

Miia Taivainen

LAVASTETTU JUTTU

**Lavastajista ja lavastustaiteesta esitetyt näkemykset
suomalaisessa teatterilehdistössä ja -kirjallisuudessa**

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Syksy 2001

Jyväskylän yliopisto

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Miia Taivainen	
Työn nimi Lavastettu juttu. Lavastajista ja lavastustaiteesta esitetyt näkemykset suomalaisessa teatterilehdistössä ja -kirjallisuudessa	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Syksy 2001	Sivumäärä 107 sivua
Tiivistelmä – Abstract <p>Olen selvittänyt pro gradu –tutkielmassani teatterialan kirjallisuudessa ja lehdissä muotoutuvia käsityksiä suomalaisista lavastajista ja lavastustaiteesta. Tutkimuksellisesti lavastustaide on ollut väliinpuotoajan asemassa. Tieteelliseksi tutkimukseksi luokiteltavaa aineistoa lavastustaiteesta on melko niukasti. Analysoimani aineisto ajoittuu vuosiin 1910 – 2001. Pääkysymyksiäni ovat: millaisia merkityssysteemejä eli diskursseja teksteistä on identifioitavissa ja miten käytetyt diskurssit ovat painottuneet eri aikoina eri ammattiryhmillä. Analysoimistani teksteistä on identifioitavissa kaksi päädiskurssia: professiodiskurssi ja teosdiskurssi. Ensin mainittu käsittelee lavastajia ammattikuntana, jälkimmäinen puolestaan itse työn tulosta, lavastustaidetta. Nämä kaksi päädiskurssia jakautuu kuuteen aladiskurssiin: professiodiskurssi jakautuu ammattikuvadiskurssiksi, taiteilijuusdiskurssiksi ja henkilöhierarkiadiskurssiksi ja teosdiskurssi ryhmittyy intentiodiskurssiin, taidediskurssiin ja esityshierarkiadiskurssiin. Ammattikuvadiskurssi liittyy lavastajan työnkuvan määrittelyyn. Taiteilijuusdiskurssissa lavastajista puhutaan kuten muistakin taiteilijoista. Myös taiteilijakaanoin luominen kuuluu taiteilijuusdiskurssiin. Henkilöhierarkiadiskurssin tekstit liittyvät teatterin ammattilaisten arvojärjestykseen. Diskurssissa tuodaan esiin teatteriproduktion toteuttamiseen tarvittavan henkilöstön keskinäisiä valtasuhteita. Yleensä henkilöhierarkiadiskurssin tekstit käsittelevät tilanteita ennen varsinaista esitystapahtumaa. Intentiodiskurssissa pohditaan lavastuksen tarkoitusta ja tehtäviä teatteriesityksessä. Taidediskurssissa lavastustaiteesta puhutaan täysivaltaisena taidemuotona. Tässä diskurssissa pyritään korostamaan teosten kerroksellisuutta ja tulkinnallisuutta, ja pohditaan lavastusten tyylillisiä piirteitä. Esityshierarkiadiskurssi liittyy teatteriesityksen keskinäisiin valtasuhteisiin ja niiden määrittämiseen. Yleensä esityshierarkiadiskurssin tekstit koskevat itse esitystapahtumaa. Koko tutkittuna aikana lavastajat käyttivät eniten omissa näkemyksissään taiteilijuusdiskurssia (24 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (21 %), ohjaajat esityshierarkiadiskurssia (32 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (22 %), puku- ja valosuunnittelijat henkilöhierarkiadiskurssia (57 %), näyttelijät esityshierarkiadiskurssia (50 %), toimittajat intentiodiskurssia (25 %) ja taidediskurssia (21 %) sekä muut-ryhmä esityshierarkiadiskurssia (26 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (19 %). Kaikista diskursseista käytetyimmät koko tutkittuna aikana kaikki ammattiryhmät huomioituna olivat henkilöhierarkiadiskurssi (21 %) ja taiteilijuusdiskurssi (19 %). Professiodiskurssiin kuuluvat henkilöhierarkia- ja taiteilijuusdiskurssi ovat siis lavastustaidetta ja lavastustaiteilijoita koskevassa kirjoittelussa dominoivassa asemassa.</p>	
Asiasanat teatteri: historia: lavastustaide: scenografia: diskurssianalyysi	
Säilytyspaikka Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. LAVASTUSTAITEEN HISTORIAA	6
2.1 Valoa näyttämölle.....	6
2.2 Tyypikulissit.....	7
2.3 Uudenlainen teatteri-ilmaisu	8
2.4 Ekspressionismi lavastustaiteessa.....	10
2.5 Uusrealismi lavastustaiteessa.....	14
2.6 Monenlaisia tehtäviä.....	16
2.7 Kokeileva lavastustaide	17
2.8 Teatteritila on mielentila.....	18
3. ANALYYSIN LÄHTÖKOHDAT	20
3.1 Metodi	20
3.2 Tutkimusaineisto	22
4. TEKSTEISTÄ IDENTIFIOIDUT DISKURSSIT	24
4.1 Ammattikuvadiskurssi	27
4.2 Taiteilijuusdiskurssi.....	29
4.3 Henkilöhierarkiadiiskurssi	33
4.4 Intentiodiskurssi.....	38
4.5 Taidediskurssi.....	41
4.6 Esityshierarkiadiiskurssi	45
5. "EI MITÄÄN FUTURISMIA, EI EXPRESSIONISMIA, VAAN VAKAVAA TAITEELLISTA TYÖTÄ" DISKURSEJA 1910– 1930-LUVUILTA	50
6. "LAVASTUSTAITEILIJAN ARVO ON SEN VARASSA, KUINKA ITSENÄISESTI HÄN LUO" DISKURSEJA 1940–1950-LUVUILTA	58
7. "LOKEROTYÖSKENTELY ON POISTUMASSA JA RYHMÄTYÖ ASTUMASSA SIJAAN " DISKURSEJA 1960–1970-LUVUILTA	63
8. "SIELLÄ, MISSÄ VISUAALISUUS ON VOITTANUT, ON TEATTERI KÄRSINYT TAPPION" DISKURSEJA VUOSILTA 1980–2001	68
9. PÄÄTELMÄ JA YHTEENVETO	75
10. LOPUKSI	79
Lähteet ja kirjallisuus	82
Taulukot, kuvat ja kaaviot	95
Liitteet	97

1. JOHDANTO

Kolmas soitto! Teatterikahvilasta kantautuva kilinä hiljenee, viimeiset katsojat asettuvat paikoilleen, valot himmenevät ja puheensorina vaimenee. Ilmassa on odotusta ja ehkä hieman jännitystäkin. Esirippu nousee...

Teatteriesitys tarjoaa paitsi mielenkiintoisen katselu- ja osallistumiskokemuksen, myös moniulotteisen tutkimuskentän eri tieteenaloille. Useimmiten teatterissa ja sen tutkimuksessa kiinnitetään enemmän huomiota yksittäisiin näyttelijäsuorituksiin ja näytelmätekstiin, kuin esitystä ympäröiviin puitteisiin. Tästä huolimatta tai juuri tästä johtuen pro gradu -tutkielmani pääosaan nousevat näytelmän lavastajiin ja lavastukseen liittyvät tekstit. Nämä näkemykset ja kommentit tarjoavat laajan ja mielenkiintoisen tutkimuskentän tekstien analyysille.

Olen aina ollut kiinnostunut teatterista ja itsekin harrastanut näyttelemistä. Siten tuntuukin luontevalta, että pro gradu -tutkielmani liittyy juuri teatterimaailmaan.

Vaikka teatteriesitys on kokonaistaideteosmainen ja sitä voisi olla hedelmällisintä tutkiakin kokonaisuutena, kaikkia teatterikeskustelun alueita olisi mahdotonta yhdessä tutkielmassa käsitellä. Yritän irrottaa tästä kokonaisuudesta omaksi osakseen lavastustaiteen, tarkemmin sanottuna lavastustaidetta ja lavastajia käsittelevät tekstit. Analysoitavan aineiston olen koonnut teatterialan ammattikirjallisuudesta ja -lehdistä. Maantieteellisesti työni rajautuu suomalaisiin teatterilavastusteksteihin, ajallisesti vuodesta 1910, jolloin ensimmäinen suomenkielinen, säännöllisesti ilmestyvä teatterialan lehti aloitti toimintansa, vuoteen 2001. Koko tämän ajan

lavastustaidetta koskevissa kirjoituksissa on näkynyt tarve määritellä lavastustaidetta ja lavastajien työnkuvaa.

Teoreettista tukea tutkielmalleni olen saanut taidenäkemysten ja diskurssien analyysistä. Erityisesti Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen esittämät ajatukset¹ ovat osoittautuneet käyttökelpoisiksi aineistoni kannalta. Pääkysymyksinäni ovat: millaisia merkityssystemejä eli diskursseja teksteistä on identifioitavissa ja miten käytetyt diskurssit ovat painottuneet eri aikoina eri ammattiryhmillä.

Teatteriin liittyvä tutkimustraditio on suhteellisen nuorta sekä kansainvälisesti että kotimaassamme. Perinteisesti tutkimuksissa on keskitytty näytelmätekstien tutkimiseen, draama-analyysiin. Muun muassa Ruotsissa on herätty vasta kymmenisen vuotta sitten selvittämään perusteellisesti ruotsalaisen teatterin historiaa yleensä.² Suomessa on tehty monia teattereiden paikallishistoriikkeja akateemisen tradition ulkopuolella, mutta usein ne voivat juhluonteensa vuoksi olla metodologisesti heikohkoja.³ Teatteriesitysten tallennustyöryhmä toteaa muistiossaan vuodelta 1989, että Suomessa teatteria on tarkasteltu lähinnä kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta ja että läheinen suhde kirjallisuudentutkimukseen on synnyttänyt näytelmäkeskeistä teatterihistoriaa.⁴ Teatterintutkimuksen kenttä on kuitenkin laaja, ja tutkimuksellisia näkökulmia on viime vuosina yritetty laajentaa.

Vielä 1980-luvun puolivälissä oli yleisesti epäselvää, minkä oppiaineen piiriin lavastustaiteen tutkimuksen tulisi kuulua, ja ylipäänsä lavastustaiteen tutkimuskelpoisuuttakin jouduttiin vakuuttamaan (taidehistorian) tiedeyhteisölle.⁵ Lavastustaiteen on katsottu olevan sidottua ja soveltavaa vastakohtana niin sanotuille vapaille taiteille. Tutkimusmenetelmiksikin on ehdotettu perinteisen kuvataiteen tutkimusmetodeja. Taidehistorioitsija Aimo Reitala korostaa vuonna 1986 julkaistussa artikkelissaan, että lavastustaiteen tutkijalle teatterin ja sen tekniikan tuntemus on

¹ Ks. esim. Jokinen – Juhila – Suoninen 1993; Jokinen – Juhila – Suoninen 1999.

² Sauter 1989, 14-16.

³ Helavuori – Niemi 1989, 42.

⁴ Teatteriesitysten tallennustyöryhmän muistio 1989, 17. (Moniste).

⁵ Reitala 1986 a, 20.

ensiarvoisen tärkeää.⁶ Tätä näkemystä vasten on mielenkiintoista pohtia esimerkiksi arkkitehtuuriin liittyvien tekstien diskurssianalyysiä. On toki hyödyllistä tietää, mistä materiaalista ja millä tekniikalla rakennus on tehty ja kuinka sen on tarkoitettu toimivan, mutta nämä tiedot ovat kyseisestä tutkimuksellisesta näkökulmasta katsottuna lähinnä kuriositeetteja. Samoin ajattelen myös oman tutkielmani lähtökohdista.

Tutkimuksellisesti lavastustaide on siis ollut väliinputoajan asemassa. Lavastajien työ on lähtökohtaisesti kuvataiteellista, mutta työt esitetään teatteri-instituution piirissä. Tämä asetelma on käsittääkseni osaltaan vaikuttanut siihen, että kuvataiteen tutkijat ovat jättäneet lavastustaiteen tutkimuksen toissijaiseen asemaan. Lavastustaiteen tutkimuksen vähäisyyteen on vaikuttanut myös se, että aiemmin niin sanottuja koristetaiteita ei pidetty arvokkaina, esimerkiksi taidehistoriallisen tutkimuksen piiriin kuuluvina tutkimuskohteina.

Varsinaista nykyajan mittapuun mukaista, tieteelliseksi tutkimukseksi luokiteltavaa (julkaistua) aineistoa lavastustaiteesta on kansainvälisestikin melko niukasti, puhumattakaan Suomesta. Itsenäisiä teoksia on vähän; usein lavastustaide on sisällytetty esimerkiksi yleisesti teatteria koskeviin tutkimuksiin.

Muutamia lavastukseen liittyviä opinnäytetöitä on laadittu taidehistorian laitoksilla. Myös joitain aihetta sivuavia, suppeampia seminaariesitelmiä on tehty. Tutkielmissa lavastustaiteeseen on otettu henkilö- tai esitystyylikeskeinen, historiallinen näkökulma. Valtaosa näistä töistä on valmistunut ennen 1980-luvun puoliväliä. Myös Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen linjalla on luonnollisesti tehty lavastustaiteeseen liittyviä lopputöitä. Lopputöissä on pääosin raportoitu jonkin yksittäisen käytännön lavastusprojektin toteutumista. Teatteria käsittelevien tekstien analyysitutkimuksessa on myös tutkittu jonkin verran teatteriesitysten kritiikkejä⁷, mutta tutkitut kritiikit eivät ota suuremmin kantaa lavastustaiteeseen.

⁶ Reitala 1986 a, 22.

Ensimmäinen ja ainoa suomalaista lavastustaidetta kokonaisvaltaisemmin käsittelevä tutkimus on Rauni Ollikaisen vuonna 1996 valmistunut (1999 korjattu versio) liseniaatintyö *Muuttuva lavastus. Kaksiulotteisista kulisseista kolmiulotteiseen skenografiaan*.⁸ Luin tämän liseniaatintyön varsin myöhäisessä vaiheessa, tutkielman tekemisen loppupuolella, joten pystyin suhteuttamaan Ollikaisen näkemykset aiheesta jo muodostamaani yleiskuvaan.

Kuten jo mainitsin, suomalaisesta lavastustaiteesta ei ole aiemmin ollut olemassa mitään kattavaa yleisteosta. Tästä johtuen näkökulman rajaus voi tuottaa hankaluuksia, tarkasteltavaa olisi niin paljon. Tämä vaikeus on havaittavissa Rauni Ollikaisen liseniaatintyössä, jossa hän toteaa yhden tehtävistään olleen kokonaiskatsauksen luomisen koko lavastuksen alueeseen.⁹ Maailmoja syleilevä lähestymistapa voi muodostua ongelmalliseksi: miten mahdollistaa koko ilmiökenttä yksien kansien väliin.

Ollikainen toteaa pääkysymyksenään olevan lavastustaiteen olemuksen määrittelyn, siis mitä on lavastus.¹⁰ Vastausta tähän kysymykseen hän etsii vertailemalla lavastustaidetta muihin visuaalisiin taiteisiin. Aluksi hän käsittelee työssään lavastustaiteen historiaa koko maailmassa ja myös Suomessa. Hän esittelee esimerkiksi lavastajien näkemyksiä työstään sekä joitain lavastustaiteeseen vaikuttaneita, laajempia teatterikäsityksiä. Ollikainen suhteuttaa lavastusta kuvaan ja tilaan muun muassa teatterimaalauksen, tyyppikulissien ja arkkitehtuurin kautta. Hän käsittelee myös lavastusta kokonaistaideteos-idean pohjalta. Sitten hän erittelee lavastustaiteen olemusta ja ominaispiirteitä, ja lopuksi elokuva-, televisio- ja teatterilavastuksen eroja. Ollikainen toteaa työssään, että mitään yhtä, oikeaa ratkaisua kysymykseen lavastustaiteen olemuksesta ei ole välttämättä olemassa.

Työn melko laajaa aihealuetta olisi saanut rajattua tiiviimmäksi terävämällä kysymyksenasettelulla. Näkökulmaa hieman toisin painottamalla olisi tutkimukseen

⁷ Mm. Bragge 1988. TYK.

⁸ Ollikainen 1999. TAIK.

⁹ Ollikainen 1999, 13. TAIK.

saatu ajankohtaisempaa otetta. Muun taiteentutkimuksen piirissä ei nykyään pidetä relevanttina niinkään kysymystä, mitä taide on tai mikä on taiteen todellinen ydin, vaan aihetta tarkastellaan monimuotoisemmista lähtökohdista.

Ollikainen on pannut merkille tutkimuksensa kuluessa esiin tulleita, usein toistuvia teemoja, ”ikuisuuskytymyksiä”¹¹ lavastustaiteesta ja lavastajista puhuttaessa, mutta jättää teemat melko erillisiksi, eikä tee niistä johtopäätöksiä tai yhteenvetoa. Tämä aihepiiri on mielenkiintoinen juuri oman tutkielmani kannalta, sillä monien yhteneväisyyksien löytäminen lavastusta käsittelevistä teksteistä johdatti minut oman tutkimuksellisen näkökulmani valintaan.

Oman tutkielmani alkuun näen mielekkääksi lyhyen suomalaisen lavastustaiteen historian koostamisen, koska yleisien vaiheiden ei voi olettaa olevan lukijan tiedossa.

Suomalaisen teatterin historiaa käsittelen vain niiltä osin, kuin se on asian ymmärtämisen kannalta välttämätöntä. Lyhyen katsauksen olen koonnut liitteeksi. (ks. Liite 1). Niinikään liitteeksi olen koostanut pienen skenografiasanaston keskeisten lavastustaidetermien ymmärtämisen helpottamiseksi. (ks. Liite 2).

Analyysiosuuden (luku 3.) aluksi esittelen tutkimuskysymyksiä, -metodia ja käyttämäni aineistoa. Varsinaisen analyysin tueksi ja havainnollistamaan johtopäätöksiä otan tekstikatkelmia aineistosta.

¹⁰ Ollikainen 1999, 13. TAIK.

¹¹ Esim. Ollikainen 1999, 99, 106. TAIK.

2. LAVASTUSTAITEEN HISTORIAA

Keskiajalla yleinen näyttämötyyppi oli yhtäaikais- eli simultaaninäyttämö, jossa kaikki tapahtumapaikat olivat kerralla näkyvissä.¹² 1600-luvun esityksissä teatterilavastus saattoi muodostua jopa itsetarkoitukseksi. Käytössä oli erilaisia valo- ja ääniefektejä ja iletulitteita. Myös valtavat perspektiivikuvat ja ihmenäkyvät olivat suosittuja.¹³ Rokokoon aikoina lavastustaiteen kehittyminen jatkui barokin aikana viitoitettuun suuntaan. Näyttämökoneistoa kehitettiin muun ilmaisuuden jäädessä taustalle.¹⁴

Todennäköisesti ensimmäinen selostus Suomessa järjestetyn näytöksen lavastuksesta julkaistiin, kun Helsingissä pidettiin juhlanäytäntö liittoutuneiden valtojen Napoleonista saavuttaman voiton johdosta. Kirjoitus on kuitenkin hyvin pintapuolinen.¹⁵

2.1 Valoa näyttämölle

1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa näyttämöillä oli käytössä kaasuväläistys.¹⁶ Kalkkivaloja (ks. Liite 2) alettiin käyttää teattereissa 1850-luvulla.¹⁷ Sähkö otettiin käyttöön teattereiden valonlähteenä Yhdysvalloissa vuonna 1879. Euroopassa sähkövalot tulivat teatteriin 1880-luvun lopulla. Ruotsiin ja sitä kautta Suomeen teatterin sähkövalaistus tuli vuosisadan vaihteessa.¹⁸

Vaikka sähkövalon tulon alkuvaiheissa valaistusolosuhteet olivat vaatimattomat, valaistuksella oli silti suora vaikutus näyttelijöiden ryhmytyksiin. Heikon valais-

¹² Warén 1949, 195.

¹³ Stegars 1986, 9; Warén 1949, 194.

¹⁴ Warén 1949, 195.

¹⁵ Stegars 1986, 9.

¹⁶ Tiisanen 1986, 16.

¹⁷ Styan 1995, 167.

¹⁸ Tiisanen 1986, 16.

tuksen vuoksi näyttämön näkyvyyspiiri oli ennen haluttu rajata viistolavastuksella suhteellisen pieneksi. 1900-luvun alussa näyttämöille alettiin tehdä modernin sähkövalaistuksen edut esiin tuovia tasapermantoja. Valaistuksen kehittyessä myös näyttämölliset ilmaismahdollisuudet lisääntyivät näyttämötilan syvyysvaikutelman muuttuessa.¹⁹

2.2 Tyypikulissit

1800-luvun puolivälissä ”dekoratioita” pidettiin tärkeänä osana esitystä. Koettiin, että kunnan teatterissa tuli olla jokaiseen näytelmäajiin sopivat kulissikokonaisuudet, tyypikulissit.²⁰ Tuolloin esityksissä siis suosittiin samojen lavastusten käyttöä yhä uudelleen vailla syvällisempää yhteyttä näytelmän sisältöön.²¹

Tyypikulissit olivat tavallisia teatterissa aina 1910-luvulle saakka. Tyypikulissien teemoina saattoivat olla muun muassa mäntymetsä, koivumetsä, eksoottinen metsä, tupainterioöri ja rokokoo sali. Kulissikokonaisuuteen kuuluivat taustafondit ja niihin liittyvät sivukaarrokkeet sekä pikkukulisseja eli vinjettejä.²²

Teatterikriitikot alkoivat vaatia jo 1890-luvulla yhtenäisiä esityskokonaisuuksia, joiden kulloinenkin visuaalinen puoli olisi kuvataiteilijoiden juuri tiettyä esitystä varten suunnittelema. Teatteriinkin haluttiin suomalaiskansallinen tyyli ulkomailta tilattujen tyypikulissien sijaan. Tärkeiden esitysten suunnitteluun saatettiin pyytää apua tunnetuilta kuvataiteilijoilta, kuten Haloselta tai Järnefeltiltä. Kuvataiteilijoiden vierailut teattereissa herättivät myös yleisön huomaamaan lavastustaiteen.²³

¹⁹ Tiusanen 1986, 16-17.

²⁰ Stegars 1986, 9.

²¹ Tiusanen 1986, 18.

²² Reitala 1990 a, 176.

²³ Reitala 1990 a, 176.

Myös Suomalaisen Teatterin (1902 lähtien Kansallisteatterin) johtaja ja ohjaaja Kaarlo Bergbom (1843-1906) suosi näytelmien toteutuksissa kansallisromanttista tyyliä.²⁴ Hän turvautui romanttis-naturalistisissa toteutuksissaan asiantuntijoiden apuun ja suunnitteli lavastuksia ja pukuja muun muassa arkeologisten löytöjen innoittamana. 1800-luvun jälkipuoliskon historiantutkimus ja yleinen kiinnostus kansatieteeseen olivat tukemassa Bergbomin teatterinäkemystä.²⁵

1910-luvun aikana lavastajamaalarit alkoivat itse maalata kulisseeja sen sijaan, että ne olisi tilattu ulkomaisista työpajoista. Tämä luonnistuikin heiltä hyvin, sillä useimmiten lavastajat olivat koulutukseltaan koristetaiteilijoita tai kuvittajia.²⁶

2.3 Uudenlainen teatteri-ilmaisu

Bergbomin ajan ilmaisutyylejä romantiikkaa ja naturalismia alettiin yhä enemmän kritisoida 1910-luvun lopulla.²⁷ Kansallisteatterin lavastajan Eero Snellmanin (1890–1951) merkitys lavastustaiteen uudistamisessa oli huomattava. Snellman, Henry Ericsson (1898–1933) ja Yrjö Ollila (1887–1932) pyrkivät jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta lähtien lavastuksissaan symbolistiseen ilmaisuun, jossa lavastuksen tehokeinona käytettiin pääasiassa valoja. Heidän näyttämökuvansa olivat pelkistettyjä: muutoin tyhjällä näyttämöllä saattoi olla muutamia korokkeita ja neutraalit taustaverhot.²⁸

Teatteri-arvostelija ja näytelmäkirjailija Erkki Kivijärvi (1882-1942) totesi vuonna 1918, että teatterinäyttämön viimeisimpien vuosikymmenten tyylillinen ilme oli ollut impressionistinen. Suuntaukseen liittyi teatteritaiteen itsenäisyyden ja uudistuksen vaatimus sekä pyrkimys näytelmän maalaukselliseen toteutukseen. Kivijärven kuvailema ”uusi” teatteritaide ei tyytyisi olemaan vain kirjallisuuden ku-

²⁴ Heikkilä 1972, 17, 22.

²⁵ Byckling 1999, 72.

²⁶ Orsmaa 1976, 185.

²⁷ Orsmaa 1976, 57.

²⁸ Reitala 1990 a, 176.

vittajan asemassa, vaan loisi oman taideteoksensa sen pohjalta.²⁹ Kivijärvi oli ensimmäisiä, jotka ottivat käyttöön termin ”uusi teatteri”.³⁰

Kivijärvi perusti näkemyksensä englantilaisen Edward Gordon Craigin (1872–1966) käsityksiin uudesta teatterista.³¹ Craig ei kuitenkaan kannattanut impressionistista teatteria sen enempää kuin realististakaan.³² Hän painotti teatteriesityksen visuaalisuutta, todellinen näytelmä oli hänen mukaansa tehty nähtäväksi, ei kuultavaksi tai luettavaksi. Craigin teatterin hallitsevana henkilönä oli ohjaaja-lavastaja, jolla oli täydellinen valta näyttelijöihin, lavastukseen ja valaistukseen.³³ Craig korosti lavastuksen ja valaistuksen osuutta näytelmäkirjailijan ajatusten esiintuomisessa. Naturalismi näyttämöllä ei ollut hänen mielestään suotavaa, teatterin tehtävänä ei ollut todellisuuden jäljittely. Symbolismi oli Craigin mukaan teatterin taiteellisuuden edellytys.³⁴

Tutkija ja ohjaaja Taisto-Bertil Orsmaa totesi teoksessaan vuodelta 1976, että Kivijärven luonnehtima uusi suunta sisälsi monenlaisia, jopa toisilleen vastakkaisia pyrkimyksiä. Orsmaan mukaan Kivijärven kirjoituksesta kuvastuu se, miten hahmottomia käsitykset teatterin modernistisista pyrkimyksistä 1910-luvulla lopulta olivat. Tarkkojen tyylien määrittelemine ja rajojen vetäminen symbolismin ja impressionismin välille on käytännössä teatterissa hankalaa. Teoreettispainotteisissa kirjoituksissa impressionistista teatteria esiintyy Orsmaan mukaan enemmän, kuin todellisena esittävän teatterin suuntauksena.³⁵

1910-luvulla vaikuttaneella suuntauksella on monta nimeä (symbolismi, impressionismi, maalariteatteri), mutta yksi yhteinen nimittäjä löytyy halusta luopua illuusiosta ja todellisuuden kaavamaisesta jäljittelystä.³⁶

²⁹ Kivijärvi 1918, 60, 62.

³⁰ Orsmaa 1976, 58-59.

³¹ Kivijärvi 1918, 63.

³² Aro [1965], 5.

³³ Niemi 1984, 58.

³⁴ Niemi 1984, 63, 65.

³⁵ Orsmaa 1976, 58-59.

³⁶ Aro [1965], 4.

Erkki Kivijärvi epäili, että yleisö ei tulisi hyväksymään uuden teatterin symbolistisia näyttämöratkaisuja. ”Tokkopahan se [yleisö] jaksaisi uskoa meren olevan jollakin näyttämön kohdalla, jos pelkkä tienviittataulu sen vakuuttaisi siinä olevan? Varmaankaan ei! Se on jo aikoja sitten menettänyt herkästi uskovaisen lapsenmielen, sen mielikuvitus on tylsistynyt. Sen täytyy saada nähdä meren sineä ja välkkyviä laineita. Sen täytyy kuulla ukkosen jyrinää ja tuulen tohinaa uskoakseen rajuilman raivoavan.”³⁷

2.4 Ekspressionismi lavastustaiteessa

Lavastajista alkoi muotoutua entistä enemmän näyttämön visuaalisen ilmaisun suunnittelijoita 1910- ja 1920-luvulla. Lavastusratkaisuihin otettiin yhä useammin vaikutteita kuvataiteesta. Maalaustaiteessa vaikuttaneet ekspressionistiset ajatukset – subjektiivinen näkemystapa sekä sävyjen ja muotojen omaleimaisuus – alkoivat näkyä näyttämöllä. Tämä vaikutustie oli luonnollinen, koska useat lavastajista olivat taustaltaan taidemaalareita.³⁸

Ekspressionismi Saksassa

Saksassa ekspressionistinen suuntaus kehittyi yhteiskunnan voimakkaassa murrosvaiheessa.³⁹ Myös teatterin alueella nämä poliittis-ideologiset ristiriidat tulivat voimakkaina esille. Ekspressionistisessa ilmaisussa korostettiin subjektiivisuutta ja arkojakin asioita tuotiin avoimesti esille yhteiskuntakriittisellä asenteella.⁴⁰ Perustavia ajatuksia olivat pasifismi, autoritaarisen kasvatuserinteen kritiikki, niin sanottu inhimillinen sosialismi ja kansainvälinen veljeys.⁴¹

³⁷ Kivijärvi 1918, 137.

³⁸ Orsmaa 1976, 185-186.

³⁹ Orsmaa 1976, 194.

⁴⁰ Reitala 1990 a, 177.

⁴¹ Orsmaa 1976, 53.

Teatterin johtaja ja ohjaaja Max Reinhardt (1873-1943) oli teatterin uudistuksen alkuvaiheessa 1910-luvulla sen kärkinimiä Saksassa. Reinhardtin ajatukset pohjautuivat pitkälti Edward Gordon Craigin teatteri-ideologiaan.⁴² Reinhardtin teatterissa kokeiltiin rohkeasti visuaalisilla elementeillä, jäsennettiin vapaasti näyttämötilaa ja kiinnitettiin erityistä huomiota puuvustukseen, valaistukseen ja lavastukseen.⁴³ Katsojille haluttiin antaa kokonaisvaltainen kokemus, joka vetää täydellisesti mukaansa. Lavastuksissa merkittävää oli yksinkertaisuus ja valojen tunnelmallinen impressionistinen hämymaalailu. Irmeli Niemen mukaan Reinhardt ei kuitenkaan koskaan ottanut esityksiinsä mukaan ekspressionistista tyylittelyä.⁴⁴

Varsinaisten ”täyksespressionistien” isänä Saksalaisessa teatterissa on pidetty Oskar Kokoschkaa (1886 – 1980), joka oli paitsi taidemaalari myös näytelmäkirjailija ja lavastaja.⁴⁵ Ekspressionistisessa ilmaisussa pyrittiin luopumaan naturalismille tunnusomaisesta neljännen seinän illuusiovaikutelmasta.⁴⁶ Lavastukset olivat abstrakteja ja yleisilmeeltään kulmikkaita, tarpeistoa käytettiin vähän ja usein se oli symbolistista.⁴⁷ Valotehosteiden käyttö oli merkittävää, ja uudenlaiset valonheittäjät antoivat mahdollisuudet monenlaisiin tehokeinoihin. Valon ja varjon kontrasteissa ja voimakkaissa väririnnastuksissa korostuivat maalaustaiteen vaikutteet.⁴⁸

Ekspressionismi Suomeen

Ekspressionismi Suomessa ei alun perin liittynyt sosiaalisiin tai poliittisiin uudistusvaatimuksiin, vaan perustana oli taiteilijoiden kiinnostus uutta kansainvälistä

⁴² Niemi 1984, 69.

