

The background of the entire image is a painting of a Finnish landscape. It features several birch trees with white bark and green foliage in the foreground. Beyond them is a calm lake reflecting the sky. The sky is a mix of soft pinks, oranges, and blues, suggesting a sunset or sunrise. In the distance, a line of trees marks the horizon. The painting is shown as if it's hanging in a rustic wooden structure, with wooden beams and a hand visible on the right side.

RAUNI OLLIKAINEN

SUOMALAINEN
IDEAALIMASEMA
NÄYTTÄMÖN
TYPPIKULISSEISSA

Aalto-yliopiston julkaisusarja
Doctoral dissertations 98/2014

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Aalto ARTS Books
Helsinki, Finland

© Rauni Ollikainen

Graafinen suunnittelu: Päivi Kekäläinen

Kannen kuva: Oriveden Siitaman nuorisoseuratalon Jukolan koivukulissi,
1930-luku, tekijä tuntematon.

Materiaalit: Munken Lynx 120 g ja 300 g

ISBN 978-952-60-5758-3

ISBN 978-952-60-5759-0 (pdf)

ISSN-L 1799-4934

ISSN 1799-4934

ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia, Helsinki, 2014

RAUNI OLLIKAINEN

*Suomalainen ideaalimaisema
näyttämön tyyppikulisseissa*

SISÄLLYS

ESIPUHE	6
KIITOKSET	8
1 JOHDANTO	9
1.1 Kysymyksenasettelu	9
1.2 Käytetyt menetelmät	10
1.3 Suomalainen kansallismaisema ja suomalainen ideaalimaisema	13
1.4 Tyypikuvat maantieteellisissä opetustauluissa	21
1.5 Lavastuksen käsitteistö	23
1.5.1 Mitä lavastus on?	25
1.5.2 Lavastuksenomaisia ilmiöitä	26
1.5.3 Käsityksiä lavastuksesta	31
1.6 Installaatiot, performanssi ja lavastus	32
1.6.1 Installaatio	32
1.6.2 Installaation määrittelyä	32
1.6.3 Installaatioita lavastuksissa	34
1.6.4 Installaation, performanssin ja lavastuksen keskinäiset suhteet	35
1.7 Tutkimusaineisto	36
1.7.1 Arkistot, lähteet ja <i>Pelastakaa kuulissit</i> -projekti	36
1.7.2 Näyttelyinstallaatiot Suomenlinnassa	38
1.7.3 Kirjallisuus	43
1.7.4 Haastattelut	45
1.8 Aikaisempi tutkimus	45
2 TYYPPIKULISSIT	47
2.1 Tyypikulissien ensimmäiset lajityypit	47
2.2 Illuusionäyttämön historiallisia kehityspiirteitä	51
2.3 Tyypikulissien luokittelu	57
3 SUOMEN VANHIMMAT TYYPPIKULISSIT	58
3.1 Suomalaisten teattereiden vanhimpia tyypikulisveja	58
3.2 Carl Ludvig Engelin teatteritalo	59
3.3 Viipurin teatteritalo	62
3.4 Åbo Svenska Teatern	63
3.5 Porin ensimmäinen teatteri	64
3.6 Nya Teatern / Svenska Teater i Helsingfors	64
3.6.1 Magnus von Wrightin maisemafondi	65
3.6.2 Magnus von Wrightin maisemafondi ja tilailluusio	70
3.6.3 Nya Teaternin vakiovarusteisiin kuuluneita tyypikulisveja	72
3.7 Arkadia-teatteri Helsingissä	73
3.8 Helsingin Aleksanterin Teatteri	74
3.9 Porin teatteri	76
3.10 Suomen Kansallisteatteri	76
3.11 Koristemaalausateljeet	79

4	SUOMALAISTUVA NÄYTTÄMÖKUVA	84
4.1	Kirjailija lavastajana	84
4.2	Tapahtuu Suomessa	89
4.3	Lavastus osana teatterin muutosta	92
4.4	Suomalaiset tyyppikulissit	94
4.5	Romanttisesta näyttämökuvasta naturalistiseen näyttämökuvaan	97
5	SUOMALAISIA MAISEMAKULISSEJA SEURANÄYTTÄMÖLLÄ	100
5.1	Tupa, kamari ja metsä	100
5.2	Hyödyksi ja huviksi – ei iltamia ilman näytelmää	104
5.3	Harrastusta ilman omaa kokoontumispaikkaa	106
5.4	Teatteria tekemässä	111
5.5	Seuranäyttämöoppaat. Lavastusta ikiomaan tyyliin	114
5.5.1	Seuranäyttämö-Opas Työväenyhdistyksiä, Nuorisoseuroja ym. iltamatoimitsijoita varten	115
5.5.2	Seura-näyttämöiden käsikirja	118
5.5.3	Seuranäyttämötyö, Suuntaviivoja ja opastuksia	119
5.5.4	Seuranäyttämötyön opas	127
5.5.5	Seuranäyttämöoppaat kehityksen heijastajina	130
5.6	Kulissien hankinta ja tekeminen	131
5.6.1	Monta yrittäjää	131
5.6.2	Kierrätystä ja lainaamista	137
5.7	Kulissimaalarit: ammattilaisia ja harrastajia	139
5.7.1	Ammattimaalareita	140
5.7.2	Harrastajamaalareita	141
5.7.3	Koristemaalareita	142
5.7.4	Kulissimestareita, monitaitureita ja teatterin lavastajamaalareita	143
5.7.5	Vakituisesti teatterissa työskennelleitä lavastajamaalareita/näyttelijälavastajia	150
5.7.6	Kuvataiteilijat seuranäyttämöiden kulissimaalareina	152
5.8	Maisemakulissien luokittelu	155
	VÄRIKUVALIITE I	159
6	TAIDEMAALAREIDEN JUHLA- JA NÄYTTÄMÖKUVIA	173
6.1	Maalatut esiriput	173
6.2	Ideaalimaisema juhlien taustana ja näyttämöllä	174
6.2.1	Sommittelua klassiseen tyyliin	177
6.3	Juhani Ahon <i>Panun</i> lavastus kansallismaisemana	182
6.4	<i>Panun</i> lavastus ja näkökulma suomalaisen maiseman kuvaamisessa	184
6.5	<i>Panun</i> lavastus näyttämöllä	187
6.6	Kangasalalainen ideaalimaisema seuranäyttämön tyyppikulississa	189
7	YHTEENVETO	192
	VÄRIKUVALIITE II	199
	MUSTAVALKOKUVALIITE	225
	VIITTEET	276
	LÄHTEET	283
	HENKILÖHAKEMISTO	288
	KULISSILUETTELO	291
	LIITE	293
	TIIVISTELMÄ	295

ESIPUHE

Tyypikulisilavastuksilla oli keskeinen sija suomalaisilla näyttämöillä vielä vuosisadan alussa. Niiden käytöstä luovuttiin vasta vähitellen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, kun jokaista esitystä varten alettiin tehdä oma erityinen näyttämökuvansa. Seuranäyttämöillä tyypikulisilavastukset ovat olleet käytössä ainakin 1950-luvulle saakka. Niitä on vielä tänä päivänä jäljellä, vaikka hävikki on ollut ajoittain suuri. Seuranäyttämöiden tupa-, kamari- ja koivukulissien juuret johtavat renessanssista lähtöisin olevan kolmen näytelmätyypin, tragedian, komedian ja pastoraalin tyypilavastuksiin, joita ne omassa kotikutoisessa muodossaan edustavat. Samalla ne ovat harvinainen jäänne Euroopassa satoja vuosia vallinneesta tyypikulissein toteutetusta lavastustyylistä. Tutkimuskohteena ne ovat kiinnostava ja ennen käsittelemätön aihe.

Kiinnostukseni seuranäyttämökulisseihin heräsi 1970-luvulla työskennellessäni televisiolavastajana. Vanhojen seuratalojen salit ja näyttämöt ovat olleet sopivia televisio-ohjelmien kuvauspaikkoja. Itsekin lavastin joskus tällaisiin ympäristöihin. Näyttämöillä saattoi vielä olla viehättäviä ja usein myös persoonallisesti maalattuja maisema- tai tupakulisseja, joista ei tunnutta välitettävän. Mielessäni heräsi ajatus tallentaa niitä ja tuoda esiin niiden tekijöitä, mutta silloisissa olosuhteissa urakka olisi ollut mahdoton suorittaa. Nyt olen tutkimuksen avulla voinut toteuttaa tämän pitkään mielessä olleen idean.

Ajan kuluminen on tässä suhteessa ollut ajatuksen toteutukselle eduksi. Aiemmin vähäarvoisina pidetyt, taiteen tutkimuksessa marginaaliin jääneet sovelletut taiteet, joihin lavastuskin luettiin, ovat nykyisin moninaisen tutkimuksen kohteina. Paradigman muutos tutkimuksessa on syrjäyttänyt ennen toista maailmansotaa ja vielä sen jälkeenkin Suomessa vallinneet traditionaaliset näkemykset siitä, mikä taiteessa on tutkimuksen arvoista ja mikä ei. Relevanttia ei myöskään ole luokitella eri kohteita alempiin ja ylempiin taiteisiin.¹ Nykytutkimuksen mielenkiinto kohdistuu yhä useammin taiteen kulttuurisiin ja sosiaalisiin funktioihin. Tällöin teos ja teoslaji korostuvat kulttuurisina artefakteina osana sosiaalista ympäristöään. Enää ei ole tarpeen miettiä teosten statusta taideteoksina.

Yhtenä tämän työn liikkeellepanevana taustavoimana on ollut aikaisempi opinnäytteeni, lisensiaatintyö *Illusionistinen lavastus, maalatun fondin käyttö lavas-*

tuksessa (1989), jossa käsittelin lavastuksen historiaa ja samalla tyyppikulisseeja ja niistä koottuja maalattuja kulissi-illuusioita. Siinä yhteydessä löysin Magnus von Wrightin (1805–1868) Nya Teaternille (nyk. Helsingin Ruotsalainen teatteri/ Svenska Teatern i Helsingfors) vuonna 1864 tekemän maisemafondin luonnoksen *Saaren maisema*, joka oli tarkoitettu käytettäväksi teatterin tyyppikulissien kanssa. Se esittää Tammelan Kaukolanharjua, joka tuolloin oli tunnettu näköalapaikka. Nyt kuva suomalaiskansallisena ideaalimaiesemana ja samalla teatterin maisemafondina on tämän työn ongelmanasettelua ajatellen noussut esiin aivan uudessa ja keskeisessä merkityksessä (kuva 41, Magnus von Wright, *Saaren maisema*, luonnos teatterifondia varten 1864).

Tutkimuksen taustamateriaalina käytän kahta tekemääni kuvataidenäyttelyä/installaatiota. Ne ovat: *Kuva kuvasta*, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA 28.2.2002–1.4.2002 ja *ALEKSIS KIVEN MAISEMA* 11.10.2002–6.1.2003. Näyttelyt todensivat toivettani visuaalisten keinojen yhä enenevästä käytöstä taideteollisen alan tutkimuksessa, varsinkin kun nämä keinot edustavat juuri sitä erikoisosaamista, johon koulun opetus tähtää. Suunnittelin jo lisensiaatintyössäni (1996) kuvien monipuolista käyttöä, mutta tuolloin se ei toteutunut muuten kuin kuvituksen osalta. Tässä työssä visualisilla elementeillä on entistä monipuolisempi rooli ja mukana on kuvien lisäksi kaksi näyttelyinstallaatiota. Tavoitteenani oli tuoda esiin sitä mihin kirjoitettu kuvaus ei yllä. Näyttelyt toimivat keinona analysoida ilmiöitä prosessuaalisesti ja ilmaista tutkimustuloksia visuaalisesti. Pidän tärkeänä näyttelyiden yhteydessä syntynyttä mahdollisuutta tehdä tutkimuskohde näkyväksi omassa koossaan ja muodossaan.

