



Laura Gröndahl

Miten scenografia tuli Suomeen?

Modernin lavastustaiteen valtavirtaistuminen 1960- ja 1970-luvuilla

Vaikka lavastajia on työskennellyt suomalaisissa teattereissa jo 1800-luvun lopulla, heidän voi sanoa vasta 1960- ja 1970-luvuilla muodostaneen modernin ammattikunnan, jota yhdistävät samanlainen asiantuntemus, koulutustausta, työnkuva ja velvoitteet. Lavastustaiteilijoiden määrä kolminkertaistui kahdessakymmenessä vuodessa, heidän toimijuutensa taiteellisina suunnittelijoina vakiintui ja yliopistotason koulutus perustettiin. Kansainväliset vaikutteet ja nuorten ohjaajien halukkuus yhteistyöhön suunnittelijoiden kanssa johtivat uudentyyppiseen luovaan tilankäyttöön ja visuaaliseen kerrontaan.

Tässä artikkelissa käsittelen modernin scenografian murrosta lavastajien näkökulmasta tuoreiden haastattelujen, aikalaikirjoitusten sekä ammattiliiton arkistojen perusteella. Tarkastelen käytännön työskentelyolosuhteita teattereissa, lavastajien ammattikunnan muuttumista ja modernin scenografisen ajattelun omaksumista kansainvälisten vaikutteiden myötä. Ajanjakso 1950-luvulta 1970-luvun lopulle oli ratkaisevan tärkeä modernin lavastajan taiteellisen ja ammatillisen toimijuuden, aseman ja identiteetin rakentumisessa Suomessa, joskin sen institutionaalista perustaa kritisoitiin vahvasti alusta alkaen. Kuitenkin mielikuva yhtenäisestä, vakaasta taiteellisammattillisesta yhteisöstä vastasi todellisuutta vain lyhyen aikaa, ja käsitys lavastustaiteesta tai scenografiasta vaatii jatkuvaa uudelleenarviointia myös tulevaisuudessa.

Avainsanat:

moderni lavastustaide, scenografia, teatterialan ammatit, teatteriesityksen suunnittelu, teatterin tekemisen käytännöt, suomalainen teatteri 1950–1970-luvuilla

Johdanto

Artikkelissaan ”Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat” (2009) Hanna Helavuori korostaa lavastustaiteen merkitystä teatterikulttuurin murroksessa ja hegemoniakamppailuissa 1960- ja 1970-luvuilla: ”Skenografia toimi uudelleenneuvottelujen paikkana, jossa muodostui teatterin ja esittämisen perusteiden kyselylle avoin vapaa tila.”¹ Ei liene sattumaa, että uudistuspyrkimykset kiteytyivät juuri lavastustaiteessa. Näyttämön voi nähdä yhteiskunnan julkisen tilan jatkeena tai peilinä, joka noudattaa samoja ajattelun periaatteita, konkretisoi jaettuja kokemuksia ja siten tuottaa käsityksiä sosiaalisesta todellisuudesta. 1960- ja 1970-luvuilla suomalainen yhteiskunta ja ihmisten arki muuttuivat lyhyemmässä ajassa kuin koskaan ennen, vakiintunut maailmankuva järkkyi ja perinteiset yhteisöt hajosivat. Teatteri oli vielä tuolloin keskeinen julkinen foorumi, jolla voitiin käsitellä ajassa olevia tuntemuksia ja etsiä uutta kollektiivista itseymmärrystä paitsi näytelmien sisältöjen, myös esityskonventioiden kautta. Nämä uudelleen muotoiltu tulivat kirjaimellisesti näkyviksi esityksen visuaalisessa kielessä ja esittämisen logiikassa.

Ulkoista tyyliuuntaa oleellisempi muutos tapahtui niissä tavoissa, joilla esitystilaan ja näyttämöesineistöön suhtauduttiin – muutos, jota voisi luonnehtia siirtymäksi perinteisestä lavastuksesta moderniin skenografiaan. Helavuori nostaa aikakauden keskeiseksi ilmiöksi representaation kriisin eli siirtymän todellisuuden jäljittelystä sen tulkitsemiseen ja merkityksellistämiseen.² Lavastusratkaisusta tuli osa esityksen kokonaisvaltaista ohjausta, näytelmän sisällöllisen tulkinnan metafora sekä muuntuva toiminnallinen tila, joka ei esittänyt kuvitteellista tapahtumapaikkaa näköisrealistisin keinoin. Joslin McKinneyn ja Scott Palmerin mukaan tällainen skenografinen murros alkoi jo 1900-luvun alussa, kun lavastuksen funktio muuttui dekoratiivisesta pintakoristelusta merkityksellisten väitteiden esittämiseen visuaalistolllisin keinoin.³ Esimerkiksi Bertolt Brecht tulkitsi näyttämön rakenteiden edustavan aikansa yhteiskunnan rakenteita ja toimintaperiaatteita: lavasteiden muunneltavuus ja avoin esittävyys merkitsivät, että myös se maailma, jossa yleisö eli, oli muutettavissa.⁴ Peter Brook lanseerasi 1960-luvulla tyhjän tilan käsitteen tarkoittamaan näyttelijöiden ja katsojien elävää vuorovaikutusta, joka saattoi tapahtua missä tahansa ilman juhlavia teatterirakennuksia tai perinteisiä koneistoja ja kulisseeja.⁵

Helavuori käsittelee 1960- ja 1970-lukujen skenografista murrosta vahvojen ohjaajien, kuten Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan kautta. Tässä artikkelissa keskityn samaan aiheeseen lavastajien ammattikunnan näkökulmasta.⁶ Mikä muuttui työn tekemisen

1 Helavuori 2009, 119.

2 Helavuori 2016, 130.

3 McKinney ja Palmer 2017, 4.

4 Brecht 1991, mm. 186–187.

5 Brook 1972.

6 Tämä artikkeli perustuu Hanna Helavuoren kanssa pitämiini dialogisiin vierailuluentoihin suomalaisesta 1970-luvun teatterista Teatterikorkeakoulun Esityshistoria 2-kurssilla. Lämmin kiitos Hannalle, kurssin vastuuopettaja Jukka von Boehmille sekä opiskelijoille syventävistä ja inspiroivista keskusteluista. Osin samoja sisältöjä olen käsitellyt myös kirjassani *Stage Design*

ja ajattelun tavoissa entiseen verrattuna, miten ja miksi? Tärkeimpiä lähteitani ovat aikalaiskirjoitukset, lavastajaliittojen arkistot sekä henkilöhaastattelut⁷, etenkin Juha Lukalan ja Hannu Lindholmin muistot uusien mahdollisuuksien avautumisesta. Käsittelen aluksi modernin lavastustaiteen siirtymää kulissimaalauksesta tilalliseen ajatteluun, alan luonteen muuttumista taidemaalarin käsityöstä esityksen suunnitteluksi sekä skenografia-sanan ja uudenlaisen lavastusajattelun rantautumista Suomeen. Jatkan tutkimalla lavastajan työnkuvan muutosta suhteessa ohjaajantaiteeseen, koulutukseen ja teattereiden tuotantomalliin. Pohdin ammatillisen itseymmärryksen rakentumista sekä siihen liittyvää alan sisäistä hajaannusta. Lopun yhteenvedossa tuon lyhyesti keskustelun kohti nykyaikaa.

Skenografia-sanaan on liitetty erilaisia merkityksiä kielestä, vuosikymmenestä ja kontekstista riippuen. Etenkin englanninkielisessä teoreettisessa kirjallisuudessa se on 2000-luvulla erotettu lavastussuunnittelusta (*design*) tarkoittamaan minkä tahansa tilan tai paikan performatiivisia ulottuvuuksia.⁸ Sekaannusten välttämiseksi puhun tässä artikkelissa pääasiassa lavastustaiteesta. Skenografian ymmärrän lähtökohtaisesti muuttuvana sanana, jolla lavastajat 1960-luvulta lähtien ovat kuvanneet toimijuuttaan ja asenteitaan, ja käytän sitä aikalaiskontekstin mukaisesti.

Kulissimaalauksesta tilasommitteluun

Vuonna 1962 ilmestyi opetusministeriön rahoittama, mustavalkoisilla kuvilla sekä suomen- ja englanninkielisillä teksteillä varustettu kirjanen *Lavastus. Finnish Stage Design*, jonka kansilehdellä todettiin edellisen vuosikymmenen merkinneen lavastajan työnten avartumista: ”Kulissien maalaaminen jäi vähemmälle ja tilalle tulivat erilaiset tila- ja

as Art and Occupation in Finnish Theatres (Gröndahl 2024).

7 Vuosina 2021–2023 haastattelin yhteensä 15 lavastajaa ja yhtä valosuunnittelijaa. Heistä puolet oli mies-, puolet naisoletettuja. Pyrin mahdollisimman tasaiseen ikäjakaumaan. Vanhin haastateltava oli aloittanut uransa 1960-luvun alussa, nuorimmat 2010-luvulla. Joukossa oli sekä vakituksessa työsuhteessa työskenteleviä että freelancereita, eri puolella Suomea ja maailmaa asuvia, eturivin laitosteattereissa uransa tehneitä ja vapaan kentän kokeilevia toimijoita. Toteutin haastattelut puolistrukturoituina temahaastatteluina, jotka kestivät tunnista kolmeen ja puoleen tuntiin. Pitkien etäisyyksien tai koronarajoitusten vuoksi osa haastatteluista tapahtui Teamsissa tai Zoomissa. Nauhoitin ja litteroin haastattelut itse. Yhtä lukuun ottamatta kaikki nauhoitukset on tallennettu Teatterimuseon arkistoon. Lisäksi käytössäni oli aiemmin muissa yhteyksissä tekemieni haastattelujen litterointeja. Haastateltavat ovat antaneet luvan heiltä saadun tiedon tutkimuskäyttöön, mutta joukossa on myös henkilöitä, jotka toivoivat pysyvänsä anonyymeina. Siksi tässä artikkelissa viittaan haastateltuihin nimellä vain silloin, kun lainaan heitä suoraan tai viittaan heidän sanomiseensa ja voin olla varma heidän suostumuksestaan. Muissa tapauksissa ilmoitan lähteeksi vain lavastajahaastattelut 2021–2023.