⁴³ Rajala 1995, 76.

⁴⁴ Niemi 1984, 116-124.

⁴⁵ Rajala 1995, 244.

⁴⁶ Orsmaa 1976, 195.

⁴⁷ Styan 1986, 53.

⁴⁸ Orsmaa 1976, 195.

tyyliä kohtaan. Esitykset kuitenkin sävyttyivät jonkin verran yhteiskunnallisilla kannanotoilla.⁴⁹

1920-luvulla Suomen teattereista matkusteltiin paljon Eurooppaan haistelemaan näyttämötaiteen uusia tuulia. Osa Tampereen Työväen Teatterinkin henkilökunnasta teki vuonna 1922 opintomatkan Berliiniin. Matkalla oli mukana muun muassa teatterin johtaja Kosti Elo (1873-1940) ja lavastaja Jussi Kari (1887-1953). Berliini edusti tuolloin ekspressionistisen teatteri-ilmaisun kärkeä. Jo Berliinissä ollessaan Kari teki lavastusluonnoksia näkemistään näytelmistä.⁵⁰ Elon ja Karin Saksasta saamien vaikutteiden myötä ekspressionistinen muotokieli kulkeutui Suomeen ja Tampereen Työväen Teatteriin.⁵¹ Kuten jo aiemmin Kansallisteatteriin, niin myös Tampereelle tilattiin modernit valonheittimet Saksasta uuden ilmaisun tueksi.⁵² ”Tampereen ekspressionismin” alkusysäyksenä oli 8.2. 1923 Työväen Teatterissa ensi-iltansa saanut Ernst Tollerin *Koneittenmurskaajat*, jonka opintomatkalaiset olivat nähneet Berliinissä. Ekspressionismiksi nimetty suuntaus jo saman vuoden aikana löi itsensä läpi Tampereella.⁵³

Parina seuraavana vuonna Tampereella, myöhemmin myös muualla Suomen teattereissa, nähtiin vahvasti tyyliteltyjä esityksiä. Uuden tyylin todettiin näkyvän parhaiten lavastuksissa, joita hallitsivat tummat sävyt, voimakkaat valaistuskontrastit sekä vinot ja vääntyneet muodot. Sekä käännettyjen että kotimaisten, uusien ekspressionististen tekstien tulkinnoissa toteutettiin puhtaimmat tyyliin sovel-
lukset.⁵⁴

⁴⁹ Orsmaa 1976, 55.

⁵⁰ Rajala 1995, 74, 76-77.

⁵¹ Reitala 1990 a, 177.

⁵² Rajala 1995, 78.

⁵³ Orsmaa 1976, 101.

⁵⁴ Reitala 1990 a, 177; Rajala 1995, 76.

Ekspressionismin vaikutuksia

Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa oli kiivaimmillaan vain neljän vuoden ajan 1920-luvulla. Missään vaiheessa se ei ollut koko maata vallitseva tyyli, vaan vain pienen teatteripiirin suosima ilmaisumuoto.⁵⁵ Kuitenkin ekspressionismi-termillä saatettiin melko huolettomasti kuvata melkeinpä mitä tahansa modernia teatterikokeilua.⁵⁶

Ekspressionistit vastustivat naturalistista ilmaisutapaa, joka koettiin jäljittelyksi ja sitovaksi. Bergbomilainen jälkiromantiikka sai väistyä. Olennaisinta ilmaisussa oli lavastuselementtien pelkistäminen.⁵⁷ Esityksen visuaalinen suunnittelu alettiin kokea entistä tärkeämmäksi osaksi kokonaisuutta.⁵⁸ Lavastajat alkoivat kokeilla rohkeasti erilaisilla näyttämövisioilla ja vähitellen siirryttiin koristemaalauksesta näyttämötilan kolmiulotteiseen jäsentämiseen. Arkkitehtoninen lavastussuuntaus sai alkusysäyksensä ekspressionismista.⁵⁹

Tyylin muutoksen mukana lavastusta alettiin yhä enemmän tarkastella omana taidemuotonaan. Suomen Näyttämöiden liitto alkoikin järjestää lavastusratkaisuisia kilpailuja ja näyttelyitä. Ensimmäinen näyttämötaidenäyttely järjestettiin vuonna 1924. Kotimaisten ja kansainvälisten näyttelyjen sekä lehtikirjoittelun myötä alan ammattikuntakin alkoi järjestäytyä.⁶⁰ Lavastus-termi otettiin käyttöön 1920-luvun lopulla.⁶¹ Myös ohjaajan merkitys näytelmän tulkinnassa alkoi tulla esille 1920-luvulla. Hänestä tuli jonkinlainen näyttämötyön keskushahmo, joka vastasi teatteriesityksen kokonaisvaikutelmasta.⁶²

⁵⁵ Orsmaa 1976, 191.

⁵⁶ Rajala 1995, 76.

⁵⁷ Orsmaa 1976, 61, 190.

⁵⁸ Reitala 1990 a, 177.

⁵⁹ Orsmaa 1976, 53, 190.

⁶⁰ Stegars 1986, 10; Reitala 1990 a, 177.

⁶¹ Reitala 1990 a, 177.

⁶² Arvelo 1968, 45.

2.5 Uusrealismi lavastustaiteessa

Ohjaaja Konstantin Sergejevits Stanislavskin (1863-1938) kehittämän psykologisen realismin ajatukset alkoivat laajemmin vaikuttaa suomalaisissa teattereissa vasta 1930-luvulla uusrealismin muodossa. Stanislavski omaksui naturalistisesta ilmaisusta niin sanotun neljännen seinän periaatteen, jossa näyttelijät esiintyvät yleisöä erityisemmin huomioimatta. Esiintyjät etsivät yhteyttä toisiinsa, eivät katsoomoon.⁶³ Stanislavskilaisuudessa realismi näyttämöllä oli erittäin tärkeää, ja historiallisiin näytelmiin haluttiinkin tarkat kopiot alkuperäisistä miljöistä.⁶⁴ Lavastuksen oli kuitenkin oltava luonnollista ja mahdollisimman lähellä näyttelijän vaatimuksia ja tottumuksia.⁶⁵

Stanislavskin aktiivisena teatterintekoaikana lavastus oli pitkälti kulissimaalausta. 1930-luvun katsojia olisi tuskin tyydyttänyt esimerkiksi Stanislavskin vuonna 1898 ohjaaman Tšehovin *Lokin* lavastus⁶⁶ realistisine fondimaalauksineen. 1930-luvulla stanislavskilaisia ideoita hyödynnettiin sovitettuna ajan henkeen.⁶⁷

Uusrealismin myötä lavastusratkaisuihin alettiin tehdä tilailluusioita. Tilantunnun toteuttaminen onnistui vain arkkitehtonisemmilla lavastuksilla ja uudenaikaisella valaistustekniikalla, joka paremmin toi esiin syvyysvaikutelman.⁶⁸ Teattereiden sisänäyttämöiden suhteellisen pienissä tiloissa Stanislavskilaista uusrealismia oli hankala toteuttaa. Ulkonäyttämöillä sen sijaan tilaa oli käytettävissä enemmän ja uusrealististen ajatusten toteutus oli helpompaa.

Lavastaja Matti Warénin (1891-1955) mukaan yleisölle pyrittiin antamaan näyttämöllä niin totuudenmukainen ja arkinen illuusio, että se tuntisi jatkavansa taval-

⁶³ Niemi 1984, 30.

⁶⁴ Styan 1995, 72.

⁶⁵ Niemi 1984, 30.

⁶⁶ Lavastajana oli V.A. Simov.

⁶⁷ Styan 1995, 76.

⁶⁸ Stegars 1986, 11.

lista, jokapäiväistä elämäänsä.⁶⁹ Realismi näyttämöllä vaati kehittyneet ja uudenaikaiset näyttämölaitteet ja runsaasti tilaa plastisille lavasterakenteille. Vaihtojen oli tapahduttava nopeasti ja sujuvasti. Matti Warénin mielestä realistisesti lavastettu näytelmä vaati onnistuakseen suuren pyörönäyttämön.⁷⁰ Warénin realismi-ajatuk-
sissa voi huomata vahvoja vaikutteita myös Edward Gordon Craigin ja Max Reinhardtin teatterikäsitksistä. Tämä on mielenkiintoista sikäli, että paremmin symbolisteina tunnettuja Craigia ja Reinhardtia ei ole pidetty realistisen teatterin edustajina.

Kaikista uudistuspyrkimyksistä huolimatta lavastajien suosiossa pysyi koko 1930-luvun ajan tyylittely maustettuna 1900-luvun alun kansallisromantiikan vivah-teilla.⁷¹

Lavastajina 1930-luvulla vierailivat muiden muassa Wäinö Aaltonen ja Alvar Aalto. Heidän työnsä edustivat aikansa rohkeinta suuntausta. He hyödynsivät to-teutuksissaan uusinta tekniikkaa ja valaistusratkaisuja.⁷² Valaistuskalusto tosin oli uutuudestaankin huolimatta nykyajan mittapuun mukaan melko vaatimatonta. Suurissakin teattereissa saattoi olla käytössä vain muutama valonheittäjä ja näyt-tämön reunassa rivi lamppuja, ramppivalot.⁷³ Aaltosen ja Aallon lavastuksissa uusrealistisia ideoita voi nähdä tilan arkkitehtonisessa jäsentelyssä, mutta muilta osin heidän lavastusratkaisunsa olivat erittäin viitteellisiä. Muiden kuin teatte-rialan taiteilijoiden vierailut eivät olleet yksiselitteisen positiivisia muun teatter-i ilmaisun kannalta. Kuvataiteellisesti kunnianhimoinen ja vaikuttava teos ei aina ottanut huomioon näyttelijänilmaisua ja esityksen toimivuutta käytännössä.⁷⁴

⁶⁹ Warén 1949, 198.

⁷⁰ Lahti 1937, 80.

⁷¹ Stegars 1986, 11.

⁷² Reitala 1990 a, 178.

⁷³ Lehtonen 1979, 150-151.

⁷⁴ Reitala 1990 a, 178.

2.6 Monenlaisia tehtäviä

Lavastajan tehtävänkuva on aina 1950–1960-luvuille saakka ollut hyvin moninainen. Useimmiten lavastajat suunnittelivat myös puvustuksen ja valaistuksen lavastamiinsa näytelmiin, eikä ollut harvinaista, että heillä oli myös näyttelemisvelvollisuus. Useat lavastajat joutuivat ottamaan myös toisen, säännöllisen päivätyön toimeentulonsa turvaamiseksi.⁷⁵ Jo 1920-luvulla orastanut Suomen Lavastustaiteilijain Liitto perustettiin ajamaan lavastajien asiaa 1943.⁷⁶

1940-luvulla lavastajat määrittivät tarkemmin alansa ja selvittivät tehtäviään. He loivat luokituksia erilaisista lavastuksista ja tyylikeinoista. Vielä vuoteen 1945 mennessä valtion taidejaostot eivät olleet kyenneet ratkaisemaan, mihin taiteilijaryhmään lavastajat kuuluivat; ovatko he arkkitehteja, taidemaalareita, kuvanveistäjiä vai musiikin ammattilaisia. Tuolloin lavastajien stipendihakemuksetkin menivät kaikkien jaostojen ohitse suoraan opetusministeriöön.⁷⁷ Lavastajat halusivat tunnustusta työstään ja oman alansa selvää määrittelyä. 1940-luvun ammatinmäärittely vaikutti osaltaan kehitykseen, joka johti lavastajan ja puku- ja valosuunnittelijan ammattien eriytymiseen pari vuosikymmentä myöhemmin. Kaikkien kolmen ammatin yhteiseksi nimitykseksi otettiin skenogafi-sana 1960-luvulla.

Lavastusratkaisuissa 1940-luvulla kilpailivat tyylitellyt ja naturalistiset toteutukset. Realismia alettiin pitää jopa konventionaalisenä ratkaisuna, olihan uusrealismin vaikuttanut teattereissamme voimakkaasti jo yli vuosikymmenen ajan. Jatkosodan aikoihin materiaalien niukkuudestakin johtuen lavastuksista tehtiin keveitä ja viitteellisiä. Suuriin, speaktaakkelimaisiin lavastuksiin ei yksinkertaisesti ollut varaa.⁷⁸

⁷⁵ [Reitala] 1999, 96.

⁷⁶ Koski 1980, 14.

⁷⁷ Elo 1945, 26.

⁷⁸ Rajala 1995, 326.

2.7 Kokeileva lavastustaide

Näyttämöiden tekninen kehitys asetti lavastajat uudenlaisten haasteiden eteen, ja koulutuksen merkitys kasvoi.⁷⁹ Lavastajien koulutustasoa haluttiin vakiinnuttaa ja niinpä vuonna 1953 Suomen teatterikouluun perustettiin lavastuslinja, tosin useina vuosina oppilaita saattoi olla vain yksi. Koulutusta jopa lyhennettiin, jotta se houkuttelisi opiskelijoita.⁸⁰

1950-luvulla runsaiden ulkomaisten kontaktien myötä kiinnostuttiin intiimeistä teatteritiloista. Tuolloin perustettiin monia huone- ja studioteatteita. Varsinaisia uusia teatterirakennuksia ei juurikaan rakennettu, vaan vanhojen teatterihuoneistojen näyttämötekniikkaa paranneltiin ajanmukaisemmaksi.⁸¹

Lavastuksien vallitsevana tyylinä oli pelkistetty modernismi; absurdismin piirteitä alkoi esiintyä 1950-luvun lopulla.⁸² Kuvataiteessa vaikuttaneiden tuulien myötä myös lavastajia alkoivat kiinnostaa kineettiset kokeilut.⁸³ 1960-luvulla lavastuksissa alkoi näkyä estetismin vastaisuus. Materiaaleina käytettiin pääasiassa raakalautaa, jopa ruosteisia metallilevyjä ja suoranaista rojuakin.⁸⁴

Joissain teattereissa alettiin kustantaa näyttelijöille puvut vasta 1960-luvun kuluessa. Tuolloin alkoi myös puvustajan asema itsenäisenä suunnittelijana nousta.⁸⁵ Skenografia-termi otettiin käyttöön kuvaamaan esityksen koko visuaalista puolta; lavastusta, puvustusta sekä valaistusta.⁸⁶

⁷⁹ Lavastus. Finnish Stage Design 1962, etukäanne.

⁸⁰ Suomalaista skenografiaa 1986, 60.

⁸¹ Koho 1991, 14-15.

⁸² Reitala 1990 a, 179.

⁸³ Stegars 1986, 12.

⁸⁴ Reitala 1990 a, 179.

⁸⁵ Rinne 1991, 8.

⁸⁶ Linko 1990, 31.

2.8 Teatteritila on mielentila

1970-luvun alussa lavastustaiteen pelkistyneeseen ilmaisukieleen vaikuttivat poliittisen teatterin ideologiset taustat ja esitysten liikuteltavuuden lisääntyneet vaatimukset. Suurten joukkokohtausten korostukseen käytettiin usein kaiken paljastavaa, suoraa valoa.⁸⁷

Suomen Lavastustaiteilijain Liitosta irtaantui lähinnä työehtosopimuskiistojen ja näkemuserojen vuoksi vuoden 1973 aikana joukko lavastajia ja he perustivat toisen liiton nimeltään Suomen Teatterilavastajien Liitto. Lähes välittömästi alettiin esittää vaatimuksia näiden kahden liiton yhdistämisestä takaisin yhdeksi. Vuonna 1986 Suomen Teatterilavastajien Liitto teki kokouksessaan yhdistyksen purkamispäätöksen.⁸⁸ Nykyiseen Suomen Lavastustaiteilijoiden Liitto ry:hyn kuuluvat lähes kaikki Suomessa työskentelevät lavastustaiteilijat, mediaan tai työtapaan katsomatta.

Ulkomailla vastareaktionä teatteritalojen rakennusbuumiin teatteriesityksiä alettiin viedä 1970-luvun lopulla varsinaisten teatterirakennusten ulkopuolelle. Esityspaikoiksi voitiin ottaa melkein mikä tahansa: varasto, tanssi- tai jumppasali.⁸⁹ Pikkuhiljaa sama tapahtui Suomessakin. 1980-luvulla erilaiset tilakokeilut olivat erityisen suosittuja. Kahvilateatterit olivat muodikkaita ja näytelmiä esitettiin ulkomaisten esimerkkien mukaan muun muassa käytöstä poistetuissa tehdassa-leissa.⁹⁰ Suuret näyttämöt olivat vastatulessa, ja suuntaus suosi pieniä näyttämöitä. Koettiin, ettei laitosteatteria voi uudistaa laitosteatterin sisällä vaan sieltä oli lähdettävä pois. Ehdotettiinpa jopa teatteritalojen sulkemista tai antamista muuhun käyttöön.⁹¹

⁸⁷ Reitala 1990 b, 32.

⁸⁸ Pälvi Laineen tiedonanto 6.8.2001.

⁸⁹ Parker – Smith 1979, 12.

⁹⁰ Linko 1986, 13.

⁹¹ Långbacka ei painovuotta, 83, 85.

Toisaalta vastavalmistuneissa teatteritaloissa toteutettiin tilan jäsentelyä erityisesti valaistuksen avulla. Yksilöä haluttiin korostaa spottivalaistuksella. Individualistinen ajattelumalli toistuu myös 1980-luvulla usein toistellussa analogiassa teatteritilan ja mielentilan välillä. 1960- ja 1970-luvun raakalautalavastukset eivät olleet enää ajankohtaisia. Esitysten visuaaliseen puoleen haluttiin panostaa entistä enemmän rahallisestikin. Näyttämöillä nähtiin ruosteista rautaa, kiveä ja betonia suurinakin pintoina.⁹² Lavastukset olivat massiivisia ja materiaalikuluissa ei säästely.⁹³

Yleisön merkitys teatteriesitysten muovaajina huomattiin, ja esitysten vastaanottotutkimuksista tuli entistä ajankohtaisempia. Maaria Linko totesi vastaanottotutkimuksessaan vuodelta 1986, että esiintymistilojen uudelleenjäsentelyyn vaikuttivat teatterilaisten taiteelliset pyrkimykset ja toisaalta halu tavoittaa yleisö.⁹⁴

1990-luvulla lavastuksissa alkoi näkyä joidenkin lavastajien jo 1970-luvulla keilemiä postmoderneja viittauksia. Vanhoja lavastustyylien elementtejä, esimerkiksi romanttisia fondeja, poimittiin valikoiden uusien tehokeinojen rinnalle. Tietotekniikan tulo lavastusten suunnitteluun ja toteutuksiin on muuttanut ilmaisu-skaalaa. Lavastuksien suunnitelmat voivat olla kokonaan digitaalisessa muodossa, joten enää ei ole välttämätöntä rakentaa pienoismallia. Sähköisen median virtuaalilavastuksen ideoita voi hyödyntää monipuolisesti teatterissakin.⁹⁵

⁹² Reitala 1990 b, 32-33.

⁹³ Tandefelt 1991, 39.

⁹⁴ Linko 1986, 24.

⁹⁵ Ollikainen 1999, 22. TAIK.

3. ANALYYSIN LÄHTÖKOHDAT

Pro gradu -tutkielmani tavoitteena on selvittää teatterialan kirjallisuudessa ja lehdissä muotoutuvia käsityksiä suomalaisista lavastajista ja lavastustaiteesta. Analysoitu aineisto ajoittuu vuosiin 1910 – 2001.

Keskeisimpinä kysymyksinä aineiston analysoinnissa ovat: Millaisia lavastajia ja lavastustaidetta koskevia merkityssysteemejä eli diskursseja teksteistä voi identifioida ja mitä funktioita diskursseilla voi ajatella olevan? Miten diskurssit ovat jakaantuneet eri ammattiryhmien käytössä eri aikoina?

3.1 Metodi

Analyysini lähtökohdaksi olen ottanut Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen esittämät varsin idearikkaat ja mielenkiintoiset ajatukset diskurssianalyysistä ja sen soveltamisesta.⁹⁶ Olen valikoiden hyödyntänyt myös muita aineistooni soveltuvia diskurssianalyttisiä näkemyksiä. Myös taidejärjestelmien ja -teorioiden analyysi on ollut avuksi tekstejä luokiteltaessa.⁹⁷

Diskurssianalyysissä tutkitaan kielenkäyttöä tai muuta merkitysvälitteistä toimintaa. Analyysiin liittyy olennaisesti oletus kielen sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta.⁹⁸ Tässä tutkielmassa määrittelen diskurssin Jokista ja kumppaneita sekä Mikko Lehtosta mukaillen: Diskurssit ovat kulttuurisidonnaisia ja muuttuvia puhetapoja, tapoja ajatella.⁹⁹ Lisäksi niiden voidaan ajatella olevan verrattain eheitä merkityssuhteiden kokonaisuuksia, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja myös osaltaan rakentavat sosiaalista todellisuutta. Diskurssit eivät

⁹⁶ Esim. Jokinen – Juhila – Suoninen 1993; Jokinen – Juhila – Suoninen 1999.

⁹⁷ Esim. Eaton 1994; Sederholm 1999, Luentosarja; Sevänen 1998; Vähäkangas 1999, Luentosarja.

⁹⁸ Jokinen – Juhila – Suoninen 1999, 19.

⁹⁹ Lehtonen 1998, 32.

ole jähmeitä, käytännöstä irrallisia, ihmisten toimintaa ohjailevia ja staattisia merkityssysteemejä, vaan ne tulevat ilmi eri tavoin sosiaalisissa käytännöissä.¹⁰⁰

Analyysini pohjautuu ajatukseen, että kielenkäyttö ei ole irrallaan muusta sosiaalisesta todellisuudesta ja ettei ole olemassa mitään perimmäistä ”todellisuutta”, jossa kieltä voisi analysoida vapaana merkityksistä. Kieli on tuottavaa, performatiivista toimintaa. Sosiaalinen todellisuus konstruoituu ja konstruoidaan kielen ja merkitysten kautta.¹⁰¹ Teksteillä on merkityspotentiaaleja, ne eivät sisällä valmiiksi lukkoon lyötyjä merkityksiä. Erilaiset luennat tuottavat erilaisia merkityksiä.¹⁰² Tulkintojen mahdollisuus on periaatteessa rajaton, mutta käytännössä konteksti ja diskurssin kehys rajoittavat merkityksiä.¹⁰³

Teksteistä voi identifioida lukuisia, toisiinsa yhteenkietoutuneita diskursseja, jotka ovat suhteessa toisiinsa ja suurempiin diskurssikategorioihin.¹⁰⁴ Diskurssien identifiointiin liittyy myös sen pohtiminen, mitä lausumilla tehdään ja tullaan tuottaneeksi eli mitkä niiden funktiot ovat.¹⁰⁵ Voidaan olettaa, että teksteillä on tekstin tuottajan ajatteleva funktio.¹⁰⁶ Lausumien funktiot voivat jopa muuttaa tekstin kokonaismerkityksen. Omassa aineistossani olen käyttänyt melko karkeaa jaottelua eri diskurssien määrittelyssä. Mielenkiintoista voisi olla myös perehtyä yksityiskohtaisemmin esimerkiksi pelkästään lavastajaan liittyviin teksteihin ja niiden analysointiin. Tutkimustradition ollessa näinkin nuorta on hyvä tyytyä jonkinlaisen kokonaiskuvan muodostamiseen.

¹⁰⁰ Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 27-28; Jokinen – Juhila – Suoninen 1999, 21.

¹⁰¹ Mm. Lehtonen 1998, Sederholm 1999, Luentosarja.

¹⁰² Lehtonen 1998, 126.

¹⁰³ Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 55.

¹⁰⁴ Lehtonen 1998, 71; Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 24.

¹⁰⁵ Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 55; Keravuori 1988, 20.

¹⁰⁶ Lehtonen 1998, 151.

3.2 Tutkimusaineisto

Tutkielmani aineisto kattaa koko scenografia-alan, enkä ole erikseen rajannut pois puvustusta ja valaistusta sivuavia tekstejä. Tämä olisikin lähes mahdotonta, koska puvustus ja valaistus eriytyivät omiksi tehtäväkentikseen vasta 1960-luvulla. Siihen asti lavastaja hoiti kaikki kolme osa-aluetta, kuten vielä nykyäänkin usein on tapana.

Lähdekirjallisuutta olen koonnut sekä tutkimusten kirjallisuusluetteloista että kolmesta varsinaisesta bibliografiasta. Vilho Ruotsalaisen vuonna 1954 ilmestynyt *Suomenkielinen teatterikirjallisuus* kattaa vuodet 1879-1953,¹⁰⁷ Pirkko Kosken ja Kari Salosaaren laatima *Suomalaisen näytelmän- ja teatterintutkimuksen bibliografia* käsittää alan kirjallisuuden vuoteen 1974 saakka¹⁰⁸ ja Leena Rantamäen *Teatteri- ja tanssitaiteen bibliografiassa* on Suomessa vuosina 1975-1991 julkaistu kirjallisuus.¹⁰⁹ Bibliografiat kattavat siis suomalaisesta teatterista kirjoitetun kirjallisuuden vuodesta 1879 vuoteen 1991. Vuoden 1991 jälkeen julkaistua kirjallisuutta olen etsinyt kirjastojen tietokantojen avulla.

Yksittäisten teattereiden tiedotuslehtiä en ole ottanut tähän tarkasteluun mukaan, vaan vain teatterialan valtakunnalliset lehdet. Seuraavassa näkyvät tutkielmassa käytettyjen teatterialan lehtien ilmestymisvuodet (tai viimeinen analysoitu vuosi):

Näyttämötaide	1910-1913
Työväen näyttämötaide	1921-1944
Näyttämö	1923-1930
Naamio	1931-1940
Teatteri-maailma	1937-1939
Teatteri	1945- (2001)

¹⁰⁷ Ruotsalainen 1954.

¹⁰⁸ Koski – Salosaari 1976.

¹⁰⁹ Rantamäki 1993.

STYöläinen	1975-1998
Meteli	1999- (2001)

Analysoitujen artikkeleiden määrä on yhteensä noin 145 kpl (sisältää myös ammattikirjoista poimitun aineiston vuosilta 1918-1999).

Lehdistä tutkimukseni kannalta tärkein on *Teatteri*-lehti, joka alkoi ilmestyä vuonna 1945 ja on edelleen merkittävin suomalainen alan ammattilehti. Muista julkaisuista poikkeava on Suomen Teatterityöntekijäin Yhteisjärjestö STY ry:n tiedotuslehti, STYöläinen, joka on ammattijärjestölehti ja jossa ei juurikaan ole esimerkiksi yleisölle suunnattuja artikkeleita. STY muutti nimensä Meteliksi (Teatteri- ja Mediatyöntekijät ry.) vuonna 1999 ja samalla lehdenkin nimi muutettiin.

Valitsin analysoitavaksi tekstejä, jotka ovat syntyneet ”itsenäisesti”, ilman omaa vaikutustani, enkä esimerkiksi haastatellut lavastajia tai muita teatterialan henkilöitä. Nykyisen diskurssianalyysikäsitteen mukaan on pyrittävä välttämään käyttämästä ainakaan ainoana lähteenä sellaisia tekstejä, joiden syntyyn tutkija ja hänen näkemyksensä ovat ratkaisevasti vaikuttaneet. Oma vaikutuksensa tietysti on myös aineistovalinnoilla: mitkä lehdet tai kirjat ovat olleet käsittelyn kohteena ja mitkä tekstit valitaan. On eri asia analysoida ammattikirjallisuutta kuin vaikkapa koko perheen aikakauslehtiä. Tässä tapauksessa valinta ei tuottanut suurempia vaikeuksia, koska materiaalia on kohtalaisen vähän. Muissa kuin teatterialan julkaisuissa aineistoa on niukasti, ja monissa tapauksissa samantyyppiset kirjoitukset on julkaistu myös teatterilehdissä tai -kirjoissa. Otin tekstit analyysiin mukaan, jos niissä käsiteltiin edes jollain tapaa suomalaista lavastusta ja lavastajia. Sen sijaan pois karsiutuivat ne, joissa lyhyesti raportoitiin tapahtumista (osa ulkomaitten lavastustaidenäyttelyselostuksista ja lavastusarvosteluista teatterikritiikin yhteydessä). Näiden tekstien tuottamisen kannalta olennaisien reunaehto-
voiaan ajatella olevan toisenlaisia kuin ”vapaasti” kirjoitetun artikkelin.¹¹⁰

¹¹⁰ Ks. esim. Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 34-35.

4. TEKSTEISTÄ IDENTIFIOIDUT DISKURSSIT

Lavastajista ja lavastustaiteesta kirjoittaminen teatterialan ammattilehdissä ja kirjoissa on ollut hyvin miesvaltaista ja lavastajavoittoista:

Taulukko 1 Lavastustaiteesta ja lavastajista esitettyjen näkemysten lukumäärä ja sukupuolijakauma ammattiryhmittäin

	Miehet kpl		Naiset kpl	
Lavastajat	50	1923*	11	1984
Ohjaajat	17	1923	2	1985
Kriitikot ja toimittajat	12	1912	5	1922
Muut**)	11	1924	5	1986
Pukusuunnittelijat	0	--	8	1974
Näyttelijät	4	1937	1	1991
Valosuunnittelijat	3	1962	2	1992
<u>Yhteensä</u>	97		34	

Ammattiryhmät on määritelty sen aseman mukaan, jossa kirjoittaja on *ensisijaisesti* esiintynyt tekstissä. Kaikista teksteistä ei selvinnyt kirjoittajan ammattia tai sukupuolta.

*) Ensimmäisen esitetyn näkemyksen ajankohta.