KIITOKSET

Takana on melkoinen matka myötä- ja vastoin-käymisiä. Nyt on kiitosten aika. Tuhannet kiitokset kaikille mukana olleille kanssakulkijoille myötäelämisestä, tuesta ja kärsivällisyydestä.

- Seuranäyttämökulissien tallennus *Pelastakaa kulissit* -projekti on kestänyt vuosia. Suuret kiitokset kaikille kyselyyn vastanneille ja muille, jotka vaivojaan säästämättä ovat monin tavoin auttaneet tallennustyössä. Ilman teidän apuanne ei tämä työ olisi onnistunut.

- Kiitokset tekstini lukemisesta ja kieliopin karikoissa seikkailusta hyvälle naapurilleni Outi Lakiolle.

- Kiitokset Suomenlinnan hoitokunnalle mahdollisuudesta pystyttää näyttelyni Suomenlinnan paraatikentälle.

- Apurahasta kiitokset Suomen Kulttuurirahaston Hämeen rahastolle ja kolmesta vuosien varrella saamastani apurahasta Taiteiden ja suunnittelun korkeakoululle.

Kiitos myös

- Työn tarkastajat professori, filosofian tohtori Marja Jänis ja taiteen tohtori Liina Unt.

- Työn ohjaajat: aloitan kiittämällä postuumisti filosofian tohtori Timo Kallista. Muita ovat professori, taiteen tohtori, dosentti Taneli Eskola ja professori, filosofian tohtori Ville Lukkarinen. Työtäni ovat myös hyvillä neuvoilla auttaneet ja ohjanneet filosofian maisteri Ukri Pulliainen ja filosofian tohtori Marja Jänis.

- Aalto-yliopiston elokuvataiteen ja lavastustaiteen osasto. Postuumisti professori Tiina Makkonen. Muut ovat professori, taiteen tohtori Laura Gröndahl, professori, taiteen tohtori Liisa Ikonen, professori Anu Maja, lehtori Eeva Ijäs ja tutkimuskoordinaattori Kirsi Rinne. Tähän joukkoon kuuluu myös aina avulias käytännön toteuttaja, harjoitusmestari Jyri Lahelma.

- Aalto-yliopiston Tutkimusinstituutin ja Julkaisuyksikön henkilökunnalle, erityisesti Annu Ahoselle ja graafikko Päivi Kekäläiselle, joiden ansiosta tämä kirja toteutui.

- Taideteollisen korkeakoulun ja teatterikorkeakoulun kirjastojen vuodesta toiseen aina yhtä avuliaalle henkilökunnalle.

Ja vielä lämmin kiitos kahdelle koko työn alusta loppuun mukana olleille henkilöille. En voi kyllin kiittää filosofian tohtori Marja Jänistä, joka jaksoi opastaa ja kommentoida työtäni loppuun saakka. Toinen työni kannalta keskeinen henkilö on elämänkumppani arkkitehti SAFA Eero Karisalo, tietotekniikan asiantuntija, jota ilman taisteluni tietokoneen kanssa olisi päätynyt tappioon ja työ jäänyt tekemättä.

Helsinki 2.7.2014

Rauni Ollikainen

1 JOHDANTO

1.1 Kysymyksenasettelu

Tämä tutkimus vertaa lavastustaiteen historiaan kuuluvia maalattuja tyyppikulisilavastuksia ja suomalaisessa maisemamaalaustaiteessa ja maisemakuvastossa 1800-luvulta lähtien kehittyneitä suomalaiskansallisia ideaalimaisemia. Työssä pohdin näiden keskinäisiä suhteita. Työn pääkysymys on: miten 1800-luvun maisemamaalaustaiteessa syntynyt suomalainen ideaalimaisema ja toisaalta renessansista peräisin oleva tyyppikulissi yhdistyvät maalatuissa maisemakulisseissa?

Muita kysymyksiä ovat: onko suomalaisten tyyppikulissien maisemilla yhteys suomalaisen maisemamaalaustaiteen ideaalimaisemiin, vai ovatko ne pelkästään illusoristen perinnelavastusten yleisluonteisia kulissemaisemia? Miten maisemakulissit syntyivät? Ketkä niitä tekivät? Millaisiin lavastuksiin ne kuuluivat? Käytettiinkö seuranäyttämöllä ja ammattinäyttämöllä samanlaisia kulisseja? Ja vielä: miten paljon vanhoja kulisseja on yleensä jäljellä?

Suomalaista ideaalimaisemaa näyttämökuvina ei ole ennen tutkittu. Visuaalinen ideaalimaisema on liitetty grafiikkaan, maalaustaiteeseen ja valokuva- ja elokuvataiteeseen. Tässä tutkimuksessa nousee lavastustaite näiden taidemuotojen rinnalle. Lavastukset toivat osaltaan suomalaisen maiseman osaksi teatteritaidetta ja yhdistivät klassiset maisemaihanteet suomalaiseen paikalliskulttuuriin. Näin voidaan saada uusi näkökulma teatterin historiaan ja humanistiseen maisematutkimukseen osana suomalaista kulttuurihistoriaa. Se koskee myös menneiden aikojen esityskulttuuria, kuten yhdistysten ja seuratalojen historiaa.

1800-luvun alussa ensi askeliaan ottava suomalainen maisemamaalaustaide kehittyi heijastaen eurooppalaisia virtauksia. Taidemaalarin koulutusta saatiin Saksassa, Ruotsissa tai Venäjällä, joista uudet aatteet ja tyyli tuotiin kotimaahan. Vielä harvat ulkomailla opiskelleet taidemaalarit toimivat aktiivisesti ajan hengessä, mutta eivät silti olleet varsinaisia edelläkävijöitä suomalaista kansallidentiteettiä luotaessa. Nähdäkseni suomalaisen maisemamaalauksen ”kansalliseksi tehtäväksi” muodostui kuvaannollisesti muuttaa sana lihaksi. 1900-luvun alkuun mennessä oli ihannoitu kuva tyyppillisestä suomalaisesta maisemasta jo vakiintunut. Tietynlainen maisema toimi kokoavana symbolina. Yhdessä kuvassa

nähtiin kotomaan koko kuva. Näin maisemamaalaustaide ja muu maisemaku-
vasto omalta osaltaan ja omassa muodossaan olivat rakentamassa kansallista
identiteettiä.²

1.2 Käytetyt menetelmät

Menetelminä tässä tutkimuksessa ovat olleet dokumentointi, historian tutkimus
ja kuva-analyysi. Historiallisen selvityksen osuus on kohdistunut kulissien ja la-
vastusten tekijöihin sekä kulissien hankintaan ja käyttöön.

Olen pohtinut tutkimuskysymyksiä sekä käytännön työskentelyn että kirjalli-
sen ja siihen liittyvän teoreettisen aineiston välityksellä. Nämä kysymykset kuulu-
vat suurempiin ongelmakimppuihin, joita käsittelen työssäni. Niitä ovat kysymys
tyyppikulisista sekä kuvataiteen ja lavastuksen suhteista. Jälkimmäiseen kysy-
mykseen liittyy vielä installaatioiden problematiikka.

Ammattilaisuus ja harrastaminen ovat osa koko teatteri-instituutiota, ja
tyyppikulisista käytettiin kaikissa teattereissa. Tekemisen funktio, näytelmän
esittäminen jossain määrättyssä paikassa, ovat samat huolimatta monista huo-
mattavistakin eroista. Vaikka yhtäältä kirjaan tyyppikulissien historiaa yleisesti
erottamatta harrastaja- ja ammattiteatteria toisistaan, niin toisaalta käsittelen
seuranäyttämön tyyppikulisista myös omana erillisenä osanaan: *Pelastakaa kulis-
sit* -dokumentointiprojekti tuloksineen on keskeinen osa työtäni. Tätä puoltaa
myös se, että suomalaisista ammattiteattereista löytyy hyvin vähän konkreettisia
esimerkkejä vanhoista tyyppikulisista, poikkeuksena Suomen Kansallisteatteri,
jossa on muutama kappale ruotsalaisen Carl Grabowin (1847–1920) ateljeen
valmistamia tyyppikulisista noin vuosilta 1902–1910.³ Yleensä tietoa ammatti-
teattereiden kulisista saa vain kirjallisten kuvausten tai muutaman valokuvan
ja lavastusluonnoksen perusteella. Se on seurausta ammattiteattereiden aiko-
jen kuluessa muuttuneista käytännöistä. Suurin muutos tapahtui 1900-luvun
alussa, kun kulisista ja lavastuksia alettiin tehdä vain yhtä näytelmää varten,
ja tyyppikulissit jäivät vähitellen pois käytöstä eikä niitä enää varastoitu uutta
käyttöä varten. Tässä suhteessa seuranäyttämöt ja ammattilaisteatteri alkoi-
vat kulkea eri teitä. Seuranäyttämöiden tyyppikulissit kehittyivät omaehtoisesti
muuttaen muotoaan riippuvista dekoraatioista pystykulisihin ja niiden kanssa
käytettyihin puolikulisihin ja edelleen niihin kuuluvien taivasfordin ja värivalon
avulla rakennetuksi tyyliteltyksi näyttämökuvaksi. Seuranäyttämö on ammatti-
teatteri verrattuna eräänlainen mikrokosmos, samalla kun ammattiteatteria ja
koko teatteria yleensä voi kutsua makrokosmoksiksi, jonka sisällä tämä mikro-
kosmos – nimittäin seuranäyttämö – toimii. Seuranäyttämön tyyppikulisilavas-
tuksen kehitys noin neljänkymmenen vuoden aikana näyttää heijastavan ikään

kuin pähkinänkuoressa ja viiveellä eurooppalaisissa ammattiteattereissa ja osin Suomessakin 1800-luvun alusta 1900-luvulle tapahtunutta kehitystä.

Seuranäyttämöillä käytettiin tyyppikulisseeja taustafondeineen vielä toiseen maailmansotaan saakka ja paikoin sen jälkeenkin. Seuranäyttämöille tämä tyyli sopi hyvin, kun varsinaisia lavastajia ei ollut ja kun kuka tahansa näyttelmissä mukana ollut tekijä saattoi koota uuden lavastuksen näyttämön omasta usein varsin suppeasta kulissivarastosta, josta yleensä löytyivät tupakulissit, kamari-kulissit ja metsä- ja maisemakulissit. Silloin kun omia kulisseeja ei vielä ollut tai niiden maalaamiseen ei löytynyt alan ammattilaista, tehtävä voitiin antaa jollekin maalaamisesta innostuneelle harrastajalle. Maaseudun omintakeinen seuranäyttämö harrastajineen kehittyi paikallisen väestön omista lähtökohdista, vapaaehtoisena harrastuksena. Lähes jokaisella seuratalolla laulettiin, tanssitiin, voimisteltiin, lausuttiin runoja ja ennen kaikkea näyteltiin. Itämien itsestään selvänä ohjelmana oli aina näytelmä. Mallia ”teatterin pelaamiseen” toki otettiin ammattilaisilta. Seuranäyttämö puolestaan kasvatti uutta yleisöä ja saattoi olla kimmokkeena ammattilaisuuteen. Se mikä ammattilaisille oli totista työtä, saattoi harrastajille olla innostavaa ”leikkiä”.