8 Laajennettua lavastusta ja tilasuunnittelun performatiivisuutta käsitellään laajemmin Joslin McKinneyn ja Scott Palmerin toimittamassa artikkelikokoelmassa (2017), Birgit Wiensin toimittamassa artikkelikokoelmassa (2019), Rachel Hannin monografiassa (2019) sekä Elina Lifländerin väitöskirjassa (2016). Lisäksi Aronson 2018, 1–15; Hannah ja Harsløf 2008, 11–14.

materiaaliratkaisut sekä valaistuksen tehokas käyttäminen.”⁹

Lauseessa kiteytyvät modernin lavastustaiteen keskeisinä pidetyt tunnusmerkit: luopuminen ”pahvikulisseista”, kolmiulotteiset rakenteet, valaisu luovana ilmaisuvälineenä sekä näyttämöelementtien oman materiaallisen luonteen korostaminen pintakoristelun ja jäljitelmien sijasta.¹⁰ Näistä pyrkimyksistä oli Suomessakin oltu tietoisia jo 1920-luvun alussa, mutta laajassa mittakaavassa valtaviiran teatteri oli pysytellyt perinteisillä poluilla. Näyttämöillä nähtiin pääasiassa kierrätettyjä tupa- ja metsäkulisseja sekä realistisia olohuonemiljöitä. 1950-luvun alussa kiinnostus kolmiulotteiseen tilaan, itsenäisiin veistoksellisiin lavastuselementteihin sekä materiaalien, muotojen ja värien abstraktiin sommitteluun kasvoi. Aikalaiskirjoituksissa ja valokuvissa näkyy valotilanteisiin perustuva dynaaminen näyttämöajattelu, jossa voi tunnistaa modernin lavastuksen uranuurtajien, Adolphe Appian ja Gordon Craigin vaikutteita. Kansallisteatterin lavastajien Rolf Stegarsin ja Matti Warénin kehittämä ”suggestiolavastus” perustui siihen, että ”kaikilla näkyvillä muodoilla, kuten myös valoilla ja väreillä, on tietty vaikutuksensa ihmissieluun”.¹¹ Illusorisen kuvittamisen sijaan huomio kiinnitettiin asioiden sisäiseen luonteeseen. Suggestiolavastukselle vastakkainen suuntaus oli ”negativismi” eli suorittamatta jättäminen, tyhjän näyttämön ja mustien verhojen käyttö – nykykielellä puhuttaisiin ehkä minimalismista. Siihen liittyi myös ”maaginen realismi”, jolla Stegars tarkoitti huonekalujen ja näyttämöelementtien dynaamista sommittelua ja valaisua mustassa, tyhjässä tilassa.¹² *Teatteri*-lehden moniosaisessa artikkelisarjassa¹³ hän käsitteli näyttämövalaisua sekä tieteellisen tutkivasti fyysikaalisen valo-opin ja havaintopsykologian kannalta että romantisoivasti ”huomioimisen lahjana” ja ”elämää edistävänä parannusvoimana kaikelle orgaaniselle olemassaololle”.¹⁴

Lavastus. Finnish Stage Design -kirjan ilmestyminen kertoi alan kohonneesta arvostuksesta osana modernia, kansainvälistyvää suomalaista kulttuuria. Julkaisua jaettiin paitsi Lavastustaiteilijain liiton jäsenistölle, teattereille, alan järjestöille ja kauppoihin, myös Suomen lähetystöihin kautta maailman.¹⁵ Sen voi ajatella liittyvän samaan kansallisen imagon uudistamisen projektiin, jota Hanna Korsberg on analysoinut Kansallisteatterin pienen näyttämön yhteydessä. Modernia arkkitehtuurilla ja ohjelmistovalinnoilla, kuten Samuel Beckettin ja Eugène Ionescon absurdeilla näytelmillä haluttiin osoittaa, että suomalainen kulttuuri seurasi aikansa uusimpia eurooppalaisia virtauksia, oli irtautunut ahtaasta nationalismista ja kuului henkisesti länteen.¹⁶ Ei liene sattumaa, että lavastuskirjan kanteen oli valittu Pekka Heiskasen suunnittelema näyttämökuva Beckettin *Leikin*

9 Hurme et al. 1962.

10 Reitala H. 2021, 73–74; Palmer 2013; Zarrilli et al. 2006, 331–332; Reitala, H. 2005, 30; Beachman 1994; Reitala, A. 1986, 21; Tiusanen 1986, 16–17; Walton 1983.

11 Stegars 1962a, 1.

12 Stegars 1962a; 1962b.

13 Stegars 1957; 1958.

14 Stegars 1958, 4–5.

15 SLL hallituksen pöytäkirja 8.1.1962.

16 Korsberg 2005; 2000.

loppuun.

Lavastustaide oli kuitenkin sivuroolissa 1950-luvun suomalaisessa modernismissa, joka sai vahvimmat ilmaisunsa kirjallisuuden, muotoilun ja kuvataiteen aloilla. Teatterissa pyrittiin siirtymään tunnepitoisesta ilmaisusta vähäeleiseen, intiimiin näyttelijäntyöhön, joka toimi parhaiten pienillä studionäyttämöillä yksinkertaisissa lavasteissa. Kansallisteatterin pienen näyttämön ohjaaja Jack Witicka muistelee kuuluneensa sukupolveen, ”jolle on ollut tärkeätä vain saada tehdä teatteria. Näyttämöstä ja tilasta ei niin väliä.”¹⁷ Toisaalta moderni lavastus jäi isossa mittakaavassa vieraaksi 1950-luvun suomalaiselle teatterikentälle. Stegarsin kuvaamat pyrkimykset olivat vielä harvinaisia, ja maalattujen lavasteiden valtakausi kesti pitkään. Syynä eivät välttämättä olleet vanhoilliset asenteet, vaan puutteelliset olosuhteet. Ahtaat näyttämöt, olemattomat työ- ja varastotilat, vaati-mattomat valokalusteet, tiukat tuotantoaikataulut, lyhyet harjoitusajat ja jatkuva rahapula eivät sallineet kolmiulotteisten elementtien rakentamista ja käyttöä.¹⁸ Useimmat lavastajat olivat koulutukseltaan taide- tai koristemaalareita, joten heille oli ehkä luontevinta tarttua siveltimeen taiteellisen ilmaisun välineenä. Modernista kuvataiteesta ammentavia tyyli-kokeiluja oli tehty 1920-luvulta lähtien, mutta ne oli toteutettu pääasiassa maalaamalla.¹⁹ Arkkitehdit, jotka toisinaan vierailivat lavastajina, vaikuttavat jo varhain olleen muita hanakampia käyttämään abstrahoituja tilaratkaisuja, tehokasta valaisua ja projisoitua kuvamateriaalia.²⁰ Heiskanen muistaa ”pahvikulisseihin maalatun valo-varjomaalauksen” olleen hallitseva lavastussuunta Kansallisteatterissa, kun hän aloitti työnsä siellä 1951,²¹ vaikka isolle näyttämölle olisi mahtunut kolmiulotteisiakin rakenteita. Lopputulokset olivat kuitenkin hänen mukaansa kauniita ja taidokkaita, eivät lainkaan kaavamaisia. Kuten Heta Reitala huomauttaa, kulissimaalauksen vähätteleminen modernistisessä narratiivissa on anakronistista ja sivuuttaa sekä historiallisten konventioiden merkityksen että perinteeseen sisältyvät luovat ulottuvuudet.²²

Laajamittainen lavastustaiteen murros käynnistyi uusien teatteritalojen rakentamisen ja vanhojen remontoimisen myötä. Ensimmäinen moderni kaupunginteatterirakennus valmistui 1962 Turkuun, missä sitä ennen oli esiinnytty konserttisalissa. Siellä näyttämöllä oli leveyttä, muttei syvyyttä. Sivu- ja takatilojen puuttuessa lavastevaihtoja ei pystynyt tekemään, sähkölinjat eivät riittäneet kunnolliseen valaisuun eikä ohjaamokopista nähnyt esitystä. Työpisteet oli hajautettu ympäri kaupunkia.²³ Vuonna 1962 lavastajaksi kiinnitetty Juha Lukala muistelee:

17 Witicka 1989, 11.

18 Warén 1935.

19 Reitala, H. 2021, 73–75; Teatterimuseon kuva-arkisto; Gröndahl 2024, 45–47.

20 *Radical Theatre – Kansanteatteri*. Näyttely. Arkkitehtuurimuseo Helsinki 6.3.–2.6.2019; Pelkonen 2019, 154; Korsberg ja Lylykangas 2007; Salmelainen 1957, 110–117; Sirén 1947; Marjanen 1930; Blomstedt 1929; Tallgren 1929, 37.

21 Heiskanen 1986, 30.

22 Reitala, H. 2024, 5.

23 Terho, Oinonen ja Ylitalo 2006, 81–85.

[Teatterin] ulkopuolella oli verstaas. Lavasteet kuljetettiin autolla pieninä palasina, kun konserttisalin sivuilla oli vain pienet ovet. [Lavasteet] täytyi pieninä palasina aina siirtää sitten pois silloin, kun oli orkesteri [esiintymässä]. Kovin rikasta ohjelmistoa ei voinut olla, kun ei kulissee mahtunut varastoihin. [1960-luvun alkuun] asti tehtiin aika paljon maalaamalla voimaperille. Ei siitä saa siistiä... kyllähän tuommoisesta pinkopahvista, kun se kiristetään puuraamiin, niin kyllä siitä nyt saa jonkunlaisen, mutta ei se kestä mitään vaihtoja. Kun mä tulin, niin sanoin heti, että kangaskulissit ja metalliputkista rungot. Teatterin [edellinen] lavastaja Wolle Weiner oli venäläisen koulukunnan kasvatti, joka ei ajatellut näyttämöä tilana vaan kuvallisena taustana. Tämä näkyi muun muassa siinä, että hän suunnitteli lavasteet pelkkien luonnosten avulla rakentamatta pienoismallia, mikä oli yleistä vanhemman lavastajapolven keskuudessa.