***)Esim. tutkijat, lavastustaiteen opettajat ja dramaturgit.

Lähes kaikki miehet ovat tulleet keskusteluun mukaan ennen kolmekymmenluvun loppua, naisista taas valtaosa vasta 1980-luvulla. Yhteismäärällisestikin naisten näkemyksiä on ollut vähemmän. Naisia on toiminut lavastajina jo 1950-luvulta lähtien, mutta teatterialan kirjallisuudessa heidän kommenttejaan on alkanut näkyä

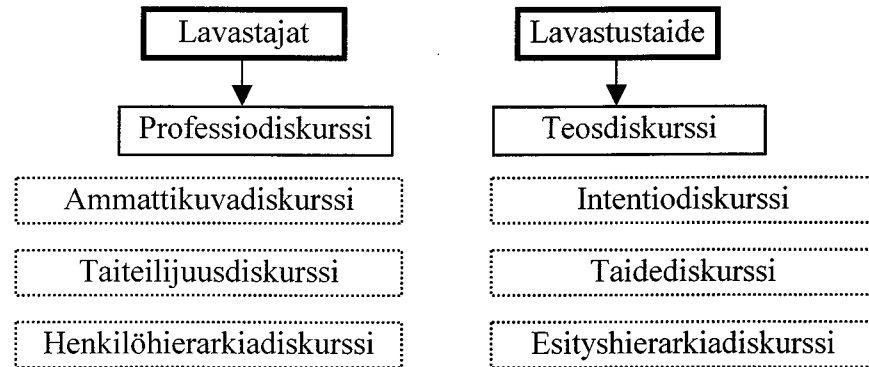
vasta 1980-luvulla. Naisohjaajat eivät taas kovin usein ruodi suhdettaan lavastukseen tai lavastajiin, vaan heidän tekstinsä tuntuvat käsittelevän enemmän itse näytelmiä tai omia ohjauksellisia näkemyksiä. Ensimmäiset naisten esittämät näkemykset ovat olleet toimittajien tai kriitikoiden. Tämä onkin luonnollista, koska naiset toimivat kulttuuritoimittajina jo hyvin varhaisessa vaiheessa. Pukusuunnittelijoiden näkemykset ovat ainoastaan naisten esittämiä. Vaikka monet lavastajat ovat usein suunnitelleet myös puvustuksia, he eivät ole esittäneet näkemyksiään ensisijaisesti pukusuunnittelijan näkökulmasta. Syynä tähän voi olla se, että pukujen suunnittelijaa ei ennen 1950–1960-lukuja pidetty erillisenä ammattilaisena.

Eniten näkemyksiä omasta työstään ja työnkuvastaan ovat esittäneet luonnollisesti lavastajat (61 kpl). Seuraaviksi tulevat heidän kanssaan samoja teemoja työssään pohtivat ohjaajat (19 kpl) ja muun muassa teatteriesityksistä ja lavastustaidenäytelyistä kirjoittavat kriitikot ja toimittajat (17 kpl). Muut-ryhmän (yht. 16 kpl) kirjoittajien ammattialat ovat melko hajanaisia. Ohjaajien kiinnostus lavastajia ja lavastustaidetta kohtaan voi johtua siitä, että ennen esityksen koko visuaalisen ilmeen suunnittelu kuului ohjaajille. Heille saattoi olla tarpeen määritellä omaa asemaansa suhteessa lavastajiin ja lavastustaitteeseen. Vähiten näkemyksiä ovat esittäneet valosuunnittelijat, joiden ammatti on virallisesti uusimpia teatterissa. Valosuunnittelua ovat tehneet (ja osittain edelleenkin tekevät) valaistusestakit, ohjaajat ja lavastajat. Näyttelijöiden vähäinen kommentointi suhteestaan lavastukseen ja lavastajiin voi johtua siitä, että lavastuksen on nähty olevan omaan ammattialaan kuulumatonta asiaa, eivätkä näyttelijät ole olleet ainakaan suunnitteluvaiheessa kovin läheisessä ryhmätyösuhteessa lavastajiin toisin kuin esimerkiksi ohjaajat.

Analysoimistani teksteistä on identifioitavissa monenlaisia, päällekkäisiä ja limitäisiä diskursseja, jolloin monet yksittäiset tekstit ja otteet niistä voivat samanaikaisesti lukeutua useisiin merkityssystemeihin. Teksteistä voi kuitenkin erottaa kaksi pääteemaa: professiodiskurssin ja teosdiskurssin. Ensin mainittu käsittelee

lavastajia ammattikuntana, jälkimmäinen puolestaan itse työn tulosta, lavastustaide. Nämä kaksi päädiskurssia voi jakaa vielä muutamiksi aladiskursseiksi:

Kuvio 1 Lavastaja- ja lavastustaide tekstien jakautuminen diskursseihin



Vasemmalla puolella on esitetty lavastajiin liittyvän professiodiskurssin jakautuminen ammattikuvadiskurssiksi, taiteilijuusdiskurssiksi ja henkilöhierarkiadiiskurssiksi. Lavastustaiteeseen liittyvä teosdiskurssi ryhmittyy intentiodiskurssiin, taidediskurssiin ja esityshierarkiadiiskurssiin. Professiodiskurssiin ja teosdiskurssiin liittyvät alakategoriat olen esittänyt katkoviivoin, koska diskurssien rajat eivät ole koskaan joustamattomat.

Diskurssit muotoutuivat ja uudelleen muotoutuivat teksteihin perehtyessäni toistuneiden lukukertojen myötä. Eri diskurssikategorioiden välisten rajojen hahmottamisessa olen pyrkinyt myötäilemään teksteistä löytyneitä ristiriitaisuuksia ja eroja.

Tekstien kirjoittajien ammattinimikkeet olen määritellyt melko yleisesti ja väljästi siitä näkökulmasta katsottuna, jona kirjoittaja *kyseisessä* tekstissä esiintyy. Käytän skenografeista spesifisempiä nimikkeitä, joista ilmenee kunkin sanojan tarkempi ammattiala: lavastaja, pukusuunnittelija, valosuunnittelija. Joissain tapauksissa on ollut tarpeellista mainita parikin ammattinimikettä. Toisaalta, jos tekstistä ei ole

selvinnyt kirjoittajan varsinaista ammattia, mutta sisällön perusteella voi päätellä, että kysymyksessä on lehden lukija tai toimittajaksi verrattava henkilö, olen käyttänyt näistä yksinkertaisia nimikkeitä: lukija tai toimittaja. Useimmiten toimittajat ovat kulttuuritoimittajia ja kriitikoita tai toimittaja-tutkijoita, mutta näistäkin olen käyttänyt toimittaja-yleisnimitystä.

Seuraavassa esittelen esimerkkien avulla kutakin teksteistä hahmottunutta diskursusia.

4.1 Ammattikuvadiskurssi

Professiodiskurssiin kuuluva ammattikuvadiskurssi liittyy lavastajan työnkuvan määrittelyyn. Ammattikuvadiskurssiin kuuluvat tekstit perustelevat ammattimaisen lavastajan, yleensä taiteilijan, tarvetta ja merkitystä teatteriesityksen onnistumisessa. Teksteissä pohditaan myös lavastajan työn vaatimuksia ja tehtäviä.

Teattereissa on osittain huomattu lavastajien tarve, mitä kirjoittaja pitää hyvänä asiana. Vakituksia lavastajia ei kuitenkaan teattereissa vielä ole:

Toimittaja 1923: ”Meillä on, ilahduttavaa kyllä, jo vähitellen opittu ymmärtämään näyttämöarkkitehdin*) välttämättömyys, mutta erikoistuntijoita tällä alalla syntyy vasta silloin, kun teatterit käytännössäkkin tunnustavat tämän välttämättömyyden ja pyrkivät arkkitehtien ja taiteilijoiden kanssa yhteistyöhön taaten heille työskentely- ja kehitysmahdollisuudet. [...] *)Käytän seuraavassa vakiintuneen ammattinimityksen puutteessa tätä nimitystä, joka siis ei tarkoita itse teatterirakennuksen arkkitehtiä.”¹¹¹

Lavastajien tarvetta perustellaan arvovaltaisten, ”suurempien teattereiden” menestyksellä:

Toimittaja 1932: ”Suuremmissa, varsinaisissa teattereissa työskentelee vakinaisesti tälle alalle erikoistunut maalaustaiteilija, jonka taiteellisesta nä-

¹¹¹ Ahde 1923, 40.

kemyksestä näytelmän menestys suuressa määrin, useinpa ratkaisevastikin riippuu. [...] Suuri annos Tampereen Työväen Teatterin nykyisin ja jo kauan sitten nauttimasta arvonnosta taidelaitoksena on sille tullut, paitsi etevien johtajien, myöskin sen etevän lavastajan, Jussi Karin ansiosta.”¹¹²

Hyvä lavastaja, tässä tapauksessa kuvataiteilijanakin tunnettu, voi perustellusti nostaa koko teatterin taiteellista tasoa.

Teksteissä korostetaan lavastajan asiantuntijuutta: työtä ei voi tehdä kuka tahansa:

Lavastaja 1934: ”Meidän teatterielämässämme on lavastustaide joutunut siihen ihmeelliseen asemaan, että sitä voi tehdä melkein kuka tahansa, jolla on otsaa ruveta siihen hommaan, ja sitä voidaan tehdä miten tahansa arvostelun kyllin vakavasti puuttumatta asiaan. [...] Muuten ei voisi käsittää sitä omi-tuista tilannetta, että harrastelijat ja taitamattomat töhertäjät saavat hoitaa vastuunalaisia tehtäviä tällä alalla. Ellei ole kysymys suoranaisestä taitamattomuudesta niin koetetaan yleisöä pettää kaikenlaisin epäasiallisin koukeroin ja kultapaperiliimauksin, jotka voivat ehkä pettää suurta yleisöä, mutta ei asiantuntijoita.”¹¹³

Arvostelijoiden, taideinstituution auktoriteettien, tulisi tarkemmin määritellä lavastajien ammattikuva, ettei yleisöä ”petettäisi”. Asiantuntijoilla tässä tarkoitetaan lähinnä ammattimaisia lavastajia tai niitä, jotka jakavat kirjoittajan taidekäsityksen.

Lavastajien tulisi olla ammattilaisia alueellaan:

Lavastajan haastattelu 1992 (haastattelijana toimittaja): ”[...] jonkun tulee aina miettiä, miten viesti saadaan visuaalisesti puhumaan. Eri aloilla on asiantuntijansa ja tässä skenografi on asiantuntija.”¹¹⁴

”Eri aloilla on asiantuntijat” -väittämästä lukija ei voi olla eri mieltä. Näin lavastaja tuo esiin itsestäänselvyytensä pidettävän asian ja rinnastaa sen koskemaan myös skenografiaa lauseen lopulla: ”ja tässä [viestin visualisoinnissa] skenografi on asiantuntija”. Skenografi-asiantuntijan käyttö on siis perusteltua.

¹¹² Jussi Kari 20 vuotta, Työväen Näyttämötaide nro 3, 45.

¹¹³ Eskola 1934, 87.

Lavastajan työnkuva on monipuolinen ja vaativa:

Lavastajan haastattelu 1984 (haastattelijoina toimittajat): ”Skenografi ei voi luoda omaa persoonallista tyyliä ja tekniikkaansa kuten kuvataiteilija, vaan hänen on kyettävä hyppäämään epookista ja tunnelmasta toiseen tekstin ja tulkinnan myötä.”¹¹⁵

Lavastaja tekee eron perinteisen kuvataiteilijan ja lavastajan työnkuvan välillä.

Skenografin työ on haastatellun mukaan sidotumpaa kuin vapaan kuvataiteilijan.

Hän näkee vaatimukset positiivisessa sävyssä ja näin korostaa oman ammattikuntansa kykenevyyttä eläytyä erilaisiin tunnelmiin.

Usein samaan tapaan, positiiviseen sävyyn luetellaan lavastajien ammattiin kuuluvia ominaisuuksia:

Tutkija 1986: ”Lavastajan on luomistyössään kyettävä ottamaan huomioon lukuisia tekijöitä, tekstianalyysistä ja välitettävästä näkemyksestä hyvin konkreettisiin ja teknisiin seikkoihin.”¹¹⁶

Ammattikuvadiskurssissa lavastajan ammatista saa käsityksen, että sitä ei pysty tekemään kuka tahansa, vaan se on monipuolista ja ammattitaitoa vaativaa.

4.2 Taiteilijuusdiskurssi

Professiodiskurssin toisessa aladiskurssissa, taiteilijuusdiskurssissa lavastajien varsinaista työnkuvaa ja yksittäisiä tehtäviä ei enää niinkään määritellä, vaan heistä puhutaan kuten muistakin taiteilijoista. Suuret mestarit – oppilaat -taiteilijakaan luominen kuuluu taiteilijuusdiskurssiin. Teksteistä voi löytää viitteitä erilaisten taidenäkemyksen mukaisista taiteilijoista. Pirjo Vaittisen luonnehtimien

¹¹⁴ Vesala 1992, 12.

¹¹⁵ Kostiainen – Riukula 1984, 4.

¹¹⁶ Reitala 1986 b, 51.

teatterikulttuurien mukaan romanttinen taiteilija on nero, joka on saanut kutsuksen taiteilijanammattiin ja teatteri koetaan lähes pyhänä paikkana. Taiteellinen toiminta nähdään mystisenä ja siitä ei voi kommunikoida ulkopuolisille.¹¹⁷

Lavastajat konstruoivat itsensä (tai joissain tapauksissa heidät konstruoidaan) luovina, mystisinä neroina. Kirjoituksissa kuvaillaan romanttisen taiteilijaidentiteetin mukaisesti työlle uhrautumista ja vääryyden kokemista. Modernistisen taiteilijaidentiteetin taiteilijalla on tärkeä asema, koska hän on uutta luova – moderni elitistinen taiteilijanäkemyks muistuttaa romanttista. Individualismi on tärkeää. Vapaan luovan neron taiteilijamyymiä pidetään yllä julkisuudessa mystisen ja vakavan, jopa ylimielisen imagon avulla.¹¹⁸ Mestariomyymi liittyy olennaisesti modernistiseen taidekäsitykseen. Tärkeänä pidetään tietoa siitä, kuka teki ensin jotakin.¹¹⁹ Nuoret, liberaalit lavastajat haluavat olla tunnustettuja taiteilijoita, mutta samalla tehdä eron vanhakantaisiin eliittitaiteilijoihin.

Lavastustaidenäyttelyä arvostellut ohjaaja on valinnut katsaukseensa kuvataidearvosteluissa käytettyjä, ajalle tyypillisiä sanamuotoja ja termejä kuvaillessaan lavastusluonnoksia ja -pienoismalleja:

Ohjaaja 1924: ”Meillä edustaa Henry Ericsson varmintä, herkintä väri- ja muotokulttuuria [...]. Tyylikkaiden näyttämökuvien lisäksi tämä lahjakas taiteilija oli lähettänyt näyttelyyn muutamia erittäin siroasti hahmoteltuja henkilökuvia. Ericssonin rinnalla on Matti Warén mainittava ennen kaikkea omaperäisen, lennokkaan mielikuvituksensa takia, mutta hän on samalla niitä meidän taiteilijoistamme, jotka ovat perusteellisesti perehtyneet näyttämön vaatimuksiin ja mahdollisuuksiin. [...] Nyt mainitsen vain hänen sekä rakenteeltaan että värikäsittelyltään tanakan näyttämökuvansa [...]. Kolmantena helsinkiläisenä ansaitsee Martti Tuukka erikoista huomiota tyylikkään sommittelunsa ja yhä herkemäksi ja persoonallisemmaksi kehittyvän väriytyksensä takia. [...] Nyt mainittakoon vain ilmavat ja kaikessa koruttomuudessaan miltei monumenttaaliset ulkokuvat [...] ja koruttoman siro mallinäyttämö. Näiden nousevien kykyjen rinnalla tuntuvat monet Yrjö Olkilan työt entiselle Vapaalle Näyttämölle jo vuosien takaisilta. Näiden joukossa on kuitenkin sellaisia maalauksellisesti raikkaita ja tunnelmallisia näyttämökuvia kuin [...] Mutta joukossa on jo yhtä ja toista heikompaakin.

¹¹⁷ Vaittinen 1993, 14.

¹¹⁸ Vaittinen 1993, 15.

¹¹⁹ Sederholm 14.4.1999. Luentosarja.

– Eero Snellman, yksi meidän parhaita näyttämöasetustaitelijoitamme, lähetti näyttelyyn vain käyntikorttinsa erään maalauksellisesti mielenkiintoisen Kullervo-kuvansa muodossa, kun hänen parhaat saavutuksensa joutuivat viime syksynä Kansallisteatterissa hävitetyiksi.”¹²⁰

Taiteilijakaanonia luodaan luettelemalla mestareita ja erottelemalla vanhan polven edustajat ”nousevista kyvyistä”. Vakuudeksi taidoista ja taiteilijuudesta kirjoittaja mainitsee myös perinteisemmistä kyvyistä: ”Tyylikkaiden näyttämökuvien lisäksi tämä lahjakas taiteilija oli lähettänyt näyttelyyn muutamia erittäin sirosti hahmoteltuja henkilökuvia.” Otteen lopussa on taiteilijan työn arvon ymmärtämättömyyttä kuvaileva osuus, jossa todetaan hänen teostensa tuhoutuneen. Traagista sävyä lisää huomautus, että työt olivat olleet hänen ”parhaita saavutuksiaan.”

Myös juhlakirjoituksissa luodaan taiteilijakaanonia. Taiteilijan elämänura ja saavutukset ovat merkittävässä asemassa:

Lavastaja-tutkija 1994: ”[...] Vappu Nummela on Suomen ensimmäinen pitkään ammatissa toiminut naislavastaja. Hänen työssä ollessaan ovat monet asiat muuttuneet. Hän on ehtinyt nähdä kuinka alan arvostus on kasvanut ja koko lavastajan työ kehittynyt yhä vaativammaksi. Nykyisin lavastaja on korkean tason ammattitaiteilija.”¹²¹

Alan merkittävyyttä kirjoittaja korostaa etenkin otteen lopussa. ”Alan arvostuksen kasvu”, ”työn kehittyminen vaativammaksi” ja ”korkean tason ammattitaiteilijuus” luetellaan yleisesti tiedossa olevina faktoina.

Taiteilijuusdiskurssissa lavastajaa voidaan luonnehtia myötäsentyiseksi lahjakkuudeksi:

Toimittaja 1946: ”[...] lavastukset todistavat jatkuvaa edistymistä ja syvenemistä siinä määrin, että hämmästyneenä jää kysymään, miten pitkälle tämä ilmeinen luonnonkyky pääsee, jos kehitys jatkuu luonnollisena ja tai-

¹²⁰ Lahdensuo 1924, 237-238.

¹²¹ Ollikainen 1994, 23.

teilija kykenee välttämään ne vaarat, joita uudet vaikutteet, opintomatkat ym. tuovat mukanaan.”¹²²

Nerokas ja ”hämmästyttä” aiheuttava taiteilija on modernististen ihanteiden mukaan ”jatkuvasti edistyvä.” Kirjoittaja kuvailee romanttissävyysesti ”vaaroja”, jotka uhkaavat hänen taiteensa aitoutta, alkuperäisyyttä ja luonnollisuutta.

Romanttiseen taiteilijakuvaan kuuluu työn vaikeuden ja työlle uhrautumisen kuvailu:

Toimittaja 1946: ”Työ ei ole ollut helppoa nykyisen materiaalinpuutteen ja pienten tilojen vuoksi, mutta taiteilijalla on kyky venyä, on sitkeyttä ja sisua. [...] Eero Vasara, harvasanainen hämäläinen, muistelee lämpimin mielin ja kiitollisena suunnannäyttäjää taiteensa tiellä, lavastaja Martti Tuukkaa ja pitää velvollisuutenaan sitä muistoa kohtaan uskollisena pyrkiä horjumattomasti eteenpäin, ei itsensä, vaan lavastustaiteemme vuoksi.”¹²³

Toimittajan mukaan lavastaja on valmis unohtamaan itsensäkin pyrkiessään vakaasti eteenpäin ”lavastustaiteemme vuoksi”. Mestareiden muisto velvoittaa nykyisiäkin taiteilijoita jatkamaan urallaan. Työ määritellään ennemminkin kutsu-
mukseksi, ei varsinaiseksi palkkatyöksi, josta saa asianmukaisen korvauksen.

Usein taiteilijuuden rakentamiseen kuuluu myös kuvauksia työn paljoudesta ja kaiken katoavaisuudesta. Kriitikot ja muut ”ulkopuoliset” kuvataan taiteilijan uhrauksia ja taiteen arvoa ymmärtämättömiksi.

Tutkija 1999: ”Lavastaja tekee kuukausia, joskus vuosia työtä, itse esitys jatkaa elämäänsä joitakin kuukausia tai vuosia jos hyvin käy, ja ainoa mikä valokuvien ja pienoismallien ohella jää jäljelle on joukko kriitikoiden yhdessä yössä kirjoittamia arvosteluja, joissa lavastus on yleensä sivuroolissa.”¹²⁴

¹²² V.V. [Veistäjä] 1946, 1.

¹²³ I.V. 1946, 3.

¹²⁴ Kalha 1999, 6.

Ajattelemattomasti, ”yhdessä yössä” kirjoitetuilla arvosteluilla voidaan kuitata taiteilijan jopa vuosien työ. Kirjoittaja luo kuvan, että väärin ymmärretyn taiteilijan työtä arvostetaan ja tunnetaan liian vähän.

Taiteilijuusdiskurssiin kuuluu myös uuden sukupolven lavastajien erottautuminen vanhoista eliittitaiteilijoista:

Lavastajan haastattelu 1988 (haastattelijoina toimittajat): ”Mun mielestä mikä tahansa tila on mielenkiintoisempi kuin näyttämötila. Kyllähän näyttämölle aina keksii. [...] Näppärään voi toki tehdä, mutta se on sitä kamalaa lavastamista.”¹²⁵

Haastateltu tekee selväksi, että hän vastustaa perinteisiä taidelaitoksia. ”Mikä tahansa tila” on taiteellisesti antoisampi kuin perinteinen teatterinäyttämö. Taiteen tekemisen instituutiossa hän mieltää ”keksimiseksi.” Traditionaalinen lavastus on ”kamalaa” ja ”näppärää”, jota voisi tehdä, mutta taiteilija ei olisi ideologisella tasolla tyytyväinen työhönsä.

4.3 Henkilöhierarkiadiskurssi

Viimeisen professiodiskurssiin kuuluvan aladiskurssin, henkilöhierarkiadiskurssin tekstit liittyvät teatterin ammattilaisten arvojärjestykseen. Diskurssissa tuodaan esiin teatteriproduktion toteuttamiseen tarvittavan henkilöstön keskinäisiä valtasuhteita. Teksteistä käy ilmi, ketkä ovat päättävässä asemassa työskentelyvaiheessa, kuka johtaa tuotantoa ja mikä ammattiryhmä koetaan millekin alisteiseksi. Usein teksteissä esiintyy vaatimuksia yhteistyöstä vallitsevan epätasapainon sijaan ja korostetaan harmonisen yhteistyön hedelmällisyyttä. Työyhteisön matala hierarkia koetaan tavoittelemisen arvoiseksi. Yleensä henkilöhierarkiadiskurssin tekstit käsittelevät tilanteita ennen varsinaista esitystapahtumaa.

¹²⁵ Harju – Ojala 1988, 14.

Henkilöhierarkiadiakurssissa keskeiseksi henkilöksi voidaan nostaa esimerkiksi ohjaaja. Tällöin diskurssissa on havaittavissa Pirjo Vaittisen hahmotteleman taiteellisen työn organisaatiomallin ohjaajanteatterin piirteitä. Ohjaajanteatterissa ohjaaja on esityksen luova henkilö. Näytelmäteksti ei toimi ainoana lähtökohtana, vaan ohjauskonseptista muodostuu uusi tulkinta. Ohjaaja voi toimia sekä taiteellisenä että hallinnollisena johtajana. Valta keskittyy ohjaaja-johtajalle, joka kontrolloi kaikkia toimintoja. Ohjaaja on päävastuullinen yksittäisestä produktiosta. Viimeisenä tulevat näyttelijät ja ”teknikot”, jotka suorittavat valmiin konseptin. Profiilien eriytyminen on ohjaajanteatterissa suurta. Päätöksenteko ja hallinto kulkevat ylhäältä alaspäin.¹²⁶

Lavastaja 1933: ”Ohjaajasta puheenollen on muistettava, että näyttämökuvankin lopullinen muoto on riippuvainen hänen käsityksestään. Näyttämömaalari, kapellimestari, tanssien ohjaaja, pukujen valmistaja, kukaan heistä ei saa esiintyä irrallisena tekijänä, vaan ohjaajan tahdon täyttäjänä, hänen tekonsa täydentäjänä.”¹²⁷

Ohjaajan auktoriteettia ei kyseenalaisteta. Työryhmän jäsenet toimivat ”ohjaajan tahdon täyttäjinä”, eivät itsenäisesti. Ohjaaja vastaa koko tuotannon toteutumisesta, ja hänellä on valta päättää muidenkin työnkuvasta.

Ohjaajan työnkuvaan kuuluu päättää esityksen visuaalinen ilme ja delegoida tehtäviä hierarkiassa alempana oleville:

Toimittaja 1929: ”Kun näytelmän ohjaajalle itselleen on selvinnyt, minkälainen näyttämökuvan on seuraavassa näytelmässä oltava, on hänen heti siitä annettava selostus kaikille, jotka kuvan luomisessa tulevat myötävaikuttamaan. Sekä näyttämölaitteiden laatijan että yksityisten kulissimiesten on ennakolta tiedettävä mitä ’roolia’ he tulevat näytelmässä esittämään.”¹²⁸

Monissa teksteissä myös kyseenalaistetaan ohjaajan valta. Ohjaajan ja lavastajan tulisi olla tasavertaisempia:

¹²⁶ Vaittinen 1993, 8-9.

¹²⁷ ”Verdunin ihme”, Työväen Näyttämötaide nro 3-4, 41.

¹²⁸ Näyttämön näkymättömät, Työväen Näyttämötaide nro 12-13, 159.

Lavastaja 1951: ”Ja nyt joudumme polttavaan probleemaan lavastaja ja ohjaaja. Kaikkien epäluulojen häivyttämiseksi huomautan, etten tarkoita mitään määrättyä teatteria enkä ketään määrättyä henkilöä, vaan yritän kertoa ’yleisen totuuden’. En voi sille mitään, että mielestäni osa ohjaajista omaa diktaattorin taipumuksia. [...] Olen ensimmäinen tunnustamaan, että ohjaaja on kapteeni laivassaan, mutta ei kai lavastajien tai näyttelijöiden silti tarvitse olla salamatkustajia. Tietysti ohjaajan neuvoja on seurattava, mutta kuitenkin määrättyyn rajaan saakka. Suunnitelmat on tietysti tehtävä yhdessä, koska koko lavastus on riippuvainen niistä. Valitettavasti ohjaaja vain usein tässä suhteessa osoittaa yksinvaltiaan pyrkimyksiä.”¹²⁹

Ohjaaja on ”kapteeni” ja hänen näkemystään on kuunneltava, ”mutta kuitenkin määrättyyn rajaan saakka.” Lavastaja haluaisi kehittää ohjaajan ja lavastajan välistä yhteistyötä tasavertaisempaan suuntaan.

Joissain teksteissä korostetaan ohjaajan ja lavastajan välisen yhteistyön tärkeyttä:

Ohjaaja 1951: ”Kuukauden ajan (meidän oloissamme) ohjaaja näyttelijöiden kanssa tekee mitä intensiivisintä työtä tutkien sitä elämänpiiriä, missä näytelmän henkilöt liikkuvat, sillä mitä muuta nuo henkilöt ovatkaan kuin osia kyseenalaisesta elämänpiiristä. Mikä nyt olisi mielyttävämpää kuin että myös lavastaja osallistuisi tuohon yhteiseen työhön!”¹³⁰

Lavastaja 1981 (haastattelija ei tiedossa): ”Lavastaja saattaa joutua suunnittelemaan näytelmän ennen kuin ohjaaja edes aloittaa: lavastus syntyy lainkaan ohjaajan kanssa neuvottelematta, valmiiksi ’lavastelaatikoksi’.”¹³¹

Yhteistyö koetaan välttämättömäksi lavastajan työskentelyn onnistumiseksi. Lavastajan työn laatu heikkenee, jos ohjaajan kanssa ei voi neuvotella. Lavastaja ”joutuu suunnittelemaan” lavastuksen itsenäisesti jonkun ulkoisen pakon sanelemana, vaikkei niin haluaisi.

Lavastajalla on melko suuri valta päättää työstään:

¹²⁹ Weiner 1951, 6.

¹³⁰ Salmelainen 1951 b, 3.

¹³¹ Ahokas 1981, 2.

Lavastajan haastattelu 1999 (haastattelijana tutkija): ”Omat visiot olen aina vienyt voimakkaasti läpi ja taistellut niiden puolesta. Jos näkemystäni yritetään rajoittaa, käsken vaihtamaan lavastajaa...”¹³²

Taiteilijan näkemys on ehdoton, siitä ei voi tinkiä. Jos tämä näkemys ei sovellu produktioon, muuta vaihtoehtoa ei jää kuin ”vaihtaa lavastajaa.”

Muut teatterilaiset voivat kokea olevansa hierarkiassa lavastajaa alempana:

Pukusuunnittelijan haastattelu 1975 (haastattelijana toimittaja): ”Meillä pukusuunnittelija on vain teoriassa sen työryhmän jäsen joka teatteriesitystä suunnittelee. Ohjaaja on tässä tietysti avainasemassa. Lavastajan ohjaaja sentään ottaa huomioon – hän kun suunnittelee ne raamit joihin ohjaaja asemansa tekee. Pukusuunnittelija joutuu useimmissa tapauksissa tekemään työtä henkisesti mielessä yksin.”¹³³

Yhteistyö olisi toivottava asia, mutta se ei toteudu. Ohjaaja on tuotannosta vastaava. Hän ei työskentele lavastajankaan kanssa yhteistyössä, mutta ”sentään ottaa huomioon.”

Kaikkien tuotantoon osallistuvien pitäisi toimia ryhmänä näyttelijää tukien:

Valosuunnittelijana toimineen henkilön haastattelu 1993 (haastattelijana lavastaja): ”Istuin salissa ohjaajan takana isossa suomalaisessa teatterissa ja katsoin ympärilläni. Meitä oli kuusi egotrippiä tekevää erilaista ammattilaista. Ja näyttelijäparka lavalla! Pukusuunnittelija laittoi lierihatun. Sitten tuli dramaturgi, joka muokkasi tekstin niin, ettei se sopinut (näyttelijälle). Sen jälkeen tuli koreografi, joka sanoi ohjaajalle, että pane se seisomaan yhdellä jalalla. Kun se oli lierihattu päässä ja puhui itselleen vierasta kieltä, tuli lavastaja, joka oli nähnyt jo viime kesänä kannokon silmissään. Ja se oli helvetinmoinen kannokko, missä se seiso. Sitten tuli äänisuunnittelija, joka räpäytti uskomattoman pilvitrikin äänitaustaksi ja sen jälkeen tuli valosuunnittelija Leinonen, joka pyyhkäisi huikean sinisen takavalon. Sitten me illalla istuttiin (ravintola) Nataliassa ja ihmeteltiin: Saatana, on se kumma ettei toimi.”¹³⁴

¹³² Kalha 1999, 122.

¹³³ A S-K [Suur-Kujala] 1975, 4.

¹³⁴ Ikonen 1993, 23.

Ironisesta kommentista saa sen kuvan, että kaikki ”ammattilaiset” ovat vallanneet ”näyttelijäparalta” teatterin. Tämän kirjoittaja näkee epätoivottavana tilanteena. Oleellinen asia teatteriesityksessä olisi näyttelijän osuus, ja muiden tulisi tukea hänen suoritustaan.