Edellisen lisäksi on huomioitava se, että kuvataide ja lavastus ovat historiassa vaikuttaneet ja olleet yhteydessä toisiinsa monin eri tavoin. Olen selvittänyt tyyppikulissien ja suomalaisten ihannemaisemien syntyhistoriaa ja käyttänyt näin kertynyttä tietoa kuva-analyysin taustalla luodessani tekemäni kaksi näyttelyä. Kirjallisen osan tuottama tieto, vuorovaikutuksessa kuva-analyysin kanssa, oli lähtökohtana ja edellytyksenä näyttelyiden tekemiselle. Samalla kun näyttelyt omassa muodossaan ovat tutkimustulosten esittämistapa, ne ovat olleet yksi osa ja yksi vaihe koko tutkimusprosessissa. Tässä yhteydessä tulen selvittämään itse installaation käsitettä ja sen suhdetta kuvataiteeseen ja lavastukseen.

Tässä työssä käytän kuvallista materiaalia usealla eri tavalla. Olen kerännyt, dokumentoinut ja luokitellut kulisseeihin liittyvää kuva-aineistoa. Tämän lisäksi kirjoitan kuvista perinteisen verbaalisen kuva-analyysin keinoin. Kaiken tämän ohella olen analysoinut kuvien intertekstuaalisia ketjuja ja kokeillut niiden toimivuutta tekemieni installaatioiden kautta.

Tarkastellessani suomalaisia maisemia kuvaavia näyttämökuvia suhteessa maisemamaalaustaiteen suomalaisiin ideaalimaisemiin on pyrkimyksenä selvittää, miten ne sisällöltään ja aiheen käsittelyltään eroavat toisistaan ja mitä erityisominaisuuksia kummatkin sisältävät. Selvitys on tarpeen tutkimukseen yleensä kuuluvana osana, tutkimuskohteiden analyysissa. Kuva-analyysillä oli myös suuri merkitys omien installaationäyttelyideni toteuttamisen kannalta, koska käytettävien kuvien valintaperusteina olivat tekstiosuudessa tehdyn tutkimuksen tulokset.

Keskeinen yksittäinen kuva tässä työssä on Magnus von Wrightin luonnos *Saaren maisema* vuodelta 1864, koska alun perin juuri sen herättämät kysymyk-

KUVA 1

Näyttely 1

Installaatio/maalaukset Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA oli esillä 28.2.2002–1.4.2002. Paikka on Suomenlinnan paraatikenttä, kirkon puoleinen reuna. Teos oli paraatikentällä vakituisesti sijaitsevaan pallopeljää varten tehtyyn seinään kiinnitetty, kankaalle maalattu teatterifondi/jättitaulu. Kuvan koko 5 m x 2.5 m. Installaatioon kuuluu pienempi ”taulu”/standi, jossa on kuva luonnoksesta ja lyhyt selvitys teoksesta.

set olivat tutkimuksen yhtenä lähtökohtana. Se oli yhtenä mallina, joka sellaisenaan toimi sekä kysymysten lähteenä että mahdollisena vastauksena työn pääkysymykseen, ”miten 1800-luvulla syntynyt suomalaiskansallinen maisema ja toisaalta renessanssista peräisin oleva tyyppikulissi yhdistyivät maalatuissa maisemakulisseissa?” Tämä on yksi niistä maalauksista, joiden avulla pohdin, onko tyyppikulissin ja suomalaiskansallisen maiseman paradigmaattinen yhdistelmä sellainen kuin juuri tässä kuvassa vai onko niin, että von Wrightin maisema on vain yksi vaihtoehto monien joukossa?



1.3 Suomalainen kansallismaisema ja suomalainen ideaalimaisema

Käsite ideaalimaisema on tärkeällä sijalla tässä työssä. Käsitteet kansallismaisema, ideaalimaisema tai ihannemaisema ja Suomi-kuva voivat saada monenlaisia sisältöjä riippuen siitä, kuka niitä käsittelee. Maiseman suojelijalle ja metsänhoitajalle maisema on ensisijaisesti fyysinen ympäristö. Taiteen tutkijalle ja historioitsijalle maisema pikemminkin näyttäytyy representaationa. Kansallismaisemina tunnettuja ovat Kolin vaaramaisema, Punkaharju, Aavasaksa ja Aulanko. Ne kaikki ovat maisemia, joissa korkealta paikalta, harjulta, vaaralta tai tunturin laelta voi ihailla laajaa järvimaisemanäkymää saarineen ja loputtomine metsineen, katseen etsiytessä yhä kauemmaksi, aina kaukaiseen horisonttiin saakka.⁴ Maisemallinen Suomi-kuva mielletään juuri tällaisena korkealta nähtynä järvimaisemanäkymänä. Käsite ideaalimaisemasta, ainakaan aiheensa puolesta, ei siitä eroa. Mutta miksi suurin piirtein samalta näyttävästä kohteesta käytetään eri nimityksiä? Tarkoitetaanko kansallismaisemalla ja ideaalimaisemalla eri maisemaa? Eivätkö kaikki edellä luetellut kansallismaisemiksi nimittetyt kohteet ole myös ideaalimaisemia?

Kansallismaisema-nimitys on otettu käyttöön vastikään. Suomi-kuvastakaan ei vielä 1950-luvulla puhuttu samoin kuin nykyisin, jolloin tarkoitetaan sitä mielikuvaa, jollaisena Suomi ja suomalaiset maailmalla mielletään tai toisaalta maisemallista Suomea, tietynlaisia tyypillisiä suomalaisina pidettyjä maisemia. Suomi-kuvasta ei myöskään enää puhuta vain yhtenä maisemana siihen tapaan kuin Zacharias Topelius (1818–1898), joka vuonna 1870 nähdessään Ferdinand von Wrightin (1822–1906) maalauksen *Näkymä Puijolta* huudahti ihastuneena: ”Tämä on Suomi!”⁵ Jotain yksittäistä maisemaa ei enää nimitetä koko maaksi. Suomi-kuvaan sisältyy monimuotoinen kuvasto tai sarja eri tekniikoin toteutettuja taide- ja/tai käyttökuvia, joissa on Suomen historian eri vaiheissa muotoaan muuttanut, mutta perusteiltaan sama korkealta kuvattu järvi- ja metsänäkymä, joka von Wrightin taulussakin on ikuistettu.⁶ Nämä kuvat pohjautuvat niihin tosiasioihin, jotka Suomen maantieteellinen alue ja sen geologiset piirteet todentavat.

Suomalaisen ideaali- ja kansallismaiseman pääpiirteet luotiin ensin kirjallisuudessa. Varhaisimmat Suomea koskevat maisemamielikuvat voi nähdä runoilija Frans Mikael Franzenin (1772–1847) ja kansallisrunoilija Johan Ludvig Runebergin (1804–1877) runoudessa. Heidän runoissaan esiintyy klassismin mukainen maisemaidylli: pohjoinen Arkadia, kesäpäivän auringossa uinuva järvimaisema, korkealta harjulta avautuva näkymä metsineen ja järvineen. Tällaisten mielikuvien pohjalta alkoivat maisemalliset Suomi-kuvat hahmottua.

Kirjallisuuden, runouden ja muun kirjallisen toiminnan lisäksi abstrakti kansallisuuskäsite on saanut sisällön myös maisemakuvausten kautta. Kansalliset

ominaispiirteet ovat näin muuttuneet silmin havaittaviksi.⁷ Suomessa kansalliseksi maisema-ikoneiksi on valittu luonnonmaisemia, jotka edustavat seudulle ominaisia maantieteellisiä piirteitä ollen samalla kansallisesti ja kansainvälisesti edustavia luonnon nähtävyyksikohteita. Suomessa järvimaisemasta on tullut maantieteelliset edustavuuskriteerit täyttävä kansallismaisema.⁸

Tutkijat ovat jakaneet suomalaisen maisemakuvauksen kehityksen erilaisiin jaksoihin. Suomalaisen visuaalisen maisemakuvauksen historiasta kirjoittava Maunu Häyrynen puhuu kuvastoista ja jakaa kehityksen kolmeen pääjaksoon, jotka ovat itsenäisyyttä edeltävä *topeliaaninen* kuvasto, sotien välinen *nationalistinen* kuvasto sekä sotien jälkeinen polarisoituva ja hajoava *yhtenäiskuvasto*.⁹

Suomalaisen kuvataiteen historiaa tutkinut Hannele Savelainen puolestaan kuvaa samaa asiaa jakamalla Suomen historian samoin kolmeen erityisen voimakasta kansallista leimaa kantaneeseen kauteen, jolloin taiteen merkitys kansakunnan aatteelliseen, isänmaallisia päämääriä suosivaan kehitykseen on ollut huomattava. Näinä kausina myös maisemataiteen merkitys kansallistuntoa kohottavana symbolina on korostunut. Kaudet ajoittuvat 1800-luvun puolestavälistä vuosisadan loppuun ja 1920-luvulle.¹⁰ Ensimmäinen jakso ”kansallismielen herättämisen aika” ajoittuu 1840–1860-luvuille. Toinen jakso, jota Savelainen kuvaa ”kansallisen omaleimaisuuden ja itseluottamuksen etsimisen ajaksi” ajoittuu saman vuosisadan lopulle, ja kolmas jakso 1920-luvulle itsenäisyyden jälkeiseen aikaan. Sitä hän nimittää itsenäisyyden alkuvuosikymmeninä tapahtuneeksi ”kansallisen itsetunnon etsimiseksi”.¹¹

Ensimmäinen jakso ”kansallismielen herättämisen aika” oli aikaa, jolloin isänmaakäsitystä ja isänmaan kuvaa alettiin hahmottaa maisemallisten erityispiirteiden kautta. (Suomi muuttuu näköiseksi). Toinen jakso ”kansallisen omaleimaisuuden ja itseluottamuksen etsiminen” ajoittuu vuosisadan lopulle ja 1900-luvun alkuun. Tällöin kansallisen romantiikan, karelianismin hengessä Suomelle haettiin kulttuurista, rodullista ja jälleen kerran, kun kysymyksessä oli kansakunnan oma olemassaolon oikeutus, myös maisemallista identiteettiä. Tällä kertaa kansallisen yhtenäisyyden pohja, suomalaisuuden tyyssija löytyi Kalevalan maailmasta, Karjalasta ja sen koskemattomista vaara- ja järvimaisemista. Kolmannella jaksolla, ”kansallisen itsetunnon etsimisen” aikana maalaustaide sai rinnalleen kuvanveiston ja urheilun, joilla oli nyt päävastuu kansallisten symbolien luomisessa. Maisemakuvauksissa pääosan vuosisadan alun kansallisromantiselta erämaamaisemalta vei agraarinen maaseutu.¹²

Kansallismaisemiksi nimettyjä kohteita pidetään erityisen arvokkaana kansallisomaisuutena. Nykyinen kansallismaiseman käsite virallistettiin vuonna 1993, kun ympäristöministeriö nimesi 27 kansallismaisemaa. Joukkoon kuuluu klassisia maisemamonumentteja, mutta myös vähemmän tunnettuja kohteita, jotka oli valittu maisemamaakuntien tai maisematyyppien edustajina.¹³ Nämä olivat vuonna 1986 perustetun Maisema-alue työryhmän työn tuloksia. Lauri Putkosen

toimittama *Kansallismaisema*-kirja julkaistiin vuonna 1993. Lisäksi samana vuonna ilmestyi kaksi mietintöä (*Maisemanhoito*, *Maisema-aluejärjestelmän mietintö I* ja *Arvokkaat maisema-alueet*, *Maisema-aluejärjestelmän mietintö II*). Näissä julkaisuissa topeliaaninen käsitys Suomen ja sen maakuntien maisemallisesta rikkaudesta ja monimuotoisuudesta on saanut uuden ja perinpohjaisen tulkinnan.¹⁴ Sihvo määrittelee kansallismaisemaksi maiseman, ”jolla on yleistä kauneusarvoa, mutta myös ajan myötä kertynyttä patrioottistakin symboli- ja identiteettiä”.¹⁵ Taneli Eskola pitää kansallismaisemille yhtenä leimallisena piirteenä historiallista syvyyttä, joka edellyttää eri aikatasojen läsnäoloa.¹⁶

Kansallismaiseman käsitettä käytetään kahdessa merkityksessä. Yhtäältä ne ovat olemassa olevia tiettyjä ja tietyt edellytykset täyttäviä erityiskohteita, nähtävyyksiä, kuvattiinpa niitä millä keinoin ja miten tahansa. Toisaalta ne ovat erilaisia tyyppillisiä suomalaisia maisemia, edustuskuvia, kuten laaja korkealta kuvattu järvimaisema. Edellä esitetyistä syistä niitä kutsutaan yleistäen kansallismaisemiksi.