Mä en koskaan konserttisalin aikana käynyt [teatterissa] muuta kuin katsomassa – melkein kaikki näytelmät näin. Mutta sitten kun mä kävin kesäisin Euroopassa, niin mä huomasin, että eihän sillä tavalla tehdä tähän uuteen taloon. [Konserttisalissahan] tehtiin niin, että oli tausta, jota vasten näytellään. Mä käsitin sen, että lavastus on kolmiulotteinen tila, jossa pitää näyttellä ja tilan täytyy auttaa sen tarinan kerronnassa ja sen idean rakentamisessa.²⁴

Kohti modernia scenografiaa

Lukala oli käynyt Turun taideyhdistyksen piirustuskoulun, jossa saamaansa kuvanveiston, maalauksen ja kuvallisen ajattelun opetusta hän kuvaa hyvin moderniksi. Heti saatuaan pestin teatteriin hän alkoi viettää kesä Euroopassa tutustuen tšekkiläiseen, puolalaiseen ja saksalaiseen lavastustaiteeseen:

Mä tiesin, että Tšekkoslovakia, Puola ja Saksa on ne maat, mihin mun täytyy päästä katsomaan. Mä olin Svobodan assistenttina yhden kesän sillä tavalla, että mä sain olla mukana lavastussuunnittelussa. Kun mä olin lukenut pitkän saksan, niin mulla oli saksan kieli helppo. Sitä käytettiin kaikissa näissä maissa, myöskin ITIn ja OISTTin²⁵ kongressien luennoilla sekä tapaamisissa kansainvälisten lavastajien kanssa Prahan Quadriennaalissa. Se oli semmoista valtavan tiivistä opintomatkaa kaikki nämä kesät vuodesta 1962 Prahan kevääseen ja 70-luvun alkuun, 10 vuotta. Prahan kevät vaikutti niin että se hiukan hiljeni.²⁶

Monet suomalaiset lavastajat, pukusuunnittelijat ja ohjaajat tekivät säännöllisesti opin-

24 Lukala haaastattelu 27.12.2023.

25 Lavastajien, näyttämöarkkitehtien ja teatteritekniikan 1968 perustettu kansainvälinen järjestö (Organisation Internationale des Scénographes et Techniciens de Théâtre OISTT), nykyisin OISTAT.

26 Lukala haaastattelu 27.12.2023.

tomatkoja Tšekkoslovakiaan 1960-luvulla.²⁷ Opetusministeriö ja OISTT myönsivät apurahoja lyhyempään ja pidempään opiskeluun silloisissa itäblokin maissa, joista tehtiin myös vastavierailuja. Työskentely Prahan tai Bratislavan isoissa teattereissa oli mittasuhteiltaan ja työtavoiltaan hyvin erilaista kuin Suomessa, missä paljolti vielä toimittiin harrastajaperinteen pohjalta. Kun Tšekkoslovakian kansallisteatterissa tarjottiin harjoittelupaikkoja vuonna 1969, Josef Svobodan johtamassa lavastamossa mainittiin olevan 120 työntekijää.²⁸ Lukalan mukaan työskentely oli hierarkkista ja ylhäältä päin johdettua, mikä oli tyypillistä sosialistimaiden – ja kenties laajemminkin keskieurooppalaisille – teattereille.²⁹

Svobodan taiteelliset näkemykset tunnettiin Suomessa hyvin. Hän vieraili maassa usein, lavasti Kansallisteatterissa³⁰ sekä luennoi Teatteripäivillä ja Jyväskylän kesässä 1968. Hänen kirjoituksiaan käännettiin suomeksi ja Helsingissä järjestettiin hänen töitensä laaja näyttely 1967.³¹ Tšekkoslovakian tuliaisina sana scenografia alkoi ilmestyä Lavastustaiteilijainliiton papereihin, tosin ensin ”stenografian” muodossa.³² Missä määrin se liitettiin Svobodan ajatukseen lavastuksesta dynaamisena esitystapahtumana, joka toteutuu vasta esiripun noustessa,³³ ei käy ilmi aikalaiskeskusteluista. Heiskanen, joka otti kunnian scenografia-sanalan lanseeraamisesta suomen kieleen vuonna 1966, määritteli sen kattamaan kuvallisen viestinnän koko käsitteistön: näyttämötekniikan, lavastuksen, puvut, tarpeiston, valot sekä niiden toteuttamisen.³⁴ Huomiota kiinnitettiin enemmän termin käyttöön kuin sen sisältöön. Vuonna 1973 Lavastustaiteilijain liiton hallitus totesi, että lavastaja-sanalan ulkomaankielinen vastine on *scenograf*, täsmentämättä kuitenkaan mistä kielestä oli kyse.³⁵ Hieman myöhemmin linjattiin, että myös suomeksi virallisena ammattinimikkeenä tuli käyttää *scenografia*, c:llä kirjoitettuna.³⁶ Vaikuttaa siltä, että ammatille haluttiin uutta arvovaltaa lainaamalla vieraskielistä sanastoa, joka otettiin samoihin aikoihin käyttöön myös Ruotsissa.

Terminologiaa oleellisempaa on, että 1960- ja 1970-luvuilla omaksuttu identiteetti merkitsi uudenlaista taiteellisen suunnittelijan roolia – osa lavastajista alkoi käyttää visuaalisen suunnittelijan nimikettä korostaen siten sekä työn ajatuksellista puolta että lavastamisen kokonaisvaltaisuutta esityksen osana.³⁷ Lavastajat siirtyivät verstaista ja maalaamoista työhuoneensa pöydän ääreen ideoimaan, luonnostelevaan, ohjeistamaan ja valvomaan teknistä toteutusta. Teatterikoulussa kehitetty luku- ja työtapa merkitsi yksinkertaistettuna sitä, että ohjaajan, dramaturgin ja lavastajan muodostama taiteellinen

27 Mm. Holmberg 1965, 5; Heiskanen 1966; SLL hallituksen pöytäkirja 7.3.1969 ja 18.12.1969.

28 SLL hallituksen pöytäkirja 18.12.1969.

29 Lukala haastattelu 27.12.2023.

30 Kivimaa 1968.

31 Bablet 1967; Vyhodil 1968; Svoboda 1964; Holmberg 1965; ”Svobodan näyttely” 1967.

32 SLL:n toimintasuunnitelma vuodelle 1968 OPM:n avustusanomuksessa 15.1.1968.

33 Burian 1983, 15.

34 Heiskanen 1972.

35 SLL hallituksen pöytäkirja 19.4.1973.

36 SLL hallituksen pöytäkirja 2.12.1974.

37 Ollikainen 2007.

työryhmä suunnitteli esityksen näyttämöratkaisut etukäteen pitäytyen tiukasti näytelmätekstin tarjoamissa mahdollisuuksissa oman analyttisen tulkintansa mukaisesti.³⁸

Lavastajien suunnittelijaidentiteetti oli linjassa yleisen kulttuurisen kehityksen kanssa. Pertti Alasuutari kuvaa ajanjaksoa 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun lopulle suunnittelutalouden kautena, joka jäi sodanjälkeisen moraalitalouden ja 1980-luvulla alkaneen kilpailutalouden väliin. Kulttuuria hallitsi voimakas usko siihen, että yhteiskunnalliset ongelmat voidaan ratkaista tieteellisellä suunnittelulla ja organisoinnilla sekä kaikenkattavilla järjestelmillä, kuten hajautetulla aluepolitiikalla.³⁹ Tämä näkyi paitsi Teatterikomitea 72:n mietinnössä, joka tähtäsi kaikkia kansalaisia yhdenvertaisesti palvelevan teatteriverkoston ja aluetoiminnan kehittämiseen, myös siinä miten työ ammattiteattereissa organisoitiin.

Ohjaajapolvi vaihtuu

Lavastajien mahdollisuudet vaikuttaa alansa kehitykseen olivat rajalliset, koska ne riipuivat täysin yhteistyöstä ohjaajan kanssa. Siirtymä tyyppikulisista näytelmäkohtaisiin lavastuksiin oli jo 1920-luvulla liittynyt lavastajan aiempaa kiinteämmin ohjauksellisiin ja dramaturgisiin ratkaisuihin. Ekspressionistisista lavastuksistaan tunnettu Jussi Kari muisteli saumatonta yhteistyötään Kosti Elon kanssa yhteisillä aivoilla ajattelemiseksi.⁴⁰ Lavastajien työkenttä kuitenkin ymmärrettiin huomattavasti nykyistä kapeampana aina 1950-luvulle saakka. Teatterityöstä 1930- ja 1950-luvuilla kirjoitettujen kuvausten perusteella ohjaaja päätti näyttämön tilallisesta jäsenyyksestä, kalusteiden sijoittelusta ja näyttelijöiden asemoinnista. Lavastajan tehtäviin kuului visuaalinen silaus, tunnelman luominen, värien valinta sekä näyttämökuvan tyylillisen yhtenäisyyden ja historiallisen autenttisuuden varmistaminen. Omaehtoinen luovuus rajoittui tyyliseikkojen tuntemiseen, taiteelliseen silmään ja tekniseen taitavuuteen.⁴¹ Esityksen kokonaisvaltaiseen suunnitteluun tai erilaisten tilajärjestelyjen oma-aloitteiseen kokeilemiseen lavastajilla ei näytä juurikaan olleen mahdollisuutta. Käytännössä yleisin lavastustehtävä oli tavallisen olohuoneen sisustaminen.⁴²

Ohjaaja Eino Salmelainen kritisoi *Teatteri*-lehdessä vuonna 1951 lavastajia siitä, että he itsepintaisesti pitivät työtään erillisenä taiteena, eivät seuranneet ohjaajan- ja näyttelijäntaiteen kehitystä, eivätkä osallistuneet näyttämöharjoituksiin. Hänen mukaansa lavastuksen tuli olla osa draamallista toimintaa ja yksi tärkeimmistä välineistä ihmisen tutkimiselle. Lavastajan pitäisi saada käyttää persoonallista ilmaisuaan nojaamatta ohjaajan näkemyksiin, eikä hyvän näyttämökuvan tarvinnut jäädä huomaamattomaksi, kuten usein väitettiin.⁴³ Wolle Weiner vetosi vastineessaan suomalaisten teatterin köyhiin

38 Kallinen 2004, 23, 29; Lilja-Lassila, Korhonen ja Nyytäjä 1973; Suutela 2005, 211.

39 Alasuutari 2017, 146–148.

40 ”Hessu” 1949, 1.