Harmoninen yhteistyö koetaan useissa henkilöhierarkiadiskurssin teksteissä tavoiteltavana ja ihanteellisena tilanteena. Näistä kirjoituksista voi löytää odotuksia Pirjo Vaittisen ryhmäteatterimallin toimivuudesta käytännössä. Ryhmäteatterimallin teatteria pidetään kollektiivisena taidemuotona, jossa kaikki ryhmän jäsenet voivat tasapuolisesti ottaa osaa taiteelliseen luomisprosessiin. Työyhteisö muodostuu samanarvoisista taiteilijoista, jotka kunnioittavat toistensa ammattialueita. Hallinnollinen johtaja ei ole välttämätön, ja jos johtaja on valittu, hän ei toimi itsevaltiaan tavoin. Organisaatiolla on matala rakenne, ja työnjakokin on matala. Esityksen eri elementtejä työskentelään rinnakkain ja eri ammattiryhmät työskentelevät samaan aikaan. Usein esitys voidaan muokata improvisaatioiden ja keskusteluiden kautta.¹³⁵

Lavastaja 1995: ”Kaikki osa-alueet työskentelivät itsenäisesti, tasa-arvoisina omissa prosesseissaan, eivät alisteisina tekstille, ohjaussuunnitelmalle tai toisilleen. Harjoitustilanne oli parhaimmillaan vuoropuhelutilanne, jossa jokainen tuotti haluamaansa materiaalia ja esitys syntyi orgaanisesti tämän prosessin seurauksena.”¹³⁶

Työskentely kuvataan vapaaehtoiseksi, pakottomaksi ja prosessimaiseksi. Esitys ”syntyy” ilman paineita, eikä sitä tehdä valmiiksi pakonomaisesti tiukassa aika-aulussa. Ryhmäteatterimainen yhteistyö näyttäisi olevan monelle teatterilaiselle ihanne, johon pyritään, mutta jota kovinkaan usein ei käytännössä saavuteta.

¹³⁵ Vaittinen 1993, 9.

¹³⁶ Ikonen 1995, 7.

4.4 Intentiodiskurssi

Ensimmäisenä teosdiskurssiin kuuluvana diskurssina esittelen intentiodiskurssin, jossa pohditaan lavastuksen tarkoitusta ja tehtäviä teatteriesityksessä. Usein teksteissä perustellaan lukijoille syitä siihen, miksi lavastusta ylipäänsä tarvitaan. Lukijoita vakuutellaan suomalaisen lavastustaiteen korkeasta tasosta. Kotimainen lavastustaide on vähintäänkin samantasoista kuin muiden taidemaailmassa jo (kirjoittajien mukaan) legitimoitujen taidelajien.

Intentiodiskurssin tyypillinen teksti perustelee lavastuksen tarvetta ja funktioita teatteriesityksessä:

Lavastaja 1949: ”Kuulee usein hoettavan, että lavastukset ja dekoraatiot ovat täysin tarpeettomia, että yksin ’sana’, jolla epämääräisellä käsitteellä ilmeisesti tahdotaan kuvata juuri näytelmän henkeä, on tarpeellinen. Elimellisesti näytelmään liittyvä lavastus ilmaisee kuitenkin omalta osaltaan senkin henkeä.”¹³⁷

Lavastaja perustelee lavastuksen tarvetta ”hokijoille” sillä, että lavastus kuuluu esitykseen olennaisena osana ja sillä on ilmaisullinen funktio.

Intentiodiskurssin teksteissä voidaan todeta lavastustaiteen perimmäisen tarkoituksen liittyvän yleisön viihdyttämiseen:

Lavastaja 1936: ”[...] ollaan pakotettuja etsimään näytelmiä, joissa on vähän näyttämömuutoksia, mieluummin ei ollenkaan. Ja kuitenkin ollaan yksimielisiä siitä, että sama ympäristö kaikissa näytöksissä vaikuttaa vieroittavasti yleisöönkin, ainakin mikäli esitys ei ole niin väkevää, että ympäristö kokonaan katsojalta unhoittuu. [...] Jokatapauksessa on näytelmällekin eduksi, jos sen toiminnan kehys, lavastus, vaihtelee, sillä se antaa enemmän todellisuustuntua toiminnalle ja sitäpaitsi – kahden, kolmen tunnin ajalla voi kyllästyä parhaimpaankin taustaan.”¹³⁸

¹³⁷ Warén 1949, 193.

¹³⁸ Ehnberg 1936, 148.

Otteesta voi havaita kokijakeskeisen taideteorian mukaisen ajatuksen, jossa yleisön kokemusta pidetään merkittävimpänä. Keskeistä on reaktio, jonka taideteos saa aikaan katsojissa.¹³⁹ Toisaalta tekstissä korostetaan myös lavastuksen merkittävyyttä näytelmän sisällönkin kannalta, ”sillä se antaa enemmän todellisuustuntua toiminnalle”.

Lavastustaiteen tarvetta voidaan teksteissä painottaa myös ulkomaiden antamien esimerkkien kautta:

Ohjaaja 1924: ”Harrastus uudenaikaiseen taiteelliseen näyttämöasetukseen on vanhoista kulttuurimaista virkeästi leviämässä tänne pohjoisiinkin maihin, ja epäilemättä on tämä suurnäyttely osaltaan vaikuttanut kovin hedelmällisesti oman maamme, jopa Vironkin näyttämötaiteeseen. [...] Sakslaisien taiteilijain erinomaisen eheän ja monipuolisesti opettavan kokoelman tasoille ei Ruotsin ja Suomen kylläkin rikas edustus jaksanut nousta, mutta molemmilla näillä mailla oli kuitenkin jo ilahuttavan paljon sanottavaa. Ja – mikä on vielä parempi – tuloksiin on päästy enimmäkseen aivan omia teitä kulkien.”¹⁴⁰

Suomalaisella lavastustaiteella voi kirjoittajan mukaan olla omaa sanottavaa ja arvoa. Meriittinä kirjoittaja mainitsee, että lavastus on esittäytynyt edukseen ulkomailla, vanhojen ja arvostettujen kulttuurimaiden rinnalla.

Lavastaja 1935: ”Meillä Suomessa on suurin piirtein käyty määrättyissä rajoissa samantapainen kehitys läpi kuin muuallakin. Lavastustaiteemme on täällä ollut varsin itsenäinen, saamatta tai hakematta ulkomaalaisia esikuvia. Siitä huolimatta kullekin ajalle ominainen ajattelutapa täälläkin on löytänyt samanlaisia vastaavia muotoja.”¹⁴¹

Otteessa suomalaisen lavastustaiteen todetaan olevan originaalia ja ”itsenäistä”. Itsenäisyydestä huolimatta suomalainen lavastustaide ei ole ollut tyhjiössä, vaan siihen on suodattunut olennaisin ajan hengestä, ”kullekin ajalle ominainen ajattelutapa”.

¹³⁹ Eaton 1994, 14-15.

¹⁴⁰ Lahdensuo 1924, 231, 233.

Joissakin intentiodiskurssin kirjoituksissa lavastustaide luonnehditaan yhteismittaiseksi jonkin muun genren kanssa ja sitä kautta luodaan sille oma asema ja funktio:

Lavastaja 1949: "[...] ei lavastusta kuitenkaan tietääkseni ole käsitelty yhtä perusteellisesti kuin muita taiteita, eikä ole edes määritelty, mitä se oikeastaan on."¹⁴²

Lavastustaide lukeutuu lavastajan mukaan selvästi taiteisiin, mutta sitä ei ole määritelty riittävästi ainakaan auktoriteettien taholta. Taidelajin määrittely on tärkeää sen olemassaolon vahvistamisen kannalta.

Sisustusarkkitehti-tutkija 1999 "Mikäli halutaan suhteuttaa näyttämökuvan elementit toisen taiteenalan, esimerkiksi taideteollisen muotoilun kanssa, on kaksi erilaista visuaalista ilmaisutapaa pystyttävä rinnastamaan, jotta niitä voidaan tulkita tasavertaisina. [...] Taiteen eri aloille yhteistä on luomisvoiman synnyttämä, mutta erilaisia ilmaisutapoja saava muoto, jolla kuvataan sisäistä näkemystä. [...] Tällä tavalla tarkasteltuna niin muotoilun ja lavastustaiteen kuin muidenkin taiteenalojen välinen raja on ainakin käsitteellisellä tasolla kuin veteen piirretty viiva: periaatteet ovat samat, ilmaisutavat erilaiset."¹⁴³

Kirjoittajan oletuksena näyttää olevan, että vain rinnastamalla saadaan aikaan jonkinlainen tasa-arvo eri taiteenlajien välille. "Taiteenalat" ovat rajattuja kokonaisuuksia, joista voidaan löytää olennaisin, taiteen ydin. Ydin on taiteilijan sisäisen näkemyksen kuvaus, jonka "luomisvoima" saa aikaan. Eri taiteenalojen takana on kaikille yhteiset näkymättömästi sovitut periaatteet, vain niiden ilmituonti vaihtelee.

¹⁴¹ Warén 1935, 43.

¹⁴² Warén 1949, 190.

¹⁴³ Savolainen 1999, 254.

4.5 Taidediskurssi

Teosdiskurssin toisessa aladiskurssissa, taidediskurssissa ei enää kyseenalaisteta lavastustaiteen olemusta taiteena, vaan siitä puhutaan kuten muistakin taidelajeista. Tässä diskurssissa pyritään korostamaan teosten kerroksellisuutta ja tulkinnallisuutta. Teksteissä pohditaan myös, millaista lavastuksen tulisi tyyllisesti olla. Tyyllilajeja määritellään usein käänteisesti: millaista lavastus ei saisi olla. Ulkomailta haetaan tässä, kuten intentiodiskurssissakin, vakuuttavuutta milloin puolustamaan ”oman” tyyliuunnan mielekkyyttä, milloin vastustamaan vallitsevaa. Taidediskurssin teksteistä voi huomata sekä romanttisen että modernistisen taidenäkemyksen vaikutteita. Modernistisessa taidekäsityksessä taiteen tulee olla uutta luovaa ja ”uusi” on arvo sinänsä.¹⁴⁴ Modernistisen taidekäsityksen perintönä on ollut ihanne taiteesta puhtaana ja riisuttuna. Koristeellisuuden vastustaminen on tyypillistä modernistisessä taidediskurssissa. Dekoratiivisuuden nähdään liittyvän harrastetaiteeseen ja tyyliuuntiin, joita modernistit eivät pidä esikuvinaan.¹⁴⁵

Teksteissä korostetaan (lavastus)taideteosten ymmärtämisen vaativuutta ja sitä, etteivät ne aukene kaikille. Lavastustaide vaatii perehtyneitä asiantuntijoita tulkikseen:

Ohjaaja 1951 ”Arvostelussa riittää lavastukselle tavallisimmin yksi lause, ellei tuota lausetta jouduta jakamaan pukusommittelijan tai jonkun muun kanssa. Tuntuu kuin nykyisin arvostelijalta kirjailijan, ohjaajan ja näyttelijöiden jälkeen uupuisi ei ainoastaan tila, vaan myöskin harrastus. Ja jotta asiasta voisi selviytyä mahdollisimman kivuttomasti, annetaan lavastajille mieto, sovinnainen kiitos, joka ei ärsytä, mutta jota ei kukaan myöskään luottuaan muista. Kun näin jatkuu vuodesta toiseen, ei tuloksena voikaan olla muuta kuin se harmaa uneliaisuus, jonka niin hyvin tunnemme.”¹⁴⁶

Arvostelun kyvyttömyys voi edellä esitetyn näkemyksen mukaan olla jopa kohtalokasta itse taidelajille.

¹⁴⁴ Vaittinen 1993, 15.

¹⁴⁵ Sederholm 14.4.1999. Luentosarja.

Taide on tarkoitettu yleisölle ja siten yleisön tulisi sitä myös voida näkyvämmiin arvioida:

Lavastajan haastattelu 1969 (haastattelijana toimittaja): ”Kaksi ryhmää tällä teatterin alueella pitäisi saada ottamaan kantaa, keskustelemaan ja kritisoi-
maan – yleisö ja lavastajat. Nyt arvostelut kirjoittaa ammattilaisarvostelijat,
jotka eivät työnsä takia saa paljoakaan kosketusta siihen maailmaan, missä
muu yleisö elää. Tavallinen yleisö kokee teatteriesityksen toisin kuin am-
mattikatsoja. Ja siksi pitäisi lehdissä olla tavallisten ihmisten ajatuksia nä-
kemästään. Ja lavastajien pitäisi alkaa myös ottaa kantaa ja keskustella.
Esimerkiksi lavastuksista.”¹⁴⁷

”Ammattilaisarvostelijoiden” eliitti ei voi arvostella lavastustaidetta, sitä ei ole
suunnattu heille. ”Tavallisen yleisön” tapa kohdata teatteriesitys on lähempänä
lavastajan tarkoittamaa oikeaa katsomisen mallia, ja heidän näkemyksiään tulisi
kuulla.

Taidediskurssiin kuuluu olennaisesti lavastustaiteen tyyllisten piirteiden määrit-
tely ja pohtiminen. Joidenkin kirjoittajien mukaan lavastustaiteen tulisi olla mah-
dollisimman kolmiulotteista:

Kirjailija 1926: ”Äänellinen poljento vaatii plastillista poljentoa s. o. tilaa
laajalle eleelle, kolmiulottuvaiselle liikehtimiselle. [...] Eloton ’vasen’ ja
’oikea’ s. o. sivukulissien pakoittava kaava, vieläpä ’rampin’ muodostama
este yleisön ja näyttelijän välille ovat näille ajan voimakkaille ja harmoni-
sille runotuotteille vankila, jossa niiden on mahdoton hahmottua näyttelijä-
taiteelliseen muotoon. [...] Näyttelijän ruumis on kolmiulottuvainen, se
vaatii myös ympärilleen kolmiulottuvaisen näyttämön, tämän täyttääkseen,
elävöittääkseen hallitun näyttelijäruumiin liikkeellä.”¹⁴⁸

Lavastaja noin 1989: ”Teatteriesityksessä tilaan täytyy päästä sisälle siitä yk-
sinkertaisesta syystä, että me elämme tiloissa. Ihmisluonnolle on jokseenkin
vieras sellainen tilanne, jossa voi vain katsoa ulkoapäin. Ikään kuin meitä
olisi kielletty menemästä metsään tai ettemme keskustellessamme pääsisi
ihmistä lähelle...”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Salmelainen 1951 a, 3.

¹⁴⁷ Pipinen 1969, 5.

¹⁴⁸ Haarla 1926, 4.

Ensimmäisessä otteessa esityksen tilallisuus määrittyy näyttelijän, jälkimmäisessä lähinnä yleisön kautta.

Monissa taidediskurssin teksteissä korostetaan myös lavastustaiteen maalauksellisuuden vaatimusta:

Näyttelijä 1938: ”Onko tämä ’uusi suunta’ todella edistysaskel? Onko tämä massiivisuus, tämä ahdinkoon asti näyttämön täyttävä röykkiö lopullinen ja parhain lavastuksen ratkaisija? Onko tämä monikertaisesti kustannuksia lisäävä ’taiteellisuus’ ehdottomasti edullinen ja edes välttämätön keino, jonka avulla teatteri yrittää pitää puoliaan kilpailijansa filmin kanssa, joka – merkittävällä kyllä – viime vaiheessaan tulee toimeen ainoastaan yhdellä kullisilla – neliskulmaisella palttinapalalla? [...] Näyttämöasu on vain porttina, josta katsoja pääsee tuonne näytelmän todelliseen, näyttelijän ilmentämään ja elävöittämään mielikuvitusmaailmaan; [...] Siis paljon sopivampi, paljon taitavampi opas tuonne ylifyysilliseen sielunmaailmaan on maalaustaide kuin liian ’kouraantuntuva’ näyttämöllinen arkkitehtuuri.”¹⁵⁰

Kirjoittajan mukaan lavastuksen liiallinen plastillisuus voi vaikuttaa haitallisesti näytelmän varsinaiseen sanomaan, häiritä matkaa ”ylifyysilliseen sielunmaailmaan”.

Tarkoituksenmukaisin lavastus olisi joidenkin taidediskurssissa esitettyjen näkemysten mukaan naturalistinen illuusionäyttämö:

Lukija 1922: ”Jotkut ulkomailla käyneet moittivat niinkään, kuinka täällä ollaan vanhanaikaisia kun asetetaan kappaleita näyttämölle niin yksityiskohtaisella tavalla. Kerrotaan kuinka esim. Moskovassa vaan alleviivataan erinäisiä kohtia – suuri liesi, sirkan laulu, teeveden porina ja esilukija tekevät yhteensä ’kodikkaan tunnelman’. Ovatkohan näin räikeät ponnistelut tarpeellisia muita kuin peräti tylsistyneitä hermoja varten? [...] Ei! Ainakin työväen näyttämöiden on syytä pysytellä terveen todellisuuden pohjalla, sillä jos moisten juttujen yllyttäminä ruvetaan joiksikin ’isteiksi’, niin lähtee ’naturalistinen’ katsojakuntamme kápälämäkeen.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Makkonen ei panovuotta, 39.

¹⁵⁰ Snellman 1938, 135.

¹⁵¹ Hattara 1922, 261.

Lavastuksen ja koko näytelmän tyyllillisen ilmeen tulee edellisen tekstin mukaan määrittyä yleisön oletettujen makumieltymysten mukaan.

Jos naturalismia tehdään näyttämölle, se tulee tehdä kirjoittajan mukaan lähes täydellisesti:

Kansatieteilijä 1986: ”Tällaisen tuolin [renessanssituolin] asettaminen näyttämölle savolaiseen tai karjalaiseen asuinhuoneeseen on arveluttavaa, koska vaikkei sitä ehkä kukaan huomaa ja vaikkei siitä ehkä kukaan huomautta, se antaa katsojalle väärää tietoa ja mahdollisesti hämmentää hänellä ollutta oikeata käsitystä asiasta. [...] Toinen kysymys, joka liittyy läheisesti edelliseen, on aikakausi, jolta esine on peräisin. Täysin sepitteisenä esimerkkinä voidaan tarkastella talvisotaa käsittelevää näytelmää, jossa korsun nurkkaan on asetettu televisio. Meistä jokaiselle se hälyttäisi, että nyt on tapahtunut virhe, mutta miten suhtautuisi nykykoululainen? [...] Tässä tilanteessa aikakausivirheestä muodostuu jo moraalinen ongelma. [...] museossa esiteltäessä jonkin aikakauden sisustusta on oltava tarkkana, että mikään esine ei ole sellainen, että sitä ei olisi vielä esitettävänä aikana ollut olemassa. Aitoja tekstiilejä voidaan joutua korvaamaan uusilla, mutta tällöinkin ollaan ulkonäöstä tarkkoja. Tällä samalla periaatteella voidaan teatterissa toimia ulkonäön suhteen, [...] mikäli näytelmä halutaan sitoa tarkasti johonkin aikaan. Aikakausiajattelu voidaan tietysti hylätä, mutta silloin hylkäämisen täytyisi olla niin tietoista, ettei katsojalle jää ’melkein’ -tunnelmaa, joita vielä aitojen esimerkkien käyttö voi lisätä.”¹⁵²

Teatterilavastajan on kirjoittajan mielestä otettava huomioon lavastuksessa kansatieteelliset aineistot, esimerkiksi tietyn esinetyypin levinneisyys, ettei näyttämölle laitettaisi ”vääränlaista” tuolia. Otteessa lavastus käsitetään melko välineellisenä osana esitystä, sen avulla voidaan valistaa katsojia.

Joissain teksteissä viitteellisyyttä tai symbolismia pidetään ilmaisuvoimaisimpina tyyleinä.

Toimittaja 1923: ”Vasta aivan viime aikoina on meillä ollut havaittavissa jonkinlainen herääminen tällä alalla, mutta toistaiseksi ovat yritykset olleet harvoja ja tulokset verrattain heikkoja. [...] ne taiteellisen työn ja tutkimusten tulokset, jotka näemme Gordon Craigin, Appian, Ernst Sternin ja aivan viimeisinä saavutuksina Pirchanin, Krehanin y. m. näyttämöasetuksissa, voi-

¹⁵² Hakli 1986, 24-25.

sivat olla meillekin hyödyksi ja esimerkiksi ja että me näiden pohjalla kykenisimme luomaan jotain omintakeista, taiteellisesti täysipitoista näyttämöasetustaidetta, joka paremmin kuin täällä tähän asti nähty vastaisi nykyajan draaman ja yleisön vaatimuksia? Vai arveleeko meidän asiaa ymmärtävä taiteentuntija-esteetikopiirimme kaiken sen etnografisnaturalistisen kulisisekamelskan, jota meille on tarjottu, tyydyttävän katsomon taiteellista makua? [...] Tätä 'tulee niin kalliiksi' -laulua on meillä jo siksi paljon laulettu, että yleisö ja julkinen arvostelukin heti näyttää uskovan näyttämöasetuksen olleen korkeasti taiteellisen, kun teatterit ilmoittavat kalliin kustannusarvionsa.¹⁵³

Edellisestä kirjoituksesta voi havaita, että modernistisen taidekäsityksen ihanteiden mukaisesti kirjoittaja vastustaa koristeellisuutta. Pelkistetty lavastus olisi ihanteellinen ratkaisu.

Lavastajan haastattelu 1997 (haastattelijana lavastaja): ”Vuosien kuluessa olen varmistunut siitä, etten ole realisti. En pysty tekemään realistista tilaa. Jos joutuu miettimään vihreän tapetin kuviota ja kuinka se sopii plyyshisohvaan, niin eihän se ole teatteria.”¹⁵⁴

Kirjoittaja ei pidä realismia tai naturalismia lavastuksissa tyydyttävänä ratkaisuna teatteriesityksen ilmaisun kannalta. Lavastaja kokee, että hän ei pelkästään halua, mutta ei edes ”pysty tekemään realistista tilaa”. Kirjoittajan mukaan teatteri on jotain muuta kuin realismia.

4.6 Esityshierarkiadiskurssi

Teosdiskurssiin kuuluvista diskursseista viimeinen, esityshierarkiadiskurssi liittyy teatteriesityksen keskinäisiin valtasuhteisiin ja niiden määrittämiseen. Diskurssiin kuuluvissa teksteissä pohditaan mikä osa esityksessä on merkityksellisintä, esimerkiksi ohjaus, lavastus, puvustus, valaistus, näytelmäteksti vai näyttelijäntyö. Modernistisessa taidediskurssissa hierarkkinen jäsentäminen koetaan usein tärke-

¹⁵³ Ahde 1923, 39.

¹⁵⁴ Takala 1997, 10.

äksi.¹⁵⁵ Monesti teksteissä voi olla perusolettamuksena, että on olemassa jokin ”normaalista” esitysharmoniasta poikkeava tilanne, epäsuhta, jota yritetään parantaa oman näkemyksen mukaiseksi. Toivotaan muiden huomaavan, että teatteriesitys on kokonaisuus, jossa mikään osatekijä ei saa nousta toisten yli. Tasa-arvoajattelu koskee myös teatterin saavutettavuutta: taide, myös teatteri, kuuluu kaikille, siksi viedään teatteria sinne, missä ihmiset ovat. Fyysisesti ja arkkitehtonisesti modernistisella teatterilla on sijansa laitosteatterissa, sen sivunäyttämöllä, mutta usein modernistista teatteria esitetään vaihtoehtoisissa esityspaikoissa. Ne valitaan osana esitystä ja/tai siksi, että halutaan tehdä ero suhteessa traditionaaliseen teatteriin.¹⁵⁶ Yleensä esityshierarkiadiskurssin tekstit koskevat itse esitystapahtumaa.

Esityshierarkiadiskurssiin kuuluvissa kannanotoissa voidaan olettaa esimerkiksi, että ohjaajan näkemys määrittelee lavastuksen muodon:

Lavastaja 1949: ”Ohjaajahan vastaa koko draaman kokonaisvaikutuksesta, ja lavastus on siinä vain yksi tekijä. Lavastuksen tulee sulautua saumattomasti ohjaajan työhön [...]”¹⁵⁷

Lavastus on teatteriesityksessä ”vain yksi tekijä” muiden joukossa, ohjaajan työ on kirjoittajan mukaan tärkeintä.

Joissain kommentteissa painotetaan taas näyttelijän työn osuutta esityksessä:

Näyttelijä 1938: ”Pääosakas tässä pelissä ja toistaiseksi ainakin vielä tärkein ja korvaamaton tekijä – näyttelijä – tuntee puolestaan, että kaikki tuo koneellisuus ja tuo näyttämölle kasattu taipumaton ainemassa ovat röyhkeitä tungettelijoita ja hänen taiteensa häiritsijöitä, jopa julki vihollisia. [...] Parhain, ’taiteellisin’ lavastus on ainoastaan toisasteinen tekijä, jonka aina tulee alistua palvelemaan näyttelijää, sillä näyttämötaide on näyttelijätaidetta. Mutta nuo toisen luokan tulokkaat yhä enemmän rehentelevät näyttämöllä.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Sederholm 14.4.1999. Luentosarja.

¹⁵⁶ Vaittinen 1993, 15-16.

¹⁵⁷ Warén 1949, 192.

¹⁵⁸ Snellman 1938, 135.

Lavastuksella ei ole tämän näkemyksen mukaan omaa ilmaisullista puoltaan, sen tulisi olla näyttelijän ”palvelija”. Paras lavastus pysyy taustalla. Otteen lopussa näyttelijä kuvailee pelkoaan oman asemansa menetyksestä. ”Toisen luokan tulokkaat” eli lavastus on ottanut osansa huomiosta, jonka tulisi kuulua vain näyttelijälle.

Osassa esityshierarkiadiskurssin tekstejä lavastuksen koetaan menettävän ratkaisevan osan ilmaisuvoimastaan ilman jotain toista osatekijää, esimerkiksi näyttelijää...

Lavastajan haastattelu 1987 (haastattelijana toimittaja): ”Lavastus voi olla kurja tai hieno ja kaunis, mutta se mitä näyttelijä tuo siihen nelinkertaistaa sen arvon.”¹⁵⁹

... tai valaistusta:

Toimittaja 1923: ”Ei mikään esine, joka asetetaan näyttämön palkeille, ei mikään maalaus voi päästä oikealla tavalla vaikuttamaan, jollei sitä valaista oikein [...]”¹⁶⁰

Kirjoittajien mukaan lavastuksessa itsessään voi olla esteettistä arvoa, mutta se saa lisämerkitystä näyttelijän työn tai valaistuksen kautta. Teoksesta tulee täydellinen vasta tämän osatekijän myötä.

Harvinaisempaa näkökantaa esityshierarkiadiskurssin teksteissä edustaa näkökulma, jossa lavastuksen osuutta painotetaan ylitse muiden. Kirjoittajan mukaan lavastuksella on huomattavaa esteettistä arvoa:

Toimittaja 1946: ”Kolmas näytös alkaa. Esirippu kohoaa. Yhtäkkiä kajahtavat voimakkaat aploodit, vaikka näyttämöllä ei ole, ei liiku ketään. Lavastus

¹⁵⁹ Aalste 1987, 16.

¹⁶⁰ Nykypäivien, Näyttämö nro 2, 29.

on häikäissyt, lyönyt katsomon hämmästyksellä, mikä pian purkautuu myrskyisiin aploodeihin!”¹⁶¹

Kirjoittajan tulkinnan mukaan katsojat ovat poikkeuksellisesti osoittaneet suosiotaan lavastukselle. Hän korostaa, että ”näyttämöllä ei ole, ei liiku ketään”. Tällä hän vakuuttaa lukijoille, että näyttämöllä ei ole ketään henkilöä, jolle konventioiden mukaisesti osoitettaisiin suosiota. Kokemuksen yllätyksellisyyttä ja vahvuutta toimittaja kuvaa värikkäästi. ”Yhtäkkiä” tilanne on tullut yllätyksellisesti, ”lyönyt hämmästyksellä”, tapahtuma on sekä raju että ihmetystä aiheuttava, ”pian purkautuu myrskyisiin aploodeihin”, reagointi on nopeaa ja spontaania.

Monissa kirjoituksissa todetaan, että yleisesti tilalla on ratkaiseva osuus esityksen muotoutumisessa:

Ohjaaja 1986: ”Tällä hetkellä on sekä lavastajilla että ohjaajilla selvää hakuisuutta löytää erilaisia tilaratkaisuja, joissa nähdään tilan kommunikoiva funktio, se miten tila suhtautuu yleisöön. Tämän hakuisuuden merkinä on se, että on pyritty pois teattereista joihinkin muihin tiloihin, joissa ihmiset liikkuvat ja joita elämäntyö on muovannut, ja haettu ikään kuin näytelmälle sopiva esitysmiljöö. Tämä on hyvin kiehtovaa.”¹⁶²

Otteessa todetaan, että tila määrittynyt näytelmän (tekstin) mukaan, mutta tilallakin on selvästi tehtävä esityksen synnyssä, ”kommunikoiva funktio”. Lavastus on pelkistynyt miljööksi, perinteistä lavastusta ei välttämättä tarvita. Ihmisten ”elämäntyön muovaama” tila on syntynyt luonnollisesti, kun taas laitosteatteerit ovat vain esityksiä varten rakennettuja instituutioita.

Esityshierarkiadiskurssin joidenkin näkemysten mukaan tekstin tulisi olla tärkeintä esityksessä:

Toimittaja 1923: ”Näytelmässä on luonnollisesti puhuttu sana pääasiana, kaiken muun näyttämöllä, näyttelijän eleineen ja liikkeineen, näyttämöase-

¹⁶¹ I.V. 1946, 3.

¹⁶² Pennanen 1986, 40.

tuksen valaistuksineen ja joukkokohtauksineen, tulee olla vain sopusointuisena puitteena vuorosanoille.”¹⁶³

Kirjoittaja toteaa lähes itsestäänselvyytensä vuorosanojen olevan teatteriesityksessä olennaisinta. ”Kaikki muu” näyttämöllä on taustana tekstille, häiritsemättä ja ”sopusointuisena”.

Lavastuksella tai tilalla voi kirjoittajien mukaan olla vain vähäinen merkitys esityksessä:

Ohjaaja noin 1989: ”Tämä liittyy tarinan kerrontaan, kykyyn suunnata katsojan huomio. Kaikessa tässä ulkoisella ympäristöllä on äärimmäisen vähän merkitystä. Monesti näkee, että lähtökohtana on ollut tehdä taidetta, ei kertoa tarinaa. Hyvällä onnella hyvästä tarinasta saattaa sitten tulla hyvää taidettakin.”¹⁶⁴

Toteamalla, että: ”Kaikessa tässä ulkoisella ympäristöllä on äärimmäisen vähän merkitystä”, kirjoittaja rajaa esityksen oleellisen osan koskemaan tekstiä ja näyttelijäntyötä. Teatteriesitys on väline, ja sen päämääränä on ”kertoa tarinaa katsojalle”. ”Tarinan kerronta” ihmiseltä toiselle mielletään humaniksi ja pienimuotoiseksi toiminnaksi. ”Taiteen tekeminen” taas epäinhimilliseksi ja laitosmaiseksi. Taide ei saa olla teatteriesityksen tavoitteena ja lähtökohtana. ”Tarinan tuleminen taiteeksi” on mukava lisä esitykseen, onnenkantamoinen, eikä varsinaisesti tavoiteltava asia. Taiteen syntyminen on riippuvainen hyvästä tekstistä, ”tarinasta”.

