”Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti” – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992

Joanna Weckman

Aalto University publication series
DOCTORAL DISSERTATIONS 130/2015

Aalto University School of Arts, Design and Architecture
Aalto ARTS Books
Helsinki
books.aalto.fi

© Joanna Weckman

Kansi: Liisi Tandefeltin valmistama sabluuna, *My Fair Lady* (1985)
Tampereen Työväen Teatteri
Kuva: Pia Verghese / Teatterimuseon kokoelmat

Graphic design: Maija Keskisaari

Materials: Munken Lynx 120g & 300g

ISBN 978-952-60-6370-6
ISBN 978-952-60-6371-3 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia
Helsinki
2015

”Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti” – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992

Joanna Weckman

Sisällys

Aluksi — 6

1 Tutkimustehtävä — 10

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat — 12
Johdanto
Aiempi tutkimus
Käyttämäni kirjallisuus
Tutkimuskysymykset ja lähestymistavat

1.2 Tutkimusaineisto — 33
Tutkimusaineiston kerääminen
Haastatteluaineisto
Kirjallinen aineisto
Kuva-aineisto

1.3 Aineiston analyysi — 42
Sisällönanalyysi
Kerronnan rakenteen analyysi
Kuva-aineiston analyysi

2 Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana — 48

2.1 Prologi: pukusuunnittelutyön lähtökohtia — 51

2.2 Pukusuunnittelijuus sattumana ja strategiana — 56
Kaiken alku – *Kuningas Kvantti III* (1958)
Uusia tuulia – *Luojan pienet kusiaiset* (1964)
Julkisuus kiinnostuu Tandefeltista – *Macbeth* (1964)

2.3 Onnettomat operetit — 80
Pettymyksiä ja kaunista katseltavaa – *Can-Can* (1965)
Monenlaisia paineita – *Ylioppilasprinssi* (1968)
Herätys ammattiyhdistystoimintaan

2.4 Työn iloa — 92
Onnistunutta epookkia – *Yhden yön erheet* (1971)
Omat keinot löytyvät – *Meripoikia* (1971)
Pukusuunnittelijuuden huippuhetkiä – *Myrsky* (1972)
Kuin taivas olisi auennut – *Galilein elämä* (1973)
Ristiriitainen bravuurityö – *Kauniin kesän seikkailu* (1975)

2.5 Uusi elämänvaihe — 138
Operettiongelmia – *Kreivitär Mariza* (1976)
Pystypäinen lähtö – *Dantonin kuolema* (1977)
Pukusuunnittelijan paikka ja rajat – *Kohti maailman sydäntä* (1977)

2.6 Vaikeuksien kautta voittoon — 169
Vaikeudet kasaantuvat – *Punainen virta* (1983)
Kokonaisuus, jossa mikään ei onnu – *My Fair Lady* (1985)

2.7 Epilogi: viimeiset pukusuunnittelutyöt — 193

3 Pukusuunnittelijuutta rakentamassa — 196

3.1 Kerrottu pukusuunnittelija — 200
Liisi Tandefelt kertojana ja muistelijana
Kertojaposition legitimointi – muistelijasta asiantuntijaksi
Kerronta ammattikunnan muistin ja arvojen rakentajana ja siirtäjänä
Elämän käänne- ja kiinnekohdat
Valitut muistot, kerrotut kertomukset

3.2 Työskentelyn ehdot — 223
Tärkeiden teosten merkityksellistäminen
Aiemmin tunnistettuja työskentelyn ehtoja
Työskentelyn ehdot Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa
Ehdot, rajat ja rajanylitykset
Näyttelijyyden merkitys pukusuunnittelijuuden rakentumisessa

3.3 Valta, sukupuoli, arvot ja ihanteet — 251
Puku vallan välikappaleena
Pukusuunnittelija vallan kohteena ja käyttäjänä
Vallan alla
Ohjaajan valta
Sama sukupolvi valtaa jakamassa
Liian kiltit naiset – sukupuoli kokemuskerronnassa
Naisten paikat – pukusuunnittelija, naisnäyttelijät ja puvustonhoitajat
Pukusuunnittelutyön arvoja ja ihanteita 1960-luvulta 1990-luvulle
Pukusuunnittelun historia, arvot ja ihanteet kokemuskerronnassa

3.4 Kerronnan rakenteen analyysin ja kuva-aineiston käyttö — 313
Kerronnan rakenteen analyysi ja tulkinta tutkimusmenetelmänä
Kuva-aineiston käyttö lähdeaineistona ja haastattelun tukena

3.5 Lopuksi – tutkimuksen yhteenveto — 320

Liitteet — 330
Liisi Tandefeltin valikoitu ansioluettelo
Käytetyt lyhenteet
Teoskuvailut ja näyttelijäroolitukset
Teoksiin liittyvän kerronnan rakenne
Kuvaliite

Lähteet — 462
Liisi Tandefeltin haastattelut ja tiedonannot
Liisi Tandefeltin kotiarkisto
Kirjallisuus ja julkaistut dokumentit
Painetut lehtiartikkelit ja -kritiikit
Näytelmät
Tietokannat
Julkaisemattomat lähteet
Arkistot
Muut haastattelut ja tiedonannot

Tiivistelmä — 490
English Summary — 492

Aluksi

Pukusuunnittelutyöllä ja näyttämöpuvuilla on tärkeä osansa esityksen kokonaisestetiikassa. Pukusuunnittelija tuo esitykseen ja sitä valmistavaan työryhmään oman taiteellisen panoksensa ja ajattelunsa. Samalla kun näyttämöpuku voi olla työryhmän arvoja ja ajattelua, visuaalisuutta, tilaa, liikettä, aikaa ja paikkaa hahmottava ja määrittävä elementti, se on myös käsinkosketeltava vaate. Puku pitää suunnitella ja valmistaa, sitä käytetään ja huolletaan. Näyttämöpukuihin, niiden suunnittelun ja toteutuksen historiaan sekä näihin alueisiin liittyviin kertomuksiin kohdistuva kiinnostukseni on samalla kiinnostusta naistaiteilijoiden ja -käsityöläisten työskentelyä ja elämäntarinoita kohtaan. Naisten työskentelyssä taidealalla minua kiinnostavat konkreettiset, jokapäiväiseen elämään ja siitä selviämiseen liittyvät asiat. Mitä tehtiin, miten, minkä takia tehtiin juuri niin ja kenen ehdoilla? Pyrkimykseni on tehdä aiemmin näkymättömäksi jääneestä tai unohdetusta näkyvää ja muistettua.

Pukusuunnittelu oli minulle vuonna 1992 kirkastunut ”kutsumustyö”, jonka parissa työskentelin jo perusopintojeni (1993–1999) aikana Taideteollisessa korkeakoulussa. Aluksi toimin skenografi Anna Kontekin assistenttina Kansallisoopperassa vuosina 1994–1996 ja sen jälkeen itsenäisesti pukusuunnittelijana teatterin, oopperan ja tanssin parissa. Lontoossa keväällä 1997 vietetty vaihto-opiskeluaika ja sen jälkeen tekemäni tutkielma, jota varten haastattelin 1950- ja 1960-luvuilla pukusuunnittelijana työskennellyttä Ritva Karpiota, saivat minut pohtimaan suomalaisen pukusuunnittelija-ammatin historiaa. Myös omat kokemukseni pukusuunnittelijana työskentelystä ja törmäilyistä itselleni uusiin käytäntöihin vaikuttivat siihen, että ammatin historia alkoi kiinnostaa

yhä enemmän. Teatterimuseossa sain työskennellä erilaisten näyttämöpukujen historiaan liittyvien näyttely- ja tutkimusprojektien parissa 1990-luvun lopulta lähtien. Aloitin jatko-opinnot syksyllä 1999 ja opiskelin rinnan pukusuunnittelutöiden kanssa, hieman myöhemmin lapsiperhe-elämän ehdoilla. Katkot, pidemmät tauot tutkimustyössä ja toisaalta useiden, tutkimukseni aineistoon perustuvien tieteellisten artikkelien kirjoittaminen sekä opetustyö esiintymispukujen historian ja sen tutkimuksen parissa mahdollistivat lähestymistapojeni ja ajatteluni kypsyttelyn. Vaikka viime vuosina olen käytännössä antanut etusijan pukusuunnittelutyöltä sen tutkimukselle, oma taiteellinen työskentelyni on silti ollut tutkimukseni kannalta monin tavoin tärkeää. Suunnittelijakokemukseni ja hiljainen tietoni aiheesta ovat vaikuttaneet tutkimukseni kysymyksenasetteluihin ja käyttämiini menetelmiin. Helsingin yliopiston Kristiina-instituutissa erillisopintoja tehdessäni minut havahdutti naistutkimuksen professori Aili Nenolan huomautus siitä, miten tutkimuksen teko kertoo yhtä lailla tekijästään kuin tutkimuksen kohteesta. Ymmärsin, että tiedonintressini olikin emansipatorinen ja tutkimuksen teko oli myös legitimaatiota pukusuunnittelija-ammatille – omalle ammatilleni. Tiedostamisen kautta avautui mahdollisuus purkaa omia oletuksia ja ennakkoluuloja. Tutkimuksen maailma avautui aivan uudella tavalla.

Tutkimusprosessi oli tutkimusmatka myös uudenlaiseen kieleen ja ajatteluun. Toisin kuin nykyisin, opiskeluaikanani tutkimuskäytäntöjä, -kieltä ja -kirjallisuutta opiskeltiin Taideteollisessa korkeakoulussa pääasiassa vasta jatkotutkintovaiheessa. Tutkijan työkalujen haltuunotto vei aikansa. Tutkimuksenteon myötä ymmärsin, että haastateltava ei ainoastaan välitä tietoa vaan myös tuottaa, muokkaa ja tulkitsee sitä. Tämä oivallus kyseenalaisti aiemman tietokäsitykseni ja sen tuloksena tutkimukseeni rakentui kertomista ja muistelemista käsittelevä, lopulta koko työn etenemistä määrittänyt taso.

Jatko-opintojeni alkuvaiheessa tiedustelin näyttelijä ja pukusuunnittelija Liisi Tandefeltin halukkuutta lähteä tutkimustyöni kohteeksi. Ilokseni hän suostui ehdotukseeni ja niin yhteistyömme alkoi. Suurimmat, lämpimimmät kiitokseni osoitan hänelle. Kiitän Liisiä luottamuksesta, kärsivällisyydestä ja monipuolisesta avusta oman elämänsä vaikeinakin hetkinä. Kiitän häntä myös rohkeudesta kertoa omasta elämästään ja kokemuksistaan, tietämättä tarkalleen millä tavalla aion aineistoani käsitellä ja toisaalta tietäen, että teoksesta tulee julkinen.

Tutkimukseni matka on ollut pitkä ja vaiheikas. Sen loppumetreil-

lä haluan kiittää kärsivällistä ohjaajaani FT, dosentti Pentti Paavolaista lukuisista keskusteluista, antoisista kommenteista ja avusta silloin, kun sitä eniten olen tarvinnut. Koko tutkimusmatkan kestäneestä monipuolisesta tuesta kiitän Teatterimuseon pitkäaikaista johtajaa, nykyistä Teatterin tiedotuskeskuksen johtajaa Hanna-Leena Helavuorta, jonka oivaltavilla kommenteilla ja rohkaisulla on ollut ratkaiseva merkitys työlleni. Lämpimät kiitokset myös muille tutkimustani sen eri vaiheissa lukeneille ja kommentoineille: TaT professori Maarit Mäkelä, TaT professori emerita Päikki Priha, FT Asko Käpyaho sekä äitini, TaM Irma Weckman, jota kiitän myös opinnäytteeni kieliasun tarkastuksesta. Kiitän tutkimukseni esitarkastajia TaT teatteritieteen dosentti Laura Gröndahlia ja TeaT teatterin ja draaman tutkimuksen dosentti Pia Hounia heidän tarkoista kommenteistaan työni viime vaiheissa ja rohkaisustaan matkan varrella. Lämpimät kiitokseni eri tutkimusyhteisöille: vuosituhannen vaihteessa Päikki Prihan johtaman Taideteollisen korkeakoulun Tekstiilitaiteen ja vaatetussuunnittelun koulutusohjelman jatko-opiskelijaseminaarin jäsenille, Pentti Paavolaisen johtamalle Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijaseminaarin jäsenille ja Aino-ryhmälle. Vuodesta 2002 lähtien läheisin ja merkittävin tutkijayhteisöni on ollut Teatterintutkimuksen seura. Kiitos kaikille monin tavoin tutkimustani vuosien varrella tukeneille ja rohkaisseille teatterintutkijoille. Ilman teitä työni olisi ollut paljon yksinäisempää! Vuosien aikana käydyistä innostavista tutkimusaiheisista keskusteluista ja vertaistuesta kiitän myös isääni, KuT Jan-Kenneth Weckmania ja ystävääni ELT, dosentti Ruska Rimhanen-Finneä.

Sydämelliset kiitokseni koko Teatterimuseon henkilökunnalle ja erityisesti museon tietopalvelun tutkija Pälvi Laineelle hänen aina ystävällisestä ja monipuolisesta avustaan, amanuenssi Sanna Branderille yhteistyöstä ja avunannosta sekä museonjohtajan työstä nyt jo eteenpäin siirtyneelle Helena Kalliolle tuesta ja luottamuksesta kaikkina näinä vuosina. Kiitän myös muita ihania naisia arkistoissa, etenkin Laura Saloniemeä ja Katriina Pyrröä Suomen Kansallisteatterin arkistosta, Marjaana Launosta ja Aino Räty-Hämäläistä Suomen Kansallisoopperan arkistosta, Hanna Kalstoa Helsingin Kaupunginteatterin arkistosta sekä muita opinnäytettäni varten tiedonantoja ja apua antaneita henkilöitä. Kiitokset lukuisille valokuvaajille, jotka ystävällisesti antoivat kuvaamansa valokuvat julkaistavaksi opinnäytteessäni. Opinnäytteen ilmeen viimeistelystä kiitokseni kustannustoimittaja Pia Alapeterille ja graafikko Maija Keskisaarelle. Kansikuvan sabluunan kuvauksesta ja Tandefel-

tin omien pukuluonnosten kuvauksesta kiitokset Pia Verghese ja Ville Holmstedt /Teatterimuseo.

Kiitän rahoittajia luottamuksesta työtäni kohtaan. Vuosien varrella tutkimukseni on saanut apurahoja Suomen Kulttuurirahastolta, Jenny ja Antti Wihurin rahastolta, Taideteolliselta korkeakoululta ja Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoululta.

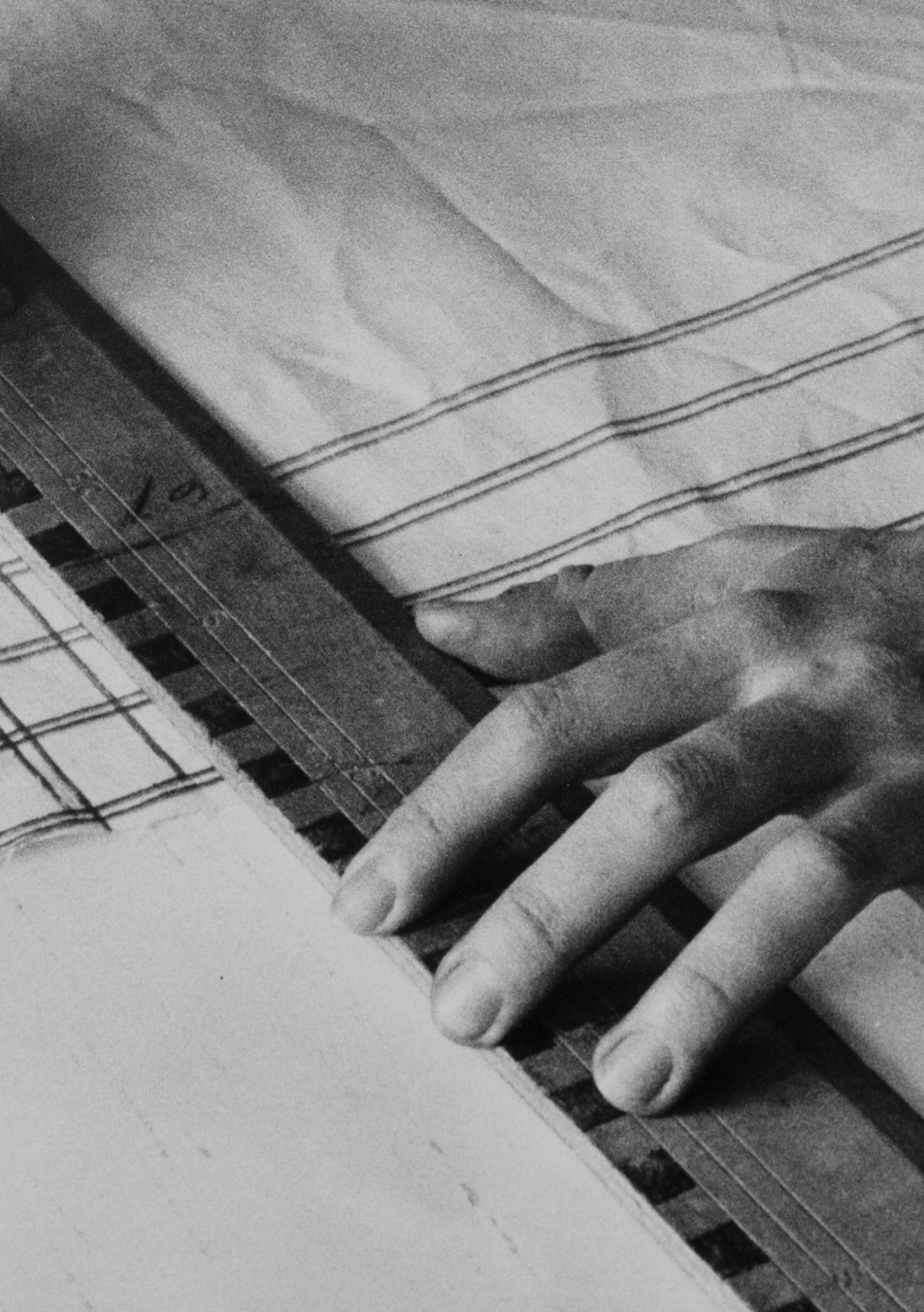
Vuosien mittaan saamastani tuesta, rohkaisusta ja inspiraatiosta haluan lämpimästi kiittää Aalto-yliopiston pukusuunnittelun ensimmäistä pitkäaikaista lehtoria ja vt. professoria Marja Uusitaloa. My thanks to the members of research group Costume in Focus, especially professor Sofia Pantouvaki, Ph.D Elena Trencheva and MA Tua Helve. I also want to thank professor Peter McNeil for encouragement and help. Kursseilleni osallistuneet pukusuunnittelun, lavastustaiteen ja teatteritieteen opiskelijat vuosien varrella ovat kukin omalla tavallaan inspiroineet tutkimustyötäni. Kiitos siitä!

Rakkaita ystäviäni ja perhettäni kiitän runsaasta tuesta ja avusta, jota olen vuosien aikana saanut. Erityiskiitokset äidilleni, lapsilleni Onnille ja Ellille sekä puolisolleni Mikolle. Ilman teitä tämä ei olisi ollut mahdollista.

Omistan työni kolmelle isoäidilleni: Salmelle, joka rakasti kirjoittamista ja kertomuksia, Sylville, jolta perin ompelukoneen, sovitusnuken ja rakkauden vaatteisiin sekä Irmalle, joka vei meidät teatteriin.

Espoossa 1.9.2015

1
Tutkimustehtävä



1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Johdanto

> ”Kun tehdään tällaista ammatin historiaa, pitäisi olla kirkas, hieno kaari”,[1]

Tavatessamme Liisi Tandefelt (s. 1936) oli kuunnellut 2000-luvun alussa tekemämme haastattelut ja puhui useaan otteeseen uransa kaaresta. Hänen mukaansa ”jokaisessa urassa on kaari: nousu, huippu ja lasku.” Tandefelt ei kuitenkaan ollut tyytyväinen oman uransa kaareen. Hänellä oli selvä mielikuva siitä, millainen ***pukusuunnittelijan***[2] uran pitäisi olla ja miltä sen pitäisi näyttää ja kuulostaa: selkeältä, johdonmukaiselta – ei sellaiselta kuin hänen omansa, jossa ei hänen mukaansa ollut ”suurta tekemisen kautta.” Tandefeltin oman mielikuvan ja hänen uraansa tuntevien käsityksen välinen ristiriita on hämmentävä, sillä Tandefelt on

1 Muistiinpanot tapaamisesta Liisi Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII Tutkimuspäiväkirja.

2 ***Pukusuunnittelija*** on tutkimuksessani keskeinen ammattinimike, jolla viittaan esittävän taiteen kentälle ensisijaisesti näyttämö- ja elokuvapukuja ammattimaisesti suunnittelevaan henkilöön. Ammattinimikkeen käyttö on nykyisin vakiintunut ja ilmentää hyvin ammatin laajaa tehtäväaluetta. Pidän pukusuunnittelija-ammattinimikettä tutkimuskäytössä selkeämpänä verrattuna etenkin aiemmin käytettyyn teatteripukusuunnittelija-nimikkeseen. Varhaisempia ammattinimikkeitä ovat olleet muun muassa pukutaiteilija, pukujen sommittelija ja pukupiirtäjä. Myös pukusuunnittelija-nimike oli käytössä jo 1950-luvulla, toisin kuin Juntunen (2010, 103–104) esittää, ks. esim. Uutisaitta 5/1957, 5; Weckman 2005, 228, alaviite 4.

tehnyt pitkän ja arvostetun työuran pukusuunnittelijana ja alan kouluttajana. Yli kolmekymmentä vuotta, 1950-luvun lopulta 1990-luvun alkuun, hän työskenteli rinnakkain sekä näyttelijänä että pukusuunnittelijana. Tandefeltin ristiriitainen suhde pukusuunnittelijan ammattiin ja voimakkaampi kutsumus näyttelijäntyöhön paljastui minulle vasta aloitettuani tutkimustyöni. Tämän myötä muodostui tärkeäksi käsitellä ei ainoastaan pukusuunnittelijan työtä ja ammattihistoriaa, vaan myös kysymyksiä Tandefeltin ammatti-identiteetistä ja pukusuunnittelijuuden rakentumisesta. Tässä tutkimuksessa keskityn Tandefeltin pukusuunnittelijauraan ja siihen, mitä ja miten hän pukusuunnittelijantyöstään kertoo. *Moniammattisen*[3] Tandefeltin näyttelijyys kulkee tutkimuksessani pukusuunnittelijuuteen kietoutuen.

Näyttämö-, elokuva- ja televisiopukujen, niiden suunnittelun, toteutuksen, käytön ja vastaanoton, pukusuunnittelijoiden ja pukujen toteuttajien tutkimus – jota aloin vuonna 2009 kutsua käytännöllisemmin *näyttämö- ja elokuvapukututkimukseksi*[4] – edustaa lavastuksen ja valoja äänisuunnittelun tutkimuksen ohella esittävien taiteiden tutkimuksen piirissä pitkään unohdettua tai sivuutettua, näkymättömäksikin kutsuttua tutkimusaluetta. Pukujen suunnittelu, hankinta ja käyttö ovat olleet tärkeä osa teatterityön arkisia käytäntöjä. Teatterintutkimuksen puitteissa näitä aiheita on silti harvoin selvitetty tarkemmin, ja usein ne ovat jääneet valitettavan lyhyiden mainintojen ja tiettyyn aikakauteen liittyvien anekdoottien tasolle.[5]

3 ***Moniammattisuus*** -käsite viittaa monipuoliseen, joustavasti ammattikentällä liikkuvaan ammatilliseen toimijuuteen. Paula Karhunen (1992, 95–97) kutsuu sivuammatin ja ns. moniammattisuuden välistä rajaa hämäräksi. Karhunen toteaa, että taiteilija itse voi pitää toimeentulon tuovaa työtään sivuammattina ja taiteellista työtään varsinaisena työnään. 1960-luvulla katsottiin, että näyttämötaiteen rakenteellisiin peruspiirteisiin kuuluivat sivuammattien harjoittaminen ja sivuansiot. Myöhemmin tämänkaltaista toimintaa on kutsuttu moniammattisuudeksi. Vaikka moniammattisuuden yleisyydestä kulttuurialoilla on ristiriitaista tietoa, moniammattisuus näyttää olleen olennainen tekijä pukusuunnittelija-ammatin varhaisvaiheissa. Moniammattisuuden käsite auttaa myös ymmärtämään, että pukujen suunnittelu oli suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa muiden henkilön harjoittamien ammattien kanssa, eikä vain ohimenevä sivuansion tuottaja. Varhaisempien pukusuunnittelijoiden moniammattisuudesta ks. Weckman 2005, 216–217.

4 Weckman 2009, 172. Määrittelen ***elokuvapuvun*** tässä yhteydessä laajasti, ja ilmaus tarkoittaa erilaisten sähköisten viestinten (elokuva, televisio ym.) kautta nähtäväksi tarkoitettua pukua.

5 Esim. Hirn 1998, 131–134; Koski 2005b, 143; Koski 2013, 208, 213, 298, 319; Lounela 2004, 136–137; Niemi 1975, 105–106; Seppälä 2005, 190, 191; Suutela 2005, 92–93; Lönnqvist 2008, 136–137; Laakkonen 2010, 150–152. Lisäksi kauan odotettu laaja yleisesitys Suomen teatterista ja draamasta (Seppälä & Tanskanen (toim.) 2010) ohittaa puvut ja pukusuunnittelun omana alueenaan täysin. Lavastus-

Arvostuksen puute on koettu ongelmana myös pukusuunnittelijoiden ja pukujen toteuttajien parissa. Naisvaltaisen ammattikentän kokemukset ovat kertoneet väheksyvästä suhtautumisesta pukusuunnittelijan ja pukujen toteuttajan työtä sekä puvun dramaturgisia käyttömahdollisuuksia kohtaan. Korkeakoulutasoinen pukusuunnittelun koulutusohjelma aloitettiin lopulta vuonna 2003 Taideteollisessa korkeakoulussa, viimeisenä teatterin taiteelliseen työryhmään kuuluvista ammattiryhmistä Suomessa. Lähtökohtaisesti naisten työskentelyä ja paikkaa teatterityössä on toistaiseksi tarkasteltu lähinnä näyttelijöiden, ohjaajien, teatterinjohtajien ja käsikirjoittajien kannalta.[6]

Liisi Tandefeltilla on taiteellisen uransa ohella ollut merkittävä rooli pukusuunnittelualan näkyvänä, pitkäaikaisena puolestapuhujana ja kouluttajana. Tämän takia hänen uransa valikoitui tutkimustyöni kohteeksi. Tandefeltin pukusuunnittelijaura sijoittui aikaan, johon liittyvissä käsityksissä monet tutut konventiot haastettiin, aikaisemmat tekemisen tavat murtuivat ja uusia lähestymistapoja rakennettiin. Tandefeltin uran alkuvaiheet ajoittuivat 1960-luvulta alkaneeseen laajempaan yhteiskunnalliseen murroskauteen. Tähän samaan vaiheeseen on paikannettu laajaa liikehdintää teatterikentässä, paradigmanmuutos teatterikäsityksessä ja teatterintekemisessä.[7] Etenkin 1960-luvun loppu ja 1970-luvun alku olivat suomalaisessa teatterikentässä poliittisesti myrskyisäksi leimautunutta aikaa. Samaan vaiheeseen on usein liitetty pukusuunnittelija-ammatin ja koko ammattikunnan syntyhetki, mutta paikannettu myös *näyttämöpukujen estetiikkaan*[8] liittynyt muutosvaihe, jossa uusi pukuestetiikka syrjäytti vanhan.[9] Kun aloitin tutkimukseni 1990-luvun lopulla, Tandefelt hahmottui ammattikunnan arvostettuna ja näkyvänä

taide on tuotu mukaan teoksen lopussa yhden 1960-luvulta 2000-luvulle lavastustaiteen estetiikan muutoksia käsittelevän artikkelin kautta, ks. Gröndahl 2010, 380–393.

6 Ks. esim. Aston 1995, 23–32; Suomessa mm. Saisio 2005; Suutela 2005 ja 2007a, Suutela & Palander (toim.) 2007, Kallio 2002, Rantanen 2002, Varja 1997.

7 Esim. Heinonen 2005, 148, 151; Miettunen 2009, 224; Helavuori 2009b, 121; Seppälä 2010, 303; Tanskanen 2010, 330.

8 Käyttäessäni ilmaisua ***näyttämöpuvun estetiikka*** tai ***pukuestetiikka*** tarkoitan pukujen ulkomuotoon, suunnitteluun, toteutukseen, käyttötapoihin ja merkitykseen liittynyttä ajattelua sekä ajattelun ilmenemistä. Tällöin kyse ei ole ainoastaan kauneusarvoista, toisin kuin esim. arvioitaessa näyttämöpukua esteettisenä elementtinä. Ks. Weckman 2014, 56–57.

9 Ks. esim. Reitala 1986, 61; Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Lyyra 2001, 40, 44; Reitala 2005, 87; Helavuori 2009b, 117–140; Seppälä 2010, 303–307; Seppälä & Tanskanen 2010, 301; Tanskanen 2010, 330; Juntunen 2010, 250.

pioneerihahmona, alan ”grand old ladyna” ja kansainvälisesti palkittuna pukusuunnittelijana. Käsitykseni ammatin varhaisemmasta historiasta oli syntynyt pääasiassa Tandefeltin uraa käsitelleiden artikkeleiden pohjalta. Hänen töitään esiteltiin Teatterimuseon näyttelyissä. Tiesin myös, että hän oli työskennellyt Turun Kaupunginteatterissa aikana, joka teatterihistorian luennoilla ja kirjallisuudessa esiteltiin suomalaisen teatterihistorian merkittävänä kautena.

Näyttämö- ja elokuvapukututkimusta edustava työni asettuu lähinnä teatterihistorian tutkimuksen kenttään. Näkökulmani on kuitenkin poikkeuksellinen, sillä lähestyn lähihistoriaa Tandefeltin kerronnan kautta, sitä tulkiten ja purkaen. Lähestymistapani kiinnittyykin niin sanottuihin uusiin historioihin, joille on nähty yhteisenä ”pyrkimys tehdä näkyväksi se, mikä aikaisemmin on jäänyt piiloon” eli tutkia ajattelutapoja ja ihmisten toimintaan vaikuttaneita strategioita.[10] Työssäni olen käyttänyt avukseni etenkin muistitietotutkimusta, elämäkertatutkimusta, naistutkimusta sekä kulttuuri- ja mikrohistoriaa. Mainittuja tutkimusaloja yhdistävät kiinnostus kätkettyihin, unohdettuihin, ylenkatsottuihin tai vain liian arkisena pidettyihin aiheisiin sekä tietokäsitys, joka ottaa huomioon myös kokemuksellisen ja hiljaisen tiedon. Tutkijan oma paikantaminen, tutkijasubjektiviteetin ja tulkintavastuun tiedostaminen ovat yhteisiä tavoitteita, jotka tunnistan omassa työssäni.[11] Myös museologiaan liittyvä pohdinta yhteisön muistista, sen siirtämiseen liittyvistä valinnoista sekä esineiden merkityksestä muistojen säilyttäjinä ja välittäjinä on ollut tutkimukseni kannalta merkittävää.[12]

Pukusuunnittelijana työskentelyyn liittyvien rakenteiden ohella minua kiinnostavat henkilökohtaiset kokemukset niistä. Tässä tutkimuksessa kiinnostukseni kohteena ovat olleet ensinnäkin Liisi Tandefeltin pukusuunnittelutyön kannalta merkittävinä pitämät *työskentelyn ehdot* hänen pukusuunnittelijaurallaan vuosina 1958–1992.[13] Työskentelyn ehdoilla tarkoitan sekä konkreettisia resursseja että immateriaalisia käytäntöjä, arvoja ja ihanteita, jotka ovat määrittäneet ammatillisen liikku-

10 Immonen 2001, 19–20.

11 Fingerroos & Peltonen 2006, 11–12, 13, 17, 20, 35–36; Immonen 2001, 19; Kalela 2006, 79.

12 Esim. Knell (ed.) 2004; Kinanen (toim.) 2007, Turpeinen 2005; Vilkuna 2010.

13 Liisi Tandefelt teki ensimmäisen pukusuunnittelutyönsä Ylioppilasteatterissa vuonna 1958 ja rajaukseni vuoteen 1992 perustuu Tandefeltin omaan ilmoitukseen, jonka mukaan hän teki tuolloin viimeisen varsinaisen pukusuunnittelutyönsä. Ks. ”Epilogi: viimeiset pukusuunnittelutyöt”.

matilan rajoja. Käytännöt ovat toimintatapoja, joiden mukaan on totuttu toimimaan ja joita voidaan pitää itsestään selvinä tapoina toimia tietyissä tilanteissa. Niiden syntyminen ja tietoinen tai tiedostamaton ylläpito liittyvät vallankäytön kysymyksiin. Käytännöt – kuten arvot ja ihanteetkaan – eivät ole pysyviä, vaan ne muuttuvat ja muovautuvat ajan kuluessa.[14] Tutkimuksessani olen pyrkinyt jäljittämään näitä muutoksia.

Työskentelyn ehtojen ja näihin ehtoihin liittyvän lähihistorian selvittämisen kannalta on olennaista, mitä ja miten näistä aiheista kerrotaan. Tämän takia kiinnostukseni kohteena on ollut myös *pukusuunnittelijuuden rakentuminen Tandefeltin kokemuskerronnassa*[15], eli se, minkälaista pukusuunnittelijuutta Tandefeltin kokemuskerronta rakentaa, minkälaisia kertomuksia hän kertoo pukusuunnittelutyöstä, ja millä tavalla. Tandefeltin uralla minua ovat erityisesti kiinnostaneet *pukusuunnittelutyöhön liittyvät kysymykset sukupuolen merkityksestä, vallankäytöstä* sekä *ammatillisista arvoista ja ihanteista.*

Teatterityötä tutkittaessa rakenteiden, historiallisten kontekstien ja käytäntöjen ohella on pidetty tärkeänä selvittää myös tekijän kokemuksia.[16] Lähestyn pukusuunnittelutyön lähihistoriaan liittyviä kokemuksia, käytäntöjä ja kontekseja näkökulmasta, jossa korostan Tandefeltin tapaa muistella ja kertoa.[17] Näen muistitiedon ja kerronnan tärkeänä ja arvokkaana aineistona ja tutkimuskohteena. Haastattelut ovat paljon muutakin kuin keino saada tietoa menneisyyden tapahtumista.[18] Kerronnan näkeminen merkittävänä heijastelee teatteritaiteen ja näyttelijäntyön peruslähtökohtia: tarinankerrontaa ja tarinoiden välittämistä. Tutkimukseni myötä Tandefeltin muistitiedosta rakentui elämäkerrallinen, pukusuunnittelutyöhön painottuva haastatteluaineisto, joka muodosti

14 Ks. esim. Houni 2000, 39–40.

15 Käytän käsitettä ***kokemuskerronta***, jota Taina Ukkonen on käyttänyt analysoidessaan haastatteluissa tuotettua muistelupuhetta – muistelijoiden elämänvaiheisiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuvaa puhetta – nimenomaan kerronnan tutkimuksen näkökulmasta. Ukkosen mukaan kokemuskerronnassa on kyse samanaikaisesti menneisyyden tapahtumien tulkinnasta sekä puheesta itsestä muille, se on kerrontaa ja kertomuksia kertojasta. Ukkosen mukaan useat tutkijat alkoivat käyttää käsitettä 1990-luvulta lähtien. Tämän kerrontatapahtuman tulosta tai tiettyjen muodollisten rakenneyksikköjen avulla rajattavissa olevaa tuotetta kutsun ***kokemuskertomukseksi*** (Ukkonen 2000, 26, 38–39).

16 Tätä korostavat esim. Koski 2005a, 11; Houni & Paavolainen (toim.) 2002, 6: ks. myös Hytönen & Koskinen-Koivisto 2011, 11.

17 Vrt. Kalela 2006, 75.

18 Vrt. Kalela 2006, 75, 76, 83.

ensisijaisen, koko työlleni suuntaa antaneen tutkimusaineiston.

Tutkimuksessani tarkastelen yhden pukusuunnittelijan kokemuksia ja *kertomuksia*[19]. En esitä näiden kokemusten olevan kaikille tuolla aikakaudella työskennelleille pukusuunnittelijoille yhteisiä tai kertomusten olevan yleispäteviä, vaan kyseessä on yhden henkilön tulkintoihin perustuva kokemuskerronta. Työni alusta lähtien oli kuitenkin selvää, että Tandefeltin asema ammattikentällä on ollut poikkeuksellinen. Etenkin uransa alkuaikoina hänellä oli hyvin harvoja kollegoja. Suomessa ei ole ketään toista pukusuunnittelijaa, joka olisi aloittanut uransa jo 1950-luvun lopulla, tehnyt yhtä pitkän ja monipuolisen pukusuunnittelijauran ja lisäksi osallistunut alan kehittämiseen vastaavalla tavalla. Tandefeltilla oli kymmenien vuosien aikana mahdollisuus kertoa kokemuksiaan ja näkemyksiään pukusuunnittelutyöstä lukuisissa eri tilanteissa, kuten opetustyössä, ammattiliiton tapahtumissa, eri näyttelyissä, julkaisuissa, lehtiartikkeleissa sekä televisio- ja lehtihaastatteluissa. Toimintansa kautta hän tavoitti erittäin suuren määrän ihmisiä, joihin kuului pukusuunnittelijoiden, pukujen toteuttajien, alan opiskelijoiden ja muiden teatterikentän ammattilaisten ohella myös ei-ammattilaisia, tavallisia aiheesta kiinnostuneita ihmisiä.

Erilaisten kokemuskertomusten yhdistyminen synnyttää tarinan menneisyydestä, joka puolestaan on yksi keskeinen tapa rakentaa *historiakuvia*.[20] Historiakuvien on todettu muun muassa olevan historiantutkijoiden työn lähtökohtia, joita tutkimuksissa arvioidaan ja joihin tutkimustulokset ottavat kantaa.[21] Tandefeltin kokemuskerronnan avulla tarkastelen hänen osuuttaan pukusuunnittelutyön historiakuvan synnyssä. Pohdin ammattiperinteen siirtoa ja sitä, miten tietyn ihmisen kokemuksista ja teoista tulee laajemminkin merkittäviä ja näkyviä, osa ammattikunnan *kulttuurista muistia*[22]. Hahmotan tutkimuksessani pu-

19 Vaikka tarinaa ja kertomusta käytetään myös synonyyminomaisesti, tutkimuksessani käytän ilmaisua ***tarina*** tarkoittaessani laajemman ja pidempiaikaisemman tapahtumasarjan kuvausta, kuten esimerkiksi elämäntarinaa, ja ***kertomusta***, kun on kyse lähinnä lyhytmuotoisesta, rajatun tapahtuman kuvauksesta. Tieteen kansallinen termipankki: "tarina" ja "kertomus" [viitattu 20.5.2015].

20 ***Historiakuvilla*** tarkoitetaan historian julkisten esitysten ja toisaalta sosiaalisten muistien tuottamia käsityksiä menneisyyteen sijoittuvista asioista ja niiden nykyisistä merkityksistä. Miettunen 2009, 18.

21 Kalela 2002, 77.

22 Esim. Pertti Grönholm (2010, 82) viittaa Jan ja Aleida Assmannin teoriaan ***kulttuurisesta muistista*** informaatio- ja symbolivarantona, "jonka muokkaaminen ja hyödyntäminen auttaa yhteisöä

kusuunnittelijana työskentelyn ehtoja ja rajoja pioneerileiman saaneen Tandefeltin kokemuksiin nojaten. Pyrkimykseni on kuitenkin ollut löytää erilainen näkökulma tarkastella näitä kokemuksia. Tarkoitukseni ei ole niinkään korostaa ensimmäisyyttä, vaan ihmetellä, porautua syvemmälle ja hyväksyä myös erilaisia vaihtoehtoisia ja keskenään ristiriitaisia tulkintoja.

Tarkastelen Tandefeltin yli kolmenkymmentä vuotta kestänyttä pukusuunnittelijauraa käsittelemällä tarkemmin tiettyjen, tutkimusaineiston analyysin perusteella valittujen teosten pukusuunnittelutöitä. Teosten kohdalla on kyse puhe- ja musiikkiteatteristä. Vaikka lähestyn pukusuunnittelutyötä ja sen historiaa ammattimaisen ***näyttämöpukusuunnittelun***[23] näkökulmasta, esimerkiksi oopperaan ja tanssiin liittyvä pukusuunnittelu on rajautunut tutkimukseni ulkopuolelle. Lähtökohtani on ensisijaisesti tekijä-, ei teoslähtöinen ja tutkimusotteeni on laadullinen, sekä kuvaileva että selvittävä. Tutkimusprosessini kulkua voi kuvailla hermeneuttisena spiraalina. Aineiston kautta on avautunut jälleen uusi näkökulma aineistoon ja kyseessä on ollut eräänlainen aukeavien ja laajenevien kehien jatkuva liike. Näin etenevä tutkimustyö on asettanut omat vaatimuksensa sekä aineiston analyysivaiheessa että opinnäytteen kirjoitusvaiheessa. Kuvaillessani käyttämääni haastatteluaineistoa olen kuvaillut myös haastattelujen tekemistä ja alustavaa analyysia, joka myöhemmin vaikutti aineistonmuodostukseen.

Tutkimukseni jakautuu kolmeen pääluku un. Ensimmäisessä pääluvussa esittelen tutkimukseni lähtökohdat, tutkimusaineiston ja tapani analysoida aineistoa.

Toisessa pääluvussa käsittelen Liisi Tandefeltin uraa pukusuunnittelijana. Selkiyttääkseni kontekstia, johon Tandefeltin pukusuunnittelutyö ja sen merkitys asettuvat, kerron ensin lyhyesti pukusuunnittelutyöhön liittyvien käytäntöjen historiasta. Alaluku perustuu pukusuunnittelutyön ja etenkin epookkipukujen historiaa käsitelleeseen tutkimustyöhöni, jon-

eheyttämään ja ilmaisemaan itseään." Ks. myös Assmann & Czaplicka 1995, 130–133.

23 ***Näyttämöpuvulla*** tarkoitan ammatti- tai ammattimaiseen käyttöön tarkoitettua pukua esityksessä, jossa yleisö on konkreettisesti läsnä. Erotan sen esimerkiksi elokuvaa tai televisiota varten suunnitellusta puvusta – ***elokuvapuvusta*** – joka on tarkoitus nähdä ensisijaisesti erilaisten sähköisten viestinten kautta. Ymmärrän ***näyttämön*** tässä yhteydessä laajasti minä tahansa tilana, jonka esiintyjä ottaa haltuunsa. Näyttämöpuku kattaa niin teatteri-, tanssi-, ooppera-, nykysirkus-, kuin operetti-, musikaali- ym. esityksen puvut ja ***näyttämöpukusuunnittelu*** viittaa näiden alueiden suunnittelutyöhön. Weckman 2001, 35, 37.

ka tuloksia on esitelty Teatterimuseoon kuratoimassani epookkipukunäyttelyssä sekä näyttelyn yhteydessä toteutetussa julkaisussa.[24] Toisen luvun pääosan muodostaa tutkimus Tandefeltin työskentelystä pukusuunnittelijana viidessätoista eri näyttämöteoksessa sekä teoksiin liittyvän kokemuskerronnan ja -kertomusten tarkastelu.

Kolmannessa pääluvussa käsittelen prosessia, jossa pukusuunnittelijuuteen liittyvät käsitykset, mielikuvat ja ammatin arvot ovat rakentuneet vuosien kuluessa muun muassa suullisen kerronnan, julkaisujen, lehtiartikkeleiden ja näyttelytoiminnan avulla. Tarkastelen sitä, minkälaisia nämä käsitykset, mielikuvat ja ammatin arvot ovat olleet. Esittelen päätelmäni Tandefeltin kokemuskerronnasta ja -kertomuksista, niiden kautta hahmottuvista työskentelyn ehdoista sekä niihin vaikuttaneista tekijöistä. Käsittelen yksityiskohtaisemmin sukupuolen merkitystä, vallankäyttöä sekä ammatillisia arvoja ja ihanteita Tandefeltin pukusuunnittelutyössä. Lopuksi arvioin käyttämiäni tutkimusmenetelmiä ja esitän tutkimukseni yhteenvedon. Tutkimukseni kannalta olennaiset taustatiedot, kuten Tandefeltin valikoitu ansioluettelo, teosten kuvailut näyttelijäroolituksineen, yksittäisiin teoksiin liittyvän kerronnan rakenteen käsittely sekä käyttämäni lyhenteet, on sijoitettu liitteiksi.

Elävän ihmisen ja hänen työuransa tuominen tutkimuksen kohteeksi on valinta, josta seuraa useita tärkeitä, tutkimuseettisiä sitoumuksia. Vähäisin niistä ei ole lupaus tai sopimus, joka syntyy haastatteluhetkellä. Minuun on luotettu ja kerrottu elämäntarina, joten velvollisuuteni tutkijana on tehdä aineistolleni oikeutta tulkitsemalla sitä vilpittömästi. Liisi Tandefelt esiintyy omalla nimellään, joten olen rajoittanut arkaluontoisten ja yksityiselämään liittyvien aihepiirien käsittelyä opinnäytteessäni. Tutkimukseni avulla pyrin syventämään ymmärrystä ja lisäämään tietoa Tandefeltin työskentelystä pukusuunnittelijana, ammattialan vaiheista teatterimme lähihistoriassa sekä pukusuunnittelutyöhön vaikuttaneista ja siihen liitetyistä työskentelykäytännöistä, käsityksistä, arvoista ja ihanteista.

24 *Unelmien kuteita* -pukunäyttely avattiin Teatterimuseossa 13.2.2015; Weckman [2015].

Aiempi tutkimus

Näyttämö-, elokuva- ja televisiopukujen, niiden suunnittelun, toteutuksen, käytön ja vastaanoton, pukusuunnittelijoiden ja pukujen toteuttajien tutkimus on varsin laaja tutkimusalue, josta on hitaasti tultu tietoisiksi. Alan tutkimuskenttä on vielä nuori. Se alkoi kasvaa ja järjestäytyä vasta 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä niin Suomessa kuin kansainvälisestikin.[25] Aloittaessani jatko-opintoni vuonna 1999 näyttämö- ja elokuvapukututkimusta ei Suomessa vielä tunnistettu omaksi tutkimusalueekseen, eikä tutkijayhteisöä ja tiedostettua tutkimusperinnettä ollut muodostunut. Historiantutkija Jorma Kalela on todennut, että tulkinnat tutkimuskohteesta ovat ilmauksia pyrkimyksestä ymmärtää ja selittää tutkittavaa ilmiötä. Mikäli tällaisia tulkintoja ei ole, on aiheellista kysyä niiden esittämättä jättämisen syitä.[26] Näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen aiheisiin, määrään, laatuun ja saavutettavuuteen liittyviä kysymyksiä ja ehdotuksia vastauksiksi olen esittänyt artikkelissani ”Puku ja tutkimus” (2009). Tällöin totesin, miten aiheeseen liittyvää tutkimusta on Suomessa tehty toistaiseksi melko vähän ja hajallaan eri tutkimusaloilla.[27] Kansainvälisen tutkimuksen tilanne on pitkään ollut sama. Aiheesta on tiettävästi julkaistu vain harvoja väitöskirjoja. Eräs varhaisimmista tai mahdollisesti ensimmäinen on Barbara Jean Costan vuonna 1980 julkaisema väitöstutkimus englantilaisesta suunnittelijaryhmä Motleysta.[28] Vuonna 2003 Deborah Nadoolman Landis teki väitöskirjan pukusuunnittelijan roolista elokuvan kerrontaprosessissa ja Elena Trencheva väitteli vuonna 2008 science-fiction-elokuvien pukujen semiotiikasta. Ensimmäinen suomalainen pukusuunnitteluaiheeseen keskittynyt väitöskirja, Leena Juntusen ammatin muotoutumista vuosina 1960–1975 ja pukusuunnittelija Maija Pekkasen ammatillisia vaiheita käsittelevä tutkimus tarkastettiin vuonna 2010 Taideteollisessa korkeakoulussa. Johanna Oksanen-Lyytikäisen Helsingin yliopistossa alkuvuodesta 2015

25 Weckman 2009, 182–187.

26 Kalela 2002, 49.

27 Vuoteen 2009 mennessä näyttämö- ja elokuvapukututkimusalueeseen liittyviä pääasiassa maisterinopinnäytteitä oli tehty parikymmentä ja tutkimusartikkeleita ja muita julkaisuja kolmisenkymmentä. Tarkemmin aiheesta ks. Weckman 2009, 172–199. Vuonna 2009 ja sen jälkeen Suomessa on julkaistu joitain aiheeseen liittyviä artikkeleita, mm. Heikkilä-Rastas (toim.) 2009; Hekanaho 2009; Thuring 2009; Ikonen 2014; Oksanen-Lyytikäinen 2014, opinnäytteitä mm. Uusitalo 2012, Varis 2012, Matinaro 2014, Oksanen-Lyytikäinen 2015.

28 Ks. Costa 1980. Kiitän tiedosta pukusuunnittelun opiskelijaa Aura Kajaniemeä.

tarkastettu väitöstutkimus käsitteli pukusuunnittelijan työprosessia nykyoopperaa valmistavassa työryhmässä. Vaikka yleisesityksiä tai artikkeleita kansainvälisen pukututkimuksen vaiheesta ja aiheista ei edelleenkään ole julkaistu, kiinnostus tutkimusaluetta kohtaan on selvästi kasvussa niin Suomessa kuin kansainvälisesti.[29]

Pukua kohtaan on silti osoitettu tieteellistä kiinnostusta jo 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä lähtien. Esimerkiksi semiootikot, 1930-luvulla Petr Bogatyrev ja 1950-luvulla Roland Barthes, joka myöhemmin pohti myös vaatetusta ja muotia, tarkastelivat näyttämöpukuihin liittyviä kysymyksiä. Bogatyrev lähestyi näyttämöpukua merkkinä – tai oikeammin merkin merkkinä. Myös Barthesin mukaan näyttämöpuku ei ole ainoastaan katsottavana, vaan samalla luettavana. Bogatyrev ja Barthes nostivat puvun teoreettisen pohdinnan kohteeksi ja tekivät näkyväksi, että puku voi välittää ideoita, tietoa tai käsityksiä.[30] Näyttämöpukujen valmistusta käsittelevää kirjallisuutta on julkaistu jo 1900-luvun alkupuolella,[31] mutta lähinnä 1940-luvulta lähtien on julkaistu näyttämö- ja elokuvapukujen historiaan ja pukuihin keskittyviä teoreettisia kysymyksiä tarkastelevia artikkeleita ja teoksia.[32]

29 2000-luvulla julkaisujen, artikkeleiden ja opinnäytteiden määrä on kasvanut tasaisesti. Lisäksi on rakennettu tutkijoiden välisiä yhteyksiä. Tutkimusalueesta kiinnostuneita tutkijoita Yhdysvalloista ja Iso-Britanniasta kokoontui yhteen ensimmäisiä kertoja vuosien 2005 ja 2006 tutkimussymposiumeissa. Suomen ensimmäiset näyttämö- ja elokuvapukututkimuspäivät järjestettiin syksyllä 2009 Teatterimuseon ja Taideteollisen korkeakoulun yhteistyönä. Vuonna 2012 Suomen ensimmäisen alan professuurin myötä Aalto-yliopistossa pantiin vireille useita tutkimukseen liittyviä hankkeita. Vuonna 2013 perustettiin ensimmäinen alan tutkimusryhmä Suomessa, Costume in Focus. Syksyllä 2014 Aalto-yliopistossa järjestettiin näyttämö- ja elokuvapukututkimusaiheinen kansallinen tutkijaseminaari ja keväällä 2015 alan toistaiseksi laajin kansainvälinen tutkimuskonferenssi Critical Costume. Weckman 2009, 184, 186–187; Weckman 2010, 10–13; Costume in Focus [viitattu 20.5.2015].

30 Bogatyrev 1989, 33; Barthes 1972, 46. Barthesin ajatuksia suhteessa näyttämöpukuun ovat Suomessa tuoneet esille Hanna-Leena Helavuori (1991, 5) ja Hannu Harju (1991, 31). Barthes vaatetuksesta ja muodista ks. *The Fashion System* (1990) ja *The Language of Fashion* (2006). Näyttämöpukuihin liittyvästä merkkijärjestelmästä ks. myös Brusák 1989, 64 ja Veltrusky 1989, 106.

31 Esim. Lucy Bartonin *Historic Costume for the Stage* julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1935 ja täydennettynä vuonna 1961, ks. myös Young 1927; Chalmers 1928; Kelly 1938.

32 Iso-Britanniassa The Society for Theatre Researchin *Theatre Notebook* -julkaisussa on satojen artikkelien joukossa julkaistu seitsemän erityisesti pukuja käsittelevää artikkelia vuosina 1947–1997. Eräs varhaisimpia julkaisuja on vuonna 1949 elokuvapukuja käsitellyt *L´Art du Costume dans le Film*, ed. Jean George Auriol (kiitän kyseisestä tiedosta PhD Elena Trenchevaa). American Society for Theatre Researchin *Theatre Survey* on julkaissut seitsemän erityisesti pukuaiheista artikkelia vuosina 1969–2007. Skenografian alan kysymyksiin painottuvan *Theatre Arts Journalin* ensimmäisessä numerossa aihetta on käsitellyt Thomas Hecht (2009). Etenkin vaatetuksen ja pukeutumisen historiaan tutkimusta vuodesta 1967 lähtien julkaissut *Costume: the Journal of Costume Society* sisältää

Suomessa opinnäytteiden ja tutkimusartikkeleiden taso on toistaiseksi ollut melko epätasainen. Tiedostettua tutkimusperinnettä ei ole vielä ehtinyt muodostua, joten tutkimusalan kannalta mielekkäiden aihepiirien valinta on ollut vaikeaa. Laadukkaan tutkimuksen kannalta olennainen tiedeyhteisön sisäinen kritiikki on puuttunut, eikä aihetta tutkineilla ole välttämättä ollut yhteyksiä teatterin ja elokuvan tutkimuskenttään.[33] Kirjallisia ja visuaalisia arkistolähteitä tai pukuaineistoa käyttävää historiantutkimusta on toistaiseksi tehty vähän. Erityisesti opinnäytteissä konteksti ja lähdekirjallisuuden käyttö ovat usein jääneet verrattain suppeiksi, mahdollinen aiheen historian kuvailu irralliseksi eikä tutkimuksen tuloksia ole suhteutettu varhaisempaan tai käsillä olevaan aikaan. On ongelmallista, että tällöin pukusuunnittelutyö ja sen käytännöt näyttäytyvät luonnollisina, pysyvinä ja historiattomina.[34]

Käyttämäni kirjallisuus

Olen käyttänyt tutkimuksessani aiempaa suomalaista näyttämö- ja elokuvapukutukimusta soveltuvin osin. Esimerkiksi ammattialan lähihistoriaa on käsitelty tutkimukseni kannalta erityisen kiinnostavasti Heta Reitalan (2005) tutkimusartikkelissa, joka käsittelee pukusuunnittelun murrosta 1960- ja 1970-luvulla Liisi Tandefeltin vaiheiden kautta sekä Paula Karhusen (1993) selvityksessä pukusuunnittelijan asemasta ja toimeentulosta 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Olen käyttänyt lähteinä myös pukusuunnittelutyön varhaisempaa historiaa ja Tandefeltia käsitteleviä artikkeleitani.[35] Tandefeltin kertomia muistoja, henkilöhistoriaa, monialaista taiteilijuutta ja uran lehtijulkisuutta analysoivat artikkelit ovat myös olleet tutkimukseni kannalta erittäin hyödyllisiä.[36] Lisäksi haluan

myös näyttämöpukuihin liittyviä artikkeleita, esim. Finch & Plester 1970, de Marly 1978, Cumming 1987, Newton 1990, Tiramani 2000. Lisäksi muita pukuihin liittyviä julkaisuja ja artikkeleita esim. Laver 1964; Newton 1975; Nadoolman Landis 2000, 2003b ja 2007; Colombo & Silva 2003; Muniz 2004; Stange 2007; Monks 2010; Pantouvaki 2010; Barbieri 2012a ja 2012b. Kansainvälisestä näyttämö- ja elokuvapukuihin liittyvästä tutkimuksesta ks. Weckman 2009, 173, 186.

33 Vrt. Teatterintutkimuksen aikaisemmasta tilanteesta Koski 1999, 18.

34 Weckman 2009, 177. Vrt. Eskola & Suoranta 1998, 16.

35 Weckman 2005, 2006, 2014 ja [2015].

36 Lahdenperä 2006, 13–20; Houni & Helavuori 2006, 21–50; Houni 2006, 143–153. Tandefeltin taiteilijajuhlanäyttelyn yhteydessä julkistettu *Liisi Tandefelt – monessa roolissa* (Houni (toim.) 2006) sisältää myös artikkeleita, joiden näkökulmat tuovat esiin opinnäytteessäni vähäisemmälle huomiolle jäänyttä tai ajallisesti poisrajaamaani, mutta Tandefeltin elämänuran kannalta merkittävää työtä

mainita Suvi Matinaron maisterinopinnäytteen (2014), joka käsittelee kiinnostavaa ja vähän tutkittua aihetta, pukusuunnittelijan ja näyttelijän välistä kommunikaatiota ja yhteistyötä. Kyseinen opinnäyte avasi työni viimeistelyvaiheessa näköalan näyttelijän ja pukusuunnittelijan yhteistyön kannalta 2010-luvun alussa merkittävinä pidettyihin seikkoihin.

Aiheesta julkaistun lähihistoriaa käsittelevän kirjallisuuden joukossa tutkimukseni kannalta kiinnostavia ja informatiivisia ovat olleet esimerkiksi pukusuunnittelija Maija Pekkasen (2007) Helsingin Kaupunginteatterin historiikkiin kirjoittamat kaksi artikkelia, joissa hän kertoo teatterin puvuston ja lavastamon toiminnasta ennen omaa aikaansa siellä, eli vuosina 1965–1972 sekä skenografin työstä samassa talossa vuosina 1972–2007. Tärkeä, muun muassa pukusuunnittelijaprofession muotoutumista ja sen ehtoja pohtiva puheenvuoro on Teatterimuseon johtajana pitkään työskennelleen Hanna-Leena Helavuoren artikkeli (2009a), joka hahmottelee pukusuunnitteluprofession, pukusuunnittelun ja pukuun liittyvän ajattelun vaiheita lähihistoriassa. Samalla Helavuori tarkastelee pukusuunnittelija Pirjo Valisen työskentelyä osana laajempaa kontekstia.

Länsimaisesta näyttämö- ja elokuvapukujen historiasta ja pukusuunnittelijoista on tehty varsin laajoja ja laadukkaita yleisesityksiä, joiden avulla olen hahmottanut 1900-luvun jälkipuoliskon kansainvälisiä suuntauksia.[37] Laajempana historiallisena kehyksenä olen käyttänyt Diana de Marlyn (1982) näyttämöpukujen muotoutumista käsittelevää tutkimusta. De Marly on selvittänyt 1600-luvulta vuoteen 1940 saakka Englannissa, Ranskassa ja Italiassa vaikuttaneita näyttämöpukuihin liittyneitä käytäntöjä ja uudistuksia sekä niiden yhteyttä eri aikakausien ihanteisiin. Hän on tarkastellut aihettaan laajan kuva-aineiston avulla, ja tutkimus kattaa teatterin ohella baletin, oopperan ja varhaiset elokuvan vuodet. De Marlyn päätelmät ovat käyttökelpoisia myös tarkasteltaessa suomalaista teatteria. De Marlyn tutkimuksessa sivuun jääviä toiseuden puvustamiseen liittyviä käytäntöjä olen hahmottanut Lilja Blumenfeldin (2014) väitöskirjan avulla. Blumenfeld porautuu syvälle yhden Shakespearen näyttämöhahmon, juutalaisen kauppiaan Shylockin historiaan ja nostaa esiin hahmon puvustamiskäytäntöjä ja niiden laajamittaisia vaikutuk-

näyttelijänä ja teatterinjohtajana, esim. Ollikainen 2006, 83–115; Paavolainen 2006, 117–141.

37 Esim. Barton 1961, Leese 1991; Banham (ed.) 1992; Engelmeier 1997; Pavis 1998, 80–82; Greene (ed.) 2008; Nadoolman Landis 2012.

sia.[38] Pohtiessani Liisi Tandefeltin suhdetta pukuun ja hänen asemaansa julkisuudessa kokemuksistaan kertovana taiteilijana on Aoife Monksin (2010) näyttelijän ja puvun suhdetta monipuolisesti käsittelevä tutkimus ollut tärkeä. Monksin mukaan näyttelijä hahmottuu monikerroksisena ja huokoisena kehona, jota muun muassa julkisuus, eri roolit ja historialliset käytännöt muokkaavat. Puku on olennainen osa tätä kerrostunutta kehoa. Näyttämöpukuihin ja ulkomuotoon liittyneitä merkityksiä ja ajattelua olen jäljittänyt myös etnologi Bo Lönnqvistin (2008) vaatteita vallan merkkeinä hahmottavan tutkimuksen avulla. Lönnqvist kirjoittaa melko lyhyesti näyttämöpuvuista,[39] mutta tutkimus sisältää pukusuunnittelutyön ja eri pukuestetiikkojen ymmärtämisen kannalta tärkeää pohdintaa esimerkiksi vaatetukselle annetuista merkityksistä sekä vaatetuksen käytöstä manifestoimassa sosiaalisia tai kulttuurisia oletuksia ja odotuksia. Anneli Lehtisalon (2011) näkemykset 1930–1950-luvulla vallinneista elokuvien roolihahmojen rakentamiseen vaikuttaneista konventioista olivat mielenkiintoista taustaa pohtiessani pukusuunnittelutyön historiaan liittyviä arvoja ja käytäntöjä.

Olen hyödyntänyt työssäni teatterintutkimuksen ja lavastuksen tutkimuksen puitteissa tehtyä tutkimusta työskentelyn ehdoista. Pia Hounin ja Pentti Paavolaisen mukaan sosiaaliset ja toimintatapojen luomat edellytykset työlle ovat erityisen tärkeitä näyttämötaiteiden piirissä. Näihin edellytyksiin teatterintekijät ja tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota jo 1960-luvulta lähtien.[40] Teatterityön ehtoja tutkittiin laajasti Suomen Akatemian rahoittamassa Teatterikorkeakoulun tutkimusprojektissa, jonka pohjalta syntyneessä teoksessa käsitellään näyttämötaiteen rakenteellisia syntyehtoja ja pohditaan sekä teatterialan toimintakulttuureja että tanssijan ja näyttelijän suhdetta työhönsä.[41] Vaikka tutkimusprojektissa ei tutkittu pukusuunnittelijan työhön liittyvää toimintakulttuuria, olen hyödyntänyt tutkimuksessani etenkin kahta projektin puitteissa julkaistua artikkelia. Maaria Rantanen (2002) selvitti näyttelijän työnkuvaa ja toimintakonteksteja ja Helena Kallio (2002) sukupuolen merkitystä yhtenä naisnäyttelijän työn ja paikan tärkeänä määrittäjänä. Hanna Suutelan (2005) naisnäyttelijöiden historiaa 1800-luvun lopulla Suomalaises-

38 Blumenfeld 2014, erityisesti luku 3, 52–109.
39 Esim. Lönnqvist 2008, 134–137.
40 Houni & Paavolainen 2002, 5.
41 *Näyttämötaiteen ehdot ja toteutuminen* -tutkimushanke 1999–2001; Houni & Paavolainen 2002.

sa Teatterissa tarkastellut tutkimus täydensi käsitystäni ammatin varhaisista vaiheista Suomessa. Laajempi, kansainvälinen näkökulma naisten työskentelyyn ja asemaan teatterissa avautui Elaine Astonin (1995) feminismiä ja teatteria käsittelevän kartoituksen kautta. Pohtiessani suunnittelutyön ehtoja oli tärkeää perehtyä myös pukusuunnittelijan tärkeän yhteistyökumppanin, lavastajan työn historiaan. Lavastamisen konkreettisia ehtoja ja käytäntöjä Suomen lähihistoriassa sekä skenografisen ajattelun muutoksia 1960- ja 1970-luvuilla olen hahmottanut Laura Gröndahlin (2009a, 2009b, 2010) ja Hanna-Leena Helavuoren (2009b) artikkeleiden avulla.

Työni liittyy suomalaisen teatterikentän vaiheisiin 1950-luvun lopulta 1990-luvun alkuun. Suomalaisen teatterin historiaa käsittelevät tutkimukset ja yleisesitykset ovat olleet apuna teatterikohtaisen ja yleisen suomalaiseen teatterikenttään liittyvän kontekstin luomisessa.[42] Tiettyjä aiheita olen tarkentanut etenkin Pentti Paavolaisen ja Hanna Suutelan tutkimusten avulla. Paavolainen on selvittänyt väitöskirjassaan (1992) teattereiden ohjelmistoja osana sosiaalista murrosta vuosina 1959–1971 ja Suutela (2007a) on käsitellyt 1970-luvun teatterikentän työskentelyilmapiiriä. Teatterityötä tutkittaessa myös elämäkerrat ovat olleet kiinnostavaa aineistoa. Elämäkertojen avulla olen voinut tarkentaa tietoja, mutta lisäksi tavoittaa eri toimijoiden näkökulmia, mielikuvia ja muistelemisen tapoja. Tutkimukseeni liittyvää aikakautta on muisteltu useissa elämäkerroissa. Muistelijoista esimerkiksi Ralf Långbacka, Kalle Holmberg, Esko Salminen, Heidi Krohn ja Ismo Kallio ovat olleet Tandefeltin työtovereita.[43] Eurooppalaista teatteria käsittelevät teokset ovat auttaneet ymmärtämään aikakauteen liittyviä laajempia kansainvälisiä teatterivirtauksia.[44]

Pirkko Kosken toimittama kokoelma *Teatterin ja historian tutkiminen* sisältää useita artikkeleita/monografioiden johdantolukuja, joiden avulla pohdin työni perusrakenteita ja näkökulmia tutkimustyön alkuvaiheissa. Tutkimukseeni valitsemani näkökulman kannalta tärkeitä

42 Esim. Kallinen 2001; Koski 1999 (toim.) ja Koski 2013; Koski & Palander (toim.) 2007; Mäkinen (toim.) 1997; Niemi 1975; Paavolainen & Kukkonen 2005; Rajala 1995, 2001 ja 2004; Seppälä & Tanskanen (toim.) 2010.

43 Långbacka 2009 ja 2011; Holmberg 1999; Salminen & Kinnunen 1997, Krohn & Mäkinen 2009; Kievari (toim.) 2005: Myös artikkelissa (Parkkinen 2005), joka rakentuu Maria Aron haastattelusta, käsitellään samoja Tampereen Työväen Teatterin aikoja ja henkilöitä kuin Tandefeltin kokemuskerronnassa.

44 Esim. Russel Brown (ed.) 1997.

ovat olleet etenkin Bruce A. McConachien (2005) positivistista ja jälkipositivistista teatterintutkimusta käsittelevä artikkeli, Erika Fischer-Lichten (2005) teatterin historiankirjoitusta ja esitysanalyysia vertaileva artikkeli, Pirkko Kosken (2005a) teatterihistoriaa, aikaa ja kontekstia käsitellyt artikkeli sekä Michail Kobialkan (2005) rajoja ja niiden ylityksiä tarkasteleva artikkeli, vaikka käsilläolevan julkaisun lähdeaineistossa ne eivät painotukaan.

Tutkimuksessani on kysymys teatterityöstä, mutta havainnot myös laajemmasta yhteiskunnallisesta kontekstista ovat olleet tarpeen. Tutkimuksessani ymmärrän teatterikentän muuttuvana ja elävänä, yhteiskuntaamme ja sen käytäntöihin kytkeytyneenä verkostona. Suomalaisessa työelämän tutkimuksessa on 1960-luvulta lähtien pohdittu sukupuolta yhtenä tärkeänä työelämän käytäntöihin, arvostukseen ja ammattitaidon määrittelyyn vaikuttavana tekijänä.[45] Työssäni olen käyttänyt muun muassa naistutkimuksen piirissä tehtyjä tutkimuksia naisten töistä, työelämästä ja toimeentulokeinoista 1800- ja 1900-luvulla.[46] Naistaiteilijoista useita henkilöhistoriallisia tutkimuksia tehneen Riitta Konttisen (2008) laaja tutkimus suomalaisista naistaiteilijoista keskiajalta toiseen maailmansotaan antoi ajallista perspektiiviä naisten työskentelylle taiteen parissa. Myös naisten ansiotyöstä vaatteiden suunnittelun ja valmistuksen parissa on tehty työni kannalta kiinnostavia tutkimuksia, joissa tarkastellaan vaatetuksen suunnittelun ja valmistuksen varhaisempaa historiaa sekä suunnittelijan ja toteuttajan yhteistyötä lähihistoriassa.[47]

Kiinnostus muistitietoa, kerrontaa ja sen rakenteita kohtaan on etenkin 1990-luvulta lähtien voimakkaasti kasvanut muun muassa folkloristiikan, etnologian ja historiantutkimuksen parissa.[48] Historiakuvien rakentamista ja rakentumista olen hahmottanut Katja-Maria Miettusen väitöskirjan (2009) avulla. Miettunen on tutkinut suomalaista ”kuusikymmentälukua” historiakuvana, muistelijoiden rakentamana ajanjakso-

45 Kinnunen & Korvajärvi 1996, 16; Hytönen & Koskinen-Koivisto (toim.) 2011; ks. myös Mickwitz 2008, 25–26.

46 Esim. Kinnunen & Korvajärvi (toim.) 1996; Rahikainen & Räisänen (toim.) 2001; Hytönen & Koskinen-Koivisto (toim.) 2011.

47 Esim. Oittinen 1989 ja 1996; Vainio-Korhonen 1998 ja 2002; Koskennurmi-Sivonen 1998 ja 2008.

48 Fingerroos & Peltonen 2006, 14–15, 17. Tosin Paavolainen (2002, 136–137) huomauttaa historiantutkimuksessa 1990-luvulla virinneen kiinnostuksen mikrohistorioihin ja arjen historiaan asettaneen teatterintutkimukselle metodisia haasteita. Paavolainen toteaa osallistujan ja tutkijan historian parhaimmillaan olevan dialogisuhteessa.

na. Työssä käsitellään myös teatteria. Kiinnostus muistitietoa, kerrontaa ja sen rakenteita kohtaan on toistaiseksi ollut harvinaisempaa teatterintutkimuksen piirissä. Näitä näkökulmia käyttäviä tutkimuksia ja artikkeleita on kuitenkin tehty myös liittyen teatterityöhön.[49] Tutkimukseni kannalta antoisia ovat olleet esimerkiksi Pia Hounin näyttelijöiden omaelämäkertapuhetta näyttelijäidentiteetin näkökulmasta käsittelevä väitöstutkimus (2002) ja Mervi Varjan artikkeli (1997), jossa tarkastellaan naisnäyttelijöiden omaan kehoon liittämiä muistoja.

Muistelun, kerronnan ja historiakuvien tutkimuksen metodologiaan liittyen erityisen tärkeitä tutkimukseni kannalta ovat olleet Taina Ukkosen muistelupuhetta oman historian ja kokemuskerronnan tuottamisprosessina käsitellyt väitöskirja (2000), muistitietotutkimuksen näkökulmiin perehdyttävä *Muistitietotutkimus – Metodologisia kysymyksiä* (2006)[50], Jorma Kalelan historiantutkimusta, muun muassa historian esityksiä ja historiaksi muuttumista pohtivat eri artikkelit ja julkaisut (2002, 2006, 2010), sekä Pertti Grönholmin ja Anna Sivulan toimittama julkaisu (2010), jossa pohditaan muun muassa yhteisöllisen muistin suhdetta historiantutkimukseen. Carlo Ginzburgin (1996), Natalie Zemon Davisin (1996) ja Matti Peltosen (2006) avulla olen hahmottanut usein arkisina tai ylenkatsottuina pidettyjen aiheiden tutkimusta mikrohistorian näkökulmasta. Teatterin vallankäyttöön liittyviä kysymyksiä pohtiessani olen tukeutunut Michel Foucalt´n (1980) ajatuksiin vallan kolmijakoisesta verkostosta. Työssäni sivuan myös elämänkulun ja sukupolvikokemusten tutkimista. Tällöin olen käyttänyt hyväkseni lähinnä Tony Dunderfeltin (2011) elämänkaaripsykologiaan ja Semi Purhosen, Tommi Hoikkalan ja J.P. Roosin (2008) suurten ikäluokkien elämänkulkuun liittyviä tutkimuksia.

Tutkimuskysymykset ja lähestymistavat

Teatteria merkkijärjestelmänä tarkastelleet Elaine Aston ja George Savona viittaavat 1900-luvulla tapahtuneeseen siirtymään. Aiemmasta ”mitä” -kysymyksestä on siirrytty kysymään ”miten” tehdään, joka liittyy esi-

49 Esim. Marjatta Häti-Korkeila on väitöskirjassaan (2010) selvittänyt teatterinjohtajan työskentelyä ja työhön liittyviä tarinoita.

50 Fingerroos, Haanpää, Heimo & Peltonen (toim.) 2006.

merkiksi pyrkimykseen ymmärtää taiteen kieleen liittyviä rakenteita.[51] Koska näyttämö- ja elokuvapukuja käsittelevä perustutkimus on toistaiseksi Suomessa vähäistä, tutkimusalan kehityksen kannalta on edelleen välttämätöntä tarkastella näitä molempia kysymyksiä. Tutkimuksessani onkin havaittavissa kahtaalle suuntautunut, tutkimustyön eri vaiheissa eri tavoin painottunut tutkimusintressi, joka on vaikuttanut aineiston keräämiseen, analyysiin, tulkintaan sekä opinnäytteen kirjalliseen hahmottumiseen. Alkuperäinen tutkimusintressini liittyi tavoitteeseen kerätä haastatteluaineiston avulla harvinaista, kokemuksellista tietoa pukusuunnittelijan työn lähihistoriasta ja erityisesti siihen liittyvistä työskentelyn ehdoista. Toisaalta tutkimusta suuntasi tutkimustyötä tehdessä syntynyt, haastatteluaineistoon liittynyt intressi. Kiinnostuin Tandefeltin tavasta hahmottaa omaa pukusuunnittelutyötään ja pukusuunnittelijuuttaan sekä Tandefeltin yleisemmin pukusuunnittelutyöstä ja sen käytännöistä esittämistä käsityksistä.

Keräämäni aineiston äärellä olenkin kysynyt kahdenlaisia kysymyksiä:

— *Mitä ja minkälaisia pukusuunnittelutyöhön liittyviä, työskentelyyn vaikuttaneita ehtoja Liisi Tandefeltin kerronnasta löytyy?*
Millä tavalla nämä työskentelyn ehdot ilmenivät hänen työurallaan? Mitä tapoja suhtautua ehtoihin ja ratkaista ongelmia Tandefelt käytti?

— *Miten Tandefelt kertoo pukusuunnittelijanurastaan ja pukusuunnittelutyöstä?*
Minkälaisia teemoja Tandefeltin kerronnasta löytyy? Minkälaisia ovat Tandefeltin pukusuunnittelutyöhön liittämät kokemuskertomukset? Minkälaisia omia tai Tandefeltin yleisenä pitämiä pukusuunnittelutyöhön liittyviä arvoja, ihanteita ja asenteita kerronta sisältää? Minkälaisia pukusuunnittelutyöhön liittyviä naisena työskentelyä ja vallankäyttöä käsitteleviä kokemuksia Tandefelt kertoo? Minkälainen käsitys ammatista ja sen arvoista muodostuu Tandefeltin kerronnan perusteella?

Muistitieto on tieteenä vakiintuneen historiantutkimuksen piirissä pitkään nähty epäluotettavana, jälkiviisaana tai kaunisteltuna kertomuk-

51 Aston & Savona 1991, 3.

sena menneistä tapahtumista. Historiantutkimuksessa on alkuperäisen lähdekritiikin mukaisesti katsottu tärkeäksi tunnistaa tietoon sisältyviä vääristymiä.[52] Tultuani tietoiseksi laajalti humanistisen tutkimuksen näkökulmia myllänneestä kielellisestä, narratiivisesta käänteestä ja toisaalta historiantutkimuksen historiasta, positivistisesta ja toisaalta jälkipositivistisesta tai postmodernista historiantutkimuksesta,[53] oli välttämätöntä pohtia, onko mahdollista yhdistää samassa tutkimuksessa kaksi melko eri tavoin haastatteluaineistoa lähestyvää tutkimusnäkökulmaa. Voinko tarkastella sekä Tandefeltin kerrontaa että toisaalta muistitietoa historiallisena todistusaineistona? Onko mahdollista nähdä haastatteluaineistolla sekä oma, kerronnalle perustuva itseisarvo että toisaalta välineellinen, tietoa välittävä arvo?

Tutkimukseni kiinnittyykin sosiaalihistorialliseen ja kulttuuriseen tapaan nähdä muistitietoaineiston merkitys subjektiivisena, tulkinnallisena ja silti hedelmällisenä lähdeaineistona.[54] Näkökulmani muistitietotutkimukseen on lähinnä tulkinnallinen, omaten joitakin realistisen suuntauksen piirteitä. Taina Ukkosen mukaan muistitietotutkimuksessa realistinen suuntaus tarkoittaa muun muassa sitä, että ”muisteluaineistosta etsitään sekä faktatietoa että muistelijan omaa kokemusta ja mielipiteitä.” [55] Tutkimuksessani nämä näkökulmat ovat painottuneet eri osissa eri tavoin. Koen niiden suhteen dialogisena, toisiaan täydentävänä. Nämä erilaiset näkökulmat on joskus saatettu nähdä vastakkaisina tai jopa toisensa poissulkevina. Jälkipositivistisen historiantutkimuksen puitteissa on kuitenkin mahdollista ammentaa molemmista aineistonlähestymistavoista, mikäli peruslähtökohdaksi otetaan muistitietotutkimuksessa olennaiseksi määritelty kertojan tapa muistaa ja kertoa. Jorma Kalelan mukaan tutkijan tulee ensin selvittää kertojan käsitys todellisuudesta ja hänen tapansa puhua tuon käsityksen mukaisesti. Kalela viittaa myös sosiologi Isabelle Bertaux-Wiameen, jonka mukaan ”Elämäntarinoiden muodot ovat […] yhtä tärkeitä kuin niiden sisältämät tosiseikat”.[56]

52 Kalela 2006, 74–76, 83; ks. myös Ukkonen 2006, 186.

53 Esim. McConachie 2005, 18; Paavolainen 1992, 13–14; Peltonen 1996, 21–25; Ukkonen 2000, 13–14; Immonen 2001, 11; Kalela 2002, 17; Koski 2005a, 8–9; Fingerroos & Peltonen 2006, 13, 14–17; Kalela 2006, 67, 70, 77; Anttila 2006, 603; Fingerroos 2010, 63–66; Assmann & Czaplicka 1995, 125.

54 Ukkonen 2006, 186–187.

55 Ukkonen 2006, 187.

56 Kalela 2006, 74–77; Kalela 2010, 52.

Tutkimuksessani olen käyttänyt hyväkseni näitä hieman erilaisia muistitietotutkimukselle ominaisia lähestymistapoja. Olen lähestynyt keräämääni haastatteluaineistoa Tandefeltin välittäminä tulkintoina pukusuunnittelijan työstä, ammattiin liittyvistä käytännöistä ja arvoista. Näiden tulkintojen avulla olen järjestänyt Tandefeltin kertomaa pukusuunnittelijan ammattikäytäntöihin liittyvää muistitietoa ja selvittänyt käytäntöihin liittyvää lähihistoriaa esimerkiksi arkistolähteiden avulla. Samalla kun eri aihepiireihin on liittynyt oma tutkimusintressinsä, olen käyttänyt aineistoani myös mikrohistoriallisen tutkimusotteen tapaan johtolankoina tai jälkinä, joiden avulla olen suunnistanut yhä syvemmälle tutkimusaineistoon tai etsinyt täydentävää ja tarkentavaa aineistoa.[57]

Elämäkerroissa muistelu saattaa näyttäytyä hyvin välittömänä prosessina. Lukija ikään kuin pääsee katsomaan muistelijan kanssa samoja muistoja, jotka yksinkertaisesti nousevat esille oman voimakkuutensa tähden.[58] Tutkija Katja-Maria Miettunen korostaa kuitenkin muistamisen ja muistelemisen eroa: ”Henkilö muistaa mitä muistaa, mutta muistelee mitä haluaa muistella”. Muisteleminen on siis hallittua toimintaa.[59] Taina Ukkosen mukaan muistelussa onkin kysymys mieleen palauttamisesta, tulkinnasta ja samalla uudelleen jäsentämisestä ja jopa muuttamisesta.[60] Kertoja valikoi muistojansa. Omaelämäkerrallisessa puheessa henkilö valitsee kerrottavaksi itselleen merkittäviä, muistamisen, kertomisen ja säilyttämisen arvoisina pitämiään muistoja.[61] Purhosen, Hoikkalan ja Roosin mukaan ihmiset muistavat parhaiten elämänsä käännekohtia, hetkiä, jotka ovat muuttaneet elämän kulkua.[62] Muistot voivat olla myös kiteytyneitä, mahdollisesti jo monille yleisöille esitettyjä ”yksityiskohtaisuudessaan herkullisia tilannekuvauksia”.[63] Natalie Zemon Davis kutsuu tämän kaltaisia, kertojan mielestä kuvaamisen arvoisia tapahtumia ”joista kannattaa iloita tai valittaa” elämäkerran temaattisiksi rakenteiksi.[64] Tutkimuksessani olen jäljittänyt näitä Tandefeltin elämän käännekohtia ja elämäkerrallisia, pukusuunnittelutyöhön liittyviä te-

57 Vrt. Peltonen 1996, 22; Ginzburg 1996, 37–76.
58 Esim. Långbacka 2011, 195.
59 Miettunen 2009, 18.
60 Ukkonen 2000, 11.
61 Ukkonen 2006, 188; Ukkonen 2000, 39; Houni 2000, 66.
62 Purhonen, Hoikkala & Roos 2008, 36.
63 Peltonen 1998, 215.
64 Davis 1997, 17.

maattisia rakenteita, sillä olen olettanut, että niiden kautta on mahdollista tavoittaa Tandefeltin näkökulmasta olennaisia pukusuunnittelijan työhön liittyviä aiheita, tapahtumia ja käsityksiä.

Ulla-Maija Peltonen on todennut muistin olevan sekä yksilöllistä että sosiaalista. Peltosen mukaan olennainen osa sosiaalisen muistin luonnetta on yhteisön muisti, joka tulee näkyväksi muun muassa eri instituutioiden toimesta säilytettävissä asiakirjoissa, esineissä ja kirjoissa.[65] Käsityksemme menneisyydestä ja luomamme kulttuuriperintö on valintojen tulos, sillä kaikkea ei voida säilyttää ja muistaa. Paljon on hylättävä unohtumaan ja tuhoutumaan.[66] Pukusuunnittelualan kannalta merkittävä instituutio yhteisön kulttuurisen muistin säilyttäjänä ja tulkitsijana on Teatterimuseo, joka kokoelmiensa, näyttely- ja julkaisutoimintansa kautta on vuosien mittaan tehnyt näkyväksi pukusuunnittelutyötä. Tandefeltin pukusuunnittelutyö on hyvin edustettuna Teatterimuseon näyttelytoiminnassa, julkaisuissa ja museon kokoelmissa.[67]

Tutkimustani on suunnannut ajatus, että haastateltava ei ainoastaan välitä tietoa vaan tuottaa, muokkaa ja tulkitsee sitä. Tieto rakentuu sosiaalisesti, yhteisöllisesti vuorovaikutuksessa toisten kanssa.[68] Tämä pätee myös itseeni tutkijana: luomani ja käyttämäni aineistot ovat nekin tulkintoja, jotka kiinnittyvät omaan aikaansa ja tekijänsä esiymmärrykseen. Tutkijana vaikutan siihen, minkälaista aineistoa kerään ja miten sitä tulkitsen, sekä siihen minkälaisia tulkintoja tutkimukseni lukijat jälkeeni kohtaavat.[69] Kalelan mukaan historiaksi muuttumiselle keskeistä on jonkun asian tai ilmiön pitäminen muistamisen arvoisena tai selitystä kaipaavana. Hän määrittää historian laajasti kaikiksi niiksi tulkinnoiksi, joita ihmisen toiminnan jäljistä esitetään. Historiantutkimus on vain

65 Fingerroos & Peltonen 2006, 8; ks. myös Assmann & Czaplicka 1995, 131.

66 Vilkuna 2010, 344.

67 Tandefeltiin liittyvää aineistoa oli vuonna 2012 Teatterimuseon kokoelmissa yhteensä 1178 pukuluonnosta, hieman yli 130 pukua, noin 0,5 hyllymetriä asiakirja-aineistoa sekä 1718 valokuvaa. Onnistuneimpina pitämänsä tai muuten rakkaimmat pukuluonnoksensa Tandefelt on kuitenkin pitänyt itsellään. Tandefeltin itsellään pitämät 138 pukuluonnosta digitoitiin Teatterimuseolle keväällä 2014 käytettäväksi tutkimustarkoituksiin. Teatterimuseon amanuenssi Sanna Branderin tiedonanto 18.4.2011; tietopalvelun tutkijan Pälvi Laineen tiedonanto 14.6.2012; Weckman 2014: "Lista Liisi Tandefeltin säilyttämistä pukuluonnoksista 28.2.2014" (julkaisematon).

68 Esim. Berger & Luckmann 1994, 11; Fingerroos & Peltonen 2006, 10; Assmann & Czaplicka 1995, 126, 127.

69 ks. myös Grönholm & Sivula 2010, 13.

yksi historiankirjoituksen laji.[70] Myös tämä tutkimus on yksi historian julkinen esitys, jonka muoto on seurausta valinnoista, joita työn eri vaiheissa on pidetty tärkeinä ja muistamisen arvoisina. Sosiologi Jacqueline P. Wiseman on todennut tarkastellessaan omaa elämäänsä ja tutkijanuraansa, ettei ”voi havaita suoraa linjaa syystä seuraukseen, vaan pikemminkin joukon syitä, jotka synnyttivät joukon seurauksia, jotka puolestaan mahdollistivat joukon tulevia syitä.”[71] Omaan työhöni ovat vaikuttaneet lähtökohtani tutkijana, siis se, että pidän pukusuunnittelutyötä, pukujen toteutustyötä, itse pukua, sen käyttöä ja vastaanottoa sekä henkilökohtaisesti että esittävän taiteen kentän kannalta tärkeänä ja tutkimisen arvoisena. Aihe on mielestäni kiinnostava ammattikentän itseymmärryksen ja produktioihin liittyvän ***kokonaisestetiikan***[72] ymmärryksen kannalta, mutta myös laajemmin, ihmisten sosiaalisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin liittyvänä tekijänä. Työhöni on vaikuttanut myös toimintani tutkijana ja näyttelykuraattorina, osana teatterintutkimuksen Suomessa 2000-luvulla muotoutuvaa kenttää. Koulutukseni ja työkokemukseni kautta olen osa pukusuunnittelijoiden ammattikuntaa ja olen eri vaiheissa omaksunut ja jakanut käsityksiä siitä, millaiset asiat tässä ammatissa ovat tärkeitä. Viimeisimpänä, vaan ei vähäisimpänä, tutkimukseni on muotoutunut sen avulla, mistä aiheista Liisi Tandefelt on haastatteluissa halunnut minulle kertoa.

70 Kalela 2002, 24, 37–39.

71 Wiseman 1995, 15.

72 Käytän ilmausta ***kokonaisestetiikka***, jolla tarkoitan pukujen, lavastuksen, valon ja äänen luoman visuaalisuuden ja tilallisuuden ohella myös ohjaajan- ja esiintyjäntyön estetiikkaa, niille eri aikakausina ominaisia ilmaisutapoja – esimerkiksi riisumisen tai pukemisen käyttöä osana teoksen tai roolin tulkintaa. Kyse on siis näkökulmasta, jossa korostetaan monipuolisesti koko näyttämöllepanon merkitystä. Tämä koskee myös elokuva- ja televisioproduktioita. Ks. Weckman 2009, 172.

1.2 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineiston kerääminen

Kyetäkseni asettamaan Liisi Tandefelt ammatilliseen kontekstiin minun oli selvitettävä pukusuunnittelija-ammatin historiaa laajemmin kuin vain tutkimukseni kattamana aikakautena 1950-luvulta 1990-luvulle. Väitöstutkimukseen liittyvän aineiston keräämisen ohella olen tutkinut myös ammattialan sekä laajemmin ***esiintymispuvun***[73] varhaisempaa historiaa monipuolisen kirjallisen, kuva- ja pukuaineiston avulla.[74]

Väitöstutkimuksessani olen käyttänyt tutkimusaineistona haastatteluaineistoa, kirjallista aineistoa ja kuva-aineistoa. Aineistonkeruuta helpotti Tandefeltin uransa aikana kokoama monipuolinen aineisto, joka haastattelujen tekemisen aikaan vuosina 2000–2002 oli osaksi Tandefeltin hallussa ja osaksi lahjoitettu Teatterimuseolle.[75] Tandefelt an-

73 Käytän ***esiintymispukua*** yleisnimityksenä mistä tahansa esiintymistarkoitukseen valmistetusta, suunnitellusta tai hankitusta asusta. Olen halunnut pitää esiintymispuvun käsitteen ilmavana. Käsitteen alle mahtuvat niin esittävän taiteen asut (näyttämö- ja elokuvapuvut) kuin myös esim. rituaalipuvut, naamiaisasut, cosplay- ja liveroolipeliasut sekä lasten roolileikkivaatteet. Ks. Weckman 2001, 37, Weckman 2009, 174 sekä Tieteen kansallinen termipankki: "esiintymispuku" [viitattu 15.5.2015].

74 Tutkimustuloksiani olen julkaissut useissa artikkeleissa, esim. Weckman 2002, 2004, 2005, 2011, 2013 ja [2015]. Olen käsitellyt näyttämö- ja elokuvapukujen sekä ammattialan historiaa myös näyttelykäsikirjoituksissani, tutkimusesityksissä ja luennoidessani aiheesta Aalto-yliopistossa ja Helsingin yliopistossa.

75 Tandefelt on lahjoittanut Teatterimuseolle esim. pukuluonnoksia ja muuta aineistoa useassa erässä vuosina 1995, 2003 ja 2007. Teatterimuseon amanuenssi Sanna Branderin tiedonanto 18.4.2011.

toi käyttööni säilyttämänsä pukuluonnokset.[76] Hän luovutti käyttööni myös kahdeksan leikekirjaa, jotka sisältävät suuren määrän artikkeleita ja teoskritiikkejä 1950-luvun puolivälistä 2000-luvun alkuun. Osasta artikkeleista puuttuvat tunnistetiedot osittain tai kokonaan, mutta koska leikekirjat etenevät aikajärjestyksessä, niitä on ollut helppo käyttää.[77] Tandefeltia käsittelevien lehtiartikkeleiden ja -haastatteluiden kohdalla olen käyttänyt lähinnä leikekirjojen aineistoa, teoskritiikkien kohdalla leikekirjoja ja Teatterimuseossa säilytettäviä lehtileikekokoelmia. Käsiohjelmia sain käyttööni Tandefeltilta ja Teatterimuseosta, josta on peräisin myös suurin osa muusta käyttämästäni arkistoaineistosta, kuten näyttelyluettelot, Tandefeltin seminaarialustukset, opetustyöhön liittyvät esitelmät sekä työpäiväkirjat. Aineistot painottuvat eri tavoin opinnäytteeni eri luvuissa.

Haastatteluaineisto

Teimme Liisi Tandefeltin kanssa yhteensä seitsemän haastattelua vuosina 2000–2002. Haastattelut olivat pääasiassa kronologisen rungon turvin eteneviä teemahaastatteluja[78]. Yhteensä haastatteluaineistoa on noin 14 tuntia.[79] Alusta lähtien pidin selvänä, että Tandefeltin pitkän ja monipolvisen uran takia haastatteluja tulisi olemaan useita. En päättänyt haastattelujen lukumäärää edeltä käsin. Halusin edetä Tandefeltin lapsuudesta ja nuoruudesta 1990-luvulle saakka, kunnes tutkimukseni kannalta olennaiset aiheet olisi käsitelty ja jonkinlainen saturaatiopiste saavutettu.

Ennen ensimmäistä haastattelua tein Tandefeltin vaiheisiin liittyvää taustatutkimusta, jonka pohjalta rakensin suuntaa antavan kysymysrungon haastattelulle. Haastattelujen eteneminen suuntasi tutkimukseni painopisteitä ja näkökulmia, jotka puolestaan vaikuttivat seuraavissa haastatteluissa esiin ottamiini aiheisiin. Jo ensimmäisen haastattelun taustatutkimusta tehdessäni huomasin, että olin jaksottanut Tandefeltin

76 Vaikka en käyttänyt museon pukukokoelmaan kuuluvia Tandefeltin suunnittelemia pukuja tutkimusaineistona, myös niiden käsittely ja havainnointi useaan otteeseen, esim. Tandefeltin taiteilijajuhlanäyttelyn valmistelujen ja lopullisen näyttelyn yhteydessä vuonna 2006 oli arvokasta taustatietoa, kun pyrin hahmottamaan esim. pukuluonnosten suhdetta valmiisiin pukuihin.

77 Ks. luettelo leikekirjoista ja lyhyt kuvailu niiden sisällöstä lähdeluettelon yhteydessä.

78 Esim. Eskola & Suoranta 1998, 87, 89.

79 Ensimmäiset neljä haastattelua tallensin c-kasetille, jälkimmäiset kolme digitaaliseen muotoon minidisc-levyille. Alkuperäiset haastattelut ja niiden litteroinnit tekijän hallussa.

elämää opiskelupaikkojen ja vakituisten työpaikkojen perusteella. Olin jo hieman tutustunut elämäkertatutkimukseeen,[80] joten heti ***ensimmäisen elämäkertahaastattelun*** (toteutunut 2.4.2000) aluksi pyysin Tandefeltia kertomaan elämästään omin painotuksin: minkälaisiin vaiheisiin hän elämänsä jakaa ja mitkä ovat hänelle olleet elämän kiinne- ja käännekohtia. Vaikka käytännössä kolme seuraavaa elämäkertahaastattelua rakentuivat pitkälti tekemäni alkuperäisen jaon mukaan, Tandefeltin ensimmäisessä haastattelussa tekemien painotusten avulla tarkistin ja korjasin jaotteluni vuosilukuja. Tämä ensimmäinen elämäkertahaastattelu, ns. ***elämänkulkuhaastattelu***[81] oli koko haastatteluprosessin ja myöhemmän analyysi- ja tulkintavaiheen kannalta tärkeä. Se auttoi ymmärtämään ja teki näkyväksi haastattelumetodiin liittyviä vaatimuksia, muistutti haastateltavan oman näkökulman huomioonottamisen tärkeydestä sekä haastatteluaineistoon liittyvien erilaisten lukutapojen ja näkökulmien vaihtelun rikastavasta vaikutuksesta. Ennen kaikkea se auttoi ymmärtämään Tandefeltin omaa tapaa hahmottaa elämäänsä ja työuraansa.

Toisessa elämäkertahaastattelussa (14.4.2000) käsittelimme vuosien 1955–1963 välistä ajanjaksoa, johon ajoittuivat Tandefeltin opiskeluvuodet, teatteriharrastuksen aloittaminen ja ensimmäiset työpaikat.[82]

Kolmannessa elämäkertahaastattelussa (19.12.2000) käsittelimme vuosia 1963–1976, joiden aikana Tandefelt työskenteli vakituisesti kiinnitettynä näyttelijä-pukusuunnittelijana kolmessa eri teatterissa eri puolilla Suomea, mutta teki myös useita vierailutöitä pukusuunnittelijana. Lisäksi Tandefelt teki ensimmäiset ulkomaiset opintomatkansa ja aloitti toimintansa ammattiliitossa.

Neljäs elämäkertahaastattelu (2.7.2001) liittyi Tandefeltin freelance-aikaan noin vuosina 1976–1992, jolloin hän työskenteli vierailevana pukusuunnittelijana ja kiersi näyttelijänä omien monologiesitystensä kanssa ympäri Suomea. Tandefelt oli tuolloin mukana suunnittelemassa ja toteuttamassa pukusuunnittelijoiden ja pukujen toteuttajien täydennyskoulutusta sekä osallistui useisiin koti- ja ulkomaisiin pukunäytte-

80 Esim. Haavio-Mannila et al. (toim.) 1995.

81 Käytän Dunderfeltin (2011, 14) määritelmää, jossa ***elämänkulku*** tarkoittaa "jokaisen ihmisen omaa kokemuksellista tarinaa eli elämäkertaa, joka on ainutlaatuinen versio […] oletetusta yleisestä kehityskertomuksesta", kun taas ***elämänkaari*** viittaa inhimillisen kehityksen yleisiin, oletetusti laajoja ihmisryhmiä koskeviin lainalaisuuksiin, teorioihin ja näkemyksiin.

82 Tarkemmin ks. Liite 1. Liisi Tandefeltin valikoitu ansioluettelo.

lyihin. Kolmannessa ja neljännessä haastattelussa kävimme läpi Tandefeltin pukusuunnittelutöistä kokoamaani listaa, jolta pyysin häntä poimimaan itselleen merkityksellisiä produktioita.[83]

Litterointi oli olennainen osa tutkimustyötäni. Litteroidessa kuuntelin haastattelut useaan kertaan ja tein samalla muistiinpanoja erityisen kiinnostavista ja lisäkysymyksiä herättäneistä aiheista.[84] Edellisen haastattelun litterointi ennen seuraavaa haastattelua oli tärkeää tutkimustyön konkreettisen etenemisen ja sen sisäisten teemojen kehityksen kannalta. Kolmen elämäkertahaastattelun jälkeen kokeilin alustavaa sisällönanalyysia osaan litteroitua aineistoa. Törmäsin yleiseen kirjoitettuun puheeseen liittyvään ongelmaan. Puheilmaisu ei ole kirjallisen ilmaisun lailla hiottua ja selkeää. Tekemissäni haastatteluissa lauseet katkeilivat, kysymysrungosta huolimatta haastattelija ja haastateltava hyppivät aiheesta toiseen ja palasivat taas takaisin jo aiemmin käsiteltyyn. Ennalta olettamani, tutkimuskirjallisuuteen perustuva teemoittelu ei auttanutkaan sisällön tunnistamisessa ja luokittelemisessa. Totesin, että minun oli ensin selvitettävä, mistä Tandefelt puhuu, ja vasta sen jälkeen voin muodostaa teemat.[85] Analyysikokeilun tuloksena sainkin näkyviin täysin uusia, oman tutkimukseni kannalta kiinnostavia teemoja.

Jo aiemmin olin huomannut, että ne tapahtumat, jotka aivan ensimmäisessä eli elämänkulkuhaastattelussa nousivat korostetusti esiin, nousivat merkittäviksi myös myöhemmissä, yksityiskohtaisemmissa elämäkertahaastatteluissa. Tehtyäni sisällönanalyysin neljälle elämäkertahaastattelulle havaitsin, että kaikissa elämäkertahaastatteluissa tuli

83 Neljä ensimmäistä haastattelua eli elämäkertahaastattelut teimme Teatteri Avoimien Ovien tiloissa Töölössä. Ne kaikki rakentuivat samankaltaisella tavalla. Ennen jokaista haastattelua tarkastin edelliset haastattelulitteroinnit ja mahdolliset viittaukset kronologisesti myöhempiin tapahtumiin. Kävin lävitse seuraavan haastattelun aikakautta käsittelevän lehtiartikkeliaineiston Tandefeltin leikekirjoista. Ennen ensimmäistä haastattelua tekemäni taustatutkimuksen ja haastattelukohtaisen selvityksen pohjalta rakensin seuraavalle haastattelulle suuntaa antavan kysymysrungon. Käytännössä haastatteluissa käsiteltiin myös muita, ajallisestikin erilaisia aiheita, jotka nousivat esiin haastattelujen aikana, edeltävän kerronnan pohjalta assosiatiivisesti joko Tandefeltin tai itseni aloitteesta.

84 Litteroidessa en stilisoinut puhetta. Merkitsin mukaan esimerkiksi toistot, katkeavat sanat ja lauseet. Lisäksi tein merkintöjä haastattelun kulkuun vaikuttaneista tapahtumista, esim. omista toimistani tai haastattelun katkeamisesta. Julkaistuja haastattelulainauksia olen stilisoinut luettavuutta parantaakseni, mutta pyrkinyt säilyttämään Tandefeltin puhetavan. Lyhyet tauot olen merkinnyt kolmella pisteellä ja Tandefeltin painottamat sanat alleviivauksella. Litteroitua aineistoa on 237 sivua kapeapalstaisesti purettuna, noin 49 riviä ja keskimäärin 410 sanaa sivua kohden.

85 Hieman samantapaista metodia on väitöskirjassaan käyttänyt Pia Houni (2000, 113–115, 273–278).

esille tiettyjä aiheita ja kokemuksia, joita Tandefelt korosti tai joihin hän viittasi useampaan kertaan. Oletin, että teokset, joista kerrottiin ja joihin toistuvasti palattiin, olivat Tandefeltille tavalla tai toisella erityisen merkittäviä, ja päätin keskittyä niihin. Oletin, että tiettyihin teoksiin liittyvän kerronnan avulla voisi olla mahdollista tavoittaa Tandefeltin pukusuunnittelutyössään olennaisina pitämiä asioita. Taiteellisesti tärkeinä hahmottuvien teosten ohella minua kiinnostivat myös kriisikertomukset, joiden kautta oletin olevan mahdollista päästä käsiksi teatterityön näkymättömiin valtarakenteisiin, arvoihin ja ihanteisiin. Sisällönanalyysin perusteella valitsin viisitoista produktiota tarkemman tutkimuksen kohteeksi. Valitsemiini teoksiin liittyen tein ***kolme produktiohaastattelua***.[86] Näissä haastatteluissa käytin virikemateriaalina kuva-aineistoa.[87]

Kaikki seitsemän haastattelua etenivät periaatteessa kronologisesti. Elämäkertahaastatteluissa kohdeaikakautena oli yleensä noin kymmenen vuoden jakso, produktiohaastatteluissa käsittelimme teokset aikajärjestyksessä. Käytännössä haastatteluissa kuitenkin hypeltiin ajassa eteen- ja taaksepäin, ajasta ennen Tandefeltin syntymää aina haastatteluajankohtaan saakka. Osaksi tämä saattoi johtua haastattelutekniikastani. Halusin tehdä haastattelut avoimella tekniikalla, jossa haastateltava saa suuntaavien kysymysten jälkeen puhua mahdollisimman vapaasti. Pia Houni kutsuu tällaista ”itseohjautuvaksi puheeksi”. Hän viittaa Haruna Okumiyan (1997) elämäkertahaastattelun metodiin liittyvään tutkimukseen. Okumiya oli todennut avointen kysymysten sitovan positiivisesti sekä haastattelijan että haastateltavat haastattelutilanteessa. Tämänkaltaisen haastattelun sisältö oli kuitenkin reflektiivisempää verrattuna muihin haastatteluihin ja sen tähden aineiston analysointi oli työlästä.[88] Epäilen, että Tandefelt koki lähestymistapani vaikeaksi. Oletan, että hän olisi toivonut minulta selkeämpää otetta ja rajatumpia kysymyksiä. Haastattelumetodi haastoi myös omat käsitykseni ”hyvästä” tutkijuudesta. Heti haastattelutilanteen jälkeen saatoin kokea assosiatii-

86 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6. 2002, 6. haastattelu 8.8.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002. Kaksi ensimmäistä haastattelua tehtiin Tandefeltin kotona ja viimeinen Teatterimuseon tutkijasalissa. Produktiohaastatteluissa osaa teoksista käsiteltiin useampaan otteeseen. Tämä johtui osaksi assosioinnista, mutta myös siitä, että Tandefelt oli lahjoittanut osan pukuluonnoksistaan Teatterimuseolle, joten parin teoksen kohdalla pukuluonnoksia oli kahdessa eri paikassa.

87 Tästä menetelmästä ja sen tuloksista tarkemmin luvussa ”Kuva-aineiston käyttö lähdeaineistona ja haastattelun tukena.”

88 Houni 2000, 83.

visen vaeltelun heikkoudeksi ja kyvyttömyydekseni hallita haastattelua. Luottamukseni haastattelutekniikaan kuitenkin palautui litteroidessani haastatteluja ja huomatessani, miten mielenkiintoisia yhteyksiä ja assosiaatioita Tandefelt itse loi.

Toimitin litteroimani haastattelut Tandefeltille, joka teki joitain tarkennuksia kohtiin, jotka haastattelunauhalla olivat teknisesti epäselviä. Keväällä 2011 digitoin koko haastatteluaineiston. Tandefeltin toivomuksesta toimitin aineiston hänelle kuunneltavaksi. Tapasimme hänen kuunneltuaan haastattelut ja kävimme läpi hänen kirjaamansa selvennykset, lisäykset ja huomiot. Haastattelujen kuunteleminen kymmenen vuoden jälkeen ja niiden läpikäynti kanssani oli Tandefeltille tilaisuus arvioida omaa tarinaansa, sen kertomistapaa, kielenkäyttöä, omia toistuvia teemojaan, omaa ääntänsä sekä haastatteluaikaista mielentilaansa.[89]

Kirjallinen aineisto

Ensisijaisena tutkimusaineistona olen käyttänyt *litteroitua haastatteluaineistoa*. Sen teemat ovat määrittäneet tutkimuksen aiheita, käyttämääni kirjallisuutta ja lähteitä. Haastatteluaineistoa tarkoituksenmukaisissa kohdissa täydentävänä ja ristivalottavana aineistona olen käyttänyt lähinnä vuosiin 1958–1992 liittyvää kirjallista *aikalaisaineistoa*, kuten Tandefeltin kirjoittamia seminaarialustuksia, artikkeleita, työpäiväkirjoja, pukunäyttelyihin ja opetustyöhön liittyvää aineistoa sekä Tandefeltista kirjoitettuja artikkeleita ja hänen pukusuunnittelutöihinsä liittyviä käsiohjelmia ja teatterikritiikkejä. Olen käyttänyt haastatteluaineistoa ja Tandefeltiin liittyvää aikalaisaineistoa osin kahdella tavalla, sekä tutkimusaineistona että menneisyyden tapahtumia koskevaa tietoa välittävänä lähdeaineistona.

Keräsin haastatteluaineiston 2000-luvun alussa, jolloin Tandefelt oli jo lopettanut pukusuunnittelutyön ja tarkasteli uraansa tästä näkökulmasta. Halusin saada käsityksen myös siitä, minkälaisia pukusuunnittelutyön arvoihin, ihanteisiin ja työskentelyn ehtoihin liittyviä näkemyksiä Tandefelt oli esittänyt uransa aktiivivaiheessa. Tandefeltin leikekirjoihinsa kokoama lehtileikearkisto osoittautui monipuoliseksi tutkimus-

89 Muistiinpanot ja yhteenveto tapaamisesta Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII tutkimuspäiväkirja.

ja lähdeaineistoksi.[90] Lehtileikearkiston laajin ryhmä ovat eri sanomalehdissä 1950-luvun puolivälistä lähtien julkaistut teatterikritiikit, joista saa hyvän käsityksen siitä, millä tavoin kriitikot puvuista ja pukusuunnittelutyöstä vuosien mittaan kirjoittivat ja miten he aiheeseen suhtautuivat.[91] 1960-luvun alusta lähtien sanomalehdissä julkaistiin Tandefeltia ja hänen työskentelyään käsitteleviä, ensin lyhyempiä ja myöhemmin myös koko sivun artikkeleita. Aikakauslehdissä Tandefeltista julkaistiin 1960-luvulla myös taiteilijapariskunnan kotia esitelleitä artikkeleita, mutta etenkin avioeron jälkeen henkilökuva-tyyppisiä artikkeleita. Artikkelit liittyivät usein ensi-iltaan näyttelijänä tai julkisuudessa ajankohtaiseen aiheeseen, kuten myönnettyihin palkintoihin ja apurahoihin. Tandefelt esiintyi myös useiden aikakauslehtien seurapiiripalstoilla, joilla seurattiin hänen elämässään ajankohtaisia tapahtumia, kuten muuttoja, työpaikkoja, rooleja ja äitiyttä. Alan ammattilehdessä Teatteri-lehdessä Tandefelt esiintyi etenkin pukusuunnitteluaiheista kirjoittavana asiantuntijana jo 1970-luvulla. Myöhemmin, 1980- ja 1990-luvulla häntä myös haastateltiin liittyen sekä näyttelijäntyöhön että pukusuunnittelijuuteen.

Tandefeltin ajatuksia pukusuunnittelijan työstä sekä työhön liittyvistä arvoista ja ihanteista julkaistiin 1960-luvun alusta lähtien hänen pukusuunnittelutyötään käsittelevissä sanomalehtiartikkeleissa sekä henkilökuva-tyyppisissä aikakauslehtiartikkeleissa, joissa pukusuunnittelijana työskentely yleensä mainittiin näyttelijäntyön ohella ja elämäntapahtumia kerratessa. Tämän tyyppisiä artikkeleita leikekirjat sisältävät kolmisenkymmentä. Näiden artikkeleiden aiheina olivat esimerkiksi pukusuunnittelijan työ sinänsä, etenkin 1970-luvun alusta lähtien tietyn teoksen pukusuunnittelutyö, 1970-luvun puolivälistä lähtien Tandefeltin pukunäyttelyt sekä 1980-luvulta lähtien kurssit, joilla Tandefelt oli opettamassa tai joita hän oli järjestämässä.[92] Tutkimusta varten valitsin otoksen joka vuosikymmeneltä. Käytin 1960-lukuun liittyvien aikalaisnäkemysten selvittämiseen kuutta lehtiartikkelia, joita varten Tandefeltia oli haastateltu. Hänen 1970-luvulla esittämiään ajatuksia tarkastelin vuonna 1974 julkaistun artikkelin, vuonna 1976 kootun pukunäyttelyn näyttely-

90 Noin 1950-luvun puolivälistä 2000-luvulle saakka peräisin olevien lehtileikkeiden ohella Tandefeltin kahdeksan leikekirjaa sisältävät myös muuta aineistoa, kuten kutsuja, kiitoskortteja, postikortteja ja valokuvia. Luettelo leikekirjoista ja lyhyt kuvailu niiden sisällöstä lähdeluettelon yhteydessä.

91 Olen tutkinut teatterikritiikkejä tästä näkökulmasta artikkelissa Weckman 2014.

92 Samasta aiheesta myös Pia Hounin (2006) artikkelissa "Tyylikästä julkisuutta."

tekstien sekä työpäiväkirjan muodossa vuonna 1977 julkaistun artikkelin avulla. 1980-luvun näkökulmaan perehdyin seminaarialustuksen ja haastattelun pohjalta vuosina 1986 ja 1991 julkaistujen artikkelien kautta.[93]

Olen käyttänyt tutkimuksessani myös monenlaista kirjallista arkistoaineistoa, kuten sopimuksia, pöytäkirjoja ja muuta asiakirja-aineistoa eri arkistoista.

Kuva-aineisto

Olen käyttänyt tutkimus- ja lähdeaineistona monipuolista kuva-aineistoa; valokuvia, pukuluonnoksia ja työpiirroksia. Havainnoidakseni näyttämöpukusuunnitteluun ja -estetiikkaan liittyviä erilaisia vaiheita ja toimintaympäristöjä käytin aineistona esitys- ja roolikuvia sekä teatterien tiloista otettuja valokuvia 1800- ja 1900-luvulta. Tandefeltin piirtämien pukuluonnosten ja työpiirrosten avulla tutkin Tandefeltin työprosesseja eri teoksissa.

Lisäksi kolmessa viimeisessä haastattelussa käytin virikeaineistona lähemmän tarkastelun kohteeksi valitsemiini teoksiin liittyviä pukuluonnoksia, työpiirroksia ja valokuvia. Ajatus pukuluonnosten käytöstä virikkeenä syntyi neljän ensimmäisen elämäkertahaastattelun aikana. Kuva-aineiston ja erityisesti Tandefeltin tekemien pukuluonnosten katselun yhdistäminen haastatteluun tuntui oman pukusuunnittelijataustani takia luontevalta tavalta keskustella tietyistä teoksista. Oletin, että pukuluonnokset toimisivat Tandefeltin muistin tukena ja itselleni pukuihin liittyvän puheen selventäjänä. Toivoin, että pukuluonnosten avulla olisi mahdollista saada esiin jotain uutta, neljästä edellisestä elämäkertahaastattelusta poikkeavaa kerrontaa. Lisäksi kyseessä oli harvinainen mahdollisuus saada suunnittelija puhumaan työstään varsin laajan luonnosaineiston äärellä. Lähes kaikista teoksista on säilynyt pukuluonnok-

93 "Mitä teatteri vaatii puvulta?" Tunnistamaton lehtiartikkeli vuosilta 1963–1965, Tandefeltin 5. leikekirja; Simonen: "Teatteria joka sormelle". Tunnistamaton lehtiartikkeli 1964–1967, Tandefeltin 1. leikekirja; Saarikoski: "Muodon muuttajat". Tunnistamaton lehtiartikkeli 1960-luvun lopulta, Tandefeltin 1. leikekirja; Anttila: "Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1967, Tandefeltin 6. leikekirja; Eklund: "Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja". Tunnistamaton lehtiartikkeli syksyllä 1968. Tandefeltin 1. leikekirja; Eteläpää: "Liisi ja Liisi". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti alkuvuodesta 1970, Tandefeltin 1. leikekirja; Tandefelt 9/1974; TeaMA 1341: Liisi Tandefeltin teatteripuvustuksia, näyttely 1976–77 näyttelytekstejä; Tandefelt 1977, 72–84; Tandefelt 1986, 41–47; Tandefelt 1991, 36–39.

sia, yhteensä noin 250 kappaletta.[94] Vain yhdestä teoksesta en löytänyt pukuluonnoksia tai valokuvia haastattelua varten, mutta teoksen valmistusvaiheesta oli kirjoitettu artikkeli, jossa oli valokuvia esityksen puvuista. Joistain teoksista oli haastattelussa käsillä sekä pukuluonnoksia että valokuvia. Pidin pukuluonnoksia kuitenkin ensisijaisena kuva-aineistona. En erityisesti etsinyt teosvalokuvia, mutta käytin niitä, joita Tandefeltin omasta kotiarkistosta löytyi.

94 Osassa teoksia pukuluonnosten, työpiirrosten ja kohtausluonnosten raja on tosin varsin häilyvä. Esim. *Kreivitär Marizasta* on säästynyt nelisenkymmentä varsin erilaista luonnosta/työpiirrosta, joista vain 14 on signeerattu. TeaME 1066:52:1:1–61.

1.3 Aineiston analyysi

Tutkimusaineiston analyysi ja tulkinta ovat eri asioita, kuten Jari Eskola ja Juha Suoranta muistuttavat. Analyysivaiheessa tutkija suodattaa tutkimuskysymysten kannalta olennaista raakamateriaalia ja tulkinta puolestaan kohdistuu tähän jo alustavasti käsiteltyyn aineistoon.[95] Toisaalta laadullisen tutkimuksen prosessiluonteeseen kuuluu aineistonkeruun, analyysin, tulkinnan ja raportoinnin yhteenkietoutuminen: ”[…] tulkinta jakautuu koko tutkimusprosessiin, [jota] ei ole helppo pilkkoa toisiaan seuraaviin vaiheisiin.”[96] Eskolan ja Suorannan mukaan laadullisessa tutkimuksessa puhutaan aineistolähtöisestä analyysista, jossa teoria rakennetaan ”empiirisestä aineistosta käsin, ikään kuin alhaalta ylös”. He myös korostavat aineiston rajausta siten, että sen analysointi on mielekästä ja järkevää.[97]

Tutkimusaineistoni analyysi eteni Eskolan ja Suorannan kuvailemaan tapaan, yhteenkietoutuen aineiston tulkinnan kanssa. Analyysi ja tulkinta vuorottelivat sekä kirjallisen että kuva-aineiston toistuvan lähiluvun kautta syntyneiden sisältöön ja menetelmiin liittyvien tunnistamisten ja oivallusten kanssa. Aineiston rajaaminen oli erittäin vaikea tehtävä. Vaikka pidän valintojani tämän opinnäytteen kannalta tarkoituksenmukaisina, niitä ei voi kutsua tutkimusekonomisesti järkeviksi.

95 Eskola & Suoranta 1998, 150–151.
96 Emt., 16.
97 Emt., 19.

Sisällönanalyysi

Kertovia aineistoja on mahdollista analysoida eri tarkkuustasoilla. Yhdessä ääripäässä ovat kieltä ja kielenkäyttöä jopa lausetasolla tarkastelevat menetelmät, kuten keskusteluanalyysi. Toisessa ääripäässä ovat erilaiset sisällönanalyysimenetelmät, joissa tarkastelun kohteita eivät ole kielenkäyttötavat ja puheen rakenteelliset elementit, vaan joiden puitteissa pyritään seulomaan esiin teemakokonaisuuksia.[98] Litteroidun haastatteluaineiston purkamiseen käytin sisällönanalyysia[99].

Ensimmäisten neljän elämäkertahaastattelun jälkeen poimin haastatteluaineistosta ne teokset, jotka Tandefelt *nosti esille – usein toistuvasti – kertomalla niistä yleisemmin tai kokemuskertomusten kautta*. Lisäksi poimin teokset, jotka hän *pyydettäessä valitsi tai muuten selkeästi arvotti*, esimerkiksi kutsumalla itselleen rakkaaksi tai tärkeäksi työksi. Tarkemman tutkimuksen kohteeksi valikoitui viisitoista teosta, joihin liittyen teimme kolme viimeistä produktiohaastattelua. Tandefelt määritti itselleen tärkeiksi yksitoista produktiota:

1. *Kuningas Kvantti III*, Helsingin Ylioppilasteatteri 1958
2. *Luojan pienet kusiaiset*, Tampereen Työväen Teatteri 1964
3. *Macbeth*, Tampereen Työväen Teatteri 1964
4. *Yhden yön erheet*, Tampereen Työväen Teatteri 1971
5. *Meripoikia*, Helsingin Kaupunginteatteri 1971
6. *Myrsky*, Tampereen Työväen Teatteri 1972
7. *Galilein elämä*, Turun Kaupunginteatteri 1973
8. *Kauniin kesän seikkailu*, Suomen Kansallisteatteri 1975
9. *Dantonin kuolema*, Turun Kaupunginteatteri 1977
10. *Kohti maailman sydäntä*, Suomen Kansallisteatteri 1977
11. *My Fair Lady*, Tampereen Työväen Teatteri 1985

Lisäksi Tandefelt mainitsi elämäkertahaastatteluissa neljä sellaista produktiota, joihin liittyi ensisijaisesti huonoja kokemuksia, teoksia joita

98 Saarenheimo 1997, 63.

99 Sisällönanalyysi on nimenä vakiintunut tarkoittamaan sanallisten sisältöjen analyysia. Pyrkimyksenä on luokitella aineistoa luokitusrungon avulla. Luokitusrunko on luettelo kaikista tutkimuksen sisältöluokista, jotka puolestaan jakautuvat osioihin eli pienempiin luokiteltavissa oleviin tekijöihin. Anttila 2006, 292–293.

hän esimerkiksi ”ei muistele hyvällä”[100]:

1. *Can-Can*, Tampereen Työväen Teatteri 1965
2. *Ylioppilasprinssi*, Helsingin Kaupunginteatteri 1968
3. *Kreivitär Mariza*, Turun Kaupunginteatteri 1976
4. *Punainen virta*, Suomen Kansallisteatteri 1983

Kun kaikki seitsemän haastattelua oli tehty, totesin, että tiettyihin viiteentoista teokseen liittyvän kerronnan rinnalla kaikissa haastatteluissa esiintyi tutkimuskysymysteni kannalta kiinnostavaa puhetta. Tämä puhe ei käsitellyt mitään tiettyä produktiota, vaan Tandefeltin yleisenä, itsestäänselvänä tai luonnollisena pitämiä pukusuunnittelutyöhön liittyviä arvoja, asenteita, ihanteita ja käytäntöjä. Lisäksi Tandefelt kuvaili itseään pukusuunnittelijana. Olisi ollut tutkimusekonomisesti houkutteleva ratkaisu käyttää tulkinnan lähtökohtana vain valitsemiini viiteentoista teokseen liittyvää kerrontaa, mutta tällöin aineiston ulkopuolelle olisi jäänyt runsaasti aiheeni kannalta olennaista puhetta. Päätinkin seuloa koko haastatteluaineistosta kerrontaa, joka yleisemmällä tasolla käsitteli pukusuunnitteluammattia, siinä työskentelyä ja siihen liittyviä arvoja ja käytäntöjä.

Haastattelujen sisällönanalyysi eteni siten, että ensin poimin litteroidusta haastatteluaineistosta kaikki ne kohdat, joissa Tandefelt puhui valitsemistani teoksista. Erottelin kunkin teoksen kohdalla eri aiheet toisistaan. Tiivistin jokaiselle oman, aihetta mielestäni parhaiten kuvaavan otsikon, kuten ”materiaalien valinta”, ”puvustuksen nykyinen tila”, ”puvustuksen suhde/yleinen arvostus” tai ”arvioi pukuja”. Tämän jälkeen keräsin kaikki samantyyppiset aiheet yhteisen yläotsikon (teema/sisältöluokka) alle – esimerkiksi ”***puvustus***”,[101] ”toteutus” tai ”materiaalit ja värit” – ja aineiston temaattinen kokonaisuus (luokitusrunko) rakentui. Samalla tarkkailin Tandefeltin yleisenä, itsestäänselvänä tai luonnollisena esittämiä pukusuunnitteluun liittyviä arvoja, asenteita, ihanteita ja käytäntöjä.

Kahden ensimmäisen teoksen haastatteluaineistoa koskevan sisällönanalyysin avulla esiinnostamani aiheet, niiden muodostamat teemat/sisältöluokat ja niistä muodostuneet kunkin teoksen temaattiset kokonaisuudet/luokitusrungot toimivat johtolankoina ja viitoituksena eteen-

100 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

101 ***Puvustus***: esityksen pukujen muodostama kokonaisuus, näytelmän puvustus. Weckman 2001, 37.

päin. Jatkossa ne helpottivat sisällönanalyysin tekemistä. Kokeilujen jälkeen nimesin teemat seuraavasti:

1. työprosessi
kyseistä näytelmää, teosta, työryhmää yleisesti, työn yleisiä vaiheita, ajankohtaa, olosuhteita sekä työprosessin tunnelmaa ja yleistä arviointia kuvailevat haastattelukatkelmat
2. suunnittelun lähtökohdat
kuvaukset siitä, mitkä asiat vaikuttivat juuri tämän teoksen pukujen suunnitteluvaiheeseen sekä yleisemmät huomiot omista suunnitteluun liittyvistä lähtökohdista
3. pukuluonnokset ja niiden toteutus
4. materiaalien ja värien valinta ja hankinnat
5. pukujen toteutus
siten että Tandefeltin oma toteutustyö ja toisaalta puvuston toteutustyö tulivat erikseen tunnistetuiksi. Tähän osioon sijoitin myös yhteistyötä puvuston henkilökunnan kanssa käsittelevät haastattelukatkelmat
6. puvustusta tai yksittäisiä pukuja neutraalisti kuvailevat haastattelukatkelmat
7. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi
8. mitä puvuille tapahtui esityksen jälkeen sekä niiden nykyinen tilanne
9. työskentely taiteellisen työryhmän eri jäsenten kanssa, siten että erikseen käsittelin ohjaajan, näyttelijän ja lavastajan kanssa työskentelyyn liittyvät haastattelukatkelmat
10. oman pukusuunnittelijuuden arviointi yleisemmin
11. ammatin arvoihin ja ihanteisiin liittyvät aiheet.

Osaan teoksista liittyi lisäksi yksittäisiä teemoja, kuten **elämäntilanne**, **maskeeraus**, **peruukit**, keskustelua joko käsillä- tai toisaalla olevasta **tutkimusaineistosta** sekä **muistamiseen** liittyviä huomautuksia.

Poimin haastatteluaineistosta valitsemiini teoksiin liittyvät ja muut **kokemuskertomukset** käyttäen Taina Ukkosen väitöskirjassaan tekemiä huomioita. Tandefeltin kokemuskertomukset erottuivat muusta aineistosta usein selkeän aloitussignaalin, esimerkiksi ”olenko jo kertonut sinulle tämän jutun” tai ”minä muistan” tai ”kerran kun”, ja lopetussignaalin, kuten ”se oli sellainen juttu”, kronologisen jäsennyksen sekä il-

meikkään, eri henkilöiden vuoropuhelua sisältävän esitystavan avulla.[102] Lisäksi kokosin yhteen Tandefeltin **yleisenä tai normaalina esittämiä käytäntöjä, arvoja ja ihanteita käsittelevän yleistävän puheen** koko haastatteluaineistosta. Tällöin tarkkailin sanoja kuten ”tyypillinen”, ”siihen aikaan”, ”yleensä”, ”aina”, ”pitää” tai ”pitäisi”. Hahmotin kolme erityyppistä yleistävän puheen teemaa:

1. yleistä asioiden tilaa käsittelevä kerronta
2. Tandefeltin omaa pukusuunnittelijuutta yleisluontoisesti kuvaava kerronta
3. pukusuunnittelijan ammattiin liittyvä ohjeistava puhe

Tarkkailin litteroinneista myös haastattelun etenemistä vuorovaikutustilanteena; mitä aiheita Tandefelt otti esille oma-aloitteisesti ja toisaalta omaa toimintaani haastattelutilanteessa. Toisessa ja kolmannessa pääluvussa tarkastelen esiin nostamiani aiheita ja teemoja suhteessa tutkimuskysymyksiini.

Kerronnan rakenteen analyysi

Sisällönanalyysin ohella käytin haastatteluaineiston analyysissa avukseni myös toista lähestymistapaa, jota kutsun kerronnan rakenteen analyysiksi. Tämä analyysitapa muovautui käytännössä tutkimuksenteon myötä. Halusin selvittää tarkemmin, mistä teoksista ja niihin liittyvistä teemoista kerrontaa kertyi enemmän ja mistä vähemmän. Tämän selvittäminen pelkästään aineiston lähiluvun tai edes sisällönanalyysin avulla esiinsaamieni teemojen tarkastelun avulla osoittautui mahdottomaksi. Niinpä aineiston sisällönanalyysin jälkeen laskin kunkin teeman alla olevan aiheiden määrän ja haastattelukatkelmien rivimäärät. Minua kiinnosti myös se, oliko kuva-aineiston käytöllä haastatteluiden tukena merkitystä ja jos, niin minkälaista. Tämän selvittämiseksi tarkastelin erikseen molempien haastattelutyyppien eli ensimmäisten 1.– 4. elämäkertahaastatteluiden ja jälkimmäisten 5.–7. produktiohaastatteluiden kerronnan rakennetta ja määriä ja vertailin tuloksia toisiinsa. Yhdistin sisällönanalyysin tuloksena tunnistamani teemat ja kerronnan rakenteen analyysin avulla laskema-

102 Vrt. Ukkonen 2000, 208; ks. myös Gergen 1998, 4.

ni teoskohtaiset kerrontamäärät. Tämän jälkeen tarkastelin näiden kahden analyysimenetelmän yhdistämisen tuottamia tuloksia. Esittelen yksittäisten teosten kerronnan rakenteeseen liittyviä huomiotani suppeasti toisessa pääluvussa kunkin teoksen kohdalla ja yksityiskohtaisemmin 4. liitteessä. Kolmannen pääluvun lopussa käsittelen yleisemmin kerronnan rakenteen analyysia menetelmänä ja analyysin tuottamia tuloksia.

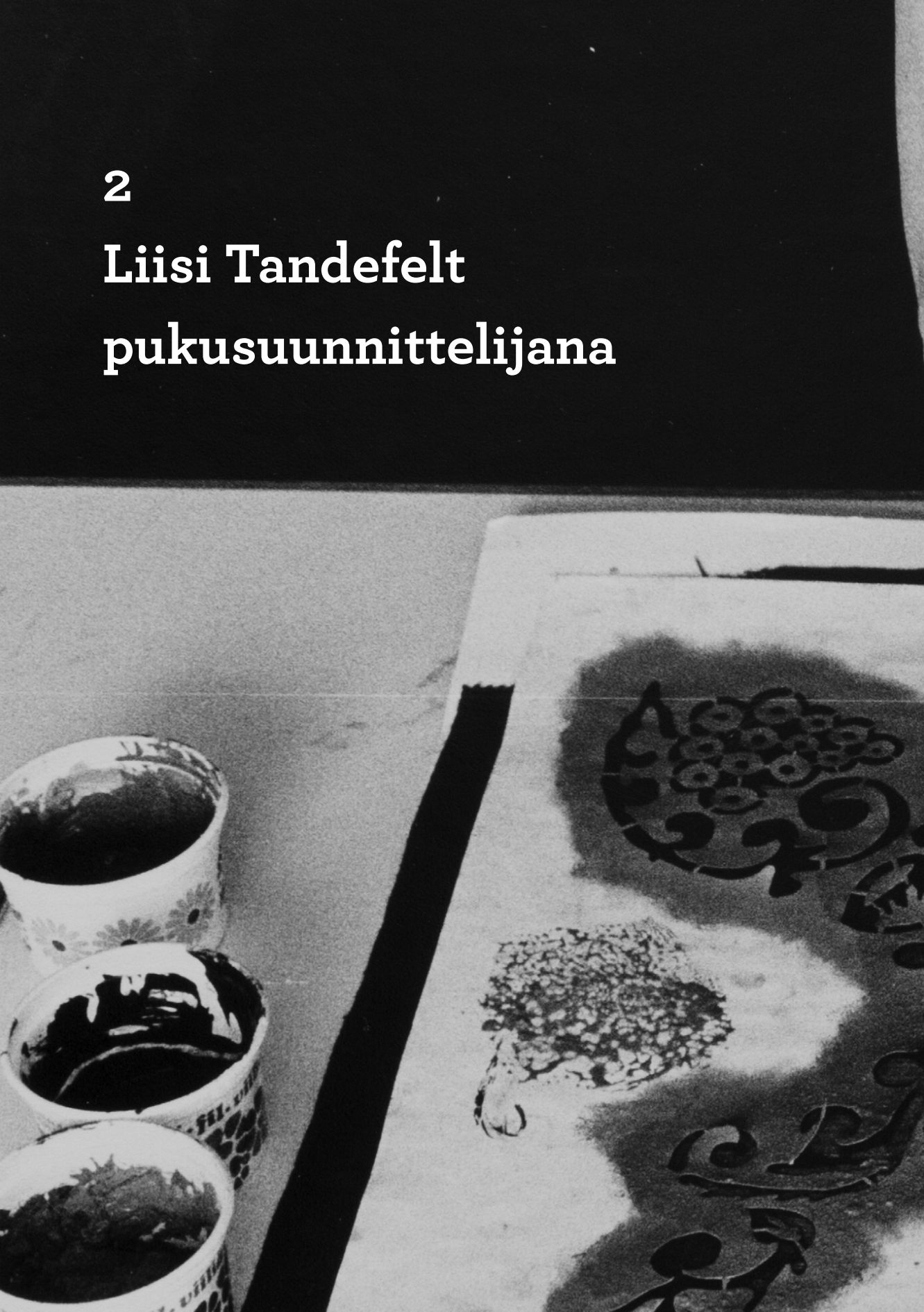
Kuva-aineiston analyysi

Tutkimustyön aikana kävin läpi suuren määrän valokuvia 1800- ja 1900-luvulta.

Vertasin eri aikojen esityskuvia ja roolikuvia toisiinsa. Pyrin hahmottamaan eri aikakausina tyypillisiä puvustuksellisia lähestymistapoja, muotoja, materiaaleja ja leikkauksia. Vertasin myös tulkintojani kansainvälisiin tutkimustuloksiin.[103] Tarkastelin Tandefeltin pukuluonnoksia ja työpiirroksia useaan otteeseen. Aluksi kävin läpi kaikki Teatterimuseossa ja kotiarkistossa säilyneet Tandefeltin pukuluonnokset ja työpiirrokset. Valittuani viisitoista tarkemmin käsiteltävää teosta tarkastelin niihin liittyviä pukuluonnoksia ja työpiirroksia yksityiskohtaisemmin. Tällöin kiinnitin huomiota kunkin teoksen pukuluonnosten ja työpiirrosten kokonaismäärään, luonnoskokonaisuuden visuaaliseen tyyliin sekä siihen, miten eri roolihahmojen puvut oli suunniteltu. Kolmannella kerralla laskin erikseen kunkin teoksen pukuluonnosten ja työpiirrosten määrän, kirjasin luonnosten koot, käytetyt materiaalit ja toteutustekniikat. Lisäksi kiinnitin huomiota pukuluonnoksiin ja työpiirroksiin tehtyihin tai niiden yhteydessä säilyneisiin merkintöihin. Vertasin myös Tandefeltin pukuluonnoksia ja esityskuvissa näkyneitä valmiita pukuja toisiinsa. Toisessa ja kolmannessa pääluvussa esittelen tulkintojani siitä, mitä ja miten kuva-aineisto kertoo Tandefeltin työprosesseista sekä minkälaista kerrontaa kuva-aineisto haastatteluissa tuotti. Tarkastelen kuva-aineiston käyttöä lähdeaineistona ja haastattelun tukena tarkemmin kolmannen pääluvun lopussa. Tutkimuksen yhteydessä julkaistut kuvat ovat analyysia ja tulkintaa havainnollistavia esimerkkejä, jotka liittyvät pukuestetiikkaan ja pukujen parissa työskentelyyn yleensä sekä tarkemmin Liisi Tandefeltin työskentelyprosessiin, pukuluonnosten toteutustapoihin ja taiteelliseen lähestymistapaan.

103 ks. etenkin de Marly 1982.

2
Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana



Liisi Tandefeltin aloitellessa 1950-luvulla elämänuraansa teatterissa pukusuunnittelija oli vielä varsin tuntematon ammatti.[104] Tandefelt ei kuitenkaan työskennellyt tyhjiössä. Näyttämöpukujen estetiikkaan, käyttöön ja hankintaan liittyi erilaisia vakiintuneita ihanteita ja käytäntöjä, joita näyttelijä-pukusuunnittelija kohtasi matkan varrella. Kohtaamisista syntyi kertomuksia, joita olen analysoinut ja tulkinnut. Tandefeltin kertomukset ovat toimineet johtolankoina. Kertomusten avulla olen päässyt varhaisempien pukusuunnittelijan työhön vaikuttaneiden käytäntöjen jäljille ja selvittänyt niiden historiaa. Tarkastelen ensin lyhyesti kontekstia, johon Tandefelt pukusuunnittelijana asettui. Tämän jälkeen käsittelen Tandefeltin työskentelyä pukusuunnittelijana viidessätoista näyttämöteoksessa vuosina 1958–1985. Esittelen kunkin teoksen ja sen toteuttajat. Sen jälkeen käsittelen työprosessia edeten suunnitteluvaiheesta kohti ensi-iltaa. Tarkastelen samalla teoksiin liittyvää kokemuskerrontaa ja -kertomuksia.

104 Ohjaaja Wilho Ilmarin (1971, 102) mukaan 1940-luvulla ei vielä tunnettu pukusuunnittelijaa. Vuodesta 1950 lähtien näyttelijänä eri teattereissa työskennellyt Tiina Rinne on muistellut näytelleensä ensimmäisen kerran pukusuunnittelijan suunnittelemassa puvussa vasta vuonna 1967. Nikula & Helavuori 1991, 8; Seppälä & Tainio 1993, 372. Ks. myös Weckman 2005, 217–218.

2.1 Prologi: pukusuunnittelutyön historiasta

Suomalaisen pukusuunnittelun historia on lyhyempi kuin esimerkiksi Keski-Euroopassa, mutta pidempi kuin yleensä on totuttu ajattelemaan. 1980-luvulta lähtien pukusuunnittelija-ammatin ja pukusuunnittelutyön alkuvaiheet on usein paikannettu 1960-luvulle.[105] Tuolloin oli kuitenkin kyse suuremmasta murroksesta koko teatterin paradigmassa. Jälleen kerran sanouduttiin irti varhaisemmasta estetiikasta, joka tuntui tunkkaiselta ja vanhentuneelta.[106] Kaikkien osa-alueiden, myös pukuajattelun, oli uusiuduttava. Tutkimukseni on osoittanut, että itseasiassa näyttämöpukujen sekä pukusuunnittelu- ja toteutustyön historia Suomessa liittyy kiinteästi kotimaisen teatterin syntyyn ja teatterikentän kehitykseen jo 1800-luvulta lähtien.[107]

Nimenomaan teatterikäyttöön tarkoitettuja teatteritaloja rakennettiin 1800-luvulla ensin vaihtuvien ja hieman myöhemmin pysyvien seurueiden käyttöön. Joka teatteriin syntyi ennemmin tai myöhemmin *puvusto*:

105 Esim. Reitala 1986, 61; Tandefelt 1986, 44–45; Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Karhunen 1993, 34; Lyyra 2001, 40, Juntunen 2010, 250. Aiheesta lisää Weckman 2005, 209–210.

106 Vrt. esim. Reitala 2005, 30.

107 Ks. Weckman 2005 ja Weckman [2015]. Näyttämöpuvun ja pukusuunnittelutyön historiaa hahmottaessani olen käyttänyt tutkimusaineistona valokuvia esityksistä ja esiintyjistä 1800-luvun lopulta ja 1900-luvun ensimmäiseltä puoliskolta. Tältä ajalta on säilynyt runsaasti valokuvia esiintyjistä roolipuvuissaan joko valokuvastudiossa tai näyttämöllä. Olen tarkastellut esitys- ja roolikuvia Teatterimuseon, Suomen Kansallisoopperan ja Suomen Kansallisteatterin arkistoissa sekä runsaasti valokuvia sisältävissä teatterihistoriaa käsittelevissä julkaisuissa ja elämäkerroissa, esim. Veltheim & Koski 1988 ja Paavolainen & Kukkonen 2005; näyttelijäelämäkerrat esim. Laine 1967, Luoma 1986, Nikula 1998; Saarikoski 1980.

paikka, jossa pukuja huollettiin, korjattiin, valmistettiin ja säilytettiin (ks. kuva 1). Puvustoihin palkattiin vakinaista henkilökuntaa, *puvustonhoitajia,*[108] sekä ompelijoita, vaattureita ja pukijoita. 1940-luvulla jo lähes kaikissa teattereissa oli vakituinen puvustonhoitaja, isoimpien teattereiden puvustoissa useampikin työntekijä. Puvustonhoitajan työnkuvaan kuuluivat työn johto, materiaalien hankinta, leikkaaminen ja sovitukset (ks. kuva 2). Teoksen kokonaisestetiikasta päävastuussa olivat yleensä teatterin johtaja, teoksen ohjaaja ja lavastaja. Puvustonhoitaja toimi heidän tärkeänä apunaan. Työkokemusta ja teatterin johdon luottamuksen saavutettuaan puvustonhoitaja saattoi toimia varsin itsenäisesti. Hän tunsi teatterin pukuvaraston, auttoi pukujen valinnassa ja tarvittaessa saattoi suunnitella koko puvustuksen.[109]

1800-luvulta ja 1900-luvun alusta tunnetaan muutamia taiteilijoita ja innokkaita teatterinystäviä, jotka usein muiden toimiensa ohella suunnittelivat pukuja teatteri- ja oopperaesityksiin. Myös muotisalongeissa suunniteltiin näyttämö- ja elokuvapukuja, mutta kyse oli lähinnä yksittäisten näyttelijöiden, usein pääosanesittäjien, puvuista.[110] Jo 1920-luvulta lähtien Suomessa kuitenkin työskenteli myös ammattimaisia pukusuunnittelijoita.[111] Tarvittaessa heitä kutsuttiin apuun lähinnä Helsingissä sijaitseviin suurimpiin teatteritaloihin ja elokuvayhtiöihin, kun kyseessä oli teos, johon katsottiin tarvittavan erityistä pukusuunnittelijaa. Tällaisia teoksia olivat historialliset näytelmät, operetit ja baletit. Etenkin 1950-luvulta lähtien myös tunnetut taideteollisuuden edustajat vierailivat teattereissa pukusuunnittelijoina.[112] Puvustonhoitajien, lavas-

108 ***Puvustonhoitaja*** on vanha ammattinimike. Tutkimuksessani viittaan sillä teatterin puvuston johtajana työskennelleeseen henkilöön, joka oli päävastuussa puvuston toiminnasta ja pukujen toteutuksesta. Weckman 2001, 37; Nykyisin yleisempi nimike on puvuston päällikkö, nykykäytöstä ks. Suomen Kansallisteatteri: "Henkilökunta", Suomen Kansallisooppera: "Oopperan henkilökunta" sekä Tampereen Työväen Teatteri: "Muu henkilöstö" [viitattu 20.5.2015].

109 Weckman [2015), 4.luku; ks. esim. Reitala 1986, 71–84; Teatteri-lehti 15/1962, 4.

110 Weckman 2005, 212 sekä alaviitteet 27, 28 ja 30; ks. myös Saarikoski 1980, 159–161; Vainio-Korhonen 2002, 99–199; Säätyläisten taiteen harrastamisesta ks. Konttinen 2008, 41–44; Helsingin kaupunginmuseo: "August Mannerheim" [viitattu 10.5.2015].

111 Martha Neiglick-Platonoff työskenteli pukusuunnittelijana noin vuosien 1926 ja 1958 välillä, Regina Backberg 1930-luvun alusta 1940-luvun lopulle ja Bure Litonius vuodesta 1939 noin vuoteen 1969 saakka. Ks. Weckman 2005, 213–214.

112 Bure Litoniuksella oli nähtävästi vakituinen sopimus Suomen Filmiteollisuus-yhtiön kanssa. Lisäksi hän työskenteli Kansallisteatterissa (SKT) "pukujen erityistuntijana" kiinteällä kuukausipalkalla syyskauden 1943 ja kevätkauden 1944. Weckman 2005, 211–215, 217–218; Weckman 2009, 190, alaviite 37; SKT:n johtokunnan pöytäkirjat 1941–1945, merkinnät 6.9.1943 ja 1.6.1944, SKTA.

tajien ja vierailevien suunnittelijoiden suunnittelutyö koski pääasiassa teatterin kustannusvastuulla olevia ***epookkipukuja***[113] ja fantasia-asuja.

Liisi Tandefeltin aloittaessa uransa teatterissa kustannusvastuu näyttämöpuvuista jaettiin edelleen 1800-luvulta lähtien voimassa olleen käytännön mukaan. Teatterin johdolle kuuluivat epookki-, fantasia- tai muiden erikoisina pidettyjen pukujen hankinta, esiintyjä vastasi oman ajan vaatetuksesta ja asusteista. Vaikka vuoden 1961 työehtosopimus oli merkittävä askel kustannusten siirtämisessä näyttelijältä teatterille, se ei kuitenkaan poistanut kaikkia velvoitteita, toisin kuin usein on väitetty. Vasta vuodesta 1975 eteenpäin kaikki pukuihin liittyvät kustannukset siirtyivät yksiselitteisesti teatterille.[114]

Suomalainen näyttämöpukuajattelu perustui pitkään 1900-luvulle saakka hyvin hitaasti muuttuviin, usein keskieurooppalaisiin esikuviin pohjautuviin konventioihin. Näitä olivat tunnettuihin roolihahmoihin tai teoksiin liittyneet puvustustraditiot ja toisaalta tyyppipuvustaminen, joka perustui esimerkiksi roolihahmon ikään, sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan, ammattiin, ihonväriin, kansallisuuteen ja uskontoon liittyviin stereotypioihin, joita pyrittiin ilmaisemaan toistuviksi muodostunein tunnusmerkein. Näyttelijöille tarjolla olevat roolityypit, kuten ensirakastaja tai nuori ja viaton *ingenue* toistivat ulkomuotoon ja pukuihin liitettyjä odotuksia. (ks. kuvat 3 ja 4). Monet näistä roolityypeistä saivat paikkansa myös suomalaisen elokuvan tyyppigalleriassa.[115]

Pitkään oli tapana, että pukuja kierrätettiin teoksesta toiseen vuosikymmenien ajan. Lisäksi samoja pukuja käytettiin samoissa teoksissa eri vuosikymmeninä ja esiintyjäsukupolvelta seuraavalle (ks. kuvat 5 ja 6). Sama puku saattoi siirtyä saman roolin tulkitsijalta seuraavalle näyttelijälle jopa kymmenien vuosien ajan. Traditiosidonnaisen pukuajattelun lisäksi pukujen kierrättämiseen, korjaamiseen ja materiaalien uudelleenkäyttöön vaikuttivat teatterien taloudellinen tilanne, sekä yleisemmät vaatetusta ja pukeutumista koskevat säästäväisyyteen ja korjaamiseen liittyvät ihanteet, jotka korostuivat etenkin sota- ja pula-aikoina. Pukuja myös vuokrattiin, lainattiin ja myytiin teattereiden kesken.[116]

113 ***Epookkipuvulla*** tarkoitan historiallisen esikuvan mukaan tai sitä melko uskollisesti noudatellen suunniteltua esiintymispukua ilman voimakkaita fantasiaelementtejä. Weckman 2009, 187 alaviite 2.

114 Weckman [2015], 4.luku.

115 Weckman [2015], 3.luku; ks. myös Suutela (2005) 62–65.

116 Weckman [2015], 3. ja 4.luku; ks. esim. Tandefelt 1986, 46; Weckman 2004, 9; Reitala (toim.)

Näyttämöltä välittyvän visuaalisen kokonaiskuvan kannalta pukujen ja lavastuksen suhde on ollut olennainen. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun pukuajattelussa on nähtävissä kaksi suosiossa vuorotellutta, välillä toisiinsa kietoutunutta lähestymistapaa: realismi ja tyylittely.[117] Näiden suhde runsauteen ja yksinkertaisuuteen muokkasi visuaalista lopputulosta. Välillä lavastuksessa ja puvuissa on pyritty äärimmäisen runsaaseen, yksityiskohdilla kuorrutettuun pikkutarkkaan realismiin. Välillä molemmat ovat olleet tyyliteltyjä – joko minimalistisia ja kaikesta koristeellisuudesta riisuttuja tai hyvin runsaita ja yksityiskohtia pursuavia. Välillä kiinnostavuus on löydetty realistisen ja tyylitellyn yhdistelmästä, jolloin vaikkapa lavastus on ollut tyylitelty ja pelkistetty, mutta puvustus on tavoitellut realistisuutta.[118]

Varhaisin näyttämöpukuajattelu Suomessa rakentui keskieurooppalaisten vaikutteiden pohjalta. Maassa vierailleet saksalaiset ja ruotsalaiset teatteri- ja oopperaseurueet loivat käsityksen siitä, miltä näyttämöpuvut näyttivät ja miltä niiden tuli näyttää. Kyse saattoi olla varsin sekalaisesta puvustuksesta, joka kertoi enemmän seurueen taloudellisesta tilanteesta kuin tietystä tavoitellusta pukuestetiikasta. Vierailijoiden joukossa oli silti myös seurueita, joiden johto panosti puvustukseen.[119] 1800-luvulla pyrkimyksestä realistisiin, mahdollisimman aitoihin ja uskottaviin näyttämöpukuihin ja lavastuksiin tuli vallitseva tyylilaji. Edelläkävijöitä ja esikuvia olivat englantilaiset ja saksalaiset teatteriseurueet, jotka kiersivät esiintymässä Manner-Euroopassa. Myös Suomessa omaksuttiin ihanteeksi realismi ja historialliseen aikaan sijoitettujen teosten etnografinen tarkkuus.[120]

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa realistista tai naturalistista taidekäsitystä haastamaan syntyivät symbolismi ja ekspressionismi, jotka korostivat sisäistä tunnetta ja ilmaisua. Uudet ilmaisutavat haastoivat realistisen ja illusionistisen teatteri-ilmaisun. Erilaisia, tosin lukumäärältään vähäisiä modernistisia kokeiluja sekä lavastusten että puku-

2005, 25; Aikasalo 2000, 207; Pula-ajan vaatetuksesta ja muodista ks. Kopisto 1997, 53–66.

117 Vrt. elokuvalavastuksesta Toiviainen 2005, 134.

118 Weckman [2015], 6.luku.

119 Weckman [2015], 3.luku; esim. kiertueteattereista Hirn 1998, 74, 175, 206; Seppälä 2010, 15–24, etenkin 21 ja 24; kiertueteattereiden puvuista von Frenckell 1947: 157, 204; Ramsay 1987, 21; keskieurooppalaisista traditioista de Marly 1982, 23–24.

120 Esim. Lucia Vestris, Charles Kean ja Meiningenin herttuan seurue. ks. Weckman [2015], 6.luku; de Marly 1982, 77, 80–82; Banham 1995, 718; Tanskanen 2010, 66–69, 71–72; Byckling 1999, 72.

jen parissa alettiin Suomessa nähdä 1910-luvun lopulta lähtien.[121] Vaikka sotien välisenä aikana historiallisten näytelmien ja oopperoiden kohdalla ihanteena saattoi edelleen olla mahdollisimman ”aidon” näköinen epookkipuvustus, käytännössä etenkin naisten puvut edustivat historiallisuutta, johon oman ajan kauneusihanteet, pukeutumismuoti ja käytössä olleet materiaalit vaikuttivat voimakkaasti. Yleisilmeeltään näyttämöpuvut olivat runsaita ja koristeellisia. Yksittäisten, innostuneiden tekijöiden pukukokeilut vaikuttivat varsin hitaasti konservatiiviseen valtavirtaan.[122]

Toisen maailmansodan jälkeen ainakin osa teatterintekijöistä kaipasi tuoreita lähestymistapoja. Uusia virikkeitä haettiin Euroopasta.[123] Suomalaisessa Oopperassa[124] vieraili säännöllisesti ulkomaisia ohjaajia, jotka 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla toivat mukanaan uudenlaista, pelkistettyä ohjaustyyliä. Tämä näkyi myös esitysten puvuissa ja lavastuksessa. Illuusion tavoittelu kyseenalaistettiin. Uudet teatterikäsitykset löivät leimansa koko skenografiaan; lavastukseen, pukuihin ja valaistukseen. 1950-luvulla suunniteltiin visuaalisesti tyyliteltyjä, aiempaa yksinkertaisempia ja pelkistetympiä lavastuksia ja pukuja. Vanhemmat esitystavat elivät silti uusien rinnalla.[125]

121 Reitala 2005, 30–33, 37–38; Tanskanen 2010, 102, 104: Seppälä 2015, 154.
122 Weckman [2015], 6.luku.
123 Tanskanen 2010, 246.
124 Vuodesta 1956 eteenpäin Suomen Kansallisooppera.
125 Lampila 1997, 406, 408, 456, 458, 461; Tanskanen 2010, 246–251; Weckman [2015], 6.luku.

2.2 Pukusuunnittelijuus sattumana ja strategiana

Liisi Tandefeltin suhde näyttämöpukuihin ja niiden suunnitteluun syntyi näyttelijäntyöhön liittyvien kokemusten kautta. Tandefelt olisi halunnut näyttelijäksi, mutta vanhemmat eivät pitäneet näyttelijän ammattia hämeenlinnalaisen kauppiasperheen tyttärelle sopivana. Niinpä hän aloitti syksyllä 1954 taidehistorian opinnot Helsingin yliopistossa. Seuraavana vuonna hänet hyväksyttiin Taideteolliseen oppilaitokseen opiskelemaan sisustusarkkitehtuuria. Suomessa elettiin tuolloin muotoilun kultakaudeksi kutsuttua aikaa ja taideteollisuutta pidettiin modernismin suunnannäyttäjänä Suomessa. Olennaisia piirteitä olivat luonnonmateriaalien ja -tekstuurien arvostus, kauneuden löytäminen arkiympäristöstä, esineiden ”liki animistinen” kunnioitus ja tinkimätön laatutietoisuus. Tandefelt valmistui sisustusarkkitehdiksi vuonna 1958 ja työskenteli sen jälkeen muun muassa suunnittelija Paavo Tynellin toimistossa ja Asko Oy:ssa.[126]

Tandefeltin kokemuskerronnassa kolme ensimmäistä pukusuunnittelu-uran kannalta tärkeiksi määriteltyä teosta sijoittuvat vuosille 1958 ja 1964. Näinä vuosina ja niiden välisenä aikana hän teki yhteensä viisitoista pukusuunnittelutyötä. Tälle ajalle Tandefelt sijoitti elämänkulkuhaastattelussa myös kaksi elämäänsä liittyvää käännekohtaa. Keväällä 1959 hän teki ratkaisevan päätöksen hakeutua opiskelemaan Teatterikouluun vastoin vanhempiensa ja tulevan puolisonsa, graafikko Urpo Huhtasen toiveita. Toisena käännekohtana Tandefelt piti vuotta 1963, jolloin hänet

126 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000 ja 2. haastattelu 14.4.2000; Weckman 2006, 52; Houni & Helavuori 2006, 26–27; Kalha 1999, 169.

kiinnitettiin Tampereen Työväen Teatteriin. Kaikkiaan näinä vuosina tapahtui paljon. Näyttelijäopintojen lisäksi Tandefelt meni naimisiin, valmistui Teatterikoulusta ja sai kaksi ensimmäistä työpaikkaansa näyttelijänä ja näyttelijä-pukusuunnittelijana.

Kuningas Kvantti III (1958), *Luojan pienet kusiaiset* (1964) ja *Macbeth* (1964) edustavat Tandefeltille pukusuunnittelijauran alkuvaiheen positiivisia kokemuksia. Näiden kolmen teoksen yhteydessä Tandefelt on kokenut suunnitelleensa pukuja uudella, aikaisemmat konventiot haastavalla tavalla ja herättäneensä teatterikriitikoiden kiinnostuksen. Epävarmuus omasta osaamisesta kääntyi kaikkiin kolmeen teokseen liittyvissä kertomuksissa yllättäväksi onnistumiseksi.

Kaiken alku – *Kuningas Kvantti III* (1958)

Liisi Tandefelt liittyi Hämäläis-Osakunnan Näyttelijöihin (HON) heti aloitettuaan opinnot Helsingin yliopistossa vuonna 1954.[127] Näytelmäkerhon kannalta vuoden tärkeimpiä tapahtumia oli keväisin järjestettävä Ylioppilaiden kulttuuriviikko eli Akateemiset kulttuurikilpailut. Ohjelmaan kuului myös näytelmänesityskilpailu, johon eri osakuntien näytelmäkerhot osallistuivat.[128] Kilpailut olivat suosittuja tapahtumia, joita seurattiin laajasti myös yliopiston ulkopuolella ja ne toimivat ponnahduslautana monelle myöhemmin tunnetuksi tulleelle esiintyjälle.[129]

Heti ensimmäisten kulttuurikilpailujen jälkeen Tandefelt sai Ylioppilasteatterilta (YT) kirjeen, jossa hänet kutsuttiin 3. huhtikuuta 1955 Vanhan Ylioppilastalon musiikkisalissa järjestettäviin pääsykokeisiin.[130] Pääsy YT:iin oli ollut Tandefeltin haave ja päämäärä jo lukiolaisena. Hän lähti mukaan toimintaan syksyllä 1955, mutta jatkoi edelleen myös

127 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 2. haastattelu 14.4.2000.

128 Kilpailunäytelmiin paneuduttiin tosissaan ja kunnianhimoisesti, niitä harjoiteltiin talven mittaan ja sekä näytelmien ohjaajina että arvostelulautakunnissa toimi alan ammattilaisia, esim. näyttelijä Mirjami Kuosmanen sekä ohjaajat Jack Witikka ja Ritva Arvelo. Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; Uusi Suomi: "Näytelmäharrastus valtavaa ylioppilaiden keskuudessa"; T. P–ki: "Ylioppilaiden lausuntakilpailu"; "Amatööriteatteria kellon ympäri. Ylioppilaiden kulttuuriviikko alkoi." Useita tunnistamatomia lehtiartikkeleita 1950-luvun puolivälistä, Tandefeltin 2. leikekirja.

129 Kulttuurikilpailujen merkittävyyttä on muistellut esim. Pekka Lounela teoksessa Kallinen, Hokkanen & Hongisto (toim.) 1976, 51.

130 Kirje Ylioppilasteatterista, allekirjoittanut Heikki Packalén. Tandefeltin 2. leikekirja.

HON:n ryhmässä.[131]

Tandefelt oli mukana noin kymmenessä YT:n produktiossa. Opiskellessaan Teatterikoulussa näyttelijälinjalla vuodesta 1959 vuoteen 1961 saakka hän samanaikaisesti näytteli YT:ssa useita päärooleja. Neljään teokseen hän suunnitteli puvut ja yhden myös lavasti.[132] Näistä ensimmäinen ja Tandefeltin tulevan pukusuunnittelijauran kannalta merkittävimmän roolin saanut produktio oli *Kuningas Kvantti III*. Näytelmän kirjoitti ja ohjasi Jaakko Pakkasvirta. Tandefelt vastasi pukusuunnittelun ohella pukujen toteutuksesta.[133]

Usein 1960-luku ja nimenomaan vuonna 1966 ensi-iltansa saanut *Lapualaisooppera* nostetaan esiin puhuttaessa YT:n merkityksestä. Se oli kuitenkin jo 1950-luvulla tunnustettu ja seurattu, jatkuvasti uusiutuva harrastajateatteri. Vuosikymmenen lopulla YT osallistui uusien pienten helsinkiläisten ammattiteatterien, kuten Lilla Teaternin ja Intimiteatterin, rinnalla innokkaasti eurooppalaisen avantgarden, uusien yhdysvaltalaisten näytelmien ja kotimaisten modernististen näytelmien esittämiseen sekä uusien, teatterillisuutta korostaneiden ilmaisukeinojen etsintään.[134] Tuolloin teatterissa ohjanneen Kari Salosaaren mukaan YT:ssa kasvanut modernistien ”vuoden 1957 sukupolvi” koki naturalismin, illusionistiset lavastukset ja arkirealistisen näyttelemistavan ahtaiksi ja uskoi ennemmin runolliseen muotoon ”sekä sanan että eleen alueella”.[135] Timo Kallisen mukaan nimenomaan keväästä 1959 alkanut Jaakko Pakkasvirran kausi YT:n johdossa merkitsi teatterille läpimurtoa kokeellisena näyttä-

131 Tandefelt osallistui kulttuurikilpailuihin vielä kahtena keväänä hyvällä menestyksellä. Vuonna 1957 hän voitti henkilökohtaisen kilpailun ensimmäisen palkinnon ja nimettiin akateemiseksi mestariksi. Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; Uusi Suomi: ”Näytelmäharrastus valtavaa ylioppilaiden keskuudessa”; T. P–ki: ”Ylioppilaiden lausuntakilpailu”; ”Amatööriteatteria kellon ympäri. Ylioppilaiden kulttuuriviikko alkoi”; ”Tytöt ylivoimaisia näytelmäkilvassa: ensin 8 tyttöä ja sitten vasta pojat”. Useita tunnistamatomia lehtiartikkeleita 1950-luvun puolivälistä, Tandefeltin 2. leikekirja.

132 Weckman & Laine 2006, 155–156.

133 Tandefeltin 2. haastattelu 14.4.2000; Uusi Suomi: ”Näytelmäharrastus valtavaa ylioppilaiden keskuudessa”, tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti keväällä 1955, Tandefeltin 2. leikekirja; ”YT:llä kolmas ensi-ilta”, tunnistamaton kritiikki joulukuussa 1958, Tandefeltin 3. leikekirja.

134 Näitä ilmaisukeinoja olivat esim. improvisaatio, yleisökontaktin käyttö commedia dell´arten hengessä sekä brechtiläinen vieraannuttaminen. Seppälä 2010, 244; Tanskanen 2010, 246–248; Pakkasvirta et al. 1966; Ylioppilasteatterin seniorit r.y. 1979, 10–12.

135 Mikko-Olavi Seppälän (2010, 241) mukaan tähän joukkoon kuuluivat Jaakko Pakkasvirran ja Kari Salosaaren ohella esim. Esko Elstelä, Timo Tiusanen ja Kai Savola. Liisi Tandefelt mainitsee YT-aktiiveiksi Iris-Lilja Lassilan, Esko Varilon, Stig Fransmanin sekä hänen mukaan tullessaan johtajana toimineen Heikki Packalenin. Tandefeltin 2. haastattelu 14.4.2000.

mönä.[136] *Kuningas Kvantti III* oli vuosina 1959–1962 johtajana toimineen Pakkasvirran ensimmäinen ohjaus YT:lle. Käsiohjelmassa hän kutsui sitä ”poliittiseksi teatteriksi Piscatorilta lainaamani termin mukaan”.[137] Kyseessä oli polittisia aineksia sisältävä avantgarde-henkinen kokeilu. Mukana oli kolmetoista näyttelijää, joiden oli tarkoitus esittää näytelmä ”spielleiterin” johdolla ”eräänlaisena ryhmätyöskentelynä”.[138]

Tandefeltin mukaan *Kuningas Kvantti III*:n pukusuunnittelutyö tuli hänen osakseen, kun teatterin väki istui Primulan kahvilassa. Pöydässä istui hänen lisäkseen kaiketi YT:n johtoa, kun Pakkasvirta ilmoitti: ”Ja sinä teet puvut.” Pakkasvirta alkoi kuvailla prinsessa Kvanttia, jota esittäisi Iris-Lilja Lassila. Tandefelt piirsi nopeasti balettiasennossa seisovan nuoren tytön hahmon, jonka keskivartalon kohdalle hän piirsi ympyrän – ”ja siitä tuli se tyllipallo, joka sillä sitten todella oli” – ja päähän ruusun (ks. kuva 7).[139]

Kuningas Kvantti III:n pukuluonnokset ovat nopeita ja karikatyyrinomaisia. Tandefelt kertoi tavoitelleensa ja mielestään hyvin tavoittikin kunkin näyttelijän habituksen ja karaktäärin.[140] Osan luonnoksista Tandefelt teki kollaasitekniikalla. Hän liimasi luonnoksiin kolmiulotteisia materiaaleja, esimerkiksi kuningattaren kauluksen hän teki kakkupaperista. Myös lopullisen puvun renessanssityylinen pitsikaulus tehtiin pitsireunaisesta kakkupaperista.[141] Tandefeltin mukaan hänen pyrkimyksenään oli päästä eroon ”oikeasta historiallisuudesta”, koska näytelmä oli täysin absurdi. Hän käytti pukuihin viitteitä hovista, historiallisista puvuista ja renessanssin kaulusmalleista. Hän kuitenkin rikkoi historialli-

136 Kallinen 2001, 170.

137 Kallinen 1996, 18; Kallinen 2001, 170; Ylioppilasteatterin seniorit r.y. 1979, 11–12; Pakkasvirta on itse muistellut esitystä, ks. Kallinen, Hokkanen & Hongisto (toim.) 1976, 59–60. Samassa teoksessa *Kvantista* myös Heikki Packalén ja Pekka Lounela (42–43 ja 52), harvinainen harjoituskuva sivulla 36.