41 Mm. Leppänen 1945; Lehtihalmes 1946; 1947; Nordfors 1932, 22–24; Puurunen 1954, 11; Gröndahl 2024, 131–133.

42 Warén 1945.

43 Salmelainen 1951.

olosuhteisiin ja käänsi katseen takaisin ohjaajiin, jotka eivät tunteneet tyyliisuuntia tai ymmärtäneet valaisun periaatteita, ja joilla toisinaan oli diktatorisia taipumuksia.⁴⁴ On myös muistettava, että lavastajat valmistivat vuosittain 8–9 ensi-iltaa, jotka seurasivat toisiaan neljän viikon välein. Heillä tuskin jäi liiemmästi aikaa istua harjoituksissa tai pohtia näytelmätekstin tulkintaa, joten monet odottivat saavansa ohjaajilta täsmällisiä ohjeita. Weinerin mukaan ohjaajan tulisi jo suunnitteluvaiheessa sanoa, miten haluaa esityksen valaistavan, jotta lavastaja osaisi sekoittaa värit ja tietää, minne tulee varjoja.⁴⁵

Toisaalta lavastajat antoivat ymmärtää olevansa valmiimpia taiteellisiin kokeiluihin kuin ohjaajat, joilta liian usein puuttui visuaalisen sommittelun taju sekä ”lavastussilmä” eli kyky hahmottaa luonnosten ja mallien perusteella, miltä valmis näyttämökuva näyttäisi ja kuinka sitä voisi esityksessä käyttää.⁴⁶ Kirjeessään kollegoilleen 1945 Lavastustaiteilijain liiton puheenjohtaja, Kansallisteatterin päälavastaja Matti Warén vaati lavastajille samaa arvostusta, jonka kirjailijat tai säveltäjät saivat osakseen: ”Niinpä lavastajakin työnsä tehtyään ei ole enää tavallinen ihminen, hän on ollut välikappaleena jonkun salaisen tapahtumamaailman, kauneuden lakien maailman näkyväksi tulemisessa.”⁴⁷ Lavastajat olivat siis alusta asti vahvasti tietoisia taiteellisesta asiantuntemuksestaan, mutta osin tuotantoteknisistä syistä heidän työnsä jäi omaksi, muusta esityskokonaisuudesta irralliseksi alueekseen.

1960-luvulla teattereihin ilmestyivät nuoret, koulutetut ja kielitaitoiset, keskieurooppalaisia vaikutteita imevät ohjaajat, kuten Kalle Holmberg, Ralf Långbacka ja Jouko Turcka. He poikkesivat ratkaisevasti edeltäjistään, joiden asennetta Pentti Paavolainen on osuvasti kuvannut ”mutkattomaksi käsityöläisydeksi”. Vanhemman polven ohjaajat eivät etsineet vastausta siihen, millaista teatterin pitäisi olla, vaan keskittyivät tekemään esityksiä hyvin tuntemalleen yleisölle kamppaillen enemmän käytännön olosuhteiden kuin taiteellisteoreettisten kysymysten kanssa.⁴⁸ Toisaalta 1950-luvun modernistiset kokeilut jäivät monille aikalaikatsojille käsittämättömäksi elitismiksi,⁴⁹ eivätkä ne Helavuoren mukaan puhutelleet seuraavan vuosikymmenen nuoria ohjaajia:

Lavastusten kaksiulotteisuus, kuvanomaisuus, abstraktit muoto- ja värilavastukset synnyttivät valoilla luotua ajattomuutta ja unenkaltaista paikattomuutta. Tämänkaltaisen ”kosmisuus” ja ”metafyysisuus” näyttäytyivät nuorelle teatterisukupolvelle ”kuvaellomallisuuden, kuvaamisen ja psykologisuuden” menneenä maailmana, johon sisältyi kuollutta ja epätoivoistakin yritystä tavoittaa sellaista, jota ei enää ollut.⁵⁰

44 Weiner 1951.

45 Weiner 1951, 6.

46 Mm. ”Kolme nuorta lavastajaa, Stegars, Lehto, Vasara” 1946; ”Arvonantoa lavastajien työlle, koulutusmahdollisuuksia sen tekijöille” 1949; ”S” 1961; Stegars 1953, 5; ”Hessu” 1949; Weiner 1951; Warén 1945, 3, 5–6.

47 Warén 1945.

48 Paavolainen 1992, 53.

49 Mm. Häggman 2022, 243.

50 Helavuori 2009, 121.

Ajankohtaisista yhteiskunnallisista kysymyksistä kiinnostuneet nuoret ohjaajat yhdistivät kansanteatterin ja modernin näyttämöajattelun, toivat esityksiin fyysistä näyttelijäntyötä, kansanomaista huumoria ja mukaansatempaavaa musiikkia vasemmistoradikalismien ja brechtillisyyden hengessä. Esitystilasta ja näyttämöesineistöstä tuli keskeisiä dramaturgisia työkaluja, joka kertoivat tarinaa ja antoivat esityksen sisällöllisille teemoille materiaalsen, aistein havaittavan muodon. Uuden sukupolven ohjaajat tarvitsivat lavastajia, jotka kykenivät dialogiin ja Holmbergia lainaten pystyivät ”aavistamaan toisen ratkaisut nopeasti, niin että ne voivat olla koko ajan muutoksen alaisina.”⁵¹ Holmbergin oli mahdotonta edetä harjoituksissa, ellei lavastus toiminut, ja silloin lavastusta piti vaihtaa. Toisaalta hänen oli vaikea etukäteen päättää, millaisia näyttämöratkaisuja tulisi tarvitsemaan.⁵² Koska näyttämöelementit oli rakennettava ajoissa, niiden suunnittelijan oli osattava ennakoida ohjaajan impulsiivista ajattelua. Siksi samanhenkiset ohjaajat ja lavastajat muodostivat pitkäaikaisia työpareja, jotka kykenivät intuitiivisesti luomaan esteettisesti ja sisällöllisesti yhtenäisen esityksen, mutta ruokkimaan luovaa prosessia omilla näkemyksillään. Jos heidän yhteispelinsä toimi, prosessi eteni kitkatta, kuten Lukala kuvaa työskentelyään Holmbergin kanssa:

Me tehtiin ensimmäisenä *Jääkäarin morsian*. Hän vaan antoi sen tekstin ja sanoi, että tee jotain. Mä luin sen ja päätin että kun se on kasarminäytelmä, mä teen kasarmin ja tuon keskeltä siihen sisätilat vaunulla. Mä tein siitä pienoismallin. Muistan vielä, että meillä kotona oli tällöinen musta vahakangas ja siihen vedin ne punaiset tiiliseinät. Kalle näki sen ja: joo, nyt mä tiedän, kuinka mä ohjaan sen! Eli hänellä tuli se siitä. Hän tarvitsi jonkunlaisen tilaratkaisun, että hän sai sen oman koneensa käyntiin. Se oli sama *Henkien taistelussa* ja muissa.⁵³

Lavastajan työ ja sen tekijät

Suomen Lavastustaiteilijain liitto (tästä eteenpäin SLL) oli aloittanut epävirallisena yhdistyksenä 1928, ja toiminta vakiintui rekisteröinnin myötä 1943.⁵⁴ Se oli alusta asti aito etujärjestö, joka vaati parempia palkkoja ja työoloja jäsenilleen samalla kun se taiteilijaseurojen tapaan pyrki edistämään alan tunnettuutta, arvostusta ja koulutusta.⁵⁵ 1950-luvulla SLL:oon kuului noin 60 jäsentä, joiden joukossa oli paljon näyttämöestareita ja erilaisilla yhdistelmävakanssilla työskenteleviä.⁵⁶ Vaikka lavastajia oli ryhdytty kiinnittämään teattereihin 1920- ja 1930-luvuilta alkaen, se oli pitkään sivutyö, jota tehtiin muiden

51 Holmberg 1980, 10.

52 Långbacka ja Holmberg 1977, 155–156, 159–161.

53 Lukala haastattelu 27.12.2023.

54 Warén, SLL:n päivämätön historiikki 1–2; Stegars 1953, 5; Stegars 1986, 10–11; Reitala, H. 1986, 71–84.

55 Reitala, H. 2018.

56 SLL, johtokunta 9.9.1952; SLL kiertokirje 1/1956; kiertokirje 1/1964; teatterikoulutustoimikunnan kyselylomake liitoille 15.10.1966.

ammattien ohessa. Jopa Matti Warén toimi koko uransa ajan (1927–1951) sekä Kansallisteatterin päälavastajana että oppikoulun piirustuksenopettajana,⁵⁷ mistä voi päätellä, ettei teatterin maksama palkka yksin riittänyt toimeentuloon.