Suomen nykyisin tunnetuin kansallismaisema on Koli. Tavallisesti se mielletään yhdeksi valituksi näkymäksi. Ensimmäinen mielikuva Kolin maisemasta on yleensä tietynlaisia kaikkein korkeimmalta näköalapaikalta avautuva huima panoraamanäkymä yli vuorten, metsien ja järvien. Tätä mielikuvaa tukee mahdollisen omakohtaisen kokemuksen lisäksi erityisesti taiteilija Eero Järnefeltin (1863–1937) vuonna 1899 aiheesta tekemä jo klassikoksi muuttunut maalaus *Syysmaisema Pielisjärveltä*. Kolista puhutaan myös maisemamonumenttina. Nimitys kuvaa hyvin Kolin todellista luonnetta – käsittäähän Kolin vaara itsessään ja sieltä eri suuntiin avautuvat maisemat paljon laajemman ja monipuolisemman kokonaisuuden kuin vain yhden tietynlaisen näköalapaikalta katsottavan kohteen. Taidemaalareiden ja retkeilijöiden ohessa matkailu on tehnyt kohteen tunnetuksi ulkomaita myöten. Maisema-sana viittaa siten samanaikaisesti sekä fyysiseen kohteeseen että kuviin maisemasta.¹⁷

Koli on ollut ehkä Suomen suosituin matkailukohde, ja sitä on monella tapaa kuvattu suomalaisessa nationalistisessä maisemamaalaustaiteessa 1800-luvulta lähtien. Kansallismaisema-nimitystä siitä on alettu käyttää vasta 1980-luvulla Kolin suojelukiistan yhteydessä syntyneen yleisen ”kansallismaisemakeskustelun” seurauksena. Nimitys vakiintui kun Kolin suojelua ajavat tahot pyrkivät kohottamaan sen vielä yhteiseksi ”kansallisomaisuudeksi”. Kansallismaisema-termi vakiintui, kun sitä alettiin käyttää muissakin vastaavissa suojelukiistoissa. Yleiseen tietoisuuteen termi levisi kiistoista uutisoivien ja niitä kommentoivien joukkotiedotusvälineiden ansiosta. Sihvon tapaan ajateltu ja määritelty kansallismaiseman käsite on yleisesti hyväksytty, eikä sitä ole juuri kyseenalaistettu. Kolin kuuluminen tähän joukkoon on itsestään selvää.

Aivan erityisenä kansallismaisemana Hämeenlinnan vieressä sijaitsevan Aulangon on tuonut esiin Taneli Eskola väitöskirjassaan *Teräslintu ja Lumpeen kukka. Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta* vuodelta 1997. Siinä tieteellisen tutkimuksen

yhteydessä on valokuvataiteen keinoin luotu kohteelle uusia ulottuvuuksia. Eskolan Aulanko on monimuotoinen ajallinen ja kulttuurinen luontokokonaisuus, jota hän kuvillaan valaisee monista eri näkökulmista. Kolin vielä edustaessa suhteellisen kompaktia yhteen maisematyyppiin perustuvaa kansallismaisemaa, Aulanko on nostettu kansallismaisemana esiin nykyaikaisemmassa muodossa. Sitä voi toisesta syystä kuin Kolia kutsua maisemakokonaisuudeksi. Maisemapuiston nimityskään ei Aulangon tapauksessa ole kaukaa haettu.¹⁸

Suomalaisia maisemia on kuvattu monella tapaa, käsitykset vaihtelevat tarpeen ja kuvaajan mukaan. Aivan konkreettisten geologisten tosiasioiden havainnointi ja kirjaaminen kuuluu geologeille ja maantieteilijöille, sanoin kuvaaminen kirjailijoille ja runoilijoille ja kuvin konkretisointi taidemaalareille ja muille kuvataiteilijoille sekä valokuvaajille. Kaikki nämä taiteilijat ja taitajat, olivatpa kuinka realistisia tahansa, ilmensivät maisemakuvissaan, jos ei muuten niin tiedostamattaan, myös omat tunteensa ja subjektiivisen luonto- ja ympäristösuhteensa. Objektivinen asenne ja luotettavin tieto siitä, miltä Suomi todella näytti ja näyttää, on osa maantieteen tutkimustehtävää.¹⁹ Itsestään selvänä pidetyt, Suomen luontoa koskevat tosiasiat saavat taiteen kielellä esitettyinä monenlaisia henkilökohtaisia tulkintoja ja kuvauksia kunkin kulttuuritaustan mukaan.²⁰

Hyvänä esimerkkinä tästä on Topelius, joka toimi monien muiden tehtävien lisäksi Helsingin yliopiston historian ja maantieteen professorina vuosina 1854–1859. Hän kirjasi urauurtavalla tavalla Suomen maantiedettä luomalla kokonaiskuvan Suomen topografiasta ja luonnosta. Luentoja pidetään merkittävänä osana hänen koko muuta tuotantoaan. Niiden lisäksi tai niiden jatkumona ovat hänen koko kansan keskuuteen levinneet kuvateoksensa *Finland framstäldt i teckningar* (1852), *Matkustus Suomessa* (1873), *Maamme*-kirja (1876) ja artikkeleita kirjassa *Suomi 19.vuosisadalla* (1893).

Maantieteellisten tosiasioiden kuvaamisen ohessa hän patrioottisena kirjailijana ja runoilijana antoi Suomen luonnosta kuitenkin idealisoidun kuvan. Hän piti sitä oikeutettuna. Se oli hänen tapansa popularisoida työnsä tuloksia ja siten eri yhteyksissä käyttää sitä isänmaallisten ja kansallisten tavoitteiden toteuttamiseen. Taiteellinen puoli hänen persoonassaan nousi esiin kaunokirjallisessa tuotannossa, jossa hänen kiinnostuksensa Suomen luontoon ja maisemiin tuli jatkuvasti esiin.²¹

Runeberg ja Topelius hahmottelivat idealistisen maisemakuvauksen pääpiirteet. Runeberg määritteli kesäisen järvimaiseman suomalaiseksi maisemaksi ja antoi Maamme-runossa 1846 suomalaiselle maisematyypille sanallisen ilmauksen kuvaamalla Suomea tuhansien järvien maaksi. Runebergin runo *Heinäkuun viides päivä* on suomalaisen luonnon suuri ylistyslaulu, jossa myös luetellaan konkreettisia paikannimiä: Virtain veet, Saimaan saaret, Vuoksen uoma ja Imatrankoski. Topeliuksen vastine Runebergin hahmottamalle järvimaisemalle on runossa *Kesäpäivä Kangasalla*, joka vie lukijan ”oksalle ylimmälle”, ihailemaan laajaa



KUVA 2

Carl Peter Hällström Näkymä Hauhon Vermasvuorelta. Kuva on painettu 1799 S. G. Hermelinin kartaston Suomi-osan nimiölehdelle.

näköalaa yli järvien ja metsien. Myös Topelius mainitsee paikan nimiä, kuten Harjulan, Längelmäveden, Roineen ja Vesijärven ja kertoo, että tämä maisema on isänmaan kuva pienoiskoossa.²²

Maunu Häyrynen kirjoittaa, että järvimaisema tuli valituksi kansallismaisemaksi huolellisen pohdinnan tuloksena. Syitä valinnalle oli useita. Ensimmäinen piirre on sen maantieteellinen omintakeisuus ja pittoreski vaihtelevaisuus. Toinen piirre on tarve korostaa suomenkielistä sisämaata rannikon kulttuuriseutujen rinnalla, sekä kolmas valistushenkinen sisävesiyhteyksien ja muun potentiaalisen vaurauden kuvaushalu.²³ Kyseessä on koko isänmaan kuva pienoiskoossa. Se on sama maisemamielikuva, jota Topelius ja Runeberg tarkoittivat hahmotellessaan suomalaisen ideaalimaيسان pääpiirteet.

Sivistyneistöstä alkanut suomalaisuusohjelma tukeutui pitkälti kansainvälisiin malleihin, jotka 1800-luvulla tulivat pääasiassa etelästä Saksasta ja muualta Keski-Euroopasta.²⁴ 1800-luvulla suomalainen maisemamaalaus keskittyi kult-



KUVA 3

Karl von Kügelgen 1823–24. *Näkymä Hämeenkyrön Kyröskosken läheltä*. Etualalla ajan taiteelle ja vielä 1800-luvun maisemamaalaustaiteessa tyypillisiä etualaelementtejä kuten kannot, puunrungot yms. Sommittelu tuo mieleen lavastuksen.

tuuri- ja luonnonmaisemiin, joiden taustalla olivat eurooppalaiset kauneuskäsitykset ja kansainvälisiä esikuvia noudattava maisemataide.²⁵ Alkuna suomalaisen maiseman muutoksessa näköisekseen ja samalla suomalaisen kotimaisen maisemamaalaustaiteen ja grafiikan kehittämisessä olivat ensin kartoitus ja maanmittaustoiminta, varhainen luonnontieteellinen tutkimus ja ennen muita maisemagrafiikka, josta tunnetuin esimerkki on Topeliuksen *Finland framstäldt i teckningar* (1852) ja sitä edeltäneet muutamat muut Suomen aluetta esittelevät kuvasarjat.²⁶ Kansallisen sisällön niitä seuraavalle maisemamaalaustaiteelle antoi suomalaisuusliike. Kansallisen yhtenäiskulttuurin rakenneosaksi suoma-

lainen maisema välittyi painetun sanan, koululaitoksen sekä isänmaallisen turismin välityksellä. Näiden lisäksi suuri merkitys oli juuri edellä mainitulla maisemagrafiikalla, kuvateoksilla ja postikorteilla, jotka painettuina sarjoina levisivät kansan keskuuteen. Niiden ansiosta kaikilla kansankerroksilla oli nyt mahdollisuus tutustua kuvien ja teosten välityksellä kotimaan maisemiin ja samalla hahmottaa kokonaisuutta, joka sisälsi isänmaan peruspiirteet.²⁷

Ensimmäisenä näköismaisemana Suomesta pidetään ruotsalaisen Carl Peter Hällströmin tekemää kuvaa, jossa on näkymä Hauhon Virmasvuorelta Jokijärvelle ja Ilmolan selälle. Kuva on 1799 julkaistun S. G. Hermelinin Ruotsin valtion Suomen osaa koskevan kartaston kansikuvana. Maisema oli valittu kuvauskohteeksi ja edustavaksi kuvaksi Suomesta, koska Hämeen vaihtelevaa luontoa pidettiin kauneimpana Ruotsiin kuuluvassa Suomessa.²⁸ Se on ensimmäinen panoraamakuva suomalaisesta maisemasta. Kuvassa on laaja, lintuperspektiivistä nähty kesäinen järvimaisema. Hermelin oli jo näin varhain kiteyttänyt sen mikä suomalaisessa maisemassa myöhemmin katsottiin tärkeäksi ja kuvaamisen arvoiseksi.²⁹ (Kuva 2.)