138 Uusi Suomi 25.9.1958; Veltheim 9.12.1958; Talaskivi 13.12.1958. *Kuningas Kvantti III*:n teoskuvailu liitteessä 3. perustuu kirjallisuuteen, lehtikritiikkeihin ja Tandefeltin pukuluonnoksiin, sillä näytelmän käsikirjoitusta ei ole ollut käytössäni.

139 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; ks. myös Weckman 2006, 53.

140 Tandefelt 7. haastattelu 22.8.2002. Teoksen pukuluonnoksia on säilynyt viisi. Haastatteluvaiheessa Tandefelt oli jo lahjoittanut Teatterimuseoon kolme miesroolihahmojen pukuluonnosta, mutta pitänyt itse Prinsessa Kvantin ja Kuningattaren luonnokset. Kaikki pukuluonnokset on toteutettu tussilla ja vesivärillä ohuelle valkoiselle vesileimalliselle kirjoituspaperille, joka on liimattu tukevammalle mustalle kartongille. Luonnosten koot vaihtelevat A4-koosta hieman kapeampiin. Pukuluonnokset 3 kpl TeaME1066:1:1-3 XV b; 2 kpl pukuluonnoksia Liisi Tandefeltin hallussa.

141 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

suuden nykyaikaisilla miesten kalsareilla (ks. kuva 8) sekä mustilla trikoilla, joista Tandefelt totesi: ”Siihen aikaan piti kaikilla olla mustat trikoot, se oli hienoa, ja mustat nahkaiset treenaustossut.”[142] Iris-Lilja Lassilan pitkä tukka kammattiin päälaelle biedermeier-tyyliselle nutturalle, johon kiinnitettiin hehkuvan punainen tekoruusu.[143]

Tarvittaviin materiaaleihin Tandefelt sai pienen rahasumman, mutta hän käytti pukuihin myös omia Marimekon kankaitaan. Esimerkiksi kuningattaren laahus oli marimekkokangasta. On mahdollista, että hän käytti näytelmän pukuihin myös kankaita, jotka sai sattumalta lahjoituksena. Tandefelt, joka kävi usein penkomassa Tunturikadun kulmassa sijainneen Marimekko-liikkeen tilkkulaatikkoa, oli tiedustellut myyjältä, löytyikö heiltä vielä tietyn väristä *Pohjan akka*-kangasta, jolloin

> ”Armi [Ratia] pyyhälsi siihen semmoisessa pörröisessä supiturkissaan. ’Mikäs tyttö sinä olet, joka näin hyvin meidän kankaat nimeltä tunnet?’ Minä sitten sanoin, että kuka olen ja mitä opiskelen. Hän otti ison kasan, kaappasi siitä laatikosta kangasta semmoisen ison mytyn ja pisti siihen pöydälle. ’Toss on sulle, siitä hyvästä’.”[144]

Itselleenkin vaatteita ompelemaan tottunut Tandefelt toteutti näytelmän puvut, joita ompeli vuokra-asunnossaan omalla ompelukoneellaan. Pukujen valmistuksessa tuli kova kiire, ja ohjaaja Pakkasvirta tuli yhdeksi päiväksi auttamaan. Puvut valmistuivat lopulta aivan viime tingassa.[145] Jalkineiksi Tandefelt halusi välttämättä terävä- ja pitkäkärkisiä kenkiä, joten hän ompeli ne molskista. Näytelmässä tarvittavia kalsareita ja verkkopaitoja Tandefelt sai joko YT:n varastosta tai mahdollisesti esiintyjät toivat omiaan, joita sitten värjättiin.[146]

142 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002. Anna Möttölä (2007, 138) on viitannut Audrey Hepburnin 50-luvulla ihailtuun tyttömäiseen pukeutumistapaan, johon olennaisesti kuuluivat mustat kapeat housut ja ballerinatossut. Lurien (1982, 192–193) mukaan 1950-luvulla olivat suosittuja ”Bohemian black style” ja siihen liittynyt tanssijoiden mustia trikoita ja harjoitustossuja ihannoinut pukeutumistyyli. Trikoot esiintymisasuna yhdistyvät kokeellisuuteen, jopa siten, että ”joistakin kokeilevista esityksistä en muista muuta kuin näyttelijöiden trikoot”, totesi YT:n Pakkasvirtaa edeltänyt johtaja Heikki Packalén, ks. Kallinen, Hokkanen & Hongisto 1976, 43.

143 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; ks. myös Weckman 2006, 53.

144 Tandefelt 7. haastattelu 22.8.2002.

145 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; 7. haastattelu 22.8.2002.

146 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Tandefeltin tarkennukset 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

Teoksen kautta Tandefelt on useaan otteeseen kertonut siitä, miten hän aloitti pukusuunnittelijanuransa, miten ”kaikki alkoi”. Teokseen liittyy kaksi Tandefeltille tärkeää kertomusta: *Primulan kahvilassa* ja kertomus *Kvantin ensi-illasta*. Teoksen työprosessi on vuosien mittaan tarinallistunut pukusuunnittelijauran aluksi. Toisaalla haastatteluissa Tandefelt mainitsee kokemuksen, jota hän myös tavallaan ehdottaa pukusuunnittelutyönsä ”alkupisteeksi”. Kyseessä oli aiemmin samana syksynä YT:ssa ensi-iltansa saaneen Paul Claudelin näytelmän *Vaihtajat* harjoitusaika, ja Tandefelt oli pettynyt Kansanteatterin pukuvarastosta lainattuun esiintymisasuunsa (ks. kuva 9):

> ”Muistan kun käveltiin […] [harjoituksista] kotiin ja muistan sen hetken, kun ajattelin, että kyllä itse voisin tehdä paljon paremmin noita pukuja, että oikeastaan sillä pitäisi olla tämmöinen kaulus, […] ei suora [pystykaulus] vaan [muotoonleikattu], joka oikein nuolisi kaulaa, että sillä olisi oikein pysty pää, ja oikein ylpeä, pitkä kaula […] Siis tämmöisiä mielikuvia nousi hyvin voimakkaasti, että se hetki […] on luultavasti ollut tämän koko homman alkupiste. Ja tämä tapahtui siis ennen Kuningas Kvanttia.”[147]

Omasta, voimakkaasti kehollisesta ja näyttelijäntyölähtöisestä oivalluksesta ei kuitenkaan muovautunut toistettavaa pukusuunnittelutyön aloitushetkeä kuvaavaa kertomusta. Toistettava kertomus muovautui suhteessa ohjaajan antamaan käskyyn ”sinä teet puvut”, jolloin Tandefeltin mukaan ”oikeastaan kaikki alkoi vahingossa” ja urasta tuli ”kummallinen, onnistunut erehdys”.[148]

Teoksen kautta Tandefelt kertoo etenkin epävarmuudestaan, joka pitkään väritti hänen myöhempää pukusuunnittelijanuraansa. Hän on todennut, miten tunsi itsensä YT:ssa hyväksytymmäksi kyetessään suunnittelemaan pukuja. Pukusuunnittelutyö toimi hänen mukaansa kainalosauvana, apuna omaa asemaa rakennettaessa.[149] Kyseessä oli moniammattisuuteen perustuva, teatterikentällä 1800- ja 1900-luvulla varsin yleinen, mahdollisesti työllistymistä helpottava strategia. Se kertoo myös

147 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.

148 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; *Jäähyväiset pianolle eli keisarin vanhat vaatteet* -näyttelyn näyttelyluettelo 1986–1987, Näyttelyluettelot TeaMA 1310.

149 Levo & Riihonen 6/99.

ajasta, jolloin ammatinkuvien monipuolisuutta pidettiin tavallisena.[150]

Kokemuskerronnassa Tandefelt hahmottelee *Kuningas Kvantti III*:n merkittävyyttä etenkin hänelle yllätyksenä tulleen julkisen hyväksynnän kautta. Teoksen puvustus näyttäytyy hänelle myös eräänlaisena pari vuotta myöhemmin lunastettuna pääsylippuna ammattikentälle. Näytelmä esitettiin itsenäisyyspäivänä vuonna 1958 Vanhan Ylioppilastalon toisen kerroksen musiikkisalissa ja Tandefelt tuli hermostuneena katselemaan esitystä salin takaosan ovenraosta. Hänen edessään sohvalla istuivat kriitikot Paula ”Pimpula” Talaskivi ja Eugen Terttula[151]. Prinsessa Kvantin tullessa näyttämölle mustissa trikoissaan ja violetissa tyllipallossaan:

> ”Eugen teki ilmeen, joka oli hyvin tyypillinen hänelle […] suu auki ja semmoisen hämmästyksen ja naurun […] sekaisen ilmeen ja katsoi Pimpulaa ja Pimpula katsoi häntä… minä seisoin siinä takana. ’Ehei… ne on kauheita, se varmaan ajattelee, että ne on kauheita!’ Ja lähdin juoksemaan niitä Ylioppilastalon rappusia alas, enkä suostunut menemään kiitoksiin ollenkaan, kun ajattelin, että… tämä oli pelkkä skandaali.”[152]

Tandefelt toteaa, ettei tuolloin valitettavasti ymmärtänyt, että Terttula olikin pitänyt leikkisästä puvustuksesta, joka oli lähtökohdiltaan erilainen kuin yleensä tuohon aikaan nähdyt perinteiset epookkipuvustukset.[153] Tandefeltin mukaan *Kuningas Kvantti III*:n puvustuksen ansiosta hän jäi Terttulan mieleen ja tämä avitti myöhemmin hänen työllistymistään Tampereen Työväen Teatteriin.[154] Esityksestä kirjoitettiin ennen ensi-iltaa pari artikkelia ja sen jälkeen useita kritiikkejä, joissa annettiin Tandefeltin työstä kiittävää palautetta.[155]

150 Pentti Paavolaisen (1992, 50–51) mukaan yhdistelmätoimenkuvat vähenivät vasta 1960-luvulla. Sivuammateista ja moniammattisuudesta teatterissa ks. Karhunen 1993, 95–97. Varhaisempien pukusuunnittelijoiden moniammattisuudesta Weckman 2005, 216–217.

151 Itseasiassa tässä vaiheessa Terttula oli myös kiinnitetty Intimiteatteriin ohjaajaksi. Suutela 2007b.

152 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

153 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; ks. myös Weckman [2015], 6.luku.

154 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002. Sosiaalidemokraatti-lehdessä 10.12.1958 julkaistussa arviossaan Terttula kuitenkin kertoi lähinnä Pakkasvirrasta. Hän ei maininnut näyttelijöitä eikä visuaalista puolta.

155 Esim. Uusi Suomi 25.9.1958; Veltheim 9.12.1958; Talaskivi 13.12.1958, Nya Pressen 15.12.1958 sekä Krook: ”Pakkasvirta, opus 3, på Ylioppilasteatteri”; Paju: ”Kvantiteettia ja kvaliteettia”; Vartia: ”Löysää puhetta eli kvanttifilosofiaa”; Paavilainen: ”Kaunopuheista, kokeilumieleistä. Pakkasvirran uutuus Ylioppilasteatterissa”; ”Kuningas Kvantti YT:n studiossa”, ”YT:llä kolmas ensi-ilta”, tunnistamat-

Tandefeltin teoksesta kertomien kokemuskertomusten ohella myös teokseen liittyvän kerronnan rakenne osoittautui kiinnostavaksi. Produktiohaastatteluissa, joissa katseltiin kuva-aineistoa, *Kuningas Kvantti III:*sta kertyi haastattelupuhetta lähes nelinkertainen määrä verrattuna elämäkertahaastatteluihin. Produktiohaastatteluissa myös käsiteltiin useampia aiheita. Esimerkiksi ensimmäisissä haastatteluissa suunnittelutyön lähtökohdat ja lavastus eivät nouseet lainkaan esiin, mutta produktiohaastatteluissa niitä käsiteltiin. Produktiohaastatteluissa Tandefelt kertoi etenkin materiaaleista enemmän ja monipuolisemmin, myös materiaalien hankintaan liittyvän *kertomuksen Armi Ratiasta.* Elämäkertahaastatteluissa Tandefeltin oma-aloitteinen kerronta painottui enemmän selkeämuotoisiin kertomuksiin. Aiheet, jotka liittyvät etenkin toteutuksen yksityiskohtiin, materiaaleihin, jalkineisiin ja pukuhuoltoon vaativat aktiivisia, tarkentavia kysymyksiäni. Produktiohaastatteluissa Tandefelt kertoi näistäkin aiheista oma-aloitteisesti. Jo ensimmäisessä elämäkertahaastattelussa Tandefelt arvioi puvustusta:

> ”Ne olivat hyvin mielikuvituksellisia, omalaatuisia pukuja, kaulusmalleissa aavistus renessanssista, mutta muuten miehet kävivät kalsareissa. […] Se oli ihana sekasotku, ja oikeastaan ihan hyvä puvustus, koska oli niin tuoreeltaan tehty, että kun tietämisen tuska tulee päälle, niin ei semmoista enää…”[156]

Produktiohaastatteluissa hän kuitenkin puhui aiheesta enemmän ja suhteutti teoksen puvustusta omaan uraansa, toteutusajan puvustuskäytäntöihin ja pukuestetiikkaan:

> ”Että loppujen lopuksi, olen usein ajatellut sitä, että tämä oli minun paras puvustukseni, eikä siitä sitten oikeastaan parantunut […]. Ne olivat erilaisia kuin siihen aikaan missään teatterissa kenelläkään. Silloin -58 kun tämä oli, niin tehtiin niitä perinteisiä… leikkaus tässä ja leikkaus tuossa ja sillä siisti, ja sama malli kaikissa historiallisissa puvuissa ja vähän kultanauhaa ja vähän pitsiä.”[157]

tomia artikkeleita todennäköisesti joulukuussa 1958, Tandefeltin 3. leikekirja. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 38–40.

156 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

157 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

Traditioiden ja konventioiden kyseenalaistaminen on taustalla myös kalsari-anekdootissa. Kyse oli Tandefeltin tietoisesta valinnasta: kalsareiden oli tarkoituskin näyttää vanhoilta roikkuvilta kalsareilta, toisin kuin eräs kriitikko oletti.[158] Kerronta kalsareista oli sekä puhetta ajan yleisistä arvoista ja konkreettisesta materiaalista että kommentti kriitikon arvioon, jonka mukaan ”miesten puolella joidenkuiden trikoot olivat turhan epäedulliset”.[159] Epäilen, että kalsareiden osuus nousi kerronnassa esiin juuri arvostelijan väärinymmärryksen tähden, joka perustui aikakauden yleiseen tapaan. Kritiikin ja Tandefeltin kerronnan kohdatessa radikaali puvustusratkaisu tulee näkyväksi. Tapana ei tuolloin ollut olla näyttämöllä alusvaatteissa. Kalsareiden ei ollut tarkoitus viitata itseensä, vaan historialliseen traditioon trikoina, joiden ideaali oli istuvuus, ei roikkuvuus.[160] Samoin kuin monet muutkin konventiot, käsitykset sopivasta pukeutumisesta tai sen rajoista saattoivat olla julkilausumattomia, mutta silti yleisesti hyväksyttyjä ja tiedossa. Vaikka tiettävästi ensimmäisen kerran suomalaisella näyttämöllä on käväisty alastomana jo 1940-luvun alussa, alastomuus oli silti 1960-luvulle saakka sopimatonta ja alusvaatteisillaan esiintyminenkin kyseenalaista.[161]

Teokseen liittyvää kerrontaa tarkastellessani ei sinänsä ollut suuri yllätys, että pukuluonnosten katselu tuotti paljon informaatiota. Verrattuna ensimmäisiin elämäkertahaastatteluihin pukuluonnoksia katsellen tehdyt produktiohaastattelut tuottivat *Kuningas Kvantti III*:sta kuitenkin uusia, useampia aihekokonaisuuksia. Aiheita käsiteltiin laajemmin, vivahteikkaammin ja monipuolisemmin.[162]

Uusia tuulia – *Luojan pienet kusiaiset* (1964)

Valmistuttuaan Teatterikoulusta keväällä 1961 Liisi Tandefelt työskenteli kaksi vuotta vastaperustetussa Televisioteatterissa[163]. Televisioteatteriaikanaan Tandefelt suunnitteli vastahakoisesti puvut kahteen televisionäy-

158 Tandefelt 7. haastattelu 22.8.2002.
159 Talaskivi 13.12.1958.
160 Weckman 2014, 40.
161 Weckman [2015], 5.luku; ks. Lönnqvist 2008, 163.
162 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
163 Yleisradion säännölliset lähetykset alkoivat 1957. Vuonna 1961 perustettiin Televisioteatteri, johon palkattiin oma taiteilijakunta. Seppälä 2010, 277.

telmään.[164] Vähäisestä näyttelijäntyön määrästä turhautunut ja näyttämötyöskentelyä kaivannut Tandefelt ryhtyi hakemaan uutta työpaikkaa.[165]

Tandefeltin mukaan näyttelijöiden uusista työsopimuksista saatettiin kaikessa hiljaisuudessa neuvotella jo aikaisemmin, mutta virallisesti kiinnitykset tehtiin 15. päivä maaliskuuta. Teatterinjohtajien puhelinsoittoja odoteltiin kotona keskiyöstä lähtien. Tandefelt oli yrittänyt hakea työtä ensin Helsingistä, jossa hänen puolisonsakin oli töissä. Lopulta hän oli tiedustellut töitä myös Helsingin ulkopuolelta, esimerkiksi vanhan kotikaupunkinsa Hämeenlinnan teatterista. Hänelle ei kuitenkaan tarjottu töitä ennen kuin joko hän itse otti tai häneen otettiin yhteyttä Tampereen Työväen Teatterista (TTT).[166] Joka tapauksessa virallisena kiinnityspäivänä hän ilmoitti Televisioteatterissa lähdöstään. Kiinnityksestään Tandefelt neuvotteli Eugen Terttulan kanssa, joka tuossa vaiheessa työskenteli TTT:n ohjaajana ja apulaisjohtajana.[167] Terttula oli nähnyt Tandefeltin näyttelevän kahtena kesänä Tampereen Draamastudion jatkokursseilla ja vaikuttanut tyytyväiseltä näkemäänsä. Tandefeltin mukaan Terttula oli kuitenkin kiinnittänyt huomiota jo hänen YT:iin ja Teatterikoulun kevätnäytteisiin tekemiinsä ”visuaalisiin juttuihin”. Yllättäen hänelle ilmoitettiinkin, että työhön kuuluisi näyttelijäntyön ohella kuusi puvustusta vuodessa ja lisäksi lavastamista:

> ”Minulle sanottiin, että joo, teet pukuja. Olet tehnyt pukuja Ylioppilasteatteriin, voit tehdä nytkin ja samalla kaksi lavastussisäkuvaa. Tämä oli vaatimus. Silloin perustettiin juuri Kellariteatteria. En tiennyt sitä vielä sopimusta tehdessäni, kuvittelin joutuvani suurelle näyttämölle tekemään ja olin kauhuissani. Sanoin, etten ole mikään lavastaja, mutta minulle sanottiin, että juu, sä olet sisustusarkkitehti. Se riitti heidän mielestään lavastamiseen.”[168]

Ryhtyessään suunnittelemaan pukuja Tandefeltilla ei ollut yhteyttä vanhempaan pukusuunnittelijasukupolveen. Televisioteatterissa työskennellessään Tandefelt oli ottanut yhteyttä Ritva Karpioon, jonka tie-

164 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; Weckman & Laine 2006, 156.
165 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.
166 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000 ja 3. haastattelu 19.12.2000.
167 Rajala 2001, 16, 18.
168 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

si suunnitelleen pukuja. Hän ei ollut löytänyt historialliseen vaatetukseen liittyvää kirjallisuutta, ja oli kysynyt, voisiko Karpio lainata hänelle jonkun kirjan. Karpio ei ollut halukas auttamaan.[169] Puvustonhoitajia Tandefelt oli tavannut YT-harrastuksen ja näyttelijäopintojensa aikana käydessään lainaamassa pukuja. Tandefelt on muistellut Teatterikouluaikanaan 1959–1961 tapaamaansa Kansallisteatterin puvustohoitajaa Oili Soinista, jota piti pelottavana ja käytökseltään arvaamattomana.[170]

Puvustonhoitajat olivat varsin vaikutusvaltaisia henkilöitä omalla alueellaan. He organisoivat toteutustyön ja kontrolloivat pukuvaraston sekä materiaalien käyttöä. Koska puvustonhoitajan työhön kuului pukujen kaavoitus ja leikkaaminen, hänellä oli käytännössä paljon valtaa toteutettavan puvun rakenteellisiin ratkaisuihin ja siihen, miltä puku lopulta näytti. Puvustonhoitajilla saattoi olla hyvin selkeät mielikuvat siitä, miltä minkäkin roolihahmon tai teoksen pukujen piti näyttää. Jotkut olivat joko työnsä ohessa tai aikaisemmin työskennelleet näyttelijöinä.[171]

Puvustonhoitajilla saattoi olla taustallaan käsityöalan koulutusta[172] ja täydennyskoulutukseksi katsottavia luentoja ja opintomatkoja, mutta pääasiassa ammattitaito oli hankittu käytännön kautta työssä oppimalla, omaksumalla tietoa ja tavoiteltavaan visuaalisuuteen ja esityskonventioihin liittyviä ihanteita aikaisemmilta puvustonhoitajilta, teatterinjohtajilta,[173] ohjaajilta, lavastajilta ja näyttelijöiltä. Aikaisempien puvustonhoitajasukupolvien kohdalla etenkään näyttämöpukuihin liittyviin erityistaitoihin, kuten epookkipukujen kaavoitukseen ja valmistukseen tai patinointiin erikoistunutta koulutusta ei ollut tarjolla. Puvustoissa oli kirjoja, joissa piirroksin esiteltiin kansanpukuja ja muotia eri aikakausilta, mutta esimerkiksi historiallisista alus- ja saumarakenteista pukujen toteuttajilla oli hyvin vähäiset tiedot. Ennen 1970-lukua epookkipukujen

169 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.

170 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

171 Weckman [2015], 3. ja 4.luku.

172 Esim. Suomen Kansallisteatterin puvustonhoitajana 1943–1969 työskennellyt Oili Soininen ilmoitti ansioluettelossaan käyneensä kaksivuotisen käsityökoulun ja kaksivuotisen ompelijataropiston. Opintojen lisäksi hän oli myös työskennellyt Kansanteatterin puvustonhoitajana 1938–1943. Soinisen ansioluettelo, SKT:n johtokunnan pöytäkirjat 1941–1945, SKTA.

173 Paavolainen (1992, 52–56) on tutkinut aikakauden teatterinjohtajien ikäpolvia, koulutustasoa ja teatterikäsityksiä. Hän on todennut viimeistään 50-luvulla teatteriammattiin astuneiden teatterinjohtajien ammentaneen 1930–40-luvulle sijoittuvan nuoruusikänsä virikkeistä, omanneen "mutkatonta käsityöläisyyttä" edustavan asennoitumisen teatterityöhön sekä pääosin porvarillisen poliittisen vakaumuksen.

leikkaukset noudattelivatkin yleensä oman ajan muotivaatteiden leikkauksia. Puvustonhoitajille saatettiin järjestää lyhyitä täydennyskoulutuskursseja 1950- ja 1960-luvulla. Kursseilla opetettiin esimerkiksi historiallisten hattujen valmistusta ja luennoitiin pukeutumisen historiasta.[174] Paavolaisen mukaan teatterin teknisen henkilökunnan osalta periaatteessa kenelläkään ei vuosina 1959–1971 ollut muuta kuin ammatissa hankittua koulutusta, vaan kyseessä oli ”oppipojasta mestariksi”-tie.[175]

Tandefeltin aloittaessa työskentelyn TTT:ssa syksyllä 1963 puvustoa johti 74-vuotias Saimi Vuolle, joka oli tullut taloon näyttelijäksi ja toiminut puvustonhoitajana jo yli neljäkymmentä vuotta (ks. kuva 10).[176] Näyttelijät olivat tottuneet työskentelemään Vuolteen kanssa ja arvostivat häntä syvästi. Vuolle oli vanhan teatterinjohtajan Eino Salmelaisen luottohenkilö:

> ”Ihan Salmelaisen oikea käsi, ja sehän oli tehnyt hänestä todella – hän oli hyvin ylväs henkilö, pienikokoinen mutta ylväs ja itsetietoinen – tehnyt hänestä oman arvonsa tuntevan…”[177]

> ”Hän oli perustanut sen puvuston, ommellut sinne joka ikisen rätin, valinnut kankaat, kaiken mitä siellä oli. Hän ylläpiti puvustoa, tunsi kaikki ihmiset […]”[178]

Kahden eri sukupolven toiminta- ja arvomaailmojen kohdatessa ristiriidoilta ei vältytty. Tandefeltin pukuajattelu kyseenalaisti materiaaleihin, pukujen malleihin ja esiintyjän viehättävyyteen liittyvät traditiot ja poikkesi siitä, mihin teatterissa oli vanhastaan totuttu.[179] Pitkään 1900-luvul-

174 Weckman [2015], 4.luku.

175 Paavolainen 1992, 50. Varhaisesta suomalaisesta teatterikoulutuksesta ks. myös Karhunen 1993, 73–77; Kallinen 2001, 62.

176 Veistäjän (1965, 411) mukaan Saimi Vuolle (1889–1966) työskenteli TTT:ssa jo vuodesta 1909 lähtien. Vuolteen jäämistöön kuuluvassa tunnistamattomassa lehtiartikkelissa mainitaan Vuolteen tulleen ensimmäisen kerran avustajaksi syksyllä 1909, mutta miten varsinainen näyttelijänsopimus tehtiin vuonna 1910. Vuolteen 70-vuotisjuhlasta kirjoitetun lehtileikkeen mukaan Vuolle tuli avustajaksi TTT:iin vuonna 1910, työskenteli samalla myös puvustossa ja vuosina 1919–1965 puvuston johtajana. Vuosina 1937–1955 Vuolle oli mukana myös kahdeksassa elokuvassa pienissä rooleissa. Rajala 1995, 22–23, 29; Reitala 1986, 81; lehtileikkeitä ja valokuvia Saimi Vuolteen jäämistöstä (luetteloimaton), TeaMA 1514 ja valokuvat TeaMK 2008:007; Elonet: ”Saimi Vuolle” [viitattu 15.5.2015].

177 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

178 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

179 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; ks. myös Reitala 2005, 87.

la pidettiin itsestään selvänä, että historialliseen aikaan sijoitetut teokset esitettiin historiallisissa asuissa. Lisäksi katsottiin, että näytelmän puvustuksen piti pyrkiä kuvaamaan nimenomaan sitä aikakautta, johon kyseisen näytelmän tapahtumat sijoittuivat. Ei ajateltu, että aikakauden voisi valita vapaasti.[180] Tandefeltin mukaan vaikeuksia tuotti myös se, että Vuolle ei ollut tottunut tulkitsemaan pukuluonnoksia. Pukujen toteutus ei näyttänyt siltä, miten Tandefelt oli suunnitellut ja piirtänyt. Hän ei koskaan voinut olla varma siitä, että työ onnistuu hänen haluamallaan tavalla.[181]

Tandefelt pitää tärkeänä alkuvaiheen työnään Reino Lahtisen näytelmää *Luojan pienet kusiaiset,*[182] joka oli hänen kolmas pukusuunnittelutyönsä TTT:ssa. Teoksen ohjasi Vili Auvinen, lavasti Eero Kankkunen ja pukujen toteutuksesta vastasivat Saimi Vuolle ja Ritva Sarlund.[183] Teoksen merkittävyys Tandefeltille syntyy etenkin uutuudenviehätyksestä, ammattiteatterissa tekemisestä ja toisaalta totutun visuaalisuuden kyseenalaistamisesta.[184]

Luojan pienet kusiaiset on satiirinen, vallankäyttöä ja sen juovuttavaa vaikutusta kritisoiva näytelmä, kirjoittajan mukaan satunäytelmä aikaihmisille. Näytelmässä on kaksitoista perushahmoa, personoitua ominaisuutta tai yhteiskunnallista ilmiötä. Yhteensä roolihahmoja on näytelmässä yli neljäkymmentä.[185] Näytelmäkirjailija Reino Lahtinen antaa tekstissään neuvoja liittyen ohjausratkaisuihin ja pukuihin. Hänen mukaansa ”henkilöillä pitäisi olla asussaan joku kaikkia näytöksiä yhdistävä vaatekappale, esim. Mustalla lätsälakki, Politiikalla silinteri, Sodalla vanha roomalainen kypärä jne.” ja antaa lopuksi vielä ohjeen: ”Leikkikää, leikkikää, leikkikää”.[186] Vasta jälkeenpäin Tandefelt totesi näytelmän ol-

180 Weckman [2015], 6.luku; ks. myös Litonius 1949, 234.

181 Tapaaminen Tandefeltin kanssa 11.10.2011, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja.

182 Näytelmä lienee eräänlainen kunnianosoitus tai ironinen heitto Simo Puupposen nimimerkillä Aapeli kirjoittaman *Meidän herramme muurahaisia* -teoksen (1954) suuntaan, jossa kirjailija lämmöllä tarkastelee originelleja kuopiolaisia henkilöhahmojaan. Kiitän huomiosta työni ohjaajaa dos. Pentti Paavolaista. Ks. myös Numminen et al. 1992, 704.

183 Ritva Sarlund tuli töihin TTT:n puvustoon vuonna 1960. Saimi Vuolteen jäätyä eläkkeelle Sarlundista tuli puvustonhoitaja vuonna 1965. Käsiohjelmat: TTT 2. 1960-luku. TeaMA; Seppälä et al. (toim.) 2005, 635.

184 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

185 Lahtinen, Reino: *Luojan pienet kusiaiset*-näytelmän käsikirjoitus. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite.

186 Lahtinen, Reino: *Luojan pienet kusiaiset*-näytelmän käsikirjoitus, 41.

leen poliittinen kannanotto, vaikkakin kiltti sellainen. Tekovaiheessa työ ei hänen mukaansa ollut ensisijaisesti modernistista tai radikaalia teatteria, vaan: ”[…] se oli hauska työ, Vili Auvinen oli hauska ohjaaja ja olin onnellisimmillani, kun olin päässyt siihen taloon, johon olin koko ajan halunnut.”[187]

Tandefelt halusi tavoittaa pukuluonnoksiin teoksen absurdin tyylittelevän tunnelman ja etsi oikealta tuntuvia materiaaleja. Hän toteutti pukuluonnokset tukevalle kartongille kollaasitekniikalla ja liimasi luonnoksiin paperia, nauhoja, höyheniä ja napeiksi nonparelleja. Luonnosten hahmot on hyvin pitkälle tyylitelty pelkiksi puvuiksi, eikä niillä ole kasvoja. Myös luonnosten tekstit on tyylitelty samaan henkeen. Kuten Tandefelt itse toteaa, teoksen pukuluonnoksista tulee mieleen venäläisten 1900-luvun alun avantgardistien kulmikas tyyli (ks. kuvat 11 ja 12).[188]

Näytelmässä, esityksen suhteessa moderniin teatteriin ja Tandefeltin suunnittelemissa puvuissa oli paljon samaa kuin hänen ensimmäisessä pukusuunnittelutyössään *Kuningas Kvantti III*. Tandefelt tyylitteli pukuja renessanssityylin pohjalta, poimi tyypillisiä historiallisia kuvia, historiallisia ja nykyaikaisia vaatekappaleita ja niiden fragmentteja, yhdisteli niitä mielensä mukaan käyttäen vihreää, mustaa ja valkoista sekä kuningasparin puvuissa violettia väriä.[189] Tandefelt noudatti näytelmäkirjailijan tekstissä tekemiä ehdotuksia jossain määrin. Esimerkiksi Valkoisella oli sekä ensimmäisessä että toisessa näytöksessa valkoinen lippalakki, Mustalla musta lippalakki, Tieteellä musta tohtorinhattu ja Sodalla musta kolmikolkkahattu. Näytösten päähineet erosivat vain pienin koriste-elementein. Hahmon muuten samannäköisessä päähineessä saattoi toisessa näytöksessä olla vaikkapa vihreä höyhen tai eteen kiinnitetty kokardi.[190]

Pukuihin kuuluvia isoja kelloja ja nappeja tehtiin pahvista ja puusta. Käytännön vaikeuksia oli lähinnä jalkineiden kanssa. Suippokärkisiä kenkiä ei ollut mahdollista teettää, ja hahmoille haluttiin raskaita jalkineita. Tampere oli kuitenkin Tandefeltille vielä tuolloin tuntematon kaupunki, eikä hän saanut hankittua ohjaajan haluamia jalkineita, jolloin tämä Tandefeltin mukaan ”hermostui moneen kertaan”. Jalkineisiin liittyvä kerronta kuvaa samalla nuoren, uuden ja muualta tulleen työnteki-

187 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
188 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; pukuluonnokset 16 kpl TeaME1066:9:1-8 XVb.
189 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
190 *Luojan pienet kusiaiset*-pukuluonnokset TeaME1066:9:1-8 XVb.

jän asemaa työyhteisössä: ”minähän olin myös ikäänkuin työntekijä puvustossa”.[191]

Tandefeltin mukaan näyttelijät pitivät puvuista ja ymmärsivät niiden huumoria (ks. kuva 13). Hän mainitsee erityisesti Muusaa näytelleen Eila Roineen, mutta toteaa, että kaikki näyttelijät käyttivät pukuja hyväkseen todella hyvin.[192] Kaikilla hahmoilla oli mustat yksinkertaiset peruspuvut, ja eri näytöksissä ja kohtauksissa käytettiin erilaisia asusteita niiden päällä. Tandefeltin mukaan ratkaisu oli myös näytelmän luonteen mukainen.[193] Pukujen kerroksellisuus helpotti näytösten välisiä vaihtoja. Esimerkiksi Muusan puvussa historiallinen asu oli päällimmäisenä. Myöhemmin se riisuttiin pois ja otettiin kaulalle valkoinen plyymi, jolloin hahmosta tuli ”nykyaikainen”.[194]

Näytelmän kantaesityksen ensi-ilta oli 30. tammikuuta 1964. *Luojan pienet kusiaiset* sai ristiriitaisen, mutta pääasiassa positiivisen vastaanoton. Erityisesti Tandefeltin tyyliteltyä värimaailmaa kiitettiin.[195] Tandefelt epäilee, että vastaavia, vain paria väriä käyttäviä tyyliteltyjä puvustuksia ei tuohon aikaan oltu vielä totuttu näkemään, ja että hänen värinkäyttönsä oli uudenlaista.[196] Vastaavat puvustukset olivat todenäköisesti harvinaisia ja Tandefeltin suunnittelutyö oli ajan uuden pelkistetyn tyylin etulinjassa. Esimerkiksi Kansallisoopperassa oli samaan aikaan 1960-luvun alussa alettu toteuttaa klassikkoja, joiden puvut olivat aiempaa tyylitellympiä ja yksinkertaisempia, ja värikontrastit olivat voimakkaita.[197]

Koko Tandefeltin kerronta *Luojan pienistä kusiaisista* alkoi kertomuksella Tandefeltin ja puvustonhoitaja Saimi Vuolteen yhteentör-

191 Emt.

192 Emt.

193 ”Liisi Tandefeltin taitavat kädet”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1965, Tandefeltin 1. leikekirja.

194 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

195 Aamulehti 1.2.1964; Eteläpää 1.2.1964; Kansan Lehti 1.2.1964; Väänänen 5.2.1964; Rosvall 7.2.1964; Honkanen 16.2.1964; Ilanko 27.2.1964. Teoksen puvustukseen liittyvistä kritiikeistä tarkemmin Weckman 2014, 40–41. Teoksen katsojaluvuista ei ole tietoja, mutta sitä esitettiin keväällä 1964 yhteensä 30 kertaa, joka oli varsin hyvin verrattuna teatterin muiden teosten esityskertoihin tuolloin ja seuraavalla näytäntökaudella. Ilona: ”Luojan pienet kusiaiset” [viitattu 20.5.2015]; Rajala 2001, 701.

196 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

197 Weckman [2015], 6.luku; ks. valokuvat esim. *Trubaduuri* 1960, *Tannhäuser ja Lucia di Lammermoor* 1963, SKOA. *Trubaduurin* pukusuunnittelijaa ei käsiohjelmassa ole mainittu, mutta lavastuksesta vastasi Paul Suominen. *Tannhäuserin* puvut suunnitteli Roswitha Schubert-Bormann, *Lucia di Lammermoorin* pukujen suunnittelijaksi on merkitty puvustonhoitaja Ritva Vanhanen. Encore: ”Trubaduuri 1.2.1960”, ”Tannhäuser 5.9.1963” ja ”Lucia di Lammermoor 28.11.1963”, [viitattu 20.5.2015].

mäyksestä teoksen suunnitteluvaiheessa. Kertomus kiinnittyy olennaisesti koko Tandefeltin kerronnan lävistävään teemaan vanhan ja uuden kamppailusta. Tandefelt kuvaili, miten TTT:ssa oli ”pienenpieni puvusto kierreportaitten päässä kolmannessa kerroksessa”, jossa Vuolle, Ritva Sarlund ja kolmas työntekijä työskentelivät. Tandefelt ihmetteli, mihin puvustossa laittaisi *Luojan pienten kusiaisten* pukuluonnokset, jotta ne pysyisivät ehjinä ja keksi sitten mielestään hienon ratkaisun:

> ”Ai jaa, tuolla on koko seinällinen näyttelijämuotokuvia, aina sieltä 1920-luvun alusta lähtien, […] näyttelijät lahjoittivat Saimille, diivakuvia ja kaikenlaisia. Minä pistänkin ne tuohon päälle, kun siinä on sopivasti naulat pitkällä. Pistin sitten skitsit siihen. Tullaan seuraavana aamuna töihin, Saimi Vuolle on ottanut kaikki omat kuvansa sieltä alta pois. Olin tehnyt hirvittävän käytösvirheen ja loukannut häntä sydänjuuria myöten. Hänen näyttelijätoveriensa, ystäviensä ja kunnioittamiensa ihmisten kuvat oli peitetty tämmöisillä paperinpalasilla.”[198]

Asiaa ei koskaan käsitelty. Vuolle kohteli Tandefeltia aina ystävällisesti vuoden verran, jonka vielä työskenteli puvustossa. Myöhemmin Tandefelt sai kuulla Vuolteen sanoneen puvustossa, että hänellä on tunne, että hänen koko elämänsä on mennyt hukkaan.[199] Vaikka Tandefelt ei kokenutkaan, että Vuolle olisi tällä huomautuksella viitannut suoraan häneen,[200] se vaikutti silti voimakkaasti: ”[…] sehän kyllä satutti minua niin, että päiväkausia surin sitä ja ajattelin, että näinhän ei saisi olla.”[201]

Kertomus toistui teosta käsittelevässä kerronnassa pariin kertaan, sekä puhuessamme yleisemmin pukuajatteluun liittyvästä murroksesta.[202] Se nousi jälleen esiin vuonna 2011, jolloin Tandefelt oli kuunnellut haastattelut ja kommentoi niitä.[203] Näenkin kyseisen kertomuksen porttina teokseen liittyvään muisteluun. Tandefelt käsittelee kertomuksen avulla ikääntymiseen liittyviä yleisempiä teemoja, mutta myös omaa ikääntymistään ja sitä, miten haluaisi suhtautua asiaan:

198 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
199 Emt.
200 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
201 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
202 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
203 Tapaaminen Tandefeltin kanssa 11.10.2011, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja.

> ”Sehän oli jo silloin kun rupesin ajattelemaan, että lopetan ajoissa… siitä lähtien olen sitä ajatellut. Tuota vaihetta ei saa tulla, että ikään kuin jään kiukuttelemaan sitä, että joku tulee jatkamaan minun työtäni […] tai suremaan sitä, että oma työni ei olekaan enää mitään…” [204]

Tulkitessaan Saimi Vuolteen sanoja vuonna 2000 tuolloin 64-vuotias Tandefelt suhteutti niitä oman näyttelijätyönsä mahdolliseen lähitulevaisuuteen:

> ”Hän tarkoitti sitä, että… kun tulee vanhaksi, ja huomaa, ettei sillä olekaan enää arvoa, sillä näkemyksellä ja tekotavalla, mihin itse on tottunut, niin se on kauhea kolaus. Siis itseasiassa minähän kamppailen tässä kaiken aikaa aikaeroa vastaan, tässä omassa työssäni. Kokoajan olen hirveän varpaillani, että kelpaanko enää ja kelpaako tämä vielä…” [205]

Vuonna 2011 tavatessamme tuolloin 75-vuotias Tandefelt totesi nyt ymmärtävänsä Saimin lauseen elämän hukkaan menemisen tunteesta.[206]

Uuden ja vanhan – ajattelun, työskentelytapojen – kamppailun ohella Tandefelt hahmottelee *Luojan pieniin kusiaisiin* liittyvässä kerronnassa varhaista suhdettaan materiaaleihin, sekä omaa, etenkin materiaalien kautta suunnittelutyötä lähestyvän työskentelytapansa kehitystä:

> ”Minullahan ei ollut hirveän suurta materiaalintajua siihen aikaan vielä, kun en ollut ollut näissä hommissa. Ja kun tulin tuolta Taideteollisesta, niin mielestäni … sileät puuvillakankaat, popliini ja gabardiini […] [nauraa] ja verat olivat kunnollisia kankaita, kun ei minulla ollut mitään suhdetta eikä myöhemminkään kauhean hyvää suhdetta pitseihin ja brokadeihin. En ole koskaan niitä oikein osannut käyttää, eikä minua ole huvittanut niiden käyttäminen.” [207]

Kahden *Luojan pieniin kusiaisiin* liittyvän kokemuskertomuksen ohella tarkastelin myös teokseen liittyvän kerronnan rakennetta. Vertailin kahta haastattelua, ensimmäistä elämäkertahaastattelua ja myöhempää pro-

204 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
205 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
206 Tapaaminen Tandefeltin kanssa 11.10.2011, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja.
207 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

duktiohaastattelua. Tällöin totesin, että produktiohaastattelussa teoksesta kertyi haastattelupuhetta noin nelinkertainen määrä ja siinä myös käsiteltiin useampia aiheita. Elämäkertahaastattelun kerronta oli lähinnä kuvailevaa ja kyse oli teokseen liittyvistä perustiedoista. Jälkimmäisessä haastattelussa, jossa samalla katseltiin kuva-aineistoa, Tandefelt arvioi monipuolisemmin useita osa-alueita. Jälkimmäinen haastattelu sisälsi käsillä olevan tutkimusaineiston kommentointia, mutta Tandefelt kertoi myös tunteista, joita aineiston käsittely herätti.[208] Hänen mukaansa pukuluonnosten katselu teki ”melkein onnelliseksi” mutta samalla hirveän haikeaksi: ”kun ajattelee sitä aikaa, niin haikean onnellinen olo siitä tulee…”[209]

Julkisuus kiinnostuu Tandefeltista – *Macbeth* (1964)

William Shakespearen *Macbeth* on eräs länsimaisen teatterikirjallisuuden tunnetuimpia draamoja, jonka ensiesitys Suomessa nähtiin vuonna 1887. Näytelmää esitettiin vuosisadan vaihteessa neljä kertaa ja myöhemmin vuonna 1938. Seuraavan kerran *Macbeth* nähtiin vasta vuonna 1964, jolloin juhlittiin Shakespearen syntymän 400-vuotismuistoa useassa eri teatterissa Suomessa. Kansallisteatteri esitti teosta alkuvuodesta ja Tampereen Ooppera esitti teoksesta Verdin oopperaversiota.[210] Tampereen Työväen Teatterin *Macbeth* sai ensi-iltansa juhlavuoden lopulla, 5. marraskuuta 1964. Teoksen ohjasi teatterin uusi johtaja Eugen Terttula ja sen lavasti Eero Kankkunen. Liisi Tandefelt suunnitteli puvut, toteutuksesta vastasivat Saimi Vuolle ja Ritva Sarlund.[211]

Tandefelt oli tässä vaiheessa suunnitellut puvut jo kuuteen teokseen TTT:ssa ja lisäksi vieraillut pukusuunnittelijana Intimiteatterissa ja Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterissa.[212] Tandefeltille *Macbeth* oli tärkeä teos pukusuunnittelutyöhön liittyvän itsearvostuksen kasvattajana. Tandefeltin mukaan *Macbeth* oli myös ensimmäinen teos, jolloin hänen pukusuunnittelutyötään nostettiin lehtikritiikeissä laajasti esiin ja

208 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
209 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
210 Ilona: ”Macbeth” [viitattu 20.5.2015]; Parviainen 16.12.1964.
211 *Macbethin* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA. Tarkempi teoskuvaus näyttelijäroolituksineen 1. Liite.
212 Weckman & Laine 2006, 156–157.

jonka jälkeen hänen työtään alettiin seurata. Produktio oli eräänlainen alkusysäys myöhemmälle julkisuudelle pukusuunnittelijana.[213]

Panu Rajalan mukaan Eugen Terttulan ohjaama *Macbeth* oli ensimmäinen juhlavuoden esitys, jossa ravisteltiin pölyt klassikon yltä ja näytettiin Shakespearen teosten ajankohtaisuus ja verevyys.[214] Terttula sai tulkintaansa ratkaisevia virikkeitä puolalaisen teatterintutkija Jan Kottin *Shakespeare, heute*-kirjasta, jossa Kott analysoi Shakespearen teoksia kylmän sodan näkökulmasta, moderneina poliittisina valtataisteluina.[215] Terttula halusi erilaisen lähestymistavan näkyvän myös puvuissa. Tandefelt aloittikin *Macbethista* kertomisen ohjaajan näkemyksen kautta:

> ”Eugen Terttula sanoi antaessaan minulle sen työn, että hän ei sitten halua niitä koristeellisia, silkkisiä ja kultanauhoin koristeltuja hovipukuja, mitä aina on tässä esityksessä.”[216]

Terttulan huomautus liittyy laajemminkin historiallisten näytelmien puvustuskonventioihin. Epookkipuvut ovat lähtökohtaisesti aina olleet esitysajankohdan traditioihin, kauneus- ja sopivaisuuskäsityksiin perustuvia näkemyksiä entisajan puvuista. 1960-luvulla epookkipuvut edelleen kaavoitettiin ja leikattiin esitysaikakauden vaatetusmuodin lailla. Naisesiintyjät käyttivät pukujen alla oman aikansa alusvaatteita, jotka muovasivat vartaloa aikakaudella muodikkaaseen muotoon. Materiaalivalinnat heijastelivat sekä kangastarjontaa että historialliseen aikaan liitettyjä mielikuvia. Asujen ”historiallisuus” syntyi koristelun avulla ja muokkaamalla toteutusajan kaavoitus- ja leikkuukäytäntöjen pohjalta etenkin tiettyjä puvun osia kuten hihoja, pääntietä, kaulusta, hameenhelman pituutta ja päähinettä sekä käyttämällä viittaa. Historiallisista piirteistä omaksuttiin toteutusajankohdan silmää miellyttäviä muotoja. 1950-luvulta lähtien uudenlainen, pelkistetympi ohjaustyyli oli vaikuttanut myös skenografiaan ja 1960-luvulla pelkistetty linja jatkui ja voimistui. Epookkipuvuissakin saatettiin käyttää voimakkaita värikontrasteja. Keveiden keinosilkkien sijaan muotiin tulivat jäykemmät ja raskaammat materiaalit ja puvuista tuli aiempaa veistoksellisempia. Vaikka tuttu-

213 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
214 Rajala 2001, 30.
215 *Macbethin* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Aamulehti 5.11.1964; Rajala 2001, 30.
216 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000.

jen klassikkojen esittäminen nykyaikaisissa puvuissa oli vielä Suomessa harvinaista, niin oli silti jo tehty, ja samalla kyseenalaistettu aiemmin itsestäänselvä epookkipuvustuskäytäntö.[217]

Tandefelt otti Terttulan huomautuksen lähtökohdakseen, tutki vanhoja piirroksia ja kuvataidetta ja inspiroitui erityisesti Bayeuxin taistelua esittävästä 1000-luvun seinävaatteesta murretun punaruskeine väreineen.[218] Hän ei tavoitellut mitään tiettyä historiallista aikakautta, vaan otti sieltä ”ronskisti yksityiskohtia mukaan.”[219] Koska ohjaajan toivomus oli nimenomaan välttää totuttua historiallisuutta, Tandefelt lähti tyylittelemään pukuja tausta-ajatuksenaan 1000-luvun karut, yksinkertaiset vaatteet.

Tandefelt haki pukuluonnoksiin näytelmän tunnelmaa (ks. kuva 14). Hän hahmotteli lyijykynällä ja peiteväreillä tummalle pariisinpaperille hieman arkaaisia hahmoja. Osaan hän sai kaipaamaansa freskomaisuutta hankaamalla kynttilää paperin pohjalle, lisäämällä väriä päälle ja sitten raaputtamalla.[220] Tekniikan hän oli oppinut jo Taideteollisen oppilaitoksen aikana, jolloin Tandefeltin mukaan säännöllisesti järjestetyissä ryijynsuunnittelukilpailuissa ”kaikki rapsuttivat ja tekivät semmoisia Brummerin näköisiä rapsutuksia ja ryijyjä.”[221]

Materiaaleiksi Tandefelt valitsi teatterissa tuolloin poikkeuksellisia, mutta aiemman sisustusarkkitehtikoulutuksen kautta itselleen luontevina pitämiään materiaaleja: erisävyisiä paksuja, jäykkiä kankaita kuten velvetonia ja molskia. *Macbethin* puvuissa Tandefelt käytti ensimmäisen kerran hänelle myöhemmin ominaisena pidettyä kankaanpainotekniikkaa. Hän koristeli pukuja Taideteollisen oppilaitoksen kankaanpainokurssilta tutulla linopainotekniikalla.[222] Kuviomallia siirtämällä hän painoi pukuihin kuvioita joko kultavärillä tai vaalealla ruskealla tum-

217 Weckman [2015], .3. ja 6.luku; ks. esim. de Marly 1992, 140, kuvat ja niiden analyysi 41–78 ja 106–107, 115, yhteenveto aiheesta 155–156; Litonius 1949, 232–239; Esitys- ja roolikuvia esim. TeaMA, SKOA, SKTA; Lampila 1997, 329.

218 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

219 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

220 *Macbethin* pukuluonnoksia on jäljellä kahdeksan, kooltaan hieman A4-kokoa kapeampia. Pukuja on säilynyt Teatterimuseon kokoelmissa 15 kpl. TeaME 1066:8:1-8 xvb; Teatterimuseon amanuenssin Sanna Branderin tiedonanto 16.2.2012.

221 Tandefelt viittaa tekstiilitaiteilija Eva Brummeriin. Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Priha 1999, 118; Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

222 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

manruskealle pohjalle, ja sipaisi päälle kultaa. Pyrkimyksenä oli saada kuviosta rapautuneen ja elävän näköinen. Velvetonille ja molskille painaessa väri tarttui epätasaisesti pehmeään kankaaseen, ja Tandefelt sai aikaan tavoittelemansa freskomaisen jäljen. Painotyöt hän teki osittain lavastamossa tai varaston lattialla hyvin alkeellisissa olosuhteissa.[223] Tandefeltin mukaan koristelutekniikka toimi hyvin näyttämöllä, koska teatteritila oli niin pieni ja katsojat lähellä.[224]

Tandefeltin mukaan Terttula luotti häneen pukusuunnittelijana. Vaikka Terttulalla oli aina omia kommentteja pukuluonnoksista, hän hyväksyi Tandefeltin lähestymistavan. Muutoksia pukuihin saattoi tulla myöhemmin ja ne liittyivät käytännöllisyyteen, esimerkiksi kun mietittiin, missä joku näyttelijä liikkui ja mistä hänen piti mahtua kulkemaan.[225] Oli Terttulan ajatus, että noidat olisivat kuin raakkuvia lintuja. Tandefelt pohti korppeja ja suunnitteli asut, joissa näyttelijöiden leuan alta sidottuihin päähineisiin kiinnitettiin vieterimäisen kaulan varassa notkuvat päät. Näyttelijät itse jäivät vaatteiden alle piiloon. Näyttelijöiden kasvojen edessä olevaan kankaaseen ommeltiin verkkoa, jotta he näkivät eteensä (ks. kuva 15). Vaikutelma oli tehokas, ja Tandefeltin mukaan hahmot näyttivät ”kynityiltä linnuilta”.[226] Linnunhahmoiset noidat mainittiin useassa kritiikissä.[227] Kriitikkojen oli ehkä vaikeaa hahmottaa totutusta poikkeavaa tulkintaa, sillä hahmoja kutsuttiin myös ”tavallista kookkaammiksi teatterinukiksi” sekä ”kivenjärkäleitten harjalla kyyhöttäviksi merkillisiä lintuja ja eksoottisia pääkallomaskeja muistuttaviksi hahmoiksi.”[228]

Macbethin kruunuksi Tandefelt ei halunnut tavallista kruunua, koska teos oli muutenkin niin tyylitelty. Kruunu tehtiin lavastamossa ohuista liekkimäisistä messinkilevyliuskoista, jotka sitten liitettiin toisiinsa kerroksittain.[229] Tandefeltin mukaan sotilaitten pukuihin ommeltiin todennäköisesti narusta koristepyörylöitä ”sormet verillä” ja lavastamossa tehtiin kypärien pohjat.[230] Lady Macbethin puku oli syvän viininpu-

223 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
224 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
225 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
226 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
227 Esim. Veltheim 8.11.1964.
228 Laurila 7.11.1964; Uexküll 10.11.1964.
229 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
230 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

nainen. Kuuluisan unissakävelykohtauksen puku oli Tandefeltin mukaan tehty hieman epäsymmetriseksi. Pukuun kuului hiusten yli harteille valuva pitkä, kapea, sideharsosta tehty ja verenpunaiseksi värjätty kangas (ks. kuvat 16 ja 17). Tandefeltia harmitti, ettei päässyt irti perinteisestä yöpaidasta.[231] Kriitikot pitivät unissakävelykohtausta joka tapauksessa erityisen onnistuneena.[232]

Tandefelt ei varsinaisesti keskustellut puvuista näyttelijöiden kanssa suunnitteluvaiheessa. Näyttelijät eivät myöskään puuttuneet valmiisiin pukuihin. Kaiken kaikkiaan näyttelijöiden suhtautuminen oli hänen mukaansa hyvin vastaanottavaista ja hyväksyvää. Tandefelt koki, että häneen luotettiin suuresti huolimatta hänen nuoruudestaan ja kokemattomuudestaan. Takana oli jo useampi yhteinen produktio. Tandefeltin mukaan puvuistaan tarkatkin näyttelijät, kuten Sylvi Salonen, kyllä tiesivät minkälainen puku heidän näyttelijäntyötään auttoi. Myös lavastajan kanssa yhteistyö oli helppoa. Eero Kankkunen tuki Tandefeltin ideoita omalla työllään. Tandefeltille työprosessi oli silti jatkuvasti henkisesti vaikea. Hän oli epävarma omista ratkaisuistaan, koki olevansa osaamaton ja tietämätön, koska oli vailla alan koulutusta. Hän pelkäsi ohjaajan olevan tyytymätön ja pukujen pilaavan koko esityksen. Haastattelussa Tandefelt ironisoi silloista suhtautumistaan: ”No, Eugen oli tiettävästi ihan tyytyväinen, mutta ohjaajalla on pari muutakin asiaa mietittävänä ennen ensi-iltaa kuin pukusuunnittelijan itsetunto ja sen ylläpitäminen.”[233] Tandefelt oli niin hermostunut, ettei halunnut jäädä ensi-iltaan Tampereelle, vaan matkusti puolisonsa luokse Helsinkiin. Parin päivän kuluttua hän hämmästyi suuresti lukiessaan positiivisia arvioita puvustuksestaan.[234] Tandefeltille oli erityisen tärkeää, että maan päälehdessä Helsingin Sanomissa kehuttiin esitystä ja pukuja. *Macbeth* sai teatterikriitikoilta pääasiassa erittäin kiittävät arviot, ja Tandefeltin suunnittelemia pukuja pidettiin varsin onnistuneina.[235]

231 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.

232 Esim. Kansan Lehti 7.11.1964; Vallinoja 11.11.1964; Parviainen 16.12.1964.

233 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.

234 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

235 Esim. Kansan Lehti 7.11.1964; Nya Pressen 7.11.1964; Ravi 7.11.1964; Veistäjä 7.11.1964; Kangas, P. 8.11.1964; Veltheim 8.11.1964; Väänänen 8.11.1964; Uexküll 10.11.1964; Vallinoja 11.11.1964; Parviainen 16.12.1964; Talaskivi 13.11.1964; Ilanko 13.11.1964; Neva 30.11.1964. Teoksen puvustukseen liittyvistä kritiikeistä tarkemmin Weckman 2014, 42–43. Kiittävistä arvioista huolimatta synkkä teos ei vetänyt yleisöä. Esityksiä oli vain viisitoista. Rajala 2001, 43.

Kertomus Macbethin ensi-illasta kuvaa tapahtumasarjan suurta merkitystä Tandefeltille. Hän kertoi kertomuksen kaikissa kolmessa haastattelussa, joissa teosta käsiteltiin.[236] Ensimmäisessä elämänkulkuhaastatteluissa hän mainitsi lyhyesti kertomuksen pääkohdat ja jälkimmäisissä produktiohaastatteluissa kertoi pidemmin ja laajemmin. Vaikka ensimmäisessä haastattelussa Tandefelt arvioikin teoksen saamien hyvien kritiikkien merkitystä hänen myöhemmälle uralleen, produktiohaastatteluissa hän suhteutti lehtikritiikkiä myös omaan, ei vain tätä produktiota koskevaan vaan tuolloin koko pukusuunnittelijuuttaan hallinneeseen epävarmuuteen. Epävarmuuden ja ylistävien kritiikkien ohella kertomuksen tärkeäksi elementiksi nousee Helsingin Sanomien kriitikon Sole Uexküllin erehdys suhteessa materiaaleihin. Tämä kehui Tandefeltia villan käyttämisestä näyttämöllä, vaikka kankaat olivat aivan muuta materiaalia. Erehdys huvitti Tandefeltia edelleen haastatteluvaiheessa 2000-luvun alussa, ja teki suhtautumisen kritiikkiin kaksinaiseksi: toisaalta kiitokset annettiin väärin perustein, toisaalta kyseessä oli suunnittelijan onnistunut materiaalivalinta, joka näyttämöllä loi onnistuneen, kokenutta kriitikkoa hämänneen illuusion. *Kertomus Macbethin ensi-illasta* havainnollistaa myös sen, miten onnistuneita materiaalivalinnat loppujen lopuksi olivat, kaikesta Tandefeltin tuntemasta epävarmuudesta huolimatta. Kriitikon julkisen hyväksynnän ohella olennaista oli työyhteisön ystävällisyys ja tuki:

> ”Se oli jotenkin jännää… jotenkin ihan hävettää se… minuun suhtautuminen oli niin hyväksyvää ja niin vastaanottavaa… […] että se oli […] aivan liikuttavaa se luottamus mitä minulle osoitettiin silloin, kun tulin tyhjästä, en ollut mikään, en mikään enkä kukaan.”[237]

Teokseen liittyvän ensi-iltakertomuksen ohella tarkastelin myös *Macbethiin* liittyvien haastattelujen kerronnan rakennetta. Vertailin elämäkertahaastattelua ja kahta produktiohaastattelua, ja totesin, että produktiohaastatteluissa teoksesta kertyi haastattelupuhetta lähes yhdeksänkertainen määrä. Lisäksi kerronnan aiheeksi nousi useampia aiheita. Elämäkertahaastattelussa painottuivat teoksen olosuhteiden ly-

236 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.
237 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

hyt kuvailu, ensi-iltakertomus ja ohjaajan ohjeiden ja toiveiden merkitys suunnittelun lähtökohtien määrittäjänä. Produktiohaastatteluissa Tandefelt kertoi enemmän ja laajemmin omista lähtökohdistaan, kuvaili ja arvioi itseään pukusuunnittelijana, kertoi toteutuksen eri puolista ja etenkin omasta kankaanpainotyöstään sekä yhteistyöstä näyttelijöiden kanssa. Oli kiinnostavaa huomata, että yhden ainoan valokuvan (ks. kuva 18) käyttäminen ensimmäisen produktiohaastattelun yhteydessä tuotti lähes kaiken näyttelijöitä koskevan haastattelukerronnan. Myöhemmässä produktiohastattelussa Tandefelt sivusi teemaa vain lyhyesti.[238] Hän käsitteli näyttelijöiden suhdetta pukuihin sekä suhtautumista pukusuunnittelijaan etenkin valokuvassa esiintyneen lady Macbethin roolin tehneen Sylvi Salosen kautta ja arvioi tämän roolisuoritusta teoksessa.[239]

238 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002, ja 7. haastattelu 22.8.2002.
239 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

2.3 Onnettomat operetit

Kaksi seuraavaa kerronnassa esiin noussutta teosta olivat ikävämpiä kokemuksia. Molemmat olivat operetteja, Tampereen Työväen Teatteriin tehty *Can-Can* (1965) ja Helsingin Kaupunginteatterin *Ylioppilasprinssi* (1968). Vuosina 1965–1968 Liisi Tandefelt teki yhteensä 24 pukusuunnittelutyötä eri teattereihin ja televisioon. Tandefelt ei elämänkulkuhaastattelussa sijoittanut tähän vaiheeseen varsinaisia käännekohtia. Ajanjakso oli silti monin tavoin tärkeä, sillä sen aikana tapahtui isoja ammatillisia ja yksityiselämän muutoksia. Kyse oli monenlaisista pettymyksistä, luottamuksen menettämisistä ja toisaalta niiden myötä ”tynnyrissä kasvaneen” – kuten Tandefelt itseään kuvailee – kiltin keskiluokkaisen tytön heräämisestä pohtimaan omaa arvomaailmaansa. Nämä seikat vaikuttivat Tandefeltin mukaan siihen, että hän aktivoitui mukaan ammattiliiton toimintaan.

Pettymyksiä ja kaunista katseltavaa – *Can-Can* (1965)

Keväällä vuonna 1965 Tandefelt pohti kaksivuotisen kiinnityksensä jatkokautta. Hänelle oli tarjottu töitä useammasta teatterista Helsingissä,[240] jossa aviomiehellä edelleen oli työpaikkansa ja heillä yhteinen koti. Hän kuitenkin piti työskentelystä Tampereella ja etenkin teatterin lämminhenkiseksi kokemastaan työyhteisöstä (ks. kuva 19). Tandefelt il-

240 Esim. Kansallisteatterista, Helsingin Kaupunginteatterista ja Mainostelevisiosta. Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

moitti, että voisi jäädä sillä ehdolla, ettei hänen tarvitsisi samanaikaisesti pukusuunnittelutyön kanssa toimia avustajantehtävissä jokasyksyisessä suuressa operetissa. Teatterinjohtaja Terttula lupasi, ettei tarvitse ja Tandefelt jäi taloon.[241]

Syksyn 1965 operettiensi-illaksi oli tiedossa Cole Porterin ja Abe Burrowsin 1950-luvulla Broadwaylla menestyksekkäästi esitetty operetti/musikaali *Can-Can*.[242] Yllätyksekseen Tandefelt löysi roolilistalta oman nimensä, esittämässä can-can-tyttöä. Hän meni loukkaantuneena Terttulan puheille peräämään keväistä lupausta vapautua avustajantehtävistä. Terttula oli todennut, että kyseessähän ei ollut avustajanrooli vaan puherooli, johon kuului repliikkejä. Tandefeltin mielestä Terttula oli itse kirjoittanut ne pari kolme repliikkiä, jotka erottavat avustajanroolin oikeasta roolista ja antanut hahmolle nimen: ”Niin minä sitten olin siinä”. Kokemus oli katkera.[243]

Ohjauksesta vastasi saman teoksen aiemmin Kotkaan ohjannut Raoul af Hällström, koreografiat suunnitteli ja ohjasi Into Lätti, Tolouse-Lautrec-henkisen vinjettilavastuksen suunnitteli Eero Kankkunen. Tandefeltin suunnittelemat puvut toteutettiin Ritva Sarlundin johdolla.[244] Kesälomalla Tandefelt ehti tehdä joitain pukuluonnoksia *Can-Canin* varten. Lähtökohtana hänellä olivat 1800-luvun lopun Pariisin kabaree-elämää kuvanneen taiteilija Henri de Tolouse-Lautrecin maalaukset ja julisteet, joita Tandefelt tutki ja joista hän poimi hahmoja pukuluonnoksiinsa. Myös näyttelijöiden tyylitelty maskeeraus ja peruukit saivat inspiraationsa Tolouse-Lautrecin hahmoista.[245]

Aikalaishaastattelussa Tandefelt mainitsee, että *Can-Canin* kaltaisissa teoksissa on ”aina vaara että värit kärsivät inflaation.” Tandefelt esittelee kuvassa Eva Gyldénille suunnittelemaansa lehmuksenvihreää

241 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 6. haastattelu 8.8.2002.

242 *Can-Canista* oli tehty myös elokuvaversio vuonna 1960. Suomessa teos oli tehty ensimmäisen kerran edellisenä vuonna Kotkan kaupunginteatteriin. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite; Rajala 2001, 52–53; Wikipedia 2015: ”Can-Can (musical)” [viitattu 15.5.2015]; Ilona: ”Can-Can” [viitattu 20.5.2015].

243 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

244 Käsiohjelmat: Tampereen Työväen Teatteri 2. 1960-luku, TeaMA; Rajala 2001, 52–53, 701; Aamulehti 2.10.1965.

245 ”Liisi Tandefeltin taitavat kädet.” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1965, Tandefeltin 1. leikekirja. *Can-Canin* alkuperäiset pukuluonnokset ovat kadonneet, mutta artikkelissa on nähtävissä valokuvia, joissa näkyy myös joitain pukuluonnoksia. Osa artikkelin pukuluonnoksista liittyy kuitenkin Tandefeltin aikaisempiin produktioihin.

pukua (ks. kuva 20) ja kertoo työprosessistaan. Muun muassa vasta kenraaliharjoituksissa oli huomattu, että Gyldén tarvitsi vielä yhden puvun erääseen kohtaukseen. Tandefelt toteaa, ajan aikakauslehdissä käytettyyn hieman töksähtelevään tyyliin:

> ”Luulisi, että hauskinta olisi suunnitella pukuja operettiin. Mutta ei ole. Operetissa ovat puvutkin melkein itsetarkoitus. Kaunista katseltavaa. Loistokkuutta ainakin pääosan esittäjillä. Ja ihmisiä on paljon. Ei ehdi syventyä kuin tärkeimpiin pukuihin. Tietysti, mahdollisuuksien mukaan löytää pienempiinkin rooliasuihin jotain luonteenomaista.”[246]

Can-Canin ensi-ilta oli TTT:ssa 30. syyskuuta 1965. Esityksen vastaanotto oli nähtävästi ristiriitainen, mutta Tandefelt sai puvustuksestaan varauksetonta kiitosta.[247] Huolimatta pukusuunnittelua ja omaa roolityötä kiittävistä arvioista *Can-Can* hahmottuu Tandefeltille ennen kaikkea teoksena, johon liittyy ikäviä muistoja. Avustajantehtäviin liittyvän rikotun lupauksen aiheuttaman pettymyksen lisäksi myös teoksen harjoitus- ja esitysvaihe on jäänyt mieleen negatiivisena. Ohjaaja Raoul af Hällström ei Tandefeltin mukaan ollut koskaan paikalla, vaan”hän ohjasi sen niin sanottuna kauko-ohjauksena, niinkuin vähän yrmeästi sanottiin”.[248] Ohjaajan poissaolo vaikutti Tandefeltin mukaan heikentävästi myös muiden työmoraaliin.[249] Käytännössä koreografi Into Lätti teki myös ohjaustyötä. Tandefeltin mukaan Lätti suunnitteli ensi-illan loppukiitoksiin can-can-tyttöjen esiintulon, jossa tytöt tulivat helmojaan heilutellen lavalle, kumarsivat ja siirtyivät takariviin, ja seuraavat esiintyjät tulivat kiittämään (ks. kuva 21). Ensi-illan jälkeen teatterinjohtaja totesi, ettei kiitosseremoniaa saa rikkoa, vaan se pitää tehdä joka esityksessä.[250] Näytäntökauden 1965–66 aikana esityksiä oli 55,[251] joka Tandefeltin mukaan tarkoitti sitä, että hän oli kiinni näytöksissä monta iltaa viikossa, eikä

246 ”Liisi Tandefeltin taitavat kädet.” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1965, Tandefeltin 1. leikekirja.
247 Aamulehti 2.10.1965; Helsingin Sanomat 3.10.1965; Vallinoja 7.10.1965; Rajala 2001, 53. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 43–44. Yleisö joka tapauksessa piti esityksestä, sillä se sai yhteensä yli 20.000 katsojaa. Rajala 2001, 701.
248 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
249 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
250 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
251 Rajala 2001, 701.

päässyt vapaapäiväksi kotiin puolisonsa luokse, koska ei loppukiitosten takia ehtinyt esityksen jälkeen viimeiseen junaan Tampereelta Helsinkiin. Tämän kokemuksen Tandefelt yhdistää ajan toimintakulttuuriin:

> ”Semmoista oli, kovaa, eikä siihen ollut rutisemista. Siihen aikaan ei kukaan rutissut, eivätkä näyttelijät rutisseet mistään. Mitä vaan teetettiin, kenraaliharjoitukset kestivät kahteen yöllä.”[252]

Tandefelt alkoi kertoa *Can-Canista* jatkona kertomukselle siitä, miten työsopimusten tekeminen tuolloin hoidettiin.[253] *Tanssityttökertomus* petetystä lupauksesta liittyy olennaisesti työsopimuksen solmimiseen ja sovittujen ehtojen rikkomiseen. Teatterinjohtaja Eugen Terttulan toiminnan motiivia voi ainoastaan arvailla. Ehkä kyseessä oli vain normaali työkäytäntö, ehkä lupauksen unohtaminen tilanteessa jossa roolitukset piti saada valmiiksi, tai sitten halu näpäyttää taloon jäämiselleen ehtoja asettanutta nuorta näyttelijä-pukusuunnittelijaa. Tandefeltin mukaan kun tuolloin TTT:sta ”ei lähdetty, sinne vain kutsuttiin. Tai sitten sieltä potkaistiin pois.”[254]

Can-Cania käsittelevä kerronta muodostui lähes kokonaan *Tanssityttökertomuksesta*. Kertomus kuvittaa nuoren näyttelijä-pukusuunnittelijan asemaa työyhteisössä, ajan toimintakäytäntöjä ja teatterinjohtajan valta-asemaa. *Tanssityttökertomus* liittyy olennaisesti myös haastatteluaineiston lävistävään tarinaan Tandefeltin yksityiselämän vaiheista ja lopulta eroon päättyvästä avioliitosta.[255]

Monenlaisia paineita – *Ylioppilasprinssi* (1968)

Keväällä 1967 Tandefeltille tarjottiin uudestaan töitä sekä Suomen Kansallisteatterista että Helsingin Kaupunginteatterista. Tällä kertaa hän halusi lähteä Helsinkiin. Päätökseen vaikuttivat edellisen sopimuskauden pettymykset ja se, ettei hän kokenut kehittyvänsä Tampereella näyttelijänä. Myös yksityiselämän tapahtumat vaikuttivat päätökseen.[256] Tan-

252 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
253 Emt.
254 Emt.
255 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
256 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 3. haastattelu 19.12.2000.

defelt oli vieraillut Helsingin Kaupunginteatterin (HKT) Vallilan-näyttämöllä vuotta aikaisemmin,[257] ja hän valitsikin kaupunginteatterin. Syynä teatterin valintaan oli Tandefeltin mukaan edelleen jatkuvan pukusuunnitteluun liittyvän ammatillisen epävarmuuden lisäksi hänen jo Teatterikoulun aikaan pelkäämänsä ”neiti hirmuisuus”, puvustonhoitaja Oili Soininen, joka hallitsi Kansallisteatterin puvustoa. Tandefelt siirtyi HKT:iin syksyllä 1967 edellisen sopimuksen lailla yhdistetylle näyttelijä-pukusuunnittelijan vakanssille. Vaikka oli jo ilmoittanut, ettei ota Kansallisteatterista tarjottua paikkaa vastaan, Tandefelt silti vieraili talossa syksyllä 1967 ensi-iltansa saaneen Molièren *Scapinin kujeiden* pukusuunnittelijana.[258] Maaliskuun lopussa 1968 syntyi Tandefeltin lapsi ja samoihin aikoihin tapahtui hänen avioeronsa.[259]

Toinen ikävien kokemusten produktio, josta Tandefelt kertoi haastatteluissa, oli 28. marraskuuta 1968 ensi-iltansa saanut operetti *Ylioppilasprinssi*. Kyseessä on Sigmund Rombergin säveltämä, noin vuoteen 1860 sijoittuva ”musikaalinen romanssi”. Operetti perustuu näytelmään *Vanha Heidelberg*, jota esitettiin melkein katkeamatta 1900-luvun alusta 1940-luvun lopulle eri teattereissa.[260] Teos oli Tandefeltille syksyn toinen ensi-ilta ja hänen kuudes pukusuunnittelutyönsä HKT:ssa. Teoksen ohjasi kanadalainen ohjaaja-koreografi Gordon Marsh ja lavasti Leo Lehto. Pukujen toteutuksesta vastasi kaupunginteatterin puvustonhoitaja Elsa Pättiniemi.[261]

Kerronta *Ylioppilasprinssistä* lähti liikkeelle keskustellessamme yleisellä tasolla pukujen estetiikasta. Kysyin, esittikö teatterin johto mitään vaatimuksia pukuihin liittyen. Tandefelt kertoi ensin talouteen liittyvistä asioista:

257 Talvella 1966 Tandefelt suunnitteli puvut Wilho Ilmarin ohjaamaan Eugéne Labichen *Kolmesta onnellisin* -näytelmään. Weckman & Laine 2006, 157; Koski & Palander (toim.) 2007, 426.

258 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; Weckman & Laine 2006, 158; Ilona: ”Scapinin kujeet” [viitattu 20.5..2015].

259 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 7. haastattelu 22.8.2002. Lain mukaan äitiysloma kesti tuolloin kaksitoista viikkoa, joista neljä viikkoa ennen lapsen syntymää ja kahdeksan sen jälkeen. Tandefeltilla oli kuitenkin ensi-ilta jo alle kuukauden kuluttua lapsen syntymästä, *Liian suuria asioita* 25.4.1968. Koski & Palander (toim.) 2007, 428; Saarinen 2009.

260 Ilona: ”Ylioppilasprinssi” ja ”Vanha Heidelberg” [viitattu 20.5.2015]. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liitteessä.

261 *Ylioppilasprinssin* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

> ”No ei mitään muuta, kuin että mikään ei olisi saanut maksaa, mitään ei olisi saanut ostaa, […] Minähän kävin jokaisen pitsinpätkään pyytämässä lupaa, kun oli totuttu siihen, että otetaan vanhasta varastosta ja ratkotaan ja tehdään vanhasta.”[262]

Tandefelt kertoi, miten varastopuvustaminen saattoi olla myös hauskaa, mutta mainitsi sitten HKT:n talousjohtajan ja ”aika olemattoman ja onnettoman” pukuvaraston: ”No sitten minulle annetaan puvustettavaksi *Ylioppilasprinssi*…”[263] Myös myöhemmin Tandefelt teki selväksi suhteensa kyseiseen teokseen. Hän liitti sen raskaaseen henkilökohtaiseen elämänvaiheeseen ja runsaaseen työmäärään: ”Ai kauheata, sitä [teosta] en muistele yhtään hyvällä […] jollain tavalla en tätä työtä rakasta.”[264]

Kyseessä oli vuonna 1967 valmistuneen uuden teatteritalon ensimmäinen iso operetti. Uuden talon myötä esiintyjien määrä oli kasvanut. Teoksessa oli suuria tanssiryhmiä, ja esiintyjiä saattoi olla samanaikaisesti lavalla lähes viisikymmentä. Yhteensä esiintyjiä oli yli kuusikymmentä. Prinssi Karl Franzin ja tarjoilijatar Katin pääroolit näyteltiin kaksoismiehityksellä.[265] Vanha pukuvarasto ei pystynyt vastaamaan kasvaneisiin tarpeisiin. Oli pakko ommella uusia pukuja. Suunnittelutyötä varten Tandefelt tutki vaatetuksen ja pukeutumisen historiaa. Saksalaisten husaariunivormujen esikuvia (ks. kuva 22) hän etsi niin vaatetushistorian kuvastoista kuin Sotamuseostakin.[266] Naisten pukuihin hän suunnitteli 1800-luvun puolivälin tiukkoja, kainalon alta lähteviä kaarevia leikkauksia, luisua olkapäälinjaa ja vinoa kankaanleikkaussuuntaa. Pukuihin tarvittavia moiree- ja taftikankaita Tandefelt kävi ostamassa Salvénin kangaskaupasta, jonka värimalleista hän poimi haluamansa ja tilasi kankaat. Joitain hattuja teetettiin Wahlmanin hattuliikkeessä.[267] Miehille tehtiin 1800-luvun puolivälin tyylin mukaisia kapealahkeisia ja lyhytliepeisiä frakkeja ja naisille runsaasti kangasta nieleviä krinoliinipukuja. Tandefeltin tavoitteleman kokonaisvaikutelman kannalta

262 Tandefelt, 3.haastattelu 19.12.2000.
263 Emt.
264 Tandefelt, 7. haastattelu 22.08.2002.
265 Avustajina useissa eri rooleissa toimi yhteensä 39 henkeä, joista 23 oli miehiä ja 16 naisia. Miesrooleja oli 16, naisrooleja viisi. *Ylioppilasprinssin* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.
266 Eklund: ”Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja”. Tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 1. leikekirja.
267 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

naisten pukujen värisommittelu oli tärkeä seikka.[268] Aikalaisartikkelin mukaan aikakaudelle pukuhistoriallisesti ominaiset värisävyt eivät sopineetkaan lavastajan valitsemiin ”purppurakankaisiin”, joten Tandefelt sovitti ”värit lavastuksen, historian ja oman päänsä kompromissiksi”, niistä tuli vaaleita ja murrettuja.[269]

Tandefelt kuitenkin pettyi syvästi naisten pukujen toteutuksen tasoon, etenkin kun materiaalit olivat hänestä kauniita ja laadukkaita. Pukuluonnoksista ja työpiirroksista huolimatta HKT:n puvustonhoitajan Elsa Pättiniemen johdolla kankaat kaavoitettiin ja leikattiin toteutusajan tyyliin: pukujen yläosiin ei käytetty alus- tai tukikankaita. Niistä tuli Tandefeltin mukaan ”ohuen leninkimäisiä”. Vaikka Tandefelt oli mukana sovituksissa, ei puvuille enää siinä vaiheessa voinut tehdä mitään. Oli kiire ja otettava se mitä oli tarjolla. Ilo työhön löytyi oman osallistumisen kautta. Tandefelt piti erityisesti pukujen koristelusta.[270] Tandefeltin mukaan teatterin talousjohtajan oli kuitenkin vaikea ymmärtää, että uudelle suurelle näyttämölle tehty, kymmeniä avustajia käyttävä operetti nieli aikaisempaa enemmän materiaaleja ja rahaa. Tandefelt saikin moitteet ja hänen ilmoitettiin vievän teatteri konkurssiin.[271]

Ylioppilasprinssiin liittyi kaksi laajempaa kertomusta. Ensimmäisessä, jonka olen nimennyt *Krinoliinikertomukseksi*, on työprosessin ohella kyse myös suhteesta lavastajan työskentelyyn. Tandefelt oli kuvitellut, että uutta suurta ”hehtaarilavaa” pitää täyttää suurilla krinoliineilla. Tämän takia hän oli suunnitellut tanssiaiskohtaukseen aikakauden tyyliin leveitä pukuja vannealushameineen (ks. kuvat 23 ja 24): ”Olin nähnyt tanssiaiskohtauksen avarana, takaseinään ulottuvana kohtauksena, missä pyörii näitä pukuja. Näihin tehtiin oikein vanteet ja kaikki sinne alle”.[272] Tandefelt on kuvaillut lavastaja Leo Lehtoa mukavaksi työkumppaniksi, mutta hänen pyörölavan halkaiseva lavastusratkaisunsa tuli Tandefeltille yllätyksenä.

Lopputulos oli, että tanssijoilla laajoissa puvuissaan oli vaikeuksia mahtua ahtaaseen tilaan. Tandefeltin mukaan heillä oli lavastajan kans-

268 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 7. haastattelu 22.8.2002.
269 Eklund: ”Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja.” Tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 1. leikekirja.
270 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
271 Emt.
272 Emt.

sa ”hirveän kivaa yhdessä” ja hän syyttääkin tapahtumasta lähinnä itseään ja omaa kokemattomuuttaan:

> ”Ei se Leo Lehdon vika ollut, se oli hänen ratkaisunsa. Mutta sitä ei oikein oltu minulle selkeästi tarpeeksi aikaisin ilmaistu, että enhän minä olisi voinut tehdä ihan sellaisia pukuja kuin silloin tein…”[273]

Myöhemmin Tandefelt palasi aiheeseen listatessaan yleisemmällä tasolla hyvän produktion merkkejä ja mainittuaan hyvän kontaktin lavastajaan:

> ”Se minulla kyllä itseasiassa aina on ollut […] on pari semmoista työtä missä on mennyt sukset ristiin, tämä nyt oli sillä tavalla yksi niistä … ehkä se oli minunkin kokemukseni puutetta, että en käynyt rähjäämässä aikaisemmin, että mahtuvatko ne tuohon vaan kuvittelin että mahtuu […]” [274]

Tandefelt kuvailee tätä informaatiokatkosta lavastajan ja pukusuunnittelijan väliseksi tyypilliseksi ongelmaksi, ”mokaksi”,[275] johon välillisesti saattoi vaikuttaa Tandefeltin hankala elämänvaihe puolivuotiaan lapsen yksinhuoltajana, joka oli ”aamusta iltaan töissä” ja teki pukuluonnoksia yöllä kotona.[276]

Toinen samaan teokseen liittyvä kertomus *Muutettu puku* kertoo teoksen työprosessista, mutta myös Tandefeltin silloisesta epävarmuudesta pukusuunnittelijana, suhteesta toiseen pukusuunnittelijaan sekä pukusuunnittelijan ja esiintyjän välisestä suhteesta. Tandefelt oli tyylitellyt pukuja yksinkertaiseen suuntaan, eikä avarampaa kaula-aukkoa ja koristekukkia toivonut toisen miehityksen primadonna Anneli Haahdenmaa ollut tyytyväinen omaan pukuunsa (ks. kuva 25). Tandefelt yritti vakuuttaa esiintyjän ratkaisujensa toimivuudesta, mutta kuvailee, ettei osannut vielä pitää päätänsä. Haahdenmaa kutsui harjoituksiin pukusuunnittelija Anneli Qveflanderin, jonka tunsi entuudestaan ja lopputuloksena puku

273 Emt.
274 Emt.
275 Tandefelt, 7. haastattelu 22.08.2002.
276 Emt. Teoksesta on säilynyt 33 pukuluonnosta, jotka ovat pääasiassa naisten juhlapukuihin liittyviä luonnoksia. Tandefelt toteutti nämä pukuluonnokset vesi- ja peitevärein ja tussilla isolle, A2-kokoiselle valkoiselle paperille. TeaME1066:18:1–38 XVb.

muutettiin Haahdenmaan toivomaan koristeellisempaan tyyliin (ks. kuva 26). Tandefelt oli tästä tekijänoikeuksien ylikävelystä loukkaantunut, mutta epävarmuuttaan ei rohjennut kyseenalaistaa tapahtunutta.[277]

Kertomuksessa on kyse erilaisten pukuestetiikkojen törmäyksestä. Tandefeltin yksinkertaisempi ja tyylitellympi näkemys jäi toiseksi, kun esiintyjä toivoi runsautta ja koristeellisuutta. Ajatus pukuja koskevasta tekijänoikeudesta vaikuttaa olleen vieras kaikille osapuolille. Samalla esiintyjä osoitti valta-asemansa suhteessa pukusuunnittelijaan. Tandefelt totesi, että tapahtuma loukkasi mitätöidessään hänen oman näkemyksensä puvusta, mutta samalla hän vähättelee sitä: ”Mutta eipä se siihen kaatunut se operetti, että… [nauraa] tämä oli vaan pieni anekdootti tähän väliin.”[278] *Ylioppilasprinssi* ja etenkin teoksen skenografia sai lehdistössä varsin runsaasti huomiota, ja Tandefeltin puvut pääasiassa kiitosta.[279]

Analysoin myös teokseen liittyvän kerronnan rakennetta. Vertailtuani haastatteluja totesin, että produktiohaastattelussa, jossa samalla katselimme pukuluonnoksia, teoksesta kertyi haastattelupuhetta hieman yli nelinkertainen määrä verrattuna ensimmäiseen elämäkertahaastatteluun. Produktiohaastattelussa kerronnan aiheeksi nousi useampia aiheita. Lisäksi niistä aiheista, joista Tandefelt kertoi jo elämäkertahaastattelussa, hän kertoi produktiohaastattelussa monipuolisemmin.[280] Vaikka mielikuva teoksesta oli lähtökohtaisesti negatiivinen, pukuluonnosten katselu kirvoitti kuitenkin yksittäisiä kommentteja onnistuneista luonnoksista ja puvuista sekä toteamuksen, joka kertoi visuaalisen yhtenäisyyden arvostamisesta puvustuksessa.[281]

277 Emt.

278 Emt.

279 Esim. Stålhammar 30.11.1968; Eklund 3.12.1968; Brotherus 29.11.1968; Hakulinen 30.11.1968; Nummi 30.11.1968; Uexküll 30.11.1968; Kihlman 1.12.1968; Savutie 3.12.1968; Sundqvist 3.12.1968; Kauppalehti 2.12.1968; Kouvolan Sanomat 3.9.1969; Kaiponen 20.8.1969. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 44–45. Teoksen saamista melko murskaavista kritiikeistä huolimatta *Ylioppilasprinssi* keräsi runsaslukuisen yleisön: esityksiä oli yhteensä 95 ja katsojia lähes 75 000. Koski & Palander (toim.) 2007, 429.

280 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

281 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

Herätys ammattiyhdistystoimintaan

Liisi Tandefelt yhdistää varsinaisen ammatillisen heräämisensä etenkin *Ylioppilasprinssin* (1968) kokemuksiin ja ”isoihin, rikkaisiin taloihin”, joissa:

> ”[…] tuli aina vähän kurat silmille, ja siitä minulla sitten alkoi se semmoinen ammattiyhdistys-Liisi nousta esiin, että ei hitto, onhan tällä ammatilla joku merkitys tässä teatterissa, että miksi tämän pitää olla tällaista nuhjaamista koko homman, eikä siitä edes maksettu kunnon palkkaa.”[282]

Tandefelt oli liittynyt Suomen Lavastustaiteilijain Liiton (SLL) jäseneksi hieman aikaisemmin, vuonna 1967.[283] SLL oli lavastajien ohella ollut luonteva valinta myös varhaisille pukusuunnittelijoille.[284] Kun pukusuunnittelutyön aiempaa vaihetta edustaneiden jäsenien määrä liitossa väheni luonnollisista syistä, 1960- ja 1970-luvun vaihteessa nuorten pukusuunnittelijoiden määrä alkoi hitaasti kasvaa. Samaan aikaan alkoi naisten, myös naislavastajien, lukumäärän ja suhteellisen osuuden kasvu liitossa.[285] Pukusuunnittelijoille etenkin 1970-luku ja 1980-luvun alku olivat ammatillisen järjestäytymisen aikaa.[286] Tuolloin neuvoteltiin ensim-

282 Emt.

283 Tiedot Tandefeltin jäsenyydestä SLL:n arkisto, TeaMA 1169 B:1.

284 Martha Neiglick-Platonoff (1889–1964), Regina Backberg (1898–1979) ja Bure Litonius (1919–1972) kuuluivat SLL:n. Puvustonhoitajana Helsingin Kansanteatterissa vuosina 1938–1943 työskennellyt ja Kansallisteatterissa vuodesta 1943 eteenpäin myös pukuja suunnitellut ylipuvustonhoitaja Oili Soininen (1903–1972) liittyi jäseneksi vuonna 1958. Platonoffin ja Litoniuksen liittymisvuodet eivät ole tiedossa, mutta heidän nimensä esiintyvät SLL:n jäsentietoja arkiston alkuvaiheista lähtien listaavassa vihkossa. Regina Backberg oli SLL:n jäsen vuosina 1946–1972, ja Suomen Teatterilavastajien Liiton (STL) jäsen 1973–1979. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 B:1; Suunnittelijoiden henkilötiedot ja Backbergin jäsentiedot Weckman 2005, 213–215, alaviite 58, 232; Veistäjä (toim.) 1965, 371; Martin et al.1974, 535.

285 Esim. vuonna 1968 myös Maija Pekkanen liittyi SLL:n. Juntunen (2010) tosin antaa Pekkasen liittymiselle kaksi aikaa, vuoden 1968 (sivu 293) ja 24.1.1969 (sivu 315, alaviite 210) Tiedot Tandefeltin jäsenyydestä SLL:n arkisto, TeaMA 1169 B:1. Naisten määrästä liitossa: vuoden 1966 jäsenluettelon mukaan liitossa oli yhteensä 68 jäsentä, joista kuusi naisia; yksi ”taiteilija”, yksi ”ylipuvustonhoitaja” ja neljä lavastajaa. Vuonna 1967 jäseniä oli 74, joista kuusi naisia. Vuoden 1971 jäsenluettelon mukaan liittoon kuului 97 jäsentä, joista 22 naista. SLL kiertokirjeet 1/66, 3/67 ja 3/71, SLL:n arkisto, TeaMA 1169 D:2.

286 Vuonna 1971 SLL:n kuului 97 jäsentä, joista Tandefeltin ohella neljä muuta pukusuunnittelijaksi merkittyä; Stina Lindström, Maija Pekkanen, Oili Soininen ja Airi Holmberg-Turunen. Regina Backberg oli merkitty listaan lavastajana. Myöhemmin, vuonna 1980 liittoon kuului 126 jäsentä, joista 22 pukusuunnittelijaa. 1980-luvun puolivälissä liitossa oli yhteensä 112 jäsentä, joista 26 oli pukusuunnittelijoita. Teatteri-lehti 3/1980, 18–19; ”Suomen Lavastustaiteilijain Liitto R.Y:n jäsenluettelo v.

mäiset alan työehtosopimukset, solmittiin kansainvälisiä yhteyksiä, kouluttauduttiin ulkomailla ja rakennettiin kotimaista koulutustoimintaa.

Vuonna 1970 SLL:n hallitukseen ensimmäisen kerran[287] valittu Tandefelt oli aktiivisesti mukana muun muassa pukusuunnittelijoiden työehtosopimusten syntyvaiheissa.[288] Ensimmäinen sekä lavastajia että pukusuunnittelijoita koskeva yhteinen *Skenografin työehtosopimus* tuli voimaan 31.7.1975.[289] Vaikka tapahtuma oli tärkeä, kyseessä oli silti ainoastaan vakituisesti kiinnitettyjä suunnittelijoita koskeva työehtosopimus, eikä ehkä aivan niin äärimmäisen merkittävä asia ammattikunnan kannalta kuin Juntunen antaa väitöskirjassaan ymmärtää. Jo ennen tätäkin tapahtumaa on mahdollista puhua pukusuunnittelusta ammattina.[290] Ensimmäinen freelancereita ja vierailijoita koskenut skenografin vierailutyöehtosopimus tuli voimaan vasta vuonna 1982. Tuolloin noin puolet liittoon kuuluvista pukusuunnittelijoista työskenteli freelancereina vailla vakituista kiinnitystä.[291] Työehtoihin ja palkkaukseen liittyvien kysymysten ohella pukusuunnittelijat pyrkivät vaikuttamaan myös alan

1971"; "Suomen Lavastustaiteilijain Liiton jäsenluettelo 1984", TeaMA 1169 B:1.

287 Tandefeltin hallitustoiminnasta SLL:ssa ks. Liite 1. ; Houni (toim.) 2006, 166. En ole löytänyt virallisia pöytäkirjoja SLL:n hallitusten kokoonpanosta 1970-luvun alussa, joten tieto Tandefeltin hallitusjäsenyydestä 1970–1973 perustuu SLL:n jäsentiedotteeseen 2/1970, jossa ilmoitettiin, että Tandefelt oli valittu hallitukseen (SLL:n arkisto, TeaMA 1169 D:2) sekä hänen omaan huomautukseensa vuonna 1974 Teatterilehdessä 2/1974, jolloin hän toteaa tulleensa valituksi SLL:n hallitukseen 1970 ja olleensa sen jäsen seuraavat kolme vuotta. SLL:n ja STL:n riitaisuuksiin 1970-luvulla liittyneet asiakirjat, Tandefeltin kotiarkisto.

288 1970-luvulla alan ammattiyhdistystoimintaa väritti Suomen Teatterilavastajien (STL) perustaminen vuonna 1973. Kahden rinnakkaisen ammattiliiton toiminta ei ollut ongelmatonta. Tähän liittyneeseen julkiseenkin keskusteluun Tandefelt osallistui näkyvästi. Opinnäytteeni puitteissa ei ole mahdollista tarkastella tätä vaihetta tarkemmin, mutta aihe ansaitsisi oman tutkimuksensa. Ks. esim. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 H:1, H:2, D:2; SLL:n/STL:n riitaisuuksiin 1970-luvulla liittyneitä asiakirjoja ja Tandefeltin 6. leikekirja, Tandefeltin kotiarkisto.

289 Ennen tätä pukusuunnittelijoihin sovellettiin tarpeen mukaan SLL:n 1960-luvun puolivälissä neuvottelemaa lavastajien yhteistä välikirjaa ja työohjesääntöä sekä työehtosopimusta televisiossa vieraileville lavastajille ja "pukujen suunnittelijoille", vuonna 1968 laadittua lavastajien ohjesääntöä, sekä nähtävästi kesällä 1973 allekirjoitettua lavastajien työehtosopimusta. SLL Jäsenkirje 3/71, TeaMA 1169 D:2; "Skenografin työehtosopimus", TeaMA 1169 H:2; Veistäjä (toim.) 1965, 31; "Ohjesääntö lavastajan työsuhteesta teatterissa" 10.1.1968, TeaMA 1169 F:3.; Juntunen 2010, 125.

290 Vrt. Juntunen 2010, 250.

291 Vesala 1998, 24; Teatteri-lehti 3/1980, 18–19; "Vierailevan skenografin työehtosopimus" 1.3.1982, Työehtosopimuksia 1980–1989, TeaMA 1169 H:1; kirjallinen tiedonanto Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto ry:n järjestötoimitsija Sami Hiltuselta/ toiminnanjohtaja Raimo Söderiltä 19.9.2013 sekä puhelinkeskustelu Raimo Söderin kanssa 20.9.2013; vuoden 1984 SLL:n jäsenluettelon 26:sta pukusuunnittelijasta 13 työskenteli freelancerina. "Suomen Lavastustaiteilijain Liiton jäsenluettelo 1984", TeaMA 1169 B:1.

kotimaisiin koulutusmahdollisuuksiin. Kotimaisen koulutusohjelman puuttuessa pukusuunnittelua opiskeltiin Bratislavan Esittävien taiteiden korkeakoulussa,[292] mutta myös esimerkiksi Italiassa, Neuvostoliitossa ja Yhdysvalloissa sekä lyhyemmillä täydennyskoulutuskursseilla pohjoismaissa.[293] 1970-luvulta lähtien pukusuunnittelijoille ja pukujen toteuttajille suunnatun kurssimuotoisen täydennyskoulutuksen määrä kasvoi. Aktiivisesti opettajina toimivat Tandefeltin lisäksi etenkin Ritva Karpio ja Maija Pekkanen.[294] Myöhemmin Tandefelt oli mukana ottamassa kantaa myös uusien pukusuunnittelijoiden kouluttamiseen.[295]

292 Vysoká škola múzických umení eli VŠMU. Bratislavassa opiskelivat Maija Pekkanen 1970–72, Liisi Tandefelt 1974 (ei siis 1973–74, kuten Juntunen 2010, 315 esittää), Kaija Salaspuro 1973–74, Samppa Lahdenperä 1974–75, Riina Ahonen 1975–76, Maija Rotko 1976, Sari Salmela 1978 ja Leila Oksanen 1983–84. Seppälä & Tainio 1993, 442; Juntunen 2010, 315, alaviite 197.

293 Esim. Seppälä 2005, 112, 192, 682; Nordisk Teater Treffin (NOTT) kurssit, esim. Seppälä & Tainio 1993, 155.

294 Ritva Karpio, joka kuului Tekstiilitaiteilijat TEXO:on, opetti ja luennoi 1970-luvulla mm. Suomen Teatteriteknisen Liiton (STTel) tyylioppikurssilla, Yleisradion että Mainostelevision puvustojen henkilöstölle eri aikakausien kampauksista ja naamioinnista sekä eurooppalaisista kansanpuvuista. 1980-luvulla Karpio luennoi Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskuksen kursseilla Commedia dell´arten hahmoista ja näiden puvuista sekä väriaineista ja värjäämisen historiasta. Karpio kurssitti pukuaiheesta laajasti myös harrastajia. STTel:n ja Teatterikoulun yhteisellä jatko- ja täydennyskoulutuskurssilla vuonna 1975 opettajina toimivat Tandefelt ja Pekkanen, vuosina 1973–1988 Teatterikoulussa järjestetyillä puvustojen työntekijöille suunnatuilla kursseilla Pekkanen. Tandefeltin opetustyöstä ks. Liite 1. ; Ritva Karpion cv, DMA; "Lista opetustöistä", Karpion kirjeet Joanna Weckmanille 21.7. ja 31.7.1997; Weckman 2006, 69 sekä alaviite 73; Juntunen 2010, 283.

295 Vuoden 1978 toukokuussa 12 pukusuunnittelijaa, mm. Liisi Tandefelt, Maija Pekkanen, Marjukka Larsson, Riina Ahonen, Samppa Lahdenperä, Kaija Salaspuro ja Arja Tanskanen, kokoontui keskustelemaan ammatillisesta työtilanteesta, palkkauksesta, elokuva-alan vierailusopimuksesta sekä uusien pukusuunnittelijoiden koulutuksesta. Kokouksen perusteella otettiin yhteyttä Taideteolliseen korkeakoulun vaatetussuunnittelijakoulutuksen johtajaan Paula Häiväojaan. Vakituisten virkojen vähäisyyden ja jo ammattikentällä toimivien pukusuunnittelijoiden vaikeana pidetyn työllistymisen takia toivottiin, että korkeakoulu pyrkisi välttämään ylitarjontaa alalle koulutuksessa. Muistiot pukusuunnittelijoiden neuvottelutilaisuuksista 16.5.1978 sekä 25.5.1978, TeaMA 1169 H:2.

2.4 Työn iloa

Liisi Tandefeltin aktivoituminen ammattiyhdistystoiminnassa ja vasemmistolaistuminen ajoittuvat samaan vaiheeseen, 1960-luvun loppuun ja etenkin 1970-luvun alkuvuosiin. Poliittisen heräämisensä Tandefelt liittää ennen kaikkea avioeroon, jonka yhteydessä hän koki tulleensa epäoikeudenmukaisesti kohdelluksi. Tuolloin elettiin yhteiskunnallista murroskautta,[296] joka Suomessa on usein yhdistetty suurten ikäluokkien esiinmarssiin.[297] Kyseessä oli kuitenkin maailmanlaajuinen ilmiö, jonka merkittäviksi osatekijöiksi on nostettu poliittinen- ja kansalaisoikeusliikehdintä, kansainvälinen rauhanliike, tasa-arvon ja solidaarisuuden teemat, aineellisen hyvinvoinnin kohentuminen ja kulttuuriradikalismi.[298] Suomessa rakennemurros ilmeni muun muassa maan sisäisenä muuttoliikkeenä, kaupungistumisena ja elinkeinorakenteen muutoksena.[299]

296 1960-lukua on kutsuttu muun muassa suuren rakenne- ja kulttuurimuutoksen (Heinonen 2005, 163), sosiaalisen murroksen (Paavolainen 1992) ja kulttuurimurroksen (Karisto 2005, 23) ajaksi.
297 Ns. suurina ikäluokkina pidetään 1945–1950 tai näkökulmasta riippuen jopa 1945–55 syntyneitä suomalaisia. Ikäluokkien suuruus on kuitenkin yksi suomalainen erikoispiirre. Esim. Yhdysvalloissa, joiden 1960-luvun lopun sodanvastaista liikehdintää pidetään yhtenä kulttuurimurroksen osana, ikäluokkien käsitteellä ei Kariston (2005, 18, 23) mukaan ole sosiologista selitysvoimaa. Toisaalta esim. Rentolan (2003, 113) mukaan sekä Suomessa että kansainvälisesti yhdeksi 1960-luvun nuorisoliikehdinnän pääsyyksi on tunnistettu koulutuksen laajeneminen, alemmista yhteiskuntaluokista tulleiden oppilaiden määrän ja osuuden kasvu ja koululaitoksen perinteisten arvojen jälkeenjäänti tästä kehityksestä ja yhteiskunnan nopeasta muutoksesta.
298 Heinonen 2005, 145. Esim. ohjaaja Ralf Långbacka mainitsee elämäkerrassaan tärkeinä tapahtumina vuoden 1968 Tsekkoslovakian kriisin ja opiskelijoiden mellakat Pariisissa sekä Vietnamin sodan. Långbacka 2009, 364–365.
299 Heinonen 2005, 148, 151; Miettunen 2009, 224.

Edellä mainitut seikat nostetaan usein esille esimerkkeinä aikakaudella tapahtuneista muutoksista, mutta myös tapakulttuurissa, seksuaalisessa käyttäytymisessä, pukeutumisessa ja muutenkin ihmisten ulkonäössä tapahtui muutoksia aiempaa vapaamielisempään suuntaan. Totuttuja normeja haastettiin, kun naiset alkoivat yleisesti pukeutua housuihin ja miehet saattoivat kasvattaa pitkät hiukset ja parran.[300]

Tähän samaan vaiheeseen liittyi teatterikentän poliittista, myrskyisäksi leimattua liikehdintää. Poliittinen teatteri oli 1960-luvulla kansainvälinen ilmiö. Mikko-Olavi Seppälän mukaan 1960-luvun lopulla Suomessa tapahtui käänne ”humanistisesta kulttuuriteatterista poliittiseen teatteriin – Stanislavskista Brechtiin”.[301] Poliittisella tarkoitettiin ennen kaikkea vasemmistolaista ajattelua. Kuten historiantutkija Mikko Majander on huomauttanut, tämä liittyy ajatukseen, että porvarillisuus ei ole politiikkaa, vaan olemassaoleva valtarakenne, joka ei tarvitse ideologisia perusteluja sekä asenne, jossa koetaan tehtävän objektiivisia päätöksiä.[302] Hanna Suutelan mukaan 1970-luvulla konservatiivinen yhteiskuntakäsitys pyrki luonnollistamaan olemassaolleen tradition ja verhoutumaan ajatukseen epäpoliittisesta taiteesta. Suutela muistuttaa, että teatterin politisoituminen ei tarkoittanut, että ”kaikki poliittinen teatteri olisi ollut vasemmistolaista” vaan että ”*teatterin tehtävä* nähtiin laajasti poliittisena, teatterin uskottiin vaikuttavan yleisöönsä ja sen kautta yhteiskuntaan.” Suutela toteaakin tämän määrittelyn sulkevan piiriinsä myös konservatiivisen teatterikäsityksen ja sen fennomaaniset juuret.[303]

Vuoden 1968 radikaaliin liikehdintään on yhdistetty myös pyrkimys tyhjään tilaan, menneistä konventioista vapautumiseen teatterinäyttämöllä. 1960- ja 1970-luvulla rakennettiin uudenlaista näyttämöestetiikkaa, jossa kyse oli arkkitehtonisesta tila-ajattelusta, toiminnallisuudesta ja aitojen materiaalien käyttämisestä. Lavastuksessa usein käytetty materiaali oli raakalauta.[304]

Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa 1960-luvun loppu ja varhainen 1970-luku näyttäytyvät aikana, jota hallitsivat pukusuunnittelutyöhön

300 Miettunen 2009, 123–126, 229, 233; Pukeutumiseen liittyvistä muutoksista ks. Kopisto 1997, 105–106, 116–122, 132–134.
301 Seppälä 2010, 303; Tanskanen 2010, 330.
302 Junkkari, HS 26.2.2012
303 Suutela 2007a, 198–200. Kursivointi alkuperäinen.
304 Gröndahl 2010, 383–384.

liittyvä epävarmuus, yksinhuoltajuus ja sen mukanaan tuomat haasteet. Elämänkulkuhaastattelussa Tandefelt paikansi käännekohdan noin vuoteen 1972, jolloin syntyi päätös lähteä Helsingin Kaupunginteatterista ja hakeutua opiskelemaan pukusuunnittelua. 1970-luvun ensimmäinen puolisko oli Tandefeltille aktiivista aikaa. Hän matkusti, näki kansainvälistä pukusuunnittelutyötä ja teki töitä työyhteisöissä, joiden ilmapiiri inspiroi häntä. Omilta tuntuvat työskentely- ja toteutustavat löytyivät onnistuneiden kokeilujen kautta. Vuosina 1971–1975 Tandefelt suunnitteli pukuja yhteensä 24:een teokseen, sekä teatteriin että televisioon. Tuohon aikaan sijoittuu viisi Tandefeltin monin tavoin tärkeänä pitämää teosta, jotka ovat kaikki näyttämötöitä; *Yhden yön erheet* (1971), *Meripoikia* (1971) *Myrsky* (1972), *Galilein elämä* (1973) ja *Kauniin kesän seikkailu* (1975). Suurin osa oli mittavia epookkipuvustuksia ja yksi fantasiapuvustus. Kaikkia yhdisti työn ilo, jonka Tandefelt niihin kokemuskerronnassaan liittää. Vaikka aikaisempia vuosia varjostanut ammatillinen epävarmuus ei ollut kadonnut ja yksityiselämässä oli omat vaatimuksensa, tässä vaiheessa pukusuunnittelutyö tuotti Tandefeltille myös suurta tyydytystä.

Onnistunutta epookkia – *Yhden yön erheet* (1971)

Tandefeltilla oli vakituinen kiinnitys Helsingin Kaupunginteatterin pukusuunnittelijana, mutta hän teki useita vierailuja muihin teattereihin.[305] Oliver Goldsmithin komedian *Yhden yön erheet* ensi-ilta koitti 25. helmikuuta 1971 Tampereen Työväen Teatterissa.[306] Englannissa vuonna 1773 ensi-iltansa saanut komedia irvaili aikansa tapakulttuurin kaksinaismoralismille.[307] Teosta oli esitetty Suomessa vain kerran aiemmin, Kansallisteatterissa näytäntökaudella 1943–1944 nimellä *Erehdysten yö*,[308] joten ei ollut ihme, että Helsingin Sanomien ja Satakunnan Kansan kriitikot arvelivat kyseessä olevan teoksen ensiesitys maassamme.[309] Näytelmän ohjasi Mikko Majanlahti, lavasti Paavo Pirttimaa ja pukujen toteutuksesta vasta-

305 Syksyllä 1970 kahden HKT:n ensi-illan lisäksi hän ehti vierailla Lahden kaupunginteatterissa ja tammikuun lopussa oli ensi-ilta jälleen Helsingissä. Weckman & Laine 2006, 158–159; Weckman 2005: "Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992" (julkaisematon).

306 *Yhden yön erheet* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

307 Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liitteessä.

308 Ilona: "Erehdysten yö" [viitattu 20.5.2015]; Koskimies 1972, 451–453.

309 Uexküll 9.3.1971; Satakunnan Kansa 12.3.1971.

si Ritva Sarlund. Tandefelt pitää *Yhden yön erheitä* ensimmäisenä suurena epookkipuvustuksenaan, ”puhtaasti historiallisena työnä” jossa hän käytti hyvin vähän tyylittelyä, ja sen tähden itselleen merkittävänä työnä.[310]

Mikko Majanlahti oli Tandefeltin kurssitoveri Teatterikoulusta ja he olivat vuodesta 1961 lähtien tehneet yhdessä useita teoksia. *Yhden yön erheet* oli seitsemäs Majanlahden ohjaama näytelmä, johon Tandefelt suunnitteli puvut.[311] Tandefeltin mukaan Majanlahti oli ”visuaalisesti tietoinen ohjaaja” ja juuri sen takia hänen kanssaan oli miellyttävää tehdä yhteistyötä. Lavastajan kanssa yhteistyö sujui yhtä mutkattomasti: ”Minä näytin hänelle näitä väriskaaloja ja hän näytti omiaan.”[312]

Pukuluonnoksiin Tandefelt haki 1700-luvun kuvitustyylin luonnetta. Kuvia ympäröivät ohuet kaksinkertaiset raamiviivat ja roolinimet on kirjoitettu aikakauden tyyliä mukailevalla käsialalla (ks. kuvat 27 ja 28). Pukuluonnoksiin on kiinnitetty kangasnäytteitä ja piirretty lyijykynällä joitain pukujen yksityiskohtia, kuten naisten pukujen yläosien selkäpuolen leikkauksia.[313]

Tandefelt asui ja työskenteli vakituisesti Helsingissä, joten hän matkusti edestakaisin Tampereen ja Helsingin väliä. Hän neuvotteli lavastajan ja ohjaajan kanssa ja kävi valvomassa pukujen toteutusta Tampereella. Helsingissä hän kävi ostamassa kankaita huonekalukangasliikkeistä ja neuvottelemassa peruukkien malleista ja väreistä peruukkiliike Kuokkasella.[314]

Pukujen toteutuksesta vastasi TTT:n tuttu puvustonhoitaja Ritva Sarlund, jonka taitoihin ja yhteistyökykyyn Tandefelt luotti. Tietoa ja koulutusta epookkipukujen kaavoituksesta oli tuossa vaiheessa Suomessa hyvin vähän, mutta Tandefelt otti hankkimiaan epookkipukujen kaavoituksessa opastavia kirjoja mukaansa ja niitä tutkittiin yhdessä. Tandefeltin iloksi ja Helsingin Kaupunginteatterin puvuston kokemuksista poiketen pukuihin ommeltiin tarpeeksi tukevat vuori- ja tukikankaat. Näin

310 *Yhden yön erheet* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

311 Vuosina 1961–1985 Tandefelt suunnitteli puvut yhteensä yhteentoista Majanlahden ohjaamaan teokseen. Weckman 2005 ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon).

312 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

313 Roolihenkilöt on hahmoteltu ohutkärkisellä tussilla ja vesivärein kermanväriselle paperille, joka on liimattu tukevammalle A3-kokoiselle vihreälle kartongille. Pukuluonnokset 8 kpl, TeaME 1066:21:1-23 XVb; lisäksi 5 kpl pukuluonnoksia Liisi Tandefeltin hallussa.

314 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

naisten yläosiin saatiin rokokooaikakauden vaatimaa ryhtiä ja tiiviyttä. Lisäksi Sarlund esimerkiksi tiesi leikata raidalliset hihakankaat aikakauden tapaan vinoon, mikä ei ollut tässä vaiheessa kovin yleistä: ”Tämä oli Ritvan taidetta tämä työ.” Teoksen näyttävät hatut Sarlund toteutti ompelemalla ne olkinauhasta. Saatavilla oleva 1970-luvun alun pyöreäkärkinen ja paksupohjainen kenkämuoti oli hyvin erilaista kuin rokokootyylin sirot jalkineet. Kenkiin lisättiin solkia, jotta ne muistuttaisivat 1700-luvun kenkiä, mutta oli vaikeaa saada jalkineita mieleisiksi (ks. kuva 29).[315]

Ensi-illan jälkeisissä kritiikeissä itse esitys tuomittiin hieman kuivaksi ja hengettömäksi, mutta yksittäisiä näyttelijöitä kiitettiin. Tandefeltin suunnittelema puvustus sai kuitenkin kiitosta esteettisyydestään, mutta ennen kaikkea tutkitusta historiallisuudesta.[316]

Tandefelt ei kertonut *Yhden yön erheisiin* liittyviä kokemuskertomuksia. Teokseen liittyvä kerronta syntyi pääasiassa oman toimintani kautta, kun elämäkertahaastattelussa kysyin merkittäviä töitä ja produktiohaastatteluissa viittasin kuva-aineistoon. Käsillä ollut kuva-aineisto herätti keskustelua. Pukuluonnoksiin oli kiinnitetty mallitilkkuja, joita yhdessä hypistelimme ja joiden materiaaleja tunnistimme. Etenkin materiaaleista kertyi paljon yleistävää puhetta. Tandefeltin mukaan teattereilla ei tuolloin juuri ollut kangasvarastoja, vaan ”käytiin ostamassa just se metri kaksikymmentäviisi senttiä tai kolmekymmentä senttiä kaupasta.”[317]

Teokseen liittyvän valokuvan (ks. kuva 30) katselu synnytti runsaasti toteutukseen liittyvää kerrontaa. Vaikka pukuluonnoksia oli enemmän kuin valokuvia ja niitä katseltiin samassa produktiohaastattelussa, Tandefelt kertoi luonnoksista loppujen lopuksi varsin vähän. Hän kertoi pukuluonnosten toteuttamiseen liittyvästä lähestymistavasta ja arvioi yksittäistä pukuluonnosta – tällöin oli kyseessä juuri valokuvassa näkyneen puvun luonnos neiti Hardcastlesta. Valokuva osoittautui siis jälleen mielenkiintoiseksi virikeaineistoksi. Kuvassa puvut näkyivät hyvin leikkauksia myöten ja Tandefelt vertasi valokuvassa olevaa pukua ja

315 Emt.

316 Esim. Pohjola 27.2.1971; Veistäjä 27.2.1971; Stålhammar 3.3.1971; Tammerfors Aftonbladet 4.3.1971; Vallinoja 6.3.1971; Kalemaa 7.3.1971; Uexküll 9.3.1971; Satakunnan Kansa 12.3.1971; Paavola 14.3.1971. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 45. Näytelmä sai hieman nuivista kritiikeistä huolimatta varsin kohtuullisen suosion, esityskausina 1970–1972 yhteensä 35 esitystä ja 13 410 katsojaa. Rajala 2001, 703.

317 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

sen luonnosta toisiinsa. Tällöin hän huomasi muutoksia suhteessa pukuluonnoksen leikkausmerkintöihin ja lopulliseen toteutukseen, ja arvioi näiden aiheuttamia puutteita esimerkiksi puvun istuvuudessa. Vaikka Tandefelt tällöin huomauttikin näistä yksityiskohdista, hän palasi heti painottamaan käsitystään Sarlundista suvereenina toteuttajana. Tulkitsen tapahtumaketjun osoituksena siitä, miten yleinen, monivuotiseen kokemukseen perustuva mielikuva hyvästä yhteistyökumppanista ohittaa mahdolliset ristiriidat, joita voi syntyä, kun oma mielikuva ja valokuva samasta aiheesta kohtaavat.[318]

Omat keinot löytyvät – *Meripoikia* (1971)

Laulunäytelmä *Meripoikia* oli Liisi Tandefeltin viimeisiä pukusuunnittelutöitä Helsingin Kaupunginteatterissa. *Meripoikia* oli suositun *Tukkijoella*-näytelmän kirjoittajan Teuvo Pakkalan vähemmän esitetty laulunäytelmä.[319] Näytelmä sijoittuu Pohjanmaan rannikkokaupunkiin 1860-luvulle ja tapahtuu parin päivän aikana.[320] Alunperin *Meripoikia* sisälsi Toivo Kuulan säveltämiä lauluja, mutta HKT:n versiossa näytelmää oli sovitettu kriitikkojen mukaan varsin raskaalla kädellä. Kuulan musiikin sijaan ja ohelle oli tuotu runsaasti uudempia, muun muassa Emil Kaupin ja Georg Malmsténin merimiesaiheisia lauluja ja niitä laulamaan näyttelijätrio.[321] Teoksen ohjasi Risto Aaltonen ja lavasti Markku Sirén. Pukujen toteutuksesta vastasi puvustonhoitaja Elsa Pättiniemi, [322] teoksen kankaanpainotyöt teki Tandefelt itse.

Näytelmäkirjailija antoi parenteeseissa yksityiskohtaisia ohjeita niin lavastuksesta kuin puvuistakin, tavoitteena mahdollisimman ”aito” näyttämökuva Pakkalan näkemyksen mukaan ajalle tyypillisine hahmoineen. Tandefelt loi hahmoista oman tulkintansa. Hän suunnitteli pukuja, joiden lähtökohtana oli vaatetuksen historia, mutta tyylitteli yksityiskohtia ja käytti harmonista väripalettia. Tandefelt teki pukuluonnoksista selkei-

318 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

319 Näytelmän kantaesitys oli ollut Kansallisteatterissa vuonna 1915. Ennen kuin HKT tarttui teokseen, *Meripoikia* oli esitetty työväennäyttämöillä lähinnä 1900-luvun alkupuolella, viimeksi Kuopion Työväen Teatterissa vuonna 1932. Koskimies 1953, 447, 345–347; Ilona: ”Meripoikia” [viitattu 20.5.2015].

320 Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liitteessä.

321 Rautio 26.11.1971; Eteläpää 27.11.1971; Savutie 27.11.1971; Uexküll 27.11.1971; Sundqvist 30.11.1971; Vartia 1.12.1971.

322 Koski & Palander (toim.) 2007, 433.

tä ja yksinkertaisia. Hahmot olivat hieman karrikoituja. Myös pukuluonnokset henkivät sitä puhtautta ja yksinkertaisuutta, jonka Tandefelt yhdisti aikakauteen ja näytelmän tarinaan (ks. kuvat 31 ja 32).[323] Pukuluonnokset poikkeavat Tandefeltin useimmista, etenkin merkittäviksi määritettyjen teosten pukuluonnoksista. Ne ovat piirustustyyliltään lähes työpiirrosmaisen yksinkertaisia, eikä niissä – poiketen Tandefeltille varsin yleisestä ja itselleen ominaiseksi määrittelemästä tyylistä – ole toteutustekniikan tai valittujen materiaalien avulla pyritty tavoittelemaan teoksen kuvaamaa aikakautta tai siihen liittyvää visuaalisuutta.

Vaikka Tandefelt oli käyttänyt painokuviointia jo *Macbethissa* vuonna 1964, hän pitää *Meripoikia* ensimmäisenä varsinaisena kankaanpainotekniikalla tekemänään työnä. Painamalla pukukankaat itse Tandefelt sai aikaan tavoittelemansa puuvillakankaisen väri- ja kuviomaailman (ks. kuvat 33 ja 34). Pienikuvioisia puuvillakankaita oli vaikea saada käsiinsä, kun kaupat olivat Tandefeltin mukaan tuolloin täynnä Marimekon isokuvioisia kankaita ja niiden jäljitelmiä.[324]

HKT:lla oli uusi, vasta nelisen vuotta käytössä ollut tilava teatteritalo, mutta puvuston tilat ja niiden suunnittelu eivät olleet onnistuneet parhaalla mahdollisella tavalla. Verrattuna vanhaan tilanteeseen – jossa teatterin puvusto oli sijainnut Vallilan näyttämön yhteydessä erillään Vanhan Ylioppilastalon näyttämöstä[325] – muutos parempaan oli tietysti suuri. Tandefeltin mukaan uudet työtilat olivat kuitenkin pian liian ahtaat ja varastotilat riittämättömät.[326]. Kun naisten pukukankaat oli leikattu, Tandefelt kuvioi kankaat ”pienessä kopperossa” joka alunperin oli ollut tarkoitettu suutarin tai räätälin käyttöön. Hän käytti kankaiden ruudutuksessa apuna automaalareiden käyttämää välinettä, jossa värille oli pieni täytettävä säiliö, josta se juoksi rullaa pitkin. Viivotinta vasten vetämällä hän ensin ruudutti kankaat ja sitten töpötti sabluunan avulla loput kuviot (ks. kuva 35). Etenkin naisten leveät hameet olivat suuritöisiä,[327] ja naisia oli rooleissa ja avustajina toistakymmentä. Kaikkiaan hahmo-

323 Tandefelt toteutti *Meripoikien* luonnokset tussilla ja vesivärein valkoiselle, kiiltäväpintaiselle A4-kokoiselle kartongille. 10 kpl pukuluonnoksia ja 10 kpl työpiirroksia. TeaME 1066:21:1–23 XVb.

324 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; ks. myös Reitala 2005, 87.

325 Pekkanen 2007, 67.

326 Teatterin johtajana 1983–87 toiminut Ralf Långbacka kuvaili vuonna 1967 käyttöönotetun teatteritalon teknisiä- ja varastotiloja täysin alimitoitetuiksi. Ainoasta harjoitussalista ei myöskään ollut teknistä yhteyttä näyttämölle ja työpajoihin. Långbacka 2011, 415.

327 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

ja oli lähes neljäkymmentä.[328] Kankaanpainotöiden tekeminen oli silti hauskaa ja Tandefelt piti siitä, vaikka jälkikäteen hän totesikin tehneensä painotyöt ”kauhean raskaalla ja monimutkaisella tavalla”. Aiemmin HKT:ssa harmia aiheuttaneen pukujen toteutuksen suhteen Tandefelt kertoi jo osanneensa ”pitää puolensa”. Puvuista tuli hänen mielestään onnistuneita, vaikka kaikista yksityiskohdista ei välttämättä tullutkaan sellaisia kuin hän oli ne piirtänyt.[329]

Meripoikien ensi-ilta oli 25. marraskuuta 1971.[330] Kriitikot olivat harvinaisen yksimielisiä esityksen heikkoudesta, mutta yksittäisille näyttelijöille jaettiin kiitoksia. Tandefeltin puvustusta, etenkin hänen luomaansa aitoa ajankuvaa, kiitettiin.[331]

Meripoikia on HKT:n töistä ainoa, jonka Tandefelt merkityksellisti itselleen mieluisaksi ja merkittäväksi suunnittelutyöksi.[332] Teos nousi esiin, kun Tandefelt hahmotti 1970-luvun alun yhdeksi elämänsä käännekohdaksi. Jo ensimmäisessä haastattelussa hän mainitsi, ettei tuossa vaiheessa ja tuossa teatterissa ollut kovin tyytyväinen työnsä jälkeen. Kyse oli ajasta, jota sävyttivät pukusuunnittelutyöhön liittyvä ahdistus ja riittämättömyyden tunteet hänen taiteillessaan yksinhuoltajuuden ja haastavan työn välisessä aallokossa:

> ”Ainoa, minkä nostaisin sieltä merkittävänä puvustuksena – oli siellä kyllä muutamia suomalaisia, Kultainen vasikka oli ainakin – mutta oli… Meripoikia. Jossa käytin painokangastekniikkaa. Se oli yhtenäinen, se oli hyvä työ.”[333]

Tandefeltille *Meripoikia* on merkityksellinen, ”hirveän rakas työ” monestakin syystä. Puvustus oli hänen mukaansa visuaalisesti yhtenäinen, jo-

328 *Meripoikien* rooliluettelo TeaME 1066:21:1–23 XVb.

329 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

330 Koski & Palander (toim.) 2007, 433.

331 Esim. Rautio 26.11.1971; Spåre 26.11.1971; Eteläpää 27.11.1971; Savutie 27.11.1971; Uexküll 27.11.1971; Sundqvist 30.11.1971; Vartia 1.12.1971; Kymen Sanomat 3.12.1971; Maaseudun tulevaisuus 11.12.1971; Stålhammar, 8.12.1971. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 45–46. Varsin negatiivisesta vastaanotosta huolimatta *Meripoikia* esitettiin 52 kertaa ja se sai katsojia yhteensä 33 748.

332 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000. Kaikkiaan Tandefelt teki HKT:iin 28 pukusuunnittelutyötä. Weckman & Laine 2006, 157–161.

333 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

hon vaikutti hänen ensimmäistä kertaa näin laajamittaisesti käyttämänsä kankaanpainotekniikka ja ”kun pääsin tämmöisen puhtaan puuvillan kanssa tekemisiin, mitä olen aina rakastanut, niin arvaat että senkin takia.” Puvustus toimi hyvin myös suhteessa lavastukseen. Teos oli jo kahdeksas yhteistyö lavastaja Markku Sirénin kanssa. Tandefeltin mukaan heillä oli samantapainen visuaalinen näkemys, materiaali- ja värikäsitys. Sirénin kanssa oli aina mukava tehdä töitä ja lopputulos toimi.[334] Myös näytelmän aikakausi kiinnosti Tandefeltia. Ajan vaatetustyyli oli viehättävän selkeä ja yksinkertainen. Tapahtumapaikka oli lähellä oman suvun vanhoja asuinpaikkoja Laihialla, näytelmän tarina oli ”pieni, liikuttava juttu”. Ohjaaja Risto Aaltosen kanssa oli helppo tehdä töitä, ja harjoitusajassa ja esityksessä oli ”kodikas lempeä tunnelma.”[335]

Teokseen liittyvän kerronnan rakenteen tarkastelu osoittautui jälleen hedelmälliseksi. Vaikka *Meripoikiin* ei liittynyt varsinaisia kokemuskertomuksia, Tandefelt kertoi teoksesta aktiivisesti ja innostuneesti, ja käsitteli esiin nostamiaan teemoja monipuolisesti. Oma toimintani haastattelijana oli lähinnä joidenkin tarkentavien kysymysten tai haastattelukerrontaa myötäilevien kommenttien tekemistä ja kysymyksiä pukuihin liittyvistä yksityiskohdista. Ero elämäkertahaastattelun ja produktiohaastattelun välillä kävi taas ilmi. Totesin, että Tandefelt kertoi teoksesta lähes yhdeksän kertaa enemmän produktiohaastattelussa, jossa käsillä oli teoksen kuva-aineistoa. Tandefelt kertoi esimerkiksi olosuhteista varsin runsaasti. Tällöin kerronta jakautui toisaalta puvuston tilojen kriittiseen kuvailuun ja toisaalta uuden teatteritalon puvuston suunnitteluun liittyvän ajattelun tai lähinnä sen puuteen kritisointiin.[336] Tandefelt myös vertasi tilannetta Tampereen Työväen Teatterin uuden puvuston suunnitteluun. Hänen mukaansa Ritva Sarlund osasi parikymmentä vuotta myöhemmin vaatia ja suunnitella kunnolliset tilat uuden teatteritalon puvustolle.[337]

Oma elämäntilanne, työskentelyolosuhteet puvustossa ja omat painotyötkin hahmottuvat Tandefeltin kerronnassa varsin vaativiksi. Koko-

334 Emt.; Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2012; Weckman 2005: ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon).

335 Emt.

336 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

337 Emt.; Tandefelt, tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.; Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

naisuutena *Meripoikia*-teos näyttäytyy silti eräänlaisena myrskyisän elämänvaiheen keskellä siintävänä lämpimänä ja kotoisena turvasatamana. Teoksen merkittävyys rakentui kerronnassa itse näytelmästä, omaksi koetun puhtaan ja yksinkertaisen pukuestetiikan toteuttamisesta ja hyväksyvästä yhteistyöstä teoksen taiteellisen työryhmän, etenkin ohjaajan ja lavastajan kanssa.

Pukusuunnittelijuuden huippuhetkiä – *Myrsky* (1972)

Siirryttyään Tampereelta Helsingin Kaupunginteatteriin vuonna 1967 Liisi Tandefelt teki useita vierailuja Tampereen Työväen Teatteriiin. Viides vierailutyö oli *Myrsky*, jonka ensi-ilta oli 2. marraskuuta 1972 Kellariteatterin näyttämöllä.[338] TTT:n *Myrsky* oli kymmenes ammattilaisproduktio, joka näytelmästä Suomessa tehtiin.[339] Teoksen ohjauksesta vastasi vieraileva Esko Elstelä,[340] lavastuksesta Paavo Pirttimaa ja puvut toteutettiin teatterin puvustonhoitajan Ritva Sarlundin johdolla.[341] Tandefeltille *Myrsky* on eräs uran tärkeimmistä teoksista, jonka merkitystä hän on korostanut useasti eri yhteyksissä.[342]

Myrskyn työryhmä oli Tandefeltille tuttu. Ohjaaja Esko Elstelän kanssa hän oli työskennellyt ensimmäisen kerran jo vuonna 1957, jolloin Tandefelt näytteli Ylioppilasteatterissa. Tandefelt oli aiemmin suunnitellut kaksi kertaa pukuja Elstelän ohjaamiin näytelmiin. Lavastaja Paavo Pirttimaan kanssa *Myrsky* oli viides yhteinen teos ja puvustonhoitaja Ritva Sarlundin kanssa Tandefelt oli tehnyt töitä vuodesta 1964 lähtien. Takana oli useita tärkeitä yhteistyöproduktioita. Aikalaishaastattelussa Tandefelt vertaakin tätä työsuhdetta rakkaussuhteeseen: ”Kumpikin hyväksyy toisensa ja kunnioittaa toisen työtä, mutta ei pane neuvoistakaan

338 *Myrskyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite.

339 Shakespearen noin vuonna 1611 kirjoittama näytelmä sai suomalaisen ensiesityksensä Kansallisteatterissa vuonna 1902. Etenkin 1940-luvulta lähtien se on ollut säännöllisesti ammattiteattereiden ohjelmistossa. Ilona: ”Myrsky” [viitattu 20.5.2015].

340 Oletan, että tekijöiden matrikkelitietoihinsa valitsemat teokset ovat yleensä olleet tekijän erityisesti arvostamia ja uran kannalta edustavina pitämiä teoksia, esim. vuonna 1983 Elstelä mainitsee *Myrskyn* yhdentoista listaamansa teoksen joukossa. Tainio (toim.) 1983, 134.

341 *Myrskyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

342 Esim. Tuominen 19.4.1981; Tuominen 1981, tunnistamaton lehtiartikkeli; Paavilainen 20.10.1983; Nuutinen 15.11.1986; Reitala 2005, 87–88.

pahakseen."[343]

Tandefeltin suunnittelutyöhön vaikuttivat muun muassa tietoisuus aikaisemmista traditioista, intiimistä esitystilasta, aikakauden näyttämöpukusuunnittelun ja vaatetusmuodin trendeistä, mutta myös tarve ylittää omat aikaisemmat saavutuksensa. Tandefelt oli syksyllä 1971 tehnyt töitä ohjaaja Matti Aron kanssa.[344] Mahdollisesti tässä vaiheessa Aro oli kuullut, että Tandefelt lähtisi Tampereelle tekemään *Myrskyä*. Hän oli todennut teoksen yleensä kaatuvan liiallisen kauniisiin pukumateriaaleihin ja erityisesti Prosperoon pukuun, josta "aina" tehdään tummansininen silkkikankainen, aurinko- ja kuukuvioin koristettu taikurintakki. Aron kommentti sai Tandefeltin havahtumaan. Tehtävä saattoikin olla paljon vaikeampi kuin hän oli kuvitellut. Hän alkoi pohtia Kellariteatterin näyttämöä suhteessa katsojiin, jotka istuisivat mahdollisesti vain metrin päässä näyttelijöistä. Hänestä tuntui, etteivät *Myrskyn* puvut voineet olla sellaisia kuin vanhastaan teattereissa oli totuttu:

> "Kuninkaallisten vaatteissa [...] kultanauha ommellaan reunoihin ja kaikkea tämmöistä. Sen täytyy olla katseen ja melkein kosketuksen kestävää, käsityötä, jotta se on uskottavaa. Uskottavuus täytyy olla siinä." [345]

Tandefeltin mukaan myös tsekkiläinen, käsityöhön ja materiaalinkäsittelyyn ohjaava pukuajattelu, "sen hetken muotisuuntaus", vaikutti *Myrskyn* pukusuunnittelutyöhön. Vaikka Tandefelt oli käynyt Prahassa ensi kerran vuonna 1967, hän oli tuolloin ollut pari kuukautta liian aikaisin nähdäkseen ensimmäisen Praha Quadriennalen.[346] Kesällä 1971 Tandefelt vieraili ensimmäisen kerran katsomassa toista kertaa Prahassa järjestettyä Quadriennalea. Näyttelyssä oli esillä lähinnä pukuluonnoksia,[347] jotka olivat Tandefeltin mielestä fantastisia – niiden näkeminen oli hänelle merkittävä kokemus. Hän tunsi silmiensä avautuneen ensimmäistä kertaa näkemään, millaisia pukuluonnoksia voidaan tehdä ja miten nii-

343 Savisaari 20.2.1973.
344 *Kultainen vasikka* -näytelmän pukusuunnittelutyö HKT:ssa, ensi-ilta 14.10.1971. Kalsto 2007, 433.
345 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
346 Kyseessä oli skenografian maailmannäyttely, joka siitä lähtien järjestettiin joka neljäs vuosi.
347 Teatteri-lehden haastattelussa Tandefelt kertoi, että näyttelyssä oli tuolloin vain muutamia pukuja ja pienoismalleja. Halonen 8/1987.

tä ”ehkä pitääkin tehdä”. Hän kertoi kokemuksen jälkeen alkaneensa hyväksyä myös oman tapansa toteuttaa pukuluonnoksia: ”[…] vaikka teen näin pikkutarkkaa piirustustyötä, niin se on minun tapani”.[348] Tandefeltin mukaan kaikkea hänen tuohon aikaan tekemäänsä suunnittelutyötä taustoitti lisäksi tunne siitä, että hänen pitäisi joka kerta ylittää itsensä, keksiä jotain aivan uutta: ”Mikään ei tuntunut riittävän eikä kelpaavan siinä vaiheessa enää itsellekään…”[349]

Myrskyn pukusuunnittelutyön Tandefelt aloitti lopputalvesta tai alkukeväästä 1972 muiden töiden ohella.[350] Hän kävi kirjastoissa, tutki Shakespearea, eri tyylisuuntia ja etsi kangaskaupoista materiaaleja ja värimalleja. Aikalaisartikkelin mukaan ajatus virkatusta ja neulotusta puvustuksesta oli kytenyt Tandefeltin mielessä jo kauan. Kun *Myrskyn* pukusuunnittelua tarjottiin hänelle, hän tajusi, että nyt ajatusta olisi mahdollisuus kokeilla käytännössä.[351] Aikalaisartikkelien mukaan pidettiin yleisenä, että Shakespearen näytelmissä käytettiin tuossa vaiheessa asuja, joita artikkeleissa kutsuttiin ”karuiksi” ja ”nahkapanssareiksi”.[352] Tandefeltin mukaan hän tunsi Elstelän ohjauksia sen verran, että puvustuksessa pitäisi ennemmin olla ”jotakin esteettistä”. Tandefelt piti tärkeämpänä löytää ”näytelmän ja ohjauksen henkeen sopiva tyyli”, kuin pitää tiukasti kiinni Shakespearen aikakauden muodista. Hän päätyi hakemaan inspiraatiota varhaisrenessanssista.[353] Tandefelt keräsi kuvamateriaalia käsityölehdistä,[354] jotka pursuivat 1970-luvun alussa muodikasta virkattua folklorehenkeä. Taidekirjasta löytyi suuresti inspiroinut kuva: tuntematto-

348 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; Teatteri-lehden haastattelussa vuonna 1987 Tandefelt totesi näyttelyn olleen hänelle ”oikea potku”, joka vaikutti hedelmällisesti hänen työskentelyynsä ja tuotti ”hurjan räjähdyksen” 1970-luvun alun töissä. Halonen 8/1987.

349 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

350 Kevätkaudella Tandefelt näytteli HKT:ssa Ibsenin *Villisorsan* Hedvigiä. Maaliskuussa oli *Lupa sanoa* -näytelmän ensi-ilta ja elokuussa *Kaksi meistä* -näytelmän ensi-ilta. Jäätyään elokuun alusta virkavapaalle HKT:sta hän valmisteli syksyllä myös puvustusta Hämeenlinnan kaupunginteatteriin *Talkootanssit* -laulunäytelmään, jonka ensi-ilta oli marraskuun lopulla, kolmisen viikkoa *Myrskyä* myöhemmin. Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; Kalsto 2007, 433, 434; Weckman & Laine 2006, 159; Weckman 2005: ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon); ”Liisi Tandefeltin roolit Helsingin Kaupunginteatterissa”, HKTA; Tandefeltilla oli myös mm. opetustyötä keväällä 1972, ks.Valtion Näyttämötoimikunnalle annettu ”Selostus valtion näyttämötaideapurahan käytöstä vuonna 1972”, Tandefeltin kotiarkisto.

351 Savisaari 20.2.1973.

352 Savisaari 20.2.1973; Palm/Viikkosanomat, kevät 1973.

353 Savisaari 20.2.1973.

354 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

man renessanssiaikaisen firenzeläisen taiteilijan häitä esittänyt maalaus, joka vaikutti etenkin naisten pukujen ja päähineiden linjoihin.[355]

Ohjaajan kanssa teosta ei Tandefeltin mukaan sen kummemmin analysoitu. Elstelä oli todennut Tandefeltille: ” ’No, sehän on sellainen satu’ […] se oli siinä.” Lavastaja Paavo Pirttimaankaan kanssa Tandefelt ei muista liiemmin neuvotelleensa. Kellariteatterin tila oli varsin pieni ja paljon tehtiin rekvisiitalla. Ohjaaja hyväksyi naureskellen Tandefeltin ehdotuksen virkatuista, palmikoiduista ja punotuista puvuista.[356] Koska suunniteltu toteutustapa oli sekä ennennäkemätön että työläs, puvustonhoitajan innostus ja tuki oli tärkeää. Aikalaishaastattelussa Ritva Sarlund kertoo, miten jo keväällä toteutusideasta puhuttiin, todennäköisesti huhtikuussa ”Liisi Tandefelt hyvin arkaillen alkoi aatettaan ehdotella.”[357]

Roolihahmoja oli kahdeksantoista, joista osalla oli useampi puku. Lisäksi osa näyttelijöistä esitti myös erilaisia tanssivia henkiä ja harhanäkyjä. Teatterin henkilökuntarakenteen vuoksi joitain miesrooleja oli muutettu naisrooleiksi; Napolin kuningas Alonzosta oli tehty kuningatar Alonza ja Prosperon veljestä Antoniosta Milanon herttuatar Antonia.[358] Osan pukuluonnoksista Tandefelt piirsi jo keväällä, loput kesällä 1972.[359] Tandefelt tunsi näyttelijät, joille oli pukuja suunnittelemassa ja näyttelijöiden habitus inspiroi häntä nyt – kuten yleensäkin – suuresti. Näyttelijöiden kanssa ei puvuista kuitenkaan etukäteen keskusteltu, vaan heille esiteltiin vasta valmiit pukuluonnokset. Tandefeltin lähtökohtana oli suunnitella näyttelijälle henkilökohtainen puku. Hän halusi myös tehdä pukuluonnoksista näköisiä. Luonnoksissa hahmojen kasvot on piirretty tarkasti ja tunnistettavasti.[360] Alun prologissa ennen haaksirikkoa esiintyvän hovi-

355 Savisaari 20.2.1973.

356 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

357 Salava/Tamperelainen, ajoittamaton artikkeli.

358 Yhteensä teoksessa oli mukana 19 näyttelijää, 11 miestä ja 8 naista. *Myrskyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

359 Savisaari 20.2.1973; Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002. Suurimman osan pukuluonnoksista Tandefelt toteutti piirtäen lyijykynällä ja vesivärein luonnonvalkoiselle, tukevalle akvarellipaperille, leikkasi hahmon ympärille ilmavasti tilaa ja liimasi hahmon lopuksi hiukan A3-kokoista suuremmalle vihreänharmaalle kartongille. Osa pienempien roolien pukuluonnoksista on ainoastaan lyijykynällä hahmotettu luonnonvalkoiselle paperille, osa on myös jätetty värittämättä. Vihreälle kartongille liimatut pukuluonnokset olivat vuonna 1975 esillä Praha Quadriennalessa. 13 kpl pukuluonnoksia TeaME 1066:25:1–17 XVb; lisäksi 8 pukuluonnosta Liisi Tandefeltin hallussa.

360 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002. Myöhemmin Calibanin ja Arielin näyttelijät vaihtuivat, kun Esko Roine ja Marjukka Halttunen siirtyivät syksyllä 1973 SKT:iin. Samoja pukuja käyttivät myöhem-

väen puvut toteutettiin sinisävyisestä kultavärillä painetusta organzasta tehtyinä kaapuina. Haaksirikon tapahduttua organzakaavut heitettiin pois ja paljastettiin alta meren haalistamat varsinaiset asut (ks. kuva 36).[361] Nämä organzakaavut Tandefelt luonnosteli erilliselle, varsinaisen pukuluonnoksen päälle asetettavalle kalvolle, jolloin idea pukujen muutoksesta oli helppo esitellä ohjaajalle ja näyttelijöille.[362]

Suurin osa *Myrskyn* puvuista toteutettiin joko kokonaan tai osittain virkaten. Lisäksi Tandefelt kuvioi kankaita painamalla. Kankaiden painotyö tapahtui työtilojen puutteessa lavastamon lattialla.[363] Virkkaustyötä puvuston työntekijät tekivät jo kesällä, muun muassa Prosperon komentamien henkien esittämien kolmen jumalattaren pitkiä laahuspukuja varten virkattiin puuvillaverkkoa kesälomien aikana.[364] Pukujen lopullinen toteutus tapahtui kuitenkin syksyllä. Aikalaisartikkelissa Sarlund totesi *Myrskyn* pukujen olleen uudenlaisen toteutustapansa takia mielenkiintoinen ja hauska, mutta myös suuritöisin puvustus hänen siihen mennessä TTT:ssa työskentelemiensä kahdentoista vuoden aikana. Aikalaisartikkelien mukaan edellisen ensi-illan jälkeen *Myrskyn* pukujen toteutukseen jäi aikaa tasan kuukausi, joten puvustossa oli aikamoinen kiire.[365] Puvuston viisi työntekijää[366] virkkasivat ja punoivat sekä työpaikalla että kotona – jopa mökkimatkoilla autossa – ja osa työstä teetettiin teatterin ulkopuolella.[367] Pukujen lankamateriaaleina käytettiin ryijy-, matto-, angora-, puuvilla- ja lurexlankoja. Sarlund arvioi pelkästään puu-

min rooleissa Juhani Niemelä ja Leila Karttunen. Rajala 2001, 232; Liisi Tandefelt kirjoittajalle 9.11.2011; pukuluonnokset TeaME 1066:25:1–17 XVb.

361 Tandefelt, 5.haastattelu 12.6.2002.

362 Pukuluonnokset ja kalvot TeaME 1066:25:1–17 XVb.

363 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

364 Salava: "Otetaan kymmeniä kiloja lankaa ja virkataan puvut näytelmään." Ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

365 Suurin osa ohjelmistossa olleista näytelmistä oli jatkanut edelliseltä kevätkaudelta, mutta Vili Auvisen ohjaamat *Aamiainen sotakentällä* ja *Sota kolmannessa kerroksessa* -kaksoisohjelma sai ensi-iltansa Kellariteatterissa 26.9.1972. Vain viikko *Myrskyn* ensi-illan jälkeen suurella näyttämöllä oli vierailevan Jack Witikan ohjauksen *Iso Niilo ja Pikku Niilo* ensi-ilta. Rajala 2001, 704; Savisaari 20.2.1973; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

366 *Myrskyn* käsiohjelmassa mainitaan kyseisen vuoden henkilökunnassa puvustonhoitaja Ritva Sarlundin lisäksi kolme ompelijaa, Sanni Pääkkönen, Mirja Savolainen ja Mirja Uitus. Pukuhuoltajana toimi Irma Sarjanen. Artikkelin kuvassa "tytöt" – Sarlund, Sarjanen, Savolainen ja Pääkkönen – poseeraavat *Myrskyn* pukujen edessä. *Myrskyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

367 Savisaari 20.2.1973; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

villalankaa kuluneen 15 kiloa ja muita lankoja useamman kilon.[368]

Yksittäisistä näyttämöpuvuista on yleensä vain harvoja aikalaiskuvauksia. *Myrskyn* puvuista etenkin Calibanin, Mirandan, Prosperon, Arielin ja Jumalatarten asuista ja niiden toteutuksesta on kerrottu artikkeleissa, kritiikeissä ja kirjallisuudessa paljon tavallista enemmän. Tarkastelen näihin pukuihin liittyneitä kuvailuja ja kerrontaa seuraavaksi hieman tarkemmin.

Elstelä oli kuvaillut Tandefeltille usein hirviöksi nähtyä ja tehtyä Calibania lapseksi, kirkasotsaiseksi hippipojaksi, ressukaksi nykynuoreksi, joka ei oikein tiedä missä menee.[369] Calibanin asuun oli aluksi vaikea löytää ratkaisua, mutta Elstelän hippinuori-ajatuksella oli vaikutusta. Lopullisen idean Tandefelt löysi ranskalaisesta muotilehdestä, jonka ristipisto- ja kirjontamalliaukeaman kirjavuutta hän päätti tavoitella.[370] Sarlundin mukaan kyseessä oli ranskalaisen muotilehden villalankamainos,[371] Heta Reitalan mukaan Tandefelt sai inspiraation muotilehden virkatusta asusta, jonka innoittajana oli ollut levän peittämä kivi. Kuten Reitala toteaa, näytelmätekstissäkin Calibania erehdytään luulemaan kiveksi ja hänen päälleen aiotaan istua.[372] Calibanin viitan piti olla sekä ”kyllin ilmeikäs, mutta samalla helppokäyttöinen”.[373] Idean lopulta kirkastuttua virkattiin villalangasta verkkopohjainen ponchomainen viitta, johon kiinnitettiin noin 1500 eri ruskean- ja punertavansävyistä virkattua suikulaa (ks. kuvat 37 ja 38). Calibanin viittaa pidettiin puvustuksen työläimpänä asuna, mutta lopputulosta sekä Tandefelt että Sarlund pitivät erittäin onnistuneena.[374] Liikkeessä virkatut suikulat elivät herkästi.[375] Pukuun kuuluivat myös pitkät verkkomaiseksi virkatut nelivarpaiset sukat.[376]

Mirandan ”erityisen ihailtua” laahuspukua kuvailtiin aikalaishaastattelussa Calibanin asun jälkeen suuritöisimmäksi puvuksi (ks. kuvat 39 ja 40).[377]

368 Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.
369 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
370 Savisaari 20.2.1973.
371 Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.
372 Reitala 2005, 88.
373 Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.
374 Savisaari 20.2.1973.
375 Reitala 2005, 88.
376 Savisaari 20.2.1973.
377 Savisaari 20.2.1973; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

Kokopitkään pukuun tarvittavat pyörylät virkkasi kesän aikana Sarlundin taitavana virkkaajana tunnettu äiti.[378] Pohjapuku tehtiin tyllistä, jonka päälle hyvin ohuesta luonnonvaaleasta mohairvillalangasta virkatut pyörylät kiinnitettiin yksitellen. Lopuksi kiinnitettiin värikkäästä villalangasta virkatut kukat.[379] Päähineeksi virkattiin samasta langasta pieni hilkka. Tandefelt olisi halunnut hahmolle erittäin korkean, elisabetinaikaisen otsan ja litteän tukan, mutta tämä ei kuitenkaan toteutunut. Mirandan peruukista kammattiin Tandefeltin mielestä liian stereotyyppinen, esitysaikakauden kauneusihanteiden mukaisesti kuohkea.[380]

Prosperon tiedemiesasuun taikasauvan korvaavine kaukoputkineen viitattiin useissa kritiikeissä[381] sekä artikkelissa, jossa sitä nimitettiin ”poikkeukselliseksi ratkaisuksi”.[382] Tandefelt suunnitteli Prosperolle kaksi asua, joista toinen oli juhlavampi, painokuvioin koristeltu tunika ja toinen punainen ”tiedemiehen työtakki” (ks. kuva 41). Takista tuli lopulta pukuluonnosta kapeamman oloinen ja se patinoitiin likaiseksi. Tandefelt painoi kankaaseen erilaisia ”suhteellisuusteorian kaavoja tai muita.” Hän ei ollut aivan tyytyväinen toteutuneeseen pukuun (ks. kuva 42).[383]

Tandefeltin mukaan Elstelä tulkitsi Arielin hahmon ihmiseksi joka tekee työtä, ”varsinaiseksi aikaansaajaksi”. Sitä kautta hahmoon tuli mukaan liikkuvuus. Tandefelt halusi pukuluonnoksen pitkällä liehuvalla tukalla ja materiaalivalinnoilla korostaa sitä, että Ariel koko ajan liikkuu hyvin nopeasti ja sukkelasti. Vaatteet seuraavat perässä ja ”tekevät liikettä” (ks. kuva 43). Arielia esittäneelle Marjukka Halttuselle tilattiin pitkä, vyötärölle ulottuva vaalea peruukki, joka ei kylläkään ollut niin elävä, kuin Tandefelt olisi toivonut. Hahmossa oli Tandefeltin mielestä lapsenomaisuutta, jota hän korosti elävällä, ohuesta sinisestä villamusliinista tehdyllä essumekolla.[384] Kädessä hahmolla oli lapaset/työrukkaset. Näytelmässä Ariel muuntuu Prosperon käskystä useaan eri hahmoon. Asunvaihto ratkaistiin siten, että Ariel mutkattomasti vaihtoi vaatteita, eikä pyritty taianomaiseen muutokseen.[385]

378 Sarlund 2007 [viitattu 20.5.2015].
379 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.
380 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
381 Brotherus 4.11.1972; Uexküll 4.11.1972; Veltheim 10.11.1972; Stålhammar 17.3.1972.
382 Savisaari 20.2.1973.
383 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; pukuluonnokset TeaME 1066:25:1–17 XVb.
384 Emt.
385 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

Kolmen jumalattaren verkkolaahuspuvut toteutettiin virkkaamalla puuvillalangasta kaavan avulla etu- ja takakappaleet, jotka sitten kiinnitettiin sivusaumoin toisiinsa. Pukujen päänteihin, sivuille ja helmoihin aplikoitiin[386] virkaten värillisiä kuvioita. Jumalattarien kuperat päähineet veistettiin styroksista ja päällystettiin jokainen eri tavoin pukuihin sopivasti: Cereksen päähine lehdin ja kirsikoin, Junon sinisellä kankaalla ja riikinkukonsulilla, Iriksen punakeltaisin lanka-aplikoinnein (ks. kuvat 44 ja 45). Verkkopukujen alla näyttelijöillä oli vartalonmyötäiset trikooasut.[387]

Yksittäisiin pukuihin liittyvien tavallista runsaampien kuvausten avulla on ollut mahdollista tavoittaa poikkeuksellisen paljon tietoa pukujen toteutustekniikasta, käytetyistä materiaaleista, työskentelytavoista sekä ajalle ominaisena pidetystä ja toisaalta siitä poikkeavasta pukuestetiikasta, sekä siitä mitä näissä puvuissa on erityisesti arvostettu. Pukuja kuvaillessa on painotettu monipuolista toimivuutta: esityksen kokonaisuuden, esteettisyyden sekä käytön kannalta onnistunutta lopputulosta sekä erityisen työlästä toteutusta. Pukuja arvostettiin jo omana aikanaan, eräässä artikkelissa todettiinkin: ”Sitten vain teatterimuseoon, kun aika koittaa!”.[388]

Pukuluonnokset olivat jo valmiit, kun näyttelijät saivat nähdä ne ensimmäisen kerran, joten yhteistyö pukujen suunnitteluvaiheessa jäi vähiin. Haastatteluissa Tandefelt kertoi tavoista, joilla näyttelijät suhtautuivat pukuihin sekä *Myrskyn* kohdalla että yleisemmin. Teemaan liittyy kaksi lyhyttä anekdoottia. Kuultuaan, että puvustossa virkataan pukuja, näyttelijät olivat huvittuneita. Pitkän linjan TTT:lainen Ossi Kostia oli todennut, että ”nyt se on tullut ihan hulluksi”. Tätä siteerattiin Tandefeltille, joka toteaa olleensa sen verran tosikko tuohon aikaan, että häntä kommentti harmitti. Toisessa anekdootissa miesten renessanssimuodin mukaiset tiukat sukkahousumaiset housut, joiden etuosaa yhdisti kankaalle kiinnitetty, verkoksi virkattu etulappu, braguette eli kalukukkaro

Savisaari 20.2.1973; pukuluonnokset TeaME 1066:25:1-17 XVb.

386 Aplikointi eli päällikeompelu on hyvin vanha koristelu- ja korjaustekniikka, jossa pohjakankaan päälle kiinnitetään ommellen kuvioita esimerkiksi toisesta kankaasta. Lindfors & Paimela 2004, 143.

387 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; Timo Palmin valokuva, Palm/Viikkolehti, kevät 1973; Liisi Tandefelt kirjoittajalle 9.11.2011.

388 Brotherus 4.11.1972; Uexküll 4.11.1972; Veltheim 10.11.1972; Patinen 19.11.1972; Savisaari 20.2.1973; Salava, ajoittamaton artikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja; Reitala 2005, 87–88. *Myrskyn* puvuista 16 kappaletta lahjoitettiin Teatterimuseolle vuonna 2003 (Tampereen Työväen Teatterin lahjoituskokoelma 2003, diaarinro 1220). Amanuenssi Sanna Branderin tiedonanto 14.11.2011.

(ks. kuva 46)', inspiroivat miesnäyttelijöitä vitsailemaan, miten paljon kuluu talouspaperia, kun heidän pitää tunkea sitä housuihinsa, jotta etumuksesta saadaan komeamman näköinen.[389]

Tulkitsen pukuja koskevan huumorin liittyvän kulttuurisiin miehekkyyteen ja/tai epämiehekkyyteen liitettyihin käsityksiin,[390] mutta myös näyttelijöiden keinoksi ottaa oma puku haltuunsa tilanteessa, jossa puvun syntyyn ja ulkomuotoon ei ole voinut itse vaikuttaa ja jonka käyttö vailla mutinoita oli itsestään selvää. Tällaisen käsityksen Tandefeltin haastattelusta saa, sillä hänen mukaansa aikakauteen ja TTT:n työskentelykulttuuriin kuului, että näyttelijät tottelivat johdon määräyksiä niitä kyseenalaistamatta. *Myrskynkin* näyttelijät pukivat poikkeukselliset asut Tandefeltin mukaan mukisematta. Vain eräs punatukkainen ja siksi erityisen herkkäihoinen näyttelijä protestoi karkeasta pellavalangasta virkattuja hihojaan, jotka kutittivat kovasti. Tandefeltin mukaan teatterin näyttelijät olivat hyvin nöyriä: "He olivat tottuneet kovaan kuriin Salmelaisen ja vielä Terttulankin aikana. He ottivat tosissaan sen, mitä tehtiin ja hyväksyivät sen, mitä laitettiin päälle."[391]

Myrsky sai kriitikoilta lähes yksimielisen riemastuneen vastaanoton. Teosta pidettiin erityisen onnistuneena jokaisella osa-alueella. Tandefeltin puvustusta kiitettiin poikkeuksellisen onnistuneeksi ja se sai runsaasti huomiota.[392]

Tandefelt mainitsi *Myrskyn* heti ensimmäisessä elämänkulkuhaastattelussa, jossa kartoitin elämän käänne- ja kiinnekohtia. Hän totesi, että teos on hyvä esimerkki siitä, kuinka loistava työasenne TTT:n puvustossa vallitsi ja miten hyvin Sarlund oli henkilökunnan ennakkoluulottomaan ja innokkaaseen työtapaan kouluttanut. Vanhat puvustustraditiot ja uusi, ennakkoluuloton ajattelu ovat tärkeitä tekijöitä *Myrskyn* merkityksellistämisprosessissa. Myöhemmässä haastattelussa Tandefelt kertoi kertomuksen ohjaaja Matti Aron *Myrskyn* puvustustraditioon liittyvästä

389 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

390 Kiitän FT Asko Käpyahoa huomioni kiinnittämisestä miesnäkökulmaan.

391 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

392 Esim. Brotherus 4.11.1972; Uexküll 4.11.1972; Lehtinen 4.11.1972; Lalli 9.11.1972; Veltheim 10.11.1972; Vallinoja 16.11.1972; Kalemaa 19.11.1972; Stålhammar 17.3.1973; Paavola 24.12.1972; Helsingin Sanomat 28.4.1973. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 46. *Myrskystä* tuli valtavan suosittu ja sitä esitettiin marraskuusta 1972 lähtien näytäntökaudelle 1974–75 saakka 101 kertaa. Teos sai yhteensä 12 343 katsojaa. *Myrsky* myös vieraili Ruotsissa keväällä 1973. Rajala 2001, 704; Aamulehti 10.4.1973; Helsingin Sanomat 28.4.1973.

huomautuksesta ja sen vaikutuksista suunnittelutyöhön. Hän palasi aiheeseen samassa haastattelussa vielä lyhyesti Prosperon pukuluonnosta katsellessamme. Tandefelt oli kertonut saman kertomuksen myös vuonna 1992 Reitalan tekemässä haastattelussa, jossa Aron repliikki oli hieman pidempi.[393] Olen tulkinnut kertomuksen ensisijaisesti avaavan Tandefeltin suunnittelun lähtökohtia, mutta sen rinnalla tulevat näkyväksi Tandefeltin näkemys siitä, minkälainen oli aiempi, yleinen puvustustraditio sekä vanhemman ohjaajan kriittinen suhtautuminen traditioon. Lähes mahdottomaksi esitetty puvustuksellinen ongelma ratkesi uutta sukupolvea edustaneen pukusuunnittelijan ennakkoluulottoman ajattelun kautta. Olennaista oli puvuston henkilökunnan samalla tavalla ennakkoluuloton, avoin ja innostunut työskentelytapa.

Haastatteluissa *Myrsky* merkityksellistyi Tandefeltille monin tavoin tärkeänä produktiona. Teokseen liittyvän kerronnan rakennetta tarkastellessani totesin, että alkuvaiheen elämäkertahaastatteluissa Tandefelt arvioi teoksen merkittävyyttä sekä produktiona että suhteessa uraansa, arvioi teoksen työprosessia, puvuston toteuttavaa henkilökuntaa ja puhui pukujen toteuttajien kanssa tehtävän yhteistyön itselleen suuresta merkityksestä. Produktiohaastattelussa katselimme samalla *Myrskyn* pukuluonnoksia, valokuvia ja suunnittelua inspiroinutta kuvamateriaalia. Tällöin Tandefelt nosti esiin jo elämäkertahaastatteluissa käsittelemiään, mutta myös aivan uusia teemoja laajasti ja monipuolisesti. Kaikkiaan *Myrskystä* kertyi haastattelukerrontaa eniten verrattuna aiemmin käsiteltyihin produktioihin. Erot elämäkertahaastattelujen ja teoskohtaista kuva-aineistoa katsellen sujuneen produktiohaastattelun kerronnan määrien välillä tulivat taas näkyviin. Produktiohaastattelussa haastattelukerrontaa kertyi lähes kolmetoista kertaa enemmän kuin elämäkertahaastatteluissa yhteensä.

Tunnistin teokseen liittyvien teemojen sisältä yleistävää puhetta, joka liittyi Tandefeltin mielestä itsestäänselvään tai yleisenä pidetyyn ilmiöön. Hän kertoi suunnittelunsa lähtökohtiin liittyen Prahasta peräisin olevasta ”senhetken puvuston muotisuuntauksesta”, joka ohjasi ”juuri käsityöhön ja materiaalin käsittelyyn ja muuhun tämmöiseen” ja tavoitteli hänen mielestään tietynlaista lopputulosta.[394] Erotin *Myrs-*

393 Reitala 2005, 87.
394 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

kyn kokemuskerronnasta myös laajemmin Tandefeltin lähtökohtia ja arvoja pukusuunnittelijana hahmottavaa kerrontaa: pohdintaa omasta pukusuunnittelijuudesta ja näkemyksiä aikakauden kauneusihanteiden vaikutuksesta naisnäyttelijöihin. Tandefelt kertoi – lähinnä vastauksena kysymyksiini – varsin paljon ja monipuolisesti näyttelijöistä ja näiden suhteesta pukuihin ja suunnittelutyöhön. Lisäksi erotin kerronnasta myös laajempia, näyttelijöiden huomioon ottamiseen ja pukusuunnittelijan ammattitaitoon liittyviä arvoja ja ammatillista ohjeistusta. *Myrskyn* yhteydessä oli kyse materiaalivalintoihin ja näyttelijöiden materiaaliherkkyyteen liittyvistä ongelmista. Kun Tandefelt kertoi herkkäihoisen näyttelijän reagoinnista kutittavaan asuun, hän samalla painotti oman kokemuksen merkittävyyttä ja seikkoja, joita pukusuunnittelijan pitäisi ottaa huomioon:[395]

> ”Vasta silloin rupesin ymmärtämään, että kun en ole itse millään tavoin allerginen, että kuinka paljon vaate voi tuottaa tuskaa näyttelijälle, että kaikki tämmöiset pitää ehdottomasti ottaa huomioon… ei niitä silloin huomioitu.[396]

Kuin taivas olisi auennut – *Galilein elämä* (1973)

Yhteiskuntakriittisen ja analyyttisen teatterinäkemyksen tärkeimpiä edelläkävijöitä oli ohjaaja Ralf Långbacka, joka tuli 1960-luvun alussa tunnetuksi uusista teatterin estetiikkaan liittyvistä ajatuksistaan.[397] Långbacka valittiin yhdessä Kalle Holmbergin kanssa johtamaan Turun Kaupunginteatteria vuodesta 1971 lähtien. Nämä sekä ohjauksistaan että vasemmistopolittiisista linjauksistaan tunnetut ”hieman pelottavat huippuohjaajat”, jotka lisäksi toivat tullessaan taloon useita tunnettuja eturivin näyttelijöitä, onnistuivat tekemään Turun Kaupunginteatterista äärimmäisen kiinnostavan ja seuratun teatterin.[398] Teatteri näyttäytyi Tandefeltille nimenomaan kiinnostavana työpaikkana:

395 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
396 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
397 Esim. Långbacka 2009, 189–190, 211–213, 231–237, 248; Kallinen 2001, 193.
398 Seppälä 2010, 303, 309, 312, 315–316; Långbacka (2009, 409–411) kuvailee tapahtumasarjaa elämäkerrassaan; Terho et al 2006, mm. 227, 231–248, 256–258, 261, 264.