Yhtenäisenä, tunnustetun ja arvostusten aseman sekä selkeän roolin saavuttaneena asiantuntija-ammattina ala alkoi vakiintua vasta 1960- ja 1970-luvuilla, kun täyspäiväisiä vakansseja avautui niin teattereissa kuin nopeasti kasvavassa televisiotoiminnassa. 1970-luvun kuluessa ratifioitiin useita valtakunnallisia työehtosopimuksia, jotka takasivat lavastajille kohtuullisen palkan, rajoittivat ensi-iltojen määrää ja turvasivat kuukauden mittaisen suunnittelujakson esitystä kohden. Vierailevien lavastajien palkkaaminen ja freelance-käytäntö alkoivat yleistyä, mikä merkitsi sekä työtilaisuuksien lisääntymistä että taiteellisten vaikutteiden aiempaa nopeampaa leviämistä. Modernisti ajatteleville lavastajille oli kysyntää. Hannu Lindholm oli Lukalan tavoin valmistunut Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulusta ja perustanut mainostoimiston Vaasaan ilman minkäänlaista aikomusta ryhtyä lavastajaksi, kunnes hänen asiakkaakseen sattui kaupunginteatterin hallituksen puheenjohtaja:

Se johtaja kysyi, oletko sä Hannu kiinnostunut teatterista. Mä sanoin että joo, totta kai, Turussa me käytiin valtavasti teatterissa. No kun heidän lavastaja lähti pois, että heillä olisi vapaa paikka. Mitä mä, että joo-joo, ilman muuta. [--] *Nummisuutarit* sai aivan älyttömän sikahyvän arvostelun. Se oli niin moderni, että koko [lavastus] oli rakennustelineitä. [--] Siitä sitten joidenkin mutkien jälkeen, kun olin ollut siellä jonkun vuoden, [tehtiin] *Sezuanin hyvä ihminen*, ja Vaasaan tuli Eugen Terttula, joka oli silloin Kansallisteatterin pääohjaaja. Mä lavastin, ja se sanoi että voitko sä Hannu tehdä puvutkin? Mä että totta kai mä voin puvut tehdä. [--] Sitten Eugen Terttula sanoi, että Hannu, voitko sä tehdä kaikki minun lavastukset. Ja minä, että voin. Ja yhtäkkiä... Sitten mä tein *Kohti maailman sydäntä* ja *Mielipuolen päiväkirja* tehtiin ja ympäri Eurooppaa käytiin. Sitten mä olinkin jo kiinnitetty Porin teatteriin, ja Porin jälkeen Turun kaupunginteatteriin. [--] Välillä mulla oli [töitä] Kansallisteatterissa isolla, pienellä ja Willensaunassa, kaikissa oli mun lavastama kappale [--] en mä ikinä ajatellut, että musta lavastaja tulee. Enemmän niin kuin mainosihminen. Mutta se tuuri oli niin valtava, että Kansallisteatterin pääohjaaja... Mä sain siitä niin paljon mainetta, että mua kysyttiin kaikkialle. Mä olin Kansallisopperassa, Helsingin Kaupunginteatterissa. Töitä oli vaikka kuinka paljon.⁵⁸

Lavastajat olivat jo 1950-luvulla olleet paremmin koulutettuja kuin monet ohjaajat tai näyttelijät, jotka tulivat paljolti ”pystymetsästä”. Arviolta noin puolet SLL:n jäsenistä oli käynyt jotain taidekoulua, ja monet olivat ottaneet yksityistunteja taiteilijoilta sekä tehneet opintomatkoja ulkomaille.⁵⁹ Vuonna 1971 lähes kaikki uudet jäsenet olivat valmistuneet

57 Reitala, H. 2007 (päivitetty 2008).

58 Hannu Lindholm haastattelu 16.3.2022.

59 Käsien kirjoitettuun, toiminnan alusta 1980-luvun alkuun ulottuvaan jäsentietovihkoon

Taideteollisesta oppilaitoksesta,⁶⁰ missä lavastusta opetettiin muutamia tunteja viikossa. Itsenäinen pääaine siitä tuli 1973,⁶¹ joskin opetuksesta vastannut Pekka Heiskanen oli sitä mieltä, että ainoastaan graafisen suunnittelijan ja lavastajan yhdistetty koulutus takaisi työllisyyden.⁶²

Alakohtaisella koulutuksella oli keskeinen merkitys sekä lavastajien ammatilliselle itsetunnolle että jäsenkunnan rakenteelle. Se näyttää muun muassa vauhdittaneen naisoletettujen tuloa alalle.⁶³ SLL oli pitkään täysin miesvaltainen järjestö, vaikka yksittäiset naispukusuunnittelijat ja -taidemaalarit saattoivat tehdä satunnaisia vierailuja teattereihin. Pukusuunnittelija Regina Backberg hyväksyttiin ensimmäisenä naisena SLL:n jäseneksi 1946,⁶⁴ toisena Vappu Nummela 1956.⁶⁵ 1980-luvulle tultaessa naisoletettujen määrä ylitti miesoletettujen määrän jäsenistössä.⁶⁶ Muutos oli tietenkin osa sukupuolten yleistä tasa-arvokehitystä, mutta sitä todennäköisesti edisti pääsykoetehtäviin perustuva anonyymi opiskelijavalinta sen sijaan, että hakeuduttaisiin oppipojaksi lavastamoon.

Vaikka aiheesta ei ole tilastoja, lavastustaiteilijoiden ammattikunnassa voi arvella tapahtuneen myös ”luokkaretken”, kun alemmasta keskiluokasta ja työläistaustoista tuleville nuorille avautui valtion takaamien opintolainojen ansiosta tasa-arvoinen pääsy korkeakouluihin. Taiteilijan epävarma ammatti ei yleensä ollut heille realistinen vaihtoehto, mutta lavastustaiteen kaltaiset alat tarjosivat selkeän aseman ja vakituisen, joskin vaatimattoman toimeentulon. Lavastuksen pääaineeseen tuli paljon kuvataiteita harrastaneita opiskelijoita, joiden tausta oli maaseudulla tai kaupunkien työväestössä, ja jotka heittäytyivät alalle tietämättä siitä paljoakaan. Moni haastateltava sanoi valinneensa lavastuksen pääaineekseen sattumalta, ja ainakin kaksi heistä tunnusti, ettei ollut käynyt koskaan teatterissa ennen opintojen aloittamista. Lavastuskoulutus merkitsi heille sukeltamista suoraan syvään päätyyn, mikä joskus koettiin pelottavana, mutta hyödyllisenä ja antoisena teatterikylpynä. Toisaalta tietämättömyys traditioista mahdollisti ennakkoluottoman suhtautumisen uusiin ideoihin.⁶⁷

Taiteellisen luovuuden lisäksi lavastajilta vaadittiin edelleen arkista käytännöllisyyttä ja piirustustaitoa, koska he ohjeistivat ja valvoivat teknistä henkilökuntaa toteutustyössä. Opetuksessa korostui näyttämöratkaisujen ennakoiminen pienoismallissa sekä teknisten työpiirustusten tekeminen. Uusi lavastussuunnittelijan työnkuva oli kuitenkin ideaali,

on etenkin vanhempien lavastajien kohdalla merkitty heidän keskeisin koulutuksensa ja kokemuksensa.

60 SLL vuosikertomus 1970.

61 Gröndahl 2020.

62 Heiskanen 1972.

63 Gröndahl 2024, 84.

64 Weckman 2005, 214; SLL hallituksen pöytäkirja 3.9.1946 ja 8.11.1946.

65 Käsien kirjoitettu jäsenluettelo 1928–1960; SLL:n kiertokirjeet 1/1956 ja 1/1964, toimintakertomus 1971; valtion näyttämötaidekunnalle toimitettu tieto 23.9.1973; jäsenluettelot 1971, 1975, 1977, 1981, 1983; jäsentilasto 1970–84.

66 SLL jäsenluettelot 1981 ja 1983.

67 Lavastajahaastattelut 2021–2023.

jota ei hetkessä saavutettu teatterituotantojen arjessa. Monet maakuntateatterit toimivat 1970-luvulla yhtä puutteellisissa tiloissa kuin ennenkin, eikä lavastajan apuna välttämättä ollut ammattitaitoista teknistä henkilökuntaa.⁶⁸ Isoissa laitosteattereissa kehittyi helposti hierarkkinen tuotantomalli, joka perustui joustamattomaan ennakkosuunnitteluun eikä huomioinut näyttämöharjoitusten luovaa prosessia. Kitkaa syntyi myös, kun vasta koulusta valmistuneet lavastajat eivät aina ymmärtäneet käytännön rakenneoppia eivätkä olleet ehkä koskaan itse tehneet puu- tai metallitöitä.⁶⁹

Lavastajaliittojen sodat

Uutta ajattelutapaa edustavat lavastajat joutuivat käytännössä usein puolustamaan sekä suunnittelijan auktoriteettiaan että työehtosopimuksissa saavutettuja taloudellisia etuja. Se johti 1970-luvun politisoituneessa ilmapiirissä aiempaa vahvemman työntekijäidentiteetin omaksumiseen, mitä osa vanhemman polven lavastajista vierasti. Monet heistä olivat mieltäneet itsensä taiteilijoiksi⁷⁰ ja paheksuivat nyt nuorempia kollegojaan ”palkkarenkeinä”, jotka puhuivat vain rahasta ja työsopimuksista.⁷¹ SLL:sta tuli aikakaudelle tyypillisten poliittisten kiistojen näyttämö syksyllä 1973, kun joukko pitkäaikaisia jäseniä erosi ja perusti Suomen Teatterilavastajan liiton (tästä eteenpäin STL). Syyksi he ilmoittivat televisiotalvustajien suhteettoman suuren vaikutusvallan SLL:ssa ja teatterialan edunvalvonnan laiminlyömisestä. Lavastajakunnalle osoitetussa kirjeessä STL:n johto lupasi ajaa keski-ikä ohittaneiden ja parhaassa luomisvoimassa olevien lavastajien etuja.⁷² Tapahtuma herätti suurta hämmennystä. Hyvin nopeasti todettiin, että kahden kilpaillevan liiton olemassaolo vain haittasi alan kehitystä eikä sille ollut todellisia perusteita.⁷³ Teleserialavastajien määrä oli kyllä kasvanut nopeasti – heitä oli 30 eli neljännes SLL:n jäsenkunnasta – ja heidän työehtosopimuksensa oli ratifioitu muutamaa kuukautta ennen teatterilaisia, mutta tarkoituksellisesta hidastelusta ei ollut todisteita.⁷⁴

Sovitteluyrityksistä huolimatta riidat kärjistyivät yhä uudelleen koko 1970-luvun ajan. Ammattiliitoilla oli paljon valtaa suomalaisessa yhteiskunnassa,⁷⁵ ja tämä koski myös taideoaloja. Työehtosopimusneuvottelujen lisäksi ne olivat edustettuina taidetoimikunnissa, vaikuttivat apurahapäätöksiin ja ottivat kantaa taidekorkeakoulujen rekrytointeihin.

68 Forström ja Piskonen 1974; Gröndahl 2024, 62–63.

69 Lavastajahaastattelut 2021–2023; Gröndahl 2024, 60–62.

70 Lukala haastattelu 27.12.2023; Hannu Lindholm haastattelu 16.3.2022.

71 Kantonen 1980, 16; Forström ja Piskonen 1974.

72 STL:n kirje suomalaisille teatterilavastajille 19.10.1973.

73 Mm. Seppälä 1980, 2; SLL:n ja STL:n neuvottelutilaisuudet 2.2. ja 11.2.1975 sekä 17.11.1978; valtion näyttämötaidetoimikunta 27.10.1975.