Suomalaisten maalareiden ensimmäiset pastoraaliset maisemaidyllit olivat myös tieteellisinä kuvittajina ja lintumaalareina tunnettujen von Wright -veljesten Magnuksen ja Ferdinandin käsialaa. Niissä he kuvasivat Kuopion seudun kohteita järvimaisemia ja myöhemmin yhtä ihanteellisessa hengessä muitakin suomalaisia maisemanäkymiä.³⁰ Tällainen romanttinen järvimaisema on myös se isänmaan lempeiksi äidinkasvoiksi kutsuttu maisema, joka edustaa varhaisinta ja vakiintunutta käsitystä suomalaisesta ideaalimaisemasta. Suomen kansallista kulttuuria varjostava maaseudun köyhyys estetisoitiin maisemakuvauksen avulla pastoraali-idylliksi.³¹ Se on tyyppimaisema samaan tapaan kuin koulutaulujen maakunnalliset maisemat tai tyyppikulissien metsä- ja maisemakulissit. Suomalaiskansallisessa hengessä luotu maisemamielikuva konkretisoituu suomalaisten taiteilijoiden teoksissa ideaalimaisemaksi tietyllä tapaa kuvattuna ja yleistettynä maisemakohteena. Ideaalimaisemassa on siis kyse pitkälti myös maiseman tul-



KUVA 4

Albert Edefeltin kuvitus kirjassa *Fänrik Ståls sägner*. (1900).

kintatavasta. Maisemasta on tehty joko edustuskuva tai se on eri syistä jotain tarvetta vastaava kohdettaan yleisempi idealisoitu maisemakuvaus. Kohde, joka voi olla, ainakin osittain, mielikuvituksen tuotetta, esitetään parhaassa mahdollisessa valossa, epärealistisesti kaunisteltuna, kunkin aikakauden esteettistä tyyliä ja makua noudattaen. Suomalaiset ideaalimaisemat vaihtelivat pysähtyneistä pastoraali-idylleistä korkealta nähtyihin vaikuttaviin maisemapanoraamoihin. Ne olivat idealisoituja kuvia tyypillisistä sisäsuomalaisista maisemista. Useimmiten ne olivat järvimaisemia, jotka symboloivat koko maata samaan tapaan kuin esimerkiksi kansallispuut, vanhimpina kataja ja myöhemmin koivu, tai kansalliskukka kielo, ovat koko maan symboli.³²

Kuten edellä on käynyt ilmi, kansallismaiseman käsite on vielä tuore, mutta todellisuudessa monet kirjoittajat käyttävät käsitettä muulloinkin kuin vain uusista kansallismaisemiksi 1900-luvun lopulla nimetyistä kohteista kirjoittaessaan. Kansallismaisema-termiä on käytetty ennenkin Suomen historian eri vaiheissa kansalliseksi maisemiksi muodostuneiden eri maisematyyppien yhteydessä. Näitä erityisen suomalaisiksi kansallistettuja tai nimitettyjä maisematyyppejä ovat muun muassa edellä esiin tullut järvimaisema tai Aleksis Kiven teoksissaan suomalaiseksi maisemaksi hahmottama metsämaisema kanervikkoineen ja hongikkoineen.³³

Vaikka kuvaamani suomalaista ideaalimaisemaa vastaavan maiseman voi löytää jostain Suomesta, niin suomalainen ideaalimaisema on aikoinaan valittu ja suhteellisen pysyväksi jäänyt maisemayleistys tyypillisestä suomalaisesta järvimaisemasta. Vaikka ideaalimaisemat ja kansallismaisemat eroavatkin toisistaan, voi monia edellä esitellyistä maisematyypeistä pitää sekä kansallismaisemina että samaan aikaan myös ideaalimaisemina. Ideaalimaisema on kaikkien suomalaisten oma yhteinen mielikuvamaisema, jossa kiteytyy koko Suomi. Samaa ei voi sanoa esimerkiksi Kolistä tai Aavasaksasta. Ne ovat ennen kaikkea kansallismaisemia, joitakin sellaisiksi valikoituneita yksittäisiä paikkoja, erityisen edustavia näkymiä suomalaisesta luonnosta. Mutta kuitenkin vaikka näin on, niin erityistä Koli ei kuulu kumpaankaan ryhmään ja silti kuuluu kumpaankin. Nykyisin on selvää, että tämä ”suomalaisen maiseman peruskukkula”³⁴ on kansallismaisema ja edustava osa Suomi-kuvaa ja ainakin historiallisessa mielessä se on myös ideaalimaisema. Se johtuu siitä, että Koli ”löydettiin” maisemakohteena 1800-luvun lopulla sen tullessa karelianismin innoittamien suomalaisten taiteilijoiden maalausretkien kohteeksi. Koli oli ensimmäinen merkittävä etappi matkoilla yhä syvemmälle Itä-Karjalan erämaihin. Suomalaisille niin sanotun ”kultakauden” taiteilijoille se edusti niitä kaukaisia seutuja ja koskemattomia erämaita, joita he Pariisista omaksutut uusromanttiset, eurooppalaiset taidevaikutteet taustanaan riensivät kuvaamaan. Kuten Sihvo kirjoittaa, elettiin ”yhteisen Karjala-innostuksen” aikaa. Luonto siellä oli alkuperäistä, metsät suuria ja virrat kahlitsemattomia.” Koli tuli osaksi tätä laajaa uusromanttista ”ideaalimaisemaa”.³⁵

Kehittyvän suomalaisen maisemamaalaustaiteen, grafiikan ja valokuvauksen myötä Suomea kuvattiin laajalti. Kansallisromanttinen innostus, lisääntyvä matkailu ja yleinen tarve hahmottaa Suomi-kuvaa olivat ilmiön taustalla.³⁶ Nykyisenkaltainen realistinen maisemakuva oli hahmottunut 1900-luvulle tultaessa. Maisemallinen Suomi-kuva koostui kaikkia neljää eri vuodenaikaa kuvaavista teoksista. Kesäinen idylli oli enää yksi aihe muiden joukossa.³⁷ Talvimaisemista tuli eräs arvostettu ideaalimaiseman ilmentymä, jolla tuli jatkossa olemaan vankka asema yhtenä suomalaisena kansallismaisemana ja maisemamaalauksen keskeisenä aiheena. Ideaalimaisemista puhuminen viittaa historiallisiin, esteettisiin ihanteisiin, mutta joistakin kansallismaisemia puhutaan edelleen molemmissa merkityksissä. Kummatkin ovat osa suomalaista kansalliskuvastoa.

1.4 Tyypikuvat maantieteellisissä opetustauluissa

Tätä isänmaallista kansalliskuvastoa edustavat myös maantieteelliset opetustaulut, jotka samalla ovat edustava otos samanlaisista tyypikuvista, joita tässä työssä käsiteltävät näyttämön tyypikulissitkin edustavat. Vaikka tyypikulissit niissä olevine omanlaisine maisemakuvineen on tehty näyttämölle, voi niitä kuvina verrata mihin tahansa muihin piirrettyihin, maalattuihin tai muilla keinoilla tehtyihin kuviin. Esimerkiksi ja vertailukohdaksi otan nämä suomalaisissa kouluissa käytetyt Valistuksen maantieteelliset opetustaulut, joiden avulla koululaisille esiteltiin edustavia ja Suomelle ominaisia maisema- ja miljöötyyppejä. Vertailu osoittaa näiden kahden eri tarkoituksiin tehtyjen kuvien samankaltaisuuden.

Tietoa vanhoista suomalaisista opetustauluista saa Kerkko Hakulisen ja Pentti Yli-Jokipiin kirjasta *Maamme kuvat*. Alun perin opetustaulut olivat saksalainen keksintö. Siellä niitä alettiin käyttää 1830-luvulla. Ruotsissa tehtiin omat vastaavat opetustaulut 1850-luvulla. Ensimmäiset suomalaiset kuvat, WSOY:n kustantama koulutaulusarja *Kymmenen Suomen historiaan liittyvää kuvaa*, valmistuivat vuonna 1900. Vuonna 1903 alkoivat ilmestyä tässä esimerkkinä käytettävät *Valistuksen maantieteellisen opetuskuvasarjan* ensimmäiset kuvat.³⁸ Uskon, että hyvin monet varttuneen polven suomalaiset ovat näitä tauluja nähneet ja muistavat ainakin hämärästi millaisia ne ovat. Itselleni ne olivat ensimmäinen suuri visuaalinen elämys.

Maantieteelliset opetustaulut Suomessa ovat olleet suurikokoisia, värillisiä ja pääosin tunnettujen taiteilijoiden tekemiä. Yleensä taulut ovat kooltaan 48 x 91 cm. Sarja noudatti koulumaantieteen tehtäväksi kiteytynyttä ajatusta: ”Millaista on ja miten eletään.”³⁹ Suomea koskevassa kuvastossa osa kuvasi sellaisia kuuluisia paikkoja ja nähtävyyksiä, joihin liittyi historiallisia muistoja, maalle

tärkeitä elinkeinoja ja siinä yhteydessä merkittäviä kaupunkeja sekä Suomen maakuntia omine erityispiirteineen. Uuden kuva-avusteisen opetuksen puolesta toiminut, ensimmäisen maantieteen opetusoppaan kirjoittanut kirjailija ja kansanvalistaja Petrus Nordmann (1800–1910) oli sitä mieltä, että jos kuva esitti jotain tunnettua nähtävyyttä tai muuten historiallisesti merkittävää paikkaa, kuvan tuli olla todenmukainen. Muuten kuvissa sallittiin mielikuvituksen käyttö: ”... joku määrä sepitystä on aivan oikeutettu.”⁴⁰ Hän varoittaa kuitenkin: ”... että kuvissa ei luonnonvastaisella tavalla saa yhdistellä asioita, jotka todellisuudessa eivät esiinny rinnan.”⁴¹

Opetustaulut eivät ilmestyneet kaikki yhtä aikaa, vaan niitä tehtiin lisää aina vuoteen 1932 saakka. Myöhemmin samasta asiasta mielipiteitään esittänyt, niin ikään opetusoppaan kirjoittanut Kaarlo Hänninen pitää näitä yhdistelmäkuvia eli ”tyyppikuvia” opetuksessa kaikkein tärkeimpinä todenmukaisten kuuluisien paikkojen ja historiallisia muistoja sisältävien kuvien rinnalla. Fiktiivisten yhdistelmäkuvien hän siis toteaa olevan tyyppikuvia.