> ”Muistan, miten minulle tuli sellainen tykyttävä tunne, että haluaisin olla tuommoisessa joukossa mukana, tuommoisessa joukossa haluaisin tehdä työtä, että [Helsingin] Kaupunginteatterista puuttuu se into[himo]…”[399]

Tandefelt työskenteli Helsingin Kaupunginteatterissa kasvavan tyytymättömyyden vallassa. Hän oli epävarma omasta osaamisestaan ja koki henkistä painetta, koska katsoi että suuren kaupunginteatterin julkisuudessakin seurattuna pukusuunnittelijana hänen olisi jatkuvasti pitänyt uudistua, näyttää ja onnistua aina entistä paremmin. Tandefelt oli turhautunut myös toteutuksen tasoon. Hän koki, ettei koskaan nähnyt ajatuksiaan toteutuneina, siten kuin esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterissa oli hänen mielestään mahdollista.[400] Vaikka pukusuunnittelutyö oli Tandefeltille eräänlainen pitkäaikaiseksi muodostunut väliaikaisratkaisu, hän suunnitteli hakeutuvansa täydentämään osaamistaan alan opintoihin ulkomaille saadakseen työskentelylleen tukevampaa pohjaa. Kun Kalle Holmberg siirtyi kolmivuotiselta taiteilija-apurahalta Turkuun jo ensimmäisen vuoden jälkeen, apurahan loppuosa tuli uudestaan haettavaksi. Tandefelt haki sekä apurahaa että virkavapaata ja sai molemmat. Syksyllä 1972 hän jäi virkavapaalle, viimeisteli *Myrskyn* Tampereelle ja teki *Talkootanssit* Hämeenlinnaan.[401]

Tandefelt itse muistelee, että *Galilein elämästä* olisi ollut ensimmäisen kerran puhetta jo syksyllä 1972,[402] mutta Långbackan mukaan hän ja Kalle Holmberg päättivät *Galilein elämän* esittämisestä vuoden 1973 alussa, jolloin he laativat suunnitelmat tulevalle näytäntövuodelle.[403] Joka tapauksessa Tandefelt tapasi Helsingin Kaupunginteatterin kahviossa SLL:n kokouksen yhteydessä Turun Kaupunginteatterin lavastajan Juha Lukalan, joka tiedusteli kiinnostaisiko Tandefeltia lähteä tekemään pukusuunnittelutyötä Turkuun. ”Tiesin kaiken sen, mitä oli siihen

399 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

400 Emt.; 3. haastattelu 19.12.2000; 4. haastattelu 2.7.2001. Vaikka Tandefelt ei haastatteluissa viitannut aiheeseen, HKT:n Näyttelijäyhdistyksessä keskusteltiin 1960-luvun lopulla ja 1970-luun alussa taiteelliseen työskentelyyn liittyvästä demokratiasta, ja Tandefelt esitti tässä yhteydessä varsin kipakoita puheenvuoroja syksyllä 1971. ”Helsingin Kaupunginteatterin demokratiakeskustelut 1968–1974”, Tandefeltin kotiarkisto.

401 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; Weckman & Laine 2006, 159.

402 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

403 Långbacka 2011, 84.

mennessä jo tapahtunut Turussa, että nyt on jotain tosi isoa tulossa […] niin sehän oli kuin olisi taivas auennut, että ilman muuta."[404] Kyseessä oli Bertolt Brechtin näytelmä *Galilein elämä*, jonka ensi-ilta oli tulevana syksynä, 12. lokakuuta 1973. Näytelmän ohjasi Långbacka ja lavasti Juha Lukala, pukujen toteutuksesta vastasi Ritva Siekkinen.[405]

Ennen Långbackan ohjausta kyseistä Brechtin näytelmää oli esitetty Suomessa vain kerran aikaisemmin, vuosina 1967–1968 Lahden Kaupunginteatterissa, nimellä *Galileo Galilei*. Tällöin kantaesityksen suomennoksesta ja ohjauksesta vastasi Ritva Arvelo, joka oli jo 1950-luvulla ohjannut useita Brechtin näytelmiä Suomessa.[406] Långbackalle *Galilein elämä* oli henkilökohtaisesti hyvin tärkeä ohjaus. Ensi-iltaa edeltävissä artikkeleissa Långbacka toteaa jo kymmenen vuotta halunneensa ohjata tämän näytelmän.[407] Myöhemmin hän on muistellut: "Sanoin itsekseni, että jos en pysty tekemään *Galileita* hyvin, niin lopetan […] olin vain siinä pisteessä, että piti saada aikaan esitys, joka nousi yli hyvän tason."[408] Långbacka oli nähnyt *Galilein elämän* ensimmäisen kerran Saksassa vuonna 1957 Brechtin ohjaamana Berliner Ensemblen esityksenä. Esitys oli tehnyt häneen valtavan vaikutuksen kokonaistaideteoksena, jossa kaikki osa-alueet – dramaturgia, lavastus, musiikki, puvut, näytteleminen, käsiohjelma ja mainokset – saumattomasti liittyivät toisiinsa.[409]

Brecht kirjoitti näytelmän ensimmäisen version vuonna 1938. Atomipommin ja ydinpommin keksimisen myötä hän muokkasi sitä pariin otteeseen – viimeksi vuonna 1955, vain pari vuotta ennen kuolemaansa – jolloin hän korosti entisestään tiedemiehen vastuuta ja ristiriitaa suh-

404 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000; Tandefeltin tarkennus kirjoittajalle puhelinkeskustelussa 1.2.2012, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja. Tässä vaiheessa Kalle Holmbergin ohjaama suurmenestys *Seitsemän veljestä* oli saanut ensi-iltansa joulukuussa 1972. Terho et al. 2006, 256, 326.

405 *Galilein elämän* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA. *Galilein elämästä* kirjoitetaan varsin laajasti Turun Kaupunginteatterin historiaa käsitelevässä teoksessa, ks. Terho et al 2006, 272–278. Teoksen pukusuunnittelua käsitellyt kappale sivulla 276 pohjaa Tandefeltia käsitelleen artikkelini tietoihin (Weckman 2006, 62), mutta lähdetiedoissa viitataan virheellisesti Pia Hounin ja Hanna-Leena Helavuoren samassa kirjassa julkaistuun artikkeliin.

406 Ilona: "Galileo Galilei" [viitattu 20.5.2015]; Turun Sanomat 6.10.1973; Tanskanen 2010, 247–248.

407 Turun Sanomat 6.10.1973; Kansan Uutiset 12.10.1973. Långbackan tarkoituksena oli ollut ohjata *Galilein elämä* jo 1965 Svenska Teaternissa, mutta suunnitelma peruuntui, samoin kävi vuonna 1968 Dramatenissa. Långbacka 2009, 306, 312, 349–350.

408 von Bagh & Milonoff (toim.) 1977, 64, 65; Terho et al 2006, 272; elämäkerrassaan Långbacka (2011, 94) palaa onnistumisen ja näyttämisen pakkoon: "Galileista oli tullut minulle jotain enemmän kuin pelkkä tavallinen ohjaustyö."

409 Långbacka 2009, 115–116; Terho et al. 2006, 272.

teessa vallanpitäjiin. Ensimmäisen version valtaeliittiä vastaan taistelevasta vastarintamiehestä muotoutuikin vastuunsa ja tieteensä pettävä mies ”viisaasta kompromissista tuli kansanpetos, tieteen syntiinlankeemus.”[410] Näytelmä tapahtuu noin vuosien 1610–1637 aikana eri puolilla Italiaa, muun muassa Padovassa, Venetsiassa, Firenzessä ja Roomassa. Roolihahmoja kaikkineen on runsaasti yli viisikymmentä, suurin osa miehiä. Varsinaisia naisrooleja teoksessa on vain kaksi, Galilein tytär Virginia ja taloudenhoitaja, rouva Sarti.[411] Långbackan tulkinnassa tekstiä lyhennettiin parin kohtauksen verran.[412] Mukaan otettiin vuosina 1944–1946 syntyneen ns. amerikkalaisen version prologi,[413] sekä epilogi, jonka koko ensemble esitti nykyaikaisissa vaatteissa.[414] Esityksessä käytettiin myös välitekstejä ja tapahtumia kommentoivia lauluja, jotka lauluryhmä – Vesa-Matti Loiri, Juha Muje, Rose-Marie-Precht ja Arno Virtanen – esitti välillä nykyaikaisissa vaatteissa, yllään tyylitellyt modernit nahkasta tehdyt asut.[415]

Galilein elämän työprosessi alkoi 1973 helmikuun lopussa, jolloin Ralf Långbacka ja lavastaja Juha Lukala matkustivat Firenzeen, varsinaisesti valmistelemaan myöhemmin keväällä tapahtuvaa Kalle Holmbergin ohjaaman *Kuningas Learin* vierailua Firenzen teatterifestivaaleilla. Tällöin he kävivät museona toimivassa Galilein kotitalossa. Långbackan mukaan matkalta haettiin ennen kaikkea ”visuaalista impulssia” – sekä ajankuvaa että näytelmän sisältöä yksinkertaisella tavalla luonnehtivaa kattavaa visuaalista ratkaisua.[416] Huhtikuussa *Kuningas Learin* vierailumatkan yhteydessä myös näyttelijä Kapo Manto tutustui yhdessä Långbackan ja Lukalan kanssa Galilei-museon kokoelmiin ja oli muka-

410 *Galilein elämän* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Långbacka 1977, 72–74; Turun Sanomat 6.10.1973; Siikala 11.10.173.; Terho et al. 2006, 272.

411 Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite.

412 Ritva Arvelon suomentamassa näytelmäversiossa on mukana Långbackan (2011, 499) mukaan Brechtin itsensä poistama viimeinen kohtaus, jossa Andrea Sarti salakuljettaa Galilein teoksen rajan yli. Tämä kohtaus ei ollut mukana Turun versiossa. Långbacka kuitenkin otti sen ”hieman muokatussa muodossa takaisin” tehdessään *Galilein elämän* uudestaan, Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 1987. Långbacka 2011, 87, 499–450.

413 Siikala 11.10.1973; Kansan Uutiset 12.10.1973.

414 Långbacka 2011, 95–97.

415 Vuori: ”Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta.” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1973, Tandefeltin 7. leikekirja; *Galilein elämä*-teoksen käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Tandefelt kirjoittajalle 5.2.2006, ks. myös Weckman 2006, 62; Långbacka 2011, 94.

416 Långbacka 2011, 88; Terho et al. 2006, 264, 272.

na ”orientoitumassa Renessanssi-Italian ilmapiiriin”, joka inspiroi Lukalan käyttämään lavastusratkaisussaan suuria tummia kattopalkkeja rajaamassa muuten valkoista tilaa (ks. kuva 47).[417]

Långbackan mukaan *Galilein elämälle* varattu yhteensä kolmen kuukauden valmistelu- ja harjoitusaika oli suomalaisissa oloissa poikkeuksellisen pitkä. Käytössä oli tavallista enemmän aikaa, koska aiemmin ohjatut suositut näytelmät, kuten *Seitsemän veljestä*, pysyivät ohjelmistossa tavallista pidempään. Långbacka aloitti harjoitukset eräiden pääosanesittäjien kanssa maaliskuussa 1973. Maalis-huhtikuun vaihteesta toukokuun loppuun hän teki kahdeksan viikkoa valmistavaa työskentelyä Galilein, Andrea Sartin, Virginian ja Sagredon näyttelijöiden kanssa teatterin ahtaassa harjoitussalissa, jonne mahtui hyvin vähän kalusteita ja rekvisiittaa.[418]

Tandefelt aloitti *Galilein elämän* suunnittelutyön keväällä,[419] mutta teki useaa pukusuunnittelutyötä samaan aikaan eri kaupungeissa.[420] Tandefeltin aloittaessa ohjaaja ja lavastaja olivat jo palanneet Firenzestä. Huolimatta siitä, että Tandefelt korostaa hyvää yhteistyötä Långbackan ja Lukalan kanssa, erillisyys suhteessa ohjaajaan ja lavastajaan käy kerronnassakin selväksi. Kyse oli muun muassa käytännön olosuhteista. Työryhmän muut jäsenet asuivat ja olivat vakinaisella kiinnityksellä Turussa, kun taas Tandefelt oli Helsingissä lapsensa kanssa asuva ja sieltä sukkuloiva vierailija. Kerronnassa tulee kuitenkin esille myös perustavanlaatuisempi, Tandefeltille tuolloin itsestään selvä pukusuunnittelijan alisteinen asema taiteellisessa työryhmässä. On tulkinnanvaraista, kritisoiko tai ironisoiko Tandefelt haastatteluhetkellä tätä menneisyydessä tavallista käytäntöä:

417 von Bagh & Milonoff (toim.) 1977, 54–55; Turun Päivälehti 4.10.1973; Siikala 11.10.1973; Terho et al. 2006, 272. Långbackan (2011, 88) mukaan matkoja Firenzeen oli siis kaksi, valmistelumatka ja vierailumatka, vaikka Terho et al. mainitsee vain vierailumatkan.

418 Turun Päivälehti 4.10.1973; Siikala 11.10.1973; Långbacka 2011, 86. Ensimmäisten vuosien menestysnäytelmien luomasta ”positiivisesta kierteestä” ks. myös Terho et al. 2006, 277.

419 Työskentelyprosessi oli siis lyhyempi kuin aikaisemmin olen esittänyt, ks. Weckman 2006, 61; myös Långbacka 2011, 84.

420 Porin teatterin *Catch my soul* -musikaalilla oli ensi-ilta 29. maaliskuuta 1973, TTT:n Ystävät -näytelmällä 3. huhtikuuta, televisiossa ensiesityksensä sai 22. huhtikuuta aiemmin talvella taltioitu *Pajatso* ja lisäksi Tandefelt suunnitteli puvut Kansallisteatterin *Tartuffeen*, jonka ensi-ilta oli 7. päivä syyskuuta. Vuoden 1973 aikana taltioitiin myös *Solveigin laulu* 3., jossa Tandefelt näytteli. Näytelmä esitettiin televisiossa keväällä 1974. Weckman & Laine 2006, 159; Weckman 2005: ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon).

> ”He olivat jo täysin siis… valmiita, kaikkien yksityiskohtien suhteen. He olivat käyneet silloin jo Firenzessä… opintomatkalla, mikä ei tietenkään tullut kysymykseen minun suhteeni, eikä tarvinnut tullakaan, en minä siellä pukuja olisi sen ihmeemmin pystynyt suunnittelemaan…”[421]

Tandefelt kritisoi silti tuonaikaista, yleisenä pitämäänsä tendenssiä, joka aluksi näyttäytyi pukusuunnittelijalle imartelevana, mutta johon hän alkoi sen toistuessa kyllästyä – kuitenkin tarkentaen, että *Galilein elämän* kohdalla hän ei ajatellut näin:

> ”Se oli silloin, ja siihen aikaanhan aina sanottiin näin, että tehdään semmoinen yksinkertainen lavastus ja sitten lavastetaan puvuilla – joka oli minusta aina sellainen… sanoin, että tämä alkaa käydä yksitoikkoiseksi, että mitä ne lavastajat oikein tekevät, mutta siinä ei nyt ollut kysymys… Lukalan työ oli hieno, viimeiseen saakka harkittu ja siihen työhön ja tulkintaan, Långbackan tulkintaan sopiva.”[422]

Samalla kun Tandefelt piti valintaansa teoksen pukusuunnittelijaksi erityisenä kunnianosoituksena,[423] yhteistyö nimekkään ohjaajan kanssa jännitti aivan valtavasti:

> ”Minähän olin jo aivan solmussa kun menin sinne Turkuun, että mitä minä nyt oikein… ja Brechtiä, […] että miten se nyt pitää tehdä eri tavalla kuin jotkut muut puvut, ja en osaa tehdä mitään muuta kuin historiallista.”[424]

Yhteisiä palavereita pidettiin esimerkiksi lavastuspienoismallin äärellä. Långbacka selitti Tandefeltille tarkkaan päämääränsä ja tarkoitusperänsä ”mutta kyllä siinä myös hyvin paljon jäi vaistoamiseni ja arvaamiseni varaan.” Kaikkiaan hän kuvaili yhteistyön ohjaajan ja lavastajan kanssa sujuneen kuitenkin hyvin.[425]

421 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
422 Emt.
423 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
424 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
425 Emt.

Långbackan tulkinnassa näytelmään tarvittiin kahdenlaisia pukuja. Lauluryhmälle ja loppukohtauksen epilogiin hän halusi nykyaikaiset puvut,[426] muutoin epookkipuvut. Tandefeltin mukaan epookkipukujen suhteen lähtökohtana oli 1600-luvun pukeutuminen, mutta pelkistetty historiallinen realismi, ”puhdistettu historiallisuus”.[427] Långbackan mukaan sekä lavastuksessa että puvustuksessa noudatettiin tarkasti historiallisia esikuvia.[428] Joka tapauksessa puvustuksessakin ajatuksena oli näytelmän ”dialektinen lukutapa”. Långbackalle oli tärkeää, ettei teosta nähty ”puhtaasti historiallisena näytelmänä, vaan näytelmänä, jossa historia ja nykyaika ovat dialektisessa suhteessa toisiinsa, ja jossa historian läpäisee nykyaika ja päinvastoin.”[429]

Tandefeltin mukaan vain kantajastaan kertovat ja roolityötä tukevat elementit hyväksyttiin mukaan pukuihin.[430] Långbacka esitti joitain tiettyjen pukujen väreihin ja materiaaleihin liittyviä toiveita. Pääinkvisiittorin puvun ja roolin ristiriitaa ilmentävä vaaleanpunertava väri (ks. kuva 48) ja Galilein juhlapuvun brokadimaisuus[431] olivat lähtöisin ohjaajalta.[432] Tandefelt haki vaikutteita pukuluonnoksiinsa esimerkiksi Pieter Bruegelin 1500-luvun talonpoikia kuvaavista maalauksista.[433] Hän teki runsaas-

426 Långbacka 2011, 94, 95–97; Vuori: ”Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta.” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1973, Tandefeltin 7. leikekirja; *Galilein elämä*-teoksen käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Liisi Tandefelt kirjoittajalle 5.2.2006, ks. myös Weckman 2006, 62.

427 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; Tandefelt, tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja. Samasta aiheesta Tandefelt kirjoitti myös vuonna 1976 pukunäyttelyänsä varten. Hänen mukaansa Brechtin tekemä kolmas näytelmäversio ”oli jo kaukana historiallisesta näytelmästä. Meidän versiomme pyrittiin tekemään vielä astetta eeppisemmäksi, jotta yleisömme ei kokisi esitystä historian kuvauksena. Varsinaisesti historiallisuus tuli esiin vain puvuissa, sillä lavastus, jonka värit olivat pellava ja tumma ruskea, oli pelkistetty minimiin ja toimi ’arkkitehtonisena liikenteenjakajana’. Puvustuksen tyyli oli ’puhdistettua realismia’ ”. TeaME 1066:19 XVb.

428 Tämä pieni näkökulmaero kertoo mahdollisesti siitä, että kun on kyse vaatetuksen historiasta, realismin ja tyylitellyn realismin välinen ero voi olla vaikea hahmottaa, ellei ole aiheen asiantuntija. Toisaalta se kertoo myös, että kulloisenkin pukuestetiikan hahmottaminen ainoastaan kirjallisten lähteiden avulla saattaa johtaa vääriin johtopäätöksiin.

429 Långbacka 2011, 94, 97.

430 Tandefeltin kirjoittama teksti vuonna 1976, näyttelyplanssi, TeaME 1066:19 XVb.

431 Kyseessä ei siis ollut brokadi, vaan kankaaseen kudotut hopealangat, joiden oli tarkoitus tuoda pientä ”nostetta” juhlapukuun.

432 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 7. haastattelu 22.8.2002; Tandefelt, tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

433 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Honour & Fleming 1992, 444. Bruegel oli Långbackalle läheinen taiteilija, jota hän ja skenografi olivat käyttäneet mm. Göteborgin kaupunginteatteriin 1967 tehdyn *Marat*-esityksen skenografian lähtökohtana. Myös Brechtille Brueghel oli ollut tärkeä esikuva. Långbacka 1982, 131–139 ja 2009, 325–326.

ti tutkimustyötä koskien erityisesti kirkollista pukeutumista (ks. kuva 49) ja paavin asua.[434] Långbackan mukaan paavin pukemiskohtaus on aivan erityinen, ja ”mitä suurimmassa määrin dialektinen esitys vaatteista osana valtaa.” Kaikkiaan pukujen tehtävänä oli ohjaajan mukaan toimia hillitynvärisen lavastuksen väriläiskinä sekä luonnehtia yhteiskuntaluokkia.[435]

Piirtäessään pukuluonnoksia Tandefelt pohti pukuja oman näyttelijänkokemuksensa kautta, miten ne toimisivat, liikkuisivat ja eläisivät käytännössä.[436] Pukuluonnokset Tandefelt toteutti kahdella tavalla: suurin osa, merkittävät roolihahmot, on luonnosteltu isoille 50 cm korkeille ja 35 cm leveille tukeville pahveille ruskealla tussilla ja vesi- sekä peitevärein. Luonnosten suurta kokoa hän on jälkikäteen arvioinut kuljettamisen kannalta hyvin epäkäytännölliseksi.[437] Tandefelt tiesi, että näytelmään tulisi ”lautalavastus” ja hän halusi samantyyppistä tunnelmaa pukuluonnoksiin. Koska hän ei ”oikein laudalle viitsinyt ruveta piirtämään”, hän painoi luonnoksiin hahmojen taustalle säkkikankaalla ja ruskealla värillä pientä kuviointia.[438] Pienemmät roolit, kansanhahmot ja kiertelevät esiintyjät on piirretty paljon pienemmille, erikokoisille pahveille lyijykynällä (ks. kuvat 50–52). Osaan pukuluonnoksia Tandefelt piirsi vaatteen rakennetta tarkentavia työpiirroksia joko varsinaisen pukuluonnoksen viereen tai luonnoksen kääntöpuolelle. Pukuluonnosten ohella Tandefelt kokosi materiaalinäytteet kohtauksittain isoille papereille, jolloin jokaisen kohtauksen väri- ja materiaalimaailma oli helppo hahmottaa.[439]

Ilmapiiri teatterissa oli innostunut. Sekä teoksen taiteellinen työryhmä että puvuston ja lavastamon henkilökunta ottivat Tandefeltin lämpimästi vastaan:

434 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Vuonna 1976 pukunäyttelyn näyttelyplanssissa Tandefeltin kirjoitti: ”Kuuluisa paavin pukemiskohtaus on kirjailijan nerokkuutta. Puvustajan tehtäväksi jäi ottaa selville vain mitä ja missä järjestyksessä päälle pantaisiin ja sitä oli paljon.” Koska kirjallisuutta aiheesta ei löytynyt, Tandefelt pääsi lopulta tapaamaan erästä katolisen kirkon pappia, jonka avulla hän sai tietoa paavin asusta. Tässä yhteydessä häneltä oli tiedusteltu, mikä näytelmä oli kyseessä, ja oliko se jollain tavalla kirkon vastainen tai sitä kritisoiva. Tandefelt oli vakuutellut, ettei suinkaan ollut. TeaME 1066:19 XVb; Tandefelt 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

435 Långbacka 2011, 97.

436 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

437 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

438 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

439 *Galilein elämän* pukuluonnoksia 39 kpl sekä 3 kpl materiaalinäytepapereita, TeaME 1066:29:1–39 XVb; lisäksi yksi pukuluonnos Tandefeltin hallussa.

> ”Ralf innosti koko teknistä henkilökuntaakin yrittämään parhaansa ja positiiviselle mielelle ja kun tulin sinne, niin minulla oli tosiaan hyvä ja kaunis vastaanotto, sain kaiken tuen.”[440]

On mahdollista, että roolihahmojen suuren määrän takia pukujen toteutus aloitettiin jo ennen kesälomia. Syksyllä koko ensemblelle oli varattu kuusi viikkoa yhteistä harjoitusaikaa. Tandefelt oli tiiviisti Turussa seuraamassa harjoituksia ja arvioi pukujen volyymia, liikkuvuutta ja tarkoituksenmukaisuutta näyttämöllä.[441] Oli olennaista, että puvuissa olisi tarpeeksi kokoa suurelle ja paljaalle näyttämölle. Galilein näyttelijä Kapo Manto oli isokokoinen mies, mutta puvun avulla hahmoa vielä kasvatettiin (ks. kuva 53).[442]

Pukujen toteutuksesta vastasi Tandefeltin ohella Ritva Siekkinen, joka työskenteli teatterissa ompelijana.[443] Puvustonhoitaja Helvi Salo keskittyi lähinnä pukujen suunnitteluun, ja tässä vaiheessa Salo suunnitteli pukuja Kalle Holmbergin ohjaamaan näytelmään.[444] Haastatteluissa Tandefelt viittasi vanhaan puvustonhoitajaan useaan otteeseen lyhyesti. Yhteistyötä nähtävästi kokeiltiin, mutta se ei jatkunut. Tandefeltin mukaan *Galielin elämän* pukujen toteutuksen alkuvaiheessa ”yritettiin tehdä” Salon kanssa, mutta sitten Ritva Siekkinen alkoi leikata teoksen pukuja.[445] Lisäksi yhdessä neljästä kokemuskertomuksesta Tandefelt kuvaili eläkkeelle jäämässä olleen puvustonhoitajan työskentelytapoja:

440 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.
441 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 5. haastattelu 12.6.2002; Långbacka 2011, 86.
442 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
443 Tainio (toim.) 1983, 407.
444 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; ”Helvi ei osaa ommella”, tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1975, Tandefeltin 6. leikekirja; Kyseessä oli mahdollisesti Strindbergin näytelmä *Isä*, ensi-ilta 15.9.1973. Terho et al. 2006, 326.
445 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

> ”Hänellä oli oma tapa käsitellä vanhoja pukuja ja materiaaleja. Hän teki samaan aikaan Kalle Holmbergille yhtä puvustusta itse, ja… en tiedä oliko siinä vähän semmoista makua, että kun minä tästä joudun pois, niin tuhoutukoon koko varasto. Kun hän tarvitsi lampaannnahkaa rukkasiin, niin hän otti semmoisen erittäin hienon vanhan miesten lammasnahkaturkin sieltä varastosta, nosti sen pöydälle ja… pisti siihen rukkasen kuvat ja leikkasi sitten… selästä. Ja tämmöistä oli tapahtunut monessa yhteydessä, monen vaatteen kanssa, että minun oikein teki pahaa ja kihelmöi, että voi sillä tavalla tehdä…”[446]

Tähän samaan kertomukseen keskeltä lammasnahkaturkisliivin selkää leikatuista rukkasista Tandefelt viittasi toisessakin yhteydessä, silloin kertoen myös pukuvarastosta löytämistään hienoista 30-luvun silkkipuseroista, joista oli leikattu selkäkappaleet pois.[447] Tandefelt viittasi kertomuksen yhteydessä myös aiempaan eläköityvä puvustonhoitaja-kokemukseensa Tampereella, mutta *Turkin selästä rukkaset* -kertomuksella Tandefelt havainnollistaa elämäntyöstä luopumisen vaikeuden ohella teatterin puvustojen varhaisempia, tuhoaviksi mieltämiään toteutuskäytäntöjä.

Teattereissa pitkään vallinnut yleinen käytäntö, pukujen kierrättäminen ja pukuvaraston uudelleenkäyttö näyttäytyy tässä Tandefeltin kertomuksessa sumeilemattomana toimintana, jossa ei nähty vanhojen materiaalien ja vaatteiden itseisarvoa. Kertomuksessa kritisoidaan myös kykenemättömyyttä erottaa kierrätettäviä ja toisaalta säästämisen arvoisia vanhoja pukuja toisistaan. Vaikka Tandefelt ei itse korostakaan asiaa, kertomuksen kautta käy ilmi hänen arvostava materiaalisuhteensa sekä vaatetuksen ja pukeutumisen historiaan liittyvä asiantuntemuksensa.

Ritva Siekkisen ja kahden muun työntekijän Aili Bäckströmin ja Eila Ruohosen kanssa yhteistyö kuitenkin sujui hyvin.[448] Pukuluonnosten ohella Tandefelt vei puvustoon vaatetushistoriaa käsitteleviä kirjoja ja yllättyi, kuinka hyvin Siekkinen kykeni omaksumaan historialliset leikkaukset, vaikka hänellä ei ollut mitään epookkipukujen kaavoitukseen liittyvää koulutusta, mutta: ”oli silmää lukea piirustusta ja kaavaa.”[449]

446 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
447 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
448 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002; *Galilein elämän* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.
449 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.

Suurin osa puvuista toteutettiin alusta saakka. Tandefelt hoiti tapansa mukaan kankaanpainamisen ja patinoi tarvittaessa pukuja, sillä teatterissa ei ollut ketään, joka olisi voinut hoitaa patinointityön. Tandefeltin iloksi kaikki pienetkin yksityiskohdat tereitä myöten tehtiin hyvin. Hän oli Siekkisen viitseliääseen ja kunnianhimoiseen työskentelytapaan erittäin tyytyväinen.[450]

Vuonna 1976 kirjoittamassaan näyttelytekstissä Tandefelt totesi, että materiaalien hankinta, sekä ”aitojen, kirkon loistosta kertovien silkkien että karkeitten, kotikutoisentuntuisten kansanpukujen suhteen”, oli ollut epätavallisen vaikeaa. Hänen mukaansa kansanpuvut syntyivät Marimekosta ostetusta villapalttina-jäännöserästä. 30 metriä kangasta kutistettiin ja vanutettiin pesukoneen valkopyykkiohjelmalla. Näin saatiin 15 metriä ”vanhaa kangasta”.[451] Suuren osan materiaaleista Tandefelt osti edullisesti Helsingin Hakaniemestä, vanhasta sokkeloisesta kangaskaupasta, jota ”ryssänkaupaksi” kutsuttiin: ”ihana, ihana löytöpaikka”. Kaupasta löytyi kaikenlaisia pala- ja jätekankaita sekä vanhoja, 1940-, 1950- ja 1960-luvuilta peräisin olevia kankaita, jotka eivät olleet muille kelvanneet. Tandefelt piti niitä kuitenkin hyvin ilmaisukykyisinä. Suurin osa teoksen kankaista, paitsi duchesset, sametit ja muut arvokankaat, hankittiinkin tuosta kangaskaupasta. Teoksessa käytettiin myös sellaisia ”ei-niin-realistiselta” näyttäviä materiaaleja kuten vakosamettia. Lisäksi kankaita värjättiin paljon.[452]

Näyttelijät saivat valmiit puvut käyttöön sitä mukaa, kun ne valmistuivat. Tandefeltin mukaan hänellä oli ollut tämä pyrkimys jo Helsingin Kaupunginteatterissa.[453] Jotta saatiin mahdollisimman nopeita kohtausvaihtoja ja toisaalta vähemmän ommeltavia pukuja, pukuvaihtoja toteutettiin pienillä asioilla, kuten käärimällä hihoja alas, riisumalla tai pukemalla jakku.[454] Hovinaisten (ks. kuva 54) hameitten alle tehtiin jäykät alushameet, joissa oli pukua koholla pitävät lantiomakkarat. Näyttävät hihat tehtiin monikerroksisiksi siten, että alimmaisena oli vuorisilkki, sitten villavatiini[455] ja päällimmäisenä sametti, joita osittain päällitikat-

450 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
451 Näyttelyplanssi, TeaME 1066:19 XVb.
452 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; 7. haastattelu 22.8.2002.
453 Emt.
454 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
455 Villavatiini on villalankainen, voimakkaasti nukattu harvahko neulos, jota käytetään päällys-

tiin, osaksi koristeltiin myös nauhoilla.[456]

Tandefelt on kertonut pukusovituksesta, jossa näyttelijä Heikki Kinnusen roolityö loksahti eteenpäin. Kinnusella oli näytelmässä Galilein oppipojasta tähän kriittisesti suhtautuvaksi muuttuvan Andrea Sartin rooli (ks. kuva 55). Tandefeltin mukaan Långbacka ei mielestään saanut näyttelijästä irti haluamaansa ilmaisua:

> ”Joka [...] tämmöisessä eeppisen realismin näytelmässä olisi toiminut [...] ja [hän] jatkuvasti naputti... Heikille joistain asioista ja [...] kohtauksista [...]. No sitten, me sovitimme sitä Heikin pukua [...] peilin kautta [...] että otetaan tuosta vähän ylös ja... Heikki näki kuinka se puku syntyi hänen päällään, siinä peilin edessä. Hän on lahjakas näyttelijä, lahjakkaat näyttelijät osaa tajuta puvun merkityksen, he eivät koskaan väheksy sitä. Niin se katsoi ja katsoi sitä, ai kun se oli kauhean otettu siitä, että tämä ja tämä, että nyt se tulee, [...] että hän löysi sitä omaa hahmoaan siitä. Ja Långbacka sanoi, että kun Heikki tuli siinä vaatteessa näyttämölle, niin se oli siinä. Se vaate tavallaan poisti hänestä sen tunnetun tv-koomikon, ja se teki hänestä tämmöisen... nöyrän nuoren pojan.” [457]

Kyseisen puvun pukuluonnosta katsellessaan Tandefelt kuvaili sekä sovitusta että lopputulosta vielä hieman yksityiskohtaisemmin:

> ”Me tehtiin se todella ihan peilin kautta millimetrityönä, että nostetaan tuosta vielä vähän pois, otetaan täältä pois ja tehdään tämä tiukemmaksi ja lyhennetään tuosta että saadaan se pikkupojan olemus esiin... [...] Kun se tuli lavalle, tässä puvussa, ja rupesi näyttelemään, niin Ralf jäi aivan mykäksi, ja se on ollut yksi niitä minun elämäni semmoisia suuria voittoja, siis se hetki kun että, se on siinä [naurahtaa]...” [458]

Kinnunen itse oli hyvin mielissään tapahtuneesta. Kun hän myöhemmin on tavannut Tandefeltia, hän on useaan otteseen palannut siihen, miten

pukineiden välivuorina. Lindfors & Paimela 2004, 200.

456 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.

457 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

458 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

uskomatonta oli nähdä hahmon syntyvän sovituspeilissä. Tandefelt määrittää tämän tapahtuman itselleen hyvin tärkeäksi tapahtumaksi, hänen mukaansa erääksi ”huippuhetkeksi” urallaan:

> ”Sillä sehän on pukusuunnittelijan suurin kiitos, että jos näyttelijä löytää sen hahmon jota on epätoivoisesti haettu lavalla eikä millään löydetty, ja se löytää sen itseasiassa siitä, peilin kautta…”[459]

Tämän kertomuksen kautta hahmottuu Tandefeltin yleisemmin tärkeinä pitämiä arvoja ja ihanteita, jotka liittyvät sekä näyttelijän ja puvun suhteeseen että pukusuunnittelijan työhön: lahjakkaat näyttelijät ymmärtävät puvun merkityksen, eivätkä väheksy sitä ja oman ammattitaidon avulla on mahdollista auttaa jopa erityisen lahjakastakin, mutta työnsä kanssa umpikujaan juuttuvaa näyttelijää löytämään juuri se näyttelijäilmaisu, jota teoksessa tarvitaan. Tandefeltin näkökulmasta onnistunut, kokonaistaideteosta ja ohjaajan näkemystä palveleva roolihahmon analyysi, kyky tehdä nopeita päätöksiä, kyky erottaa olennaiset, pienetkin seikat ja niiden merkitys puvulle ovat merkittävä osa pukusuunnittelijan ammattitaitoa. Tärkeää on silmän ja käden yhteistyö, kyky toteuttaa tarvittavat muutokset käytännössä. Erityiseksi tämän kokemuksen tekivät ohjaaja ja näyttelijä. He eivät ehkä ymmärtäneet, ***miten*** pukusuunnittelija sen teki, mutta ymmärsivät, että kyseessä oli selvästi jotain, mitä pukusuunnittelija teki. He arvostivat sitä ja ilmaisivat arvostuksensa, jopa toistuvasti. Tulkitsen kuitenkin kertomusta siten, että pukusuunnittelijalle julkilausutun kiitoksen ei sinänsä pitäisi olla niin tärkeää, vaan tyydytyksen työstä pitäisi oikeastaan syntyä näyttelijän auttamisen kautta.

Tyydytystä Tandefelt on saanut myös toteutustyöhön liittyvän lahjakkuuden esiinnostamisesta. *Galilein elämän* naamiaiskohtaukseen tarvittiin kardinaali Bellarminille ja Barberinille näytelmään kirjoitetut lammasta ja kyyhkystä esittävät naamiot. Ompelijat ehdottivat tekijäksi teatterissa tanssijana avustanutta Juhani Rytkölää, joka tiedettiin käsistään taitavaksi. Epäilevä Tandefelt, joka ei Rytkölää tuntenut, ohjeisti, että naamiot ”saisivat olla aika realistiset”. Silti hän hämmästyi nähdessään lopputuloksen: naamiot olivat ”täydelliset”, hyvin aidon näköiset ja

459 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

hienosti muotoillut (ks. kuva 56). Myös Långbacka oli innoissaan.[460] *Kardinaalien naamiot* -kertomukseen liittyy myös viittaus Tandefeltin typeränä ja näköalattomana pitämään hallintojohdon suhtautumiseen. Hallintojohto ei ymmärtänyt lahjakkaan naamioidentekijän arvoa, eikä teoksen käsiohjelmassakaan tämän nimeä mainittu.[461]

Koko teoksen työprosessiin liittyi suuri solidaarisuuden ja yhteisen onnistumisen tuntu, ”riemukas olo”.[462] Kuitenkin Tandefeltin mukaan hänen osaltaan alusta loppuun – teosanalyysi-, tutkimus-, pukuluonnosten ja pukujen toteutusvaihetta sekä näytelmän harjoitusvaihetta – leimasi valtava epävarmuus, joka osaksi liittyi Långbackaan. Aluksi Tandefeltia huoletti se, että koska ei tuntenut Långbackaa, hän ei tiennyt, kuinka ”hirveän modernia he nyt haluavat tehdä”. Hänen mukaansa tässä vaiheessa olivat useat ohjaajat alkaneet sanoa, etteivät halunneet historiallisia pukuja, vaan jotain yksinkertaisempaa ja tyylitellympää:

> ”Oli hirveän vaikea keksiä, että mitä se sitten voisi olla, kun kuitenkin historiallinen puku kertoo niin valtavan paljon, vaikkei se olisi ihan realistinenkaan, niin jotkut yksityiskohdat…”[463]

Tandefelt pelkäsi olevansa vanhanaikainen ja tekevänsä ”liian tavallisia, liian vanhanaikaisia, pelkkiä historiallisia pukuja.”[464] Hän oli epävarma siitä, osaisiko löytää aikakaudesta sellaisia puvustuksellisia elementtejä, jotka ”kelpaisivat tälle suurelle ohjaajalle” ja pilaisiko hän puvuillaan koko esityksen.[465] Epävarmuus saattoi osaltaan johtua myös vastuun tunteesta, joka syntyi siitä, että hänen annettiin ymmärtää pukujen merkityksen olevan tavallista suurempi: ”Koko ajan minulle sanotaan kohteliaasti että puvut lavastavat tätä.” Vaikka tämä toisaalta tuntui mukavalta ja mairittelevalta,[466] häntä silti huolestutti, olisiko ohjaaja tyytyväinen

460 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000 ja 7. haastattelu 22.8.2002.
461 Tarinalla oli kuitenkin onnellinen loppu, sillä Tandefeltin mukaan Rytkölän lahjakkuuden ymmärtänyt ja sitä arvostanut Långbacka palkkasi tämän johtajakaudellaan Helsingin Kaupunginteatteriin, missä Rytkölä teki elämäntyönsä tarpeiston suunnittelijana. Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Helsingin Kaupunginteatteri: ”Tekijä työn takaa. Tarpeistonhoitaja Juhani Rytkölä.” [viitattu 15.5.2015].
462 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002.
463 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
464 Emt.
465 Emt.
466 Tandefelt 5. haastattelu 12.6.2002.

lopputulokseen.

Galilein skitsit -kertomuksen avulla Tandefelt kuvasi epävarmuuttaan teoksen työprosessin aikana. Lisäksi hän viittasi kertomukseen myöhemmin, kertoessaan omasta yleisestä epävarmuudestaan tuona aikana. Pukuluonnokset toimivat porttina kertomukseen. Tandefelt totesi ainoan itse pitämänsä pukuluonnoksen nähtyään, että juuri näistä luonnoksista hän muistaa epävarmuutensa. Hänen mukaansa epävarmuus omasta suunnittelutyöstä vaikutti siten, että suhde teoksen pukuluonnoksiin jäi etäiseksi. Siksi hän myös antoi yhtä lukuunottamatta kaikki teoksen pukuluonnokset Teatterimuseoon. Kertomuksessa Tandefelt selviytyy epätoivoisena pitämästään tilanteesta yllättäen loistavasti:

> ”Muistan kun olin piirtänyt ne skitsit, valitsin vielä semmoista paksua pahvia, [tein] vesivärityönä kauhean suurikokoisia skitsejä, ja kanniskelin sitä kauheata pahvikasaa edestakaisin, […] ’En tiedä… en tosiaan tiedä…, siis niillä on varmaan joku suuri tieto tästä puvustuksesta, ja en tiedä mitä se on, en osaa’. Olin viimeiseen saakka aivan epätoivoinen, että en pääse tästä realismista irti, että en ymmärrä että miten muuten tämän voisi tehdä kuin tällä tavalla melko realistisesti. Niin kuin me sitten teimme, ja sitten kun sain […] ylitsevuotavat kritiikit, ja Ralf Långbacka oli niin hurjan onnellinen ja otettu myös siitä puvustuksesta, että… että hän sitten [sanoi], että me tarvitsisimme sinua täällä […].”[467]

Nähtävästi Tandefelt epäili, että Långbackan ja Lukalan tavoitteet olivat tyylitellympiä kuin mihin hän itse pystyi, sillä hän soimasi itseään siitä, ettei kyennyt pääsemään irti realismista.[468] Vaikka Tandefelt koki Långbackan ohjauksen hyvin realistisena, eikä se hänen mielestään antanut aihetta minkäänlaisiin ”hullutuksiin” kuten anakronismeihin ”[…] että jotain moottoripyöräilijän kypärää päähän tai tähän tapaan”,[469] hän ei silti uskaltanut luottaa omaan intuitioonsa. Tämä epävarmuus saattoi liittyä erityisesti Långbackan peräänkuuluttamaan dialektiseen lukutapaan[470] ja siihen, miten tuota lukutapaa olisi mahdollista ilmentää puvustukses-

467 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000; Tandefeltin tarkennus 26.8.2013.
468 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000.
469 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
470 Ks. Långbacka 2011, 86, 94, 97.

sa ”oikealla” tavalla. Tandefelt epäili omaa kykyään tulkita teosta ja sen yhteiskuntakritiikkiä. Hän oli ”viimeiseen saakka niin onneton tämän suhteen […] että en ollut kehdata näitä skitsejäkään näyttää.”[471] Ensi-illassa ohjaajan ”ylitsevuotava kiitos” ja jälkikäteen ylistävät kritiikit olivat Tandefeltille ”mieletön kokemus ja yllätys”, ”että se olikin näin, oho, hupsista.”[472] Mahdollisesti toive vakituisesta työpaikasta Turun Kaupunginteatterissa syntyi *Galilein elämän* ensi-iltavaiheessa. Siihen Tandefelt sen ainakin kertomuksessaan paikantaa:

> ”Långbacka osoitti sormellaan ja sanoi, että ’me tarvitsemme sinua’, joka tietysti siinä hybriksessä, minkä vallassa sillä hetkellä olin, siinä onnessani, kun se oli onnistunut ja kaikki kiitti ja ylisti ja paijasi ja halasi, niin se jäi päähäni jyskyttämään, että joo, täällä olisi ihana tehdä töitä…”[473]

Tandefeltin kertomuksessa Långbacka kuitenkin jätti asian avoimeksi, Tandefeltin oman aloitteen varaan: ”[Långbacka] ei koskaan sanonut, että minä haluan kiinnittää […] se jäi sitten […] syksyllä -73.”[474] Ohjaajan kiitokset ja arvonanto ensi-illassa olivat kuitenkin erityisen tärkeitä ja vaikuttivat jatkossa positiivisesti suunnittelutyöhön liittyvään motivaatioon, työn tuottamaan iloon ja siitä saatavaan tyydytykseen. Myös Långbackalle teoksen onnistuminen oli tärkeä asia tulevaisuuden kannalta, se palautti ”uskoni itseeni ohjaajana”.[475] Teos hahmottuu kaikkiaan Tandefeltille erityisen merkittäväksi yhteisöllisenä kokemuksena. Hän koki, että näyttelijät ”tulivat kohti, minua kannettiin käsillä” ja että koko työprosessi oli ”hurjan hieno”.[476]

> ”Muistan ensi-illan ja koko sen vaiheen, että harvoin pääsee kokemaan ylipäätään sellaista kollektiivista iloa, ja rakkautta työhön mikä siellä silloin oli, ja innostusta…”[477]

471 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
472 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000 ja 5. haastattelu 12.6.2002.
473 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
474 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000.
475 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; 5. haastattelu 12.6.2002; Långbacka 2011, 119.
476 Tandefelt 5. haastattelu 12.6.2002.
477 Tandefelt 7. haastattelu 22.8.2002.

Tandefeltin syvä epävarmuus söi työprosessin tuottamaa iloa. Teoksen vastaanotto oli kuitenkin ylistävä. Kaikkia osa-alueita kiitettiin ja Tandefeltin puvustusta kiitettiin sekä hänen tähänastiseksi parhaakseen, että koko maan tähän saakka parhaaksi.[478]

Tandefeltille *Galilein elämän* pukusuunnittelutyö oli monin tavoin merkittävä, mutta myös ristiriitainen kokemus. Teos kerronnallistuu monenlaisena käännekohtana, johon kietoutuu sekä ammatillisia että yksityiselämän teemoja. Tandefelt oli pohtinut ja valmistellut irtiottoa Helsingin Kaupunginteatterista jo paljon ennen tietoa teoksen pukusuunnittelutyöstä. Silti *Galilein elämä* merkityksellistyy haastattelukerronnassa teoksena, joka perustelee irtautumisen työpaikasta, jossa hän koki ammatillista epävarmuutta, toteutukseen liittyvää tyytymättömyyttä sekä yleisemmin taiteellista näköalattomuutta. Elämä tuntui olevan toisaalla, toisin sanoen ammattillisesti kiinnostavat asiat vaikuttivat tapahtuvan Turussa. Kun Helsingin Kaupunginteatterissa torjuttiin mahdollisuus Ralf Långbackan, Kalle Holmbergin ja Eugen Terttulan muodostamasta johtotroikasta, kaksi ensin mainittua ohjaajaa hakeutui Turkuun. Kerronta teokseen aukesikin politiikan mainitsemisella: ”Sehän oli siis iso työ ja sillä oli hirveän suuri merkitys minulle, koska katsos, teatteripolitiikka oli siihen aikaan hurjaa.”[479] Tandefelt viittasi 2000-luvun alun teatteriin ja palasi sitten oman vasemmistolaisen ajattelunsa muotoutumiseen, johon hänen mukaansa ensisijaisesti vaikuttivat hänen yksityiselämänsä vaiheet. Nämä tapahtumat johtivat sitten vähitellen hänetkin Turun Kaupunginteatteriin.[480]

Vasemmistopoliittinen ajattelu, taiteellisesti mielekkäät, kunnianhimoiset tavoitteet ja monin tavoin ulkopuolelta tullut, agressiivisesti ilmaistu vastustus näyttäytyvät Tandefeltin kokemuskerronnassa voimakkaana ja kiehtovana yhdistelmänä, joka tuotti suurta, myös teatterin toteuttavaa henkilökuntaa koskevaa yhteisöllisyyttä. Kokemus teoksen työprosessin aikana ja teatterissa yleisemminkin vallinneesta avoimesta

478 Esim. Uexküll 14.10.1973; Rosvall 14.10.1973; Eteläpää 14.10.1973; Orsmaa 15.11.1973; Torvalds 16.10.1973; Tuominen 16.10.1973; Brotherus 16.10.1973; Huuskonen 17.10.1973; Lönnfors 21.10.1973; Karjalainen 26.10.1973; Vuori: ”Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1973. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 46–47. *Galilein elämää* esitettiin TKt:in suurella näyttämöllä yhteensä 51 kertaa ja sitä kävi esityskausilla 1973–74 ja 1974–75 katsomassa yhteensä 24 528 katsojaa. Ilona: ”Galilein elämä” [viitattu 20.5.2015].
479 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
480 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

ja innostuneesta ilmapiiristä korostui kerronnassa. Ristiriidat Tandefelt ohitti lyhyesti: ”Se oli kyllä juhlaa, mutta olihan siinä omia ongelmiaan tietysti.”[481] ja liitti ne lähinnä tuolloin eläköitymässä olleen puvustonhoitajan asenteeseen ja työtapoihin. Myöhemmin hän kritisoi myös ”hallinnollisen johdon” syrjivää asennetta loistavaksi rekvisiitantekijäksi osoittautunutta Juhani Rytkölää kohtaan.[482]

Tarkastellessani teokseen liittyvän kerronnan rakennetta totesin, että myös tästä näkökulmasta *Galilein elämä* näyttäytyy Tandefeltille poikkeuksellisena työnä. Tandefelt kertoi produktiosta pitkään ja oma-aloitteisesti heti ensimmäisessä, käänne- ja kiinnekohtia hahmottaneessa elämänkulkuhaastattelussa. Tämä jatkui myös myöhemmin, yhteensä viidessä eri haastattelussa. Tandefelt kertoi teoksesta määrällisesti eniten verrattuna edeltäviin teoksiin, enemmän kuin *Can-Canista, Ylioppilasprinssistä, Meripojista* ja *Yhden yön erheistä* yhteensä.

Teokseen liittyi neljä kokemuskertomusta, jotka Tandefelt kertoi tai joihin hän viittasi useampaan otteeseen haastattelujen aikana. Tällöin näkyy myös pukuluonnosten merkitys yksityiskohtaisemman kerronnan inspiroijana. Esimerkiksi *Kardinaalien naamiot* -kertomuksen Tandefelt kertoi kahteen otteeseen, ensin elämänkulkuhaastattelussa ja toisen kerran produktiohaastattelussa. Ensimmäisessä haastattelussa Tandefelt kertoi monipuolisesti, mutta jälkimmäisessä silti pidemmin ja yksityiskohtaisemmin, ja myös omasta epäilystään ja yllättävästä lopputuloksesta. Ensimmäisessä kertomusversiossa korostui ohjaajan kokema hämmästys:

> ”Silloin tutustuin tällaiseen monilahjakkuuteen kuin Juhani Rytkölään, [...] joka on todella nerokas rekvisiitantekijä. Hänestä ei tiedetty silloin juuri mitään, ompelimon tytöt tiesi vain, että hän on näppärä käsistään. Meidän piti saada lampaan ja kyyhkysen naamiot kardinaaleille. Naamiot ovat semmoisia, että kun ne ovat kauheita ne ovat tosi kauheita. Sain tietää Juhanista, ja kysyin voisitko tehdä, ’joo, kyllä hän tekee’. Minä sitten, että ’tosiaan, ne saisivat olla aika realistiset’. Kun näytin niitä Ralf Långbackalle, niin hänellä ihan silmät muljahtivat päässä, kun näki ne ensimmäisen kerran.”[483]

481 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
482 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
483 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

Jälkimmäisessä Tandefelt analysoi itse, miksi naamioista pidettiin niin paljon:

> ”Hänet [Rytkölä] sanottiin minulle kun kysyin, että mistä saan jonkun tekemään naamiot tanssiaiskohtaukseen, […] lampaan ja kyyhkysen naamiot kardinaaleille […] [puvuston] tytöt sanoivat, että jos Juhani tekisi. Minä vähän [epäilin] että ai mikä Juhani, osaakohan se nyt […] Ja kun hän oli tehnyt ne valmiiksi niin minulla valahti siis veri… siis ne olivat täydelliset, ja hän oli täydellisesti oivaltanut sen, niiden piti olla realistisen näköiset, jotta ne toimivat tyhjässä tilassa. Jos ne olisivat olleet jotain naamioita, jotka olisi olleet vain… maalatut tai jotain tämmöistä, niin no, okei. Mutta yhtäkkiä sävähdytti tyhjällä näyttämöllä kun ne oli tehty sulista ja oli tehty ihan oikea lampaan kuono ja hienosti, hienosti muotoiltu, ja [Ralf] oli myös aivan innoissaan…”[484]

Pukusovitus-kertomus, jossa oli kysymys näyttelijä Heikki Kinnusen puvun sovituksesta, ”tuli mieleen” pukujen toteutukseen liittyvän kerronnan yhteydessä produktiohaastattelussa. Tandefelt kertoi tämän kertomuksen kahteen otteeseen.[485] Jälkimmäisessä produktiohaastattelussa edessämme oli kyseiseen pukuun liittyvä pukuluonnos. Tandefelt kertoi tällöin kertomuksen lähes yhtä pitkästi, mutta kuvaili sekä sovitusta että lopputulosta hieman yksityiskohtaisemmin.

Ohjaajan ja lavastajan kanssa työskentelystä hahmottui Tandefeltin kerronnassa näiden välinen tiivis yhteistyö, joka osaksi saattoi johtua kysymysteni muotoilusta, esimerkiksi:

> ”JW: Miten, jos tätä *Galilein* prosessia mietit… mainitsit että missä vaiheessa itse tulit mukaan. Kuinka pitkällä ohjaaja ja lavastaja olivat siinä vaiheessa?”[486]

Käytännössä Tandefelt kertoi ohjaajasta ja lavastajasta paljolti yhdessä. Yhteistyö heidän kanssaan hahmottuu työskentelyksi samanlaisen, yh-

484 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
485 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.
486 Tandefelt, 1. haastattelu, 7.4.2000.

teisen näkemyksen omaavan parivaljakon kanssa ennemmin kuin erillisinä suhteina kumpaankin.

Teoksen yhteydessä tunnistin poikkeuksellisen paljon ammatin arvoihin ja ihanteisiin liittyvää puhetta. Tällöin oli kysymys sekä ohjeistavasta puheesta että kollegapuheesta, jolla tarkoitan puhetapaa, jossa Tandefelt viittaa esimerkiksi ”meihin pukusuunnittelijoihin”. Tandefelt hahmottaa näyttelijän, pukusuunnittelijan ja puvun välisiä suhteita monesta eri näkökulmasta: esimerkiksi puvun merkitystä näyttelijälle etenkin epookkipukuproduktion harjoitusvaiheessa, puvun yleistä merkitystä näyttelijälle, sekä mitä asioita pukusuunnittelijan pitää ottaa huomioon produktion harjoitusvaiheen aikana, kun haasteena on näyttelijän oma näkemys roolihahmonsa puvusta ja toisaalta teoksen valmistusaikataulu:

> ”Tottakai sitä otettiin huomioon, sehän on ihan itsestään selvä. Kaikki on otettava huomioon, ja semmoista me yritämme […], mutta täytyy ottaa huomioon myös… tuotantoprosessin vaatimukset, että valmista on oltava ja silloin niitä ei voi jättää…”[487]

Verrattuna aiempiin teoksiin Tandefelt kertoi varsin tasaisesti eri teemoista. Kaikkiaan Tandefelt kertoi *Galilein elämästä* vain noin puolitoista kertaa enemmän produktiohaastatteluissa, joissa katselimme pukuluonnoksia, kuin ensimmäisissä elämäkertahaastatteluissa, joissa kuva-aineistoa ei ollut esillä. Kun aiemmin käsittelemieni teosten kohdalla kuva-aineiston katselu on näyttänyt vaikuttavan kerronnan ja teemojen määriin selvästi kasvattavasti, *Galilein elämän* kohdalla tämä ero oli huomattavasti pienempi – teoksesta riitti kerrottavaa joka tapauksessa.[488]

Ristiriitainen bravuurityö – *Kauniin kesän seikkailu* (1975)

Galilein elämän jälkeen Liisi Tandefelt suunnitteli puvut Kansallisteatterin ja Kansallisoopperan teoksiin, mutta ennen kaikkea hänen suunnitelmansa lisäkouluttautumisesta etenivät. Helmikuussa 1974 hän matkusti saamansa taiteilija-apurahan loppuosan turvin Bratislavaan opiskelemaan pukusuunnittelua Esittävien taiteiden korkeakoulussa (VŠMU).

487 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
488 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

1970-luvun kuluessa Bratislavassa opiskeli useita suomalaisia pukusuunnittelijoita, muun muassa Maija Pekkanen, Kaija Salaspuro, Sampa Lahdenperä, Riina Ahonen ja Sari Salmela. Tandefelt on todennut, ettei kevätkausi Bratislavassa lopulta tuottanut niinkään uutta hänen pukuajatteluunsa. Se kuitenkin laajensi näkökulmaa ja teki tietoisemmaksi alan koulutuksesta ja koulussa opetetuista työtavoista. Hän omaksui joitain uusia toteutustekniikoita ja lisätietoa esimerkiksi patinoimisesta. Jossain vaiheessa talven aikana virisivät keskustelut vakituisesta kiinnityksestä Turun Kaupunginteatteriin. Tandefelt kertoi ottaneensa yhteyttä Långbackaan siinä vaiheessa, kun tiesi lähtevänsä kevääksi 1974 Bratislavaan, ja tiedustelleensa aiotaanko asiassa jotenkin edetä. Nähtävästi tällöin Långbacka oli lähtenyt ajamaan asiaa. Tandefelt muistelee käyneensä sopimusneuvotteluissa Turussa.[489] Haastatteluissa hän kertoi keväiseen palkkaneuvotteluun liittyvän kertomuksen, joka hänen mukaansa heijasteli jo jossain määrin myöhempiä ristiriitoja Turun teatterilautakunnan ja talousjohdon kanssa:

> ”Siellä oli Santalahti, joka oli kuuluisa teatterilautakunnan puheenjohtaja, Långbacka ja Valtakoski, talousjohtaja… neuvottelussa. Tultiin sitten palkkaan. Sanoin, että ’joo, teen täällä kahta työtä, näyttelen myös jonkun verran, että haluan kunnon palkan, kun […] minut kutsutaan Helsingistä ja muutan tänne huushollini ja kaiken. Se on minulle hirveän kallis, rankka asia. Että haluan saman minkä Esko Salminen saa.’ He katsoivat minua aivan pöyristyneinä kaikki. Santalahti sanoi, että ’rouva Tandefelt, Esko Salminenhan on Suomen paras näyttelijä’, jonka jälkeen minä sisuunnuin ja katsoin häntä silmiin ja sanoin, että ’joo, ja minä olen Suomen paras pukusuunnittelija!’ Sen jälkeen […] Ralf Långbacka sanoi, että ’no, no, so, so, eipäs nyt mennä tällaisiin… tällä tavalla ruveta keskustelemaan’. […] sain sen palkan, mutta […] siellä oli hirveän alipalkattuja kaikki näyttelijät, että seuraavana vuonna, vajaa vuosi myöhemmin, nousi kaikkien näyttelijöiden palkat… ja minä jäin taas kuoppaan [nauraa]… siis ajatellen sitä suurta työmäärääni.”[490]

489 Muistiinpanot tapaamisesta 26.8.2013, VIII tutkimuspäiväkirja.
490 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

Kesällä Tandefelt palasi Bratislavasta Suomeen ja muutti Turkuun, jossa aloitti työt kiinnitettynä pukusuunnittelijana ja näyttelijänä syksyllä 1974.[491] Ensimmäinen pukusuunnittelutyö Turussa oli marraskuun lopussa ensi-iltansa saanut musikaali *Enkeleitä Broadwaylla.* Tämän jälkeen Tandefelt teki kahta työtä rinnakkain, pukusuunnittelua Långbackan ohjaamaan Brechtin *Setsuanin hyvä ihminen* -näytelmään ja vierailutyötä Kansallisteatteriin, Goldonin näytelmään *Kauniin kesän seikkailu*[492], jonka ohjasi Jack Witikka. Molemmilla oli ensi-ilta maaliskuussa 1975, Turussa 5. päivä ja Helsingissä 7. päivä.[493] Näistä kahdesta teoksesta *Kauniin kesän seikkailu* näyttäytyi haastatteluissa Tandefeltille merkittävämpänä työnä. Tämä johtui etenkin puvustuksen onnistuneesta toteutuksesta. Lavastajana vieraili Tampereen Työväen Teatterin Eero Kankkunen ja pukujen toteutuksesta vastasi puvustonhoitaja Tuula Koski. Kankaiden painamisen teki tapansa mukaan Tandefelt itse.[494]

Carlo Goldonin 1760-luvun alussa kantaesityksensä saaneen *Villeggiatura*-komediatrilogian käänsi Esko Elstelä ja trilogiasta yhdeksi kolminäytöksiseksi näytelmäksi sovitti teatterin dramaturgi Terttu Savola. Kansallisteatterin esitys Goldonin trilogiasta oli suomenkielinen kantaesitys. Nähtävästi se on myös ainoa esitys, joka Suomessa kyseisestä näytelmästä on tehty.[495] Goldoni oli tullut ajankohtaiseksi etenkin tunnetun italialaisen teatteri- ja oopperaohjaaja Giorgio Strehlerin kautta, joka oli ”löytänyt uudestaan” Goldonin trilogian. Perustamassaan Milanon Piccolo Teatrossa Strehler oli vuonna 1954 ohjannut siitä tunnetun version, jossa oli ”ovi raollaan sekä Brechtiin että Tsehoviin päin”[496]. Strehler oli ohjannut saman trilogian uudestaan vuonna 1974 Wienin Burgtheateriin. Maria Shevtsova toteaa, miten Strehlerin näkemyksen mukaan oli olennaista, että näytelmä, joka ajoittuu juuri ennen Ranskan

491 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 7. haastattelu 22.8.2002. Tandefeltin vaiheista Bratislavassa lyhyesti ks. Weckman 2006, 62–63; Weckman 2011, 15. Tandefelt itse raportoi opiskelusta Bratislavassa Teatteri-lehdessä 9/1974. Pukusuunnittelija Maija Pekkasen opinnoista Bratislavassa on kirjoittanut Leena Juntunen (2010, 167–188).

492 Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite.

493 Weckman & Laine 2006, 159; Weckman 2005 ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon).

494 *Kauniin kesän seikkailun* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

495 Ilona: ”Kauniin kesän seikkailu” [viitattu 20.5.2015]; K*auniin kesän seikkailun* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

496 Uexküll 7.3.1975.

vallankumousta, kertoo itseasiassa aikakaudesta, joka on kuolemassa, yhteiskunnasta, joka on murroksen partaalla.[497]

Tandefelt merkityksellisti *Kauniin kesän seikkailun* neljännessä elämäkertahaastattelussa. Hän paikansi suunnittelutyön tiettyyn, *Galilein elämän* jälkeiseen uransa vaiheeseen, jossa hän oli juuri aloittanut työskentelyn siinä vaiheessa Suomen taiteellisesti kiinnostavimpana pidetyn teatterin pukusuunnittelijana. *Kauniin kesän seikkailun* Tandefelt mainitsi esimerkkinä Kansallisteatteriin tehdyistä onnistuneista töistä, ja kertoi tuohon aikaan tunteneensa omaan pukusuunnittelijatyöhönsä liittyvää syvää tyytyväisyyttä:

> ”Kaikki se maine ja kunnia, minkä Turun Kaupunginteatteri silloin sai, niin siitä […] varjo lankesi minunkin päälleni… se työ sai toisenlaiset mittasuhteet ja toisenlaisen hohdon, ja koko puvustustyön arvostus minunkin silmissäni nousi oikeastaan sen Långbackan suhtautumisen kautta.”[498]

Tandefeltin suhde *Kauniin kesän seikkailuun* hahmottui haastatteluissa ristiriitaisena, sillä hänen mukaansa ohjaaja Jack Witikka ei ollut täysin tyytyväinen puvustukseen. Toisen kerran Tandefelt nosti teoksen esiin kysyessäni hänelle tärkeitä teoksia, ja sitä, pitikö hän niitä myös muuten kuin pukusuunnittelutyön kannalta onnistuneina produktioina. Tällöin *Kauniin kesän seikkailun* merkitys rakentui onnistuneen puvustuksen ja toisaalta siihen tyytymättömän ohjaajan välisen ristiriidan kautta:

> ”Tein sen omalla tavallani ja kauhean innostuneesti, mutta Witikka vasta sitten jälkeenpäin… se rupesi vasta jälkeenpäin minulle kirkastumaan, että Witikka olisi halunnut sen semmoisena Hogarthin tapaisena… rynttyisenä epookkipuvustuksena, ja minähän tein sen hirveän disainatusti ja hyvin yksinkertaisesti ja hyvin… kevyesti.”[499]

497 Hirst 1993, 37, 39, 54–55, 127, 129; Shevtsova 2005, 88–89. Strehlerin tulkinta näytelmästä ”juuri ennen vallankumousta” on hieman hämmentävä, mikäli hän ei puhu oman esityksensä tulkinnasta. Alkuperäisen näytelmän ensiesityksen ajankohdasta 1760-luvun alussa kului kuitenkin vielä lähes 30 vuotta Ranskan vallankumoukseen vuonna 1789.

498 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

499 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001. William Hogarth oli 1700-luvulla elänyt englantilainen taidemaalari- ja graafikko, joka käsitteli töissään muun muassa yhteiskunnallisia epäkohtia. Hänen tunnettuja teoksiaan on esim. *Muodikas avioliitto* (Marrriage á la Mode) sekä teossarja A Rake´s

Tapansa mukaan Tandefelt tutki vaatetuksen ja pukeutumisen historiaa suunnittelutyön pohjaksi.[500] Idea näytelmän puvustukseen syntyi 1700-luvun painokankaista kertovasta kirjasta, joka inspiroi Tandefeltia muun muassa murretulla värimaailmallaan.[501] Tandefelt näytti kirjaa puvustonhoitaja Tuula Koskelle ja todennäköisesti myös ohjaaja Witikalle. Koski löysi pari pakkaa luonnonvaaleaa pellavasekoitekangasta, ja osti kaiken löytämänsä materiaalin. Osaksi pukuihin käytettiin myös huomattavasti karkeampaa, luonnonvaaleaa huonekalupellavakangasta.[502] Roolihahmoja näytelmässä oli kaikkiaan 18, yksitoista miestä ja seitsemän naista. Pari hahmoa vaihtoi pukua esityksen kuluessa. Tandefelt maalasi pukuluonnokset sekoittamallaan seepianvärisellä tussilla ja peiteväreillä samalle pellavakankaalle, josta puvutkin toteutettiin (ks. kuvat 57 ja 58).[503]

Puvustus oli Tandefeltin mukaan tyyliltään yhtenäinen kokonaisuus. Puvut toteutettiin alusta loppuun Kansallisteatterin puvustossa, jossa puvustonhoitaja Tuula Kosken ohella työskentelivät vaatturi Leena Söderlund ja ompelija Saimi Nykänen (ks. kuva 59).[504] Tandefeltin ja Kosken yhteistyö toimi hyvin. Tandefeltin mukaan hänen luottamuksensa Koskeen oli täydellinen. Koski oli hyvin lahjakas, hänellä oli taito ymmärtää yksityiskohtia ja hyvä värisilmä. Kankaanpainotyöt Tandefelt teki itse. Suurimmassa osassa pukuja oli murrettua väriskaalaa käyttäen tehtyjä kuviointeja. Työ oli kuitenkin sen verran raskas ja suuritöinen, että Tandefelt sai sen sabluunoita veistäessään käsiinsä jännetupintulehduksen.[505]

Jack Witikalla oli teoksesta erilainen näkemys kuin Tandefeltilla. Tandefeltin tulkinnan mukaan Witikka ei ”ilmeisesti hienotunteisuut-

Progres, joka mainitaan Goldsmithin näytelmässä *Yhden yön erheet* nimellä *Elostelijan vaellus*. Numminen et al. 1992, 338; Honour & Fleming 1992, 538–539; Goldsmith 1971, 49; Sir John Soane´s Museum: ”A Rake´s progress” [viitattu 20.5.2015].

500 Esim. Tandefeltin työpäiväkirjasta löytyy sivullinen piirroksia ja muistiinpanoja mm. 1700-luvun kankaanvärjäys- ja painotavoista. *Kauniin kesän seikkailu*, työkirja TeaMA 1341.

501 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

502 Emt.

503 Pukuluonnokset on toteutettu 49 cm x 35 cm -kokoisille pellavakankaalla päällystetyille papereille, jotka on liimattu tukevammalle ruskealle kartongille. 4 kpl pukuluonnoksia TeaME 1066:25:1–17 XVb; 10 kpl pukuluonnoksia Liisi Tandefeltin hallussa; Lisäksi Tandefeltin (5. haastattelu 12.6.2002) mukaan Costanzan (Kyllikki Forssell) pukuluonnos annettiin lahjaksi Näyttelijäliitolle.

504 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002; *Kauniin kesän seikkailun* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

505 Tuula Koski toteutti Tandefeltille vaatteita myös yksityiskäyttöön. Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

taan" halunnut tuoda esiin tyytymättömyyttään työprosessin aikana. Puhe ohjaajan suhteesta puvustukseen, omasta näkemyksestä, joka oli ristiriidassa ohjaajan kanssa, sekä toisaalta omana "bravuurinaan" pitämästään puvustuksesta muodostaa varsin laajan osan teokseen liittyvästä kerronnasta. Tandefelt arvioi puvustusta ja sen merkitystä lähinnä kahdesta näkökulmasta; hän kertoi oman näkemyksensä puvustuksesta ja miksi arvosti sitä, ja toisaalta toi esiin, että puvustuksen olisi pitänyt olla "jotain muuta" kuin se oli. Tandefelt totesi useaan otteeseen, että ohjaaja olisi halunnut toisenlaista estetiikkaa:

> "Minä en sitä löytänyt... en osannut tehdä sitä. Ymmärsin sen vasta paljon jälkeenpäin, hän ei ollut ihan täysin... tyytyväinen tähän. Että tästä tuli niinkuin minun henkilökohtainen bravuurini toteutuksen ja [...] koko tämän työn alueella. Löysin tämmöisen tavan tehdä, mutta ei se häntä tyydyttänyt, en tiedä... Hän olisi halunnut – sinä tiedät ne Hogarthin piirustukset – sitä sen tapaista elämää enemmän lavalle. Jossain mielessä ymmärsin sen, mutta [...]"[506]

Vaikka ei suoraan sanokaan, tulkitsen, että Tandefeltin mielestä hänen oma näkemyksensä puvustuksesta oli onnistunut ja myös kokonaisestetiikan kannalta toimivampi kuin ohjaajan näkemys todennäköisesti olisi ollut. Kerronnassa ilmenevä ristiriita saattaa syntyä totutun, perinteisen ja myös Tandefeltin ammatti-ideaaliin liittyvän hierarkisen suhteen haastamisesta: periaatteessa ohjaajan puvustusnäkemyksen olisi pitänyt toteutua. Vaikka Tandefelt ehkä piti omaa tulkintaansa lopputuloksen kannalta toimivampana, saattaa olla, että juuri johtuen omaksumistaan taiteelliseen työryhmän hierarkiaan ja pukusuunnittelijatyön arvoihin liittyvistä käsityksistä hän ei pukusuunnittelijana yksinkertaisesti voinut todeta oman näkemyksensä olleen osuvampi. Viittaus henkilökohtaiseen bravuuriinkin oli sävyltään hieman ironinen.

Kerronnassa käy ilmi, ettei ohjaaja Tandefeltin mielestä ilmaissut mielipiteitään tarpeeksi selkeästi työprosessin aikana. Tandefelt ottaa tapahtuneen kuitenkin omaksi syykseen. Hän ei mielestään kyennyt "tavoittamaan" ohjaajan näkemystä. Tandefeltin mukaan yhteisen näkemyksen puutteellisuuteen vaikutti suuresti se, että hän teki puku-

506 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

suunnittelun vierailutyönä Turusta käsin. Hän ei pystynyt olemaan jatkuvasti paikalla ja harjoituksissa, jolloin olisi ehkä ollut mahdollista huomata, että ohjaajan tulkinta vaatisikin toisenlaista näkökulmaa pukuihin.[507] Tandefeltin mukaan Witikan tulkinnassa kysymys ei ollut dialektiikasta vaan kuvittamisesta.[508] Tandefelt oli kuitenkin itse innostunut toteutusprosessista ja oli hyvin tyytyväinen työn lopputulokseen. Vaikka haastatteluissa työ näyttäytyi osana laajempaa, oman suunnittelijuuden hyvää ammatillista vaihetta[509] *Kauniin kesän seikkailu* oli silti ristiriitainen kokemus. Tandefeltin kannalta työ oli toteutukseltaan ja visuaalisesti onnistunut, mutta ohjaajayhteistyöhön liittyneiden ihanteiden ja tavoitteiden kannalta epäonnistunut. Kriitikoilta teos sai varsin jakautuneet arvostelut. Puvustukselle jaettiin kuitenkin yksimieliset, esteettisyyttä ja tunnelman luomista korostaneet kiitokset.[510]

Pukujen myöhempään kohtaloon liittyy haikea kertomus, jossa erityisen onnistunut Sabinan (Henny Valjus) puku varastettiin näyttelystä Saksassa (ks. kuvat 60 ja 61). Puvusta tehtiin myöhemmin kopio oppilastyönä.[511] Tämän myötä kertyi tavallista enemmän kerrontaa pukujen myöhemmästä kohtalosta. Tandefelt kertoi produktiohaastattelussa käsillä olleen pukuluonnoksen inspiroimana teokseen liittyvän kertomuksen *Varastettu puku*.[512] Kertomus ei hahmotu niin selkeänä kuin moni muu Tandefeltin kertomuksista. Se saattaa johtua myös alkuvaiheessa tekemästäni huomautuksesta, jossa viittasin jo tuntevani kertomuksen. Taina Ukkonen on todennut, että mikäli oletetaan kertomuksen jo olevan kuulijoille entuudestaan tuttu, siitä saatetaan kertoa ainoastaan tiivistelmä.[513] Tarvittiinkin lisäkysymys, joka osoitti tietämättömyyteni kertomuksen lopusta, jotta Tandefelt kertoi senkin. *Varastettu puku* hahmot-

507 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 5. haastattelu 12.6.2002.

508 Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

509 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 5. haastattelu 12.6.2002.

510 Esim. Gröndahl 7.3.1975; Kauppalehti 7.3.1975; Savutie 7.3.1975; Sundqvist 7.3.1975; Uexküll, 7.3.1975; Veltheim: "Karuselli valloillaan Kansallisen Goldonissa". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti maaliskuussa 1975. Teoksen puvustukseen liittyvästä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 48. Teosta esitettiin Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä vuosina 1975–1976 yhteensä 63 kertaa, katsojia oli yhteensä 16 543. Ilona: "Kauniin kesän seikkailu" [viitattu 20.5.2015].

511 Puvun kopio toteutettiin Terttu Pykälän johdolla Roihuvuoren ammattikoulussa tuolloin toimineen näyttämöpukujen valmistajien koulutuslinjalla. Tandefelt, 5. haaastattelu 12.6.2002.; Terttu Pykälän haastattelu 29.10.2014; ks. myös Lahdenperä 2006, 17.

512 Tandefelt, 5. haaastattelu 12.6.2002.

513 Ukkonen 2000, 209.

taa Tandefeltin aidoille, laadukkaille materiaaleille antamaa arvoa, mutta tekee myös näkyväksi, mitä alkuperäinen puku merkitsi hänelle. Kyseessä oli uniikki taideteos, jota oli mahdotonta kopioida. Kankaan painokuviointi ei ole ainoastaan koristelua, vaan siinä yhdistyvät pukusuunnittelijan ajattelu ja hänelle ominainen kädenjälki (ks. kuva 62).

Teokseen liittyvän kerronnan rakennetta tarkastellessani havaitsin, miten produktiohaastattelussa, jossa samalla katselimme kuva-aineistoa, *Kauniin kesän seikkailusta* kertyi puhetta noin kymmenkertainen määrä verrattuna elämäkertahaastatteluun. Lisäksi produktiohaastattelussa käsiteltiin useampia teemoja, ja niistä puhuttiin laajemmin. Tutkimukseni kannalta tärkeistä arvoista ja ihanteista oli kysymys, kun Tandefelt kertoi, ettei kyennyt ”tavoittamaan” ohjaajan näkemystä muun muassa siksi, ettei ollut tarpeeksi paikalla harjoituksissa vierailija-asemansa takia. Tällöin ***ohjeistava puhe*** tuli esiin negaation kautta:[514]

> ”Aina, kun et ole joka päivä läsnä, niin muuttaminen on niin hankalaa. Sitähän, jos seuraisit koko ajan harjoituksia, niin sitä voisi [huomata] että eihän se noin menekään, että… tässä olisi pitänytkin olla jotain muuta, mutta… se oli se mitä se oli.” [515]

514 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
515 Tandefelt, 5. haaastattelu 12.6.2002.

2.5 Uusi elämänvaihe

Liisi Tandefeltin elämänkulkuhaastattelussa ja myöhemmässä kokemuskerronnassa vuosi 1976 oli merkityksellinen käännekohta. Tuolloin hän jätti työpaikkansa Turun Kaupunginteatterissa, aloitti freelancer-näyttelijänä ja pukusuunnittelijana, eikä hänellä tämän jälkeen ollut enää vakituista kiinnitystä. Freelance-ura ei ollut niinkään tietoisen valinnan tulos vaan käytännön pakko tilanteessa, jossa 40-vuotiaalle naisnäyttelijälle ei enää ollut virkoja tarjolla.[516] Jo hieman aiemmin Tandefeltille oli kiinnitystä koskevien neuvottelujen yhteydessä todettu, että hän oli ”tulossa vaikeaan ikään.” Alkuvuodesta 1979 julkisuudessa nostatti kohua Hämeenlinnan kaupunginteatterin päätös jättää – vastoin teatterinjohtajan esitystä – kiinnittämättä Tandefelt ja nuori ohjaaja-näyttelijä Turo Unho. Sen sijaan kiinnitettiin nuorempi nais- ja vanhempi miesnäyttelijä.[517]

1970-luvun loppupuoli hahmottuu kerronnassa monin tavoin vaikeana aikana. Taloudelliset huolet määräsivät pitkälti Tandefeltin työtahdin. 1960–1970-luvuilla Tandefelt teki vuosittain yleensä neljästä seitsemään pukusuunnittelutyötä. Pelkästään vuonna 1977 Tandefeltilla oli peräti yhdeksän ensi-iltaa, mikä oli enemmän kuin useimpina hänen

516 Tunnistamattomassa artikkelissa todennäköisesti keväällä 1983 Tandefelt kertoo vuoden 1976 jälkeen turhaan hakeneensa sekä näyttelijän- että pukusuunnittelijanvirkoja mm. Kansallisteatterista, Hämeenlinnan kaupunginteatterista ja eri TV-yhtiöistä. Tandefelt: ”Lähteminen on tärkeää – mutta onko se mahdollista?” Tandefeltin 7. leikekirja.

517 Weckman 2006, 66; useita osittain tunnistamattomia lehtiartikkeleita Tandefeltin 7. leikekirjassa, mm. Rinne 7.2.1979, Tiedonantaja, Puikkonen 8.2.1979, Pyysalo 1981, Nopola 1988; ks. myös Houni & Helavuori 2006, 34.

työvuosinaan. Lisäksi Tandefelt teki myös näytteli jäntyötä. Hän näytteli kahdessa teoksessa, joista toinen oli hänen ensimmäinen oma monologiesityksensä *Käthe Kollwitz tässä ajassa*. Hän myös opetti kursseilla sekä organisoi vuosina 1976–1977 ympäri Suomea kiertänyttä pukunäyttelyään. Lopputuloksena oli kuitenkin voimakas uupumus ja sairastuminen.[518] Kolme teosta, jotka kerronnallistuivat tähän vaiheeseen, ovat huonojen kokemusten operetti *Kreivitär Mariza* (1976) ja kaksi Tandefeltille taiteellisesti tärkeää teosta: *Dantonin kuolema* (1977) ja *Kohti maailman sydäntä* (1977). Näihin teoksiin liittyvän kokemuskerronnan avulla Tandefelt käsittelee sekä elämänsä merkittävään käännekohtaan että freelance-uran alkuun liittyviä kokemuksiaan.

Operettiongelmia – *Kreivitär Mariza* (1976)

Tandefeltin tehdessä sopimuksen Turun Kaupunginteatterin kanssa vuonna 1974 kyseessä oli kaksoistehtävä pukusuunnittelijana ja näyttelijänä, kuten aiemmissakin kiinnityksissä. Tällöin Tandefelt ehdotti ohjelmistoon itseään kiinnostavaa monologiesitystä Rosa Luxemburgista[519]. Vaikka teatterin taiteellinen johtaja Ralf Långbacka hyväksyi teoksen, teatterilautakunta hylkäsi sen. Tapahtumaa käsiteltiin varsin laajasti julkisuudessa, ja Tandefelt sai osansa ryöpytyksestä.[520] *Rosa Luxemburg – Valitsin rohkeuden* sai lopulta ensi-iltansa Outi Nyytäjän ohjaamana KOM-teatterissa kesällä 1975. Käytännössä pukusuunnittelutyö sai Turussa suuremman painoarvon. Näyttelijän töitä oli vähemmän, mikä turhautti Tandefeltia. Ohjelmistopoliittiset valinnat koskivat myös muita naisnäyttelijöitä. Monissa näytelmissä oli runsaasti enemmän mies- kuin naisrooleja, ja lisäksi rooleja oli enemmän nuorille kuin vanhemmille naisille. Aiheesta on elämäkerrassaan maininnut myös Heidi Krohn, jonka mukaan ”Kallen ja Ralfin kanssa oli antoisaa työskennellä, mutta tosiasia on, että kotkien kausi tarjosi kunnon rooleja vain miehille”. Samoin Houni ja Helavuori toteavat kotkien kauden voittoisan kansanteatterin

518 Weckman 2006, 64, 75; Weckman & Laine 2006, 159–160; Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
519 Luxemburg (1870–1918) oli puolalais-saksalainen poliitikko, Saksan sosiaalidemokraattisen puolueen radikaalisiiven johtohahmoja ja Saksan kommunistisen puolueen perustajajäseniä, joka surmattiin ns. spartakistikapinan yhteydessä Berliinissä. Numminen et al. 1992, 540.
520 Ollikainen 2006, 89–90, 92; Långbacka 2011, 122. Kiistaan liittyen julkaistiin syyskuussa 1974 useita lehtiartikkeleita useissa suomalaisissa lehdissä, Tandefeltin 6. leikekirja.

olleen miesten kansanteatteria, ”teatterin ensemblessa loistivat miestähdet”.[521] *Rosa Luxemburg* -monologin onnistunut esitys ja vastaanotto[522] nosti Tandefeltin itseluottamusta näyttelijänä. Monet sekä yksityiselämään että työhön liittyneet seikat ja ikävät kokemukset vaikuttivat Tandefeltin päätökseen lähteä Turusta. Syksyllä 1974 *Rosa Luxemburgista* oli käyty julkinen keskustelu, jossa muun muassa teatterilautakunnan kokoomuslainen puheenjohtaja kutsui Tandefeltia kommunistiksi. Keskustelua seurannut ilmapiiri sekä esimerkiksi Tandefeltin kokemus, että Långbacka oli keväällä 1975 tyytymätön hänen puvustukseensa *Setsuanin hyvä ihminen* -näytelmässä, saivat osaltaan Tandefeltin ilmoittamaan syksyllä 1975, että aikoo lähteä Turusta kevätkauden 1976 päätyttyä.[523]

Tandefeltin kaksivuotinen sopimus Turun Kaupunginteatterin kanssa päättyi siis keväällä 1976. Hän kuitenkin teki freelancerina loppuun seuraavana syksynä ensi-iltansa saaneen *Rasvahattu*-näytelmän puvustuksen[524] sekä sopimuksen vielä kahdesta freelancer-pukusuunnittelutyöstä; Emmerich Kálmánin operetista *Kreivitär Mariza* ja Georg Büchnerin näytelmästä *Dantonin kuolema*.[525] Näistä molemmista muodostui Tandefeltille eri tavoin merkityksellisiä töitä. *Kreivitär Mariza* hahmottuu yhtenä niistä neljästä produktiosta, joista Tandefelt tutkimukseen liittyvissä haastatteluissa kertoi pääasiassa negatiivisia muistoja.

Kreivitär Mariza tuli esiin ensimmäisessä eli elämänkulkuhaastattelussa näennäisen sattumanvaraisesti. Tandefelt kertoi viimeisis-

521 Krohn & Mäkinen 2009, 152; Houni & Helavuori 2006, 34. Tarkastelin summittaisesti TKt:n ohjelmistossa 1970-luvun alussa olleiden näytelmien roolien sukupuolijakoa ja näyttelijöiden työllistymistä. Esim. varsin miesroolivoittoista *Seitsemää veljestä* näyteltiin ensi-illasta 15.12.1972 syyskauteen 1975, *Woyzeckissa* (ensi-ilta 7.2.1973) miehiä 13, naisia 4, *Hello Dolly* (ensi-ilta 8.9.1973) miehiä 8, naisia 6, *Galilein elämä* (ensi-ilta 12.10.1973) miehiä 42, naisia 10, *Sezuanin hyvä ihminen* (ensi-ilta 7.3.1975) miehiä 11, naisia 6, *Van Gogh ja postinkantaja* (ensi-ilta 28.11.1975) miehiä 7, naisia 3. Vapaana olleiden naisnäyttelijöiden aloitteesta syntyi mm. oma esitys *Tartu aikaan* (ensi-ilta 5.10.1975). Näytäntökautena 1976–77 teatterissa oli kiinnitettynä 17 miesnäyttelijää ja 13 naisnäyttelijää. Paavolainen 2006, 140; Terho et al. 2006, 326–327; Näytelmäkulma: ”Näytelmät” [viitattu 20.5.2015]; Ollikainen 2006, 89; von Bagh & Milonoff (toim.) 1977, 6; ks. myös Tossavainen-Hakala 1986 (julkaisematon opinnäyte); Kytömaa 2003, 44.

522 Näytelmä myös televisioitiin ja esitettiin (tosin taas sensuurikohun jälkeen siirrettynä) elokuussa 1977. Ollikainen 2006, 92.

523 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 6. haastattelu 8.2.2002, 7. haastattelu 22.8.2002: Puhelinkeskustelu Tandefeltin kanssa 1.2.2012, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja; ks. myös Houni & Helavuori 2006, 34.

524 *Rasvahatun* ensi-ilta oli 2.9.1976. Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

525 Weckman 2006, 64.

tä Turun Kaupunginteatteriin tekemistään produktioista, ja mainitsi *Rasvahattu*-produktion, jonka työprosessista hän myöhemmin kirjoitti ”Pukusuunnittelijan päiväkirja”-artikkelin (1977). Tandefelt totesi lähes unohtaneensa kyseisen teoksen, ja kertoi sitten tekemästään freelancer-sopimuksesta, johon *Rasvahattu* oli kuulunut. Tässä yhteydessä Tandefelt alkoi kertoa *Kreivitär Marizaan* liittyneistä ristiriidoista talousjohdon kanssa, jotka määrittivätkin pitkälti teokseen liittyvää asennoitumista.

Vaikka Turun Kaupunginteatterin ”kotkien kausi” liitetään lähinnä Långbackan ja Holmbergin ohjaamiin julkisuutta ja kiitosta saaneisiin näytelmiin, alunperin heillä oli ollut kunnianhimoisia suunnitelmia myös musiikkiteatterin suhteen. Tällä saralla heidän ohjauksensa eivät kuitenkaan vastaavasti onnistuneet.[526] Talossa tehtiin silti edelleen musiikkiteatteria, mutta operetit ja musikaalit oli saanut vastuulleen vuonna 1970 taloon kiinnitetty ohjaaja Aulis Ruostepuro.[527] Operetteja ja musikaaleja pidettiin perinteisesti välttämättöminä teatterien katsojamenestyksen ja talouden kannalta, mutta Långbacka kertoo muistelmissaan olleensa tyytyväinen, mikäli jonain vuonna pärjättiin ilman niitä. Keväällä 1976 Långbacka ja Holmberg olivat kuitenkin ”päättäneet antaa periksi konservatiiviselle unelmalle ja tehdä perinteisen operetin, *Kreivitär Marizan*.”[528] Kyseessä oli Suomessa noin viidenkymmenen vuoden ajan valtavan suosittu, unkarilaisia kansansävelmiä hyödyntävä operetti. Turussa *Kreivitär Marizaa* oli viimeksi esitetty viitisentoista vuotta aikaisemmin, näytäntökaudella 1961–1962.[529] Teoksen ensi-ilta oli Turun Kaupunginteatterissa 29. lokakuuta, ohjauksesta vastasi Aulis Ruostepuro, musiikin harjoituksesta ja johdosta Matti Puurtinen, lavastuksesta Kaj Puumalainen ja Tandefeltin suunnittelemien pukujen toteutukses-

526 Von Bagh & Milonoff 1977, 16; Långbacka 2011, 23; Terho et al. 2006, 286.

527 Ruostepuro ohjasi mm. Tandefeltin puvustaman *Enkeleitä Broadwaylla* -musikaalin vuonna 1974. Terho et al. 2006, 286, 327.

528 Långbacka 2011, 148; musiikkiteatterisuunnitelmista sekä Långbackan ja Holmbergin kritiikistä *Kreivitär Marizan* suhteen, von Bagh & Milonoff 1977, 92–93. TKt:n ohjelmiston viihteellisyyttä ja erityisesti operetteja oli kritisoitu esim. 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Terho et al. 2006, 213–214.

529 *Kreivitär Marizasta* löytyy esitystietoja yhteensä 56:sta produktiosta, ensimmäiset heti teoksen syntyvuodelta 1924 TTT:ssa ja Turun Suomalaisessa Teatterissa. Esim. vuonna 1925 operetilla oli ensi-ilta viidessä teatterissa ympäri Suomea. Operettia esitettiin eri teattereissa jatkuvasti vuoteen 1977 saakka, jonka jälkeen tehtyjä produktioita on ollut vain neljä. Ilona: ”Kreivitär Mariza” [viitattu 20.5.2015].

ta Ritva Siekkinen.[530]

Tandefelt aloitti *Kreivitär Marizan* pukusuunnittelutyön vähitellen toukokuussa *Rasvahatun* pääharjoitusten jälkeen, ja työ jatkui kesän yli.[531] Kesä oli muutenkin kiireinen. Tandefelt muutti lapsensa kanssa takaisin Helsinkiin ja kävi lävitse Ranskan vallankumoushistoriaa tulevaa *Dantonin kuolemaa* varten. Hän suunnitteli, kokosi ja rakensi Tampereen Nykytaiteen museoon pukunäyttelyn, joka avattiin Tampereen Teatterikesän yhteydessä. Syksyllä näyttely lähti kiertämään ensin lokakuussa Kotkaan ja myöhemmin muun muassa Poriin ja Turkuun, ja Tandefelt matkusti aina itse näyttelyään pystyttämään ja esittelemään.[532] Välimatka toi omat vaikeutensa etenkin siinä vaiheessa, kun *Kreivitär Marizan* pukujen toteutusvaihe sovituksineen alkoi Turussa. Tandefelt osallistui samaan aikaan Helsingissä Teatterikoulun järjestämälle neljännelle teatterialan jatko- ja täydennyskoulutuskurssille,[533] joka päättyi vain viikkoa ennen *Kreivitär Marizan* ensi-iltaa. Tandefelt kävikin suurimman osan harjoitusajasta Turussa lähinnä viikonloppuisin.[534]

Ohjaaja Aulis Ruostepuron lähestymistapa operettiin oli varsin perinteinen, ja Tandefelt lähti siitä, että puvustuksesta tulee traditionaalinen.[535] Lähtökohtana oli 1900-luvun alkupuolen pukeutumisen historia ja jugendtyyli.[536] Teoksen sisältöä Tandefelt piti yhdentekevänä, pukujen tarkoitus oli tarjota värikästä ja kaunista katsottavaa.[537] Operetissa on runsaasti musiikki- ja tanssinumeroita, kolme näytöstä ja jokaisen näytöksen lopuksi huipennus, finaali, jolloin lavalla on paljon väkeä. Turussa esiintyjiä oli mukana yhteensä kuutisenkymmentä.[538] Pukuvaihtoja

530 Varsinaisia roolihenkilöitä oli Turun versiossa kolmetoista, kahdeksan miestä ja viisi naista, ja heidän lisäkseen 47 avustajaa, jotka esittivät muun muassa vieraita, mustalaisia, talonpoikaistyttöjä ja -poikia, palvelijoita ja lapsia. *Kreivitär Marizan* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

531 Tandefelt 1977, 84; Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

532 Weckman & Laine 2006, 166; Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; useita pääasiassa tunnistamattomia lehtiartikkeleita 1976–77 pukunäyttelystä, Tandefeltin 6. leikekirja; Weckman 2006, 64, 69.

533 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 6. haastattelu 8.8.2002. Turun Kaupunginteatterin edelliset ensi-illat, joissa puvusto oli ollut kiinni, olivat *Rasvahattu* 2.9. ja *Mielipuolen päiväkirja* 3.9.1976. Terho et al. 2006, 327. Täydennyskoulutuskussi 16.8.–22.10.1976, tiedot kurssin ajankohdasta ja valituista osanottajista, Teatteri-lehti 1/1976.

534 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

535 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

536 *Kreivitär Marizan* pukusuunnitteluun liittyvä aineisto, TeaME 1066:52:1:1-61.

537 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

538 *Kreivitär Marizan* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

oli useita. Etenkin avustajien kanssa pyrittiin käyttämään samaa peruspukua, jonka osia muuntelemalla samasta puvusta saatiin sekä päivä- että iltapuku. Karkeasti arvioiden pukuja tarvittiin vähintään 120. Tandefelt löysi materiaaleja Turkuun avatusta palakaupasta, jossa myytiin edullisia kilokankaita. Hän ei mielellään käyttänyt lurex-tyyppisiä tekokuitumateriaaleja, mutta ne olivat halpoja ja toimivat hyvin etenkin tanssipuvuissa.[539] Hankittuaan materiaaleja hän hahmotteli eri näytösten värikokonaisuuksia. Puvustossa koottiin Tandefeltin ohjeistamana yksittäisiin pukuihin ja pukukokonaisuuksiin liittyviä kangasnäytteitä,[540] joiden avulla pukuja oli helpompi lähteä toteuttamaan ilman pukusuunnittelijan jatkuvaa läsnäoloa.

Kreivitär Marizaa varten Tandefelt ei tehnyt tyyliltään yhtenevää sarjaa pukuluonnoksia (ks. kuvat 63 ja 64). Hän hahmotteli eri näytösten värikokonaisuudet ensin isojen näytöskohtaisten luonnosten avulla. Näissä koko näytöksen kattavissa luonnoksissa on useita pieniä, identtisiä, nimettyjä, ääriviivoin piirrettyjä mies- ja naishahmoja. Luonnoksissa ryhmät ovat väritettyjä, mutta varsinaiset roolihahmot värittämättä. Tämän perusteella päättelen, että avustajaryhmien pukuja suunniteltiin ja toteutettiin ensin, jolloin päätöksiä tärkeämpien roolihahmojen puvuista oli mahdollista jättää vähän myöhemmäksi ja ehkä odotella roolin muotoutumista. Avustajia varten Tandefelt teki työpiirroksia, joita ei ole identifioitu, vaan jotka oli tarkoitettu esimerkiksi ”pienehkölle tummalle naiselle”, ”isohkolle naiselle” tai ”vaalealle” (ks. kuva 65). Nähtävästi puvustonhoitaja Ritva Siekkinen teki avustajien sovituksia itsenäisesti, siten ettei Tandefelt ollut paikalla. Kun Tandefelt oli viikonloppuisin Turussa, hän toimi itse mallina kun pukukokonaisuuksia sovitettiin, lähinnä mietittäessä koristelua.[541]

Yhteistyö ohjaajan ja esiintyjien kanssa kanssa sujui Tandefeltin mukaan suhteellisen hyvin. Tosin naispääosaa esittänyt Leena Takala aivan loppuvaiheessa kieltäytyi käyttämästä riikinkukkopukuun suunniteltua päähinettä – esitys oli ehditty jo valokuvatakin (ks. kuva 66). Tandefeltin mukaan tämä oli niitä harvoja kertoja, kun hänen suunnittelemiinsa pukuihin on ”puututtu”. *Ylioppilasprinssissä* puku oli ollut liian vaatima-

539 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
540 Emt.; kangasnäytteet, TeaME 1066:52:1:1-61.
541 Teoksen pukuluonnosaineisto TeaME 1066:52:1:1-61.

ton, nyt ”liian näyttävä”.[542]

Talonpoikaisnaisten puvut jäljittelivät unkarilaisten kansanpukujen tiukasti pliseerattuja hameita (ks. kuvat 67 ja 68). Hamemallin toteutus oli keksitty jo Tandefeltin aikana Tampereen Työväen Teatterissa ”melkein vahingossa”, jolloin käytössä oli kaupungissa ollut hyvin kapeaa pliseerausta tekevä kone. Myöhemmin hän käytti samaa tekniikkaa aina tarvittaessa. Tandefelt kuvaili hameitten olleen kevyttä villakreppiä. Kun hameen pliseeraamatonta helmaa tukevoitettiin pujottamalla reunakujaan notkeaa paperinarua, helma avautui aaltomaisesti ja tanssissa puvut ”hetkuivat”. Isot pyöreät pääkoristeet pomppivat nekin tanssiessa ylös alas, ja kaikkineen puvun rakenne synnytti ”kauhean kivaa, hauskaa liikettä”.[543]

Teokseen teetettiin hattuja taitavalla helsinkiläisellä modistilla. Tandefeltin mukaan unkarilaissaappaita oli pakko teettää ja kenkiä ostaa, sillä edellinen puvustonhoitaja oli säästänyt pukuvarastossa suuren määrän jalkineita, jotka olivat teatteria vuonna 1954 kohdanneen tulipalon suuressa kuumuudessa kovettuneet käyttökelvottomiksi.[544] Hallintojohtaja piti tätä kuitenkin pelkkänä pukusuunnittelijan oikutteluna ja syytti Tandefeltia tuhlaavaisuudesta. Tästä tapahtumasta Tandefelt on kertonut *Palaneet kengät ja puvustus jonka hinta kasvaa kuin porkkana* -kertomuksessa. Samaan olosuhteiden hankaluutta kuvailevaan kertomukseen Tandefelt palasi useaan otteeseen eri haastatteluissa. Hän kertoi siitä hieman erilaajuisia versioita sekä *Kreivitär Marizan* että *Dantonin kuoleman* yhteydessä.[545] Yksityiskohtaisempi episodi tässä pitkässä kertomuksessa kuvailee Tandefeltin ja hallintojohtajan välistä kohtausta:

542 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; 7. haastattelu 22.8.2002; Tandefeltin tarkennukset kirjoittajalle 1.2.2012 ja 23.8.2013, muistiinpanot VII ja VIII tutkimuspäiväkirja.

543 Pliseeraus on kankaan tiivistä laskostusta käsin tai koneella. Laskokset voidaan silittää, prässätä tai ommella. Lindfors & Paimela 2004, 136; Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

544 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 3. haastattelu 19.12.2000, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 6. haastattelu 8.8.2002; Terho et al 2006, 81–82.

545 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 3. haastattelu 19.12.2000, 4. haastattelu 2.7.2001, 5. haastattelu 12.6.2002, 6. haastattelu 8.8.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

> ”Kenraaliharjoitusvaiheessa yhtenä päivänä olivat kai tulleet ensimmäiset laskut maksettavaksi, niin naama punaisena tämä… […] huutaa minulle käytävässä, että ’Sinä viet tämän teatterin konkurssiin… sinun puvustustesi hinta kasvaa niinkuin porkkana!’ Muistan sen porkkanan niin hyvin, en ymmärrä, miten porkkana kasvaa niin yhtäkkiä. ’Minä olin ajatellut että tämä tehdään vanhoista, tämä operetti, ja Dantonin kuolema, siihen pannaan rahaa!’ ”[546]

Kertomuksen avulla Tandefelt summaa suhdettansa puvuston johtamiseen ja hoitamiseen, talousjohtoon yleensä ja perustelee viihtymättömyyttään Turussa.[547]

On vaikea sanoa, minkä takia hallintojohtaja halusi priorisoida historiallisen puhenäytelmän suhteessa operettiin – oliko kyse operetin kulttuurisesta vähempiarvoisuudesta, vanhasta käytännöstä vai siitä, että *Dantonin kuolema* Långbackan viimeisenä Turun kauden työnä herättäisi varmasti maanlaajuista, ellei jopa pohjoismaiden laajuista kiinnostusta? Tandefeltin mukaan tämä oli kuitenkin tyypillistä ajattelua:

> ”Että joku ajatteli minun puolestani, että operetti tehdään tyhjästä, vanhoista verhoista, ja Dantonin kuoleman rätteihin pannaan rahat. Että tämmöistä se oli se ajattelu.”[548]

Tandefelt pahastui aiheettomana pitämästään kritiikistä, sillä hän oli suunnitellut puvut kertyneen ammattitaidon tuomalla tietoudella. Todennäköisesti pitkään ohjelmistossa menevä operetti lukuisine tanssikohtauksineen vaatisi vaatteilta aivan toisennäköistä näyttävyyttä ja huoltokestävyyttä kuin varmasti lyhyemmän ajan ohjelmistossa oleva historiallinen näytelmä, jonka visuaaliset lähtökohdat olisivat aivan

546 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

547 Tandefelt on pariin otteeseen kertonut anekdootin myös talousjohdon suhtautumisesta hänen kokoamaansa pukunäyttelyyn: kun näyttely tuli Turkuun, Väinö Aaltosen museoon alkuvuodesta 1977, Tandefelt toi näyttelyjulisteen laitettavaksi teatterissa seinälle – näyttelyssä oli mukana esim. TKt:n *Galilein elämän* pukuja. Tuolloin juliste oli revitty pois. Tandefeltin mukaan hallintojohtaja oli todennut, että ”silloinhan meidän pitäisi ottaa kaikenmaailman paperilappuja seinille”. Näyttelijä Heikki Kinnusen puututtua asiaan juliste oli saatu takaisin seinälle. Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 7. haastattelu 22.8.2002; Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

548 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

toisenlaiset.[549] Tandefelt koki tapahtuman monin tavoin loukkaavana, epäoikeudenmukaisena ja epäasiallisena vallankäyttönä. Kyse oli hallintojohtajan tunkeutumisesta hänen ammatilliselle reviirilleen ja epäluottamuksesta hänen monivuotista ammattitaitoaan kohtaan. Lisäksi kyse oli siitä, että hän syytettiin kykenemättömyydestä taloudelliseen ajatteluun ja ennakointiin, joita hän kuitenkin piti nimenomaisena vahvuutenaan.

Kreivitär Marizasta tuli Tandefeltin mukaan ”tyypillinen operettiohjaus”. Se oli ”tyypillinen operetti”, johon sekä turkulaiset että esiintyjät olivat tyytyväisiä[550] ja teos oli ohjelmistossa pitkään. Teoksesta kirjoitetuissa kritiikeissä on kuitenkin nähtävissä Turun Kaupunginteatterin liian vasemmistopoliittisena tai toisaalta edistyksellisenä pidetyn ohjelmapolitiikan ja toisaalta suuren yleisön odottamana versus kevyenä ja taantumuksellisena pidetyn operetin valinnan herättämä ristiriita. Kritiikeissä teokseen suhtauduttiin joko ylitsevuotavan sovinnollisessa hengessä tai hyvin kitkerästi. Tandefeltin suunnittelemia pukuja kiitettiin, tosin yleensä varsin lyhyesti, ja tällöin korostettiin oikeiden operettiperinteiden noudattamista ja visuaalista näyttävyyttä.[551]

Kreivitär Marizan puvustuksesta tuli Tandefeltin mielestä kaiken kaikkiaan hyvä. Toteutusvaiheeseen osunut vaikea ja kiireinen elämänvaihe sekä ristiriidat talousjohdon kanssa jättivät kuitenkin teoksesta huonon muiston. Haastatteluissa Tandefelt painotti ristiriitaa perheen ja työn välillä. Hänen lapsensa oli aloittanut koulunkäynnin ja olisi kaivannut hänen läsnäoloaan. Toisaalta vaikean taloudellisen tilanteen johdosta hänellä oli tarve ottaa vastaan kaikki tarjotut työt. Samalla haastattelukerronnassa tulee näkyviin myös epävarmuus omasta näyttelijänurasta ja tarve kehittää tätä itselle tärkeää puolta, jonka Tandefelt koki jäävän pukusuunnittelutyön varjoon. Sekin vei taas aikaa lapselta.[552]

Sosiaalisen yhteisön merkitys korostuu Tandefeltin *Kreivitär Marizaan* liittyvässä kerronnassa. Tällöinkin hän itse asiassa samalla pe-

549 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

550 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

551 Esim. Karjalainen 11.11.1976; Ruuskanen 16.11.1976; Suomenmaa 11.12.1976; Kerttula: ”Naseva, hersyvä Mariza viihdyttää kaikenikäisiä”, todennäköisesti marraskuussa 1976. Teoksen puvustukseen liittyvistä kritiikeistä tarkemmin Weckman 2014, 48–49. *Kreivitär Marizaa* esitettiin näytäntökausilla 1976–77 ja 1977–78 yhteensä 94 kertaa. Yhteensä katsojia kertyi 60 469. Ilona: ”Kreivitär Mariza” [viitattu 20.5.2015].

552 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

rustelee sitä, miksi lähti Turun Kaupunginteatterista. Vaikka hän tuli ”kaikkien kanssa teatterilla ihan hyvin toimeen”,[553] hän koki turkulaisen teatteriyleisön yleisen mielipiteen olleen itselleen vastainen. Tandefeltin mukaan tämä ilmeni muun muassa suhtautumisessa hänen kauan kaipaamaansa roolityöhön keväällä 1975. Roolin piti sopia hänelle kuin ”nappi silmään”, mutta se epäonnistui täysin. Tandefeltin mukaan hänet teilattiin myös turkulaisessa paikallislehdistössä.[554] Teatteriyhteisökään ei työajan ulkopuolella ollut tuntunut samalla tavoin vastaanottavalta kuin mitä Tandefelt oli kokenut aiemmin itselleen vieraassa kaupungissa, siirryttyään Tampereen Työväen Teatteriin vuonna 1963. Tuolloin Tandefeltin mukaan häntä heti alusta lähtien kutsuttiin jatkuvasti kylään, syömään ja esitysten jälkeen mentiin yhdessä ulos, mutta Turussa ei ollut tällaista. Tandefelt itse tulkitsee, että tämä saattoi johtua iästä. Nuorta naista oli paljon helpompi lähestyä kuin lähes neljänkymmenen ikäistä.[555] Oletan, että myös muilla seikoilla saattoi olla merkitystä: Tampereella Tandefelt oli sekä ammatillisesti että sosiaalisesti varsin vaaraton henkilö, johon oli helppo suhtautua suojelevasti – nuori, ammatillisesti vielä kokematon, epävarma ja sitäpaitsi naimisissa. Turussa hän oli eronnut yksinhuoltaja, jolla oli jo runsaasti työkokemusta kahdesta eri ammatista ja selkeät polittiset mielipiteet. Yksinäisyyden muistaminen ja korostaminen tekee kuitenkin lähtöpäätöksestä kerronnallisesti loogisen.

Pystypäinen lähtö – *Dantonin kuolema* (1977)

Dantonin kuolema on monesta muusta käsittelemästäni teoksesta poikkeva produktio, sillä siitä on kirjoitettu laajasti myös muissa yhteyksissä kuin lehtiartikkeleissa ja teatterikritiikeissä. Ohjaaja Ralf Långbackan kirjoittama, esityskuvia sisältävä työpäiväkirja on julkaistu. Myöhemmin näytelmää ja sen ohjausta on käsitelty myös Riitta Pohjolan väitöskirjassa, Turun teatterihistoriaa käsittelevässä teoksessa sekä Långbackan omassa elämäkerrassa.[556] Heta Reitala on kirjoittanut *Dantonin kuoleman* pukusuunnittelusta tutkimusartikkelissa, jossa teos on yksi neljästä

553 Emt.
554 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
555 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
556 Långbacka 1977, 212–233; Pohjola 2004, 168–172. Terho et al. 2006, 280–284; Långbacka 2011, 175–186.

tarkemmin käsitellystä produktiosta. Lisäksi kerron teoksesta artikkelissani, joka julkaistiin Tandefeltin uraa käsitelevässä juhlakirjassa.[557] Laajan, tutkimuskäytössä olleen pukuluonnosaineiston lisäksi Tandefelt on kirjannut työprosessinsa vaiheita työpäiväkirjaansa eli ”työkirjaan”, johon hän teki muistiinpanoja sekä piirtäen että kirjoittaen.[558] Näytelmään liittyvän aineiston suhteellinen laajuus on mahdollistanut työprosessin hahmottamisen poikkeuksellisen tarkasti ja yksityiskohtaisesti. Långbackan ja Reitalan näkökulmat avaavat teokseen uusia ja erilaisia näköaloja: Långbacka mainitsee puvut työkirjassaan hyvin lyhyesti, Reitalan haastatteluaineistossa Tandefelt on kertonut tarkemmin joistain aiheista, jotka hän tekemissämme haastatteluissa ohittaa lyhyesti tai joita ei mainitse lainkaan.

Tandefeltille *Dantonin kuolema* on yksi hänen tärkeimpinä pitämiään pukusuunnittelutöitä. Sen merkitys hahmottuu haastatteluissamme etenkin kunnianhimoisen taustatyön ja työprosessin kautta, mutta myös suhteessa edelliseen työhön *Kreivitär Marizaan* ja siihen liittyneisiin vaikeuksiin. Tandefelt käsitteli *Dantonin kuolemaa* ensimmäisen kerran kolmannessa elämäkertahaastattelussa kertoessaan *Palaneet kengät ja puvustus jonka hinta kasvaa kuin porkkana* -kertomuksen. Kertomuksessa hän käsitteli samalla sekä *Kreivitär Marizaan* että *Dantonin kuolemaan* liittyviä tapahtumia. Nämä kaksi teosta kietoutuvat haastattelukerronnassa toisiinsa monta kertaa. Saman kertomuksen avulla Tandefelt havainnollisti omia arvojaan ja ihanteitaan, molempien teosten materiaalinhankintaa ja sen perusteita, suunnittelun lähtökohtia, budjetointia sekä tyypillisenä pitämiään talousjohdon arvoja. Teokset näyttäytyvät kerronnallisena vastaparina. *Dantonin kuolema* hahmottuu kokonaistaiteellisesti mielekkäänä teoksena, joka toimi lohdutuksena tai palkintona Tandefeltin sisällöltään ja arvomaailmaltaan yhdentekevänä pitämän *Kreivitär Mariza*-operetin jälkeen.

Kerronta molemmista teoksista liittyy elämänvaiheeseen, jolloin Tandefelt oli jo irtisanoutunut Turun Kaupunginteatterista, mutta irtautumassa talosta varsinaisesti vasta näiden kahden produktion myötä. Kyseessä oli Tandefeltin viimeinen vakituinen kiinnitys ja freelancer-uran

557 Reitala 2005, 92–95; Weckman 2006, 64, 66 ja kuvat 23, 44.

558 Puku- ja kohtausluonnokset, työpiirrokset TeaME 1066:22:1–7 XVb, TeaME 1066:22:8:1–25 XVb, TeaME 1066:22:9:1–39.; *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.

alkuvaihe, joka hahmottui elämänkulkuhaastattelussa selvänä käännekohtana. Siinä missä *Kreivitär Mariza* näyttäytyi kerronnassa työprosessiin liittyvien ikävien tapahtumien merkitsemänä produktiona, Tandefelt analysoi *Dantonin kuoleman* olevan merkityksellinen ennen kaikkea silloisen kulttuuripoliittisen tilanteen takia. Kokemuskerronnassa *Dantonin kuolema* merkityksellistyy Tandefeltille tärkeänä ja onnistuneena työnä, ja siinä mielessä myös pystypäisenä lähtönä Turun Kaupunginteatterista.

Georg Büchnerin 21-vuotiaana vuonna 1835 kirjoittamaa, vuoden 1794 Pariisiin sijoittuvaa näytelmää *Dantonin kuolema* on esitetty Suomessa vain kahdesti. Molemmilla kerroilla sen on ohjannut Ralf Långbacka. Näytelmän suomalainen ensiesitys tapahtui Kansallisteatterissa marraskuussa 1963, jolloin Dantonin roolissa nähtiin 35-vuotistaiteilijajuhlaansa viettänyt Tauno Palo. Toisen kerran Långbacka ohjasi *Dantonin kuoleman* Turun Kaupunginteatterin suurelle näyttämölle jäähyväisohjauksenaan, jonka ensi-ilta oli 4. helmikuuta 1977.[559] Långbackan ohjauksessa näytelmää tiivistettiin, joidenkin kohtausten järjestystä muutettiin ja joitain kohtauksia ja roolihahmoja poistettiin.[560] Näytelmän keskivaiheilla tapahtuva katukohtaus, jossa kaksi porvarisherraa kävelee näyttämön poikki, nostettiin esille uudelleen juuri ennen lopun giljotiinikohtausta symboloimaan koko aikakautta, vallankumouksen ajan elämän kaoottisuutta.[561] Lisäksi koko esitys aloitettiin prologilla, joka tapahtui teatterin ala-aulassa ja ylälämpiössä usean eri näyttelijäryhmän voimin. Prologissa kerrattiin Ranskan vallankumouksen tärkeitä vaiheita, kuten Marat´n murha, syyskuun 1792 murhat ja naisten leipämarssi Versaillesiin, markkinateatterin keinoin.[562] Långbackalle *Dantonin kuolema* oli

559 Ilona: "Dantonin kuolema" [viitattu 20.5.2015]; Pohjola 2004, 28, 38, 168; Terho et al. 2006, 327. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite.

560 Långbacka 1977, 216, 220, 221, 233; *Dantonin kuoleman* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA vrt. näytelmän roolilista, Büchner; Tandefeltin kohtausluonnokset TeaME 1066:22:8:1–25 XVb.

561 Långbacka 2011, 176.

562 Uexküll 7.2.1977; Kajanto 13.2.1977; Långbacka 1977, 229. Långbackan versiossa oli mukana 25 näyttelijää ja 17 avustajaa, yhteensä 30 miestä ja 12 naista, varsinaisia naisrooleja oli tosin vain seitsemän. Puherooleja oli yhteensä 50, joten osalla etenkin miesnäyttelijöistä oli kahdesta neljään eri roolia. Myös avustajilla oli useita rooleja. Esitys kesti noin kolme ja puoli tuntia. *Dantonin kuoleman* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Turun Sanomien etukäteisartikkelin infolaatikko (jota ei TeaMA:n lehtileikekokoelmaan ole kopioitu, mutta joka löytyy Tandefeltin leikekirjasta) on otsikoitu "Kolme tiivistä tuntia", Vuori 23.1.1977; Greta Brotherus totesi keston olleen kolme ja puoli tuntia, jota hän piti liian pitkänä Suomen oloihin, Brotherus: "Långbackas Dantons död II", HBL, ajoittamaton kritiikki, Tandefeltin 6. leikekirja.

tärkeä näytelmä. Turun versiota hän on myöhemmin ilmoittanut pitävänsä yhtenä elämänsä tärkeimmistä ohjauksista.[563] Lavastuksesta vastasi Juha Lukala ja pukujen toteutuksesta Ritva Siekkinen (ks. kuva 69).[564]

Dantonin kuolema päätti Tandefeltin kauden Turun Kaupunginteatterissa. Tandefeltilla oli samaan aikaan useampi produktio työn alla. Hän teki *Dantonin kuoleman* pukusuunnitteluun liittyvää taustatutkimusta vuorotellen *Kreivitär Marizan* työprosessin kanssa lokakuun lopulle, kunnes operetilla oli ensi-ilta. Kun *Dantonin* lopullinen roolijako lokakuun lopussa tehtiin ja varsinainen harjoitusprosessi marraskuussa alkoi,[565] Tandefeltilla oli edessä myös pukusuunnittelutyö Svenska Teaternin *Sherlock Holmesiin*, jonka ensi-ilta oli joulukuun lopussa 1976. *Dantonin kuoleman* helmikuisen ensi-illan jälkeen seuraavaan ensi-iltaan oli aikaa hieman yli kuukausi.[566] Tandefeltille syksy oli monin tavoin raskas, mutta hänelle *Dantonin kuolema* oli innostava projekti, etenkin operettikokemusten jälkeen: ”[*Marizan*] jälkeen ruvettiin välittömästi tekemään *Dantonin kuolemaa*… että se oli semmoinen pieni lohdutus tämän päälle.”[567]

Dantonin kuolemasta oli keskusteltu jo vuodesta 1974 lähtien. Syksyllä 1975 teoksesta tehtiin periaatepäätös taiteellisessa työryhmässä. Helmikuussa 1976 teatterilautakunta teki päätöksen *Dantonin kuoleman* ottamisesta ohjelmistoon.[568] Keskeisten pääroolien Dantonin ja Robespierren näyttelijät – Esko Salminen ja Risto Saanila – olivat selvät jo keväällä.[569] Samoin keväällä Långbacka ja lavastaja Juha Lukala aloittivat yhteistyössä lavastuksen perusratkaisujen pohtimisen.[570]

Työkirjan merkintöjen mukaan Tandefelt aloitti työt *Dantonin kuoleman* parissa kesäkuun 1976 puolivälissä. Hän luki ensin näytelmän vanhan käännöksen, jota piti pitkästyttävänä ja sekavana. Ranskalaiset ni-

563 Långbacka 2011, 177. Ralf Långbacka on kirjoittanut Turun *Dantonin kuolemasta* ja sen merkityksestä sekä julkaistussa työpäiväkirjassa (Långbacka 1977, 212–233) että elämäkerrassaan (Långbacka 2011, 175–185).

564 *Dantonin kuoleman* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

565 Långbacka 1977, 217.

566 *Don Juan* Svenska Teaternissa maaliskuussa 1977, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Weckman & Laine 2006, 160.

567 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

568 Långbacka 1977, 212.

569 Långbacka 1977, 217.

570 Långbacka 1977, 214.

met menivät sekaisin keskenään eivätkä kertoneet mitään, sillä hän ei ollut vielä tutustunut vallankumouksen historiaan.[571] Kesän ja syksyn mittaan hän kahlasi läpi muun muassa Octave Aubryn *Vallankumouksen historiaa*, josta sai käsityksen tapahtumista, vaikkakin piti teosta ”ihan hulluna kirjana, selkeästi rojalistisena”.[572]

Syksyllä kävi selväksi, etteivät Långbacka ja Holmberg jatkaisi Turussa. Tämä heijastui näyttelijöiden mielialaan. Långbackan ja jo edellisenä syksynä lähdöstään ilmoittaneen Tandefeltin lailla *Dantonin kuolema* oli viimeinen Turun kauden esitys myös osalle näyttelijöistä. Långbacka onkin kuvaillut viimeistä vuotta varsin raskaaksi: ”Erityisvaikeutena oli pitää elävänä hajoamassa oleva kokonaisuus, ylläpitää luova prosessi, josta voima oli jo katkaistu.” Syksyn raskaiden mielialojen jälkeen syntyi ohjaajan mukaan kuitenkin näyttelijäkunnan vastareaktio ”että näytetään nyt, tehdään nyt kunnolla loppuun asti.”[573]

Lokakuun puolivälissä Tandefeltillä oli keskustelu ohjaajan kanssa, joka kuvaili tulevan ohjauksen periaatteita. Ohjaajan mukaan esitys olisi kuin virta, joka soljuisi kohtauksesta toiseen ”ristiinajojen kautta”. Luonnollisuutta vältettäisiin. Näyttämöhahmojen olisi oltava ”iskeviä”, koska monilla näyttelijöillä olisi viidestä kuuteen eri roolia. Pukujen pitäisi kertoa, miten ihmiset pukeutuivat, olematta kuitenkaan naturalistisia. Tandefelt ehdotti Långbackalle aplikointia tai jotain muuta materiaalinkäsittelyä, jotta naturalismilta vältyttäisiin. Tätä päätettiin miettiä. Lavastus tulisi olemaan Tandefeltin mukaan ”taas” yksinkertainen ja melko väritön, joten pukujen värit olisivat räikeitä, sinistä, punaista ja vihreää (ks. kuva 70).[574]

Marraskuun alussa Tandefelt sai näytelmästä uuden suomennoksen, joka auttoi ymmärtämään teosta paljon paremmin. Tandefeltilla oli nyt näytelmän lopullinen roolijako tiedossa, ja teos alkoi elää uudella tavalla, kun roolihahmot oli mahdollista yhdistää tiettyihin näyttelijöihin.[575] Tandefelt teki runsaasti näytelmän aikakauden pukeutumiseen liittyvää tutkimusta, jossa hän käytti apuna erilaisia Ranskan vallankumouksesta kertovia kirjoja ja niiden kuvitusta. Hän luonnosteli työkirjaansa erilaisia hahmoja, vaatteita, niiden käyttöä ja yksityiskohtia sekä teki muistiinpa-

571 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.
572 Emt.; Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 7. haastattelu 22.8.2002.
573 von Bagh & Milonoff 1977, 113–114.
574 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.
575 Emt.

noja väreistä, leikkauksista, istuvuudesta ja siitä miten kankaan kuviot vaatteessa asettuivat. Vaatetuksen ja pukeutumisen historian tutkimisen ohessa Tandefelt alkoi miettiä materiaalivalintoja (ks. kuva 71).[576]

Långbacka taustoitti näytelmän perusteellisesti myös yhdessä työryhmän kanssa. Marraskuun alussa pidettiin kaksipäiväinen seminaari, jonka yhteydessä koko työryhmälle kerrottiin näytelmän historiallisesta taustasta. Långbacka selvitti esityksen pääajatukset, joita esiteltiin Lukalan tekemän lavastuspienoismallin avulla.[577] Tandefelt mainitsee miten Långbacka oli korostanut uudestaan, että ”pukujen oli oltava groteskeja, kontrastina lavastukselle”. Tässä vaiheessa Tandefelt kirjoittaa ”piruuttaan” päättäneensä yrittää tehdä koko puvustuksen käyttäen vanhaa varastoa (ks. kuva 72). Hän ja puvustonhoitaja olivat ”katselleet mahdollisuuksia. Onhan niitä kun kaikki 1700-luvun takit panee hajalle.”[578] Tandefelt päätti käyttää teatterin pukuvarastoa hyväksi, mutta ei niinkään käyttämällä vanhoja pukuja, vaan ratkomalla ne ja käyttämällä niiden kankaat ommeltavien pukujen materiaaleina:

> ”Siellä oli vanhoja kulisseja ja vaikka mitä, ja minä maalasin niitä […] vanhoja silkkejä, vanhoja vuorikankaita, kaikennäköistä kerättiin ja revittiin sieltä… siihen ei kyllä paljon mitään ostettu.”[579]

Näin saatiin kansanpukujen ohella kokoon myös Dantonin, Robespierren ja heidän joukkojensa epookkipukujen materiaalit. Esimerkiksi Dantonin takki tehtiin vanhasta vihreästä samettiverhosta.[580] Tandefelt toteaa, ettei saanut säästeliäästä linjastaan minkäänlaista kiitosta hallintojohtajalta, joka oli hieman aiemmin syksyllä haukkunut häntä tuhlaavaisuudesta.[581]

Etenkin Bratislavan opintojen jälkeen Tandefelt oli alkanut pukuluonnosten ja työpiirrosten ohella tehdä myös teknisiä kohtausluonnoksia.[582]

576 Emt.
577 Långbacka oli lisäksi valmistellut yhdessä assistenttinsa Hannele Ruotsalon ja dramaturgi Elina Halttusen kanssa 30-sivuisen taustamateriaalin annettavaksi kaikille näyttelijöille ensimmäisessä lukuharjoituksessa. Långbacka 1977, 217, 218.
578 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.
579 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
580 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 7. haastattelu 22.8.2002.
581 Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.
582 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

Niiden avulla oli mahdollista tehokkaasti hahmottaa kunkin kohtauksen väri- ja materiaalimaailmaa ja niiden suhdetta toisiinsa. *Dantonin kuolemaan* hän teki ensimmäiseksi tekniset kohtausluonnokset. Luonnoksiin hän piirsi pieniä identtisiä ihmishahmoja, joiden päälle liimasi materiaalinäytetilkut ja kirjoitti huomioon otettavia lähtökohtia sekä hahmon puvun suunnittelun että koko kohtauksen kannalta (ks. kuva 73).[583]

Työryhmä tutustui myös Théâtre de Soleil´n tunnetun *1789*-näytelmän kuvattuun versioon.[584] Tandefelt etsi kuvamateriaalia ja pohti sopivaa materiaalinkäsittelytapaa, jota ei tahtonut löytyä. Hän ei vielä pystynyt ”näkemään ainoatakaan henkilöä valmiina.” [585] Tandefelt alkoi etsiä tapaa tehdä pukuluonnokset: ”Tuntuu siltä, että ne on raivokkaasti vedettävä tussilla. Sievempi jälki ei sano mitään.”[586]

Varsinainen harjoitustyö aloitettiin marraskuun 17. päivä.[587] Heti seuraavana päivänä Tandefeltilla oli palaveri Långbackan kanssa, joka hyväksyi Tandefeltin esittämät ideat: ”Yksinkertaisemmissa puvuissa ’gravyyrivarjostus’, ylemmillä pitsi-satiini-aplikointia. Leikkaukset aivan tyylinmukaiset, lisäksi runsaasti ryppyisyyttä.” Saatuaan ohjaajan hyväksynnän Tandefelt piirsi nähtävästi marraskuun lopussa luonnokset tussilla ja vesivärein, kaikki henkilöt isoille arkeille kohtauksittain: ”Näitä ei voi käsitellä erillisinä pukuina jostain syystä.”[588]

Tandefelt ei tehnyt yksittäisiä pukuluonnoksia, vaan seitsemän pitkänomaista puku/kohtausluonnosta, joihin hänellä oli tarkoitus kuvata lähinnä pääroolihahmot (ks. kuva 74).[589] Näissä puku/kohtausluonnoksissa sekä tekniikka[590] että toteutustapa puhekuplineen ja tekstaustyyleineen sai innoituksensa 1700-luvun lopun piirrostyylistä.[591] Tandefeltille oli kuitenkin tärkeää tavoittaa luonnoksissa myös tunnelma ja koko-

583 Tekniset kohtausluonnokset (25 kpl) on toteutettu valkeille A3-kokoisille papereille. TeaME 1066:22:8:1–25 XVb.

584 Långbackan (1977, 218) mukaan katselua yritettiin jo 12. marraskuuta, mutta teknisten ongelmien takia se onnistui vasta pari viikkoa myöhemmin.

585 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.

586 Emt.

587 Långbacka 1977, 218.

588 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.

589 Luonnoksiin on kiinnitetty roolihahmojen kohdalle kyseiseen pukuun liittyvät kangasnäytteet. Luonnosten korkeus on 35 cm ja leveys lähes metrin. Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; TeaME 1066:22:1–7 XVb.

590 Vesiväri ja tussi eläväpintaiselle pariisinpaperille, TeaME 1066:22:1–7 XVb.

591 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

naisestetiikka, jota harjoitusprosessissa esitykseen haettiin. Hahmojen karaktäärin ohella hän tavoitteli myös näyttelijöiden ulkonäköä hieman karrikoiden.[592] Koska ei halunnut kirjoittaa ohjeita varsinaisiin pukuluonnoksiin – ”kun ne olivat muka niin taideteoksia”[593] – Tandefelt piirsi erikseen työpiirroksina samoja hahmoja, jotka esiintyivät isoissa puku/kohtausluonnoksissa (ks. kuva 75). Materiaalinäytteiden ohella työpiirroksissa on tarkempia kirjallisia ohjeita pukujen teknistä toteutusta varten.[594] Haastattelussa Tandefelt totesikin, että ehkä hänellä oli kunnianhimoinen ajatus toteuttaa ”brechtiläistä pukuluonnostapaa” Karl von Appenin malliin, jossa jokaikinen yksityiskohta suunniteltiin pikkutarkasti etukäteen: ”Mutta eihän minulla siihen riittänyt voimat eikä aika.”[595]

Varsinaiset pukuluonnokset syntyivät teknisten kohtausluonnosten jälkeen harjoituskauden aikana ja harjoituksista selvästi inspiroituneena. Tandefelt käytti hyväkseen harjoituksissa näkemiään dramaturgisia ratkaisuja. Erään teknisen kohtausluonnoksen taakse on kuulakärkikynällä hahmoteltu näyttelijöiden asemointia, joka on vastaava kuin varsinaisessa pukuluonnoksessa ja Tandefeltin mukaan sama kuin itse esityksessä.[596] Eräs toinen kohtaus, jonka harjoittelua Långbacka on kuvannut työpäiväkirjassaan, näyttäytyy Tandefeltin luonnoksessa sen ensimmäisessä työstövaiheessa (ks. kuva 76)[597] Pukuluonnoksiin ja työpiirroksiin Tandefelt piirsi myös joitain yksityiskohtia tai asusteita, joita ei lopullisissa puvuissa enää ollut – kuten vaikkapa hyvin paljastava kaula-aukko (ks. kuva 77). Hänen mukaansa tämä johtui joko siitä, etteivät ne loppujen lopuksi toimineetkaan näyttämöllä tai siitä, että näyttelijät, erityisesti naisnäyttelijät eivät halua tai viitsi jotain vaatekappaletta käyttää ja ”jättävät ne pois viimeistään ensi-illan jälkeen”.[598]

26. marraskuuta Tandefelt ja puvustonhoitaja Ritva Siekkinen näyt-

592 Emt. ja 7. haastattelu 22.8.2002.

593 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

594 Työpiirrokset (28 kpl) lyijykynällä ohuelle A4-luonnostelupaperille. TeaME 1066:22:9:1–39.

595 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

596 *Dantonin kuoleman* pukuluonnokset: *Danton 25*, TeaME 1066:22:1–7 XVb; Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

597 15. kohtaus, jossa yleinen syyttäjä Fouquier-Tinville ja vallankumoustribunaalin tuomari Herman tanssivat vielä menuettia replikoidessaan. Dantonin kuoleman pukuluonnokset: Danton 15, TeaME 1066:22:1–7 XVb; Långbacka 1977, 222.

598 Haastattelussa keskustelimme katsellen pukuluonnoksia, mutta litteroidusta haastattelusta ei pysty päättelemään, minkälaisista poisjätetyistä yksityiskohdista oli kyse, eikä tähän aiheeseen palattu myöhemmin. Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

tivät malliksi tehdyn univormun Långbackalle. Pukuun oli käytetty vanhoja, ratkottuja velvetontilkkuja ja kahta eri sinistä väriä oli sekoitettu mielivaltaisesti. Myös Dantonin ja Robespierren (ks. kuva 78) puvut ratkaistiin. Näiden kahden roolihahmon puvut lähtökohtanaan Tandefelt valitsi värit ja kankaat muille miespäärooleille. Hänellä oli pyrkimys ratkaista seuraavan viikon aikana loput miespääroolien puvut sekä joitakin naisten pukuja, mutta Siekkinen pääsi jo aloittamaan Dantonin ja Robespierren puvuista ja puvustolle oli riittävästi töitä.[599] Kankaita Tandefelt käsitteli värjäämällä ja maalaamalla. Robespierren takin raidoituksen Tandefelt piirsi tussilla ja kansan vaatteisiin hän maalasi raitoja leveällä pensselillä (ks. kuva 79). Dantonistien pukuihin aplikoitiin pitsejä ja suurikokoisia kullanvärisiä ruusuja viittaamaan vietettyyn hienostuneeseen elämään ja degeneroitumiseen.[600] Erityisesti kansan puvuissa Tandefelt korosti vallankumouksen punavalkosinistä värimaailmaa. Kansan puvut olivat myös voimakkaamman värisiä kuin vallankumouksellisen porvariston hillitymmät ja harmonisemmat väriyhdistelmät (ks. kuva 80).[601]

Joulukuun lopussa pidettiin neuvottelu teoksen kokonaisuudesta. Tässä vaiheessa siihen liitettiin teatterin lämpiössä tapahtuva prologi, jossa näyttelijöiden oli tarkoitus olla osittain roolivaatteissa. Puolet tarvittavista puvuista oli tässä vaiheessa selvillä, mutta osa pukumalleista puuttui vielä. Tandefelt koki, että luonnoksia oli mahdotonta piirtää kotona Helsingissä, koska puvustus pohjautui niin paljon olemassaolevaan varastoon: ”On käytettävä periaatetta ’man tar hvad man har’.”[602]

Pukujen toteutus sujui Ritva Siekkisen johdolla, ja Tandefelt oli taas tyytyväinen Siekkisen tapaan toteuttaa epookkipukujen leikkauksia. Etenkin Robespierren pukua Tandefelt piti onnistuneena.[603] Toteutusvaihetta Tandefelt kuvaili ”normaaliksi”. Tämä tarkoitti sitä, että vaikka kyseessä olikin suuri, kunnianhimoinen ja paljon yksityiskohtia sisältänyt puvustus, se oli varsin realistinen eli pohjasi vaatetuksen ja pukeutumisen historiaan. Työ ei Tandefeltin mukaan myöskään sisältänyt suurta määrää ”erityispiperrystä”, kuten vaikkapa *Myrsky* ja *Kauniin kesän*

599 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.
600 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002; Tandefelt: Dantonin kuoleman työkirja, TeaMA 1341; Reitala 2006, 92, 95.
601 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002; Reitala 2006, 95.
602 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341.
603 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

seikkailu. Taiteellinen ja toteuttava henkilökunta sekä talon työtavat olivat tuttuja. Kaikesta kiireestä huolimatta Tandefelt ei kertomansa mukaan tuntenut vastaavaa henkistä epävarmuutta kuin vielä pari vuotta aikaisemmin: ”Kissa kiitoksella elää, ja heti kun olin saanut Långbackalta hyvät kiitokset ja itsetuntoni nousi, näin helppoa se on…”[604] Tandefelt työsti suunnitelmia ja luonnosteli pukuja produktion mittaan vuorovaikutuksessa ja vuorotellen materiaalipohdintojen, -hankintojen ja -työstämisen kanssa. 1970-luvulla klassikkojen esittäminen epookkipuvuissa ei enää ollut itsestäänselvää, mutta nähtävästi *Dantonin kuoleman* puvustuksen epookkisuus oli itsestäänselvä lähtökohta, koska kyseessä oli tunnettuihin historian tapahtumiin ja henkilöihin pohjaava näytelmä.[605]

Jo *Galilein elämän* kohdalla puvustuksen merkitys itsenäisenä, tapahtumia ja henkilöitä luonnehtivana elementtinä oli nostettu esiin osassa kritiikkejä, ja tämä oli Tandefeltille tärkeä näkökulma oman pukusuunnittelutyön merkityksellistämisen ja työmotivaation kannalta. Samalla tavoin *Dantonin kuoleman* yhteydessä kahdessa kritiikissä puvustuksen nähtiin nousevan ajallis-paikantavan ja esteettisen funktion ylitse ja jäsentävän itsenäisesti näytelmän problematiikkaa.[606] Molempiin näytelmiin vaatteiden merkitys oli omalla tavallaan sisäänkirjoitettu: *Galilein elämässä* etenkin Paavin pukemiskohtaus, *Dantonin kuolemassa* useat vaatteisiin ja pukeutumiseen liittyvät repliikit.[607] Oli silti olennaista, että ohjaajana Långbacka osasi käyttää pukuja, pukeutumista ja roolihahmoksi muuntautumista dramaturgian osana. Dantonin ja Robespierren näyttelijät Esko Salminen ja Risto Saanila pukeutuivat ja Saanila teki myös maskinsa alkukohtauksen aikana lavalla.[608] Salminen otti pukunsa ja peruukkinsa osaksi ilmaisua ja käytti niitä monipuolisesti. Tandefeltin mukaan Salminen kiskoi paitaa housujen päälle ja suhtautui asuunsa muutenkin epäkunnioittavasti, jota Tandefelt piti hyvänä asiana. Esityksessä peruukista tuli symboli Dantonin eri rooleille, se oli milloin mitenkin päin päässä. Långbackan mukaan: ”On olemassa kak-

604 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
605 Vrt. epookki itsestäänselvänä lähtökohtana historiallisissa elämäkertaelokuvissa, Lehtisalo 2011, 304.
606 Karjalainen 13.2.1977; Grönholm 18.2.1977; pukujen arvottamisesta teatterikritiikissä Weckman 2014, 49, 56–57.
607 Vrt. Reitala 2005, 91, 92.
608 Långbacka 1977, 222, 224–225.

si Dantonia, toinen – privaatti-ihminen ilman peruukkia, toinen – kansan suosikki hulmuavine peruukkeineen".[609] Suhteessa puvustuksen oivaltavaan käyttöön onkin yllättävää, että Långbacka mainitsee työpäiväkirjassaan Salmisen peruukin lisäksi vaatteet vain kerran, kohdassa, jossa hän pohtii, miten ilmaista dantonistien asennetta: "luksuselementti [...] – ruoka, juomia, sikareita? Korttipeliä, rahaa, kauniit vaatteet?"[610]

Tandefeltin mukaan vaiheessa, jossa takana oli monta yhteistä työtä, Långbacka nähtävästi luotti häneen jo aika lailla. Ohjaajalla oli silti oma selkeä näkemyksensä ja "paljon sanottavaa yksityiskohdista".[611] Ohjaajan ja lavastajan kanssa yhteistyö sujui tavalliseen tapaan, heillä oli omat yhteiset työtapansa. Lukalalla, jota Tandefelt kuvailee hyvin arkkitehtooniseksi lavastajaksi, olivat suunnitelmat valmiit jo varhaisessa vaiheessa. Näyttelijöidenkin kanssa yhteistyö sujui ilman ongelmia.[612] Viimeiset pari viikkoa sujuivat vauhdikkaasti lähtien ensimmäisestä teknisestä harjoituksesta, jolloin lavastus pystytettiin.[613] Pari päivää myöhemmin oli ensimmäinen pukuharjoitus. Ensimmäisen kenraaliharjoituksen yhteydessä esitystä myös valokuvattiin.[614] Kolmessa viimeisessä pääharjoituksessa oli jo yleisöä ja ensi-ilta koitti 4. helmikuuta 1977.[615]

Dantonin kuolema oli selvästi valtakunnallisesti merkittävä teatteritapaus. Siitä kirjoitettiin runsaasti ennen ensi-iltaa, heti ensi-illan jälkeen ja vielä myöhemmin keväällä. Tandefeltin suunnittelema epookkipuvustus sai myönteistä palautetta.[616]

Tandefelt kuvaili *Dantonin kuolemaa* merkittäväksi teokseksi ei vain näytelmän sisällön ja ohjauksen takia, vaan suhteessa ajankohdan kulttuuripoliittiseen tilanteeseen. Teatterin kiitetty, mutta myös voimakasta vastustusta herättänyt ensemble oli teoksen jälkeen hajoamassa, kysees-

609 Reitala 2005, 92; Långbacka 1977, 225.
610 Långbacka 1977, 226.
611 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
612 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
613 Torstaina 20. tammikuuta 1977. Långbacka 1977, 229.
614 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341; Långbacka 1977, 229.
615 Tandefelt: *Dantonin kuoleman* työkirja, TeaMA 1341; *Dantonin kuoleman* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.
616 Esim. Rinne 5.2.1977; Vuori 6.2.1977; Sundqvist 6.2.1977; Uexküll 7.2.1977; Tuominen 9.2.1977; Kajanto 13.2.1977; Karjalainen 13.2.1977; Ruuskanen 15.2.1977; Grönholm 18.2.1977; Brotherus: "Långbackas Dantons död II", HBL ; Veltheim: "Turun Danton. Väsyneen vallankumouksen analyysi", US. Teoksen puvustukseen liittyvästä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 49. Esityskertoja oli 34 ja katsojia yhteensä 20 672. Ilona: "Dantonin kuolema" [viitattu 20.5.2015].

sä oli Långbackan ”testamentti”. Tandefelt totesikin: ”Ensi-iltakiitoksissa Ralf veti lavastajan ja minut kanssaan giljotiinitasanteelle ottamaan kiitoksia vastaan, että se oli semmoinen pieni ele.”[617]

Tarkastellessani teokseen liittyvän kerronnan rakennetta arvioin jälleen myös omaa toimintaani haastattelijana. *Dantonin kuolemasta* Tandefelt kertoi varsin oma-aloitteisesti. Haastattelijana paljolti myötäilin Tandefeltin kerrontaa, esittelin ja ajoitin tapahtumia. Viittasin Tandefeltin aiempiin kommentteihin ja pyrin näin ottamaan aiheet uudestaan puheeksi tai tarkentamaan niitä. Kysymykseni liittyivät usein yksityiskohtiin, kuten siihen, tekikö Tandefelt kaikista kohtauksista kohtausluonnoksia ja missä oli nähnyt von Appenin työtapaa. Kysymykseni ajoittuvat etenkin haastattelujen lopulle – mahdollisesti haastattelutapahtumassa oli tuntunut siltä, että Tandefeltin oma-aloitteinen kerronta oli ehtymässä.

Elämäkertahaastattelujen ja produktiohaastattelujen kerronnan määrän ero ei ollut tällä kertaa mittava. Produktiohaastatteluissa Tandefelt silti kertoi useammasta eri teemasta. Esimerkiksi pukuluonnoksista hän kertoi runsaasti enemmän kuin muista aiheista. Aiemmista haastatteluista poiketen pukujen toteutukseen puvustossa liittyvä kerronta jäi hyvin vähäiseksi. Tämä saattoi johtua siitä, että Tandefelt oli jo aiempien teosten yhteydessä kuvaillut suhdettaan puvustonjohtaja Ritva Siekkiseen ja tämän työtapaan, joten olosuhteet oli jo esitelty minulle.[618]

Pukusuunnittelijan paikka ja rajat – *Kohti maailman sydäntä* (1977)

Koko vuosi 1977 oli Tandefeltin mukaan ”hurja vuosi”. Häntä vaivasi pelko taloudellisesta selviämisestä freelancerina, joten hän teki pitkiä työpäiviä ja useita töitä lomittain toistensa kanssa, osittain vastentahtoisesti.[619] Tandefelt sai ehdotuksen kahdesta samanaikaisesta pukusuunnittelutyöstä – *Kohti maailman sydäntä* ja *Harhatunteet* – Kansallisteatterin johtajalta Kai Savolalta. Savola oli vanha työtoveri, joka oli ollut Tandefeltin kanssa samaan aikaan Ylioppilasteatterissa ja esiintynyt tuolloin *Kuningas Kvantti III* -teoksessa. Hän oli myös toiminut Tampe-

617 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
618 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.
619 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

reen Työväen Teatterin johtajana *Myrskyn* aikaan. Tandefeltin mukaan Savola oli todennut *Harhatunteiden* olevan vain ”pieni työ”, joten kahdesta pukusuunnittelutyöstä maksettaisiin yhteensä puolentoista työn palkka. Vaikea taloudellinen tilanne sai Tandefeltin katkerana suostumaan.[620]

Keväällä Tandefeltilla oli Turun *Dantonin kuoleman* ja Svenska Teaternin *Don Juanin* ensi-iltojen jälkeen myös KOM-teatterin *Äidinpelto*, jossa hän näytteli pääroolin ja suunnitteli esityksen puvut.[621] Elokuun lopulla sai ensi-iltansa Kansallisteatterin Willensaunassa omana tuotantona toteutettu monologinäytelmä *Käthe Kollwitz tässä ajassa*, johon Tandefelt oli suunnitellut pukunsa. Esitys kiersi Helsingin jälkeen muutamassa kaupungissa ja se esitettiin televisiossa vuonna 1978.[622] Syyskuun 14. päivä oli ensi-ilta Kansallisteatterissa Esko Elstelän ohjaamalla Marivaux´n näytelmällä *Harhatunteet*, johon Tandefelt suunnitteli puvut. Tämän jälkeen oli kaksi viikkoa aikaa Juhani Peltosen runollisen, pasifistisen näytelmän *Kohti maailman sydäntä* -teoksen ensi-iltaan Willensaunan näyttämöllä 27. syyskuuta 1977. Näytelmän ohjasi Eugen Terttula, lavasti Hannu Lindholm ja musiikista vastasi Leonid Bashmakov. Puvut toteutettiin puvustonhoitaja Terttu Pykälän johdolla.[623] Nähtävästi ensi-illan piti alunperin olla jo keväällä, mutta se siirtyi syksyyn. Ennen tietoa ensi-illan siirtymisestä Tandefelt oli jo ehtinyt sopia pukusuunnittelusta Helsingin Kaupunginteatterin kanssa, joten samaan aikaan hän suunnitteli pukuja myös Arto af Hällströmin ohjaamaan Molièren näytelmään *Ihmisvihaaja*.[624]

Tandefelt on kutsunut *Kohti maailman sydäntä* itselleen rakkaaksi työksi. Haastatteluissa hän perusteli teoksen merkittävyyttä monin tavoin. Työprosessi on jäänyt mieleen lämpimänä: ”Sitä tehtiin hirveän suurella rakkaudella”.[625] Tämä johtui Tandefeltin mukaan ennen kaikkea

620 *Harhatunteet* oli kolminäytöksinen komedia, jossa oli kuusi roolihahmoa, joista Markiisittarella (Eeva-Kaarina Volanen) neljä eri pukua. Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001, 6. haastattelu 8.8.2002; *Harhatunteet*-teoksen käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Pukuluonnokset TeaME 1066.

621 *Äidinpelto* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Weckman & Laine 2006, 160.

622 *Käthe Kollwitz tässä ajassa*-esityksestä ja muista Tandefeltin ensimmäisistä omista tuotannoista vuosilta 1977–1983 ks. Ollikainen 2006, 94–101.

623 *Kohti maailman sydäntä* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

624 Ensi-ilta 8.11.1977. Iranto: *Näin syntyy teatteriesitys II: Moni on kantanut kortensa kekoon*. Tunnistamaton lehtiartikkeli, todennäköisesti syksyllä 1977. Tandefeltin 6. leikekirja; *Kohti maailman sydäntä* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

625 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

ohjaaja Eugen Terttulasta, joka loi koko teoksen valmistusaikaan hyvän tunnelman, mutta myös lahjakkaista näyttelijöistä, itse näytelmän tasokkuudesta ja sanomasta.[626] Kerronnassa teoksen merkittävyys hahmottuu silti etenkin ohjaajayhteistyön kautta. Tandefeltilla oli tässä vaiheessa takana jo kaksitoista yhteistä produktiota ohjaaja Eugen Terttulan kanssa. Heidän yhteistyönsä toimi hyvin. Tandefelt koki Terttulan kirvoittavan hänestä uskallusta ja luovuutta, kyseessä oli ”kemioitten yhteensoveltuvuus”. Hänestä tuntui, että Terttula kunnioitti häntä ja hänen työtään. Tandefeltin mukaan teoksen nostaminen itselle merkittäväksi työksi ”varmasti johtuu yhteistyöstä Eugenin kanssa, siitä on jäänyt hyvä tunne ja lämpö sen ympärille”.[627]

Kaksinäytöksinen näytelmä kertoo niistä Suomen sodan 1808–1809 aikana Viaporia puolustaneista Ruotsin armeijan upseereista, jotka eivät suostuneet vannomaan uskollisuudenvalaa Venäjän keisarille. Näytelmässä heidät lähetetään sotavankeuteen Venäjälle ja kuvataan tapahtumia matkan aikana ja sen näennäisessä päätepisteessä.[628]

Tandefelt aloitti teoksen pukusuunnittelutyön helmikuussa. Hän luki näytelmän senhetkisen version ja purki sen kohtausluetteloksi, johon merkitsi muun muassa pukuihin liittyvät viittaukset ja huomioon otettavat seikat.[629] Tämän jälkeen hän alkoi kerätä historiallista taustatietoa 1800-luvun alun univormuista eri teoksista. Työkirjaansa hän teki muistiinpanoja, piirsi univormuja ja niiden yksityiskohtia sekä naisten puvun siluettia, leikkauksia ja koristelua.[630] Ennen maaliskuun 22. päivänä pidettyä lukuharjoitusta Tandefelt sai näytelmästä uuden sovituksen, joka selvensi kohtausjärjestystä. Lukuharjoituksessa Terttula kuvaili näy-

626 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

627 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.1000 ja 4. haastattelu 2.7.2001; Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja. Nähtävästi myös Terttulalle työ oli tärkeä, sillä *Kohti maailman sydäntä* on yksi hänen vuonna 1983 teatterialan matrikkelissa mainitsemistaan kymmenestä ohjauksesta. Tainio (toim.) 1983, 438.

628 Näytelmä oli esitetty aiemmin pidempänä versiona kuunnelman muodossa, mutta Terttulan ohjaus oli näytelmän kantaesitys teatterissa. Tämän jälkeen näytelmää on esitetty vuonna 1984 Tampereen Teatterissa sekä 1985 Åbo Svenska Teaternissa nimellä *Mot världens hjärta*. Terttulan ohjauksessa oli mukana yhteensä 17 näyttelijää ja pari avustajaa upseerien ja palvelijoiden sekä muun väen rooleissa, miesrooleja oli 12, naisia 4. Esityksen kesto oli noin 2,5 tuntia. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite. Ilona: ”Kohti maailman sydäntä” [viitattu 20.5.2015]; *Kohti maailman sydäntä* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

629 Tandefelt, työkirjamerkintä 20.2.1977. Työkirja *Matkalla maailman sydämeen*, TeaMA 1341.

630 Tandefelt: Työkirja *Matkalla maailman sydämeen*, TeaMA 1341.

telmää absurdiksi matkakertomukseksi, ei historialliseksi näytelmäksi. Näytelmän elementtejä olivat unenomaisuus ja epätodellisuus. Myös tapahtuma-aika täsmentyi, kyseessä olivat Viaporin puolustajat heinäkuussa 1808. Näytelmän henkilöt jaettiin kolmeen ryhmään, Eteenpäinnäkijöihin (kuten majuri af Åkerlille), Taaksepäintuijottajiin (kuten kapteeni Värnhjelm) ja Paikalleen tuomittuihin.[631]

Peltosen näytelmä ja sen kieli viehätti Tandefeltia. Lisäksi hän eläytyi upseerien sotavankeuteen vanhan sukutarinan kautta. Sen mukaan erään esi-isän veli oli vastaavassa tilanteessa jäänyt Venäjälle ja perustanut siellä uuden perheen. Sukuhaara oli vallankumouksen pyörteissä päätynyt ”banaaninviljelijöiksi Martiniquelle”.[632] Pukuluonnoksissaan Tandefelt pyrki tulkitsemaan näytelmän omalaatuista runollista tunnelmaa ja hahmojen karaktääriä. Hän nautti pukuluonnosten piirtämisestä: ”Siinä voi tehdessä niin kuin elää sen roolin, se oli minulla sellaista korvaavaa roolityötä, kun ei itse päässyt näyttelemään.”[633] Tulkintansa roolista hän toi pukuluonnokseen ehdotuksina, joita myös roolin näyttelijän olisi mahdollista käyttää hyväkseen omassa työssään. Kapteeni Värnhjelmin (Pentti Siimes) pukuluonnoksen univormun liian pitkät hihat olivat ”avuttomuuden osoitus” (ks. kuva 81) ja ruhtinas Vjeskomskoille (Jussi Jurkka) Tandefelt piirsi peruukin hatunomaisena (ks. kuva 82).[634]

Näytelmän tunnelman visualisointia Tandefelt haki myös aikakaudelle ominaisen kuvitustyylin kautta. Pukuluonnosten piirrostyylin hän halusi olevan 1800-luvun alun painotuotteiden ”vähän naiivia tuntua”. Hän käytti ruskeaa tussia ja vesiväriä eläväpintaiselle pariisinpaperille sekä tuon ajan metalligrafiikalle, kuten kuparipiirroksille, ominaisia viivamaisia varjostuksia ja piirrettyjä kehyksiä.[635]

Kansallisteatterissa ei ollut vierailevalle suunnittelijalle työtilaa, joten Tandefelt teki pukuluonnokset ja työpiirrokset kotonaan ja kuljetti niitä edestakaisin teatterille.[636]

Lavastaja Hannu Lindholmin kanssa Tandefelt teki töitä ensimmäistä

631 Emt.
632 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.
633 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
634 Emt.
635 Emt.; Pukuluonnosten koko 32 x 23,5 cm, 1 kpl pukuluonnos TeaME 1066:27:XVb; 11 kpl pukuluonnoksia Liisi Tandefeltin hallussa.
636 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

kertaa. Lindholm vieraili Porin Teatterista, eikä tapaamisista ole jäänyt muistikuvia. Tandefelt epäilee saaneensa Lindholmilta lavastusluonnoksen ja lähteneensä sen pohjalta työskentelemään: ”Seuraavalla kerralla varmaan nähtiin, kun lavastus oli jo lavalla.”[637] Tandefelt kuitenkin piti lavastuksesta. Hänen mielestään se ja puvut toimivat hyvin yhdessä.

Sotilaspukujen lähtökohtana olivat historialliset univormut, mutta karakterisoituna Peltosen näytelmässään roolihahmoista antaman ”hauskan kuvauksen suuntaan”.[638] Aikalaisartikkelissa Tandefelt kuvaili sotilaspukujen lähtökohdaksi vuoden 1808 sotaa. Hänen mukaansa aikakauden ”pehmeäolkapäiset ja romanttiset” univormut sopivat hyvin näytelmän tyyliin, mutta korosti ettei ollut pyrkinyt autenttisuuteen sotilaspukujen ja niiden värien suhteen. Suomalaisupseereille tehtiin tavalliset univormut ja juhlaunivormut. Vaikka alunperin pohdittiin mahdollisuutta tehdä myös matkan varrella rähjääntyneet sotilaspuvut, ajatuksesta luovuttiin, koska näyttelijät olisivat joutuneet tekemään liian nopeita pukuvaihtoja. Venäläisille tehtiin vain yhdenlaiset univormut. Värit oli valittu sopimaan lavastuksen kanssa.[639] Univormujen materiaaliksi hankittiin sinistä flanellia, jota halutun värin ja tunnun vuoksi pestiin useampaan kertaan pesukoneen valkopyykkiohjelmalla.[640]

Eugen Terttula antoi keväällä ohjeita ruhtinas Vjeskomskoin hahmosta: ruhtinaan kohtauksen oli tarkoitus olla yllätyksellinen ja hänen ylleen koottu kaikki vaatetus, mille ei ollut pitkään aikaan ollut käyttöä.[641] Aikalaisartikkelin mukaan juuri venäläisen ruhtinasperheen kohdalla Tandefelt oli saanut päästää irti leikkimielensä. Venäläisen ruhtinasperheen asut olivat voimakkaasti karrikoituja. Naisten pukujen lähtökohtana oli empire ja sen jälkityyli.[642] Naisten pukuja varten löytyi pakkakaupalla laskeutuvaa kangasta, nähtävästi puuvillakreppiä, jota värjättiin eri värisävyihin.[643] Artikkelin mukaan pyrkimyksenä oli tehdä ruhtinaan kahdesta nuoremmasta tyttärestä ”varsin naurettavia ilmestyksiä”. Tandefelt oli keväällä valinnut näyttelijöille mahdollisim-

637 Emt.
638 Emt.
639 Iranto: *Näin syntyy teatteriesitys II: Moni on kantanut kortensa kekoon*. Tunnistamaton lehtiartikkeli, todennäköisesti syksyllä 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.
640 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Iranto: Emt.
641 Tandefelt: Työkirja *Matkalla maailman sydämeen*, TeaMA 1341.
642 Iranto: emt.
643 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

man epäpukevia värejä, mutta kesän jälkeen ruskettunutta ihoa vasten värit näyttivät paljon viehättävämmiltä: ”Se ehditään vielä korjata.”[644] Aikakauden muotiin kuulunut helmojen ja hihojen topattu nauhakoristelu toteutettiin liioiteltuna, muotoilemalla kankaalla päällystettyä ikkunatiivistenauhaa. Pallomaiset hihat tuettiin superlonilla ja nouseva pitsikaulus rautalangalla.[645]

Kesän jälkeen tapahtui muutoksia, jotka vaikuttivat Tandefeltin työskentelyyn. 1600-luvun sotavanhuksen alkuperäinen näyttelijä jouduttiin sairastumisen takia korvaamaan paljon kookkaammalla näyttelijällä, eikä puvun kangasta ollut enää lainkaan jäljellä. Lisäksi ohjaaja halusi aiemmin vain äänenä ja upseeritoverien puheissa esiintyneen kapteeni Björnbergin sittenkin roolihahmona näyttämölle, joten tälle suunniteltiin ja toteutettiin sotilaspuku.[646] Myös lavastukseen kuuluville ihmisenkokoisille nukeille tehtiin univormut.[647] Kansallisteatterin pukuvarastosta löytyi hahmojen karaktäärille tärkeitä, aikakaudelle tyypillisiä asusteita, kuten vanha kashmirhuivi ruhtinaan vanhimmalle tyttärelle.[648] Jossain vaiheessa työprosessia myös ruhtinaan nuorempia tyttäriä näytelleet Aila Arajuuri ja Elli Castren olivat vaihtaneet rooleja: Tandefelt oli suunnitellut pukuluonnoksessa violetin puvun Aila Arajuuren roolihahmolle Zinaidalle, mutta käsiohjelmasta ja esityksestä otetuista valokuvista voi todeta, että Aila Arajuuri näytteli violetti puku yllään Glafiraa ja Elli Castren rusehtavassa puvussa Zinaidaa (ks. kuvat 83 ja 84).

Puvut toteutettiin puvustonhoitaja Terttu Pykälän johdolla, joka vastasi myös pukujen leikkaamisesta. Lisäksi puvustossa työskenteli kaksi ompelijaa ja vaatturi. Tandefeltin mukaan Pykälä ymmärsi epookkipukujen kaavoitukseen, materiaaleihin ja toteutukseen liittyviä asioita: ”Hän oli hyvin herkkäsorminen”. Tandefeltin mukaan 1970-luvulla oli yleensä vaikea saada puvustojen henkilökunta ymmärtämään, ettei miesten takeissa käytetty olkatoppauksia, tai miten hiha-aukon leikkaus kaartui voimakkaasti selkäpuolella ja millä tavoin hiha oli aikakaudella leikattu.[649]

644 Iranto: emt.
645 Emt.
646 Emt.
647 Tandefelt: Työkirja *Matkalla maailman sydämeen*, TeaMA 1341.
648 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
649 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002. Tandefeltin mukaan näytelmän pukujen toteutustyö oli

Tandefelt teki ja ohjasi pukujen patinointia. Univormukankaiden valkopesukäsittelyn lisäksi puvut silitettiin tarkoituksellisen huolimattomasti ja pukujen kuluneisuutta korostettiin pukuluonnoksista tutulla ristikkäisvarjostuksella sekä pehmein varjostuksin. 1600-luvun sotavanhuksen pukuun tehtiin luodinreikiä polttamalla tulitikulla. Tandefelt oli erittäin tyytyväinen lopputulokseen, hahmo toimi näyttämöllä (ks. kuva 85). Ennen ensi-iltaa Tandefelt joutui lisäämään pukujen patinointia aika lailla, sillä valot söivät pukujen likaa ja kuluneisuutta. Joka esityksen jälkeen muutamien upseerien poisrepimät kunniamerkit piti ommella paikoilleen.[650]

Tandefeltin mukaan Terttulalla ei sinänsä ollut tapana ohjata puvun tai pukeutumisen ja riisumisen käyttöä näyttämöllä, vaan ideat siihen syntyivät joko näyttelijöiden oman lähestymistavan tai Tandefeltin ja Terttulan kanssa käytyjen yhteisten neuvottelujen kautta.[651] Näyttelijöiden kanssa työskentelystä Tandefelt on kertonut kahdessa kertomuksessa, joiden kautta on mahdollista tarkastella tutkimukseni kannalta erittäin kiinnostavia pukusuunnittelijan ja näyttelijän välisiä rajanvetoja.

Ensimmäinen, *Korsettikertomus*, kertoo siitä, miten naisnäyttelijän kanssa tuli erimielisyyttä puvun korsetista. Tandefelt kertoi tapahtumasta ja viittasi siihen haastatteluissa yhteensä kolme kertaa. Kertomuksessa näyttelijä kieltäytyi ehdottomasti käyttämästä korsettia, koska hänen mielestään suoralinjaisessa puvussa ei sellaista tarvittu. Empiretyylisen puvun korsetissa ei kuitenkaan ole olennaista vyötärön kaventaminen vaan rintojen nostaminen ja juuri tämä luo aikakauden puvulle ominaisen vartalolinjan. Aikansa kiisteltyään Tandefelt lopulta harmistuneena luovutti: ”Ja tappelin aikani ja lopulta nostin käteni pystyyn, että antaa olla. Pitäköön tissinsä. Ja ei se puku koskaan sitten ollut sitä, mitä olisin toivonut sen olevan”.[652]

Toinen kertomus liittyy ruhtinas Vjeskomskoita näytelleeseen Jussi Jurkkaan, jota Tandefelt kuvaili hienoksi näyttelijäksi, mutta ”ei maa-

myös Pykälän omalla uralla merkittävä, koska tämä myöhemmin käytti teosta esimerkkinä opetustyössään. Kansallisteatterin puvustonhoitajana 1975–84 toiminut Terttu Pykälä työskenteli näyttämöpukujen valmistajien kouluttajana vuodesta 1988 lähtien. Emt. ja 7. haastattelu 22.8.2002; Terttu Pykälän haastattelu 29.10.2014; Lahdenperä 2006, 15–17; Weckman 2009, 181.