Monien kirjoittajien mielestä koko teatteriesityksen pitäisi olla yhtenäinen kokonaisuus. Usein kirjoituksissa kuitenkin todetaan, että lavastuksen tulisi olla alisteinen esityskokonaisuudelle:

Toimittaja 1912 ”Koristemaalari ei tule tehdä vain maisemapanoraamaa, jonka keskellä näyttelijät voivat liikkua edestakaisin; hänenkin on ’otettava ääni’ näyttelijöistä, näyttämöllisen esityksen perunsäveleen [perussävelen]

¹⁶³ Ahde 1923, 42.

¹⁶⁴ Witikka ei painovuotta, 13.

tulee esiintyä dekoratsioneissakin. Jokainoan pienimmänkin yksityisseikan on myötävaikutettava kokonaiskuvan aikaansaamiseen.”¹⁶⁵

Tutkija 1986: ”Lavastus ei taidemuotona ole itseisarvo, se toimii vain suhteessa kokonaisuuteen, jonka se yhdessä esityksen muiden elementtien kanssa muodostaa ja jota se palvelee.”¹⁶⁶

Pukusuunnittelija-näyttelijä 1991: ”Tällä hetkellä pitäisi kiinnittää huomiota teatterin marginaalisten ryhmien – puvustuksen ja lavastuksen – ylikorostumiseen. Se on merkki kriisistä. [...] Kun visuaalisesta suunnittelusta tulee itseisarvo, esityskokonaisuus kärsii”¹⁶⁷

Kirjoittajat näkevät, että lavastustaiteen korostuminen merkitsee jonkinlaista tilanteen kärjistymistä ja teatteriesityksen muuttumista ei-toivottuun suuntaan. Kokonaistaideteos on tavoiteltava ominaisuus, eikä mikään osatekijä saisi korostua liikaa.

5. ”EI MITÄÄN FUTURISMIA, EI EXPRESSIONISMIA, VAAN VAKAVAA TAI-TEELLISTA TYÖTÄ” DISKURSSIEJA 1910–1930-LUVUILTA

Seuraaviin lukuihin olen koonnut teatterilehtien ja -kirjallisuuden lavastustaide- ja lavastaja-artikkeleissa käytettyjä diskursseja kaavioiden muotoon. Joskus diskursseja on kirjoituksissa käytetty tietoisesti, useimmiten tiedostamattomasti. Ne eivät siis ole yksipuolisesti kirjoittajan valitsemia viestinnän työkaluja tai valmiita malleja. Ihmiset toimivat diskurssien sisällä, ovat osallisina sosiaalisissa käytännöissä.¹⁶⁸

Professiodiskurssiin luettavien tekstien osuudet olen kuvannut värittömillä sektoreilla:

¹⁶⁵ Binocle [Erkki Kivijärvi] 1912, 30.

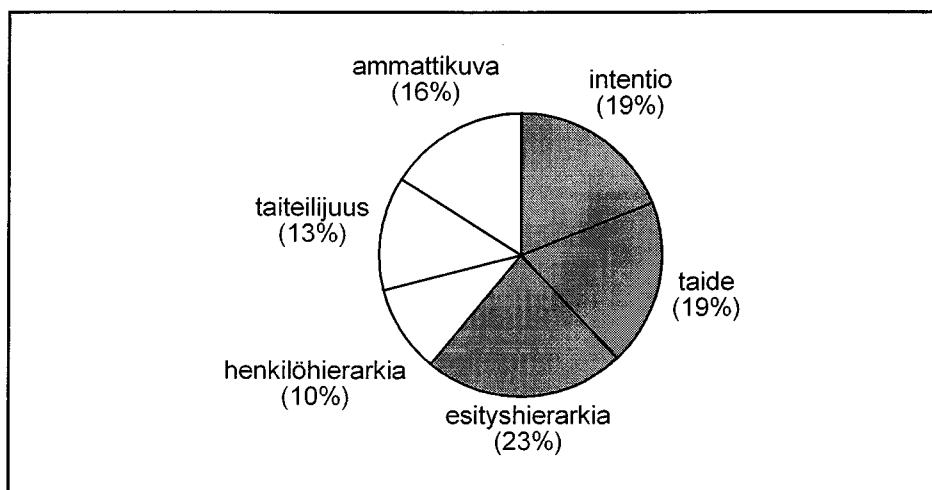
¹⁶⁶ Reitala 1986 b, 51.

¹⁶⁷ Tandefelt 1991, 36.

Teosdiskurssiin luettavien tekstien osuudet olen kuvannut harmailla sektoreilla: ■

1910–1930-luvuilla lavastustaiteesta ja lavastajista kirjoittivat teatterialan julkaisuissa luonnollisesti lavastajat, mutta myös ohjaajat, toimittajat, muutamat näyttelijät ja joukko muut -ammattiryhmään kuuluvia henkilöitä.

Kaavio 1 Lavastajien käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla



Ensimmäiset varsinaisten ammattilavastajien kirjoittamat tekstit ilmaantuivat suomalaisiin teatterialan lehtiin ja kirjoihin 1920-luvulla. Suurin osa (61 %) lavastajien kirjoituksista 1920–1930-luvuilla oli teosdiskurssiin liittyviä tekstejä. Lavastus oli alkanut saada aikaisempaa enemmän painoarvoa teatteriesityksen osa-alueena ja lavastajat halusivat tarkentaa työnsä olemusta muille teatterilaisille ja kollegoilleen. Eniten lavastajien teksteissä käytettiin esityshierarkiaa koskevia diskursseja, 23 prosenttia. Esityshierarkiadiskurssia lavastajat käyttivät määrittämään lavastuksen aseman teatteriesityksessä 1920–1930-luvuilla. Tyypillisin lavastajan näkemys lavastuksen asemasta oli nöyrä ”sanan taiteen” korostus suh-

¹⁶⁸ Jokinen – Juhila – Suoninen 1993, 40.

teessa lavastukseen. Lavastuksen olemusta luonnehdittiin esityshierarkiadiakurssin kirjoituksissa muita esityksen osatekijöitä tukevaksi elementiksi:

Lavastaja 1923: ”Pää-asia on tapa, millä esitettävän näytelmän sielu sanonnallisessa esityksessä paljastetaan. Monesti on se kaikki kaikessa. Yksivärinen verho taustana on parempi, kuin kirjavat, taiteellisetkin maalaukset. Jos me kykenemme laskeutumaan syvyyksiin, jos me kykenemme viehättämään sanan mahdollilla, jos meidän sielumme palo hehkuu sanoistamme, niin kaikki muu meille annetaan, olkoonpa sitten ympäristömme kuinka köyhä tahansa.”¹⁶⁹

Lavastaja 1933: ”Lavastus on siis näytelmälle samaa kuin taululle kehys ja valo ja painetulle tai kirjoitetulle sanalle alleviivaus: sen tehtävä on ilmentää näytelmän johtava aate niin selvänä ja voimakkaana kuin mahdollista.”¹⁷⁰

Lavastaja 1937: ”[...]lavastus on luonnostaan myötäilevää taidetta. Sillä ei ole omaa itsenäistä tarkoitusta [...]”¹⁷¹

Lavastaja 1938: ”Jos yleisö heti esiripun auettua havaitsee, missä ollaan, minkälaisten ihmisten parissa, missä ajassa ja missä tunnelmassa ja jos yleisö tämän havainnon jälkeen unohtaa näyttämölaitteet, jääden kuulemaan vain sanaa, on lavastus mielestäni näytelmän hengen mukainen, siis onnistunut.”¹⁷²

Vähiten lavastajat käyttivät taiteilijuusdiskurssia (13 %) ja henkilöhierarkiadiakurssia (10 %).

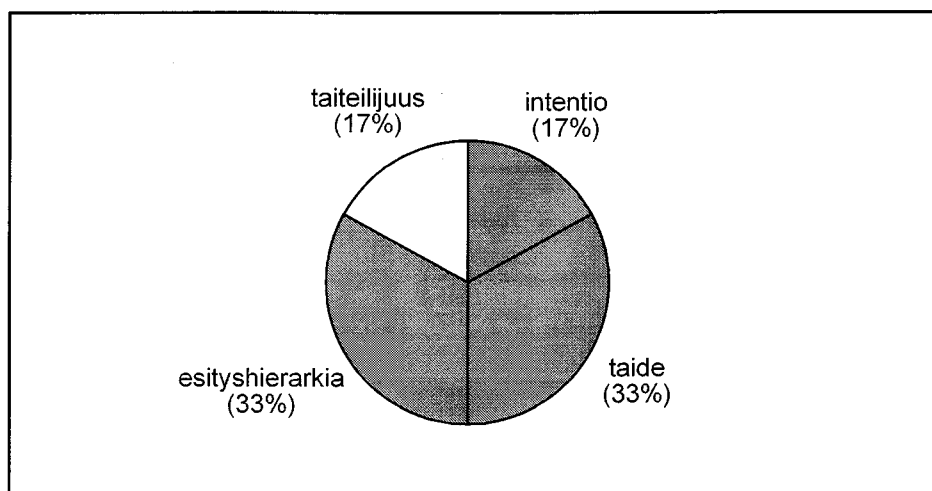
¹⁶⁹ Al'-Antila, 1923, 43.

¹⁷⁰ ”Verdunin ihme”, Työväen Näyttämötaide nro 3-4, 41.

¹⁷¹ Lahti 1937, 82, 84.

¹⁷² Närhi – Snellman 1938, 153.

Kaavio 2 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla



Ohjaajat, kuten lavastajatkin, käyttivät 1920–1930-luvuilla teksteissään eniten teosdiskurssia (83 %). Ohjaajat olivat kiinnostuneita määrittelemään lavastuksen olemusta ja sen roolia esityksessä, eivät niinkään lavastajien identiteettiä ja suhdettaan lavastajiin. Ehkä he kokivat lavastustaiteen läheisemmäksi aiheeksi kokemustensa perusteella, koska monesti käytännössä ohjaajat saattoivat päättää lavastuksen muodon. Valtaosa teosdiskurssiin kuuluvista osista on esityshierarkia- ja taidediskurssiin liittyviä huomautuksia (33 % kutakin). Esityshierarkiadiskurssilla korostettiin lavastuksen osuutta taustavaikuttajana. Ohjaajan suurimman kiinnostuksen kohteen, näyttelijöiden ohjauksen, tuli olla hallitsevassa osassa:

Ohjaaja 1924: ”Ja erinomaisen tärkeitä on myöskin, että näyttämöasetus kulloinkin tukee ja tehostaa näytelmän ja sen eri näyttösten ja kohtausten draamallista tunnelmaa ja että elävät henkilöt, jotka aina ovat kaikessa näyttämöllisessä esityksessä päätekijöinä, saavat ympäristöstään sisäiselle draamallisesti viritetylle elämälleen oikean kaikupohjan.”¹⁷³

Taidediskurssilla ohjaajat määrittelivät lavastuksen tyylillisiä piirteitä: millainen heidän mielestään lavastuksen piti olla. Tämä osaltaan osoittaa myös tietynlaisen arvovallan olemassaoloa. Ohjaajat pitivät itsestään selvänä sitä, että he voivat ilmaista oman mielipiteensä lavastuksen muodosta ja että tällä mielipiteellä oli pai-

¹⁷³ Lahdensuo 1924, 232.

noarvoa. Seuraavassa taidediskurssiotteessa ohjaaja tuo ilmi sen, että hän ei suosi koristeellisuutta ja että lavastuksen lähtökohtana tulisi olla näytelmän tunnelma:

Ohjaaja 1924: ” [...] taiteilijamme ovat pakostakin oppineet kunnioittamaan rakenteellista periaatetta ja saaneet siten kiinteyttä sommitteluihinsa. Se lie-
nee osaltaan vaikuttanut siihenkin, että meillä enimmäkseen on osattu lähteä
draaman sisäisistä arvoista ja tunnelmista ja siten vältytty liiasta koristeelli-
suudesta.”¹⁷⁴

Seuraavassa esimerkissä ohjaaja käyttää taidediskurssia niin ikään määritelläkseen lavastuksen ihanteellisen muodon. Ympäristö korvaa perinteisen lavastuksen lähes kokonaan, niin ettei sitä välttämättä enää tarvita ollenkaan:

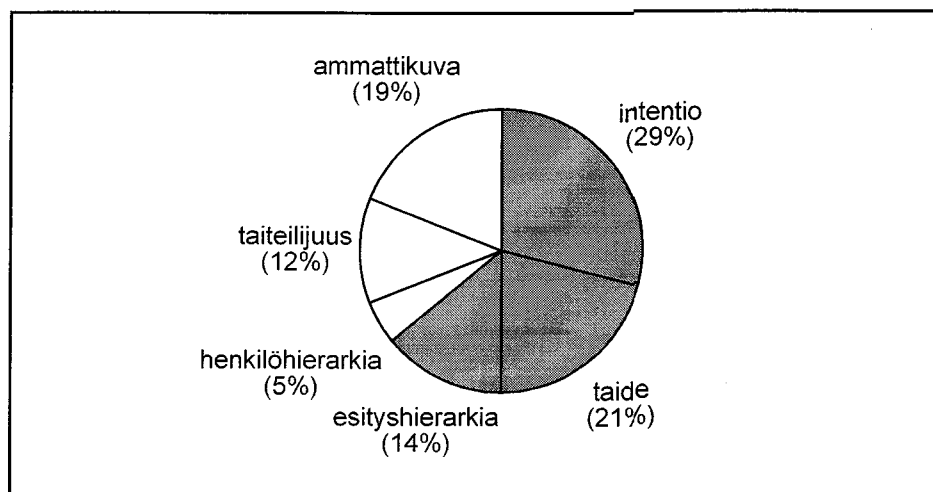
Ohjaajan haastattelu 1937 (haastattelijoina ohjaaja ja lavastaja): ”Tämän [ulkoilmateatterin] erikoislaatuisen ympäristön tarkoituksena on antaa il-
lusioni todellisuudesta, olkoon sitten kysymys historiallisesta paikasta tai
kansatieteellisestä menneisyydestä [...]. Tämä luonnollinen ympäristö kor-
vaa näyttämökuvat ainakin osittain, ja mikäli ympäristö on joissakin suh-
teissa hajoittava, [...], annetaan näytännöt mieluummin pimeässä, valon-
heittäjien avulla, jolloin pimeys verhoaa kaikki häiritsevät tekijät tehostaen
samalla tunnelman mystillisyyttä.”¹⁷⁵

Henkilöhierarkia- ja ammattikuvadiskurssia eivät ohjaajat käyttäneet lainkaan 1920–1930-lukujen teksteissään.

¹⁷⁴ Lahdensuo 1924, 237.

¹⁷⁵ [Lahti] – [Salmelainen] 1937, 56.

Kaavio 3 Toimittajien käyttämät diskurssit 1910–1930-luvuilla



Tutkimassani aineistossa vanhimmat, 1910-luvulta peräisin olevat tekstit ovat toimittajien kirjoittamia. Tämä voi johtua siitä, että monesti toimittajina (joskus myös nimimerkillä) työskennelleet henkilöt saattoivat toimia myös teatterinjohtajina ja ohjaajinakin. Eniten toimittajat, samoin kuin kaksi edellä esitettyä ammattiryhmääkin, käyttivät teksteissään teosdiskurssin piiriin kuuluvia diskursseja (64 %). Näistä intentiodiskurssia (29 %) käytettiin valtaosassa tekstejä lavastustaidetta käsiteltäessä. Intentiodiskurssia toimittajat käyttivät perustellessaan lavastuksen merkitystä teatteriesityksessä. Uudenaikaisten lavastusten tarvetta saatettiin perustella muun muassa katsojien tarpeilla:

Toimittaja 1924: ”Monella näyttämöllä saa syksystä kevääseen ja vuodesta vuoteen nähdä aivan samojen kullisien suorittavan tehtävänsä, olipa esitettävä kappale mikä tahansa. Katsoja kaipaa kuitenkin siinäkin suhteessa vaihtelua.”¹⁷⁶

Lavastuksen tärkeyttä perusteltiin sen yleistymisellä. Pienimmätkin teatterit olivat jo ymmärtäneet asian arvon:

Toimittaja 1932: ”Nykyään pitää jo jokainen pienempikin näyttämö kunniasianaan esittää kunkin näytelmän vartavasten valmistetuin kehyksin.”¹⁷⁷

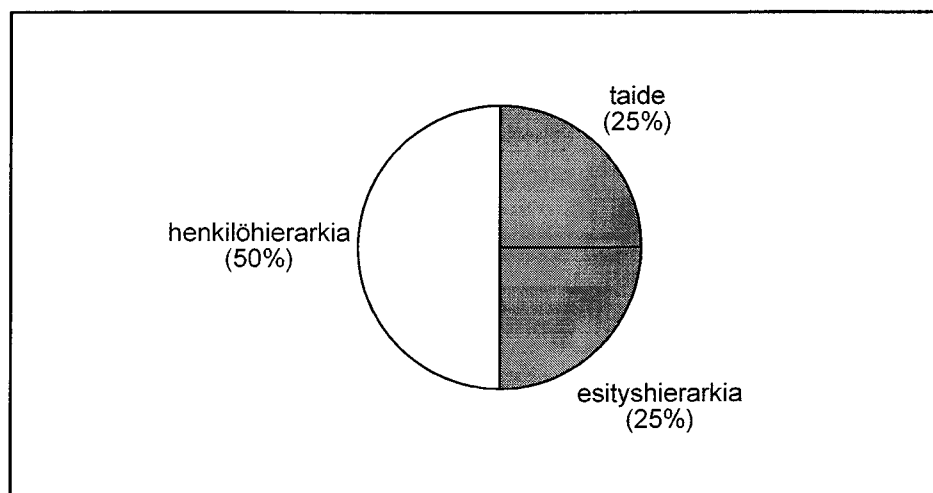
¹⁷⁶ K.V. 1924, 138.

Toiseksi eniten toimittajat käyttivät kirjoituksissaan taidediskurssia (19 % käytetyistä diskursseista). Useimmiten he luonnehtivat näissä teksteissään lavastuksen ideaalisia tyyllisiä piirteitä. Seuraavan otteen toimittaja väittää uusia tyyliisuuntia epätoivottaviksi ja pitää parempana suomalaisten suosimia ilmaisukeinoja:

Toimittaja 1925 ”Suomi ja Itävalta osoittivat näyttelyssä olevansa konservatiivisimmat maat. Ei mitään futurismia, ei expressionismia, ei mitään melua ja kiihoittavaa prameilua, vaan vakavaa taiteellista työtä. On varmaa, että tuo turmiollinen maailmansota on suuresti auttanut expressionismin satulaan pääsyä. Mutta silloin on se myöskin luettava sodan seurauksiin ja – olkaamme rehellisiä – sotavahinkoihin kuuluvaksi ja me toivomme, että myöskin taide, kuten niin monet muutkin seikat, jälleen seisoisivat sillä tasolla, millä ne olivat ennen sotaa. Silloin eivät vieraat futuristit enää voisi katsella meitä yliolkaisesti ja rehellinen työ saisi riemuita nyt pystynäisen järjettömyyden tappiolle.”¹⁷⁸

Henkilöhierarkiadiskurssi (5 %) oli vähiten käytetty diskurssi toimittajien 1910–1930-lukujen kirjoituksissa.

Kaavio 4 Näyttelijöiden käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla



Näyttelijät olivat 1920–1930-luvuilla, kuten myöhemminkin, varsin harvasanaisia suhteestaan lavastukseen ja lavastajiin, mutta heidänkin käyttämistään diskurs-

¹⁷⁷ Jussi Kari 20 vuotta, Työväen Näyttämötaide nro 3, 44.

¹⁷⁸ Panos 1925, 30.

seista pystyy muodostamaan oheisen diagrammin. Professio- ja teosdiskurssi näyttäisivät esiintyvän tasapuolisesti heidän kirjoituksissaan. Selvästi eniten näyttelijät käyttivät kuitenkin henkilöhierarkiadiskurssia, jonka osuus on puolet käytetyistä diskursseista. Esimerkkiotteessa henkilöhierarkiadiskurssia käyttäessään näyttelijä haluaa tuoda esiin oman näkemyksensä eri henkilöiden osuudesta teatteriesityksen tekemisessä. Ihanteellisessa yhteistyömallissa teatterin taiteellinenkin arvo kasvaisi:

Näyttelijä 1938: ”Meillä on Suomessa pieniin oloihimme nähden harvinaisen paljon lahjakkuutta teatterialalla. Meiltä puuttuu vain keskitystä ja yhteistuntoa. Liian paljon kukin ajattelee lähinnä vain omaa itseään, omaa menestystään. Tämä koskee kaikkia eri tekijöitä – näyttelijöitä, ohjaajia, lavastajia, johtajia, vieläpä – kirjailijoita ja – arvostelijoita. Salainen kilpailuhengi on teatterin katon alla vähintään yhtä suuri kuin stadionilla – suurempi, paljon suurempi, sillä täällä saavutuksia ei voi mitata sekunneissa eikä senteissä – ei noin mitättömän pienissä yksiköissä, vaan tämän kilpailuhengen lietsojana on väkevä kunnianhimo [...]. nykyisin näyttämötaiteessa kaikki tekijät tahtovat olla päätekijöitä; tämä riistää esitykseltä taiteelle välttämättömän sopusoinnun, joten sen sisäinen elämä uhkaa tukehtua.”¹⁷⁹

Käsiteltynä ajanjaksona näyttelijät eivät käyttäneet ollenkaan intentio-, taiteilijuus- ja ammattikuvadiskursseja.

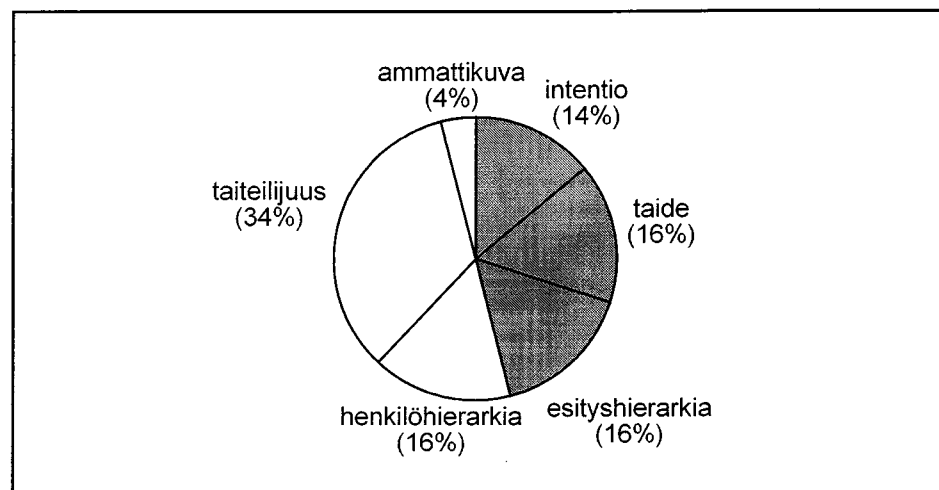
1910–1930-luvuilla muut -ammattiryhmän muodostivat melko usean alan henkilöt: muiden muassa tutkija, näytelmäkirjailija ja lehden lukija. Heidän käyttämistään diskursseista valtaosa, 74 prosenttia, oli teosdiskurssiin liittyviä. He käyttivät kirjoituksissaan paljon taidediskurssia (49 %), mutta eivät ollenkaan intentio- ja ammattikuvadiskurssia.

¹⁷⁹ Närhi – Snellman 1938, 154.

6. ”LAVASTUSTAITEILIJAN ARVO ON SEN VARASSA, KUINKA ITSENÄISESTI HÄN LUO” DISKURSEJA 1940–1950-LUVUILTA

Lavastustaiteesta ja lavastajista kirjoittivat 1940–1950-luvuilla edelleen lavastajat, ohjaajat ja toimittajat, mutta näyttelijät hiljenivät aiheesta kokonaan. Muut -ammattiryhmän lavastustaidetta ja lavastajia koskevia kommentteja ei 1940–1950-lukujen teatterialan lehdistä tai kirjallisuudesta löytynyt montakaan. Heidän kommentteissaan on ainoastaan käytetty henkilö- ja esityshierarkiadiskursseja.

Kaavio 5 Lavastajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla



Lavastajien esittämien näkemysten määrän mukana heidän käyttämiensä diskurssienkin lukumäärä kasvoi verrattuna edelliseen ajanjaksoon (kaavio 1). Niukasti suurempi osa (54 %) lavastajien 1940–1950-luvuilla käyttämistä diskursseista kuului professiodiskurssiin. Lavastajien ammattiin liittyvät aiheet olivat saamassa tärkeämmän roolin kirjoituksissa. Suurimman viipaleen diskurssidiagrammista vie taiteilijuusdiskurssi, jonka osuus on edellisestä 1920–1930-lukujen kaavion arvosta kohonnut yli kolminkertaiseksi, 43 %:iin. Lavastajat kirjoittivat paljon työstään, ja taiteilijuusdiskurssin avulla he pyrkivät vakuuttamaan lukijansa lavastajan työn vaatimasta luovuudesta. Lavastajat käyttivät taiteilijuusdiskurssia

monin eri tavoin, esimerkiksi seuraavassa otteessa lavastaja rakentaa ammattikuntansa edustajille toisaalta herooisen ja toisaalta kärsivän taiteilijan identiteetin:

Lavastaja 1944: ”Maamme lavastustaiteen synty, kehitys, nykyinen taso ja tulevaisuus ovat yksinomaan lavastajien käsissä. He ovat itse hankkineet ulkomailta maalaustavat ja -taidon ja niitä omin avuin kehitelleet, he ovat luoneet tulkintatavat, hengen, tyyliä ja yleensä koko taidehaaran. Omalla kustannuksellaan he ovat tuoneet ulkoa ismit maahamme, niitä kypsyttelleet meille sopiviksi, karsineet niistä kuonan pois ja omaksuneet niitten antamat keinot; ja vanhempaa lavastajapolvea maamme saa kiittää siitäkin, ettei taito sammunut heidän kuoltuaan. Valtiovalta tai yleishyödylliset säätiöt eivät ansaitse kiitoksen alkuakaan lavastustasomme ansioista, mutta niille annamme häpeän, ellei taso kaikkia tyydytä. Lavastajia on muistettu edellisten taholta vain verolipuilla.”¹⁸⁰

Lisäksi taiteilijuusdiskurssin avulla lavastajista konstruointiin modernismin ihanteiden mukaisia, uutta luovia individualisteja. Samalla voitiin tehdä selväksi erokopioimisen ja luovan taiteilijan työn välillä. Luovassa työssä originaaliksi koettiin arvokkaaksi jo sinällään:

Lavastaja 1949: ”Oikean tyylin löytäminen onkin lavastuksen vaikeimpia pulmia. Se vaatii todella luovaa henkeä ja voimaa, ja silloin kun taiteilija ei tyydy kulkemaan vain ennen avattuja latuja, vaan osoittaa uusia mahdollisuuksia, hän on luonut uuden lavastustyylin. [...] Lavastustaiteilijan arvo on sen varassa, kuinka itsenäisesti hän luo. Ei ole mikään taiteellinen ansio jäljentää muualla, esim. ulkomailla näkemiään lavastuksia, olkoot ne kuinka ihastuttavia tahansa, ja siirtää ne sitten omaan teatteriinsa sellaisinaan.”¹⁸¹

Taiteilijuusdiskurssissa rakennetaan ammattikunnalle myös arvokas historia koulukuntineen ja mestareineen. Tärkeänä voidaan pitää tietoa siitä, kuka teki mitään ensimmäisenä.

Lavastaja 1953: ”[...] lavastustaiteilijamme Karl Fager [...] suunnitteli ja maalasi lavastukset yksin täydellisellä teatterituntemuksella ja vanhan koulun tunnetulla taidolla. Hänen lavastuksensa saavuttivatkin tunnustusta ja

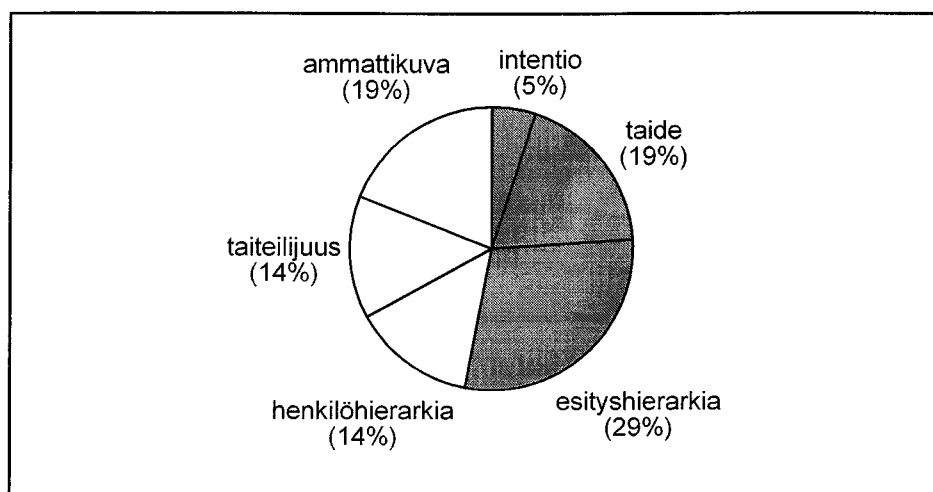
¹⁸⁰ Elo 1944, 14.

¹⁸¹ Warén 1949, 192.

ihailua. [...] Täten Karl Fagerin merkitys lavastustaiteemme varsinaisena alkajana on ainutlaatuinen.”¹⁸²

Vähiten lavastajat käyttivät teksteissään 1940–1950-luvuilla ammattikuvaan liittyvää diskurssia (4 %), jonka osuus kokonaisuudesta edelliseen kaavioon verrattuna on pienentynyt 12 prosenttiyksikköä.

Kaavio 6 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla



Ohjaajien, samoin kuin lavastajienkin, esittämien näkemysten määrän kasvu lisäsi myös käytettyjen diskurssien määrää 1940-luvulle tultaessa. Heidän kirjoituksiinsa käyttämistään diskursseista pieni enemmistö kuuluu teosdiskurssiin, 53 %. Edelleen käytetyimpiin diskursseihin ohjaajien teksteissä kuuluu esityshierarkiadiiskurssi (29 %). Ohjaajat määrittivät esityshierarkiadiiskurssin avulla lavastuksen statusta melko samanlaisin keinoin kuin 1920- ja 1930-luvuillakin. Ihanteellisessa tilanteessa lavastuksella tuli olla ilmaisullinen osa esityksessä, mutta samalla sen piti pysytellä taustalla. Saatettiinpa samassa kommentissa laittaa niin lavastaja kuin lavastustaidekin omalle paikalleen teatteriesityksessä:

Ohjaaja 1947: ”Lavastajan tulisi aina muistaa, että yleisö ei tule teatteriin katsoakseen lavastusta, vaan nähdäkseen näytelmän.”¹⁸³

¹⁸² Stegars 1953, 4.

¹⁸³ Lehtihalmes 1947, 3.