Mitä tyypillisuus oikeastaan on? Otan esimerkin Suomen historiallisia maakuntia esittävistä kuvasarjasta. Tekstissä nimittäin todetaan, että ”osa kuvatauluista esittää kuuluisia paikkoja ja osa on ainakin jossain määrin tyyppikuvia”. Tällainen osa ovat ainakin sarjaan sisältyvät kuvataulut Suomen historiallisista maakunnista – ne kun esittävät kunkin maakunnan tyypillisiä piirteitä ja samalla jotain tiettyä suomalaista maakuntatyyppiä/maisematyyppiä yleensä. Maantieteellisissä kuvatauluissa esimerkiksi savolaista maisemaa esittävä kuva ei välttämättä esittänyt tiettyä yhtä tunnistettavaa maisemaa Savossa, vaan kuvassa on mikä tahansa Savossa tyypillinen näkymä, jossa pyritään korostamaan sellaisia piirteitä, jotka erottavat sen muista maakunnista. Se on eräänlainen maisemayleistys.

Kuvauksen kohteeksi olisi tietenkin voinut ottaa jonkin yksittäisen savolaisen maisemakohteen. Koko Savoa tällainen näkymä ei kuitenkaan voi edustaa, vaikka olisi kuinka tyypillinen. Tyyppikuvahan ei tarkoita jotain tiettyä jollekin asialle tai aiheelle tyypillistä yhtä nimettyä kohdetta vaan maisemista puhuttaessa se tarkoittaa todellisuuteen perustuvaa mutta kuitenkin fiktiivistä maisemayleistystä.

Opetuskuvien koko ja muoto vastaavat tarkoitustaan. Nordmann oli jo ennen ensimmäisenkään taulun ilmestymistä esittänyt, että niistä tehtäisiin niin suuri- ja selkeitä, ”... ettei yhdenkään tavallisella näkövoimalla varustetun oppilaan huoli jättää paikkaansa voidaksensa nähdä niitä”.⁴² Kuvia saattoi silti tarkastella aivan lähietäisyydeltäkin, eivätkä ne menettäneet mitään tehostaan. Graafinen toteutustekniikka mahdollisti myös monistamisen, joka kuvien tarkoituksen huomioiden oli välttämätöntä. Kuvataulujen merkitys opetuksessa ja samalla koko isänmaakäsityksen hahmottumisessa oli varmasti suuri.

Maantieteellisten opetustaulujen katselutilanne tuo mieleen teatterin tai miksei elokuvankin. Oppilaat ovat pulpettiensa ääressä ikään kuin katsomossa ja

maisemataulu näyttämöllä, lattiatasoa korkeammalla kateederilla. Kuvataulun muoto tukee tätä ajatusta. Mieleen tulee valkokangas tai tyypikulisinnäyttämön maalattu taustakuva. Toteutustekniikan ja mittakaavan erilaisuudesta huolimatta opetustaulujen tyypikuvat ja teatterin tyypikulisin tyypiaihe toteutuksiin perustuivat samaan ajatukseen tyypittelystä ja yleistämisestä.

1.5 Lavastuksen käsitteistö

Ruotsin kielessä lavastuksesta on käytetty sanaa *iscensättning*, suomeksi ”näyttämölle asettaminen”. Tästä syystä joskus aikaisemmin, kun lavastus-sanaa ei Suomessa sen nykyisessä merkityksessä vielä käytetty, on puhuttu lavastuksen sijaan mm. näyttämölle asettelun taiteesta tai näyttämöasetuksista. Nykyisin sekä Ruotsissa että muissa Pohjoismaissa käytetään sanaa *scenografi*, kun tarkoitetaan lavastusta. Englannin kielessä lavastuksesta käytetään nimityksiä *scenography*, *stage design*, *set design* tai *scenic design*. Saksaksi lavastus on *Bühnenbild*. Nykyisessä kansainvälisessä käytännössä lavastuksesta puhutaan yleisesti *skenografiana*.

Suomessa lavastajan ammattinimitys otettiin käyttöön 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, samaan aikaan kuin laji vakiintui ja tuli välttämättömäksi osaksi esitystä.⁴³ Kerrotaan, että 1920- ja 1930-luvuilla suomalaisessa teatterissa muutkin kuin lavastuksia suunnittelevat tekijät (esimerkiksi näyttämöestariit) esiintyivät mielellään lavastajan roolissa. Siksi uudet suunnittelijan ammatissa toimivat tekijät alkoivat käyttää myös nimitystä lavastustaiteilija.

Lavastusta ei enää nykyisin verrata maalaustaiteeseen tai muun taidekuvan tekemiseen. Tässä työssä, joka koskee lavastuksen historiaa, pohdin kuitenkin juuri tuota suhdetta kuvataiteisiin ja maiseman kuvausperinteeseen. Lavastuksen vanhaan tyyliin viittaavaa saksalaisperäistä *näyttämökuva*-nimitystä kyllä käytetään yhä. Käsitteen voi ymmärtää kahdella tavalla. Ensinnäkin se on kuva näyttämöllä eli varsinainen näyttämökuva, joka yleensä on näyttämön taustalle kiinnitetty monta metriä korkea ja leveä maalattu kangaskulissi eli fondi. Toiseksi sitä käytetään, kun tarkoitetaan yhtä lavastusta näyttämöllä, jolloin sitä ajatellaan yhtenä koko näyttämön kattavana visiona eli ”kuvana”. Tässä tutkimuksessa käsittelemistäni perinteisistä tyypikulisista koottuihin kulissilavastuksiin kuuluu sekä taustafondeja että kokonaisia lavastuksia, joissa taustafondi on vain yksi osa lavastuskokonaisuutta. Käytän näyttämökuva-nimitystä sen molemmissa merkityksissä, asiayhteydestä ilmennee kummasta on kysymys.

Maisemakulisista puhuessani tarkoitan yleistäen tässä työssä keskeisiä metsä- ja maisemakulisista. Näyttämömaalauksilla tarkoitan myös edellä mainittuja maalattuja kulisista eli tyypikulisista taustafondeineen. Näyttämömaalauksen-termiä käytän käsitellessäni näyttämökuvan ja maisemamaalauksen keskinäisiä suhteita.

Usein kuulee puhuttavan ”lavasteista” kun tarkoitetaan lavastusta. Lavasteesta on tullut eräänlainen uudissana. Koetaanko lavastus-sana jotenkin vanhanaikaiseksi, kun lavastus on viime vuosina todella muuttunut ja uudistunut radikaalisti ja siksi haetaan jotain ikään kuin uutta tyyliä seuraavaa nimitystä? Onko syynä myös se, ettei ”uutta” kansainvälistä skenografia-sanaa tunneta, ja siksi se lavastus-sanana uutena muotona jää käyttämättä? *Lavaste*-sana on käytännössä *kulissi*-sanana synonyymi eikä tarkoita kokonaista lavastusta.

Ennen sanat lavastus ja kulissit merkitsivät samaa asiaa, koska lavastus tehtiin maalatuista kulisseista. Silloin kulissi oli, ja se on edelleenkin, yleensä kankaalle maalattu, mahdollisesti kehystetty lavastuksen osa, esim. taustamaalaus tai sivukulissi.⁴⁴ Kulissi voi olla mistä tahansa muustakin materiaalista tehty, esimerkiksi vanerista, kimmestä, pahvista tai laudasta. Lavastuskokonaisuus koostuu yleensä sekä erilaisista kulisseista että muista siihen liittyvistä elementeistä. Kulissi on yksi lavastuksen osa. *Lavaste* on samoin yksi lavastuksen osa, lavastuskappale, kuten kulissikin. Kulissia voidaan myös nimittää lavasteeksi. Lavaste-sanana väärin ymmärtämiseen perustuu termien *lavastetaide* ja *lavastesuunnittelu* käyttö lavastuksesta puhuttaessa. Lavasteet eivät ole sama asia kuin lavastustaide ja lavastussuunnittelu.

Lavastustaiteen kehitystä ja siihen liittyneitä käsityksiä kuvastavat ne eri nimitykset, joilla sitä ennen lavastus-sanana käyttöönottoa on kutsuttu. Kuvaavaa on, että vuosisadan vaihteen teatterissa on puhuttu pelkistä näyttämökoristeista ja dekoraatioista tai dekoratiooneista, riippuvista dekoraatioista tai näyttämödekoraatioista. Nimitykset ovat lähtöisin ranskalaisesta *décor*-sanasta. Seuraavassa kehitysvaiheessa 1920- ja 30-luvuilla puhuttiin näyttämöleasetuksesta, näyttämölaitteista, näyttämörakennelmista tai näyttämöarkkitehtuurista. Suomalaisen elokuvien alkuteksteissä on puhuttu rakennelmista tai peräti elokuvaarkkitehtuurista.

Dekoraatiot kuuluivat aikaan, jolloin lavastus oli pääosin kaksiulotteisin maallatuin kulissein ja fondein toteutettu näyttämön taustaelementti, ei toimiva osa näyttämöteosta kuten nykyisin. 1900-luvun ensi vuosikymmenet toivat mukanaan kaikkia taiteita koskeneen suuren murroksen. Teatteri uudistui. Puhe näyttämölaitteista ja näyttämörakennelmista kertoo jo muutoksesta: näyttämön tausta ja sivut on tyhjennetty maalatuista fondeista ja kulisseista. Tilalle tuli pyöröhorisontti. Lavastus alkoi muuttua ja perustua kolmiulotteisiin rakennelmiin ja koko näyttämötilan uudelleen käyttöön. Sähköistyvä näyttämötekniikka ja sen myötä uudistuva valaistus edellyttivät uutta asennetta näyttämölliseen kokonaisteokseen ja samalla lavastukseen. Illuusio ei enää ollut mahdollinen. Kulissimaalareiden aika oli ohi.

Kehitykselle kuvaavaa on, että Suomen Kansallisteatterin 1920- ja 30-luvun esityskuvista ja -tiedoista puuttuu vielä lavastaja-nimitys. Esimerkiksi näytäntökaudella 1927–28 esitetyn *Kehtolaulu*-näytelmän yhteydessä puhutaan yllä mai-

nittuun tapaan näyttämölaitteista. Tekstin mukaan näyttämölaitteet oli sommitellut Alwar Cawén ja maalannut Karl Fager (1883–1962). *Syntipukin* esityskuvan yhteydessä näytäntökaudelta 1930–1931 on teksti: ”Näyttämökuvan hahmotellut Matti Warén, suoritus Karl Fager.”⁴⁵

Oikeastaan vasta toisen maailmansodan jälkeen on lavastaja- ja lavastusnimitys lopullisesti vakiintunut yleiseen käyttöön. Kuten edellä käy ilmi, sotaa edeltäneenä aikana puhuttiin yleisesti myös näyttämökuvista. Saksalaisperäisen sanan käyttö oli ennen luonnollista, olihan juuri Saksa keskeisesti se maa, josta koko suomalainen teatteri ja sen ohessa lavastus oli alusta lähtien ottanut mallia ja saanut vaikutteita.⁴⁶

Edelliset esimerkit kuvaavat myös hyvin lavastajan työn muutosta. Nykyisin lavastaja tai *skenografi* vastaa pääasiassa teatterilavastuksen visuaalisesta kokonaisuudesta ja työ on pitkälti suunnittelupainotteista. Lavastajamaalari tai lavastajapuuseppä kuuluvat menneisyyteen.

1.5.1 Mitä lavastus on?

Lavastuksella on alusta lähtien konkretisoitu jokin aikakausi ”epookki”, paikka, tila tai tilanne. Se on esityksen tapahtumapaikka. Keinot ovat aikojen kuluessa muuttuneet ja suuresti vaihdelleet, mutta tämä perustehtävä on aina ollut sama.

Nykylavastus ei kuulu enää pelkästään näyttämölle, elokuva- tai televisio-ostudioon. Esityksestä riippuen lavastusta voi olla hylätty voimala tai saari meressä.