650 Iranto: emt.; Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

651 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

652 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

ilman helpoimmaksi ihmiseksi". Jurkan kanssa syntyi pieni yhteentörmäys kenraaliharjoitusvaiheessa. Tandefeltin mukaan siihen saakka ei juurikaan oltu näyttelijäntyössä käytetty sitä seikkaa, että peruukki oli irrallinen osa, joka saattoi mennä tarkoituksellisesti vinoon, vaan se aina kiinnitettiin otsaan, jotta se näyttäisi mahdollisimman paljon aidoilta hiuksilta. Peruukin käyttö dramaturgisena elementtinä *Dantonin kuolemassa* oli ollut poikkeuksellista. Näytelmän aikakaudella kuitenkin käytettiin nimenomaan peruukkeja, myös virkapuvun osana, ja Tandefelt oli piirtänyt ruhtinas Vjeskomskoin pukuluonnokseen peruukin hatunomaisena:

> "Rupesin hänelle kenraalivaiheessa, kun puvut olivat päällä ja kaikki, niin sanomaan, että 'hei, ota se siinä pois, että se olisi kiva kun se tulisi tällai...', 'Kuule minä hoidan tämän oman roolini ja omat pukuni! Hoida sinä omat asiasi!' oli se vastaus [...] Minä tietysti pikkuisen loukkaannuin sillä hetkellä ja pahoitin mieleni, mutta sitten kun jälkeenpäin ajattelin sitä, niin toisaalta sitä pitäisi oppia... tämähän on suurta psykologiaa tämä koko puvustushomma, sitä pitäisi oppia näkemään näyttelijöistä se, että kun on tosi hyvä ja arvokas näyttelijä, niin sinun täytyy myös kunnioittaa sen yksityisyyttä siinä roolintekemisessä, eikä kauheasti [mennä] sorkkimaan, olin vaan silloin vielä jotenkin niin innokas..." [653]

Kertomuksissa kyse oli korsetista ja sen käytöstä sekä peruukista ja sen käytöstä, mutta implisiittisesti myös näyttelijän ja pukusuunnittelijan roolien välisistä rajanvedoista. Kertomusten kautta tulee näkyväksi kaksi erilaista suhtautumistapaa tilanteessa, jossa näyttelijä vastustaa pukusuunnittelijaa. *Korsettikertomuksessa* kyse on pukusuunnittelijan näkökulmasta epookkivaatteelle tyylin ja siluetin kannalta olennaisesta, aikakaudelle uskollisesta vaatekappaleesta, joka vaikuttaa olennaisesti roolihahmon ulkomuotoon. Korsetista kieltäydyttiin vetoamalla siihen, ettei sitä tarvita. Kyse ei ole näyttelijän omasta roolitulkinnasta, vaan näyttelijä astuu pukusuunnittelijan alueelle, kyseenalaistaa pukeutumisen historiaan ja sen soveltamiseen liittyvän asiantuntemuksen ja näyttäytyy ensisijaisesti mukavuudenhaluisena, tietämättömänä ja koko-

653 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

naisestetiikkaa ymmärtämättömänä. *Hoida sinä omat asiasi* -kertomuksessa Tandefelt tulkitsee kyseessä olleen ensisijaisesti näyttelijän omaan roolitulkintaan liittyvä kieltäytyminen pukusuunnittelijan tarjoamasta ratkaisusta. Jälkimmäinen kertomus sisältää pukusuunnittelijan työn arvoihin ja ihanteisiin liittyvää ohjeistavaa puhetta. Tandefelt korostaa näyttelijän oman roolitulkinnan ja sen kunnioittamisen merkitystä siinäkin tilanteessa, jossa pukusuunnittelijan mielestä esityksen kokonaisestetiikka vaatisi muuta. Ero suhtautumisessa hahmottaa pukusuunnittelijan ja näyttelijän työn rajapintoja. Tandefeltin näkökulmasta historian asiantuntemus ja siihen liittyvät päätökset kuuluvat ensisijaisesti pukusuunnittelijalle, eikä kokonaisestetiikan kannalta perustellusta vaatekappaleesta kieltäytyminen mukavuuteen vedoten ole ammatillisesti pätevä syy. Roolin tulkinta puolestaan kuuluu sittenkin ensisijaisesti näyttelijälle. Etenkin kokeneella, arvostetulla – ja ehkä hieman pelätylläkin – näyttelijällä on oikeus ja mahdollisuus kieltäytyä pukusuunnittelijan pukuihin liittyvistä tulkinnoista. Tähän vedoten pukusuunnittelija voi myös peräytyä ikävästä tilanteesta ammatillisen itsetuntonsa säilyttäen.

Mieluisinta yhteistyö oli sellaisten näyttelijöiden kanssa, jotka ottivat vastaan Tandefeltin ehdotukset ja alkoivat käyttää pukuja hyväkseen. Pentti Siimes oli Tandefeltin mukaan ”äärimmäisen tarkka vaatteistaan, niinkuin parhaat näyttelijät ovat”. Hänen kanssaan yhteistyö sujui hyvin. Univormuun kuuluvaa peruukkiaan Siimes käsitteli hatunomaisesti (ks. kuva 86).[654] Tandefelt nosti etenkin Tarmo Mannin näyttelijäntyön erääksi teoksen merkittävyyttä muovanneeksi tekijäksi.[655] Mannin hahmoa majuri af Åkerlillea huopikkaineen (ks. kuvat 87 ja 88) Tandefelt piti hyvin onnistuneena. Tandefeltin mukaan Manni oli loistava näyttelijä, joka saatuaan pukunsa alkoi itse käyttää ja muokata sitä. Hän riuhtoi paitaa ja avasi kaulusta, käytti hyväkseen riisumista, eikä häntä tarvinnut ohjata puvun käytössä.[656]

Kolmannessa teokseen liittyvässä kertomuksessa Tandefelt kuvaili työsopimuksen solmimista teatterinjohtajan kanssa. Tandefelt kertoi ensin lyhyemmän version, jonka yhteydessä hän viittasi senaikaisten, pukusuunnittelutöitä tehneiden mieslavastajien palkkioihin, jotka olivat

654 Valokuvasta on kuitenkin mahdollista nähdä, etteivät Siimeksen hihat olleet pukuluonnoksen lailla tavallista pidemmät. Emt. ja 7. haastattelu 22.8.2002; valokuvaplanssi TeaME 1066:27:XVb.
655 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
656 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

hänen mukaansa nousseet jo varsin korkeiksi.[657] Myöhemmin hän kertoi pidemmän ja yksityiskohtaisemman version tapahtumasta:

> ”Sen muistan, että nämä olivat rinnakkaisnäytelmät. Se on siis […] tyypillinen pukusuunnittelijaa kohdannut nöyryytys, että Savola kutsui minut sinne keskustelemaan työstä, että ’Juu, minulla olisi kaksi työtä, yhtäaikaa’, ’En minä kahta työtä’, ’Juu, mutta tämä toinen on pieni työ’, […] [*Harhatunteet*]… ja he eivät maksaneet siitä kuin puolitoista hintaa. No kun yhtä aikaa tekee, niin eihän sitä… tarvita. Ja minä hullu idiootti suostuin tämmöiseen… siis aivan hirveätä ryöstöä, törkeätä ryöstöä… kumpikin työ vaati oman tutustumisensa, oman paneutumisensa, omat sovitukset, omat materiaalin hakemiset, kaikki.”[658]

Kohti maailman sydäntä -teokseen liittyvän kerronnan yhteydessä Tandefelt nostaa esiin lyhyesti, mutta voimakkaasti painottaen työskentelyyn ja sen mielekkyyteen vaikuttaneita seikkoja. Hän yleistää ne koskemaan laajemminkin omaa uraansa ja siihen liittyneitä työskentelykäytäntöjä. Tässä yhteydessä hän ei kuitenkaan mainitse palkkaa, vaan lähinnä ajankäyttöön ja omiin voimavaroihin liittyviä vaikeuksia. Lisäksi Tandefelt hahmottelee ammattiin liittyvää ihanteellista tilannetta:

> ”Nämä [pukusuunnittelutyöt] ovat kaikki niin kauhean suuren tuskan kautta syntyneitä juuri sen takia, että on ollut kiire, on ollut väsynyt, minulla oli liian vähän aikaa, ei olisi tahtonut jaksaa, että… tavallaan että ei elämä ole sitä varten. Kyllä tämmöisenkin työn teon pitäisi olla kauhean kivaa, semmoista ympäripyöreän kivaa, jotta se tuottaisi aina parempaa ja parempaa tulosta. Nämäkin olisivat varmaan olleet paljon parempia, jos olisi vähän itseään säästäen pystynyt tekemään töitä. Mutta se on ihan henkilökohtainen vikani.”[659]

Kohti maailman sydäntä sai kriitikoilta varsin positiivisen vastaanoton. Sekä lavastusta että puvustusta pidettiin monipuolisina ja mielikuvituksekkaina.[660]

657 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
658 Emt.
659 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
660 Esim. Brotherus 29.9.1977; Sundqvist 29.9.1977; Kajava 29.9.1977; Kajanto 29.9.1977; Veltheim

Teatterikritiikki näyttäytyy teoksen yhteydessä eräänä muistelua määrittävänä tekijänä.[661] Tandefelt mainitsi *Kohti maailman sydäntä* ensimmäisen kerran kysyessäni sellaista produktiota, jonka muuten on kokenut olleen hieno, mutta jossa puvut olisivat jollain tavalla epäonnistuneet. Tällöin hän totesi, että jälkeenpäin ajatellen puvustus oli omalla tavallaan varsin epärealistiseksi suunniteltu ja että sen olisi voinut tehdä toisin, ja miten eräs kriitikko oli todennut sen olleen ”niin puvustettu” – liian huomiotaherättävä. Samalla Tandefelt kuitenkin vähätteli kriitikon näkemyksen merkitystä: ”Mutta siitä nyt saa sanoa mitä sanoo, eihän sillä ole mitään merkitystä…”[662] Kerronnan rakennetta tarkastellessani totesin, että Tandefelt kuitenkin arvioi *Kohti maailman sydäntä* -esityksen puvustusta ja nimenomaan naisten pukuja poikkeuksellisen monta kertaa. Pukuluonnoksia katsellessamme Tandefelt totesi olleensa tyytyväinen etenkin sotilaspukuihin, mutta että olisi voinut tehdä naisten puvut toisella tavalla. Mikäli hän olisi tehnyt puvustuksen myöhemmin, vaikka 1980-luvulla, hän olisi voinut ratkaista naisten puvut kevyemmin: ” […] mutta tulipahan kokeiltua ja tehtyä.”[663] Katsellessamme valokuvia teoksesta Tandefelt pohti, miten olisi ehkä voinut suunnitella puvut jotenkin toisenlaisiksi, mutta totesikin: ”Mutta näin kun katsoo, niin se oli aika kiva, itseasiassa. Eikä näissäkään ole mitään vikaa, […] vanhan ruhtinaan degeneroitumisessa ja muussa…” (ks. kuva 89).[664] Paluu etenkin valokuvien äärelle avasi siis Tandefeltille positiivisemman tulkinnan teoksen puvustuksesta ja sen suhteesta näytelmään.

Verratessani elämäkerta- ja produktiohaastatteluja huomasin jälleen erot kerronnan ja käsiteltyjen teemojen määrissä sekä teemoihin liittyvien aiheiden näkökulmien monipuolisuudessa. Kuva-aineistoa katsellen tehdyissä produktiohaastatteluissa Tandefelt kertoi teoksesta lähes kymmenen kertaa enemmän kuin elämäkertahaastatteluissa.[665]

29.9.1977; Stålhammar 30.9.1977; Savutie 1.10.1977; Nokela 11.10.1977. Teoksen puvustukseen liittyvästä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 49–53. Esityksiä kertyi kaikkiaan 56 ja katsojia 7537. Ilona: ”Kohti maailman sydäntä” [viitattu 20.5.2015].

661 Weckman 2014, 52, 59.

662 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

663 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

664 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

665 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

2.6 Vaikeuksien kautta voittoon

Kaksi viimeistä Liisi Tandefeltille merkityksellistä teosta sijoittuvat 1980-luvulle, jota on kuvailtu ”yksilön vuosikymmeneksi”. Teatterissa kyseenalaistettiin edellisen sukupolven brechtiläiset ihanteet ja poliittisen realismin traditio. Yhteisöllisyyden ja suurten eleiden sijasta teatterissa korostuivat yksilöllisyys, aistillisuus ja aiempaa pienimuotoisempi esitystapa.[666] Teatterinäyttämöllä käsiteltiin esimerkiksi sukupuoleen, miehen ja naisen rooleihin ja asemaan liittyviä kysymyksiä sekä ruumiillisuutta. Juonen merkitys väheni ja ”kerronnan sijaan korostettiin näyttämistä”.[667] Visuaalisuuden on mainittu olleen keskeinen tekijä 1980-luvun esityksissä, mutta sitä saatettiin lähestyä hyvin erilaisista lähtökohdista. Kimaltavien, värejä ja ylellisiä materiaaleja pursuavien, näyttävien lavastusten ja pukujen ohella rakennettiin yleisölle kokonaisvaltaisia tilakokemuksia, jossa materiaaleina käytettiin aitoja luonnontuotteita.[668] Perinteistä kurkistusluukkunäyttämön muotoa oli kritisoitu etenkin 1970-luvulta lähtien. 1980-luvulla tehtiin runsaasti erilaisia tilakokeiluja, joiden avulla haluttiin osallistaa yleisöä. Vanhoja teatteritiloja pyrittiin muuntelemaan. Esityksiä tehtiin myös erilaisiin löydettyihin tiloihin, kuten hylättyihin teollisuustiloihin ja huviloihin.[669] Tandefeltin kokemuskerronnassa 1980-luku hahmottuu voimakkaan muutoksen ajaksi pukusuunnittelutyössä ja pukuestetiikassa.

666 Tanskanen 2010, 337–338, 370–371.
667 Tanskanen 2010, 373.
668 Tanskanen 2010, 371.
669 Gröndahl 2010, 388–389; ks. myös Gröndahl 2009a, 100; Seppälä 2010, 329.

Tandefeltille neljästoista kerronnassa merkityksellistynyt teos *Punainen virta* (1983) oli vaikeiden kokemusten produktio. Sen eräänlainen vastapari *My Fair Lady* (1985) onnistui puolestaan monin tavoin. Tandefeltin kokemuskerronnassa *My Fair Lady* hahmottuu viimeisenä varsinaisena pukusuunnittelutyönä. Tämän jälkeen näyttelijänura muodostui Tandefeltille pukusuunnittelutyötä tärkeämmäksi, eivätkä 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa tehdyt pukusuunnittelutyöt enää kasvaneet vastaavalla tavalla merkityksellisiksi, muisteltaviksi teoksiksi.

Vaikeudet kasaantuvat – *Punainen virta* (1983)

Vuonna 1976 freelanceriksi jäätyään Tandefelt alkoi toteuttaa omia monologiesityksiä, joita hän rahoitti osittain pukusuunnittelutöillään. 1980-luvun alusta lähtien hänen työskentelynsä pukusuunnittelijana väheni.[670] Tähän oli useita syitä. Tandefeltin mukaan johtui omista terveyteenkin liittyvistä valinnoista, ettei hän periaatteessa halunnut ottaa kuin yhden pukusuunnittelutyön kerralla. Hän halusi keskittyä näyttelijäntyöhön, mutta toisaalta hänelle ei myöskään tarjottu pukusuunnittelutöitä entiseen tapaan. Tämä taas saattoi johtua sekä aiempaa voimakkaammasta profiloitumisesta näyttelijänä, mutta myös siitä, että vanhat luotto-ohjaajat eivät enää tehneet töitä entiseen tahtiin. Tandefeltin mukaan myös *Rosa Luxemburgiin* liittyneestä kohusta saakka häneen liitetty kommunisti-leima vaikutti työnsaantiin.[671] Vaikka pukusuunnittelutyöt vähenivät, Tandefeltin toiminta ja merkitys alan täydennyskouluttajana kasvoivat.[672] Hänellä oli myös useita pukusuunnittelijan ammattiin liitty-

670 Esim. 1960-luvulla Tandefelt teki keskimäärin neljä pukusuunnitteluproduktiota vuodessa, 1970-luvulla keskimäärin 5–6, mutta 1980-luvulla enää keskimäärin kaksi. Määrällisesti työt vaihtelivat näiden kolmenkymmenen vuoden aikana yhdestä kymmeneen vuodessa. Weckman & Laine 2006, 156–162.

671 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; Ollikainen 2006, 92–93.

672 Tandefelt toimi kouluttajana jo 1970-luvun alusta lähtien, mutta erityisesti 1980-luvulla. Tandefeltin kotiarkistossa on runsaasti osin tunnistamattomia luentoja, opetusmateriaalia ja alustuksia 1970-, 1980- ja 1990-luvuilta. Hän selvitti alan koulutusta mm. Saksassa ja Tsekkoslovakiassa ja organisoi useita täydennyskoulutuskursseja pukusuunnittelijoille, puvustonhoitajille, kampaajille ja naamioitsijoille, ks. 1. Liite; Valtion Näyttämötoimikunnalle annettu ”Selostus valtion näyttämötaideapurahan käytöstä vuonna 1972”, ”Pukuluennot” ja ”Omia tekstejä sekä puvustus- ja että näyttelijäntyöstä”, Tandefeltin kotiarkisto; Weckman 2006, 69, alaviite 73 sivulla 82; Lahdenperä 2006, 15–17; Houni (toim.) 2006, 166. Esim. Mikkelin Kansalaisopistossa järjestetystä teatteripukukurssista ja pukusuunnittelijoille ja naamioitsijoille suunnatuista täydennyskoulutuskursseista ks. Hirvonen

viä luottamustoimia.[673] Vuosina 1976–1977 Suomea kiertäneen pukunäyttelynsä, 1978 myönnetyn Pro Finlandia -mitalin ja 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa tuottamiensa kiertuemuotoisten monologiesitysten televisiotaltiointien ja niihin liittyvän julkisuuden myötä Tandefelt näyttäytyi myös laajaa yleisöä kiinnostavana henkilönä. Hän kertoi televisiossa ja aikakauslehdissä työstään ja elämänvaiheistaan.[674]

Syksystä 1981 lähtien Tandefelt kiersi ympäri Suomea esittämässä *Pimeys ilon syvyys* -monologia,[675] ja syksyllä 1982 hänellä oli kaksi pukusuunnittelutöiden ensi-iltaa.[676] Näiden jälkeen seuraava pukusuunnittelutyö oli Pierre Lavillen näytelmä *Punainen virta*, jonka ensi-ilta oli Kansallisteatterin suurella näyttämöllä keväällä, 4. toukokuuta 1983. Teoksen oli alunperin ollut tarkoitus valmistua jo kevättalvella 1983, mutta useiden sairaustapausten ja roolivaihdosten vuoksi ensi-iltaa jouduttiin siirtämään pari kuukautta. Nähtävästi myös pääosan, Bulgakovin näyttelijä vaihtui.[677] Kyseessä oli pohjoismainen kantaesitys. Lavillen näytelmää ei ole tämän jälkeen esitetty Suomessa. Näytelmän sovitti ja ohjasi Eugen Terttula, lavastuksesta vastasi Dan Nemteanu ja pukujen toteutuksesta Terttu Pykälä.[678]

Tandefeltin kerronnassa *Punainen virta* hahmottuu produktiona, johon liittyy voimakkaita taiteellisen epäonnistumisen tunteita. Kerronnassa teos hahmottuu myös suhteessa erityisen vaikeaan elämänvaiheeseen. Tandefelt kuvailee vaihetta ”henkisenä ja fyysisenä umpikujana”. Vuosien mittaan kerääntynyt stressitila, taloudelliset ja terveyteen liittyvät huolet kasaantuivat.[679] Tandefelt nosti teoksen ensimmäisen kerran

8.6.1982; Lukkari 55/ 1982; Leskinen-Aholainen: ”Täydennyskoulutusta: pukusuunnittelijoiden kymmenviikkoinen”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1986. Tandefeltin 7. leikekirja.

673 Ks. Ansioluettelo, 1. Liite.

674 Useita tunnistamattomia artikkeleita 1970-luvun lopusta ja 1980-luvun alusta Tandefeltin leikekirjoissa 6. ja 7., esim. Poukkula, Joutsalmi, Moisio, Lindegren, Uotinen, Pyysalo 1981, Saarikoski 12/1979; ks. myös Ollikainen 2006, 101; Houni 2006, 146, 148–149.

675 Tandefelt kiersi esityksen kanssa kevääseen 1983 saakka. Esitys nähtiin televisiossa 12. joulukuuta 1982. Tandefelt teki vuosien 1982–83 aikana myös joitain roolitöitä TV1:lle. Useita lehtiartikkeleita ja kritiikkejä *Pimeys ilon syvyys*-esityksestä vuosilta 1981–1983, Tandefeltin 7. leikekirja ; Ollikainen 2006, 99–100; Weckman & Laine 2006, 161.

676 Weckman & Laine 2006, 161.

677 Hotinen 17.5.1983; Rautalahti 14.5.1983; Ritolahti 19.5.1983; Sundqvist 7.5.1983.

678 Mukana oli 16 näyttelijää (12 miestä ja 4 naista), joilla oli useita rooleja sekä 6 muusikkoa ja 11 avustajaa. *Punainen virta* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA. Ilona: ”Punainen virta” [viitattu 20.5.2015].

679 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; ks. myös Houni & Helavuori 2006, 41.

esille neljännessä elämäkertahaastattelussa, kertoessaan työskentelystä Eugen Terttulan kanssa ja onnistuneesta yhteistyöstä *Kohti maailman sydäntä* -teoksen yhteydessä. Tällöin hän mainitsi *Punaisen virran* esimerkkinä siitä, että pitkästä ja taiteellisesti tyydyttävästä yhteistyöhistoriasta huolimatta kaikki Tandefeltin ja Terttulan yhteiset työt eivät olleet niin onnistuneita. Hän perusteli huomautuksensa kertomalla teoksen valmisteluvaiheista ja laajemmin elämästään tuossa vaiheessa.[680] Tandefeltille aika *Punaisen virran* parissa näyttäytyy ennen kaikkea väsymyksen ja ylirasituksen kautena. Hän arvioi itsetuhoiseksi kuvailemaansa työskentelytapaa, kahden ammatin ongelmallisena pitämäänsä suhdetta sekä teoksen valmistusaikaan liittyvää vaikeaa elämänvaihetta. Hän epäili elämänvaiheen vaikuttaneen siihen, että teoksesta jääneet mielikuvat olivat niin huonoja.[681] Vaikka Tandefeltin mukaan oma olotila heijastui varsinkin näyttelijäntyöhön, vaikeuksia oli myös pukusuunnittelutyössä: ”Ote rupesi kirpoamaan.”[682]

Lavillen näytelmä perustui Mihail Bulgakovin ja runoilija Vladimir Majakovskin elämänvaiheisiin sekä Bulgakovin teoksiin *Mestari ja Margarita* / *Saatana saapuu Moskovaan* ja *Teatteriromaani*. Jälkimmäisessä teoksessa Bulgakov kuvaa vaikeuksiin päättynyttä yhteistyötään ohjaaja Konstantin Stanislavskin kanssa Moskovan taiteellisessa teatterissa 1930-luvulla. Näytelmän kahden ensimmäisen näytöksen tapahtumat sijoittuvat Moskovaan vuosina 1925–27, kolmas näytös vuoteen 1930 sekä loppukohtaus talveen 1940.[683]

Tandefelt aloitti suunnittelutyönsä todennäköisesti jo syksyllä 1982, edellisten produktioiden syyskuisten ensi-iltojen jälkeen. Samaan aikaan hän myös kiersi monologiesityksensä kanssa. Tandefelt oli innostunut suunnittelutyön lähtökohdista, 1920-luvun lopun aikakauden pukeutumisesta sekä 1900-luvun alussa syntyneestä futurismista.[684] Innostus

680 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

681 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

682 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; Emt.

683 *Punainen virta* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Sundqvist 7.5.1983; Bulgakovin elämänvaiheista ks. myös Passinen 2005, 5 (julkaisematon opinnäyte); Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liitteessä.

684 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002. Futurismi oli liikettä, koneita, vauhtia ja voimaa, kaikkea modernia ihaileva laaja taidekentän suuntaus. Futurismia kannatettiin kirjallisuuden suuntauksena Venäjällä ja sittemmin Neuvostoliitossa, jossa Vladimir Majakovski oli keskeinen hahmo runouden uudistuspyrkimyksissä. Numminen et al. 1993, 352; Honour & Fleming 1992, 666–669.

aikakauteen näkyy pukuluonnoksissa, joihin Tandefelt tavoitteli vanhojen pukuluonnosten ja näyttämöpukujen tunnelmaa. Hän toteutti vaihtelevankokoiset pukuluonnokset peitevärein tummanharmaalle kartongille. Roolihahmojen nimet hän tekstasi valkoisella värillä aikakauden tyyliin. Myöhemmin Tandefelt piti osaa pukuluonnoksista varsin onnistuneina, etenkin Majakovskin luonnosta (ks. kuva 90). Hän kuitenkin totesi, että osa luonnoksista oli jäänyt keskeneräisiksi ja ryhdittömiksi.[685]

Tandefeltin mukaan Kansallisteatterissa oli hyvä työympäristö ja kaikki kohdallaan, budjetti oli riittävä ja käytettävissä taitavat toteuttajat. Silti hän koko työprosessin ajan pelkäsi, ettei saa puvustusta valmiiksi ja mieleisekseen. Suurimpana syynä Tandefelt piti omien voimien ja ajan loppumista, joka vaikutti sekä yksittäisiin pukuihin ja niiden toteutukseen että tiettyjen kohtausten, etenkin näyttävyyttä vaatineen naamiaiskohtauksen pukuihin.[686] Vaikka Tandefelt oli tyytymätön teoksen puvustukseen kokonaisuutena, joitain yksittäisiä pukuja hän piti silti onnistuneina. Puvut pyrittiin toteuttamaan pukuluonnoksille uskollisesti. Vaikka kyseessä olivat osaksi hyvin realistiset vaatteet, ei tyydytty siihen mitä pukuvarastosta löytyi. Tarpeen vaatiessa puvut tehtiin alusta lähtien, muotoiltiin ja topattiin niin, että ne muistuttivat pukuluonnosten mittasuhteita ja tunnelmaa. Erityisen tyytyväinen Tandefelt oli runoilija Majakovskin hahmoon ja takkiin, jonka pukuluonnoksen ja valmiin puvun hän mainitsi hastatteluissa monta kertaa (ks. kuva 91).[687] Takista hän on kertonut tarkemmin myös pukunäyttelyn yhteydessä tehdyssä aikalaishaastattelussa. Pukuun oli etsitty 20-luvun lippalakkia ja takkia, mutta sopivaa ei ollut löytynyt. Lopulta Tandefelt oli löytänyt kotoaan vanhemmiltansa peräisin olevan haalistuneen molskisen sängynpeitteen, joka värjättiin, ja josta teatterin räätäli sai ohjeet tehdä huonosti istuva takki.[688] Tämä takki toimi Tandefeltin mukaan erityisen hyvin näyttämöllä, Risto Aaltosen roolipukuna.[689]

Teatterikriitikot huomioivat *Punaisen virran* laajasti, mutta teos sai pääosin murskaavat arviot. Useampikin kriitikko inspiroitui näytel-

685 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; *Punaisen virran* pukuluonnokset, 9 kpl TeaME 1066:56:1 a-l sekä 8 kpl Liisi Tandefeltin hallussa.
686 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
687 Emt. ja 6. haastattelu 8.8.2002.
688 Paavilainen 20.10.1983.
689 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

män nimen pohjalta otsikoimaan esimerkiksi ”Ajan samea virta”, ”Veretön virta”, ”Saatana kuivatti Punaisen virran” sekä kysymään ”Missä on pato?”[690] Pukuihin liittyvät arviot olivat kaikkiaan varsin lyhyitä. Pukuja sekä kiitettiin että niihin suhtauduttiin ristiriitaisesti, vaikkakaan ei täysin negatiivisesti.[691]

Tandefelt piti työnteosta ohjaaja Eugen Terttulan kanssa. Yhteinen, useille onnistuneille töille pohjaava sävel ”oli olemassa, se toimi”. Silti Tandefelt epäili jälkikäteen, ettei Terttula sittenkään ollut täysin tyytyväinen hänen työhönsä.[692] Ikävä kyllä teoksen käsiohjelma ei sisällä lainkaan ohjaajan näkökulmaa näytelmään.[693] Nähtävästi teoksesta ei myöskään kirjoitettu yhtään erillistä artikkelia, joka olisi voinut kertoa Terttulan *Punaiseen virtaan* liittyvistä näkemyksistä.[694]

Kesken teoksen työprosessia, vuoden 1982 lopussa Tandefeltille myönnettiin 15-vuotinen taiteilija-apuraha vuodesta 1983 eteenpäin. Myöntämisestä nousi lehtien sivuille päätynyt kohu, kun opetusministeriön taideosaston osastopäällikkö oli esittänyt eriävän mielipiteensä jakopäätöksestä. Osastopäällikön mielestä apurahaa ei olisi pitänyt antaa näyttämötaiteen alalle, jossa oli mahdollisuus kuukausipalkkaan ja vakituisiin virkoihin. Myös Tandefelt otti osaa keskusteluun ja toi esille muun muassa naisnäyttelijöiden vaikean työllistymistilanteen.[695] Vaikka apuraha helpotti arkea, elämäntilanne jatkui henkisesti vaikeana.

Tandefeltin kerronnassa *Punaisen virran* työprosessiin liittynyt väsymys ja ylirasitus kattavat koko vuoden 1983. Ne kuitenkin näyttäytyvät myös paljon pidempää ajanjaksoa taakse- ja eteenpäin määrittävinä teki-

690 Ritolahti 19.5.1983; Hotinen 17.5.1983; Wikström 6.5.1983; Aalste 5.5.1983.

691 Esim. Aalste 5.5.1983; Brotherus 6.5.1983; Kajava 6.5.1983; Wikström 6.5.1983; Stålhammar 7.5.1983; Sundqvist 7.5.1983; Nokela 12.5.1983; Koski 14.5.1983; Hotinen 17.5.1983; Ritolahti 19.5.1983. Teoksen puvustukseen liittyvästä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 52–53. Teosta esitettiin suurella näyttämöllä 16 kertaa, katsojia kertyi yhteensä vain 6645. Ilona: ”Punainen virta” [viitattu 20.5.2015].

692 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

693 *Punainen virta* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

694 Luottamus Terttulan ja Tandefeltin välillä joka tapauksessa säilyi, sillä Tandefelt työskenteli myöhemmin vielä kaksi kertaa Terttulan pukusuunnittelijana Kansallisteatterissa, teoksissa *Yks perkele, yks enkeli* (ensi-ilta 26.4.1985) ja Terttulan viimeiseksi työksi jääneessä *Juurakon Hulda* -näytelmässä (ensi-ilta 19.11.1986). Terttula menehtyi vaikeaan sairauteen vain 61-vuotiaana vuonna 1988. Ilona: ”Yks perkele, yks enkeli” ja ”Juurakon Hulda”; Suutela 2007b.

695 Mm. Siikala: ”Eikö pukusuunnittelija voisi saada apurahaa?”; Tandefelt: ”Lähteminen on tärkeää – mutta onko se mahdollista?” sekä useita tunnistamattomia lehtiartikkeleita todennäköisesti alkutalvesta 1983, Tandefeltin 7. leikekirja; Houni (toim.) 2006, 166.

jöinä. Tandefelt liittää vaikean elämäntilanteen laajempaan 1970-luvun lopulta alkaneeseen kierteeseen, johon liittyivät jatkuvat taloudelliset vaikeudet, liiallinen työnteko, huono omatunto siitä, ettei työnteon takia kyennyt olemaan enemmän lapsensa kanssa sekä ahdistus omasta näyttelijäntyöstä ja kahden ammatin tuottamasta ristiriidasta:

> ”Elin ihan hirveässä […] taloudellisessa kurimuksessa, enkä nähnyt mitään edessäni. Oli semmoinen olo, että jaaha, minulta loppuu näyttelijän ura. Tähän se nyt loppui, ja nämä saamarin puvustukset on syöneet sen kokonaan.” [696]

Teos hahmottuu etenkin suhteessa näyttelijäntyön kriisiin, jota Tandefelt kuvailee ”luovaksi tyhjiöksi”.[697] Näyttelijäntyöhön vaikuttivat terveyteen liittyvät ongelmat. Tandefelt tuotti ja toteutti kahden muun näyttelijän kanssa syksyllä 1983 ensi-iltansa saaneen näytelmän *Boesman ja Lena*. Se sai huonot arviot ja lyhyen elinkaaren, jonka jälkeen hänellä ”oli niin kauhean vahva tunne että olen pettänyt kaikki.” Tähän produktioon ja siihen liittyneisiin vaikeuksiin liittyy myös ainoa Tandefeltin tässä yhteydessä kertoma, omaan näyttelijäntyöhön liittyvä kertomus.[698]

Punaista virtaa seurannutta aikaa kuvaillessaan Tandefelt toteaa, ettei vuosina 1983–87 tehnyt mitään itselleen merkittävää. Hän ei neljän vuoden aikana näytellyt lainkaan, vaan teki ainoastaan joitain elokuvarooleja.[699] Tässä vaiheessa Tandefeltin kokemuskerronnassa tulee hyvin näkyviin hänen taiteilijaidentiteettinsä, joka selvästi rakentuu teatterin yleisökontaktiin perustuvan näyttelijäntyön kautta.[700] Kerronnasta katosi jopa vuonna 1985 ensi-iltansa saanut *My Fair Lady* -musikaali, jonka Tandefelt kuitenkin toisaalla nosti esiin *Punaiseen virtaan* liittyvän kerronnan yhteydessä. Tällöin hän kertoi musikaalin olleen merkityksellinen pukusuunnittelutyöhön liittyvänä revanssina. Sen avulla hän kykeni näyttämään itselleen ja osoittamaan, että oli ollut ”itse luistelemassa pois ja päästämässä irti, mitä ei koskaan saisi tehdä”, vaikka totesikin

696 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
697 Emt.
698 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Ollikainen 2006, 100–101; vaikeasta elämänvaiheesta myös Houni & Helavuori 2006, 41.
699 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
700 vrt. Ollikainen 2006, 101.

sitten: ”mutta voimat olivat menneet”.[701] Teoksen kautta Tandefelt päätyi analysoimaan yleisemminkin työtapaansa, jonka hän mielsi tuhoavaksi ja kuluttavaksi.[702]

Tandefelt assosioi 1980-luvun alkupuolen vaikeat vaiheet haastatteluajankohdan elämäntilanteeseen 1990- ja 2000-luvun vaihteessa: ”Se oli ihan hirveä työtaakka ja tahti mikä minulla oli siellä, vähän samanlainen kuin nyt [Avoimet Ovet-] teatterin kanssa viimeiset neljä vuotta.”[703] Oletan, että teoksen muistelu tuotti runsaasti aikaisempaan vaikeaan elämänvaiheeseen liittyvää kuvailua myös siksi, että Tandefelt koki haastatteluajankohdan elämänvaiheen samankaltaiseksi.

Teokseen liittyvän kerronnan rakenne oli poikkeuksellisen vaikea hahmottaa. Kerronta vaikeasta elämänvaiheesta, terveyteen ja talouteen liittyvistä sekä näyttelijäntyöhön heijastuvista ongelmista kehystää teoksen pukusuunnitteluun liittyvää kerrontaa ja kiertyy yhteen sen kanssa. Eniten Tandefelt arvioi omaa työtapaansa ja kahden ammattinsa suhdetta, sekä kertoi samanaikaisesta elämäntilanteestaan. Vähiten Tandefelt käsitteli suunnittelun lähtökohtia ja ammattiin liittyviä arvoja ja ihanteita, jotka tulivat tämän teoksen yhteydessä esiin lähinnä negaation kautta, eli ”ei saisi päästää irti”. Haastatteluissa Tandefelt kuvaili, miten tässä vaiheessa häneltä puuttui ”totaalisesti sisäinen tyydytys” suhteessa elämään ja työhön. *Punainen virta* jäi häneltä ”henkisesti kesken” – siitä huolimatta, että kyseessä oli hänen mielestään hieno näytelmä, jonka kokonaistoteutuksessa oli paljon hyvää.[704] Puvustuksen ja sen merkityksen arvioinnissa korostui Tandefeltin tyytymättömyys sekä työskentelyprosessiin että lopputulokseen. Tandefelt oli tyytymätön etenkin naamiaiskohtaukseen liittyviin valintoihin, jotka hän mielsi epäonnistuneiksi kompromisseiksi pukuvarastosta (ks. kuvat 92 ja 93).[705]

701 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
702 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
703 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
704 Emt.
705 Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

Kokonaisuus, jossa mikään ei onnu – *My Fair Lady* (1985)

Kertoessaan *Punaisesta virrasta* Tandefelt mainitsi *My Fair Ladyn*, joka hänelle merkityksellistyy revanssina ikävän kokemuksen jälkeen.[706] Kaiken kaikkiaan Tandefeltin kokemuskerronnassa *My Fair Lady* näyttäytyy pukusuunnittelijauran monin tavoin merkittävänä, varsinaisena viimeisenä työnä ja voimauttavana kokemuksena.[707] Vuosina 1984–1987 Tandefelt organisoi pukualan täydennyskoulutusta, opetti, toimi luottamustehtävissä ja suunnitteli puvustuksia.[708] Vuonna 1984 Tandefeltilla oli kolme ja keväällä 1985 kaksi ensi-iltaa. Kesäkuussa 1985 hän oli *Inuksuk*-elokuvan kuvausmatkalla Kanadassa. Tandefelt näytteli yhtä päärooleista.[709] Kuvausmatkalla hän luonnosteli vielä osan *My Fair Ladyn* puvuista.[710] Syyskuun lopussa oli *Romeo och Julia* -näytelmän ensi-ilta Wasa Teaternissa[711] ja joulukuussa *My Fair Ladyn* kaksoisensi-ilta Tampereen Työväen Teatterissa.

1900-luvun alun Lontooseen sijoittuva *My Fair Lady*[712] on kaksinäytöksinen musikaali, tai musiikkikomedia, kuten käsikirjoituksessa kuvaillaan. Teos on ollut valtavan suosittu. Se on tunnettu etenkin Audrey Hepburnin vuonna 1964 tähdittämänä elokuvana, jonka näyttävästä pukusuunnittelusta Cecil Beatonille myönnettiin Oscar-palkinto.[713] Suo-

706 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

707 Teoksen tärkeä merkitys uralla tulee esille myös sen esimerkinomaisessa käytössä; Tandefelt esim. viittasi ja vertasi *My Fair Ladyyn* katselessamme sekä *Galilein elämän* että *Kreivitär Marizan* pukuluonnoksia.

708 Ks. Liite 1.; Weckman 2006, 69, alaviite 73 sivulla 82; Lahdenperä 2006, 15–17.

709 Weckman & Laine 2006, 161–162; Weckman 2005: "Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992" (julkaisematon); Elokuvaa kuvattiin Kanadassa myös myöhemmin syksyllä, mutta tällöin Tandefelt ei todennäköisesti ollut mukana. Toiviainen et al (toim.) 2002, 277.

710 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

711 Weckman & Laine 2006, 162; Weckman 2005: "Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992" (julkaisematon).

712 *My Fair Lady* perustuu Bernard Shawn vuonna 1912 julkaisemaan näytelmään *Pygmalion*. Näytelmää esitettiin Suomessa vuodesta 1914 lähtien, jolloin se sai ensi-iltansa sekä Suomen Maaseututeatterissa että TTT:ssa. Näytelmästä tehtiin Hollywoodissa elokuvaversio vuonna 1938. Elokuva sai sekä parhaan elokuvan, miespääosan- ja naispääosan Oscar-palkinnot vuonna 1939. Suomessa se nähtiin vuonna 1940. Musikaaliksi tarina sovitettiin vasta Shawn kuoltua, vuoden 1950 jälkeen. Ilona: "Pygmalion" [viitattu 20.5.2015]; näytelmäkäsikirjoitus Lerner & Loewe; Wikipedia 2015: "Pygmalion (play)" ja "My Fair Lady" [viitattu 22.6.2015]; International Movie Database: "Pygmalion Awards" [viitattu 15.5.2015].

713 Alan Jay Lernerin ja Frederick Loewen musikaalia esitettiin Broadwaylla vuosina 1956–1965 yhteensä 2 717 kertaa, mikä oli oman aikansa ennätys. Musikaalin pukusuunnittelusta vastannut Cecil Beaton sai vuonna 1957 Tony-palkinnon puvustuksestaan. Leese 1991, 31; Spencer 1994, 103.

messa *My Fair Ladya* on esitetty eri teattereissa lähes katkeamattomasti vuodesta 1959 lähtien. TTT:ssa musikaali tehtiin ensimmäisen kerran 1960-luvulla. Kyseessä oli kolmas suomalainen versio, jota esitettiin vuosina 1964–65, ja Tandefelt suunnitteli tuolloinkin teoksen puvustuksen.[714] *My Fair Lady* sai seuraavan ensi-iltansa Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1985. Musikaalin ohjasi teatterinjohtaja Mikko Majanlahti ja musiikin harjoituksesta ja johdosta vastasi Kansallisoopperan johtajanakin toiminut Juhani Raiskinen. Teoksen lavasti Eero Kankkunen, Tandefelt suunnitteli puvut ja vastasi myös kankaanpaino- ja koristelutöistä. Puvut toteutettiin Ritva Sarlundin johdolla. Kaksoismiehityksen ensi-illat nähtiin 12. ja 27. joulukuuta 1985.[715] Ensimmäisenä pääparina näyttelivät Tiina Weckström ja Kansallisteatterista vieraillut Ismo Kallio, toisena vierailija Marita Koskinen ja Antti Seppä.[716]

Tandefelt aloitti *My Fair Ladyn* pukusuunnittelutyön noin vuotta ennen ensi-iltaa, joko loppuvuodesta 1984 tai alkuvuodesta 1985. Hän teki *My Fair Ladya* vuorotellen toisten produktioiden kanssa. Näin pitkä valmisteluaika oli harvinainen, mutta kyseessä oli TTT:n uuden teatteritalon suuren näyttämön ensimmäinen iso musikaali. Pukusuunnittelutyöstä oli sovittu jo ajoissa.[717] Kyseessä oli teatterinjohtaja Mikko

714 Vuoteen 2015 mennessä musikaalista on tehty 31 eri produktiota. Ilona: "My Fair Lady" [viitattu 20.5.2015]; *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Weckman & Laine 2006, 157.

715 Ilona, "My Fair Lady" [viitattu 20.5.2015]; *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.

716 Musikaalissa oli 27 varsinaista roolia, joista 9 naisroolia ja 18 miesroolia, sekä nimeämättömiä katukomeljanttareita, laulavia katupoikia, "ilolintuja", palvelijoita, ladyja ja lordeja. Yhteensä mukana oli 42 näyttelijää ja tanssijaa. Esityksessä oli 21 musiikki- ja tanssinumeroa ja se kesti yhteensä noin 3,5 tuntia. Teoskuvailu näyttelijäroolituksineen 3. Liite. Virkkula 12.12.1985; *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; Seppälä 29.12.1985.

717 Panu Rajala liittää TTT:n historiikissa musikaalin valinnan hieman erikoisesti uuden talon vihkiäisnäytelmän *Moreenin* (ensi-ilta 18.9.1985) epäonnistumiseen: "Oli otettava uusi pomminvarma avaus Suurelle näyttämölle", vaikka *My Fair Ladya* oli siinä vaiheessa valmistettu jo lähes vuosi ja ensi-ilta oli parin kuukauden kuluttua. Rajala mainitsee, että *Moreenin* vaihtoehdoksi mietittiin vielä Juhani Raiskisen kiinnityksen jälkeen syksyllä 1984 *Sound of Music*-musikaalia. Pidän kuitenkin todennäköisempänä, että teos on ollut *My Fair Ladyn* vaihtoehto, ja kyse on ollut siitä, esitetäänkö avajaisteoksena puhenäytelmä vai musikaali. Parissa aikalaishaastattelussa Tandefelt mainitsee, että hän oli sopinut työstä jo kaksi vuotta ennen ensi-iltaa, mutta käytännön työt aloitettiin noin vuotta aikaisemmin. On tietysti mahdollista, että työstä sovittaessa teosta ei vielä oltu lyöty lukkoon. Koska sekä Majanlahden alunperin kesään 1984 päättyneen sopimuskauden jatkuminen ja toisaalta TTT:n johtajuuden päättyminen vuoden 1985 lopussa selvisivät toukokuussa 1984, voi olla mahdollista, että Majanlahti on samoihin aikoihin sopinut Tandefeltin kanssa tulevasta suunnittelutyöstä. Myös *Moreenin* "epäonnistuminen" näyttäytyy hieman oudossa valossa, kun vuoden 1986 Teatteritilastojen mukaan se oli kuitenkin näytäntökauden toiseksi suosituin esitys Suomessa, heti *My Fair*

Majanlahden läksiäistyö ja Eero Kankkusen viimeinen lavastus ennen eläkkeelle lähtöä. Molemmat olivat opiskelleet Tandefeltin kanssa samaan aikaan Teatterikoulussa. Yhteisiä töitä oli ennen *My Fair Ladya* kertynyt Majanlahden kanssa vuodesta 1961 lähtien jo kymmenen ja lavastaja Eero Kankkusen kanssa vuodesta 1963 lähtien peräti 22. Kolmas vanha työtoveri oli puvustonhoitaja Ritva Sarlund, jonka kanssa yhteisiä töitä TTT:ssa oli kertynyt useita kymmeniä.[718]

Tandefeltin mukaan lähtökohtana teoksen puvustukselle oli hänen näkemyksensä siitä, että kyseessä oli ”muotinäytös alusta loppuun” ja ”pukushow”.[719] Teoksen esitysoikeuksiin oli pitkään kuulunut sitoumus alkuperäiseen Beatonin suunnittelemaan puvustukseen, mutta siitä oli vapauduttu. Haasteena oli suunnitella jotain uutta, kun katsojilla oli voimakas mielikuva elokuvaversion tunnetuista puvuista ja etenkin sen mustavalkoisesta Ascot-kohtauksesta.[720]

Pitkän suunnitteluajan takia Tandefeltilla oli ”aikaa kerätä vaikutteita, hyväksyä ja hylätä ideoita”.[721] Aikakauden suhteen ohjaaja oli antanut Tandefeltille varsin vapaat kädet.[722] Tandefelt pohti pitkään teoksen aikakautta ja sitä, millä tavoin pääsisi irti elokuvapuvustuksen tunnetusta visuaalisuudesta, joka hänen mukaansa ”oli ollut kauheana taakkana kaikilla, jotka ovat ryhtyneet sitä tekemään”.[723] Oman puvustuksensa lähtökohdaksi hän lopulta valitsi vuosien noin 1914–1918 (1920) välisen ajan.[724] Aikakausi oli kiehtonut häntä jo 1960-luvulta lähtien. Syksyllä

Ladyn jälkeen. Rajala 2001, 458–459, 461–466, 474, 708; Halonen 8/1987; Tampereen Työväen Teatterin asiakaslehti syksyllä 1987; Tiura: ”Puku – näyttelijän toinen iho”, artikkeli vuodelta 1987, Tandefeltin 7. leikekirja; Seppälä (toim.) 1986, 8.

718 Tandefelt teki TTT:iin yhteensä 26 pukusuunnittelutyötä vuosina 1963–1985. Näistä *My Fair Lady* oli viimeinen. Eero Kankkunen oli työskennellyt TTT:n lavastajana vuodesta 1959 lähtien, Ritva Sarlund oli tullut töihin TTT:n puvustoon vuonna 1960. Sarlund työskenteli puvustonhoitajana ja vuodesta 1990 lähtien puvuston päällikkönä vuosina 1965–2002 ja teki myös pukusuunnittelutöitä. Seppälä & Tainio 1993, 204–205; Seppälä et al. (toim.) 2005, 419, 635; Weckman 2005: ”Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolityöt 1955–1992” (julkaisematon).

719 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 6. haastattelu 8.8.2002.

720 Halonen 8/1987; Kanninen 12.12.1985; Elokuvaversiossa Beatonin lähtökohta puvustukselle oli vuosi 1912. Kuuluisan Ascot-kohtauksen puvut perustuivat niin kutsuttuun mustaan Ascotiin vuonna 1910. Britaniassa vietettiin tuolloin suruaikaa kuningas Edward VII:n kuoltua. Spencer 1994, 103, 107.

721 Tampereen Työväen Teatterin asiakaslehti syksyllä 1987, Tandefeltin 7. leikekirja.

722 Halonen 8/1987; Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

723 Halonen 8/1987.

724 Vuodet 1914–1918 Tandefelt ilmoittaa kahdessa artikkelissa (ks. Kanninen 12.12.1985 ja Tiura: ”Puku – näyttelijän toinen iho” 1987) ja vuodet 1914–1920 yhdessä artikkelissa (ks. Halonen 8/1987),

1967 antamassaan haastattelussa Tandefelt kertoo ihastuneensa 1910-lukuun suunnitellessaan TTT:iin *My Fair Ladya* vuonna 1964: ”Tahtoisin toteuttaa [jonkun siihen aikaan sijoittuvan työn] mm. jugend-kuvioita apuna käyttäen.”[725] Myöhemmin Tandefelt totesi, miten [vaatetushistoriallisesti] aika 1914–1920-luvun alkuun sekä varhainen 1920-luvun tyyli olivat aina viehättäneet häntä: ”Se oli eleganttia, vapaata ja aika hauskaa, eikä mitenkään pikkuporvarillista”.[726] Lähtökohtana oli valitun aikakauden pukeutumismuoti ja erityisesti ajan ranskalaisten muotisuunnittelijoiden tyyli. Tandefelt kuitenkin sovelsi muotia ja tyylitteli pukuja omalla tavallaan, eikä kyseessä ollut ”ihan sen ajan täyttä muotihistoriallista realismia”.[727]

Myös näyttämön mittasuhteet vaikuttivat siihen, minkä aikakauden Tandefelt valitsi. Tandefelt oli aiemmin suunnitellut pukuja Helsingin Kaupunginteatterin isolle näyttämölle, joka oli vielä TTT:n näyttämöäkin suurempi. Hänellä oli kokemusta niistä vaatimuksista, joita suuri näyttämö asetti puvustukselle.[728] Tandefeltin mukaan vaatetushistorian kannalta produktion sijoittaminen myöhempään aikakauteen ei tullut kysymykseen, koska käytössä oli TTT:n uusi ”hehtaarinäyttämö”. Tandefeltin mukaan suurella näyttämöllä ei voinut käyttää pieniä vaatteita: ”Puvustus olisi menettänyt kokonaan visuaalisen voimansa.”[729]

Suunnittelutyössä Tandefelt otti tilaa haltuun myös pukujen muodostaman liikkeen avulla: ”Vaate on liikkeen jatke, se vanha suuri totuus näyttämöllä”. Tämä ajatus oli hänen lähtökohtansa, kun hän suunnitteli etenkin tanssiaiskohtauksen pukuja. Keinuva valssi ja tanssijoiden kohotetut kädet toistuvat hihaliehukkeiden kaarevissa muodoissa, jotka omalta osaltaan loivat näyttämölle rytmikästä, kaarevaa liikettä (ks. kuvat 94 ja 95).[730] Myös kaksoismiehityksen käyttö vaikutti pukusuunnittelutyöhön, sillä samannäköinen puku ei välttämättä soveltunut toiselle näyttelijälle. Aikalaishaastattelussa Tandefelt totesi, miten Higginsinä vuorotelleet Ismo Kallio ja Antti Seppä ”ovat niin erilaisia tyyppejä, että heillä on

TTT:n asiakaslehdessä 1987 mainitaan 1920-luku.

725 Anttila 1967: ”Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana”. Tunnistamaton artikkeli todennäköisesti syksyllä 1967, Tandefeltin 6. leikekirja.

726 Halonen 8/1987.

727 Emt.

728 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

729 Halonen 8/1987.

730 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

oltava hattukin miestä myöten."[731] Myös Elizan roolia näytelleiden Tiina Weckströmin ja Marita Koskisen ensimmäisen Covent Garden -kohtauksen puvut erosivat jonkun verran toisistaan.[732] Professori Higginsin taloudenhoitajattaren rouva Pearcen roolissa vuorottelivat Eva Gyldén ja Salme Laaksonen. Myös heille Tandefelt suunnitteli samantyyppiset, mutta silti omanlaisensa puvut, ottaen huomioon näyttelijöiden erilaiset ruumiinrakenteet ja karakteerit (ks. kuvat 96 ja 97).[733]

Tandefelt oli varhain päättänyt, että puvustuksen hallitseva väri tulisi olemaan valkoinen, "väri, joka on aina teatterissa ongelmallinen". Hän neuvotteli jo suunnitteluvaiheessa pitkään materiaaliratkaisuista ja pukujen puhdistamisesta puvustonhoitajan kanssa.[734] Teoksessa oli suuria joukkokohtauksia, joten oli tärkeää löytää mahdollisimman moneen pukuun sopivia materiaaleja, joita voisi värjätä eri sävyihin ja helpottaa siten toteutusvaihetta.[735] Materiaalivalinnat vaikuttivat suunnittelutyöhön. Tandefelt luonnosteli pukuja vielä kesäkuussa, kun materiaalit oli tilattu.[736] Jo suunnitteluvaiheessa oli selvää, että suuressa puvustuksessa käytettäisiin hyväksi teatterin pukuvarastoa. Tietyt mukaan valitut varastopuvut esiintyivät myös Tandefeltin pukuluonnoksissa: "ikäänkuin vedettiin skitsiin mukaan".[737]

My Fair Ladyn puvustuksen kannalta olennainen painokuviointikoristelu syntyi Tandefeltin antikvariaatista löytämien, koristemaalareille katon reunan ja seinäpaneelien koristeluun tarkoitettujen jugend-ajan ja 1900-luvun alun rakennuskoristelumallien pohjalta.[738] Tandefeltin oli mahdollista suunnitella erityisen kookkaita painokuvioita, koska hän tiesi painotyölle olevan omat korkeatasoiset työtilat teatterin uudessa puvustossa.[739] TTT:n uuden talon suunnittelu- ja rakennusvaiheessa puvustonhoitaja Ritva Sarlund oli osannut pitää puvuston puolta. Vuoden 1985 aikana työntekijät pääsivät muuttamaan vanhoista ja ahtaista 50 neliön tiloista uusiin, valoisiin 300 neliön tiloihin. Puvustoon oli sijoitet-

731 Kanninen 12.12.1985.
732 Vrt. valokuvat molemmista, *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.
733 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
734 Halonen 8/1987.
735 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
736 Emt.
737 Emt.
738 Halonen 8/1987.
739 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002; Halonen 8/1987.

tu ompelu-, pesu- ja värjäystilat, omat tilansa patinoinnille ja painopöydille sekä kuivapesukone. Pukuvarastolle oli saatu isot tilat talon kellarikerrokseen.[740]

Pukuluonnoksia varten Tandefelt kehitteli melko työlään toteutustavan. Hän halusi saada valitsemansa aikakauden muotipiirroksista tuttua utuisuutta ja pehmeyttä myös luonnoksiin. Hän sekoitti jokaista luonnosta varten oman värisekoituksen. Erilaisia sabluunoita käyttäen hän puhalsi fiksatiiviruiskulla ohuen värihunnun lyijykynällä ja akvarellivärein toteuttamansa hahmon päälle tai luonnoksen taustakuvioksi (ks. kuva 98).[741] Onnistuneimpia pukuluonnoksia käytettiin käsiohjelman kuvituksessa. Myöhemmin ne olivat mukana useissa näyttelyissä ja lehtiartikkeleiden kuvituksina.[742]

Pukuluonnoksista näkee, että Tandefelt teki niitä pitkin työprosessia. Niiden toteutustapa, koko ja viimeistelyn taso vaihtelevat. Osa pukuluonnoksista on piirretty vain lyijykynällä (ks. kuva 99), osa väritetty liiduilla (ks. kuva 100), osa toteutettu akvarelli- ja peitevärein. Etenkin tanssiaiskohtauksen pukuluonnoksissa Tandefelt käytti puhallettavaa fiksatiiviruiskua osassa pukujen väritystä. Kaikkien luonnosten fiksatiiviruiskutus ei onnistunut täydellisesti, vaan värihuntu peitti myös hahmon kasvot. Osa luonnoksista jäikin signeeraamattomiksi. Joihinkin pukuluonnoksiin on kirjoitettu selventäviä tekstejä sekä piirretty takakuvia ja leikkauksia.[743] Osa pukuluonnoksista, kuten katuilveilijöiden napein koristellut puvut ja ”ilolintujen” asut rakentuivat jo olemassaolevien, varastosta löydettyjen vaatekappaleiden pohjalta.[744]

Materiaalien piti olla hyvin värjättävissä ja painettavissa, helposti huollettavia ja mahdollisimman edullisia. Suomesta oli vaikea löytää suuria määriä käsittelemättömiä villan, silkin ja puuvillan kaltaisia peruskankaita, joten kankaita päädyttiin tilaamaan ulkomailta.[745] Materi-

740 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002; Rajala 2001, 451; Tiura: emt 1987.

741 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

742 *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA; pukunäyttelyt mm. Praha Quadriennale 1987, Teatterimuseo 1993 ja 2006; Tiura: ”Puku – näyttelijän toinen iho”. Tarkemmin ajoittamaton artikkeli vuodelta 1987, Tandefeltin 7. leikekirja.

743 Suurin osa pukuluonnoksista on kooltaan noin 35 x 37,5 cm, mutta osa töistä A4-kokoisia, eli noin 30 cm x 22 cm. *My Fair Ladyn* pukuluonnoksia 25 kpl TeaME 1066:28:1–25 XVb sekä 18 kpl Liisi Tandefeltin hallussa.

744 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

745 Halmekoski 8/1987.

aaleiksi valittiin kahta eri vahvuista valkoista villamusliinia, edullista keinokuitusilkkiä, löllötylliksi kutsuttua puuvillatylliä[746] ja luonnonsilkkisifonkia. Kankaita tilattiin keväällä 1985 Englannista pakkakaupalla. Naisten pukujen koristeluun tarvittavaa hopeahilettä ostettiin Saksasta.[747] Tandefelt kävi kesälomamatkansa yhteydessä noutamassa Hampurin erikoisliikkeistä hileiden lisäksi strutsinsulkia ja plyymejä.[748]

Ritva Sarlund värjäsi ensin jokaista pukua varten tarkoitetut materiaalit pukuluonnoksen värimallin mukaan.[749] Sarlundin lisäksi pukuja toteuttivat puvuston neljä työntekijää: Sarlundin apulainen Kirsi Hietanen, ompelija Sanni Pääkkönen sekä vaatturi-ompelijat Varpu Savolainen ja Kaija Koljonen (ks. kuva 101). Hattujen toteutuksesta vastasi Vappu Orasmaa.[750] Yhteensä musikaaliin tarvittiin noin 150 pukua. Puvustossa toteutettiin lähes kaikki muut puvut paitsi miesten frakit.[751] TTT:n pukuvarastosta Tandefelt oli etsinyt vaatteita, jotka olivat lähtökohtana etenkin köyhälistön puvuille (ks. kuva 102).[752] Hän olisi mielellään käyttänyt myös 60-luvun *My Fair Ladyn* miesten shaketteja, mutta ne oli ehditty jo myydä Porin teatterille, jossa ne olivat tuhoutuneet tulipalossa.[753]

Tapansa mukaan Tandefelt toteutti itse pukujen paino- ja koristelutyöt. Tähän vaikutti muun muassa se, ettei teatterissa ollut tämänkaltaiseen työhön erikoistunutta työntekijää. Toisaalta tekemällä itse hän pystyi kontrolloimaan lopputulosta paremmin.[754] Etenkin toteutustekniikan suunnittelu oli hänestä hauskaa, mutta hän koki myös varsinaisen toteutustyön antoisaksi. Puvut ommeltiin ja sovitettiin ensin esiintyjien ylle. Paino- ja koristelutyöt tehtiin vasta lähes valmiisiin pukuihin siten, että kuviot ylittivät saumat. Noin kolmessakymmenessä naisten puvussa käytettiin kuviointia.[755] Erilaiset jugend-henkiset kuvioaiheet Tandefelt suurensi heijastamalla ne piirtoheittimellä seinälle, josta ne kopioi-

746 Tiura: emt. 1987.
747 Kanninen 12.12.1985. Kyseessä ei siis ollut Saksasta tilattu "kenkien koristeluaine", kuten Rajala (2002, 475) kertoo.
748 Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.
749 Halmekoski 8/1987; Tiura: emt. 1987
750 *My Fair Ladyn* käsiohjelma, Käsiohjelmakokoelma, TeaMA.
751 Kanninen 12.12.1985; Halonen 8/1987.
752 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
753 Kanninen 12.12.1985.
754 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Halonen 8/1987.
755 Halonen 8/1987; Tiura: emt. 1987.

tiin paperille ja siirrettiin kaavoille.[756]

Painotöissä Tandefelt käytti useaa eri painotekniikkaa, jotka hän valitsi painettavan materiaalin mukaan. Huokoista villakangasta oli helppo painaa avosabluunoilla[757], joita saattoi pestä ja käyttää uudelleen. Liukkaat keinosilkit olivat ongelmallisempia, sillä värit lähtivät helposti leviämään. Niinpä Tandefelt kehitti tekniikan, jossa hän teki sabluunan piirtämällä kontaktimuoville. Hän paineli kontaktimuovin tiukasti kiinni kankaseen ja leikkasi muovin sitten varovasti auki. Näin väri ei painaessa päässyt leviämään. Tämänkaltaiset sabluunat olivat kuitenkin kertakäyttöisiä, sillä ne rikkoutuivat, kun ne revittiin irti kankaasta.[758]

Tanssiaiskohtauksen puvuissa Tandefelt käytti koristelumenetelmää, jolla saatiin aikaan illuusio aikakauden kalliista helmi- ja paljettikirjailluista asuista. Tekniikka ei ollut Tandefeltin keksimä, mutta poikkeuksellista oli kuviopintojen suuri koko.[759] Tyllikangasta pingotettiin puukehikkoon ja kuvioitiin Erikeeper-liimasta, väriaineesta ja lasijauheesta tehdyllä seoksella. Puvuissa käytettiin myös liimattavaa strassinauhaa.[760] Vaikka kukaan ei ollut alunperin uskonut, koristelutekniikka kesti hyvin kemiallisen kuivapesun. Tämä helpotti pukujen huoltoa esityskaudella.[761]

Osa kuvioista oli hyvin suuria, joten niiden painaminen saattoi vaatia jopa metrin mittaiset ja levyiset sabluunat. Olennainen edellytys kuviointien käytölle olivat työtilat, joissa kookkailla sabluunoilla oli mahdollista painaa. TTT:n uuden talon puvusto oli poikkeuksellisen hyvin varusteltu. Aikalaishaastattelussa Tandefelt totesikin, ettei missään muussa suomalaisessa teatterissa ollut vastaavia tiloja, joissa toteuttaa tämänkaltaisia painotöitä: ”Siellä on suunnattoman hieno työrauha”.[762] Tandefeltin kannalta toteutuksen kiireisin vaihe ajoittui puolentoista kuukauden ajalle ennen ensi-iltaa[763]. Viimeiset noin kuusi viikkoa hän asui Tampereella ja työskenteli pitämättä vapaapäiviä. Pukujen paino- ja koristelutöissä työ-

756 Reitala 2005, 95.
757 Avosabluuna on Tandefeltin käyttämä termi, nykyisin käytetään nimeä avokaavio. Kiitän huomiosta TaT Päikki Prihaa.
758 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Halonen 8/1987.
759 Emt.
760 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Tiura: emt. 1987.
761 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Halonen 8/1987.
762 Halonen 8/1987; Tiura: Emt. 1987; Reitala 2005, 96.
763 Ensi-ilta 12.12.1985.

päivät venyivät usein yli kymmenen tunnin mittaisiksi.[764]

Puvustuksen suhteen Tandefelt oli varsin vapaa seuraamaan omaa näkemystään. Vaikka hän ottikin kaksoismiehityksen huomioon, tämän työn kohdalla näyttelijöiden habitus ei vaikuttanut pukuihin yhtä merkittävästi kuin usein aikaisemmin. Koska Tandefeltin mukaan kysymys oli ennen kaikkea showsta, jossa merkittäviä olivat visuaaliset kokonaisuudet – ”Se näytelmä ei pukujen psykologisoinnilla parane” – teoksen puvustuksesta tuli ”hyvin härskisti minun designiani.”[765] Näyttelijät olivat tiettävästi tyytyväisiä lopputulokseen ja etenkin Sylvi Salonen oli todella mielissään puvuistaan.[766] Ohjaajan kanssa vallitsi luottamus ja visuaalinen yhteisymmärrys, jonka Tandefelt mieltää alkaneen jo heidän ensimmäisen työnsä, Majanlahden Teatterikoulun päättötyön myötä vuonna 1961. Työskentely lavastaja Eero Kankkusen kanssa sujui vanhastaan hyväksi havaitulla tavalla. Nähtävästi lavastaja joutui keskittymään uuden suuren näyttämön haltuunottoon, sillä tekniikassa oli jo havaittu ongelmia.[767] Ainoa, jonka kanssa Tandefeltilla meni ”vähän sukset ristiin” oli teoksen koreografi Elsa Sylvestersson. Tästä tapahtumasta Tandefelt kertoi yhden teokseen liittyvistä kolmesta kertomuksesta. Kyseessä oli Ascot-kohtaus, johon Tandefelt oli suunnitellut hyvin kapeat puvut (ks. kuva 103), mutta johon koreografi oli suunnitellut pitkiä, liukuvia askeleita:

> ”Tiedät, kummoisia ne Ascot-puvut ovat [...] sanoin että ’äh, eikös nyt voi ottaa huomioon näitä skitsejä’, kun nämä oli jo silloin nähty, kun sitä tanssia tehdään ja niiden kävelyä, että [...] tämähän on siis ennen kaikkea muotinäytös. Se koko kohtaus on muotinäytös, siitähän siinä on kyse, että siinä irvaillaan näiden naisten vaatetukselle ja kaikelle...”[768]

Tandefeltin mukaan kyseessä oli koreografin kykenemättömyys lukea pukuluonnoksia ja Sylvesterssonin tausta baletissa, jossa liike oli ensisijaista ja pukujen tuli mahdollistaa vapaa liikkuminen: ”Mutta tämä on

764 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Kanninen 12.12.1985;
765 Reitala 2005, 95.
766 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; Halonen 8/1987.
767 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002; Weckman & Laine 2006, 156; Rajala 2001, 455, 460–461, 462.
768 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

näytelmä, tämä on ihan eri asia, ei tämä ole mikään baletti. Että tämän verran pidän puoliani sitten kun on tarpeen."[769] Myös tämän kertomuksen kautta tuli esiin Tandefeltin kokemus siitä, miten *My Fair Ladyn* yhteydessä hän oli kyennyt puolustamaan omaa näkökantaansa ja saanut tahtonsa läpi. Lopputulos näytti, kuinka tärkeä asema puvuilla oli produktiossa: koreografin näkemyksen oli annettava tilaa pukusuunnittelijan työlle.

Toinen Tandefeltin kertomus liittyi teoksen peruukkeihin. Silläkin oli onnellinen loppu. Tällä kertaa vastustettava valtakoneisto oli kommunistinen DDR. Kyseessä on yksi koko haastatteluaineiston laajimpia kertomuksia. Se käsittelee Tandefeltin ystävää, itä-saksalaista peruukintekijää ja naamioitsijaa Helga Schikowskia ja *My Fair Ladyn* peruukkeja sekä Schikowskin myöhempiä vaiheita. Kertomus alkoi Tandefeltin kuvaillessa ystävänsä nykyistä loistavaa työtilannetta 2000-luvun alussa Komische Opernin ja kesäisin Bregenzin oopperajuhlien päänaamioitsijana sekä sitä, miten ja miksi halusi tämän tekevän peruukit *My Fair Ladyyn*. Tandefeltin mielestä peruukit Suomessa olivat "hirveitä". Hän oli jo joitain vuosia aiemmin kirjoittanut aiheesta tulikivenkatkuisesti ammattilehdessä:

> "Talousjohtajat kiroavat peruukkilaskujen suuruutta, ja vaativat tekemään kompromisseja. No, jotkut teatterit ovatkin jo kymmenisen vuotta sitten peruukkimuodin kultakautena heittäytyneet omavaraisiksi, ja ostaneet taloudenhoitajan siunauksella paikallisen tavaratalon alennusmyynnistä valikoiman tussukoita, joita sitten kampaajaparat hampaat irvessä yrittävät näytelmästä toiseen muunnella".[770]

My Fair Ladyyn Tandefelt halusi laadukkaat, hyvännäköiset peruukit. Hän oli nähnyt miten hienoja peruukkeja Schikowskin silloisessa työpaikassa Berliinin Deutches Theaterissa tehtiin, käsin ja joka hius erikseen kiinnittäen. Schikowski lupautuikin vastaamaan teoksen peruukeista ja maskeerauksen suunnittelusta. Jotta myös hänen kollegansa saisivat lisäansioita, hän jakoi heille tehtäväksi eri peruukkeja. Asiasta oli sovittu ja tilaukset tehty hyvissä ajoin. Schikowskin oli tarkoitus

769 Emt.
770 Emt.

saapua Suomeen peruukkien kanssa puolitoista viikkoa ennen ensi-iltaa. Itä-Saksassa lupa matkustamiseen oli saatava Künstleragenturista ja asian piti olla selvä. Lähdön aattona Schikowski oli hädissään soittanut Tandefeltille, ettei pääsekään lähtemään, sillä hänen passinsa on kateissa virastossa. Tandefelt istui ”hikisenä Työväenteatterissa puhelinkopissa varmaan kaksi tuntia” soittamassa eri paikkoihin – ulkoministeriöön, opetusministeriöön, Suomen lähetystöön DDR:ssä yrittäen vakuuttaa virkamiehiä siitä, että Schikowski ja peruukit oli saatava Suomeen ajoissa ennen ensi-iltaa.[771] Erinäisten seikkailujen jälkeen Schikowski pääsi matkustamaan peruukit mukanaan. Peruukit olivatkin aivan upeat, etenkin Elizan pääroolia esittäneelle Tiina Weckströmille todella kauniisti pitkistä hiuksista tehty peruukki. Schikowski toi mukanaan myös peruukinvalmistuksessa käytettävää hiusta ja muutamia peruukkipäitä. Esityksen myötä TTT:ssa alettiin vähitellen itse tehdä peruukkeja. Tandefeltin mukaan ensin *My Fair Ladyn* peruukkien valmistuskustannuksia pidettiin kalliina ja valitettiin asiasta. Vuoden kuluttua suositut esitykset jatkuivat yhä, joten niiden vuokraaminen olisi itse asiassa tullut monin verroin kalliimmaksi.[772] Tandefeltin mukaan *My Fair Ladyn* aikaiset tapahtumat olivat kuitenkin alkua sille, että joka kerta kun Schikowski tuli Suomeen,[773]

> ”[…] niin aina tuli joku kampitus [Künstleragenturista] eteen, vaikka olisi yksityismatkalle vaan tullut – minä joskus kutsuin häntä. Hän loikkasi -88, vuotta ennen muurin avautumista. Että minä olen hyvin paljon elänyt […] läheltä, sitä elämää ja elämänkohtaloita, sitä DDR:läisten elämää.”[774]

Helga Schikowski -kertomus on *My Fair Ladyyn* liittyvän kerronnan ohessa osa laajempaa, koko haastatteluaineiston lävistävää poliittista teemaa. Tandefelt käsitteli esimerkiksi 1960–70-luvun vaihteessa ver-

771 Tandefelt 6. haastattelu 8.8.2002.

772 Emt.

773 Tandefelt teki vastaavalla tavalla yhteistyötä Schikowskin kanssa vielä vuonna 1987 Turun Kaupunginteatterissa, jolloin Schikowski viipyi pari viikkoa valmistamassa peruukkeja ja naamiointia Arthur Millerin näytelmään *Tulikoe.* Tässä vaiheessa Schikowski oli DDR:n Volksbühnen, Kansanteatterin päänaamioitsija, johtava peruukkien ja maskien valmistaja. Emt.

774 Emt.

sonutta vasemmistolaisuutta, tutustumistaan reaalisosialismiin ensin Bratislavan opintojen yhteydessä ja myöhempiä negatiivisia kokemuksia muun muassa DDR:stä. Samalla Tandefelt otti omalla tavallaan osaa haastattelujen aikoihin julkisuudessa 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa käytyyn keskusteluun 1960–1970-lukuihin liitetystä suomalaisen teatterikentän politisoitumisesta ja toiminnasta tällä kentällä.[775]

My Fair Ladyn valmiiden pukujen joukosta Tandefeltin erityisiä suosikkeja olivat kaikki Sylvi Salosen (rouva Higgins) puvut (ks. kuva 104) sekä Helinä Viitasen / Sirkka-Liisa Lehdon (rouva Eynsford-Hill) Ascot-puku suurine viittoineen (ks. kuvat 105 ja 106). Hänen mukaansa näissä puvuissa ”on syntynyt sellainen painotyön kuvioinnin, materiaalin ja puvun muodon kokonaisuus, että siinä ei mikään onnu.”[776] Hattujen valmistuksesta vastannut Vappu Orasmaa veti alan koulutusta Hämeenlinnassa. Hänellä oli Tandefeltin mukaan loistava muototaju, ja ”hän teki äärimmäisen ihanaa, tarkkaa ja oivaltavaa työtä.”[777] Kaikkiaan Tandefelt on mieltänyt teoksen puvustuksen olleen monin tavoin onnistunut, yhtenäinen kokonaisuus. Aikalaishaastattelussa vuonna 1987 Tandefelt totesi *My Fair Ladyn* puvustuksen olleen hänen tärkein ja siihen mennessä kypsin työnsä.[778] Tandefelt oli hyvin tyytyväinen sekä työprosessiin että lopputulokseen:

> ”Tähän liittyi semmoista, loistavat olosuhteet ja ekstaattista työntekoa, koska siinä oli Ritva Sarlund mukana… että saatoin joka asiassa koko ajan luottaa siihen, että ei minun tarvitse kaikesta huolehtia, he tekevät sen.”[779]

Onnellisena muistettuun työprosessiin liittyi olennaisesti koko puvuston työntekijäryhmän hyvä asenne ja miellyttävä tunnelma puvustossa. Esimerkiksi vaatturi Varpu Savolaisen Tandefelt muisteli olleen ”puhdasta lämpöä, sydäntä ja iloa” ja painotti sitä, miten ”meidän uramme

775 Aikakauteen liittyvää muistelemista teatterin näkökulmasta ks. esim. Suutela 2007a, 7–8, 194; Helavuori 1996, 7–8; Miettunen 2009, 14, 25, 39–40; 95–99.
776 Halonen 8/1987.
777 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
778 Halonen 8/1987.
779 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

kasvaa heidän kättensä töistä."[780]

My Fair Lady saavutti varsin laajaa julkisuutta lehdistössä. Puvut nostettiin arvioissa onnistuneimmaksi visuaaliseksi elementiksi. Vaikka kokonaisarviot teoksesta jäivät ristiriitaisiksi,[781] *My Fair Ladysta* muodostui joka tapauksessa – kriitikkojen mukaan odotettu – kassamagneetti, Suomen suosituin esitys vuoden 1986 näytäntökaudella.[782] Palkastansa Tandefelt sai silti kiistellä. Alan ensimmäinen työehtosopimus oli hyväksytty jo kymmenen vuotta aikaisemmin. Myös vierailevat skenografit olivat saaneet oman sopimuksensa vuonna 1982, mutta sen noudattaminen ei sittenkään ollut itsestään selvää. Omista oikeuksista oli pidettävä tiukasti kiinni.[783] Haastatteluissa Tandefelt viittasi teokseen voimauttavana kahteen otteseen; loppuun saakka viedyn suunnittelutyön ja toteutuksen revanssina suhteessa aiempaan epäonnistumisen kokemukseensa *Punaisen virran* yhteydessä sekä *Taistelu My Fair Ladyn palkasta* -kertomuksen yhteydessä. Kertomuksessa oli kyse siitä, ettei TTT:n hallitus olisi halunnut maksaa Tandefeltille tämän pyytämää neljän kuukauden palkkaa. Tandefelt ryhtyi työhön joka tapauksessa, mutta piti tarkkaa työpäiväkirjaa tekemistään tunneista. Kun työ oli tehty, hän toimitti työpäiväkirjan hallitukselle. Sen avulla hän todisti, että oli työskennellyt neljä kuukautta ja lisäksi tehnyt teatterille ilmaiseksi kankaanpainotyötä ja koristelutyötä, jota varten teatterilla olisi oikeastaan pitänyt olla oma erikoistyöntekijä. Viimeisten kuuden viikon aikana ennen ensi-iltaa Tandefelt ei ollut pitänyt yhtäkään vapaapäivää:

780 Tandefelt, tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

781 Esim. Tuomisto 14.12.1985; Wacklin 14.12.1985; Kuusisaari 17.12.1985; Tomperi 19.12.1985; Kihlman 20.12.1985; Paavola 20.12.1985; Ståhlhammar 20.5.1985; Talvio 20.12.1985; Laurila 24.12.1985; Turunen 24.12.1985; Seppälä 29.12.1985; Paavola 2.4.1986; Rosvall: "Musikaali pukinkonttiin", ajoittamaton kritiikki todennäköisesti joulukuussa 1985; Lehtinen: "My Fair Lady", tunnistamaton kritiikki 1985/1986. Teoksen puvustukseen liittyneestä teatterikritiikistä tarkemmin Weckman 2014, 53–54. Ensi-illan jälkeen esitys sai laajaa julkisuutta myös vuonna 1987, kun Tandefeltille myönnettiin Prahan Quadriennalessa kultamitali teoksen pukusuunnittelusta. 12 artikkelia PQ-voitosta, Tandefeltin 7. leikekirja.

782 *My Fair Ladya* esitettiin lopulta TTT:ssa esityskausilla 1985–86, 1986–87 ja 1987–88. Yhteensä esityksiä kertyi 178 ja niille 129 047 katsojaa. Syksyllä 1987 ensimmäinen pääpari Tiina Weckström ja Ismo Kallio eivät enää olleet mukana, vaan pääparia näyttelivät toisen miehityksen Marita Koskinen ja Antti Seppä. Ilona: "My Fair Lady" [viitattu 20.15.2015]; Seppälä (toim.) 1986, 8; TTT:n asiakaslehti, syksy 1987.

783 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

> ”Ja kun sitä ruvettiin katsomaan, plus suunnittelutyö keväällä, materiaalihankinnat ja kaiken, siitä tuli neljän kuukauden työ. Sain jälkikäteen sen kuukauden palkan. Ja […] ajattelin että nyt en anna periksi. No sitten se sai kultamitalin Prahassa, niin henkisesti näytin pitkää nenää niille [hymähtää]”[784]

Kun myöhempää haastattelua tehdessämme katselimme pukuluonnoksia, viittasin aiemmin kerrottuun ja Tandefelt kertoi tiivistelmän samasta kertomuksesta. Tällöin hän totesi, ettei kyseessä ollut mikään katkera vaan pieni riita, mutta:

> ”Heidät täytyi saada tajuamaan se, että […] nämä työtunnit olen tehnyt… että onko tämä nyt sitten laitaa, että ei tämä ole mikään kolmen kuukauden työ, minkä olen tehnyt […]”[785]

Taistelu My Fair Ladyn palkasta -kertomuksen merkitys hahmottuu suhteessa muihin Tandefeltin palkka-aiheisiin kertomuksiin, talousjohtoon yleisemmin sekä *My Fair Ladyn* asemaan Tandefeltin uralla. Näiden eri kertomusten joukossa kyseessä oli selvästi onnistunein kokemus. Tandefelt sai pidettyä puoliaan ja koki lopputuloksen oikeudenmukaiseksi. Kyseessä on hänen viimeiseksi varsinaiseksi ja merkittäväksi mieltämänsä pukusuunnittelutyö ja siten ”onnellinen loppu” pukusuunnittelijauraa käsittelevässä suuressa kertomuksessa.

Tandefelt mainitsi *My Fair Ladyn* ensimmäisen kerran ensimmäisen haastattelun yhteydessä, jossa hän muisteli uransa alkuvaiheita TTT:ssa ja työskentelyä näyttelijä Sylvi Salosen kanssa. Tandefelt viittasi *My Fair Ladyyn* heidän viimeisenä yhteisenä työnään, johon mennessä työskentely sujui jo hyvässä yhteisymmärryksessä. Vaikka teos ei käytännössä Tandefeltin viimeinen pukusuunnittelutyö ollutkaan, haastatteluissa viimeisyys nousi sen kohdalla esiin useaan otteeseen: puhuttaessa muusta työryhmästä, jonka kanssa teos oli viimeinen yhteistyö,[786] Tandefeltin katsellessa ja arvioidessa pukuluonnoksia: ”Tämä oli se minun viimeinen puserrukseni, siis viimeinen, jossa todella tein työn kanssa näitä”[787]

784 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
785 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
786 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
787 Emt.

ja kysyessäni uran lopettamisesta vuonna 1992: ”Silloin jo sanoin Tampereella, että tämä taitaa olla minun viimeinen, kun tein *My Fair Ladya* […]”[788] Lisäksi Tandefelt Praha Quadriennalen kultamitalista kertoessaan viittasi vielä siihen, miten tehdessään *My Fair Ladya* ”Tiesin sen, että […] tämä on yksi viimeisiä töitäni.”[789]

Teoksen valinnasta Quadriennaleen ja näyttelyn rakentamisesta kertoessaan Tandefelt myös arvotti *My Fair Ladyn* pukusuunnittelutyön suhteessa uraansa. Sen merkitys on selvä: ”Siellä on monta semmoista […] työtä [joille] viitaan kintaalla, mutta tämä oli minulle kyllä hyvin rakas.”[790] Puvustukselle myönnetty kultamitali Prahassa lisää sen symbolista painoarvoa. Tandefeltille teoksen merkittävyyteen vaikutti onnistuminen suhteessa maailmanlaajuisesti tunnettuun ja palkittuun elokuvapuvustukseen. Hän oli löytänyt oman lähestymistapansa haastavaan tehtävään ja kansainvälinen raati Prahassa antoi sille arvoa: ”Että nämä eivät olleet kopioituja pukuja, vaan ne olivat todella siis minun, omin käsin ja sillä tavalla tehtyjä, että ne olivat uniikkeja pukuja, ja senhän he näkivät siellä.”[791]

Myös kerronnan rakennetta tarkastellessani *My Fair Ladyn* asema tärkeänä teoksena näkyi. Erotin poikkeuksellisen monta, yhteensä seitsemäntoista eri teemaa, joista Tandefelt kertoi. Verrattuna kaikkiin käsittelemiini teoksiin, *My Fair Ladyn* kokonaiskerrontamäärä asettui heti toiseksi *Galilein elämän* jälkeen. Vaikutti jälleen siltä, että kuva-aineisto inspiroi kerrontaa. Verratessani haastatteluja totesin, että niissä kahdessa produktiohaastattelussa, joissa katselimme pukuluonnoksia ja valokuvia, Tandefelt kertoi teoksesta lähes yhdeksän kertaa enemmän. Lisäksi hän käsitteli paljon useampia teemoja kuin elämäkertahaastatteluissa.

Teokseen liittyvästä kerronnasta löytyi runsaasti ohjeistavaa, ammattikäytäntöihin, ammatin arvoihin ja ihanteisiin liittyvää puhetta. Eräästä laajimmasta teemasta, suunnittelutyön lähtökohdista, kertoessaan Tandefelt nosti esiin materiaalin merkityksen suunnittelun lähtökohtana. Tässä yhteydessä erotin kerronnasta ohjeistavaa puhetta, joka liittyi teoksen lähtökohtiin: ”Kun tämähän on tavallaan muotinäytös se Ascot,

788 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
789 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
790 Emt.
791 Emt.

se täytyy aina muistaa [...]"[792] sekä tämänkaltaisen ison teoksen toteutuksen suunnitteluun, jonka Tandefelt mielsi eräänlaiseksi tehdastyöksi, koska oli kysymys suurista sarjoista: "Sama materiaali oli [...] käytävä kaikkeen, ja sitä vaan sitten sävytettiin värjäämällä, että se on ehdottomasti helpoin ratkaisu."[793]

Paikansin ammatin arvoihin ja ihanteisiin liittyvää ohjeistavaa puhetta myös Tandefeltin kertoessa kaksoismiehityksen puvuista. Mainitsin oletukseni, että yleensä puvut ovat samanlaiset. Tandefelt totesi, ettei niin voi tehdä, eikä hän koskaan ole tehnyt siten. Hän kertoi esimerkin toisen produktion kaksoismiehityksestä, jossa oli:

> " [...] täysin erilaiset näyttelijät. En voinut kuvitellakaan, että olisin [näyttelijän nimi] pukua ottanut [toisen näyttelijän nimi] päälle. Minusta se on siis ihan [...] alkeellisin... tapa arvostaa näyttelijää. Se on eri asia jos olet jossain pikku roolissa avustajana [...] niin se nyt ei ole mitään, mutta pääroolissa oleva näyttelijä, täytyyhän sitä ottaa se oma karakteeri esiin ja omat ruumiinmuodot peittää tai nostaa."[794]

Teoksen yhteydessä Tandefelt nosti esiin myös ikääntymisteeman. Tällä kertaa hän ei kuitenkaan liittänyt sitä puvustonhoitajiin, vaan viittasi etenkin ikääntyville, aiemmin päärooleja tehneille naisnäyttelijöille uran loppuvaiheessa tarjoutuviin avustaviin rooleihin ja siihen, miten vaikea tilanne mahtaa olla, jos koko elämä on kiinnittynyt omaan uraan, eikä ole perhettä tai lapsia.[795]

792 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
793 Emt.
794 Emt.
795 Emt.; Teokseen liittyvän kerronnan rakenteesta tarkemmin ks. 4. Liite.

2.7 Epilogi: viimeiset pukusuunnittelutyöt

Vuosina 1986–1992 Liisi Tandefeltin työtahti pukusuunnittelijana rauhoittui hieman verrattuna aikaisempaan. Hän teki yhteensä seitsemän pukusuunnittelutyötä eri teattereihin. Tosin niiden lisäksi hän suunnitteli myös neljän oman, lähinnä monologituotannon vaatimat lavastukset ja puvut.[796] Vuonna 1991 julkaistussa artikkelissa Tandefelt totesi lopettaneensa ”vakinaisen pukusuunnittelun” jo 1980-luvun lopulla, mutta myöhemmin hän on eri yhteyksissä maininnut viimeiseksi työkseen Kouvolan teatteriin vuonna 1992 tekemänsä operetin *Kreivitär Mariza*.[797] Vaikka *My Fair Ladyn* jälkeisten seitsemän pukusuunnittelutyön joukossa oli myös isoihin teattereihin tehtyjä epookkiteoksia, kuten Kansallisteatterin *Juurakon Hulda* (1986) Eugen Terttulan kanssa ja Turun Kaupunginteatterin *Tulikoe* (1987), eivät ne kyenneet kilpailemaan Tandefeltin aikalaishaastattelussa tärkeimmäksi ja kypsimmäksi työkseen arvioiman *My Fair Ladyn* kanssa viimeisen tärkeän teoksen asemasta.[798] Uran mittaan suurta iloa tuottanut haastavien toteutustekniikkojen kehittely oli tavallaan viety päätökseen *My Fair Ladyn* yhteydessä. Tandefelt ei lähtenyt toteuttamaan eikä jatkanut uudenlaisia materiaali- ja pai-

796 Weckman & Laine 2006, 162–163.

797 Tandefelt 1991, 39; Levo & Riihonen 6/1999; Tandefelt on merkinnyt tämän vuoden myös omaan leikekirjaansa: ”Viimeinen varsinainen puvustustyö oli Kouvolan teatterin Kreivitär Mariza”, teosta käsittelevän lehtiartikkelin vieressä. Tandefeltin merkintä 7. leikekirjan lopussa, ”Paras puku on bluffia” -artikkelin yhteydessä, Pohjois-Kymeenlaakso 27.8.1992; Lehtimäki: ”Liisi Tandefelt – teatteria jatkoajalla”. Tunnistamaton lehtiartikkeli 1990-luvun lopulta. Tandefeltin 8. leikekirja.

798 Halonen 8/1987.

notekniikkakokeiluja, joita oli suunnitellut 1980-luvun alussa ja heti *My Fair Ladyn* jälkeen.[799]

Aikalaishaastatteluissa ja -artikkeleissa Tandefelt mainitsi turhautumisensa pukusuunnittelutyön ja ammattitaidon vähäiseen arvostukseen sekä toisaalta 1980-luvulla alkaneeseen visuaalisuuden ylikorostumiseen ja holtittomaan rahankäyttöön, jolloin ”taito käyttää luottokorttia riitti pukusuunnittelijan ammattitutkinnoksi”.[800] Tandefelt koki, että yleinen suhtautuminen materiaaleihin muuttui. Tilalle tuli uudenlainen ”analysoimaton repiminen, että kunhan vaan on rimpsua ja rämpsyä sinne tänne”, ja totesi: ”Ajattelin että okei, olen niin vanhanaikainen, että parempi kun rupean lopettelemaan [...] että ilmeisesti jään ajastani jälkeen, hyvä on, jään vapaaehtoisesti.”[801]

Kertoessaan viimeisistä pukusuunnittelutöistään Tandefelt nosti esiin pienemmän mittaluokan työnsä, kuten Skolteaternin kanssa tekemänsä produktiot.[802] Hän toteaa, että ei väheksy niitä, ne olivat ”kivoja töitä”. Kerronnassa kävi kuitenkin selväksi, että pukusuunnittelutyössä ja mainitsemisen arvoisissa puvustuksissa on kysymys nimenomaan yhtenäisen, ison taiteellisen kokonaisuuden suunnittelusta ja toteutuksesta.”[803] Haastatteluissa Tandefelt nosti esiin myös oman innostuksensa loppumisen. Hänen mukaansa se näkyi Kouvolan teatterin *Kreivitär Marizan* (1992) yhteydessä. Kouvolassa oli mukava tehdä töitä kivojen ihmisten kanssa: ”[...] kaikki oli ihan ok, mutta jotain puuttui”. Tandefelt totesi laiskistuneensa henkisesti. Häntä ei huvittanut yrittää taas uudesta näkökulmasta kuvittaa operetin kevyttä, joutavanpäiväistä tarinaa:

799 Paavolainen: ”Liisi Tandefelt, näyttelijä ja teatteripukusuunnittelija…” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti keväällä 1983, Tandefeltin 7. leikekirja; Halonen 8/1987.

800 Tandefelt 1991, 39; Leskinen-Aholainen: ”Täydennyskoulutusta: pukusuunnittelijoiden kymmenviikkoinen”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1986; Tiura 1987; Nopola: ”Yhden naisen miehitys”. Tarkemmin ajoittamaton lehtiartikkeli vuodelta 1988, Tandefeltin 7. leikekirja; Wikström 14.5.1988; Pohjois-Kymeenlaakso 27.8.1992.

801 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

802 *Den Förälskade militären* (1989) ja *Ludvig van Beethoven* (1989). Weckman & Laine 2006, 162.

803 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

> ”Ja muistan että minua hirveästi rupesi harmittamaan, kun huomasin itsessäni tämän ominaisuuden, ja se oli yksi syy siihen, että nyt saa loppua, että nyt se saa olla… ei tämä ole enää toimivaa, uutta luovaa työtä.”[804]

Tandefelt koki siipiensä kantavan näyttelijänä ja halusi priorisoida ajankäyttönsä.[805] *Kreivitär Marizan* jälkeen hän suunnitteli edelleen pukuja Teatteri Avoimien Ovien esityksiin, mutta ennen kaikkea teki näyttelijäntyötä omassa teatterissaan ja eri elokuvatuotannoissa.[806]

804 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

805 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; myös esim. Nuutinen 15.11.1986.

806 Tandefeltin toistaiseksi viimeisin rooli oli suurta kiitosta saaneen *Puhdistus* -elokuvan merkittävä naisrooli, vanha Aliide Truu. Roolityöstä myönnettiin hänelle vuonna 2013 parhaan naissivuosan Jussi-palkinto, sekä Suomen Näyttelijäliiton vuoden elokuvanäyttelijäpalkinto, joka jaettiin *Puhdistus* -elokuvassa nuorta ja vanhaa Aliidea näytelleiden Laura Birnin ja Liisi Tandefeltin kesken. Elokuva oli Suomen Oscar-palkintoehdokkaana vuonna 2014. Weckman & Laine 2006, 163–164; Tandefeltin näyttelijäntyöstä ovat kirjoittaneet esimerkiksi Abend (2006), Houni & Helavuori (2006) ja Ollikainen (2006), Tandefeltista Teatteri Avoimien Ovien taiteellisena johtajana Pentti Paavolainen (2006); Elonet: ”Liisi Tandefeltin elokuva- ja tv-työt 1959–2011” [viitattu 15.5.2015]; Temeläinen 31/2013.

3 Pukusuunnittelijuutta rakentamassa

Alunperin Liisi Tandefeltin tarkoitus ei ollut ryhtyä pukusuunnittelijaksi. Siitä huolimatta hän rakensi itselleen pitkän, myös julkisuudessa arvostetun työuran ja merkittävän aseman ammattihierarkiassa. Tandefelt on näkyvä ja tärkeä hahmo prosessissa, jossa pukusuunnittelija-ammatin julkista historiakuvaa on rakennettu 1970-, 1980- ja 1990-luvulla sekä 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä suullisen kerronnan, julkaisujen, lehtiartikkeleiden ja näyttelytoiminnan avulla. Tandefelt on ollut tärkeä auktoriteetti, kun on keskusteltu pukusuunnittelualan koulutuksesta, pukusuunnittelutyöhön liittyvistä museaalisista arvoista sekä puvun merkityksestä teatterissa. Tandefeltin asema ammatista ja sen menneisyydestä kertovana asiantuntijana vaikutti olennaisesti tutkimukseni lähtökohtiin. Halusin tallentaa ammatin alkuvaiheisiin liittyviä kokemuksia ja kertomuksia ennen kuin niiden kertojat olisivat poissa. Toisaalta tutkimukseni osoittaa, että Tandefeltin asema pukusuunnittelutyön historiakuvan rakentajana on monivivahteisempi, kuin miltä se ensikatsomalla saattaa näyttää.

Kolmannessa pääluvussa käsittelen pukusuunnittelijuuden rakentumista Tandefeltin kokemuskerronnassa, suhteessa hänen pukusuunnittelijauraansa ja aikalaisteksteihin.

Ensimmäiseksi tarkastelen yksityiskohtaisemmin Tandefeltin kokemuskerrontaa. Toiseksi käsittelen Tandefeltille tärkeiden teosten merkityksellistämistä, kokemuskerronnan kautta hahmottuvia pukusuunnittelijana työskentelyn ehtoja sekä näyttelijyyden merkitystä Tandefeltin pukusuunnittelijuuden rakentumisessa. Kolmanneksi käsittelen Tandefeltin kokemuskerronnan avulla vallankäyttöä ja sukupuolen merkitystä pukusuunnittelutyössä. Tämän jälkeen tarkastelen sekä Tandefeltin uransa aikana esittämiä näkemyksiä pukusuunnitteluun liittyvistä arvoista ja ihanteista että hänen kokemuskerronnassa pukusuunnittelutyöhön liittämiään arvoja ja ihanteita. Arvioin kerronnan rakenteen analyysia tutkimusmenetelmänä sekä kuva-aineiston käyttöä lähdeaineistona ja haastattelun tukena. Lopuksi luon kriittiseen katseen menetelmiini ja esitän tutkimukseni yhteenvedon.

3.1 Kerrottu pukusuunnittelija

Pitkän aikaa käsitykset pukusuunnittelija-ammatista ja sen historiasta perustuivat muistitietoon. Pukusuunnittelutyö ja ammatin historia hahmottuivat etenkin työelämässä ja järjestötoiminnassa 1960- ja 1970-luvulla aloittaneiden pukusuunnittelijoiden suullisen kerronnan sekä haastatteluihin pohjautuvien lehtiartikkeleiden ja kirjallisuuden kautta. Käsittelen seuraavaksi Liisi Tandefeltin kokemuskerrontaa, sen teemoja ja rakennetta, kertojaposition legitimointia sekä ammattikunnan muistin rakentumista ja siirtämistä kerronnan avulla. Tarkastelen Tandefeltin kokemuskerronnassaan määrittämiä elämän käänne- ja kiinnekohtia sekä hänen kertomiaan muistoja ja kokemuskertomuksia.

Liisi Tandefelt kertojana ja muistelijana

Kaikilla ihmisillä on peruskäsitys siitä, minkälaisia ovat tyypilliset kokemuskertomukset ja kaikki myös kertovat elämästään jossain muodossa toisille, toteaa muistelupuhetta tutkinut Taina Ukkonen. Hän kuitenkin nostaa erikseen Kertojan isolla alkukirjaimella: henkilön joka sekä osaa poimia ”elämän jatkuvasta virrasta kertomisen arvoiset asiat, tapahtumat joissa on esimerkiksi komiikkaa, tragediaa tai mielettömyyttä” ja toisaalta muokata myös tavanomaisista tapahtumista mielenkiintoisia kertomuksia. Liisi Tandefeltia voi luonnehtia tällaiseksi Kertojaksi, joka osaa muovata kokemuksistaan ”selkeitä ja hyvämuotoisia kerto-

muksia" ja toisaalta myös esittää ne mielenkiintoisesti ja ilmeikkäästi.[807] On ilmeistä, että Tandefeltin näyttelijyys vaikuttaa merkittävästi hänen valmiuksiinsa kertojana. Hänellä on lisäksi todella laaja kokemus haastateltavana olemisesta. Tandefeltia on 1950-luvulta lähtien haastateltu satoja kertoja hieman eri lähtökohdista. Ammattitaito ja kokemus ovat Tandefeltin kertojuuden vahvuus ja rikkaus. Tutkimustyöni alkuvaiheessa pohdin kuitenkin myös sitä, miten pääsen mahdollisesti kiteytyneen kerronnan muodon alle tai taakse. Osaksi tämän takia päätin käyttää produktiohaastatteluissa virikkeenä kuva-aineistoa, jonka toivoin inspiroivan yksityiskohtaisempaa kerrontaa jo käsitellyistä aiheista sekä aiheista, joista ei ehkä muuten tulisi puhetta.

Tekemissämme haastatteluissa Tandefelt näyttäytyy itseironisena kertojana. Hän kertoo omasta elämästään ja kokemuksistaan aktiivisesti, hyvin avoimesti, analysoiden, arvioiden ja terävästikin kritisoiden omia lähtökohtiaan, valintojaan ja toimiaan. Hän kuitenkin rajaa selvästi ilmaisten joitain ensin esille ottamiaan, lähinnä yksityiselämään liittyviä aiheita tutkimuksen aihepiiriin kuulumattomiksi. Aihepiiriin kuuluvista muista ihmisistä hän puhuu hienotunteisesti ja kertoessaan arkaluontoisista aiheista esimerkinomaisia kertomuksia hän viittaa usein nimeämättömiin henkilöihin. Vaikka Tandefeltin kerronnan tavassa näkyy hänen kokemuksensa haastateltavana, oman elämänsä kertojana ja tarinankertojana, samalla – ja ehkä juuri siksi – kerronta vaikuttaa rohkealta, spontaanilta ja tuntuu olevan suunnattu juuri kuuntelijalle.

Rakenteeltaan Tandefeltin kerronta on monipuolista, monin tavoin kerrostunutta ja assosioivaa. Se sisältää kokemuskertomuksia ja lyhyitä anekdootteja eri produktioista, hänestä itsestään sekä useista nimeltä mainituista teatterikentän työntekijöistä, pääasiassa ohjaajista, lavastajista, näyttelijöistä ja puvustonhoitajista. Kerronta sisältää ohjeistavaa puhetta liittyen pukusuunnittelijan ja näyttelijän ammatteihin sekä oman yksityiselämän, pukusuunnittelijuuden ja näyttelijyyden pohdintaa. Se sisältää myös yleisempiä näkemyksiä liittyen esimerkiksi eri aikakausiin, teatteriin, näyttämöpukuihin, palkkaukseen ja työmoraaliin. Tandefeltin kerronta on ajallisesti kerrostunutta. Hän liikkuu ajassa edestakaisin, ajasta ennen omaa syntymäänsä haastatteluajankohtaan eli 2000-luvun alkuun. Myös kertojapositio elää kerronnan eri vaiheissa.

807 Ukkonen 2000, 210, 2011; ks. myös Gergen 1998, 2–5.

Omakohtaisten minä-muotoisten kokemusten ohella hän esittää myös yleisinä pitämiään näkemyksiä, jotka kertoo passiivimuodossa. Tämän lisäksi kerronnassa näkyy pukusuunnittelija- ja näyttelijäpositioiden ajoittaista vuorottelua. Moniammattisuus tulee näkyviin kerronnan sisällön ohella myös sen rakenteessa.

Tutkimukseni lähtökohdista johtuen haastattelutapahtumassa oli kyse nimenomaan siitä, että Tandefelt tietoisesti asettui aikaisempaan positioonsa pukusuunnittelijana. Välillä hän kuitenkin yllättäen siirtyi siitä haastatteluhetkellä todelliseksi ammatti-identiteetikseen kokemaansa näyttelijäpositioon. Haastattelujen aikana tämä aiheutti pieniä väärinkäsityksiä ja hämmennystä kommunikaatiossa, mutta toimi aineiston analyysi- ja tulkintavaiheessa johtolankana pohtiessani Tandefeltin ammatti-identiteettiä tai -identiteettejä.

Tandefeltin tulkinta epäkonventionaalisesta ja siksi epäonnistuneesta urapolusta vaikuttaa pohjaavan muun muassa lineaariseen, länsimaissa yleisenä pidettyyn aikakäsitykseen ja tapaan hahmottaa elämänkulkua. Lineaarisena hahmotetun elämänkaariajattelun voidaan ymmärtää normatisoivan elämänkulkua ja asettavan odotuksia siitä, millaisena eri ikävaiheiden tulisi toteutua.[808] Lineaarinen, kronologinen esitystapa vaikuttaa olevan kulttuurinen tapa hahmottaa myös pukusuunnittelijan työprosessia ja kirjoittaa siitä edeten tietyssä järjestyksessä. Useiden opinnäytteiden tuloksena esitetty ja omassa koulutuksessani 1990-luvulla käytetty tapa hahmottaa pukusuunnittelijan työprosessia etenee lineaarisesti, järjestyksessä ennakkosuunnittelun, pukuluonnosten piirtämisen ja materiaalien valitsemisen kautta pukujen toteutukseen.[809]

Elämänkaaripsykologiaa tutkineen Tony Dunderfeltin mukaan siitä huolimatta, että ihmisen elämänkaaresta voidaan löytää yleisiä kehityksen lainmukaisuuksia, yksilölliset erot ovat kuitenkin suuria ja jokaisen ihmisen elämänkulku on ainutlaatuinen. Elämää voi hahmottaa lineaarisuuden ohella monin eri tavoin, esimerkiksi spiraalinomaisena, välillä eteen- ja välillä taaksepäin suuntautuvana ja myös pysähtyvänä liikkee-

808 Esim. Purhonen, Hoikkala & Roos 2008, 35–36; Houni & Helavuori 2006, 41.

809 Opinnäytteistä ks. Weckman 2009; Tällaisen työprosessin kuvailee myös pukusuunnittelija Merja Levo (2009, 35) artikkelissaan "Kuvista näyttämöpuvuiksi". Vrt. Matinaro (2014, 16–19), joka esittelee opinnäytteessään rinnakkaisina työtapoina lineaarisen, "perinteisen tuotantomallin" ja "vaihtoehtoisen tuotantomuodon", jota kuvaillaan sanoilla prosessimuotoinen ja työryhmälähtöinen.

nä.[810] Itsekriittisellä Tandefeltilla on joka tapauksessa selvä mielikuva ammattihistorian konstruoinnin kannalta tavoiteltavasta pukusuunnittelijanurasta, jossa olisi ”selkeä kirkas kaari” ja ”suuri tekemisen kausi”.[811] Klassinen, selvän, kirkkaan muodon ihanne näkyy ei ainoastaan elämänihanteena, vaan myös kerronnan sisällön ja muodon tasoilla. Tällöin se näyttäytyy selkeämuotoisissa, Tandefeltin sisällöltään henkilökohtaisesti ja yleisesti merkittävinä pitämissä kokemuskertomuksissa. Se tulee näkyväksi myös epäonnistumisiksi koettuina hetkinä, jolloin Tandefelt harmittelee kadottaneensa kerronnan juonen tai pelkää toistavansa itseään.

Henkilökohtaisesti ongelmallisena koettu moniammattisuus on estänyt saavuttamasta mielikuvaa ihanteellisesta, kirkkaan selkeästä elämänurasta. Näyttelijyyden ja pukusuunnitteljuuden ohella myös Tandefeltin lyhyt vaihe sisustusarkkitehtina nousee kerronnassa esiin. Tandefeltin tarinasta ei voi muodostua hänen ihailemaansa selkeää kaarta, sillä ammatillisia näkökulmakertojia on kaksi: näyttelijä ja pukusuunnittelija. Nämä kaksi kertojaa ja tarinaa risteävät, kietoutuvat toisiinsa ja saattavat näyttää saman aikakauden ja samat työtoveritkin kahdessa eri valossa. Kun Tandefelt on kokenut toisessa työssä onnistumisia, toinen ammatti on saattanut kitua. Kuvaillessaan 1980-luvun alkuvuosia Tandefelt kertoi selvästi näyttelijän näkökulmasta hiljaisista vuosista, jolloin ei tehnyt mitään merkittävää. Toisessa yhteydessä, pukusuunnittelija-kertojana, hän samaan aikaan teki useita pukusuunnittelutöitä ja etenkin itselleen tärkeän *My Fair Lady*-musikaalin pukusuunnittelua. Kerrottu elämänura näyttäytyykin näiden kahden ammatillisen näkökulman kamppailuna elintilasta. Tandefeltin sympatiat ovat oman näyttelijyyden puolella ja kohti tätä ammatti-identiteettiä hänen kerrontansa kulkee. Kyseessä on kuitenkin yli kolmenkymmenen vuoden mittainen henkinen paini, joka näkyy kerronnassa myös kertojaposition nopeina vaihtoina.

Tandefeltin kokemuskerronnan rakennetta määrittää kiinnostava yksityiselämän ja ammatillisen tai julkisen elämän huokoisuus, jatkuva kerronnallinen läpäisevyys. Kyseessä on myös kerronnan sisältöön liittyvä vuorovaikutteisuus. Tandefelt kertoo varsin avoimesti yksityiselämänsä tapahtumista, joiden hän näkee vaikuttaneen työelämäänsä ja

810 Dunderfelt 2011, 15–17, 55, 143.
811 Muistiinpanot tapaamisesta Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII Tutkimuspäiväkirja.

toisin päin. Osaksi samoja aiheita, vastaavalla avoimuudella, hän on käsitellyt myös henkilöhaastatteluissa, joita hänestä on tehty esimerkiksi aikakauslehtiin.

Kenneth J. Gergenin mukaan tarinoilla on kolme perusmuotoa – stabiili, progressiivinen ja regressiivinen – joista on lukemattomia erilaisia variaatioita.[812] Pia Houni kutsuu näyttelijöiden omaelämäkertapuheen perusteella hahmottelemiaan kolmea elämäntarinamallia kehitys-, sattuma- ja vahvistustarinaksi. Tandefelt painottaa sattuman ja vahingon merkitystä kertoessaan elämänvaiheistaan. Hänen tapaansa kertoa elämäntarinaansa voikin kutsua sattumatarinaksi. Tässä juonimallissa identiteetin konstruoiminen on Hounin mukaan ”yllätyksellistä, palkitsevaa ja osin epävarmuuteen kiertyvää”.[813] Vaikka oma suhde pukusuunnittelutyöhön oli ja on edelleen kerronnan hetkellä ristiriitainen, Tandefelt on tietoinen merkityksestään ammattikentällä. Hänen arvostettu asemansa ammattihierarkiassa on eräs tutkimuksen lähtökohta, läsnä haastatteluhetkessä ja nähtävissä kokemuskerronnassa.

Tandefeltin pukusuunnittelijanura näyttäytyy henkilökohtaisena kasvutarinana, jonka lävistäviä teemoja on neljä. Ensimmäinen koko haastatteluaineiston kannalta merkittävä kerronnan teema on ammatillinen epävarmuus, joka hallitsi etenkin Tandefeltin uran alkupuolta, sekä siihen liittyvä hidas muutosprosessi. Toinen koko aineiston lävistävä kerronnan teema liittyy työyhteisöön, jonka merkitys työn mielekkyyden kannalta on ollut Tandefeltille kaikkina aikoina olennainen. Haastatteluaineistossa hahmottuu kolme ammattiryhmää – ohjaaja, puvustonhoitaja ja talousjohtaja – joiden kanssa työskentelyn laatu on vaikuttanut erityisen paljon tarkastelun kohteeksi nostamieni teosten merkityksellistämisprosessissa. Kolmas teema, jota Tandefelt käsittelee läpi haastatteluaineiston, on oikeudenmukaisuus. Tähän teemaan liittyvät henkilökohtaiset, omat ammatilliset ja ammattialan kokemukset epäoikeudenmukaisesta kohtelusta sekä toisaalta pyrkimykset muuttaa vallinneita käytäntöjä. Teemaan liittyvät erityisesti politisoituminen, ammattiyhdistystoiminta ja sukupuolen merkitys ammattikentällä. Neljäs laaja kerronnan teema on vanhan ja uuden kamppailu, jonka puitteissa sukupolvella on tärkeä merkitys. Vanhan ja uuden kamppailu näkyy pu-

812 Gergen 1998, 5; tarinatyyppimalleista ks. myös Leinikki 2011, 183.
813 Houni 2000, 113.

kusuunnittelutyön esteettisten ja materiaalisten lähtökohtien, työkäytäntöjen ja koko ammattiprofession käsittelyssä, mutta myös suhteessa Tandefeltin ammatti-identiteetteihin, ikääntymiseen ja aikaan. Tandefeltin kertojapositio vaihtelee eri aikoina ja eri aiheista puhuttaessa. Välillä hän on uuden ajan edustaja, välillä haikailee vanhoja aikoja ja tuntee kuuluvansa menneisyyteen.

Kertojaposition legitimointi – muistelijasta asiantuntijaksi

Ennen Liisi Tandefeltia tai hänen ohellaan näyttämöpukujen ja pukusuunnittelutyön historiasta ovat näkyvämmin kertoneet ja kirjoittaneet lähinnä toiset pukusuunnittelija-kouluttajat. Elokuvatöistään tunnettu Bure Litonius kutsuttiin todennäköisesti pukuasiantuntijaksi ensimmäiseen Teatterimuseon johtokuntaan 1940-luvulla. Hän kirjoitti näyttämö- ja elokuvapuvuista 1940-luvun lopulla ensimmäisen Suomessa julkaistun laajan artikkelin. Ritva Karpio opetti ”pukuoppia” Teatterikoulussa ja luennoi näyttämöpuvuista eri yhteyksissä 1950-luvulta 1980-luvulle saakka. Tandefeltia myöhemmin ammattikentälle siirtynyt Maija Pekkanen toimi toteuttajien täydennyskouluttajana ja opetti 1970-luvulta lähtien Taideteollisessa korkeakoulussa ainoaa kotimaista pukusuunnittelun korkeakoulutasoista opintokokonaisuutta 1990-luvulle saakka. Samppa Lahdenperä opetti pukusuunnittelijoita ja toteuttajia 1980-luvulta lähtien ja edelleen 2010-luvulla. Pekkasella ja Lahdenperällä on ollut myös tärkeitä luottamustehtäviä muun muassa Suomen Lavastustaiteilijain Liitossa ja OISTAT:ssa.[814] Tandefeltin ohella etenkin Litoniuksen, Karpion, Pekkasen ja Lahdenperän kertomukset ovat omalta osaltaan luoneet mielikuvaa pukusuunnittelun historiasta. Käytännössä muut tulkinnat joko ajan saatossa unohtuivat – kuten 1970-luvun alussa menehtyneen Litoniuksen ja Karpion omiin kokemuksiin 1940- ja 1950-luvulla perustuvat näkemykset – tai ne myötäilivät ja toistivat tulkintaa 1960- ja

814 Litoniuksesta ks. Snellman 1945, 35; Weckman 2005, 215–216; Ritva Karpion cv, DMA; Lista opetustöistä, Ritva Karpion kirje Joanna Weckmanille 21.7. ja 31.7.1997; Veistäjä (toim.) 1965, 43; Weckman 2006, 69 sekä alaviite 73; Maija Pekkasen työurasta ja ansioluettelo ks. Juntunen 2010, 283, 292–293; Seppälä et al. (toim.) 2005, 515; Seppälä & Tainio 1993, 248; Reitala (toim.) 2005, 206. Pekkasen ja Lahdenperän teksteistä esim. Pekkanen 1991, 1994 (julkaisematon), 2007; Lahdenperä 1994 (julkaisematon); Lahdenperän kuvatekstit teoksessa Reitala (toim.) 2005, 4; Lahdenperä 2006. OISTAT: International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians, aikaisemmin OISTT. Ks. Söderberg 1998.

1970-luvulla syntyneestä ammatista. Vallitseva tulkinta sijoitti yhä uudestaan sekä ammatin että ammattikunnan syntyvaiheet samaan aikaan, 1960-luvulle ja 1960- ja 1970-lukujen vaihteeseen. Aiheesta ei oltu tehty varsinaista tutkimusta, mutta myös teatterintutkimuksessa omaksuttiin tämä näkemys.[815] Lyhyehkö aikaperspektiivi on ymmärrettävä, sillä ammatin historia oli työelämässä ja järjestötoiminnassa 1960- ja 1970-luvulla aloittaneiden ja edelleen 1990-luvulla mukana olleiden historiaa.

Kertojuus tuottaa kertojuutta. Aiheesta kiinnostavasti kertonutta Tandefeltia on pyydetty yhä uudestaan eri yhteyksissä kertomaan kokemuksistaan. Ennen 2000-luvun alussa tekemiämme haastatteluita Tandefelt oli välittänyt ja tehnyt tunnetuksi omia kokemuksiaan ja käsityksiään pukusuunnittelijan ammatista sekä sen historiasta monissa eri yhteyksissä. Hän oli kirjoittanut artikkeleita[816] ja hänestä oli kirjoitettu lukuisia artikkeleita. Tandefelt oli kertonut aiheesta pukunäyttelyiden ja niiden ohessa julkaistujen näyttelyluetteloiden[817], opetustyön[818], erilaisten seminaariesitysten[819] ja pukusuunnittelijan työtä käsitelleen televisio-ohjelman[820] välityksellä. Hän toimi useiden pukusuunnittelijuuteen liittyvien luottamustoimiensa puitteissa alan asiantuntijana. Pukusuunnittelutyöstä ja sen historiasta kiinnostuneille tärkeitä lähteitä ovat olleet painetuissa teoksissa ilmestyneet kolme artikkelia (Tandefelt 1977, 1986, 1991).[821] Kyseiset julkaisut, etenkin Heta Reitalan vuonna 1986 toi-

815 Reitala 1986, 61; Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Lyyra 2001, 40, 44; Weckman 2001, 34; Weckman 2004, 13; Juntunen 2010, 128. Myös vuosina 1990 ja 1994–95 järjestettyjen näyttämöpukunäyttelyiden näyttelyluetteloissa toistuu tämä näkemys, TeaMA 1310.

816 Tandefelt 1977; 1986; 1991; Lisäksi kuusi Tandefeltin kirjoittamaa lehtiartikkelia: Tandefelt 9/1974 ja 8/1981; ajoittamaton "Puhuvat puvut"-artikkeli Tiedonantaja-lehdessä sekä kolme tunnistamatonta lehtiartikkelia, mahdollisesti Teatteri-lehdessä: "Lähteminen on tärkeää – mutta onko se mahdollista", "Miksi meiltä työntekijöiltä ei kysytä?" ja "Pukusuunnittelijoiden 10-viikkoinen", Tandefeltin 7. leikekirja.

817 Tandefeltin näyttelyistä 1. Liite; Paavilainen 20.10.1983; Teatterimuseon tietopalvelun tutkijan Pälvi Laineeen tiedonanto sähköpostitse 15.6.2012; Näyttelyluettelot TeaMA 1310.

818 Opetustöistä 1. Liite; Weckman 2006, 69, alaviite 73 sivulla 82; Lahdenperä 2006, 15–17. Näyttämöpukujen valmistukseen liittyvän opetustyön yhteydessä Tandefeltista tehtiin myös haastatteluihin perustuva tutkielma, ks. Thusberg 1993 (julkaisematon).

819 Ks. Opetustöitä, luentoja ja alustuksia, 1. Liite; "Omia tekstejä sekä puvustus- ja että näytteljäntyöstä" ja "Verotuskysymykset", Tandefeltin kotiarkisto.

820 Tandefeltista tehtiin vuonna 1977 tv-ohjelma *Rätei ja lumpui* "eli suomalaisen teatteripukusuunnittelijan todellisuus", jossa esiteltiin myös hänen 1976–77 kiertänyt pukunäyttelynsä. Ohjelma esitettiin TV 1-kanavalla 20.12.1977. Ohjelmatiedot sekä "Liisin rätit ja lumput", tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 6. leikekirja.

821 Käsittelen näitä kolmea artikkelia yksityiskohtaisemmin Tandefeltin arvoja ja ihanteita koske-

mittama teos, ovat olleet helposti saatavilla alan korkeakoulukirjastoissa ja yleisissä kirjastoissa, kun taas muut lähdeaineistotyypit vaativat aikaavievää arkistotyötä. Kaksi ensimmäistä artikkelia edustivat kyseisissä julkaisuissa pukusuunnittelualaa muiden teatterialan ammattien joukossa. Ne olivat myös ensimmäisiä Suomessa julkaistuja pukusuunnitteluaiheeseen liittyviä artikkeleita/julkaisuja sitten 1940-luvun lopun. Etenkin ”Teatteripukusuunnittelu”-artikkeliin (1986) on viitattu eri yhteyksissä, kun on haluttu kertoa pukusuunnittelutyön varhaisemmasta historiasta. Käsitys, jonka mukaan varsinaisia ammattipukusuunnittelijoita ei tunnettu Suomessa ennen 1960-lukua, kertautui näyttämö- ja elokuvapukuja, pukujen suunnittelua ja pukusuunnittelijoita käsittelevissä julkaisuissa.[822] Olen tutkimukseni yhteydessä kyseenalaistanut tämän tulkinnan ja osoittanut, että näyttämö- ja elokuvapukuja on suunniteltu Suomessa ammattimaisesti kauan ennen 1960-lukua.[823]

Jo varhaisen kirjallisuuden ja lehtiartikkeleiden kautta Tandefeltista syntyy mielikuva ammatin ensimmäisenä varsinaisena edustajana. 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla julkaistuissa artikkeleissa hahmottuu kuva Tandefeltista suomalaisen pukusuunnittelun uranuurtajana ja pioneerina, omana aikanaan ainutlaatuisena pukusuunnittelija-auteurina. Sekä ammatin että ammattikunnan synty on liitetty Tandefeltin ammatillisiin vaiheisiin ja hänen toimintaansa. Lisää painoarvoa kanonisaatiolle ovat tuoneet Tandefeltin saamat palkinnot, etenkin vuonna 1978 myönnetty Pro Finlandia -mitali ja vuonna 1987 saatu – edelleen ainoa suomalainen – kultamitali pukusuunnittelusta skenografian maailmannäyttelyssä Praha Quadriennalessa.[824] Tandefeltin monipuolisuus ammattikentällä liikkuneena toimijana ja häneen liittyvän julkisuuden ajallinen ja määrällinen laajuus paljastuivat lopullisesti tutustuessani hänen

van luvun yhteydessä.

822 Tandefelt 1986, 41–47; Ks. esim. Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Tandefelt 1991, 36–37; Paavolainen 1992, alaviite 153 sivulla 225; Karhunen 1993, 34; Lyyra 2001, 40; Weckman 2001, 34 ja Weckman 2004, 13.

823 Weckman 2005, 209–241; Weckman [2015].

824 Nuutinen 15.11.1986; Levo & Riihonen 6/1999; Reitala 2005, 86–97; Lahdenperä 2006, 15–20; Houni & Helavuori 2006, 32; Tandefeltin ansioluettelo teoksessa Houni (toim.) 2006, 165–166. Esim. Reitalan (2005) Tandefeltia käsittelevä artikkeli on yhdeksästä artikkelista ainoa pukusuunnitteluaiheinen SLL:n julkaisemassa juhlakirjassa. Tandefelt on myös yksi harvoista suomalaisista pukusuunnittelijoista, joiden työskentelyä ja henkilöhistoriaa on käsitelty laajasti omassa teoksessa, ks. Houni (toim.) 2006.

leikekirjoihinsa. Pidänkin historiakuva-käsitteen käyttöä Tandefeltin yhteydessä täysin relevanttina.

Muistitiedolla on ollut korostunut asema, omakohtaiset kokemukset pukusuunnittelijuudesta ja kerrottavasta aikakaudesta ovat olleet olennaisia ja oikeuttaneet siitä kertomiseen. Miettusen mukaan historiankuvaa rakennettaessa omakohtaiset kokemukset ovat keskeisiä työkaluja rakentajanroolin legitimoimisessa. Näin omakohtaisesti eletyn aikakauden ja kokemusten muistelijat muuttuvat jossain vaiheessa koetun asiantuntijoiksi.[825] Pelkkä työskentely pukusuunnittelijana 1960-luvulla tai aikaisemmin ei kuitenkaan ole ollut ratkaisevaa sen kannalta, kenen menneisyystulkinta valikoitui vallitsevaksi. 1960-luvulla työskenteli tai uransa aloitti muitakin pukusuunnittelijoita kuin Tandefelt.[826] Eri aikoina on määritelty joko omasta, eri lehtien toimittajien tai ammattiliiton toimesta henkilöitä ensimmäiseksi pukusuunnittelijaksi tai pukusuunnittelija-ammatin uranuurtajaksi – niinkin aikaisin kuin 1930-luvun alussa.[827] Nähdäkseni Tandefeltin asema kertojana perustuu hänen korkeaan, nykyhetkeen saakka säilyneeseen asemaansa pukusuunnittelijoiden ammattihierarkiassa. Juha Suonpää on tarkastellut legitimaatioprosessia valokuvataiteen alueella ja nostaa esiin toistuvan julkisuuden, menestysretoriikan, apurahojen ja kansainvälisen menestyksen merkityksen.[828] Katson, että Tandefeltin asemaan ammattihierarkiassa ovat vaikuttaneet arvostettuihin teatteritaloihin kiinnittyneen pitkän työhistorian lisäksi aktiivinen toiminta ja vastuunkanto, kun pukusuunnittelijuuden ensimmäisiä ammatillisia pelisääntöjä rakennettiin ammattiliitossa. Tandefelt oli teatterikentällä myös poikkeuksellisen koulutettu. Vaiheessa, jossa pukusuunnittelijoilla ei ollut kotimaista alan peruskou-

825 Miettunen 2009, 33, 249.

826 Esim. vanhemman sukupolven tunnetummista pukusuunnittelijoista 1960-luvulla työskentelivät Bure Litonius ja Ritva Karpio. Matrikkelitietojen mukaan 1960-luvulla ammatissa aloitti Tandefeltin lisäksi neljä henkilöä: Marjukka Larsson, Maija Pekkanen, Anneli Qveflander ja Maiju Veijalainen. Kansallisteatteriin vuonna 1968 kiinnitetty Stina Lindström vaihtoi ammattia kuuden vuoden jälkeen. Arja Tanskanen työskenteli televisiossa pukusuunnittelijana 1960-luvun puolivälistä lähtien. Katri Naukkarinen työskenteli TTT:ssa vuosina 1967–1970. Weckman 2005, 214, 216; Seppälä & Tainio 1993, 253, 337, 357, 476; Lindström 1991, 11; Elonet: "Arja Tanskanen" (viitattu 15.5.2015); Juntunen 2010, 315 alaviite 204.

827 Esim. Suomen Kuvalehti 52–53/1932; Suomen Kuvalehti n:o 35/1945; Kuva 5–6/1946; SLL:n antama suositus apurahahakemukseen 21.4.1952, Regina Backbergin henkilöarkisto, TeaMA1457; Karpio 1/1966; Ritva Karpion haastattelu 10.6. 1997; Weckman 2005, 210.

828 Suonpää 2011, esim. 60, 72–73, 88–89.

lutusta, Tandefeltilla oli takanaan kaksi taidealan tutkintoa, taidehistorian yliopisto-opintoja ja pukusuunnittelun täydennyskoulutusta ulkomailla. Koulutus ja etenkin näyttelijänammatti epäilemättä toivat hänen näkemyksilleen painoarvoa. Näiden seikkojen ohella Tandefeltin asemaa on vahvistanut toiminta suunnittelijoiden ja toteuttajien aktiivisena kouluttajana sekä ammattikentän ulkopuolellakin arvostetut taiteelliset meriitit kotimaassa ja ulkomailla. Vuonna 1983 myönnetty valtion 15-vuotinen taiteilija-apuraha paalutti – vaikkakaan ei ilman ristiriitoja – Tandefeltin paikan taidekentän arvostettuna jäsenenä. Korkean ammattihierarkisen aseman rakentumiseen liittyy myös institutionaalinen hyväksyntä. Virallinen merkityksellistäminen on tapahtunut teatterikentän muisti-instituution, Teatterimuseon kokoelma-, näyttely- ja julkaisutoiminnan kautta. On olennaista, että tämä kaikki on myös tullut näkyväksi Tandefeltin saavuttaman laajan julkisuuden avulla. Jan Assman viittaa erityisiin kulttuurisen muistin kantajiin, ”the bearers of cultural memory”.[829] Tandefeltin tapauksessa tämä ei tarkoita häntä vain henkilönä, vaan koko hänen uransa ja siihen liittyvän laajan sanallisen, kirjallisen, visuaalisen ja esineaineiston muodostama kokonaisuus näyttäytyy pukusuunnittelijuuteen liittyvän kulttuurisen muistin kantajana.

Pidän Tandefeltin ammattihierarkisesti merkittävän aseman rakentumisessa erityisen tärkeänä hänen vuonna 1976 Tampereen Teatterikesä -tapahtumaan, Tampereen nykytaiteen museoon kokoamaansa, vuosina 1976–1977 Suomea kiertänyttä *Teatteripuvustusnäyttelyä* ja siihen liittyviä tapahtumia. Tässä yhteydessä useat legitimaation kannalta olennaiset alueet olivat edustettuina: koulutusnäkökulma, taiteellisesti kiinnostava ja kunnianhimoinen pukusuunnittelutyö, joka tuli näkyväksi näyttelyyn valittujen pukujen ja tunnettujen ohjaajien teosten kautta, näyttelykonteksti, omien ajatusten julkaisu kirjallisessa muodossa muiden oman alansa asiantuntijoina toimineiden kanssa, laaja julkisuus ja arvostettu palkinto. Tandefeltin lähtökohta näyttelylle oli voimakkaasti emansipatorinen. Hän ilmaisi pyrkimyksekseen esitellä ensisijaisesti pukusuunnittelija-ammattia, ”työtapojani ja teatteripuvustuksen arkea levittääkseni hieman tietoa tästä useimmille tuntemattomasta ammatista”.[830] Vuonna 2002 tekemässämme haastattelussa hän korosti näyttelyn olleen:

829 Assmann & Czaplicka 1995, 131.
830 Näyttelytekstejä 1976, TeaMA 1341.

> ”[…] nimenomaan protestinäyttely… yritin nimenomaan näyttää, että tämä työ on ihan muuta kuin te luulette… se on hirveän paljon enemmän, hirveän paljon vaativampaa, paljon enemmän hikeä ja verta vaativaa kun mitä luullaan, että nuo pienet kauniit skitsit mitä piirrellään, että se on siinä. Ei se ole siinä, se on ihan muuta työtä.” [831]

Näyttelyssä oli ensimmäistä kertaa vastaavassa mittakaavassa esillä yhden pukusuunnittelijan pukuluonnoksia ja pukuja, mutta myös Tandefeltin kirjoittamia tekstejä pukusuunnittelijan työstä, sen merkityksestä ja arvoista. Näyttelyyn oli mahdollista tutustua useilla eri paikkakunnilla ja siitä kirjoitettiin runsaasti lehtiartikkeleita.[832] Samoja teemoja, joista Tandefelt kirjoitti näyttelyteksteissä, hän käsitteli vuonna 1977 julkaistussa ”Pukusuunnittelijan työpäiväkirja”-artikkelissa. Siinä yhden teoksen työprosessi limittyi yleisempien, pukusuunnittelun käytäntöihin ja arvoihin liittyvän pohdinnan kanssa. Artikkelillaan hän teki pukusuunnittelua tunnetuksi 50. teatteripäivien juhlajulkaisussa, jossa kirjoitettiin esimerkiksi ohjaajan- ja näyttelijäntyöstä, teatterikritiikistä ja teatterikoulutuksesta. Tandefelt oli ainoa skenografian edustaja. Tandefeltin pukunäyttely esiteltiin vuoden 1977 lopulla televisio-ohjelmassa, joka hänen kauttaan kertoi ”suomalaisen teatteripukusuunnittelijan todellisuudesta”.[833] Tandefelt itse olettaa, että hänelle vuonna 1978 myönnetty Pro Finlandia-mitali liittyi juuri pukunäyttelyyn.[834]

Pelkästään pukusuunnittelijuus ei olisi tuottanut Tandefeltin saavuttamaa laajaa julkisuutta, vaan siihen on olennaisesti vaikuttanut hänen kaksoisammattinsa myös näyttelijänä ja siten suurta yleisöä kiinnostavana henkilönä.[835] Mediajulkisuutta tutkineen Riitta Jallinojan mukaan erityisesti esiintyvät taiteilijat kiinnostavat yleisöä. Etenkin heidän yksityiselämästään halutaan lukea lehdissä.[836] Näyttelijän ja puvun suhdetta tutkinut Aoife Monks nostaa esiin näyttelijän eri roolien ja julkisuuden tuottaman huokoisen, moniulotteisen kehon. Sen kerrostumat

831 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

832 Näyttelyä käsiteltiin lehdistössä laajasti. Tandefeltin 6. leikekirjasta löytyy 24 lehtileikettä, joiden joukossa on sekä lyhyitä mainintoja että pitkiä, jopa useamman sivun artikkeleita.

833 Ohjelmatiedot sekä ”Liisin rätit ja lumput”, tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 6. leikekirja.

834 Tandefelt kirjoittajalle puhelinkeskustelussa 5.2.2006. ks. myös Weckman, 2006, 69 ja alaviite 72.

835 Myös Pia Houni (2006, 150–151) on tehnyt saman johtopäätöksen Tandefeltin moniammattisuuden vaikutuksista.

836 Jallinoja 1997, 71, 73.

vaikuttavat jatkossa siihen, miten näyttelijä ja hänen esittämänsä roolit koetaan ja miten niistä kirjoitetaan.[837] Tämä näkökulma auttaa ymmärtämään Tandefeltin kiinnostavuutta myös pukusuunnittelijana. Tandefelt itse on vähätellyt persoonansa merkitystä tässä prosessissa. Hänen mukaansa kyseessä oli uuden ammatin luoma uutuudenviehätys: ”Se oli uusi ammatti ja olin sitä uutta ammattia aloittamassa, eli sain hyvin paljon […] ansaitsematonta kunniaa.”[838] Pidän kuitenkin todennäköisenä, että taiteellisen työn ohella myös Tandefeltin henkilökohtaiset ominaisuudet, kuten viehätysvoima, energisyys ja kyky ilmaista itseään kuulijoita kiinnostavalla tavalla sanallisesti ja kirjallisesti ovat vaikuttaneet hänen saavuttamaansa asemaan. On vaikea kuvitella, että yksikään toinen pukusuunnittelija olisi voinut tai saattaisi enää nykyisin tavoittaa ammattikunnalle niin laajaa, monipuolista ja pitkäaikaista näkyvyyttä, kuin se 1960-luvulta lähtien ja etenkin 1970- ja 1980-luvulla sai Tandefeltin kautta. Siinä mielessä ilmiö on nähdäkseni ainutlaatuinen.

Kerronta ammattikunnan muistin ja arvojen rakentajana ja siirtäjänä

Liisi Tandefeltin esittämät käsitykset ja kertomukset pukusuunnittelutyöstä ovat rakentaneet ammatin julkista historiakuvaa. Oletan, että ne ovat samalla muokanneet pukusuunnittelijoiden ja puvustonhoitajien henkilökohtaista ammatti-identiteettiä. Vaikka tällaista syy-seuraus-suhdetta lienee mahdotonta osoittaa todeksi – eikä se ole tämän tutkimuksen pyrkimyskään – muistelun ja muistelunomaisen kerronnan keskeisenä ominaisuutena on joka tapauksessa pidetty sitä, että se ”luo identiteettiä sekä kertojalle että kuuntelijoille.”[839] Päivi Granö viittaa muistin ja muistamisen sosiaaliseen luonteeseen. Hänen mukaansa kertominen on yhteisöllistä, mutta samalla kerrottu muuttuu osaksi yksilön identiteettiä: ”vain tekemällä muistista osan itseämme, me voimme jakaa se muiden kanssa. Muisti tulee tärkeäksi vain siinä kontekstissa jossa se kerrotaan”.[840] Pia Hounin mukaan kerronnan avulla pidetään yllä muistoja, kokemuksia ja kollektiivisia arvoja sekä siirretään niitä suku-

837 Monks 2010, 19–20, 25, 26.
838 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
839 Miettunen 2009, 270.
840 Granö 2001, 240. Granö viittaa tässä yhteydessä James Fentressin ja Chris Wickhamin teokseen *Social memory* 1992.

polvelta toiselle. Hänen mukaansa tarinoiden kertominen ei ole ainoastaan yhteisöllisten tapojen ja tottumusten siirtämistä, vaan osa tradition siirtymistä. Samalla luodaan myös puheen ja kielen malleja. Myös ammattiryhmä voi olla yhteisö, jonka sisällä yhteisöllinen puhe ja kertomukset siirtyvät eteenpäin.[841] Olen jo aiemmin viitannut Jan Assmannin teoriaan kulttuurisen muistin olemuksesta. Assmannin mukaan kyse on suhteesta ryhmään ja siihen, millaisena identiteetti konkretisoituu. Kulttuurinen muisti on tietoutta, josta ryhmä ammentaa tietoisuutta yhtenäisyydestään ja erikoislaatuisuudestaan. Tällöin määritelmät, joihin ryhmä identifioituu, saattavat olla joko positiivisia – me olemme tällaisia – tai negatiivisia: tämä on meidän vastakohtamme.[842]

Tulkinta kerronnasta yhteisön muistin rakentajana ja siirtäjänä osoittautui hedelmälliseksi lähtökohdaksi tarkastella haastatteluaineistoa. Näkökulma valikoitui varhaisten sisällönanalyysikokeilujen perusteella, tunnistettuani haastatteluaineistossa kollegapuheeksi kutsumaani me-muotoista tai ”sinähän tiedät”-puhetta, joka tuntui olevan suunnattu enemmän toiselle saman ammatin harjoittajalle kuin tutkijalle. Valitsemani näkökulma tarkoitti myös tutkijan ja haastateltavan välisen vuoropuhelun, vuorovaikutustilanteen ja kertomisen ajankohdan näkemisen merkityksellisinä.[843] Lähestyin Tandefeltin kerrontaa pukusuunnittelijoiden ammattikunnan sisällä tapahtuneena, vanhempaa ja kokeneempaa sukupolvea edustavan naisen ammattialan historiaa, kertomuksia, käsityksiä ja arvoja konstruoivana ja välittävänä kerrontana ammattikuntaan kuuluvalle nuoremmalle naiselle. Tandefeltin kertoessa kokemuksistaan 2000-luvun alussa ammattialasta ei vielä ollut julkaistu muita jatkotutkimuksia Suomessa.

Analyysivaiheessa totesin, ettei ollut kyse ainoastaan Tandefeltin minulle suuntaamasta kollegapuheesta, vaan välillä kyseessä olikin dialogi, jossa itse kerroin omista pukusuunnittelijakokemuksistani ja Tandefelt omistaan. Keskustelimme myös molempien yleisinä pitämistä käytännöistä, kuten budjettikäytännöistä, työmoraalista, erilaisista työkäytännöistä ja naisten asemasta ammattikentällä. Kyseessä olivat selvästi yhteisiksi mieltämämme käsitykset ja kokemukset. Todennäköi-

841 Houni 2000, 50, 51, 83; ks. myös Miettunen 2009, 271–273; Kalela 2002, 38.
842 Assmann & Czaplicka 1995, 130.
843 Vrt. Fingerroos & Peltonen 2006, 13, 20; Granö 2001, 241; Ukkonen 2000, 240. Tutkijan asemasta myös Eskola & Suoranta 1998, 20–22.

sesti tämä myös lisäsi kerronnan määrää aiheista. Nähdäkseni myös samalla sukupuolella oli merkitystä. Oletan että molempien naiseus vaikutti siihen vapauteen ja luottamuksellisuuteen, jolla Tandefelt käsitteli sukupuolen merkitystä, vaikutusta ja siihen liittyviä kokemuksia ammattikentällä. Vanhemman, kokeneemman kollegan ja nuoremman, alan historiasta kiinnostuneen pukusuunnittelija-haastattelijan kohtaaminen tuotti siis myös yhteistä kokemus- ja arvomaailmaa etsivää ja hahmottelevaa kollegapuhetta. Tällöin ei niinkään Tandefelt yksin tuottanut vaan yhdessä, dialogisesti, mutta samalla ammattihierarkisista asemistamme tietoisina tuotimme ammattiyhteisön kannalta tärkeinä tai yleisinä pitämiämme tapahtumia, kokemuksia, arvoja ja käytäntöjä. Tässä yhteydessä tuli näkyväksi, mitä asioita ja tapahtumia pidimme tuolloin muistamisen, kertomisen ja säilyttämisen arvoisina, mutta myös suhteemme niihin menneisyyden tulkintoihin, joita pidimme yhteisöllisesti hyväksyttyinä.[844] Vastaavia huomioita yhteiseen – tosin näyttelijän – ammattiin liittyvien kokemusten dialogisesta tulkinnasta on tehnyt Helena Kallio. Hänen mukaansa ”yhteisen todellisuuden eksplisiittiset ja implisiittiset oletukset ja käsitykset, parhaat puolet ja patologiat tihkuvat läpi [...] esiin keskustelluista kokemuksista”. Kallion mukaan nämä kokemukset nousevat esiin haastattelutilanteissa, ne ovat tulkintoja, jotka muotoutuvat dialogissa.[845]

Granön mukaan tutkijan osallistuminen tilanteeseen – ei ainoastaan ulkokohtaisena haastattelijana, vaan tasaveroisena keskustelukumppanina – ”tuottaa aineistoa jota ei muuten saisi” erityisesti taiteilijan työtään määrittelevistä rakenteista.[846]

Haastatteluaineistossa yhteisöllinen, perinnettä siirtävä asenne tuli esiin myös ohjeistavassa puheessa, johon kiinnitin huomiota sisällönanalyysivaiheessa. Tandefelt antoi yhtälailla teoskohtaisen ja ei-teoskohtaisen kerronnan yhteydessä ohjeita ja neuvoja esimerkiksi pukusuunnittelutyön lähtökohdista, materiaalien valinnasta ja käsittelystä sekä näyttelijöiden huomioon ottamisesta, tai huomautti miten ei pidä toimia. Myös Tandefeltin asema ammattihierarkiassa tuli näkyväksi ohjeistavan puheen kautta. Se oli ehdottomasti yksisuuntaista, ammatin käytän-

844 Vrt. Ukkonen 2006, 188.
845 Kallio 2002, 202; identiteetin luomisesta vuorovaikutuksessa ks. Kallio 2002, 194 ja Houni 2000, 251, 283.
846 Granö 2001, 255.

töihin ja arvoihin liittyvää opastusta vanhemmalta nuoremmalle, kokeneemmalta kokemattomammalle. Oma roolini oli mielenkiintoinen. Samalla kun olin haastattelutilanteessa kokemattomampi pukusuunnittelija, olin toisaalta myös tutkimusprosessia määrittävä tutkija, jolla oli valta käyttää aineistoa tulevaisuudessa. Tandefelt otti tämän huomioon. Hän saattoi todeta, että tietystä aiheesta on vaikea puhua julkisesti tai ”tätä ei voi mihinkään julkisuuteen pistää, mutta…”.[847] Tandefeltin ja hänen kokemuskerrontansa kautta on mahdollista hahmottaa ei ainoastaan hänen kokemuksiaan pukusuunnittelijuudesta, vaan myös kerronnallisia puhetapoja ja hierarkioita, joiden ehdoilla pukusuunnitteluun liittyvää historiakuvaa on rakennettu.

Kaikkiaan haastatteluaineiston kokemuskerronnan kautta esiin piirtyvä Tandefelt on monisärmäisempi, ristiriitaisempi ja siksi inhimillisempi ja kiinnostavampi hahmo, kuin se väsymätön uranuurtaja, jonka kuva on hahmottunut aikaisemmassa kirjallisuudessa ja lehtiartikkeleissa.[848] Tämä tulee näkyväksi hänen omia ammatillisia kokemuksiaan käsittelevässä kerronnassa ja jossain määrin myös kollegapuheeksi ja ohjeistavaksi puheeksi tulkitsemassani kokemuskerronnassa, jotka miellän erityisesti ammattiperinnettä jakaviksi ja siirtäviksi puhetavoiksi. Ambivalenssi ilmenee yhteyksissä, joissa Tandefelt toteaa, miten itse toimi tai joutui olosuhteiden takia toimimaan sekä toisaalta miten pukusuunnittelijan pitäisi tai kannattaisi toimia. Tähän liittyy myös koko tutkimukseni otsikoksi nostamani lainaus ”Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti”, jonka Tandefelt lausui useaan otteeseen haastattelujen aikana hieman eri tavoin muotoiltuna. Samalla kävi kuitenkin selväksi, ettei Tandefelt suinkaan itse kuvitellut toimineensa täydellisesti. Kyseessä oli pyrkimys ja ihanne, ja vaikka sitä ei voisikaan tavoittaa, sitä pitäisi siitä huolimatta ainakin tavoitella. Kun Tandefelt 1990-luvun alussa havaitsi, ettei täydellisyydenkään tavoittelu enää innostanut häntä, pukusuunnittelutyöstä katosi viimeinen mielekkyys ja se oli hyvä virallisesti lopettaa.

847 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

848 Ks. esim. Levo & Riihonen 6/1999; Reitala 2005, 86-97; Lahdenperä 2006, 15–20. Tanssintutkija Riikka Korppi-Tommola purkaa hieman vastaavaa kanonisaatiota artikkelissaan tanssija Riitta Vainiosta, ”modernin tanssin esipapittaresta”, jonka *Kotka*-teokseen oli kiinnittynyt mielikuva modernin tanssin syntyhetkestä Suomessa 1960-luvun alussa. Korppi-Tommola 2006, 179–193; ks. myös Korppi-Tommola 2013.

Tandefelt on jakanut kokemuksiaan ja käsityksiään eri yhteyksissä 1960-luvulta lähtien. Samalla mielikuva Tandefeltista, pukusuunnittelutyöstä ja sen menneisyydestä on rakentunut dialogisesti, yhteydessä kuulijoiden ja Tandefeltista kirjoittaneiden kanssa ja suhteessa näiden tärkeinä pitämiin arvoihin. Tällöin henkilökuvastakin on siivoutunut tarkoituksen kannalta epäolennaisena pidettyjä piirteitä. Lisäksi on nähtävä kontekstin merkitys. Hounin mukaan julkisessa kontekstissa – kuten lehtiartikkeleissa, televisiohaastatteluissa ja osaltaan myös elämäkertakirjallisuudessa – pyritään pitämään yllä tietynlaista ammatti-imagoa. Yleisö myös muodostaa ja rakentaa omia mielikuviaan jonkun ammatin ympärille.[849] Tandefeltista on nähdäkseni tässä prosessissa rakentunut ammatin virallinen esiäiti, voimahahmo ja keulakuva. Silti perinne, jota kokemuskerronnassa ”siirretään”, muotoutuu itse asiassa joka kerta suhteessa kuuntelijaan ja siihen, millä tavoin kerrottua on tarkoitus käyttää.[850] Epäilen, että niin kauan kuin pukusuunnittelija-ammatin asemaa pidetään aliarvostettuna tai koetaan ammatin tarvitsevan perustelua, pukusuunnittelijoiden kerrontaa hallitsee tavalla tai toisella emansipatorinen perusvire, joka korostaa yksittäisten suunnittelijoiden ja ammattikunnan tärkeyttä, mutta myös näiden kehittymisen välttämättömyyttä.

Elämän käänne- ja kiinnekohdat

Liisi Tandefeltin tapa hahmottaa elämäänsä ja se, minkälaisia asioita ja tapahtumia hän itse piti tärkeinä, osoittautui olennaiseksi tutkimukseni kannalta. Ensimmäisen haastattelun ensimmäinen kysymys käsitteli Tandefeltin elämän kiinne- ja käännekohtia. Vastaus kysymykseen, jolla tarkoitukseni oli aloittaa haastattelu, vei koko siihen varatun ajan, noin kaksi tuntia. Kuten olen todennut, tällä elämänkulkuhaastattelulla oli tärkeä rooli myöhemmin tekemieni haastattelujen tausta-aineistona, teemoittajana ja oman näkökulmani muokkaajana. Tandefeltin näkemys elämänsä jakautumisesta vaiheisiin osoittautui erilaiseksi kuin oma oletukseni. Hänen oma jakonsa perustuikin suuriin ammatillisiin, lopulta koko elämänsuuntaan vaikuttaneisiin radikaaleihin päätöksiin, eikä

849 Houni 2000, 32–34.

850 Vrt. Assmann (& Czaplicka 1995, 130) viittaa kulttuurisen muistin kykyyn muotoutua aina uudestaan riippuen yhteisön senhetkisestä tilanteesta ja tarpeista.

niinkään eri koulutus- tai työpaikkoihin. Haastattelussa Tandefelt jakoi elämänsä kuuteen vaiheeseen:

1) lapsuus, nuoruus ja opiskelu Taideteollisessa oppilaitoksessa, eli vuodesta 1936 noin vuoteen 1958
2) Vaihe, joka alkoi päätöksestä pyrkiä Teatterikouluun vuonna 1959 ja loppui päätökseen lähteä HKT:sta ja hakeutua pukusuunnittelualan täydennyskoulutukseen vuonna 1972
3) Opiskelun ja TKt:n kausi, noin vuodet 1972–1976
4) Freelance-kausi vuosina 1976–1987
5) Kiertuevaihe vuosina 1987–1998
6) Teatteri Avoimet Ovet lähtien vuodesta 1998– (haastatteluhetki 7.4.2000)

Ensimmäistä lapsuus-, nuoruus- ja opiskeluajan pitkää vaihetta lukuun ottamatta suurin osa kausista oli noin kymmenen vuoden pituisia. 1970-luvun alussa oli lyhyempi vaihe, johon ajoittui hyvin paljon muutoksia Tandefeltin työ- ja yksityiselämässä. Tämä oli myös teatteripolitiikan kannalta kiihkeää aikaa ja Tandefelt totesikin olleensa aktiivisesti mukana.

Haastattelussa Tandefelt ohitti lapsuus- ja nuoruusvuodet hyvin lyhyesti. Ne olivat ”Tavallaan yksi klöntti, joka päättyi vuoteen 1958, jolloin valmistuin Taideteollisesta ja menin töihin.”[851] Varsinainen rajapyykki, suuri käännekokemus, oli päätös pyrkiä keväällä 1959 Teatterikouluun huolimatta vanhempien ja sulhasen vastustuksesta. Vaikka Tandefelt kuului Ylioppilasteatteriin vuodesta 1955 lähtien ja oli suunnitellut sinne myös pukuja, hän pitää nimenomaan Teatterikoulua teatteriuransa lähtökohtana. Kiinnekohtana Tandefelt mainitsi vuoden 1963, jolloin hänet kiinnitettiin Tampereen Työväen Teatteriin ja hänen varsinainen pukusuunnittelijauransa alkoi. Vuonna 1964 Tandefelt suunnitteli suurta kiitosta saaneen puvustuksen näytelmään *Macbeth*, jonka hän nosti lähtökohdaksi myöhemmin saamalleen suurelle julkisuuden määrälle.

Haastattelun edetessä Tandefelt mainitsi muitakin pienempiä käännekokemuksia, jotka hän kuitenkin jätti myöhemmin pois hahmotellessaan hieman haastattelun keskivaiheen jälkeen laajempaa kaarta. Hän katsoi, että Teatterikoulusta alkaneen vaiheen jälkeen seuraava käänne

851 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

tapahtui vuonna 1972. Tällöin Tandefelt jäi virkavapaalle, sai apurahan ja päätti hakeutua opiskelemaan pukusuunnittelua Bratislavaan – joka toteutui lopulta keväällä 1974. Loppuosan haastattelusta hän käsitteli tapahtumia noin vuosina 1972–76, ja päätti sitten haastattelun jaotteluun, johon tosin saatoin vaikuttaa johdattelevalla huomautuksellani:

> ”J.W.: Sitten -76 alkoi tämä free-lance-vaihe…
> L.T.: No siitä alkoi, ja se on ihan selvä jako, ja tavallaan voi sanoa, että sitä jatkui vuoteen -87, jolloin minulla oli ensi-ilta Minä potkaisen tämän maailman nurin, jolloin alkoi pitkä monologi- ja näyttelijävaihe, ja kiertuevaihe, ja se jatkui vuoteen -98, jolloin tämä paikka [Teatteri Avoimet Ovet] avattiin.”[852]

Elämänkulkuhaastattelussa Tandefeltin kerronta painottui melko voimakkaasti 1960-lukuun ja 1970-luvun alkuun, erityisesti aikaan TTT:ssa vuosina 1963–67. Mainitut käännekokemukset liittyivät Tandefeltin kokemuksiin sekä näyttelijänä että pukusuunnittelijana. Tutkimusintressini epäilemättä vaikutti siihen, että Tandefelt nosti esiin näinkin useita pukusuunnittelutyöhön liittyneitä kiinnekohtia. Jos aiheenani olisi ollut hänen työskentelynsä näyttelijänä, vastaukset olisivat voineet olla hieman erilaisia. Nyt pukusuunnittelutyön ja näyttelijäntyön käännekokemukset läpäisivät toisensa, vaikka näyttelijäntyöhön liittyvät kokemukset hahmottuivat tärkeämpinä. Tandefeltin haastatteluhetkellä ensisijaisesti näyttelijäntyöhön kiinnittynyt ammatti-identiteetti tuli näkyviin etenkin elämänkulkuhaastattelun lopussa, jolloin hän jaotteli aikakaudet nimenomaan näyttelijäntyöhön liittyvien tapahtumien perusteella.

Tandefeltin ristiriitainen suhde pukusuunnittelutyöhön kävi selväksi jo elämänkulkuhaastattelussa. Läpi koko haastatteluprosessin hän korosti, että oli aina ensisijaisesti halunnut olla näyttelijä ja tehdä näyttelijäntyötä. Näyttelijäksi hän oli hakeutunut, uhmannut perheensä toiveita ja jatkanut työssä ilman tukea. Pukusuunnittelijaksi hän katsoi ajautuneensa olosuhteiden pakosta. Tandefeltin esiinnostamiin käännekokemuksiin liittyi yksityiskohtaisia kertomuksia ja muistoja, joita hän kuvaili pitkään. Samat teokset ja kertomukset toistuivat myöhemmissä haastatteluissa ja näin ne toimivat tutkimukseni kannalta tärkeinä johtolankoina.

852 Emt.

Valitut muistot, kerrotut kertomukset

Tandefeltin pukusuunnittelijaura kesti yli kolmekymmentä vuotta ja suunnittelutöitä oli runsaasti, hieman yli 120 näyttämö-, televisio- ja elokuvatyötä. Oletin teosten, jotka Tandefelt nosti esiin haastatteluissa ja selkeästi arvotti, olevan hänelle merkittäviä. Oletin, että tällaisten merkittävinä määrittyvien teosten ja niihin liittyvän kuva-aineiston kautta olisi mahdollista löytää Tandefeltin pukusuunnittelijuuden kannalta olennaisina pitämiä aiheita. Osoittautui, ettei tämä ollut täysin relevantti rajaus. Analyysivaiheessa totesin, että myös muualta haastatteluaineistosta löytyi kiinnostavaa, yleisesti pukusuunnittelutyön arvoihin, asenteisiin, ihanteisiin ja käytäntöihin liittyvää kerrontaa sekä Tandefeltia itseään pukusuunnittelijana kuvailevaa puhetta. Löysin aineistosta kaikkiaan viitisenkymmentä erilaista pukuihin tai pukusuunnittelutyöhön liittyvää kokemuskertomusta. Näistä noin puolet liittyi lähemmän tarkastelun kohteeksi valitsemiini teoksiin.

Minkälaisia muistoja ja kertomuksia Tandefelt kertoi? Aiheina olivat henkilökohtaiset kokemukset, hänelle läheisten ihmisten – etenkin puvustonhoitajien ja ammattikollegojen – kokemukset sekä sellaiset historiallisiksi määritellyt kokemukset, jotka koskettivat monia ihmisiä ja Tandefeltin ammattiyhteisöjä.[853] Tällaisia laajemmin vaikuttaneita tapahtumia, joista Tandefelt kertoi usein passiivimuodossa eräänlaisena yleisenä tietona, olivat esimerkiksi näyttelijäntyön, pukusuunnittelutyön ja pukujen toteutuksen lähtökohtiin, käytäntöihin ja skenografian estetiikkaan liittyvät muutokset sekä polittisen liikehdinnän vaikutukset teatterissa.

Tandefeltin kerrottavaksi valitsemat muistot ja kertomukset käsittelevät usein erilaisia voimakkaita tunteita – ylpeyttä, iloa, häpeää, surua, nöyryytystä – herättäneitä kokemuksia. Teemoiltaan ne edustavat pääasiassa jo mainitsemiani neljää, koko aineiston lävistävää teemaa: Tandefeltin oma epävarmuus ja kasvu suunnittelijana,[854] onnistunut tai epäonninen yhteistyö työryhmän eri jäsenten kanssa,[855] tapahtuma, jossa oli

853 Ks. muistelupuheen ja kokemuskertomusten kohteita tutkinut Taina Ukkonen 2000, 39–40.
854 Esim. kertomukset *Kuningas Kvantti III*:n ensi-illasta, *Macbethin* ensi-illasta ja *Galilein elämän* työprosessista.
855 Esim. Galilein elämään liittyvä *Pukusovitus*-kertomus, *Ylioppilasprinssin Muutettu puku-* ja *Krinoliinikertomus*, Kohti maailman sydäntä-teokseen liittyvät *Korsettikertomus* ja *Hoida sinä omat asiasi*-kertomus.

jouduttu epäoikeudenmukaisesti kohdelluksi tai jouduttu taistelemaan oikeudenmukaisen lopputuloksen eteen[856] sekä vanhojen ja uusien teatterikäsitysten kohtaaminen[857].

Tekemissämme haastatteluissa tietyt kertomukset toistuivat ja Tandefelt palasi samoihin muistoihin useampaan kertaan. Esimerkiksi Turun Kaupunginteatterin *Galilein elämään* (1973) liittyviä kokemuskertomuksia ja niiden laajuudeltaan hieman toisistaan eroavia versioita hän kertoi useaan otteeseen. Tällainen oli yksi koko haastatteluaineiston laajimmista kokemuskertomuksista, *Pukusovitus*, jossa on kysymys pukusuunnittelijan onnistumisesta ja onnistuneesta yhteistyöstä näyttelijän ja ohjaajan kanssa. *Galilein elämän* kohdalla kiinnostaa myös tärkeäksi merkityksellistetyn teoksen ja siihen liittyvän kerronnan määrän suhde. Teoksen merkitystä Tandefelt on hahmotellut julkisesti 1970-luvulta lähtien. Muun muassa vuonna 1978 hän totesi *Galilein elämän* olleen elämänsä tärkein työ pukusuunnittelijana. Tandefeltin mukaan työn yhteydessä oli ensimmäisen kerran syntynyt oivallus puvustuksen mahdollisuuksista esitystä tukevana, ilmaisevana elementtinä.[858] Myöhemmin teos on eri yhteyksissä nostettu tai Tandefelt on nostanut sen itselleen tärkeäksi pukusuunnittelutyöksi.[859] *Galilein elämästä* kertyi suhteessa koko haastatteluaineistoon ja kaikkiin valitsemiini produktioihin määrällisesti eniten kokemuskerrontaa. Lisäksi Tandefelt kertoi eniten – neljä – tähän yhteen teokseen liittyviä eri kokemuskertomuksia versioineen.

Haastatteluissa toistuvasti kerrottu kokemuskertomus oli saatettu kertoa myös useampaan otteeseen jo aiemmin. Tällaisia monille yleisöille esitettyjä ”kiteytyneitä tilannekuvauksia” voidaan pitää yhteisöllisinä siitä huolimatta, että kyseessä on kertojan henkilökohtainen näkökul-

856 Esim. kertomukset työsopimuksista, palkasta ja talousjohtajista liittyen mm. *Ylioppilasprinssiin*, *Kreivitär Marizaan* ja *My Fair Ladyyn*.

857 Esim. kertomukset Macbethin ja *Myrskyn* uudesta pukuajattelusta, *Kertomus Saimi Vuolteesta* ja *Turkin selästä rukkaset*.

858 Leiwo 2.4.1978: Tandefelt myös mainitsi 1976–1977 pukunäyttelyn yhteydessä julkaistussa artikkelissa parasta työtään kysyttäessä *Galilein elämän*. Marttila, todennäköisesti huhtikuussa 1977, Tandefeltin 7. leikekirja.

859 *Galilein elämän* pukuja on ollut esillä useissa näyttelyissä, lähtien Tandefeltin vuonna 1976 valtion kohdeapurahan turvin rakentamasta *Teatteripuvustusnäyttelystä*, joka kiersi ympäri Suomea 1976–1977. Ks. 1. Liite; useita artikkeleita vuosilta 1976–77, Tandefeltin 7. leikekirja. Myös Heta Reitala on käsitellyt *Galilein elämää* varsin laajasti Tandefeltin pukusuunnittelutyöstä kertovassa artikkelissaan (2005), joka pohjaa haastatteluaineistoon vuodelta 1992. Omassa artikkelissani (2006) olen kertonut teoksesta väitöskirjatutkimukseni haastatteluaineistoon (2000–2002) nojaten.

ma.[860] Esimerkkinä toimii Tandefeltin ensimmäinen pukusuunnittelutyö *Kuningas Kvantti III*:een Ylioppilasteatterissa vuonna 1958. Teokseen liittyy erityisesti kaksi Tandefeltille tärkeää kertomusta. Ensimmäinen, jonka hän totesi kertoneensa ”moneen kertaan” on kertomus siitä, miten ”koko ura alkoi siitä, että me istuttiin Primulan kahvilassa”. Tämän kertomuksen hän kertoi tai mainitsi haastatteluissa kaksi kertaa.[861] Saman kertomuksen Tandefelt on kertonut lyhyemmässä muodossa 1960-luvulla lehtiartikkelissa ”Liisi Tandefeltin taitavat kädet”, Teatterimuseon *Jäähyväiset pianolle eli keisarin vanhat vaatteet* (1986–1987) näyttelyluettelossa sekä näyttelystä kirjoitetussa lehtiartikkelissa.[862] Hän viittasi kertomukseen myös vuonna 1999 haastatteluartikkelissa ”Teatteripukusuunnittelun uranuurtaja”. Tällöin hän liitti kertomukseen huomautuksen näyttelijäntaitoihin liittyneestä epävarmuudestaan, ja miten hän tunsi itsensä teatterissa hyväksytymmäksi kyetessään myös suunnittelemaan pukuja.[863] Toinen toistunut kertomus liittyi *Kuningas Kvantti III*:n ensi-iltaan. Tandefelt kertoi sen eri haastatteluissa kolme kertaa ja palasi siihen useaan otteeseen.[864] Myös tällöin oli kyse nuoren pukusuunnittelijan kokemasta epävarmuudesta.

Monet Tandefeltin kokemuskertomukset paikantuvat elämänvaiheisiin, jotka elämänkulkuhaastattelussa hahmottuivat käännekohtina. Tällaisiin aikoihin liittyi runsaasti tapahtumia, jotka saattoivat olla monin tavoin myrskyisiä tai muuten merkityksellisiä, ensimmäisiä ja viimeisiä, saapumisia ja lähtöjä. Merkittävä käännekohta oli esimerkiksi vuosi 1976. Vakituinen työsuhde Turun Kaupunginteatterin kanssa katkesi virallisesti maaliskuussa, mutta Tandefelt irtautui talosta varsinaisesti vasta syksyllä ja talvella 1976–77. Kyseessä oli hänen viimeinen vakituinen kiinnityksensä ja freelancer-uran alkuvaihe, johon liittyi useita kokemuskertomuksia. Epäoikeudenmukaista kohtelua käsittelevän *Palaneet kengät ja puvustus jonka hinta kasvaa kuin porkkana* -kertomuksen avulla Tandefelt kertoi kahteen viimeiseen Turun Kaupunginteatterin pukusuunnittelutyöhön liittyvistä olosuhteista ja etenkin ristiriidoista

860 Peltonen 1998, 215; Ukkonen 2000, 41.
861 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000, lyhyempi viittaus 7. haastattelu 22.8.2002.
862 Nuutinen 15.19.1986.
863 ”Liisi Tandefeltin taitavat kädet”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1965, Tandefeltin 1. leikekirja; Näyttelyluettelot TeaMA 1310; Levo & Riihonen 6/99.
864 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

talousjohdon kanssa. Kokemukset laajenivat yleistettäviksi ja esimerkinomaisiksi kertomuksiksi talousjohtajien pukuihin ja pukusuunnittelijoihin liittyvistä asenteista.