74 Paul Suominen ja Reijo Puttonen: Muistio STL:n perustamisesta ja sen vaikutuksesta SLL:oon, 17.10.1973; SLL syyskokous 14.10.1973; SLL hallitus 17.10.1973; 31.10; 3.12.1973; STL:n perustavan kokouksen pöytäkirja liitteineen 23.9.1973; Kantonen 1980; Seppälä 1980; Gröndahl 2024, 90–93.

75 Alasuutari 2017, 98.

Henkilökohtaiset syytökset lentelivät puolin ja toisin *Teatteri*-lehden sivuilla,⁷⁶ kun SLL ja STL kamppailivat siitä, kumpi saa edustaa lavastustaiteilijoita työehtosopimusneuvotteluissa, apurahoja myöntävissä taidetoimikunnissa, kansainvälisissä teatterijärjestöissä tai alan koulutuksessa. Esimerkiksi vuoden 1975 Prahan Quadrennialen Suomen osastosta ei koskaan päästy yksimielisyyteen.⁷⁷ Lavastajien uskoa pikkuruisen alansa tärkeyteen kuvaa se, etteivät he epäröineet vedota riidoissaan oikeuskansleriin⁷⁸ tai ehdottaa neuvottelujen vetäjäksi valtakunnansovittelija Keijo Liinamaata.⁷⁹ Enemmistö lavastajista pysyi lopulta SLL:ssa STL:n jäsenmäärän jäädessä isoimmillaan 30:een.

Kohtuuttomia mittasuhteita saaneen kiistan taustalla on nähty vähemmistökommunistien kulttuurinen hegemonia ja siitä johtuva polarisaatio,⁸⁰ jonka seurauksena ihmiset saattoivat liittoutua toisiaan vastaan ja jopa kieltäytyä yhteistyöstä vastapuoleen kuuluvien kollegojen kanssa.⁸¹ Ainakin osa SLL:n aktiivijäsenistä tiedettiin jyrkän linjan vasemmistolaisiksi, ja sen mukainen retoriikka näkyy jäsenkirjeissä, mutta liittojen tapaamisia käsittelevissä muistioissa ei viitata poliittisiin riitoihin.⁸² Eri leireihin kuuluvat lavastajat eivät myöskään edustaneet erilaisia taiteellisia suuntauksia,⁸³ ja jälkikäteen jakautumisen syynä on osin pidetty yksityisten henkilöiden välisiä kaunoja.⁸⁴

Hanna Suutela on analysoinut 1970-lukua ”joukkojen aikana”, jolloin itseymmärrys rakentui ritualistiselle kuulumiselle samankaltaisten joukkoon.⁸⁵ Voisi ajatella, että myös lavastustaiteilijoiden kiistat johtuivat halusta määrittää ammattikunnan yhteistä identiteettiä erottautumalla toisenlaisista kollegoista, olivatpa erot todellisia tai kuviteltuja. Lopullinen sopu saavutettiin vasta 1980-luvun jälkipuoliskolla, ja STL lakkautettiin varojen puutteessa.⁸⁶ Silloin nuorten lavastajien mielenkiinto ammattiyhdistystoimintaan oli kuitenkin hiipunut, ja yhteistä ammatillista identiteettiä tärkeämmäksi tuli yksilöllisen ilmaisun kehittäminen.⁸⁷ Samoihin aikoihin sekä esittävien taiteiden että elokuvan ja television kentät moninaistuivat tuottaen uudenlaisia tekijäpositioita. Ajatus lavastajien yhtenäisestä taiteellisesta ja ammatillisesta toimijuudesta alkoi hapertua, kun se vasta hädin tuskin oli ehtinyt syntyä.

76 Mm. Heiskanen 1974a, 1974b, 1974c; Tandefelt 1974; Kankainen 1974; Suominen ja Tandefelt 1974.

77 SLL:n muistio 2.2.1975; SLL:n kirje Opetusministeriölle 2.10.1975; ”Näyttelykutsu Prahan Quadriennaali 1975”, PQ:n komissaari Eva Soukupová:n kirje SLL:lle 12.9.1975; Suomen näyttämötaidetoimikunnan kokous 27.10.1975; SLL hallitus 1.12.1975; Lukala haastattelu 27.12.2023.

78 SLL hallitus pöytäkirja 29.10.1973.

79 STL:n kirje SLL:lle 31.8.1977.

80 Reitala, H. 2018; Lukala haastattelu 27.12.2023.

81 Lavastajahaastattelut 2021–2023.

82 Vesala 1998, 10–11.

83 Lukala 2023; SLL:n ja STL:n arkistot.

84 ”Puheenjohtajat vastaavat: Miksi lavastajilla on kaksi liittoa” 1980, 19.

85 Suutela 2005, 194–199.

86 Lukala haastattelu 12.12.2023.

87 SLL kevätkokous 25.3.1985; Gröndahl 2024, 117–123; Gröndahl 2020, 132–136.

Nykyskenografin muuttuva rooli

Suomalaisista lavastajista oli 1970-luvulla tullut keskeisiä taiteellisia toimijoita, jotka tekivät tiivistä yhteistyötä ohjaajan ja dramaturgin kanssa, olivat mukana harjoituksissa sekä pääsivät toisinaan osallistumaan taiteelliseen päätöksentekoon ja ohjelmistovalintoihin. Lukala kirjoitti vuonna 1980:

Lavastajan työ on muuttunut paljon niinä vuosina, jotka olen teatterissa työskennellyt. Tänä päivänä lavastaja voi parhaissa tapauksissa osallistua esityksen valmistumisprosessiin jo ohjelmiston suunnittelusta ja dramaturgiantekovaiheesta asti. Lavastusta osataan käyttää teatterin instrumenttina. Lavastus sinänsä ei ole itseisarvo. Onnistuminen mitataan vasta ohjauksen kautta. Minulle lavastuksen lähtökohtia ovat tilan teet. Ohjaaja kertoo, mitä tilanteita painotetaan ja niiden ratkaisujen kautta syntyy esityksen muu miljö. ⁸⁸

Lavastajan uusi asema ei kuitenkaan ollut ongelmaton. Kuten Helavuori osoittaa, lavastuksen merkityksen kasvu saattoi paradoksaalisesti tehdä lavastajasta entistä alisteisemmän tai jopa tarpeettoman: ohjaaja halusi pitää tilasuunnittelun käsissään juuri siksi, että se oli tärkeä osa ilmaisua. Siinä missä Holmberg toimi symbioosissa lavastajan kanssa ja edellytti tältä nopeaa reagointia oman prosessinsa käänteisiin, Turkka sivuutti yhteisen ideoinnin ja suunnittelun. Hänen ennakoimaton, reagoiva ja spontaani skenografiansa syntyi Helavuoren nimeämällä ”intelligentin varastohoitajan” mallilla: ”Hylätessään skenografit Turkka rakensi ohjauksen ja skenografian välille kuilua, jonka olemassaolo sävytti keskusteluja pitkään 1990-luvulle.”⁸⁹ Monet 1990-luvulla eturiviin nousseet ohjaajat, kuten Juha Hurme, Kristian Smeds tai Atro Kahiluoto lavastivat usein itse esityksiään yhdessä työryhmän kanssa, mikä oli myös yhteydessä jälkiturkkalaiseen näyttelijälähtöisen teatterin ideaaliin. Toki monet ohjaajat jatkoivat hedelmällistä yhteistyötä suunnittelijoiden kanssa, mutta jos lavastaja ei onnistunut sitoutumaan menestyvään työpariin, hänen uramahdollisuutensa kapenivat huomattavasti.⁹⁰

Modernien skenografioiden ammattikunta vakiinnutti siis asemansa valmiiksi kriisiytyneenä. Yhtäältä tilaa ja visuaalisuutta pidettiin esityksen keskeisinä elementteinä ja lavastussuunnittelijat tunnustettiin itsenäisiksi luoviksi taiteilijoiksi. Toisaalta he jäivät käytännössä alisteisiksi isommalle kokonaisuudelle, toisten taiteilijoiden visioille tai teatterin tuotantokoneistolle. Arnold Aronson on pohtinut ytimeltään samaa asiaa kysyessään, kuka lopulta on skenografi, jos se määritellään kokonaisvaltaiseksi visuaalis-tilallis-audiitiivis-aistimelliseksi luomukseksi. Josef Svobodan lisäksi termi sopii hänen mukaansa paremmin Robert Wilsonin tai Robert Lepagen kaltaisiin visuaalisesti orientoituneisiin ohjaajiin, jotka kykenevät yksin ottamaan vastuun näyttämön kokonaistaideteoksesta. Jos skenografiaa ei käytetä lavastussuunnittelun (*design*) synonyyminä, mitä tulkintaa

88 Lukala 1980, 12.

89 Helavuori 2009, 139.

90 Helavuori 2009, 140; lavastajahaastattelut 2021–2023.

Aronson ei hyväksy, on hyvin vaikea löytää yksittäistä henkilöä, johon tällainen termi sopisi.⁹¹

Yhtenä vastauksena on skenografian käsitettä laajennettu 2000-luvulla yli esittävien taiteiden rajojen niin, että periaatteessa mitä tahansa ympäristöä voi tarkastella lavastuksena. Se on johtanut paitsi skenografian itsenäistymiseen teatterin osa-alueesta autonomiseksi taiteeksi, myös keskustelujen loitontumiseen lavastussuunnittelun käytännöistä kohti teoreettisia keskusteluja materian toimijuudesta ja moneen suuntaan vaikuttavista verkostoista. Prosessilähtöisen kollektiivisen *devising*-työskentelyn ideaali on esittävien taiteiden kokeilevalla kentällä syrjäyttänyt yksilöllisen, luovan suunnittelijan työnkuvan. Toisaalta 1970-luvulla vakiintuneet käytännöt jatkuvat edelleen laitosteattereissa, joilla seuraavina vuosikymmeninä oli huono kaiku nuorten teatterintekijöiden keskuudessa. Instituutioiden hierarkkisen rakenteen ja tarkasti säädeltyjen tuotantoaikataulujen koettiin lukitsevan luovaa prosessia, mutta syntyaikanaan ne olivat mahdollistaneet lavastajan taiteellisen aseman vahvistumisen ja ammatin taloudellisen olemassaolon.