Hieman toisenlaisia sävyjä alkoi ilmaantua ohjaajien kommentteihin 1950-luvulla. Lavastuksen osuutta näytelmän tunnelman muodostamisessa korostettiin, ja kulu-
nutta fraasia lavastuksen huomaamattomuudesta arvosteltiin:

Ohjaaja 1951: ”Ollessaan ristiriidassa näyttelijöiden sävytysten kanssa se [lavastus] ainakin hämmentää, ellei tuhoa heidän viritystään. [...] On siis turha puhua, että lavastuksen pitäisi olla ’huomaamaton’. Päinvastoin sillä on oikeus esiintyä mitä tehostetummin, kunhan se vain kussakin tapauksessa on oikea ympäristö juuri niille ihmisille jotka siinä liikkuvat.”¹⁸⁴

Dramaattisin muutos ohjaajien edelliseen diskurssikaavioon (kaavio 2) verratta-
essa on tapahtunut ammattikuva- ja henkilöhierarkiadiskurssien kohdalla: arvot
ovat nousseet 0 %:sta 19 ja 14 %:iin. Ohjaajille tuli tärkeämmäksi kuin ennen
määrittää lavastajien ammattikuvaa suhteessa omaansa.

Seuraavassa otteessa ohjaaja painottaa yhteistyön merkitystä ja samalla luonnehtii
lavastajan ammatissa tarvittavia vaatimuksia (joita kenties ohjaaja voi asettaa):

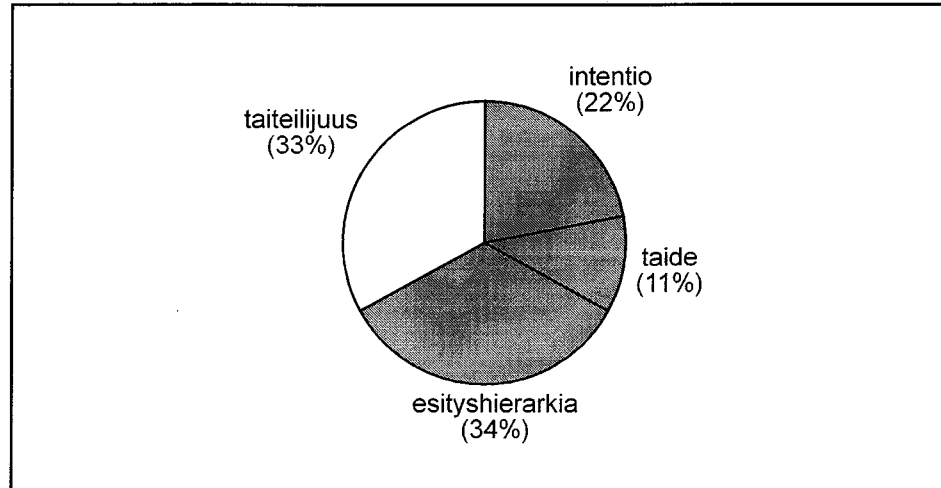
Ohjaaja 1947: ”Huomaamme, miten tärkeätä ohjaajan ja lavastajan tiivis
yhteistyö on. Kuitenkin vaaditaan myös lavastajalta paljon omatoimisuutta,
tyyliseikkojen tuntemusta, taiteellista silmää ja teknillistä taitavuutta.”¹⁸⁵

Vähiten ohjaajat käyttivät 1940–1950-luvuilla intentiodiskurssia, jonka osuus nä-
kemyksistä on tippunut ohjaajien teksteissä 17 %:sta vain 5 %:iin. Ehkä ohjaajat
eivät nähneet enää ajankohtaiseksi lavastuksen funktioiden ja tarpeen vakuuttelua.

¹⁸⁴ Salmelainen 1951 b, 3.

¹⁸⁵ Lehtihalmes 1947, 3.

Kaavio 7 Toimittajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla



Verrattuna 1910–1930-lukujen tilanteeseen toimittajien esittämien näkemysten määrä supistui ja samalla heidän käyttämänsä diskurssitkin vähenivät. Suurinta osaa toimittajien teksteistä hallitsee teosdiskurssi (67 %). Tämä on ymmärrettävää ajatellen heidän tehtävänkuvansa, johon liittyi paljon näyttelyarvostelujen kirjoittamista. Suurimmaksi osaksi he käyttivät argumenttiensa tueksi esityshierarkiadiiskurssiin kuuluvia kommentteja. Esityshierarkian osuus käytetyistä diskursseista on kasvanut edellisestä, vuosien 1910–1930 välisestä ajanjaksosta 14:stä 34:ään %:iin. Seuraavasta toimittajan kirjoittaman artikkelin otteesta voi löytää monia diskursseja, joita hän käyttää vakuuttaakseen lukijoita lavastuksen merkittävyydestä. Esityshierarkiadiiskurssia hän käyttää tässä korostaakseen lavastuksen alisteisuutta muille näytelmän osa-alueille, mutta toisaalta painottaa myös sen itsenäistä asemaa. Tämän tyyppiset kommentit olivat tavallisia toimittajien kirjoituksissa 1940- ja 1950-luvuilla.

Toimittaja 1947: ”[...] kuinka vaativaa ja monipuolista lavastustaide on, kuinka laajat mahdollisuudet sillä ovat ja kuinka se kirjailijan sanaa toistaessaan ja selventäessään, näyttelijän olemusta ja elettä säestäessään kuitenkin on itsenäistä luovaa taidetta.”¹⁸⁶

Taiteilijuusdiskurssiin luettavat kannanotot (33 %) ovat olleet melkein yhtä tärkeässä asemassa kuin esityshierarkiadiskurssinkin. Monet taiteilijoista tehdyt henkilökuvaukset ovat kasvattaneet tämän diskurssin osuutta.

Toimittaja 1946: ”Mielikuvituksen rikkaus, koristeellinen silmä, varma väriäisti ja taito ilmaista ilmaistavansa muutamain harvoin keinoin ovat Leo Lehdolle luonteenomaisia, ja niiden lisäksi tulee se selittämätön taiteilijan anti, joka kaikkialla leimaa taideteoksen.”¹⁸⁷

1940- ja 1950-luvuilla toimittajat eivät enää käyttäneet eri diskursseja kirjoituksissaan niin monipuolisesti, kuin aikaisemmin (ks. kaavio 3). Heidän aiemminkin karttamansa henkilöhierarkiadiskurssi hävisi nyt kokonaan käytöstä. Samoin kävi 1910–1930-luvuilla suosituille ammattikuvadiskurssille.

7. ”LOKEROTYÖSKENTELY ON POISTUMASSA JA RYHMÄTYÖ ASTUMASSA SIJAAN” DISKURSSEJA 1960–1970-LUVUILTA

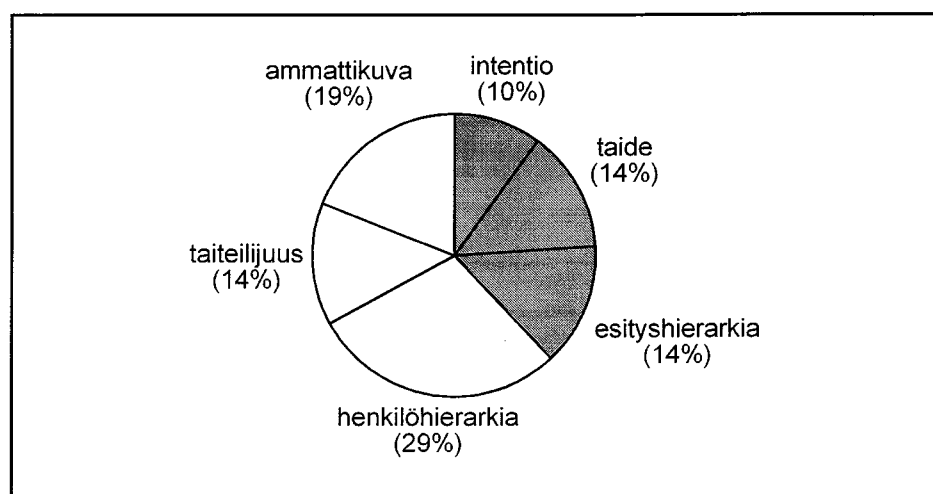
1960–1970-luvuilla lavastustaide- ja lavastajakirjoituksissa kommentoijina esiintyivät edelleen lavastajat ja ohjaajat. Jälkimmäisten osuus oli tosin kirjoituksissa pienentynyt. Uusina ammattiryhminä ajatuksiaan esittämään tulivat puku- ja valosuunnittelijat, joiden käyttämät diskurssit olen esittänyt samassa kaaviossa. Sen sijaan toimittajat eivät enää itse ottaneet suoraan kantaa lavastaja- tai lavastusasioihin kirjoituksissaan, vaan he haastattelivat lavastajia ja muita teatterilaisia. Haastattelujen ja varsinkin kysymysten muotoilun kautta he ovat tuoneet omiakin näkemyksiään julki, mutta muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta niitä ei ole mahdollista erottaa tekstistä. Sama trendi jatkuu 1980-luvullakin.

¹⁸⁶ Leena 1947, 4.

¹⁸⁷ V.V. [Veistäjä] 1946, 1.

Muut-ryhmän kirjoittajina 1960–1970-luvuilla oli monien eri ammattiryhmien edustajia, muun muassa opettaja, tutkija ja lukija. Heidän käyttämässään diskursseissa professio- ja teosdiskurssi olivat yhtä merkittävässä osissa. Yhtä suuret osuuden teksteissä saivat henkilö- ja esityshierarkiadiskurssit, molemmat 37 %. Taide- ja ammattikuvadiskursseja ei muut-ryhmä käyttänyt ollenkaan.

Kaavio 8 Lavastajien käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla



Lavastajien käyttämien diskurssien jakauma muuttui 1960–1970-luvuilla, professiodiskurssiin liittyvät kommentit olivat nyt selvästi käytetympiä, 62 %. Näistä suurimman osan muodostavat henkilöhierarkiadiskurssiin liittyvät huomautukset (29 %). Tämän diskurssin osuus käytetyistä diskursseista kohosi 1940–1950-lukujen tilanteesta (16 %, kaavio 5) huomattavasti. Lavastajat aktivoituivat 1960-luvun lopulla entistä enemmän esittämään mielipiteitään lavastajien asemasta tuotantoryhmässä. Erityisesti painotettiin matalamman hierarkian vaatimusta, sekä työryhmän yhteistyön ja tasavertaisuuden merkitystä.

Lavastaja 1970: ”Lavastajan asema teamissa riippuu lähinnä ohjaajan tyylistä. Niitä on vanhanaikaisia ja uudenaikaisia. Vanhan käytännön mukaan ohjaaja ja dramaturgi muokkaavat aiheen ja sanelevat sitten toivomuksensa lavastajalle. Uusimman käytännön mukaan lähtee opusta rakentamaan triumviraatti: Ohjaaja-dramaturgi jonka tulee vastata tekstistä ja designer, joka yrittää saada kuvankin niin kertovaksi, että se toisinaan pyyhkii tekstiä pois keventäen siten sanallista painolastia. [...] Designerin mukana olo jo

käsikirjoitusvaiheessa pelastaisi monet aiheet näyttämötekniillisestä latteudesta.”¹⁸⁸

Lavastaja 1974: ”[...] lavastajien työolosuhteita, heidän palkkaustaan, taiteellista työtään ja myös koulutustaan kehitetään siten, että ne vastaavat muiden teatterityöntekijöiden arvostuksia ja oloja.”¹⁸⁹

Toinen selvästi korostunut alue on ammattikuvadiskurssi, jonka osuus käytetyistä diskursseista nousi 4 %:sta 19 %:iin. Ammattikuvadiskurssin avulla lavastajat määrittivät oman ammattinsa ominaispiirteitä teatteriesityksen tuotannossa. Työnkuvan muutokset näkyvät ammattikuvadiskurssin käytön lisääntymisenä.

Lavastaja 1970: ”Mielestäni nykyinen käsitys lavastajan ammatista on sekava ja mahdoton. Vain suurimmissa teattereissa on lavastajalla mahdollisuus toimia taiteilijana, pienemmissä hän on eräänlainen sekoitus lankkumaalaria ja puuseppää. Ammattikunnalle olisi vain eduksi se, että lavastuspuoli jaettaisiin selvästi kahteen linjaan – design-linjaan, missä pääpaino asetetaan skenografisen showmanshipin ja korkeataiteellisten tyylien opiskeluun. Mutta toisella puolen on meidän myös koulutettava lavastusteknikoita, jotka pystyvät hyvällä maulla toteuttamaan designerin suunnitelmat. Pääpaino teknisellä linjalla. Jokin Ashley tai Beaton eivät heiluta itse penseliä – he suunnittelevat skenografian ohjaajan ja dramaturgin kanssa. Mutta ulkomailla onkin lavastusteknikoitten taso korkea. Meillä vastaa lavastusluonnosten toteutuksista usein kirvesmiehen tasoa vastaava henkilökunta ja tuloksena on tällöin joukko maataisjärjellä tehtyjä tulkintoja.”¹⁹⁰

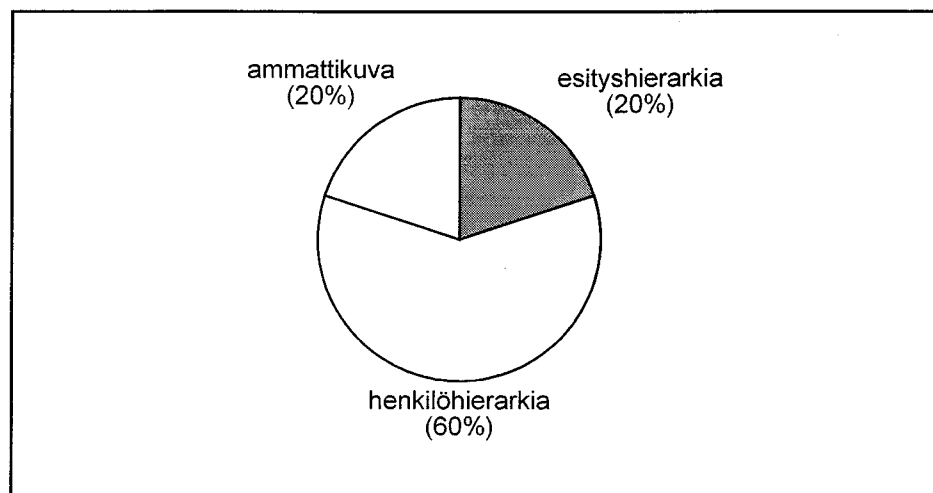
Taiteilijuusdiskurssin osuus käytetyistä diskursseista putosi melkoisesti, 30 prosenttiyksikköä. 1960–1970-luvuilla taiteilijan henkilökohtaisen statuksen vahvistaminen ei kuulunut ajankohtaisiin asioihin. Teosdiskurssiin kuuluva intentiodiskurssi oli vähiten (10 %) käytettyjä diskursseja 1960–1970-luvuilla.

¹⁸⁸ Roy [Tapio Vilpponen] 1970, 4-5.

¹⁸⁹ Heiskanen 1974, 8.

¹⁹⁰ Roy [Tapio Vilpponen] 1970, 5.

Kaavio 9 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla



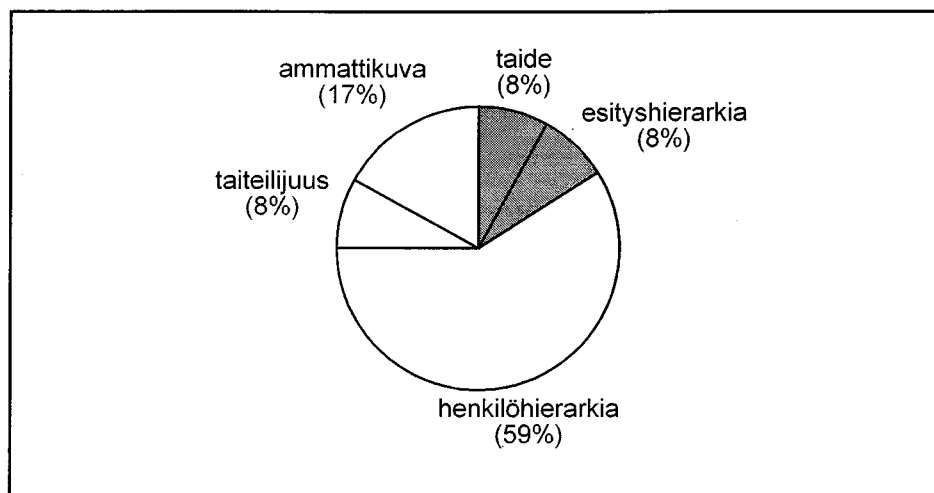
Ohjaajat eivät 1960- ja 1970-luvuilla esittäneet erityisen aktiivisesti näkemyksiään lavastuksesta ja lavastajista. Heidän käyttämässään diskursseissa tapahtui selkeä muutos verrattuna 1940- ja 1950-lukujen tilanteeseen (kaavio 6). Edellisessä kaaviossa teosdiskurssilla oli niukasti suurempi osuus, mutta nyt professiodiskurssi on selvästi hallitsevana ohjaajien kirjoituksissa (80 %). Ylivoimaisesti eniten (60 %) ohjaajat käyttivät teksteissään henkilöhierarkiadiskurssia. Yhteistyötä ohjaajien ja lavastajien välillä pidettiin tärkeänä asiana.

Ohjaajan haastattelu 1964 (haastattelija ei tiedossa): ”Yksilöllisyys ei katoa, vaikka otetaankin oppia toiselta. Yhteistyössä saattaa esiintyä erimielisyyksiä, mutta ne voidaan kääntää positiiviseen suuntaan.”¹⁹¹

Ohjaajien käyttämien diskurssien kirjo köyhtyi 1960–1970-luvuilla, mikä johtui osin kannanottojen vähäisyydestä. Pois jäivät kokonaan intentio-, taide- ja taiteilijusdiskurssit. Ohjaajat eivät enää luonnehtineet ollenkaan lavastustaiteen olemusta, vaan keskittyivät enemmänkin produktion tuottamiseen liittyviin kysymyksiin ja sitä kautta rakensivat lavastajien ja lavastustaiteen asemia teatteriesityksen arvojärjestysasteikolle.

¹⁹¹ Lavastajat neuvonpidossa, Teatteri nro 18, 7.

Kaavio 10 Puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla



Puku- ja valosuunnittelijan (1960-luvulla valaistusmestarin) tehtävät alkoivat vähitellen eriytyä omiksi ammateikseen 1960- ja 1970-luvuilla. Pian heidänkin kirjoituksiaan ja haastatteluitaan alkoi näkyä teatterialan lehdissä ja kirjoissa. He ottivat melko vähän kantaa lavastustaiteeseen ja lavastajiin, mutta sen verran kuitenkin, että heidänkin käyttämistään diskursseista voi muodostaa kaavion. Puku- ja valosuunnittelijoiden kirjoituksissa korostuu professiodiskurssin osuus: 84 % käytetyistä diskursseista. Suurimman osuuden diagrammista vie henkilöhierarkiadiiskurssi, 59 %. Teatterin uudet ammattilaiset näkivät tärkeäksi määritellä omaa asemaansa suhteessa muihin teatterilaisiin. Näkemyksissä korostetaan yhteistyön tarvetta myös lavastajien kanssa.

Pukusuunnittelijan haastattelu 1976 (haastattelijana toimittaja): ”Puvustaja on mukana ohjaajan ja lavastajan kanssa näytelmän ensimmäistä palaverista lähtien rakentamassa näytelmän kokonaisuutta. Lokerotyöskentely on poistumassa ja terve, avoin ryhmätyö astumassa sijaan.”¹⁹²

Intentiondiskurssia puku- ja valosuunnittelijat eivät käyttäneet lainkaan esittämiseen näkemyksissä.

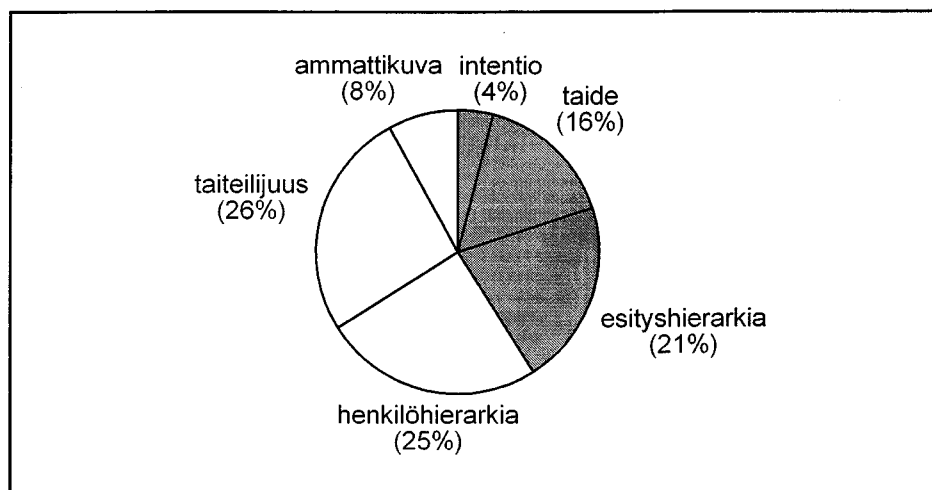
8. ”SIELLÄ, MISSÄ VISUAALISUUS ON VOITTANUT, ON TEATTERI KÄRSINYT TAPPION” DISKURSSIEJA VUOSILTA 1980–2001

Lavastuksesta ja lavastajista kirjoitettiin teatterialan lehdissä ja kirjallisuudessa melko vilkkaasti vuosina 1980–2001. Edelleen omasta alastaan kirjoittivat lavastajat ja ohjaajienkin osuus piristyi jälleen. Puku- ja valosuunnittelijoiden kommentit pysyivät melko niukkoina. Toimittajat esittivät kirjoituksissaan jonkin verran selvästi omiakin näkemyksiään lavastustaiteesta ja lavastajista. Näyttelijät heräsivät jälleen mukaan keskusteluun, vaikkakin hyvin vähäisessä määrin. Heidän kommenttinsa pysyivät teosdiskurssin piirissä, suurimmaksi osaksi he käyttivät esityshierarkiadiskurssia (75 %).

Muut-ammattiryhmän tekstejä oli entistä enemmän, ja niissä käytettiin aiempaa rikkaammin eri diskursseja. Tämä ryhmän kirjoittajina oli vuosina 1980–2001 pääasiassa tutkijoita ja opettajia. Vähäisen voiton heidän käyttämistään diskursseista sai teosdiskurssi 55 %:lla. Käytetyin diskurssi löytyi kuitenkin professiodiskurssiin kuuluvien puolelta: ammattikuvadiskurssi (24 %). Tämä johtunee alan kouluttajien tai opettajien esittämien näkemysten melko runsaasta määrästä. Vähiten muut-ryhmässä käytettiin taiteilijuusdiskurssia, jonka osuus oli vain 8 % käytetyistä diskursseista.

¹⁹² Hellstedt 1976, 10.

Kaavio 11 Lavastajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001



Lavastajien vuosina 1980–2001 käyttämistä diskursseista valta-asemansa säilyttivät professiodiskurssiin luettavat diskurssit 59 %:n osuudellaan. Taiteilijuusdiskurssin osuus on kohonnut edellisestä 1960–1970-lukujen (kaavio 8) notkahduksesta (14 %) 26 %:iin. 1980-luvulla kritisoitiin laitostaiteilijaa ja lavastajat rakensivat itselleen ei-elitististä taiteilijaidentiteettiä. Seuraavan otteen mukaan laitostattereissa tehdään lavastuksia vain maun varassa. Lavastusten tekeminen on vain reseptien noudattamista eikä syvällistä analyysiä:

Lavastaja 1980: ”Tuolinsovittajan ammatista kirjoittaminen tuntuu tuskalliselta, kun tänään ei pelkästään taide vaan myös taiteellisuuden käsite on kriisissä. [...] Teatteritaiteenkin ydin on moraalialia, sen ympärillä eläväksi tekevä liha on estetiikan problematiikkaa. Tämän esteettisen puolen analyysi on suomalaisessa teatterissa makuaistin varassa. Kirjoittamattomat reseptit muistuttavat jo tavaramerkkejä, joille voitaisiin hankkia patenti”¹⁹³

Seuraavassa otteessa haastateltu haluaa rakentaa itsestään kuvan tilan tutkijana, eikä vanhanaikaisena instituutiossa toimivana lavastajana. Lavastus-sanankin voidaan nähdä edustavan laitostumista:

¹⁹³ Laakkonen 1980, 9.

Lavastajan haastattelu 1984 (haastattelijana toimittaja): ”Tilan tutkiminen kiinnostaa minua enemmän kuin ns. lavastaminen. Tutkiminen on toimimista tilan, arkkitehtuurin ehdoilla. Tila itsessään antaa impulssit. En halua koristella vaan rakentaa maailman, jossa juuri se näytelmä on mahdollinen.”¹⁹⁴

1990-luvulla lavastajat rakensivat taiteilijuusdiskurssilla itselleen romanttis-sävyistä taiteilijan identiteettiä. Ulkopuolelta tulevien paineiden nähdään musertavan taiteilijan luovuutta:

Lavastaja 1995: ”Tein lavastuksia, toteutin omia kuviani ja ohjaajien kuvitelmiä. Tein lähes kaiken mitä pyydettiin – ja tunsin pahoinvointia lavastusteni edessä. Kuvia tekemällä olin halunnut muuttaa maailmaa enemmän itseni näköiseksi. Olin halunnut tehdä tästä elämästä erivärisen, mehukkaaman ja paremman makuisen – edes hetkeksi. Eikä niin käynyt. En tunnistanut itseäni omista kuvistani. Peilistä oli tullut taulu.”¹⁹⁵

Lavastajan haastattelu 1996 (haastattelijana lavastaja-tutkija): ”Laitosteatterin aikataulun hahmottaminen, johon kului kyllä aikaa, oli aivan hämmästyttävä tunne. Toisinaan tuntuu, että laitoksissa energiaan haihtuu sen sijaan että sitä kasautuisi. Aivan kuin joutuisi tekemään tuplasti enemmän saadakseen jotakin tehtyä. Toisenlaisissa ympäristöissä energiaa kuluu vähemmän siihen että positiiviset asiat tulevat ulos.”¹⁹⁶

Romanttiseen taiteilijakuvaan kuuluu myös tekniikan vieroksuminen:

Lavastajan haastattelu 1997 (haastattelijana lavastaja-tutkija): ”Vierastan tekniikkaa yleensä. Minulla ei ole tietokonetta, enkä osaisi sitä käyttääkään. Olen tottunut tekemään kaiken käsin tai kynällä ja siveltimellä. Voin olla missä tahansa, vaikka metsässä ja olosuhteet ovat aina samat kuin työhuoneella. Vaikka ei olisi kauppakuittia ja kynää taskussa, niin kepillä voi tehdä suunnitelmat multa, hiekkaan tai talvella lumeen. Se on vapauttavaa.”¹⁹⁷

Merkittävien diskurssien joukkoon kuuluivat vuosien 1980 ja 2001 välisenä aikana myös henkilö- (25 %) ja esityshierarkiadiskurssit (21 %). Intentiodiskurssi

¹⁹⁴ Hotinen 1984, 7.

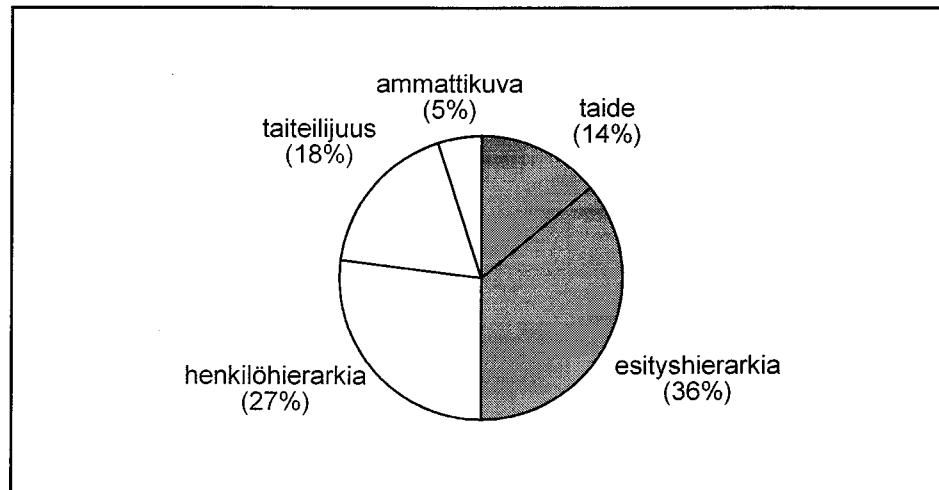
¹⁹⁵ Ikonen 1995, 6.

¹⁹⁶ Takala 1996, 9.

¹⁹⁷ Takala 1997, 10.

menetti yhä merkitystään verrattuna 1960- ja 1970-lukujen osuuteen kirjoituksista (kaavio 8). Niin ikään ammattikuvadiskurssin osuus väheni alle puoleen edellisestä, 8 %:iin.

Kaavio 12 Ohjaajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001



Ohjaajien vuosien 1980–2001 kirjoituksissa professio- ja teosdiskurssin osuudet näyttäisivät menevän tasoihin, enää professiodiskurssi ei ole hallitsevassa asemassa. Käytetyimmäksi diskurssiksi nousee esityshierarkiadiskurssi 36 prosentilla. 1980- ja 1990-luvuilla ohjaajatkin olivat aikaisempaa kiinnostuneempia erilaisista tilakysymyksistä. Perinteisistä laitosteattereista lähdettiin ulos etsimään toisenlaisia esityspaikkoja. Tilat voivat toimia lavastuksina jo sellaisenaan tai hieman muunneltuna. Ohjaajat saattoivat kokea jopa liioiteltuna jo jonkin aikaa jatkuneen keskustelun erilaisten tilojen vaikutuksesta esitykseen.