Tandefeltin kertomissa muistoissa ja kertomuksissa oli kysymys myös hänelle ajan myötä omakohtaisemmaksi muuttuneesta aiheesta. Suhde aiemmin kerrottuun, ehkä kiteytyneeseenkin kokemuskertomukseen saattoi elää ja muuttua: tällainen aihe oli ikääntyminen. 2000-luvun alussa tekemissämme haastatteluissa hieman yli 60-vuotias Tandefelt käsitteli omaa ikääntymistään, yleisemmin naisnäyttelijöiden ikääntymistä ja sen vaikutusta esimerkiksi roolitarjontaan. Kokemuskertomus, johon hän palasi moneen otteeseen liittyi *Luojan pienet kusiaiset* -teoksen työprosessiin TTT:ssa vuonna 1964. Kertomuksessa oli kysymys nuoren Tandefeltin ja iäkkään puvustonhoitaja Saimi Vuolteen yhteentörmäyksestä, jossa Tandefelt tuli tahtomattaan loukanneeksi Vuolletta, ja toisaalta tämän omaa elämänuraansa surumielisesti arvioivista sanoista. Tämä kertomus toistui teosta käsittelevässä haastattelukerronnassa pariin kertaan ja puhuessamme yleisemmin pukuestetiikan murroksesta.[865] Kertomus nousi jälleen esiin vuonna 2011, jolloin kymmenen vuotta iäkkäämpi Tandefelt oli kuunnellut haastattelut ja kommentoi niitä.[866]

2000-luvun alussa tekemämme haastattelut ja Tandefeltin tuolloin kertomat muistot ja kertomukset ovat samalla konstruktio siitä, miten sekä Tandefelt että minä itse koimme suhteemme pukusuunnittelutyöhön ja ammattikenttään tuossa vaiheessa. Silloinen elämäntilanteemme on todennäköisesti vaikuttanut siihen, mitkä aiheet korostuivat haastattelutilanteissa. Samalla kun Tandefeltin kokemuskerronta ja -kertomukset ovat johtolankoja aikaisempiin tapahtumiin, ne kertovat Tandefeltistä haastatteluajankohtana. Tällöin oli kulunut noin kymmenen vuotta vuoden 1992 *Kreivitär Marizasta*, jonka hän oli määrittänyt pukusuunnittelijauransa lopettamishetkeksi. Tandefeltin kerronnan voi nähdä myös tilintekona pukusuunnittelija-ammatin suhteen.[867] Aktiivivaihe pukusuunnittelijana ja aika, jota muisteltiin, oli jo takana. Pukusuunnittelijuus oli pitkä, mutta päättynyt elämänvaihe. Tandefelt oli silti edelleen aktiivisesti työelämässä näyttelijänä ja teatterinjohtajana, joka ajoit-

865 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
866 Tapaaminen Tandefeltin kanssa 11.10.2011, muistiinpanot VII tutkimuspäiväkirja.
867 Vrt. Houni 2000, 76.

tain suunnitteli oman teatterinsa esitysten pukuja. Kysymyksessä ei siis ollut koko mennyttä elämää ja uraa koskettava tilinteko. Sentyyppistä keskustelua kävimme vasta vuonna 2011, jolloin Tandefelt oli jo jäänyt eläkkeelle. Sekin osoittautui hieman ennenaikaiseksi, sillä pian keskustelumme jälkeen alkoivat *Puhdistus*-elokuvan kuvaukset, ja elokuvan suuri menestys nosti myös Tandefeltin jälleen julkisuuden valokeilaan.

3.2 Työskentelyn ehdot

Käsittelen aluksi sitä, miten tietyistä teoksista on tullut Liisi Tandefeltin pukusuunnittelijauraa määrittäviä produktioita ja minkälaisia piirteitä näillä teoksilla on. Tämän jälkeen esittelen erilaisia kirjallisuudessa ja tutkimuksissa aiemmin tunnistettuja työskentelyn ehtoja ja sen jälkeen niitä työskentelyn ehtoja – erilaisia Tandefeltin työskentelyyn vaikuttaneita edellytyksiä, ilmiöitä ja käytäntöjä – joita olen sisällönanalyysin avulla nostanut esiin kokemuskerronnasta. Pohdin Tandefeltin pukusuunnittelijuuteen liittyvien rajojen ja rajanylitysten problematiikkaa sekä sitä, millä tavalla näyttelijyys on vaikuttanut hänen työskentelyynsä pukusuunnittelijana.

Tärkeiden teosten merkityksellistäminen

Olen hahmottanut Tandefeltin pukusuunnittelijana työskentelyn ehtoja ja pukusuunnittelijuuden rakentumista etenkin viidentoista hänelle merkityksellisen teoksen ja niihin liittyvän kokemuskerronnan avulla. Nämä teokset ajoittuvat vuosille 1958–1985, joten Tandefeltin viimeiset vuodet pukusuunnittelijana jäävät vähemmälle huomiolle. Muisteleminen on suhteellista, aika- ja tilannesidonnaista,[868] joten en väitä tarkastelun kohteeksi valitsemieni teosten olevan ainoita mahdollisia Tandefeltille merkittäviä. En silti usko, että vastaavassa haastatteluprojektissa jonkun toisen pukusuunnittelutyötä käsittelevän haastattelijan kanssa

868 Ukkonen 2000, 11; Muistamisen ja unohtamisen suhteesta ks. myös Houni 2000, 65–66.

esiin olisi noussut täysin eri teoksia, mutta mahdollisesti myös joitain muita teoksia tai samoja teoksia koskevia muita muistoja. Haastatteluissa Tandefelt mainitsi ohimennen muitakin teoksia, kuten *Erämaan laulu*, *Tartuffe* ja *Hippolytos*.

Vaikka katson, että haastattelujenaikainen elämänvaihe, haastatteluhetket ja -konteksti 2000-luvun alussa vaikuttivat siihen, mistä aiheista ja teoksista Tandefelt tuolloin kertoi, etenkin taiteellisesti tärkeiden teosten valinta ja merkityksellistäminen on selvästi ollut jo aktiiviuran aikana alkanut prosessi. Tässä prosessissa pidän erityisen tärkeinä pukunäyttelyitä. Tandefelt valitsi esiteltäväksi haluamiaan puvustuksia, tiettyjä pukuja ja pukuluonnoksia. Kysyessäni, miten tämä valinta tapahtui vuonna 1976 ensimmäisen näyttelyn kohdalla, Tandefelt totesi:

> ”Minulla oli täysin tiedossa se, että mitä otan mistäkin, ja kävin hakemassa ne… niitähän oli vielä siinä vaiheessa aika vähän niitä puvustuksia, ota huomioon, että […] siellä näyttelyssä oli lähes kaikki minun työni [nauraa].”[869]

Tandefelt vähätteli aika lailla. Näyttelyn rakennusvaiheessa hänellä oli itse asiassa takanaan jo yli seitsemänkymmentä pukusuunnittelutyötä teatteri-, ooppera- ja televisioproduktioissa.[870] Kyseiseen näyttelyyn hän kuitenkin valitsi puvustuksia neljästätoista näytelmästä. Teoksista oli esillä pukuluonnoksia, materiaalinäytteitä, valmistustekniikan havaintosarjoja, diakuvia, työpäiväkirjamerkintöjä ja näyttelystä kirjoitettujen artikkelien mukaan vaihdellen noin 25–35 pukua.[871] Aikalaisartikkelissa todettiin Tandefeltin koonneen esille parhaat työnsä lähtien 19 vuoden takaisesta *Kuningas Kvantti III:*sta. Toimittajan kysyttyä parasta teosta, Tandefelt mainitsi *Galilein elämän* Turun Kaupunginteatteris-

869 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

870 Weckman & Laine 2006, 155–159.

871 Mukana oli pukuja ja/tai pukuluonnoksia ainakin HKT:n näytelmistä *Meripoikia* ja *Kultainen vasikka*, TTT:n Myrskystä, TKt:n *Galilein elämästä* ja SKT:n *Tartuffe-*, *Hippolytos-* ja *Kauniin kesän seikkailu*-näytelmistä. Nähtävästi Tandefelt täydensi näyttelyä vuoden aikana, sillä maaliskuussa 1977 Kluuvin Galleriassa oli mukana aineistoa – todennäköisesti pukuluonnoksia – ensi-iltansa Svenska Teaternissa 17.3.1977 saaneesta *Don Juan* -näytelmästä. Useita päiväämättömiä ja/tai tunnistamattomia lehtiartikkeleita pukunäyttelystä 1976–1977, mm. Paavola: ”Puku ilman kantajaa. Näyttelyssä Työ ja tuotteet”; Laine: ”Rätei ja lumpui”; ”Pukusuunnittelija on yhä outu lintu”; Kansan Uutiset: ”Liisi Tandefeltin teatteripuvustuksia”; sekä Eteenpäin 19.10.1976; Tandefeltin 6. leikekirja.

sa: ”Kun koko esitys nousi huipulle, myös oma osuuteni sai enemmän ilmaa siipien alle”.[872] Prosessiluonne tulee näkyviin muun muassa toiston kautta. Lehtiartikkeleiden ja näyttelyiden yhteydessä tietyt teokset toistuivat ja niitä määriteltiin joko henkilökohtaisesti ja/tai yleisemmin tärkeiksi. Kaikki 2000-luvun alussa tekemiemme haastatteluiden yhteydessä Tandefeltin tärkeiksi tai rakkaiksi pukusuunnittelutöiksi mainitsemat teokset esiintyivät jo vuosina 1986–1987 järjestetyn näyttelyn yhteydessä julkaistun näyttelyluettelon tärkeimpien teosten listalla. Tuolloin mainitaan yhteensä 26 teosta, eli myös teoksia, joita Tandefelt ei tekemissämme haastatteluissa nostanut esiin.[873] Myös teatterimatrikkelitietojen yhteydessä Tandefelt on maininnut itselleen tärkeitä pukusuunnitteluproduktioita. Osa näistä nousi tai nostettiin esiin tekemissämme haastatteluissa. Matrikkelitiedoissa Tandefelt kuitenkin alusta lähtien painotti näyttelijyyttään.[874]

Jo Tandefeltin ensimmäiseen näyttelyyn valitsemat puvustukset olivat peräisin lähinnä epookin ja fantasian keinoin visualisoiduista produktioista. Useiden kohdalla korostui erikoinen tai vaativa toteutus-, materiaalinkäsittely- tai koristelutekniikka: virkkaus, painotyöt, pukujen maalaus tai nauhakoristelu. Teokset oli yleensä tehty suuriin teattereihin ja niiden puvustukset olivat aikanaan saaneet julkisuudessa erityisen kiittäviä kritiikkejä. Sama linja on nähtävissä myöhemmissä näyttelyissä. Samat piirteet korostuivat myös niissä teoksissa, jotka merkityksellistyivät tärkeinä tai rakkaina teoksina 2000-luvun alun haastatteluissa: kaikki viisitoista teosta – myös neljä negatiivisten kokemusten teosta – ovat epookki- tai fantasia/epookkipuvustuksia. Ne tehtiin suuriin teatteritaloihin, lukuun ottamatta ensimmäistä pukusuunnittelutyötä Ylioppilasteatterissa. Myös näissä puvustuksissa oli käytetty erikoisempia, aikaisemmasta poikkeavia tai muuten erityistä taitoa vaativia toteutustapoja. Teatterikritiikeissä pukuihin oli kiinnitetty osin jopa runsaasti huomiota.

Vaikka Tandefeltin ensimmäiset sekä taiteellisesti merkittävät pukusuunnittelutyöt että materiaalinkäsittelykokeilut tapahtuivat pääasiassa

872 Marttila: ”Puvun rooli”, Tandefeltin 6. leikekirja.

873 *Jäähyväiset pianolle eli keisarin vanhat vaatteet* -näyttely Teatterimuseossa vuosina 1986–1987. Näyttelystä kirjoitetussa lehtiartikkelissa kerrotaan Tandefeltin valinneen näyttelyyn pukuja, luonnoksia ja dioja 14:stä eri teoksesta. Näyttelyluettelot TeaMA 1310; Nuutinen 15.11.1986.

874 Teatterimatrikkelit ks. Veistäjä (toim.) 1965, 381; Martin et al. 1974, 491; Tainio (toim.) 1983, 435; Seppälä & Tainio 1993, 442–443.

1960-luvulla, hän on useaan otteeseen määritellyt nimenomaan 1970-luvun itselleen taiteellisesti tärkeäksi ajaksi. Tandefeltin mukaan hänen ”varsinainen aikansa” oli 1970-luku, ”sitten rupesi jo tulemaan takapakkia”,[875] ja: ”koko se 70-luvun alku oli minulla semmoista pukusuunnittelu-uran riemuaikaa, mukavaa aikaa.”[876] Tärkeimpinä mainituista yhdestätoista teoksesta seitsemän onkin vuosilta 1971–1977. Kiinnostava huomio liittyy myös lajityyppeihin: tärkeistä teoksista kymmenen on näytelmiä ja yksi musikaali, kun taas neljästä huonojen kokemusten produktioista kolme on operetteja ja yksi on näytelmä. Kiinnitettyäni Tandefeltin huomion tähän seikkaan, hän viittasi etenkin talousjohdon asenteisiin:

> ”Eihän sen tarvitsisi noin olla […] operetin tekeminen voi olla – niinkuin *My Fair Lady* – […] hirveän kivaa […] Siihen aina kompastuttiin, että he eivät tajunneet, että eihän loputtomiin voinut sellaisella rättilinjalla mennä eteenpäin. Että ei pukusuunnittelija nyt sillä tavalla taikuri ole, että kun jutun pitää tuoda rahaa niin täytyy siihen jotain pannakin […] Eihän voi silloin jatkuvasti vain ottaa sieltä tangolta vanhoja silkkiretkuja ja koristella niitä vähän kultanauhalla. Sitä odotettiin. Sitä piti pukusuunnittelun olla heidän mielestään.”[877]

Merkittävien teosten valikoitumisprosessin tuloksessa näkyy selvästi Tandefeltin eri yhteyksissä korostama hyvän työyhteisön ja etenkin toimivan, hyväksi havaitun suunnittelija – toteuttajasuhteen merkitys. Kuusi yhdestätoista teoksesta tehtiin Tampereen Työväen Teatteriin. Näiden pukujen toteutuksesta vastasi Tandefeltin suuresti arvostama teatterin puvustonhoitaja Ritva Sarlund, paitsi kerran Sarlund yhdessä edellisen puvustonhoitajan Saimi Vuolteen kanssa. Näistä tärkeimmistä teoksista neljä lavasti Eero Kankkunen. Teosten joukosta ei löydy vastaavia määriä samojen tekijöiden kanssa. Ohjaajista Eugen Terttulan kanssa Tandefelt työskenteli kolmessa produktiossa, joista kahdessa tärkeässä ja yhdessä negatiivisena muistetussa. Mikko Majanlahden ja Ralf Långbackan kanssa Tandefelt työskenteli kahdessa tärkeässä produktiossa, loput

875 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002
876 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
877 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

kahdeksan produktiota tehtiin jokainen eri miesohjaajien kanssa. Kaikki neljä Tandefeltin lähinnä negatiivisina muistelemaa produktiota toteutettiin eri teattereihin ja eri työryhmien kanssa.

Aiemmin tunnistettuja työskentelyn ehtoja

Haastatteluvaiheessa esioletukseni pukusuunnittelijan työskentelyyn vaikuttaneista ja sitä raamittaneista ehdoista perustuivat pitkälti työkokemukseeni 1990-luvulla pukusuunnittelijan assistenttina ja pukusuunnittelijana. Ne liittyivät pääasiassa käytännön aiheisiin, kuten budjettiin, yhteistyöhön ohjaajan ja näyttelijän kanssa, mutta myös pukusuunnittelijan omiin ihanteisiin ja tavoitteisiin. Odotin taiteellista tasa-arvoa, mutta törmäsin hierarkioihin. Olivatko ne henkilökohtaisia kokemuksiani, vai oliko kyse jotain yleisemmästä? Olivatko nämä samat ehdot vaikuttaneet pukusuunnittelutyöhön myös aiemmin, vai olivatko ehdot ennen erilaisia?

1900-luvulla pukusuunnittelijan ammattiin harjaannuttiin usein käytännön työssä niin Suomessa kuin muuallakin.[878] Näyttämöpukuihin liittyvää ajattelua ja tietotaitoa ei pääsääntöisesti ollut mahdollista välittää ammattikoulutuksen kautta. Todennäköisesti siksi Euroopassa katsottiin aiheelliseksi kirjoittaa aiheesta opaskirjoja. Pukujen suunnitteluun ja toteutukseen opastava kirjallisuus on käsitellyt seikkoja, jotka suunnittelutyössä tulisi ottaa huomioon. Ammatillisiin ihanteisiin ja pyrkimyksiin liittyvän ohjeistuksen ohella näkyviin nousevat usein myös senhetkiset normaaleiksi koetut, joskus kritisoidut käytännöt. Opaskirjallisuuden olennainen osa on kuvamateriaali. Kirjat sisältävät usein tyylien ja siluetin muutoksia hahmottavan kavalkadin historiallisista asuista sekä epookkipukujen kaavoitusohjeita.[879]

Suomeksi pukujen suunnitteluun ja toteutukseen ohjeistavaa kirjallisuutta on julkaistu vähän. Bure Litoniuksen artikkeli ”Teatteripuvuista” (1949) on nähtävästi ainoa ennen 1970-lukua.[880] Artikkelissa pukuasiantuntijana ja pukujen suunnittelijana tunnettu Litonius toi esiin etenkin pukuihin liittyviä ihanteita eli aikakaudella yleisenä ja oikeana pitä-

878 Harvinaista pukusuunnitteluun liittyvää koulutusta oli tosin tarjolla esim. London Theatre Studio-koulussa vuodesta 1936 lähtien. V&A: *Marcel Breuer and Motley* [viitattu 6.1.2015].
879 Esim. Litonius 1949, Barton 1961 ja Motley 1964.
880 Weckman 2009, 179–180.

miään pukuihin liittyviä käytäntöjä, kuinka pukuja suunniteltaessa tulisi toimia ja miltä niiden pitäisi näyttää. Hänen mukaansa puvun tulisi olla ”luonteenomainen” eli vastata roolihahmon luonnetta, ikää, asemaa näytelmässä ja yhteiskunnassa. Puvun tulisi olla ”sopusoinnussa tilanteen kanssa” eli kuvastaa roolihahmon tilannetta ja mielentilaa. Litonius korosti sekä nykyaikaisten että epookkipukujen ”aitoutta”. Pukujen tuli vastata ”todellista elämää”, aikakautta ja kansallisuutta. Hänen mukaansa pukujen oli ilmaistava näytelmän ja eri kohtausten tunnelmaa ja oltava kauniita. Tärkeää oli kuitenkin noudattaa tiettyjen roolihahmojen, kuten Prosperon, Hamletin, Rikhard II:n ja Portian pukuhin liittyviä perinteitä, ”periaatteita, joita ei edes nykyisin voida muuttaa ja joita on pidettävä enemmän tai vähemmän oikeina”. Kaikkiaan oli vältettävä sellaisia menneen muodin piirteitä, jotka olivat nykykatsojalle naurettavia ja epäesteettisiä, paitsi mikäli kyseessä oli koominen roolihahmo, jolloin tällaisten piirteiden käyttö oli suotavaa. Litoniuksen mukaan näytelmän realistinen luonne vaati nimenomaan ”aitoja” pukuja, mutta mikäli kyseessä oli näytelmäkirjailijan oma tulkinta, eli ”jos Caesar, Rikhard III [ym.] eivät ole sellaisia kuin he historian mukaan olivat, vaan niinkuin kirjailija […] haluaa heidän olevan”, ei pukujenkaan kanssa tarvinnut noudattaa tarkkaa historiallisuutta vaan riitti, jos puvut edustivat aikakauden tyypillisiä piirteitä. Litonius puuttui myös yleisenä ja vääränä pitämäänsä asenteeseen: hänen mukaansa operettipukujen visuaaliseen yhteensopivuuteen, väreihin ja materiaaleihin ei kiinnitetty tarpeeksi huomiota. Epookkipukujen alkuperäiset leikkaukset tulisi säilyttää ja materiaaleina tulisi suosia esimerkiksi villa- ja puuvillakankaita ennemmin kuin ”kalliita ja kimmeltäviä kankaita”. Hän toteaa lopuksi, miten pukujen on oltava apukeino tunnelman ja näytelmän ”draamallisen elämän” edistämiseksi, eivätkä puvut saa nousta pääosaan.[881]

Englantilainen Lucy Barton suuntasi epookkipukuja koskevat käytännön neuvonsa pukusuunnittelijoille ensimmäisen kerran vuonna 1935 ja uusintapainoksessa vuonna 1961. Hänen mukaansa tärkeintä oli ohjaajan tulkinta näytelmästä ja miltä tämä halusi esityksen näyttävän. Toiseksi hän korosti näyttelijöiden kehoon liittyviä vaatimuksia – ”physical peculiarities” – jotka pitää ottaa huomioon. Bartonin mukaan epookkipuvustusta suunniteltaessa oli tunnettava sekä aikakausi että eri ihmisryh-

881 Litonius 1949, 232–234, 246–249.

mien pukeutumiseen liittyvät säännöt. Sen jälkeen pukusuunnittelijan oli mahdollista vapaammin valita puvun linja, väri ja kangas roolihahmolle sopivaksi ja näyttelijää pukevaksi, ”becoming”. Bartonin mukaan mitä paremmin historiallinen menneisyys oli hallussa, sitä vapaammin oli mahdollista suunnitella ajan henkeen, roolihahmolle ja näyttelijälle sopivia näyttämöpukuja.[882]

Pukusuunnittelijaryhmä Motleyn[883] kirjoittama opaskirja näyttämöpukujen suunnittelusta ja toteutuksesta julkaistiin vuonna 1964 ja Liisi Tandefelt hankki teoksen pian tämän jälkeen. Koska Tandefeltin vahva kieli oli saksa eikä englanti, hänen mukaansa kirjan ensisijainen anti oli harvinaisessa kuvamateriaalissa. Historiallisen pukukavalkadin ja kaavoitusohjeiden lisäksi kirjassa oli myös englantilaisten pukusuunnittelijoiden pukuluonnoksia 1930-luvulta 1960-luvulle. Vuosia myöhemmin Tandefelt käytti niitä opetusmateriaalina.[884] Osan tekstistä Tandefelt kuitenkin käänsi englannista suomeksi. Kirja sisältää yksityiskohtaisen kuvauksen työskentelyprosessin etenemisestä, lähtien näytelmän huolellisesta lukemisesta, yhteistyöstä ohjaajan ja lavastajan kanssa, näyttelijöiden fyysisen olemuksen huomioimisesta ja epookkipukuja koskevan tutkimustyön tekemisestä. Teoksessa käsitellään myös pukuluonnosten tekemistä, värinkäyttöä, puvun ilmaisevuutta ja materiaalien valintaa. Kirjassa määritellään suunnittelijan näkökulmasta ihanteellinen näyttämöpuku. Sellaisena pidettiin pukua, joka näyttää hyvältä, istuu hyvin, toimii hyvin käytössä – ”wears well” – ja pyrkii selkeästi hahmottamaan henkilön, jota näyttelijä esittää.[885]

Työskentelyn ehtoja on käsitelty monipuolisemmin alan tutkimuksessa kuin käytännön työhön suunnatuissa opaskirjoissa. De Marlyn mukaan Keski-Euroopassa 1600-luvulta 1940-luvulle saakka näyttämöpukuihin ja koko näyttämöhahmoon vaikuttivat voimakkaasti teoksen toteutusajan arvot ja ihanteet, kauneuskäsitys, näkemys vaatetuksen ja pukeutumisen historiasta sekä ”coeval ability to see”, jonka tulkit-

882 Barton 1961, viii–ix.

883 Omana aikanaan erittäin tunnetun ja arvostetun englantilaisen suunnittelijaryhmän muodostivat kolme pukusuunnittelijaa, sisarukset Sophie Harris (myöh. Devine), Margaret Harris ja Elizabeth Montgomery. Ryhmä toimi aktiivisesti noin 1930-luvulta 1960-luvulle. Ryhmän jäsenet opettivat pukusuunnittelua eri yhteyksissä 1940-luvulta lähtien. Ashcroft 1964, 6; Wikipedia 2014: ”Motley Theatre Design Group” [viitattu 15.5.2015]; ks. myös Costa 1980.

884 Liisi Tandefeltin tiedonanto puhelimitse 10.10.2014.

885 Motley 1964, 7–13, 15, 19, 22, 39, 73.

sen kulloisenkin aikakauden kyvyksi tunnistaa pukuun sisältyviä merkityksiä.[886] Lilja Blumenfeldin Shylock-analyysi nostaa eksplisiittisesti esiin pukujen valintaan liittyvät rotuun ja uskontoon liittyvät ennakkoluulot, rasisimin ja antisemitismin ehdoilla puvustetun ja rakennetun näyttämöhahmon.[887] Aoife Monks tarkastelee hyvin laajasti näyttelijän, yleisön, julkisuuden, historiallisten käytäntöjen, katseen ja katsotuksi tulemisen vaikutusta pukuun ja sen kokemiseen.[888] Hanna Helavuori on pohtinut pukusuunnittelijan työn reunaehtoja Suomessa 2000-luvun lopulla. Hän on ehdottanut työskentelyn ehdoiksi käytössäolevia materiaaleja, budjettia ja ammattitaitoa, ajan henkeä, visuaalisia taiteita, teknologiaa, pukusuunnittelun ”muoteja”, yleistä ihmiskuvaa ja esityksen tyylilajia. Helavuori on myös luonnostellut neljä erityyppistä pukusuunnittelullista suuntautuneisuutta, joita hän kuvailee kieliksi tai ulottuvuuksiksi.[889]

Laura Gröndahl on käsitellyt pukusuunnittelijan kanssa usein samassa toimintakulttuurissa työskentelevien lavastajien työn reunaehtoja erityisesti laitosteattereissa. Hän on todennut lavastajien tasapainoilevan ”taiteellisten ideoiden ja toteutuksen realiteettien välissä”, jossa ajan, rahan ja voimien puute sekä ”puhdas sattuma” muovaavat lopputulosta.[890] Gröndahl myös toteaa tiettyjen toimintatapojen ja oikeana näyttäytyvien ajattelumallien liittyvän toisiinsa. Hänen mukaansa ”sosiaaliset ja kulttuuriset käytännöt ja tekniikat sisältävät aina arvoja, ideologisia käsityksiä ja politiikkaa”. Tämä ”teatterintekemisen hiljainen tieto” paikantuu Gröndahlin mukaan ”ihmisten välisiin sosiaalisiin suhteisiin, käyttäytymisen ja toiminnan tapoihin tai normeihin. Ne puolestaan ovat yhteydessä teatterin organisatoriseen rakenteeseen, hierarkiaan ja arvomaailmaan. […] vapainkin taiteilijayhteisö synnyttää omat kirjoittamattomat sääntönsä.”[891]

Aiemmassa kirjallisuudessa ja tutkimuksessa on siis tunnistettu tai ehdotettu runsaasti näyttämöpukuihin, pukusuunnittelijan työskente-

886 de Marly 1982, 155.
887 Blumenfeld 2014, 214–215.
888 Monks 2010, esim. 5, 7, 33, 42, 48, 68.
889 1. materiaaliin suuntautuneisuus, 2. näyttelijän kehoon/karaktääriin suuntautuneisuus, 3. näyttämötilaan suuntautuneisuus ja 4. prosessiin suuntautuneisuus. Helavuori 2009a, 64–66.
890 Gröndahl 2009b, 149.
891 Emt., 151.

lyyn tai taiteelliseen suunnittelutyöhön teatterissa vaikuttaneita reunaehtoja – edellytyksiä, ilmiöitä ja arvoja. Jotkut niistä ovat vaikuttaneet jopa satoja vuosia. Kyse on ollut sekä konkreettisista resursseista että immateriaalisista käytännöistä, ammattiin ja pukuihin liittyvistä ihanteista ja oletuksista. Minkälaisia työskentelyn ehtoja oli mahdollista löytää Tandefeltin kokemuskerronnasta?

Työskentelyn ehdot Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa

Teoskohtaisen kokemuskerronnan ja ei-teoskohtaisen, muun muassa arvoihin ja ihanteisiin liittyvää yleistävää puhetta[892] sisältävän kokemuskerronnan sisällönanalyysi osoitti, että Tandefeltin kokemuksien mukaan hänen pukusuunnittelijuuteensa vaikuttivat useat erilaiset, sekä eksplisiittisesti ilmaistut että implisiittiset, asiayhteydessä selväksi käyvät käytännöt, arvot ja ihanteet. Ne muokkasivat työprosessia ja tehtyjä ratkaisuja, muuttuivat uran eri vaiheissa ja painottuivat eri aikoina eri tavoin. Totesin, että konkreettisten, käytäntöön liittyvien ja toisaalta immateriaalisten, arvomaailmaan ja ihanteisiin liittyvien ehtojen erottelu on itse asiassa hieman keinotekoista. Kyseessä on toisiinsa kietoutuvien, muuttuvien ja painoarvoltaan erilaisten ilmiöiden vaikeasti hahmottuva ja eriteltävä verkosto. Saman aiheen kohdalla sekä konkreettiset käytännöt että immateriaaliset arvot ja ihanteet liittyvät toisiinsa – kuten Gröndahl toteaa viitatessaan tiettyjen toimintatapojen ja oikeana näyttäytyvien ajattelumallien yhteyteen. Olen jakanut Tandefeltin kokemuskerronnasta erottamani työskentelyn ehdot yhteentoista pääteemaan. Teemojen rajat eivät välttämättä ole pysyviä ja selvärajaisia, vaan liikkuvia ja joskus toistensa kanssa limittyviä:

892 1. Yleistä asioiden tilaa käsittelevä kerronta, 2. Tandefeltin omaa suunnittelijuutta yleisluonteisesti kuvaileva kerronta, ja 3. pukusuunnittelijan ammattiin liittyvä ohjeistava puhe.

1. Koko elämää määrittäneet henkilökohtaiset ominaisuudet ja arvot
2. Oma ammatillinen tilanne
3. Oman pukusuunnittelijatyön perusteet, pukusuunnittelijan ominaisuudet
4. Teatterin toimintakäytännöt
5. Työryhmän asenteet ja lähestymistavat, työilmapiiri
6. Ohjauksen estetiikka, esityksen rakenne, itse teos
7. Teatteritalon sisäiset resurssit
8. Teatteritalon ulkopuolinen tarjonta
9. Teatterin ohjelmistopolitiikka
10. Vastaanotto
11. Yhteiskunnallinen tilanne, muun elämänpiirin ja yleisten asenteiden vaikutus

Osa kokemuskerronnasta hahmottamistani, pukusuunnittelijauralla vaikuttaneista tekijöistä ei liittynyt korostetusti pukusuunnittelutyöhön, vaan koko Tandefeltin 1.) **elämää määrittäneisiin henkilökohtaisiin ominaisuuksiin ja arvoihin**. Hän koki näiden – tai niiden merkitys kävi ilmi kerronnassa – suuresti vaikuttaneen pukusuunnittelijana työskentelyyn, työprosessiin ja työn lopputuloksiin. Tällaisia useita vuosia vaikuttaneita tekijöitä olivat hänen etenkin uran alkupuolella tuntemansa ***suuri epävarmuus*** sekä ***poliittinen kanta***. Tandefelt koki vasemmistolaisuutensa vaikeuttaneen työllistymistä 1970-luvun puolivälin jälkeen. Kokemuskerronnassa vasemmistolaisuus näyttäytyy aikaansa sidottuna, mutta Tandefeltia pitkään myöhemminkin leimanneena, 1960- ja 1970-luvun vaihteen työ- ja yksityiselämän tapahtumiin liittyvänä purkautumisväylänä. Kokemuksiaan epäoikeudenmukaisesta kohtelusta hän kanavoi aktiiviseen toimintaan oman alan ammattiliitossa ja ammattialan kouluttajana 1970-luvun alusta lähtien. ***Oma näyttelijyys*** näyttäytyy sen sijaan koko elämään hyvin varhaisesta nuoruudesta saakka monin tavoin vaikuttaneena tekijänä.

Tandefeltin työskentelyyn pukusuunnittelijana vaikutti voimakkaasti 2.) **oma ammatillinen tilanne**. Konkreettiset tekijät ja toisaalta omat ja toisten oletetut mielikuvat näyttäytyivät vaikutussuhteessa toisiinsa. Tällöin tärkeitä, työskentelyyn vaikuttaneita ehtoja olivat ***senhetkinen suhde omaan ammattiin*** – esimerkiksi arvostiko itse sitä vai ei – sekä ***oliko kyseessä vakituinen kiinnitys vai freelancer-työ***. Tämä taas vaikutti olennaisesti sekä välimatkaan työpaikan ja perheen/kodin välillä, että

työn organisointiin ja ajankäyttöön. Nämä kaikki tuottivat erilaisia työskentelyn tapoja ja yksityiselämään liittyviä selvitymisstrategioita. Kaikki edelliset olivat vuorovaikutussuhteessa siihen, *mikä oli tuolloin ammatillisen kokemuksen taso*, eli kuinka paljon ja minkätyyppistä kokemusta pukusuunnittelijantyöstä oli, *mikä oli ammatillisen uran vaihe* eli kokiko Tandefelt uransa olevan tuolla hetkellä alku- vai loppuvaiheessa, nousu- vai laskujohteinen, sekä *mihin kohtaan uraa teos sijoittui*. Merkittävänä näyttäytyivät myös erottamattomasti yhteenkietoutuneet *työllistymis- ja taloudellinen tilanne*.

Etenkin 3.) omaan pukusuunnittelijuuteen ja pukusuunnittelutyöhön liittyvät perusteet ja ominaisuudet ovat merkityksellisiä ja huomioonotettavia seikkoja, joiden avulla on mahdollista rakentaa käsitys Tandefeltin omaan pukusuunnnittelijuuteen liittämistä sekä samalla hänen yleisemmin ammatin kannalta tärkeinä pitämistään arvoista ja ihanteista. Tällaisia huomioon otettavia ja vaikuttavia, usein toisiinsa kietoutuvia ja osin päällekkäisiä seikkoja kertyi runsaasti. Näitä olivat yksilön persoonaan ja perusolemukseen liittyvät, Tandefeltin omat synnynnäisinä pitämät ominaisuudet, kuten *visuaalinen muisti, olennaisten yksityiskohtien erottelukyky* ja *kyky jäljentää piirtäen, säästäväisyys* sekä *käytännönläheisyys*. Tärkeitä ominaisuuksia olivat myös *vastuullinen asenne työntekoon, huolellisuus ja itsekuri, eläytymiskyky* eli valmius eläytyä teoksen maailmaan tekstin, kuvamateriaalin ja kerrotun kokemustiedon avulla sekä *kyky itsenäiseen*, omaan näyttelijänlahjakkuuteen ja elämänkokemukseen pohjaavaan *tulkintaan*. Olennaisena Tandefelt piti *omaksutun tiedon soveltamista uudella tavalla*, uskallusta kyseenalaistaa ja tehdä toisin.

Eräs pukusuunnittelijan ammattitaitoon ja -asenteeseen liittyvä, onnistuneen työprosessin edellytys Tandefeltille oli *läsnäolo harjoituksissa*. Sen avulla pukusuunnittelija oli ajan tasalla teoksen syntyvaiheesta ja se mahdollisti yksittäisten pukujen ja kokonaisuuden toimivuuden arvioinnin käytännössä. Onnistunut työprosessi edellytti pukusuunnittelijalta *ennakointia* koskien teoksen kokoon ja maailmaan liittyvän suunnittelu- ja toteutustyön aikataulutusta. Tärkeää oli *näyttelijän pitäminen pukusuunnittelutyön lähtökohtana*. Etenkin näyttelijöiden habitus, fyysinen olemus ja ulkomuoto inspiroivat Tandefeltin suunnittelutyötä. Teoksen maailma, käytössä ollut aika ja omat voimavarat vaativat *tiettyjen roolihahmojen priorisointia* suunnitteluvaiheessa. Tämä vaikutti siihen, missä järjestyksessä ja miten yksityiskohtaisesti roolihah-

mojen pukuja suunniteltiin ja toteutettiin. Vaikka pääroolihahmot suunniteltiin ensin, niiden toteutus saatettiin jättää myöhemmäksi ja aloittaa avustajien puvuista. Tällöin pääroolihahmojen mahdollisille muutoksille ja roolin kehitykselle harjoitusprosessin aikana jäi tilaa. *Pukuluonnosten merkitys ja luonnosten arvostaminen osana suunnitteluprosessia* näkyi sekä intensiteetissä ja vaivassa, jonka Tandefelt usein käytti luonnosten toteutukseen, että pukuluonnosten läheisessä suhteessa teoksen kokonaisestetiikan kanssa. Tandefeltille pukuluonnokset olivat sekä koko teoksen että yksittäisen roolihahmon tulkintaa. Samalla ne summasivat pukujen konkreettista ulkomuotoa, materiaalisuutta ja pintakäsittelytekniikkaa. Olennaista oli *oman yksityiselämän sopeuttaminen työhön*. Tämä puolestaan johtui intensiivisistä työtavoista ja itselle asetetuista vaatimuksista, mutta kyse oli myös työllistymisen varmistelusta, matalasta palkkatasosta sekä ajankäyttöön ja hierarkiaan liittyvistä teatterin käytännöistä.

Tandefeltin näkökulmasta opittuihin ja omaksuttuihin tietoihin ja taitoihin liittyviä pukusuunnittelijuuden ja suunnittelutyön perusteita ja edellytyksiä olivat *pyrkimys korkeaan sivistys- ja tietotasoon, materiaalintuntemus*, omat (mahdollisimman monipuoliseksi kehitetyt) *valmiudet osallistua toteutukseen, itselle ominaisten työtapojen löytäminen, hyväksyminen ja käyttö* sekä pukusuunnittelijan *tiedostettu suhde liikkeeseen*. Tärkeää oli myös *ymmärrys suunnitellun ja lopputuloksen suhteesta*. Suunnittelutyö oli prosessi, jossa tulos saattoi olla jotain muuta, kuin alunperin oli tarkoitus. Työskentelyyn vaikuttivat Tandefeltin *omat, pukujen estetiikkaan liittyvät arvot*, jotka osin perustuivat omiin kiinnostuksenkohteisiin. Toisaalta näihin arvoihin vaikuttivat aiemmat taideteolliset opinnot, yleisemmät taiteelliset ihanteet, etenkin kansainväliset vaikutteet sekä suhde omaan ammattiyhteisöön, toisiin pukusuunnittelijoihin, koti- ja ulkomaisiin kollegoihin.

Tandefeltin pukusuunnittelijuus toteutui suhteessa 4.) teatterin toimintakäytäntöihin. Nämä hyvin monimuotoiset, normaaleina ja itsestäänselvinä näyttäytyvät, osittain konkreettisina toimintatapoina ja osin arvostuksina hahmottuvat käytännöt määrittivät niin pukusuunnittelijan paikkaa ja asemaa työyhteisössä, kuin työprosessia ja suunnittelutyön lopputulosta. Tällaisia käytäntöjä olivat Tandefeltin kokemusten mukaan pukusuunnittelijalle välttämätön kunkin *teatteritalon omien työtapojen tuntemus ja niihin sopeutuminen*. Ajankäyttöön liittyviä reunaehtoja olivat *teosten määrä vuodessa*, niihin *varattu työskentelyai-*

ka sekä lähtökohtaisesti *pitkät työpäivät*. Oli tunnettava teatterin hierarkia – valta oli teatterinjohtajalla – ja toisaalta *tiedettävä oma paikkansa työyhteisössä*. Työnkuvien laajuus velvoitti aiemmin teatterin henkilökuntaa moniin sellaisiin työtehtäviin, joihin myöhempinä aikoina palkattiin omat ammattilaisensa. Pukusuunnittelijan kannalta merkittävää oli myös *näyttelijöiden tottumus harjoitusaikoihin, työnkuvien laajuuteen sekä oman roolipuvun ulkomuotoon ja käyttöön liittyviin teatterin käytäntöihin*. Teatterin *taloudenhoitoon liittyvät käytännöt* säätelivät puvuston rahaliikennettä, jonka suunnitteluun tai kontrolliin pukusuunnittelijan ei oletettu puuttuvan. *Puvuston henkilökunnan koulutuksen määrä ja taso* vaikuttivat pukusuunnittelijan työhön. Tandefeltin kokemusten mukaan myös *ikä, sukupolvi* ja *sukupuoli* määrittivät työtä, etenkin työllistymistä, työnkuvaa ja palkkatasoa. Samaan sukupolveen kuuluminen näyttäytyi kokemuskerronnassa yhteisen ajattelu- ja lähestymistavan helpottajana.[893]

Tandefeltin työskentelyyn vaikuttivat merkittävästi kulloisenkin 5.) teoksen työryhmän – ohjaaja, lavastaja, talousjohto, näyttelijät, toteuttajat ja pukusuunnittelija itse – asenteet ja lähestymistavat, yleinen työilmapiiri. Etenkin ohjaajan merkitys näyttäytyi suurena. Ohjaaja loi työryhmän työskentelytunnelman. Ohjaajan asenne saattoi vaikuttaa siihen, miten pukusuunnittelija jatkossa suhtautui omaan ammattiinsa. Tandefeltin näkökulmasta katsoen *ohjaajan innostus, oma visio, ennakkoluulottomuus, valmius ottaa vastaan ideoita ja visuaalinen lahjakkuus* näyttäytyvät pukusuunnittelijan työtä edistävinä piirteinä. Tärkeää oli myös *ohjaajan taholta koettu luottamus ja arvonanto*. Lavastajan asenne heijastui ennen kaikkea siihen ilmapiiriin, jossa teoksen visuaalisuutta rakennettiin. Etenkin *taiteellisen tilan ja arvon antaminen pukusuunnittelijalle* tuotti onnistuneeksi koettua yhteistyötä. Toteutuksen rahaliikennettä hallinnoinut talousjohtaja vaikutti asenteellaan ei niinkään suunnittelijan itsetuntoon, mutta käytännön työn sujumiseen, työn kokemiseen ja siihen, millä tavoin se jälkikäteen muistettiin. Tällöin oli kysymys nimenomaan *talousjohdon (usein epä)luottamuksesta pukusuunnittelijan ammattitaitoa kohtaan*. Tärkeänä hahmottui *näyttelijöiden yleinen kiinnostus pukuihin ja/tai omiin pukuihinsa* – puvun ottamiseen

893 Ikään, sukupolveen ja sukupuoleen liittyviä aiheita käsittelen myöhemmin yksityiskohtaisemmin, ks. luku "Valta, sukupuoli, arvot ja ihanteet".

osaksi omaa roolityötä – ja toisaalta *yhteistyöhalukkuus tai -halluttomuus pukusuunnittelijan kanssa.* Puvustonhoitajalla oli keskeinen merkitys työympäristön ja suunnittelutyön mahdollistavien olosuhteiden rakentajana. Hän vaikutti siihen, kokiko Tandefelt työskentelyprosessin ja koko puvustuksen onnistuneena. Tärkeitä ominaisuuksia olivat *puvustonhoitajan ennakkoluulottomuus, kunnianhimoisuus, viitseliäisyys, uhrautuvuus, innostus omaan työhön ja sen kehittämiseen.* Tandefeltin oman työasenteen kannalta olennaista oli *vuorovaikutus ja sen laatu koko työryhmän kanssa.* Pukusuunnittelijan saama arvostus, joka näyttäytyi muiden työntekijöiden yhteistyöhalukkuutena, kiitoksina, avuliaisuutena ja luottamuksena tuotti puolestaan pukusuunnittelijassa kunnianhimoista, luovaa työasennetta, valmiutta sopeutua ja työskennellä uhrautuvasti ajasta, palkasta ja omasta terveydentilasta välittämättä.

6.) Ohjauksen estetiikka, esityksen rakenne ja itse teos määrittivät merkittävällä tavalla Tandefeltin pukusuunnittelutyötä ja asettivat sille raamit. Tällöin kyse oli *ohjaajan lähtökohtien ja hänen tavoittelemansa estetiikan sekä näytelmän maailman ja tekstin kohtaamisesta.* Kyse oli myös siitä, *mikä oli teoksen tyylilaji ja millainen oli sen rakenne ja tempo*, esimerkiksi sisälsikö se runsaasti nopeasti vaihtuvia tai simultaanisia kohtauksia. Näihin kaikkiin vaikutti se, *mikä genre* oli kyseessä – tehtiinkö esimerkiksi historiallista näytelmää vai operettia. Tärkeitä työskentelyn ehdoja olivat myös *tuotannon koko ja teokseen/tuotantoon liittyvät odotukset ja oletukset*: oliko kyse ensimmäisestä suuresta uuden talon ensi-illasta, tunnetun ohjaajan viimeisestä työstä, entuudestaan tunnetun teoksen uudenlaisesta tulemisesta tai toivottiinko teoksesta teatterin taloutta paikkaavaa pitkäaikaista kassamagneettia.

Tandefeltin kokemuskerronnassa pukusuunnittelijan työhön vaikuttivat myös 7.) teatteritalon sisäiset resurssit – teatterin erilaiset tilat, henkilöstö ja käytössä ollut raha. Kyse oli siitä, *minkälainen pukuvarasto teatterissa oli, miten puvustonhoitaja oli pitänyt siitä huolta ja minkälainen kangasvarasto talossa oli.* Lisäksi työskentelyyn vaikutti se, *oliko teatterilla toteuttavaa henkilökuntaa* ja mikäli ei ollut kykyä tai mahdollisuutta toteuttaa, *annettiinko rahaa tarvittaviin hankintoihin.* Suunnittelu- ja toteutusvaiheeseen vaikutti olennaisesti se, *minkälaiset työskentelytilat teatterissa oli,* eli oliko edes mahdollista suunnitella suurten kangasmäärien värjäyksiä tai kankaanpainotyötä vaativia pukuja. Suunnitteluvaiheessa *näyttämön koko ja esitystila* vaikuttivat voimakkaasti siihen, minkälaisia pukuja Tandefelt lähti suunnittelemaan.

Iso näyttämö vaati Tandefeltin mukaan puvuiltakin suurempaa volyymia, mutta se vaikutti myös materiaalinkäsittelyyn ja harjoitusten loppuvaiheessa pukujen patinoinnin tasoon. Etenkin suunnitteluvaiheessa Tandefelt pohti pukujen visuaalista ja tulkinnallista estetiikkaa, pukujen rakennetta, niiden värimaailmaa ja määrää, tarvittavia materiaaleja ja niiden määriä, puvuston henkilökunnan kapasiteettia ja toteutuskykyä. Näihin kiinteästi vaikuttaneita tekijöitä olivat ***näyttelijäkunnan koostumus, näyttelijöiden sukupuolijakauma ja roolitukset.***

Jo suunnitteluvaiheessa työtä sääteli 8.) teatteritalon ulkopuolinen tarjonta, se *minkälaisia kangasmateriaaleja oli saatavilla,* kunkin *aikakauden muoti, valmisvaatteiden ja jalkineiden tarjonta, vaatetuksen ja pukeutumisen historiaan liittyvän kuva-aineiston ja alan kirjallisuuden saatavuus* sekä *toteutustekniikkaan, kuten kankaanpainoon liittyvien materiaalien saatavuus.* Nämä kaikki vaikuttivat muun muassa siihen, minkälaisia toteutustekniikoita Tandefelt ryhtyi kehittelemään.

9.) Teatterin ohjelmistopolitiikka määritti itseasiassa Tandefeltin työtilannetta ja uraa monin tavoin, sillä usein juuri historiallisiin näytelmiin ja suuriin teoksiin kaivattiin pukusuunnittelijan työpanosta. Ohjelmistopolitiikka näyttäytyi kuitenkin Tandefeltin kerronnassa pienessä osassa. Hänen näkökulmastaan lähinnä oli kyse teatterin johdon taloudellisista ja työvoimapoliittisista valinnoista, kun esimerkiksi operetti piti tehdä tiettyä katsojakuntaa varten ja tiettyjä näyttelijöitä työllistää. *Yhteiskunnallinen tilanne, etenkin poliittiset voimasuhteet ja ihanteet sekä erilaiset laajemmat teatterikentän tapahtumat* kuten Shakespearen juhlavuosi, vaikuttivat ohjelmistoon. Sitä kautta Tandefelt koki niiden vaikuttaneen työskentelyynsä.

10.) Vastaanotto eli *miten Tandefeltin työn lopputulos, valmis puvustus, otettiin vastaan, mutta myös se, miten häneen pukusuunnittelijana suhtauduttiin,* oli eräs hänen työskentelyynsä monin tavoin vaikuttanut tekijä. Tandefeltia pukusuunnittelijana käsitelleiden lehtiartikkeleiden lisäksi lehdissä julkaistut teatterikritiikit käsittelivät hänen yksittäisiä pukusuunnittelutöitään. Tämä mahdollisti palautteen saamisen työryhmän ulkopuoliselta henkilöltä, yleisön edustajalta. Julkinen huomio teki puvut, pukusuunnittelutyön ja itse suunnittelijan näkyväksi osaksi teosta. Se, että kriitikot ja toimittajat kiinnittivät puvustukseen ja pukusuunnittelijaan huomiota, tuntui vaikuttavan huomioon jatkossakin. Olipa sitten kyse positiivisesta tai negatiivisestä palautteesta, se, miten kriitikko arvioi puvustusta ja koko teosta, saattoi vaikuttaa monin tavoin siihen, mi-

ten Tandefelt suhtautui pukusuunnittelutyöhön.[894] Pukusuunnittelijan uran kannalta vaikutusvaltainen katsoja saattoi kriitikon lisäksi olla ohjaaja tai teatterinjohtaja, joka näkemänsä perusteella myöhemmin tarjosi töitä. Tandefeltille tärkeitä olivat myös asiantuntevat katsojat, jotka osasivat poimia pukuihin liittyviä merkityksiä ja yksityiskohtia ja antaa niille arvoa. Kaiken kaikkiaan kyse oli pukusuunnittelutyön merkityksen näkemisestä. Tandefeltin kannalta olennaista oli luottamus palautteen antajan asiantuntemukseen ja kykyyn asettaa teoksen puvustus laajempaan kontekstiin, koska ilman näitä ominaisuuksia palautteen arvo oli vähäinen. Saavutetun ammattitaidon kunnioittaminen ja arvostaminen oli tärkeä Tandefeltin työssäviihtymiseen vaikuttanut edellytys.

Tandefelt koki myös 11.) **yhteiskunnallisen tilanteen, muun elämänpiirin ja yleisten asenteiden** raamittaneen elämäänsä ja uraansa. Kokemuskerronnassa esiin nousseita työskentelyä määrittäneitä seikkoja olivat ***teatteripoliittinen tilanne***, vasemmiston ja oikeiston voimakas vastakkainasettelu 1970-luvulla sekä ***moraaliset asenteet,*** kuten ympäristön paheksuva suhtautuminen hänen ammatinvalintaansa ja toisaalta avioeroonsa 1960-luvun lopulla. Tandefelt toi esiin epäilyksensä, joita oli kokenut uransa aikana, kuten johtuiko oma pukusuunnittelijanura vain ***sattumasta***, sopivasta osumisesta historialliseen tarpeeseen ja mikä merkitys oli ***tunnetun aatelissuvun sukunimellä*** hänen saamaansa vastaanottoon, vaikuttiko se ihmisten suhtautumiseen ja siihen, minkälaisia työtilaisuuksia hänelle tarjoutui.

Ehdot, rajat ja rajanylitykset

Liisi Tandefelt on henkilöitynyt vanhoja käytäntöjä kyseenalaistaneena ja ammattia monin tavoin kehittäneenä pukusuunnittelijana. Hän ei sopeutunut kaikkiin kohtaamiinsa työskentelyä määrittäviin ehtoihin, vaan pyrki muuttamaan niitä ja laajentamaan ammatillista liikkumatilaansa. Tandefeltin kohdalla on siis aiheellista puhua myös rajanylityksistä tai jopa rajalinjojen siirtämisestä. Elaine Aston liittää rajat, rajoitukset, rajalla ja ulkopuolella olemisen toiseutta käsitteleviin teemoihin.[895]

894 Ks. Weckman 2014, 55, 59.
895 Aston 1995, 53.

Michal Kobialkan[896] mukaan raja voidaan määritellä esimerkiksi:

> ”[…] viivaksi, tilaksi, arvoksi, sijainniksi, paikaksi, haavaksi tai taistelukentäksi. Rajan yli, läpi tai sisällä tapahtuvaa liikettä voidaan kuvailla ylitykseksi, kiertelemiseksi, paoksi tai läpi pääsemiseksi. Rajaseutu voi edustaa toivoa paremmasta, uuden tietoisuuden mallia, identiteetin muodostamisen paikkaa, vastustamisen tai myötäilyn tilaa.”[897]

Kobialka mainitsee esimerkkinä historialliset, älylliset, sosiaaliset, kulttuuriset, polittiiset, sukupuoliset, etniset ja teknologiset rajat.[898] Lisäksi hän toteaa, miten ”rajoja käsittelevä diskurssi saa alkunsa, kun kohdataan todelliset tai kuvitellut, aineelliset tai aineettomat rajat, joiden ylittäminen tekona luo, määrittää, toteuttaa ja paljastaa ne.”[899] Myös mikrohistorian näkökulmasta piilevät ristiriidat ja julkilausumattomat normit tulevat näkyviksi ”vasta kun niitä rikotaan.”[900] Pukusuunnittelutyön rajat piirtyvät näkyviin Tandefeltin kokemuskerronnassa etenkin erilaisten ristiriitakokemusten ja konfliktikertomusten kautta. Näiden avulla hahmottuu Tandefeltin eri tilanteissa liian ahtaaksi kokema liikkumatila ja hänen ”vääränlaiseksi” tuomittu toimintansa. Ammatillisten rajojen siirtäminen on vaatinut neuvotteluja muiden teatterikentän toimijoiden kanssa. Se ei aina ole ollut yksinkertaista tai päätynyt toivottuun lopputulokseen. Myös se, mikä subjektiivisesti on ollut koettavissa onnistuneeksi rajanylitykseksi ja rajan siirtämiseksi, on saattanut ulkopuolelta tarkasteltuna näyttäytyä laittomana ylityksenä. Toisen tarkastelijan tai työyhteisön silmissä raja ei ole siirtynyt mihinkään, vaan sovittuja sääntöjä on rikottu.

Rajojen ylittämisen ja siirtämisen kokemukset voivat olla myös yhteisöllisiä. Tällaisia kokemuksia kutsutaan joskus jopa sukupolviko-

896 Kobialka (2005, 197) käsittelee rajoja ja niiden ylityksiä teatterin ja erityisesti teatterintutkimuksen piirissä, kuitenkin siten että hänen katseensa suuntautuu näytelmäteksteissä ja esityksissä ilmeneviin rajanylityksiin, mutta toteaa rajoihin ja rajanylityksiin liittyvän keskustelun monitahoiset ja heterologiset käytännöt.

897 Kobialka 2005, 171.

898 Emt. 2005, 187, 172.

899 Emt. 2005, 187.

900 Elomaa 2001, 71; ks. myös Peltonen 2006, 150.

kemuksiksi.[901] Kuten olen aiemmin todennut, 1960-luku on yhteiskunnassamme nähty monenlaisten rajanylitysten aikakautena. Tämän ”murrosvuosikymmenen” on koettu monin tavoin uudistaneen teatteritaidetta,[902] sekä vaikuttaneen myös pukusuunnittelutyön ihanteisiin ja käytäntöihin. Pukusuunnittelijoiden ammatinkuvaan ja ammattikuntaan liittyvä rajankäynti on olennainen osa Tandefeltin kokemuskerrontaa. Käsittelin aiemmin pukusuunnittelutyöhön liittyvän historiakuvan rakentumista toistuvien kertomusten ja dialogisuuden avulla. Onkin kiinnostavaa, missä vaiheessa rajan ylittämisestä tulee hyväksyttyä ja vanhasta rajasta ammattiyhteisön, jos ei aivan sukupolvikokemus, niin ainakin yhteisesti jakama kertomus, osa yhteisön kulttuurista muistia. Mitä halutaan muistaa ja mitä unohtaa? Jan Assmann toteaa yhteisön tulevan näkyväksi niin itselleen kuin muille juuri kulttuurisen muistinsa kautta. Se, minkä menneisyyden ja mitkä arvot yhteisö omaksuu oman kehityksensä osaksi, kertoo hänen mukaansa paljon yhteisön rakenteesta ja pyrkimyksistä.[903] Yhteisön hyväksyntä antaa – usein jälkikäteen – ensimmäisiksi koetuille rajanylittäjille, -siirtäjille ja tilan laajentajille pioneerin tai uranuurtajan arvonimen, josta tosin voi tulla herkkiin ja henkilökohtaisiin arvostuskysymyksiin liittyvän kamppailun väline. Henkilökohtaiset pioneerikokemukset saattavat olla ristiriidassa aikaan ja paikkaan liittyvän faktisen todellisuuden kanssa. Useat pukusuunnittelijat ovat kokeneet olleensa ammatissa ensimmäisiä.[904] Eri pukusuunnittelijoiden eri aikoihin liittyvät henkilökohtaiset pioneerikokemukset kertovat ammatillisesta yksinäisyydestä, ammattikunnan näkymättö-

901 Sukupolvikokemukseksi on kutsuttu esim. traumaattisten tapahtumien aiheuttamaa avainkokemusta, joka vaikuttaa sukupolven jäsenten yhteiseen kokemusmaailmaan. Sukupolvikokemuksen määrittelemiseen vaikuttaa olennaisesti se, millä tavoin ymmärretään käsite sukupolvi; onko kyseessä esim. koko ikäpolvi (ns. massamittainen sukupolvi) tai määrittelyvaltaa omanneeseen eliittiin kuulunut vähemmistö (ns. mannheimilainen sukupolvi). Semi Purhosen (2008, 22, 158–163, 167) mukaan suurten ikäluokkien sukupolvikokemukset ovat kerrostuneita, mutta 1960-luvun lopun radikaali liikehdintä näyttäytyy siihen osallistuneille tärkeimpänä sukupolvikokemuksena. Purhosen mukaan myös vanhoista auktoriteeteista ja konventioista vapautuminen 1960-luvulla näyttäytyy tutkimuksessa haastateltujen kerronnassa sukupolvikokemuksena. Ks. myös Paavolainen 1992, 24.

902 Paavolainen 1992, 5.

903 Assmann & Czaplicka 1995, 133.

904 Esim. Suomen Kuvalehti 52–53/1932; Suomen Kuvalehti n:o 35/ 1945; Kuva 5–6/1946; SLL:n antama suositus apurahahakemukseen 21.4.1952, Regina Backbergin henkilöarkisto, TeaMA1457; Karpio 1/1966; Ritva Karpion haastattelu 10.6. 1997; Weckman 2005, 210. Ensimmäiseksi määrittelyn merkityksistä ja sen seurauksista ks. myös Aston 1995, 26, 58.

myydestä sekä hitaudesta, jolla ammatinkuvan rajoja on ylitetty, siirretty ja tilaa laajennettu.

Vanhojen rajojen ylittämiseen ja siirtämiseen liittyy usein uusien määrittelyä. Itsestään tietoisen, näkyvän pukusuunnittelijaprofession rakentamisessa Suomen Lavastustaiteilijain Liitolla (SLL) ja sen puitteissa aktiivisesti toimineilla pukusuunnittelijoilla – joista Liisi Tandefelt oli yksi – oli huomattava merkitys. Näyttämötaiteilijoiden asemaa ja toimeentuloa tutkinut Paula Karhunen totesi 1990-luvun alussa taiteilijajärjestöjen olevan ”merkittävimpiä ja vaikutusvaltaisimpia taiteilijan määrittäjiä” Suomessa. Järjestöt ovat vaikuttaneet muun muassa taiteilijoiden legitimointiin ja ammattikuntien professionalisoitumiseen. Karhunen mainitsee pukusuunnittelijoiden ammattikunnalle ominaiseksi lähinnä koulutuksen kautta tapahtuneen professionalisoitumisen.[905] Tandefeltin kokemuskerronnassa merkittävinä hahmottuvat *konkreettiset rajojen ylitykset*, kuten yhteydet etenkin keski-Euroopan sosialistisiin maihin, suomalaisten matkat ensimmäisen kerran vuonna 1967 ja sen jälkeen joka neljäs vuosi koottuun skenografian maailmannäyttelyyn Praha Quadriennaleen[906] ja muun muassa siellä luodut kansainväliset kontaktit. Myös useiden suomalaisten pukusuunnittelijoiden kouluttautuminen ulkomailla – etenkin Bratislavassa – muokkasi ja suuntasi suomalaisten pukusuunnittelijoiden käsityksiä suunnittelukäytännöistä ja tavoiteltavasta pukuestetiikasta. Olennaista oli, että koulutusta, tietoa ja kontakteja jaettiin myös aktiivisesti eteenpäin Suomessa, eikä pidetty omana tietona. Tämä asenne näyttäytyy Tandefeltin kerronnassa uudenlaisena, yhteisöllisenä ja aikaisemmasta poikkeavana strategiana. Tandefelt kutsui Suomeen kouluttajia etenkin sosialistisista maista, joissa materiaalien puutteesta huolimatta kulttuuria, koulutusta ja kädentaitoja arvostettiin. Sekä pukusuunnittelijoille että pukujen toteuttajille järjestettiin täydennyskoulutuskursseja. Tämä tuotti teattereihin täysin uusia taitoja ja osaamista – esimerkiksi peruukinvalmistusta – kun aiemmin oltiin oltu riippuvaisia harvoista alalla toimineista yrityksistä.

Itsenäisen ammattikunnan rakentamiseen liittyivät rajaamisen pyrkimys ja oman suhteen määrittely etenkin toiseen näyttämön visuaali-

905 Karhunen 1993, 22, 29. Aihetta on selvittänyt myös Leena Juntunen (2010); ks. myös Gröndahl 2009b, 161 ja Konttinen 1991.
906 Helavuori 2009b, 121.

suutta rakentavaan taiteelliseen ammattikuntaan, lavastajiin. Neuvottelut pukusuunnittelijan asemasta ja tilasta tulevat näkyviksi Tandefeltin kokemuskertomusten ohella työehtosopimuksissa, niiden eri versioissa ja syntyvaiheissa, SLL:n jäsentiedotteissa ja seminaarimuistioissa, SLL:n ja Teatterimuseon näyttely-, kokoelma- ja julkaisutoiminnassa, sekä sanoma- ja ammattilehdissä ilmestyneissä artikkeleissa. Ammatinkuvan määrittelyn ohella on tällöin keskusteltu muun muassa siitä, kuka saa suunnitella pukuja, kuin myös ammatillisesta järjestäytymisestä, palkasta, koulutuskysymyksistä sekä kansainväliseen ammattiyhteisöön hakeutumisesta ja siellä saavutetusta arvostuksesta. Etenkin viimeksimainittuun on alusta lähtien kuulunut kilpaileminen, kun kotimaisia pukusuunnittelijoita ja lavastajia on arvotettu ja valittu Suomelle edustajia kansainvälisiin skenografia-alan näyttelyihin.

Useat Tandefeltin kokemuskertomukset liittyvät *pukusuunnittelijuuden tilan ja rajojen hahmottamiseen työyhteisössä ja/tai työryhmässä.* Pukusuunnittelijana työskentely on useimmiten työskentelyä ryhmän jäsenenä, osana pientä tai suurta, väliaikaistakin työyhteisöä ja työryhmää. Tällöin oman tilan rajoista ja samalla ammatinkuvasta on neuvoteltava ohjaajan, lavastajan, näyttelijöiden, puvustonhoitajan ja teatterin johdon kanssa. Kerronnallisista kohtaamisista näiden ammattiryhmien kanssa rakentuu mielikuva pukusuunnittelijan paikasta teatterin työyhteisössä ja osana työryhmää.

Tandefeltilla on ollut melko poikkeuksellinen mahdollisuus määritellä omaa pukusuunnittelijuuttaan ja yleisempää ammatinkuvaa myös julkisuudessa. *Yksityisen ja julkisen välinen raja* on hänen kohdallaan ollut elävä, eri aikoina eri tavoin joustava ja vuorovaikutteinen. Julkisuuden määrä ja yleisön kiinnostus mahdollisti työstä saadun julkisen palautteen ohella myös omien mielipiteiden, käsitysten ja arvojen esittämisen pukusuunnittelijuudesta ja näyttelijäntyöstä. Julkisuus siis tuotti hänelle henkilökohtaista määrittelyvaltaa.

Tandefeltin kokemuskerronnassa *yksityiselämän ja työelämän välinen rajankäynti* näyttäytyy toistuvana, usein syyllisyyden ja surun tunteita herättävänä, elämänlaatua määrittäneenä aiheena. Työelämässä vaadittu joustavuus toteutui usein perhe-elämän kustannuksella. Työskentely puolison kanssa eri paikkakunnilla, yksinhuoltajuus, taloudelliset ja myöhemmin myös terveyteen liittyvät huolet vaikuttavat kuvaan, joka pukusuunnittelijuudesta rakentuu Tandefeltin kokemuskerronnassa. Tässä on kyse alueesta ja aiheesta, johon hän kaikesta tarmostaan ja

aloitteellisuudestaan huolimatta on voinut vähiten vaikuttaa. Silti se on selvästi tuottanut suuria henkilökohtaisia voimattomuuden ja epäonnistumisen tunteita. Kyseessä on laajasti etenkin lyhytaikaisissa ja pienituloisissa työsuhteissa – kuten juuri taidealalla – työskenteleviä naisia koskettanut aihe ja sen kumuloituvat vaikutukset elämässä.[907] Näyttämötaiteilijoiden vuoden 1973 tilannetta koskevassa tutkimuksessaan Kristina Hautala totesi miesten keskimääräisten vuosiansioiden olevan korkeampia kuin naisten ja lisäksi korkeimpien vuosiansioiden olevan yleisempiä miehillä kuin naisilla, jotka puolestaan olivat useammin freelancereita kuin miehet. Työsuhteen laatu – kiinnitys tai freelancerius – osoittautui sukupuolen jälkeen merkittävimmäksi tekijäksi tuloeroja tarkasteltaessa.[908] Paula Karhunen totesi tutkimuksessaan näyttämötaiteilijan asemasta ja toimeentulosta 1980–90-luvun vaihteessa naisten alhaisemman tulotason kaikissa ammattiryhmissä – huolimatta korkeammasta koulutustasosta. Hänen mukaansa juuri naiset olivat miehiä useammin freelancereita, joiden toimeentulo oli riskialttiimpaa ja työmahdollisuudet satunnaisempia. Freenlancereita koskettavat voimakkaammin esimerkiksi sosiaaliturva- ja eläkelainsäädäntöön sekä työllisyyteen liittyvät ongelmat. Pukusuunnittelijoilla ja valaistusmestari/suunnittelijoilla oli tuolloin alhaisimmat keskimääräiset valtionveronalaiset tulot. Samat ryhmät olivat saaneet myös vähiten apurahoja. Yleensä naiset saivat Karhusen mukaan keskimäärin hieman pienempiä apurahasummia kuin miehet.[909] Pätkittyä työtä, sukupuolen merkitystä ja ammatillisen toimijuuden tunnetta haastattelukerronnassa tutkinut Sikke Lemmikki toteaa pätkityn työn leimaavan ja rasittavan erityisesti naisten työuria. Lyhytaikaisissa työsuhteissa työskentelevät naiset pakottavat itsensä ”yhä parempiin työsuorituksiin, yhä uusiin perhe-elämän järjestelyihin työn ehdoilla, yhä kontrolloidumpaan käytökseen työssä ja yhä syvenevään riittämättömyyden tunteeseen.” Työn ohjatessa elämänhallintaan liittyviä valintoja on riskinä työntekijän uupuminen. Lemmikki toteaa, miten yritys hallita yhteisöllisesti tuotettua työtilannetta yksilöllisin keinoin kaventaa työntekijän valtaa tai kykyä ”oman elämänsä valintoihin ja yhteiskunnan muiden osapuolten päätöksen-

907 Sukupuolen merkityksestä taiteilija-ammateissa Karhunen 1993, 43–44. Ks. myös Rensujeff 2003.
908 Hautala 1977, 16–17, 23, 39.
909 Karhunen 1993, 55, 147–149,

tekoon."[910] Käsittelen Tandefeltin käymiä neuvotteluja ja rajankäyntejä kohdistetummin, kun seuraavaksi pohdin näyttelijyyden merkitystä hänen pukusuunnittelijuutensa rakentumiselle.

Näyttelijyyden merkitys pukusuunnittelijuuden rakentumisessa

Liisi Tandefelt on kokenut näyttelijyyden vaikuttaneen voimakkaasti elämänkulkuunsa. Haaveet näyttelemisestä syntyivät jo varhain.[911] Etenkin 1960- ja 1970-luvun vaihteessa ja sen jälkeen Tandefelt profiloitui julkisuudessa näyttelijäntyön ohella pukusuunnittelijana, joka toimi aktiivisesti ammattialan kouluttajana ja alan edustajana eri yhteyksissä. Onko hän siis oikeastaan näyttelijä vai pukusuunnittelija? Tämä kysymys on askarruttanut vuosien varrella niin häntä itseään kuin hänestä kirjoittaneita toimittajiakin, joille moniammattisuus näyttäytyi erityisen kiinnostavana asiana etenkin 1960-luvulla. Tuolloin usein mainittiin myös Tandefeltin sisustusarkkitehtitausta. Moniammattisuutta käsiteltiin suurimmassa osassa Tandefeltista 1960- ja 1970-luvulla kirjoitettuja artikkeleita.[912] Lähestymistapa oli usein hieman ambivalentti, esimerkiksi kevyen humoristinen ja ihaileva, mutta toisaalta Tandefelt näyttäytyi ailahtelevaisena: "Ensin hän oli sisustusarkkitehti. Mutta sitten hän päättikin ryhtyä näyttelijättäreksi. Ja kuinka ollakaan, hän alkoi suunnitella teatteripukuja."[913] Toimittajat toivat esille myös omia tai yleisiä ennakkoluuloja suhteessa vaikeasti määriteltävään, monipuoliseen Tandefeltiin: "Pelkäsimme näkevämme tiukkahuulisen naisen, joka yhdellä kädellä piirtää malleja, toisella hahmottelee huoneen sisustusta ja mutisee samalla repliikkejä itsekseen. No, sellainen hän ei ollut, mutta oikea tarmonpesä joka tapauksessa."[914]

910 Lemmikki 2011, 181, 183.
911 Esim. Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000; Tandefeltin lapsuudenmuistoja esiintymisen palosta ks. Houni & Helavuori 2006, 26.
912 Esim. Niiles: "Uudessa lestissä"; Salovaara: "Kynttilän valoa ympäri vuoden"; Eteläpää: "Liisi ja Liisi"; Vuori: "Herrojen ja narrien pukija"; Iranto: "Mitä kuuluu Liisi Tandefelt"; "Liisi Tandefelt näyttelee taas"; Poukkula: "Silkkiä, samettia – sitäkö teatteripuvustajan työ?"; Joutsalmi: "Työssään on annettava kaikki mitä on kokenut – Liisi Tandefeltin haastattelu"; Moisio: "Pro-Finlandia-mitalin saanut Liisi Tandefelt: Tukeni ovat vahvat viisaat naiset"; Leiwo 2.4.1978. Tandefeltin 1. ja 6. leikekirjat.
913 "Liisi Tandefeltin taitavat kädet". Tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 1. leikekirja.
914 Simonen: "Teatteria joka sormelle". Tunnistamaton lehtiartikkeli 1963–1967, Tandefeltin 1. leikekirja.

Paula Karhunen on kutsunut sivuammatin ja moniammattisuuden välistä rajaa hämäräksi. Hänen mukaansa taiteilija itse voi pitää toimeentulon tuovaa työtään sivuammattina ja taiteellista työtään varsinaisena työnään. 1960-luvulla katsottiin, että näyttämötaiteen rakenteellisiin peruspiirteisiin kuuluivat sivuammattien harjoittaminen ja sivuansiot. Myöhemmin tämänkaltaista toimintaa on kutsuttu moniammattisuudeksi.[915] Ennen 1960-lukua työskennelleitä pukusuunnittelijoita tutkiessani totesin, että vaikka moniammattisuuden yleisyydestä kulttuurialoilla on ristiriitaista tietoa, moniammattisuus näyttää olleen olennainen tekijä pukusuunnittelija-ammatin varhaisvaiheissa. Moniammattisuuden käsite auttaa myös ymmärtämään, että pukujen suunnittelu oli suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa muiden henkilön harjoittamien ammattien kanssa, eikä vain ohimenevä sivuansion tuottaja.[916] Käsitteen avulla on mahdollista nähdä Tandefelt monipuolisena toimijana, joka on liikkunut joustavasti esittävän taiteen kentällä. Mutta minkälainen oli hänen oma kokemuksensa?

Tandefeltin kokemuskerronnassa näyttelijäidentiteetti hahmottuu ensisijaisena ja voimakkaana. Tutkimuksen pukusuunnittelupainotuksesta huolimatta näyttelijäntyöhön liittyvät käännekokemukset näyttäytyivät tärkeämpinä. Tandefelt määritteli ja hahmotti elämänvaiheitaan näyttelijyyden kautta sekä eksplisiittisesti että implisiittisesti, sekä kerronnan sisällön että sen rakenteen tasoilla. Tandefelt samaistui näyttelijöiden ammattikuntaan, mutta kyseessä oli silti jatkuva liike ja neuvottelu omasta näyttelijyydestä, jota uran alkuvaiheissa moniammattisuus ja toisaalta 1970-luvun puolivälistä lähtien vailla vakituista kiinnitystä toiminen välillä huojuttivat. Useissa aikalaisartikkeleissa Tandefelt painotti näyttelijyyden ensisijaisuutta verrattuna sisustusarkkitehdin ammattiin ja pukujen suunnitteluun sekä ”moniin muihin harrastuksiin”. Näytteleminen oli ”pääasia ja elämän sisältö” tai ”kyllä minä nytkin olen enemmän näyttelijä kuin pukusuunnittelija”. [917] Kuten näyttelijäidenti-

915 Karhunen 1992, 95–97. 2000-luvulla aihetta on käsitelty myös ammattien hybridisaation tai laaja-alaistumisen näkökulmasta, esim. Haapakorpi & Onnismaa 2014, 10–11, 57–58.

916 Weckman 2005, 216–217.

917 Simonen: ”Teatteria joka sormelle”; Eklund: ”Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja”; Eteläpää: ”Liisi ja Liisi”. Useita tunnistamattomia artikkeleita 1960-luvulta ja 1960–1970-lukujen vaihteesta, Tandefeltin 1. leikekirja; Marttila: ”Puvun rooli”. Tunnistamaton artikkeli nähtävästi maalis-huhtikuussa 1977, Tandefeltin 6. leikekirja.

teetin rakentamista omaelämäkerrallisessa puheessa tutkinut Pia Houni on todennut, identiteetit eivät ole pysyviä, vaan avoimia, liikkuvia ja muuttuvat jatkuvasti.[918] Kyse ei Tandefeltinkaan kohdalla ole ollut pysyvästä tilanteesta vaan eri ikä- ja elämänvaiheisiin liittyvästä identiteettien muutoksesta ja liikkeestä.

Tandefelt itse koki kahden ammatillisen identiteetin välisen liikkeen etenkin 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa taisteluna, jota hän aikalaishaastatteluissa kuvaili varsin dramaattisesti: ”Jos tätä jatkuu vielä jonkin aikaa, tässä tapahtuu murha: pukusuunnittelija tappaa näyttelijän. Jos näyttelijä on kauan pois näyttämöltä, menettää hän helposti kosketuksen herkkyyttä vaativaan ammattiinsa.”[919] 1970-luvun puolivälissä Tandefelt totesi aikalaishaastattelussa: ”Elätän ruumiini suunnittelemalla pukuja ja sieluni näyttelemällä”.[920] Huolimatta näistä varsin jyrkistäkin lausunnoista, jo itsessään muuttuvien ja elävien näyttelijä- ja pukusuunnittelijaidentiteettien suhde ei ollut ainoastaan keskinäistä kilpailua. Kyseessä oli myös positiivinen, vuorovaikutteinen suhde. Tandefeltin näyttelijäidentiteetin voimistuminen ei ollut pois pukusuunnittelijuuteen liittyvästä ammattitaidosta. Kyse oli voimavarojen ja innostuksen painotuksesta tai siirtymästä toisen ammatin hyväksi. Tandefelt on aikalaishaastattelussa paikantanut pukusuunnittelija-identiteetin löytämishetken *Galilein elämän* (1973) yhteyteen. Tällöin hän omien sanojensa mukaan ensimmäisen kerran oivalsi, ”miten tärkeä ja luova osa puvuilla on näytelmässä. Siihen asti olin tehnyt vähän kuin vasemmalla kädellä pukuja, kun ei kukaan muukaan niitä tehnyt.”[921] Tässä yhteydessä on taas mahdollista todeta, miten tärkeä merkitys ohjaajan eksplisiittisellä arvostuksella voi olla ammatti-identiteetin rakentumisen ja omassa henkilöhistoriassa merkittävien hetkien myöhemmän paikantamisen kannalta.

Moniammattisuuden mahdollistama liikkumatila – mahdollisuus tarvittaessa palata toisen työn äärelle ja löytää siitä tyydytystä – näkyi myös Tandefeltin näyttelijyyden kriisiydyttyä 1980-luvun alkuvuosina. Tällöin

918 Houni 2000, 243.
919 Salovaara: ”Kynttilän valoa läpi vuoden”. Tunnistamaton artikkeli 1960-luvun lopulta. Tandefeltin 1. leikekirja.
920 ”Liisi viihtyy Turussa”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1975. Tandefeltin 6. leikekirja.
921 Saarikoski 22.3.1979.

Tandefelt kanavoi luovaa energiaansa etenkin *My Fair Ladyn* (1985) pukusuunnittelutyöhön. Päästyään taas näyttelijänä jaloilleen *Minä potkaisen tämän maailman nurin* (1987) -monologiesityksen harjoitus- ja esitysprosessin myötä[922] pukusuunnittelijuudelle liikeni vähemmän voimavaroja ja vähitellen ammatin harjoittaminen laajassa mittakaavassa hiipui.

Näyttelijyys oli Tandefeltin ensisijaiseksi kokema ala, kutsumustyö. Näyttelijän ammattiin hän sai koulutuksen ja hakeutui määrätietoisesti alan töihin siitä huolimatta, että se aiheutti ristiriitoja yksityiselämässä perheen, vanhempien ja puolison kanssa. Myöhemmin yksinhuoltajana hän koki voimakasta syyllisyyttä tehdessään oman näyttelijyytensä kannalta elintärkeinä pitämiään valintoja, joiden johdosta hän oli paljon poissa kotoa. Tulkitsen, että juuri näyttelijyys on vaikuttanut olennaisesti Tandefeltin työskentelyyn pukusuunnittelijana. Vaikka Tandefeltin taideteollinen koulutus ja 1950-luvun modernismin yksinkertaisuutta ja käytettävyyttä korostavat arvot sekä 1970-luvun tsekkiläiset ja brechtiläiset visuaaliset ihanteet nousivat myös aikalaishaastatteluissa esiin merkittävinä, etenkin pukujen muotoon ja materiaalien käyttöön vaikuttaneina tekijöinä, Tandefeltin pukusuunnittelijuus rakentui kaikesta huolimatta nimenomaan suhteessa näyttelijäkulttuuriin, sen käytäntöihin ja arvoihin.

Näyttelijyys on vaikuttanut siihen, minkälaisia arvoja ja ihanteita hän on kulloinkin liittänyt pukusuunnittelutyöhön, miten hän itse on toiminut pukusuunnittelijana ja mitä hän on kertonut omasta elämästään. Näyttelijyys on vaikuttanut myös siihen, minkälaisia työskentelyn ehtoja hän on tunnistanut, miten hän on niihin suhtautunut ja millä tavoin hän on pyrkinyt ratkaisemaan eteen tulleita ongelmia.

Maaria Rantasen mukaan näyttelijäkulttuuri määrittää kaikkia niitä sosiaalisia systeemejä, joissa näyttelijä toimii.[923] Näyttelijäkulttuuriin liittyy arvoja, uskomuksia ja oletuksia, joilla on oma kokemuksellinen historiansa ja merkitysmaailmansa. Näyttelijä ei välttämättä ole

922 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; Ollikainen 2006, 101–103.

923 Tällaisia toimintakonteksteja ovat Rantasen (2002, 159–160) mukaan 1. tiettyjen näyttelijän ominaisuuksien ja taitojen omaaminen, 2. jonkun muun ammatin edustaminen, 3. yksityisyrittäjyys, 4. itsensä työllistäminen, 5. työtoveruus, 6. ohjattavana ja johdettavana työntekijänä toimiminen, 7. työryhmän jäsenyys, 8. oman ammattialansa edustajuus organisaatiossa, 9. luottamusmiehenä toiminen, 10. organisaationsa jäsenyys, 11. näyttelijäkulttuurin jäsenyys, 12. ammatillisen liiton tai yhdistyksen jäsenyys ja 13. taiteilijana toimiminen.

niistä edes tietoinen. Rantasen mukaan ”näyttelijäkulttuuri sisältää ammattialan piilotajunnan, joka vaikuttaa kaikkiin niihin ratkaisuihin, joita näyttelijä työssään tekee”.[924] Tulkitsen tällaisten nähtävästi pitkäaikaisten näyttelijäkulttuuriin liittyvien arvojen, uskomusten ja oletusten motivoineen Tandefeltin toimintaa myös pukusuunnittelijana. Näyttelijäkultturin kanssa yhteisiä, Tandefeltin kokemuskerronnassa ja aikalaishaastatteluissa jaettuja arvoja, uskomuksia ja oletuksia olivat esimerkiksi työtoveruuden, vuorovaikutuksen ja yhteistyön merkityksen korostaminen,[925] ohjaajan merkittävä asema ja aikakaudelle ominainen (vaihdellen itsestäänselvä, tietoisesti hyväksytty tai ongelmallinen) hierarkinen suhde ohjaajaan.[926] Ammattiin ja henkilöön kohdistuva julkisuus oli hyväksyttävä osaksi työnkuvaa.[927] Yhteisiä arvoja, uskomuksia ja oletuksia olivat myös itsensä näkeminen instrumenttina ja oman kehon käyttäminen resurssina, jota pitää huoltaa ja kouluttaa,[928] ongelmallinen suhtautuminen sairastamiseen ja siihen liittyvät syyllisyyden tunteet[929] sekä oman fyysisen ja psyykkisen jaksamisen ryöstöviljely.[930]

Tandefelt toi kokemuskerronnassa useaan otteeseen esiin, minkälaiseksi hän koki näyttelijöiden suhteen pukuun ja mikä oli hänen oma mielipiteensä siitä:

> ”Muistan oppineeni heti ensimmäisen [Tampereen Työväen Teatterin] puvustuksen aikana, että on kahdenlaisia näyttelijöitä. Niitä, jotka saavat vaikka minkä rätin näyttämään kuninkaan viitalta, vaikka he ovat minkälaisessa asussa. He osaavat kantaa vaatteensa, heillä on silmää siihen ja he arvostavat sitä. Ja sitten niitä, joille vaate on yksi hailea, on se mikä tahansa, he eivät elä sen kautta ollenkaan työtään ja rooliaan. Ei voi sanoa, että he ovat sen huonompia näyttelijöitä, mutta usein on niin, että kun on tosi hyvä näyttelijä, niin hänellä on kontakti kaikkeen, mitä on hänen lähellään, niinkuin vaatteeseen.”[931]

924 Rantanen 2002, 177–178.
925 Emt., 169, 173. Samasta aiheesta ks. myös Houni (2002, 235), joka on tarkastellut näyttelijöiden puhetta lehtihaastatteluissa.
926 Rantanen 2002, 172.
927 Emt., 166–167.
928 Kallio 2002, 185, 189; Rantanen 2002, 161–162.
929 Rantanen 2002,178; Varja 1997, 89.
930 Rantanen 2002, 181–182. Ks. myös Houni 2002, 236–237.
931 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

Kokemuskerronnan kautta hahmottuu, miten Tandefelt heijastaa omaksumiaan näyttelijyyteen liittyviä kulttuurisia ihanteita niihin näyttelijöihin, joiden kanssa hän työskenteli pukusuunnittelijan ominaisuudessa. Tällöin kritiikki kohdistuu esimerkiksi turhamaisuuteen tai mukavuudenhaluun, kun (usein nais)näyttelijä ei halunnut alistaa itseään teoksen vaatimuksille, eikä suostunut muokkaamaan ulkonäköään tai vartaloaan itselleen epäedullisen näköiseksi tai liiaksi totuttua olemista ja liikkumista rajoittavaksi, vaan halusi kontrolloida omaa näyttämöhahmoaan välittämättä teoksen kokonaisestetiikasta. Tandefeltin arvostus kohdistuu niihin (ei aina mutta usein mies)näyttelijöihin, jotka eivätkä niinkään välittäneet omasta ulkonäöstään, vaan ottivat ennakkoluulottomasti vastaan pukusuunnittelijan ajatukset ja suunnitellun puvun. He omaksuivat puvun osaksi omaa näyttelijäntyötään muokkaamalla ja käyttämällä vaatettaan roolihahmonsa ja teoksen kokonaisestetiikan ehdoilla. Suhteessa vuosisataisiin käytäntöihin, joissa etenkin naisesiintyjän kaunis ulkomuoto ja viehättävyys on katsottu olennaisen tärkeiksi, Tandefeltin asenne kiinnittyy toisenlaisiin näyttelijäntyön ihanteisiin. Näyttelijän koko keho saa ja sen tulee olla muokattava työkalu. Naisenkin pitää saada olla ja kyetä olemaan näyttämöllä ”ruma”. Työtä on tehtävä kokonaistaideteoksen ehdoilla.

Tandefeltin oma näyttelijyys vaikutti voimakkaasti siihen, miten hän pukusuunnittelijana lähestyi teosta ja sen tulkintaa. Oma näyttelijyys korostuu suunnitteluvaiheeseen liittyvässä kerronnassa, kun Tandefelt kuvailee, miten hän näytelmän luettuaan teki tulkintansa teoksesta ja sen roolihenkilöistä:

> ”Minulla on aina ollut semmoinen tunne, että kun katselen jotain vaatetta, […] tai historiallista kuvaa, niin melkein tunnen ihollani sen vaatteen ja tiedän minkälaista sen sisälläolo on. Ja mielestäni semmoinen on pukusuunnittelijalle hirveän tärkeää, niin että voi silloin siihen vaatteeseen luoda sitä näyttelijän liikettä ja liikkuvuutta… […] että se täytyy jotenkin tuntea omassa kropassaan…”[932]

Tandefelt kertoi useaan otteeseen etenkin suunnitteluvaiheeseen liittyvästä eläytymisestä, roolin elämisestä pukusuunnittelutyön kautta –

932 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

myös näyttelijäntyön korvikkeena. Hän korosti puvun elävyyttä ja liikkuvuutta näyttelijän yllä, ajatusta puvusta esiintyjän liikkeen jatkeena. Tandefeltin eri yhteyksissä kuvailemassa pukusuunnittelijan työskentelyprosessissa omakohtaisesti eläytyvä, tulkitseva, kehollinen lähestymistapa hahmottuu hyväksyttävänä, jopa tavoiteltavana osana ammattitaitoa ja -identiteettiä. Luennon kuuntelijalle tai artikkelin lukijalle tämä saattoi luoda aiemmasta poikkeavan käsityksen ammatinkuvasta. Ei siis ollutkaan vain ja ainoastaan näyttelijöille mahdollista ja sallittua lähestyä roolihahmoa eläytyen ja tulkiten, vaan kyseessä oli myös pukusuunnittelijalle mahdollinen työmenetelmä. Toisaalta, Tandefelt oli myös näyttelijä. Tässä liikutaan pukusuunnittelijuuden, ammatinkuvan ja ammatillisen tilan määrittelyn kannalta erittäin kiinnostavalla, konfliktiherkällä alueella. Tandefelt on toiminut eräänlaisena kaksoisagenttina ja puku näyttäytyy joskus vähemmän hienovaraisen valtataistelun elementtinä.

3.3 Valta, sukupuoli, arvot ja ihanteet

Pukusuunnittelutyössä sukupuolen merkitys, vallankäyttö sekä pukusuunnittelutyöhön liitetyt arvot ja ihanteet kietoutuvat toisiinsa monin tavoin. Kyseessä on naisvaltainen ammatti, jonka asemasta ja arvostuksesta puhuttaessa, kerrottaessa ja kirjoitettaessa sukupuolen merkitys on usein nostettu esiin.[933] Puvuilla puolestaan on ollut tärkeä merkitys hierarkioiden ja sukupuolen merkkeinä näyttämöllä. Puvuilla ja niiden suunnittelijoilla on ollut usein huomaamaton, mutta tärkeä asema nais- ja miesroolien vaatettajana, erilaisten arvojen, ihanteiden ja valtaan liittyvien käsitysten ja käytäntöjen tietoisesti tai tiedostamatta näkyväksi tekijöinä.[934]

Valta ymmärretään usein lähtökohtaisesti hierarkisena ja negatiivisena. Michel Foucault on todennut, että mikäli valtakäsityksemme perustuu ainoastaan ajatuksille kielloista, riistosta ja alistamisesta, ei sen avulla ole mahdollista tarttua vallan muihin piirteisiin. Foucault´n ajatukset vallan kolmijakoisesta verkostosta avaavat mahdollisuuden tulkita valtaa monimuotoisemmin. Hänen mukaansa verkoston muodostavat ensinnäkin yksilöiden väliset valtasuhteet, joista emme pääse eroon ja jotka ovat hyviä, mikäli ne ovat tiedostettuja ja avoimia. Toiseksi tulevat lukkiutuneet valtasuhteet, joissa toinen osapuoli ei pysty määräämään omaa liikkumatilaansa. Kolmantena ovat hallinnan teknologiat,

933 Weckman 2009, 184–185.

934 Esim. Aston 1995, 17; Blumenfeld 2014, 214–215; Monks 2010, 1, 28, 29, 33, 39, 41, 48, 51, 68; Hekanaho 2009, 23–26; Ollila 2001, 77–78, Lönnqvist 2008, 137–137, Lurie 1992, 16, 25; Varja 1997, 79–80, 90.

jotka normalisoivat ja muokkaavat subjektia. Foucault´n mukaan valta on kaikkialla. Se on jatkuvassa liikkeessä ja tulee näkyväksi ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa ja vuorovaikutuksessa. Vallan sijasta voisi ennemminkin puhua vallankäytöstä tai sen harjoittamisesta.[935] Foucault´n käsityksen mukaan valta on siis myös positiivista ja tuottavaa. On myös hyviä, avoimia ihmisyksilöiden välisiä tiedostettuja valtasuhteita. Olen käyttänyt tätä moniulotteista valtakäsitystä avuksi pohtiessani Tandefeltin vallankäyttöön liittyviä kokemuksia.

Tandefeltin kokemuskerronnassa vallankäyttö, sukupuoli ja myös eri sukupolvet vaikuttivat hänen työskentelyynsä. Tässä luvussa käsittelen vallankäyttöä ja sukupuolen merkitystä pukusuunnittelijan työssä. Tarkastelen näyttämöpuvun merkitystä hierarkioiden rakentajana, pukusuunnittelijaa vallan käyttäjänä ja sen kohteena. Erittelen Tandefeltin kokemuksia negatiivisesta vallankäytöstä, eri sukupolviin kiinnittyvästä vallankäytöstä sekä sitä, mikä merkitys sukupolvella on Tandefeltille ja miten se vaikutti teatterityöskentelyyn. Tarkastelen sukupuolen vaikutuksia työelämässä sekä naisten paikkoja ja tilaa teatterityössä. Selvitän Tandefeltin pukusuunnittelijuuteen liittämiä, hänen itsensä tärkeiksi ja olennaisiksi määrittämiä arvoja ja ihanteita aikalaisaineistossa 1960-luvulta lähtien 1990-luvun alkuun saakka. Tämän jälkeen tarkastelen Tandefeltin kokemuskerronnassaan pukusuunnittelijuuteen liittämiä, tärkeiksi ja olennaisiksi määrittämiä arvoja ja ihanteita 2000-luvun alussa.

Puku vallan välikappaleena

Esiintyjän puku jää helposti huomiotta. Puvun vähäinen arvostus liittyy tulkintani mukaan suomalaisessa kulttuurissamme yleisemminkin vaatetukseen ja pukeutumiseen liittyneeseen ajatteluun. Pitkään on arvostettu pikemminkin vaatimatonta käytännöllisyyttä, kuin voimakasta tai värikästä itseilmaisua pukeutumisen avulla.[936] Aoife Monks on nostanut esiin näyttämöpuvun historiallisen taustan toisaalta yhteisön selkeitä sosiaalisia pukeutumiskoodeja kyseenalaistavana tekijänä[937] ja toisaalta uutuutta ja vaihtelua korostavan muodikkaan pukeutumisen esittelijänä.

935 Foucault 1980, 88, 89.

936 Weckman 2009, 184–185. Samasta aiheesta ks. Frilander, HS 25.10.2014.

937 Esim. alempaa yhteiskuntaluokkaa edustava näyttelijä esittää ylhäistä henkilöä pukeutumalla ylhäisön statusta ylläpitävään asuun.

Molempia on paheksuttu eri aikoina. Monksin mukaan etenkin työväenluokkaisen yleisön teattereissa kehittyneessä melodraamassa roistohahmot esiintyivät kaikkein muodinmukaisimmissa vaatteissa ja edustivat yläluokkaa.[938] Vaikka tämän avulla ei voida tehdä suoria johtopäätöksiä suomalaisen teatterin ja puvun suhteen kehityksestä, yhteiskuntamme kulloisellakin arvoilmastolla on varmasti ollut vaikutuksensa siihen, kuinka näyttämöpukuihin on suhtauduttu.

Vaate on myös niin lähellä meitä kaikkia, että siitä tulee helposti itsestäänselvyys.[939] Juuri puvun näkymättömyys, sen sulautuminen osaksi esiintyjää/roolihahmoa,[940] mahdollistaa usein alitajuisten merkityksenantojen välittämisen ja tekee siitä samalla niin tärkeän ja merkittävän. Puvun ja esiintyjän sulautumisprosessin tulosta voi kutsua Liisi Tandefeltin lailla näyttämöhahmoksi.[941] Tällöin kyseessä on enemmän kuin osiensa summa. Puvun voima rakentuu näyttelijän kehon monikerroksisuudelle sekä vaatetukseen ja pukeutumiseen liittyville, eri aikoina ja eri kulttuureissa ihmisten sosiaalista kanssakäymistä määrittäneille käytännöille. Aiofe Monks on todennut, ettei näyttelijän keho ole yhdenlainen ja pysyvä, vaan pikemminkin kyse on monimuotoisuudesta, ulkomuodon ja mahdollisuuksien jatkuvasta liikkeestä.[942] Bo Lönnqvist on osuvasti tarkastellut vaatteita valtapelinä, kontrollitekniikkana: ”joka herkeämättä vaihtaa paikkaa, valtaa uusia reviirejä, luo uusia koodeja. Vaatteet vangitsevat jokaisen meistä, hetkenä minä hyvänsä, missä ikinä kuljemmekin.”[943]

Näyttämöllä puvuilla voi olla monia tehtäviä. Helpoimmin hahmottuvia ovat ajallis-paikantavat[944] tehtävät ja pukujen rooli esteettisenä elementtinä[945]. Näyttämöllä pukujen avulla myös rakennetaan, toisinnetaan ja uusinnetaan niitä käsityksiä ja mielikuvia, joita kulloisenakin aikana eri

938 Monks 2010, 42–43, 50–51.
939 Weckman 2009, 185.
940 Vrt. Monks 2010, 3, 20.
941 Tandefelt 1986, 42.
942 Näyttelijän julkisuuden ja eri roolien kerrostamasta kehosta/kehoista ks. Monks 2010, 20–24, 27, 33.
943 Lönnqvist 2008, 239.
944 Ajallis-paikantavalla tehtävällä tarkoitan näkökulmaa, jossa pukua tarkastellaan etenkin tiettyyn aikaan ja paikkaan viittaavana elementtinä. Weckman 2014, 57.
945 Tällöin puvun tehtävä nähdään ja pukua, sen tyyliä, muotoa ja värimaailmaa arvotetaan kauneusarvojen näkökulmasta, kuten ovatko puvut esim. ”kauniita”, ”ihastuttavia”, ”ilo silmälle”, vai ”rumia” ja ”ikävän värisiä”. Weckman 2014, 56–57, 59.

kulttuureissa liitetään toisiin ihmisiin, esimerkiksi ikään, sukupuoleen ja valta-asemaan.[946] Puvut eivät siis välttämättä kerro tai kuvita ainoastaan teoksen sisäistä maailmaa. Ne ovat kertoneet myös esityksen lajityypin ja näyttelijän asemasta teatterin hierarkiassa. Aikoina, jolloin tragediaa ja komediaa ja sitä myöten näihin erikoistuneita näyttelijöitä arvotettiin eri tavoin, arvostus näkyi pukujen laadussa, materiaaleissa ja rahallisessa arvossa. Tragedianäyttelijöiden asut olivat komeampia ja arvokkaampia kuin komedianäyttelijöiden puvut. Toisaalta kyse oli myös esiintyjän asemasta seurueessa. Tärkeimpänä eli lahjakkaimpana, arvostuimpana tai kauneimpana pidetty näyttelijä/tär sai enemmän vaikutusvaltaa omaan ulkomuotoonsa ja omiin pukuihinsa kuin alempana hierarkiassa ollut esiintyjä. Tähtinäyttelijä/tär sai esimerkiksi valita pukunsa ensimmäisenä. Hänelle hankittiin uusia pukuja, kun suurin osa esiintyjistä sai tyytyä vanhoihin varastopukuihin.[947] Viitteitä vastaavista hierarkisista käytännöistä tai niiden jäänteistä on luettavissa myös Tandefeltin kokemuskerronnassa. Konfliktikertomus *Palaneet kengät ja puvustus joka kasvaa kuin porkkana* voidaan tulkita operetin ja historiallisen näytelmän perinteisen arvoasetelman – toinen on kevyttä viihdettä ja toinen arvostettua ja tärkeää taidetta – ulottumisena esitysten puvustusbudjetteihin. Operettiprimadonnien mahdollisuuksista valita ja hylätä pukujaan Tandefelt on kertonut *Ylioppilasprinssin* (1968) ja *Kreivitär Marizan* (1976) yhteydessä.

Pukusuunnittelija vallan kohteena ja käyttäjänä

Liisi Tandefeltin työskentely pukusuunnittelijana ja näyttelijänä osui vaiheeseen, jolloin monet vanhat teatterin esityskonventiot ja käytännöt olivat muutoksessa, rakennettiin uusia, aiempaa suurempia teatteritalo-

946 Vrt. Aston 1995, 17; Bogatyrev 1989, 33, Hekanaho 2009, 23–26; Lurie 1992, 16, 25; Lönnqvist 2008, 134–137, 149–150; Monks 2010, 1, 28, 29, 33, 39, 41, 48, 51, 68; Ollila 2001, 77–78; Veltrusky 1989, 106; Weckman [2015]; ks. myös Weckman 2014, 57. Mervi Varja (1997, 79–80, 90) kirjoittaa teatterista eräänlaisena sukupuolen kierrätyskeskuksena, jossa puvulla ja näyttelijän puvustajalla on roolinsa. Eurooppalaisista pitkäaikaisista käsityksistä kauneudesta ja rumuudesta ks. esim. Korhonen 2005. Klemettilä (2004) on tarkastellut keskiajan pyöveleiden ja marginaaliväestön pukeutumisen ja ulkonäön kuvaamista taiteessa, juutalaisten kuvaamisesta ks. myös Blumenfeld 2014.

947 de Marly 1982, 10–11, 25, 33–35, 36, 37, 38; Monks 2010, 45. Myös Suomessa usein juuri päärooolien esittäjät saattoivat saada tai hankkia uusia pukuja, jotka teetettiin pääkaupungin muotisalongeissa. Weckman 2005, 212 sekä alaviitteet 27, 28 ja 30; ks. myös Saarikoski 1980, 159–161; Lampila 1997, 91–92, 94.

ja[948] ja henkilökunnan määrä kasvoi. Pentti Paavolainen kutsuu etenkin suuriin ikäluokkiin kuuluvien ja heidän aatteelliseen kapinaansa samaistuvien teatterintekijöiden teatterimuotoa ns. holmbergilaiseksi esityssopimukseksi, jonka ennakko-oletukset erosivat aikaisemmasta. Tällöin oli kysymys konservatiivisen arvoilmaston kritisoinnista, tiedolliseen argumentointiin tai myötätuntoon vetoamisesta, ja näin katsojien mielipiteiden ja yhteiskunnan muuttamisesta. Tästä kehittyi 1970-luvun kuluessa oma konventionsa.[949] Muutos ei käytännössä ollut aivan niin totaalinen, kuin millaisena se saattaa – Tandefeltin kokemuskerronnassakin – näyttäytyä. Paavolainen huomauttaa, että vaikka uuden teatterimuodon keskeiset piirteet levisivät ympäri Suomea, vanhat esityskonventiot silti elivät sen rinnalla. Paavolainen mainitsee uudistuksia tapahtuneen poliittis-ideologisella, tyylillisillä ja esittämistavan alueilla sekä henkilörekrytoinnin alueella. Työehtosopimusten avulla päästiin eroon esimerkiksi pitkistä öisistä kenraaliharjoituksista, ensi-iltojen vuotuinen määrä laski kymmenestä noin kuuteen ja harjoitusajat pitenivät neljästä kuuteen viikkoon.[950] Vaikka harjoitusajat ja siten produktioon käytettävissä oleva kokonaisaika saattoivat kasvaa, myös puvuilta ja niiden suunnittelijalta alettiin vaatia aiempaa enemmän. Näyttämöiden koko ja produktioiden esiintyjämäärät kasvoivat. Askeettisten lavastusten yhteydessä myös pukujen visuaalinen painoarvo kasvoi. Tandefelt on todennut, että vaikka näyttelijää pyrittiinkin kuuntelemaan, pukusuunnittelijalla ei tiiviin tuotantoprosessin pyörteissä ollut välttämättä mahdollista jäädä odottamaan, miten näyttelijän rooli kehittyi, eikä etenkään kuulostelemaan ”jonkun diivan” eriaikaisia mielialoja.[951] Laura Gröndahl on todennut, että sama vaatimusten kasvu koski myös lavastajia. Gröndahl kytkee tämän muutoksen nimenomaan uusien teatteritalojen laajamittaiseen arkkitehtuuriin, joka ”vaati näyttävämpiä ja isotöisempia visualisointeja.”[952]

Tandefeltille oli merkityksellistä, että hänellä oli mahdollisuus työskennellä edelläkävijöiksi kokemiensa ohjaajien kanssa. Nämä edustivat

948 Gröndahl 2009b, 156.
949 Paavolainen, 1992, 200–201, 204.
950 Paavolainen 1992, 3, 74, alaviite 18 sivulla 229.
951 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; vrt. Matinaro 2014, 75.
952 Gröndahl 2009b, 157.

uutta teatterin muotoa ja noudattivat uutta esityksellistä sopimusta[953], painottivat kokonaistaideteosta ja sen yhteydessä analysoidun, visuaalisen estetiikan merkitystä. Hanna Helavuoren mukaan kaikki lavastajat ja pukusuunnittelijat eivät suinkaan olleet ohjaajan näkökulmasta ”riittävän prosessikelpoisia tai riittävän intelligenttejä tasavertaiseen dialogiin”.[954] Tandefeltin katsottiin täyttävän nämä vaatimukset. Eugen Terttula ja etenkin Ralf Långbacka vaikuttivat paljon siihen, miten Tandefelt alkoi nähdä pukusuunnittelutyön mahdollisuudet ja merkityksen aiempaa suurempina. Siinä, missä vanhat rakenteet näyttäytyivät lukkiutuneina ja pukusuunnittelijan paikka kovin ahtaana, uudenlaiset teatterin lähestymistavat tuntuivat avaavan myös pukusuunnittelijalle uusia mahdollisuuksia taiteellisen työryhmän jäsenenä.

Pukusuunnittelijana toimineen Tandefeltin suhde näyttelijöihin oli erityisen kiinnostava valtaan liittyvien neuvottelujen paikka. Näyttelijän asema työyhteisössä ja teoksen sisäisessä hierarkiassa heijastui Tandefeltin työskentelyyn monin tavoin. Työprosessin etenemisen kannalta oli välttämätöntä priorisoida tärkeitä ja vähemmän tärkeitä roolihahmoja. Tämä heijastui esimerkiksi pukuluonnoksiin käytettyyn aikaan ja toteutustekniikkaan. Arvostetun uran tehnyt tai vanhastaan tuttu näyttelijä saattoi pienemmässäkin roolissa saada yksilöllisen, häntä varten suunnitellun puvun.[955] Etenkin ison produktion nimettömäksi jäävän avustajan puku ei välttämättä ollut esiintyjäkohtainen, vaan suunnattu erilaisia fyysisiä piirteitä omaavalle, kuten ”pienelle vaalealle” tai ”isokokoiselle tummalle” naiselle.

Näyttelijät ovat kertoneet pukujen hankinnasta, suunnittelusta ja val-

953 Paavolainen (1992, 203) määrittelee esitys-/esityksellisen sopimuksen ajallisesti ja kulttuurisesti muodostuvana, ”eri historiallisissa ja sosiaalisissa tilanteissa esittävään tapahtumaan ja sen syntymiseen osallistuvien henkilöiden” keskinäisten suhteiden eri tavoin järjestyneenä sopimuksena ja muistuttaa, että saman kulttuurin piirissä on voimassa useita, osin myös kilpailevia konventioita ja siten ”useiden erilaisten konventioiden määräämää teatteria”.

954 Helavuori 2009b, 140.

955 Pääosaroolihahmojen ja niiden näyttelijöiden priorisointi näkyy myös siinä, mitä puvuille esitysten jälkeen tapahtui. Todennäköisemmin juuri pääosanesittäjän puku säilytettiin ja se saattoi päätyä edustamaan koko teoksen puvustusta Teatterimuseon pukukokoelmaan. Varhaisimmat museokokoelman puvut yhdistetään etenkin nimekkäisiin tähtinäyttelijöihin, kuten Ida Aalbergiin ja Axel Ahlbergiin. Myös myöhemmin kokoelmaan on liitetty pukuja, jossa teosta ei välttämättä enää tunneta, mutta tiedetään puvun kuuluneen tietylle tunnetulle näyttelijälle. Pukuihin liittyvää perimätietoa säilyi puvustoissa usein suullisena ja se on usein kirjattu lahjoitusvaiheessa. Teatterimuseon pukukokoelma, diaariluettelo ja IDA-tietokanta.

mistuksesta jonkin verran esimerkiksi elämäkerroissa. Kaiken kaikkiaan näyttelijöiden suhteesta pukuihin ja pukujen suunnittelijoihin on kirjoitettu hyvin vähän. Nykynäkökulmasta aihetta tutkinut, sekä pukusuunnittelijoita että näyttelijöitä haastatellut Suvi Matinaro esittää molemminpuolisen arvonannon olevan tärkeä edellytys sille, että yhteistyö ja sen lopputuloksena syntynyt puvustus onnistuu.[956] Näyttelijä Tiina Rinne on 1990-luvun alussa kuvaillut Tandefeltin kanssa suunnilleen samaa aikakautta. Rinne on huomauttanut, miten hänen opiskeluaikanaan vuosina 1947–50 Teatterikoulussa näyttelijän oli itse löydettävä roolihahmon ulkoiset tekijät, kuten puku ja maskeeraus:

> ”Kukaan ei tarjonnut siihen apuaan eikä siihen apua kaivattukaan. Meille korostettiin, että vain näyttelijän oli mahdollista tietää, miten hänen luomansa henkilö puhui, liikkui, pukeutui ja ajatteli.”[957]

Rinteen näkemyksen mukaan ”roolin suhteen ulkopuolinen suunnittelija” ei voisi koskaan keksiä niitä nyansseja ja riemastuttavia yksityiskohtia, jotka ovat mahdollisia näyttelijän suunnitellessa pukunsa itse. Pukusuunnittelijalla (tai ohjaajalla) ei myöskään ole oikeutta ”lähteä tekemään näyttelijän työtä tai päättämään siinä mistään.” Puvustonhoitajan kanssa yhteistyö sujui, kun suunnittelu tapahtui yhdessä ja ”pohjasi näyttelijän intuitioon roolista.”[958] Rinteen näkemyksessä pukusuunnittelija näyttäytyi tarpeellisena vanhassa roolissaan, ensisijaisesti epookkipukujen ja materiaalien asiantuntijana.[959] Roolihahmon analyysi ja tulkinta oli jo astumista näyttelijän varpaille. Myös Rinteen isä, näyttelijä ja pitkäaikainen Näyttelijäliiton puheenjohtaja Jalmari Rinne kritisoi muistelmissaan suuntausta, jossa ”teatteriin on tullut niin monia muita ’taiteilijoita’. Lavastaja ja puvustaja tekevät omaa taidettaan”, vaikka teatterissa näyttelijän ja hänen työnsä tukemisen pitäisi olla tärkeintä.[960] Kymmeniä vuosia Kansallisteatterissa näytellyt Kyllikki Forssell huomautti 1990-luvun alussa, miten pukusuunnittelijan ”täytyy maltaa odottaa, kunnes rooli alkaa hahmottua”. Forssell kritisoi sitä, miten ”lavasta-

956 Weckman 2009, 176, 183; Weckman 2005, 209, 210 ja alaviite 15 sivulla 228. Matinaro 2014, 76.
957 Rinne 1991, 7.
958 Emt., 8, 9.
959 Weckman 2005, 226.
960 Rinne 1985, 207–208.

jia eikä pukusuunnittelijoita näy harjoituksissa katsomassa, miten rooli valmistuu ja kasvaa".[961]

Siinä missä Tandefelt toi esiin käsityksiään julkisuudessa, niin tekivät myös nämä tunnetut ja arvostetut näyttelijät. Heidän kommenttinsa pukusuunnittelutyöstä edustavat yksilön kokemusten kautta hieman Tandefeltia vanhempia näyttelijäsukupolvia. Tulkitsen näiden kommenttien kertovan vanhojen, tuttujen käytäntöjen murtumisesta sekä näyttelijöiden kokemasta suuttumuksesta ja epävarmuudesta uudeksi koetussa tilanteessa. Tandefeltin näkökulmasta tämänkaltaisissa reaktioissa oli kuitenkin kysymys turhasta luottamuksen puutteesta: "Onhan se aikamoinen epäluottamuslause pukusuunnittelijalle, että hänellä ei olisi mahdollisuuksia nähdä ulkoapäin niitä roolin vaatimuksia."[962] 1990-luvun alussa Tandefelt totesi, miten pukusuunnittelija ja näyttelijä tuntuvat olevan välillä kuin barrikadin eri puolilla:

> "Huomasin suurissa teatteritaloissa, että näyttelijät eivät olekaan valmiita joustamaan. Pukusuunnittelija on usein heille kuin vihollinen, heidän roolinsa mahdollinen tuhoaja, joka tekee ratkaisut liian aikaisessa vaiheessa."[963]

Laura Gröndahl on nostanut esiin nimenomaan laitosteatterin organisaation hierarkiat ja aikataulut, joiden takia lavastajan on vaikeaa ellei mahdotonta ottaa huomioon esityksen harjoitusten aikana kehittyviä suunnanmuutoksia.[964] Samantyyppiset reunaehdot säätelivät myös Tandefeltin työskentelyä pukusuunnittelijana. Näyttelijät ovat saattaneet nähdä ongelmat ensisijaisesti pukusuunnittelijaan henkilöityneinä eikä niinkään toimintakulttuurista tai sen muutoksista johtuneina. Pukusuunnittelijan kritisointi oli ehkä myös yksinkertaisempaa kuin sisäistettyjen työskentelykäytäntöjen kyseenalaistaminen. Voi olla mahdollista, että ristiriitojen taustalla on etenkin 1970-luvulla ollut myös esityskonventioihin liittyviä poliittisiakin näkemyseroja. Esimerkiksi Paavolaisen mukaan 1960-luvun lopulla "oikeisto ryhdistäytyi" ja "yhä useammat keski-ikäisistä teatterintekijöistä ilmaisivat itsensä sitoutumattomik-

961 Forssell 1991, 24.
962 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
963 Tandefelt 1991, 38.
964 Gröndahl 2009b, 152.

si porvareiksi tai kokoomuslaisiksi", jotka ilmoittivat kannattavansa perinteisiä arvoja, ikään kuin vastaten vasemmistolaisten nuorten teatterintekijöiden haasteeseen.[965]

Näyttelijän ainutlaatuista asiantuntemusta roolihahmonsa puvun valinnassa korostava ajattelutapa heijastelee Stanislavskiin pohjaavaa koulutusajattelua[966], mahdollisesti sitoutumista eri esityskonventioihin sekä todennäköisesti myös pitkään voimassa ollutta käytäntöä, jonka mukaan näyttelijät olivat vastuussa puvuistaan nykyaikaan sijoittuvissa näytelmissä.[967] Vaikka usein pukujen kustannusvastuu oli taloudellisesti raskas taakka, jota vastaan kapinointiin, se silti mahdollisti – tiettyjen reunaehtojen puitteissa – näyttelijöiden yksilölliset ratkaisut ja antoi valtaa suhteessa omaan näyttämöhahmoon.[968] Oli puku sitten näyttelijän itse maksama tai teatterin omistama, ainakin perinteisen "stanislavskilaisesti" määrittynyt esiintyjän suhde pukuunsa oli hyvin henkilökohtainen. Tiedetään, että ainakin pariin otteeseen näyttelijä on käyttänyt pukeutumistaan myös näyttämön ulkopuolisiin tapahtumiin liittyvän protestoinnin välineenä. Oletan kuitenkin, että tämänkaltainen toiminta on ollut mahdollista lähinnä silloin, kun näyttelijällä on ollut teatterissa verrattain vahva asema.[969]

Pukusuunnittelijat ovat kertoneet erilaisia kokemuksia siitä, miten esiintyjät suhtautuivat pukusuunnittelijaan 1950–60-luvuilla. Kyse on

965 Paavolainen (1992, 121, alaviite 49 sivulla 235) mainitsee tässä yhteydessä nimeltä useita näyttelijöitä.

966 Konstantin Stanislavskin (1863–1938) kirjoittamat teokset, hänen kehittämänsä näyttelijäntyönteoria ja työskentelymenetelmät omaksuttiin aikanaan suomalaisen teatterikoulutuksen perustaksi. Olen kuitenkin kritisoinut tulkintaa, jossa Stanislavskin olisi nähty kyseenalaistavan pukusuunnittelijan tarpeellisuus. Kallinen 2001, 86–87; Weckman 2009, 185.

967 Kuten olen todennut, vaikka näyttelijöiden kustannusvastuuseen saatiin helpotuksia vuosien varrella, lopullisesti se päättyi vasta vuonna 1975.

968 Esim. Monks (2010, 47–49) käsittelee näyttämöpukujen omistussuhteiden historiallisia käytäntöjä. Hänen mukaansa teatterin omistusoikeus on vaikuttanut näyttelijän asemaan teatterin "palvelijana".

969 Molemmissa esimerkkitapauksissa oli kyse pääosarooleja esittäneestä suositusta ja tunnetusta miesnäyttelijästä, joista toinen oli myös ohjaaja. Jalmari Rinne esiintyi roolipukunsa sijasta omassa vaaleassa kesäpuvussaan (myös ohjaamansa) laulunäytelmä *Hevoshuijarin* ensi-illassa elokuussa 1930 protestina sille, että näyttelijöiden käyttämä tyhjäksi jäänyt pukuhuone oli otettu Tampereen teatterin taloudenhoitajan käyttöön näyttelijöille ilmoittamatta. Esko Salminen näytteli *Riivaajat*-näytelmässä 3.1.1970 vyötäisiin asti ulottuva lintuhäkki pään yli vedettynä prostestina sille, ettei Helsingin Kaupunginteatteri hyväksynyt ehdotettua Terttula–Holmberg–Långbacka-johtotroikkaa. Salminen sai tapauksesta varoituksen. Rinne 1985, 191–192; Salminen & Kinnunen 2010. 98–99.

nähtävästi ollut sekä epookkiin että nykyaikaan sijoittuneista teoksista. 1950-luvun alussa Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterissa työskennellyt Rauni Palonen ja 1960-luvusta kertonut Tandefelt ovat todenneet näyttelijöiden olleen yleensä ottaen tyytyväisiä siihen, että joku suunnitteli heidän pukunsa. 1950-luvun lopulla Kansallisoopperaan pukuja suunnitellut Ritva Karpio puolestaan kuvaili, miten esiintyjät ensi-illan jälkeen vaihtelivat ja sekoittelivat pukuja keskenään, eikä hän seuraavana iltana ollut enää tuntea omaa puvustustaan.[970] Esiintyjän kannalta pukusuunnittelijan tulo ammattikentälle ei siis välttämättä ollut yksiselitteisesti hyvä asia, etenkään silloin kun pukusuunnittelija oli mukana sellaisessa nykyaikaan sijoittuvassa teoksessa, jossa esiintyjä oli aiemmin saanut vapaammin päättää omasta puvustaan. Myös epookkiin sijoitetuissa näytelmissä esiintyjillä on saattanut olla mahdollisuus muokata pukujaan itselleen mieleisiksi. On varsin ymmärrettävää, että vakituisen pukusuunnittelijan asettuminen teatterin hierarkiaan ei sujunut ilman ristiriitoja. Näyttelijät pyrkivät osaltaan määrittämään pukusuunnittelijan paikkaa ja tilaa.

Vallan alla

Tandefeltin kokemukset negatiivisesta vallankäytöstä liittyvät lähinnä vallankäytön kohteena olemiseen ja tällöin nimenomaan teatterinjohtoon: teatterinjohtajiin, johtokuntiin ja talousjohtoon. Foucault´n valtakäsityksen näkökulmasta teatterin johdon ja pukusuunnittelijan suhde näyttäytyy Tandefeltin kokemuskerronnassa lähinnä lukkiutuneena valtasuhteena, jossa toinen osapuoli – näyttelijä-pukusuunnittelija – ei pysty määräämään omaa liikkumatilaansa.

Työn hakeminen, sen saaminen ja siihen liittyvät neuvottelut olivat vallankäytön paikkoja, joissa teatterin johdon asema kävi selväksi. Nuorelle näyttelijälle tarjottiin työtä teatterista, jonka johtaja ”tykkäsi” sellaisesta näyttelijätyypistä, jota nuori Tandefelt tuolloin edusti – ”hento ingenue”.[971] Hieman myöhemmin hän joutui itse ottamaan yhteyttä eri teattereihin, jossa vastaanotto ei välttämättä ollut yhtä arvostava:

970 Weckman 2005, 220, alaviite 27 sivulla 229; ks. myös Weckman 2015 (toimitusvaiheessa).
971 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.

> ”Teatterinjohtaja ei tuntenut minua lainkaan. Hän kysyi puhelimessa että mikä te olette, oletteko te nainen? Minä olin sitten, että haluaisin päästä teille… En päässyt…” [972]

Tandefeltille työllistyminen ei vain näyttelijänä vaan myös pukusuunnittelijana saattoi olla kiinni siitä, miten hänen näyttelijänlaatunsa, ikänsä, sukupuolensa, ulkomuotonsa ja poliittiset mielipiteensä soveltuivat kulloisenakin aikana teatterin johdon näkemyksiin ja vaatimuksiin. Tätä neuvottelua käytiin myös julkisuudessa, lehtien palstoilla. 1970-luvun alussa Tandefeltin julkivasemmistolaisuus ei miellyttänyt Turun Kaupunginteatterin teatterilautakunnan kaikkia jäseniä. Tandefeltin mukaan hänet palkattiin silti, teatterin taiteellisen johtajan Ralf Långbackan vaatimuksesta, tämän taiteellisen kunnianhimon takia.[973] Työpaikasta keskusteltaessa Långbacka oli todennut, että taloon olisi hyvä saada vakituinen pukusuunnittelija, koska heillä ei ollut koulutettua. Tandefeltin mukaan Långbacka viittasi silloisen puvustonhoitajan tyyliin toteamalla: ”Eihän yhdessä esityksessä ihan välttämättä tarvitse olla kaikkia väripaletin värejä yhtäaikaa esillä.” Tässä yhteydessä Tandefelt sai ensimmäisen kerran neuvoteltua itseään miellyttävän palkkaratkaisun.[974] Hieman myöhemmin teatterilautakunta kuitenkin esti teatterin taiteellisen työryhmän Turun Kaupunginteatterin ohjelmistoon esittämän *Rosa Luxemburg* -monologiteoksen, josta Tandefelt oli innostunut. Lautakunnan puheenjohtaja Olavi Santalahti perusteli päätöstään julkisuudessa muun muassa seuraavasti: ”Liisi Tandefelthan tätä näytelmää ohjelmistoon haluaa ja hän on kommunisti”.[975] Mahdollisesti tämä käsitys oli syntynyt Tandefeltin näyteltyä Rosa Luxemburgia pari vuotta aikaisemmin Helsingin Kaupunginteatterissa[976]. Tandefelt itse epäilee vasemmistolaisen taustansa ja siihen liittyneen julkisuuden vaikuttaneen myöhemmin 1970-luvulla siihen, ettei hän enää saanut vakituista työpaikkaa.[977] Myös

972 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
973 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000 ja 4. haastattelu 2.7.2001.
974 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
975 Turun Sanomat 15.9.1974; Ollikainen 2006, 89–90, 92; Långbacka 2011, 122. Kiistaan liittyen julkaistiin syyskuussa 1974 useita lehtiartikkeleita useissa suomalaisissa lehdissä, Tandefeltin 6. leikekirja.
976 Kalle Holbergin ohjaus *Berliini järjestyksen kourissa* vuonna 1970. Weckman & Laine 1996, 158.
977 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; Tunnistamattomassa artikkelissa todennäköisesti keväällä 1983 Tandefelt kertoo vuoden 1976 jälkeen turhaan hakeneensa sekä näyttelijän- että pukusuunnittelijanvirkoja mm. Kansallisteatterista, Hämeenlinnan kaupunginteatterista ja eri TV-yhtiöistä. Tan-

Tandefeltin ikä ja ulkomuoto nousivat lehtiotsikkoihin. Hämeenlinnan kaupunginteatterin johtokunta oli taiteellisen johdon mielipiteestä välittämättä päättänyt jättää kiinnittämättä 43-vuotiaan, juuri Pro Finlandi-alla palkitun Tandefeltin. Kuuleman mukaan he mieluummin katselivat näyttämöllä nuorta tyttöä kuin laihaa keski-ikäistä naista. Tandefelt mainitsi hänelle kerrotut epäkorrektit perustelut lehtiartikkelissa ja näpäytti vastapuolta hyödyntäen itseensä kohdistunutta julkisuutta.[978]

Tandefeltille pukusuunnittelutyön virallinen liittäminen näyttelijäntyön yhteyteen tapahtui työsopimuksessa vuonna 1963, kun hänet kiinnitettiin Tampereen Työväen Teatteriin. Hänellä ei juuri ollut eikä hänelle myöskään annettu vaihtoehtoja. Näyttelijänpaikan ehtona oli myös pukusuunnittelutyö. Tandefelt sopeutui ja yritti tehdä parhaansa. Häntä kiitettiin teatterikritiikeissä oivaltavasta ja raikkaasta pukusuunnittelusta, mutta toisaalta kaksoisammatin vaatimille työtavoille ei juuri haluttu antaa tilaa. Tandefelt on kertonut pyrkimyksistään parantaa työprosessin kannalta tärkeiksi mieltämiänsä työskentelyn ehtoja ja kokemastaan pettymyksestä *Can-Can* (1965) -teoksen yhteydessä. Palkkaan liittyviä neuvotteluja Tandefelt on kuvaillut useita. 1960-luvun lopulla yksinhuoltajaksi jäänyt Tandefelt näytteli ja työskenteli pukusuunnittelijana Helsingin Kaupunginteatterissa. Tilanteessa, jossa pukusuunnittelutyötä määrittäviä työehtosopimuksia ei vielä ollut, hänen palkkansa oli ”vanhemman naisnäyttelijän keskipalkka” eli sama summa, jolla kollegat tekivät ainoastaan näyttelijäntyötä:

> ”Siis yksi palkka ja kaksi työtä, ja kun protestoin siitä [teatterinjohtaja] Puuruselle, sen kauden lopussa kun uudet neuvottelut käytiin että en pysty enkä jaksa, en selviä elämästäni, velanmaksuistani, […] että minulle ei jää mitään, minähän teen kahta työtä yhdellä palkalla, niin ’Eei kukaan voi tehdä kahta työtä, turhaa puhetta’ […]”[979]

Teatterin johto näki kaksoisammattisen Tandefeltin pukusuunnittelijuuden eräänlaisena oheistoimintana. Tandefeltin mukaan se, että hän

defelt: ”Lähteminen on tärkeää – mutta onko se mahdollista?” Tandefeltin 7. leikekirja.

978 Weckman 2006, 66; useita osittain tunnistamattomia lehtiartikkeleita. Tandefeltin 7. leikekirjassa, mm. Rinne 7.2.1979, Tiedonantaja, Puikkonen 8.2.1979, Lappalainen 1980–81, Pyysalo 1981; ks. myös Houni & Helavuori 2006, 34.

979 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

teki puvustuksen ja oli samalla pienessä roolissa kyseisessä näytelmässä, ”niin minähän tutustuin siihen siinä ohessa”.[980] Käytännössä näyttelijäntyö ja pukusuunnittelijantyö lomittuivat päivän mittaan. Tandefelt teki aamulla töitä puvustossa ennen kuin näytelmäharjoitukset alkoivat. Harjoitusten tauoilla ja jälkeen hän palasi puvustoon, vaikkapa tekemään näyttelijöiden pukusovituksia. Käytyään pikaisesti kotona hän palasi illansuussa teatterille valmistautumaan esitykseen. Pukuluonnoksia, taustatutkimusta ja materiaalien etsintää hän teki aamupäivisin, mutta myös kotona, viikonloppuisin ja loma-aikoina.[981]

Vaikeassa taloudellisessa tilanteessa ja mahdollisia tulevia työtilaisuuksia ennakoiden freelancerin oli hyväksyttävä myös kyseenalaiset tarjoukset,[982] vaikka ne sotivat niin omaa oikeudentuntoa kuin vuonna 1975 hyväksyttyä työehtosopimusta[983] – jota Tandefelt oli itse ollut rakentamassa – vastaan. Pitkään neuvoteltu ja vuonna 1982 voimaan tullut vierailevan skenografin työehtosopimus loi kuitenkin myöhemmin hyvän pohjan palkkaneuvotteluille. *My Fair Ladyn* (1985) yhteydessä Tandefelt kykeni osoittamaan pikkutarkan työkirjanpidon avulla Tampereen Työväen Teatterin johtokunnalle, kuinka suuresta työstä oli kysymys, ja sai palkan koko työajalta.

Ohjaajan valta

Ohjaajasuhde oli Tandefeltille erittäin tärkeä. Parhaimmillaan oli kyse vastavuoroisuudesta, jossa myös ohjaaja otti vastaan ideoita ja ajatuksia. Tandefelt koki, että ohjaajan osoittama luottamus antoi hänelle uutta rohkeutta ja luovuutta pukusuunnittelijana. Ohjaaja saattoi tehdä teoksesta muistamisen arvoisen, mutta toisaalta jostain teoksesta saattoi jäädä mieleen nimenomaan se, ettei yhteistyö toiminut. Tandefelt mainitsi haastatteluissa *Työläisvaimon* (TTT 1967), joka jäi hänen osaltaan kesken. Yhteistyö hänen ja ohjaaja Eino Salmelaisen välillä ei toiminut, sillä tämä oli tottunut työskentelemään eläkkeelle jääneen puvustonhoitaja

980 Emt.

981 Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

982 Esim. *Kohti maailman sydäntä* (1977) -teoksen yhteydessä, kun Kansallisteatterin johtaja tarjosi kahden teoksen pukusuunnittelutyötä puolentoista palkalla.

983 Vuoden 1975 työehtosopimus tosin koski virallisesti vain vakituisella kiinnityksellä työskenteleviä pukusuunnittelijoita.

Saimi Vuolteen kanssa.[984] Halutessaan ohjaaja siis saattoi irrottaa pukusuunnittelijan työryhmästä, mikäli ei ollut tämän lähestymistapaan tyytyväinen. Kokemuskerronnassa Tandefelt myös perustelee tekemiään ammatillisia valintoja sekä omaa vuoroin lämpenevää ja vuoroin kylmenevää suhdettaan pukusuunnittelutyöhön muun muassa ohjaajan kiitoksilla tai toisaalta sillä, ettei ohjaaja ollut tyytyväinen hänen työhönsä.

Ohjaajasuhteessa oli parhaimmillaan kyse Foucault´n hahmottamasta yksilöiden välisestä hyvästä, tiedostetusta ja avoimesta valtasuhteesta. Tandefeltin perussuhde ohjaajaan näyttää rakentuneen jo uran varhaisessa vaiheessa. Ohjaajan valta-asema vaikuttaa olleen itsestäänselvyys, eikä Tandefelt sinänsä kyseenalaistanut sitä. Hän saattoi kuitenkin kokemuksistaan kertoessaan kritisoida ohjaajan toimintaa tai työskentelyasennetta. Etenkin uransa alkuajoista kertoessaan ja yleisinä pitämiä toimintatapoja kuvatessaan Tandefelt painotti teatterinjohtajan ja ohjaajan (jotka saattoivat olla sama henkilö) ehdotonta valta-asemaa ja näyttelijöiden nöyryyttä.

Tandefeltille tärkeitä ohjaajia olivat Vili Auvinen, Mikko Majanlahti, Ralf Långbacka sekä etenkin Eugen Terttula, joka oli vaikuttamassa jo aivan Tandefeltin pukusuunnittelu-uran alkuvaiheisiin. He olivat kaikki tunnettuja ja suosittuja ohjaajia, jotka työskentelivät Suomen suurimmissa ja arvostetuimmissa teattereissa. Näiden ohjaajien tärkeä merkitys Tandefeltille saattaa johtua myös siitä, että heistä Terttula, Långbacka ja Majanlahti toimivat kaikki ajoittain myös teatterinjohtajina. Heillä oli tällöin valtaa palkata haluamaansa henkilökuntaa, määrittää ohjelmistoa ja muutenkin vaikuttaa laajasti kyseisen teatterin ilmapiiriin. Etenkin Långbacka saavutti vuosien mittaan julkisuudessa vaikutusvaltaisen aseman. Sen puitteissa hänen oli eri julkaisuissa ja lehtiartikkeleissa mahdollista määritellä ja tehdä näkyväksi teatterityössä arvokkaaksi katsomiaan asioita. Tandefelt työskenteli myös naisohjaajien kanssa, mutta yksikään tutkimuksessa käsittelemäni tärkeäksi määritelty teos ei ollut naisen ohjaama. *Ryysyläisballadin* (TTT 1965) Tandefelt mainitsi kuitenkin tärkeäksi teokseksi sen takia, että hän ystävystyi tuossa yhteydessä ohjaaja Sara Strengellin kanssa. Tandefelt oletti, että Strengellin kanssa hän olisi ”taatusti tehnyt paljon kivoja töitä”, ellei tämä olisi menehtynyt jo 1960-luvun lopussa.[985]

984 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
985 Emt.; Strengellistä ks. Veistäjä (toim.) 1965, 429.

Tandefelt on määrittänyt tärkeimmäksi ohjaajasuhteekseen yhteistyön Eugen Terttulan kanssa. Yhteistyösuhde kesti pitkään, mutta sisälsi ajoittaisia kriisejä. Terttulan teatterinjohtajana tekemä *Can-Caniin* (TTT 1965) liittynyt petetty lupaus jäi vaivaamaan Tandefeltia pitkäksi aikaa. Tandefelt kertoi, että Terttula oli nähtävästi 1970-luvun alussa kokenut luottamuksensa pettämiseksi sen, että Tandefelt ei enää apurahan ja virkavapaan jälkeen palannutkaan Helsingin Kaupunginteatteriin, vaan irtisanoutui ja lähti Turkuun. Tällöin Terttula oli todennut, ettei ollut kiinnostunut poislähtijöistä, vaan niistä jotka tulevat taloon.[986] Välirikkojen jälkeen yhteistyötä kuitenkin jatkettiin ja ystävyys jatkui Terttulan kuolemaan saakka. Ohjaajan hyväksi havaitsema yhteistyö vaikutti olennaisesti Tandefeltin työllistymiseen pukusuunnittelijana. Kun aktiivinen, urallaan menestyvä ohjaaja työskenteli eri teattereissa, hän halusi rinnalleen tutun pukusuunnittelijan. Jos ohjaaja eteni teatterinjohtajaksi, hänellä oli valtaa kiinnittää vakinaista henkilökuntaa. Terttulan ja samalla hyvän ohjaajasuhteen työllistävää merkitystä Tandefeltin uralla kuvaa hyvin myös hänen kertomuksensa. Hän oli vuonna 1988 Terttulan kuolemasta kuullessaan ollut jostain syystä käymässä Kansallisteatterin puvustossa, ja oli tällöin todennut: ”Niin, tähän loppui minun työni tässä talossa… totesin sen vaan, ja niin se oli, piti paikkansa.”[987] Tuttujen ohjaajien töiden väheneminen tai koko ohjaajantyön lopettaminen vaikutti freelance-pukusuunnittelijan työllistymiseen. Tandefelt totesi, miten 1980-luvulla hänen työllistymisensä pukusuunnittelijana väheni. Vaikka Eugen Terttula ja Mikko Majanlahti käyttivät häntä pukusuunnittelijana, ”kaikki muut olivat liuenneet kuvioista”. Nuorista nousevan sukupolven ohjaajista ei enää löytynyt vastaavia yhteistyökumppaneita, vaan töitä tehtiin ehkä yksi kerta, ”ja se oli siinä”.[988]

Sama sukupolvi valtaa jakamassa

Liisi Tandefeltin ja ohjaaja Mikko Majanlahden yhteistyösuhde alkoi jo varhain, opiskeluaikana. Vuosien mittaan Majanlahti pyysi Tandefeltin useaan otteeseen pukusuunnittelijakseen. Näistä Tandefeltille merkittä-

986 Muistiinpanot tapaamisesta Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII Tutkimuspäiväkirja.
987 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
988 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

vin tilaisuus oli myös viimeisin, *My Fair Lady* (1985).[989] Juuri Majanlahden yhteydessä Tandefelt nosti esiin saman sukupolven merkityksen yhteistyön laadulle:

> ”Se luottamus, samanlainen mikä oli Eugen Terttulan ja minun välillä, niin se jatkui myös hänen [Majanlahti] kanssaan ja se yksinkertaisesti kyllä johtui siitä, että me olimme sitä samaa 60-luvun teatterisukupolvea.”[990]

Paula Karhunen määrittää tutkimuksessaan teatterikentän sukupolven ryhmäksi, jolla on ”yhteinen ajallinen ja kulttuurinen tausta”.[991] Tandefelt pitää samaan sukupolveen kuulumisen tärkeää merkitystä tyypillisenä ilmiönä suomalaisessa teatterissa. Hänen mukaansa yhdessä opiskellessa ”syntyy yhteinen tie”, yhteinen ajattelu. Kun tunnetaan hyvin, toisen kanssa työskentely on helpompaa ja toinen tuntuu luotettavammalta.[992]

Tandefelt hahmottelee kokemuskerronnassaan useita teatterikentän sukupolvia, joiden mahdollisuudet erosivat toisistaan. Hän mieltää oman opiskeluaikansa resurssit Teatterikoulussa vielä varsin vaatimattomiksi. Käytännön työtä pääsi harjoittelemaan lopulta hyvin vähän ja ”jopa meidän näytteet olivat semmoisia, että näyteltiin enintään kaksi kertaa ja sillä siisti.” Hänen mukaansa vasta seuraavalla sukupolvella oli muun muassa koulun opetusteatterin, Tikapuuteatterin kautta mahdollisuus käytännön työskentelyyn opiskeluaikana.[993]

Sukupolvista keskusteltaessa on kyse myös siitä, kuka määrittelee, mikä on kiinnostavaa ja arvokasta. Karhusen mukaan sukupolvenvaihdokset teatterissa ovat olleet varsin nopeita. Hän arvioi, että suoma-

989 Tandefelt toimi Majanlahden ohjauksissa pukusuunnittelijana yksitoista kertaa. Tandefelt teki kerran töitä hänen kanssaan myös näyttelijänä. Myöhemmin Majanlahti pyysi Tandefeltin pukusuunnittelijaksi toiselle ohjaajalle, joka työskenteli samassa teatterissa Majanlahden kanssa. Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

990 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

991 Karhunen 1993, 48.

992 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.

993 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000. 1960-luvun lopulla Teatterikoulu sai käyttöönsä HKT:n vanhat tilat Vallilassa. Kallisen mukaan (2001, 285) tällöin Teatterikoulun ja sen vuonna 1962 perustetun korkeakouluosaston näytteet muuttivat luonnettaan. Kun aiemmin näytteet, joita esitettiin parhaassa tapauksessa pari kolme, oli esitetty keväisin usein Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä vaatimattomin lavastuksin ja puvustuksin, siirryttiin koulutuksessa nyt ympärivuotiseen teatteritoimintaan. Vuonna 1968 uusi opetusteatteri sai nimekseen Tikapuuteatteri.

laisessa teatterimaailmassa on tapahtunut sukupolvenvaihdos kerran vuosikymmenessä.[994] Tandefeltin kokemuskerronnassakin sukupolvenvaihdokset teatterikentällä näyttäytyivät varsin nopeina ja lähes väkivaltaisina tapahtumina. Tällöin jotkut myös jäivät väliinputoajiksi. Ylioppilasteatterista kertoessaan Tandefeltin kokemuskerronnassa hahmottuu vanhempi, sodan rintamalla kokenut ja osin siellä vaurioitunut ”sotasukupolvi”, joka erosi hänen omasta sukupolvestaan. Tandefeltin mukaan seuraava sukupolvi, ”nuoret radikaalit”,[995] sotki Kai Savolan pedantisti järjestämän teatterin arkiston. Tämä Tandefeltia nuorempi ”Lapualaisoopperan sukupolvi” esittäytyi YT:n 40-vuotisjuhlissa vuonna 1966 vanhojen YT:läisten esitysten jälkeen:

> ”Siellä istuivat käytävällä – minulla on vieläkin silmissäni […] Heikki Kinnusta ja Kristiina Halkolaa ja muita – ja he istuivat […] selkä seinää vasten […] lattialla odottavat, että eikö me jo nyt tästä päästä lavalle, kauhea esittämisen tarve ja kaikki olivat sisällä ja […] vanhat muka starat tyhmine, vanhakantaisine ohjelmineen, tuosta noin menee. Sittenhän ne tulivat ja siinähän se pamahti se pommi, kun tämä esitys tavallaan oli rajapyykki silloisessa teatterintekemisessä. Alkoi kokonaan uusi aika siitä hetkestä, että minä olin edustanut omine esityksineni sitä vanhaa, esteettistä, mitäänsanomatonta ja mihinkään kantaaottamatonta aikaa…”[996]

Vaikka vasta joitain vuosia ammatissa työskennellyt 30-vuotias Tandefelt tunsikin YT:n juhlissa kuuluvansa vanhaan, äkkiä merkityksensä menettäneeseen aikaan, hän vain hieman myöhemmin kiinnittyi ”uuden, radikaalin” sukupolven teatteri-ihanteisiin. Sukupolveen samaistumisessa ei ollut kyse iästä, vaan yhteiseksi koetuista ajattelusta, ihanteista ja arvoista, ja niiden myötä mahdollisuudesta kuulua samaan joukkoon. Hanna Suutela on kutsunut 1970-lukua ”joukkojen ajaksi”. Joukkoon

994 Karhunen 1993, 49.

995 Esim. Paavolainen (1992, alaviite 56 sivulla 222) viittaa Pekka Lounelaan, joka kutsui omaa sukupolveaan, ”1950-lukulaisia” välikysyjiksi ja väliinputoajiksi. Lounelan mukaan he jäivät sodankäyneen sukupolven ja suurten ikäluokkien väliin. Huolimatta pyrkimyksistään taistella yleistä, kulttuuria vähättelevää ilmastoa vastaan heidät niputettiin suurten ikäluokkien toimesta konservatiivien joukkoon.

996 Tandefeltin esitys YT:n 40-vuotisjuhlassa oli Rimbaud´n hullun neitsyen monologi, Kari Salosaaren vuonna 1960 YT:ssa ohjaamasta esityksestä Rimbaudiana. Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.

kuulumisesta on hänen mukaansa tullut ”kenties koko aikakauden keskeisin metafora.”[997] Kyse ei kuitenkaan ollut vasemmistolaisuuden itsestäänselvästä hegemoniasta teatterikentällä 1960- ja 1970-luvulla, vaikka tällainen mielikuva on saattanut helposti syntyä,[998] vaan jatkuvasta poliittisesta, mutta myös ryhmän sisäisestä valtataistelusta. Kun johtavaan asemaan pääsi samat pyrkimykset jakava ryhmä – kuten 1970-luvun alussa Suomen Lavastustaiteilijain Liitossa ja toisaalta Turun Kaupunginteatterissa – oli mahdollista olla mukana käyttämässä valtaa, purkaa vanhoja, epäoikeudenmukaisiksi koettuja rakenteita ja tavoitella omiin arvoihin ja ihanteisiin liittyviä onnistumisen kokemuksia. Yhteiset arvot ja tavoitteet jakavaan ryhmään kuuluminen oli Tandefeltille hyvin merkityksellistä, oli sitten kyse poliittisesta sitoutumisesta, taiteellisesta ajattelusta, ammattiyhdistystoiminnasta tai työskentelystä puvustossa puvustonhoitajan ja ompelijoiden kanssa.

Keskustellessamme ammattiliitossa toimimisesta Tandefelt totesi minulle: ”Unohda ne ammattiyhdistysjutut, en ollut mikään ammattiyhdistyssankari.”[999] Kokemuskerronnassa kuitenkin tuli näkyviin, miten liittyminen SLL:n ja toiminta liitossa laajensi suuresti Tandefeltin vaikutusmahdollisuuksia, näköpiiriä ja ammatillisia verkostoja ja näin muovasi hänen pukusuunnittelijauraansa oleellisella tavalla. Informaatio kansainvälisistä tapahtumista saavutti SLL:n kuuluneet ja etenkin aktiivisesti liitossa toimineet suunnittelijat luontevasti. 1960-luvun lopulta lähtien matkat Prahan Quadriennaleen avasivat suomalaisille suunnittelijoille käsitystä siitä, mitä teattereissa muualla tehtiin. Tandefelt sai tietoa ulkomaisista koulutusmahdollisuuksista ja tutustui myös muihin, samanikäisiin tai hieman itseään nuorempiin pukusuunnittelijoihin. Pukusuunnittelijan ammattiin liittyvät ajatukset muovautuivat näkyviksi muun muassa työehtosopimuksiin liittyvissä prosesseissa. 1970-luvun alusta lähtien ammattiin liittyviä vaatimuksia ja toimintaedellytyksiä muokattiin kirjalliseen muotoon yhdessä toisten kanssa, pohtien ja arvottaen työskentelyä ja sen ehtoja.

Tandefelt perusteli sukupolven avulla sekä ajattelun samankaltaisuutta ja luottamusta että toisaalta erilaisuutta ja epäluottamusta ohjaa-

997 Suutela 2007a, 194.
998 Esim. 1960-lukuun ja sen teatteriin liitetyistä mielikuvista Miettunen 2009, 12–13, 19–21; Paavolainen 1992, 203; aikakauteen liitetyistä mielikuvista ks. myös Korvenmaa 1999, 173.
999 Muistiinpanot tapaamisesta Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII Tutkimuspäiväkirja.

jien kanssa.[1000] Uuteen sukupolveen ja kiinnostaviin teatterintekemisen ihanteisiin kiinnittyminen ei ollut Tandefeltille itsestään selvää, vaan jatkuva kelpaamisen ja riittämisen kysymyksiin kietoutuva prosessi, jossa hän pelkäsi olevansa vanhanaikainen. Tandefelt mittasi ja arvotti omia kykyjään etenkin sen mukaan, oliko hänen arvostamansa ohjaaja hänen käsityksensä mukaan tyytyväinen vai tyytymätön hänen työtapaansa ja lopputulokseen.[1001]

Tandefelt on perustellut sukupolven avulla myös puvustonhoitajan kanssa tehdyn yhteistyön sujuvuutta. Tandefelt joutui uransa aikana useasti tilanteeseen, jossa hän nuorempana naisena teki töitä vuosikymmenten työuran tehneiden, eläköitymässä olleiden puvustonhoitajien kanssa. Näiden työskentelyn tavat, suhde materiaaleihin, käsitys vaatetuksen ja pukeutumisen historiasta sekä tulkinta roolihahmoista kiinnittyivät aikaisempiin teatterin käytäntöihin. Tällöin nuorempi, koulutettu, aiemmasta poikkeavaa pukuestetiikkaa edustanut Tandefelt joutui törmäyskurssille vanhemman sukupolven puvustonhoitajien kanssa. Siinä missä yhteistyö vanhempaa sukupolvea edustaneiden puvustonhoitajien kanssa hahmottui kokemuskerronnassa vaikeana, jopa lähes mahdottomana, suunnilleen samanikäisten puvustonhoitajien kanssa yhteinen sävel löytyi paljon helpommin.

Nähdäkseni olennaista ei silti ollut samanikäisyys sinänsä, vaan (myös) teatterissa tyypilliset hierarkiset käytännöt. Vanhemman ja nuoremman keskinäistä suhdetta oli totuttu hahmottamaan mielikuvilla opettajasta ja oppilaasta tai mestarista ja kisällistä. Oman taiteellisen näkemyksen omannut, jo nuorena vanhempia sukupolvia koulutetumpi Tandefelt ei sopinut tähän kuvioon.[1002] Kyse oli myös suhteesta työhön, omaksuttuihin ammatinkuviin ja esityskonventioihin. Tandefelt arvosti suuresti vanhempien sukupolvien uhrautuvaa työeetosta,[1003] mutta

1000 Esim. TTT:n Eugen Terttulaa edeltäneelle johtajalle, ohjaaja Eino Salmelaiselle eivät Tandefeltin ehdottamat ratkaisut sopineet. Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000. Eino Salmelaisen avantgardisteihin ja kokeiluihin kriittisesti suhtautunutta "kansanomaista linjaa" kannattaneesta teatterinäkemyksestä ks. Paavolainen 1992, 210.

1001 Esim. Ralf Långbackan tyytyväisyys *Galilein elämän* (1973) pukusuunnittelutyöhön ja Tandefeltin käsityksen mukaan tyytymättömyys *Setsuanin hyvä ihminen* (1975) -näytelmän puvustukseen.

1002 Vrt. Karhunen 1993, 74.

1003 Vrt. Hoikkalan, Roosin ja Purhosen (2008, 107, 135) mukaan suurten ikäluokkien kasvuympäristössä työetiikan korostus oli voimakasta ja auktoriteettirakenne vahva. Tämä heijastui myös näiden omaan asenteeseen: "Työ oli tärkeä seikka ja identiteetin lähde".

tämän lisäksi hänelle oli ominaista koulutuksen korkea arvostus ja koulutuksen näkeminen ammattitaidon takaajana. Tandefelt koki jatkuvasti suureksi puutteeksi, ettei hänellä ollut pukusuunnittelijan ammattikoulutusta. Hänellä oli kuitenkin taustallaan taidehistorian yliopisto-opintoja sekä kaksi taidealan tutkintoa. Kuten aiemmin olen todennut, varhaisempien puvustonhoitajasukupolvien kohdalla etenkään näyttämöpukuihin liittyviin erityistaitoihin, kuten epookkipukujen kaavoitukseen ja valmistukseen tai patinointiin erikoistunutta koulutusta ei ollut tarjolla.[1004] Puvustonhoitajien omaksuma hyvin laaja, myös pukujen suunnittelua sisältänyt, puvustoa yksinvaltiaana hallitseva ammatinkuva oli Tandefeltin, mutta myös muiden nuorempien pukusuunnittelijoiden kannalta ongelmallinen. Koska Tandefelt ei kuitenkaan voinut vaikuttaa siihen, kuka puvustonhoitajana toimi, hän pyrki lähinnä sopeutumaan tilanteeseen. Tämä saattoi tarkoittaa esimerkiksi tietyn työpaikan välttämistä, mikäli vaihtoehtoja oli, tai saattoi osaltaan johtaa työpaikan vaihtoon. Siinä missä suhde vanhemman sukupolven puvustonhoitajiin näyttäytyy lukkiutuneena ja oma liikkumatila hyvin rajallisena, nuoremman puvustonhoitajasukupolven kanssa kyse oli parhaimmillaan avoimesta ja tiedostetusta valtasuhteesta. Tandefeltilla oli taiteellinen auktoriteetti ja innostunut puvustonhoitaja auttoi häntä toteuttamaan näkemyksensä.

Kuten olen todennut, Tandefeltin pukusuunnittelijauralla etenkin tietyillä ohjaajilla oli tärkeä merkitys työllistäjinä, aiemmasta poikkeavan pukuestetiikan vaatijoina ja rohkeisiin kokeiluihin kannustajina. Todennäköisesti ohjaajat esittivät vastaavia pukuihin liittyviä toiveita myös puvustonhoitajille. Etenkin vallitsevien esityskonventioiden muuttuessa monikymmenvuotisessa käytännön työssä hankittu puvustonhoitajan ammattitaito ja ajattelutapa ei välttämättä kohdannut etenkään nuoremman ikäpolven ohjaajien[1005] näkemyksiä halutulla tavalla. Teatterikäsityksiin, -käytäntöihin, -tekniikaan ja -tiloihin liittyvien muutosten ohella myös yleisemmissä naisiin ja miehiin, pukeutumiseen ja moraaliin liit-

1004 Varhaisesta suomalaisesta teatterialan koulutuksesta ks. Paavolainen 1992, 50, Karhunen 1993, 73–77; Kallinen 2001, 62.

1005 Paavolaisen mukaan 1950-luvun alussa uransa aloittaneiden ohjaajien määrä oikeuttaa puhumaan jopa omasta ohjaajasukupolvesta, samoin kuin myöhemmin 1962–66 ohjaajina aloittaneiden ryhmä. 1960-luvun puolivälissä nuoria, alle 35-vuotiaita ohjaajia oli 45,1 % kaikista ohjaajista, vuonna 1972 heitä oli jo 56,7 %. Paavolainen 1992, alaviitteet 161 ja 165, sivulla 226.

tyneissä ihanteissa tapahtui suuria muutoksia 1960- ja 1970-luvulla. Vanhoja arvoja kyseenalaistettiin.[1006] Tandefeltin kokemukset herättävät kuitenkin ajatuksen, että yleisenä nähty pukuestetiikan murros heijastaa sittenkin lähinnä suomalaisten päänäyttämöiden tai sellaisten suurempien teattereiden tilannetta, joiden johto ja ohjaajat pääosin omaksuivat muuttuneet esityskonventiot. Tällaisissa teattereissa oli mahdollisuus toteuttaa kokonaisestetiikaltaan kunnianhimoisia esityksiä. Esimerkiksi Kansallisoopperan esityskuvissa näkyy 1960-luvun alussa selvästi muutos kohti tyylitellympää ja yksinkertaisempaa visuaalisuutta.[1007] Paavolainen viittaa 1960-luvulla opiskelleeseen sukupolveen, joka 1970-luvulla otti ”laitosteatterit haltuunsa” ja jatkossa hyödynsi niiden ”valmiita resursseja”.[1008] Tällöin totuttu työssä kouluttautumisen, taitojen ja perinteen siirtämisen asetelma ei ehkä enää riittänyt, vaan vanhempi puvustonhoitajasukupolvi peräänty tai siirrettiin eläkkeelle. Nuoremmat, koulutukseen, esityksen kokonaisestetiikkaan ja uudentyyppisiin ammatinkuviin liittyvät ihanteet sisäistäneet tai niihin avoimesti suhtautuneet pukusuunnittelijat ja puvustonhoitajat marssivat esiin:

> ”Saimi lähti pois kaksi vuotta myöhemmin, jäi eläkkeelle 75-vuotiaana, en tiedä pantiinko hänet vai lähtikö hän ovet paukkuen, minulla ei siitä ole tarkkaa tietoa. […] Silloin tajusin, että tapahtui raaka sukupolven vaihdos.”[1009]

Tandefeltin suhde tilanteeseen hahmottuu ristiriitaisena. Toisaalta häntä surettaa vanhan sukupolven kohtalo ja kokemus tarpeettomuudesta, mutta toisaalta oli kysymys positiivisesta muutoksesta, kehityksestä:

1006 Esim. Paavolainen 1992, 3, 74, alaviite 18 sivulla 229; Ihanteiden ja pukeutumisen suhteesta esim. Lurie 1992, 80–83, 94, 162–163, 168–170, 251.
1007 SKOA 1911–1980; ks. myös Weckman 2015 (toimitusvaiheessa).
1008 Paavolainen 1992, 6, alaviite 12 sivulla 218.
1009 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

> ”Siis yleisesti ottaen, kun teatteripuvustuksen työtavat ja kaikki […], koko se merkitys muuttui, […] että suomalainen teatteri vaan meni semmoisen askeleen eteenpäin, […] niin kuin monessa muussakin, valaistuksen suhteen […] rupesi teknisesti kehittymään, se oli ollut aika lapsenkengissä joka tavalla […] siihen saakka. Se oli vaan semmoinen kehitysvaihe, johon satuin mukaan.”[1010]

Sukupolvi-puheeseen liittyy olennaisesti myös ikääntyvän teatterintekijän näkökulma. Tandefeltin kokemuskerronnassa on kyse koko oman urakaaren hahmottamisesta ja siihen eläytymisestä: ensin nuorena teatterilaisena, joka seuraa vanhan polven väistymistä ja vähitellen vanhenevana ammattilaisena, joka kuulostelee omaa tilannettaan ammattikentällä. Kokemuskerronnassa Tandefelt mainitsi useaan otteeseen vanhenevien naisnäyttelijöiden tilanteen ja kertoi lyhyitä anekdootteja aiheesta. Hänen omalla kohdallaan iän merkitys näyttelijänuraa vaikeuttavana tekijänä nousi esiin viimeistään neljänkymmenen iässä. Vanhempaan, väistyvään sukupolveen kuulumisen Tandefelt otti puheeksi moneen otteeseen. Hän kertoi muun muassa häntä nuoremmasta ohjaajasta ja lavastajasta, jotka olivat työskennelleet teatteri Avoimissa Ovissa:

> ”Huomasin ihan heti – tarkkailin heitä – nämä ovat nyt sitä samaa sukupolvea, noin viisikymppisiä, joilla… ajatukset ja ei tarvitse paljon puhua, kun ne toimivat samalla tavalla […] siinä mielessä aika jännä seurata, että näin elämän lait on, että täytyy siirtyä syrjään… jossain vaiheessa.”[1011]

Luojan pienet kusiaiset -teoksen yhteydessä analysoimani Tandefeltin kokemuskertomus puvustonhoitaja Saimi Vuolteesta hahmottaa sekä nuoren Tandefeltin kokemusta väkivaltaisena koetusta sukupolvenvaihdoksesta, mutta myös 2000-luvun alun haastatteluajan elämänvaihetta. Tandefelt koki edustavansa vähitellen syrjään siirtymässä olevaa tai syrjäytettävää sukupolvea ja hahmotteli parempaa selvitymistrategiaa, kuin vanhempaan sukupolveen liittämänsä katkeroituminen:

1010 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
1011 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

> ”Olen moneen kertaan sanonut sen, silloin aloin tajuta sen, että tätä ainakin pitää välttää, että luopuminen pitää oppia. Sukupolvet vaihtuu […] kokoajan vaihtuu, jotain muuttuu ja ei nyt voi sanoa että kehittyy, mutta muuttuu toiseksi ja saa uusia… Sitä ei kukaan voi estää. Se oli semmoinen kertomus…[1012]

Liian kiltit naiset – sukupuoli kokemuskerronnassa

Hanna Suutela on todennut 1970-luvulla työskennelleiden naisohjaajien haastatteluissa yhdentekeväksi hahmottuneen sukupuolen merkityksen heijastavan maailmaa, jossa ”sukupuoli rakentui identiteetin osaksi näennäisesti muuttumattomana ja annettuna.” Hän viittaa kuitenkin myös yksilökokemusten ja joukon väliseen ristipaineeseen, jossa negatiiviset kokemukset esimerkiksi seksuaalisesta häirinnästä tai syrjinnästä ja toisaalta aikakauden ”moralismista vapautunut modernin naisen ihanne” asettuivat ristiriitaan.[1013]

Tandefeltinkaan kokemuskerronnassa sukupuoli ei sinänsä saanut kovin laajaa käsittelyä tai suurta painoarvoa, vaan aihe tuli puheeksi pääasiassa omasta aloitteestani. Tandefelt on vuosien mittaan saanut useaan otteeseen vastata kysymyksiin naiseuden merkityksestä työssään. Monologiesityksissään hän käsitteli usein naistaiteilijan asemaa. Tandefelt on kieltäytynyt nimeämästä itseään feministiksi, mutta häntä ja hänen toimintaansa on usein tarkasteltu siitä näkökulmasta. Hän tuntuu kyllästyneen siihen ja on kokenut sen lokeroivan hänet.[1014]

Tandefeltin vastaukset sukupuolen merkitykseen liittyviin kysymyksiini ja toisaalta hänen esittämänsä sivuhuomautukset kuitenkin osoittavat, että hänen mielestään sukupuoli on ollut eräs sekä hänen omaansa että yleisesti naispukusuunnittelijoiden työskentelyyn ja pukusuunnittelutyöhön vaikuttaneista reunaehdoista. Sukupuolen merkitys liittyy Tandefeltin kokemuskerronnassa lähinnä teatterissa itsestäänselvänä näyttäytyvään naisten alisteiseeen asemaan ja tämän tilanteen kritisointiin.

Tandefelt toi esiin naisten heikomman aseman työelämässä. Asetelma oli selvä jo opiskeluvaiheessa. Teatterikoulussa oli Tandefeltin mu-

1012 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
1013 Suutela 2007a, 204, 205.
1014 Esim. Helavuori 7/1998; Houni 2006, 149–150.

kaan omat sukupuolitetut, ikään liittyvät käytäntönsä. Heti ensimmäisen haastattelun alussa kysyin, oliko Teatterikouluun pyrittäessä myös miehillä 23 vuoden ikäraja, johon Tandefelt oli kertomuksessaan viitannut. Tandefelt totesi hieman sarkastisesti ettei ollut, vaan se oli korkeampi, ”sekin vielä”.[1015] Miesten oli siis mahdollista aloittaa opintonsa vanhempina kuin naisten. Naiset nähtävästi haluttiin työelämään mahdollisimman nuorina, jolloin heille oli useampia rooleja tarjolla. Teatterikoulun tuonaikainen vt. rehtori Matti Aro perusteli käytäntöä aikalaisartikkelissa sillä, etteivät teatterit mielellään kiinnitä kovin ”vanhoja tyttöjä”. Vaikka naisille ei ollut niin paljon rooleja kuin miehille, heitä otettiin koulutukseen silti yhtä paljon, koska Aron mukaan ”Naisia on vaihdeltava enemmän. Naiset eivät yleensä pysty näyttelemään kovin erityyppisiä osia. Ja ensimmäisten kymmenen vuoden sisällä tapahtuu huomattava ’apuharvennus’ naisnäyttelijöiden keskuudessa. He kun ovat hyvin kysyttyjä avioliittomarkkinoillakin.”[1016] Tandefelt viittasi myös teatterikentän ulkopuolelle kertoessaan naisten työllistymisestä. Hänen mukaansa sisutusarkkitehtiopintojen päätyttyä ”kaikki pojat saivat heti hienoja suunnittelijanpaikkoja tehtaista”.[1017] Naissukupuolen tilanteesta hän totesi yleisemmin: ”Kyllä se oli silloin sellaista… hyvin alisteista.”[1018]

Tandefeltin kerronnassa sukupuolen merkitys näkyi teatterissa etenkin roolituksissa. Naisnäyttelijöiden asema ja myös keskinäinen hierarkia näyttäytyi normaalina, ikiaikaisena käytäntönä:

> ”Se on ollut aina niin, kautta aikojen, että miesroolit ovat olleet parempia, että ne naisroolit, mitä on ollut olemassa, niin ne ovat aina jakautunut niille muutamille… tähtinäyttelijöille, mitä taloissa on. Mutta sitä semmoista suurta näyttelijäkuntaa, […] siitä ei ole kukaan huolehtinut, ja siinä on naisnäyttelijät kautta aikojen jääneet toiseksi.”[1019]

Tandefelt näki kuitenkin positiivista kehitystä verrattuna entisiin aikoihin. Hänen mukaansa 2000-luvun alussa tilanne oli jo muuttunut toisek-

1015 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
1016 Viittaus artikkeliin ks. Happonen 1991, 3, 4 (julkaisematon opinnäyte).
1017 Tandefelt, 2. haastattelu 14.4.2000.
1018 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
1019 Emt.

si, sillä myös naisille oli alettu kirjoittaa hyviä rooleja ja näytelmiä.[1020]

Kyse oli myös taiteelliseen suunnitteluun liittyvistä itsestäänselvistä käytännöistä. Kun (mies)ohjaaja ja (mies)lavastaja aloittivat yhteistyönsä ennen pukusuunnittelijaa, hän jäi väkisinkin ulkopuoliseksi:

> ”Että kyllä he ehkä enemmän keskenään tekivät, kyllä se täytyy myöntää, siis lavastaja ja ohjaaja. Sitten annettiin [pienois]malli, että se on tässä, että jaaha, pistä sinne pukusi. Näin päinhän se kyllä meni.”[1021]

Naisvaltaisen ammattikunnan painoarvo näkyi Tandefeltin mukaan myös siinä, minkä verran pukuihin varattiin rahaa. Vaikka 1980-luvulla puvustusbudjetit ”yleensä” kasvoivat, Tandefeltin mukaan puvustuksiin annettiin lisää rahoitusta silti aina viimeiseksi: ”Mutta siinäkin ne miehet osasivat vaatia…”[1022] Pukusuunnittelijan naiseus oli kuitenkin itsestäänselvyys. Vaatettaminen oli oletusarvoisesti naisten työtä: ”Vaikeampi siihen aikaan kun minä tein pukuja, ihmisten oli […] ajatella, että mies olisi pukusuunnittelijana. Että se oli päinvastoin […] silloin se sukupuolisyrjintä.”[1023]

Aihe, jonka puitteissa sukupuolen merkitys nousi eniten ja useasti esiin käsitteli kuitenkin työmoraalia, palkkaa ja tiettyjä mieslavastajia, jotka lavastustyön ohella suunnittelivat pukuja. Tämä on aihe, jota käsittelimme dialogisesti, myös kollegapuheen keinoin. Olimme molemmat tahoillamme kuulleet ja keskustelleet aiheesta jo ennen haastatteluja, ja se kiinnosti minua. Haastatteluissa palasimme tähän aiheeseen pariin eri otteeseen. Tandefelt korosti, että aiheesta oli hyvin vaikea puhua:

> ”Että niistä tulisi jotain julkisuutta, […] sehän vaikuttaa vain kateudelta ja katkeruudelta, mutta tämä on puheenaihe, jota minä olen naispuolisten kollegoideni kanssa käynyt kymmeniä kertoja viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana…”[1024]

1020 Emt.
1021 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
1022 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
1023 Emt.
1024 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.