2020-luvulla keskusteluun ovat yhä voimallisemmin nousseet ekologisen ja sosiaalisen kestävyuden vaatimukset. Teatterit ja esitysten tekijät ovat vasta hiljattain heränneet kierrättämään materiaalejaan ja kysymään toimintansa vastuullisuutta. Samalla järkipäisen ennakoinnin, koordinoinnin ja organisoinnin tarve tulee uudella tavalla ajankohtaiseksi. Miten muuten esimerkiksi lavasteiden uusiokäyttö, eettisesti kestävät hankinnat tai energian säästäminen olisivat mahdollisia? Jos skenografia 2020-luvulla ymmärretään – Aronsonia uhmaten – nimenomaan suunnitteluna, se voisi tarkoittaa sitä, että lavastaja luovassa työssään pyrkii näkemään yksittäiset näyttämöratkaisut, produktiot, työryhmät ja instituutiot laajempien ekologisten, ekonomisten ja sosiaalisten systeemien osina ja ottaa ennakoivasti vastuun työprosessissa tehtävissä valinnoista ottaen huomioon taiteellisen esityksen ennakoimattomuuden. Myös kysymys lavastajan roolista työntekijänä puhtaasti taiteilijuuden sijasta tuntuu taas ajankohtaiselta kulttuurialan taloudellisen ahdingon ja prekaaristen työsuhteiden lisääntyessä.

Laura Gröndahl, TaT, on teatterintutkija, opettaja ja lavastaja, jonka asiantuntemusaloja ovat lavastustaiteen lähistoria, skenografian teoria, dokumentaarinen teatteri ja taiteellinen tutkimus. Hän on toiminut sekä teattereissa että useissa yliopistoissa eri tehtävissä.

Lähteet

- Alasuutari, Pertti. 2017 (1996). *Tasavalta. Sodan jälkeisen Suomen kaudet ja trendit*. Tampere: Vastapaino.
- Aronson, Arnold (toim.). 2018. *The Routledge Companion to Scenography*. New York: Routledge.

⁹¹ Aronson 2018, 10–11.

- ”Arvonantoa lavastajien työlle, koulutusmahdollisuuksia sen tekijöille.” *Teatteri* 7/1949, 19.2.1949, 4.
- Bablet, Dennis. 1967. ”Josef Svoboda – meidän aikamme lavastustaiteen maailmannimiä.” Suom. Rolf Stegars. *Teatteri* 5/1967, 3.3.1967, 4–5.
- Beacham, Richard, C. 1994. *Adolphe Appia. Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Blomstedt, P.E. 1929. ”Näyttämön rakennustaiteesta.” *Tulenkantajat* 3/1929, 18.1.1929, 42–44.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Brook, Peter. 1972. *Tyhjä tila: Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suom. Raija Mattila. Porvoo; Helsinki: WSOY.
- Burian, Jarka. 1983. *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Forström, Ralf ja Paavo Piskonen (toim.). 1974. *Lavastajan todellisuus Suomessa*. Näyttelyesite, Pohjoismaisen Teatteriunionin konferenssi Aalborgissa 23–26.5.1974.
- Gröndahl, Laura. 2024. *The Art and Occupation of Stage Design in Finnish Theatres. The Rise and Fall of a Professional Community*, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003386988>
- Gröndahl, Laura. 2022. ”Katsojan paikka teatteritilassa.” Teoksessa Heini Granberg, Marleena Huuhka ja Saara Moisio (toim.). *Näyttämö ja tutkimus 9: Esitys, katsoja ja läsnäolo*. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura, 10–33. <https://journal.fi/teats/article/view/127597/76920>
- Gröndahl, Laura. 2020. ”Lavastuskoulutus aktiivisena arkistona.” Teoksessa Tua Helve, Outi Lahtinen ja Marja Silde (toim.). *Näyttämö ja tutkimus 8: Muisti, arkisto ja esitys*. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura, 106–146. <https://journal.fi/teats/article/view/122808/73104>
- Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. New York: Routledge.
- Hannah, Dorita ja Olof Harsløf (toim.). 2008. *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press. University of Copenhagen.
- Heiskanen, Pekka. 1986. ”Lavastustallennuksen historiaa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5, 29–32.
- Heiskanen, Pekka. 1975. ”Vastaamatta jäi.” *Teatteri* 1/1975, 17.1.1975, 9.
- Heiskanen, Pekka. 1974a. ”Teatterilavastajien liiton sana.” *Teatteri* 2/1974, 25.1.1974, 5.
- Heiskanen, Pekka. 1974b. ”Pekka Heiskanen vastaa. Muistelujen sijaan tosiasioita. Kuka esittääkään harhaanjohtavia tietoja?” *Teatteri* 4/1974, 22.2.1974, 8.
- Heiskanen, Pekka. 1974c. ”Heiskanen Kankaiselle.” *Teatteri* 7/1974, 5.4.1974, 13.
- Heiskanen, Pekka. 1972. ”Lavastajakoulutus teatterikoulutuksen osana.” *Teatteri* 6/1972, 24.3.1972, 7.
- Helavuori, Hanna. 2016. ”Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut.” Teoksessa Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Marja Silde (toim.). *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura, 126–157. <https://journal.fi/teats/issue/view/8695/1639> (27.10.2024).

- Helavuori, Hanna. 2009. ”Intelligentit varastonhoitajat ja scenografian politiikat.” Teoksessa Laura Gröndahl, Teemu Paavolainen ja Anna Thuring (toim.). *Näyttämö ja tutkimus 3: Näkyvää ja näkymätöntä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 117–148. <https://journal.fi/teats/issue/view/8698> (27.10.2024).
- Helavuori, Hanna-Leena ja Aili Peurala (toim.). 1989. *Teatteri tilassa*. Helsinki: Teatterimuseo, ”Hessu”. 1949. ”Ohjaajalla ja lavastajalla täytyy olla yhteiset aivot.” *Teatteri* 32/1949, 19.11.1949, 1, 3.
- Holmberg, Kalle. 1980. ”Lavastajan ja ohjaajan yhteistyöstä. Teatteri on aikaansa sidottu ja tuuleen kirjoitettu.” *Teatteri* 3/1980, 10.
- Holmberg, Kalle. 1965. ”Prahalaisia teatterinäkymiä.” *Teatteri* 12/1965, 3.9.1965, 5–6.
- Hurme, Jaakko, Eero Vasara, Rolf Stegars ja Pekka Heiskanen (toim.). 1962. *Lavastus. Finnish Stage Design*. Helsinki: Suomen lavastustaiteilijain liitto.
- Häggman, Kaj. 2022. *Päänäyttämöllä. Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta*. Helsinki: Tammi.
- Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Like.
- Kankainen, Seppo. 1974. ”Kenellä Heiskasen pallo on?” *Teatteri* 6/1974, 22.3.1974, 9.
- Kantonen, Pekka. 1980. ”Suomalainen TV-lavastus pärjää kansainvälisestäikin (kaikesta huolimatta).” *Teatteri* 3/1980, 16–18.
- Kivimaa, Arvi. 1968. *Antigone*. Suomen Kansallisteatteri, Helsinki.
- ”Kolme nuorta lavastajaa, Stegars, Lehto, Vasara.” *Teatteri* 19–20/1946, 25.5.1946, 3.
- Korsberg, Hanna ja Kimmo Lylykangas. 2007. ”Helsingin Kaupunginteatterin rakennus.” Teoksessa Pirkko Koski ja Misa Palander (toim.). *Kansaa teatterissa, Helsingin Kaupunginteatterin historia*. Helsinki: Like, 52–66.
- Korsberg, Hanna. 2005. ”Moderni kansallinen – Suomen Kansallisteatterin Pieni näyttämö ja Huomenna hän tulee 1954.” *Ennen ja nyt* 3/2005. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108294> (29.3.2022).
- Korsberg, Hanna. 2000. ”Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla.” Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino, 209–228.
- Koski, Pirkko (toim.). 2000. *Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Laakkonen, Johanna, Aino Kukkonen, Raisa Rauhamaa, Riikka Korppi-Tommola ja Tiina Suhonen (toim.). 2021. *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*. Helsinki: Karisto.
- Lehtihalmes, Tauno. 1946. ”Ohjaajantyö. Näytelmän rakenne, rakennelmien käyttö.” *Teatteri* 38/1946, 14.12.1946.
- Leppänen, Glory. 1945. ”Ehdotuksia ja kokemuksia ohjaajakoulutuksesta.” *Teatteri* 19/1945, 1, 2.6.1945.
- Lindholm, Hannu, haastattelu Tampereen Työväen Teatterilla 16.3.2022, haastattelijana Iris Syrjä ja Laura Gröndahl. Tallenne ja litterointi kirjoittajan hallussa sekä Tampereen Työväen Teatterin arkistossa.
- Lukala, Juha, haastattelu Lukalan kotona 27.12.2023, haastattelijana Laura Gröndahl. Tallenne