Ohjaaja noin 1989: ”Kymmeneen vuoteen ei ole muuta puhuttukaan kuin minkälainen tila se on?”¹⁹⁸

Ohjaaja noin 1989: ”Erilaiset tilakokeilut ovat selvästikin saaneet teatterintekijöitä rikkomaan rutiineja ja uudistumaan. Ei tarvitse välttämättä alistua sen ajatuksen armoille, että ainoastaan ulosmeno virkistää. Talo on teki-

¹⁹⁸ Turkka ei painovuotta, 23.

jöidensä näköinen, ei itseisarvo sinänsä – korkeatasoisesta arkkitehtuurista huolimatta.”¹⁹⁹

1980-luvulla visuaalisuus koettiin aiempaa tärkeämmäksi osaksi esitystä, mutta 1990-luvulla sitä jo kritisoitiin:

Ohjaajan haastattelu 1993 (haastattelijana lavastaja): ”Yleensäkin siellä, missä visuaalisuus on voittanut, on teatteri kärsinyt tappion. Tuoko visuaalisuus siis mukanaan tietyn degeneroitumisen vaaran teatteriin? Isoilla näyttämöillä tämä on hyvinkin akuutti kysymys. En ole nähnyt hyvää visuaalista ja hyvää teatteria yhdessä.”²⁰⁰

Vastakkaisiakin näkemyksiä esitettiin. Visuaalisuutta voitiin pitää myös olennaisena lähtökohtana esityksessä:

Ohjaajan haastattelu 1993 (haastattelijana lavastaja): ”Visuaalisuus on ehdoton lähtökohta, toimimme me sitten millä alalla tahansa. On hirveän hämmästyttävää, että visuaalinen kuva on näyttelijälle taakka. Silloin täytyy olla kysymys huonosta visualisoinnista, ei siitä, että on visuaalista.”²⁰¹

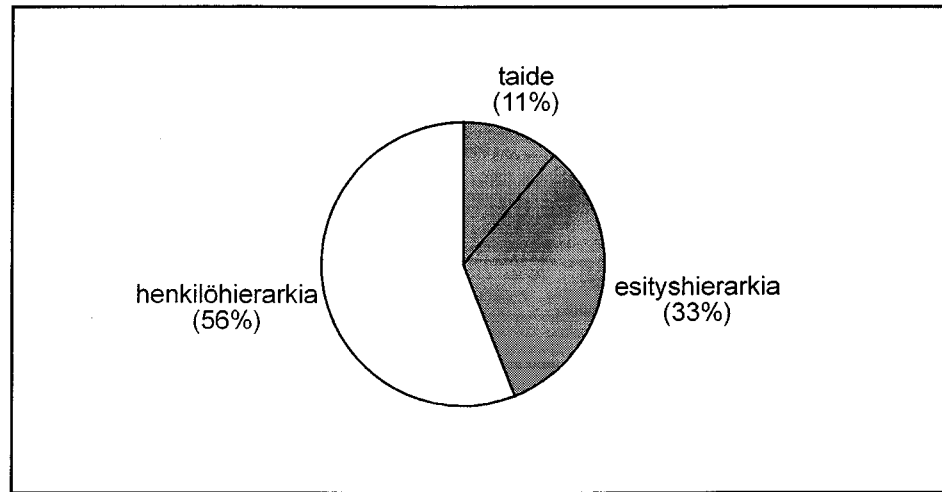
Vuosien 1980 ja 2001 välisenä aikana ohjaajat käyttivät aiempaan verrattuna monipuolisemmin eri diskursseja esitellessään näkemyksiään. Ammattikuvadiskurssin osuus käytetyistä diskursseista putosi melko paljon, 15 prosenttiyksikköä. Intentiodiskurssia ei edelleenkään esiintynyt ohjaajien diskurssivalikoimassa.

¹⁹⁹ Rantala ei painovuotta, 97.

²⁰⁰ Ikonen 1993, 23.

²⁰¹ Ikonen 1993, 24.

Kaavio 13 Puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001



Puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämät diskurssit kallistuvat edelleen profes-
siodiskurssin puolelle (56 %), jonka koko osuus muodostuu henkilöhierarkiadis-
kurssista. Henkilöhierarkiadiskurssi on ollut käytetyin diskurssi puku- ja valo-
suunnittelijoiden kirjoituksissa koko tutkittuna aikana. Tämä johtunee siitä, että
puku- ja valosuunnittelijoiden ammattiryhmät ovat melko äskettäin muotoutuneet,
ja siten heillä on ollut tarve määritellä omaa asemaansa suhteessa lavastajiin.

Puvustaja-näyttelijä 1986: ”Lasketaan hyvin vahvasti puvustuksen ja lavas-
tuksen väliselle yhteistyölle. Tämä 1970-luvun aikana noussut metodi on
ihan hyvä ja mielenkiintoinen pukusuunnittelijan kannalta ja samalla yksi
syy siihen, että teatteripuvustuksesta on viime aikoina alettu puhua niin
paljon enemmän – lavastajat ovat antaneet näin tilaa meillekin.”²⁰²

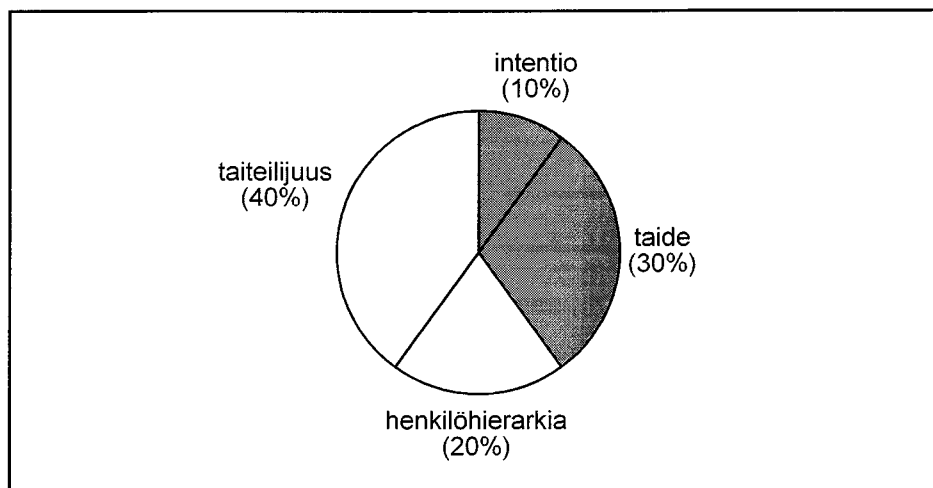
Valosuunnittelija-lavastajan haastattelu 2000 (haastattelijana toimittaja):
”Ohjaajiksi ja lavastajiksi on tullut yhä enemmän nuoria, jotka jo kouluaika-
naan ovat tottuneet työskentelemään valosuunnittelun kanssa. Suunnitteli-
jalta osataan odottaa ja vaatia enemmän. Jokainen järkevä ymmärtää, ettei
valosuunnittelija ole se, joka yrittää tuhota visiota.”²⁰³

²⁰² Tandefelt 1986, 43.

²⁰³ H-L.H. [Helavuori] 2000, 30.

Intentio-, taiteilijuus- ja ammattikuvadiskurssia eivät puku- ja valosuunnittelijat käyttäneet ollenkaan kirjoituksissaan vuosien 1980 ja 2001 välisenä aikana.

Kaavio 14 Toimittajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001



Toimittajien esittämiä näkemyksiä vuosien 1980 ja 2001 välisenä aikana hallitsivat professiodiskurssiin liittyvät kommentit. Näistä suurimman osan valtaa taiteilijueidiskurssi (40 %). Toimittajat käyttivät usein tätä diskurssia henkilökuva- ja näyttelykirjoituksissaan.

Toimittaja 1987: ”Katsojan oli helppo vakuuttua siitä, että kysymys on nimenomaan skenografiasta: mekaaninen näyttämön koristelija Puumalainen ei ole ollut koskaan.”²⁰⁴

Toimittaja 1999: ”Suomalaisessa keskivertoa ja kohtuullisuutta vaalivassa kulttuurissa Forsström on outo lintu. Mies ei ole koskaan halunnut tai tuntenut tarvetta kuulua ruotuun. Suomalaisessa teatterissa moinen äärimmäisyysajattelu ja hillittömyys yhdistyneenä hyvään itsetuntoon ovat syntyneet: kynttilä on pidettävä visusti vakan alla.”²⁰⁵

Esityshierarkia- ja ammattikuvadiskurssia toimittajat eivät käyttäneet lainkaan kirjoituksissaan vuodesta 1980 vuoteen 2001.

²⁰⁴ Grönholm 1987, 14.

²⁰⁵ Helavuori 1999, 36.

9. PÄÄTELMIÄ JA YHTEENVETOA

Edellä esitetystä olen selvittänyt kuinka suomalaisissa teatterilehdissä ja -kirjallisuudessa olleista lavastustaidetta ja lavastajia käsittelevistä teksteistä voi hahmottaa kaksi päädiskurssia: professio- ja teosdiskurssin. Professiodiskurssiin lukeutuvat tekstit käsittelevät lavastajia ja teosdiskurssin tekstit lavastustaidetta. Professiodiskurssi jakaantuu kolmeen diskurssiin: ammattikuva-, taiteilijuus- ja henkilöhierarkiadiskurssiin. Myös teosdiskurssi jakaantuu niin ikään kolmeen diskurssiin: intentio-, taide- ja esityshierarkiadiskurssiin.

Ammattikuvadiskurssin teksteissä määritellään lavastajan työnkuvaa ja hyvän lavastajan vaatimuksia. Lisäksi niissä perustellaan ammattilaislavastajan tarvetta ja merkitystä menestyksellisen teatteriesityksen kannalta. Teksteissä korostetaan, että lavastaja on asiantuntija omalla alallaan ja että hänen työtänsä ei voi tehdä kuka tahansa. Ammattikuvadiskurssin funktiona on saada lukijat vakuuttumaan lavastajan ammatin olemassaolon tärkeydestä. Ammattikuvadiskurssissa lavastajille muodostuu tai muodostetaan ammattilaisen identiteetti.

Taiteilijuusdiskurssin teksteissä lavastajien työnkuvaa ja tehtäviä ei määritellä enää, vaan heistä puhutaan taiteilijoina. Taiteilijakaanoin luominen ja vahvistaminen on merkittävässä osassa taiteilijuusdiskurssissa. Romanttisen taiteilijaidentiteetin mukaisesti lavastajia kuvaillaan neroina, jotka työlleen uhrautumisestaan huolimatta ovat väärinymmärrettyjä. Taiteilijuusdiskurssin funktiona on lavastajien taiteilijanstatuksen konstruoiminen ja vahvistaminen. Taustalla vaikuttavana funktiona voidaan pitää ylipäänsä lavastajan ammatin arvostuksen lisäämistä.

Henkilöhierarkiadiskurssin teksteissä luodaan ja toisinnetaan teatterissa työskentelevien ammattilaisten arvojärjestystä. Teksteistä voi päätellä kulloisenkin kirjoittajan käsityksiä siitä, ketkä ovat päättävässä asemassa teatteriproduktiota valmistettaessa. Monesti henkilöhierarkiadiskurssin teksteissä käsitellään yhteistyötä ja sen positiivisia puolia. Harmoninen yhteistyö koetaan tavoiteltavana asiana. Henkilöhierarkiadiskursseissa voi huomata olevan Pirjo Vaittisen esittämien taiteellisen työn organisaatiomallien, ensisijaisesti ohjaajan- ja ryhmäteatterin, piirteitä.²⁰⁶ Lavastajia koskevien kirjoitusten perusteella voi havaita, että työyhteisön hierarkioiden tiedostaminen koetaan usein erittäin tärkeäksi. Ammattiryhmien epätasapainon voidaan nähdä uhkaavan koko teatteriesityksen onnistumista tai toisaalta supistavan myös liikaa kirjoittajan omaa asemaa. Henkilöhierarkiadiskurssin funktiona voidaan pitää oman aseman varmistamista ja vakiinnuttamista.

Intentiodiskurssin teksteissä pohditaan, miksi lavastustaidetta tarvitaan teatteriesityksissä ja mitkä sen vaikutukset voivat olla. Kirjoituksissa pyritään asettamaan suomalainen lavastustaide samalle taiteelliselle tasolle, kuin ulkomainen lavastustaide tai toisen genren taideteokset. Intentiodiskurssin funktiona on saada lukijat vakuuttumaan lavastustaiteen tärkeydestä. Intentiodiskurssissa lavastukselle pyritään muodostamaan taiteen status. Kirjoittajat haluavat kiinnittää enemmän lukijakunnan huomiota lavastukseen ja siten lisätä sen arvostusta.

Taidediskurssin kirjoitukset eivät kyseenalaista lavastustaidetta taidemuotona, vaan sitä käsitellään kuten muitakin taiteita. Teksteissä painotetaan teosten kerroksellisuutta ja tulkinnallisuutta. Lavastuksen tyylillisten piirteiden määrittelemisen kuuluu myös olennaisesti taidediskurssiin. Taidediskurssin eräänä funktiona on vakiinnuttaa lavastustaiteen asemaa. Tyyleistä puhuttaessa käytetään usein melko jyrkkiä ilmaisuja. Kirjoittajat ovat ehdottomasti oman näkemyksensä takana ja muita suuntauksia ei nähdä edes vaihtoehtoina. Taidediskurssin ja -terminologian käytön voidaan ajatella olevan myös vallankäyttöä. Diskurssin puhe-tavan hallitseva voi olla sanelemassa parhainta ilmaisumuotoa.

²⁰⁶ Vaittinen 1993, 8.

Esityshierarkiadiakurssin teksteissä tuodaan esille teatteriesityksen osa-alueiden välisiä valtasuhteita. Monissa kirjoituksissa korostetaan, että teatteriesitys on kokonaisuus, jossa mikään osatekijöistä ei saa olla ylitse muiden. Esityshierarkiadiakurssin funktiona on esitysten eri elementtien keskinäisen arvojärjestyksen muotoileminen. Tämä vaikuttaa läheisesti myös eri ammattiryhmien väliseen tasapainoon. Täten esityshierarkiadiakurssilla on myös suora vaikutuksensa alan asemaan ja arvostukseen.

Lavastustaiteesta ja lavastajista olivat 1910–1930-luvuilla kirjoittamassa ja esittämässä näkemyksiään lavastajat (30-luvulla), ohjaajat (20-30-luvuilla), näyttelijät (20-30-luvuilla), toimittajat ja muut-ammattiryhmä. Vilkkaimmin aiheesta kirjoittivat toimittajat, teatterilaiset hieman laimeammin. Teosdiskurssia käytettiin selvästi enemmän kuin professiodiskurssia. Lavastajat käyttivät käsitystensä esitelyssä eniten esityshierarkiadiakurssia, ohjaajat esityshierarkia- ja taidediskurssia, toimittajat intentiodiskurssia, näyttelijät henkilöhierarkiadiakurssia ja muut-ryhmä taidediskurssia. Kaikki ryhmät huomioituna eniten käytettiin taidediskurssia (24 % käytetyistä diskursseista).

1940–1950-lukujen kirjoituksissa esiintyivät lavastajat, ohjaajat, toimittajat ja muut-ryhmä. Lavastajat ja ohjaajat olivat aktiivisempia kirjoittajia kuin toimittajat ja muut-ryhmä. Teosdiskurssi oli hieman käytetympi kuin professiodiskurssi. Lavastajat käyttivät teksteissään eniten taiteilijuusdiskurssia, ohjaajat esityshierarkiadiakurssia, toimittajat sekä taiteilijuus- että esityshierarkiadiakurssia ja muut-ammattiryhmä esitys- ja henkilöhierarkiadiakurssia. Kaikkien ammattiryhmien käyttämistä diskursseista eniten käytettiin taiteilijuusdiskurssia, 27 % käytetyistä diskursseista.

1960–1970-luvuilla kommentointiin ottivat osaa lavastajat, ohjaajat, puku- ja valosuunnittelijat sekä muut-ammattiryhmä. Kokonaisuudessaan kirjoituksia lavastustaiteesta ja lavastajista oli vähiten koko tutkitusta ajanjaksosta. Professiodis-

kurssia käytettiin teksteissä selvästi enemmän kuin teosdiskurssia. Lavastajien, ohjaajien sekä puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämistä diskursseista painottui eniten henkilöhierarkiadiskurssi. Muut-ryhmä käytti kirjoituksissaan voittopuolisesti henkilö- ja esityshierarkiadiskurssia. Henkilöhierarkiadiskurssi oli käytetyin (41 %) kaikki ajanjakson ryhmät huomioituna.

Näkemyksiään olivat vuosina 1980–2001 esittämässä lavastajat, ohjaajat, puku- ja valosuunnittelijat, näyttelijät, toimittajat sekä muut-ammattiryhmä. Verrattaessa aiempaan teatterin ammattilaiset kirjoittivat määrällisesti eniten tänä ajanjaksona. Toimittajat sen sijaan pysyttelivät muihin verrattuna taka-alalla. Kahdesta päädiskurssista hieman käytetympi vuosina 1980–2001 oli professiodiskurssi. Lavastajat käyttivät argumenttiensa tukena eniten taiteilijuus- ja henkilöhierarkiadiskursseja, ohjaajat ja näyttelijät esityshierarkiadiskurssia, puku- ja valosuunnittelijat henkilöhierarkiadiskurssia, toimittajat taiteilijuusdiskurssia ja muut-ryhmä ammattikuvadiskurssia. Käytetyimmät kaikista diskursseista vuosina 1980–2001 olivat esitys- ja henkilöhierarkiadiskurssit (molemmat 24 %).

Koko tutkittuna aikana (1910–2001) käytetyistä diskursseista eniten omissa näkemyksissään käyttivät

- lavastajat taiteilijuusdiskurssia (24 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (21 %)
- ohjaajat esityshierarkiadiskurssia (32 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (22 %).
- puku- ja valosuunnittelijat henkilöhierarkiadiskurssia (57 %)
- näyttelijät esityshierarkiadiskurssia (50 %)
- toimittajat intentiodiskurssia (25 %) ja taidediskurssia (21 %)
- muut-ryhmä esityshierarkiadiskurssia (26 %) ja henkilöhierarkiadiskurssia (19 %).

Kaikista diskursseista käytetyimmät koko tutkittuna aikana kaikki ammattiryhmät huomioituna olivat henkilöhierarkiadiskurssi (21 %) ja taiteilijuusdiskurssi (19 %). Taiteilijuusdiskurssin suureen osuuteen vaikuttaa lavastajien kirjoitusten suhteellisen runsas määrä. Professiodiskurssiin kuuluvat henkilöhierarkia- ja taiteili-

juusdiskurssi ovat siis lavastustaidetta ja lavastustaiteilijoita koskevassa kirjoittelussa dominoivassa asemassa.

Teatterin kaltaisessa, luovaa työtä tekevien ihmisten työyhteisössä näyttäisi olevan erityisen tärkeää määritellä oma asemansa suhteessa muuhun työyhteisöön. Vaikka näytelmän kokonaistaideteosmaisuuutta ja yhteistyön merkitystä korostetaan, on tärkeää määritellä oma reviiirinsä ja asemansa toisiin ammattiryhmiin nähden.

10. LOPUKSI

Suomalaisten teatterintekijöiden ja muiden teatterialan lehtiin ja kirjallisuuteen kirjoittaneiden esittämät näkemykset eivät ole olleet ainutlaatuisia. Vastaavanlaisia ajatuksia ovat esittäneet myös ulkomaiset kirjoittajat. Seuraavassa on esimerkiksi otteita kolmesta teoksesta kolmelta eri vuosikymmeneltä:

Lavastajille suunnattu käytäntöpainotteinen oppikirja vuodelta 1979 (4. painos):

Professioidiskurssi: Hyvä lavastaja on luova taiteilija, käsityöläinen ja yhteistyökykyinen tuotantoryhmän jäsen. (suhteessa ohjaajaan, näyttelijöihin ja tekstiin). Lavastaja tekee produktioon visuaalisen ilmeen kirjailijan tahdon mukaisesti.²⁰⁷

Teosdiskurssi: Lavastustaide on funktionaalista taidetta. Tehdään muoto, jotta tietty tarkoitus täytyisi. Lavastuksen funktio on sidoksissa modernin teatterikäytännön filosofiaan.²⁰⁸

Lavastusten toteuttajille suunnattu opas vuodelta 1988:

²⁰⁷ Parker – Smith 1979, 16, 18. [suom. M. T.]

²⁰⁸ Parker – Smith 1979, 18. [suom. M. T.]

Professiodiskurssi: Hyvä suunnittelija, lavastaja (designer) on käsityöläinen, mallintaja, tekniikko, psykologi ja tiimin vetäjä. Yhteistyö on olennaisinta työskentelyssä. Kaksisuuntainen ideoiden vaihto on avain hedelmälliseen yhteistyöhön. Ohjaajan ja lavastajan suhde tulisi ihanteellisessa tapauksessa olla vapaa tilanne, jossa molemmat vaihtavat ajatuksiaan ja ideoitaan vapaasti. Tässä vaaditaan molemminpuolista luottamusta, mikä selittää sen, että monet ohjaaja/lavastaja suhteet ovat olleet niin pitkäikäisiä ja kestäviä. Lavastajan on tärkeää uskoa ohjaajaan ja hänen ideoihinsa ja osattava ottaa olennaisin ideoista.²⁰⁹

Teosdiskurssi: Hyvä lavastus on näyttelijää helpottava. Hyvä lavastus sulautuu näyttelijän työhön hyödyttäen siten näytelmän tapahtumia ja tukee näytelmän tunnelmaa.²¹⁰

Tutkimus lavastajien työprosessista tekstin muokkautumisesta lavastukseksi vuodelta 1998:

Professiodiskurssi: Ryhmänä lavastajat eivät ole edustaneet muutosta ja myllerrystä teatterin historiassa. Vain kourallinen lavastajia on häirinnyt teatterimaailman vallitsevaa tilaa aloittamalla oman vaihtoehtoteatterinsa. Useimmat lavastajista ovat olleet jo ammoisista ajoista lähtien suhteellisen tyytyväisiä työhönsä.²¹¹

Kuten edellisestä voi havaita, pro gradu –tutkielmassani kuvailemiani diskurssikategorioita voi helposti soveltaa myös ulkomaisiin lavastustaide- ja lavastajakirjoituksiin. Suomalaiset teatterintekijät ja teatterista kirjoittaneet ovat osa maailmassa virtaavia suuntauksia ja ajattelutapoja. Nämä ajattelutavat näkyvät myös käytetyissä diskursseissa.

Päätän pro gradu –tutkielmani vuonna 1923 Työväen Näyttämötaide –lehdessä julkaistun artikkelin sanoihin ja siten palaan tärkeimpään eli teatteriesitykseen ja sen aina yhtä ihmeelliseen vetovoimaan:

"Epäilemättä on näyttämöasetuksella teatterimaailmassa hyvin suuri merkitys esitettävän kappaleen tehoavaisuudelle yleisöön. Tosin kyllä ei yksilö

²⁰⁹ Holt 1988, 7, 15. [suom. M. T.]

²¹⁰ Holt 1988, 8. [suom. M. T.]

²¹¹ Ingham 1998, 118. [suom. M. T.]

useastikaan pane niin erikoisesti merkille pieniä yksityiskohtia lavalla, vaan seuraa pääasiallisesti juonta, mutta kuitenkin on se hänen tietämättään suurena tekijänä kappaleen vaikuttavuudessa. Ympäristö, jos se on taiteellinen ja mahdollisimman luonnollinen, voi yhdessä vauhdikkaan esityksen kanssa kiidättää katselijan kultaisille maille, jolloin hetkeksi unohtuu harmaa arkipäiväisyys.”²¹²

²¹² V. P-n 1923, 16-17.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet

Taideteollisen korkeakoulun kirjasto (TAIK), Helsinki.

Ollikainen, Rauni, Muuttuva lavastus. Kaksiulotteisista kulisseista kolmiulotteiseen skenografiaan. Lisensiaatintyö 1996. Korjattu versio 1999.

Tampereen yliopiston kirjasto (TYK), Tampere.

Bragge, Reino. Teatteri-lehti suomalaisen teatterin arvottajana vv. 1945 – 1988. Pro gradu -tutkielma 1988.

Suullisia tietoja antaneet

Laine, Pälvi, tutkija (Suomen teatterimuseo), Vantaa.

Luentosarjat

Sederholm, Helena, FT, Helsinki. Luentosarja taidepuheesta Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksessa 12.4. – 14.4.1999.

Vähäkangas, Pekka, FT, Kuopio. Luentosarja taidehistorian lähestymistavoista Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksessa 2.2. – 16.2.1999.

PAINETUT LÄHTEET

- Aalste**, Juhani, 1987. *Näyttelijä nelinkertaistaa lavastuksen arvon*. Teatteri nro 8. Helsinki.
- Ahde**, Aili Salli, 1923. *Nykyaikaisesta näyttämöasetuksesta*. Näyttämö nro 3. Helsinki.
- Ahokas**, Marketta, 1981. *Skenografin työstä ja tavoitteista. Seminaari 29. – 30.11.80*. STYöläinen nro 1. Helsinki.
- Al'-Antila**, Otto, 1923. *Lohduttavaa*. Näyttämö nro 3. Helsinki.
- Binocle** [Erkki Kivijärvi], 1912. *Nykyaikaista teatteritaidetta*. Näyttämötaide nro 2. Hämeenlinna.
- Ehnberg**, Paul, 1936. *Taas kerran lavastuskysymyksestäkin*. Työväen Näyttämötaide nro 11-12. Tampere.
- Elo**, Lasse, 1944. *Lavastaja esiohjaajana. Lavastuspulma – näyttelijäpulma. Molemmat ratkaistava yhdessä*. Työväen Näyttämötaide. Näyttämöväen joulukuun erikoisnumero. Helsinki.
- Eskola**, Uuno, 1934. *Eräs näyttämötaiteen epäkohta*. Naamio nro 5-6. Helsinki.
- Grönholm**, Jouko, 1987. *30 vuotta, 175 lavastusta*. Teatteri nro 8. Helsinki.
- Haarla**, Lauri, 1926. *Rytminäyttämö*. Työväen Näyttämötaide nro 1. Tampere.

- Hakli**, Leena, 1986. *Kansatieteellinen tallennus ja teatterilavastus*. Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.
- Harju**, Hannu – Ojala, Raija, 1988. *Lavuaari kasvaa karvaa. Tiina Makkosen luova tila*. Teatteri nro 9. Helsinki.
- Hattara**, 1922. *Todellisuudesta näyttämöllä*. Työväen Näyttämötaide nro 12. Tampere.
- Heiskanen**, Pekka, 1974. *Pekka Heiskanen vastaa. Muisteloiden sijaan tosiasioita. Kuka esittääkään harhaanjohtavia tietoja?* Teatteri nro 4. Helsinki.
- Helavuori**, Hanna-Leena, 1999. *Skenografian renessanssiruhinas. Ralf Forsströmin juhlaKirja on kohteensa näköinen*. Teatteri nro 6. Helsinki.
- H[elavuori]**, H[anna]-L[eenä], 2000. *Sivistystä ja monityylisyyttä*. Teatteri nro 6. Helsinki.
- Hellstedt**, Tuula, 1976. *Tekniset lukutapakurssilla: Kohti luovaa yhteistyötä*. Teatteri nro 11-12. Helsinki.
- Hotinen**, Juha-Pekka, 1984. *Tilan tutkija*. Teatteri nro 10. Helsinki.
- Ikonen**, Liisa, 1993. *Visuaalisuuden pelko*. Teatteri nro 8. Helsinki.
- Ikonen**, Liisa, 1995. *Taiteellinen jatkotutkimus. Työskentelyä tuntemattoman kanssa*. STYöläinen nro 2. Helsinki.
- I. V.**, 1946. *Kolme lavastajaa. Vasara*. Teatteri nro 19-20. Helsinki.

Jussi Kari 20 vuotta – ei näyttämöllä, vaan kulissien takana. *Harvinaislaatuinen juhla Tampereen Työväen Teatterissa*. Työväen Näyttämötaide nro 3. Tampere 1932.

Kalha, Harri, 1999. Ralf Forsström Scenografi 1963 – 1998. Keuruu.

Kostiainen, Katri – Riukula, Pepe, 1984. *Forsström*. Teatteri nro 10. Helsinki.

K. V., 1924. *Enemmän huomiota näyttämöasetukseen maaseutunäyttämöillämme*. Työväen Näyttämötaide nro 6. Tampere.

Laakkonen, Kari, 1980. *Sen jälkeen kun tuolit soivat*. Teatteri nro 3. Helsinki.

Lahdensuo, Jalmari, 1924. *Näyttämötaidenäyttely*. Näyttämö nro 17-18. Helsinki.

Lahti, Ilmari, 1937. *Lavastus. Elämä on lavastusta ja teatterille lavastus merkitsee elämää*. Teatteri ja näyttelijä. Välähdyksiä Suomen teatterien viimeaikaisesta toiminnasta. Toimittaneet Eino Salmelainen ja Ilmari Lahti. Jyväskylä.

[**Lahti**, Ilmari] – [Salmelainen, Eino], 1937. *Helsinki tarvitsee ulkoilmateatterin*. Teatteri ja näyttelijä. Välähdyksiä Suomen teatterien viimeaikaisesta toiminnasta. Toimittaneet Eino Salmelainen ja Ilmari Lahti. Jyväskylä.

Lahtinen, Outi, 1998. *Matkalla lavastustaiteilijaksi. Kouluttaako Taik kuvantekijöitä vai teatterilaisia?* Teatteri nro 6. Helsinki.

Lavastajat neuvonpidossa. Teatteri nro 18. Helsinki 1964.

Leena, 1947. *Nerokkuutta ja näpertelyä. Kansainvälinen lavastusnäyttely kiinnosti, muttei häikäissyt*. Teatteri nro 14. Helsinki.

Lehtihalmes, Tauno, 1947. *Ohjaajan työ V*. Teatteri nro 1. Helsinki.

Makkonen, Tiina, ei painovuotta. *Pulassa näyttämöllä*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 3. Teatteri tilassa. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala. Ei painopaikkaa.

Nykypäivien näyttämövalaistus. Näyttämö nro 2. Helsinki 1923.

Närhi, Hannes – Snellman, Jussi, 1938. *Lavastus on onnistunut, kun yleisö unoh-
taa näyttämölaitteet. Kahden teatterimiehen kirjeenvaihtoa*. Teatteri-maa-
ilma nro 9-10. Helsinki.

Näyttämön näkymättömät tekijät. Työväen Näyttämötaide nro 12-13. Tampere
1929.

Ollikainen, Rauni, 1994. *Vappu Nummelan pitkä päivätyö – 40 vuotta lavasta-
jana*. STYöläinen nro 2. Helsinki.

Panos, Karl, 1925. *Nykyaikainen teatteri. Kansainvälisen teatterinäyttelyn joh-
dosta Wienissä 1924*. Työväen Näyttämötaide. Tampere.

Pennanen, Jotaarkka, 1986. *Ohjaajan ja lavastajan yhteistyö*. Suomalaista skeno-
grafiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut
Heta Reitala. Helsinki.

Pipinen, Ritva, 1969. *Lavastajan suunsoitto. Soittajana Lars-Henrik Schönberg*.
Teatteri nro 3. Helsinki.

- Rantala**, Raija-Sinikka, ei painovuotta. *Rakennetussa linnoituksessakin voivat rutiinit rikkoutua*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 3. Teatteri tilassa. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala. Ei painopaikkaa.
- Reitala**, Heta, 1986 b. *Lavastuksen tutkimuksesta ja lähteistä*. Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.
- Reitala**, Heta, 1990 b. *Tyhjä näyttämö ei ole tyhjä tila*. Teatteri nro 5. Helsinki.
- Roy** [Tapio Vilpponen], 1970. *Ohjaaja kaipaa Picassoa eikä päinvastoin*. Teatteri nro 8. Helsinki.
- Salmelainen**, Eino, 1951 a. *Lavastuksesta ohjaajan kannalta*. Teatteri nro 6. Helsinki.
- Salmelainen**, Eino, 1951 b. *Lavastuksesta ohjaajan kannalta*. Teatteri nro 8. Helsinki.
- Snellman**, Jussi, 1938. *Lavastus näyttelijän apuna*. Teatteri-maailma nro 8. Helsinki.
- Stegars**, Rolf, 1953. *Mikä on lavastajan osuus suomalaisen teatterin kehitysvaiheissa?* Teatteri nro 4. Helsinki.
- S[uur]-K[ujala]**, A[nneli], 1975. *Maija Pekkanen: Teatteripukusuunnittelija on juoksutyön asemassa*. Teatteri nro 4. Helsinki.
- Takala**, Kimmo, 1996. *Liikettä tylyssä maisemassa*. Teatteri nro 2. Helsinki.
- Takala**, Kimmo, 1997. *Tila, jonka aika lävistää*. Teatteri nro 8. Helsinki.