Lavastus- ja pukusuunnittelutyön liittäminen – edullisesti – toisiinsa oli vanha käytäntö, joka rakentui siinä vaiheessa, kun teatterissa oli varsinaisesti ainoastaan yksi henkilö vastaamassa esityksen visuaalisuudesta. Lavastajan työhön oheistettiin työsopimuksissa esimerkiksi mainossuunnittelua ja pukujen suunnittelua, josta saatettiin maksaa pukuluonnosten määrän mukaan.[1025] 1970-luvun alussa pohdittiin lavastajien ja pukusuunnittelijoiden vierailusopimusta Suomen Lavastustaiteilijain Liiton ja Yleisradion välillä. Vielä tällöin lavastajien laatimassa sopimusluonnoksessa ehdotettiin vierailevalle pukusuunnittelijalle maksettavaksi väritettyjen pukuluonnosten määrän mukaan. Hintaan oli tarkoitus sisältyä myös materiaalien valinta ja sovitusten valvonta. Teattereita koskevan palkkaluonnoksen mukaan lavastajan palkkaaminen suunnittelemaan myös puvut olisi tullut huomattavasti edullisemmaksi kuin erillisen pukusuunnittelijan palkkaaminen.[1026] Myöhemmin vuoden 1975 työehtosopimuksessa määriteltiin, että mikäli sama henkilö tekee sekä lavastuksen että pukusuunnittelutyön, hänelle pitää maksaa työstä erillinen korvaus.[1027] Vierailevan skenografin työehtosopimuksessa (1982) todettiin, että tällöin voidaan ”kokonaispalkkiosta tehdä kohtuullinen vähennys”.[1028] On melko vaikea uskoa, että aina olisi ollut kysymys yhden skenografin kokonaisvisuaalisuutta arvostavasta ajattelusta, eikä teatterin johto olisi tuntenut houkutusta käyttää palkkamenoja vähentävää käytäntöä hyväkseen.

Tandefelt itse suhtautui uransa aikana julkisuudessa varsin kannustavasti pukuja suunnitteleviin lavastajiin. 1980-luvun alussa hän totesi, miten ”Lavastajan työhön pukusuunnittelu liittyy niin oleellisesti, että on ihan positiivista ja toivottavaakin, että lavastajat suunnittelisivat pukuja enemmän, koska se on aina välillä hyvin virkistävää.”[1029] Käymämme työmoraaliin liittyvä keskustelu liittyi Tandefeltin näkökulmasta etenkin haastatteluja edeltäviin pariinkymmeneen vuoteen. Se oli silti hänen mukaansa täysin relevanttia edelleen 2000-luvun alussa, vaikka

1025 Kysely lavastajien palkoista vuonna 1965 sekä kiertokirje 2/65 ”Tilasto SLL ry:n jäsenten palkka ym. asioista”. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 H:2.

1026 ”Luonnos lavastajien ja pukusuunnittelijoiden vierailusopimukseksi Suomen Lavastustaiteilijain Liiton ja Oy Yleisradion välillä”, sekä ”Sopimuskirjakaavake, Lavastustaiteilijain minimipalkkiotariffi ja pukusuunnittelijoiden peruspalkkio”. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 H:1.

1027 ”Skenografin työehtosopimus 31.7.1975”. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 H:2.

1028 ”Vierailevan skenografin työehtosopimus 1.3.1982”. SLL:n arkisto, TeaMA 1169 H:1.

1029 Tandefelt 1986, 45.

kysymys ei enää ollut omakohtaisesti koetusta epäoikeudenmukaisesta tilanteesta:

> ”En minä itseni takia tätä sano, se on minulle soromnoo ja yhdentekevää, mutta kun tiedän hyvät, rakkaat ystävättäreni ja kollegani, jotka tekevät tätä työtä kaiken aikaa tänäpäivänä ja millä antaumuksella ja millä… tuskalla he tekevät sitä, jaksamisen ylärajoilla […] Niin olen heidän takiaan katkera ja kuitenkin sataprosenttisella varmuudella heidän palkkionsa on ehkä kaksi kolmasosaa siitä, mitä nämä miehet saavat…”[1030]

Tandefeltin kritisoi ”kaukopuvustuksia”, eli miten tietyt miessuunnittelijat lähettävät pukuluonnoksensa, käyvät pari kertaa ”katsomassa ja kääntymässä”. Toiset [puvuston henkilökunta] ”tekevät sen työn”, hakevat materiaalit ja hoitavat toteutuksen: ”Niin en minä nyt sitä niin hirveästi kunnioita luovana puvustustyönä.”[1031] Tandefelt viittaa myös assistenttien hyväksikäyttöön. Hänen mukaansa nämä kopioivat vaatetushistoriaa käsittelevistä kirjoista kuvia, jotka lähetetään puvustoon sen sijaan, että kyseiset suunnittelijat tekisivät itse pukuluonnoksia.[1032] Tandefelt näkee nais- ja miessuunnittelijoiden työmoraalin vastakkaisena ja paheksuu tätä tiettyjen, haastatteluissa nimeämättömiksi jäävien miessuunnittelijoiden toimintaa:

> ”Nehän tekevät sitä, nämä meidän tähdet…[…] en minä hyväksy semmoista. Ja naiset – ne on yleensä miehiä nämä kaukotyöntekijät – naiset puurtavat kiltisti ja tekevät ja suttaavat siellä itse ja värjäävät käsin ja tämmöistä, nämä miehet eivät koskaan koske ja niiden palkkiot ovat kaksinkertaiset, aikamoisen typerää…!”[1033]

Tandefelt kokee vaatteen olleen mieslavastajille usein ”ulkokohtainen asia”. Hänen mukaansa naisilla on ollut toisenlainen, henkilökohtainen ja roolihenkilöön paneutuva suhde pukuihin.[1034] Tandefeltille onnistu-

1030 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1031 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1032 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
1033 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1034 Tandefeltin tarkennus 23.8.2013, muistiinpanot VIII tutkimuspäiväkirja.

nut pukusuunnittelijuus toteutui nimenomaan omakätisessä työnjäljessä sekä läheisessä, arvostavassa yhteydessä pukujen toteutukseen, puvustonhoitajaan ja ompelijoihin. Tandefeltin kritisoimat kaukopuvustukset olivat kuitenkin mahdollisia juuri puvuston uhrautuvien naistyöntekijöiden ansiosta. Tässä hahmottuukin kiinnostava, Tandefeltille hyvin vaikea ristiriita, kun hänen arvostamansa ammattikunta toisaalta antoi ”charmata” itsensä ja suostui toistuvasti tekemään työtä, josta toiset saivat kunnian ja palkan.[1035]

1980-luvun alussa Tandefelt kritisoi puvustonhoitajien työehtosopimuksessa määriteltyä pukusuunnitteluvelvollisuutta. Suunnittelutyötä ei korvattu muutenkin työllistetyille puvustonhoitajille, vaan teatteri teetti näin ”ilmaista työtä”. Tandefeltin mukaan tämä oli vaikuttanut heikentävästi myös pukusuunnittelijoiden työllistymiseen.[1036] Vuosikymmenen lopulla tilanne ei ollut olennaisesti muuttunut.

Saadakseni kokonaiskäsityksen tilanteesta, jota Tandefelt kritisoi, vertailin vuosien 1986, 1988 ja 1990 Teatteritilastojen vakinaisen päätoimisen henkilöstön jakaumaa. Totesin, että näiden vuosien aikana pukusuunnittelijoiden kokonaisvakanssimäärä kasvoi kahdestatoista kuuteentoista. Kyseessä ei kuitenkaan ollut vakituinen vakanssitilanne samoissa teatterissa, vaan tilanne vaihteli eri vuosina.[1037] Lavastajien ja pukusuunnittelijoiden työllistymisessä oli huomattavia eroja.[1038] Lisäksi joissain teattereissa oli kyse vanhemman käytännön mukaisesta puvustonhoitaja-pukusuunnittelijan yhdistelmätyönkuvasta.[1039] Vaikuttaa sil-

1035 Samaa aihetta Tandefelt (1991, 37) sivuaa lyhyesti artikkelissa ”Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia”.

1036 Tandefelt 1986, 45.

1037 Esim. verrattuna vuoden 1986 tilastoihin vuonna 1988 kolmessa uudessa teatterissa oli vakituinen pukusuunnittelija, mutta kahdessa vielä vuonna 1986 pukusuunnittelijan työllistäneessä teatterissa ei enää kaksi vuotta myöhemmin ollutkaan vakituista pukusuunnittelijaa. Vuonna 1990 kolmessa uudessa teatterissa työskenteli vakituinen pukusuunnittelija, mutta toisaalta kolmessa kaksi vuotta aikaisemmin vakinaisen pukusuunnittelijan työllistäneessä teatterissa ei enää vuonna 1990 ollut pukusuunnittelijaa.
Seppälä (toim.) 1986, 59; Seppälä (toim.) 1989, 13; Seppälä (toim.) 1991, 29.

1038 Verratessa lavastajien ja pukusuunnittelijoiden työllistymistilannetta osoittautui, että vuonna 1986 Teatteritilastoissa listatuissa 44:ssä teatterissa työskenteli yhteensä 51 vakinaista lavastajaa (joissain teattereissa oli kolme lavastajaa) ja 12 pukusuunnittelijaa. Vuonna 1988 kaikkiaan 45:ssä teatterissa oli 48 lavastajaa ja 15 pukusuunnittelijaa. Vuonna 1990 kaikkiaan 46:ssä teatterissa oli 49 lavastajaa ja 16 pukusuunnittelijaa, joista Kajaanissa ja Oulussa kaksi samassa teatterissa. Emt.

1039 Matrikkelitiedoissa ainakin kolme puvustonhoitaja-pukusuunnittelijaa ilmoitti kiinnityksistä tuona aikana teattereissa, jotka Teatteritilastoissa ilmoittivat pukusuunnittelijan vakanssista. Seppä-

tä, että tämä käytäntö on ollut yleinen etenkin pienemmissä teattereissa. Suuremmissa teattereissa, kuten Helsingin Kaupunginteatterissa, Suomen Kansallisteatterissa ja Turun Kaupunginteatterissa oli erikseen pukusuunnittelija ja puvustonhoitaja jo 1970-luvulta lähtien.[1040] Vaikka siis kiinnitettyjen pukusuunnittelijoiden määrässä oli 1980-luvulla hienoista kasvua, teatterien kiinnityspolitiikka näyttää olleen ailahtelevaista ja osa kasvusta selittyy kaksoisvakanssien käytöllä.

Kuten ikääntymiseen liittyvä kokemuskerronta, myös palkkaukseen liittyvä keskustelu sai lisää painoarvoa haastattelunaikaisesta elämäntilanteesta. Tandefelt otti asian useaan otteeseen esille myös tavatessamme myöhemmin. Kyse oli asiasta, jonka vaikutukset tulivat todella näkyviin vasta eläkeiän koittaessa. Eläkekertymää laskettaessa etenkin vierailutöiden palkka oli jaettu työn saanti- ja sen lopetuspäivän mukaan, eikä varsinaisen työhön käytetyn ajan mukaan. Tällöin palkkakertymä kuukautta kohden jäi niin pieneksi, ettei sitä silloisen eläkelainsäädännön mukaan hyväksytty eläkettä laskettaessa. Näin kävi Tandefeltille *Myrskyn* (1972), *Galilein elämän* (1973) ja monen muun teoksen kohdalla. Aktiivisesti työelämässä ollessa asiaa ei vielä ymmärtänyt. Kyseessä on aihe, joka ei kosketa pelkästään pukusuunnittelijoita, vaan laajemminkin niin sanotuissa epätyypillisissä työsuhteissa tai freelancereina elämäntyönsä tehneitä taiteilijoita, suunnittelijoita ja -käsityöläisiä.

Naisten paikat – pukusuunnittelija, naisnäyttelijät ja puvustonhoitajat

Teatteriin on saatettu liittää mielikuva erityisen boheemista ja yhteisöllisestä työpaikasta.[1041] Tutkimukseni perusteella teatteri kuitenkin näyttäytyy käsittelemänäni aikana varsin hierarkisena työpaikkana, jossa kunkin paikka ja liikkumatila määrittyi myös sukupuolen perusteella. Monialainen taiteellinen ja yhteiskunnallinen murrosvaihe 1960- ja 1970-luvulla vaikutti työntekijöiden välisiin suhteisiin. Aiemmin itsestään selvinä hyväksyttyjä käytäntöjä oli neuvoteltava uudestaan. Tässä tilanteessa pukusuunnittelijan ja etenkin naisnäyttelijän suhde näyttäy-

lä & Tainio (toim.) 1993, 339, 350, 364–365.

1040 Seppälä & Tainio (toim.) 1993, 253, 264, 337; Reitala 1986, 80.

1041 Esim. monissa elämäkerroissa kerrotaan hauskoja kaskuja teatterilaisten elämästä, runsaasta alkoholinkäytöstä ja iloisesta seuraelämästä.

tyy jännitteisenä, monin tavoin valtaan liittyvien neuvottelujen alueena.

Aihetta julkisesti käsitelleeet naisnäyttelijät ovat saattaneet asettaa pukusuunnittelijan toimille selviä rajoja. He ovat pitäneet pukusuunnittelijaa tarpeellisena – kunhan tämä tietää paikkansa. Toisaalta Tiina Rinteen mukaan aikaisemmin pukuihin liittyviä ristiriitoja saattoi ilmaantua myös toisten naisnäyttelijöiden kanssa. Hänen mukaansa etenkään naispuolisten kanssanäyttelijöiden valitsemiin pukuihin ei ollut ”tahdikasta puuttua”, vaikka kollegoiden pukuvalinnat saattoivat etenkin kenraalivaiheessa aiheuttaa ristiriitoja esiintyjien välillä.[1042] Naisnäyttelijät ovat kertoneet myös positiivisia kokemuksia työskentelystä pukusuunnittelijan kanssa. Heidi Krohn on elämäkerrassaan kertonut roolistaan näytelmässä *Galilein elämä* (1973). Galilein tyttären Virginian rooli oli Turun Kaupunginteatterissa sekä hänen ensimmäinen varsinainen että myös tärkein roolinsa. Krohnin mukaan Tandefeltin suunnittelemilla puvuilla oli tärkeä merkitys roolin työstämisessä: ”Kun puin ylleni vanhenevan ikäneidon kamppeet ja varsinkin kengät, tiesin millainen roolihenkilöni oli luonteeltaan, millainen ryhti hänellä oli, miten hän käveli.”[1043]

Mervi Varjan artikkelissa hahmottuu naisnäyttelijän osa moninaisen vallankäytön kohteena. Varja toteaa näyttelijää puvustaneilla henkilöillä olleen yllättävän suuri merkitys naisnäyttelijöiden kokemuksissa. Artikkelissa ei kerrota, ketkä ovat puvustaneet näyttelijöitä, joihin Varja viittaa eli ovatko kyseessä olleet puvustonhoitajat, pukusuunnittelijat, lavastajat, ammattilaiset vai harrastajat ja mistä aikakaudesta tarkasti ottaen on kyse. Joka tapauksessa Varjan mukaan näyttelijät ovat kokeneet heitä puvustavien henkilöiden, maskeeraajien ja kampaajien voimakkaasti määrittävän ja säätelevän näyttelijän kehoa ja rakentavan ”roolityölle kehykset, joihin roolihahmo on synnytettävä”. Varjan aineistossa etenkin nuori naisnäyttelijä hahmottuu teatterin työyhteisön hierarkiassa alisteisena, monenlaisen vallankäytön ja jopa seksuaalisen häirinnän kohteena. Tällöin näyttelijän näkökulmasta pukusuunnittelijakin saattaa osallistua ahdistavaksi koettuun vallankäyttöön.[1044]

1042 Rinne 1991, 8–10; Forssell 1991, 24.

1043 Krohn & Mäkinen 2009, 148, 150.

1044 Varja 1997, 88–91, 96. Teatteri-lehden teki Suomen Näyttelijäliiton jäsenille vuonna 2008 kyselyn seksuaalisesta häirinnästä teatterissa. Kävi ilmi, että häirintä kohdistuu pääasiassa nuoriin mies- ja naisnäyttelijöihin. Artikkeleissa mainittiin myös oppimaansa perinteistä naisellisuusideologiaa toteuttavat ”puvustajat ja maskeeraajat” sekä ”puvustajien epähieno käytös” ja kommentit rii-

Tandefeltin kokemuskerronnan kautta hahmottuva suhde naisnäyttelijöihin osoittautui monisyiseksi. Hän nosti moneen otteeseen esiin arvostamiaan naisnäyttelijöitä, mutta yleensä ottaen koki naisnäyttelijöiden olleen miesnäyttelijöitä voimakkaammin sidoksissa aikakauden ulkonäköön ja pukeutumismuotiin liittyviin ihanteisiin. Näyttelijältä vaadittiin poikkeuksellista kypsyyttä ylittää tai ohittaa monesta suunnasta eksplisiittisesti tai implisiittisesti esitetyt ulkomuotoon liittyvät odotukset. Tandefeltin näkökulmasta tämä oli jostain syystä usein naisnäyttelijöille vaikeampaa. Myös Helsingin Kaupunginteatterin pitkäaikainen pukusuunnittelija Maija Pekkanen käsitteli aihetta 1990-luvun alussa. Pekkanen mainitsi etenkin naisnäyttelijöihin liittyvän ”turhamaisuuden vaaran”, jonka hän liitti nimenomaan ikävaiheeseen. Pekkasen mielestä ”nuoret näyttelijät uskaltavat vaikka mitä” ja ”kuuttakymppiä lähestyvät” naisnäyttelijät eivät enää ylikorosta ulkoista hahmoa ja pääsevät syvemmälle roolihahmoonsa. Tässä välissä on kuitenkin reilusti yli kolmenkymmenen ylittäneiden naisnäyttelijöiden joukko, jonka ”turhamaisuus alkaa hiipiä pintaan” kun työtilanne huononee.[1045]

Toisaalta naisnäyttelijöiden ”turhamaisuutta” voidaan tarkastella myös näkökulmasta, joka huomioi työskentelykontekstin.[1046] Naisnäyttelijät epäilemättä pyrkivät operoimaan heille annettujen tai heidän itsestäänselvinä ja normaaleina näkemiensä ehtojen rajoissa. Tällaisista ehdoista tulevat mieleen ohjelmiston valtavirtaa ja arvostettuja klassikkoja edustaneen näytelmäkirjallisuuden käsittelemät aiheet ja niissä esiintyvät sukupuoliroolit sekä roolien jakautuminen mies- ja naisnäyttelijöiden ja toisaalta eri-ikäisten naisnäyttelijöiden kesken. Aihetta on Suomessa tutkittu vain vähän, mutta Anne Moilasen mukaan kaikista rooleista noin yksi kolmasosa on naisrooleja. Erityisesti perinteisessä näytelmäkirjallisuudessa keski-ikäisille ja sitä vanhemmille naisnäyttelijöille on vain vähän rooleja.[1047] Tarkasteltuani summittaisesti Turun Kaupunginteatterin ohjelmistossa 1970-luvun alussa olleiden näytelmien roolien sukupuolijakoa, nämä päätelmät vaikuttavat uskottavilta.[1048]

sumis- ja pukemistilanteissa. Kallio, Ruuskanen, Säkö 8/2008, 18, 21, 24. Matinaro (2014) käsittelee työssään esim. sovitustilannetta ja näyttelijöiden suhdetta kehoonsa, mutta ei nosta esiin häirintää.

1045 Pekkanen 1991, 57.

1046 Aston 1995, 28.

1047 Moilanen 2003, 2, 35.

1048 Ks. luku ”Operettiongelmia – *Kreivitär Mariza* (1976)”.

Vuoden 1980 lopulla Teatteri-lehdessä käsiteltiin roolimäärien sukupuolijakoa. Tällöin selvisi, että kuluneen vuoden kevät- ja syyskautena 33:n ensi-iltansa saaneen näytelmän rooleista lähes 60 % oli miehille ja 40 % naisille.[1049]

Koska näytelmäkirjallisuudessa miesroolien määrä oli keskimäärin suurempi kuin naisroolien, työtehtävien jakautumista ennakoitiin henkilöstöpolitiikassa. Naisnäyttelijöiden työllistyminen saattoi olla vaikeampaa, etenkin kun samaan aikaan kuitenkin näyttelijöiksi koulutettiin suunnilleen yhtä paljon naisia ja miehiä.

Myös naisten palkat olivat keskimäärin pienemmät kuin miehillä. Näyttelijäliitossa samanpalkkaisuusasiaa 1960-luvulla ajoivat ”tarmokkaat naiset”, kuten Ritva Arvelo ja Kyllikki Forssell. Vuonna 1971 naisnäyttelijöiden keskipalkat olivat parantuneet siten, että ne olivat ”enää” 6,7 % pienempiä kuin miesten. Myös äitiysloman pituus ja palkka aiheutti erimielisyyksiä sopimusneuvotteluissa. Paula Karhunen totesi edelleen 1980-luvun lopulla naisten alhaisemman tulotason kaikissa näyttämöalan ammattiryhmissä, huolimatta korkeammasta koulutustasosta.[1050]

Teatteri on ollut varsin miesvaltainen työympäristö. Pitkään valtaosa teatterinjohtajista, talousjohdosta, teatteriohjaajista ja lavastajista sekä alan koulutusta määrittäneistä Teatterikoulun rehtoreista oli miehiä. Todennäköisesti tämä on osaltaan vaikuttanut niihin odotuksiin ja oletuksiin, joita naisnäyttelijöihin kohdistettiin työyhteisössä sekä toisaalta heidän omiin toimintastrategioihinsa. Paavolainen toteaa 1960-luvun ja 1970-luvun alun tilanteesta, että vaikka keski-ikäiset ja vanhem-

1049 Suur-Kujala 11–12/1980, 12–14.

1050 Esim. 1930-luvun puolivälissä parhaat kuukausipalkat olivat noin 3500–4000 mk (vuoden 1935 muuntokertoimella vuoden 2014 euroiksi muunnettuna 1367 €–1562 €), mutta naisnäyttelijöiden kuukausipalkka oli yleensä alle 2000 mk (781 €). 1950-luvun alussa Helsingin Kansanteatterissa parhaiten palkattujen miesnäyttelijöiden kuukausipalkka oli noin 40 800 mk (vuoden 1954 muuntokertoimella vuoden 2014 euroiksi muunnettuna 1330 €). Miesnäyttelijöiden minimipalkka oli tuolloin noin 26 000 mk (848 €). Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin vuoden 1954 välikirjoja tarkasteltuani totesin, että palkkahaitari oli varsin suuri. Esim. naisten kuukausipalkat saattoivat vaihdella hieman yli 20.000:sta 50.500 mk:n (652 €–1646 €). Liisi Tandefelt on muistellut saaneensa Helsingin Kaupunginteatterissa 1960-luvun lopulla ”naisnäyttelijän keskipalkkaa” 1350 mk kuussa (vuoden 1968 muuntokertoimella vuoden 2014 euroiksi muunnettuna 2047 €), jolla hän teki sekä näyttelijän että pukusuunnittelijan työtä. Reitala 1999, 95–96; Koski 1987, 325; Tandefelt, 5. haastattelu 12.5.2002; Lounela 2004, 261, 309–310; Karhunen 1993, 147; Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin arkisto, TeaMA 1365 C:6; Suomen virallinen tilasto (SVT) 2014 [viitattu 10.5.2015]. Rahanarvonkertoimien avulla lasketaan rahan ostovoimaa eri aikoina, ei nimellisarvoa.

mat naiset olivat ohjaajien ammattikunnassa runsaasti edustettuja, tämä oli kuitenkin suhteellinen edustus. Myös hallinto pysyi tiukasti miesten käsissä. 1970-luvun alussa aiemmin teatterin taloudenhoitajina työskennelleistä miehistä oli tehty hallintojohtajia ja naisia oli palkattu heidän alaisikseen taloudenhoitajiksi.[1051]

Näyttämötaiteilijakunnan rakennetta ja taloudellista asemaa käsitellyt Kristina Hautala totesi, että vuonna 1973 näyttelijöistä lähes yhtä suuri osa oli naisia ja miehiä, mutta ohjaajat, teatterinjohtajat ja lavastajat olivat paljolti miehiä. Etenkin teatterinjohtajat erottuivat selvästi miesvaltaisena ryhmänä. Ainoastaan 17 % johtajista oli naisia.[1052] Paula Karhusen mukaan 1980-luvulla ”miehisyys” myös korostui teatterikoulutuksessa. Ohjaaja-ammatti oli edelleen 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa miesvaltainen. Karhusen mukaan naisnäyttelijöiden kohdalla ilmeni useita ammatissa toimimista vaikeuttavia seikkoja, kuten miehiä laajemmat perhevelvollisuudet sekä roolien määrän ja iän vaikutukset.[1053] Helena Kallio on käsitellyt naisnäyttelijään suunnattujen odotusten kuormittavuutta ja selviytymisstrategioita työyhteisössä, jossa miespuolisen työtoverin näkemykset vaikuttavat voimakkaasti naisnäyttelijän ammatilliseen käsitykseen itsestään. Kallio totesi sukupuolisuuden kahtiajaon ja heteroseksuaalisuuden olleen vielä 2000-luvun alussa näyttelijän työssä normi ja ”huomaamattoman aseman saavuttanut itsestäänselvyys”, joka vaikutti työskentelykäytäntöihin.[1054]

Näyttelijäntyön ohella naisia on työskennellyt teatterissa 1800-luvulta lähtien etenkin puvustoissa. Teatterin hierarkiassa taiteellinen henkilökunta on kuitenkin ollut korkeammalla kuin toteuttavat puvuston ja lavasteverstaan työntekijät. Pentti Paavolainen on kuvaillut toteuttajien asemaa varhaisessa suomalaisessa teatterissa ”teatterin rengeiksi ja piioiksi”.[1055] Etenkin 1800-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä

1051 Käytännössä vuonna 1966 työskennelleistä 73:stä ohjaajasta miehiä oli 47 ja naisia 24. Naisista suurin osa eli 18 oli yli 35-vuotiaita. Vuonna 1966 hallinnollisia johtajia ei vielä ollut, mutta vuonna 1972 heitä oli jo yhdeksän, kaikki miehiä. Vuonna 1966 taloudenhoitajien ryhmän 18:sta kolme oli naisia, vuonna 1972 17:stä kahdeksan oli naisia. Paavolainen 1992, 49, alaviite 144 sivulla 225, 51.

1052 Hautala 1977, 10.

1053 Karhunen 1993, 44.

1054 Kallio 2002, 185, 186, 188, 195. Saisio (2005) käsittelee mm. naisnäyttelijöiden ulkonäköön liittyviä paineita ja ammattiin liittyviä vaatimuksia, ks. myös Matinaro 2014, 59–64.

1055 Paavolainen 2013 (julkaisematon). Puvustonhoitajien palkkausta ei toistaiseksi ole tutkittu. Helsingin Kansan Näyttämön 30.4.1923 päivätyssä palkkaluettelossa puvustonhoitaja Emmi Tuukan

pukuja suunnitelleet tunnetut, usein yläluokkaan kuuluneet miespuoliset taiteilijat ja esteetikot[1056] tulivat vierailijoina teatterin ulkopuolelta. Heidän tekemäänsä pukusuunnittelutyöhön liittyi todennäköisesti suurempi taiteellinen vapaus ja erityisen asiantuntijuuden leima, kuin mahdollisesti työväentaustaisten (nais)puvustonhoitajien työhön, johon kuului myös ompelua ja pukuvaraston hoitamista.

Riitta Oittinen on todennut, että 1800-luvun lopulla ompelijoita oli kaikista yhteiskuntaluokista, enemmistö tosin kuului työväestöön. Säätyläisten kotonaan tekemää ansio-ompelua saatettiin kuitenkin pitää sopimattomana heidän yhteiskunnalliselle asemalleen. Halutessaan kouluttaa tytärtään työläisvanhemmat saattoivat lähettää tämän palvelijantyön sijasta ompelijanoppiin.[1057] Mervi Kaarnisen mukaan vielä 1920-luvulla tyttöjen ammattiopetuksen sisältö oli vakiintumaton. Se kuitenkin painottui naisille ”luonnollisina” ja heidän tulevaisuutensa kannalta olennaisena pidettyihin kotitalouden ja perheenemännän taitojen opetteluun. Tällöin käsityöt ja vaatehuolto muodostivat tärkeän osan koulutussisältöä. Tämä heijasteli myös sisällissodan jälkeistä tendenssiä, jossa epäiltiin työläisväestön kykyä kasvattaa lapsiaan ja hoitaa kotiaan, joten etenkin työväenluokan tytöille pyrittiin opettamaan näitä tärkeinä pidettyjä taitoja. Tyttöjen ammattikoulu oli tarkoitettu työläisperheiden tyttärille. Koulujen ompelulinjat jossain määrin ohjasivat ompelijoiksi.[1058]

Ompelijantyö näyttäytyi vain vähän palvelijattaren työtä arvostetumpana ammatillisena ratkaisuna. Toisaalta monien suurten teattereiden puvustoja johtivat pitkään, jopa useiden näyttelijäsukupolvien ajan samat, ajan myötä usein esiintyjiä vanhemmat naiset.[1059] He rakensivat itselleen

palkaksi mainitaan 500 mk (vuoden 1923 muuntokertoimella vuoden 2014 euroiksi muunnettuna 170 €). Näyttelijöille maksettiin noin 800 mk:sta (271 €) ylöspäin. Teatterin johtajalla Mia Backmanilla oli listan korkein palkka 1750 mk (594 €). Toisaalta esim. vuonna 1955 Svenska Teaternin puvuston ”ateljéchef” Elsa Eerola-Leinonen sai koko teknisen henkilökunnan korkeinta palkkaa, 40.000 mk (vuoden 1955 muuntokertaimella vuoden 2014 euroiksi muunnettuna 1348 €), kun talon lavastajat saivat 28.000 ja 35.000 mk (944 € ja 1180 €). Korkein ompelijan palkka Svenska Teaternissa oli 20.000 mk (674 €). ”Näyttelijöiden palkat 30.4.1923”, TeaMA 1436; Suomen virallinen tilasto (SVT) 2014 [viitattu 10.5.2015].

1056 Esim. August Mannerheim, Severin Falkman ja Bure Litonius, ks. Weckman [2015], 4.luku.

1057 Oittinen 1989, 65, 67, 80.

1058 Kaarninen 1989, 90, 100, 102, 106.

1059 Esim. Emilie Bergbomilla oli hyvin tärkeä asema Suomalaisen Teatterin kehityksessä. Hän toimi veljensä Kaarlon rinnalla mm. ylipuvustonhoitajana, pukujen suunnittelijana ja monissa muissa tehtävissä vuodesta 1872 lähtien kolmekymmentä vuotta. Mimmi Haglund työskenteli Kansallis-

merkittävän aseman oman alueensa hallitsijoina, jotka kontrolloivat materiaalien käyttöä ja hankintaa, pukujen toteutusta, pukuvaraston käyttöä ja henkilökunnan lisäkoulutusta. Tandefelt on useaan otteeseen viitannut vanhoihin, jopa pelottaviin puvustonhoitajiin, jotka ”istuivat materiaalien päällä” ja hyvin vastentahtoisesti antoivat käyttää aarteitaan. Tavallista kalliimmista hankinnoista, kuten noin metrin pituisen kohopitsikangaspalan ostosta, piti Tampereen Työväen Teatterissa 1960-luvun alussa kuitenkin käydä pyytämässä erikseen lupa talousjohtajalta. Tandefelt kertoi, että Helsingin Kaupunginteatterin puvustonhoitaja Elsa Pättiniemi ei lähettänyt ompelijoita täydennyskoulutuskursseille, koska ei katsonut sitä tarpeelliseksi. Myös Kansallisteatterissa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa työskennellyt pukusuunnittelija Stina Lindström on kertonut kokemuksistaan ”kokoamaansa materiaali- ja pukuvarastoa sekä niiden avaimia” hallinneen puvustonhoitaja Oili Soinisen kanssa.[1060] Pitkäaikaisilla puvustonhoitajilla oli tärkeä asema puvustamiseen liittyvän ammatinkuvan ja perinteen rakentajina. He siirsivät eteenpäin vanhoja käytäntöjä ja loivat uusia puvuston toimintaan ja pukuihin liittyviä toimintatapoja sekä niitä implisiittisiäkin odotuksia, oletuksia ja vaatimuksia, joita vierailevalle pukusuunnittelijalle esitettiin ja joita hän kohtasi.[1061]

Siinä missä näyttelijät saattoivat kokea menettäneensä omaan ammatinkuvaansa olennaisesti liittyvää valtaa pukusuunnittelijalle, myös puvustonhoitaja saattoi kokea näin – etenkin jos hänen oma kiinnostuksensa liittyi nimenomaan suunnittelutyöhön. Turun Kaupunginteatterin jo vuonna 1937 uransa aloittanut puvustonhoitaja Helvi Salo totesi eläk-

teatterin puvustonhoitajana 36 vuotta, vuosina 1907–1943 ja Oili Soininen 26 vuotta, vuosina 1943–1969. Aino Rekola työskenteli Tampereen teatterin puvustonhoitajana noin neljäkymmentä vuotta, vuosina 1918–1957, Hildur Sohlman työskenteli Suomalaisen oopperan puvustonhoitajana kolmekymmentä vuotta, vuosina 1918–1948, hänen jälkeensä Mimmi Grönroos 1948–1956 ja Ritva Kokkonen neljäkymmentä vuotta, vuosina 1956–1996. Saimi Vuolle työskenteli TTT:ssa aluksi näyttelijänä ja sitten myös puvustonhoitajana 1910–1965, yhteensä noin 55 vuotta. Vuolteen jälkeen Ritva Sarlund työskenteli TTT:n puvuston johtajana lähes neljäkymmentä vuotta, vuosina 1965–2002. Agnes Söderström työskenteli Svenska Teaternin puvustonhoitajana yli kolmekymmentä vuotta, vuosina 1920–1953. Koski 1999, 7; Krohn 1917, 72, 224–225; Reitala 1986, 80–81; Veistäjä (toim.) 1965, 358, 371, 411; Seppälä & Tainio 1993, 204-205; Seppälä et al. (toim.) 2005, 419, 635; Kansallisteatterin vuosikertomukset 1907–1944, SKTA.

1060 Tandefelt 1986, 46; Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000 ja 6. haastattelu 8.8.2002; Muistiinpanot tapaamisesta Tandefeltin kanssa 11.10.2011, VII Tutkimuspäiväkirja; Juntunen 2010, 91–92; Lindström 1991, 11.

1061 Weckman 2005, 222.

keelle jäädessään vuonna 1975, ettei hän osannut ommella, vaan nimenomaan pukujen suunnittelu oli ollut työn innostava osuus: ”Puolet ruuastani oli suunnittelu”.[1062] Tandefelt kommentoi useaan otteeseen uransa aikana sattuneita törmäyksiä vanhojen puvustonhoitajien kanssa, esimerkiksi seuraavasti: ”Kun hän huomaa sen vallan menetyksen ja muun semmoisen… se oli aika hankalaa hänen kanssaan, mutta muiden ompelimon tyttöjen kanssa oli mukavaa.”[1063]

Pukusuunnittelutyön arvoja ja ihanteita 1960-luvulta 1990-luvulle

Jo ensimmäisestä löytämästäni suomalaista pukusuunnittelijaa ja hänen työskentelyään käsittelevästä lehtiartikkelista vuonna 1932 lähtien ovat pukusuunnittelijat määritelleet hyvän puvun ja pukusuunnittelutyön tunnusmerkkejä eri julkaisukanavien kautta. Tuolloin alan uranuurtajaksi määritelty Regina Backberg kertoi toimittajalle pyrkimyksistään ja työskentelytavoistaan.[1064] Tämän jälkeen useissa näyttämö- ja elokuvapuvuista, pukujen suunnittelusta, toteutuksesta, käytöstä ja vastaanotosta sekä pukusuunnittelijoista kirjoitetuissa lehtiartikkeleissa, julkaisuissa ja opinnäytteissä on kuvailtu hyvän näyttämö- ja elokuvapuvun ominaisuuksia ja niitä ihanteita, joihin suunnittelussa tulisi pyrkiä. Tällöin on käytetty hyväksi sekä ohjeistavaa (näin asioiden pitää tai pitäisi olla) että yleistävää (näin asiat ovat) ilmaisutapaa. Vuosien varrella perustavanlaatuisena arvona on esitetty käsitys, jonka mukaan puku on erityisen onnistunut silloin, kun yleisö ei kiinnitä siihen huomiota.

Käsityksen mukaan hyvän puvun ei ole tarkoitus vetää huomiota esiintyjästä vaatteeseen, vaan tukea esiintyjää ja sitä kautta kokonaisuutta.[1065] Tarkastelen seuraavaksi minkälaisia pukusuunnittelutyöhön liittyviä arvoja ja ihanteita Liisi Tandefelt nosti esiin pukusuunnittelijauransa aikana eri aikalaislähteissä 1960-luvulta 1990-luvun alkuun.

1062 Reitala 1986, 82; ”Helvi ei osaa ommella”, tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1975, mahdollisesti TKt:n henkilökuntalehti, Tandefeltin 6. leikekirja.

1063 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

1064 Suomen Kuvalehti n:o 51–52, 1932.

1065 Artikkeleista ja julkaisuista ks. luku ”Aiempi tutkimus” sekä Weckman 2009, 174, 178, 181–182. Puvun ihanteellisesta huomaamattomuudesta esim. Litonius 1949, 249; Tandefelt näht. alkuvuodesta 1970 (Eteläpää: ”Liisi ja Liisi”, Tandefeltin 1. leikekirja); Tompuri 1980, 194; Reitala 10/1984; Halmekoski 8 /1987; Tandefelt 1991, 38; Pekkanen 1991, 58; Helavuori 3/1998, 36, 37; Weckman 2002, 1; Lehtinen 10–11/2003, 2, 4; Weckman 4/2003; Weckman 2004, 13–14; Weckman 2009, 185.

Tandefelt esitti julkisuudessa näkemyksiä pukusuunnittelutyöhön liittyvistä arvoista ja ihanteista jo 1960-luvun alkupuolelta lähtien. Tampereen Työväen Teatterin aikaisessa haastattelussa Tandefelt totesi pukujen tehtävän olevan ”täydentää ja korostaa näytelmän tunnelmaa ja sanomaa […]. Roolipuvun täytyy olla liioiteltu ja iskevä, että se kantaisi katsomoon asti.” Artikkelissa Tandefelt korosti kiinteää yhteistyötä ohjaajan ja lavastajan kanssa. Pukusuunnittelijan oli osattava valita oikein pukujen materiaali, ”tiedettävä sen elävyys näyttämöllä ja väri” sekä otettava huomioon ”näyttämön voimakas valaistus ja lavastuksessa käytetyt värit”. Tandefelt halusi erityisesti korostaa puvun sopivuuden merkitystä näyttelijälle ja tämän roolille, sillä ”näyttelijä saa nimittäin paljon enemmän irti osastaan, kun hän tuntee viihtyvänsä roolipuvussaan.” Tandefelt otti puheeksi myös alaan liittyvät koulutuksen tarpeellisuuden. Hänen mielestään koulutuksen avulla aloittelijat voisivat välttyä yleisimmistä virheistä esimerkiksi uusien materiaalien suhteen, jotka ”voivat olla kompastuskivi kokeneellekin pukusuunnittelijalle.” [1066]

Hieman myöhemmässä haastattelussa Tandefelt totesi, että tuttu työyhteisö merkitsi paljon ja mahdollisti yhteistyön hioutumisen: ”en minä kannata ravaamista kaupungista toiseen”. Hän huomautti, ettei nykymuoti ole lähtökohtana hänen suunnittelutyölleen, vaan muoti on merkittävää ainoastaan näytelmän aikakauden näkökulmasta. Historiallisten näytelmien pukuja hän kritisoi usein liian satunäytelmämäisiksi ja ilmoitti haluavansa tehdä puvuista ennemmin ”näytelmän ja roolien luonnetta kuvastavia”.[1067]

1960-luvun lopulla Helsingin Kaupunginteatterin pukusuunnittelijana haastateltu Tandefelt nosti esiin uusien tekokuitumateriaalien tuottamat vaikeudet etenkin silloin, kun puvuista pitäisi saada kuluneen näköisiä. Hänen mukaansa pukusuunnittelijan oli ”alistuttava lavastuksen vaatimuksiin, paitsi joskus, kun visuaalinen puoli perustuu kokonaan pukuihin.” Kuvatekstissä todettiin, miten ”pukusuunnittelijan on lähdettävä siitä, että lavastusratkaisu määrää puvustuksenkin”. Lavastajan kanssa oli silti tultu hyvin toimeen, kun ”kumpikaan ei yritä päästä niskan päälle”. Haasteena ”melkein joka näytelmässä, lähes jokaisen puvun

1066 ”Mitä teatteri vaatii puvulta?” Tunnistamaton lehtiartikkeli vuosilta 1963–1965, Tandefeltin 5. leikekirja.
1067 Simonen: ”Teatteria joka sormelle”. Tunnistamaton lehtiartikkeli 1960-luvulta, Tandefeltin 1. leikekirja.

kohdalla" Tandefelt piti pukuvaihtoja, jotka piti yleensä toteuttaa hyvin nopeasti, ja jotka siksi piti ottaa huomioon jo suunnitteluvaiheessa. Työprosessiin liittyen hän totesi, että olisi hyvä, jos ensimmäiset pukuluonnokset olisivat valmiit jo ensimmäisissä lukuharjoituksissa. Muuten "näyttelijä ehtii ruveta luomaan omaa kuvaansa roolista ja asuista. Onneksi kuitenkin diivateatterin aika on ohi, hankaluuksia ei juuri tule."[1068]

Nähtävästi syksyllä 1967 Tandefelt kuvaili lehtiartikkelissa työprosessiaan, joka "tietysti" alkoi lukemalla näytelmän käsikirjoitus, pääkirja, ja sen jälkeen neuvottelemalla ohjaajan kanssa: "täytyy tietää, millä tavalla hän näytelmän aikoo tehdä". Tandefelt korosti näytelmän tapahtuma-ajan määräävyyttä. Vaikka jokaisella aikakaudella oli hänen mukaansa omat värinsä, pukusuunnittelijan "on taas muistettava värejä ja materiaalia valitessaan lavastaja", jonka materiaalit ja työtavat vaikuttivat pukusuunnittelutyöhön:

> "[...] lavastushan on aina ensin valmis, se on siis aina otettava huomioon, ja missään tapauksessahan puvustus ei ole itsenäistä eikä yksittäistä taidetta, se on alistettu kokonaisuuteen, kuten kaikki teatterissa." [1069]

Pukusuunnittelijalla tuli olla materiaali- ja tyylitajua juuri sen takia, että hän voisi soveltaa oman työnsä toisten ajatuksiin. Musikaalin ja historiallisen näytelmän ollessa kyseessä pukusuunnittelutyöhön oli "löydettävä oikea lähtökohta, jotta tyylittely onnistuu". Tandefeltin mukaan parhaimmat pukukuvat löytyivät maalauksista ja niiden tutkiminen oli tärkeä osa työtä. Hän kertoi tekevänsä tutkimuksen jälkeen luonnokset ja vasta tämän jälkeen "alkaa tarkempi suunnittelutyö". Tandefelt nosti esiin "materiaalikysymyksen [...], jonka kanssa pukusuunnittelija saa aina taistella". Ongelmana oli kankaiden saatavuus, joka kangaskaupoissa vaihteli aikakauden muodikkaan tarjonnan mukaan. Tandefelt kertoi innostuneena tutustuneensa kesällä Prahassa kaikki teatterin alat saman katon alle kokoavaan teatterikoulutukseen ja miten koulussa oli mahdollista oppia esimerkiksi "sitä tärkeää tekniikkaa, jolla puku saadaan näyt-

1068 Saarikoski: "Muodon muuttajat". Tunnistamaton lehtiartikkeli 1960-luvun lopulta, Tandefeltin 1. leikekirja.
1069 Anttila: "Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1967, Tandefeltin 6. leikekirja.

tämään käytetyltä, kuluneelta, rääsyiseltä, miten millonkin tarvitaan." Tandefelt otti myös kantaa epookkipukujen "muodistamiseen", jota haastattelija kutsui "eräänlaiseksi kompromissiksi nykymuodin kanssa". Tandefelt totesi, miten hänen mielestään "ohjaajan ja näyttelijöiden olisi oltava niin rohkeita, että uskaltaisivat toteuttaa aikakautta puhtaana". Hän ilmoitti, että kunnioittaisi suuresti esimerkiksi operettidiivaa, joka uskaltaisi olla aikakauden tyylin mukainen: "Jos meillä vie nimenomaan operetissa puvuston johonkin tyyliin, niin viimeistään kampauksessa kaikki vinksahtaa vinoon."[1070]

Ylioppilasprinssiä (1968) suunniteltaessa tehdyssä haastattelussa Tandefelt totesi jälleen alisteisuuden lavastukselle ja etenkin sen värimaailmalle: "Tietenkin värit on sovitettava lavastukseen. Niinpä pukusuunnittelija on sidotumpi kuin lavastaja". Yhteistyön avaimeksi Tandefelt kuitenkin nosti keskustelemisen, jonka avulla oli mahdollista päästä yksimielisyyteen.[1071]

Tandefelt arvioi pukusuunnittelijan työtä todennäköisesti alkuvuodesta 1970 tehdyssä haastattelussa:

> "Se on kiva ja mielenkiintoinen alue, johon tosin sisältyy niin paljon paljasta käytännön työtä, ikävääkin työtä, ettei siitä lopulta saa samaa tyydytystä kuin näyttelemisestä."

Työn ikävä, mutta olennainen puoli oli kompromissien tekeminen, koska "eihän [puvustus] esityksessä ole tarkoitettu omaksi numerokseen, vaan yhdeksi kokonaisuuden osatekijäksi. Ihanteellisimmillaan tietysti yleisten esityksellisten pyrkimysten korostajaksi omissa puitteissaan". Pukusuunnittelijan "pitää antaa periksi, tinkiä ja tehdä sovelluksia" sekä "olla valmis muutoksiin vielä ihan loppuvaiheessa." Tämän johdosta Tandefelt piti hyvänä työtapana harjoitusten seuraamista, jotta pukusuunnittelija pysyisi selvillä henkilökuvien kehityksestä. Pukusuunnittelijan tuli "joustaa sitä mukaa omissa suunnitelmissa, ei vain 'ottaa pois' ja olla katkera, vaan monesti ikään kuin saada lisää omaankin panokseen jonkun näyttelijän työstä."[1072]

1070 Emt.
1071 Eklund: "Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja". Tunnistamaton lehtiartikkeli syksyllä 1968. Tandefeltin 1. leikekirja.
1072 Eteläpää: "Liisi ja Liisi". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti alkuvuodesta 1970, Tan-

Tandefeltin aikalaishaastatteluissa 1960-luvun alusta alkuvuoteen 1970 saakka tärkeiksi hahmottuvat ohjaajan ja lavastajan kanssa tehdyn kiinteän yhteistyön merkitys, ohjaajan valta-asema ja pukusuunnittelijan alisteisuus lavastajan visuaaliselle näkemykselle, tämän valitsemalle väri- ja materiaalimaailmalle. Lavastajan kanssa oli kuitenkin mahdollista neuvotella. Tandefelt painotti puvun merkitystä näyttelijän roolityölle. 1960-luvun kuluessa haastatteluissa näkyy siirtymä ihanteesta – jo ennen ensimmäistä lukuharjoitusta tehdystä suunnittelutyöstä – kohti joustavampaa ajattelua. Tällöin pukusuunnittelijan oli hyvä seurata harjoituksissa roolin kehittymistä ja olla valmis tekemään kompromisseja. Tandefelt nosti haastatteluissa huomioonotettavina seikkoina esiin materiaalien tärkeän merkityksen, valaistuksen vaikutuksen, työyhteisön tärkeyden ja teoksen rakenteen vaatimukset. Hän määritteli hyvän puvun olemusta ja puvun mahdollisuuksia sekä käsitteli omaa työprosessiaan. Olennaisiksi piirteiksi nousivat tuttu työyhteisö, nopea työtempo, tutkimustyö, oma kyky tyylitellä historiallisten esikuvien pohjalta, valmius seurata harjoituksia, tarkkailla, joustaa ja olla valmis muutoksiin. Tandefelt esitti koulutusta ratkaisuna virheiden välttämiseen ja uusien tekniikoiden oppimiseen. Haastatteluissa kävi ilmi myös ideoiden pitkäaikainen pohdinta. Jo 1960-luvun lopulla hänellä oli ajatus jugend-kuvioiden käytöstä jossakin sopivassa pukusuunnittelutyössä – jonka hän lopulta toteuttikin 1980-luvulla *My Fair Ladyn* yhteydessä.

Vuonna 1974 Teatteri-lehteen kirjoittamassaan artikkelissa Tandefelt sivuaa mielenkiintoisella tavalla pukusuunnittelijana työskentelyn ehtoja. Kyse oli opiskeluajasta Bratislavassa. Ympärillä ei ollutkaan ”turvallisuutta luovia rajoituksia”, jotka hän listaa hieman ironisesti:

> ”Kun olin tottunut lähtemään liikkeelle ohjaajan työtavasta, lavastajan pienoismallin väreistä ja materiaaleista – näyttelijöiden pikku toivomuksista, puvuston surkeasta budjetista ja siitä, mistä helvetistä taas saisi materiaalia tarpeeksi nopeasti, olivatkin nämä turvallisuutta luovat rajoitukset poissa. Ja vapaus ei ole aina helppoa eikä valinnanmahdollisuuksien runsaus…” [1073]

defeltin 1. leikekirja.
1073 Tandefelt 9/1974.

Vuonna 1976 kokoamansa *Teatteripuvustusnäyttelyn* yhteyteen Tandefelt kirjoitti lyhyitä näyttelytekstejä, joissa hän määritteli pukusuunnittelijan työhön ja pukuihin liittyvää arvomaailmaa ja käytännön todellisuutta. Verrattuna 1960-luvun haastatteluissa esittämiinsä käsityksiin osa hänen pukuihin ja pukusuunnittelutyöhön liittämistään arvoista ja ihanteista näyttää muuttumattomilta. Osassa on kuitenkin havaittavissa ajan teatteriestetiikkaan ja suunnittelijaidentiteetin vahvistumiseen liittyviä muutoksia. Heti aluksi Tandefelt määritteli puvustuksen paikan ja tehtävät:

> ”Teatteripuvustus on teatteriesitystä palvelevaa työtä. Se on sidottu ohjaajan tai työryhmän tulkinnallisiin tavoitteisiin. Sen on alistuttava lavastuksen kanssa yhdeksi kokonaisuudeksi ja ennen kaikkea autettava näyttelijää.” [1074]

Ohjaajan valta-asema ei enää ollut itsestäänselvä. Ohjaajan rinnalle Tandefelt oli ajalle ominaisesti nostanut työryhmän. Ohjaajalta Tandefelt ei myöskään odottanut konkreettisia ideoita, vaan dialogisuutta: ”kysymysmerkillä varustettuja keskusteluja, jotka johtavat mielikuvituksen pois tavanomaisista ratkaisuista.” Lavastajasta toivottiin yhä enemmän keskustelukumppania, jonka kanssa ”tulisi osata puhua samaa kieltä materiaalin, värin ja muodon suhteen, jotta kummankin työ kasvaisi saumattomaksi kokonaisuudeksi.”

Tandefelt painotti, miten puku elää vasta sen näyttelijän päällä, jota varten puku on suunniteltu ja joka ”roolinsa kautta antaa puvulle ’sielun’.” Hän teki tässä näkyvän eron aiemmin yleiseen pukuvarastoiden kierrätykselle perustuvaan puvustustyöhön, ja korosti pukusuunnittelun olevan taiteellista työtä. Tandefelt teki näyttelyteksteissä selvän eron myös tuhansien ylle sopivia vaatteita suunnitteleviin ”muotipiirtäjien” ja pukusuunnittelijoiden välillä, sillä ”teatteripuku on sitä vastoin suunniteltu vain yhtä, tietyssä roolissa esiintyvää näyttelijää varten.” Työssä oli Tandefeltin mukaan kyse tietoisesta eri aikakausien elementtien valinnasta, hyväksikäytöstä ja jopa häikäilemättömästä sekoittelusta. Pukusuunnittelijan työ ei näyttäydy enää vain ohjaajan ja lavastajan näkemysten myötäilijänä tai toteuttajana, vaan työhön sisältyi itsenäistä rooli- ja teosanalyysia. Tandefelt kuvaili pukusuunnittelijan työn olevan

1074 TeaMA 1341: Liisi Tandefeltin teatteripuvustuksia, näyttely 1976–77 näyttelytekstejä.

> ”[…] parhaimmillaan […] näyttämöhahmon luomista. Työn merkityksen kokee suurimpana, kun pystyy näyttelijälle tai ohjaajalle antamaan luonnoksellaan ’ahaa-elämyksen’ ja avaamaan uusia näkymiä rooliin tai ratkaisemaan jonkun esillä olevan pulman.”[1075]

Ohjaajan ja lavastajan rinnalle Tandefelt asetti nyt myös ompelimon kanssa tehtävän ”saumattoman yhteistyön”. Hän piti tärkeänä luottamuksellista suhdetta ja ”kummankin taitoja rikastuttavaa vuorovaikutusta toteuttaviin ompelijoihin” ja esitti tämän pukusuunnittelijan omien työtapojen kehittymiselle välttämättömänä. Näyttelyteksteissä Tandefelt nosti pukusuunnittelijan työn vaativimmaksi ja mielenkiintoisimmaksi osaksi puvustuksen toteuttamisen yhdessä puvuston henkilökunnan kanssa. Hänen mukaansa suunnittelijan piirustustaidolla oli ”merkitystä vain sikäli kun sen kautta pystytään […] välittämään toisille suunnitelman idea.” Tandefelt kuvaili myös aikakauden pukusuunnittelijoiden työmahdollisuuksia. Ammattiteattereita oli 41, joissa oli vakinaisesti kaksi päätoimista pukusuunnittelijaa ja kolmessa teatterissa taiteellisen koulutuksen saaneet puvustonhoitaja-pukusuunnittelijat. Muissa teattereissa pukuja suunnittelivat joko ompelijakoulutuksen saaneet puvustonhoitajat tai satunnaiset vierailijat. Vakanssien vähäisyyden Tandefelt liitti arvostuksen puutteeseen: ”Teatteripuvustukseen suhtaudutaan Suomessa ystävällisellä mielenkiinnolla ja päänsilityksellä, mutta itsestäänselvää osaa teatterin kokonaisuudessa sillä ei vielä ole.” Hän mainitsi myös alan varsinaisen koulutuksen puutteen: ”Toistaiseksi työn oppii vain tekemällä sitä.”[1076]

Suunnilleen samoihin aikoihin kun Tandefelt valmisteli pukunäyttelyään, hän kirjoitti artikkelin ”Pukusuunnittelijan työpäiväkirja”. Artikkelissa Turun Kaupunginteatterin *Rasvahattu*-produktion (1976) pukusuunnittelutyöhön liittyvien työpäiväkirjamerkintöjen ja valokuvien kanssa vuorottelevat yleisemmät pukusuunnittelutyöhön ja pukuihin liittyvät huomiot. Ensimmäisenä Tandefelt nosti artikkelissa esiin sen, miten jokainen puvustus ”vaatii oman valmisteluaikansa, mahdollisimman pitkän tietysti”, jonka aikana alitajunta tekee omaa työtään. Hän piti olennaisena mahdollisimman runsaan lähdemateriaalin tutkimista. Tut-

1075 Emt.
1076 Emt.

kittu ja pohdittu tulos oli tärkeä myös siksi, että hänen mukaansa yleisön vaatimustaso esimerkiksi materiaalinkäytön ja yksityiskohtien tarkkuuden suhteen oli viime vuosikymmenien aikana noussut. Tandefeltin mukaan ”viime vuosien aikana on teatteripuvustus Suomessakin kasvanut yhä tärkeämmäksi tekijäksi teatteriesitystä valmistettaessa.” Tässä hän viittasi nimenomaan puvustuksen tehtävän kasvaneeseen merkitykseen, oli kyse sitten lavastajan, puvustonhoitajan tai pukusuunnittelijan suunnittelemista puvuista. Tandefelt totesi, miten samalla kun lavastajan rooli oli muuttunut kulissimaalarista näyttämön liikennettä ohjailevaksi arkkitehdiksi, ja:

> ”lavastusratkaisut ovat etääntyneet turhasta naturalismista muuttuen yhä funktionaalisemmiksi, on puvustuksen tehtävä aikakauden kuvaajana ja lavastuksen ’värittäjänä’ kasvanut entisestään. Teatteripuvustuksesta on tullut lavastustaiteen kanssa yhdenvertainen tekijä, jonka tehtävänä on palvella ohjaajan tavoitteita ja auttaa näyttelijää roolinsa hahmottamisessa.”[1077]

Tandefelt korosti jälleen vakituisesti kiinnitetyn pukusuunnittelijan paikkaa osana teatterin työyhteisöä. Vakituinen työpaikka mahdollisti osallistumisen luovaan työprosessiin ja puvustuksen ”synnyttelyn” harjoitusten myötä. Tandefeltin mukaan tämä kiinteä yhteys takaa sen, että puvustus kasvaa ”harjoitus harjoitukselta muotoutuvasta näyttelijäntyöstä”. Tällöin kaikki suunnittelijan keräämä ja tutkima aineisto liittyy orgaanisesti työskentelyprosessiin, eikä siitä tule ulkokohtaista. Taiteellinen vapaus edellyttää kuitenkin analyysia ja perusteluja. Pukusuunnittelijan työprosessissa saa käyttää kaikkea ”mahdollista ja mahdotonta, hyvää makua rikkoa, muotihistoriaa vääristellä, anakronismeja viljellä, jos siihen on selvästi perustellut syyt, jos se palvelee esityksen päämäärää. Varovaisuus, liian hyvä maku, liika johdonmukaisuus luovat usein vain ikävystyttävän lopputuloksen.” Tandefelt korosti taiteellisen kokonaislinjan merkitystä. Ohjauksen ja lavastusratkaisun sanelemana syntyvä puvustuksen kokonaislinjan oli löydyttävä heti työn alussa, eikä yksittäisiä ratkaisuja saisi tehdä ennen kuin tämä linja oli selvillä.

Tässäkin artikkelissa Tandefelt nosti esiin sopivien, edullisten ma-

1077 Tandefelt 1977, 72–84.

teriaalien löytämisen, joka hänen mukaansa oli yksi suomalaisten teattereiden puvustojen suurimpia ongelmia. Ratkaisuksi tähän hän visioi teattereiden omaa hankintakeskusta. Se tuottaisi teatteriin soveltuvia materiaaleja edullisesti ulkomailta ja hankkisi markkinoilta häviäviä materiaaleja jäännösvarastoista ja loppuunmyynneistä. Tandefeltin mukaan tavalliset, arkiset materiaalit eivät näyttämöllä usein olleet kyllin ilmaisevia, joten ”tarvittavat materiaalit on pystyttävä saamaan aikaan mielikuvituksen ja käsityötaidon avulla.” Hän totesi viime vuosina lähinnä sosialistisista maista saatujen vaikutteiden ja oppien tuoneen ”suomalaiseenkin teatteripuvustukseen […] yhä enemmän luovaa materiaalinkäsittelyä.” Etenkin liiallinen uutuus tappoi hänen mukaansa vaatteen elävyyden, joten ”melkein poikkeuksetta vastaommeltuja vaatteita käsitellään, vanhennetaan jollain tavoin, milloin ruiskuttamalla tai tahrimalla, milloin repimällä ja raapimalla.”

Se, että pukusuunnittelijat saattoivat olla haluttomia käyttämään vanhoja varastopukuja, näyttäytyy talousajattelun ja etenkin realistisesta ilmaisusta irtautuvan taiteellisen kokonaisajattelun välisenä ristiriitana. Tandefeltin mukaan teatterien talousvastaavat ”ihmettelevät, miksi varastopukuja ei enemmän käytetä […] mutta heti kun irtaudutaan realismista ja pyritään luomaan jonkinlaista uutta taiteellista kokonaisuutta, tulee varaston käytölle selvät rajoitukset.”

Tandefelt kirjoitti ompelimon kanssa tehtävän, mieluiten mahdollisimman pitkäaikaisen yhteistyön merkityksestä lähes samoin sanoin sekä artikkelissa että pukunäyttelyteksteissä. Hän korosti ompelimon työtapojen ja vaatteen rakenteen tuntemuksen tärkeyttä ja miten ne oli pystyttävä ”alistamaan […] oman työnsä palvelukseen ja kehittämään niitä edelleen.” Työasenteen oli oltava ennakkoluuloton, kokeilunhaluinen ja työteliäs: ”Koskaan ei teatterissa saisi sanoa, että ’ei ole, eikä saa mistään’, vaan se mitä ei ole, pitäisi pystyä tekemään.” Tandefelt totesi, että osa pukusuunnittelijan ammattitaitoa oli pystyä ennakoimaan välimatkan ja voimakkaiden valojen vaikutukset pukuihin ja puvustuksen väreihin, sekä miten näyttämöä varten kaikkea pitää korostaa ja lisätä. Artikkelissa hän määritteli puvun tehtävän ei vain roolin ”vaatettajaksi”, vaan monesti jopa kerronnalliseksi elementiksi:

> ”Näyttelijän tulee voida käyttää vaatetta hyväkseen rajoituksetta, ja pukusuunnittelijan on pystyttävä keksimään keinoja, jotka auttavat näyttelijää löytämään oikean gestuksen […] Teatteripuku elää vain oman näyttelijänsä yllä ja sen kokemuksen kautta, jonka yleisö saa siitä katsoessaan.” [1078]

Paras mahdollinen kiitos oli Tandefeltin mukaan se, että näyttelijä kertoo viihtyvänsä puvussaan.

Vuonna 1983 Teatterimuseossa järjestetyssä *Lavastustallennusseminaarissa* Tandefelt piti pukuja käsittelevän alustuksen ”Teatteripukusuunnittelu”, joka julkaistiin artikkelina vuonna 1986. Artikkeli on erittäin merkittävä, ammatin arvoja, ihanteita ja käytäntöjä kosketteleva ja paljastava puheenvuoro. Siinä Tandefelt hahmottelee monipuolisesti pukusuunnittelun, pukusuunnittelijan ja itse pukujen menneisyyttä ja nykyhetkeä sekä yhteistyön eri vivahteita ohjaajan, lavastajan, näyttelijän ja puvustonhoitajan kanssa. Puhujan positio on pitkän ja tunnustetun uran tehnyt, aktiivinen, korkean ammattitaidon saavuttanut alansa asiantuntija, jolla on selkeät käsitykset työn vaatimuksista, siitä mikä työssä on tärkeää ja millä tavoin siihen tulisi suhtautua. Ei ole lainkaan ihme, että juuri tätä artikkelia on lainattu eri yhteyksissä, sillä se on sekä vaikuttava että vakuuttava.[1079]

Artikkelissa Tandefelt määritteli pukusuunnittelijan työn ohjaajan ja näyttelijän apuvälineeksi ja lavastajan työn jatkeeksi. Pukusuunnittelijan työ saattoi asettua lavastajan työn rinnalle ja joskus hivenen edellekin, mutta ”ei koskaan näiden kaikkien, siis ohjaajan ja näyttelijän työn edelle.” Ihanteellinen ohjaaja oli suurten linjojen vetäjä, joka ei puuttunut ”pieniin yksityiskohtiin ja pukujen toteutukseen”. Tandefelt totesi, ettei se kuulu ohjaajan työnkuvaan ja tekee hänestä vain hankalan työtoverin. Lavastajan kanssa tehtävän yhteistyön laatu näyttäytyy artikkelissa monin tavoin merkittävänä. Tandefeltin mukaan esityksen vi-

1078 Emt.

1079 Tätä artikkelia on myöhemmin siteerattu etenkin kun on haluttu viitata ammatin historiaan. Käsitys, jonka mukaan varsinaisia ammattipukusuunnittelijoita ei tunnettu ennen 1960-lukua on sittemmin kertautunut julkaisuissa, joissa on käsitelty näyttämö- ja elokuvapukuja, pukujen suunnittelua ja pukusuunnittelijoita, ks. Halonen 1987, 30; Helavuori 1991, 6; Tandefelt 1991, 36–37; Karhunen 1993, 34; Lyyra 2001, 40; Weckman 2001, 34 ja Weckman 2004, 13. Artikkelin myöhemmästä käytöstä ks. myös Weckman 2009, alaviite 37. Seuraavat kappaleet perustuvat Tandefeltin (1986, 41–47) artikkeliin.

suaalinen linja tuli kehittää yhdessä lavastajan kanssa. Tähän tarvittiin yhteistä visuaalista kieltä. Hyvin tavallinen lähtökohta koko visuaaliselle ilmeelle ja idealle oli keskustelu lavastajan kanssa, tämän antamat vinkit ja ohjaajan antama ”yhteinen kuva”. Mikäli suhde esimerkiksi materiaaleihin, väreihin ja muotoihin olisi ristiriitainen, aiheutuisi ongelmia. Tandefeltin mukaan parhaat visuaaliset kokonaisuudet syntyivät yleensä silloin, kun lavastaja teki itse pukusuunnittelutyön. Lavastaja määritti tilan ja loi tilaan näyttelijän liikeradat. Pukusuunnittelijan tehtävänä oli antaa tilaan tulevalle näyttelijälle vaate, joka olisi Ritva Karpion käyttämän ilmaisun mukaan näyttelijän ”liikkeen jatke”. Tandefelt korosti tämän olevan puvun kannalta hyvin oleellinen ja keskeinen asia, josta näyttelijät olivat tietoisia. Hänen mukaansa näyttelijät esimerkiksi käyttivät mielellään suuria viittoja, koska tiesivät, että ne ”luovat suurta kaunista liikettä, joka ikään kuin kasvattaa näyttelijän hahmoa näyttämöllä.” Puku toimi suhteessa lavastukseen. Kyse oli ennen kaikkea liikkeestä: ”Hyvä teatteripukusuunnittelija ei tee koskaan staattisia pukuja.” Tandefelt nosti esiin 1970-luvulla nousseen menetelmän, jossa lavastuksesta tehtiin köyhä ja paljas. Tällöin puvustuksesta tuli elementti, joka täydensi ja vaatetti lavastuksen. Tämä menetelmä, jonka myötä lavastajat olivat antaneet tilaa puvuille, oli Tandefeltin mukaan vaikuttanut siihen, miksi puvustuksesta ”on viime aikoina alettu puhua niin paljon enemmän.”

Artikkelissa Tandefelt toi jälleen esille, että pukusuunnittelu ei ollut itseisarvoista ja puvut olivat eläviä ainoastaan näyttelijöiden yllä. Tandefelt korosti läheistä kosketusta näyttelijän kanssa: näyttelijä oli pukusuunnittelijan ”läheisin työnantaja” ja puku näyttelijän ”toinen iho”. Samalla näyttelijän kanssa työskentely oli kuitenkin pukusuunnittelijalle ”oikeastaan kaikkein ongelmallisinta ja henkisesti rasittavinta”. Työssä kysyttiin sekä kykyä tehdä kompromisseja että voimia pitää kiinni omista näkemyksistä. Myös sukupolviero nousi näkyviin. Tandefelt koki etenkin vanhemman polven näyttelijöiden olevan ennakkoluuloisia. Hän katsoi heillä olevan liian henkilökohtainen suhde pukuun, jolloin puvustuksiin suhtauduttiin ”oman privaattimaun” pohjalta, eivätkä he ymmärtäneet ”nykyisiä pyrkimyksiä kokonaistaideteokseen”. Tandefelt painotti näyttelijän merkitystä suunnittelutyölle, pyrkimystään suunnitella puvut aina tietylle näyttelijälle. Hän totesi, että kyseessä oli tietysti hyvin henkilökohtainen työtapa, ”joku voi tehdä aivan toisin.” Tandefelt korosti kuitenkin, ettei voisi kuvitella suunnittelevansa pukuja ”anonyymeille, kasvottomille näyttelijöille”. Artikkelissa hän liitti senkaltaisen työtavan

ulkomaisiin produktioihin, sillä hän itse oli ”ollut vain Suomessa”.

Tandefeltin mukaan näyttelijän kanssa työskennellessä pukusuunnittelijan oli tärkeätä ottaa huomioon vanha viisaus ”näyttelijän totuudesta”, kiintopisteistä, jotka olivat löydettävissä kahdesta paikasta; henkinen silmistä ja fyysinen lantiosta. Pukusuunnittelijan tulisi tarkastella näyttelijää harjoitusten alkuvaiheissa, näyttämöllä ilman roolivaatteita. Hänen tulisi ottaa huomioon jokaisen näyttelijän omat heikot fyysiset puolet, joita pukusuunnittelija voi ”tavalla tai toisella viisaasti joko tukea tai peittää” . Esimerkkinä Tandefelt käytti länkisääristä ensirakastajaa, jota olisi voitu auttaa housujen oikealla leikkauksella. Näyttelijän valokuvan tutkiminen pukujen luonnosteluvaiheessa olikin Tandefeltin suosittelema apukeino tässä työssä. Mikäli pukusuunnittelija ”ohittaa kylmästi tällaiset tosiseikat”, hän Tandefeltin mukaan vaikeuttaa omaa työtään.

Artikkelissa Tandefelt nosti esiin toteuttajan työn osuuden, joka oli ”hyvin suuri” ja sen kiitollisuuden, jota tunsi hänen töitään toteuttaneita, pitkän ammattitaidon ja suuren lahjakkuuden omaavia puvustonhoitajia kohtaan. Vanhempi puvustonhoitajasukupolvi nousi esiin kahdessa roolissa. Tandefelt totesi entisaikojen puvustonhoitajien kehittyneen ”hyvin taitaviksi ja säästäväisiksi kuluttajiksi”, mikä oli aiheuttanut vaikeuksia heidän jälkeensä pukuja suunnitteleville henkilöille, koska

”jokaisen kangasmetrin ostaminen tällaisen puvustonhoitajan valtakauden jälkeen on aina taloudenhoitajan kanssa täysin riitainen.” Toisaalta Tandefelt nosti esiin Tampereen Työväen Teatterin Saimi Vuolteen, joka oli:

> ”[…] tavallaan ensimmäinen opettajani […] valtavan hieno taiteilija, joka kyllä tiesi miten tehdään. […] Vanhoista puvuista tehtiin uutta, samat vaatteet käytettiin moneen kertaan uudestaan ja uudestaan. Pääpaino oli käsityötaidossa.” [1080]

Tämä näkökulma materiaalien uusiokäyttöön nostaa esiin myös sen positiiviset puolet. Se poikkeaa 2000-luvun haastatteluaineistossa kierrätystoiminnan negatiivisia puolia käsitelleistä näkemyksistä. Poikkeuksellisesti Tandefelt nosti esiin myös yleisön, jonka ”odotukset ovat usein niin vanhakantaisia ja ennakkoluuloisia, että niitä vastaan taisteleminen

1080 Tandefelt 1986, 41–47.

ja oman näkemyksensä toteuttaminen on aika vaikeaa ja katkeraakin joskus." Oletan, että Tandefelt viittasi yleisöllä peitellysti myös teatterikriitikoihin, joiden mielipiteet tulivat julkisuudessa ilmi toisin kuin katsojien.

Pukusuunnittelijan ammattitaidosta ja pukujen merkityksestä Tandefeltilla oli tässä artikkelissa runsaasti sanottavaa. Hän totesi, miten puku "sekä peittää totuutta että korostaa sitä". Yleensä puku pyrkii kertomaan roolista mahdollisimman paljon välttämättömiä sosiaalisia tosiasioita, kuten "sosiaalisen aseman luonnetta, menneisyyttä ja mitä milloinkin." Tandefeltin mukaan lopputulosta sanelivat hyvin pitkälle vaatetuksen historia ja materiaaliratkaisut, jotka "tuovat hyvin usein pukusuunnittelijalle voimakkaimman impulssin lähteä luomaan muotoja ja [...] antavat värit omaan ideaan." Ammatinkuva hahmottuu yksilöllisenä taiteellisena "mittatilaustyönä", ei puvun vaan näyttämöhahmon suunnitteluna: "Meidän työmme luo kokonaisuuksia ja niihin kuuluu kaikki mikä on näkyvissä ja osin sekin mikä on vaatteen alla." Tässä yhteydessä Tandefelt mainitsi myös kampauksen ja naamioinnin, ja etenkin jälkimmäiseen liittyvän koulutuksen kehittämisen tärkeyden.

Tässäkin artikkelissa Tandefelt nosti käsiteltäväksi erityisesti epookkipukuihin liittyvät odotukset ja huomautti, miten puvuilta vaadittavan "aitouden" tasosta on monta mielipidettä. Tandefeltin mukaan "pukusuunnittelijat tietävät karvaasti, että meiltä odotetaan aina ja jatkuvasti kauniita pukuja ja nimenomaan historiallisia pukuja". Hän kuitenkin totesi aiemmasta, 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa ilmaisemastaan näkemyksestä eriävästi, miten "usein se on mielestämme kaikkein mielenkiinnottominta työtä, ei luovaa." Tandefeltin puheessa aikaisempaa laajempi taiteellinen ammatinkuva esiintyy vakiintuneena, mutta hän huomioi myös ristiriidat joita tästä näkemyksestä todennäköisesti aiheutuu:

> "Jokainen meistä haluaisi löytää omaan työhönsä luovan ytimen, joka kasvattaisi puvustuksen uudelle tasolle, kokonaiseksi visioksi [...]. Näissä tilanteissa itse kukin on varmasti monta kertaa törmännyt ennakkoluuloihin."[1081]

Syynä tähän Tandefelt piti etenkin (nähtävästi sekä muiden teatterin taiteelliseen työryhmään kuuluvien että yleisön) tietämättömyyttä kulttuu-

1081 Emt.

ri- ja tapahistoriasta. Hän totesi, miten pukeutumisen historiaan liittyvää kirjallisuutta ja tietoutta oli jo paljon, mutta tärkeää olisi myös taito soveltaa olemassaolevaa tietoa. Tässä yhteydessä Tandefelt nosti esimerkkinä ”hieman katkeraksi jääneen kokemuksen” yleisön ja pukusuunnittelijan toisistaan poikkeavista historiakäsityksistä. Kyse oli puvustuksesta näytelmään *Balladi Anna Knuutintyttärestä* (1982), jonka hän oli suunnitellut Tampereen Työväen Teatteriin ennen seminaarialustusta vuonna 1983. 2000-luvun alun haastatteluissa Tandefelt ei maininnut teosta lainkaan.

Artikkelissa Tandefelt kertoi pukusuunnittelija-ammatin historiasta, jonka hän liitti kontekstiin suomalaisen teatterin yleisestä hitaasta siirtymästä ammattilaisuuteen. Lavastajuus näyttäytyi yksiselitteisen vakiintuneena professiona, jolla oli oma koulutus, joka oli ”tunnustettu” ammattiinsa. Sen sijaan ”pukusuunnittelu on Suomessa kovin monen ammattikunnan hallussa yhä edelleen.” Tässä yhteydessä Tandefelt mainitsi myös alan vakansseista, niiden historiasta ja nykytilanteesta. Tandefelt edellytti pukusuunnittelijana toimivalta henkilöltä taitoa välittää, ”myydä” ideansa ja ajatuksensa näyttämöhahmosta etenkin ohjaajalle ja näyttelijälle pukuluonnosten avulla. Työpiirros näyttäytyi tärkeänä ammattitaidon osoituksena. Työpiirros määritteli leikkauksen päälinjat ja sen tarkoitus oli toimia puvun alustavana rakennepiirustuksena pukujen toteuttajalle. Pukuluonnos määrittyi pääasiassa käyttöesineenä, ideapaperina. Tandefeltin mukaan vain harvoin kyseessä oli ”itsenäinen taideteos” ja tämä heijastui siihen, kuinka luonnoksia käsiteltiin: ”eivät ne kovin siistejä papereita ole.” Hän mainitsi useita erilaisia toteutustekniikoita, joista hänen mukaansa yleisin oli akvarelli- tai guassiväritekniikka. Tandefelt korosti tarpeeksi selkeän ja yksityiskohtaisen työpiirroksen merkitystä, etenkin silloin kun pukuluonnos oli erityisen lennokas tai ”fantastinen”, sillä sellaisilla ”puvustonhoitaja ei tee mitään, ellei koko ajan ole vieressä selittämässä jokaista saumaa.” Hän totesikin ulkomailla näkemiensä pukuluonnosten olleen pääasiallisesti ”varsin realistisesti ja pikkutarkasti tehty”.[1082]

Lopuksi Tandefelt arvioi artikkelissa vielä uransa aikana teatterintekemisessä tapahtuneita muutoksia. Suurimpana erona näyttäytyy siirty-

1082 Kyseessä oli teatterityöhön liittyvän aineiston tallentamista käsittelevä seminaari, joten todennäköisesti tämän takia Tandefelt käsitteli artikkelin yhteydessä poikkeuksellisen laajasti pukuluonnoksia, työpiirroksia ja niiden merkitystä.

mä prosessinomaiseen työskentelytapaan. Tandefeltin mukaan 1960-luvulla oli ”itsestään selvää”, että kun harjoitusten alussa lavastaja oli tehnyt ja esitellyt pienoismallinsa ja pukusuunnittelija luonnoksensa, ei muutoksia juurikaan tehty. 1980-luvulla Tandefelt ei enää osannut kuvitella, että tekisi lukkoonlyödyt pukuluonnokset näyttelijöiden vasta aloittaessa lukuharjoituksensa, ”sillä koko harjoitusprosessi on mielenkiintoinen tilanne, jossa myös pukuja voi kehitellä hyvin pitkälti eteenpäin.” Tandefelt korosti, miten harjoitusprosessin edetessä ”usein huomaa tehneensä varsin suuria virheitä valmiissa suunnitelmissaan”, sillä oli mahdotonta kuvitella kaikkia niitä tilanteita, joita harjoituksissa syntyy. Kahdenkymmenen vuoden aikana tapahtunut muutos tulee näkyväksi Tandefeltin aiempaa tasa-arvoisemmaksi kuvailemassa työskentelyprosessissa: ”Ryhmätyö teatterissa ei ole enää vitsi eikä teoriaa, vaan se on käytäntöä, jonka osa pukusuunnittelukin on.”

Siinä missä 1960- ja 1970-luvun aikalaisteksteissä korostuivat käytännön työprosessin käsittely ja 1980-luvulla pukusuunnittelutyön merkitykseen liittyvät, perustavanlaatuiset arvot ja ihanteet, viimeisenä käsittelemässäni vuonna 1991 julkaistussa artikkelissa Tandefelt katsoi ammattia toisesta positiosta, jo ”vakinaisen pukusuunnittelutyön” lopettaneena suunnittelijana.[1083] Vaikka Tandefelt artikkelissa nosti esiin myös pukusuunnitteluun liittyviä arvoja, tässä vaiheessa negatiivisena koetut ilmiöt saivat enemmän tilaa. Ensimmäisenä hän kritisoi ”teatterin marginaalisten ryhmien” eli puvustusten ja lavastusten ylikorostumista, jota hän piti merkkinä kriisistä. Tandefeltin mukaan ”1980-luvulla hullaannuttiin visuaalisiin keinoihin, pukuihin ja lavastukseen. Materiaaleihin tuhlattiin aivan mielettömästi.” Tandefelt hahmotteli kolmen vuosikymmenen mittaisen kehityskaaren alasta, jota ei 1960-luvulla ”käytännöllisesti katsoen ollut olemassakaan”. Ryhtyessään kehittymään ja herättämään kiinnostusta se sai liian suuren painoarvon. Tämän takia ”1980-luvulla nähtiin joitakin esityksiä, joissa puvut olivat kasvaneet tehtävänsä yli.” Tandefeltin mukaan lavastusten ja pukujen ”huikea kauneus tai erikoisuus” voi ensi näkemältä hurmata, mutta ne ovat todellisuudessa yksiulotteisia ja osoitus itseisarvona pidetystä puvustuksesta. Negaation kautta hahmottuu, millainen oli Tandefeltin mielestä hyvä puku. Hänen mukaansa huono puvustus ei tuota yllätyksiä, ei kehity, ei luo vastusta näyttelijän työl-

1083 Tandefelt 1991, 36–39.

le eikä palvele kokonaisuutta. ”Jos puku kertoo kaiken, näyttelijälle jää vähän tehtävää […]. Huono puku sanoo kaiken ensinäkemältä.” Tandefelt totesi olevan vaarallista, mikäli esityksestä tuleekin ”teatterimuotinäytös”. Näin voi tapahtua, jos pukusuunnittelija ”sokeutuu ilosta” saadessaan oikein mieluisan työn eikä ohjaaja osaa pitää puoliaan. Tandefelt peräsi, miten jokaisen taiteentekijän lailla ”pukusuunnittelijankin pitäisi vähän päästä kyseenalaistaa työnsä.” Hänen mukaansa pukusuunnittelun piti vastata esityksen sisältöä ja palvella kokonaisuutta.

Kahteen eri otteeseen Tandefelt mainitsi aina korostaneensa pukusuunnittelua näyttelijää palvelevana työnä – ”se ei ole mikään itseisarvo” – ja pukusuunnittelijaa näyttelijän palvelijana, jonka tulee kuunnella näyttelijää. Vastavuoroisuudelle perustuvan oman ammatillisen ihanteen – näyttelijä, joka arvostaa pukuaan ja pukusuunnittelijaa – ja käytännön välinen ristiriita oli kuitenkin selvästi osoittautunut Tandefeltille turhan suureksi. Hänen mukaansa näyttelijöiden asenteet eivät olleet muuttuneet toivotulla tavalla, eivätkä näyttelijät etenkään suurissa teatteritaloissa olleet valmiita joustamaan. Hän nosti merkittäväksi syyksi tähän suurten teattereiden nopean tuotantorytmin, joka vaati suunnitelmia hyvin varhaisessa vaiheessa. Toisaalta ”näyttelijät omalta taholtaan vaativat, ettei heitä saa suunnitella valmiiksi.” Tandefelt totesikin, miten ”joku raja siinäkin on, mihin nykyisissä tuotanto-olosuhteissa pystyy taipumaan, ja nöyrtymään näyttelijöiden edessä”, mutta heti perään muistutti ammatillisesta ihanteesta: ”vaikka tietysti pitääkin olla tietyllä tavalla nöyrä. Ja useimmat pukusuunnittelijat ovatkin sitä.”

Tandefelt kuvaili, miten hänen pukuajattelunsa oli muuttunut 1960-luvun alusta 1990-luvun alkuun. Uransa alussa hän oli ollut sitä mieltä, että ”puvun täytyy kertoa kerralla kaikki kulloisestakin roolihenkilöstä”, mutta ettei enää ajatellut niin: ”On paljon mielenkiintoisempaa, jos puku sisältää kysymysmerkkejä, jotka ratkeavat esityksen kuluessa. Tai puku voi tuoda jotain vastusta roolille.” Tandefeltin mukaan merkittäviä pukusuunnittelun heijastuvia seikkoja olivat muutokset dramaturgisessa ajattelussa. Hänen mukaansa historiallisuudella – tulkitsen hänen tarkoittaneen historiallisten esikuvien noudattamista epookkipuvustamisessa – ei ollut enää pitkään aikaan ollut itseisarvoa. Tosin hän epäili uutta epookkipuvustamisen nousukautta, sillä televisiossa oli tarjolla runsaasti hänen mukaansa ”erinomaisia historiallisia puvustuksia”. Tandefelt totesi myös, miten visuaalisten ylilyöntien jälkeen vähitellen oli koittamassa minimalistista lähestymistapaa arvostava aika.

Pukusuunnittelija-ammatti hahmottuu vuoden 1991 artikkelissa hieman eri näkökulmasta kuin aiemmissa teksteissä. Tandefeltin mukaan pukusuunnittelijat olivat ulkomaisista kollegoista poiketen myös käytännön toteutustyöhön osallistuvia ja työhönsä sitoutuneita ”käsityöläisiä”. He työskentelivät ristiriitaisessa tilanteessa, jossa heiltä vaadittiin välillä kohtuutontakin joustavuutta. Sen lisäksi, että pukusuunnittelijan ”täytyy tuntea historiaa, tyylioppia, taidehistoriaa, tapahistoriaa”, pukusuunnittelijan ammatinkuvaan kuului Tandefeltin mukaan myös paljon puvun toteuttamiseen liittyvää tietoa: ”patinointia, skitsien piirtämistä, työpiirustusten laatimista. Tämä on monisyinen ammatti.” Toisaalta Tandefelt totesi, miten kyseessä oli suojaton ala. Yleistäessään hän antoi samalla ymmärtää, että pukusuunnittelutyötä tekemään voitiin suureenkin laitosteatteriin palkata työn koko kuvasta ymmärtämättömiä nuoria ja kouluttamattomia tekijöitä: ”Ammattimaiseen teatteripukusuunnitteluun ei riitä, että osaa itse pukeutua elegantisti.” Tandefelt viittasi artikkelissa toisen kerran vakinaisen pukusuunnittelu-uransa lopettamiseen, kun hän oli 1980-luvun lopulla huomannut, ”että taito käyttää luottokorttia riitti pukusuunnittelijan ammattitutkinnoksi.” Vaikka hän totesikin hieman haikeasti, miten ”taiteen suhteen on aina niin, ettei voida sanella, kuka saa tehdä ja kuka ei”, hän silti teki selväksi, että itse arvosti mielikuvituksen käyttöä ja ”tyhjästä tekemistä”, sillä ”paras teatteripuku on pelkkää bluffia. Teatterihan on illuusion luomista tyhjästä. Kyllä sitä voidaan tehdä halvoin ja pienin keinoin.” Tässä Tandefelt on ironisesti hieman samankaltaisessa asemassa – tosin julkisesti – kritisoimassa tuhlauksesta nuoria ja kouluttamattomia pukujen suunnittelijoita, kuin häntä itseään edeltänyt puvustonhoitajasukupolvi. Myös heidän työnsä työ pukujen parissa oli perustunut samantapaiselle perusajattelulle illuusion luomisesta halvalla ja pienin keinoin. Ajatus teatterin magiasta oli sama, mutta ihanteelliset keinot olivat nyt erilaiset.

Pukusuunnittelun historia, arvot ja ihanteet kokemuskerronnassa

Kuvailin toisessa pääluvussa Tandefeltille merkityksellisten teosten työskentelyprosesseja ja nostin tuolloin esiin useita kokemuskerronnassa ilmenneitä, Tandefeltin pukusuunnittelijuuden ja suunnittelutyön kannalta olennaisina näyttäytyviä perusteita sekä tärkeinä tai vältettävänä määrittyviä ominaisuuksia ja toimintatapoja. Myöhemmin paikansin ja analysoin Tandefeltin yleisenä, itsestäänselvänä tai luonnollisena esit-

tämiä pukusuunnitteluun liittyviä arvoja, asenteita, ihanteita ja käytäntöjä sekä häntä itseään pukusuunnittelijana kuvailevaa kokemuskerrontaa myös ei-teoskohtaisen kerronnan yhteydessä. Esittelin tunnistamani yksitoista pääteemaa sisällönanalyysin tuloksia käsittelevässä luvussa ”Työskentelyn ehdot Liisi Tandefeltin kokemuskerronnassa”. Tuolloin tarkastelin kolmantena teemana Tandefeltin omaan pukusuunnittelijuuteen ja pukusuunnittelutyöhön liittyviä perusteita ja ominaisuuksia. Vaikka kyseessä on ollut myös muiden eri työskentelyn ehtojen ja kokemusten keskinäinen vuorovaikutus, etenkin näiden kokemuskerronnassa tärkeinä tai vältettävinä määrittyvien ominaisuuksien ja toimintatapojen avulla on mahdollista tunnistaa Tandefeltin pukusuunnittelijuuteen liittämiä arvoja ja ihanteita. Tarkastelen seuraavaksi Tandefeltin kokemuskerronnassa rakentuvaa pukusuunnittelutyön historiaa sekä minkälaisia ovat ammatin kannalta tärkeät arvot ja ihanteet hänen näkökulmastaan.

Tandefeltin 2000-luvun alussa pukusuunnittelijuuteen liittämät, tärkeinä ja olennaisina tai huonoina ja vältettävinä määrittyvät ominaisuudet ja toimintatavat tulivat näkyväksi sekä implisiittisesti, eri asiayhteyksissä, että eksplisiittisesti, selkeästi ilmaistuna. Paikannan arvopuheen etenkin yleistäväksi puheeksi kutsumaani kerrontaan. Yleistävä puhe jakautui kolmeen alueeseen: **1. yleistä asioiden tilaa käsittelevä kerronta, 2. Tandefeltin omaa suunnittelijuutta yleisluonteisesti kuvaileva kerronta** ja **3. pukusuunnittelijan ammattiin liittyvä ohjeistava puhe.** Näistä kaksi ensimmäistä aluetta liittyvät olennaisesti pukusuunnittelualan historiakuvan rakentamiseen. Sekä toinen että kolmas alue liittyvät ammatin kannalta tärkeinä hahmottuviin arvoihin ja ihanteisiin.

Yleistä asioiden tilaa ja Tandefeltin omaa pukusuunnittelijuutta yleisluonteisesti kuvaileva kerronta käsitteli sitä, *miten asiat hänen mukaansa ovat* – mikä on tai on ollut normaali tai yleinen asioiden tila. Kuvaillessaan sitä ”miten asiat olivat” Tandefelt hahmotteli esiin opiskeluaikansa ja työuransa alkuvuosien maailmaa, joka näyttäytyi hierarkisena ja traditioihin nojaavana. Vanhempia kunnioitettiin. Etenkin pääkaupunkiseudun ulkopuolella arvostettiin suurieleistä näyttelemistyyliä ja teatterin tunnetut, jo iäkkäät naisdiivat halusivat häivyttää ikääntymisen merkit. Puvustoissa työskenneltiin koko elämä työlle uhraten, pienissä, ahtaissa ja epäasianmukaisissa tiloissa lähes kellon ympäri, sillä uusia ensi-iltoja oli jatkuvasti. Epookkipuvut toteutettiin niin kuin ne oli aina tehty, kaikki vanhat materiaalit hyväksikäyttäen, vailla varsinaista ammattikoulutusta, toteutustekniikkaa ja tutkittua tietoa vaatetuksen ja

pukeutumisen historiasta. Puvustossa ei osattu tulkita pukuluonnoksia, pukuihin liittyvää kirjallisuutta ei ollut, eikä entisajan pukuja näytteillä museoissa. Teatterinjohdolla oli kaikki valta työntekijöidensä yli ja jokainen tiesi paikkansa. Samalla työyhteisö oli kuitenkin kuin perhe, jossa ilmapiiri oli lämmin ja yhteisöllinen.

Pukuestetiikan muutos hahmottuu Tandefeltin kokemuskerronnassa aluksi hitaana, mutta 1960-luvulla kiihtyvänä tapahtumasarjana, jossa kansainvälisillä vaikutteilla ja aktiivisella kouluttautumisella oli tärkeä sija. Toisen maailmansodan päätyttyä alettiin käydä opintomatkoilla Euroopassa. Muutos tapahtui hitaasti 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla, vanhat traditiot kyseenalaistavien, uudenlaista teatteriestetiikkaa ja visuaalista toteutusta ulkomailla nähneiden ohjaajien vanavedessä. Uutta ilmettä pukuihin haettiin aluksi työllistämällä taideteollisuuden suunnittelijoita. Omaa linjaansa noudattaneet muotisuunnittelijat ja muotoilijat eivät kuitenkaan ymmärtäneet teatterin vaatimuksia, näyttelijälähtöisyyttä ja materiaalien ja liikkeen merkitystä. He eivät myöskään olleet tottuneet pukusuunnittelijan ammatillisesti alisteiseen asemaan. Kukaan heistä halunnut uhrata omaa uraansa jatkamalla teatterityössä. Television ja ulkomaisten epookkisarjojen mukana tulivat myös katsojien uudet, kasvavat vaatimukset siitä, miltä epookkipukujen piti näyttää. Kansainvälisissä skenografianäyttelyissä nähtiin, miten pukuluonnoksia ja -suunnittelua voi tehdä eri tavalla kuin mihin oli totuttu, omana taiteenalanaan. Pukusuunnittelijat etsivätkin laadukasta koulutusta ulkomailta. Poliittinen teatteri veti kaiken imuunsa. Politiikka sai valtavan painoarvon myös sanomalehdistössä. Vaikka poliittinen teatteri oli osittain muodoiltaan tylsää, se puhdisti myös puvustuksen ja lavastuksen vanhasta painolastista. Vanhoilla puvustonhoitajilla oli kuitenkin vaikeuksia ymmärtää murrosta, joka teatterissa oli tapahtumassa. He kokivat itsensä syrjäytetyiksi ja valtansa menettäneiksi, kun uudenlaista pukuajattelua edustaneet pukusuunnittelijat tulivat ammattikentälle.

Ammattialan vakiintumisvaihe tapahtui Tandefeltin kokemuskerronnassa 1970-luvulla. Kyse ei kuitenkaan ollut stabiilista tilasta vaan jatkuvasta oman tilan oikeuttamisesta. Pukusuunnittelijat saivat taistella palkkansa ja arvostuksensa eteen. Ammatillinen järjestäytyminen tehosi. Vähitellen pukuja alettiin arvostaa osana kokonaistaideteosta ja pukusuunnittelijat hyväksyttiin osaksi taiteellista työryhmää. Teatterin taloudesta vastanneet johtajat eivät kuitenkaan ymmärtäneet pukujen merkitystä, eivätkä halunneet antaa pukujen toteutukseen tarvittavaa rahaa ja

pukusuunnittelijalle oikeudenmukaista palkkaa työstään. Intohimoisesti ja arvostaen työhönsä suhtautuvia puvustossa työskenteleviä toteuttajia ja pukusuunnittelijoita käytettiin hyväksi, sillä he eivät osaneet pitää puoliaan ja vaatia itselleen palkkaa ja kunniaa tekemästään työstä. 1980-luvun kuluessa ristiriidat kärjistyivät. Samaan aikaan kun toteuttajien koulutus- ja osaamistaso nousi huimasti, pukusuunnittelusta tuli muodikas ammatti, joka houkutteli myös alan vaatimuksia ymmärtämättömiä tekijöitä. Pukusuunnittelutyö muuttui. Etenkin isoissa teatteritaloissa siihen käytettiin aikaisempaa enemmän rahaa ja vähemmän mielikuvitusta. Puvuista tuli itsetarkoituksellisia, ne eivät enää olleet osa kokonaistaideteosta ja näyttelijän apuväline, vaan valtasivat yhdessä lavasteiden kanssa näyttämön ja veivät pääosan tarinalta ja näyttelijöiltä.

Tandefelt esitti kokemuskerronnassaan selkeitä väitteitä siitä, mistä pukusuunnittelutyössä on kysymys ja hahmotteli pukusuunnitteluun liittyvän ajattelun muutoksia ja muoteja. Tandefeltin mukaan pukusuunnittelutyö on psyykkisesti paljon raskaampaa kuin vaatetus- tai taideteollinen suunnittelu, sillä se sitoo suunnittelijaa eri tavalla. Pukusuunnittelija on alisteisessa asemassa. Pukusuunnittelutyö on silti myös ”pohjattoman mielenkiintoista” kaikkine historiallisten viitteineen ja taustoineen. Toisaalta, silloin kun tekee suunnittelutyötä vailla aiempaa työkokemusta, jälki on monesti uudenlaista ja tuoretta. Joka tapauksessa historiallisiin esikuviin perustuvat epookkipuvut ovat hyvin ilmaisevia vaatteita, ja yleisesti ottaen Tandefeltin mielestä anakronismit kertovat harvoin mitä on tarkoitus. Materiaaleja pitää kunnioittaa, eikä Tandefelt pidä ”materiaalisotkuista”, jossa perusteettomasti yhdistetään vaikkapa halpoja nailonpitsejä ja arvokankaita. Harjoitusvaiheessa puvut ovat näyttelijöille erittäin tärkeitä etenkin silloin, kun kyseessä ovat epookkipuvut. Pitkillä helmoilla, viitoilla ja isoilla hihoilla on paljon merkitystä näyttelijän liikkumisen ja eleiden kannalta. Ihailtavaa on etenkin pukujen toteuttajien, käsityöläisten taito:

> ”[…] ja useimmiten ne ihmiset jotka osaavat todella tehdä käsin, ovat myös hirveän kivoja. Se liittyy yhteen, tuo jonkun lisän persoonallisuuteen, se tyytyväisyys, minkä hyvä työ tuottaa ja sen kunnianhimon täyttyminen, että työn saa tehtyä hyvin, se on nautinnollista…”[1084]

1084 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

Yleistävän puheen avulla Tandefelt hahmottelee myös omaa, vuosien mittaan muuttunutta suhdettaan pukusuunnittelutyöhön. Uran alkuvaiheessa, vailla koulutusta ja vähemmällä työkokemuksella kaikkien asioiden opiskelu piti aina ”aloittaa aakkosista”. Myöhemmin työskentelystä tuli nopeampaa. Oivallus aikakaudesta syntyi lähes heti, kun oli lukenut käsikirjoituksen ja keskustellut vähän ohjaajan kanssa. Samalla kun työstä karisi ”tosikkomaisuus”, sitä ei kuitenkaan tehnyt enää yhtä tosissaan. Hyvä näytelmäkirjallisuus alkoi merkitä yhä enemmän, eikä yksioikoisista juonikuvioista enää jaksanut innostua. 1980-luvun mitään analysoimaton ja ”helpolla läpi menevä” ”rättipuvustusmuoti” tuntui vieraalta ja Tandefelt alkoi kokea oman, ”tukevaan materiaaliotteeseen” perustuvan tyylinsä vanhanaikaiseksi.

Kolmas tunnistamani yleistävän puheen alue oli **pukusuunnittelijan ammattiin liittyvä ohjeistava puhe**. Tällöin oli kyse siitä, *miten asioiden pitää tai pitäisi olla*. Ohjeistava puhe oli usein passiivimuotoista ja käsitteli Tandefeltin yleisenä totuutena pitämiä seikkoja sekä ohjeita ja neuvoja siitä, miten pukusuunnittelijan pitäisi, kannattaisi tai miten hän ei saisi toimia. Tulkitsen etenkin ohjeistavan puheen ammattiperinnettä jakavaksi ja siirtäväksi puhetavaksi, joka liittyy yhteisölliseen, perinnettä siirtävään asenteeseen. Etenkin ohjeistavaa puhetta tarkastelemalla voidaan selvittää niitä Tandefeltin eksplisiittisesti tärkeinä pitämiä arvoja ja ihanteita, joiden hän katsoo olennaisesti liittyvän pukusuunnittelutyöhön: mitä se voi parhaimmillaan olla ja mitä tämä vaatii pukusuunnittelijalta.

Ensiksi on palattava tutkimukseni otsikkoon – ”Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti”. Lainaus on haastatteluaineistosta ja olen valinnut sen kuvaamaan Tandefeltin omaa työskentelyasennetta. Samassa yhteydessä hän kuvaili olevansa ”tietynlainen perfektionisti”. Täydellisyyden tavoittelu tarkoitti sitä, ettei vaan tehdä ”pelkästään sinne päin sutaisten”. Hän totesi kuitenkin, että työelämässä hän joutui asiasta ”aika paljon natkuttamaan”, sillä kaikki eivät ajattele samalla tavalla ja ”sitä pidetään niuhotuksena.” [1085] Nähdessään ensimmäisen kerran tutkimukselleni valitsemani otsikon hän totesi sarkastisella äänensävyllä: ”Kunpa olisinkin tehnyt noin!” Kuten jo aiemmin totesin, kyse ei ole siitä, että Tandefelt olisi välttämättä itsekään onnistunut elämään ja tekemään työtä ihanteitaan noudattaen tai olisi ajatellut tehneensä niin.

1085 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000; 5.haastattelu 12.6.2002.

Kyse on siitä, mihin hänen mielestään piti ja ehkä yleensäkin kannattaisi pyrkiä. Vaikka kokemuskerronnasta löytyi myös selkeitä ohjeita ja neuvoja nuoremmalle ja kokemattomammalle pukusuunnittelijalle, kyse on myös Tandefeltin itselleen asettamista vaatimuksista.

Kokemuskerrontaa analysoidessani totesin, että ohjeistavaa puhetta – Tandefeltin antamia ohjeita ja neuvoja – löytyi hieman enemmän tai suunnilleen yhtä usein teoskohtaisen kuin ei-teoskohtaisen kerronnan joukosta. Oli erityisen kiinnostavaa, että vaikka ohjeet ja neuvot eivät kiinnittyneet nimenomaan tiettyihin teoksiin liittyvään kerrontaan, haastatteluissa, joiden yhteydessä katselimme samalla kuva-aineistoa, kertyi huomattavasti useammin ohjeistavaa puhetta.[1086] Kaikkiaan analyysin avulla löytyi kymmeneen eri teemaan liittyviä oheita ja neuvoja:

1. näyttelijän huomioonottaminen
2. mitkä asiat suunnittelutyössä ja työprosessissa ovat tärkeitä ja mitä seikkoja pitää ottaa huomioon
3. materiaalien käyttö ja pukujen toteutus
4. mikä on pukusuunnittelijan työssä tärkeää ja mistä työ saa merkityksensä
5. millainen puvun pitää olla
6. perimätieto
7. työasenne
8. pukuluonnosten toteutus
9. teosmuoto ja pukujen suhde
10. pukeutumisen historia

Eniten ohjeita ja neuvoja Tandefelt antoi liittyen **näyttelijän huomioonottamiseen**, jota hän piti erittäin tärkeänä. Tämä tarkoittaa sekä näyttelijän näkökulmaa että näyttelijän habitusta. Tandefeltin mukaan puku on tärkeä osa näyttelijäntyötä. Puvun ilmaisevuus voi olla kiinni pienistä seikoista, kuten istuvuudesta, epäistuvuudesta ja puvun volyymista. Pukusovitus on tärkeä hetki. Pukusuunnittelija ei saa jäädä kiinni pukuluonnokseensa, vaan olennaista on sovitustilanteessa nähtävä konkreettinen puku näyttelijän yllä.[1087] Pukusuunnittelijan pitää huomioida ja

1086 5., 6. ja 7. haastattelu.
1087 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

kunnioittaa etenkin arvostetun ja lahjakkaan näyttelijän tekemää työtä roolin rakentajana, eikä turhaan puuttua siihen.[1088] Materiaalivalinnoissa pitää ottaa huomioon näyttelijän mahdolliset allergiat tietyille materiaaleille ja materiaalien tuntu. Jotkut materiaalit saattavat tuntua erittäin epämiellyttäviltä iholla.[1089] Samassa roolissa esiintyville eri näyttelijöille pitää suunnitella puvut heidän omista lähtökohdistaan. Näyttelijän arvostaminen tarkoittaa myös hänen oman karakteerinsa esiin nostamista. Puvun pitäisi tuoda esille näyttelijän vartalon hyviä puolia ja tarvittaessa peittää heikkouksia.[1090] Näyttelijän näkemys omasta roolistaan pitää ottaa huomioon ja roolin rakentumista pitää kunnioittaa parhaansa mukaan. Aina se ei ole mahdollista siten kuin näyttelijä haluaisi, sillä pukusuunnittelijan pitää ottaa huomioon myös tuotantoprosessin vaatimukset ja produktion kokonaisaikataulu – se, milloin kaikkien pukujen pitää olla valmiita.[1091]

Seuraavaksi useimmin Tandefelt määritteli, **mitkä asiat suunnittelutyössä ja työprosessissa ovat tärkeitä ja mitä seikkoja pitää ottaa huomioon.** Hänen mukaansa teatterissa pitäisi olla hyvä, onnellinen ilmapiiri, ”perheyhteys”. Tärkeimpiä asioita tässä vaiheessa ovat hyvä kontakti ohjaajaan – ohjaajan tulisi luottaa pukusuunnittelijaan – hyvä kontakti lavastajaan sekä suunnittelutyön saaminen tarpeeksi ajoissa. Etenkin jos työskentelee freelancerina, suuret suunnittelutyöt pitää saada tietää vähintään vuotta aikaisemmin, jotta on mahdollista suunnitella muut työnsä, varmistaa toimeentulonsa, ja tehdä pohjustustyötä. Liiallinen kiire ja suunnittelemattomuus johtaa huolimattomaan ja toteuttajia kuormittavaan työtapaan.[1092] Pukusuunnittelijan läsnäolo harjoituksissa on tärkeää. Silloin on mahdollista huomata heti, jos/kun lähestymistapaa pitää muuttaa. Mikäli suunnittelija ei ole paikalla, muutostarvetta ei välttämättä huomaa ajoissa. Muutoksia on hankalampi tehdä myöhemmin.[1093] Vaikka kiireessä olisi tärkeää saada apua, epäaktiivisesta assistentista, jota pitää jatkuvasti ohjeistaa, voi olla enemmän haittaa kuin hyötyä.[1094]

1088 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1089 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1090 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1091 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.
1092 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1093 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1094 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001.

Olisi myös suotavaa, että produktion taloudellinen puoli olisi kunnossa. Puvustusbudjetin suuruus ei kuitenkaan välttämättä ole olennainen seikka, varsinkin jos tehdään pienempää, 5–10 puvun puvustusta. Tällöin pukusuunnittelijan on mahdollista käsitellä materiaaleja itse. Jos kyseessä on iso produktio ja paljon esiintyjiä, toteutusta pitää tehdä tehdasmaisesti, enemmän sarjatyönä. Tällöin budjetin pitää olla riittävän suuri, koska käsityömäinen lähestymistapa ei onnistu.[1095]

Seuraavaksi eniten neuvoja ja ohjeita kertyi liittyen **materiaalien käyttöön ja pukujen toteutukseen**; mitä pitää materiaaleja valitessa ottaa huomioon ja miten pukuja pitää teknisesti toteuttaa. Tässä yhteydessä Tandefelt totesi, että on paljon parempi kierrättää vanhaa materiaalia, kuin käydä ostamassa uutta keinokuitupohjaista kangasta, joka ei välttämättä ”toimi päällä”, eli ei ole niin ilmaiseva materiaali.[1096] Tandefeltin mukaan ison produktion toteutusta helpottava ratkaisu on valita mahdollisimman moniin pukuihin sopiva perusmateriaali, jota on mahdollista värjätä.[1097] Kun tehdään laajoja pukusarjoja, värisommittelu on tärkeää. Tästä johtuen on vaikea kierrättää vanhoja pukuja pukuvarastosta ja on välttämätöntä käydä ostamassa uutta kangasta.[1098] Etenkin jos tehdään teosta, jolla on todennäköisesti pitkä elinkaari, pitää ostaa uusia kankaita eikä kierrättää vanhoja materiaaleja, koska ne eivät välttämättä kestä käytössä.[1099] Materiaalia valitessa pitää ehdottomasti ottaa huomioon, miten se käyttäytyy liikkeessä ja miltä puku näyttää kun näyttelijä käyttää sitä – pukua ei voi tehdä staattiseksi, kauniin muodon ehdoilla.[1100] Vaatteen ilmaisevuuteen voi vaikuttaa teknisen toteutuksen kautta. Viitassa pitää olla riittävästi materiaalia, se pitää leikata täyskelloon eikä yrittää säästää kangasta ompelemalla olkapäät muotoon.[1101] Epookkipuvun ilmaisevuuteen vaikuttavat historiallisesti aidot yksityskohdat ja kaavoitus, jotka pitäisi toteuttaa siitä huolimatta, että ne saattavat olla työläämpiä; raidallisesta kankaasta tehdyt 1700-luvun hihat pitää leikata vinoon, saumoissa pitää olla tereet, pukujen yläosista pitää

1095 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1096 Emt.
1097 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1098 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
1099 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1100 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1101 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.

tehdä tarpeeksi istuvat ja niiden pitää muokata vartaloa, kuten tavoiteltuna aikakautena.[1102]

Yhtä usein kuin materiaaleista, Tandefeltin kokemuskerronnassa ilmeni ohjeistavaa puhetta siitä, **mikä on pukusuunnittelijan työssä tärkeää ja mistä työ saa merkityksensä**. Tandefeltin mukaan pukusuunnittelijalle on hyvin tärkeää oma kehollinen suhde vaatteeseen. Pukusuunnittelija pitää kyetä eläytymään vaatteen sisällä olemiseen, ”että tuntee vaatteen omassa kropassa”, koska tämä mahdollistaa ymmärryksen sekä vaatteen että näyttelijän liikkeestä.[1103] Vaikka vaistoamisella on tärkeä merkitys, pukusuunnittelutyötä ei pidä tehdä vain vaistonvaraisesti, vaan taustalla pitää olla koulutuksen mahdollistamaa ”todellista tietoa ja todellista osaamista” esimerkiksi materiaaleista.[1104] Jatkuvasti parempia tuloksia voidaan saavuttaa vain, kun työ tuntuu hyvältä ja on kivaa.[1105] Tandefelt korostaa, että pukusuunnittelijan työ on auttavaa työtä. Se ei saa olla itsetarkoituksellista ”omaa diivailua”, vaan tarkoituksena on auttaa ja tukea näyttelijää työssään. Etenkin nuoremmat näyttelijät, joilla ei vielä ole kokemusta ja jotka siksi ovat epävarmoja, tarvitsevat opastusta.[1106] Pukusuunnittelijalle kaikkein merkityksellisintä – ”suurin kiitos” – on jos hän voi puvun avulla auttaa näyttelijää löytämään roolinsa tulkinnan, jonka kanssa on ollut vaikeuksia.[1107]

Tandefelt määritteli myös sitä, **millainen puvun pitää olla**. Puku pitää suunnitella näyttelijää silmälläpitäen, sen täytyy ”lähteä näyttelijästä”. Jotta puku toimisi oikein, eli vahvistaisi ja auttaisi liikettä, se pitää muovata näyttelijän ylle sovituksessa.[1108] Epookkipuvussa korsetti antaa tuen seisomiselle, edellyttäen että se on oikein, historiallisten esikuvien mukaan tehty ja oikein kiristetty.[1109] Puvun ei pidä olla liian yksiselitteinen, vaan roolin ja puvun suhteessa pitää olla ristiriitaa, kuten vaikkapa hahmo, joka: ”puhuu tiukasti hampaittensa välistä kamalia asioita lempeällä äänellä, ja sitten hänellä on kaikkein kauneimman värinen vaate.”[1110]

1102 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 5. haastattelu 12.6.2002.
1103 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1104 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
1105 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1106 Emt.
1107 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1108 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1109 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1110 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.

Tandefeltin mukaan näyttämöllä pukujen täytyy ”olla enemmän” kuin normaalielämässä. Niissä pitää käyttää tarpeeksi runsaasti kangasta, jotta niissä on volyymia, elävyyttä ja liikkuvuutta.[1111] Liikkeen merkitykseen ja pukuihin liittyvä **perimätieto** liittyi viittaan, joka on Tandefeltin mukaan kaikkein paras näyttämövaate – kyse on siis samalla hyvän puvun määrittelystä. Viitan liike antaa hahmolle elävyyttä ja suurentaa liikettä.[1112] Neuvo oli peräisin Tandefeltin varhaisilta vuosilta Tampereen Työväen Teatterissa, jossa näyttelijä Ossi Kostia oli neuvonut nuorta näyttelijää:

> ”Ossi opetti minulle esimerkiksi sen, heti kärkeen, että ’Viitta – kaikkein paras näyttämövaate! Sillä voi tehdä mitä vaan – katso nyt Liisi!’ Ja sitten hän näytti. ’Katsopa Liisi, mitä voit tehdä, voit levittää sen näin, voit ottaa koko näyttämön haltuusi viitan avulla!’ ”[1113]

Olennaisia, yleisiä **työasenteeseen** liittyviä huomioita Tandefelt käsitteli lähinnä negaation kautta. Omasta näkemyksestä ja toteutuksen tasosta ei saa antaa periksi eikä luovuttaa. Kollegoihin ei saa suhtautua ylimielisesti, eikä pidä katkeroitua, kun oma aika on ohitse.[1114] Tandefelt antoi myös käytännöllisiä, **pukuluonnosten toteutukseen** liittyviä neuvoja. Hänen mukaansa näyttelijöiden valokuvia on hyvä käyttää hyödyksi pukuluonnoksia piirtäessä.[1115] Mikäli hahmojen karakterisoinnissa kuitenkin päätetään mennä hyvin pitkälle, ei yksittäisellä näyttelijällä enää ole niin paljon merkitystä, eikä pukuluonnoksiin kannata edes piirtää kasvoja.[1116] Teoksen toteutustapa heijastuu myös pukuluonnoksiin. Jos tehdään isoa työtä, jossa on suuria joukkokohtauksia, joihin käytetään vanhoja pukuja varastosta, ei kannata käyttää aikaa pukuluonnosten värittämiseen, ”ne eivät kuitenkaan toimi”.[1117] Lopuksi Tandefelt myös arvioi **teosmuodon ja pukujen suhdetta** kuvaillessaan lyhyesti operettia teokseksi, jossa puvut ovat musiikin ohella pääosassa ja antoi **pukeutu-**

1111 Tandefelt, 3. haastattelu 19.12.2000.
1112 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002.
1113 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000.
1114 Emt. ja 6.haastattelu 8.8.2002.
1115 Tandefelt, 7. haastattelu 22.8.2002.
1116 Emt.
1117 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.

misen historiaan liittyvää opastusta krinoliinien käytöstä.[1118]

Tarkasteltuani Tandefeltin uransa aikana esittämiä arvoja ja ihanteita ja verrattuani niitä kokemuskerronnassa esille tulleisiin arvoihin ja ihanteisiin, totesin, että Tandefelt on käsitellyt 2000-luvun alun kokemuskerronnassa esille nostamiaan aiheita jo aikalaisteksteissä pukusuunnittelijauransa aikana. Vaikka oli mahdollista paikantaa muutoksia tietyissä käytännöissä, arvoissa ja ihanteissa, monet Tandefeltin 2000-luvun alussa esittämistä arvoista ja ihanteista olivat peräisin jo uran alkuvaiheilta ja kiinteässä yhteydessä hänen omiin kokemuksiinsa. Osa arvoista ja ihanteista on samoja kuin aikaisemmilla sukupolvilla. Arvojen ja ihanteiden muodostumisprosessi ei siis välttämättä seuraile ammatillisen kokemuksen kasvua. Tandefelt on tehnyt itselleen merkittäviksi osoittautuneita oivalluksia jo uransa alkuvaiheissa ja omaksunut myös aiempien sukupolvien pukuihin liittyviä ihanteita. 1980-luvulla ammattikentälle suunnatun seminaarin ja julkaisun yhteydessä Tandefeltin muotoilemat tärkeät arvot ja ihanteet olivat edelleen läsnä 2000-luvun alun kokemuskerronnassa.

1118 Tandefelt, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

3.4 Kerronnan rakenteen analyysin ja kuva-aineiston käyttö

Hahmottaakseni tarkemmin teoskohtaisen kokemuskerronnan teemojen välisiä suhteita käytin kerronnan rakenteen analyysiksi nimeämääni työtapaa. Toinen käyttämäni menetelmä liittyy kuvien käyttöön tutkimusaineistona ja haastattelujen virikeaineistona. Koska nämä menetelmät osoittautuivat käyttökelpoisiksi, esittelen lyhyesti niihin liittyviä tuloksia. Kerronnan analyysiin liittyviä teoskohtaisia tuloksia tarkastelen yksityiskohtaisemmin 4. liitteessä.

Kerronnan rakenteen analyysi ja tulkinta tutkimusmenetelmänä
Kuten jo ensimmäisessä pääluvussa sisällönanalyysia kuvaillessani totesin, haastatteluaineiston teemoittelu ei ole yksiselitteistä, eivätkä litteroidun aineiston rivien pituudet ole täsmälleen saman mittaisia. Rivimääriä laskemalla on silti mahdollista saada yleistä mielikuvaa tarkempi ja selvästi suuntaa antava käsitys siitä, kuinka paljon kerrontaa kustakin teoksesta kertyi, mistä teoksesta kerrontaa oli enemmän ja mistä vähemmän, kuinka paljon kerrontaa kustakin teemasta kertyi, mistä teemoista paljon ja mistä vähän. Eri teoksia käsittelevän kerronnan määriä vertailemalla oli mahdollista löytää ne teokset, joista kerrontaa kertyi erityisen runsaasti. Lisäksi oli mahdollista hahmottaa koko teoskohtaista aineistoa koskevan kerronnan teemojen määrää, laajuutta ja aiheita. Kerronnan määriä selvittämällä näkyi konkreettisesti, mistä asioista Tandefelt kertoi eniten tai mihin hän palasi useimmin. Etenkin tätä olisi ollut mahdotonta hahmottaa pelkän aineiston lähiluvun avulla.

Vaikka kerronnan määrä ja tärkeys eivät välttämättä korreloi, teemo-

jen kerrontamäärät hahmottavat ainakin sitä, mikä aihe kunkin teoksen kohdalla innosti tai tuntui erityisen olennaiselta. On kuitenkin huomioitava, että vaikka jonkun aiheen käsittely oli määrällisesti vähäinen, se ei tarkoita, etteikö asia olisi ollut Tandefeltille tärkeä. Aiheen merkitys tuli esiin sisällön painotuksen kautta. Toisaalta, jos johonkin aiheeseen palattiin todella moneen otteeseen, se kertoo, että aihe on askarruttanut. Teemojen kerrontamääriin vaikuttaa tietysti myös se, kuinka monenlaisia aiheita olen niiden alle koonnut. Teemat eivät olekaan suoraan verrannollisia toisiinsa, vaan niiden avulla olen pyrkinyt tekemään hyvinkin hienosyistä erittelyä. Näin olen voinut poimia erityisesti kiinnostavia kerronnan aiheita tarkastelun kohteeksi.

Kerronnan rakenteen analyysin tuloksena totesin, että teoskohtaisesti eniten kerrontaa kertyi Tandefeltin taiteellisesti tärkeimmiksi määrittämistä teoksista. Selvästi eniten kerrontaa kertyi *Galilein elämästä*, toiseksi eniten *My Fair Ladysta*, tämän jälkeen *Myrskystä* ja *Macbethista*. Negatiivisina muistetuista teoksista *Kreivitär Mariza* ylti keskimääräistä suurempaan kerrontamäärään, suunnilleen samaan kuin *Macbeth*, mutta muut kolme negatiivisena muistettua teosta tuottivat selvästi keskimääräistä vähemmän kerrontaa. Aivan hännänhuipuksi jäi *Can-Can*. Kaiken kaikkiaan kokemuskerronnasta oli mahdollista hahmottaa yhteensä peräti kolmekymmentä erilaista kerronnan teemaa. Kunkin teoksen kohdalla erilaisia kerronnan teemoja kertyi kuitenkin 2–17. Yleisimmin teoskohtaisia teemoja kertyi 10–14. Kaikkein eniten kerrontaa – noin 4,5 kertaa enemmän kuin seuraavaksi laajimmasta teemasta – kertyi liittyen teosten työprosessiin, toiseksi eniten kerrontaa kertyi suunnittelutyön lähtökohdista, kolmanneksi pukuluonnoksista, neljänneksi puvuston toteutustyöstä, viidenneksi eniten puvustuksen ja sen merkityksen arviointia, kuudenneksi kerrontaa materiaaleista ja seitsemänneksi työskentelystä näyttelijöiden kanssa.

Verratessani 1.–4. elämäkertahaastatteluja ja tiettyihin teoksiin keskittyviä, 5.–7. produktiohaastatteluja, joiden yhteydessä katselimme samalla kuva-aineistoa, totesin, että kerronnan määrän lisäys jälkimmäisissä oli huomattava. Kyse saattoi olla myös siitä, että ensimmäisten haastattelujen puitteissa teos vain mainittiin lyhyesti. Tällöin kaikki teokseen liittyvä kerronta tapahtui varsinaisesti jälkimmäisten haastattelujen yhteydessä – kuten *Yhden yön erheiden* kohdalla. Verrattuna ensimmäisiin elämäkertahaastatteluihin tiettyyn teokseen keskittyminen jälkimmäisissä produktiohaastatteluissa saattoi parhaimmillaan tuot-

taa lähes kolmetoistakertaisen määrän kerrontaa. Näin kävi esimerkiksi *Myrskyn* kohdalla. Teoskohtaisen kerronnan lisääntyminen ei sinänsä ollut yllätys, vaan odotettavissa, sillä olihan jälkimmäisissä (kolmessa) produktiohaastatteluissa mahdollisuus keskittyä tiettyihin viiteentoista teokseen, kun (neljässä) elämäkertahaastatteluissa käytiin lävitse yli neljänkymmenen vuoden mittainen ajanjakso. Sen sijaan kerronnan lisääntymisen määrä oli positiivinen yllätys.

Kuva-aineiston käyttö lähdeaineistona ja haastattelun tukena

Teatterintutkija Joseph Roachin mukaan muistamisen ja kirjallisten asiakirjojen historiallisten lähteisiin rinnastaminen on eräs merkittävimpiä esittämisen tutkimuksen strategioita. Muistia tukeva materiaali – joista Roach mainitsee Jaques Le Goffiin viitaten puheen, kuvat ja eleet – täydentää virallisia dokumentteja tai kyseenalaistaa niiden ylivallan.[1119] Koska tutkimusta näyttämöpukujen varhaisemmasta historiasta Suomessa on toistaiseksi tehty vähän, esitys- ja roolikuvat ovat olleet tutkimukseni kannalta tärkeää lähdeaineistoa. Tarkastelin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvulla otettuja valokuvia lähinnä dokumentteina siitä, minkälaisia pukuja esiintyjät ovat käyttäneet sekä suhteessa de Marlyn (1982), Monksin (2010) ja Blumenfeldin (2014) keskieurooppalaisista näyttämöpuvuista ja niihin liittyvistä traditioista tekemiin johtopäätöksiin. Kuva-aineiston tuella oli mahdollista todeta suomalaisten pitkälti noudattaneen ja toisintaneen keskieurooppalaisia tyyppipuvustamiseen ja tiettyihin rooleihin liittyviä näyttämöpukukäytäntöjä. Tiettyjä pukuja saatettiin käyttää eri teoksissa tai samoissa teoksissa tietyn roolihahmon pukuna jopa useiden vuosikymmenien ajan. 1960-luvun alusta lähtien tapahtuneet muutokset pukuestetiikassa tulivat esitys- ja roolikuvissa selvästi näkyviin ja oli mahdollista asettaa Liisi Tandefeltin työskentely pukusuunnittelijana laajempaan kontekstiin.

Tandefeltiin liittyvä kuva-aineisto – pukuluonnokset, työpiirrokset ja valokuvat – osoittautui monipuolisemmaksi ja mielenkiintoisemmaksi aineistoksi, kuin mitä olin alunperin olettanut. Alkuvaiheessa pukuluonnokset toimivat muun aineiston ohella lähde- ja vihjemateriaalina, jonka pohjalta hahmotin Tandefeltin työuraa, säilyneen aineiston koko-

1119 Roach 2005, 215.

naismäärää ja laatua. Valittuani viisitoista tarkemmin käsiteltävää teosta pukuluonnokset ja työpiirrokset toimivat lähdeaineistona, jonka avulla hahmotin teoksen kokoa, visuaalista ilmettä, Tandefeltin työmäärää ja teoksen roolituksia. Kolmannen kerran kävin pukuluonnokset läpi analyysi- ja tulkintavaiheessa. Tällöin kiinnitin huomiota esimerkiksi luonnosten määrään, käytettyihin materiaaleihin ja toteutustekniikoihin, mutta etenkin pukuluonnoksiin ja työpiirroksiin tehtyihin merkintöihin. Näiden tarkempi tutkiminen selvensi kuvaa Tandefeltin työprosessista ja työskentelykäytännöistä.

Pukuluonnosten avulla oli mahdollista hahmottaa suunnittelutyön ja teoksen valmistamisen vaiheita ja keskinäistä suhdetta, kuten ilmeni *Dantonin kuoleman* (1977) yhteydessä. Kuva-aineiston avulla myös unohdetut työprosessin vaiheet tulivat näkyviin: esimerkiksi *Kreivitär Marizasta* (1976) säilynyt runsas aineisto oli informatiivinen. Sen muodosti sekalainen kokoelma erikokoisia, eri tyyleillä ja eri toteutustavoin erilaisille papereille piirrettyjä ja maalattuja pukuluonnoksia, työpiirroksia, materiaalinäytteitä ja niihin kiinnitettyjä kirjelappuja. Aineiston perusteella saa mielikuvan kiireestä, jossa suunnittelutyötä on tehty. Teoksen kuva-aineistoa tutkimalla totesin, että Tandefelt teki ja toimitti pukuluonnoksia ja työpiirroksia puvustoon pitkin työprosessia. Pukusuunnittelija ja puvustonhoitaja eivät tässä yhteydessä välttämättä edes tavanneet, ja siksi ohjeet annettiin luonnoksiin kiinnitetyillä kirjelapuilla.

Tutkimuksessani kuva-aineiston ja muistelun suhde osoittautui erittäin hedelmälliseksi. Lähinnä pukuluonnoksista koostuneella kuva-aineistolla oli tärkeä osa kolmessa produktiohaastattelussa, joissa keskityimme erityisesti Tandefeltille merkityksellisiin teoksiin. Produktiohaastattelut rakentuivat pitkälti keskusteluille pukuluonnoksista, niiden katselusta, kommentoinnista, koskettelusta ja käsittelystä. Tandefeltin kotona tekemiemme kahden ensimmäisen produktiohaastattelun aikana kävimme läpi yhdentoista teoksen pukuluonnoksia. Viimeisessä, Teatterimuseossa tehdyssä produktiohaastattelussa katselimme samalla kahdeksan teoksen pukuluonnoksia. Puhuimme osittain samoista teoksista siksi, että parin teoksen kohdalla pukuluonnoksia oli sekä Tandefeltin kotona että Teatterimuseossa.

Myös produktiohaastattelut tallennettiin vain äänitteinä. Haastattelun tallennus kuvaamalla olisi voinut selkeyttää puheen kohdetta joissain tapauksissa, toisaalta se olisi vaatinut kolmannen henkilön mukanaoloa haastattelutilanteissa. Siten kuvaaminen ja kuvatuksi tuleminen

olisi todennäköisesti tavalla tai toisella heijastunut haastattelutilanteeseen, Tandefeltiin haastateltavana ja minuun tutkija-haastattelijana. Haastatteluissa pyrin joka tapauksessa mahdollisimman selkeästi sanallistamaan, mitä luonnoksia tai yksityiskohtia olimme kulloinkin käsittelemässä, jotta äänitteisiin jäisi vain vähän tunnistamattomia keskustelunkohteita, kuten ”tämä tässä”. Aina se ei kuitenkaan onnistunut.

Analysoituani haastatteluaineiston kerronnan rakennetta pidän erityisen kiinnostavana tutkimustuloksena, että kuva-aineistoa katsellen toteutettujen produktiohaastatteluiden yhteydessä Tandefelt kertoi huomattavasti useammista teemoista. Lisäksi hän kertoi teemoista laajemmin ja monipuolisemmin, kuin elämäkertahaastattelujen yhteydessä. Tandefeltille erityisen merkittävinä hahmottuviin teoksiin – kuten *Myrsky*, *Galilein elämä* ja *My Fair Lady* – liittyvän kuva-aineiston läpikäynti tuotti myös runsaammin eksplisiittistä suunnittelijan ihanteisiin ja arvoihin liittyvää kokemuskerrontaa. Totesin myös, että kuva-aineistoa ei välttämättä tarvinnut olla paljon, kun se jo herätti kerrontaa. Mikäli kuva-aineistoa ei ollut lainkaan, sen puute vaikutti sekä haastateltavaan että haastattelijaan. Sen jälkeen kun teosta käsittelevä perustarina oli kerrottu ja käsitelty, ei produktiosta tuntunut haastattelutilanteessa löytyvän keskusteltavaa.

Tutkimuksessani osoittautui, että kuva-aineisto – etenkin valokuvat – tuotti vanhan, mahdollisesti jo kiteytyneen tulkinnan kyseenalaistavia muistoja, kerrontaa tai jopa uusia tulkintoja eri teemoista. Kuva-aineiston avulla vanhoja mielikuvia oli mahdollista tarkistaa tai kyseenalaistaa. Valokuvien katselu tuotti enemmän kerrontaa näyttelijöistä, näiden kanssa työskentelystä ja näiden suhteista pukuihinsa, kun taas pukuluonnosten kautta ja/tai avulla puhuttiin enemmän itse luonnoksista ja pukujen toteutuksesta. Pukuluonnosten äärellä keskustelu oli monesti hyvin konkreettista. Tällöin käsittelimme muun muassa kenkiä, hattuja ja käytännön työn järjestelyä. Kaiken kaikkiaan kuva-aineisto oli myös minulle haastattelijana tärkeä inspiraationlähde ja tuotti yksityiskohtaisempia kysymyksiä. Pukuluonnosaineiston läpikäynti ennen haastatteluja ja haastattelut niitä katsellen auttoivat minua ymmärtämään paremmin näytelmätekstejä, esitysten rakennetta ja tietyn teoksen pukuihin liittyvää puhetta, mutta myös Tandefeltin yleisempiä viittauksia pukuihin ja suunnitteluun liittyviin ajatuksiin. Osalla pukuluonnoksista osoittautui olevan myös Tandefeltin määrittämää taiteellista itseisarvoa; ne ovat erityisen onnistuneita ja siksi muistamisen ja muistelemisen arvoi-

sia, kuten *Kohti maailman sydäntä* (1977) ja *My Fair Ladyn* (1985) pukuluonnokset.

Tutkimukseni aikana selvisi myös useita pukuluonnosten käyttötapoja. Alkuperäisen tarkoituksensa lisäksi Tandefeltin pukuluonnoksia on käytetty näyttelymateriaalina teatterin lämpiöissä ja erityisesti pukusuunnittelua esittelevissä näyttelyissä, kuvittamassa julkaisuja, sanoma- ja aikakauslehtikuvituksena, käsiohjelmien kuvituksena sekä lahjoina työryhmän jäsenille ja ystäville. Ainakin kerran hän on myös kierrättänyt pukuluonnoksia. Tämä kävi ilmi etsiessäni kuva-aineistoa Turun Kaupunginteatterin *Kreivitär Marizasta* (1976). Tuolloin löysin identifioimattomia pukuluonnoksia ja työpiirroksia, joiden Tandefelt tunnisti liittyvän hänen viimeiseen pukusuunnittelutyöhönsä, Kouvolan teatterin *Kreivitär Marizaan* (1992). Mukana oli myös näistä täysin poikkeava, isokokoinen luonnos kansanpukuisesta naishahmosta. Luonnos oli signeerattu kahdelle vuodelle, 1976 ja 1992. Näistä vuosi 1976 oli vedetty yli (ks. kuva 67). Tandefelt moitti itseään leikkimielisesti väärennöksestä ja arvioi työskentelynsä ”degeneraatiota”, joka näkyi muun muassa siinä, ettei jaksanut enää tehdä pukuluonnoksia yhtä kunnianhimoisesti kuin joskus aikaisemmin.[1120]

Pukuluonnokset ja työpiirrokset ovat monipuolista aineistoa, joita ei toistaiseksi ole teatterintutkimuksessa osattu hyödyntää. Aiheeseen perehtyneen tutkijan on pukuluonnosten avulla mahdollista tulkita suunnittelijan tarkoitusta ja toteutuksen lähtökohtia silloinkin, kun suunnittelutyöstä ei ole mitään kirjallisia dokumentteja. Pukuluonnosten ja työpiirrosten avulla on mahdollista havainnoida pukujen suunnittelun ja toteutuksen työprosessia, luonnosten toteutustekniikkaa ja aikakauteen, kyseiseen teokseen tai jopa tiettyyn roolihahmoon liittyviä tyylejä ja ajattelutapoja. On tietysti muistettava, että pukuluonnos ja työpiirros ovat vasta suunnitelmia. Ne ovatkin kiinnostavia juuri tehdessään suunnittelu- ja toteutusprosessin tietyt vaiheet ja kontekstin näkyväksi.

Kuva-aineiston käyttö lähdeaineistona ja produktiohaastatteluihin liittyvänä virikeaineistona oli toimiva tutkimusmenetelmä. Sen avulla oli mahdollista tavoittaa aiemmin tuntematonta tietoa näyttämöpuvuista ja niihin liittyvistä käytännöistä, Tandefeltin työskentelyprosessista

1120 Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002; pukuluonnosten kierrättämisestä ks. myös Weckman 2008 (julkaisematon tutkimusesitys).

sekä kuva-aineiston ja muistelun suhteesta. Kuva-aineiston käyttö lisäsi ja monipuolisti kokemuskerrontaa sekä inspiroi omien arvojen ja ihanteiden eksplisiittiseen käsittelyyn. Kuva-aineisto myös herätti jo unohtuneita tai muuten taaemmas painuneita muistoja etenkin käytännön työprosessista ja yksittäisistä työtovereista. Erityyppiset kuva-aineistot tuottivat hieman eri aiheista ja eri tavoin painottunutta kerrontaa. Haastatteluaineiston keräämisen yhteydessä käytettävän kuva-aineiston laji onkin syytä valita huolella ja tiedostaen. Mikäli tutkimusintressi kohdistuu pukujen toteutukseen, etenkin pukuluonnokset ja työpiirrokset ovat hedelmällistä aineistoa. Jos kiinnostus kohdistuu esiintyjien kanssa työskentelyyn, valokuvat voivat toimia parempana virikeaineistona. Kuva-aineisto saattaa herättää hyvin tarkkoja etenkin käytännön työhön liittyviä muistoja, joita voi olla vaikea tavoittaa, jos keskustellaan ilman kuvia.

3.5 Lopuksi – tutkimuksen yhteenveto

Opinnäytetyöni on hyvin laaja ja monimuotoinen. Olen keskittynyt yhden pukusuunnittelijan uraan ja pyrkinyt näin hahmottamaan pukusuunnitteluammattin lähihistoriaa sekä siihen liittyneitä työskentelykäytäntöjä, käsityksiä, arvoja ja ihanteita. Olen lisäksi pyrkinyt osoittamaan Liisi Tandefeltin tärkeän merkityksen ammatista kertoneena ja sitä määrittäneenä asiantuntijana. Kirjallisen työni rakenteessa tutkimusprosessi, Tandefeltin pukusuunnittelijauran kuvailu sekä tekemäni tulkinnat ja johtopäätökset ovat vuorotelleet ja kietoutuneet toisiinsa. Tandefeltin kokemuskerronnan käyttö tutkimukseni ensisijaisena aineistona ja analyysin kohteena osoittautui toimivaksi, mutta erittäin vaativaksi menetelmäksi. Tutkimukseni olisi todennäköisesti hyötynyt alkuvaiheessa tehdyistä aineistoon ja tutkimuskysymyksiin liittyvistä selkeistä rajauksista, jotka olisivat vähentäneet sekä tutkimukseen käytettyä aikaa että sen kirjallisen muodon laajuutta. Tietoisuus näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen vaiheesta nuorena, vasta rakentumassa olevana tutkimusalana kuitenkin vaikutti tekemiini valintoihin voimakkaasti. Alan historiaan liittyvän perustutkimuksen ohella olen pitänyt tärkeänä myös tutkimusmenetelmien kokeilua ja arviointia. Toivon tämän tulevaisuudessa hyödyttävän näyttämö- ja elokuvapukututkimuksesta kiinnostuneita tutkijoita, jotka haluavat käyttää haastatteluja ja kuva-aineistoa menetelmänä ja tutkimusaineistona.

Tutkimuksessani kokemuskerronta ja kokemuskertomukset osoittautuivat näyttämö- ja elokuvapukututkimuksen kannalta erittäin kiinnostavaksi aineistoksi, jonka ominaispiirteistä on kuitenkin syytä olla tietoinen. Kyse ei välttämättä ollut siitä, että produktio oli taiteellisesti

erityisen onnistunut tai tunnettu, vaan muistot ja kerronta liittyivät teoksiin, joihin yhdistyi paljon erilaisia, voimakkaita tunteita, käännekokemuksia tai joiden aikana sattui ja tapahtui paljon myös yksityiselämässä. Näihin teoksiin liittyvän kokemuskerronnan kautta oli silti mahdollista tavoittaa pukusuunnittelutyön kannalta kiinnostavia aiheita. Tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, että yksitoista kokemuskerronnassa positiivisina muistettua produktiota edustivat hetkiä, jolloin Tandefeltin oli mahdollista toteuttaa pukusuunnittelutyössä tärkeinä pitämiään arvoja ja ihanteita, kun taas neljä negatiivisina muistettua teosta edustivat erilaisia epäonnistumisia siinä suhteessa. Kokemuskerronnan avulla Tandefelt ei hahmotellut ainoastaan omaa, vaan samalla koko pukusuunnittelija-ammatin ja ammattikunnan menneisyyttä ja arvomaailmaa, kulttuurista muistia. Yhteinen menneisyys rakentui osittain myös dialogisesti, kerrontatapahtumassa, kun jaoimme menneisyyteen liittyviä käsityksiä ja tulkitsimme ammattiyhteisön kannalta olennaisina pitämiämme kokemuksia ja tapahtumia.

Totesin, että ymmärtääkseen kokemuskerronnan ja -kertomusten merkityksiä, tutkijan on tiedostettava kerronnan konteksti ja kertomusten paikka kertojan elämänkulussa. On hyvä olla tietoinen myös erilaisista puhetavoista. Kertojalle tutkimusprosessi voi olla merkittävä kokemus, joka herättää havainnoimaan omaa elämänkulkua ja sen hahmottamistapaa sekä saattaa jopa muuttaa suhtautumista koettuihin tapahtumiin. Parhaimmillaan kokemuskerronta ja sen käyttäminen tutkimusaineistona avaa sekä kertojalle että tutkijalle aivan uusia, voimauttavia näköaloja. Kokemuskerronnan ja aikalaisaineiston analysoinnin ja vertailun avulla rakentui ymmärrys Tandefeltin arvojen ja ihanteiden muodostumisprosessista. Se myös lisäsi luottamusta omaan aikaansa sidonnaisen haastatteluaineiston todistusvoimasta menneisyyden kuvaajana. Pidän kerronnan rakenteen analyysia sekä kuva-aineiston käyttöä lähdeaineistona ja produktiohaastatteluihin liittyvänä virikeaineistona hyödyllisinä tutkimusmenetelminä, joiden avulla oli mahdollista kerätä muuten vaikeasti tavoitettavaa tietoa sekä kerronnan rakenteellisista seikoista, pukusuunnittelutyöstä että kuva-aineiston ja muistelun suhteesta.

Tutkimuksen avulla totesin, että Liisi Tandefeltin ura pukusuunnittelijana 1950-luvun lopulta 1990-luvun alkuun kiinnittyi *hyvin monenlaisiin, pitkäaikaisiin, myös kansainvälisiin teatterityöhön, näyttämön kokonaisestetiikkaan, vallankäyttöön, sukupuoleen, ikään ja ammatil-*

lisiin sukupolviin liittyviin työskentelyn ehtoihin – käytäntöihin, arvoihin ja ihanteisiin – jotka vaikuttivat hänen työskentelyynsä monin tavoin. Samankaltaisia työskentelyn ehtoja on tunnistettu eri aikoina ja muissakin länsimaisissa työskentelykulttuureissa, vaikka paikalliset olosuhteet ovatkin vaihdelleet. Työskentelyn ehtoja ei kuitenkaan ole aiemmin tutkittu vastaavanlaisesta näkökulmasta, joten tutkimukseni tuotti aikaisempaa laajemman ja yksityiskohtaisemman käsityksen niistä arvoista, ihanteista ja käytännöistä, jotka ovat vaikuttaneet pukusuunnittelijana työskentelyyn käsittelemälläni aikakaudella. Olen pyrkinyt tarkastelemaan Tandefeltin kokemuskerronnassa esille tulleita työskentelyn ehtoja osin myös hieman laajemmassa kontekstissa. Tällaisia aiheita olivat etenkin valtaan ja sukupuoleen liittyvät ehdot. Muilta osin olen työni laajuuden takia joutunut rajaamaan kiinnostavienkin ehtojen tarkastelua. Tandefeltin taiteellisen työn analyysi ei ollut tutkimukseni päätehtävä. Olen kuitenkin pyrkinyt tekemään näkyväksi hänen toimintansa pukuestetiikan toteuttajana suhteessa käsittelemääni aikakauteen ja sen pukuestetiikassa hahmottamiini pääpiirteisiin. Tehdäkseen oikeutta mielenkiintoiselle ja tärkeälle aiheelle tarkempi analyysi vaatisi kuitenkin tuekseen laajempaa, myös muita pukusuunnittelijoita koskevaa aineistoa, enkä ole halunnut laajentaa tutkimustani enempää.

Korostan, että Suomessa 1960-luvulla näkyväksi tullut näyttämöpukuestetiikan muutos oli osa laajempaa kansainvälistä murrosvaihetta, ei vain teatterikentän muutoksiin liittynyt tapahtuma, eikä etenkään pukusuunnitteluammatin ja pukuajattelun syntyhetki Suomessa. Teatteriestetiikan sotienjälkeinen modernismi ja 1950-luvun taideteollisuuden yksinkertaisuutta ja käytännöllisyyttä korostaneet ihanteet muokkasivat aiempaa näyttämöpukuihin liittyvää ajattelua ja toteutustapoja, joihin liittyi omia, omaan aikakauteensa sidonnaisia ihanteita. Näyttämöpuvuissa estetiikan muutos näkyi jo 1950-luvulla tyyliteltynä yksinkertaisuutena, joka voimistui seuraavalla vuosikymmenellä. 1960-luvulla näyttämöpukujen muotokieli ammensi aikakauden yksinkertaisuutta ihailleesta ja koristeellisuutta vieroksuneesta taideteollisuudesta ja vaatetusmuodista. Aiemmin käytettyjen ohuiden, pehmeästi laskeutuvien kankaiden sijasta käytetyt jäykemmät ja tiiviimmät tekstiilimateriaalit tuottivat minimalistisen tyyliteltyjä ja veistoksellisia pukuja. Etenkin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa käsityötä ja materiaalinmuokkausta painottanut itäeurooppalainen näyttämöpukuestetiikan suuntaus voimistui. Bratislavasta haetun koulutuksen myötä siitä tuli 1970-luvulla Suomes-

sa näkyvintä pukuestetiikkaa. Muutokset teatterin kokonaisestetiikassa näkyivät myös esiintyjän pukeutumisena ja riisuuntumisena näyttämöllä, joka asetti uusia vaatimuksia etenkin epookkipukujen toteutukselle. Ulkomaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa tavoiteltu aiempaa realistisempi ote tuotti raikkaalta näyttänyttä, vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimukseen perustunutta epookkipuvustamista. Tämä osaltaan innosti suomalaisia suunnittelijoita ja toteuttajia etsimään keinoja ja toteuttamaan epookkipukuja näyttämölle vastaavalla tavalla, joka yhdisti realistisen tutkimusotteen ja tyylitellyn taiteellisen kokonaisnäkemyksen. 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla teatterissa tapahtunut seuraava kokonaisestetiikkaan liittynyt muutosvaihe muokkasi jälleen näyttämöpukuestetiikkaa. Taas kerran kyseenalaistettiin edellisen sukupolven ihanteet. Postmodernista runsaudesta, assosiatiivisesta sekoittelusta ja ruumiillisuuden korostamisesta tuli näyttämöpukuestetiikassakin yleinen tavoite. Muuttunut teatterikenttä pienine ryhmäteattereineen loi uutta tekemisen kulttuuria, jossa puvustuksia rakennettiin kirpputorivaatteita ja näyttelijöiden omia vaatteita sekoitellen. Toisaalta tekstiiliteollisuuden kehitys toi jatkuvasti teattereidenkin ulottuville runsaasti uusia materiaaleja, joita kokeiltiin innokkaasti. Materiaalikokeilut ja materiaalinkäsittely olivat niin Tandefeltille kuin monille muillekin pukusuunnittelijoille kiinnostavia tapoja lähestyä esiintyjän pukua. Kiinnostus ammattialaa kohtaan kasvoi ja toisaalta ammatissa toimiville pukusuunnittelijoille ja pukujen toteuttajille oli tarjolla runsaasti erilaisia täydennyskoulutuskursseja. On kuitenkin tärkeä muistaa, että eri aikoina näkyvimmät ja eniten julkisuutta saaneet näyttämöpukuihin liittyneet ilmiöt eivät edustaneet kaikkea ammattikentällä tapahtunutta pukusuunnittelutyötä. Sekä omana aikanaan että myöhemmin, alan historiaa tarkasteltaessa, ne kuitenkin loivat mielikuvia siitä, minkälaista pukuestetiikkaa kyseisenä aikana tavoiteltiin tai pidettiin kiinnostavana.

Pukusuunnittelijan ammattia alettiin harjoittaa Suomessa jo 1900-luvun alussa, mutta 1960-luvulla teatterin kokonaisestetiikkaan liittyvässä murrosvaiheessa ammatti sai uudenlaista näkyvyyttä ja ammattikunta alkoi kasvaa ja järjestäytyä. Pukuestetiikan muutos oli voimakkaasti sidoksissa etenkin ohjaajien lähestymistapoihin. Tyyliteltyä taiteellista kokonaisratkaisua painottanut ajattelu näkyi yksittäisten visuaalisten elementtien, siis myös puvun merkityksen kasvuna. Teosta toteuttaneeseen työryhmään alettiin kaivata sellaista pukusuunnittelijaa, joka kykenisi jakamaan ja toteuttamaan ohjaajan ja lavastajan ihanteet. Myös

useat taiteilijat, muotoilijat ja vaatetussuunnittelijat suunnittelivat näyttämöpukuja ainakin satunnaisesti. Sekä taideteollisen suunnittelijan että näyttelijän ammattitaidon omannut Tandefelt kuitenkin yhdisti modernistisen visuaalisuuden ihanteet ja näyttelijän kokemuksellisen, sisäistetyn suhteen pukuun. Juuri moniammattisuus, jonka Tandefelt itse koki ajoittain erittäin ongelmalliseksi, oli hänen vahvuutensa pukusuunnittelijana. Hänen työtapansa herätti luottamusta useissa ohjaajissa ja myös muokkasi monipuolisen julkisuuden kautta käsitystä pukusuunnittelijan ammatinkuvasta.

Pukuestetiikan muutos näkyi Tandefeltin suunnittelemien pukujen uudenlaisessa muotokielessä. Siihen vaikuttivat aikakauden yksinkertaisuutta ihaileva vaatetus, aiempaa vapaamielisemmät kauneus- ja sopivaisuuskäsitykset, kansainvälinen näyttämöpukuestetiikka sekä Tandefeltin ymmärrys ja näyttelijänkokemus puvun käyttämisestä näyttämöllä. Tandefeltin pukusuunnittelussa uudenlainen ajattelu ilmeni historian ja toteutustapojen tutkimuksen ja roolianalyysin yhdistämisenä rohkeaan karakterisointiin sekä tyyliteltyyn ja ennakkoluulottomaan värin- ja materiaalinkäyttöön. Hän käytti erilaisia tekstiilimateriaaleja sekä vaativia ja työläitä toteutus- ja viimeistelymenetelmiä, joita ei aiemmin oltu totuttu käyttämään näyttämöpuvuissa. Hän otti myös itse aktiivisesti osaa pukujen toteutusvaiheeseen. Tandefelt käytti edeltävien sukupolvien lailla teattereiden pukuvarastojen vanhoja pukuja myös materiaaleina. Hän kuitenkin näki, että vanhoilla puvuilla ja materiaaleilla oli itseisarvoa, joten niitä piti käyttää harkiten. Kyse oli ensisijaisesti halutusta taiteellisesta kokonaisuudesta. Tandefeltille ominaiseksi työtavaksi muodostui omin käsin toteutettu kankaiden painokuviointi, joka juonsi juurensa kaivatun estetiikan lisäksi siitä, ettei halutunnäköisiä materiaaleja ollut muuten saatavilla.

Tandefelt loi tunnistettavan, omaperäisen tyylin, joka korosti näyttelijä- ja materiaalilähtöisyyttä sekä käsityötaitoa, ja liittyi teatterissa 1960-luvulla yleistyneeseen uuteen, tyylittelevään ja aiemmat konventiot kyseenalaistaneeseen visuaaliseen ajatteluun. Muutos korostui, koska monet puvustonhoitajat, jotka olivat kymmeniä vuosia kontrolloineet Suomen suurimpien ja seuratuimpien teattereiden puvustojen toiminta- ja toteutuskäytäntöjä, siirtyivät eläkkeelle 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa. Nuorempi puvustonhoitajien sukupolvi toteutti joustavammin toivottua pukuestetiikkaa.

Tandefeltin pukusuunnitteluprosessi muuttui työuran mittaan. Tä-

hän eivät vaikuttaneet ainoastaan oman uran pituus kokemuksen ja itsevarmuuden kasvu, vaan myös ohjaajat, joiden kanssa hän työskenteli. Tandefeltin työskentelyprosessin kannalta oli tärkeää, millä tavoin ohjaajat hahmottivat produktion työprosessia ja mitkä olivat heidän pyrkimyksensä. Tandefeltin 1960-luvun lineaarisempi, pukuluonnoksista kohti toteutusta ja lopputulosta etenevä suoraviivainen työtapa muuttui vähitellen 1970-luvulla teatterissa voimistuneeksi yhteistyötä ja harjoitusprosessia korostavaksi joustavaksi ja sykliseksi työskentelytavaksi. Tällöin tutkimus-, suunnittelu- ja toteutustyön eri vaiheet kietoutuivat toisiinsa. Vaikka entistä suuremmiksi rakennetuissa teatteritaloissa, joissa tuotettiin entistä suurempia produktioita, oli välillä vaikeaa toteuttaa joustavaa, harjoitusprosessin vaiheet huomioonottavaa työtapaa, siitä kuitenkin muodostui ihanne. Ihanteellisessa tapauksessa pukusuunnittelutyö myös toteutui ohjaajan ja lavastajan dramaturgisen, tilallisen ja visuaalisen kokonaisnäkemyksen puitteissa, mutta silti Tandefeltin oman taiteellisen näkemyksen kautta. Tämä näkemys rakentui näytelmän tulkinnan, dramaturgisen prosessin, näyttelijöiden habituksen, näytelmän historiallisen taustatutkimuksen, vaatetuksen ja pukeutumisen historian tutkimuksen sekä materiaalinkäsittelyyn ja epookkipukujen toteutukseen liittyvän ammattitaidon avulla.

Tandefeltin omaksumat näyttelijäkulttuurin arvot vaikuttivat merkittävästi hänen pukuestetiikkaansa. Moniammattisuuden myötä syntynyt näyttelijän ja pukusuunnittelijan kaksoiskatse ja -kokemus antoi painoarvoa hänen näkemyksilleen ja raivasi tilaa pukusuunnittelijan tekemälle roolianalyysille ja tulkinnalle. Korostaessaan taiteellista itsenäisyyttä ja ajattelua pukusuunnittelutyön taustalla Tandefelt laajensi pukusuunnittelijoiden ammatinkuvaa. Tämä lähestymistapa tuli näkyväksi ja tunnetuksi sekä Tandefeltin opetustoiminnan että häneen kohdistuneen monimuotoisen julkisuuden kautta etenkin 1970-luvun alusta lähtien. Tandefeltin mukaan pelkän esiintyjän ulkoisen vaatetuksen suunnittelun sijasta pukusuunnittelija osallistuikin näyttämöhahmon suunnitteluun. Tämä saattoi aiheuttaa ristiriitoja näyttelijöiden kanssa. Kun pukusuunnittelija sai lisää taiteellista tilaa ja valtaa, näyttelijä saattoi kokea oman valtansa työhönsä vähenevän. Tandefeltin pukusuunnittelijana kokemat ristiriidat ja konfliktit näyttelijöiden sekä puvustonhoitajien kanssa heijastelivat pukusuunnittelija-ammatin etenkin 1960- ja 1970-luvuilla vielä varsin nuorta, taiteellisen ja toteuttavan henkilökunnan rajapinnoilla häilyvää asemaa. Lisäksi ne heijastelivat siirtymää, jossa sen si-

jaan, että näyttelijä itse valitsi asunsa ja rakensi ulkomuotoaan, pyrittiinkin koko esityksen kattavaan visuaalisesti eheään kokonaisuuteen. Vaikka murrosvaiheisiin usein liittyy tavallista enemmän neuvotteluja, kyse oli myös jatkuvista teatteritalon sisäiseen hierarkiaan liittyvistä usein implisiittisistä neuvotteluista, joita eri työntekijäryhmät ja yksittäiset työntekijät joutuivat keskenään käymään. Tandefeltin ja (etenkin nais)näyttelijöiden ristiriitojen eräänä vaikuttimena on saattanut olla naisnäyttelijän kokemus alisteisesta asemasta taiteellisessa työyhteisössä ja pyrkimys saada enemmän valtaa omaan työhönsä puvun kautta, kontrolloimalla omaa ja roolihahmonsa ulkomuotoa.

Tandefeltin pukusuunnittelijuus rakentui pitkän, epävarmuudesta itsenäiseen taiteilijaidentiteettiin johtaneen prosessin kautta, joka kiinnittyi 1960-luvun lopulla järjestäytymään ryhtyneen pukusuunnittelijoiden ammattikunnan näkyväksi tulemisen vaiheisiin. 1960- ja 1970-luvulla työskenteli muitakin pukusuunnittelijoita, jotka toteuttivat uudentyylistä pukuestetiikkaa, mutta Tandefelt nousi pukusuunnittelijana erityisen näkyvään asemaan. Monin tavoin aktiivinen Tandefelt teki pukusuunnittelutyöhön liittyviä ihanteita ja arvoja tunnetuksi itseensä kohdistuneen laajan julkisuuden kautta. Tandefelt kiinnosti toimittajia ja laajempaa yleisöä sekä henkilönä että moniammattisuutensa takia. Myös teatterikritiikkien kautta avautunut julkisuus mahdollisti hänelle ristiriitaisuudessaan kiinnostavan, rohkean ja monipuolisesti lahjakkaan, mutta silti haavoittuvan naistaiteilijan aseman. Sen puitteissa hän esitti käsityksiään, ajatuksiaan ja mielipiteitään myös pukusuunnittelutyöstä varsin laajalle yleisölle. Näin Tandefelt toimi julkisuudessa eräänlaisena ammattikunnan puhenaisena. Moniammattinen taiteellinen työskentely, alan luottamustoimet, näyttely- ja opetustoiminta sekä näihin liittyvät palkinnot ja julkaisut rakensivat vuorovaikutteisesti Tandefeltille ammattihierarkiassa korkean aseman, joka tuotti hänelle pukusuunnittelualan asiantuntija- ja määrittelyvaltaa. Tärkeitä myötävaikuttajia prosessissa olivat 1960- ja 1970-luvuilla tapahtuneen yhteiskunnallisen murroksen poliittiset, taloudelliset ja kulttuuriset osatekijät. Prosessiin vaikuttivat esittävien taiteiden kokonaisestetiikkaan ja koulutuskulttuuriin liittyvät muutokset, ammatillisen järjestäytymisen yleistyminen 1970-luvulla sekä kasvanut lavastukseen ja pukuihin liittyvä museaalinen kiinnostus ja tutkimustoiminta 1980-luvulla. Etenkin viimeksimainittu liittyy olennaisesti ammattikunnan itseymmärryksen rakentamiseen ja rakentumiseen.

Tandefeltin kokemuskerronnan ja häneen liittyvien aikalaistekstien kautta hahmottuu runsaasti julkisuutta saavuttanut käsitys pukusuunnittelutyön historiasta. 1950-luvun lopulla tehdyt kokeilut ja 1960-luvulla näkyväksi tullut uusi pukuestetiikka näyttäytyvät kerronnassa ja aikalaisteksteissä vastakkaisena aikaisemmalle konservatiiviselle, epäammattimaiselle lähestymistavalle. Pukusuunnittelijan ammatillinen tilanne 1960-luvulla oli Tandefeltin näkökulmasta turvallinen, vaikkakin ahdas, pitkälti teatterin johtajien, talousjohtajien ja vanhempien puvustonhoitajien määrittämä aikakausi. 1970-luku hahmottuu pukusuunnittelun kannalta hyvänä aikana, jolloin puvut saivat tilaa näyttämöllä ja pukusuunnittelijat ammattikentällä. 1970-luvulla valtaa saatiin ammattiyhdistystoiminnan ja työehtosopimusneuvottelujen myötä myös itselle. Lukkiutuneiden, subjektin liikkumatilaa määrittävien valtasuhteiden sijaan rakentui kokemus tiedostetuista ja avoimista valtasuhteista, joihin oli mahdollista itse vaikuttaa. Tandefeltin kokemukset etenkin 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla ovat ristiriitaisempia. 1980-luvulla tapahtunut muutos pukuestetiikassa näyttäytyy Tandefeltin kerronnassa lähinnä visuaalisen ja taloudellisen ajattelun muutoksena huonompaan, pirstaleiseen aikaan vailla ymmärrystä näyttämöpukujen merkityksestä. Pukusuunnittelijana Tandefelt edusti tuolloin samaa tai hieman vanhempaa ikäluokkaa kuin puvustonhoitajat ja näyttelijät, joiden kanssa hän työskenteli. Vaikka 1980-luvulla Tandefelt edusti julkisuudessa pukusuunnittelijoiden tunnetuinta ja arvostetuinta ryhmää, työllistyminen ei ollutkaan enää itsestäänselvää. Tuttujen ohjaajien työllistävä vaikutus väheni, eivätkä saavutettu kokemus ja ammattitaito painaneetkaan vaa´assa niin paljon kuin naisnäyttelijän nuori ikä ja ulkomuoto. Toisaalta Tandefelt rakensi itse itselleen totutusta poikkeavan ammatinkuvan ryhtymällä freelancer-pukusuunnittelutyön ohella kiertämään monologiesitysten tekijänä. Vaikka tämä ei ollut hänen ensisijaisesti toivomansa ammatillinen käänne, hän otti siitä kaiken mahdollisen irti ja esiintyi myös ulkomailla. Vaikka kokemuskerronnassa pukusuunnittelutyön lopettaminen paikantuu tiettyyn teokseen ja vuoteen 1992, kyseessä oli itseasiassa pidempiaikainen, moniin työskentelyn ehtoihin kietoutunut prosessi.

Tandefeltin kokemuskerronnassa pukusuunnittelutyö hahmottuu hyvin monipuolisena, myös ristiriitaisia tunteita herättävänä ammattialana, joka on kokenut voimakkaita, sekä positiivisia että negatiivisia muutoskausia. Kyseessä ei ole suuri, yhä parempaan kurottava kehitystarina

vaan pikemminkin aaltoliike. Muutokset pukuestetiikassa eivät näyttäydy erilaisina teatterin kokonaisestetiikkaan sitoutuneina taiteellisina vaiheina, vaan siirtyminä ajattelemattomuudesta tietoiseen ajatteluun ja taas siitä pois. Oma lähestymistapa edustaa tietoista ja oikeaa pukuestetiikkaa. Tärkeinä ammatillisina arvoina ja ihanteina näyttäytyvät äärimmäinen ahkeruus ja päämäärätietoinen, uhrautuva työtapa, jossa tavoitteena oli yhteistyössä koko työryhmän kanssa toteutettu, taiteellisesti korkeatasoinen kokonaistaideteos. Tandefeltin näkökulmasta pukusuunnittelijan paikka on taiteellisen työryhmän joukossa ja osana sitä, silti osastaan tietoisena; ohjaajan kokonaisvisuaaliselle näkemykselle alisteisena, usein lavastajan visiosta riippuvaisena ja näyttelijän auttajana. Arvokkaaksi katsottu työasenne on kaikkensa antava ja parhaaseen pyrkivä.

Lähihistorian tutkimuksen ohella olen tarkastellut tiedonmuodostuksen prosessia. Elämästä ja kokemuksista kertominen on monivivahteinen prosessi. Tekemissämme haastatteluissa Tandefeltin muistot ja kerronta syntyvät ja elävät dialogisessa kontekstissa, suhteessa aikaan, omaan ammattiyhteisöön ja asemaan siinä, yhteisön kannalta tärkeinä pidettyihin aiheisiin, kerronnan hetkeen, kuulijaan ja esillä olleeseen kuva-aineistoon. Pukusuunnittelija-ammattiin liittyvät käsitykset ovat vuosikymmenien ajan välittyneet haastatteluihin perustuvien julkaisujen ja lehtiartikkeleiden sekä toisaalta opetustyössä ja seminaareissa suullisen kerronnan välityksellä. Muistitiedolla, suullisella kerronnalla ja dialogisuudella on ollut tärkeä merkitys, kun ammattikunnalle on rakennettu paikkaa esittävän taiteen ammattikentällä, käsitykset pukusuunnittelija-ammatista ja sen menneisyydestä ovat muotoutuneet ja niitä on omaksuttu. Eroa ja yhteyttä on rakennettu muihin läheisiin ammattiryhmiin kuten lavastajiin ja puvustonhoitajiin, joiden kanssa on kilpailtu työtehtävistä. Kiinnostavuus syntyy näennäisestä ristiriidasta: Tandefeltin asemasta ammattiyhteisön kanonisoimana kertojana ja toisaalta prosessin dialogisuudesta, jossa merkityksiä on tuotettu ja tuotetaan toistuvasti ja yhteisöllisesti kuulijoiden kanssa. Etenkin nuoremmille pukusuunnittelijoille ja laajemmin teatterin tekemisen ja tutkimuksen kentällä Tandefelt on edustanut ammattikunnan kulttuurisen muistin kantajaa, jota on pyydetty kertomaan kokemuksistaan alan historiaa hahmottaneissa julkaisuissa, erilaisissa tapahtumissa sekä koulutustilaisuuksissa. Ammatin historiakuva ei silti voi olla yhden, edes ammattikentällä vaikutusvaltaisen ja aktiivisen henkilön kontrolloima tai tämän vastuulla, vaan se muotoutuu myös suhteessa kuuntelijoihin, senhetki-

siin arvostuksiin, kerrotun käyttötapaan ja julkisuusasteeseen. Tutkimalla ja tarkastelemalla niitä arvoja, ihanteita ja käytäntöjä, joita pukuihin, niiden suunniteluun, toteutukseen, käyttöön ja vastaanottoon on eri aikoina liitetty, on mahdollista ymmärtää nykyhetken näyttämö- ja elokuvapukuestetiikkaa, mutta myös yleisempiä ulkomuotoon ja vaatetukseen kytkeytyviä kulttuurisia ajattelumalleja, joiden avulla arvotamme itseämme ja toisia.