Lavastus koostuu erilaisista visuaalisista elementeistä, joita esityksessä voivat olla vaikkapa pelkät näyttelijät tai valo yksinään; esitystila täyttyy merkityksistä, tyhjä tila on lavastusta, lavastus on tilaa. Konkreettiset, rakenteelliset elementit ovat osin saaneet väistyä sähköisten tieltä. Viime aikoina digitaali tekniikka on tuonut kokonaan uusia ulottuvuuksia erityisesti televisio- ja elokuva lavastuksen piiriin ja nykyisin myös teatteriin.

Lavastus on entistä toimivampi osa esitystä. Itse esitys on prosessi, jossa lavastus yhtenä kerroksena ja osana kokonaisuutta toimii myös dramaturgisena elementtinä. Vaikka lavastus onkin vain osa esityskokonaisuutta, on se omanlaisensa kokonaisuus. Se on kokonaisuus samoin kuin monet nykyaikaisen taiteen teoslajit, vaikkapa installaatiot tai performanssit, joissa käytetään useita taiteenlajeja osana kokonaisilmaisua. Vain yhden taiteenlajin keinoin toteutettu teos on tietenkin mahdollinen. Lavastuksen luonteeseen kuuluu, että lavastus syntyy hyödyntämällä muun muassa arkkitehtuurin, rakennustekniikan, taideteollisuuden, kuvanveiston ja maalaustaiteen elementtejä. Valon ja äänen ohella ” – lavastus hakee erilaisia materiaaleja (materiaaleina esim. muut taiteenlajit) ja käyttää ideoita häikäilemättä hyväkseen – ”.⁴⁷

Sana lavastus tuo mieleen monia keskenään ristiriitaisiakin mielikuvia ja käsitteitä. Lavastukseen perinteisesti liittyvä illuusion käsite on yhtä monimielinen kuin itse lavastuksen käsitekin. Illuusio-käsite sinänsä sisältää toisilleen vastakkaisia merkityksiä, joita ovat yhtäältä todeksi tekeminen, todellisuuden illuusion luominen, tosi ja toisaalta harhaanjohtavan todellisen kuvan antaminen, harhakuva tai suorastaan vale. Tietosanakirja vuodelta 1911 kuvaa illuusiota eli illusionia seuraavasti: ⁴⁸

Kaunotieteissä illusioni oli tärkeä käsite ja merkitsee yleisesti määriteltynä taideteoksen nauttijan siirtymistä taideteoksen kannattamaan taiteelliseen todellisuuteen. Tämä ei ole käsitettävä siten, että taide-nauttijan pitäisi taiteellisen esityksen esinettä todellisena eli tosioloisena, päinvastoin hänellä tulee olla tietoisuus, että hänen eteensä kuvatut henkilöt, tapahtumat ym. pohjaltaan ovat pelkkää näennäisyyttä. Kuitenkin saattaa tämän näennäisyyden tietoisuudessa olla eri asteita ja voimakas, etevää draamaa tulkitseva näyttämöesitys esim. saattaa niin vallata katsojan, siihen määrin liikuttaa hänen tunne-elämänsä syvyyksiä, että hän melkein kokonaan unohtaa katselevansa jotakin kuviteltua, näennäistä.

Lavastus-sanan monimielisyyttä kuvaa se, että sillä on taipumus tuoda mieleen epäaito, aidon vastakohtana. Puhutaan myös ”kulissien takaisesta pelistä” tai siitä, että jokin asia on ”vain lavastusta”, ei mitään oikeaa tai vakavasti otettavaa, ei tosi, melkeinpä väärennös. Kaikki tämä kuvastaa sitä, mikä näyttää kuuluvan lavastuksen perusolemuksen: loputon muuntautumiskyky ja moni-ilmeisyys.

1.5.2 Lavastuksenomaisia ilmiöitä

Lavastus väljästi ajateltuna on moniselitteinen, päivittäin läsnä oleva ilmiö. Elinympäristömme sisältää loputtomasti lavastusta tai sitä muistuttavia asioita. Koko inhimillinen elämä on täynnä lavastuksenomaisia piirteitä. Joillakin suorastaan koko elämä on lavastusta, naapurit elävät kulissiavioliitossa, ja niin edelleen.

Lavastus on aina jotenkin itsestään selvästi kuulunut erilaisiin juhliin tai muihin arjen ulkopuolisiin tapahtumiin. Uskon, että yleensä ymmärretään, miksi näin on, varsinkin ajateltaessa sen teatteriyhteyttä. Teatteriesitykset, kuten muutkin erilliset, tietoisesti ja vapaaehtoisesti järjestetyt esitykset ja tapahtumat, kuuluvat yleensä arjen ulkopuoliseen elämään. Niiden merkitys on juuri arjesta irtautumisessa. Eräänlaisina pakollisina ihmisyyhteisöihin kuuluvina tapahtumina ja juhlina tulevat ensimmäiseksi mieleeni häät ja hautajaiset. Sen lisäksi että ne voi kokonaisuudessaan nähdä lavastuksina, tietyn asian ympärille rakentuvan

rituaalin ulkoisina puitteina, ne ovat eräänlaisia performansseja. Juhlien ulkoinen muoto samoine aina toistuvine käytäntöineen on perustava pääosa koko tapahtumaa. Vaikka voikin sanoa, että lavastaminen on se kehys, johon koko tilaisuuden tarkoitus ja merkitys konkretisoituu, niin toisaalta se on osa koko juhlaperformanssia. Tämä koskee muitakin kirkollisia menoja. Vähemmän pakollista osallistumista vaativat mutta kaikille tärkeitä juhlia edustavat eri vuodenaikoina elämää rytmittävät juhlat, kuten joulu, pääsiäinen ja juhannus. Ne erottuvat omiksi visuaalisiksi kokonaisuuksikseen, joita jokainen lavastaa asiaan kuuluvien elementien halunsa, kykynsä ja varojensa mukaan.

Niissä on paljon samaa kuin nykykuvataiteen yhteydessä tunnetuissa teatralisissa performansseissa. Tapahtumien tai rituaalien teatterinomaiset piirteet korostuvat, kun juhlissa ja muissa tilaisuuksissa kukin osallistuja on tahtoen tai tahtomattaan esiintyjän roolissa. Ei ihme, että pukeutuminen saa tällöin tavallista tärkeämmän aseman. Pukeutumisessa on tapana noudattaa määrättyjä sääntöjä, kuten esimerkiksi Suomessa hautajaisten mustat asut, jotka ovat myös osa hautajaisten visuaalista ilmettä. Joissakin muissa tilaisuuksissa pukeutumisella on aivan muita merkityksiä. Valituilla asuilla on mahdollista ”roolittaa” itsensä miten vain, onhan pukeutumisella aina sosiaaliset ulottuvuutensa.⁴⁹ Vaatteiden puuttuminenkin on osa tätä viestintää. Vaate tai vaatteettomuus kertovat kantajastaan paljon.

Lavastettuja tilaisuuksia on toki muitakin kuin vain joko arkeen tai juhlaan liittyviä. Mainos- ja yritysmaailma on täynnä lavastusta tai siihen rinnastuvia ilmiöitä. Esimerkiksi messuille rakennettujen eri yritysten osastojen visualisoinnit, pienet äärimmäisen tarkoituksenmukaiset ”lavastukset”, sisältävät näytteilleasettajan kannalta keskeisen informaation.

Asumiseen kuuluu monenlaista lavastusta, elämme usein lavastuksenomaisessa ympäristössä. Asuinympäristömme on omaa elämäämme varten lavastettua tilaa, osa kunkin omaa sielunmaisemaa, siis eräänlainen koti-installaatio. Sisustus voi olla harkittu kokonaisuus tai vähitellen vuosien varrella rakentunut ja muotoutunut asukkaansa tarpeiden mukaan.

Se kertoo ihmisen varallisuudesta, mausta tai maun puutteesta, mieltymyksistä, harrastuksista. Koko elämänasenteemme heijastuu siinä, mitä kotimme sisältää. Saarikangas viittaa arkkitehti Adolf Loosin näkemykseen: ”...Talo on näyttämö näytelmälle, jossa ihmisiä syntyy, elää ja kuolee.”⁵⁰ Kotimme tai talomme on kertomus meistä, se on osa meidän elämänkertaamme.

Tavallaan samasta asiasta, mutta nimenomaan teatterin näkökulmasta, on kirjoittanut 1920-luvulta lähtien työskennellyt lavastaja Lasse Elo (1903–1992), jonka mielestä näytelmien lavastuksissa voi hyödyntää asumisen moni-ilmeisyyttä. Aivan samoin kuin on olemassa loputon määrä erilaisia koteja tai asuinympäristöjä, voi lavastaja lavastuksessaan saada yleisön mukaan oikeaan tunnelmaan aivan huomaamatta. Hän kirjoittaa: ”On olemassa tuhansia eri tapoja

rakentaa ja maalata yksi ja sama interiööri. Se voi olla synkkä, toivoton, vapauttava, elämänuskoinen, hillitty tai väreiltään kirpeän kova. Se voi olla arkipäiväisen ikävä tai eloisa, sovinnainen tai pikantti, väkevä tai laimea, harras tai häilyvä ... Myös rumuudesta ja mauttomuudesta on löydettävissä täsmällinen kauneus: lavastajan vallassa on, tuleeko huoneesta aurinkoinen vai ummehtunut, tekeekö hän sen avonaiseksi tai tuhoa ennustavan sokkeloiseksi. Se voi olla juhlallinen muodoissaan ja väreissään tai sotkuisen kavala.”⁵¹ Ja kun kyse on teatterista, ”... eteen tulevat tietenkin näytelmän asettamat rajat ja vaatimukset, jotka on tietenkin huomioitava.”⁵² Siksi Elo huomauttaakin lopuksi: ”Tässä tehtävässä monet tekijät voivat sitoa lavastajan mielikuvitusta, esimerkiksi historialliset, kansantieteelliset ja kymmenet muut seikat.” Hän on sitä mieltä, että ”... vasta eksteriööreissä lavastajan etsijämieli pääsee esteettä liikkumaan. Lavastaja voi väreillään ja muodoillaan luoda painon, tuskan ja ahdistuksen katsojan sydämeen tai vapauttavan ilon ja toivon.”⁵³

Tilat ja niiden sisustukset niin kuin rakennuksetkin voi jakaa julkisiin ja yksityisiin. Näiden väliin jää vielä tila, joka kyllä omalla tavallaan on julkista, mutta erottuu omaksi ryhmäkseen. Niitä ovat erilaiset esitystilat: näyttämöt, sirkusareenat ja monenlaiset muut esiintymislavat ja -paikat. Ne ovat erityisiä siksi, että niihin kuuluvat tilat on tehty vain jotain yhtä erityistarkoitusta varten ja ne ovat julkisia vain tietyn ajan. Ne on pääosin sisustettu ja varustettu vain toiminnallisia tarpeita varten: näyttämö ensisijaisesti näyttämötekniikalla, ja sirkus siihen kuuluvine areenoineen ja muine esiintymiset mahdollistavine teknisine laitteistoineen. Jotta toiminta eli esiintyminen olisi mahdollista, käyttöön sopivan tilan sisustaminen tapahtuu lavastusten avulla. Vasta lavastus luo tällaiselle tilalle sen lopullista käyttöä vastaavat puitteet. Siinä yhteydessä on useimmiten jo kyseessä fiktiivinen tila. Ei ihme, että lavastusta muun muassa tästä syystä pidetään myös tilataiteena. Tähän ryhmään voi vielä lukea televisio- ja elokuvastudiot tiloina, joissa alati vaihtuvat lavastukset, fiktiiviset tilateokset ovat niiden luonnollinen sisustus. Tällaisesta näkökulmasta lavastus ja sisustus sulautuvat toisiinsa.