- ja litterointi kirjoittajan hallussa ja Teatterimuseon kokoelmissa.
- Lukala, Juha. 1980. ”Yhteinen teatterinäkemys.” *Teatteri* 3/1980, 12.
- Långbacka, Ralf. 1982. *Muun muassa Brechtistä*. Helsinki: Tammi.
- Långbacka, Ralf ja Kalle Holmberg. 1977. *Teatterikirja*. Helsinki: Love kirjat.
- Marjanen, Kaarlo. 1930. ”S.O.S.’ Turun teatterissa – Eino Jurkan suuri ilta.” *Tulenkantajat* 6/1930, 18.3.1930, 86–88.
- McKinney, Joslin ja Scott Palmer (toim.). 2017. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Nordfors, Kurt. 1932. ”Miten näytelmäesitys syntyy.” *Naamio* 2/1932, 22–24.
- Ollikainen, Anneli. 2007. *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*. Helsinki: Teatterimuseo.
- Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Palmer, Scott. 2013. *Light*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. 2019. ”Alvar Aalto around 1930. Between Modernism and the Avant-Garde.” Teoksessa Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg ja Tania Orum (toim.). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*. [10.1163/9789004388291_007](https://doi.org/10.1163/9789004388291_007)
- ”Puheenjohtajat vastaavat: Miksi lavastajilla on kaksi liittoa.” *Teatteri* 3/1980, 19.
- Puurunen, Sakari. 1954. *Teatterialalleko? Näyttelijäksi? Ohjaajaksi? Lavastajaksi?* Helsinki: KK:n kirjapaino.
- Radical Theatre – Kansanteatteri*. Näyttely. Arkkitehtuurimuseo, Helsinki 6.3.–2.6.2019.
- Reitala, Aimo. 1986. ”Lavastustaiteen asema Suomen taidehistoriassa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5, 19–22.
- Reitala, Heta. 2024. *Maalatut illuusiot. Carl Grabow ja Kansallisteatterin varhaisten lavastusten estetiikka*. Teatterimuseon verkkojulkaisu 8. https://www.teatterimuseo.fi/documents/maalatut_illuusiot_high.pdf (27.10.2024).
- Reitala, Heta. 2021. ”Balettilavastus ja modernin muuttuvat muodot.” Teoksessa Johanna Laakkonen, Aino Kukkonen, Raisa Rauhamaa, Riikka Korppi-Tommola ja Tiina Suhonen (toim.). *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*. Helsinki: Karisto, 73–97.
- Reitala, Heta. 2018. ”Katsaus Lavastus- ja pukusuunnittelijat ry:n historiaan.” *Kuvitelu todellisuus* -verkkonäyttely. <https://kuvitelutodellisuus.fi/historia/> (27.10.2024).
- Reitala, Heta. 2007 (2008) ”Warén, Matti 1891–1955.” *Kansallisbiografia*. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001159> (22.3.2025).
- Reitala, Heta. 2005. ”’Alas realismi, eläköön todellisuus!’ Varhaisen modernismin lähtökohtia ja suuntia suomalaisessa lavastustaiteessa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Harha on totta*. Helsinki: Atena Kustannus, 30–40.
- Reitala, Heta (toim.). 2005. *Harha on totta*. Helsinki: Atena Kustannus.
- Reitala, Heta (toim.). 1986. *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5.

- ”S”. 1961. ”Lavastajalla on puheenvuoro. Leo Lehto rippituolissa.” *Teatteri* 4/1961, 17.2.1961, 4
- Salmelainen, Eino. 1957. *Hurma ja surma. Muistelmia tavallaan*. Helsinki: Tammi.
- Salmelainen, Eino. 1951. ”Lavastuksesta ohjaajan kannalta.” 5-osainen artikkelisarja. *Teatteri* 6/1951, 10.2.1951, 1–3; 7/1951, 17.2.1951, 2; 8/1951, 24.2.1951, 3; 9/1951, 3.3.1951, 3; 11–12/1951, 20.3.1951, 2.
- Seppälä, Riitta. 1980. ”Eripura edistyksen tiellä.” *Teatteri* 3/1980, 2.
- Sirén, Heikki. 1947. ”Kolme näyttämöä – yksi teatteri.” *Teatteri* 34/1947, 22.11.1947, 1.
- Stegars, Rolf. 1986. ”Näyttämön ja lavastustaiteen historiasta Suomessa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5, 9–14.
- Stegars, Rolf. 1962a. ”Nykyinen lavastussuuntaus – maagista realismia.” *Teatteri* 4/1962, 23.2.1962, 1.
- Stegars, Rolf. 1962b. ”Nykylavastuksesta.” *Teatteri* 17/1962, 16.11.1962, 5.
- Stegars, Rolf. 1958. ”Valaistus teatteriesityksen taiteellisuuden osatekijänä.” *Teatteri* 15/1958, 17.10.1958, 4–5.
- Stegars, Rolf. 1957. ”Valo- ja väriaistimuksista teatteriesityksissä I–III.” *Teatteri* 2/1957, 25.1.1957, 1 ja 8; *Teatteri* 4/1957, 22.2.1957, 3; *Teatteri* 11/1957, 24.5.1957, 7.
- Stegars, Rolf. 1953. ”Lavastajan työkentältä.” *Teatteri* 10/1953, 9.5.1953, 5.
- Suominen, Paul ja Liisi Tandefelt. 1974. ”Muistinvirkistystä Suomen Teatterilavastajain liitolle.” *Teatteri* 3/1974, 8.2.1974, 9–10.
- Suutela, Hanna. 2005. ”Joukkojen aika.” Teoksessa Hanna Suutela ja Misa Palander (toim.). *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*. Helsinki: Like, 194–214.
- Suutela, Hanna ja Misa Palander (toim.). 2005. *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*. Helsinki: Like.
- Svoboda, Josef. 1964. ”Valon ja liikkeen teatteri. Lavastustaiteen uudet suuntaukset.” Suom. Meri Starck. *Teatteri* 19–20/1964, 18.12.1964, 1–5.
- ”Svobodan näyttely.” 1967. *Teatteri* 6–7/1967, 3.
- Tallgren, Anna-Maria. 1929. ”Suuri kulttuuritapahtuma. Turun uusi teatteri.” *Tulenkantajat* 3/1929, 18.1.1929, 35–38.
- Tandefelt, Liisi. 1974. ”Vastaus Pekka Heiskaselle.” *Teatteri* 6/1974, 22.3.1974, 9.
- Terho, Henri, Paavo Oinonen ja Jan-Erik Ylitalo. 2006. *Teatteria Turussa 1940-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Turun yliopisto.
- Tiusanen, Timo. 1986. ”Lavastustaide ja teatterihistoriassa.” Teoksessa Heta Reitala (toim.). *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5, 15–19.
- Vesala, Olli. 1998. *Leipä- ja kulttuuripolitiikkaa. Suomen teatteritekiäin yhteisjärjestö STY ry:n historiikki 1973–1998*. <https://www.teme.fi/wp-content/uploads/2017/08/historiikki.pdf> (12.11.2022).
- ”Viittauksellinen lavastus.” *Naamio* 4/1942, 42–43.
- Vyhodil, Ladislav. 1968. ”Valaistuksen käyttö näyttämötekniikassa.” *Teatteri* 15/1968, 18.10.1968, 9.
- Walton, Michael, J. (toim.). 1983. *Craig on Theatre*. London: Methuen.

- Warén, Matti. 1935. ”Lavastustaiteesta eri aikoina.” *Naamio* 3/1935, 40–43.
- Weckman, Joanna. 2005. ”Pukusuunnittelun pioneereja.” Teoksessa Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela (toim.). *Näyttämö ja tutkimus 1: Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Yliopistopaino, 209–241.
- Weiner, Wolle. 1951. ”Lavastajien puolustukseksi.” *Teatteri* 16–17/1951, 28.4.1951, 2 ja 18/1951, 12.5.1951, 6.
- Wiens, Birgit (toim.). 2019. *Contemporary Scenography. Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*. London: Methuen Drama.
- Witicka, Jack. 1989. ”Ei tila vaan ihmiset.” Teoksessa Hanna-Leena Helavuori ja Aili Peurala (toim.). *Teatteri tilassa*. Helsinki: Teatterimuseo, 10–13.
- Zarrilli, Philip B., Bruce McConachie, Gary Jay Williams ja Carol Sorgenfrei (toim.). 2010 (2006). *Theatre Histories, an Introduction*. New York & London: Routledge

Julkaisemattomat lähteet

- Lavastajahaastattelut, 16 haastattelua vuosina 2021–2023, haastattelijana Laura Gröndahl, tallenteet ja litteroinnit kirjoittajan hallussa ja Teatterimuseon kokoelmissa.
- Lilja-Lassila, Iris, Kaisa Korhonen ja Outi Nyytjä. 1973. Teatteritiedon opetusmoniste näyttelijäntöön, ohjauksen ja dramaturgian opiskelijoille syksyllä 1973. Kirjoittajan kokoelmat. SLL:n ja STL:n arkistot, TeaMA1169, Teatterimuseo.
- Heiskanen, Pekka. 1966. Matkaraportti Opetusministeriön myöntämän apurahan käytöstä 12.7.1966.
- Muistio SLL:n ja Suomen teatterilavastajien liiton neuvottelutilaisuuksista 2.2. ja 11.2.1975.
- Pohjoismaisen Teatteriunionin Suomen osaston hallituksen kokous 20.1.1975.
- Soukupová, Eva. 1975. Kirje Suomen lavastustaiteilijan liitolle 12.9.1975.
- SLL, johtokunnan ja hallituksen pöytäkirjat 1945–1988.
- SLL, jäsenkirjeet 1964–1972.
- SLL, jäsenluettelot ja tilastot 1945–1988.
- SLL, syys- ja kevätkokousten pöytäkirjat 1945–1988.
- SLL, toimintasuunnitelmat ja vuosikertomukset 1945–1988.
- SLL, valtion näyttämötaidekunnalle toimitettu tieto 23.9.1973.
- SLL, kirje Opetusministeriölle 2.10.1975.
- Suomen Näyttämötaidetoimikunnan kokous 27.10.1975.
- SLL:n kirje suomalaisille teatterilavastajille 19.10.1973. STL:n arkisto, TeaMA1169, Teatterimuseo.
- STL:n kirje SLL:lle 31.8.1977. SLL:n arkisto, TeaMA1169, Teatterimuseo.
- Suomen teatterilavastajien liiton perustavan kokouksen pöytäkirjan liitteinen 23.9.1973.
- Suominen, Paul ja Reijo Puttonen. Muistio STL:n perustamisesta ja sen vaikutuksesta SLL:oon 17.10.1973.
- Svoboda, Josef. ”Uusia teitä Tsekkoslovakiassa,” suomennos Rolf Stegars, käsikirjoitus. Teatterikoulutustoimikunnan kyselylomake liitoille 15.10.1966
- Valtion näyttämötaidetoimikunta, kirje SLL:lle 27.10.1975.

Warén, Matti. 1945. Tervehdys SLL:n vuosikokoukselle.

Warén, Matti ja Rolf Stegars. Ajoittamaton. ”Suomen Lavastustaiteilijan liitto r.y. historiikki.”