Liitteet

1. Liite / valikoitu ansioluettelo

Liisi Tandefelt
s. 2.5.1936 Hämeenlinnassa

Opinnot
1976 Teatterialan jatko- ja täydennyskoulutuskurssi, Teatterikoulu.
1974 pukusuunnittelun opintoja, Vysoká škola múzických umení (VŠMU), Bratislava
1959–1961 näyttelijän tutkinto, Suomen Teatterikoulu
1955–1958 sisustusarkkitehdin tutkinto, Taideteollinen oppilaitos
1954–1955 taidehistorian opintoja, Helsingin yliopisto
1954 ylioppilas, Hämeenlinnan tyttölyseo

Toimet ja kiinnitykset
2003– eläkkeellä, freelancer-näyttelijä
1998–2003 taiteellinen johtaja, näyttelijä, Teatteri Avoimet Ovet
1976–1998 freelancer-näyttelijä ja -pukusuunnittelija
1974–1976 näyttelijä ja pukusuunnittelija, Turun Kaupunginteatteri
1972–1974 virkavapaalla Helsingin Kaupunginteatterista
1967–1972 näyttelijä ja pukusuunnittelija, Helsingin Kaupunginteatteri
1963–1967 näyttelijä ja pukusuunnittelija, Tampereen Työväen Teatteri
1961–1963 näyttelijä, Televisioteatteri
1958–1959 sisustusarkkitehti, Asko Oy
Vuodesta 1958 lähtien yli 120 pukusuunnittelutyötä teatteriin, televisioon, elokuviin ja oopperaan.

Näyttelyt
2006–2007 *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*, kiertävä 50-vuotisjuhlanäyttely, mm. Itä-Hämeen museo, Teatterimuseo, Voipaalan taidekeskus.
1990– Pukuja yhteisnäyttelyissä/kiertonäyttelyissä Teatterimuseossa: *Historiallinen teatteripuku* 1990, *Tähtitaivaan taustajoukot* 1993–1994, *Déjà vu* 1995, *Glamour, glamour* 1999–2000, *Unelmien kuteita* 2015–2016 sekä osana pysyviä näyttelyitä *Voima ja Lumo* 1999–2010 ja *Backstage* 2010–.
1987 Pukuja ja pukuluonnoksia operetista *My Fair Lady* (TTT 1985), Suomen osasto, Praha Quadriennale
1986–1987 *Jäähyväiset pianolle eli keisarin vanhat vaatteet*, pukunäyttely Teatterimuseossa
1983 pukunäyttely ravintola Wellamossa
1980 pukunäyttely TiP-galleria, Theater im Palast, Berliini (DDR)
1976–1977 *Teatteripuvustusnäyttely*, joka kiersi ympäri Suomea, mm. Tampereen nykytaiteen museossa, Wäinö Aaltosen museossa ja Kluuvin galleriassa.

Palkinnot ja merkittävät apurahat
2013 Jussi-palkinto parhaasta naissivuosasta elokuvassa *Puhdistus*
2013 Suomen Näyttelijäliiton vuoden elokuvanäyttelijäpalkinto, joka jaettiin *Puhdistus*-elokuvassa nuorta ja vanhaa Aliidea näytelleiden Laura Birnin ja Liisi Tandefeltin kesken
2007 Suomen kulttuurirahaston kannatusyhdistyksen kunniajäsen
2006 Kilta ry:n kunniajäsen
2005 Suomen OISTAT-keskuksen kunniajäsen
2004 Taideteollisen korkeakoulun kunniajäsen
2003 Suomen Lavastustaiteilijain Liiton kunniajäsen

2000 Vuoden esteettinen teko-kunniakirja
1998 Suomi-palkinto
1987 Kultamitali pukusuunnittelusta musikaaliin *My Fair Lady* (TTT 1985). Praha Quadriennale
1983 15-vuotinen taiteilija-apuraha
1978 Pro Finlandia-mitali

Luottamustoimet
1986–1991 Valtion näyttämötaidetoimikunnan jäsen
1983–1987 Teatterikorkeakoulun koulutuskeskuksen johtokunnan jäsen
1983–1985 Suomen Teatterityöntekijäin Yhteisjärjestö STY ry:n puheenjohtaja
1983–1984 Suomen Lavastustaiteilijain Liitto ry:n hallituksen jäsen
1979–1980 Suomen Lavastustaiteilijain Liitto ry:n hallituksen jäsen
1977–1978 Suomen Lavastustaiteilijain Liitto ry:n hallituksen varapuheenjohtaja
1970–1973 Suomen Lavastustaiteilijain Liitto ry:n hallituksen jäsen

Opetustöitä, luentoja ja alustuksia
1990 alustus ”Mitä työstämme jää jäljelle – tarvitaanko tallennusta?”, *Pukuseminaari* 27.4.1990 Teatterimuseossa.
1987–1988 Yhteistyössä Terttu Pykälän kanssa Näyttämöpukujen valmistuksen 1-vuotisen jatkolinjan opetussuunnitelma, sekä mukana linjan opetusprojekteissa 1988–1989 Roihuvuoren ammattioppilaitoksessa.
1986 Kurssin johtaja, ”Pukusuunnittelijoiden 10-viikkoinen täydennyskoulutuskurssi” Taideteollinen korkeakoulu.
1985 ja 1986 ”Kirkolliset puvut”, Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus.
1983 alustus ”Teatteripukusuunnittelu”, *Lavastustallennusseminaari* Teatterimuseossa. Julkaistu Reitala 1986.
1981 ja 1982 Pukusuunnittelijoiden täydennyskoulutuskurssit Taideteollisessa korkeakoulussa.
1980, 1981 ja 1982 Teatterimaskeerauskurssien organisointi, Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus.
1980 Kurssin johtaja, puku- ja tapahistorian luennoitsija, ”Näyttämöhahmon rakentaminen” Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus.
1980 Tapakulttuurin kurssin opettaja, Mikkelin teatteri.
1980 Alustus lavastajan ja pukusuunnittelijan työstä verohallinnon jäsenille Forum Artisin järjestämässä seminaarissa 3.1.1980
1975 Suomen Teatteriteknisen Liiton ja Teatterikoulun yhteisen jatko- ja täydennyskoulutuskurssin opettaja yhdessä Maija Pekkasen kanssa
1972 Puku- ja kulttuurihistorian opetusjakso Tampereen yliopiston Draamastudion opiskelijoille.

2. Liite / Käytetyt lyhenteet

Teatterit ja teatteriryhmät
HKT Helsingin Kaupunginteatteri
HON Hämäläis-Osakunnan Näyttelijät
SKO Suomen Kansallisooppera
SKT Suomen Kansallisteatteri
TKt Turun Kaupunginteatteri
TTT Tampereen Työväen Teatteri
YT Helsingin Ylioppilasteatteri

Liitot ja yhdistykset
SLL Suomen Lavastustaiteilijain Liitto
STL Suomen Teatterilavastajien Liitto
STTel Suomen Teatteritekninen Liitto

Museot ja arkistot
DMA Designmuseon arkisto
HKTA Helsingin Kaupunginteatterin arkisto
SKOA Kansallisoopperan arkisto
SKTA Kansallisteatterin arkisto
TeaMU Teatterimuseo
TeaMA Teatterimuseon arkisto
TeaME Teatterimuseon esinekokoelma

3. Liite / Teoskuvailut ja näyttelijäroolitukset

Kuningas Kvantti III (YT 1958)
Jaakko Pakkasvirta
Näytelmän hahmoja olivat mm. Kuningas Kvantti III (Jyrki Vihma), Kuningatar (Liisa Heinonen), prinsessa Kvantti (Iris-Lilja Lassila), hänen veljensä prinssi (Esko Varilo), Sisäministeri (Rainer Virevesi), Kultuuriministeri (Jorma Nerkko), Kreivi Elektron (Kai Savola), Työtätekevä kvantti (Raimo Pohjanväre) ja herra Proton (Juhani Hyvärinen) sekä hahmot esittelevänä ja esitystä kommentoivana Spielleiterina toiminut ohjaaja-käsikirjoittaja Pakkasvirta itse.[1121]

Teos alkoi arkisesti pukeutuneen nuoren miehen (Pakkasvirta) tullessa sisään. Huomioimatta yleisöä hän alkoi puuhailla valaistuksen kanssa. Pimeässä salissa valonheittäjät osuivat korkeilla estradeilla seisoviin kahteen tuoliin. Nuori mies astui keskelle valokeilaa ja alkoi puhua.[1122] Kriitikon mukaan ”poliittis-fysikaalis-universaalisen näytelmärunoelman ytimenä” oli tarina nuoresta kuninkaanpojasta eli aikamme nuoresta ihmisestä, joka ”selvitäkseen elämän asettamista velvoituksista [...] joutuu luopumaan sydämestään [...] Prinssi Kvantista tuleekin reaalipolitikko.”[1123] Toisessa näytöksessä hallituskriisejä hoidettaessa valot sammuvat ja hälytyssireeni alkaa ulvoa, ”kiivaimmat poliittiset johtajat mekastavat pimeydessä kilvan kuningasperheen kanssa”[1124]. Elektroni- ja kvanttipuolue kiistelevät vallasta. Kuningas Kvantti III luopuu kruunusta ja valtaistuimelle nousee nuori prinssi Kvantti. ”Tämä kvantillinen keino-Hamlet suorittaa kuitenkin reaalipoliittisen teon iskemällä tikarin vaarallisen Kreivi Elektronin niskaan”, kuvaili kriitikko näytelmän tapahtumia.[1125]

Luojan pienet kusiaiset (TTT 1964)
Reino Lahtinen
Näytelmässä esiintyy kaksitoista perushahmoa, personoitua ominaisuutta tai yhteiskunnallista ilmiötä, kuten Runo, Musta, Valkoinen, Kuningas, Kuningatar, Vähä, Sivistys ja Muusa, joita kaksitoista näyttelijää, kolme naista ja yhdeksän miestä esittävät. Nämä perushahmot esittävät jokainen kolmessa eri näytöksessä kolmea eri roolihahmoa, esimerkiksi Runo (Veikko Sinisalo) Kreivi Kepsua, Ulkoministeriä ja Runoa, Musta (Tapio Hämäläinen) työmies Pikkaraista, Diktaattoria ja Hotelli Helvetin omistajaa, Valkoinen (Ossi Kostia) yövartija Henriksonia, Vartiopäällikköä ja hotelli Taivaan omistajaa, Kuningas (Eero Roine) Kuningasta, Vankia ja Makkaranmyyjää ja Muusa (Eila Roine) Hovirouvaa, Rakastajatarta ja Muusaa. Yhteensä roolihahmoja on näytelmässä yli neljäkymmentä.

Näytelmän valtakuntaa hallitsee hyvä kuningas (Eero Roine), joka kuitenkin on kuningattarensa (Maria Aro) tossun alla. Kreivi Kepsu (Veikko Sinisalo) vehkeilee kansan nimissä, mutta kansa nouseekin kapinaan. Vallankumous nostaa johtoon Diktaattorin (Tapio Hämäläinen), joka haluaa lopulta hallita koko maailmaa. Aikanaan kaikki kuolevat ja taivaan porteilla he joutuvat joko taivaaseen tai helvettiin. Taivaaseen pääsevät politiikan ja virkamiesten edustajat, joiden pyrkimyksenä kaikesta huolimatta on ollut ihmiskunnan palveleminen. Sota (Pentti Järventie) ja Sivistys (Rauni Ikäheimo) joutuvat helvettiin tehtyään keskinäisen liiton maailman tuhoamiseksi. Tiede (Toivo Lehto), Runo

1121 Uusi Suomi 25.9.1958; Veltheim 9.12.1958; Talaskivi 13.12.1958.
1122 Nya Pressen 15.12.1958.
1123 Vartia: ”Löysää puhetta eli kvanttifilosofiaa”. Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958, Liisi Tandefeltin 3. leikekirja.
1124 Talaskivi 13.12.1958.
1125 S.U-ll: ” ’Kuningas Kvantti’ YT:n studiossa”. Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958, Liisi Tandefeltin 3. leikekirja.

(Veikko Sinisalo) ja Muusa (Eila Roine) lähetetään takaisin maan päälle, koska heitä tarvitaan helpottamaan ihmisten maallista olemassaoloa. Kuningas ja Kuningatar päätyvät taivaan ja helvetin tienhaaraan makkarakauppiaiksi myymään nakkeja vaeltajille, ennen kuin nämä ohjataan jompaan kumpaan kohteeseen.[1126]

Macbeth (TTT 1964)
William Shakespeare
Macbeth (Veikko Sinisalo) palaa voittoisana taistelusta ystävänsä Banquon (Tapio Hämäläinen) kanssa. He tapaavat kolme noitaa (Sirkka Lehto, Eva Gyldén ja Salme Laaksonen). Noidat tervehtivät Macbethia Skotlannin kuninkaana ja Banquota kuningassuvun isänä. Kuningas Duncan (Ossi Kostia) poikineen saapuu Macbethin linnaan. Ajatus kuninkuudesta riivaa Macbethia, joka vaimonsa lady Macbethin (Sylvi Salonen) kanssa tekee murhasuunnitelman. Syylliseksi lavastetaan kuninkaan juopuneet henkivartijat. Macbeth kruunataan kuninkaaksi. Noitien ennustukset eivät jätä Macbethia rauhaan. Hän surmauttaa ystävänsä Banquon, jonka pelkää havittelevan valtaistuinta. Banquon poika ja hovista paennut murhatun kuninkaan poika prinssi Malcolm (Lauri Komulainen) sekä ylimys Macduff (Veijo Pasanen), jonka perheen Macbeth on surmauttanut, yhdistävät Englannin puolella voimansa. Tällä välin Macbeth hallitsee Skotlannin kuninkaana, mutta kärsii tunnontuskista ja näkee harhoja ja haamuja, kuten murhauttamansa Banquon valtaistuimellaan. Myös lady Macbethia tehdyt teot kauhistuttavat ja murtavat lopulta hänen mielensä. Malcolm ja Macduff palaavat sotajoukkojen kanssa. Hovinsa ja armeijansa hylkäämä Macbeth kuolee taistelussa ja Malcolm nousee takaisin isänsä valtaistuimelle.[1127]

Can-Can (TTT 1965)
Cole Porter & Abe Burrows
Tapahtumat sijoittuvat Pariisiin vuonna 1893. Lain mukaan epäsiveellisestä tanssimisesta pitää rangaista, joten tuore tuomari Aristide Forestier (Nisse Rainne) päättää puhdistaa Montmartren. Tanssipaikan omistaja La Môme Pistache (Eva Gyldén) yrittää lahjoa ja vietellä tuomarin, mutta epäonnistuu. Pistache ja kaikki tanssijattaret saavat haasteen oikeuteen. Kuuluisa taidearvostelija Jussac (Ossi Kostia) ehdottaa Pistachelle juhlien järjestämistä tanssipaikassaan. Tuomari Aristide, joka onkin rakastunut Pistacheen, yrittää saada hänet luopumaan ajatuksesta, koska se varmasti peruuttaisi hänen toimilupansa. Aristide tulee Pistachen juhlaan ja suutelee häntä. Heistä otetaan valokuva, joka on seuraavana päivänä kaikissa lehdissä. Aristide menettää maineensa ja toimensa tuomarina. Vain Montmartren taiteilijat, kuvanveistäjä Boris (Lauri Komulainen), runoilija Etienne (Veikko Sinisalo), taidemaalari Theophile (Olavi Ahonen) ja arkkitehti Hercule (Pentti Järventie) auttavat häntä, Aristide ei saa puolustautua valamiehistön edessä ja näyttää siltä, että koko juttu haudataan hiljaisuuteen. Hän tajuaa, kuinka epäoikeudenmukaisesti on kohdellut tanssityttöjä ja haluaa tehdä asialle jotain. Hän päättää perustaa Pistachen kanssa laittoman yrityksen ja antaa itsensä sitten ilmi. Näin hän pääsisi puolustamaan itseään oikeuden eteen. Pistache ei kuitenkaan halua luopua tuottavasta yrityksestä. Aristide päättää luopua suunnitelmasta, mutta hänet pidätetään ja viedään oikeuteen. Pistache on antanut heidät ilmi. Hän haluaa auttaa Aristidea puolustamaan kunniaansa ja kertoo valamiehistölle, mitä on can-can. Esitys päättyy lauluun ja can-can tyttöjen esitykseen. Kuvanveistäjä Boriksen subrettiparina tanssityttö Claudinena esiintyi Salme Laak-

1126 Ilanko 27.2.1964; Aamulehti 1.2.1964; *Luojan pienet kusiaiset*-näytelmän käsikirjoitus.
1127 Mm. Veltheim 8.11.1964; Vallinoja 11.11.1964; Neva 30.11.1964; Shakespeare 1964.

sonen, can-can-tyttöinä Sirkka Lehto, Maria Aro ja Liisi Tandefelt.[1128]

Ylioppilasprinssi (HKT 1968)
Donnelly, Sorothy & Sigmund Romberg
Karlsburgin kruununperillinen prinssi Karl-Franz (Stig Fransman / Aarre Karén) lähtee opiskelemaan Heidelbergiin. Hänen vanha kotiopettajansa tohtori Engel (Uljas Kandolin) lähtee mukaan tämän ensimmäiseksi opiskeluvuodeksi. Heidelbergissa prinssi rakastuu majatalon tarjoilijattareen Käthieen[1129] (Anja Haahdenmaa / Anneli Haahdenmaa) ja viettää iloista ylioppilaselämää muiden ylioppilaiden kanssa (Vesa-Matti Loiri, Lauri Komulainen, Mauno Blomqvist, Jyrki Nousiainen, Lars Svedberg ja Timo Hämäläinen). Prinssin kihlattu, hänen serkkunsa prinsessa Margareta (Pirkko Peltomäki) ja tämän äiti suurherttuatar (Martta Kontula) tulevat yllättäen vierailemaan prinssin luona. Heiltä prinssi kuulee, että pian on tarkoitus viettää varsinaisia kihlajaisseremonioita. Prinssi ehdottaa Käthielle, että he karkaavat yhdessä. Pääministeri von Mark (Veikko Uusimäki) saapuu yllättäen paikalle ja ilmoittaa että prinssin isoisä, vanha kuningas on vakavasti sairaana. Hän pyytää prinssiä palaamaan heti kotiin. Prinssi lupaa Käthielle palata pian ja tyttö lupaa odottaa häntä.

Kolmas näytös tapahtuu kaksi vuotta myöhemmin. Suruaika vanhan kuninkaan kuoleman takia on ohitse. Karlsburgissa vietetään kuningas Karl-Franzin ja prinsessa Margaretan kihlajaisia. Kapteeni Tarniz (Veikko Honkanen) on rakastunut prinsessaan, mutta ei saa tältä vastarakkautta. Hän kertoo Margaretalle, että Karl-Franz on rakastunut tarjoilijatyttöön. Vanha Toni, majatalon tarjoilija (Leo Lähteenmäki), saapuu kertomaan prinssille, että ennen iloinen Käthie itkee usein. Prinssi tuntee syyllisyyttä siitä, ettei pitänyt lupaustaan palata Käthien luokse, ja kaipaa tätä. Prinsessa Margareta lähtee tapaamaan Käthieta ja kertoo rakastavansa Karl-Franzia. Prinsessa pyytää, että Käthie menee naimisiin, sillä vain niin Karl-Franz voi unohtaa hänet ja rakastaa prinsessaa. Käthie suostuu, koska haluaa tehdä Karl-Franzin onnelliseksi. Kun Karl-Franz saapuu majataloon, Käthie esittelee hänelle sulhasenaan serkkunsa Rudolfin. Jalo Käthie uhraa rakkautensa, Karl-Franz ja Margareta löytävät toisensa ja kaikki loppuu yleiseen ilonpitoon.[1130]

Yhden yön erheet (TTT 1971)
Oliver Goldsmith
Näytelmä tapahtuu maaseudulla vanhassa kartanossa, jonka isäntä herra Hardcastle (Toivo Lehto) haluaa naittaa tyttärensä Katen (Maija-Liisa Majanlahti) vanhan ystävänsä sir Charlesin (Ossi Kostia) pojalle, nuorelle herra Marlow´lle (Esko Roine). Katen äitipuoli, hienosteleva rouva Hardcastle (Sylvi Salonen) hemmottelee edellisestä avioliitostaan syntynyttä poikaansa Tony Lumpkinia (Kari Kihlström). Isäpuolensa mielestä poika on viinaanmenevä, kartanon elämänmenoa kepposillaan häiritsevä vintiö. Kartanossa asuu myös holhottina rouva Hardcastlen veljentytär neiti Neville (Eila Roine), jonka rouva Hardcastle haluaisi taloudellisten etujen vuoksi naittaa pojalleen. Neiti Nevillellä on kuitenkin ihailija, herra Hastings (Antti Litja), joka on talon tyttärelle Katelle aiotun nuoren herra Marlow´n ystävä. Neiti Neville tietääkin kertoa Katelle, että nuori herra Marlow on erikoinen tapaus: hienojen naisten seurassa hän on äärimmäisen ujo, mutta ”toisentyyppisten” naisten kanssa sanavalmis.

1128 Aamulehti 2.10.1965; Helsingin Sanomat 3.10.1965; Vallinoja 7.10.1965; Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta.
1129 Esityksessä Kati. *Ylioppilasprinssin* käsiohjelma TeaMA diar. 148:62.
1130 *Ylioppilasprinssin* käsiohjelma TeaMA diar. 148:62.; teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta.

Tony Lumpkin on yhyttänyt kartanoa kohti matkanneet herra Marlow´n ja herra Hastingsin ja uskotellut näille, että herra Hardcastlen kartano on majatalo. Nuoret herrat luulevat herra Hardcastlen olevan majatalon isäntä ja kohtelevat häntä röyhkeästi. Neiti Neville kertoo herra Hastingsille heidän erehdyksestään. He päättävät kuitenkin pitää herra Marlow´n väärässä luulossa. Rakastavaisilla on tarkoitus paeta yhdessä, mutta he tarvitsevat suunnitelman toteuttamiseen aikaa. Herra Marlow tapaa muka majataloon pysähtyneen Katen, mutta ei uskalla katsoakaan tätä. Myöhemmin hän erehtyy pitämään vaatimattomampaan pukuun vaihtanutta Katea palvelustyttönä ja käyttäytyy tämän seurassa varsin estottomasti. Herra Hardcastle aikoo heittää nuoren miehen talosta, mutta tähän mieltynyt Kate pyytää isäänsä odottamaan. Tony Lumpkin, joka ei halua mennä neiti Nevillen kanssa naimisiin, auttaa Herra Hastingsia, jotta tämä saisi neiti Nevillen puolisokseen. Näytelmän lopussa erehdykset paljastuvat ja nuoret parit saavat toisensa.[1131]

Meripoikia (HKT 1971)
Teuvo Pakkala
Näytelmä sijoittuu Pohjanmaan rannikkokaupunkiin 1860-luvulle. Laiva Patriaa ja sen merimiehiä odotetaan kotiin. Eeva (Pirkko Peltomäki), kipparinleski Rajalinskan (Martta Kontula) kasvattitytär odottaa kummisetäänsä, laivan kapteeni Junkkaa (Martti Pennanen) mutta salaisesti myös perämies Yrjö Varjakkaa (Rolf Labbart). ”Onnen herraksi” kutsuttu Onni-laivan kapteeni (Leo Jokela) on rikkaan laivanomistajan, ”komesrootin” poika, joka on mieltynyt Eevaan. Komesrooti omistaa myös Patrian. Kun sen miehistö saapuu, Eeva ei uskalla kohdata Varjakkaa. Tämä erehtyy pitämään Eevan ujoutta välinpitämättömyytenä. Eeva taas kuulee huhun, jonka mukaan Varjakka aikoo kihlautua komesrootin tyttären kanssa. Nuori merimies Neitsy Janne (Markku Salonen) haikailee lapsuudenystävänsä, puotineitsy Hilman (Eeva-Liisa Haimelin) perään, mutta kiero merimies Sihvonen (Yrjö Järvinen) sekoittaa asioita. Ravintoloitsijan (Eila Pehkonen) luona vietetään riehakkaasti sekä paluu- että lähtöjuhlia, sillä pian on merimiesten taas noustava laivoihin. ”Onnen herra” ei saa pestattua laivaansa merimiehiä, sillä häntä pidetään huonona kapteenina. Ilmoitetaan, että Varjakasta tehdään Onnen kapteeni, jolloin miehet suostuvat hänen miehistökseen. Leviää huhu, että Varjakka on kihloissa komesrootin tyttären kanssa ja saa siksi Patrian päällikkyyden ja ”Onnen herra” aikoo merille huijaamalla pestattujen merimiesten kanssa. Kapteeni Junkan avustuksella Eeva ja Varjakka pääsevät toistensa tunteista selville. Varjakkaa yritetään kiristää naimisiin komesrootin tyttären kanssa ja Eevaa ”Onnen herran” kanssa. Kapteeni Junkka, Eeva ja Varjakka yrittävät kukin saada asiat tolalleen. ”Onnen herra” huijataan pois satamasta, ja sillä aikaa Onni-laiva nostaa ankkurin, Varjakka kapteenina ja Eeva hänen mukanaan. Kapteeni Junkka on tyytyväinen. Hän oli muinoin menettänyt onnensa Eevan äidin kanssa väärinkäsitysten vuoksi. Nyt Eeva ja Varjakka saavat toisensa ja komesrootin väki pitkän nenän. Kaikki päättyy onnellisesti yhteislauluun.[1132]

Myrsky (TTT 1972)
William Shakespeare
Näytelmä alkaa merellä myrskyn keikuttaessa laivaa, jossa matkustavat Napolin ja Milanon hallitsijat hoviväkensä kanssa. Läheisellä saarella laivaa katselevat Prospero (Ahti Haljala) ja hänen tyttärensä Miranda (Salme Laakso-

1131 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta.

1132 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta; Rooliluettelo TeaME 1066:21:1-23 XVb.

nen), jolle Prospero kertoo nyt totuuden heidän menneisyydestään: Prospero on Milanon laillinen herttua, jonka kavala sisar Antonia (Eva Gyldén) syrjäytti kaksitoista vuotta sitten Napolin kuningattaren Alonzan (Marja-Sisko Aimonen) avustuksella. Valtaneuvos Gonzalo (Pentti Järventie) kuitenkin auttoi Prosperoa. Hän ja Miranda saapuivat saarelle, jota oli ennen hallinnut noita. Prospero vapautti puuhun vangitun ilman hengen Arielin (Marjukka Halttunen), jonka avulla hän otti saaren haltuunsa ja noidan pojan Calibanin (Esko Roine) palvelijakseen.

Prospero on Arielin avulla saanut aikaan myrskyn, joka näennäisesti hukuttaa laivan väen, mutta todellisuudessa vain erottaa heidät toisistaan eri puolille saarta. Prosperon käskystä Ariel johdattaa Napolin prinssi Ferdinandin (Antti Litja) Mirandan luokse. Nuoret rakastuvat, mutta Prospero määrää Ferdinandin raatamaan kovassa työssä. Lopulta hän ilmoittaa vain koetelleensa Ferdinandin rakkautta ja lupaa tyttärensä hänelle puolisoksi. Arielin johdolla henget viihdyttävät nuorta paria jumalatarten, elonkorjaajien ja najadien hahmoissa. Caliban eksyy laivan narrin Trinculon (Juha Mäkelä) ja juopottelevan juomanlaskija Stefanon (Mauri Kuosmanen) tielle. Kolmikko yrittää juonitella Prosperoa vastaan, mutta Ariel tekee suunnitelmat tyhjiksi. Napolin kuningatar suree kuolleeksi luulemaansa poikaansa. Kuningattaren veli Sebastian (Kari Kihlström) ja Milanon herttuatar Antonia juonittelevat kuningattaren päänmenoksi. Lopulta kaikki tuodaan Prosperon eteen, joka antaa armon käydä oikeudesta. Napolin kuningatar saa jälleen nähdä poikansa. Prospero antaa anteeksi sisarelleen Antonialle, vapauttaa Arielin ja luopuu taikavoimistaan. Kaikki lähtevät yhdessä saarelta kohti Napolia, Ferdinandin ja Mirandan hääjuhlaa.[1133]

1133 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta; *Myrskyn* käsiohjelma, TeaMA käsiohjelmakokoelma.

Galilein elämä (TKt 1973)
Bertolt Brecht

Näytelmä alkaa Padovassa, jossa Galilei (Kapo Manto) toimii matematiikan opettajana ja pyrkii todistamaan oikeaksi uuden, kopernikolaisen maailmankuvan. Galilei opettaa myös emännöitsijänsä rouva Sartin (Ritva Valtakoski) nuorta tiedonhaluista poikaa Andreaa (lapsena Ilkka Suominen). Vastahakoisesti Galilei ottaa yksityisoppilaakseen nuoren, varakkaan Ludovigo Marsilin (Ilari Paatso), joka kertoo Galileille uudesta keksinnöstä, kauas näkevästä putkesta. Turhautuneena pieneen palkkaansa Galilei parantelee hollantilaista keksintöä ja luovuttaa sen omanaan Venetsian tasavallalle. Dogi (Kai Rainar) ja raatiherrat ovat tyytyväisiä ja Galilei saa lisää rahaa. Vuonna 1610 Galilei näkee kaukoputken avulla taivaalla ilmiöitä, jotka todistavat Kopernikuksen olleen oikeassa. Hänen ystävänsä Sagredo (Mauri Heikkilä) varoittaa Galileita esittämästä tutkimustuloksiaan julkisesti. Galilei kuitenkin toteaa uskovansa ihmisten järkeen ja siihen, että nämä uskovat kun näkevät. Hän ilmoittaa jo tarjoutuneensa Cosimo de Medicille tämän hovimatemaatikoksi Firenzeen. Sagredo pyytää, ettei Galilei lähtisi, sillä Firenzessä kirkolla on paljon valtaa.

Firenzen hovissa Galilein tutkimuksiin suhtaudutaan epäuskoisesti. Galilein näkemykset ovat vallankumouksellisia, sillä ne kyseenalaistavat Jumalan luoman järjestyksen. Vuonna 1616 Galilein planeettoihin liittyviä keksintöjä tutkitaan Vatikaanin tutkimuslaitoksessa Roomassa. Lopulta kirkon astronomi Kristoffer Clavius (Aatos Björkesten) vahvistaa kaikkien ihmetykseksi Galilein keksinnöt paikkansapitäviksi. Riemu ei kuitenkaan kestä kauan. Galilei, hänen tyttärensä Virginia (Heidi Krohn) ja tämän sulhanen Ludovigo Marsili on kutsuttu kardinaali Bellarminin (Esko Pesonen) luokse juhliin. Lammas- ja kyyhkynaamion varustautuneet kardinaalit Bellarmini ja Barberini (Esko Salminen) ovat itsekin kiinnostuneita tieteestä, mutta Bellarmini on saanut tehtäväkseen ilmoittaa Ga-

lileille, että inkvisitio on pannut Galilein tutkimustulokset kiellettyjen kirjojen luetteloon. Kirkon virallista oppia ei saa horjuttaa.

On kulunut jo kahdeksan vuotta kihlauksesta, mutta lopulta Virginian ja Ludovigon häät ovat tulossa. Galilei on pysynyt vaiti ja päässyt takaisin suosioon. Ludovigo tuo uutisia Roomasta: paavi on kuolinvuoteellaan ja kardinaali Barberinia pidetään hänen seuraajanaan. Galilei ja hänen oppilaansa – Andrea Sarti (aikuisena Heikki Kinnunen), linssinhioja Federzoni (Olavi Levula) ja munkki (Heikki Alho) – innostuvat: tiedemies paavina! Galilei ilmoittaa ryhtyvänsä jälleen tutkimaan taivasta kaukoputkensa avulla. Ludovigo purkaa kihlauksensa Virginian kanssa, sillä hän ja hänen sukunsa eivät hyväksy Galilein tutkimuksia. Galilei kirjoittaa keksinnöistänsä kansankielellä eikä latinaksi. Opista tulee suosittu kansan keskuudessa. Vuoden 1632 laskiaisena useiden italialaisten kaupunkien ammattikunnat valitsevat tähtitieteen laskiaiskulkueensa aiheeksi. Balladilaulaja (Vesa-Matti Loiri) seurueineen esittää markkinoilla uutta kumouksellista oppia levittävää laulua. Galilei ja Virginia odottavat pääsyä suurherttua Cosimo de Medicin (Arno Virtanen) luo. Galileille ilmoitetaan, ettei Firenzen hovi voi enää vastustaa Pyhä Inkvisition halua kuulustella häntä Roomassa. Inkvisition vaunut odottavat, Galilei ei ehdi paeta.

Paavi Urbanus VIII, entinen kardinaali Barberini, (Esko Salminen) keskustelee Pääinkvisiittorin (Risto Saanila) kanssa samalla kun häntä puetaan juhla-asuun. Aluksi päättäväisesti vastustanut paavi myöntyy Pääinkvisiittorin vaatimuksiin sitä mukaa, mitä pidemmälle hänen pukeutumisensa etenee. Galilein oppilaat ja tytär odottavat tietoa Galilein kohtalosta. Heille tullaan ilmoittamaan, että Galilei peruuttaa oppinsa maan kiertoliikkeestä. Oppilaat ovat tyrmistyneitä, Virginia helpottunut. Kun Galilei saapuu, oppilaat väistyvät hänen edestään pettyneinä.

Vuonna 1637 Galilei asuu maalaistalossa inkvisition vartioimana. Andrea Sartia on pyydetty tiedustelemaan Galilein vointia, minkä hän on vastahakoisesti luvannut tehdä matkallaan Hollantiin tekemään tutkimustyötä. Kun isänsä puheita vahtiva Virginia poistuu, Galilei kertoo että on kirjoittanut loppuun kiistellyn teoksensa mekaniikasta ja painolaeista. Koska kirja on kiellety, valmiit sivut on viety häneltä. Hän kuitenkin ”vahingossa” paljastaa, että on salassa kirjoittanut teoksen kaksoiskappaleen, jonka antaa Andrealle vietäväksi Hollantiin. Andrea on innoissaan, hän epäilee inkvisition edessä tapahtunutta peruuttamista juoneksi, jonka avulla Galilei pääsi eroon poliittisesta hälystä ja sai kirjoitettua teoksensa valmiiksi. Galilei kuitenkin toteaa yksinkertaisesti pelänneensä ruumiillista tuskaa. Andrean mielestä tieteeseen eivät kuulu inhimilliset heikkoudet, mutta Galilei on toista mieltä. Hänen mukaansa ei ole olemassa tieteellistä teosta, jonka vain yksi mies voi kirjoittaa.[1134]

Kauniin kesän seikkailu (SKT 1975)
Carlo Goldoni

Näytelmä tapahtuu Italiassa, Livornon kaupungissa ja maaseudulla Montenerossa.

Ensimmäinen näytös tapahtuu kaupungissa, nuoren herrasmiehen Leonardon talossa sekä hänen rakastettunsa Giacintan isän Filippon talossa yhden illan aikana. Leonardo (Jussi Jurkka) on veloissa korviaan myöten, mutta säätynsä ja muodin mukaisesti hänkin on lähdössä maaseudulle sisarensa Vittorian (Marjukka Halttunen) kanssa. Mutkia matkaan aiheuttaa signor Giovanni[1135] (Martti Järvinen), joka myöskin

1134 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta; *Galilein elämän* käsiohjelma, TeaMA käsiohjelmakokoelma; viimeisen kohtauksen poistosta Långbacka 2011, 499–450.

1135 Elstelän suomentamassa ja Savolan sovittamassa näytelmäkäsikirjoituksessa, joka on saatavissa Teatterikorkeakoulun kirjastossa, roolihahmon nimi on signor Gugliemo. Kansallisteatterin esityksessä roolinimi on kuitenkin Giovanni, jota tässä teoskuvailussa käytän; *Kauniin kesän seikkailun* käsiohjelma, TeaMA käsiohjelmakokoelma.

ihailee Giacintaa ja jolle tytön isä Filippo (Martti Pennanen) lupaa paikan vaunuissaan. Kuultuaan tästä Leonardo loukkaantuu ja päättää peruuttaa lähtönsä. Leonardon vanha ystävä signor Fulgenzio (Leo Riuttu) moittii Filippoa epäviisaasta päätöksestä ottaa mukaan matkalle nuori mies, kun Filippolla on kuitenkin naimaikäinen tytär. Filippo huolestuu ja lupaa Fulgenziolle peruuttaa lupauksensa Giovannille. Giacinta saa isän kuitenkin toisiin aatoksiin; tyttären mukaan kutsun peruuttaminen aiheuttaisi häväistysjutun, jossa hänen viattomuutensa asetettaisiin kyseenalaiseksi. Filippo ei osaa kieltää mitään tyttäreltään, ja niin Giovanni saa pitää paikkansa vaunuissa. Giacinta kertoo palvelijattareen Brigidalle (Marja Korhonen), että vaikka pitääkin Leonardosta, ei halua totuttaa tätä siihen että tämä voi komennella häntä mielensä mukaan. Leonardo ilahtuu kuultuaan, että Filippo on luvannut jättää Giovannin pois matkaseurueesta, ja suostuu siihen, että Fulgenzio esittää Filippolle Leonardon kosinnan. Kun paljastuu, ettei Filippo olekaan peruuttanut Giovannin kutsua, Leonardo tyrmistyy ja raivoissaan peruuttaa jälleen matkansa. Tällä välin Filippo on suostunut Fulgenzion esittämään kosintaan eli siihen että Leonardo saa Giacintan. Fulgenzio luulee että kaikki on järjestyksessä, kun taas Filippo tuskailee. Hän ei ollut kehdannut kertoa Fulgenziolle, ettei ollutkaan jättänyt Giovannia matkasta. Fulgenzio saa tietää, että Giovanni on edelleen kutsuttuna matkalle ja moittii Filippoa. Paikalle marssii myös raivostunut Leonardo. Giacinta kuulee, että Leonardo on kosinut häntä, ja ilmoittaa, että niin kauan kuin mies ei ole ilmaissut aikeitaan julkisesti, neidolla on oikeus seurustella muidenkin kanssa samanarvoisesti. Kun asia on nyt tehty julkiseksi, hän tästälähin aikoo osoittaa kaikki huomionosoituksensa Leonardolle.

Näytelmän toinen näytös tapahtuu maaseudulla, eri henkilöiden maaseutuasunnoissa, puutarhoissa ja kahvilassa, jossa vietetään vilkasta seuraelämää. Leonardon kihlattu Giacinta on vastentahtoisesti sittenkin rakastunut Giovanniin. Tyhjäntoimittaja Ferdinando (Jarno Hiilloskorpi) liehittelee Giacintan iäkästä, varakasta tätiä Sabinaa (Henny Waljus). Mustasukkainen Vittoria epäilee Giovannia ja Giacintaa. Lisäksi seurataan sekatavarakauppiaan hienostelevan vaimon Costanzan (Kyllikki Forssell), hänen veljentyttärensä Rosinan (Soila Komi) ja tämän tyhmänpulskean kosijan Togninon (Hannu Lauri) vaiheita. Leonardo alkaa epäillä Giacintan rakkautta yllättäessään neidon ja Giovannin kahden. Giacinta kertoo Leonardolle, että itseasiassa Giovanni on hänelle paljastanut Leonardon sisarta Vittoriaa koskevat tunteensa ja kosii Giacintan kautta. Leonardo antaa suostumuksensa, samoin Vittoria, mutta Giovanni on epätoivoinen. Leonardo, Vittoria ja Giovanni, nyt Vittorian kihlattu, palaavat takaisin kaupunkiin. Ferdinandon yritykset Sabina-tädin kanssa näyttävät valuvan tyhjiin, kun Sabina ei suostu rahalahjoitukseen ennen avioliittoa.

Kolmas näytös tapahtuu jälleen kaupungissa. Fulgenzio moittii Leonardoa tuhlaavaisesta elämästä. Yhdessä he vierailevat Leonardon varakkaan sedän Bernardinon (Jalmari Rinne) luona, joka ei kuitenkaan suostu auttamaan veljenpoikaansa. Fulgenzio ehdottaa Giacintan isälle Filippolle järjestelyä, joka auttaa Leonardoa pääsemään veloistaan ja samalla hyödyttää Filippoa. Giacinta seuraa hyveen ääntä ja Leonardoa. Alistunut Giovanni ja tulevan miehensä rakkautta epäilevä Vittoria lupautuvat toisillensa. Ferdinando saa rakastavan kirjeen Sabinalta, jossa vanha leskirouva lupaa omaisuutensa Ferdinandolle, kunhan tämä vain palaa lohduttamaan häntä. Palvelijat toteavat, että jos katsojia nauratti muiden typerä käytös, heidän tulee iloita omata järkevyydestänsä ja tahdikkuudestansa.[1136]

1136 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta.

Kreivitär Mariza (TKt 1976)
Emmerich Kálmán, Julius Brammer, Alfred Grünwald

Kolmenäytöksinen operetti alkaa kreivitär Marizan linnan edustalla, toinen ja kolmas näytös tapahtuvat kreivittären linnassa. Kreivi Tassilo Endrödy-Wittenburg (Tapani Kansa) on isänsä jättämistä veloista selviytyäkseen ottanut pestin kreivitär Marizan (Leena Takala) tilanhoitajana, ja esiintyy nyt salanimellä. Hän ei ole tavannut kreivitär Marizaa, koska tämä ei käy tiluksillaan. Vanha ystävä paroni Karl Stephan Liebenberg (Arno Virtanen) on hoitanut Tassilon puolesta tämän omaisuuden myynnin. Tassilo kertoo tälle tekevänsä työtä, ettei hänen sisarensa Lisan (Maija-Liisa Peuhu) tarvitse tietää heidän köyhyydestään.

Ruhtinas Populescu (Olavi Levula) on saanut ohjeet valmistaa linna juhlakuntoon. Iso seurue on tulossa juhlimaan kreivittären kihlajaisia paroni Zsupanin kanssa. Seurue saapuu, kylän lapset tanssivat ja laulavat. Tassilo esittäytyy kreivittärelle, joka kohtelee häntä yliolkaisesti. Tassilon sisar Lisa kuuluu kreivittären seurueeseen. Kreivitär olettaa, että Tassilo ja Lisa ovat rakastavaisia. Lisa kuvittelee että Tassilo on naamioitunut tilanhoitajaksi siksi, että saa olla lähellä jotain rakastamaansa naista. Kreivitär paljastaa ystävälleen, että on keksinyt koko sulhasen päästäkseen rauhaan alituisilta kosinnoilta. Hänen hämmästyksensä onkin suuri, kun paikalle saapuu oikea paroni Zsupan (Juha Muje). Paroni ihastuu kreivittäreen ja kosii tätä. Kreivitär ei voi muuta kuin teeskennellä koko seurueelle, että paroni on hänen sulhasensa. Tassilo loukkaa kreivitärtä sanomalla, ettei suostu laulamaan käskystä. Mustalaistyttö Manja (Kirsti Kukkonen) ennustaa kreivittärelle, että tämä rakastuu kuukauden sisällä komeaan aatelismieheen. Kaikki lupaavat palata neljän viikon kuluttua viettämään kreivittären häitä. Kun kaikki ovat lähteneet, Tassilo laulaa kreivittären parvekkeen alla, nyt omasta halustaan. Kreivitär on vienyt hänenkin sydämensä.

Kreivitär Mariza ja hänen ystävättärensä viettävät linnassa huoletonta elämää. Mariza aivan unohtaa, että Tassilo on vain vaatimaton tilanhoitaja. Kreivittärelle kerrotaan, että Lisa on rakastunut. Hän ei halua tietää tunteen kohdetta, koska pelkää sen olevan Tassilo. Lisa on kuitenkin ihastunut paroni Zsupaniin. Paroni kertoo Marizalle, että testamenttisäädösten mukaan hänen täytyy mennä naimisiin aivan köyhän tytön kanssa. Hän voi naida kreivittären ainoastaan, jos tämä lahjoittaa pois omaisuutensa. Kreivitär kieltäytyy. Paroni Zsupan ja ruhtinas Populescu käyttäytyvät alentuvasti Tassiloa kohtaan. Tassilo päättää lähteä ja alkaa kirjoittaa kirjettä ystävälleen. Kirje jää kesken ja ruhtinas Populescu löytää sen. Mariza ymmärtää väärin kirjeessä olleen viittauksen myötäjäisiin ja luulee, että Tassilo on vain yrittänyt saada hänen rahojaan. Tassilo vakuuttaa, että Mariza on erehtynyt, mutta Mariza ei suostu antamaan anteeksi. Lisa ilmestyy paikalle, ja Tassilo tervehtii häntä pikkusisarenansa. Maritza alkaa aavistaa, että onkin tuominnut liian pikaisesti.

Mariza, joka on antanut potkut Tassilolle, on päättänyt itse ryhtyä hoitamaan tilaa ja pukeutunut kansallispukuun. Paroni Zsupan, joka on rakastunut Lisaan, on luvannut saada Tassilon ja Marizan välille sovinnon. Mariza on kuitenkin päättänyt Tassilon kiusaksi kihlautua ensimmäisen vastaantulevan miehen kanssa ja tämä sattuu olemaan paroni. Myös Tassilo on itsepäinen, joten kreivitär kirjoittaa hänelle työtodistuksen lähtöä varten. Tassilon upporikas täti, ruhtinatar Bozena Cuddenstein zu Clumetz (Kaarina Vahtonen) saapuu linnaan. Täti kertoo ostaneensa Tassilon omaisuuden. Tädin palveleja erehtyy pitämään kansallispukuista Marizaa sisäkkönä ja utelee häneltä yksityiskohtia, sillä ruhtinatar epäilee Tassilon rakastuneen kreivittäreen. Mariza ihastuu kuullessaan Tassilon olevan niin rikas, ettei hänellä ole tarvetta tavoitella Marizan rahoja. Lisa ilmoittaa paronille olevansa köyhä. Paroni riemastuu, kosii ja Lisa suostuu. Mariza ja Tassilo jättävät jäähyväisiä.

Kumpikin on niin ylpeä, ettei suostu taipumaan. Tassilo muistuttaa, että kreivitär on itse kieltänyt häntä puhumasta rakkaudesta. Molemmat myöntävät sitten, ettei kirjoittamisesta ole ollut puhetta. Tassilo kirjoittaa rakkaudentunnustuksensa ja Mariza kehoittaa Tassiloa vilkaisemaan annettua työtodistusta. Siinä Mariza tunnustaa rakastavansa Tassiloa. Kaikki loppuu onnelliseen lemmenduettoon.[1137]

Dantonin kuolema (TKt 1977)
Georg Büchner

Näytelmä tapahtuu Pariisissa keväällä 1794. Vallankumouksellisten eri ryhmät ovat alkaneet kiistellä keskenään. Kansalliskonventin jäsen Hérault de Séchelles (Ilari Paatso), Danton (Esko Salminen) ja hänen vaimonsa Julie (Elina Halttunen), sekä konventin jäsenet Philippeau (Rauli-Pertti Sabelli) ja Camille Desmoulins (Heikki Kinnunen) keskustelevat: Yhteishyvän valiokunta Robespierren (Risto Saanila) johdolla lähettää mestauslavalle kilpailevia ryhmiä, vaikka olisi perustettava armahduskomitea. Vallankumouksen pitäisi tulla valtiollisen järjestäytymisen vaiheeseen, verenvuodatuksen pitäisi loppua. Ihmisten pitäisi saada olla sellaisia kuin ovat, hyveellisiä tai paheellisia. Camille uskoo rehellisten ihmisten haluavan kaikkea tätä. Danton epäilee ja ennustaa, että he kaikki vielä voivat polttaa sormensa uunissa.

Köyhä kansa on tyytymätöntä siihen, etteivät heidän olonsa ole parantuneet vallankumouksen myötä. Nyt halutaan pois päiviltä myös ne, jotka ovat eläneet herroiksi vallankumouksen jälkeen. Robespierre lupaa puhdistusta, kunhan kansalaiset liittyvät jakobiinien riveihin. Robespierren mukaan tasavallan sisäiset viholliset ovat jakautuneet kahteen joukkoon: toiset olisivat halunneet häpäistä vallankumouksen viemällä sen liiallisuuksiin, toinen joukko usuttaa heikkouteen ja haluaa armahduksia. Tasavallan ase on pelko ja sen voima on hyve! LaCroix (Jarmo Alonen) yrittää varoittaa ilotyttö Marionin (Rose-Marie Precht) kanssa aikaansa viettävää Dantonia ja tämän ystäviä: Robespierre on tarkoittanut puheillaan Dantonia ja niitä konventin jäseniä, joiden mielestä tulisi perustaa armahdustoimikunta. Ateistit ja äärivallankumoukselliset on jo lähetetty mestattaviksi. Danton toteaa, että vallankumous syö omat lapsensa. Hän ei silti usko, että Robespierre uskaltaisi käydä hänen ja maltillisten jäsenten kimppuun, sillä he ovat olleet vallankumoukselle merkittäviä henkilöitä. LaCroixin mielestä vallankumous ei tunne pyhäinjäännöksiä. Danton uskoo että kaikki järjestyy ja menee tapaamaan Robespierrea.

Robespierre toteaa, että vallankumous on vielä puolinainen, kun taas Dantonin mielestä ei ole enää mitään syytä tappaa. Danton pilkkaa Robespierreä siitä, että tämä äärimmäisen hyveellinen mies ”ei ole ottanut rahaa, ei tehnyt velkaa, ei koskaan maannut naisen kanssa, aina ollut siivosti puettu eikä koskaan juonut itseään humalaan” käyttää nyt giljotiinia kuin pyykkisoikkona, jossa viruttelee muiden likaa ja tahroja. Jos muut jättävät Robespierren rauhaan, ei näiden moraali kuulu hänelle. Robespierren mielestä pahekin voi olla valtionpetos. Hänen mukaansa vallankumouksessa ei ole kuollut viattomia. Danton lähtee pöyristyneenä ja Robespierre jää hautomaan ajatuksiaan. St. Just (Petri Rajala) kertoo Robespierrelle, miten Danton kerää kansan suosiota. Heidän oma joukkonsa menettää pian hyökkäysetunsa. He ovat päättäneet toimia ilman Robespierreä, jos tämä epäröi kauan. St.Just mainitsee, että syytettävien joukossa on myös Camille Desmoulins, Robespierren vanha ystävä kouluajoilta. Robespierre epäilee, onko Camillea tarpeen syyttää, muttaa St. Just ojentaa lehden, jossa Camille kutsuu Robespierreä verimessiaaksi. Tuskainen Robespierre myöntyy, vaikka Jakobiiniklubin puheessa hän halusi vain pelästyttää. Camillen kuvailu on satuttanut Robespierrea.

1137 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta.

Camille, LaCroix ja Philippeau kiirehtivät Dantonia, tämän pitää pukea vaatteet ylleen, täytyy toimia eikä epäröidä. Kun LaCroix ihmettelee, miten Danton päästi asiat tähän pisteeseen, Danton puolustautuu sanoen kyllästyneensä koko ajan olemaan ja puhumaan samaa. Hän oli halunnut päästä kaikesta mukavasti eroon, ja nyt siinä onnistunut, mutta toisella tavoin kuin oli ajatellut. Danton ei usko, että kukaan haluaa häntä puolustaa, sillä hänellä on omia vanhoja vallankumouksen syntejä selässään. Danton kertoo saaneensa tarpeekseen verenvuodatuksesta, hän mielummin menee giljotiiniin itse kuin lähettää sinne enää muita. Camille ihailee Dantonin sanoja, mutta Philippeau kritisoi: Ranska jää pyöveleille! Dantonin mielestä on sama miten kuolee, kuumeeseen, vanhuuteen vai giljotiinille. ”Tärkeämpää toki on, että mennään notkeasti kulissien taa ja poistuessa elehditään tyylikkäästi ja saadaan katsojilta taputukset. Näin on tapana tehdä ja se sopii meille: me seisomme aina näyttämöllä, vaikka meidät lopulta pistetään todella kuoliaiksi. Hyvä vain että elinaikaa supistetaan: takki oli liian pitkä, meissä ei ollut tarpeeksi käyttämään sitä.”

Katukohtaus, jossa erilaisia kulkijoita. Kansanmiestä opastetaan puhumaan vallankumoukselle sopivaa kieltä, kerjäläinen toteaa häntä sättiville herroille, miten ryysyt ajavat saman asian kuin takki. Kohta asiat tasoittuvat, sillä multataäkki ja turvepeitto on jokaisen kohtalo. Kaksi porvarisherraa (Kapo Manto ja Ilmari Aarre-Ahtio), joista ensimmäinen kehuu teatteriesitystä ja pelkää astua lätäkköön, sillä maankamara on niin ohut. Danton pilkkaa käsitystä siitä, mitä pidetään hyvänä taiteena tai teatterina ja oopperana. Hänen mielestään ihmiset pitäisi siirtää teattereista kadulle, siellä on surkea todellisuus. Luomisprosessista, joka ihmisten ympärillä synnyttää uutta, hehkuu ja kihisee ja säkenöi, eliitti ei ymmärrä mitään. Danton saa tietää, että Yhteishyvän valiokunta on päättänyt pidättää hänet. Camillen mielestä aika ei vielä ole lopussa, mutta Danton on väsynyt: ”Saakoot pääni.”

Dantonille on tarjottu turvapaikkaa, mutta hän ei halua paeta. Muisti on hänen vihollisensa ja hauta takaa unohduksen. Veriset muistot vaivaavat häntä pakonnomaisesti. Yöllä kansalliskaartilaiset pidättävät Dantonin. Oikeusistunnossa Legendre (Olavi Levula) syyttää Yhteishyvän valiokunnan jäseniä henkilökohtaisesta vihasta. Danton on pelastanut Ranskan vuonna 1792, joten häntä pitää kuulla kun häntä syytetään valtionpetoksesta. Robespierren mielestä Dantonille ei pidä antaa erikoisoikeuksia, koska aiemmillekaan entisille sankareille, joista tuli isänmaanpettureita, poliittisia tai taloudellisia huijareita, ei niitä annettu. Hän ilmoittaa, etteivät häntä pidättele entisen ystävyyden siteet, että hänellä on kiihkeä halu tehdä työtä vapauden puolesta, ja vain roistot ja alhaiset ihmiset pelkäävät, kun näkevät kaltaistensa kaatuvan. Kaikki kannattavat Robespierreä.

Pidätetyt Danton, Lacroix, Camille ja Philippeau tuodaan vankilaan. Virallinen syyttäjä Fouquier-Tinville (Arno Virtanen) ja vallankumoustuomioistuimen puheenjohtaja Herman (Kai Rainar) keskustelevat: istunnosta tulee hankala, sillä Danton säikäyttää valamiehet. He päättävät valita uudet, mieleisensä valamiehet. Dantonia syytetään vehkeilystä vallankumoustuomioistuimessa, jonka hän itse perusti halutessaan estää uudet syyskuun murhat. Hän pilkkaa syyttäjiään ja muistuttaa teoistansa vallankumouksen puolesta. Hän vaatii että hänen syyttäjänsä, joiden näkyvänä edustajana hän toimi vallankumouksen tärkeinä hetkinä, astuvat esiin. Danton saa äänekkäitä suosionosoituksia, mutta puheenjohtaja päättää istunnon vetoamalla siihen että Danton tarvitsee lepoa.

Yhteishyvän valiokunnan kokous, jossa St. Just, Barére (Ilmari Aarre-Ahtio), Collot d´Herbois (Kaarlo Gustafsson) ja Billaud-Varennes (Turkka Lehtinen) keskustelevat toisen kuulustelun tapahtumista. Asiat eivät etene niin kuin he haluavat. St.Justin mielestä valamiesten on lopetettava kuulustelut. Syytetyistä on päästävä eroon hinnalla millä hyvänsä. Miehet päättä-

vät käyttää hyväkseen ilmiantoa, jonka mukaan vankilassa valmisteltaisiin kapinaa. Kun St. Just lähtee, muut keskustelevat siitä, etteivät St. Just ja Robespierre taistele maltillisia vaan pahetta vastaan. He toteavat Robespierren joutuvan jossain vaiheessa itsekin ”makuulle”, sillä ”maailman pitäisi olla päälaellaan, jos niin sanottuja heittiöitä hirttäisivät kunnon ihmiset”. Heidän omista paheistaan ei ”Hyveellinen” eli Robespierre saa tietää mitään. Synkässä yksinpuhelussa paljastuu Baréren tausta: kun syyskuun murhaajat olivat tunkeutuneet vankilaan, hän oli tarttunut veitseensä, lyöttäytynyt murhaajien joukkoon ja pelastunut. Jos saa murhata yhden, saako murhata kaksi, kolme vai vielä useampia?

Vankilassa Lacroix, Danton, Philippeau ja Camille keskustelevat kuolemasta, joka Dantonin mukaan on yksinkertaisempaa, kuin monimutkainen elämä. Ajatus Juliesta saa hänet vielä yrittämään. He vaativat valiokuntien ja syyttäjiensä ilmestymistä tuomioistuimen eteen. Virallinen syyttäjä kertoo tietoon tulleesta kapina-aikeesta ja ilmoittaa, että jokainen syytetty, joka pilkkaa tuomioistuinta, tullaan sulkemaan istunnoista. Danton raivostuu, kuten vastustajat ovat laskelmoineetkin, mutta saa puheellaan kuulijat puolelleen: ”Kuinka kauan täytyy vapauden jalanjälkien olla hautoja? Te haluatte leipää ja he heittävät teille ihmispäitä! Teidän on jano ja he pakottavat teidät nuolemaan veren giljotiinin portailta!” Seuraa kiihkeää hälinää ja suosionhuutoja. Danton raahataan väkisin ulos salista. Kadulla Dantonin sanoja toistellaan ja hänelle hurrataan, kunnes eräs ”toinen kansalainen” toteaa, että Dantonilla on kauniit vaatteet, kaunis vaimo, hieno talo, hyvät ruuat ynnä muuta. Mistä hän on tämän kaiken saanut? Kuninkaalta! Entä hyveellinen Robespierre, hän ei omista mitään! Hänellä ei ole vääryydellä hankittua omaisuutta! Tämän jälkeen kansa alkaa hurrata Robespierrelle, alas Danton, petturi!

Vankilassa Danton on saanut Julielta kirjelapun, tietää nyt ettei joudu kuolemaan yksin: ”Silti olisin halunnut kuolla toisin, vaivattomasti niin kuin tähti putoaa, niin kuin ääni häipyy kun huulet suutelevat sen kuolemaan, niin kuin valonsäde hukkuu veteen.” Camille herää painajaisuneen, ei halua nukkua vaan lukea. Danton vitsailee hänen kirjastaan, joka on liian vakavahenkinen. Itse hän ei ”tahdo erota elämästä kuin rippituolista vaan livahtaa siitä kuin laupeudensisareni sängystä. Elämä on huora, se harjoittaa haureuttaan koko maailman kanssa.” Danton, Camille, Philippeau, Lacroix ja Hérault odottavat vanginvartijan saapuvan hakemaan heitä mestauslavalle. Camille kaipaa ja säälii vaimoaan Lucilea, jonka mieli on järkkynyt. Hän toteaa, miten typerää on olla olevinaan toisia parempi tai häpeillä, kun kaikki kuitenkin olemme niin samanlaisia, roistoja ja enkeleitä, typeryksiä ja neroja yhdessä ja samassa persoonassa. Vanginvartija tulee ilmoittamaan että vaunut on ajettu oven eteen. Vangit syleilevät toisiaan. Toisaalla Julie ottaa myrkkyä ja kuolee. Vangit kipuavat giljotiininlavalle. Lucile harhailee etsien Camillea, nousee giljotiinin portaita ja istuu askelmalle, laulaa giljotiinille, joka on ”kehto, joka kiikutit Camilleni uneen”. Hän huutaa: ”Eläköön kuningas!” Partio ympäröi Lucilen ja tasavallan nimessä hänet viedään pois.[1138]

Kohti maailman sydäntä (SKT 1977)
Juhali Peltonen

Näytelmän tapahtumat alkavat pölyiseltä kentältä, jossa annetaan kuulutus sotavankeuteen lähdöstä. Matkaa tehdään valtavilla sotavankivankkureilla, pysähdytään pietarilaisessa tykkiväenkasarmissa. Vangit lastataan veneisiin

1138 Teoskuvailu näytelmäkäsikirjoituksen pohjalta, joka saattaa osin poiketa Långbackan dramaturgiasta, mutta sisältää näytelmän olennaiset tapahtumat. Näytelmäkäsikirjoitus on joka tapauksessa ollut eräs Tandefeltin suunnittelutyön varhaisimmista lähtökohdista. Långbackan tulkinnasta tarkemmin hänen työpäiväkirjassaan, ks. Långbacka 1977, 220–233.

kohti Kostroman kaupunkia ja sieltä Vetlugan kaupunkiin. Vangeille kerrotaan, että heidät siirretäänkin Kineshman kaupunkiin, joka on lähempänä Suomea. Toinen näytös tapahtuu Ruhtinas Vjeskomskoin kartanossa, joka sijaitsee Kineshman liepeillä.

Matkan alkaessa Majuri af Åkerlille (Tarmo Manni) vaikuttaa kuumeiselta. Hänen puheensa on huolestuneen kapteeni Värnhjelmin (Pentti Siimes) mielestä hourailua. Majuri af Åkerlillen mieli liikkuu suvereenisti sekä menneessä että tulevassa, hän ”muistaa” noin 250 vuotta eteenpäin, odottaa tulevaa tapaamistaan ruhtinaantyttären kanssa ja siteeraa vielä syntymätöntä runoilijaa. Kapteeni Värnhjelm ja Kapteeni Aminoff (Esko Roine) yrittävät pitää kiinni upseeritavoista ja -arvoista: sotiminen on kunniakasta, Ruotsin kuningas heidän kuninkaansa. Äiti, puoliso, lapset ja koti siintävät mielessä, mutta kunnia ei anna pettää uskollisuudenvalaa Ruotsille.

Matkan varrella kapteeni Björnberg (Jukka-Pekka Palo) menettää järkensä, ja kapteeni Värnhjelm pelkää majuri af Åkerlillellekin käyvän niin. Matka ottaa kaikkien voimille ja kaivataan kotien mukavuuksia, ruokaa, viinaa, kynttilänniistäjää... Kapteenit Värnhjelm ja Aminoff pilkkaavat venäläisiä tapoja, huonekaluja, kaikkea mahdollista, mikään ei ole hyvää. Kun majuri toteaa lintujen laulavan kauniisti ja auringon olevan suloisempi kuin milloinkaan, kapteeni Värnhjelm kommentoi: ”Ja pyydän oikaista, herra majuri, linnut täällä pitävät selvästikin rumaa ja raakaa ääntä ja aurinko on kuin mikäkin vihamielinen, etäinen taivaankappale. Ja tämä on totuus!” Mykkä luutnantti Burghausen (Tuomas Mattila) huolehtii kaikista muista. Ryhmän mukana kulkee myös ”mystillinen sotavanhus” (Sven Ehrström), joka on jatkanut sotimista nähtävästi 1600-luvulta saakka ja tekee hidasta kuolemaa huutaen tuskissaan, pyytäen ryyppyä. Majurin mukaan jumala on kuollut jo satatuhatta vuotta sitten, kapteeni Värnhjelm puolestaan rukoilee jatkuvasti. Majurin mielestä sotiminen on turhaa ja aseet pitäisi laskea. Kapteenit Värnhjelm ja Aminoff vastustavat, sodankäynti on heistä urheitten isänmaallisten miesten työ ja kunniavelvollisuus. Heidän mielestään majuri on sairas. Tulee viesti siirtymisestä Kineshmaan. Majuri on onnellinen: nyt on marraskuu ja pian, maaliskuun lopulla hän vihdoin tapaa ruhtinaantyttären. Luutnantti Amofin (Ahti Jokinen) saa viulunsoitollaan vänrikki Logrenin (Seppo Laine) itkemään. Kaikki kaipaavat jonnekin, kotiin, jonkun luokse. Syli-ikävä on koko näytelmän läpi kantava ajatus. Toisilla kaipaus suuntautuu siihen, mitä he ovat jättäneet taakseen, toisilla, kuten majurilla, kohti tulevaisuutta.

Toinen näytös tapahtuu ruhtinas Vjeskomskoin (Jussi Jurkka) kartanossa, jossa aluksi perhe – ruhtinatar (Rauha Rentola) ja tyttäristä kaksi nuorempaa, Glafira (Aila Arajuuri) ja Zinaida (Elli Castrén) – hermostuneena odottaa päivälliselle sotavankeudessa olevia ruotsalaisia upseereja. Kun he saapuvat, sekä isäntäväki että vieraat aiheuttavat toisilleen hämmennyksen hetkiä. Ruhtinatar häpeää estottomasti puhuvaa ruhtinasta ja yrittää ohjata keskustelua, mutta ruhtinas jatkaa yhä hullummaksi meneviä puheita. Kapteenit Värnhjelm ja Aminoff vihjailevat orpolapsiin, koivuun ja tähteen. Päivällisen jälkeen saapuvat von Mengdenin veljekset, toinen kohteliain (Lars Svedberg) ja toinen lihavin (Helge Herala) venäläinen, jotka kosiskelevat talon tyttäriä. Majuri löytää ruhtinaan vanhimman tyttären Marfan eli Marfusan (Maija Karhi) luokse, joka on jo odotellut häntä. Majuri repii irti kunniamerkkinsä. Marfusa alkaa kutsua häntä nimellä Vanja-Jasha.

Ruhtinas ilmoittaa upseeriseurueelle saaneensa tehtäväkseen kertoa, että heidän sotavankeutensa on päättynyt. Seuraa yleinen hämmennys. Kapteenit Värnhjelm ja Aminoff riemuitsevat. Marfusa esittelee isälleen kosijansa Vanja-Jashan ja ruhtinas antaa heille siunauksensa. Kapteenit Värnhjelm ja Aminoff yrittävät saada entistä majuria lähtemään takaisin Suomeen kanssaan, mutta Marfusa ja Vanja-Jasha ilmoittavat lähtevänsä kohti maailman

sydäntä. Vanja-Jasa pohtii ”Sitä pienenpientä näkymää, jonka vanki kokee paratiisina tyrmänsä kaltereitten takaa, ja sitä hetkeä, jolloin hän oivaltaa, että ainoa paratiisi on epäitsekäs rakkaus ihmissydämissä.” Marfusa: ”Vanja-Jasha, minun rakkauteni viihtyy sinussa, vaikka sinä alituisesti hoivaat tuskaa. Itketkö sinä?” Vanja-Jasha: ”En. Olen vain iloistakin iloisempi saadessani kärsiä ihmisen epäjohdonmukaista ja järjenvastaista osaa. Lähdetään. Pian alkaa hämärtää. Tulee ilta ja yö. Ja kultatäpläisellä taivaalla on summaton määrä reikiä, joista näkyy kaikkeuteen, lohdulliseen iankaikkiseen pimeyteen, jota vieroksuen ihmiskunta on vuosituhansia tuhlannut aikaansa. Lähdetään koivujen ja variksien luo, lopputalven niityille, metsään! Tule rakkain!”[1139]

Punainen virta (SKT 1983)
Pierre Laville

Näytelmä alkaa Komsomolin eli kommunistisen nuorisoliiton talossa. Runoilija Majakovski (Risto Aaltonen) esittää runojaan nuorille, kun paikalle ilmaantuu kolme erikoista hahmoa: kävelykeppiä käyttävä mies, näyttävään viitaan pukeutunut nainen ja ja matkalaukkua kantava mies. Majakovski alkaa puhua omiaan ja lausuu runoja jotka muuttuvat yhä hullummiksi, kunnes tilaisuus keskeytetään. Kävelykeppimies/ professori Woland (Heikki Nousiainen), Viittanainen/ Hella (Maija Karhi) ja Matkalaukkumies/ kissa Begemot (Juha Mäkelä) kysyvät tietä. Kun ovat menneet, saapuu Bulgakov (Jarno Hiilloskorpi), joka on ollut aikeissa kirjoittaa artikkelin Majakovskista. Bulgakov on kirjoittanut kirjan, mutta ajan poliittiseen henkeen täysin sopimattomasta aiheesta, valkokaartista. Kirjailijatoveri Korneitshuk (Kari Paju) arvioi sitä Bulgakovin asunnossa. Bulgakov ei halua muuttaa riviäkään, vaikka Korneitsukin mukaan Bulgakov saa kirjastaan ikävyyksiä turhan tähden. Kun Korneitsuk on lähtenyt, Bulgakov selailee tekstiään ja aikoo ampua itsensä, mutta ei sittenkään pysty. Varjoon ilmestyy kookas mies, kävelykeppi kädessä (Heikki Nousiainen). Mies esittäytyy Tsaganskiksi, aikakauslehti *Uuden Venäjän* toimittajaksi. Hän sytyttää palaneen kattolampun keppinsä heilahduksella ja ilmoittaa kustantantavansa Bulgakovin käsikirjoituksen, kunhan vain joitain sanoja poistetaan. Bulgakov allekirjoittaa sopimuksen ja Tsaganski/ Woland antaa Bulgakoville rahaa.

Kirjailijaklubilla kriitikko Kirpotin (Jaakko Kytömaa) ja kirjailijat Korneitsuk ja Trenjov (Yrjö Parjanne) käsittelevät Bulgakovin kirjaa, jota Kirpotin arvostelee ankarasti. Kirjailijaliiton puheenjohtajan Vitja Tolstoin (Kauko Helovirta) ystävällisyys tekee Bulgakoviin suuren vaikutuksen. Kun muut poistuvat, Bulgakov jää keskustelemaan Kirpotinin kanssa. Korneitsuk palaa huutaen. Hän syyttää Trenjovia Vitja Tolstoin tappamisesta. Kissa Begemot loikkaa esiin ja kulkee läpi huoneen. Trenjov ilmestyy paita veressä, Vitjan päätä kantaen. Tämä on jäänyt raitiovaunun alle. Trenjov syyttää paholaisen työntäneen Vitjaa. Korneitsuk ja Kirpotin aikovat viedä hänet miliisin luo ja sitten klinikalle, mutta Trenjov karkaa.

Taiteellisen teatterin dramaturgi Jermolinski (Esa Saario) tuo Bulgakoville punaisen kirjekuoren, jossa kustantaja Tsaganski ilmoittaa lähtevänsä Amerikkaan. Bulgakov kauhistuu: kuka hoitaa hänen kirjansa julkaisemisen loppuun? Jermolinski ehdottaa, että Bulgakov kirjoittaisi Moskovan taiteelliselle teatterille näytelmän. Hän kutsuu Bulgakovin tutustumaan teatterin johtajaan Stanislavskiin. Stanislavski näkee painajaista, jossa [professori Wolandin] ääni syyttää häntä syylliseksi proletaarikulttuurin hyljeksimiseen ja siihen, että hän on suosinut psykologista systeemiä, pakkomielteenomaisesti porvarilliseen estetiikkaan perustuvaa teatteria. Professori Woland tekeytyy Stanislavskin hahmoiseksi, Hellasta tulee hänen

1139 Teoskuvailu näytelmän pohjalta.

assistenttinsa Maria Petrovna ja kissa Begemotista Stanislavskin uusi autonkuljettaja. Stanislavski/ Woland ilmoittaa aikovansa ohjata riippumattomien kirjalijoiden teoksia, ja Bulgakov saa avata kauden.

Teatterin vastaanottohuoneessa Bulgakov odottaa, halutaanko hänen näytelmänsä ottaa ohjelmistoon. Maria Petrovna/ Hella tarjoaa Bulgakoville allekirjoitettavaksi äärimmäisen huonon sopimuksen. Bulgakov menee Maria Petrovnan sanamuodoista aivan sekaisin ja lopulta allekirjoittaa. Kaikki ovat keskiyöllä kutsutut Stanislavskin luokse juhliin. Stanislavski/ Wolandin juhlissa vieraat ovat pukeutuneet erilaisiin roolihahmoihin, kuten Katariina Suuri, Keisari Nero, Pikku Julia ja Argan luulosairas.[1140] Stanislavski/ Woland johdattaa Jelenan (Marjukka Halttunen) Bulgakovin luo, tarkoitus on että nämä rakastuvat toisiinsa, niin kuin tapahtuukin.

Moskova, kesällä 1927. Kirpotin ja Korneitsuk tulevat teatterille valittamaan, että ovat kuulleet huhun, jonka mukaan Taiteellinen teatteri aikoo esittää Bulgakovin näytelmän. Näyttelijätär Ljudmila Prjahina (Aila Arajuuri), taiteellisen teatterin perustajajäsen, tulee valittamaan kohtaamiaan vääryyksistä. Maria Petrovna/ Hella selvittää absurdilla tavalla tapahtumia. Hän kertoo Bulgakoville, että tämän on mentävä tapaamaan vilustunutta Stanislavskia, luettava hänelle näytelmänsä *Valkokaarti* ja antaa kummallisia ohjeita siitä, miten pitää käyttäytyä ja pukeutua. Stanislavski haluaa muuttaa tekstiä. Bulgakov panee vastaan, sillä kyse on aivan oudoista muutoksista. Jelena odottaa Bulgakovia tämän asunnolla. Näytelmän esitys on peruutettu, koska Bulgakov oli rohjennut vastustaa Stanislavskia ja tämän haluamia muutoksia. Maria Petrovna ja Stanislavskin autonkuljettaja tuovat Bulgakovin, joka on riehunut kirjailijaliitossa. Maria Petrovna kertoo, että näytelmä esitetään sittenkin. Harjoitukset alkavat viikon kuluttua.

Stanislavski ohjaa kohtauksia sieltä täältä. Hän antaa outoja ohjeita ja toteaa Bulgakoville, joka yrittää protestoida, ettei tällä ole enää sanavaltaa näytelmään. Väliverhojen takaa löytyy Vitja Tolstoin pää, joka katoaa sillä välin kun soitetaan miliisiille. Kun näytelmää on esitetty viikko, teatterin ohjelmistoa valvova virkamies Kerzentsev (Kauko Helovirta) ilmoittaa kieltävänsä näytelmän, sillä Bulgakov selvästi kannattaa vastavallankumousta. Woland, Hella ja Begemot ottavat vähitellen oman muotonsa. Woland toteaa, että he lähtevät uusiin maisemiin, sillä tässä maassa heidän hommansa käy liian helposti. Lännelle tarjotaan nyt talouskriisi.

Vuosi 1930. Bulgakov on katkera, hänen teoksiaan ei saa esittää. Hän heittää käsikirjoituksensa uuniin. Hänet otetaan klinikalle hoidettavaksi skitsofreenikkona. Toisella puolella näyttämöä on klinikka, toisella puolella Woland joukkoineen. Jelena on heidän hallussaan. Woland alkaa lukea Jelenan pelastamasta käsikirjoituksesta *Saatana saapuu Moskovaan* kohtausta Pontius Pilatuksen (Kauko Helovirta) ja Jeshua Ha-Notsrin välillä (Jarno Hiilloskorpi).[1141] Kun Woland lopettaa lukemisen, ovat kaikki Bulgakovin asunnossa. Jelena pyytää Wolandia päästämään heidät. Begemot ehdottaa, että he tekisivät parista lopun. Leevi Matteus (Kari Paju) tuo viestin Jeshua Ha-Notsrilta, joka pyytää, että Bulgakov ja Jelena saavat lähteä ja että Woland jättää heidät ikuisesti rauhaan. Kaupanhieronnan jälkeen Woland myöntyy.

Stalin/ Woland (Heikki Nousiainen) ja sihteeri/ Begemot (Juha Mäkelä) keskustelevat.

1140 Tästä eteenpäin Kansallisteatterin järjestäjän kirjoittama hahmolista on erilainen kuin näytelmässä, yliviivattuja ovat muun muassa Oidipus, Don Juan, Ubu, näiden tilalla *Aidan* Radames, Kleopatra, Vanja-eno, Agamemnon.

1141 Joka esitetään lavalla mielisairaalakohtauksena, jossa Bulgakov on Jeshua ja sairaalan ylilääkäri Pontius Pilatus, ks. Rautalahti 14.5.1983.

Bulgakov on kirjoittanut kirjeen ylimmälle neuvostolle, jossa ilmoittaa kritisoivansa kaikenlaista sensuuria kaikissa yhteiskunnissa. Stalin soittaa Bulgakoville ja kertoo, että antaa esittää tämän ensimmäistä näytelmää Taiteellisessa teatterissa. Stalinin määräyksestä teatteri tulee hyväksymään hänet sinne töihin. Bulgakov ja Jelena syleilevät toisiaan. Woland, Hella ja Begemot ovat taas lähdössä. Kirjailijaliiton talo on palanut Begemotin toimesta. Woland tarkkailee teatterikiikareilla teatterin harjoituksia, jossa Bulgakov ja Jermolinski lukevat paperista ja näyttelevät Bulgakovin *Salaliiton* loppukohtausta. Bulgakov näyttelee Molièrea, joka saa sairaskohtauksen [oksentaa verta] näytellessään luulosairasta Argania. Woland toimii kertojana, joka kertoo, että kun näytelmää *Luulosairas* esitettiin neljännen kerran, Molière kaatui näyttämöllä ja kuoli. Bulgakov toteaa, että ajatteli ensin päättää näytelmänsä näihin sanoihin, mutta haluaakin lisätä vielä jotain. Bulgakov on määrätty esittämään näytelmiään näin, Jermolinskin kanssa ja Jelena yleisönä. Woland suunnittelee päästävänsä pahana henkenä tarpeeksi työskennelleen Begemotin menemään ja aikoo tehdä tästä seuraavaksi politiikon.

Loppukohtaus vuonna 1940. Jermolinski toteaa, että Bulgakov kirjoitti viimeiseen elinpäiväänsä saakka. Kerrotaan hänen kuolleen omaan sänkyynsä, loppuun saakka epäsuosiossa. Jelena on katkera ja suree. Jermolinski ilmoittaa, että tänä iltana Taiteellinen teatteri esittää *Vanja-enon*. Jelena esittää Sonjaa. He käyvät *Vanja-enon* loppukeskustelua, kunnes Jermolinski keskeyttää: ”Mitä meistä on tehty, maailma marssii eteenpäin, kehitystä ei voi kieltää – ja katso minua, saatanan omaa.” Jelena: ”Uusi aika…” Jermolinski: ”Toinen elämä. Meidän toivomme täyttyy jonain päivänä.”Jelena: ”Hiljaisuus… kuuntele hiljaisuutta”.[1142]

1142 Teoskuvailu näytelmän pohjalta; järjestäjä Matti Dahlbergin kappale, luettu Kansallisteatterin arkistossa 25.10.2011. Joidenkin näytelmäkäsikirjoituksen roolinimien kirjoitusmuoto eroaa käsiohjelmassa käytetyistä kirjoitusmuodoista, jolloin olen teoskuvailussa käyttänyt käsiohjelman kirjoitusmuotoja. *Punainen virta*-teoksen käsiohjelma, TeaMA, käsiohjelmakokoelma.

My Fair Lady (TTT 1985)
Alan Jay Lerner ja Frederick Loewe
Musikaali alkaa Covent Gardenissa, kuninkaallisen oopperan edustalla. Rouva Eynsford-Hill (Helinä Viitanen/Sirkka-Liisa Lehto) ja hänen poikansa Freddy (Matti Rasila/Ilmari Saarelainen) ovat tulleet esityksestä. Freddy tönäisee vahingossa kukkienmyyjä Eliza Doolittlea (Tiina Weckström/Marita Koskinen), jonka orvokit tippuvat maahan. Eliza yrittää myydä kukkia eversti Pickeringille (Veijo Pasanen/Erkki Thil). Tällöin huomataan mies, joka kirjoittaa Elizan puheet muistikirjaansa. Eliza nostaa asiasta metelin, koska epäilee miehen olevan poliisi. Tämä onkin fonetiikaan perehtynyt professori Henry Higgins (Ismo Kallio/Antti Seppä), joka ihastuttaa katujen väkeä taidollaan kertoa tarkasti puhujan syntymä- tai kotipaikka. Hän kerskuu, että voisi opettaa Elizan tapaisen katuojasta puheensa oppineen olennon puolessa vuodessa naiseksi, joka menisi täydestä diplomaattitanssiaisissa. Intialaisten murteiden erikoistuntija, eversti Pickering ja professori Higgins esittäytyvät toisilleen. Higgins kutsuu everstin asumaan luokseen.

Eliza ilmestyy professorin asunnolle, hän haluaa saada tältä oppitunteja. Higgins ja Pickering lyövät vetoa Elizan mahdollisuuksista ja Pickering lupaa maksaa kaikki kulut, jos Higgins voittaa. Eliza jää asumaan Higginsin asuntoon ja alkaa säälimätön harjoittelu. Elizan isä, roskakuski Alfred P. Doolittle (Veikko Sinisalo/Mauri Kuosmanen) kuulee tyttärensä hyvästä onnesta, ja tulee kalastelemaan rahaa professorilta. Opetus alkaa tuottaa tulosta. Higgins ja Pickering päättävät testata Elizaa Ascotissa, jossa Hig-

ginsin äidillä on oma aitio. Elizalla on lupa keskustella vain säästä ja terveydestä. Aitiossa hän tapaa rouva Higginsin (Sylvi Salonen), hänen ystävänsä lordi ja lady Boxingtonin (Reijo Lahtinen ja Maria Aro) sekä rouva Eynsford-Hillin ja tämän pojan Freddyn. Kaikki ei onnistu aivan täydellisesti. Kun Eliza innostuu jännittämään laukkahevosen puolesta, hän unohtaa kaikki varoitukset ja palaa takaisin sivistymättömään puhetapaan. Freddy on kuitenkin rakastunut.

Suurlähetystön tanssiaiset on Elizan lopullinen testi. Professori Higginsiäkin alkaa hermostuttaa, kun hän tapaa juhlissa entisen oppilaansa professori Zoltan Karpathyn (Ahti Haljala). Tämä kehuskelee olevansa Transsylvanian kuningattaren (Maija-Liisa Majanlahti) palveluksessa ja kykenevänsä paljastamaan jokaisen huijarin. Eliza kuitenkin hurmaa jokaisen, hän on menestys. Kotiin tultuaan Higgins ja Pickering juhlivat tapahtunutta. Kaikki ylistävät Higginsin taitoa. Eliza unohdetaan tyystin, hän ja Higgins riitelevät ja Eliza päättää lähteä saman tien, kun veto on nyt voitettu.

Ulkona Eliza tapaa Freddyn, ja yhdessä he käyvät Covent Gardenissa. Elizan vanhat kaupustelijatuttavat eivät kuitenkaan enää tunnista häntä. Surullisena Eliza lähtee: hänellä ei ole enää paikkaa minne mennä, uusi hankittu sivistys erottaa hänet entisestä elämänpiiristä. Eliza päätyy rouva Higginsin luokse, joka tyrmistyy miesten käytöksestä. Professori Higgins saapuu raivoissaan kertomaan Elizan katoamisesta äidilleen ja hämmentyy nähdessään tytön. Higgins haluaisi Elizan tulevan takaisin, mutta ei näe mitään väärää omassa käyttäytymisessään. Eliza ilmoittaa, ettei halua tulla kohdelluksi kuin itsestäänselvyys tai olla haukuttavana. Hän toteaa mielummin menevänsä naimisiin vaikkapa Freddyn kanssa, joka rakastaa häntä. Eliza hyvästelee Higginsin. Professori marssii ulos omaa tärkeyttään puhkuen, mutta vähitellen tajuaa, kuinka paljon Eliza merkitsee hänelle. Viimeisessä kuvaelmassa Higgins kuuntelee työhuoneessaan vanhaa fonografiäänitystä ja Elizan ääntä. Eliza ilmaantuu ja pysäyttää koneen. Parenteesin mukaan Higgins ojentautuu, hänen tekisi mieli rynnätä Elizan luokse säteillen iloa ja huojennusta, mutta hän nojautuukin taaksepäin nojatuolissaan päästäen tyytyväisen huokauksen ja työntää hattunsa silmilleen: ”Eliza, missä hitossa minun tohvelini ovat?” Elizan silmissä on kyyneleitä, hän ”ymmärtää”.[1143] TTT:n versiossa viimeinen kohtaus, jonka lopputuloksesta esimerkiksi alkuperäisversio *Pygmalionin* kirjoittanut Shaw ja musikaalin sovituksen ja laulut tehnyt Alan Jay Lerner olivat eri mieltä, päättyi nähtävästi viittaamaan Higginsin ja Elizan tulevaan avioliittoon.[1144]

4. Liite / Teoksiin liittyvän kerronnan rakenne

Kuningas Kvantti III (YT 1958)
Teosta käsiteltiin yhteensä neljässä eri haastattelussa, joista kaksi oli elämäkertahaastattelua ja kaksi produktiohaastattelua.[1145] Hahmotin kerronnasta yhdeksän eri teemaa[1146] sekä lisäksi tutkimusaineistoon liittyvää keskustelua. Suhteessa eniten Tandefelt kertoi näytelmän työprosessista. Tämä johtuu kahdesta teokseen

1143 Teoskuvailu perustuu musikaalin käsikirjoitukseen, roolitiedot *My Fair Lady*-musikaalin käsiohjelma, TeaMA käsiohjelmakokoelma.
1144 Lerner & Loewe; Talvio 20.12.1985.
1145 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000;
2. haastattelu 14.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002;
7. haastattelu 22.8.2002.
1146 Teemat: puhetta 1. työprosessista, 2. pukusuunnittelutyön lähtökohdista, 3. pukuluonnoksista, 4. materiaaleista ja niiden hankinnasta, 5. pukujen toteutuksesta, 6. valmiista puvuista eli puvustuksesta, 7. arviointia puvustuksesta ja sen merkityksestä, 8. pukujen myöhemmästä kohtalosta ja 9. lavastuksesta sekä lisäksi tutkimusaineistoon liittyvää keskustelua.

liittyvästä tärkeästä pukusuunnitteluaiheisesta kertomuksesta, jotka Tandefelt kertoi tai mainitsi haastattelujen aikana useamman kerran. Tarinoiden tulkinta ei ole yksiselitteistä. Esimerkiksi *Primulan kahvilassa*-kertomus kertoo myös yhteistyöstä ohjaajan kanssa, suunnittelun lähtökohdista ja siitä, miten ensimmäinen pukuluonnos teokseen syntyi. Olen kuitenkin tulkinnut kertomuksen liittyvän teoksen työprosessiin. Työprosessin kanssa suunnilleen yhtä paljon käsiteltiin pukujen toteutusta. Vähiten puhuttiin pukujen myöhemmästä kohtalosta.

Tandefeltin kertomuksessa teoksen alkuhetkestä hän kuvaili tapahtumaa Primulan kahvilassa ja tuolloin nopeasti hahmottelemaansa ensimmäistä pukuluonnosta. Kaikki muu pukuluonnosaiheinen – muun muassa luonnosten toteutukseen ja arviointiin, niiden ja esiintyjien suhteeseen – kerronta sijoittuu jälkimmäisiin produktiohaastatteluihin. Ainoa aihe, josta Tandefelt kertoi yhtä paljon sekä elämäkerta- että produktiohaastatteluissa, oli näytelmään liittyvä työprosessi, eli kokemuskertomukset *Primulan kahvilassa* ja *Kuningas Kvantti III:n ensi-illasta*.

Luojan pienet kusiaiset (TTT 1964)
Kaikkiaan Tandefelt kertoi teoksesta kahdessa haastattelussa, joista yksi oli elämäkertahaastattelu ja toinen produktiohaastattelu.[1147] Analyysin avulla hahmottui yhteensä kymmenen eri aihealuetta,[1148] sekä lisäksi keskustelua tutkimusaineistosta. *Saimi Vuolle*-kertomuksen kohdalla on jälleen huomioitava se, ettei kertomusten kategorisointi ole yksiselitteistä. Tulkitsin kertomuksen liittyvän ensisijaisesti teoksen työprosessiin. Tämän tähden analyysissa hahmottuikin eniten kerrontaa liittyen näytelmän työprosessiin *Saimi Vuolle*-kertomuksen kautta sekä suunnittelun lähtökohdista. Tämän jälkeen Tandefelt kertoi suunnilleen saman verran puvustuksen toteutuksesta, materiaaleista ja pukuluonnoksista. Hän arvioi puvustusta ja suhteutti sitä esimerkiksi omaan uraansa sekä aikakauden puvustustraditioihin sekä vanhempiin tyylikausiin. Vähiten Tandefelt puhui pukujen myöhemmästä kohtalosta.

Vertaillessani elämäkertahaastattelua ja produktiohaastattelua, totesin, että kymmenestä eri aihealueesta elämäkertahaastattelussa käsiteltiin neljää ja produktiohaastattelussa yhdeksää teema-aluetta. Vaikka Tandefelt jo elämäkertahaastattelussa arvioi pukujen vastaanottoa ja arvotti puvustusta myös suhteessa omaan uraansa, produktiohaastattelussa arviointi oli monipuolisempaa ja hän arvioi puvustusta myös suhteessa toteutusajan näyttämöpukutraditioon. Produktiohaastattelussa tuli mukaan myös joitain uusia aiheita: esimerkiksi ohjaajan ja näyttelijöiden suhde pukuihin. Ohjaajan näkökulman Tandefelt toi esiin omaehtoisesti, mutta näyttelijöiden suhtautumisesta kysyin itse. Produktiohaastattelussa tapahtui myös kaikki puhe pukujen toteutuksesta ja materiaaleista sekä suunnittelun lähtökohtien pohdinta ja arviointi.

Macbeth (TTT 1964)
Tandefelt kertoi *Macbethista* kolmessa haastattelussa, joista yksi oli elämäkertahaastattelu ja kaksi produktiohaastattelua.[1149] Sisällönanalyysin avulla oli mahdollista nostaa esiin kaikkiaan neljätoista teokseen liittyvässä kerronnassa toistuvaa teemaa.[1150] Lisäksi keskusteltiin tutkimus-

1147 Tandefelt, 1.haastattelu 17.4.2000; 7.haastattelu 22.8.2002.
1148 Teemat: 1. työprosessi, 2. suunnittelun lähtökohtia, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit, 5. toteutus, 6. puvustus, 7. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 8. pukujen myöhempi kohtalo, 9. yhteistyö ohjaajan kanssa ja 10. yhteistyö näyttelijöiden kanssa.
1149 Tandefelt 1. haastattelu 7.4.2000; 5. haastattelu 12.6.2002; 7. haastattelu 22.8.2002.
1150 Teemat: 1. työprosessi, 2. suunnittelun lähtökohtia, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit ja niiden hankinta, 5. toteutus/omat painotyöt, 6. toteutus, 7. puvustus,

aineistosta. Tandefelt kertoi eniten suunnittelun lähtökohdista, joihin ohjaajan näkemys vaikutti olennaisesti. Toiseksi eniten kerrontaa tunnistin liittyen työprosessiin. Suuri määrä johtuu ennen kaikkea *Kertomuksesta Macbethin ensi-illasta*. Tandefelt kertoi runsaasti myös pukuluonnoksista. Suunnilleen saman verran Tandefelt kertoi pukujen toteutusvaiheesta, omista kankaanpainotöistä laajemmin ja puvuston muusta toteutuksesta vähemmän. Lyhimmät maininnat olivat valaistuksen merkityksestä puvuille ja pukujen myöhemmästä kohtalosta. Tämä oli kuitenkin ensimmäinen produktio, jonka yhteydessä Tandefelt mainitsi valaistuksen merkityksen.

Vertailin ensimmäistä elämänkulkuhaastattelua ja kahta produktiohaastattelua, joissa käytin virikkeenä pukuluonnos- ja valokuva-aineistoa. Esimerkiksi pukuluonnoksista, pukujen toteutuksesta (paitsi lyhyt maininta omista painotöistä), maskeerauksesta, työskentelystä ohjaajan, näyttelijöiden ja lavastajan kanssa Tandefelt ei kertonut elämäkertahaastattelussa, vaan vasta kahdessa produktiohaastattelussa. Tämä tapahtui katsellessamme pukuluonnoksia ja yhtä valokuvaa. Tandefelt kertoi teoksesta eniten produktiohaastattelussa, jossa katselimme valokuvaa Macbethista (Veikko Sinisalo) ja lady Macbethista (Sylvi Salonen) [ks. kuva 18].

Can-Can (TTT 1965)

Kaikkiaan teoksesta kerrottiin tai keskusteltiin kolmessa haastattelussa, joista kahdessa jälkimmäisessä todella lyhyesti. Haastatteluista kaksi oli elämäkertahaastatteluja ja kolmas oli produktiohaastattelu.[1151] Teoksesta ei ollut säilynyt pukuluonnoksia eikä valokuvia Tandefeltin arkistoissa, joten niiden pohjalta ei keskusteltu. Palasinkin haastattelussa Tandefeltin aiemmin mainitsemaan ”kauko-ohjaukseen”, josta hän kertoi hieman lisää. Kerronnassa eniten käsitelty teema liittyikin teoksen työprosessiin ja silloisiin työkäytäntöihin. *Tanssityttökertomus* muodosti teeman laajimman osan. Lisäksi Tandefelt hyvin lyhyesti arvioi puvustusta. Lopuksi keskustelimme lyhyesti vielä siitä, ettei pukuluonnosaineistoa ollut säilynyt.

Ylioppilasprinssi (HKT 1968)

Tandefelt kertoi teoksesta kahdessa haastattelussa, joista yksi oli elämäkertahaastattelu ja toinen produktiohaastattelu.[1152] Haastatteluja analysoidessani erotin kerronnassa yhteensä 10 erilaista teemaa.[1153] Lisäksi Tandefelt kommentoi omaa muistamistaan. Tandefelt kertoi eniten teoksen työprosessista ja olosuhteista. Tämä teema-alue on laaja nimenomaan kahden teoksen työprosessiin liittyvän kokemuskertomuksen, *Krinoliinikertomuksen* ja *Muutettu puku*-kertomuksen vuoksi. Molempiin kertomuksiin liittyy myös muita teemoja, joita olen avannut tulkinnassani. Tandefelt kertoi molemmat teokseen liittyvät pitkät kertomukset jälkimmäisessä, eli produktiohaastattelussa. *Krinoliinikertomuksen* hän otti esille uudestaan kertoessaan lyhyesti yhteistyöstä lavastajan kanssa. Toiseksi eniten, mutta selvästi ensimmäistä teemaa vähemmän kerrontaa syntyi toteutuksesta. Muista aiheista Tandefelt kertoi melko saman verran. Vähiten hän arvioi omaa mainettaan pukusuunnittelijana ja omaa muistamistaan sekä puhui pukuluonnoksista. Suunnilleen saman verran kertyi

8. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 9. pukujen myöhempi kohtalo, 10. maskeeraus, 11. työskentely ohjaajan kanssa, 12. työskentely näyttelijöiden kanssa, 13. työskentely lavastajan kanssa ja 14. valaistuksen merkitys puvustukselle.

1151 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000; 3.haastattelu 19.12.2000 ja 5. haastattelu 12.6.2002.

1152 3.haastattelu 19.12.2000; 7. haastattelu 22.8.2002.

1153 Teemat: 1. Työprosessi, 2. Talouskäytännöt, 3. Suunnittelun lähtökohtia, 4. Pukuluonnokset, 5. Materiaalit, 6. Toteutus, 7. Pukujen arviointi, 8. Pukujen myöhempi kohtalo, 9. Yhteistyö lavastajan kanssa ja 10. Oman ammatillisen maineen arviointi.

puhetta puvustuksesta ja suunnittelun lähtökohdista. Kerronta painottui kahteen kokemuskertomukseen ja näiden ohella toteutukseen, johon Tandefelt oli pettynyt.

Elämäkertahaastattelussa Tandefelt ei kertonut lainkaan esimerkiksi talouskäytännöistä, yhteistyöstä lavastajan kanssa, puvustuksen arvioinnista ja pukuluonnoksista. Produktiohaastattelussa, jossa samalla katselimme pukuluonnoksia, hän ei puolestaan kertonut enää suunnittelun lähtökohdista. Aiheista, joista Tandefelt kertoi jo elämäkertahaastattelussa, hän kertoi produktiohaastattelussa monipuolisemmin.[1154] Esimerkiksi kun hän elämäkertahaastattelussa lähinnä mainitsi miesten frakkien teettämisen, produktiohaastattelussa hän kertoi myös pettymyksestään pukujen toteutukseen ja siihen miten ne oli leikattu vastoin hänen työpiirroksiaan, vertasi toteutuksen tasoa Tampereen Työväen Teatteriin, kuvaili omaa osuuttaan pukujen toteutuksessa, arvioi pukujen koristelua ja kuvaili mielestään yleistä toteutuskäytäntöä. Produktiohaastattelussa Tandefelt kertoi kaiken kaikkiaan enemmän toteutukseen liittyvistä aiheista, puvustuksen budjetointiin liittyvistä käytännöistä, pukuluonnoksista, arvioi pukuja sekä omaa mainettaan pukusuunnittelijana.

Tandefelt palasi haastatteluissa useamman kerran, vaikkakin lyhyesti, talousjohdon närkästymiseen puvustuksen kuluista sekä pukujen myöhempään kohtaloon vuokrattavina juhlapukuina, joista teatteri oli näin saanut rahansa takaisin. Kaiken kaikkiaan talouteen liittyvät aiheet hallitsivat *Ylioppilasprinssiin* liittyvää kerrontaa. Haastatteluja analysoidessani yleisempää pukujen budjetointiin ja talouskäytäntöihin liittyvää kerrontaa kertyi niin runsaasti, että muodostin sille ensimmäistä kertaa oman, erillisen teemakokonaisuutensa. Haastatteluissa Tandefelt kritisoi voimakkaasti aikakaudelle tyypillisenä pitämäänsä ajattelua, joka konkretisoitui suhteessa teoksen puvustuksen kustannuksiin. Ensin rakennettiin hieno uusi talo isoine näyttämöineen, mutta ei ymmärretty, että isolla näyttämöllä tarvittiin enemmän avustajia ja jokaisen pukuun tarvittiin tietty määrä kangasta, joka maksoi. Tandefelt sivusi aihetta myös teoksen työprosessin ja olosuhteiden kohdalla, kertoessaan materiaaleista ja pukujen myöhemmästä kohtalosta sekä arvioidessaan omaa mainettaan pukusuunnittelijana.

Yhden yön erheet (TTT 1971)

Tandefelt kertoi *Yhden yön erheistä* kahdessa haastattelussa. Hän mainitsi teoksen lyhyesti kolmannessa elämäkertahaastattelussa pyytäessäni häntä poimimaan teosluettelosta itselleen tärkeitä töitä. Varsinainen teosta koskeva kerronta tapahtui viidennessä eli produktiohaastattelussa. Haastattelussa katselimme teoksen pukuluonnoksia sekä yhtä valokuvaa, jossa näkyivät kaksi esityksen naishahmoa, neiti Neville (Eila Roine) ja Kate Hardcastle (Maija-Liisa Majanlahti) [ks. kuva 30].

Erotin kerronnasta kaikkiaan 11 eri teemaa.[1155] Lisäksi keskustelimme tutkimusaineistosta ja Tandefelt kommentoi esittämiäni kysymyksiä ja omaa muistamistaan. Eniten Tandefelt kertoi pukujen toteutuksesta. Toiseksi eniten, mutta ensimmäistä teemaa selvästi vähemmän, hän kertoi pukujen materiaaleista. Suunnittelun lähtökohdista ja työprosessin olosuhteista Tandefelt kertoi suunnilleen yhtä paljon. Loput aiheet käsiteltiin melko lyhyesti.

Vain elämäkertahaastattelussa Tandefelt varsinaisesti arvioi puvustusta ja sen merkitys-

1154 Esim. työprosessista ja olosuhteista, materiaaleista ja toteutuksesta.

1155 Teemat: 1. työprosessi, 2. lähtökohtia suunnitteluun, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit, 5. toteutus, 6. puvustus, 7. puvustuksen arviointi, 8. pukujen myöhempi kohtalo, 9. peruukit, 10. työskentely ohjaajan kanssa ja 11. työskentely lavastajan kanssa.

tä. Kaikista muista teemoista hän kertoi produktiohaastattelussa. Eniten hän kertoi pukujen toteutuksesta ja materiaaleihin liittyvistä aiheista. Näitä aiheita hän myös käsitteli laajimmin. Esimerkiksi toteutuksesta kerrottu jakautui seitsemään eri aihepiiriin, joista osaa käsiteltiin useaan otteeseen. Tandefelt kehui monin tavoin puvustonhoitaja Ritva Sarlundin tekemää työtä, vertaili toteuttajakoulutusta ja toteutuksen tasoa nykyhetkeen sekä Helsingin Kaupunginteatterin toteutuskäytäntöihin, arvioi pukujen toteutusta valokuvien perusteella, kertoi toteutuksen lähtökohdista ja hattujen toteutuksesta. Materiaaleista kertoessaan hän mainitsi vain lyhyesti teoksen kankaat, mutta kertoi kankaiden varhaisemmista ja myöhemmistä hankintakäytännöistä, teattereiden kangasvarastoihin liittyvistä käytännöistä sekä materiaalien saatavuudesta tuolloin ja vertasi nykyhetkeen.

Yleisesti ottaen Tandefelt kertoi teoksesta paljolti kysymyksiini vastaten, vaikka joistain teemoista hän puhuikin jo yhden kysymyksen tai aiheeseen johdattelevan kommentin jälkeen paljon laajemmin ja monipuolisemmin kuin toisista. Tällainen teema oli toteutus, joka oli kerronnan laajin teema. Kysyin tarkemmin esimerkiksi pukuihin liittyvistä yksityiskohdista ja asusteista, kuten korseteista, kengistä, hatuista ja peruukeista, kun taas Tandefelt otti oma-aloitteisesti esille aikakauden toteuttajakoulutuksen ja vertaili toteutuksen tasoa eri teattereissa sekä kehui puvustonhoitajan työtapoja.

Meripoikia (HKT 1971)

Tandefelt nosti teoksen esiin ja merkityksellisti sen heti ensimmäisessä kiinne- ja käännekohtia jäljittäneessä elämänkulkuhaastattelussa. Hän valitsi teoksen muiden töiden joukosta ja perusteli valintansa monin eri tavoin. Tandefelt mainitsi myös hyvän yhteistyön lavastajan kanssa ja kertoi epävarmuudestaan suhteessa asemaansa pääkaupungin toisen suuren teatterin pukusuunnittelijana. Monet teoksen haastattelukerrontaa määrittävät teemat tulivat esille jo ensimmäisessä haastattelussa. Teoksen kuvailussa korostuvat työprosessin lämmin, mukava tunnelma ja innostuneisuus tästä tietystä teoksesta, siitäkin huolimatta, että pukujen toteutuksessa oli Tandefeltin mukaan edelleen parantamisen varaa.

Tandefelt kertoi teoksesta kolmessa eri haastattelussa, joista yksi oli elämäkertahaastattelu ja kaksi produktiohaastattelua.[1156] Erotin kerronnassa yhteensä 12 eri teemaa.[1157] Haastattelut sisälsivät keskustelua myös teokseen liittyvästä tutkimusaineistosta. Eniten kerrontaa kertyi suunnittelun lähtökohdista, työprosessista ja siihen liittyvistä olosuhteista. Lyhimmille maininnoille jäivät pukuluonnokset, valmis puvustus sekä yhteistyö ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa. Mukana olleesta työryhmästä kerrottaessa painottui onnistuneeksi koettu yhteistyö lavastajan kanssa.

Meripoikia ei alunperin ollut tarkoitus käsitellä 5. haastattelussa, mutta se tuli mukaan, kun mainitsin siihen liittyvän aineiston olevan Teatterimuseolla. Tällöin Tandefelt alkoi kertoa teokseen liittyvästä kankaanpainotyöstään sekä painosabluunoista, jotka olivat edelleen hänellä. 7. haastattelu Teatterimuseolla oli kuva-aineistoon pohjaava produktiohaastattelu, jossa esillä oli pukuluonnoksia. Joukossa oli myös kankaanpainoon liittyvää aineistoa, kuten sabluunoita, kangasmalleja ja isompia materiaalivärimalleja. Tässä produktiohaastattelussa Tandefelt kertoi laajemmin aiheista, jotka hän oli elämänkulkuhaastattelussa vain maininnut lyhyesti. Lisäksi kaikki kerronta suunnittelun lähtökohdista, pukuluonnoksista, materiaaleista, puvuston te-

1156 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 5. haastattelu 12.6.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

1157 Teemat: 1. työprosessi, 2. suunnittelun lähtökohtia, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit, 5, oma toteutus, 6. toteutus, 7. puvustus, 8. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 9. pukujen myöhempi kohtalo, 10. yhteistyö ohjaajan kanssa, 11. yhteistyö lavastajan kanssa ja 12. näyttelijöiden suhde pukuihin.

kemästä toteutuksesta, pukujen myöhemmästä kohtalosta sekä yhteistyöstä ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa tapahtui viimeisessä produktiohaastattelussa.

Tandefelt kertoi etenkin teoksen työprosessista ja olosuhteista sekä suunnittelun lähtökohdista. Suunnittelun lähtökohdista kertoessaan hän eritteli sekä tähän teokseen liittyviä lähtökohtia että yleisempiä, omaan suunnittelijuuteensa liittyviä mieltymyksiä ja lähestymistapoja. Työprosessista puhuttaessa Tandefelt arvioi omia teoksen työprosessiin liittyviä tunnelmiaan, mutta kertoi myös omista tunteistaan yleisemmin liittyen työskentelyyn Helsingin Kaupunginteatterin pukusuunnittelijana. Viimeisessä haastattelussa Tandefelt kertoi myös melko paljon omasta toteutustyöstään. Tällöin hän kuvaili käyttämäänsä tekniikkaa ja sabluunoita, arvioi useaan otteeseen tekniikkansa työläyttä ja raskautta sekä kuvaili työtilaansa.

Myrsky (TTT 1972)

Yhteensä Tandefelt kertoi teoksesta neljässä eri haastattelussa.[1158] Haastatteluja analysoidessani poimin näistä haastatteluista kuusitoista kerronnan teemaa.[1159] Näistä neljä viimeistä – oman pukusuunnittelijuuden arviointi, ammatin arvot ja ihanteet, näyttelijän arviointi sekä naisnäyttelijöiden suhde kauneusihanteisiin – olivat teokseen liittyvän kerronnan kautta syntyneitä, mutta kuitenkin niistä erillisiä, yleisemmin aiheitaan käsitteleviä teemoja. Niiden avulla oli mahdollista hahmottaa laajemmin Tandefeltin lähtökohtia ja arvoja pukusuunnittelijana. Teemojen lisäksi Tandefelt sivusi haastatteluissa omaa muistamistaan, keskustelimme käsillä olevasta tutkimusaineistosta ja tapahtumien ajoituksesta.

Ehdottomasti eniten kerrontaa kertyi suunnittelun lähtökohdista. Sitä kertyi kolme kertaa enemmän kuin seuraavaksi laajimmasta alueesta, eli teoksen työprosessista. Myös toteutustyöstä Tandefelt kertoi paljon. Lyhimmiksi maininnoiksi jäivät työskentely ohjaajan ja lavastajan kanssa. Ensimmäisistä elämäkertahaastatteluista erotin Tandefeltin teosta käsittelevästä tai sivuavasta kerronnasta viisi teemaa, mutta produktiohaastattelusta, jonka yhteydessä katselimme kuva-aineistoa, hahmotin peräti kuusitoista eri teemaa. Vasta produktiohaastattelussa Tandefelt kertoi koko haastattelun laajimmasta teema-alueesta, suunnittelutyönsä lähtökohdista. Myös kaikki kerronta yhteistyöstä taiteellisen työryhmän kanssa tapahtui kyseisessä haastattelussa.

Suurin osa teokseen liittyvästä kerronnasta tapahtui produktiohaastattelussa[1160]. Erityisen paljon Tandefelt kertoi *Myrskyn* suunnittelun lähtökohdista – suunnilleen saman verran kuin koko *Yhden yön erheet*-teoksesta. Tandefelt käsitteli suunnittelun lähtökohtia useasta eri näkökulmasta. Hän eritteli käsityötekniikan valintaa ja sen yhteyksiä sekä aikakauden muotiin että Bratislavan ja Tsekkoslovakian kautta tunnetuksi tulleisiin arvostuksiin ja toteutustekniikoihin ja vuoden 1971 Praha Quadriennale-näyttelystä saamiaan vaikutteita. Hän käsitteli myös ohjaajan näkemyksiä eri roolihahmoista ja suhdetta teoksen aiempaan puvustustraditioon, joka tuli näkyväksi kertomuksessa ohjaaja Matti Aron kommentista. Lisäksi Tandefelt käsitteli omaa epävarmuuttaan ja toisaalta jatkuvas-

1158 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 3. haastattelu 19.12.2000, 4. haastattelu 2.7.2001 ja 5. haastattelu 12.6.2002.

1159 Teemat: 1. työprosessi, 2. suunnittelun lähtökohtia, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit, 5. oma toteutus/painotyöt, 6. toteutus, 7. puvustus, 8. peruukit, 9. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 10. työskentely ohjaajan kanssa, 11. työskentely lavastajan kanssa, 12. työskentely näyttelijöiden kanssa, 13. oman pukusuunnittelijuuden arviointi, 14. ammatin arvot ja ihanteet, 15. näyttelijän arviointi sekä 16. naisnäyttelijöiden suhde kauneusihanteisiin.

1160 5. haastattelu 12.6.2002.

ti uusia näkökulmia etsivää kunnianhimoista asennettaan, näyttelijöiden merkitystä suunnittelussaan sekä oman, ohjaajan tulkinnasta poikkevan roolitulkinnan vaikutusta yksittäisen puvun suunnittelussa. Myös muihin teemoihin liittyvä kerronta oli monipuolista. Vaikka Tandefelt ei kertonut pukuluonnoksista kovin runsaasti, hän silti arvioi kesken jääneitä luonnoksia, vertasi pukuluonnosta lopulliseen pukuun, suhteutti pukuluonnoksia bratislavalaisiin ihanteisiin, arvioi luonnoksia suhteessa näyttelijän ulkomuotoon ja kertoi pukuluonnosten myöhemmistä kohtaloista. Toteutuksesta hän kertoi määrällisesti hieman enemmän, mutta harvempien näkökulmien kautta. Aiheita olivat esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterin puvuston työntekijöiden työmoraalin kehuminen, pukujen valmistamiseen liittynyt vapaa-ajan uhraus korvauksetta, pukujen laadukas toteutus ja yksittäisten pukujen toteuttamisen kuvailu.

Galilein elämä (TKt 1973)

Teoksen kohdalla erotin Tandefeltin kerronnasta kaikkiaan neljätoista teemaa.[1161]

Näiden teemojen lisäksi haastattelut sisälsivät puhetta tutkimusaineistosta sekä Tandefeltin kommentteja omasta muistamisestaan. Eniten kertyi teoksen työprosessiin liittyvää kerrontaa, jota kertyi noin kolme kertaa enemmän kuin seuraavasta, suunnittelun lähtökohdat-teemasta. Näyttelijöihin liittyvä kerronta korostui tämän teoksen kohdalla, sillä Tandefelt kertoi kaksi kertaa erään koko haastatteluaineiston laajimmista kokemuskertomuksista, *Pukusovitus*-kertomuksen. Lyhimmälle käsittelylle jäivät pukujen myöhempi kohtalo ja materiaalinkäsittely.

Työprosessi-teemaan liittyen Tandefelt kertoi varsin monipuolisesti työprosessista ja siihen vaikuttaneista olosuhteista. Hän kertoi seikoista, jotka vaikuttivat hänen lähtöönsä Helsingin Kaupunginteatterista, työprosessiin liittyvistä tapahtumista ja niiden järjestyksestä ja ajoituksesta. Hän kuvaili työryhmässä ja Turun Kaupunginteatterissa vallinnutta hyvää tunnelmaa ja seikkoja, jotka saivat aikaan dynaamisen ilmapiirin. Hän kertoi eläköityvän puvustonhoitajan vaikutuksesta puvustossa, epävarmuudestaan suunnittelijana, kuvaili teokseen liittyviä taiteellisia ratkaisuja yleensä ja arvioi hallintojohdon toimintaa sekä työn vaikutusta omaan yksityiselämäänsä. Määrällisesti suunnilleen saman laajuisten teemojen sisällä aiheiden käsittelyn monipuolisuus vaihteli. Pukujen toteutukseen liittyvässä kerronnassa korostui lähinnä Tandefeltin tyytyväisyys ja myöhemmin puvustonhoitajaksi nousseen Ritva Siekkisen merkitys pukujen onnistuneen toteutuksen kannalta. Puvustusta ja sen merkitystä Tandefelt arvioi monelta kannalta. Hän tarkasteli yksittäistä pukua ja sen suhdetta pukuluonnokseen, pukuja ja puvustusta suhteessa senaikaisiin käytäntöihin, omaan uraansa, ammattiin yleensä, myöhempään suunnittelemaansa *Galilein elämän* puvustukseen Tampereen Työväen Teatterissa ja yleisesti myöhempiin suunnittelemiinsa produktioihin.

Verrattuna aiempiin teoksiin Tandefelt kertoi varsin tasaisesti eri teemoista. Elämäkertahaastatteluissa erotin kerronnasta kymmenen eri teemaa, ja produktiohaastatteluissa, joissa oli esillä kuva-aineistoa, erotin kerronnasta kolmetoista eri teemaa. Elämäkertahaastatteluissa Tandefelt kertoi aikakauden pukukäytännöistä, mutta produktiohaastatteluissa hän käsitteli pukuluonnoksia, pukujen myöhempää kohtaloa sekä kertoi näyttelijän pukusovitustarinan, joita hän ei maininnut ensimmäisissä haastatteluissa. Suurin osa toteutukseen liittyvästä ker-

1161 Teemat: 1. työprosessi, 2. pukuihin liittyvistä käytännöistä, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. materiaalit, 6. materiaalinkäsittely, 7. toteutus, 8. naamiot, 9. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 10. pukujen myöhempi kohtalo, 11. työskentely ohjaajan ja lavastajan kanssa, 12. työskentely näyttelijöiden kanssa, 13. oman pukusuunnittelijuuden arviointi sekä 14. ammatin arvot ja ihanteet.

ronnasta sekä kaikki tutkimusaineistoon liittyvä keskustelu käytiin produktiohaastatteluissa. Sen sijaan suurin osa ohjaajan ja lavastajan yhteistyöhön sekä Tandefeltin yhteistyöhön heidän kanssaan liittyvä kerronta tapahtui jo elämäkertahaastatteluissa.

Kauniin kesän seikkailu (SKT 1975)
Tandefelt kertoi teoksesta kahdessa haastattelussa,[1162] joista jälkimmäisessä katselimme samalla pukuluonnoksia, valokuvia sekä materiaalinäytteitä. Poimin Tandefeltin kerronnasta yhteensä 14 teemaa.[1163] Näiden lisäksi keskustelimme käsillä olevasta tai muualla olevasta tutkimusaineistosta ja Tandefeltin kadonneesta, painokangasmalleja sisältävästä kirjasta, jonka hän olisi halunnut näyttää. Aiheesta kertyikin määrällisesti eniten puhetta teoksen tiimoilta. Tämän jälkeen Tandefelt käsitteli eniten aiheita, jotka liittyivät pukujen myöhempään kohtaloon, ohjaajan ja puvustuksen suhteeseen ja omaan suunnittelijuuteen. Määrällisesti vähiten kertyi puhetta materiaaleista, työskentelystä lavastajan kanssa sekä ammattiin liittyvistä arvoista ja ihanteista.

Elämäkertahaastattelussa erotin Tandefeltin kerronnasta neljä teemaa. Ensimmäinen oli oma suunnittelijuus, toinen työprosessi, kolmas ohjaajan suhde pukuun ja työskentely ohjaajan kanssa ja neljäs työskentely lavastajan kanssa. Jälkimmäisessä produktiohaastattelussa poimin Tandefeltin kerronnasta kolmetoista teemaa. Hän ei enää palannut työskentelyyn lavastajan kanssa, mutta arvioi puvustuksen ja lavastuksen sopineen hyvin yhteen. Verrattaessa elämäkertahaastattelussa käsiteltyihin teemoihin, produktiohaastattelussa Tandefelt puhui niistä suunnilleen kaksi kertaa enemmän. Työprosessista hän puhui kaksi kertaa enemmän, mutta käsitteli aiheita eri näkökulmista kuin ensimmäisessä haastattelussa. Ohjaajan suhteesta puvustukseen Tandefelt puhui jälkimmäisessä haastattelussa enemmän kuin aikaisemmassa haastattelussa. Kyse oli kuitenkin samasta näkökulmasta aiheeseen, eli siitä, että ohjaaja olisi halunnut toisenlaista estetiikkaa. Omaan suunnittelijuuteen liittyvää puhetta kertyi suunnilleen saman verran, mutta myös se käsitteli aihetta eri näkökulmista kuin elämäkertahaastattelussa.

Kaikki puhe suunnittelun lähtökohdista tapahtui produktiohaastatelussa. Tuolloin Tandefelt määritti suunnittelun inspiraatiolähteeksi 1700-luvun painokankaista havainnollisin kuvin kertoneen kirjan, jonka kautta idea painotyön tyylistä ja aikakaudelle ominaisesta värimaailmasta kehittyi. Olennaista oli halutunlaisen materiaalin löytyminen, ja tämä osaltaan mahdollisti suunnittelutyön etenemisen ideoituun suuntaan. Suunnittelun lähtökohtiin liittyivät myös kerronta näytelmätekstin viittauksista tiettyihin, juonen kannalta olennaisiin pukuihin ja näiden pukujen suhde muodin historiaan. Kaikki pukuluonnosaiheinen kerronta tapahtui katsellessamme teoksen pukuluonnoksia. Tällöin Tandefelt puhui pukuluonnoksista kahdesta näkökulmasta. Hän kertoi luonnosten toteutustekniikasta ja toisaalta luonnosten myöhemmästä kohtalosta. Kaikki kerronta materiaaleista, painotöistä ja toteutuksesta tapahtui produktiohaastattelussa. Toteutuksesta kertoessaan Tandefelt lähinnä eritteli puvustonhoitajana työskennelleen Tuula Kosken lahjakkuutta ja sen ilmenemistä.

Tandefelt kertoi näyttelijöistä ja heidän suhteestaan pukuihin jälkimmäisessä haastattelussa. Hän kertoi oma-aloitteisesti yhden naisnäyttelijän olleen tyytymätön pukuunsa. Toisaalta taas pari muuta naisnäyttelijää olivat tiettävästi

1162 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; 5. haaastattelu 12.6.2002.
1163 Teemat: 1. työprosessi, 2. suunnittelun lähtökohtia, 3. pukuluonnokset, 4. materiaalit, 5. painotyöt, 6. toteutus, 7. puvustus, 8. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 9. pukujen myöhempi kohtalo, 10. ohjaaja ja puku, 11. lavastaja ja puku, 12. näyttelijät ja puku, 13. oma suunnittelijuus sekä 14. ammatin arvot ja ihanteet.

olleet tyytyväisiä pukuihinsa. Kysyttäessä Tandefelt eritteli tapaa miten tyytymättömyys ilmeni ja kertoi käsityksensä kyseisen näyttelijän suhteesta pukuihinsa yleisemminkin. Elämäkertahaastattelussa hän paikansi tämän pukusuunnittelutyön laajemmin ”suureen tyytyväisyyden vaiheeseen” ja piti sitä hyvänä esimerkkinä tuloksesta, joka syntyy kun pukusuunnittelija luottaa itseensä. Produktiohaastattelussa hän kertoi yksityiskohtaisemmin, kuinka hänen mielestään painotöissä niiden tekninen suunnittelu oli aina ollut hauskinta, esimerkiksi ratkaista, kuinka monella sabluunalla tietty kuvio esimerkiksi voitaisiin painaa. Jälkimmäisessä haastattelussa tunnistin myös omaan suunnittelijuuteen liittyvää kerrontaa.

Kreivitär Mariza (TKt 1976)

Tandefelt kertoi *Kreivitär Marizasta* lähes kaikissa eli kuudessa eri haastattelussa,[1164] Kerronnasta hahmotin yhteensä 11 eri teemaa.[1165] Haastatteluissa Tandefelt kertoi eniten työprosessin kulusta ja olosuhteista, mikä oli lähes kaksi ja puoli kertaa enemmän kuin muista teemoista yhteensä. *Palaneet kengät ja puvustus jonka hinta kasvaa kuin porkkana*-kertomuksen tulkitsin liittyvän työprosessi- ja toteutus-teemoihin. Työprosessiin liittyvän kerronnan jälkeen seuraavaksi eniten Tandefelt kertoi puvustuksen toteutuksesta sekä henkilökohtaisista elämänvaiheistaan teoksen valmistelun ajankohtana. Tämän jälkeen kaikki muut teemat olivat melko lyhyitä. Vähiten Tandefelt kertoi työskentelystä ohjaajan kanssa, pukujen myöhemmästä kohtalosta sekä työskentelystä näyttelijöiden kanssa. Esimerkiksi työskentelystä lavastajan kanssa Tandefelt ei kertonut lainkaan.

Haastatteluja analysoimalla oli mahdollista todeta, että ensimmäisissä elämäkertahaastatteluissa Tandefelt kertoi kolmesta eri teemasta. Hän käsitteli työprosessin kulkua ja sen olosuhteita, toteutusta sekä arvioi puvustusta ja sen merkitystä. Jälkimmäisissä produktiohaastatteluissa, joissa oli esillä visuaalista aineistoa, käsiteltiin kaikkia yhtätoista eri teemaa. Verrattuna elämäkertahaastatteluissa käsiteltyihin teemoihin, produktiohaastatteluissa Tandefelt puhui samoista teemoista kolme kertaa enemmän. Produktiohaastatteluissa teokseen liittyvää kerrontaa kertyi yhteensä nelinkertainen määrä. Työprosessi-teemaan liittyen Tandefelt kertoi työprosessin kulusta ja sopimusasioista monipuolisemmin ja yksityiskohtaisemmin. Hän perusteli sitä, miksi työ oli pakko ottaa vastaan, kertoi omasta viikonloppuihin painottuneesta työtavastaan, sekä ajoituksesta suhteessa muihin suunnittelutöihin. Tandefelt viittasi haastatteluissa useaan kertaan tyypillisenä pitämäänsä ajattelutapaan, joka mitätöi suunnittelijan oman ajattelun ja ammattitaidon. Produktiohaastatteluissa hän pohti aihetta kuitenkin perusteellisemmin ja toi esiin käytännön, jonka mukaan budjetteja ei edes pyydetty tekemään. Myös kaikki tuona aikana henkilökohtaisiin elämäntapahtumiin liittyvä kerronta tapahtui vasta produktiohaastatteluissa. Samalla Tandefelt kertoi myös suunnittelutyön lähtökohdista, pukuluonnoksista, materiaaleista, pukujen myöhemmästä kohtalosta, yhteistyöstä ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa sekä arvioi omaa suunnittelijuuttaan.

Tandefelt totesikin *Kreivitär Marizasta* tulleen ”ihan hyvä”. Hän ei kuitenkaan hahmottanut teoksen merkitystä toteutuneen puvustuksen tai taiteellisen työn onnistumisen kautta, vaan suhteessa ikäviin asioihin. Teatterin talousjohtajan kanssa oli ristiriitoja ja työnteko

1164 Tandefelt, 1. haastattelu 7.4.2000, 3. haastattelu 19.12.2000, 4. haastattelu 2.7.2001, 5. haastattelu 12.6.2002, 6. haastattelu 8.8.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

1165 Teemat: 1. työprosessi ja olosuhteet, 2. yksityiselämän tilanne, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. materiaalit, 6. toteutus, 7. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 8. pukujen myöhempi kohtalo, 9. työskentely ohjaajan kanssa, 10. työskentely näyttelijöiden kanssa sekä 11. oma suunnittelijuus.

liian kiireistä. Hän koki itsensä näyttelijänä epävarmaksi, löi laimin tasapainoista perhe-elämää ja koki jäävänsä työajan ulkopuolella sosiaaliseen tyhjiöön. Kaikki nämä syyt perustelivat hänen viihtymättömyyttään Turussa ja sitä, miksi hän jätti vakituisen työpaikan ja valitsi taloudellisesti paljon epävarmemman tulevaisuuden freelancer-näyttelijänä ja pukusuunnittelijana.

Dantonin kuolema (TKt 1977)

Tandefelt kertoi teoksesta neljässä eri haastattelussa,[1166] joista erotin yhteensä 14 eri teemaa.[1167] Lisäksi keskustelimme tutkimusaineistosta. Eniten kerrontaa kertyi teoksen työprosessista. Tämä johtui paljolti siitä, että tulkitsin ensisijaisesti tähän teemaan liittyväksi edellisen produktion kanssa yhteisen kertomuksen *Palaneet kengät ja puvustus jonka hinta kasvaa kuin porkkana*. Teoksille yhteistä kerrontaa oli lähes puolet työprosessiin liittyvästä kerronnasta. Seuraavaksi eniten kerrontaa kertyi pukuluonnoksista. Vähiten Tandefelt puhui pukujen toteutuksesta, peruukeista, työskentelystä näyttelijöiden kanssa sekä pukujen myöhemmästä kohtalosta. Työprosessiin liittyen – jo mainitun kertomusaiheen ohella – Tandefelt ajoitti ja kuvaili työn eri vaiheita, arvioi teosta, työprosessia ja olosuhteita, suhteutti teoksen merkitystä poliitiseen tilanteeseen, arvioi ohjaajaa ja lavastajaa ja heidän lähestymistapojaan sekä arvioi teokseen liittyviä kustannuksia. Toinen laaja teema kerronnassa olivat pukuluonnokset. Tandefelt kertoi mm. pukuluonnosten toteutukseen liittyvistä taiteellisista ja teknisistä lähtökohdista, arvioi toteutustapaa suhteessa aikakauteen ja kansainvälisiin virtauksiin, ajoitti pukuluonnosten toteutusvaihetta suhteessa näyttämöharjoituksiin, arvioi pukuluonnosten ja työpiirrosten suhdetta sekä pukuluonnosten suhdetta toteutettuihin pukuihin. Hän nosti useasti esiin näyttelijöiden ulkonäön vaikutuksen ja suhteen pukuluonnoksiin.

Mikäli jätetään huomioimatta etenkin yhteiseen kokemuskertomukseen liittyvä kerronta, jota analysoin jo aiemmin *Kreivitär Marizan* yhteydessä, *Dantonin kuolemaan* liittyvää muuta kerrontaa kertyi produktiohaastatteluissa yli kaksi kertaa enemmän kuin elämäkertahaastatteluissa. Mikäli aiemmin käsitelty kertomus huomioidaan, kerrontaa elämäkerta- ja produktiohaastatteluissa kertyi suunnilleen saman verran. Produktiohaastatteluissa käsiteltiin kuitenkin useampia teema-alueita.

Elämäkertahaastatteluissa Tandefelt kertoi seitsemästä eri teemasta ja produktiohaastatteluissa kahdestatoista eri teemasta. Elämäkertahaastatteluissa suhteessa eniten kerrontaa kertyi useaan kertaan toistetusta kertomusaiheesta. Lisäksi Tandefelt kertoi yksityiselämästään teoksen valmisteluaikana ja arvioi omaa tilannettaan suunnittelijana. Näitä aiheita hän ei enää maininnut produktiohaastatteluissa, joissa hän puolestaan kertoi useista aiheista, joita ei lainkaan käsitelty elämäkertahaastatteluissa. Näitä olivat suunnittelun lähtökohdat, pukuluonnokset, oma materiaalinkäsittely, pukujen toteutus, peruukit, työskentely näyttelijöiden kanssa, pukujen myöhempi kohtalo sekä suunnittelijatyöhön liittyvät arvot ja ihanteet.

1166 Tandefeltin 3., 4. 5. ja 7. haastattelut.
1167 Teemat: 1. työprosessi, 2. yksityiselämän tilanne samaan aikaan, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. materiaalit, 6. oma materiaalinkäsittely. 7. toteutus, 8. puvustuksen arviointi, 9. peruukit, 10. työskentely ohjaajan ja lavastajan kanssa, 11. työskentely näyttelijöiden kanssa, 12. pukujen myöhempi kohtalo, 13. oman suunnittelijuuden arviointi, ja 14. ammattiin liittyvät arvot ja ihanteet.

Kohti maailman sydäntä (SKT 1977)
Tandefelt kertoi teoksesta yhteensä neljässä haastattelussa,[1168] joista kahdessa jälkimmäisessä produktiohaastattelussa katselimme teokseen liittyviä pukuluonnoksia ja valokuvia. Erotin Tandefeltin kerronnasta kaksitoista eri teemaa.[1169] Näiden lisäksi keskusteltiin tutkimusaineistosta. Teemoista laajimmat alueet olivat työskentely näyttelijöiden kanssa ja työprosessi. Esimerkiksi näyttelijöihin liittyen Tandefelt kertoi neljästä eri näyttelijästä ja heidän kanssaan työskentelystä. Teema muodostui laajaksi kahden kertomuksen takia, jotka käsittelivät erimielisyyttä näyttelijän kanssa. Näistä toinen muodosti lähes puolet tähän teemaan liittyneestä kerronnasta.

Työprosessiin liittyen Tandefelt kertoi suunnittelutyön kulusta ja työtiloista, sekä työsopimusvaiheeseen liittyvän kertomuksen. Eniten Tandefelt tämän teeman puitteissa kuitenkin arvioi työprosessia ja teosta sekä ohjaajan luomaa hyvää työskentelyilmapiiriä. Myös puvustuksen ja sen merkityksen arvionti oli laaja teemakokonaisuus, jota Tandefelt tarkasteli muihin tämän teoksen teemoihin verrattuna varsin monesta eri näkökulmasta. Hän kertoi puvustukseen liittyvästä kriitikkonäkökulmasta, arvioi naisten pukuja ja miten ne olisi voinut tehdä toisin, arvioi koristelua suhteessa vaatetushistorialliseen lähtökohtaan, arvioi useita yksittäisiä pukuja sekä lavastusta suhteessa puvustukseen.

Puvustuksen ja sen merkityksen arvioinnin ohella pukuluonnos-teema oli yksi laajimmista kokonaisuuksista. Tandefelt tarkasteli neljästä eri näkökulmasta, joita olivat pukuluonnosten toteutustekniikka ja sen lähtökohdat, pukuluonnokset suhteessa omaan näyttelijyyteen, pukuluonnosten arviointi suhteessa itse näytelmään sekä etenkin pukuluonnosten myöhemmät vaiheet lahjoina ja näyttelyissä.[1170] Vähiten käsiteltiin ammattiin liittyviä arvoja ja ihanteita. Tandefelt kertoi teoksesta innostuneesti, omaaloitteisesti ja monipuolisesti. Oma toimintani haastattelijana oli pääasiassa tapahtumien ajoittamista ja paikantamista, tarkentavia ja yksityiskohtia koskevia kysymyksiä ja Tandefeltin kerronnan myötäilemistä.

Elämäkertahaastatteluissa Tandefelt käsitteli kolmea eri teemaa, eli työprosessia, työskentelyä ohjaajan kanssa sekä arvioi puvustusta ja sen merkitystä. Jälkimmäisissä produktiohaastatteluissa oli esillä kuva-aineistoa, ja tällöin hän kertoi kaikkiin kahteentoista teemaan liittyvistä aiheista. Lisäksi produktiohaastattelujen yhteydessä käytiin käsillä tai muualla olevaan tutkimusaineistoon liittyvä keskustelu. Tandefelt kertoi produktiohaastatteluissa laajemmin ja monipuolisemmin niistä teemoista, joista hän kertoi myös elämäkertahaastatteluissa. Tosin ohjaajan kanssa työskentelystä hän kertoi enemmän elämäkertahaastatteluissa.

1168 Ensin lyhyesti 3. haastattelussa, ja enemmän 4., 6. ja 7. haastatteluissa.

1169 Teemat: 1. työprosessi, 2. elämäntilanne, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. materiaalit ja värjäys, 6. pukujen toteutus, 7. työskentely ohjaajan kanssa, 8. Työskentely lavastajan kanssa, 9. työskentely näyttelijöiden kanssa, 10. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 11. oma suunnittelijuus sekä 12. ammattiin liittyvät arvot ja ihanteet.

1170 Esim. *Kohti maailman sydäntä*-teoksen pukuluonnoksista Tandefelt oli antanut erästä pääroolia näytelleelle Pentti Siimekselle lahjaksi tämän roolihahmoa kapteeni Värnhjelmiä kuvaavan pukuluonnoksen. 1600-luvun sotavanhuksesta Tandefelt teki kaksi pukuluonnosta, ”tavallaan kopion”, joista toisen hän lahjoitti ohjaaja Eugen Terttulalle. Tämä oli testamentissaan määrännyt sen takaisin Tandefeltille, jolle luonnos palautui Terttulan kuoleman jälkeen. Pukuluonnokset olivat näytteillä useaan otteeseen, teoksen esitysten yhteydessä teatterin lämpiössä, ja myöhemmin Teatterimuseon näyttelyiden yhteydessä. Jossain vaiheessa Tandefelt kiinnitti luonnoksiin tekstaamiaan puhekuplia, joissa oli katkelmia näytelmän repliikeistä. Teoksen pukuluonnokset olivat esillä myös Saksassa, jolloin Tandefelt käännätti ja tekstasi repliikit saksaksi. Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002 ja 7. haastattelu 22.8.2002.

Punainen virta (SKT 1983)
Tandefelt kertoi teoksesta kahdessa eri haastattelussa,[1171] joista jälkimmäisessä produktiohaastattelussa katselimme teoksen pukuluonnoksia. Erotin kerronnasta yhteensä kymmenen laajempaa teemaa.[1172] Kerronnassa useat teemat kietoutuvat toisiinsa voimakkaasti. Työtapaansa ja kahden ammattinsa suhteeseen liittyvän arvioinnin ohella Tandefelt kertoi melko paljon työskentelyprosessista sekä arvioi puvustusta ja sen merkitystä. Kaiken kaikkiaan Tandefelt kertoi teoksesta hyvin oma-aloitteisesti. Haastattelijana lähinnä otin esille käsiteltävän teoksen, ajoitin tapahtumia, mainitsin työryhmän jäsenten nimiä, viittasin aiemmin kerrottuun, myötäilin ja tein yhteenvetoa edeltävästä kerronnasta. Kysymykseni liittyivät yksityiskohtiin, mm. budjettiin ja siihen, keskusteliko Tandefelt Terttulan kanssa ohjaajan oletetusta tyytymättömyydestä.

Produktiohaastattelun yhteydessä Tandefelt kertoi teoksesta lähes kolme kertaa enemmän kuin elämäkertahaastattelussa. Lisäksi produktiohaastattelussa Tandefelt käsitteli kaikkia kymmentä kerronnasta erittelemääni teemaa – myös niitä viittä, joita ei elämäkertahaastattelussa käsitelty lainkaan. Näitä olivat pukuluonnokset, työskentely ohjaajan kanssa, oman suunnittelijuuden arviointi, suunnittelun lähtökohdat ja ammattiin liittyvät arvot ja ihanteet, tosin negaation kautta. Produktiohaastattelussa käytiin kaikki keskustelu tutkimusaineistosta. Tällöin pohdittiin kokonaisuudesta puuttuvia ja mahdollisesti kadonneita pukuluonnoksia sekä niiden mahdollista olinpaikkaa.

My Fair Lady (TTT 1985)
My Fair Ladyn nousi esiin yhteensä viidessä haastattelussa. Tandefelt kertoi teoksesta kolmessa haastattelussa[1173] ja mainitsi sen lisäksi lyhyesti kahdessa muussa haastattelussa.[1174] Erotin yhteensä seitsemäntoista kerronnan teemaa.[1175] Lisäksi kertyi puhetta käsittelemästämme tutkimusaineistosta.

Eniten haastattelukerrontaa kertyi työprosessista. Teemaan liittyen Tandefelt kertoi työprosessin aikataulusta ja työvaiheista, työryhmästä, arvioi teoksen lähtökohtia, kertoi palkkataistelusta, arvioi lavastusta, kuvaili ja arvioi työskentelyolosuhteita uudessa teatteritalossa yleisemmin ja etenkin puvustossa, sekä arvioi yleisesti teoksen työprosessia. Tandefelt kertoi peruukeista runsaasti. Tämä johtui ennen kaikkea siitä, että teemaan liittyi yksi koko haastatteluaineiston laajimmista kertomuksista. Se kertoi samalla sekä teoksen peruukeista että Tandefeltin itä-saksalaisen ystävän kokemuksista kommunistisen valvontakoneiston kourissa. Tandefelt myös kuvaili valmiita peruukkeja sekä kertoi siitä, miten peruukkeja alettiin itsekin valmistaa.

Myös kerronta pukuluonnoksista oli laaja teemakokonaisuus. Tandefelt kertoi pukuluon-

1171 Tandefelt, 4. haastattelu 2.7.2001; Tandefelt, 6. haastattelu 8.8.2002.
1172 Teemat: 1. työskentelyprosessi, 2. elämäntilanne, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. toteutus, 6. puvustuksen ja sen merkityksen arviointi, 7. työskentely ohjaajan kanssa, 8. oman suunnittelijuuden arviointi, 9. ammattiin liittyvät arvot ja ihanteet ja 10. oman työnteon tavan arviointi/kahden ammatin suhde.
1173 Elämäkertahaastattelu 4. haastattelu 2.7.2001 ja produktiohaastattelut 5. haastattelu 12.6.2002 sekä 6. haastattelu 8.8.2002.
1174 Elämäkertahaastattelu 1. haastattelu 7.4.2000 ja produktiohaastattelu 7. haastattelu 22.8.2002.
1175 Teemat: 1. työprosessi, 2. samanaikainen elämänvaihe, 3. suunnittelun lähtökohtia, 4. pukuluonnokset, 5. materiaalit ja värjäys 6. omat painotyöt, 7. toteutus, 8. puvustus, 9. peruukit, 10. puvustuksen ja sen merkittävyyden arviointi, 11. pukujen dokumentointi, 12. työskentely ohjaajan kanssa, 13. työskentely koreografin kanssa, 14. työskentely näyttelijän kanssa, 15. oma suunnittelijuus, 16. arvot ja ihanteet sekä 17. ikääntyminen.

nosten toteutuksen lähtökohdista, toteutustekniikastaan ja työtavoistaan, arvioi pukuluonnoksia suhteessa uraansa, vertasi toisten teosten pukuluonnoksiin, kertoi luonnosten myöhemmistä vaiheista sekä tunteista joita niiden katselu haastattelutilanteessa herätti. Kun Tandefelt kertoi pukujen toteutuksesta, hän kuvaili yleistä tunnelmaa ja tyytyväisyyttään pukujen toteutustyöhön, kertoi varastopukujen käytöstä pukujen toteutuksessa sekä kysyttäessä pohti myös yksityiskohtia esimerkiksi pukujen alusrakenteista ja jalkineista. Vaikka omiin painotöihin liittyvä kerronta on lähes yhtä laaja teemakokonaisuus, Tandefelt kertoi tällöin aiheesta harvempien näkökulmien kautta, mutta yksityiskohtaisemmin. Hän kuvaili lähinnä käyttämäänsä tekniikkaa ja sen osoittautumista käytössä kestäväksi, sekä kertoi käyttämistään sabluunoista ja siitä, mitä niille myöhemmin tapahtui.

Vähiten Tandefelt kertoi valmiista puvustuksesta sekä materiaaleista ja värjäyksestä. Oletan, että puvustuksen kuvailu tuntui turhalta juuri tämän teoksen kohdalla sen aseman tähden. Kyseessä oli ammattikentällä tunnettu työ. Haastattelujen aikana oli käynyt selväksi, että tunsin puvut ja olin mm. käsitellyt niitä Teatterimuseoon rakennetun näyttelyn yhteydessä. Kerronnan painotuksen vuoksi tulkitsin osan materiaaleihin liittyvästä kerronnasta kuuluvan suunnittelun lähtökohtia-teemaan. Tämän takia materiaalit ja värjäys jäi määrältään suppeaksi teemaksi, jonka alle jäivät lähinnä kuvailut materiaalien hankinnasta ja värjäämisestä.

Pääasiassa Tandefelt kertoi *My Fair Ladysta* innostuneesti ja oma-aloitteisesti. Hän nosti teokseen liittyviä aiheita esiin useita kertoja myös muiden teosten ja aiheiden yhteydessä. Haastattelut etenivät melko keskustelunomaisesti. Itse ajoitin tapahtumia, viittasin aiemmissa haastatteluissa kerrottuun tai tein yhteenvetoa juuri edellä kerrotusta. Mainitsin nimen, aiheen tai viittauksen aiempaan kommentiin ja Tandefelt jatkoi aiheesta. Varsinaiset kysymykseni liittyvät paljolti työprosessin kulkuun ja sen ajoittamiseen, puvustukseen liittyviin yksityiskohtiin ja työskentelyyn ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa, jotka olivat aiheita, joita Tandefelt ei siihen mennessä ollut nostanut esiin oma-aloitteisesti.

Elämäkertahaastatteluissa Tandefelt kertoi teoksesta kolmeen eri teemaan liittyen. Näitä olivat työprosessi, puvustuksen ja sen merkityksen arviointi sekä työskentely näyttelijän kanssa. Tällöin Tandefelt mainitsi lyhyesti työskentelynsä näyttelijä Sylvi Salosen kanssa. Hän arvotti teoksen merkityksen yhtenä tärkeimmistä töistään sekä arvioi teoksen lähtökohtia liittyen työprosessiin, toi esiin teoksen sijainnin viimeisten joukossa hänen urallaan, sekä kertoi kertomuksen palkkataistelustaan. Kerronnan ja teemojen määrä oli suurempi produktiohaastatteluissa, joiden yhteydessä katselimme kuva-aineistoa. Tandefelt kertoi tällöin kaikkista seitsemästätoista teemasta. Produktiohaastatteluissa hän kertoi myös samoista teemoista kuin elämäkertahaastatteluissa, mutta laajemmin ja useammasta näkökulmasta.

5. Kuvaliite

Kuva 1. Harvinainen valokuva teatterin puvustosta ja sen työntekijöistä. Kansallisteatterin puvusto todennäköisesti syksyllä 1912. Teatterimuseon arkisto.

1

Kuva 2. Kansallisteatterin puvustossa todennäköisesti puvustonhoitaja Mimmi Haglund sovittaa Päiviö Horsman pukua näytelmään *Erik XIV* syksyllä 1912. Teatterimuseon arkisto.

2

Kuva 3. Ensirakastaja, myöhemmin luonneroolien näyttelijä Jussi Snellman Don Carlosin roolissa näytelmässä *Don Carlos*. Suomen Kansallisteatteri 1906. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Kuva 4. Viehkeitä sankarittaria näytellyt Helmi Lindelöf Ofeliana näytelmässä *Hamlet*. Suomen Kansallisteatteri 1913. Teatterimuseon arkisto.

3

4

5

6

Kuva 5. Miehen musta kultakirjailtu renessanssipuku, jota tiettävästi Axel Ahlberg käytti vuonna 1880 näytelmässä *Maria Stuart*. Nähtävästi samaa pukua samassa näytelmässä käytti vuonna 1904 ja/tai 1906 Benjamin Leino, vuonna 1917 Urho Somersalmi näytelmässä *Juhana Herttua,* sekä Somersalmi vuonna 1925 ja 1953 Burleighin paronin roolissa. Puku kuuluu Teatterimuseon pukukokoelmaan. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

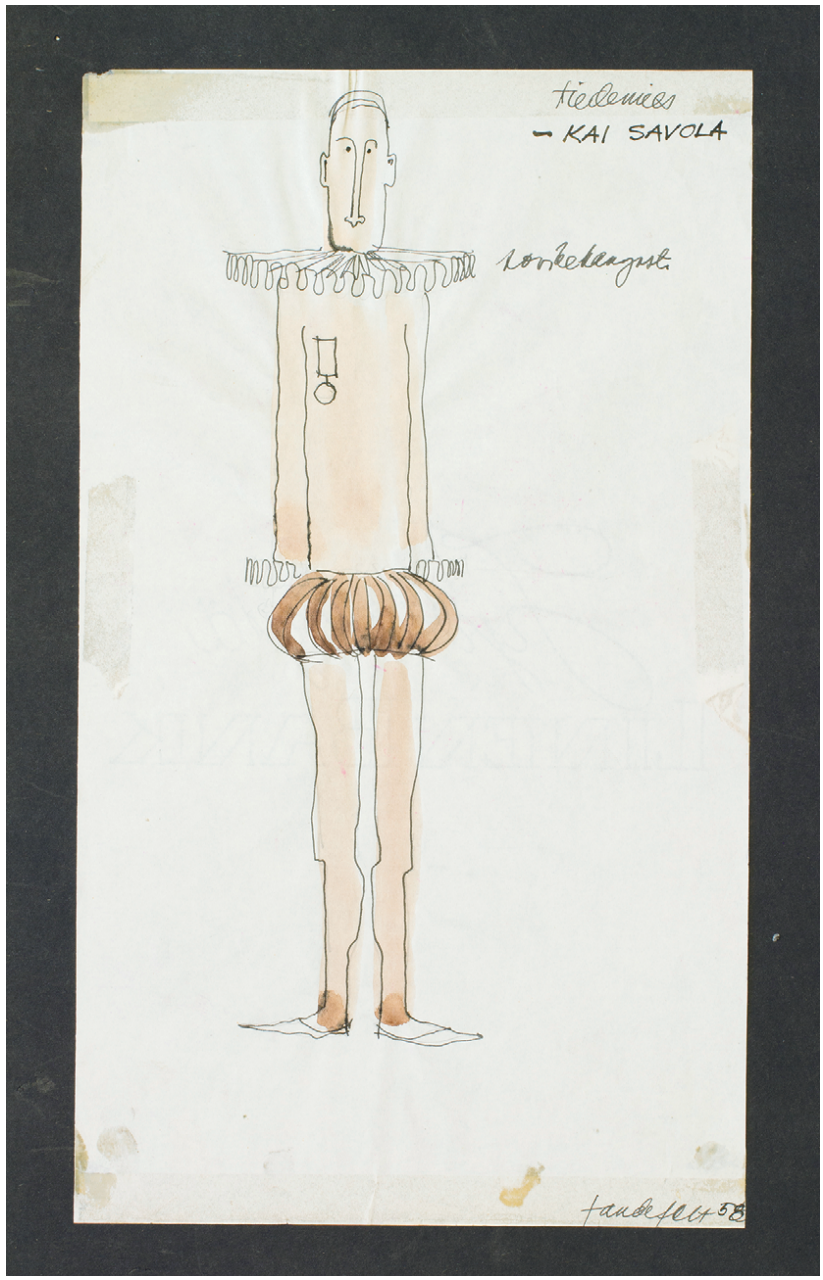
Kuva 6. Tiettävästi Ida Aalbergin Kirsti Flemingin roolissa käyttämä punainen puku näytelmässä *Elinan surma* vuonna 1891. Myöhemmin samaa pukua käytti ainakin Kaisu Leppänen samassa roolissa samassa näytelmässä vuonna 1946. Puku kuuluu Teatterimuseon pukukokoelmaan. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

7

Kuva 7. Prinsessa Kvantti. Pukuluonnos näytelmään *Kuningas Kvantti III,* Ylioppilasteatteri 1958. 33,5 × 22,5, vesiväri ja tussi paperille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 8. Tiedemies. Pukuluonnos näytelmään *Kuningas Kvantti III,* Ylioppilasteatteri 1958. 33,5 × 22,5, vesiväri ja tussi paperille. Teatterimuseon arkisto.

8



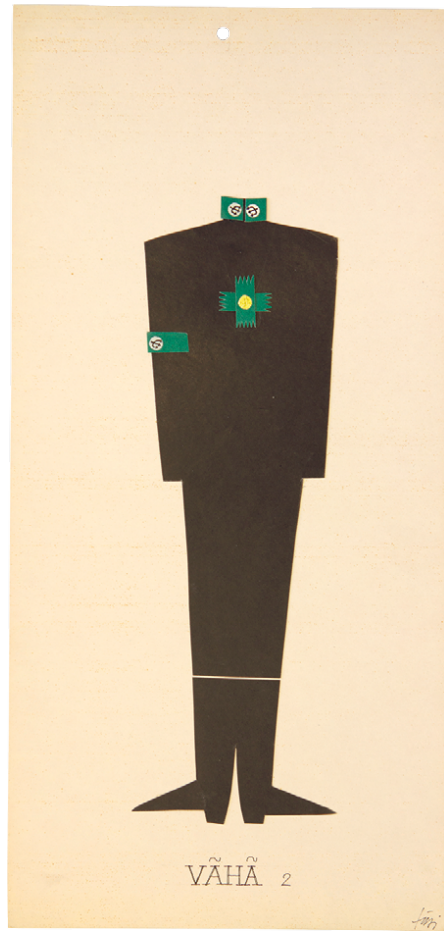
9

Kuva 9. Lechy Elberman (Liisi Tandefelt, oik. takana). Kohtaus näytelmästä *Vaihtajat*. Ylioppilasteatteri 1958.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 10. Tampereen Työväen Teatterin puvusto todennäköisesti 1950-luvulla. Vasemmalta tarpeistonhoitaja Hilma Salo, sovittamassa Saimi Vuolle, Sirli Tarvainen, kaksi tuntematonta naista, Irma Manninen, Kaija Sinisalo, Eila Roine ja Sirkka Lehto. Teatterimuseon arkisto.

10

11



12

Kuva 11. Muusa 1. Pukuluonnos näytelmään *Luojan pienet kusiaiset,* Tampereen Työväen Teatteri 1964. 38 × 18, kollaasi kartongille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 12. Vähä 2. Pukuluonnos näytelmään *Luojan pienet kusiaiset,* Tampereen Työväen Teatteri 1964. 38 × 18, kollaasi kartongille. Teatterimuseon arkisto.

13

Kuva 13. Kohtaus näytelmästä *Luojan pienet kusiaiset,* Tampereen Työväen Teatteri 1964.
Kuva: Juhani Riekkola.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

14

15

Kuva 14. Sotilas. Pukuluonnos näytelmään *Macbeth*. Tampereen Työväen Teatteri 1964. 40 × 18,3, lyijykynä, vesiväri ja peiteväri paperille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 15. Macbeth (Veikko Sinisalo) ja Banquo (Tapio Hämäläinen) palaavat taistelusta ja tapaavat kolme noitaa. Kohtaus näytelmästä *Macbeth*. Tampereen Työväen Teatteri 1964. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

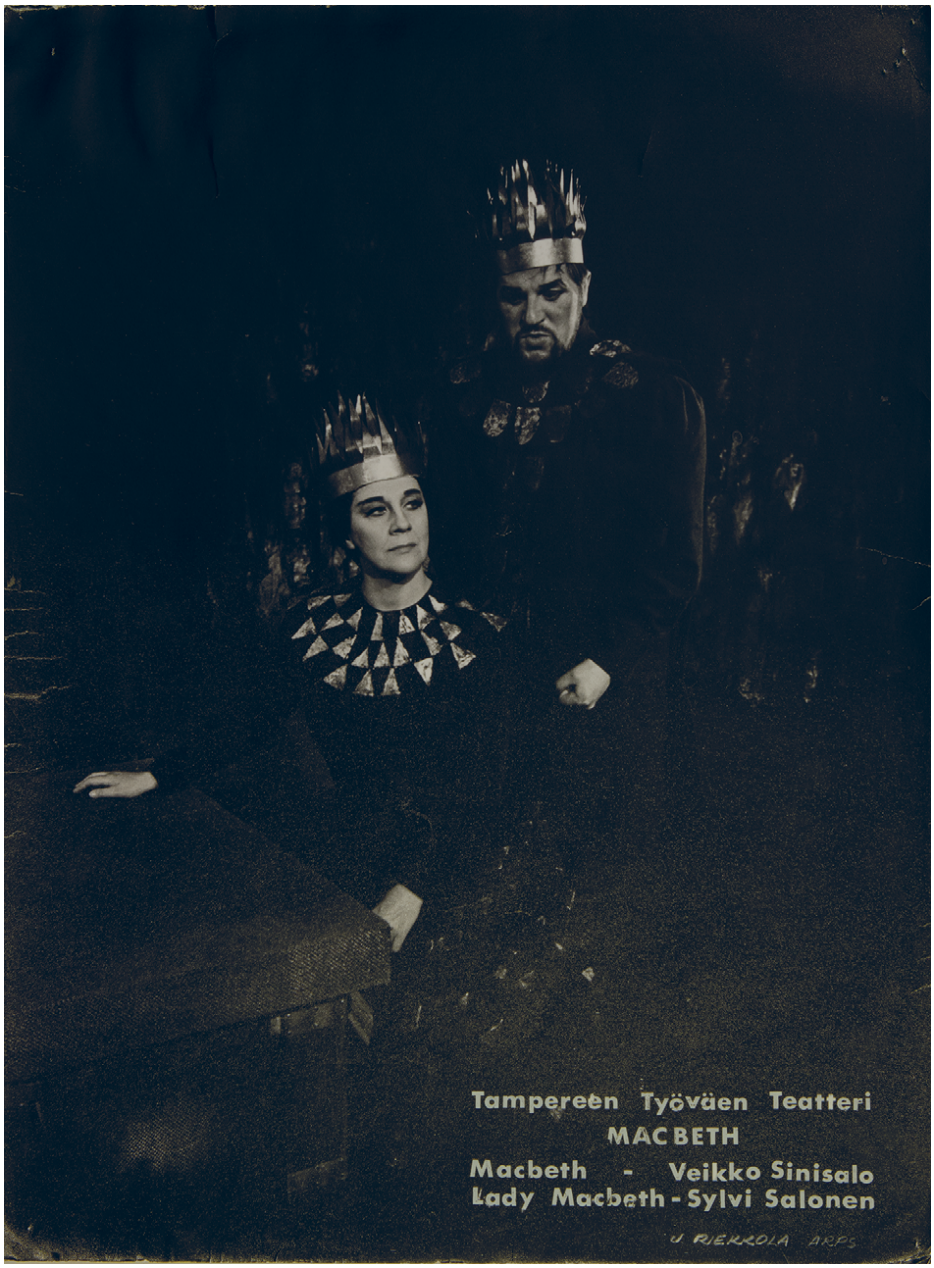
16

17

Kuva 16. Lady Macbeth. Pukuluonnos näytelmään *Macbeth*. Tampereen Työväen Teatteri 1964. Lyijykynä, vesiväri ja peiteväri paperille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 17. Lady Macbeth (Sylvi Salonen). Unissakävelykohtaus näytelmästä *Macbeth*. Tampereen Työväen Teatteri 1964. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

18


Tampereen Työväen Teatteri
MACBETH
Macbeth - Veikko Sinisalo
Lady Macbeth - Sylvi Salonen
J. RIERKOLA ARPS

19

Kuva 18. Macbeth (Veikko Sinisalo) ja Lady Macbeth (Sylvi Salonen) näytelmässä *Macbeth*. Tampereen Työväen Teatteri 1964. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

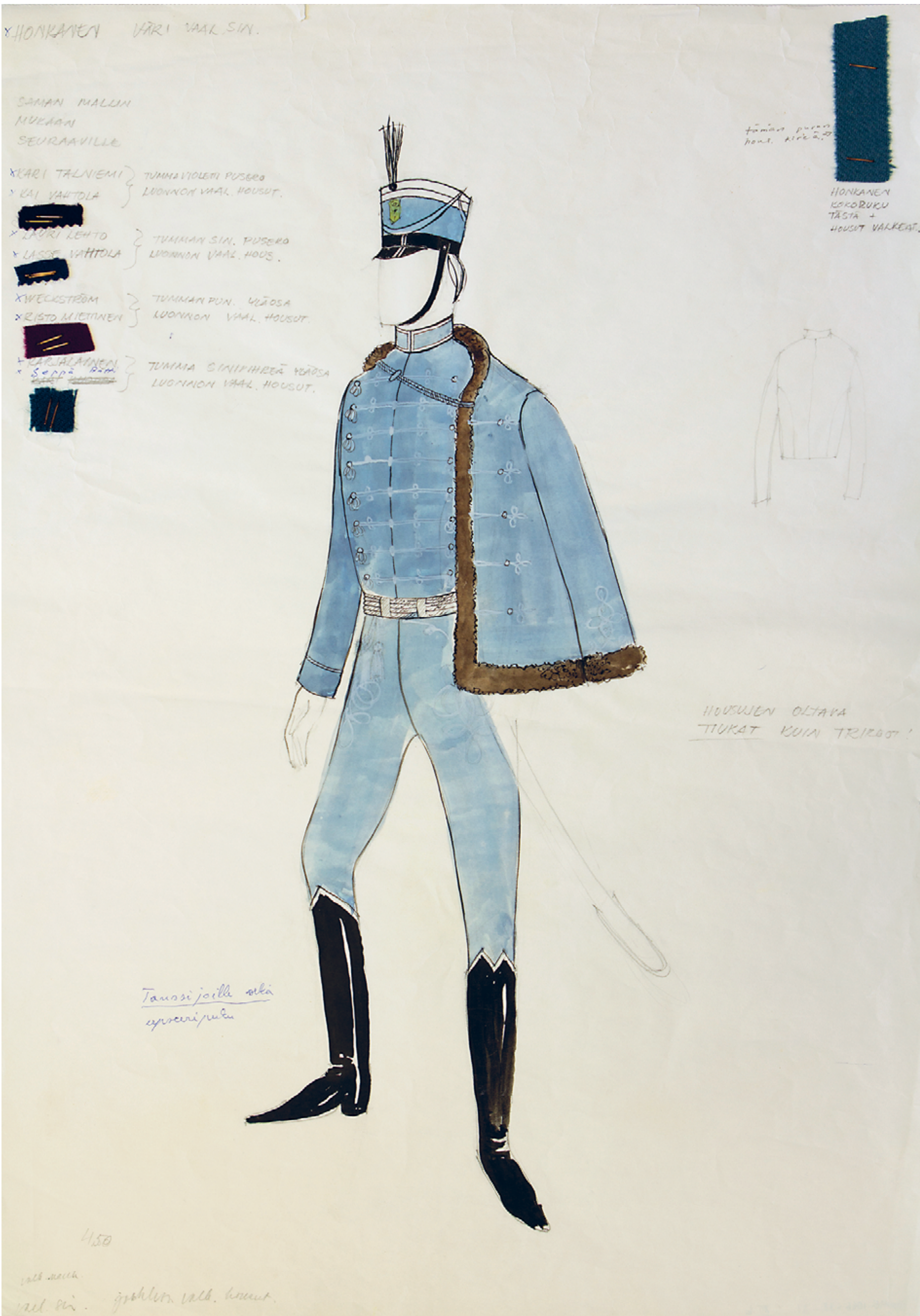
Kuva 19. Tampereen Työväen Teatterin henkilökuntaa 1960-luvun alussa. Teatterimuseon arkisto.

20

Kuva 20. Tuomari Aristide Forestier (Nisse Rainne) ja La Môme Pistache (Eva Gyldén) lehmuksenvihreässä puvussa. Kohtaus operetista *Can-Can.* Tampereen Työväen Teatteri 1965. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 21. Loppukohtaus operetista *Can-Can,* Tampereen Työväen Teatteri 1965. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

21


HONKANEN VÄRI VAAL. SIN.
SAMAN MALLIN MUKAAN SEURAAVILLE
KARI TALNIEMI
KAI VAHTOLA
TUMMA VIOLETTI PUSERO
LUONNON VAAL. HOUSUT.
LAURI LEHTO
LASSE VAHTOLA
TUMMAN SIN. PUSERO
LUONNON VAAL. HOUS.
WECKSTRÖM
RISTO MIETTINEN
TUMMAN PUN. YLÄOSA
LUONNON VAAL. HOUSUT.
KARJALAINEN
TUMMA SINIVIHREÄ YLÄOSA
LUONNON VAAL. HOUSUT.
HONKANEN KOKORUKU TÄSTÄ + HOUSUT VALKEAT.
HOUSUJEN OLTAVA TIUKAT KUIN TRIKOOT!

22

23

Kuva 22. Kapteeni Tarnizin ja upseerien puvut. Pukuluonnos operettiin *Ylioppilasprinssi*. Helsingin Kaupunginteatteri 1968. 59,2 × 41,9, lyijykynä, tussi, kuivamustekynä ja vesiväri paperille, viisi kangasnäytettä. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 23. Kreivitär Leydonin puvun luonnos ja koristelumalleja operettiin *Ylioppilasprinssi*. Helsingin kaupunginteatteri 1968. 26,6 × 41,9, lyijykynä paperille. Teatterimuseon arkisto.

24

Kuva 24. Prinsessa Margaret (Pirkko Peltomäki) ja kapteeni Tarniz (Veikko Honkanen). *Ylioppilasprinssi,* Helsingin Kaupunginteatteri 1968. Helsingin Kaupunginteatterin arkisto.

Kuva 25. Kati, majatalon tarjoilija. Pukuluonnos operettiin *Ylioppilasprinssi*. Helsingin Kaupunginteatteri 1968. 59,1 × 41,9, lyijykynä, tussi ja peiteväri paperille, neljä kangasnäytettä. Teatterimuseon arkisto.

25

26

Kuva 26. Vas. Kati (Anneli Haahdenmaa), prinssi Karl-Franz (Aarre Karén) ja prinsessa Margaret (Pirkko Peltomäki). *Ylioppilasprinssi*, Helsingin Kaupunginteatteri 1968. Helsingin Kaupunginteatterin arkisto.