- Tandefelt, Liisi, 1986.** *Teatteripukusuunnittelu*. Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.
- Tandefelt, Liisi, 1991.** *Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Teatteripuku. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Kristiina Nikula. Helsinki.
- Turkka, Jouko, ei painovuotta.** *Tautina tyhjyys*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 3. Teatteri tilassa. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala. Ei painopaikkaa.
- V[eistäjä], V[erner], 1946.** *Kohoava kaari*. Leo Lehto. Teatteri nro 38. Helsinki.
- "Verdunin ihme" lavastuksen kannalta*. Työväen Näyttämötaide nro 3-4. Tampere 1933.
- Vesala, Olli, 1992.** *Ammattilainen ei tuhlaa*. STYöläinen nro 3.
- Warén, Matti, 1935.** *Lavastustaiteesta Euroopassa eri aikoina*. Naamio nro 3. Helsinki.
- Warén, Matti, 1949.** *Lavastuksesta*. Teatteritaide. Suomen teatterikoulun julkaisuja n:o 1. Toimittanut Eino Krohn. Jyväskylä.
- Weiner, Wolle, 1951.** *Lavastajien puolustukseksi II*. Teatteri nro 18. Helsinki.
- Witikka, Jack, ei painovuotta.** *Ei tila vaan ihmiset*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 3. Teatteri tilassa. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala. Ei painopaikkaa.

PAINETTU KIRJALLISUUS

Aro, Matti [1965]. Teatterin muuttuminen isoisan päivistä nykyyhetkeen. Aineksia ja näytteitä 27.3.1965 vietettävän maailman teatteripäivän johdosta pidettäviä oppitunteja varten. [Helsinki].

Aro, Matti, 1977. Suomalaisen teatterin vaiheita. Hämeenlinna.

Arvelo, Ritva, 1968. Teatterimme umpihaude. Väitteitä, viitteitä, päätelmiä. Pori.

Byckling, Liisa, 1999. *Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri*. Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiinäyttämöstä. Toimittanut Pirkko Koski. Helsinki.

Eaton, Marcia Muelder, 1994. Estetiikan ydinkysymyksiä. Suomentanut Pekka Rantanen. Jyväskylä.

Elo, Lasse, 1945. *Lavastus teatteritaiteena*. Teatterimme ja nykyhetki II. Suomen näyttämötaiteen vuosikirja 1944-45. Helsinki.

Heikkilä, Ritva, 1972. 100 vuotta suomalaista teatteria. Suomalaisen teatterin syntyvaiheita ja kehityslinjoja alkuaajoista nykypäiviin. Ei painopaikkaa.

Helavuori, Hanna-Leena – Niemi, Irmeli, 1989. *Finland*. Nordic Theatre Studies. Yearbook for Theatre Research in Scandinavia. 2/3 Theatre Studies in Scandinavia. Traditions and Developments. Copenhagen.

Hirn, Sven, 1998. Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheet vuoteen 1870. Helsinki.

Holt, Michael, 1988. Stage Design and Properties. Singapore.

Ingham, Rosemary, 1998. *From Page to Stage. How Theatre Designers Make Connections Between Scripts and Images.* Portsmouth.

Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero, 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset.* Jyväskylä.

Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero, 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä.* Jyväskylä.

Kallinen, Timo, 1996. *Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi.* Moniääninen 60-luku. Toimittanut Hanna-Leena Helavuori. Helsinki.

Keravuori, Kyllikki, 1988. *Ymmärrätkö tarkoitukses.* Tutkimus diskurssirooleista ja -funktioista. Jyväskylä.

Kivijärvi, Erkki, 1918. *Näyttämöltä ja katsomosta.* Kuopio.

Koho, Timo 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot. Teatterirakentamisen suhde yhteiskunnan arvomaailmaan kaupungistuvassa Suomessa.* Helsinki.

Koski, Pirkko – Salosaari, Kari, 1976. *Suomalaisen näytelmän- ja teatterintutkimuksen bibliografia vuoteen 1974.* Vammala.

Koski, Pirkko, 1980. *Eero Vasara. Lavastajan neljänkymmenen vuoden kokemuksia.* Teatteri nro 3. Helsinki.

Koski, Pirkko, 1999. *Ensimmäisen kotimaisen teatterin vaiheet ja tutkiminen.* Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä. Toimittanut Pirkko Koski. Helsinki.

Lavastus. Finnish Stage Design. Toimittaneet Jaakko Hurme, Eero Vasara, Rolf Stegars ja Pekka Heiskanen. Helsinki 1962.

Lehtonen, Mikko 1998. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. 2. painos. Tampere.

Lehtonen, Rauli, 1979. *Väkeä ja välineitä – silloin ennen ja nyt*. Tampereen teatterin aikamerkkejä 1904 – 1979. [Tampere].

Linko, Maaria, 1986. Katsojien teatteri. Teatterin vastaanotto Helsingin Itäkeskuksen monitoimitalossa. Jyväskylä.

Linko, Maaria, 1990. Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä. Jyväskylä.

Långbacka, Ralf, ei painovuotta. *Ei kyse ole arkkitehtuurista*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 3. Teatteri tilassa. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala. Ei painopaikkaa.

Niemi, Irmeli, 1983. Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta. Helsinki.

Niemi, Irmeli, 1984. Nykyteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa. Toinen painos. Helsinki.

Orsmaa, Taisto-Bertil, 1976. Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa. Vaasa.

Orsmaa, T.B. [Taisto-Bertil], [1988]. *Suomalainen teatteri kansainvälisten virtausten vaikutuskentässä itsenäisyyden ajan alusta 1960-luvulle*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 2. Teatteri ja historia. Toimittanut Pirkko Koski. Ei painopaikkaa.

Paavolainen, Pentti, 1996. *Vanhasta uuteen vanhaan. Moniääninen 60-luku.*
Toimittanut Hanna-Leena Helavuori. Helsinki.

Parker, W. Oren – Smith, Harvey K., 1979. *Scene Design and Stage Lighting.*
Fourth Edition. New York.

Rajala, Panu, 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918-1964.*
Tampere.

Rantamäki, Leena, 1993. *Teatteri- ja tanssitaiteen bibliografia. Suomessa 1975-1991 julkaistu kirjallisuus.* Jyväskylä.

Reitala, Aimo, 1986 a. *Lavastustaiteen asema Suomen taidehistoriassa.*
Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.

Reitala, Heta, 1990 a. *Lavastustaide. Ars Suomen taide 6.* Keuruu.

[**Reitala, Heta**], 1999. *Matti Warén. Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä.* Toimittanut Pirkko Koski. Helsinki.

Rinne, Tiina, 1991. *Näyttelijän oikeudet.* Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4.
Teatteripuku. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori ja Kristiina Nikula.
Helsinki.

Ruotsalainen, Vilho, 1954. *Suomenkielinen teatterikirjallisuus 1879-1953.*
Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja n:o 7. Helsinki.

- Sauter**, Willmar, 1989. *Sweden*. Nordic Theatre Studies. Yearbook for Theatre Research in Scandinavia. 2/3 Theatre Studies in Scandinavia. Traditions and Developments. Copenhagen.
- Sevänen**, Erkki, 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Vaasa.
- Stegars**, Rolf, 1986. *Näyttämön ja lavastustaiteen historiasta Suomessa*. Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.
- Styan**, J.L., 1986. Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and Epic Theatre. [Neljäs painos]. Cambridge.
- Styan**, J.L., 1995. Modern drama in theory and practice. Volume I. Realism and Naturalism. [Yhdeksäs painos]. Malta.
- Suomalaista** skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki 1986.
- Teatteriesitysten** tallennustyöryhmän muistio. Opetusministeriön työryhmien muistioita 1989:44. Helsinki 1989. (Moniste).
- Tiusanen**, Timo, 1986. *Lavastustaide ja teatterihistoria*. Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan. Toimittanut Heta Reitala. Helsinki.
- Uexküll**, Sole 1984. *Lapualaisooppera ottaa kantaa*. Sole Uexküll. Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja. Toimittaneet Hilikka Eklund, Irmeli Niemi, Maija Savutie ja Anneli Suur-Kujala. Helsinki.

Vaittinen, Pirjo 1993. *Teatterin tutkimus mallien ja metaforien etsintää*. Lahtinen, Kai – Vaittinen, Pirjo – Väisänen, Minna. Hic et nunc. Teatteri tutkimuksen kohteena. Turku.

V. P-n, 1923. *Näyttämöasetuksesta*. Työväen Näyttämötaide nro 1. Tampere.

TAULUKOT, KUVIOT JA KAAVIOT

Taulukko 1 Lavastustaiteesta ja lavastajista esitettyjen näkemysten lukumäärä ja sukupuolijakauma ammattiryhmittäin, s. 24.

Kuvio 1 Lavastaja- ja lavastustaidetekstien jakautuminen diskursseihin, s. 26.

Kaavio 1 Lavastajien käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla, s. 51.

Kaavio 2 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla, s. 53.

Kaavio 3 Toimittajien käyttämät diskurssit 1910–1930-luvuilla, s. 55.

Kaavio 4 Näyttelijöiden käyttämät diskurssit 1920–1930-luvuilla, s. 56.

Kaavio 5 Lavastajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla, s. 58.

Kaavio 6 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla, s. 60.

Kaavio 7 Toimittajien käyttämät diskurssit 1940–1950-luvuilla, s. 62.

Kaavio 8 Lavastajien käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla, s. 64.

Kaavio 9 Ohjaajien käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla, s. 66.

Kaavio 10 Puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämät diskurssit 1960–1970-luvuilla, s. 67.

Kaavio 11 Lavastajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001, s. 69.

Kaavio 12 Ohjaajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001, s. 71.

Kaavio 13 Puku- ja valosuunnittelijoiden käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001, s. 73.

Kaavio 14 Toimittajien käyttämät diskurssit vuosina 1980–2001, s. 74.

LIITE 1

I SUOMALAISEN TEATTERIN HISTORIAA

Suomalaisten varhaisesta esityserinteestä on löydetty merkkejä aina muinaisista karhunkaatorituaaleista keskiaikaisiin helkakulkueisiin. 1500-luvun Turussa pidettiin opiskelijoiden laskiaisnäytäntöjä. Teinien näytelmiä suosittiin Juhana III:n kirkkolainsäädännössäänkin, koska katedraalikoulun oppilaiden oletettiin omaksuvan näytelmien avulla latinan kieltä ja hyviä tapoja. Näytelmät esitettiin pääasiassa latinaksi tai ruotsiksi ja jopa suomea saatettiin käyttää näytelmätekstin seassa.²¹³

Ulkomaisia kiertueteattereita alkoi vierailla Suomessa 1700-luvulla.²¹⁴ Esitykset olivat tuolloin hyvinkin monimuotoisia. Näytöksessä saattoi olla sirkusmaista temppuilua, voimailua, marionettidraamoja ja lopuksi lyhyitä pantomiimityyppisiä hupailuja.²¹⁵

Esiintymistilat olivat 1700-luvulla kaupungeissa ja vielä 1800-luvulla maaseudulla vaatimattomia latoja tai varastorakennuksia. 1800-luvun alussa vierailunäytäntöjä varten alettiin rakentaa pysyviä teatterirakennuksia, joissa oli ajan vaatimusten mukaiset näyttämölaitteet. Teatteritalot rakennettiin Helsinkiin (1827), Viipuriin (1832) ja Turkuun (1838).²¹⁶

²¹³ Heikkilä 1972, 7; Hirn 1998, 16.

²¹⁴ Heikkilä 1972, 7.

²¹⁵ Hirn 1998, 22.

²¹⁶ Heikkilä 1972, 8; Stegars 1986, 9.

I.I Monumentaalirakennuksia teattereille

Kotimaista, ruotsinkielistä ohjelmistoa saatiin näyttämölle, kun uusi teatterirakennus valmistui Helsinkiin 1860. Nya Theaternissa järjestetyt vierailunäytännöt loppuivat kuitenkin lyhyeen, sillä rakennus paloi maan tasalle oltuaan pystyssä vasta kolme vuotta.²¹⁷

Suomenkielisen teatterin puolesta 1840-luvulla esittivät ajatuksia muun muassa Zacharias Topelius ja Fredrik Cygnaeus. He toivoivat Helsinkiin kaksikielistä teatteria. Haaveet kaksikielisen teatterin toimivuudesta vesittyivät kuitenkin pian. Ruotsinkielistä teatteriperinnettä jatkoivat ruotsalaiset teatteriseurueet ja suomenkielistä teatteria jatkoivat harrastajat ja ylioppilaat, johtohahmoinaan sisarukset tohtori Kaarlo (1843-1906) ja Emilie (1834-1905) Bergbom.²¹⁸

1866 ruotsinkielinen Nya Teatern (ent. Nya Theatern, vuodesta 1887 lähtien Svenska Teatern) sai Helsinkiin oman teatterirakennuksensa.²¹⁹

Suomalaisen teatterin puolestapuhujat vuokrasivat Helsingin ruotsinkielisen teatterin talon ja Aleksis Kiven *Lean* ensi-ilta oli 10.5.1869. Tuolloin ensimmäistä kertaa ammattinäyttelijä esiintyi suomen kielellä, esiintyjä tosin oli ruotsalainen Charlotte Raa. Näytäntöä pidetäänkin ratkaisevana askeleena suomenkielisen ammattiteatterin syntyvaiheissa.²²⁰

Suomalainen Teatteri perustettiin virallisesti 1872. Tuolloin teatteriin kuului puheosasto ja ooppera. Kaarlo Bergbom johti oopperan toimintaa ja puheosaston johtajana toimi Oskari Vilho (1840-1883).²²¹ Näyttelijät olivat suurimmaksi osaksi

²¹⁷ Hirn 1998, 248, 262.

²¹⁸ Heikkilä 1972, 9.

²¹⁹ Koski 1999, 5.

²²⁰ Heikkilä 1972, 13.

²²¹ Heikkilä 1972, 17; Aro 1977, 15.

itseoppineita ja enimmäkseen ruotsinkielisiä.²²² Vuosina 1873-1902 Arkadia-teatteri toimi Suomalaisen Teatterin kotipaikkana.²²³

Venäläiselle teatteriseurueelle rakennettiin Helsinkiin pysyvä teatterirakennus, Aleksanterin Teatteri, vuonna 1878. Suomalainen Teatteri pääsi vuonna 1902 muuttamaan uuteen teatteritaloon ja samalla vaihtoi nimensä Kansallisteatteriksi. Näin vuoden 1902 jälkeen kaikkien kolmen kieliryhmän teattereilla oli omat, näyttävät monumentaalirakennuksensa Helsingissä.²²⁴

I.II Teattereita perustetaan

Suomalaisen Teatterin kiertuematkat ympäri Suomea jättivät jälkeensä innostuksen teatteria kohtaan ja harrastajaryhmiä syntyikin monille paikkakunnille.²²⁵

Säätyläis- ja käsityöläispiireihin virinnyt seuranäyttämöharrastus kehittyi edelleen 1800-luvun loppua kohti tultaessa. Esityskieli oli aluksi ruotsi, mutta myöhemmin siirryttiin suomeen. Myöhemmin seuranäyttämötoiminta siirtyi työväenyhdistysten vastuulle.²²⁶ 1900-luvun alussa monet työväenyhdistysten näyttämöt muotoutuivat ammattimaisiksi työväenteattereiksi.²²⁷

Vuosisadan alussa uusia teattereita perustettiin runsaasti: Tampereen Työväen Teatteri 1901, Tampereen Teatteri 1904, Vaasan Työväen Teatteri 1906, Kansan Näyttämö 1907 (Helsinkiin), Kotkan Työväen Teatteri 1908 ja Jyväskylän Työväen Teatteri 1910.²²⁸

²²² Aro 1977, 27.

²²³ Koski 1999, 6.

²²⁴ Koski 1999, 10-11.

²²⁵ Heikkilä 1972, 19.

²²⁶ Aro 1977, 23.

²²⁷ Heikkilä 1972, 39.

²²⁸ Heikkilä 1972, 43, 51.

I.III Ongelmia ja uutta tyyliä

Sisällissodan aika ja itsenäistymisen alkuaikat olivat hankalia vaiheita suomalaisissa teattereissa.²²⁹ Taloudellisia vaikeuksia aiheuttivat liian pienet julkiset avustukset ja huvivero. Myös elokuvan suosio oli omiaan lisäämään vaikeuksia 1920-luvulla. Teatterit reagoivat siihen ottamalla ohjelmistoon lisää operetteja ja saksalaisia farsseja.²³⁰

Uusien tyylivirtausten myötä 1920-luvulla teatterista puhuttiin innokkaasti ja teatterilaiset tekivät runsaasti opintomatkoja Keski-Eurooppaan.²³¹ Muun muassa saksalaisen ekspressionismin vaikutteet näkyivät pian myös kotimaisten esitysten tyyliässä.²³²

I.IV Stanislavskilaisuus ja uusrealismi

1930-luvulle tultaessa ekspressionismia alettiin kritisoida muotioikkuilusta ja liiallisesta tyyliittelystä. Vastapainoksi ekspressionismin subjektiivisen tunnemaailman korostamiselle haettiin uutta näkemystä.²³³

Konstantin Sergejevits Stanislavskin (1863-1938) kehittämän psykologisen realismin vaikutteita tuli suomalaiseen teatteriin jo 1910-luvulla, tosin tietoisesti niitä sovelsi vain Kansallisteatterissa johtaja-ohjaaja Eino Kalima (1888-1972). Laajemmalle suuntaus levisi Suomessa 1930-luvulla, jolloin tehtiin opintomatkoja uusrealistisen ilmaisun omaksuneisiin saksalaisiin ja venäläisiin teattereihin.²³⁴

²²⁹ Heikkilä 1972, 45.

²³⁰ Orsmaa 1976, 64.

²³¹ Aro 1977, 75.

²³² Heikkilä 1972, 45.

²³³ Orsmaa 1976, 192.

²³⁴ Orsmaa 1976, 201.

Stanislavski halusi hylätä tähtikultin ja diivailun näyttelijän työstä. Esiintyessään näyttelijä ei saanut näytellä, vaan hänen piti 'elää' roolinsa. Tunteiden tuli olla aitoja ja eläytyminen kokonaisvaltaista. Näiden periaatteiden mukaan Stanislavski kehitti näyttelemiseen ”systeemin” tai ”metodin”, josta tuli käytetyin menetelmä näyttelijäntyön opetuksessa 1900-luvulla.²³⁵ Pian koko teatterin kenttä oli saanut vaikutteita uusrealismista (uusasiällisuus, ylirealismi).²³⁶ Suomessa ekspressionismin voimakkaiden näkemysten jälkeen uusrealistista esittämistapaa jopa kritisoitiin aatteettomuudesta.²³⁷

I.V Sotavuodet

Toinen maailmansota merkitsi luonnollisesti vaikeita aikoja myös teattereille. Kuitenkin välirauhan aikana suomalaiset kansoittivat kaikki huvittelupaikat, teatterit mukaan luettuina ennennäkemättömän vilkkaasti. Jatkosodan sytyttyä järjestettiin viihdytyskiertueita rintamille.²³⁸ Sodan jälkeinen pula miesnäyttelijöistä ja materiaalien vaikea saatavuus vaikutti ilmaisun kaikkiin osa-alueisiin.²³⁹ Yleisö ei halunnut nähdä enää teatterissa vakavahenkistä draamaa, joten ohjelmistoihin otettiin runsaasti kepeitä ja viihteellisiä näytelmiä.²⁴⁰

1940-luvun lopulla teatterikasvatuksen ideaa kehiteltiin. Teatterit järjestivät erityisiä koululaisnäytäntöjä, joihin varattomimmat lapset pääsivät ilmaiseksi. Näin koulutettiin uutta sukupolvea tulevaksi teatteriyleisöksi.²⁴¹

²³⁵ Styan 1995, 72, 79.

²³⁶ Aro 1977, 88; Orsmaa 1976, 192.

²³⁷ Orsmaa 1976, 192.

²³⁸ Rajala 1995, 304, 345.

²³⁹ Aro 1977, 92.

²⁴⁰ Orsmaa [1988], 29.

²⁴¹ Rajala 1995, 370-371.

I.VI Teatteritalojen ja -ideologioiden peruskorjaus

Teatteritaloja alettiin 1950-luvulla peruskorjata. Tuolloin myös valtion näyttämötaidetoimikunnan kulttuuripoliittinen kokonaisuohjelma laadittiin yhtenäistämään teatterin kenttää.²⁴²

1950-luvulla teattereissa näkyi runsaasti ulkomaisia vaikutteita, muun muassa Bertolt Brechtin ajatuksia sovellettiin esitysten toteutuksissa.²⁴³ Myös absurdin teatterin näkyvimmän edustajan Eugene Ionescon Suomen vierailullaan esittämät näkemykset herättivät laajaa kiinnostusta maamme teatteriväessä.²⁴⁴ Samoihin aikoihin amerikkalainen draama teki vahvaa tuloaan Suomen näyttämöille.²⁴⁵ Vanhanaikaiset operetit saivat väistyä niinkään Yhdysvalloista tuleen uudenlaisen musikaalin tieltä.²⁴⁶

I.VII Poliittisesti värittyä teatteria

Teattereiden yleisöpohja laajeni suuren muuttoliikkeen myötä 1960-luvulla, uusia teattereita perustettiin ja näytantomäärät kasvoivat.²⁴⁷ 1920-luvulla päätään nostanut osallistuva teatteri koki uuden tulemisen 1960-luvun lopulla.²⁴⁸ Sukupolvien väliset ristiriidat kärjistyivät ja näkemysten törmätessä teatterista riideltiin ja puhuttiin paljon.²⁴⁹

²⁴² Tiusanen 1986, 17.

²⁴³ Aro 1977, 98.

²⁴⁴ Rajala 1995, 617.

²⁴⁵ Orsmaa [1988], 30.

²⁴⁶ Rajala 1995, 583.

²⁴⁷ Paavolainen 1996, 39.

²⁴⁸ Vaittinen 1993, 15.

²⁴⁹ Aro 1977, 100.

Uskottiin, että teatterin avulla voi muuttaa maailmaa. Yhteiskunnan tapahtumiin osallistuvan ja vaikuttavan teatterin ideaa peräänkuulutettiin brechttiläisessä hengessä. Entisenlaisen teatterin ei nähty tavoittavan tavallisia ihmisiä.²⁵⁰

Poliittisen ideologian innostamina tehtiin ajankohtaisiin asioihin kantaaottavia näytelmiä. Arvo Salon käsikirjoittaman, Kaj Chydeniuksen säveltämän ja Kalle Holmbergin ohjaaman Lapualaisoopperan kantaesitys oli vuonna 1966 Helsingin Ylioppilasteatterissa.²⁵¹ Lapualaisoopperaa luonnehdittiin kantaaottavuudessaan muun muassa "laajennetuksi protestilauluksi".²⁵²

Vuoden 1972 teatterikomitean mietinnössä tehtiin yhteenvetoa teatterintekijöiden eriävistäkin mielipiteistä. Komitean työssä määriteltiin teattereiden statukset ja valtion tukirahojen linjaukset.²⁵³

I.VIII Teatteriverkosto

1970-luvun lopulla teatteriyleisön vastaanottokokemuksista alettiin kiinnostua. Haluttiin selvittää yleisön reaktioita ja kokemistapaa esityksiin. Reseptiotutkimus nähtiin merkittävänä teattereiden ohjelmistopolitiikankin kannalta. Vuoden 1972 teatterikomitean puheenjohtaja Irmeli Niemi teki esitysten vastaanotosta haastattelututkimuksen²⁵⁴ vuosina 1979-81. Vastaavanlaista haastattelututkimusta ei teatterin piirissä Suomessa aiemmin oltu tehty.²⁵⁵

Maahamme alettiin luoda 1970-luvulla kaupunginteatteriverkostoja. Tämän verkoston kehittäminen ja teattereiden rakentaminen kesti lähes kolmekymmentä vuotta. Lähtökohtaisesti teatteria ei pidetty enää korkeakulttuurisena

²⁵⁰ Arvelo 1968, 18, 33.

²⁵¹ Kallinen 1996, 14.

²⁵² Uexküll 1984, 223.

²⁵³ Paavolainen 1996, 40.

²⁵⁴ Tutkimuksessa on selvitetty Joensuun kaupunginteatterin – Pohjois-Karjalan alueteatterin esitysten vastaanottoa.

²⁵⁵ Niemi 1983, 9.

taidemuotona, vaan ajateltiin, että teatterin tulisi olla kuin minkä tahansa kaupungin tarjoaman palvelun.²⁵⁶

I.IX Yksilöllinen teatteri

1980-luvulla yksilön aseman korostaminen kasvoi vastavoimaksi 1960- ja 70-luvun teatterin yhteiskunnallisuudelle. Yksilöä saatettiin korostaa jopa narsistisuuteen saakka.²⁵⁷

Laitosteattereissa koettiin, että teatteri oli kriisissä. Havahduttiin huomaamaan, että suurta, yhtenäisen maun omaava yleisöä ei ehkä ole olemassakaan.²⁵⁸ Tähän näkemykseen varmasti vaikutti yleisötutkimukset ja lisääntynyt keskustelu erilaisista yleisörakenteista. Ohjelmistopolitiikan ei koettu vastaavan ajan vaatimuksia ja uusia laitosteattereita pidettiin jähmeinä instituutioina. Teatteria haluttiinkin tehdä näiden jähmeiden laitosten ulkopuolella ja 1970-luvulla alkanut kiertävien esitysten kausi jatkui 1980-luvulla voimakkaampana. Näytelmät vietiin yleisön pariin kulttuuritaloihin, koulujen voimistelusalaisiin ja työpaikoille.²⁵⁹

I.X Lama-aika ja vuosituhannen vaihde

1990-luvun alussa valtion ja kuntien tuki teattereille väheni ja teatterit vastaavasti alkoivat säästää menoissaan. Monissa teattereissa jouduttiin lomauttamaan henkilökuntaa ja vähentämään esityksiä.²⁶⁰ Vuosikymmenen puolivälissä teattereista suurin osa tuli kuitenkin kohtuullisesti toimeen, koska näytöksissä riitti yleisöä. 1990-luvun lopulla osaa maamme teattereita alkoi vaivata yleisökato ja syitä tähän nähtiin monenlaisia. Eräiksi syiksi arvailtiin suomalaisen

²⁵⁶ Koho 1991, 38.

²⁵⁷ Linko 1990, 12.

²⁵⁸ Linko 1990, 13.

²⁵⁹ Reitala 1990 a, 179.

²⁶⁰ Vaittinen 1993, 1.

nostalgialähtöisten elokuvien ennennäkemätöntä suosiota ja teattereiden resurssien puutetta. Toisaalta voidaan myös miettiä ohjelmistovalintoja. Ehkä katsojatutkimusten mukainen, tyypillinen teatterissakävijä, keski-ikäinen koulutettu nainen oli kyllästynyt teattereiden "takuuvarmoihin" kassamagneetteihin ja oli nähnyt jo klassikotkin.

Vuosituhanen vaihteen teattereiden kokonaiskuvaa katsottaessa katsojaluvut ovat kääntyneet taas nousuun, mutta muutamia poikkeuksiakin löytyy. Esimerkiksi perinteisenä teatterikaupunkina pidetyn Tampereen molempien teattereiden katsojaluvut ovat olleet jo jonkin aikaa laskussa, kun taas yllättävästi Seinäjoen ja Lahden kaupunginteattereiden katsojatilastot ovat näyttäneet positiivisilta. Nykyään teatterit kilpailevat yleisöstään monien muiden vapaa-ajanviettomahdollisuuksien rinnalla ja monet pienet teatterit ja teatteriryhmät ovat kohdanneet ylipääsemättömiä taloudellisia vaikeuksia. Televisiosta tai elokuvista tutut julkisuuden henkilöt ovat entistä useammin näytelmien vetonauloina. Teatterit ovat myös joutuneet miettimään ohjelmistovalintojaan erityisen tarkasti, nykyiselle katsojalle ei kelpaa mikä tahansa.

LIITE 2

LYHYT SKENOGRAFIASANASTO

Dekoratsiooni, teatteridekoraatio: (vanh.) lavastus.

Fondi: kankaalle maalattu kulissimaalaus, esimerkiksi taustakuva, taustafondi.

Illusionäyttämö: vaikutelmanäyttämö. Termi on ollut käytössä 1800-luvulta lähtien. Näyttämökuva pyrkii antamaan uskottavan kuvan ympäristöstä, oli se sitten nykyaikainen, historiallinen tai kuvitteellinen. Illusionäyttämö luo kuvitelman, illuusion tapahtumista, katsoja eläytyy näytelmän maailmaan. Mukana voi olla tyyliteltyjä värejä ja muotoja.²⁶¹

Kalkkivalo: engl. limelight. Englantilainen Thomas Drummond kehitti vuonna 1826. Poltettu kalkki hehkuu kuumassa liekissä ja säteilee kirkasta valoa. Englannin sana limelight yleistyi myöhemmin tarkoittamaan myös parrasvaloja.

Kulissi: lavaste, vanhempaa lavastustaidetta. Kankaalle maalattu, mahdollisesti puitettu taustakuva. Esim. taustafondi, sivukulissi.²⁶²

Näyttämö(lle)asettelu: (vanh.) lavastus, lavastussuunnittelu, joissain tapauksissa myös joukkokohtausten asemointi ja ryhmitykset.

Parrasvalot: näyttämön etureunassa oleva lamppurivistö, ramppivalot.

²⁶¹ Warén 1949, 198; Niemi 1984, 124.

Simultaaninäyttämö: näyttämöllä näytetään yhtäaikaisesti monia eri tiloja ja tapahtumia.

Skenografia: esityksen koko visuaalista ulottuvuutta (lavastus, valaistus, puvustus) alettiin 1960-luvulla nimittää skenografiaksi²⁶³ Skenografia -termi korostaa lavastajan työn kolmiulotteisuutta ja tilaratkaisujen tekemistä.²⁶⁴

Suggestiolavastus: tyylitelty, viitteellinen lavastus.²⁶⁵

Tyypikulissi: kunkin näytelmän miljööseen parhaiten sopiva valmis kulissikokonaisuus.²⁶⁶

Vinjetti: oman taustatuen varassa seisova pikkukulissi,²⁶⁷ esimerkiksi kanto tai pensas.

²⁶² Suomalaista skenografiaa 1986, 89.

²⁶³ Linko 1990, 31.

²⁶⁴ Tiusanen 1986, 17.

²⁶⁵ Warén 1949, 198.

²⁶⁶ Reitala 1990 a, 176.

²⁶⁷ Suomalaista skenografiaa 1986, 58.