Kuva 27. Neiti Hardcastle. Pukuluonnos näytelmään *Yhden yön erheet*. Tampereen Työväen Teatteri 1971. 50 × 35, vesiväri ja tussi paperille, kolme kangasnäytettä. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

27

28

Kuva 28. Charles Marlow. Pukuluonnos näytelmään *Yhden yön erheet*. Tampereen Työväen Teatteri 1971. 50 × 35, vesiväri ja tussi paperille, neljä kangasnäytettä.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

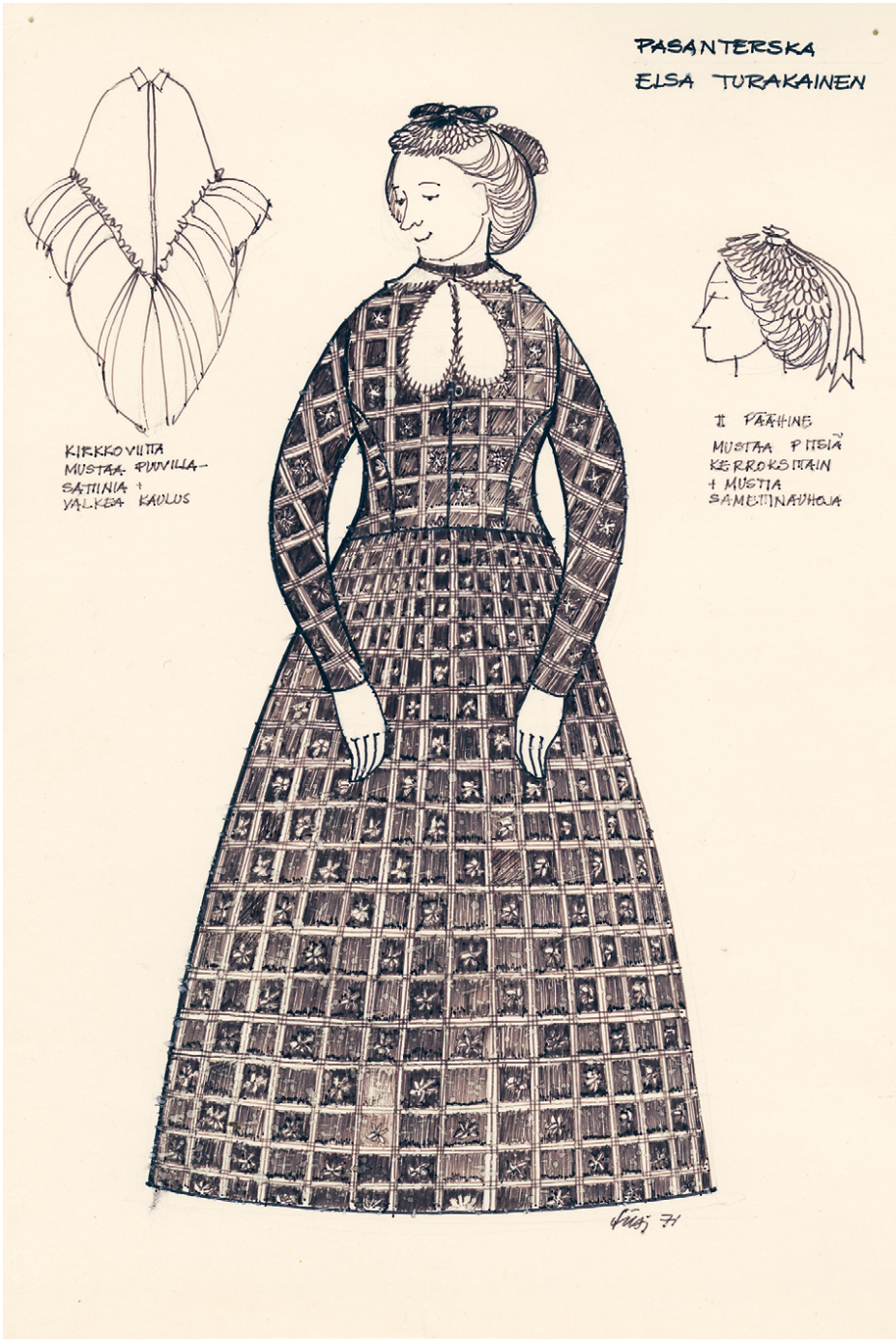
Kuva 29. Herra Charles Marlow (Esko Roine), Tony Lumpkin (Kari Kihlström) ja herra Hastings (Antti Litja) näytelmässä *Yhden yön erheet*. Tampereen Työväen Teatteri 1971.
Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

29

Kuva 30. Neiti Kate Hardcastle (Maija-Liisa Majanlahti) ja neiti Constance Neville (Eila Roine) näytelmässä *Yhden yön erheet*. Tampereen Työväen Teatteri 1971. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 31. Pasanterska. Pukuluonnos näytelmään *Meripoikia*. Helsingin Kaupunginteatteri 1971. 30 × 20, vesiväri ja tussi kartongille. Teatterimuseon arkisto.

30


PASANTERSKA
ELSA TURAKAINEN
KIRKKOVIITTA
MUSTAA PUUVILLA-
SATIINIA +
VALKEA KAULUS
II PÄÄHINE
MUSTAA PITSIÄ
KERROKSITAIN
+ MUSTIA
SAMETINAUHOJA

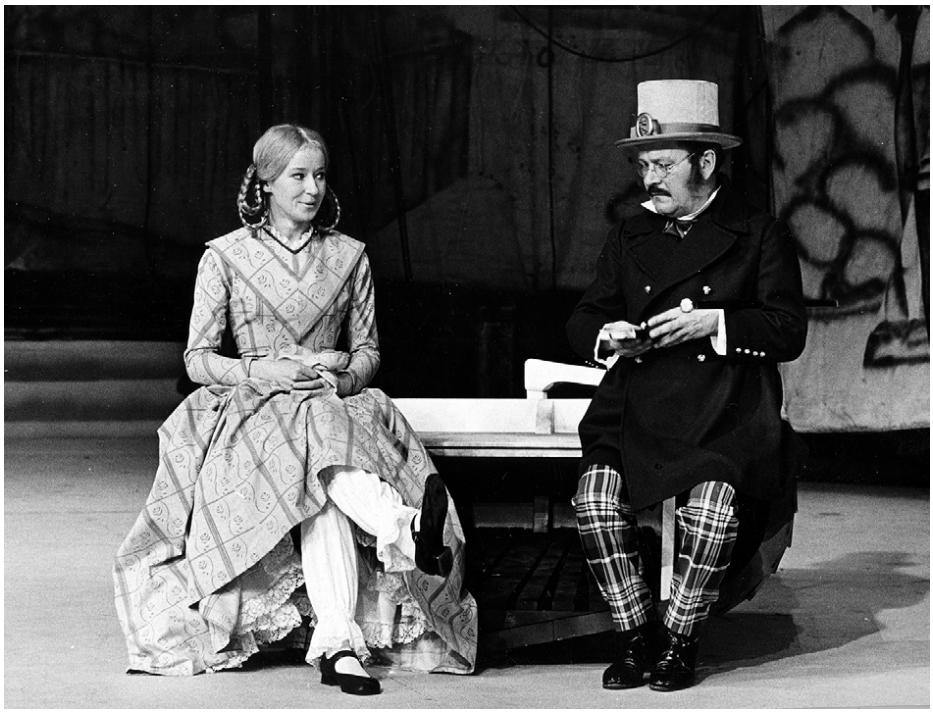
ONNEN HERRA
LEO JOKELA
32

33

Kuva 32. Onnen herra. Pukuluonnos näytelmään *Meripoikia*, Helsingin Kaupunginteatteri 1971. 30 × 20, vesiväri ja tussi kartongille, materiaalinäyte. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 33. Pasanteri (Kullervo Kalske), Pasanterska (Elsa Turakainen) ja kapteeni Junkka (Martti Pennanen) näytelmässä *Meripoikia*. Helsingin Kaupunginteatteri 1971. Kuva: Jussi Aalto. Helsingin Kaupunginteatterin arkisto.

34



Kuva 34. Eeva (Pirkko Peltomäki) ja Onnen herra (Leo Jokela) näytelmässä *Meripoikia*. Helsingin Kaupunginteatteri 1971. Kuva: Jussi Aalto. Helsingin Kaupunginteatterin arkisto.

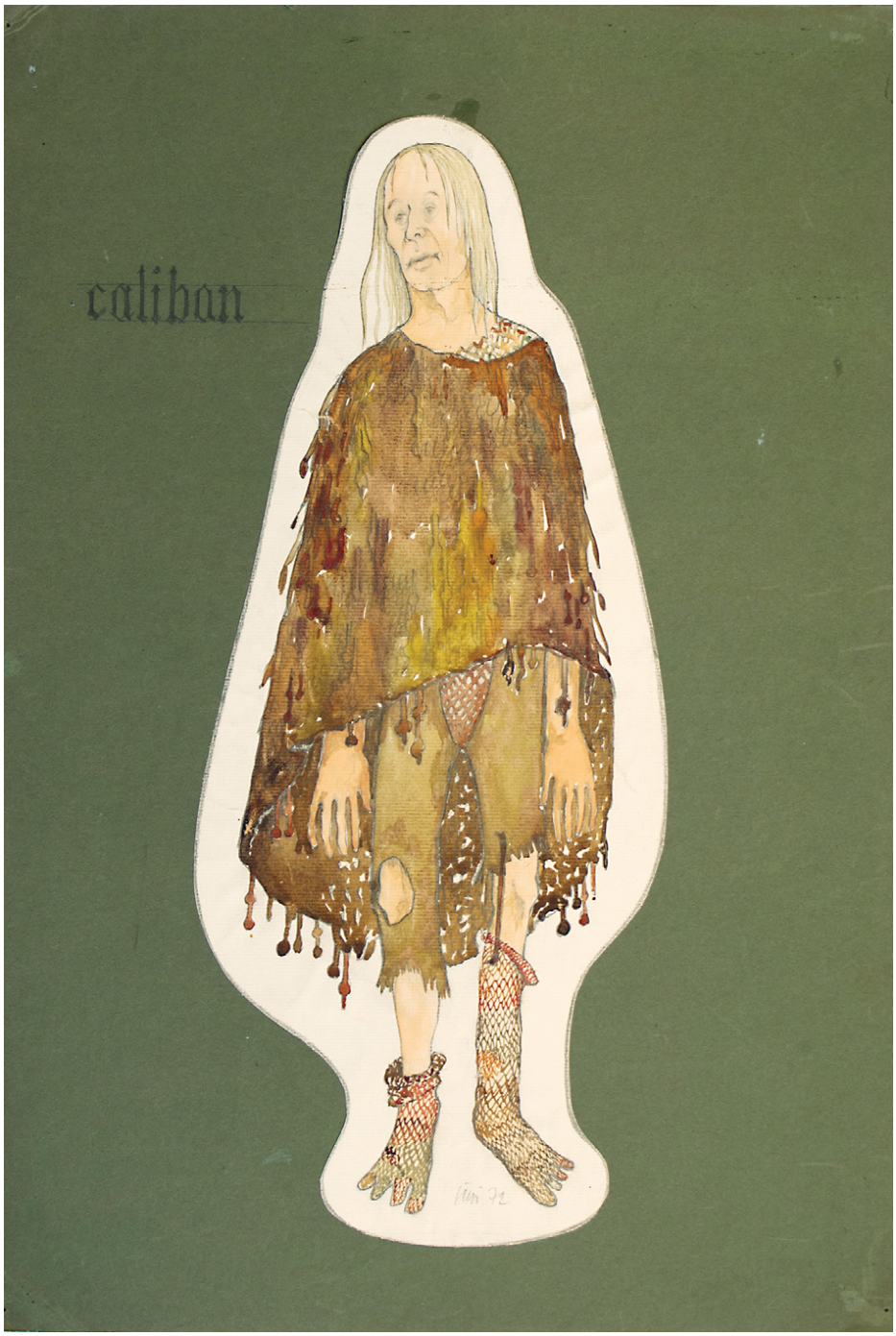
Kuva 35. Liisi Tandefeltin *Meripoikia*-näytelmän pukujen painokuvioinnissa käyttämä menetelmä. Kuva otettu *Rasvahattu*-näytelmän toteutusprosessin aikana vuonna 1976 Turun Kaupunginteatterissa. Kuva: GK mainosstudio Gerdes & Koszubatis. Teatterimuseon arkisto.

35

Kuva 36. Haaksirikkokohtaus näytelmästä *Myrsky*. Alonza (Marja-Sisko Aimonen), Gonzalo (Pentti Järventie), Sebastian (Kari Kihlström) ja Antonia (Eva Gyldén). Tampereen Työväen Teatteri 1972. Kuva: Timo Palm. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 37. Caliban. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

36



37

Kuva 38. Caliban (Esko Roine), Stefano (Mauri Kuosmanen) ja Trinculo (Juha Mäkelä) näytelmässä *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. Kuva: Timo Palm. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 39. Miranda. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

38

39

40

Kuva 40. Miranda (Salme Laaksonen) ja Ferdinand (Antti Litja) näytelmässä *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. Kuva: Timo Palm. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 41. Prospero. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille. Teatterimuseon arkisto.

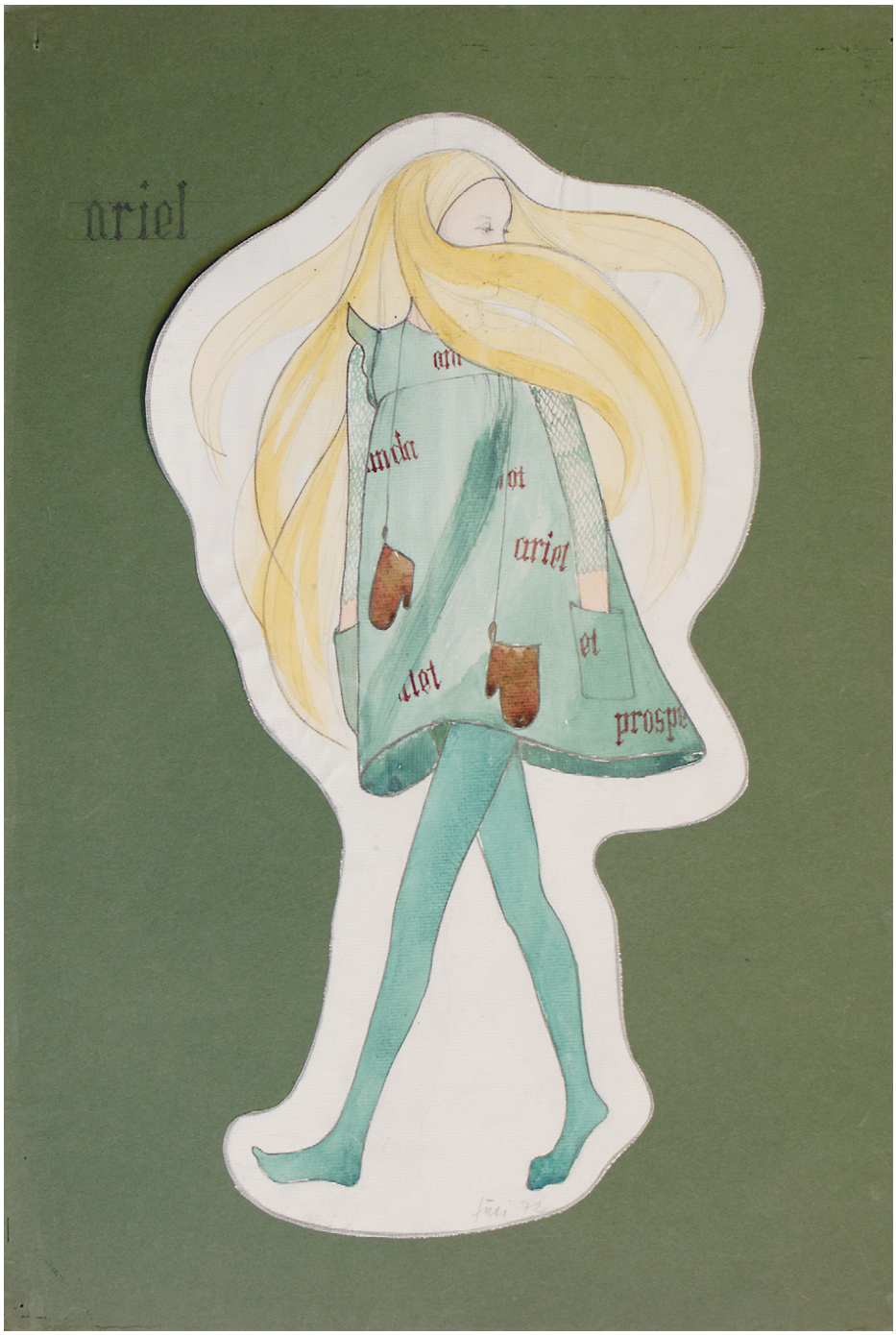
41

42

Kuva 42. Prospero (Ahti Haljala) ja Ariel (Marjukka Halttunen) näytelmässä *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. Kuva: Timo Palm. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 43. Ariel. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

43



44

Kuva 44. Ceres. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky,* Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 45. Jumalattaret Juno (Marjatta Vesa), Iris (Marjukka Halttunen) ja Ceres (Helinä Viitanen) näytelmässä *Myrsky,* Tampereen Työväen Teatteri 1972. Kuva: Timo Palm. Teatterimuseon arkisto.

45

46

Kuva 46. Prinssi Ferdinand. Pukuluonnos näytelmään *Myrsky*. Tampereen Työväen Teatteri 1972. 50 × 34,5, vesiväri ja lyijykynä paperille, kiinnitetty kartongille.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 47. Federzoni (Olavi Levula), Galileo Galilei (Kapo Manto), kaksi hovinaista (Pirjo Nuotio ja Kaisu-Pirkko Talonen), Cosimo de Medici (Leo Virta), hovimies (Esko Vettenranta), filosofi (Ilmari Aarre-Ahtio) ja matemaatikko (Kaarlo Gustafsson) näytelmässä *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. Kuva: Rajala Camera/ Klaus Kozubatis (1972–1974).
Teatterimuseon arkisto.

47

48

Kuva 48. Pääinkvisiittori. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 50 × 35, vesiväri ja tussi pahville. Teatterimuseon arkisto.

49

Kuva 49. Kardinaali. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 50 × 35, vesiväri ja tussi pahville. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 50. Kansannainen. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*, Turun Kaupunginteatteri 1973. 29 × 9,5, lyijykynä pahville. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 51. Nainen. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä,* Turun Kaupunginteatteri 1973. 22 × 10, lyijykynä pahville. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 52. Mies. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 27,5 × 7,5, lyijykynä pahville. Teatterimuseon arkisto.

50

51

52

53

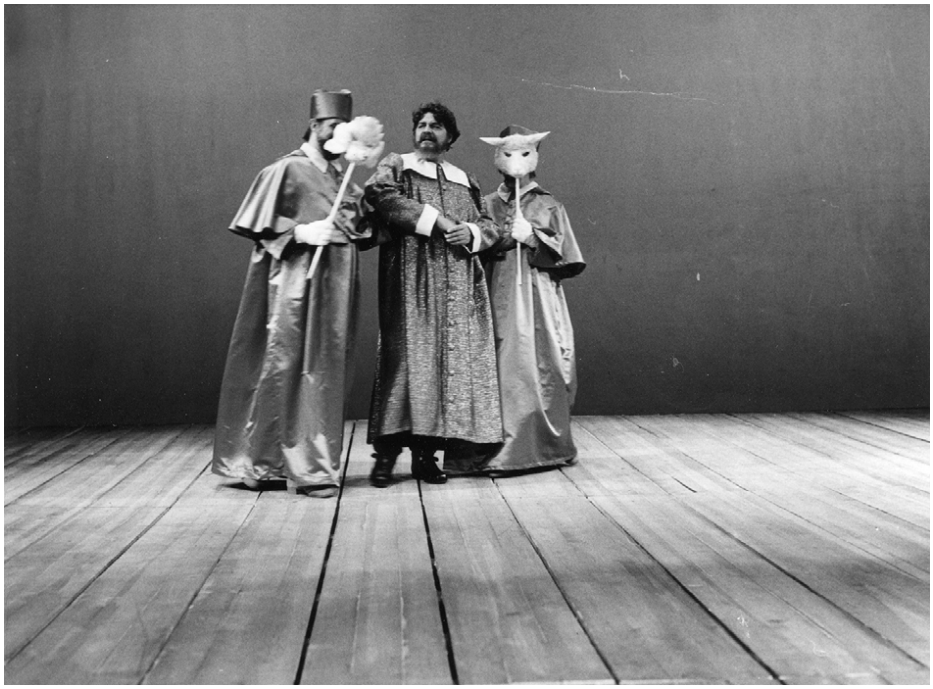
Kuva 53. Galilei, 1. ja 2. kohtaus. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 50 × 35, vesiväri ja tussi pahville. Teatterimuseon arkisto.

54

Kuva 54. Nuori hovirouva. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 50 × 35, vesiväri ja tussi pahville. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

55

56



Kuva 55. Andrea Sarti aikuisena. Pukuluonnos näytelmään *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. 50 × 35, vesiväri ja tussi pahville. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 56. Kardinaali Barberini (Esko Salminen), Galileo Galilei (Kapo Manto) ja kardinaali Bellarmini (Esko Pesonen). Naamiaiskohtaus näytelmässä *Galilein elämä*. Turun Kaupunginteatteri 1973. Kuva: Rajala Camera / Klaus Kozubatis (1972–1974). Teatterimuseon arkisto.

57

Kuva 57. Vittoria. Pukuluonnos näytelmään *Kauniin kesän seikkailu*. Suomen Kansallisteatteri 1975. 49 × 35, peiteväri ja ruskea tussi pellavakankaalle. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

58

Kuva 58. Ferdinando. Pukuluonnos näytelmään *Kauniin kesän seikkailu*. Suomen Kansallisteatteri 1975. 49 × 35, peiteväri ja ruskea tussi pellavakankaalle.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

59

Kuva 59. Kansallisteatterin puvuston henkilökuntaa, vas. puvustonhoitaja Tuula Koski, oik. ompelija Saimi Nykänen. Kuva: Kari Hakli. Kuva on otettu todennäköisesti vuonna 1974. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Kuva 60. Sabina. Pukuluonnos näytelmään *Kauniin kesän seikkailu*. Suomen Kansallisteatteri 1975. 49 × 35, peiteväri ja ruskea tussi pellavakankaalle. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

60

61

Kuva 61. Sabina (Henny Waljus), Tognino (Hannu Lauri), Giacinta (Tea Ista), Leonardo (Jussi Jurkka), Rosina (Soila Komi) näytelmässä *Kauniin kesän seikkailu*. Suomen Kansallisteatteri 1975. Kuva: Kari Hakli. Teatterimuseon arkisto.

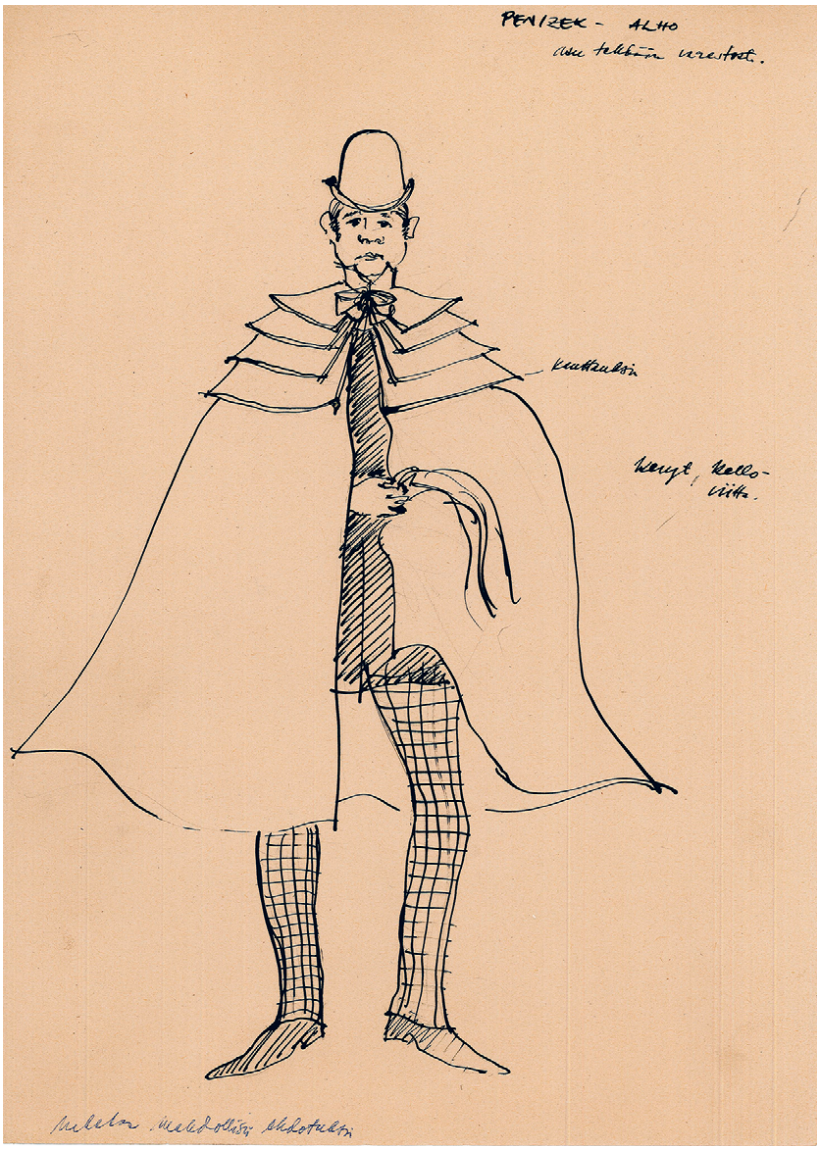
Kuva 62. Liisi Tandefelt kuvioi kangasta leikkaamansa sabluunan avulla. Kuva otettu *Rasvahattu*-näytelmän toteutusprosessin aikana vuonna 1976 Turun Kaupunginteatterissa. Kuva: GK mainosstudio Gerdes & Koszubatis. Teatterimuseon arkisto.

62

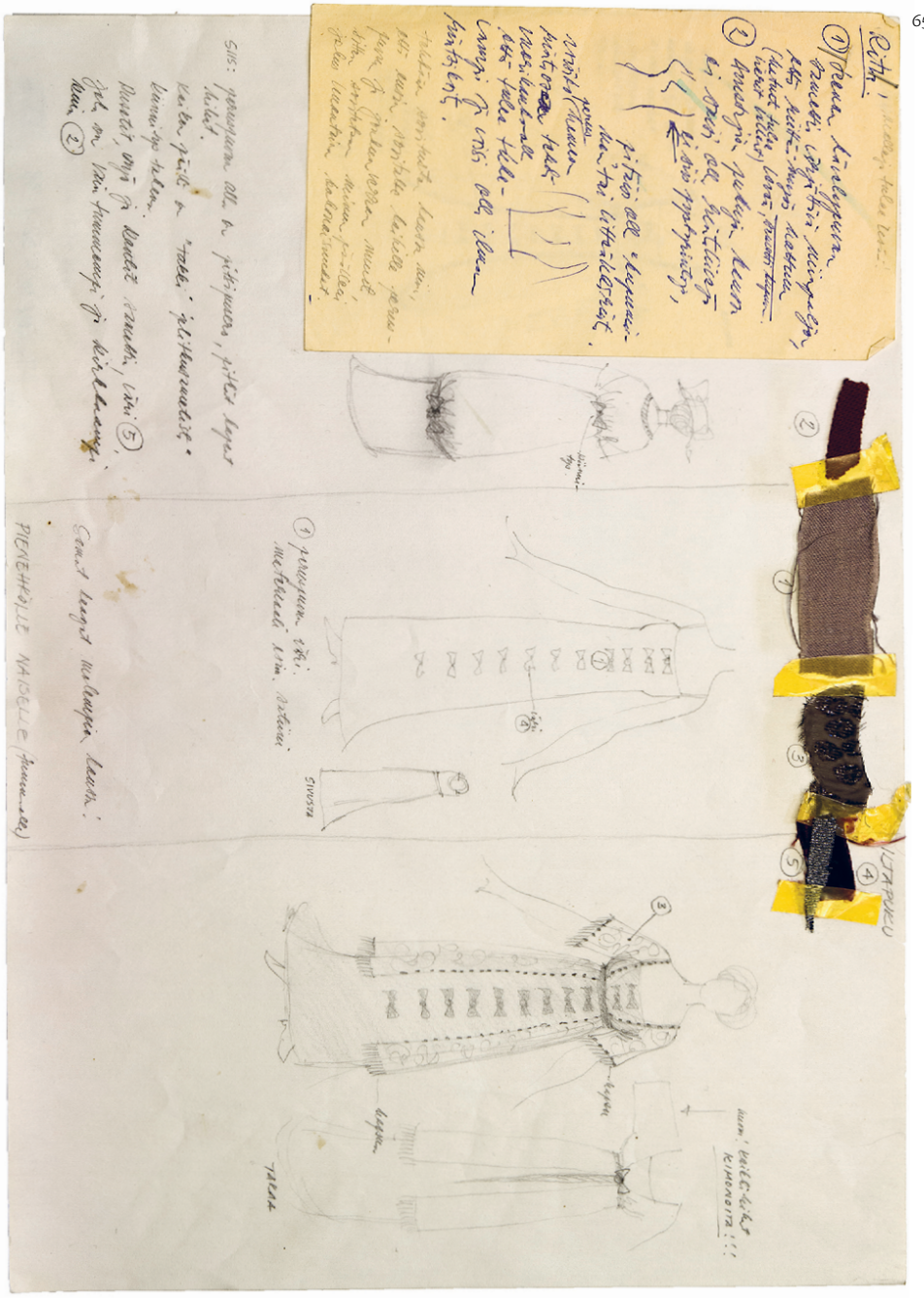
63

Kuva 63. Kreivitär Mariza. Pukuluonnos operettiin *Kreivitär Mariza*. Turun Kaupunginteatteri 1976. 42 × 29,5, tussi ja peiteväri paperille, kangasnäyte. Teatterimuseon arkisto.

64



Kuva 64. Ruhtinattaren kamaripalvelija Penizek. Pukuluonnos operettiin *Kreivitär Mariza*. Turun Kaupunginteatteri 1976. 35 × 25, tussi paperille. Teatterimuseon arkisto.



65

66

Kuva 65. Työpiirros ”pienehkölle tummalle naiselle”, jossa nuppineulalla kiinni Liisi Tandefeltin viesti puvustonhoitaja Ritva Siekkiselle sekä materiaalinäytteitä. *Kreivitär Mariza*, Turun Kaupunginteatteri 1976. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 66. Kreivitär Mariza (Leena Takala) riikinkukkopuvussa. Takana juhlavieraita ja palvelusväkeä operetissa *Kreivitär Mariza*.
Turun Kaupunginteatteri 1976.
Teatterimuseon arkisto.

67

Kuva 67. Maalaisnainen. Pukuluonnos operettiin *Kreivitär Mariza*. Turun Kaupunginteatteri 1976. Samaa pukuluonnosta käytetty myös vuonna 1992 Kouvolan teatterin *Kreivitär Mariza* -produktiossa. 48 × 36, tussi ja peiteväri kartongille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 68. Parooni Zupan (Juha Muje), kreivi Tassilo Endrödy-Wittenburg (Tapani Kansa) ja tunnistamattomia esiintyjiä operetissa *Kreivitär Mariza*. Todennäköisesti tauko harjoituksessa. Turun Kaupunginteatteri 1976. Teatterimuseon arkisto.

68

69

71

70

Kuva 69. Neuvottelu puvustonhoitaja Ritva Siekkisen kanssa. Kuva on otettu *Rasvahattu*-näytelmän toteutusprosessin aikana vuonna 1976 Turun Kaupunginteatterissa. Kuva: GK mainosstudio Gerdes & Koszubatis.
Teatterimuseon arkisto.

Kuva 70. Pukuluonnos näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun kaupunginteatteri 1977.
Vesiväri ja tussi paperille.
Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

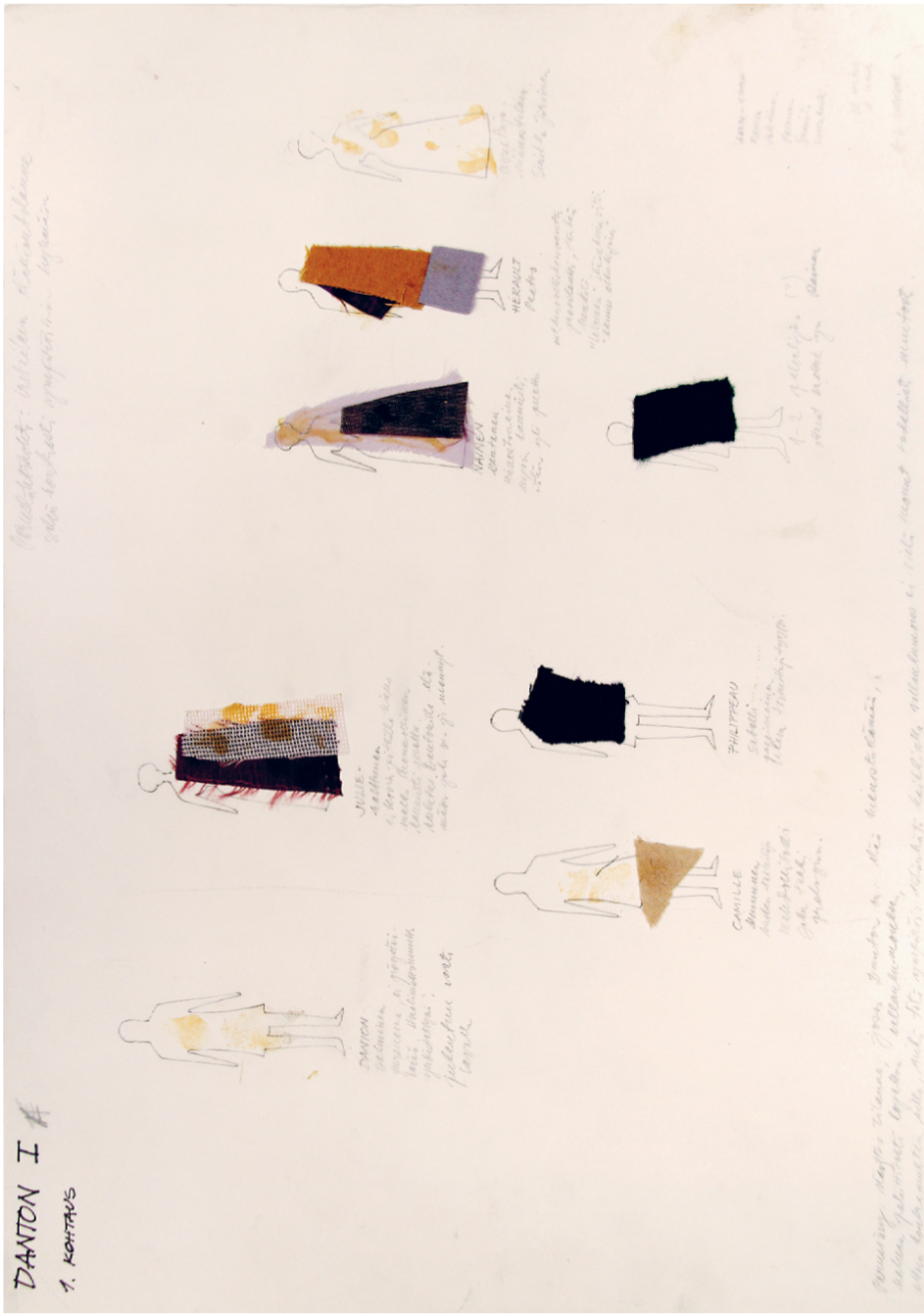
Kuva 71. Liisi Tandefelt Turun Kaupunginteatterin kangasvarastossa. Kuva on otettu *Rasvahattu*-näytelmän toteutusprosessin aikana vuonna 1976. Kuva: GK mainosstudio Gerdes & Koszubatis. Teatterimuseon arkisto.

72

Kuva 72. Liisi Tandefelt ja puvustonhoitaja Ritva Siekkinen Turun Kaupunginteatterin pukuvarastossa. Kuva on otettu *Rasvahattu*-näytelmän toteutusprosessin aikana vuonna 1976. Kuva: GK mainosstudio Gerdes & Koszubatis. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 73. Värikoodaus. Kohtausluonnos (I näytös, 9.kohtaus) näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. 30 × 43, lyijykynä ja tussi paperille, kangasnäytteet. Teatterimuseon arkisto.

73

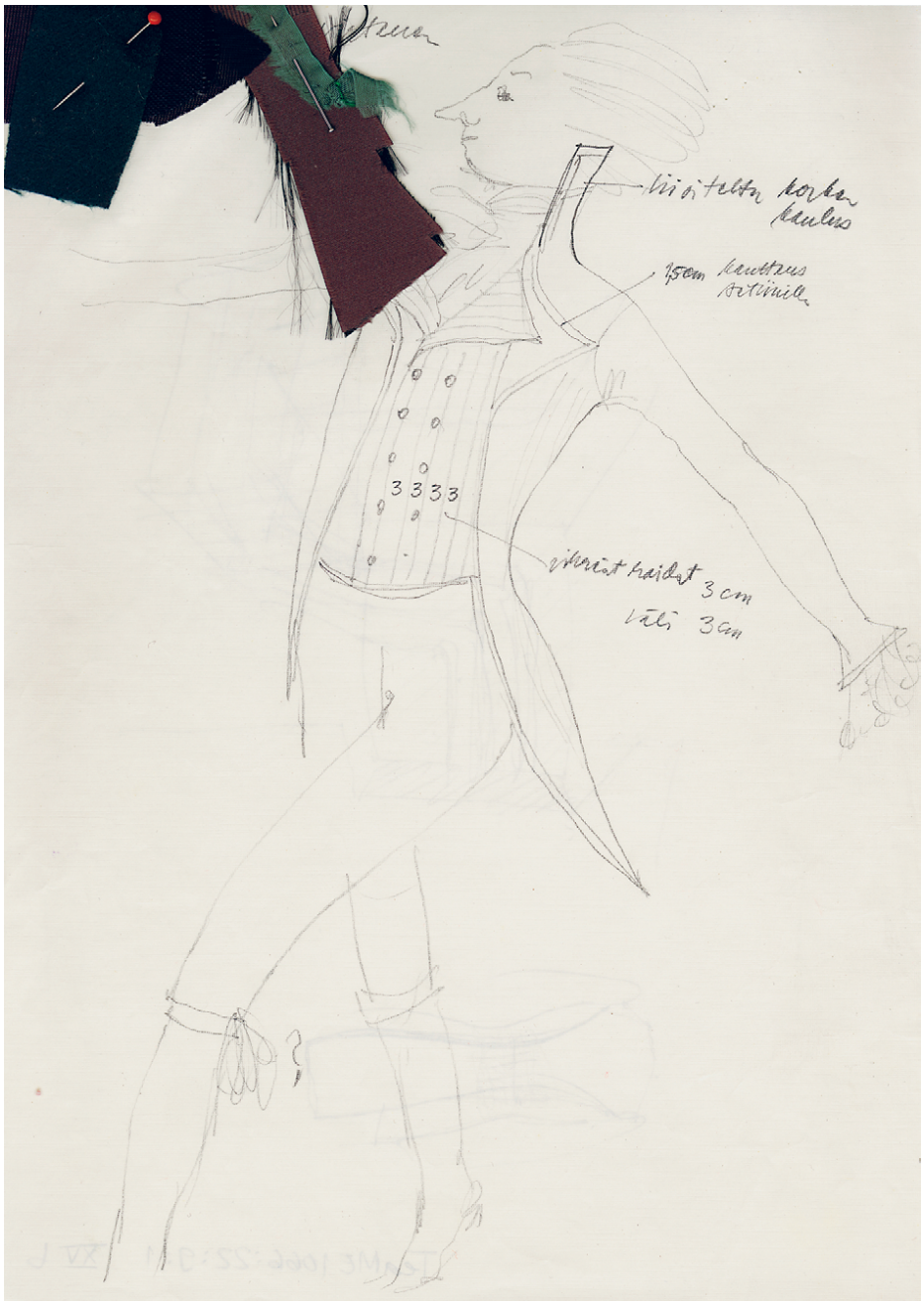


74

Kuva 74. Vas. Danton ja hänen vaimonsa Julie. Pukuluonnos näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. 35 × 94, vesiväri ja tussi paperille, kangasnäytteet. Teatterimuseon arkisto.

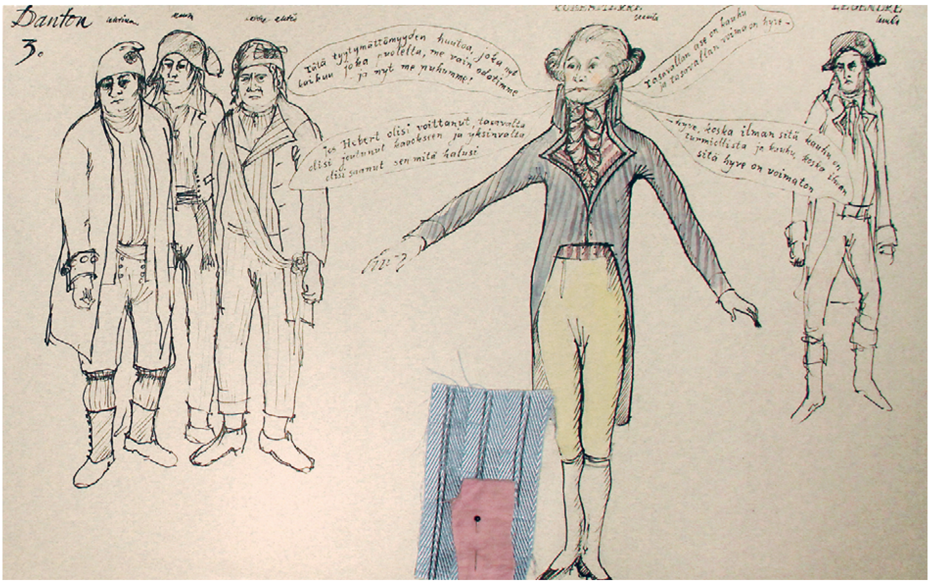
Kuva 75. Menuetin tanssija / Fouquier-Tinville. Työpiirros näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. 29, 5 × 21, lyijykynä ja tussi paperille, kangasnäytteet. Teatterimuseon arkisto.

75



DANTON
15
Herman
Fouquier-Tinville
Emme käytä arvontaa, vaan valitsemme tiukkaa väkeä
Hänen täytyy johtaa tanssia

76


Danton
3.
Tätä tyytymättömyyden huutoa, joka nyt kaikuu joka puolella, me vain odotimme ja nyt me puhumme!
Jos Hebert olisi voittanut, tasavalta olisi joutunut kaaokseen ja yksinvalta olisi saanut sen mitä halusi
Tasavallan ase on kauhu ja tasavallan voima on hyve -
- hyve, koska ilman sitä kauhu on turmiollista ja kauhu, koska ilman sitä hyve on voimaton
LEGENDRE

78

77

Kuva 76. Menuetin tanssijat/ Herman ja Fouquier-Tinville. Pukuluonnos näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. Osa suurempaa luonnosta (35 × 94), vesiväri ja tussi paperille, kangasnäytteet. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 77. Ilotyttö. Pukuluonnos näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. 36 × 32, vesiväri ja tussi paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 78. Robespierre. Pukuluonnos näytelmään *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. Osa suurempaa luonnosta (35 × 94), vesiväri ja tussi paperille, kangasnäytteet. Teatterimuseon arkisto.

79

Kuva 79. Kohtaus näytelmästä *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. Kuva: Kari Hakli. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 80. Edessä vas. Camille Desmoulins (Heikki Kinnunen) 3.vas. Oletettavasti Herault de Séchelles (Ilari Paatso), Georges Danton (Esko Salminen) sekä tunnistamattomia esiintyjiä. Vankilakohtaus näytelmästä *Dantonin kuolema*. Turun Kaupunginteatteri 1977. Kuva: Kari Hakli. Teatterimuseon arkisto.

80

81

Kuva 81. Kapteeni Värnhjelm. Pukuluonnos näytelmästä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. 32 × 23,5, vesiväri ja ruskea tussi paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

82

Kuva 82. Ruhtinas Vjeskomskoi. Pukuluonnos näytelmästä *Kohti maailman sydäntä.* Suomen Kansallisteatteri 1977. 32 × 23,5, vesiväri ja ruskea tussi paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

83

Kuva 83. Zinaida. Pukuluonnos näytelmästä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. 32 × 23,5, vesiväri ja ruskea tussi paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 84. Glafira (Aila Arajuuri) ja Zinaida (Elli Castrén) ja näytelmässä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. Teatterimuseon arkisto.

84

85

86

Kuva 85. Mystillinen sotavanhus (Sven Ehrström) ja majuri af Åkerlille (Tarmo Manni), näytelmässä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 86. Majuri af Åkerlille (Tarmo Manni), kapteeni Värnhjelm (Pentti Siimes) ja kapteeni Aminoff (Esko Roine) näytelmässä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. Teatterimuseon arkisto.

87

Kuva 87. Majuri af Åkerlille. Pukuluonnos näytelmästä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. 32 × 23,5, vesiväri ja ruskea tussi paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

88

Kuva 88. Majuri af Åkerlille (Tarmo Manni), ruhtinas Vjeskomskoi (Jussi Jurkka) ja Marfa (Maija Karhi) näytelmässä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 89. Ruhtinatar Antonina Tihonovna Vjeskomskova (Rauha Rentola) ja ruhtinas Vjeskomskoi (Jussi Jurkka) näytelmässä *Kohti maailman sydäntä*. Suomen Kansallisteatteri 1977. Teatterimuseon arkisto.

89

90

91

Kuva 90. Majakovski. Pukuluonnos näytelmään *Punainen virta.* Suomen Kansallisteatteri 1983. 32,4 × 19,3, lyijykynä, tussi ja peiteväri paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 91. Majakovski (Risto Aaltonen) näytelmässä *Punainen virta.* Suomen Kansallisteatteri 1983. Kuva: Johnny Korkman. Teatterimuseon arkisto.

92

93

Kuva 92. Kleopatra. Pukuluonnos näytelmään *Punainen virta.* Suomen Kansallisteatteri 1983. 32,4 × 19,3, lyijykynä, tussi ja peiteväri paperille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 93. Naamiaiskohtaus näytelmästä *Punainen virta.* Suomen Kansallisteatteri 1983. Kuva: Johnny Korkman. Teatterimuseon arkisto.

94

Kuva 94. Juhlakohtauksen vieraan pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 37, vesiväri ja peiteväri kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

95

Kuva 95. Tanssiaiskohtaus musikaalista *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri, 1985. Kuva: Jyrki Näsänen. Teatterimuseon arkisto.

96

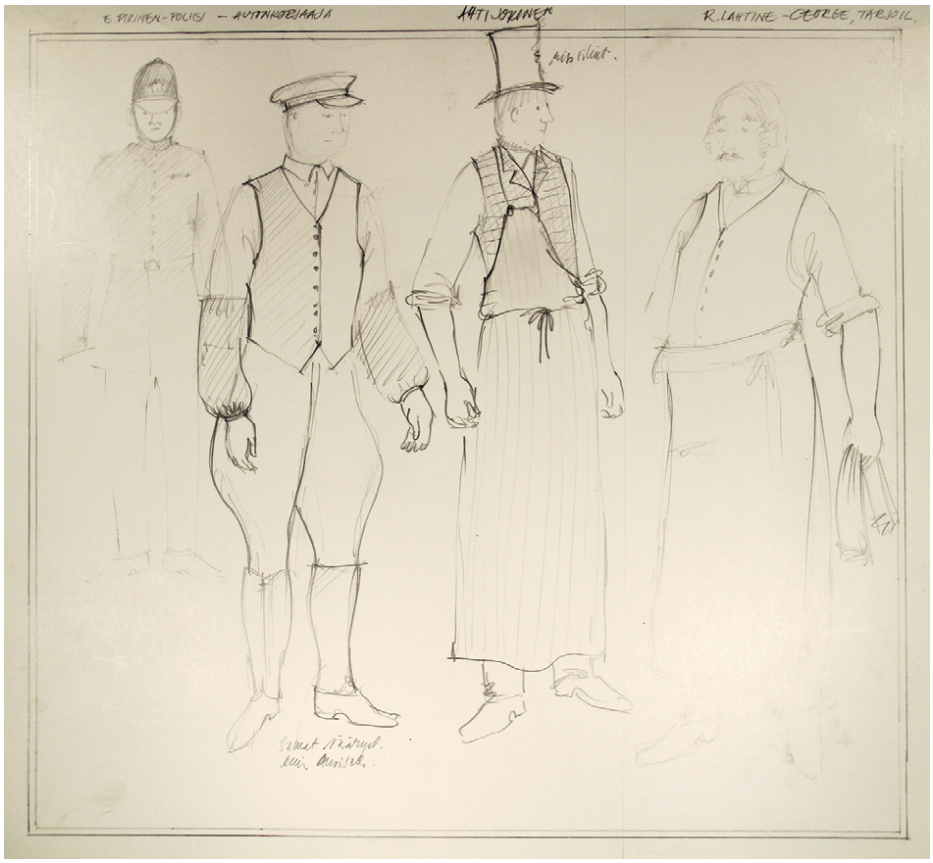
Kuva 96. Rouva Pearce, taloudenhoitajatar. Eva Gyldénille suunniteltu pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 37, vesiväri ja peiteväri kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 97. Rouva Pearce, taloudenhoitajatar. Salme Laaksoselle suunniteltu pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 25, vesiväri kartongille. Teatterimuseon arkisto.

97

98

99



Kuva 98. Juhlakohtauksen vieraan pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 25, vesiväri ja peiteväri kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 99. Lontoolaisia. Pukuluonnos/työpiirros musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 38, lyijykynä kartongille. Teatterimuseon arkisto.

100

Kuva 100. Kolme pukuluonnosta Alfred P. Doolittlen puvuista; 2. ja 4.kohtaus sekä 2.näytös: häät. *My Fair Lady.* Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 38, lyijykynä ja väriliitu kartongille. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 101. *My Fair Ladyn* pukuja toteutetaan Tampereen Työväen Teatterin puvustossa vuonna 1985. Teatterimuseon arkisto.

Kuva 102. Harry (Tauno Karvonen), Alfred P. Doolittle (Mauri Kuosmanen), Jamie (Leo Pentti), ilolintuja ja muita lontoolaisia musikaalissa *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri, 1985. Kuva: Jyrki Näsänen. Teatterimuseon arkisto.

101

102

103

104

Kuva 103. Eliza, Ascot-kohtaus. Pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 25, vesiväri kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 104. Ascot-kohtaus musikaalista *My Fair Lady*. Vas. Rouva Higgins (Sylvi Salonen), Freddy Eynsford-Hill (Ilmari Saarelainen), rouva Eynsford-Hill (Helinä Viitanen), Henry Higgins (Antti Seppä), Eliza (Marita Koskinen), eversti Pickering (Erkki Thiel), Lady Boxington (Maria Aro), Lordi Boxington (Reijo Lahtinen). Tampereen Työväen Teatteri, 1985. Kuva: Jyrki Näsänen. Teatterimuseon arkisto.

105

106

Kuva 105. Rouva Eynsford-Hill, Ascot-kohtaus. Pukuluonnos musikaaliin *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri 1985. 35 × 25, vesiväri kartongille. Liisi Tandefeltin kotiarkisto.

Kuva 106. Lady Boxington (Maria Aro), Lordi Boxington (Reijo Lahtinen), rouva Eynsford-Hill (Helinä Viitanen) ja Freddy Eynsford-Hill (Ilmari Saarelainen). Ascot-kohtaus musikaalista *My Fair Lady*. Tampereen Työväen Teatteri, 1985. Kuva: Jyrki Näsänen. Teatterimuseon arkisto.

Lähteet

Liisi Tandefeltin haastattelut ja tiedonannot

1. haastattelu 7.4.2000; **2. haastattelu** 14.4.2000; **3. haastattelu** 19.12.2000; **4. haastattelu** 2.7.2001; **5. haastattelu** 12.6.2002; **6. Haastattelu** 8.8.2002; **7. haastattelu** 22.8.2002. Litteroinnit Joanna Weckman, tekijän hallussa.

Tapaamiset Liisi Tandefeltin kanssa 11.10.2011 / 9.11.2011 / 23.8.2013
muistiinpanot ja yhteenveto VII ja VIII tutkimuspäiväkirja, tekijän hallussa.

Puhelinkeskustelut Liisi Tandefeltin kanssa
5.2.2006 ja 1.2.2012 / muistiinpanot V ja VII tutkimuspäiväkirja, tekijän hallussa.

Liisi Tandefeltin kotiarkisto

Leikekirjat:
1 **Vaalea kangaspäällysteinen leikekirja**, sisältää lehtileikkeitä noin vuosilta 1954–1970.
2 **HO, YT 54–57**. Sisältää lehtileikkeitä Hämäläis-Osakunnan ja sen Näytelmäkerhon toiminnasta ja Ylioppilasteatterista.
3 **YT 1958–60**. Sisältää lehtileikkeitä Ylioppilasteatterista vuosilta 1958–1960.
4 **YT -61, T-koulu, TV 63**. Sisältää lehtileikkeitä mm. Ylioppilasteatterista vuodelta 1960, Teatterikoulusta 1959–61, TV-teatterista 1961–63.
5 **TTT 1963–65**. sisältää lehtileikkeitä Tampereen Työväen Teatterista vuosilta 1963–1965.
6 **Iso vihreäsävyinen marmorointikuvioinen leikekirja**, sisältää lehtileikkeitä vuosilta 1954–1979.
7 **Iso vihreä leikekirja**, sisältää lehtileikkeitä vuosilta 1978–1995.
8 **Iso punainen leikekansio**, sisältää lehtileikkeitä pääasiassa vuosilta 1980–1997. Kansion välissä A4-kirjekuoressa leikkeitä eri vuosilta, noin vuodesta 1980 lähtien 2000-luvulle saakka, joukossa lehtileikkeitä myös saksalaisista lehdistä.

Pukuluonnokset: 23 pukuluonnosta teoksista *Yhden yön erheet* (TTT 1971), *Myrsky* (TTT 1972), *Galilein elämä* (TKt 1973) *Kauniin kesän seikkailu* (SKt 1974), *Dantonin kuolema* (TKt 1977), *Kohti maailman sydäntä* (SKT 1977), *Punainen virta* (SKT 1983) ja *My Fair Lady* (TTT 1985).

Valokuvat: *Vaihtajat* (YT 1958), *Luojan pienet kusiaiset* (TTT 1964)

Liisi Tandefeltin käyttööni luovuttamat aineistot 2.11., 4.11. ja 30.11.2014. ”Pukuluennot”, ”Omia tekstejä sekä puvustus- ja että näyttelijäntyöstä”, ”Verotuskysymykset” , ”Apurahataistelut” , ”Helsingin kaupunginteatterin demokratiakeskustelut 1968 –1974”, ja SLL:n/STL:n riitaisuuksiin 1970-luvulla liittyneitä asiakirjoja.

Kirjallisuus ja julkaistut dokumentit

Abend, Barbara 2006. "Ystävä ja työtoveri". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa.* 11–12.

Aikasalo, Päivi 2000. *Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia. Naisten pukeutumisihanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvun lopulle.* Väitöskirja. Kansantieteellinen arkisto 47. Suomen muinaismuistoyhdistys. Vammalan kirjapaino Oy, Vammala.

Anttila, Pirkko 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen.* Artefakta 16. Akatiimi Oy, Hamina.

Ashcroft, Peggy 1964. "Foreword". Teoksessa Motley: *Designing and making Stage Costumes.* Studio Vista. 6.

Assmann, Jan & Czaplicka, John 1995. "Collective Memory and Cultural Identity". Julkaisussa *New* German Critique, No. 65, Cultural History/Cultural Studies. 125–133. [Verkkojulkaisu] http://www.jstor.org/stable/488538 [viitattu 7.10.2014].

Aston, Elaine 1995. *An introduction to feminism and theatre.* Routledge, London and New York.

Aston, Elaine & Savona, George 1991. *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance.* Routledge, Great Britain.

Auriol, Jean George (ed.) 1949. *Cahier spécial consacré à L´Art du Costume dans le Film*. La Revue du Cinéma, Paris. Sisältää artikkelit kirjoittajilta Jacques Manuel, Claude Autant-Lara, Lotte H.Eisner, Jean George Auriol & Mario Verdone, André Bazin ja George Freedland.

von Bagh, Peter & Milonoff, Pekka (toim.) 1977. *Teatterikirja. Ralf Långbacka, Kalle Holmberg.* Love Kustannus Oy, Helsinki.

Banham, Martin (ed.) 1992. "Costume" teoksessa *The Cambridge Guide to Theatre.* Cambridge University Press. 234–242.

Banham, Martin 1995. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press.

Barbieri, Donatella 2012a. "Costume Re-Considered" in: *Endyesthai (To Dress) – Historical, Sociological and Methodological Approaches*, Conference Proceedings, Athens, 9-11 April 2010, *Endymatologika* No. 4. Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation, 147–152.

Barbieri, Donatella 2012b. "Encounters in the Archive: Reflections on costume". V&A Online Journal. Issue No.4 Summer 2012. [Verkkojulkaisu] http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume/ [viitattu 15.5.2015]

Barthes, Roland 1972 "The Diseases of Costume" (1955). Teoksessa Barthes *Critical Essays*. 41–50.

Barthes, Roland 1990. *The Fashion System*. University of California Press, Berkeley.

Barthes, Roland 2006. *The Language of Fashion*. Oxford:Berg, New York.

Barton, Lucy 1961. *Historic Costume for the Stage*. Adam & Charles Black Ltd., London.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: tiedonsosiologinen tutkielma.* Gaudeamus, Helsinki.

Blumenfeld, Lilja 2014. *Shylock. Trial. Venice. Corrupt Imaginings in The Merchant of Venice*. Doctoral disseratation/ Aalto University puclication series.

Bogatyrev, Petr 1989. "Semiotics in the Folk Theater" (1938). Teoksessa Matejka, Ladislav & Titunik, Irwin R. 1989 (ed.). *Semiotics of Art: Prague School contiributions*. MIT Press. Cambridge (MA). 33–50.

Brusák, Karel 1989. "Signs in the Chinese Theater" (1939). Teoksessa Matejka, Ladislav & Titunik, Irwin R. 1989 (ed.). *Semiotics of Art: Prague School contiributions*. MIT Press. Cambridge (MA). 59–73.

Byckling, Liisa 1999. "Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri". Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisnäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki.

Chalmers, Helena 1928. *Clothes On and Off the Stage.* Appleton, New York.

Colombo, Francesca & Silva, Christian 2003. *Theatrical Costume between Realism and Fiction*. Milan: Teatro alla Scala.

Costa, Barbara Jean 1980. *Motley: an Analysis of the Costume Designs of Elizabeth Montgomery, Margaret Harris and Sophie Devine*. Thesis (Ph.D) Abstract. The Florida State University. Publication of Archival Library & Museum Materials, State University Libraries of Florida. [Verkkodokumentti] http://digitool.fcla.edu/dtl_publish/27/3084704.html [viitattu 6.1.2015]

Costume in Focus: "Costume in Focus – A site on costume" [Verkkodokumentti] http://costumeinfocus.com/ [viitattu 20.5.2015]

Cumming, Valerie 1987. "Ellen Terry: an Aesthetic Actress and her Costumes". Costume n:o 22. The Journal of the Costume Society. Published for the Society, Victoria and Albert Museum. London S.W 7. 67–74.

Davis, Natalie Zemon 1996. "Sosiaalihistorian haasteet". Teoksessa Rahikainen (toim.) *Matkoja moderniin. Lähikuvia suomalaisten elämästä.* Hakapaino Oy, Helsinki.

Dunderfelt, Tony 2011. *Elämänkaaripsykologia. Lapsen kasvusta yksilön henkiseen kehitykseen.* WSOY, Helsinki.

Elomaa, Hanna 2001. "Mikrohistoria johtolankojen jäljillä". Teoksessa Immonen & Leskelä-Kärki (toim.) *Kultuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Karisto Oy, Hämeenlinna. 59–74.

Engelmeier, Regine & Peter W. 1997. *Film und Mode – Mode im Film*. Prestel. München – New York.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen.* Vastapaino, Tampere.

Von Frenckell, Ester-Margaret 1947. *Offentliga nöjen och privata I Helsingfors 1818–1827*. Helsingfors.

Fischer-Lichte, Erika 2005 "Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat?" (1997). Teoksessa Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Like. Helsinki. 105–125.

Finch, Karen & Plester, Joyce 1970. "Conservation of Corps de Ballet Costume, designed by Diaghilev for the Firebird Ballet". Costume n:o 4. The Journal of the Costume Society. Published for the Society, Victoria and Albert Museum. London S.W 7. 23–25.

Fingerroos, Outi & Peltonen, Ulla-Maija 2006. "Muistitieto ja tutkimus". Teoksessa Fingerroos, Haanpää, Heimo & Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä.* Tietolipas 214. SKS. Hakapaino, Helsinki. 7–24.

Forssell, Kyllikki 1991. "Eräs TV-ohjelma". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. FONDI/ Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 24.

Gergen, Kenneth J. 1998. *Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: a Social Constructionist Account.* [Verkkojulkaisu] http://www.swarthmore.edu/Documents/faculty/gergen/Narrative_Moral_Identity_and_Historical_Consciousness.pdf [viitattu 20.5.2015]

Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista.* Gaudeamus, Helsinki.

Granö, Päivi 2001. "Kuvaan merkitty muisti – Muistilla merkitty taide". Teoksessa Immonen & Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 238–257.

Greene, Alexis (ed.) 2008. *Curtain Call. Celebrating a Century of Women Designing for Live Performance.* The New York Public Library for the Performing Arts & League of Professional Theatre Women. New York.

Gröndahl, Laura 2009a. "Mitä lavastuksen tekniikka sanoo?" Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä.* Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 91–115. [Verkkojulkaisu] http://teats.fi/julkaisut.html

Gröndahl, Laura 2009b. "Ai siitä tuli sitten tuollainen... Käytännön näkökulmia lavastusten syntyprosessiin". Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä.* Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 149–171. [Verkkojulkaisu] http://teats.fi/julkaisut.html

Gröndahl, Laura 2010. "Tilan tyhjentämisestä maailman kohtaamiseen – havaintoja viime vuosikymmenten suomalaisesta lavastustaiteesta". Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama.* Like, Helsinki. 380–393.

Grönholm, Pertti & Sivula, Anna (toim.) 2010. *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Turun Historiallinen Yhdistys ry. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto. WS Bookwell Oy, Jyväskylä.

Grönholm, Pentti 2010. "Muistomerkkejä ja kolaroivia kertomuksia. Vuoden 2007 pronssisoturikiista ja yhteisöjen kulttuuriset työkalut". Teoksessa Grönholm & Sivula (toim.) 2010. 82–109.

Haapakorpi, Arja & Onnismaa, Jussi 2014. *Ammattien laaja-alaistuminen ja sen työvoimapoliittinen merkitys*. Työ- ja elinkeinoministeriön julkaisuja. Työ ja yrittäjyys 41/2014. Edita Publishing Oy.

Haavio-Mannila, Elina et al. (toim.) 1995. *Kerro vain totuus. Elämäkertatutkimuksen omaelämäkerrallisuus.* Gaudeamus, Helsinki.

Halonen, Päivi 1987. "Suomalaisen lavastustaiteen vaiheita". Julkaisussa Koski (toim.) *Suomen näyttämötaiteen perintö Teatterimuseon kokoelmien valossa.* Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 1. Teatterimuseo. 26–31.

Harju, Hannu 1991. "Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 26–34.

Hautala, Kristina 1977. *Näyttämö- tanssi- ja säveltaiteen sekä taideteollisuuden alalla toimivan taiteilijakunnan rakenne ja taloudellinen asema.* Valtion taidehallinnon julkaisuja no 12. Helsinki.

Hecht, Thomas 2009. "The Phallic Swan Lake: A Semiotic Appraisal of Matthew Bourne´s Swan Lake". Theatre Arts Journal. Volume 1, issue 1, fall 2009. 60-75. [Verkkojulkaisu] http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=3 [viitattu 20.5.2015]

Heikkilä-Rastas, Marjatta (toim.) 2009. *Pukutaikaa. Pohjoisia puheenvuoroja ja pukeutumiskuvia elämys-, tanssi-, elokuva- ja teatteripuvuista.* Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi.

Heinonen, Visa 2005. "Kultainen 60-luku". Teoksessa Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat*. Vastapaino, Tampere. 145–166.

Hekanaho, Livia 2009. "Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia". Teoksessa Helavuori (toim.) *Camp! Taipuisaa teatteria.* Teatterimuseo. 18–27. [Verkkojulkaisu] http://www.teatterimuseo.fi/tutkimus/verkkojulkaisut/camp/ [viitattu 20.5.2015]

Helavuori, Hanna-Leena 1991. "Lukijalle" teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 5–6.

Helavuori, Hanna-Leena (toim.) 1996. *Moniääninen 60-luku*. Teatterimuseo. Aksidenssi, Helsinki.

Helavuori, Hanna-Leena 2009a. "Pukusuunnittelija, teatteripuku ja aika". Teoksessa Hirvikoski (toim.) *Puvut, Pirjo Valinen.* Teatterimuseo. 60–67.

Helavuori, Hanna-Leena 2009b. "Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat". Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä.* Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 117–148. [Verkkojulkaisu] http://teats.fi/julkaisut.html [viitattu 20.5.2015]

Helsingin kaupunginmuseo: "August Mannerheim" [verkkodokumentti]. http://www.hel2.fi/kaumuseo/kehyksissa/hakasalmi/mannerheim_1.html [viitattu 10.5.2015].

Helsingin Kaupunginteatteri: "Tekijä työn takaa. Tarpeistonhoitaja Juhani Rytkölä." [verkkodokumentti] http://www.hkt.fi/tekijatyontakaa/ [viitattu 15.5.2015].

Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870.* Yliopistopaino, Helsinki.

Hirst, David L. 1993. *Directors in perspective. Giorgio Strehler.* Cambridge University Press.

Holmberg, Kalle 1999. *Vasen suora*. Otava. Helsinki.

Honour, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman taiteen historia.* Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Houni, Pia 2000. *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisita puhenäkökulmista.* Väitöskirja. Acta Scenica 5. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.

Houni, Pia (toim.) 2006. *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*. Teatterimuseo ja Like.

Houni, Pia 2006. "Tyylikästä julkisuutta". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa.* 143–153.

Houni, Pia & Helavuori, Hanna-Leena 2006. "Liisi Tandefeltin taiteilijuus: muutoksia ja moninaisuutta". Teoksessa Houni (toim.) *Liisi Tandefelt – monessa roolissa.* 21–50.

Houni, Pia & Paavolainen, Pentti (toim.) 2002. *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.* Acta Scenica 10. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Hytönen, Kirsi-Maria & Koskinen-Koivisto, Eerika 2011. "Johdanto: miehet ja naiset suomalaisessa palkkatyössä ja sen tutkimuksessa". Teoksessa Hytönen & Koskinen-Koivisto (toim.) *Työtä tekee mies, nainen.* Väki voimakas no 24. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Bookwell Oy, Jyväskylä.

Häti-Korkeila, Marjatta 2010. *Teatterinjohtamisen dramaturgiaa. Keskeiset tehtävät, arjen ongelmat ja rakenteelliset muutostarpeet.* Väitöskirja. Yliopistopaino, Helsinki.

Ikonen, Tiina 2014. "Aineistojen ja aineistonkeruun haasteita näyttämö- ja elokuvapukujen tutkimuksessa" Teoksessa Karppinen, Seija, Kouhia Anna & Syrjäläinen, Erja (toim.) *Kättä pidempää. Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisesta.* Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33. Helsingin yliopisto. 166–176.

Ilmari,Wilho 1971. *Teatterimiehen lokikirja.* Toimittanut Aino Räty-Hämäläinen. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Immonen, Kari 2001. "Uusi kulttuurihistoria". Teoksessa Immonen & Leskelä-Kärki (toim.). *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 11–25.

Jallinoja, Riitta 1997. *Moderni säädyllisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset.* Gaudeamus. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Juntunen, Leena 2010. *Pukusuunnittelijan ammatti Suomessa vuosina 1960–1975 / Maija Pekkasen tarina.* Väitöskirja. Aalto-yliopisto. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 110. Bookwell Oy. Jyväskylä.

Kaarninen, Mervi 1989. "Ei ammattia vaan perhettä varten. Työläistyttöjen koulutus 1920-luvun Tampereella". Teoksessa Laine & Markkola (toim.) *Tuntematon työläisnainen.* Vastapaino, Mäntän kirjapaino. 88–110.

Kalela, Jorma 2002. *Historiantutkimus ja historia.* Gaudeamus Kirja. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Kalela, Jorma 2006. "Muistitiedon näkökulma historiaan". Teoksessa Fingerroos, Haanpää, Heimo & Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä.* Tietolipas 214. SKS. Hakapaino. Helsinki. 67–92.

Kalela, Jorma 2010. "Historian rakentamisen mieli ja tutkijan valinnat". Teoksessa Grönholm & Sivula (toim.) *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Historia mirabilis 6. Turun Historiallinen Yhdistys ry. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Turun Yliopisto. Bookwell Oy, Jyväskylä. 40–69.

Kallinen, Timo, Hokkanen, Pirjo & Hongisto, Marjut (toim.) 1976. *Ylioppilasteatteri 1926–1976.* Lehtijussi Oy, Tampere.

Kallinen, Timo 1996. "Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi". Teoksessa Helavuori, (toim.) *Moniääninen 60-luku.* Teatterimuseo. Helsinki. 14–34.

Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen.* Väitöskirja. Acta Scenica 7. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.

Kallio, Helena 2002. "Sukupuoli ja näyttelijän itsetuntuma". Teoksessa Houni & Paavolainen (toim.) *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.* Acta Scenica 10. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki. 184–220.

Kalha, Harri 1999. "Sankarien sukupolvi". Teoksessa Sotamaa et al. (toim.) *Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Helsinki. 134–171.

Kalsto, Hanna 2007. "Helsingin kaupunginteatterin ohjelmisto vuosina 1965 – 2007". Teoksessa Koski & Palander (toim.) *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historia.* Like. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980 – 90 -luvun vaihteessa.* Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus Oy, Helsinki.

Karisto, Antti 2005. "Suuret ikäluokat kuvastimessa". Teoksessa Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat.* Vastapaino, Tampere. 17–58.

Kelly, Francis M. 1938. *Shakesperian Costume for the Stage and Screen.* A. and C. Black, London.

Kievari, Solja (toim.) 2005. *Ismo Kallio – Kaikkea alaan kuuluvaa.* Kustanussosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Kinanen, Pauliina (toim.) 2007. *Museologia tänään.* Suomen museoliitto, Helsinki.

Kinnunen, Merja & Korvajärvi, Päivi (toim.) 1996. *Työelämän sukupuolistavat käytännöt.* Jyväskylä.

Klemettilä, Hannele 2004. *Keskiajan pyövelit.* Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

Knell, Simon J. (ed.) 2005. *Museums and the Future of Collecting.* Ashgate, Great Britain.

Kobialka, Michal 2005. "Rajoista ja rampeista – teatterihistoria, käytäntö ja teoria" (1999). Teoksessa Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen.* Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Like. Helsinki. 168–201.

Konttinen, Esa 1991. *Perinteisesti moderniin. Professioiden yhteiskunnallinen synty Suomessa.* Vastapaino, Tampere.

Konttinen, Riitta 2008. *Naistaiteilijat Suomessa. Keskiajalta modernismin murrokseen.* Tammi.

Kopisto, Sirkka 1997. *Moderni Chic Nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960.* Museovirasto, Helsinki.

Korhonen, Anu 2005. *Silmän ilot. Kauneuden kulttuurihistoriaa uuden ajan alussa.* Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

Korppi-Tommola, Riikka 2006. "Suomalaisen modernin tanssin ahdas narraatio: Kotkamyytti". Teoksessa Houni, Laakkonen, Reitala & Rouhiainen (toim.) 2006 *Liikkeitä näyttämöllä.* Näyttämö & Tutkimus 2. 170-193. [Verkkojulkaisu] http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf

Korppi-Tommola, Riikka 2013. *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla.* Väitöskirja. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta. Unigrafia, Helsinki.

Korvenmaa, Pekka 1999. "Tietoisuuden tasot". Teoksessa Sotamaa et al. (toim.) *Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Helsinki. 173–200.

Koskennurmi-Sivonen, Ritva 1998. *Creating a Unique Dress – A Study of Riitta Immonen´s Creations in the Finnish Fashion House Tradition.* Väitöskirja. Artefakta 7. Akatiimi, Helsinki.

Koskennurmi-Sivonen, Ritva 2008. *Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan.* Multikustannus, Helsinki.

Koski, Pirkko 1987. *Kansanteatteri 2: Helsingin kansanteatteri.* Helsingin teatterisäätiö.

Koski, Pirkko (toim.) 1999. *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisnäyttämöstä.* Yliopistopaino, Helsinki.

Koski, Pirkko 1999. "Ensimmäisen kotimaisen teatterin vaiheet ja tutkiminen". Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni.* Yliopistopaino. 4–22.

Koski, Pirkko 2005a. "Esipuhe". 7–13; "Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi". 126–149. Teoksessa Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen.* Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Like. Helsinki.

Koski, Pirkko 2005b. "Traditio ja murros. Eino Salmelainen Nummisuutarien tulkkina 1954". Teoksessa Houni et al. (toim.) *Esitys katsoo meitä.* Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino. 140–159. [Verkkojulkaisu] http://www.teats.fi/julkaisut.html

Koski, Pirkko 2013. *Näyttelijänä Suomessa.* WSOY, Helsinki.

Koski, Pirkko & Palander, Misa (toim.) 2007. *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historia.* Like. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Koskimies, Rafael 1953. *Suomen Kansallisteatteri 1902 / 1917.* Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino, Helsinki.

Koskimies, Rafael 1972. *Suomen Kansallisteatteri 1917–1950.* Otava.

Krohn, Helmi 1917. *Emilie Bergbom - elämä ja työ.* Otava, Helsinki.

Krohn, Heidi & Mäkinen, Eija 2009. *Elämäni kivet.* Like. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

Kytömaa, Kaarina 2003. "Pienteatterien pioneeri". Teoksessa Kytömaa (toim.) *Jurkka – teatteri huoneessa.* Teatteri Jurkka ja Like Kustannus, Helsinki.

Laakkonen, Johanna 2010. "Tanssia Kansallisteatterin näyttämöllä". Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama.* Like. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu. 139–152.

Lahdenperä, Samppa 2006. "Raivaaja, kyntäjä, edelläkävijä, esikuva". Teoksessa Houni (toim.), 13–20.

Laine, Eine 1967. *Pitkä päivä paistetta ja pilviä. Muistelmia.* Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera.* WSOY, Porvoo.

Laver, James 1964. *Costume in the Theatre.* Harrap, London.

Leese, Elizabeth 1991. *Costume Design in the Movies.* Dover Publications, Inc. New York.

Lehtisalo, Anneli 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955.* Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1315. SKS, Helsinki.

Lemmikki, Sikke 2011. "Pätkitty työ, sukupuoli ja toimijuus (työ)elämässä". Teoksessa Hytönen & Koskinen-Koivisto (toim.) *Työtä tekee mies, nainen.* Väki voimakas no 24. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Bookwell oy, Jyväskylä. 179–203.

Levo, Merja 2009. "Kuvista näyttämöpuvuiksi". Teoksessa Hirvikoski (toim.) *Puvut, Pirjo Valinen.* Teatterimuseo. 34–39.

Lindfors, Vuokko & Paimela, Sirkka-Liisa 2004. *Á la mode. Muodin ja pukeutumisen sanakirja.* Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Lindström, Stina 1991. "Kymmenen puvustusta vuodessa". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku.* FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 11.

Litonius, Bure 1949. "Teatteripuvuista". Teoksessa Krohn (toim.) *Teatteritaide*. Jyväskylä. 232 – 239.

Lounela, Pekka 2004. *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913 – 1975.* Käsikirjoituksen pohjalta toimittanut Outi Lahtinen. Like, Jyväskylä.

Luoma, Rauni 1986. *Ilon ja murheen näyttämöllä.* Toimittanut Maarit Huovinen. WSOY, Helsinki.

Lurie, Alison 1992. *The Language of Clothes.* Bloomsbury. Printed in Great Britain.

Lyyra, Leena 2001. *Näyttämöpukusuunnittelun alkuvaiheita Suomessa*, julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta.* Työpaperit F 17. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, 40–49.

Långbacka, Ralf 1977. "Brecht ja Galilei", 72–74; "Dantonin työpäiväkirja" , 212–233. Teoksessa von Bagh & Milonoff (toim.) 1977. *Teatterikirja. Ralf Långbacka, Kalle Holmberg.* Love Kustannus Oy, Helsinki.

Långbacka, Ralf 1982. *Muun muassa Brechtistä.* Tammi.

Långbacka, Ralf 2009. *Att fånga ödets vindar.* Söderströms, Helsingfors.

Långbacka, Ralf 2011. *Taiteellista teatteria etsimässä.* Kustannusosakeyhtiö Siltala, Helsinki.

Lönnqvist, Bo 2008. *Vaatteiden valtapeli – näkymättömän kultuurianatomia.* Schildts. Gummerus Kirjapaino, Jyväskylä.

de Marly, Diana 1978. "Four Costume Designs by Della Bella". Costume n:o 12. The Journal of the Costume Society. Published for the Society, Victoria and Albert Museum. London S.W 7. 48–52.

de Marly, Diana 1982. *Costume on the Stage 1600 – 1940.* B.T. Batsford Ltd London. Printed in Great Britain.

Martin, Timo, Niemi, Pertti ja Tainio, Ilona (toim.) 1974. *Suomen teatterit ja teatterintekijät.* Helsinki.

McConachie, Bruce M. 2005 "Kohti positivismin jälkeistä teatterihistoriaa" (1985). Teoksessa Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen.* Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Like. Helsinki. 14–52.

Mickwitz, Margaretha 2008. "Yhdistys 9 ja sukupuoliroolikeskustelu". Teoksessa Mickwitz, von Essen & Nordgren *Roolien murtajat. Tasa-arvokeskustelua 1960-luvulta 2000-luvulle.* Gaudeamus, Helsinki. 25–55.

Miettunen, Katja-Maria 2009. *Menneisyys ja historiankuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona.* Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Bibliotheca Historica 126. Saarijärven Offset Oy, Saarijärvi.

Mikotowicz, Thomas J. 1992. "A History of Theatrical Design". Teoksessa *Theatrical Designers. An International Biographical Dictionary.* Greenwood Press. Printed in USA.

Monks, Aoife 2010. *The Actor in Costume.* Palgrave Macmillan, Great Britain.

Motley 1964: *Designing and making Stage Costumes.* Studio Vista, London.

Muniz, Rosane 2004. *Vestindo os nus – o figurino em cena* [Dressing the Naked – The Costume on Stage]. Rio de Janeiro: Senac Rio Editions.

Mäkinen, Helka (toim.) 1997. *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista.* Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 2. Yliopistopaino, Helsinki.

Möttölä, Anna 2007. "Style Star – Admiring Audrey Hepburn in the 1950´s." Teoksessa Kallioniemi, Kärki, Mäkelä & Salmi (ed.) *History of Stardom Reconsidered.* Turku: International Institute for Popular Culture. [Verkkojulkaisu] http://iipc.utu.fi/reconsidered/Mottola.pdf [viitattu 15.5.2015]

Nadoolman Landis, Deborah 2000. *Women designers in the USA 1900-2000.* Kirkham (ed.). Yale University Press, New Haven & London.

Nadoolman Landis, Deborah 2003. *Scene and not heard. The role of costume in the cinematic storytelling process.* London Royal College of Art. Väitöskirja.

Nadoolman Landis, Deborah 2003b. *Costume Design/ Screencraft series.* Focal Press.

Nadoolman Landis, Deborah 2007. *Dressed. A Century of Hollywood Costume Design.* Harper Collins.

Nadoolman Landis, Deborah (ed.) 2012. *Costume Design.* FilmCraft. Ilex.

Newton, Stella Mary 1975. *Reneissance Theatre Costume and the Historic Past.* Rapp & Whiting, London.

Newton, Stella Mary 1990. "Designs for the First Three Plays by T.S. Eliot". Costume n:o 24. The Journal of the Costume Society. Published for the Society, Victoria and Albert Museum. London S.W 7. 97–110.

Niemi, Irmeli 1975. *Nykyteatterin juuret: teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa.* Tammi, Helsinki.

Nikula, Kristiina & Helavuori, Hanna-Leena (toim.) 1991. *Teatteripuku.* Fondi/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki.

Nikula, Jaana 1998. *Ella – Ella Erosen elämäkerta.* Like, Helsinki.

Numminen, Maija et al. 1992. *Nykysuomen tietosanakirja osa 1. Henkilöt.* WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

Numminen, Maija et al. 1993. *Nykysuomen tietosanakirja osa 3. Yleistieto A–M.* WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

Näytelmäkulma: "Näytelmät". [Verkkodokumentti] http://www.dramacorner.fi/fi/naytelmat-ja-kirjailijat [viitattu 20.5.2015]

Oittinen, Riitta 1989. "Ompelu naisten työnä ja naisten työn symbolina". Teoksessa Laine & Markkola (toim.) *Tuntematon työläisnainen.* Vastapaino. Mäntän kirjapaino. 61–87.

Oittinen, Riitta 1996. "Pistoja yli ajan ja säädyn. Ompelu kahden naisen elämässä". Teoksessa Rahikainen (toim.) *Matkoja moderniin. Lähikuvia suomalaisten elämästä.* Suomen Historiallinen Seura, Helsinki. 31–72.

Oksanen-Lyytikäinen, Johanna 2014. "Näyttämöpuvun merkitys, merkityksen tuottamisen ja tutkimisen problematiikkaa. Teoksessa Karppinen, Kouhia & Syrjäläinen (toim.) *Kättä pidempää. Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisesta.* Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33. Helsingin yliopisto. 177–190.

Oksanen-Lyytikäinen, Johanna 2015. *Puku taiteena ja työvälineenä. Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa.* Väitöskirja. Yliopistopaino Unigrafia, Helsinki.

Ollikainen, Anneli 2006. "Itsenäisen näyttelijän tie". Teoksessa Houni (toim.) 83–115.

Ollila, Anne 2001. "Naishistoria ja sukupuolijärjestelmä". Teoksessa Immonen & Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Tietolipas 175. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Karisto, Hämeenlinna. 75–90.

Paavolainen, Pentti 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971.* Väitöskirja. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.

Paavolainen, Pentti & Kukkonen, Aino 2005. *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomessa.* WSOY, Helsinki.

Paavolainen, Pentti 2006. "Työuran synteesi – teatteri Avoimet Ovet Töölössä vuosina 1998–2003". Teoksessa Houni (toim.) 117–141.

Pakkasvirta, Jaakko et al. *Ylioppilasteatteri 1926–1966.* YT:n 40-vuotisjuhlien juhlajulkaisu. Neliset.

Pantouvaki, Sofia 2010. "Theatrical Costume: Dressing the Role – Dressing the Performer". In: *Endyesthai (To Dress) – Towards a Costume Culture Museum*, I. Papantoniou (ed.). Nafplion / Athens: Peloponnesian Folklore Foundation. 10–117.

Parkkinen, Seppo 2005. "Joka ilta innoituksen vallassa. Maria Aron haastattelu". Teoksessa Korhonen & Tanskanen (toim.) *Näytös vailla loppua. Teatterin ja tanssin vuosi 2005*. Like, Keuruu. 94–103.

Pavis, Patrice 1998. "Costume". Teoksessa *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis.* University of Toronto Press. Printed in Canada. 80–82.

Pekkanen, Maija 1991. "Yhteistyön merkitys". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku.* FONDI/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 54–59.

Pekkanen, Maija 2007. "Vanhasta uuteen: puvusto ja lavastamo 1965–1972", 67–70; "Tekijänä, näkijänä ja kokijana – skenografin työtä Kaupunginteatterissa vuosina 1972–2007", 156–163. Teoksessa Koski & Palander (toim.) *Kansaa teatterissa: Helsingin kaupunginteatterin historia.* Like, Helsinki.

Peltonen, Eeva 1998. "Nais- ja miesmuistoja 1970-luvulta". Teoksessa Hyvärinen, Matti et al. *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa.* Vastapaino, Tampere. 187–237.

Peltonen, Matti 2006. "Mikrohistorian lajit". Teoksessa Fingerroos, Haanpää, Heimo & Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä.* Tietolipas 214. SKS. 145–171.

Pohjola, Riitta 2004. *Georg Büchner ja Dantonin kuolema. Vallankumousdraama vai tragedia?* Väitöskirja. Like. Otavan Kirjapaino Oy. Keuruu.

Priha, Päikki 1999. "Tekstiilitaiteen uranuurtajia". Teoksessa Sotamaa et al. (toim.) *1999. Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Helsinki. 118–119.

Purhonen, Semi, Hoikkala, Tommi & Roos, J.P. (toim.) 2008. *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina.* Gaudeamus. Helsinki University Press.

Rahikainen, Marjatta & Räisänen, Tarja (toim.) 2001. *"Työllä ei oo kukkaan rikastunna". Naisten töitä ja toimeentulokeinoja 1800- ja 1900-luvulla.* Tietolipas 176. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

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

Rajala, Panu 2001. *Tasavallan toinen teatteri, Tampereen Työväen Teatteri 1964–2001.* Otava, Keuruu.

Rajala, Panu 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot: Tampereen teatteri 1904–2004.* Karisto, Hämeenlinna.

Ramsay, Anders 1987. *Muistoja lapsen ja hopeahapsen I: 1836–1864.* WSOY. Juva.

Rantanen, Maaria 2002. "Näyttelijän työnkuvan ulottuvuudet". Teoksessa Houni & Paavolainen (toim.) *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.* Acta Scenica 10. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino. Helsinki. 159–184.

Reitala, Heta (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan.* Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus. Helsinki.

Reitala, Heta 1999. "Matti Warén". Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisnäyttämöstä.* Yliopistopaino. 95–96.

Reitala, Heta (toim.) 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään.* Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhlakirja. Atena Kustannus oy, Jyväskylä.

Reitala, Heta 2005. "Alas realismi, eläköön todellisuus!" Varhaisen modernismin lähtökohtia ja suuntia suomalaisessa lavastustaiteessa", 30–41; "Taideteollisia linjoja. Liisi Tandefelt ja teatteripukusuunnittelun murros 1960- ja 1970-luvulla", 86–97. Teoksessa Reitala (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään.*

Rensujeff, Kaija 2003. *Taiteilijan asema: raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla.* Taiteen keskustoimikunta. Nykypaino.

Rentola, Kimmo 2003. "Kevään 1968 isänmaan toivot". Teoksessa Saaritsa & Teräs (toim.) *Työväen verkostot.* Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Vaasa.

Rinne, Jalmari 1985. *Muistelija.* Toim. Tiina Rinne ja Liisa Steffa. Otava, Helsinki.

Rinne, Tiina 1991. "Näyttelijän oikeudet". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) 1991. *Teatteripuku*. FONDI/ Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 7–10.

Roach, Joseph 2005 (1996). "Historia, muisti ja esittäminen". Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen.* Like, Helsinki. 202–247.

Russel Brown, John (ed.) 1997. *The Oxford Illustrated History of Theatre.* Oxford University Press. Bath, GB.

Saarenheimo, Marja 1997. *Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muisteleminen.* Väitöskirja. Tampereen yliopisto. Vastapaino, Tampere.

Saarikoski, Tuula 1980. *Tähtiaika – Ansa Ikonen.* Weilin & Göös. Mikkeli.

Saarinen, Mauri 2009. "Perhevapaiden lyhyt historia". Palkkahallinnon käsikirja. Talentum. Julkaistu 25.8.2009 artikkelina "Perhevapaat palkkahallinnon näkökulmasta". Tilisanomat. Taloushallintoliitto. [Verkkojulkaisu] http://tilisanomat.fi/content/perhevapaat-palkka%C2%ADhallinnon-näkökulmasta [viitattu 20.5.2015]

Saisio, Elsa 2005. *Katseen alaiset. Ulkonäkö, identiteetti ja katseenalaisuus naisnäyttelijän näkökulmasta.* WSOY, Helsinki.

Salminen, Esko & Kinnunen, Raila 1997. *Elämä Eskona* WSOY.

Salminen, Esko & Kinnunen, Raila 2010. *Toinen näytös.* WSOY.

Sarlund, Katri 2007: "3.1.2007: Uusi vuosi vaihtui juhlien" (vierailu Teatterimuseolla). *Katrin nettipäiväkirja.* [Verkkodokumentti] http://katrisarlund.blogspot.fi/2007_01_01_archive.html [viitattu 20.5.2015].

Seppälä, Mikko-Olavi 2005. "Teatterin hyväksi. Työväenteatterien keskusjärjestön perustaminen 1910-luvulla". Teoksessa Houni et al (toim.) *Esitys katsoo meitä.* Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino, 184–208. [Myös verkkojulkaisuna] http://www.teats.fi/julkaisut.html

Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Teatteri leviää Suomeen", 15–24; "Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin", 25–42; "Kalevalainen ja historiallinen näytelmä suomalaisuuden rakentajana", 54–57; "Teatterin jälleenrakennus", 237–245; "Viihdettä ja uusia melodioita", 268–278; "Teatteri ja politiikka", 303–329. Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama.*

Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.) 2010 *Suomen teatteri ja draama.* Like. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

Seppälä, Riitta & Tainio, Ilona 1993. *Suomen teatterit ja teatterintekijät 1993.* Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto ry. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Seppälä, Riitta (toim.) 1986. Teatteritilastot. Suomen teatterijärjestöjen keskusliitto ry. Helsinki.

Seppälä, Riitta (toim.) 1988. Teatteritilastot. Suomen teatterijärjestöjen keskusliitto ry. Helsinki.

Seppälä, Riitta (toim.) 1990. Teatteritilastot. Suomen teatterijärjestöjen keskusliitto ry. Helsinki.

Seppälä, Riitta et al. (toim.) 2005. *Teatterit ja teatterintekijät 2005.* Teatterin tiedotuskeskus. Like, Helsinki.

Shevtsova, Maria 2005. "Giorgio Strehler". Teoksessa Mitter & Shevtsova (ed.) *Fifty Key Theatre Directors.* Routledge. Taylor & Francis Group. London and New York. 86–92.

Sir John Soane´s Museum: "A Rake´s Progress". [Verkkodokumentti] http://www.soane.org/collections_legacy/the_soane_hogarths/rakes_progress/ [viitattu 20.5.2015]

Snellman, Jussi 1945. "Teatterimuseo". Julkaisussa *Teatterimme ja nykyhetki II. Suomen näyttämötaiteen vuosikirja 1944–45.* Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja N:o 2. Otava, Helsinki. 35–37.

Spencer, Charles 1994. *Cecil Beaton. Stage and Film Designs.* Academy Editions. Singapore.

Stange, Heike, 2007. "Balance zwischen Kunst und Kommerz, eine quellenkritische Chronik des Kostümhauses Theaterkunst". Teoksessa Breunig, Werner (ed.) *Berlin in Geschichte und Gegenwart.* Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2007. Gebrüder Mann Verlag. 111–132.

Suomen Kansallisteatteri: "Henkilökunta". [Verkkodokumentti] www.kansallisteatteri.fi/tietoameista/henkilokunta/ [viitattu 20.5.2015]

Suomen Kansallisooppera: "Oopperan henkilökunta". [Verkkodokumentti] http://www.ooppera.fi/esittely/henkilokunta/muu_henkilokunta [viitattu 20.5.2015]

Suomen virallinen tilasto (SVT) 2014: *Kuluttajahintaindeksi. Rahanarvonkerroin 1860–2014.* Tilastokeskus, Helsinki. [Verkkojulkaisu]. Päivitetty 20.1. 2015 ja korjattu 28.1.2015. http://www.stat.fi/til/khi/2014/khi_2014_2015-01-19_tau_001.html [viitattu 10.5.2015].

Suonpää, Juha 2011. *Valokuva on IN.* Tampereen Ammattikorkeakoulu ja Suomen valokuvataiteen museo. Maahenki, Helsinki.

Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa.* Like.

Suutela, Hanna 2007a. "Keskusteluja kahdeksan teatteriohjaajan kanssa", 7–14; "Joukkojen aika", 194–214. Teoksessa Suutela & Palander (toim.) *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet.* Like. Hakapaino Oy, Helsinki.

Suutela Hanna 2007b. "Eugen Terttula". Kansallisbiografia. Studia Biographica 9. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. Helsinki. [Verkkojulkaisu] Päivitetty 14.8.2008. http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1191/ [viitattu 15.5.2015]

Suutela, Hanna & Palander, Misa (toim.) 2007. *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet.* Like. Hakapaino Oy, Helsinki.

Söderberg, Olle (ed.) 1998. *New Theatre Words, northern Europe.* First Edition. OISTAT.

Tainio, Ilona (toim.) 1983. *Suomen teatterit ja teatterintekijät 1983. Yhteisö- ja henkilöstöhakemisto.* Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Tampereen Työväen Teatteri: "Muu henkilöstö" [Verkkodokumentti] http://www.ttt-teatteri.fi/muu-henkilosto [viitattu 20.5.2015]

Tandefelt, Liisi 1977. "Pukusuunnittelijan työpäiväkirja". Teoksessa Kyrö et al. (toim.) *Monikasvoinen teatteri.* 50. Teatteripäivien juhlajulkaisu. Helsinki. 72–84.

Tandefelt, Liisi 1986. "Teatteripukusuunnittelu". Teatterimuseon Lavastustallennusseminaarissa vuonna 1983 pidetyn alustuksen pohjalta kirjoitettu artikkeli. Teoksessa Reitala (toim.) *Suomalaista skenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan.* Helsinki. 41–47.

Tandefelt, Liisi 1991. "Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku.* Fondi/Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 36–39.

Tanskanen, Katri 2010. "Idealismista illuusioon", 65–86; "Uusia tyylisuuntauksia", 102–110; "Sodan jälkeinen modernismi", 246–258; "Uusia esitystyylejä", 330–379. Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama.*

Terho, Henri, Oinonen, Paavo ja Ylitalo, Jan-Erik 2006. *Teatteria Turussa 1940-luvulta 1970-luvulle.* k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku. Ykkös-Offset Oy, Vaasa.

Thuring, Anna 2009. "Camppia, diivailua vai feminismiä? Kaarola Avellan(in) housuissa". Teoksessa Helavuori (toim.) *Camp! Taipuisaa teatteria.* Teatterimuseo. 35–49. [Verkkojulkaisu] http://www.teatterimuseo.fi/tutkimus/verkkojulkaisut/camp/ [viitattu 20.5.2015]

Tiramani, Jenny 2000. "Janet Arnold and the Globe Wardrobe: Handmade Clothes for Shakespeare´s actors". Costume no 34. The Journal of the Costume Society (UK). 118–122. [Verkkodokumentti] http://costumesociety.org.uk/journal/volume-34 [viitattu 20.5.2015]

Toiviainen, Sakari et al (toim.) 2002. *Suomen kansallisfilmografia osa 10 (1986-1990).* Suomen Elokuva-arkisto. Edita, Helsinki.

Toiviainen, Sakari 2005. "Elokuvalavastuksen perinteet ja suomalainen studioelokuva". Teoksessa Reitala (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään.* 134–148.

Tompuri, Elli 1980. *Myrskylinnun tie. Elli Tompurin muistelemaa.* Lyhentäen toim. Ritva Heikkilä ja Marianna Laurson. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.

Trencheva, Elena 2008. *Semiotics of Costume in Science-Fiction Film.* Väitöskirja. NATFA (National Academy of Theatre and Film Arts) Sofia, Bulgaria. Julkaistu 2009 nimellä *From Metropolis to The Matrix,* Panorama, Sofia, Bulgaria.

Turpeinen, Outi 2005. *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa.* Väitöskirja. Taideteollisen korkakoulun julkaisu A 63. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Ukkonen, Taina 2000. *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina.* Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

V&A: "Marcel Breuer and Motley" [Verkkodokumentti]. http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/marcel-breuer-and-motley/ [viitattu 6.1.2015].

Vainio-Korhonen, Kirsi 1998. *Käsin tehty: miehelle ammatti, naisille ansioiden lähde: käsityötuotannon rakenteet ja strategiat esiteollisessa Turussa Ruotsin ajan lopulla.* Suomen historiallinen seura. Helsinki.

Vainio-Korhonen, Kirsi 2002. *Ruokaa, vaatteita, hoivaa. Naiset ja yrittäjyys paikallisena ja yleisenä ilmiönä 1700-luvulta nykypäivään.* Historiallisia tutkimuksia 213. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Varja, Mervi 1997. "Muistoja työstä ja taistelusta. Naisnäyttelijän ruumis kulttuurin reproduktiotehtävissä". Teoksessa Mäkinen (toim.) *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista.* Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 2. Yliopistopaino, Helsinki. 77–103.

Veistäjä, Verneri (toim.) 1965. *Teatterin maailma 1965. Suomen teatterilaitos ja teatteriväki.* Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton julkaisuja n:o 8. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Veltheim, Katri & Koski, Pirkko 1988. *Valokiilassa näyttelijä.* Otava, Helsinki.

Veltrusky, Jiri 1989. "Dramatic Text as a Component of Theater" (1941). Teoksessa Matejka & Titunik (ed.) *Semiotics of Art: Prague School contiributions.* MIT Press. Cambridge (MA). 94–117.

Vesala, Olli 1998. *Leipä- ja kulttuuripolitiikkaa. Suomen Teatterityöntekijäin Yhteisjärjestö STY:ry:n historiikki 1973–1998.* [Verkkojulkaisu] www.teme.fi/tiedostot/teme_historiikki.pdf [viitattu 20.5.2015]

Vilkuna, Janne 2010: "Museologia ja Suomen museot". Teoksessa Pettersson & Kinanen (toim.) *Suomen museohistoria.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Weckman, Joanna 2001. "Näyttämöpuku ja sen tekijät – satunnaisista sanoista ammattisanastoksi". Julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho; puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta.* Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 17. 32–39.

Weckman, Joanna 2002 "Buren ja Fiinun jalanjäljillä – pukusuunnittelijana elokuvaproduktiossa". *Elokuvantaju*-artikkelisarja [Verkkojulkaisu]. http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/lavastus/artikkelit/weckman_pukusuunnittelijana.jsp

Weckman, Joanna 2004. "Puku näkyväksi". Teoksessa Salmela & Vanhatalo *Näyttämöpukuja*. Helsingin kaupunginteatteri ja Like. 7–15.

Weckman, Joanna 2005. "Pukusuunnittelun pioneereja". Teoksessa Houni et al. (toim.) *Esitys katsoo meitä.* Näyttämö & Tutkimus 1. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino. 209–241. [Myös verkkojulkaisuna] http://www.teats.fi/julkaisut.html

Weckman, Joanna 2006. " 'Kummallinen, onnistunut erehdys' – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana". Teoksessa Houni (toim.) 51–82.

Weckman, Joanna & Laine, Pälvi 2006. "Liisi Tandefeltin roolitöitä, lavastuksia ja puvustuksia 1955 – 2005". Teoksessa Houni (toim.) 155–164.

Weckman, Joanna 2009. "Puku ja tutkimus". Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä.* Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 172–199. [Verkkojulkaisu] http://teats.fi/julkaisut.html

Weckman, Joanna 2011. "The archaeology of costumes for the stage in Finland". Julkaisussa Kilpeläinen & Loukola (toim.) *Staging Thinking.* Suomen PQ 2011-skenografian maailmannäyttelyn näyttelyjulkaisu, 15.

Weckman, Joanna 2013. "Tragediapuku antiikin näyttämöillä". Teoksessa Houni, Pia & Ansio, Heli (toim.) *Tragedia ajassa – ajaton tragedia.* Näyttelyjulkaisu, Teatterimuseo. [Verkkojulkaisu]. http://www.teatterimuseo.fi/tutkimus/verkkojulkaisut/tragedia-ajassa-verkkojulkaisu/

Weckman, Joanna 2014. " 'Kun sai hyvät kritiikit niin... sen muisti aina' – näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki". Teoksessa Häti-Korkeila, Marjatta, Järvinen, Hanna, Kortti, Jukka & Roihankorpi, Riku (toim.) *Teatteri ja media(t),* Näyttämö & Tutkimus 5. Teatterintutkimuksen seura. 37–71. [Verkkojulkaisu]. http://www.teats.fi/julkaisut.html

Weckman, Joanna [2015]. *Unelmien kuteita – epookipukujen historiaa Suomessa.* Teatterimuseon julkaisusarja. [Verkkojulkaisu]. (Toimitusvaiheessa).

Wikipedia, Free encyclopedia: "Can-Can (musical)" [verkkodokumentti]. Päivitetty 11.4.2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Can-Can_(musical) [viitattu 15.5.2015].

Wikipedia, Free encyclopedia: "Motley Theatre Design Group" [verkkodokumentti]. Päivitetty 16.12.2014. https://en.wikipedia.org/wiki/Motley_Theatre_Design_Group [viitattu 15.5.2015].

Wikipedia, Free encyclopedia: "My Fair Lady" [verkkodokumentti]. Päivitetty 21.6.2015. https://en.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady [viitattu 22.6.2015].

Wikipedia, Free Encyclopedia: "Pygmalion (play)" [verkkodokumentti]. Päivitetty 22.6.2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_(play) [viitattu 22.6.2015].

Wiseman, Jacqueline P. 1995. "Elämäntienä sosiologia: ihmisiä ja käännekohtia matkan varrelta" teoksessa Haavio-Mannila et al. (ed.) *Kerro vain totuus. Elämäkertatutkimuksen omaelämäkerrallisuus.* Gaudeamus, Helsinki.

Young, Agnes Brookes 1927. *Stage Costuming.* Macmillan, New York.

Ylioppilasteatterin seniorit r.y. 1979. *Ylioppilasteatteri. Akateeminen Näytelmäseura.* Matrikkeli YTS. Helsinki.

Painetut lehtiartikkelit ja -kritiikit

Aalste, Juhani 5.5.1983. "Missä on pato?" Ilta-Sanomat.

Aamulehti 1.2.1964. "Sanan miekalla ihmisen puolesta. Reino Lahtisen uusi näytelmä Tampereen Työväen Teatterissa".

Aamulehti 2.10.1965. "Taiteilijoiden ja tanssityttöjen elämää 'Ihanan ajan' Pariisissa. Vuosisadan vaihde 1950-luvun silmin – Can-can".

Aamulehti 2.11.1972. "Myrsky Kellarissa".

Aamulehti 10.4.1973. "Tampereen Myrsky lähtee Ruotsiin".

Anttila, Anna-Liisa: "Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1967. Tandefeltin 6. leikekirja.

Brotherus, Greta 29.11.1968. "Kvävd Studentprins: varken klang eller jubel". Nya Pressen.

Brotherus, Greta 4.11.1972. "Drömväv, skön, vilt rolig – Elsteläs Stormen på TTT". Hufvudstadsbladet.

Brotherus, Greta 16.10.1973. "Långbackas Galilei – dynamisk, humorkryddad". Hufvudstadsbladet.

Brotherus, Greta. "Långbackas dantons död II". Hufvudstadsbladet. Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti helmikuussa 1977. Liisi Tandefeltin 6. leikekirja.

Brotherus, Greta 29.9.1977. "Hjärtpuls och humor". Hufvudstadsbladet.

Brotherus, Greta 6.10.1977. "Andras mening: Kohti maailman sydäntä". Hufvudstadsbladet.

Brotherus, Greta 6.5.1983. "Vilse I Moskva". Hufvudstadsbladet.

Eklund, Hilkka 3.12.1968. "Muovioperetti niille, jotka sitä tarvitsevat". Sosialidemokraatti.

Eklund, Hilkka: "Pukusuunnittelija ei ole vain pensselinheiluttaja". Tunnistamaton lehtiartikkeli syksyllä 1968. Tandefeltin 1. leikekirja.

Eklund, Hilkka 1.10.1977. "Peltosen tavalla asenteita vastaan". Demari.

Eteenpäin 19.10.1976. "Liisi Tandefeltin näyttely Kotkassa. Puvustus olennainen osa teatteriesitystä".

Eteläpää, Heikki 1.2.1964. "Totta toinen puoli. Reino Lahtisen satuleikki TTT:ssa2. Uusi Suomi.

Eteläpää, Heikki: "Liisi ja Liisi". Tunnistamaton artikkeli 1960–1970-luvun vaihteesta, todennäköisesti alkuvuodesta 1970. Tandefeltin 1. leikekirja.

Eteläpää, Heikki 27.11.1971. "Meripelastusseura". Uusi Suomi.

Eteläpää, Heikki 14.10.1973. "Asiat ja estetiikka". Uusi Suomi.

Frilander, Aino 25.10.2014. "Pintaa syvemmältä. Vaatteista puhuva leimataan Suomessa pinnalliseksi, mutta kaikki me niitä ajattelemme." Helsingin Sanomat.

Gröndahl, Henry G. 7.3.1975. "Livet på landet". Hufvudstadsbladet.

Grönholm, Jouko 18.2.1977. "Dantonin kuolema – komeaa teatteria Turussa". Tiedonantaja.

Hakulinen, Ritva 30.11.1968. "Lavastajan riemuvoitto. Ylioppilasprinssin ensi-ilta tänään". Päivän Sanomat.

Halmekoski, Tuija 8/1987. "Puku kuin hansikas". Teatteri-lehti.

Halonen, Päivi 8/1987. "Pelkkää Bluffia? Ei sentään". Teatteri-lehti.

Helavuori, Hanna-Leena 3/1998. "Maija Pekkanen - house designer". Teatteri-lehti.

Helavuori, Hanna-Leena 7/1998. "Ajatuksille tilaa. Liisi Tandefeltin teatterissa luotetaan syventymisen ja hiljaisuuden voimaan". Teatteri-lehti.

Helsingin Sanomat 3.10.1965. Nimimerkki K.T. "TTT:n Can-Can tarjoaa visuaalista herkuttelua".

Helsingin Sanomat 28.4.1973. TTT:n *Myrsky Tukholmassa: Omaperäisyyttä ja taikurin varmuutta.*

"Helvi ei osaa ommella". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1975, mahdollisesti Turun Kaupunginteatterin henkilökuntalehti, Tandefeltin 6. leikekirja.

Hirvonen, Susanna 8.6.1982. "Teatterimaskeeraajat: Naamiointi on luovaa työtä". Ilta-Sanomat.

Honkanen, Kaarina 16.2.1964. "Reino Lahtisen uusi näytelmä". Satakunnan Kansa.

Hotinen, Juha-Pekka 17.5.1983. "Veretön virta". Turun Sanomat.

Huuskonen, Aarre 17.10.1973. "Vahva Galilei Turun kaupunginteatterissa". Satakunnan Kansa.

Ilanko, Miri 27.2.1964. "Luojan pienet kusiaiset Tampereen Työväenteatterissa". Ylä-Vuoksi.

Ilanko, Miri 13.11.1964. "Parveke ja Macbeth Tampereen teattereissa". Maakansa.

Iranto, Lidia: "Näin syntyy teatteriesitys II. Moni on kantanut kortensa kekoon". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Iranto, Lidia: "Mitä kuuluu Liisi Tandefelt". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti maalikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Joutsalmi, Sinikka: " 'Työssään on annettava kaikki mitä on kokenut' – Liisi Tandefeltin haastattelu". Tunnistamaton lehtiartikkeli, mahdollisesti loppukesällä 1978. Tandefeltin 6. leikekirja.

Junkkari, Marko 26.2.2012. "Suomi siirtyy porvarivaltaan". Helsingin Sanomat.

Kaiponen Toivo 20.8.1969. "Vanhan Heidelbergin ruusuista romantiikkaa". Eteenpäin.

Kajanto, Anneli 13.2.1977. "Långbackan loppukirinä Dantonin kuolema Turussa". Keskisuomalainen.

Kajanto, Anneli 29.9.1977. "Juhani Peltosen uutuus on elämäntahdon ylistys". Savon Sanomat.

Kajanto, Anneli 10.5.1983. "Taide vallan puristuksessa". Ilkka.

Kajava, Jukka 29.9.1977. ”Peltosen uutuus Kansallisessa. Komediaa sen omin ehdoin”. Helsingin Sanomat.

Kajava, Jukka 6.5.1983. ”Saatana saapuu huopatossuissa”. Helsingin Sanomat.

Kalemaa, Kalevi 7.3.1971. ”Tampereen teatteritalvea. Vanhat tavat ja uudet ongelmat”. Keskisuomalainen.

Kalemaa, Kalevi 19.11.1972. ”Tampereen teatterisyksyä. Uusi ja erilainen Myrsky”. Keskisuomalainen.

Kallio, Helena, Ruuskanen Annukka ja Säkö, Maria 8/2008. Neljä artikkelia teemasta ”Seksuaalinen häirintä teatterissa”: ”Missä menee raja?” ”Vapaata riistaa?” ”Ahdistelu on arkipäivää” ja ”Opettajat asialla”. Teatteri-lehti. 14–26.

Kangas, P. 8.11.1964. ”Macbeth – TTT:n vahva panos Shakespeare-juhlaan”. Hämeen Yhteistyö.

Kanninen, Helinä 12.12.1985. ”Lady kiiltää ja hohtaa”. Tunnistamaton lehtiartikkeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

Kansan Lehti 1.2.1964. ”Vakavilla asioilla voi onnistuenkin leikkiä. Lahtisen ’Luojan pienet kusiaiset’ kantaesitys”.

Kansan Lehti 7.11.1964. ”Uusi Shakespearen ’Macbeth’. Voittoja Työväen teatterin ensi-illassa”.

Kansan Uutiset 12.10.1973. ”Brecht, Galilei ja tiedemiehen vastuu”.

Kansan Uutiset. Nimimerkki E.P-n. ”Liisi Tandefeltin teatteripuvustuksia”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti tammikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Karjalainen, Heljä 26.10.1973. ”Galilei – Brecht – Långbacka. Loistokas suurtyö Turun Kaupunginteatterissa”. Kansan Uutiset.

Karjalainen, Heljä 11.11.1976. ”Taantuman enteitä Turussa? Siirtymä operettiin”. Kansan Uutiset.

Karjalainen, Heljä 13.2.1977. ”Erään kauden päätös Turussa: Dantonin kuolema”. Kansan Uutiset.

Karpio, Ritva 1/1966. ”Martha Platonoff, Suomen ensimmäinen näyttämöpukujen suunnittelija”. Teatteri-lehti.

Kauppalehti 2.12.1968. Nimimerkki A.A.V. ”Romanssin makeutta”.

Kauppalehti 7.3.1975. Goldonin maisemissa. ”Koketeerausta ja tositunnetta”.

Kerttula, Jouko. ”Naseva, hersyvä Mariza viihdyttää kaikenikäisiä”. Tunnistamaton lehtiartikkeli, mahdollisesti Turun Sanomat, todennäköisesti marraskuussa 1976. Tandefeltin 6. leikekirja.

Kihlman, Mårten 1.12.1968. ”Gamla Heidelberg”. Hufvudstadsbladet.

Kihlman, Mårten 20.12.1985. ”Elizas kväll på TTT”. Hufvudstadsbladet.

Koski, Pirkko 14.5.1983. ”Kansallisen Punainen virta: Bulgakovin omien teosten rikkaus jää saavuttamatta”. Demari.

Kouvolan Sanomat 3.9.1969. Nimimerkki Kiiveri. ”Iloinen Ylioppilasprinssi”.

Krook, Kajsa: ”Pakkasvirta, opus 3, på Ylioppilasteatteri”. Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.

Kuusisaari, Harri 17.12.1985. ”My Fair Lady aloitti. Broadwayn kajoa Tampereella”. Keskipohjanmaa.

”Kuningas Kvantti YT:n studiossa”. Nimimerkki S.U-ll (Sole Uexküll). Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.

Kuva 5–6/1946. ”Puvut puhuvat”.

Laine, Osmo: ”Rätei ja lumpui”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti tammikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Lalli 9.11.1972. Nimimerkki hr. ”Maailman myrskyt”.

Lappalainen, Markku: ”Liisi Tandefeltin uusi näyttelijänura.’Työssä täytyy olla kova ja antaa itsestään se mitä on kokenut’ ”. Ajoittamaton lehtiartikkeli todennäköisesti 1980–1981. Turun Sanomat. Tandefeltin 7. leikekirja.

Laurila, Aarne 7.11.1964. ”Macbeth Tampereella – verta ja teatterileikkiä”. Suomen Sosialidemokraatti.

Laurila, Aarne 24.12.1985. ”My Fair Ladyn huomattavat ilot”. Sosiaalidemokraatti.

Lehtimäki, Riitta: ”Liisi Tandefelt – teatteria jatkoajalla”. Tunnistamaton lehtiartikkeli 1990-luvun lopulta. Tandefeltin 8. leikekirja.

Lehtinen, Seppo 4.11.1972. ”Vanhan Williamin myrskyä pienen kellarin suojissa”. Turun Sanomat.

Lehtinen, Seppo: ”My Fair Lady”. Tunnistamaton kritiikki 1985/1986, mahdollisesti Turun Sanomat. Tandefeltin 7. leikekirja.

Leiwo, Jyri 2.4.1978. ”Tyylinäytelmä on puvustajan herkkua”. Hämeen Sanomat.

Leskinen-Aholainen, Merja: ”Täydennyskoulutusta: pukusuunnittelijoiden kymmenviikkoinen”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1986. Tandefeltin 7. leikekirja.

Levo, Merja & Riihonen, Riitta 6/1999. ” ’Näyttelee, tekee kuusi puvustusta vuodessa’. Teatteripukusuunnittelun uranuurtaja”. Teatteri-lehti.

Lindegren, Riitta: ”Ennen olivat timantit tytön paras ystävä, nyt on nainen ystävä naiselle”. Tunnistamaton lehtiartikkeli, mahdollisesti vuodelta 1979. Tandefeltin 6. leikekirja.

”Liisi Tandefeltin taitavat kädet”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1965. Tandefeltin 1. leikekirja.

”Liisi Tandefelt näyttelee taas”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

”Liisin ’rätit ja lumput’ ”. Tunnistamaton lehtiartikkeli vuodelta 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Lukkari, Marja Leena 55/1982. ”Koko kesä resessanssin hengessä. Oopperaompelimo Tervetuloa!” Mikkelin kaupunkilehti Uutisviikko 15.8.1982.

Lönnfors, Henry 21.10.1973. ”Galileis Liv är en sevärd förestellning”. Österbottningen.

Maaseudun tulevaisuus 11.12.1971. Nimim. K.V. ”Merimieslauluja Helsingin Kaupunginteatterissa”.

Marttila, Hannu: ”Puvun rooli”. Tunnistamaton lehtiartikkeli, todennäköisesti maalis–huhtikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

”Mitä teatteri vaatii puvuilta?” nimim. STLP. Tunnistamaton lehtiartikkeli vuosilta 1963–1965. Tandefeltin 5. leikekirja.

Moisio, Mikki: ”Pro Finlandia-mitalin saanut Liisi Tandefelt: Tukeni ovat vahvat viisaat naiset”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti keväällä 1978. Tandefeltin 6. leikekirja.

Neva, Helmi 30.11.1964. ”Hämmästyttävä Macbeth”. Satakunnan Kansa.

Niiles, Tytti: ”Uudessa lestissä”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuonna 1961. Tandefeltin 1. leikekirja.

Nokela, Matti 11.10.1977. ”Peltosen uusin tehoaa Kansallisteatterissa”. Etelä-Saimaa.

Nokela, Matti 12.5.1983. ”Hajautunut näytelmä karkaa2. Etelä-Saimaa.

Nopola, Sinikka: ”Yhden naisen miehitys”. Artikkeli vuodelta 1988. Helsingin Sanomien Kuukausiliite.

Nummi, Seppo 30.11.1968. ”Vanhan Heidelbergin valloitus”. Uusi Suomi.

Nuutinen, Eeva 15.11.1986. ”Liisi Tandefelt on puvustanut yli 100 teatteriesitystä: Hyvä teatteripuku on hikinen”. Uusi Suomi.

Nya Pressen 15.12.1958. Nimimerkki E.U. ”Ambitiös Pakkasvirta på Ylioppilasteatteri”.

Nya Pressen 7.11.1964. Nimimerkki G. B-s. ”Macbeth I Tammerfors en lysande förestellning”.

Orsmaa, Taisto-Bertil 15.11.1973. ”Loistelias Brecht-tulkinta: Galilei ja tiedemiehen vastuu”. SS (Suomen Sosiaalidemokraatti).

Oksanen, Teppo 26.1.1977. ”Turun kaupunginteatteri: Büchnerin ’Dantonin kuolema’ kevään suuri teatteritapaus”. Kansan Uutiset.

Paavilainen, Matti: "Kaunopuheista, kokeilumieleistä. Pakkasvirran uutuus Ylioppilasteatterissa". Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.

Paavilainen, Ulla-Maija 20.10.1983. "Liisi Tandefelt, teatteripukuja jo 20 vuotta: 'meillä ei ole mielikuvitusta'". Iltalehti.

Paavola, Irmeli 14.3.1971. "Erheistä kommellus syntyy". Vaasa.

Paavola, Irmeli 24.12.1972. "Satu muuttuu todeksi". Vaasa.

Paavola, Irmeli: "Puku ilman kantajaa: Näyttelyssä työ ja tuotteet". Tunnistamaton lehtiartikkeli 1976. Tandefeltin 6. leikekirja.

Paavola, Pekka H. 20.12.1985. "Menestys ilman kunnianhimoa". Ilkka.

Paavola, Pekka H. 2.4.1986. "Toinen My Fair Lady". Ilkka.

Paavolainen, Paula: "Liisi Tandefelt, näyttelijä ja teatteripukusuunnittelija…" Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti keväällä 1983. Tandefeltin 7. leikekirja.

Paju, Tuovi: "Kvantiteettia ja kvaliteettia". Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.

Palm, Eeva: "Menestyksen Myrsky". Viikkosanomat, todennäköisesti keväällä 1973. Tandefeltin 6. leikekirja.

Parviainen, Tuulikki 16.12.1964. "Tampereen parrasvaloja". Kaleva.

Paunu, Olli 2/1990. " 'Ei yhtään saumaa toiskätisesti'. Puvustamo elää mukana teatterin nousut ja laskut". Teatteriväki. 13–15.

Patinen, Marja 19.11.1972. "Myrskyä kellarissa". Hämeen Sanomat.

Pohjois-Kymeenlaakso 27.8.1992. "Paras puku on bluffia".

Pohjola, Kaisa 27.2.1971. "Erheet vieraalla maaperällä?" Kansan lehti.

Poukkula, Aila: "Silkkiä, samettia – sitäkö teatteripuvustajan työ?" Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1977, Tandefeltin 6. leikekirja.

Puikkonen, Arja. 8.2.1979. "Jatkoa Jyväskylän ja Rovaniemen tapahtumille: Kuristusvuorossa H-linnan teatteri". Tunnistamaton lehtiartikeli, Tandefeltin 7. leikekirja.

"Pukusuunnittelija on yhä outo lintu". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti elokuun alussa 1976. Tandefeltin 6. leikekirja.

Pyysalo, Riitta:" 'Vaikeaikäinen' Liisi Tandefelt: 'En pelkää enää mitään' ". Tunnistamaton lehtiartikkeli vuodelta 1981. Tandefeltin 7. leikekirja.

Rautalahti, Eero 14.5.1983. "Rehellisen ihmisen murhenäytelmä". Hyvinkään Sanomat.

Rautio, Ilse 26.11.1971. "Romanttiset merimiehet". Ilta-Sanomat.

Ravi, Paula 7.11.1964. "Macbeth Tampereella". Hämeen Sanomat.

Rinne, Matti 4.2.1977. "Teatteri tarvitsee muutaman kotkansa". Ilta-Sanomat.

Rinne, Matti 5.2.1977. "Långbackan luja testamentti". Ilta-Sanomat.

Rinne, Matti 7.2.1979. "Vuoden teatteriskandaali vaihteeksi Hämeenlinnassa". Ilta-Sanomat.

Ritolahti, Pentti 19.5.1983. "Ajan samea virta". Kotimaa.

Rosvall, Matti 7.2.1964. "Särmikäs tasonäytelmä TTT:n pienet kusiaiset". Päivän Sanomat.

Rosvall, Matti 14.10.1973. "Turussa esitetään Brechtin Galilein elämää vahvana näkemyksenä tieteen vastuusta". Aamulehti.

Rosvall, Matti: "Musikaali pukinkonttiin". Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti joulukuussa 1985. Tamperelainen. Tandefeltin 7. leikekirja.

Ruuskanen, Marja 16.11.1976. "Tapani Kansa Turun operettisankari". Savon Sanomat.

Ruuskanen, Marja 15.2.1977. ”Erään aikakauden loppunäytös Turussa”. Savon Sanomat.

Saarikoski, Tuula: ”Muodon muuttajat”. Tunnistamaton lehtiartikkeli 1960-luvun lopulta. Tandefeltin 1. leikekirja.

Saarikoski, Tuula 22.3.1979: ”Liisi Tandefelt: Viime vuonna kasvoin irti pelosta”. Jaana 12/1979.

Salava, Sisko. ”Otetaan kymmeniä kiloja lankaa ja virkataan puvut näytelmään”. Tamperelainen. Ajoittamaton lehtiartikkeli. Tandefeltin 6. leikekirja.

Salovaara, Aulis: ”Kynttilän valoa läpi vuoden”. Tunnistamaton lehtiartikkeli 1960-luvun lopulta. Tandefeltin 1. leikekirja.

Satakunnan Kansa 12.3.1971. Nimimerkki P.P. ”Yöntäysi erehdyksiä”.

Savisaari, Pirkko 20.2.1973. ”Tehtiinpä myrskyisät teatteripuvut”. Aamulehti.

Savutie, Maija 3.12.1968. ”Kuvapostikortti vanhasta Heidelbergistä”. Kansan Uutiset.

Savutie, Maija 27.11.1971. ”Meripoikia maissa”. Kansan Uutiset.

Savutie, Maija 7.3.1975. ”Goldonin tapakomedia Kansallisen panoraamana”. Kansan Uutiset.

Savutie, Maija 1.10.1977. ”Peltosen uusin: Matka ihmisen tärkeimpään”. Kansan Uutiset.

Savutie, Maija 7.5.1983. ”Ranskalaista Neuvostoliittoa 20-luvulta: Toden ja mielikuvien piirileikki”. Kansan Uutiset.

Seppälä, Arto 29.12.1985. ”My Fair Ladyn toinen ensi-ilta. Kahdet pitkät jäähyväiset”. Aamulehti.

Seppälä, Riitta 3/1980. ”Eripura edistyksen tiellä”. Pääkirjoitus. Teatteri-lehti.

Siikala, Kirsikka 11.10.1973. ”Långbacka ennen Galilein ensi-iltaa: Tiedemiehen vastuu aikamme ydinongelmia”. Helsingin Sanomat.

Siikala, Kirsikka: ”Eikö pukusuunnittelija voisi saada apurahaa?” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti alkutalvella 1983, mahdollisesti Helsingin Sanomat. Tandefeltin 7. leikekirja.

Simonen, Elina: ”Teatteria joka sormelle”. Tunnistamaton lehtiartikkeli vuosilta 1963–1967, Tandefeltin 1. leikekirja.

Spåre, Catharina 26.11.1971. ”Allt är inte bra bara det är folkligt”. N.P. (Nya Pressen)

Stålhammar, Leo 30.11.1968. ” ’Vanhan’ sijasta vanha Heidelberg”. Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 3.3.1971. ”Yö erheitä täynnä”. Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 8.12.1971. ”Laulaen halki näytelmän”. Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 17.3.1973. ”Myrsky vesilasissa, mutta mikä myrsky!” Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 30.9.1977. ”Parodiaa ja sanomaa Peltosen näytelmässä Kansallisessa”. Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 7.5.1983. ”Valta merkitsee väkivaltaa…” Suomenmaa.

Stålhammar, Leo 20.5.1985. ”My Fair Lady yhä musikaalien kärkeä”. Suomenmaa.

Sundqvist, Harry 3.12.1968. ”Komeutta ja loistoa”. Uusi Suomi.

Sundqvist, Harry 30.11.1971. ”Meripojat alamaissa”. Aamulehti.

Sundqvist, Harry 7.3.1975. ”Klassisen komedian riehakkuutta”. Aamulehti.

Sundqvist, Harry 6.2.1977. ”Turun komea Dantonin kuolema. Loistokasta tähtiteatteria”. Aamulehti.

Sundqvist, Harry 3.3.1977. ”Varpusillakin on siivet”. Aamulehti.

Sundqvist, Harry 29.9.1977. ”Pitkä vaellus kohti maailman sydäntä”. Aamulehti.

Sundqvist, Harry 7.5.1983. ”Mihail Bulgakov näytelmän henkilönä. Kokeilu vei harhaan”. Aamulehti.

Suomen Kuvalehti 52–53/1932. ”Persoonallisuutta kohti”.

Suomen Kuvalehti n:o 35/1945. ”Pukujen suunnittelijat tarvitsevat paljon pohjatietoa”.

Suomenmaa 11.12.1976. Nimimerkki KV. ”Lumoava Mariza Turussa”.

Suomenmaa 16.2.1977. Nimimerkki KV. ”Turun ylimainostettu Danton”.

Suomen Sosiaalidemokraatti 10.3.1987. ”Työväen Teatteri pysyttelee arjesta poissa”.

Suur-Kujala, Anneli 11-12/1980. ”Tilaa naisten luovuudelle”. Teatteri-lehti.

Tammerfors Aftonbladet 4.3.1971. Nimimerkki MS. ”Engelsk 1700-tals komedi på TTT”.

Tandefelt, Liisi 9/1974. ”Pukusuunnittelukoulutusta Bratislavassa”. Teatteri-lehti 10.5.1974

Tandefelt, Liisi 8/1981. ”Kasvot naamioiden takana – ai minkä naamioiden?” Teatteri-lehti.

Tandefelt, Liisi: ”Lähteminen on tärkeää – mutta onko se mahdollista?” Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti keväällä 1983, mahdollisesti Teatteri-lehti. Tandefeltin 7. leikekirja.

Tandefelt, Liisi: ”Miksi meiltä työntekijöiltä ei kysytä?” Tunnistamaton lehtiartikkeli 1980-luvun alusta, mahdollisesti Teatteri-lehti. Tandefeltin 7. leikekirja.

Talaskivi, Paula 13.12.1958. ”Kuninkaallista menoa Ylioppilasteatterissa”. Ilta-Sanomat.

Talvio, Pirjo 20.12.1985. ”Puhtaalla puhumisella porvariksi. TTT:n upea My Fair Lady”. Länsi-Suomi.

Teatteri-lehti 15/1962. ”Roolipukujen valtakunnasta. Puvustonhoitajat kertovat työstään”.

Teatteri-lehti 1/1976. (30.1.1976). ”Jatkokoulutuskurssilaiset valittu”.

Teatteri-lehti 3/1980. ”Suomen Lavastustaiteilijain Liiton ja Suomen Teatterilavastajien Liiton jäsenluettelot”. 18–19.

Temeläinen 31/2013. Teatteri ja mediatyöntekijöiden liiton jäsenkirje 27.9.2013.

Terttula, Eugen 10.12.1958. ”YT esitti viime lauantaina ja sunnuntaina…” Sosiaalidemokraatti.

Tiedonantaja 4.3.1977. Nimimerkki TA. ”Ranskan vallankumouksen opetus. Luokat luovat historiaa”.

Tiedonantaja: ”Hämeenlinnan teatteriskandaali. Päteviä tyontekijöitä ei huolita, palkataan Kello-Kalle”. Nähtävästi alkuvuodesta 1979. Tandefeltin 7. leikekirja.

Tiura, Päivi: ”Puku – näyttelijän toinen iho”. Tarkemmin ajoittamaton lehtiartikkeli vuodelta 1987, Uusi Nainen. Tandefeltin 7. leikekirja.

Tomperi, Mirja 19.12.1985. ”Musiikkiteatteria korkeatasoisesti”. Lalli.

Torvalds, Ole 16.10.1973. ”Galilei – ett kraftprov av Långbacka och Manto”. ÅU (Åbo Underrättelse).

Tampereen Työväen Teatterin asiakaslehti vuodelta 1987: ”My Fair Lady”.

Tuominen, Aaro 16.10.1973. ”Galilein elämä: suurtyö jonka vertaista ei meiltä löydä”. Turun Päivälehti.

Tuominen, Ulla 9.2.1977. ”Dantonin kuolema Turun teatterissa”. Savon seudun sanomat.

Tuominen, Maila-Katriina: ”Teatterin pukusuunnittelu on kuin lasinpuhallusta”. Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti vuodelta 1981. Tandefeltin 7. leikekirja.

Tuominen, Maila-Katriina 19.4.1981. ”Liisi Tandefelt: Suunnittelija ei toimi yksin. Teatteripuku on aina mittapuku”. Tunnistamaton lehtiartikkeli. Tandefeltin 7. leikekirja.

Tuomisto, Matti 14.12.1985. ”Henry Higgins lähti vuosien maratonille”. Aamulehti.

Turunen, Kaarina 24.12.1985. ”TTT:n My Fair Lady. Tuhannen taalan teatteria”. Forssan lehti.

Turun Sanomat 6.10.1973. "…vaan pallo rietas liikkuu sittenkin".

Turun Sanomat 15.9.1974. "Rosa Luxenburgin runoja ei esitetä turkulaisyleisölle".

Turun Sanomat 28.10.1976. Nimimerkki jk. "Kreivitär Mariza valmistuu".

Uexküll, Sole 10.11.1964. "Elävää Shakespearea – kerrankin". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 30.11.1968. "Romantiikan vaikeudet". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 9.3.1971. "TTT:n talvea: Brittejä ja prahalaisia". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 27.11.1971. "Varjelkkon meripoikki! Kansannäytelmästä show". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 4.11.1972. "Esko Elstelän täyskymppi; Shakespearen Myrsky komediana minitilassa". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 14.10.1973. "Långbackan Galilei: Yhteisvastuun sijaiskantaja". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 7.5.1975. "Sääli hyvää komediaa. Goldonin kaunis kesä väkinäisenä hupina". Helsingin Sanomat.

Uexküll, Sole 7.2.1977. "Kotkien aika päättyi korkealla. Långbackan Danton ankaran kirkas analyysi". Helsingin Sanomat.

Uotinen, Anneli: "Liisi Tandefelt – Yksinäinen susi lavalla". Kauppa ja Koti 1981. Tarkemmin ajoittamaton lehtiartikkeli. Tandefeltin 7. leikekirja.

Uusi Suomi. Nimimerkki E.L. "Näytelmäharrastus valtavaa ylioppilaiden keskuudessa". Tarkemmin ajoittamaton lehtiartikkeli keväällä 1955. Tandefeltin 2. leikekirja.

Uusi Suomi 25.9.1958. Nimimerkki Kri. "Ylioppilasteatteri aloittaa kokeilevasti, rohkeasti ja idearikkaasti".

Uutisaitta 5/1957. "Studion seinien sisäpuolelta: Elokuva ja pukumuodit".

Vallinoja, Pirkko 11.11.1964. "Selkeää Shakespearea 'Macbeth' Tampereella". Päivän Sanomat.

Vallinoja, Pirkko 7.10.1965. "Elämäniloinen näytelmä – 'Can can' Tampereella". Päivän Sanomat.

Vallinoja, Pirkko 6.3.1971. "Työyhteisökuvaus ja koukeroista komediaa". Päivän Sanomat.

Vallinoja, Pirkko 16.11.1972. "Tampereen Työväen teatteri luomisvoimaisessa vaiheessa". Päivän Sanomat.

Vartia, Annikki: "Löysää puhetta eli kvanttifilosofiaa". Tunnistamaton lehtiartikkeli joulukuussa 1958. Tandefeltin 3. leikekirja.

Vartia, Annikki 19.12.1964. "Tampereen Macbeth". Kauppalehti.

Vartia, Annikki 1.12.1971. "Heikon tekstin peittona paljon hauskoja lauluja". Kauppalehti.

Veistäjä, Olavi 7.11.1964. "Shakespearea tuoreesti ja värikkäästi. 'Macbeth' Tampereen Työväen Teatterissa". Aamulehti.

Veistäjä, Olavi 27.2.1971. "Mallikelpoinen klassikko". Aamulehti.

Veltheim, Katri 9.12.1958. "Muotoa ja muodotto-muutta Ylioppilasteatterin studiossa". Uusi-Suomi.

Veltheim, Katri 8.11.1964. "Macbeth – aikalainen. Uutta Shakespeare-tulkintaa Tampereella". Uusi-Suomi.

Veltheim, Katri 10.11.1972. "Intiimi, asiapitoinen Myrsky". Uusi Suomi.

Veltheim, Katri: "Karuselli valloillaan Kansallisen Goldonissa". Tunnistamaton lehtiartikkeli todennäköisesti maaliskuussa 1975. Tandefeltin 6. leikekirja.

Veltheim, Katri. "Turun Danton. Väsyneen vallankumouksen analyysi". Uusi Suomi. Ajoittamaton kritiikki todennäköisesti helmikuussa 1977. Tandefeltin 6. leikekirja.

Veltheim, Katri 29.9.1977. "Matkalla maailmanrauhaa Volgan kautta, votkan voimalla". Uusi Suomi.

Virkkula, Simopekka 12.12.1985. "Tästä ei päästä irti kuin kulumalla. TTT:n My Fair Lady". Aamulehti.

Vuori, Jyrki: "Vanhaa viiniä ja uutta ajatusta". Turun Sanomat. Ajoittamaton lehtiartikkeli todennäköisesti syksyllä 1973. Tandefeltin 6. leikekirja.

Vuori, Jyrki 23.1.1977. "Büchneriä kaupunginteatterissa. Kaksi kiihkeää viikkoa giljotiinilavan varjossa". Turun Sanomat.

Vuori, Jyrki 6.2.1977. "Aseena kauhu, voimana hyvä. Salmisen Danton, lihaa ja verta". Turun Sanomat.

Väänänen, Ella 5.2.1964. "Tragifarssia ja leikittelyä. Kaksi uutuutta Tampereen teattereissa". Keskisuomalainen.

Väänänen, Ella 8.11.1964. "Mitäänsanomaton 'Macbeth' Treen Työväen Teatterissa". Keskisuomalainen.

Wacklin, Matti 14.12.1985. "Noppaakin parempi Lady". Kansan Lehti.

Weckman, Joanna 4/2010. "Paljon melua puvuista?" Meteli. Teatteri- ja Mediatyöntekijät ry TeMen jäsenlehti. 10–13.

Wikström, Riitta 6.5.1983. "Saatana kuivatti punaisen virran". Uusi Suomi.

Wikström, Riitta 14.5.1988. "Teatteripukuja Itäkeskuksessa. Pisara huijausta, tippa fantasiaa". Ilta-Sanomat.

"Ylioppilaiden lausuntakilpailu". Nimimerkki T P–ki. Tunnistamaton lehtiartikkeli oletettavasti keväältä 1955. Tandefeltin 2. leikekirja.

"YT:llä kolmas ensi-ilta". Tunnistamaton lehtiartikkeli oletettavasti joulukuussa 1958, Tandefeltin 3. leikekirja.

Näytelmät

Teatterikorkeakoulun kirjaston näytelmäkokoelma, Suomen Näytelmäkirjailijaliiton kirjasto, Näytelmäkulman kirjasto ja Kansallisteatterin arkiston näytelmäkokoelma:

— **Brammer, Julius, Grünwald, Alfred & Kalman, Emmerich (säv.):** *Kreivitär Mariza* (Die Gräfin Mariza). 3-näytöksinen operetti. Suomentaneet Aukusti Simojoki ja Sauvo Puhtila.

— **Bertolt Brecht:** *Galilein elämä* (Leben des Galilei). Saksan kielestä suomentanut Ritva Arvelo. Työväen näyttämöiden liitto r.y. Helsinki.

— **Burrows, Abe & Cole Porter (säv.):** *Can-Can*. Musikaali. Suomentanut Esko Elstelä.

— **Büchner, Georg:** *Dantonin kuolema* (Dantons Tod). 3-osainen murhenäytelmä, kirjoitettu vuonna 1835. Suomentaneet Outi ja Kalevi Nyytäjä 1976.

— **Donnelly , Sorothy & Sigmund Romberg (säv.)** *Ylioppilasprinssi.* Musikaalinen romanssi näytelmän "Vanha Heidelberg" pohjalta. Suomentanut Sauvo Puhtila.

— **Goldoni, Carlo:** *Kauniin kesän seikkailu* (Le Smanie la Villeggiatura, Le Avventure della Villeggiatura, Il Ritorno della Villeggiatura). Komedia. Italian kielestä suomentanut Esko Elstelä, trilogiasta sovittanut Terttu Savola 14.12.1974.

— **Goldsmith, Oliver:** *Yhden yön erheet* (She Stoops to Conquer) Englannin kielestä suomentanut Eila Pennanen. Työväen näyttämöiden liitto r.y. Helsinki 20.1.1971.

— **Lahtinen, Reino:** *Luojan pienet kusiaiset.* 3-osainen leikittely vakavista asioista. Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ry. 1963.

— **Laville, Pierre:** *Punainen virta* (Le Fleuve Rouge). 3 näytöstä, vapaasti kuviteltu Mihail Bulgakovin elämän ja teosten pohjalta. Suomentanut Esko Elstelä. Suomen Kansallisteatteri 28.12.1982.

— **Lerner, Alan Jay (sov. ja laulut) & Loewe, Frederick (mus.):** *My Fair Lady.* 2-näytöksinen musiikkikomedia Bernard Shawn näytelmän *Pygmalion* (1912) pohjalta. Laulujen suomennos Reino Helismaa, puheen suomennos Ritva Arvelo.

— **Pakkala, Teuvo:** *Meripoikia.* Kolminäytöksinen huvinäytelmä. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1915.

— **Peltonen, Juhani:** *Kohti maailman sydäntä ynnä muita näytelmiä.* Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo-Helsinki-Juva. 1979. 8-103.

— **Shakespeare, William 1964.** *Macbeth. Suomen- ja englanninkielinen laitos.* Suomentanut Yrjö Jylhä. Kompassikirja. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

— **Shakespeare, William:** *Myrsky* (The Tempest). 5-näytöksinen komedia. Suomentanut Esko Elstelä. Työväen Näyttämöiden Liitto r.y. Helsinki. 10.4.1972.

Tietokannat

Elonet. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) ja Valtion elokuvatarkastamon (vuoden 2012 alusta lähtien Mediakasvatus- ja kuvaohjelmakeskus MEKU) ylläpitämä tietokanta.
— **"Liisi Tandefeltin elokuva- ja tv-työt 1959–2011"** [verkkodokumentti]. http://elonet.fi/name/he2c7j/ [viitattu 15.5.2015]
— **"Saimi Vuolle"** [verkkodokumentti]. http://www.elonet.fi/name/he5clz/ [viitattu 15.5.2015].

Encore. Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta.
— **"Lucia di Lammermoor 28.11.1963"** [verkkodokumentti]. http://encore.opera.fi/fi/performance/44888 [viitattu 20.5.2015].
— **"Tannhäuser 5.9.1963"** [verkkodokumentti]. http://encore.opera.fi/fi/performance/14441 [viitattu 20.5.2015].
— **"Trubaduuri 1.2.1960"** [verkkodokumentti]. http://encore.opera.fi/fi/performance/46190 [viitattu 20.5.2015].

Ilona. Teatterin tiedotuskeskuksen (TINFO) ja Teatterimuseon ylläpitämä verkkotietokanta.
— **"Can-Can"**, [verkkodokumentti]. Kotkan Kaupunginteatterin esitys: http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=1358 [viitattu 20.5.2015].
— **"Dantonin kuolema"** [verkkodokumentti]. SKT:n esitys: http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=1669.
— **TKt:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=1670 [viitattu 20.5.2015].
— **"Erehdysten yö"** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=2666 [viitattu 20.5.2015].
— **"Galilein elämä"** [verkkodokumentti] http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=3412 [viitattu 20.5.2015].
— **"Galileo Galilei"** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=3414 [viitattu 20.5.2015].
— **"Juurakon Hulda"** [verkkodokumentti] http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=6270 [viitattu 20.5.2015].
— **"Kauniin kesän seikkailu"** [verkkodokumentti[. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=7392 [viitattu 20.5.2015].
— **"Kohti maailman sydäntä"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/Kohti maailman sydäntä: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi
— **SKT:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=8354 [viitattu 20.5.2015].
— **"Kreivitär Mariza"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/Kreivitär Mariza: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi
— **TKt:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=8872 [viitattu 20.5.2015].
— **"Luojan pienet kusiaiset"** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=11504 [viitattu 20.5.2015].
— **"Macbeth"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/Macbeth: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi
— **SKT:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=11906 [viitattu 20.5.2015].
— **"Meripoikia"** [verkkodokumentti]. Kuopion Työväen Teatterin esitys: http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=12564 [viitattu 20.5.2015].
— **"My Fair Lady"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/My Fair Lady: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi&p=1
— **TTT:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=13642 12561 [viitattu 20.5.2015].
— **"Myrsky"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/Myrsky: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi
— **TTT:n esitys:** http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=13660 [viitattu 20.5.2015].
— **"Punainen virta** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=17863 [viitattu 20.5.2015].
— **"Pygmalion"** [verkkodokumentti] http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi [viitattu 20.5.2015].
— **"Scapinin kujeet"** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=20136 [viitattu 20.5.2015]
— **"Vanha Heidelberg"** [verkkodokumentti]. Esityshaku/Vanha Heidelberg: http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi [viitattu 20.5.2015].
— **"Yks perkele, yks enkeli"** [verkkodokumentti] http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=26176 [viitattu 20.5.2015].
— **"Ylioppilasprinssi"** [verkkodokumentti]. http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=26248 [viitattu 20.5.2015].

International Movie Database (IMDb)
— **”Arja Tanskanen”** [verkkodokumentti]. http://www.imdb.com/name/nm0849813/ [viitattu 7.5.2015]
— **”Pygmalion Awards”** [verkkodokumentti]. http://www.imdb.com/title/tt0030637/awards [viitattu 15.5.2015]

Tieteen kansallinen termipankki (TTP). Suomessa harjoitettavien tieteenalojen termitietokanta.
— **”esiintymispuku”** [verkkodokumentti] Päivitetty 16.12.2014. http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät taiteet:esiintymispuku. [viitattu 15.5.2015].
— **”kertomus”** [verkkodokumentti]. Päivitetty 27.5.2014. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kertomus [viitattu 20.5.2015].
— **”tarina”** [verkkodokumentti]. Päivitetty 10.2.2015. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tarina [viitattu 20.5.2015].

Julkaisemattomat lähteet

Happonen, Sari 1991. *Tutkielma näyttelijän työhön kouluttautumisesta kurssin 1958–61 ja kurssin 1985–89 aikana.* Teatterikoulu / Näyttelijäntyön koulutusohjelma.

Lahdenperä, Samppa 1994. ”Pukusuunnittelija luo ilmiasun roolihenkilölle”. *Historiallinen teatteripuku*-näyttely 24.11.1994–22.1.1995 Tampere-talossa. Näyttelyluettelot TeaMA 1310.

Karpio, Ritva 1997: ”Lista opetustöistä ja opintomatkoista”. Ritva Karpion kirjeet Joanna Weckmanille 21. ja 31.7.1997. Tekijän hallussa.

Matinaro, Suvi 2014. *Pukusuunnitelija ja näyttelijän kolme minää. Haastattelututkimus pukusuunnittelijan ja näyttelijän välisestä kommunikaatiosta ja yhteistyöstä.* Maisterinopinnäyte. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Moilanen, Anne 2003. *Nainen koomikkona. Naiskoomikon elämänvaiheet, sisäinen vamma ja ruumiillisuus.* Pro gradu. Tampereen yliopisto.

Paavolainen, Pentti 2013. *Case: Varhainen Bergbom – kolmen näytelmän tekijyys: tietämisen ja esittämisen ongelmia.* Teatterintutkimuksen seuran kevätpäivä 20.5.2013.

Passinen, Anu 2005. *Älymystön ”äänitorven” ihmettelevää ihailua. Mihail Bulgakov neuvosto-yhteiskunnan tulkitsijana 1917–1940.* Yleisen historian pro gradu-tutkielma. Historian ja etnologian laitos, Jyväskylän yliopisto.

Pekkanen, Maija 1994. ”Teatteripukusuunnittelijat ja koulutus”. *Historiallinen teatteripuku*-näyttely 24.11.1994–22.1.1995 Tampere-talossa. Näyttelyluettelot TeaMA 1310.

Thusberg, Nana 1993. *Tyhjästä on hyvä nyhjästä.* Roihuvuoren ammattioppilaitoksen Vaatetusteknikkolinjan erikoistyönä valmistunut tutkielma Liisi Tandefeltista pukusuunnittelijana.

Tossavainen-Hakala, Sinikka 1986. *Näyttelijä ammatin harjoittajana. Koulutuksen ja sukupuolen vaikutukset näyttelijän työhön.* Pro gradu. Tampereen yliopisto.

Uusitalo, Maarit 2012. *Inigo Jones costume design and symbols in a stage costume in late Reneissance court masque.* Maisterinopinnäyte, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Varis, Paula 2012. *Mustien siipien lintu – kauneuden ongelmallisuus pukusuunnittelussa.* Maisterinopinnäyte, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Weckman, Joanna 2005. ”Lista Liisi Tandefeltin pukusuunnittelu- ja roolitöistä 1955–1992”. Lista perustuu Tandefeltin omaan luetteloon puvustus- ja roolitöistään sekä hänen leikekirjoihinsa (8 kpl), Teatterimuseon (Käsiohjelmakokoelma, Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelmat, IDA-tietokanta) ja Yleisradion arkistoaineistoon (tiedot Tandefeltin tv-töistä / YLE:n arkistonhoitaja Eva Andbergin lähettämät tiedot yhteydenoton 15.12.2000 perusteella), teattereiden ja elokuvien teostietoja listaavaan kirjallisuuteen sekä teatterin esitystietokanta Ilonan tietoihin. Lista toimi pohjana vuonna 2006 julkaistulle Teatterimuseon tietopalvelun tutkijan Pälvi Laineen täydentämälle luettelolle Tandefeltin roolitöistä, lavastuksista ja puvustuksista 1955–2005, ks. Weckman & Laine 2006, joka ei kuitenkaan sisällä ensi-iltapäiviä eikä tarkempia työryhmätietoja. Word-dokumentti, tekijän hallussa.

Weckman, Joanna 2008. ”Pukuluonnos tutkimuskohteena ja tutkimuksen aineistona”. Suomalaista pukuluonnosaineistoa kartoittava selvitys ja sen esittely. Teatterintutkimuksen seuran talviseminaari 20.–21.11. 2008. Tekijän hallussa.

Weckman, Joanna 2013. ”Varastosta vitriiniin – Kansallisteatterin puvut Teatterimuseon pukukokoelmassa”. Teatterintutkimuksen seuran Bergbom-seminaari 28.11.2013. Tekijän hallussa.

Weckman, Joanna 2014. ”Lista Liisi Tandefeltin säilyttämistä pukuluonnoksista 28.2.2014”. Digitointiprojekti Teatterimuseossa keväällä 2014. Tekijän hallussa.

Arkistot

Design-museon arkisto (DmA)
— Ritva Karpion curriculum vitae

Helsingin kaupunginteatterin arkisto (HKTA)
— Kuva-arkisto: valokuvat esityksestä *Ylioppilasprinssi* 1968. Kuvaaja tuntematon; valokuvat esityksestä *Meripoikia* 1971. Kuvaaja Jussi Aalto.
— ”Liisi Tandefeltin roolit Helsingin kaupunginteatterissa”. Sisältää myös päivämäärätiedot Tandefeltin työsopimuksista. Luettelon laatinut arkistonhoitaja Hanna Kalsto.

Kansallisoopperan arkisto (SKOA)
— Kuva-arkisto, valokuvat 1911-1980

Kansallisteatterin arkisto (SKTA)
— Kuva-arkisto
— Näytelmäkokoelma: Laville, Pierre: *Punainen virta.*
— Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjat 1941–1945

Teatterimuseo
Arkisto (TeaMA):
— **henkilöarkistot:**
Liisi Tandefelt TeaMA 1341
Regina Backberg TeaMA 1457
— **Käsiohjelmakokoelma**
— **Näyttelyluettelot TeaMA 1310**
— **Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelma TeaMA 1530.** Teatterikorkeakoulun kirjaston lehtileikekokoelma vuosilta 1971–1979, lahjoitettu Teatterimuseon arkistoon vuonna 2008, sekä lehtileikekokoelma vuosilta 1979–2010, lahjoitettu vuonna 2011 Teatterimuseon arkistoon.
— **SLL:n arkisto, TeaMA 1169 B:1, D:2, F:3, H:1, H:2.** Liiton toimintaan liittyviä asiakirjoja, mm. kokouspöytäkirjoja, jäsentiedotteita, työehtosopimuksia.
— **Näyttelijöiden palkat 30.4.1923.** Veikko Linnan lahjoitus vuonna 1968. TeaMA 1436
— **Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin arkisto, TeaMA 1365 C:6.**
Välikirjoja vuosilta 1952–1955.
— **Lehtileikkeitä ja valokuvia, Saimi Vuolteen jäämistö (luetteloimaton).** TeaMA 1514, valokuvat TeaMK2008:007. Tampereen Työväen Teatterin lahjoitus 2007.
Esinekokoelmat (TeaME):
— **Liisi Tandefeltin pukuluonnokset, työpiirrokset ja muu teoksiin liittyvä esineaineisto** (TeaME 1066)
— **Kuva-arkisto:** valokuvia Suomalaisen Teatterin, Suomen Kansallisteatterin, Svenska Teaternin, Tampereen Työväen Teatterin ja Helsingin kaupunginteatterin henkilökunnasta ja esityksistä 1800-luvun lopulta vuoteen 1985; valokuvia produktioista vuosilta 1964–1985, joihin Liisi Tandefelt suunnitteli puvustuksen.
— **Pukukokoelma:** TeaME 1081, Suomen Kansallisoopperan pukulahjoitus; TeaME 0030 Suomen Kansallisteatterin pukulahjoitus; TeaME 1395 Svenska Teaternin pukulahjoitus. Tiedot pukukokoelmasta; diaariluettelo ja IDA-tietokanta.

Yleisradion arkisto
— tiedot Liisi Tandefeltin tv-töistä / Yleisradion arkistonhoitaja Eva Andbergin postitse lähettämät tiedot tekijän yhteydenoton 15.12.2000 perusteella.

Muut tutkimuksessa lähteinä käytetyt haastattelut ja tiedonannot:

Ritva Karpion haastattelu 10.6.1997 / haastattelu ja litterointi Joanna Weckman, tekijän hallussa.

Ritva Karpion kirjeet Joanna Weckmanille 21.7. ja 31.7.1997. Tekijän hallussa.

Kansallisteatterin puvustonhoitajana 1975–84 toimineen Terttu Pykälän haastattelu *Unelmien*

kuteita-näyttelyä varten 29.10.2014, Joanna Weckman/ säilytys TeaMA

Teatterimuseon amanuenssi Sanna Branderin kirjalliset tiedonannot:
— 18.4.2011 liittyen Liisi Tandefeltia koskevaan aineistoon; 14.11.2011 ja 16.2.2012 liittyen museon pukukokoelmassa olevaan, tutkimuksessa käsiteltyjen teosten pukuaineistoon.

Teatterimuseon tietopalvelun tutkijan Pälvi Laineen kirjallinen tiedonanto 14.6.2012 liittyen Teatterikorkeakoulun kirjaston lehtileikekokoelmalahjoituksiin vuosina 2008 ja 2011.

Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto ry:n järjestötoimitsija Sami Hiltusen ja toiminnanjohtaja Raimo Söderin kirjallinen tiedonanto 19.9.2013 sekä puhelinkeskustelu Raimo Söderin kanssa 20.9.2013 liittyen 1970-luvun ja 1980-luvun alun skenografeja koskeviin työehtosopimusneuvotteluihin.

Tiivistelmä

Joanna Weckman:
”Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti” – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992

Tohtorinopinnäytteen aiheena ovat pukusuunnittelijana työskentelyyn liittyvät ehdot – käytännöt, arvot ja ihanteet – ammatin lähihistoriassa Suomessa. Aihetta on tutkittu näyttelijä-pukusuunnittelija Liisi Tandefeltin pukusuunnittelijauraa käsittelevän kokemuskerronnan avulla, keskittyen etenkin viiteentoista hänelle merkitykselliseen produktioon. Haastatteluaineiston ohella tutkimus- ja lähdeaineistona on käytetty kuva-aineistoa (pukuluonnokset, työpiirrokset ja valokuvat) sekä mm. lehtiartikkeleita, teatterikritiikkejä ja arkistoaineistoa. Opinnäyte edustaa näyttämö- ja elokuvapukututkimusta ja asettuu teatterihistorian tutkimuksen kenttään. Työssä on käytetty muistitietotutkimuksen, elämäkertatutkimuksen, kulttuurihistorian, naistutkimuksen, mikrohistorian ja museologian lähestymistapoja ja näkökulmia.

Tutkimuksessa on tarkasteltu Tandefeltin kokemuksia pukusuunnittelijana työskentelyyn vaikuttaneista ehdoista, siitä miten nämä ehdot ilmenivät hänen työurallaan ja minkälaisia tapoja suhtautua näihin ehtoihin ja ratkaista ongelmia hän käytti. Yksityiskohtaisemmin on tarkasteltu pukusuunnittelutyöhön liittynyttä vallankäyttöä ja sukupuolen merkitystä sekä Tandefeltin pukusuunnittelutyöhön liittämiä arvoja ja ihanteita. Opinnäytteessä on tulkittu Tandefeltin kokemuskerrontaa, sen rakennetta, kerronnan teemoja ja pukusuunnittelutyöhön liittyviä koke-

muskertomuksia. Tandefeltin kerrontaa on lähestytty pukusuunnittelijoiden ammattikunnan sisällä tapahtuneena, vanhempaa ja kokeneempaa sukupolvea edustavan naisen ammattialan historiaa, kertomuksia, käsityksiä ja arvoja konstruoivana ja välittävänä kerrontana samaan ammattikuntaan kuuluvalle nuoremmalle naiselle. Tandefeltin uran ohella tutkimuksessa on selvitetty varhaisempaa näyttämöpukujen ja pukusuunnittelutyön historiaa.

Tutkimuksessa todettiin, että Tandefeltin taiteellista työskentelyä hahmottaneet monimuotoiset eksplisiittiset ja implisiittiset ihanteet, käytännöt ja rakenteet vaikuttivat pukusuunnittelutyöhön, mutta myös koko elämänkulkuun ja siihen, miten Tandefelt kertoi pukusuunnittelijan työstä 2000-luvun alussa. Kokemuskerrontaa määritti myös pukusuunnittelija- ja näyttelijäidentiteettien välinen liike. Tandefeltin kokemuskerronnassa teatteri näyttäytyy sekä hierarkisena työpaikkana että hierarkisia käytäntöjä ylläpitävänä ammattikenttänä, jossa erilaiset vallankäyttöön liittyvät neuvottelut olivat arkipäivää. Tandefeltin korkea asema pukusuunnittelijoiden ammattihierkiassa rakentui pitkäaikaisessa prosessissa, johon vaikuttivat mm. taiteellinen työ, opetustyö, ammattiyhdistystoiminta sekä pukusuunnittelijuuteen ja näyttelijyyteen kohdistunut julkisuus. Kokemuskerronnassa tärkeinä ammatillisina arvoina ja ihanteina näyttäytyivät äärimmäinen ahkeruus ja päämäärätietoinen, uhrautuva työtapa, jossa tavoitteena oli taiteellisesti korkeatasoinen kokonaistaideteos. Tandefeltin näkökulmasta pukusuunnittelijan paikka on taiteellisen työryhmän joukossa ja osana sitä, silti osastaan tietoisena; ohjaajan kokonaisvisuaaliselle näkemykselle alisteisena, usein lavastajan visiosta riippuvaisena ja näyttelijän auttajana. Arvokkaaksi katsottu työasenne on kaikkensa antava ja parhaaseen pyrkivä.

avainsanat: pukusuunnittelija, pukusuunnittelutyö, näyttämöpuku, pukuluonnos, teatteri, teatterihistoria, historiakuva, kokemuskerronta, kertomus, muistitietotutkimus, kulttuurinen muisti, näyttämö- ja elokuvapukututkimus

English summary

"'When you do something, do it to perfection'–
Liisi Tandefelt as a costume designer 1958–1992".
Doctoral thesis. Department of Design,
Aalto University School of Arts, Design and Architecture. 2015.

This thesis investigates the conditions – the practices, values and ideals – that have shaped the work of costume designers in recent Finnish history. In exploring this theme, an oral history exploring the career of actress–costume designer Liisi Tandefelt, with a specific focus on fifteen selected theatre productions, serves as the primary source of data. The thesis examines Tandefelt's experiences of the conditions influencing her work, the ways in which these conditions manifested during her career, and the strategies she adopted for coping with these conditions. The study offers a closer look at the uses of power and the significance of gender in costume design, as well as the ideals and values Tandefelt brought to her work as a costume designer during the period of study. Furthermore, the dissertation presents an analysis of Tandefelt's oral history, its structure and themes, and the stories she tells about her work as a costume designer. Tandefelt's oral history is approached as a narrative constructing and conveying the history, stories, perceptions and values within the costume design profession as related by an older, more experienced woman to a younger woman within the same profession. The thesis falls under the scope of costume design and theatre history, and the research methods and approaches used include oral history, bi-

ographical studies, culture and gender studies as well as micro-history and museology.

This thesis underscores the importance of oral history and narration. The key source of data consists of seven interviews with Liisi Tandefelt, conducted during the period 2000–2002. The first four were life story interviews, while the final three focused on certain costume design works. In the latter interviews, visual material (costume sketches, production drawings and photographs) served as supporting material to spark memories. An understanding of costume design prior to Tandefelt's entering the field was developed by researching the history of stage costumes and costume design. In addition to reviewing the literature on costumes, theatre, clothing and gender history, visual material – including photographs, costume sketches and production drawings dating as far back as the 19th century – journal articles, theatre critiques and a variety of archival sources were also utilized as sources of data.

The data collected during the series of oral history interviews was analysed for content and narrative structure. Content analysis served to track various themes that emerged during Tandefelt's narration. Structural analysis revealed the proportion of narrative related to each theme and made it possible to draw conclusions regarding the influence of the visual material on the interview process. The study demonstrates that oral history can act as a flexible and critical source of data for costume design research. In addition, the process of conducting the oral history can be empowering for narrator and researcher alike. The decision to bring supplementary visual material into the interviews proved successful: this visual material extended the duration of Tandefelt's narration and expanded the breadth of themes she discussed. It inspired explicit discourse on her personal values and ideals as a costume designer. Costume sketches and photographs provoked memories that had been forgotten or were otherwise inactive. The type of visual material had an impact on the subject and emphasis of the narratives elicited: costume sketches sparked memories about the design and creation process and working with costume department staff, while photographs of actors on stage teased out memories of the costume designer's co-operation with actors.

The diverse ideals, practices and structures that appeared both explicitly and implicitly in the narrative had a strong influence on Liisi Tandefelt's work as a costume designer during her years in the field. But they also affected the entire course of her life – not only her motivation

on the job, but equally her experiences of motherhood – and the ways in which Tandefelt spoke about her work as a costume designer work ten years after her active career in the field came to an end. A transition between two identities – costume designer and actress – further defined the content and structure of Tandefelt's narrative.

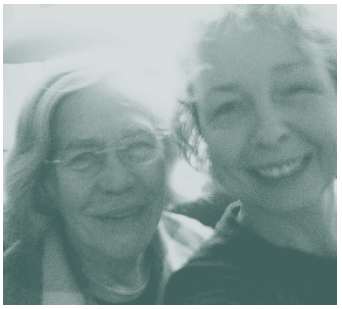
Tandefelt has enjoyed influential status in the hierarchy of professional costume designers in Finland. She has represented the profession on a national level in many instances and contexts, and in doing so, played a major role in defining it. Her high status in professional hierarchies is constructed around many intertwining facets: uncompromising artistic work as a costume designer and actress, extensive teaching activities, participation in the designers' union, contributing to exhibitions of costumes, winning national and international awards and substantial publicity. Experiences related and views expressed by Tandefelt influenced the image of the past of costume design work, formed the values and ideals associated with the profession, and represented the profession not only in the fields of theatre and research but also in broader contexts. Tandefelt has in many ways acted as a bearer of cultural memory, having been asked to tell about her experiences in publications, at variety of events and for educational purposes.

In Tandefelt's narrative, utmost diligence, determination and an unselfish or even self-sacrificing approach aiming at an artistically superior *Gesamtkunstwerk* – a work of art bringing together the various artistic fields within the theatre into a unified whole – were presented as her most critical professional values and ideals. From Tandefelt's point of view, the costume designer's place is absolutely as a member of the artistic team, although she expresses awareness of being subordinate to the overall views of the director and, frequently, the stage designer's vision. Furthermore, she is acutely conscious of what she views as a costume designer's primary professional duty: supporting the actor. Tandefelt valued giving her all and striving for the best, and yet, in her narrative, Tandefelt made it clear that this was a goal, not always reality. Of the fifteen productions chosen for the study, eleven artistically important productions represent those moments in which these significant values and ideals in one way or another were manifested. The remaining four productions, coloured by difficult experiences, represent failures: failures as a costume designer, personal failures or failures within the theatre institution.

In Tandefelt's narrative, the theatre of the late 1950s through the early

1990s is described as hierarchical, as both an institution and a field. Theatre was presented as a space in which hierarchical practices were maintained and negotiations over power were commonplace. The uses of power were dependent on time, age, gender and interpersonal relationships among theatre staff. In Tandefelt's experience, successful relationships among directors, actors, stage designers and costume departments were based on open, aware relationships representing the productive, positive use of power among individuals as described by Michel Foucault, whereas negative experiences with theatre administration, financial administration and heads of costume departments from older generations can be characterized by oppressive or repressive uses of power. For the most part, Tandefelt tried to adapt to the work culture of the theatre as created by its various practices, some of which were deeply rooted in the past but still actively maintained by the theatre community. If adapting proved impossible for Tandefelt, she actively questioned and strove to change the conditions she felt to be irrelevant or harmful. The beginning of Tandefelt's career coincided with a period of enormous transformation across Finnish society, which in all likelihood affected the prominence and length of her career. As the old structures fell away, space was created to define new ones.

Translation: Kristian London



Liisi Tandefelt (s.1936) on näyttelijä-pukusuunnittelija, Teatteri Avoimien Ovien perustaja ja ensimmäinen johtaja.

Joanna Weckman (s.1970) on tutkija-pukusuunnittelija, joka on työskennellyt myös näyttelykuraattorina.

Pukusuunnittelutyö ja näyttämöpuvut ovat tärkeä osa teatteriesityksen kokonaisestetiikkaa. Pukusuunnittelija toimii osana työyhteisöä, jolla on omat hierarkiansa, arvonsa ja käytäntönsä. Millaisia työskentelyn ehtoja näyttelijäpukusuunnittelija Liisi Tandefelt kohtasi pukusuunnittelijaurallaan vuosina 1958–1992 ja miten ne vaikuttivat hänen työskentelyynsä? Entä millä tavoin Tandefelt kertoo pukusuunnittelijanurastaan ja pukusuunnittelutyöstä?

Tutkimus käsittelee pukusuunnittelijan työtä ja naisvaltaisen ammatin historiaa Suomessa, paneutuu Tandefeltin ammatti-identiteettiin ja pukusuunnittelijuuteen teatterityössä sekä tutkii miten pukusuunnittelijuus rakentuu kokemuskerronnassa.

ISBN 978-952-60-6370-6 (painettu)
ISBN 978-952-60-6371-3 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934 (painettu)
ISSN 1799-4942 (pdf)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Muotoilun laitos
books.aalto.fi
www.aalto.fi

KAUPPA + TALOUS

TAIDE + MUOTOILU + ARKKITEHTUURI

TIEDE + TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL DISSERTATIONS

Aalto-DD 130/2015