Täysin muusta poikkeavan oman erityisen sisustetun tilansa muodostivat 1800-luvun lopun ja vuosisadan vaihteen valokuva-ateljeet. Niiden pysyvät sisustukset olivat mitä suurimmassa määrin fiktiivisiä, kuvausta varten lavastettuja tiloja. Kaikilla valokuva-ateljeilla oli omanlaisensa vakiosisustukset, jotka muuttuivat vuosien varrella kunkin aikakauden estetiikkaa ja sisustustyyliä heijastaen.⁵⁴ Niissä oli jotain hyvin teatraalista, olihan kuvaustilanne jo itsessään eräänlainen esiintyminen kaikkine rekvisiittoineen ja pukeutumisineen. Monissa elämän tärkeissä vaiheissa on ollut tapana käydä valokuvaajalla, ja silloin pitää kaiken asiaan kuuluvasti olla edustavaa ja arvokasta arjesta erottuvaa, niin myös valokuva-ateljeenkin miljöineen.⁵⁵ Jos häät ja hautajaiset olivat vakiintuneena rituaalina performatiivinen prosessi, niin kuvat hääparista ateljeen omassa lavastuksessa ovat omalta osaltaan osa tätä prosessia, pysähtynyt hetki, jossa koko

tapahtuma kiteytyy yhdeksi kuvaksi. Se on kuin yksi otos filmissä, pysähdytetty kuva, pieni mutta tärkeä osa koko häärituaalia.

Valokuva-ateljeet olivat siis oma il-lusorinen keinomaailmansa.⁵⁶ Valo-kuvien miljöiksi, ”taustoiksi”, laaditut pienoislavastukset tai asetelmat, elleivät suorastaan installaatiot, jakautuivat samoin kuin lavastukset vuosisadan vaihteen näyttämöillä etualaan, taka-alaan ja taustaan; etuala, johon myös kuvat-tavat henkilöt sijoitettiin, rakentui ma-tosta, huonekaluista, tuoleista, sohvas-ta ja pöydästä sekä palmusta tai muusta suuresta huonekasvista ja vielä mahdol-lisesti taustan eteen sijoitetusta pienes-tä lavastuselementistä, balustradista.⁵⁷ Vanhoista kuvista päätellen tämä va-kiovalikoima koostui lisäksi erilaisista verhoista, antiikintyylisestä matalasta tai korkeasta pylvästä, samantyylisestä tai koristeellisesta kukkapylvästä kuk-kinen, kaiteesta tai aidasta, portista ja erikokoisista luonnonkivistä. Kussakin kuvaamossa näitä oli enemmän ja vä-hemmän. Näiden taakse ”takaseinään” oli kiinnitetty katosta lattiaan ylettyvä maalattu taustafondi, usein maisema, joka oli samantyylinen maalattu fondi, kuin teatterifonditkin olivat. Valittavana oli myös erilaista kuvausrekvisiittaa var-sinkin lapsille, kuten lampaantalja, nuk-ke, nukenvaunut, keinuhevonen ja niin edelleen. Säilyneiden kuvien perusteella voi todeta, että kullakin kuvaamolla oli omat ”lavasteensa”, jotka pienin muu-toksin esiintyvät kuvaamon omassa ku-vastossa.

Hirn kertoo turkulaisen O.J. Aunen (1837–1909) hankkineen tavan takaa



KUVA 5

Charles Riis & Co. 1888. Kabinettikuva. Nya Teaternin näyttelijätär Hilda Castegren poseeraa Liisan roolissa valokuva-ateljeehen rakennetuissa kulisseissa, suomalaisiksi mielletävä maisema taustanaan Henrik Cristienssonin näytelmässä ”Per Svinaherde”. Taustafondia on jatkettu etualalle siihen sopivin elementein: ruohomatolla, kasveilla, pienillä kivillä ja keskilattian säkillä.

taustakulisseja, so. maalattuja taustafondeja ja muutakin tarpeellista rekvisiittaa ulkomailta.⁵⁸ Nämä tuotteet epäilemättä edustivat vakiintunutta mallistoa, joista valokuva-ateljeet saattoivat valita ja tilata mieleisensä fondit. Esimerkiksi kuopiolaisen Viktor Barsokevitshin (1863–1933) ateljeessa oli useita maalattuja fondeja, ainakin neljä maisemafondia. Yhdessä näistä on paksuja puunrunkoja, toisessa on sivulla lehtipuita, järvi ja vuoristomaisema taustalla, kolmanteen on etualalle sivulle maalattu koko kuvatilan korkuisia kaaria ja pylviäitä, jotka reunustavat taustan idyllistä pastoraalimaisemaa, ja neljännessä on leveä tienmutka metsän keskellä. Näiden lisäksi on ”verhofondi” tai oikeastaan toinen ”ikkunafondi” ja samantyylinen ”pylväsfondi”, jossa ei ole maisemaa taustalla.⁵⁹

Ensin 1850-luvulta lähtien olivat muodissa käyntikorttikuvat ja sitten 1870-luvulla keksityt kabinettikuvat, jotka ohittivat käyntikorttikuvat suosituimmuusjärjestyksessä.⁶⁰ Käyntikorttikuvassa malli esiintyi yleensä lähikuvassa tyhjää taustaa vasten. Kabinettikuva mahdollisti useamman henkilön yhtäaikaisen läsnäolon. Taustan osuus muuttui erittäin tärkeäksi. Taustakulissit, kalustorekvisiitta ja puvut nousivat arvoonsa.⁶¹ Kukin valokuvaaja rakensi ja muokkasi omasta ateljeestaan intressiensä ja kykyjensä mukaisen mahdollisimman houkuttelevan kuvausympäristön.

Hirn kirjoittaa, että kabinettikuvat olivat saaneet alkunsa näyttelijäkuvien tarpeesta.⁶² Tunnetut ja suositut näyttelijät ikuistettiin roolikuvissa ja roolipuvuissaan. Eräs Helsingin tunnetuimmista ja arvostetuimmista valokuvaajista, Daniel Nyblin (1865–1923), valokuvasi 1886 Suomalaisen teatterin näyttelijän Benjamin Leinon (1853–1908) Kuningas Learin osassa. Riis & Co, Nyblin ja muut vaativiin näyttelijäkuviin erikoistuneet ateljeet kuvasivat myös Ruotsalaisen teatterin suosikkinäyttelijöitä suosituissa rooleissaan.⁶³ Mutta mikä on se, kuvista päätellen, ilmeisen huolella rakennettu miljö, jossa heidät yleensä on kuvattu? Leinon tapauksessa Hirn ihmettelee, onko miljö Nyblinin vakioerekvisiittaa vai teatterin kulissi, koska ne muistuttavat niin paljon toisiaan. Teatterissa kuvaus ei voinut olla, jo teatterin omien käytäntöjenkin takia. Kuvaaminen teatterin näyttämöllä tai näyttämölle oli myös valaistuksellisten ongelmien takia mahdotonta. Hirn arveleekin kuvaamisen tapahtuneen valokuvaajan ateljeessa. Arvelu on perusteltu Riisin ja Nyblinin kohdalla. Nyblin erityisesti, kuten Hirn kertoo, jaksoi kuvataiteen ohella kiinnostua myös näyttämötaiteesta.⁶⁴ Kuvisa on varmaan Nyblinin itsensä huolella toteuttamia pieniä lavastuksia, joissa hän on taustaelementtinä käyttänyt oman ateljeensa fondeja. Hirn toteaaakin: ”Roolihahmojen ikuistaminen vaati melkoisia valmisteluja kun tilanne valokuvaamossa oli lavastettava näyttämösuoritusta vastaavaksi.”⁶⁵ Sen verran vaativaa työ oli, etteivät kaikki valokuvaajat siihen pystyneet tai ryhtyneet. Aivan omanlaisensa ja varsin erikoinen ilmiö on valokuva-ateljeeseen teatterista kopioitu lavastusmiljö, joka saattoi sisältää lähes suoraan teatterista siirrettyjä osia suuremmasta lavastuk-

sesta. Näin syntyi lavastuksen sisäisiä, valokuva-ateljeehen sijoitettuja erikoisia installaatioita.

Klassisena esimerkkinä siitä, kuinka lavastuksen avulla voidaan tehdä jokin asia paljon hienommaksi ja näyttävämmäksi kuin se oikeasti on, ja näin antaa parempi kuva todellisuudesta, ovat kuuluisat Potemkinin kulissit. Ne olivat ruhtinas Grigori Potemkinin, Venäjän keisarinna Katariina II:n (Katariina Suuri) suosiikin, rakennuttamia valheellisia rakennuksia, joiden tarkoituksena oli Katariinan vieraillessa Dnepr-joen kuvermentissa antaa hänelle edullinen kuva alueesta.⁶⁶

1.5.3 Käsitteitä lavastuksesta

Lavastuksesta on monenlaisia käsitteitä, myös toisilleen vastakkaisia. Taideteollisuudesta kirjoittavan Erik Kruskopfin mukaan ”lavastustaide kuuluu jonnekin käyttögrafiikan ja sisustustaiteen välimaille mutta käsitellään yleensä näyttämötaiteen yhteydessä.”⁶⁷ Arkkitehtuuria ja muotoilua käsittelevään italialaiseen *Domus*-lehteen kirjoittava Ilaria Valente pitää lavastusta arkkitehtonisen taiteen erityisosana: ”Lavastus on arkkitehtonista taidetta mutta hyvin erityisellä tavalla, kun se on luonteeltaan kertovaa, prameaa ja huomiota herättävää, illusorista, hetkellistä ja katoavaista.”⁶⁸ Kaikki nämä ovat piirteitä, jotka eivät varsinaisesti ole kuuluneet tavanomaisessa mielessä käsitettävään arkkitehtuuriin. Kirjoittajan mielestä lavastus on myös muista muotoilun piiriin kuuluvista taiteen lajeista poikkeava erityinen lajinsa. Hän pahoittelee sitä, ettei lavastusta ole juuri huomioitu tai arkkitehtuurinkaan yhteydessä käsitelty, vaikka kuten hän toteaa: ”Se on sitäkin suurempi laiminlyönti kun lavastuksella ja arkkitehtuurilla on taustanaan pitkä yhteinen historia.”⁶⁹

Aivan toisin aihetta lähestyy kreikkalainen teatteritaiteilija, ohjaaja ja lavastaja Jannis Kokkos: ”Ohjaaminen, lavastaminen ovat sovellettua runoutta – tekoja, joissa sanat, äänet, muodot, mielialat, värit, valot, tunteet, liikkeet ja ajatukset saavat ajan muuttumaan muistoksi, tilan tunteeksi.”⁷⁰ Otavan klassisen tietosanakirjan mukaan todetaan lyhyesti ja kuivasti: ”Lavastus on näyttämölle, studioon tai ulkoilmaan pääasiassa arkkitehtonisista aineksista rakennettu puhenäytelmän, oopperan elokuvan ja televisioesitysten näkyvä paikka.”⁷¹ Nämä ajatukset kuvaavat lavastuksen kahta ulottuvuutta: taide ja ei-taide, taiteen ja käytännön ulottuvuudet, jotka useimmissa sovelletuissa taiteissa sisältyvät teoksen kokonaisuuteen.

1.6 Installaatiot, performanssi ja lavastus

1.6.1 Installaatio

Seuraava tarkastelu liittyy tekemiini näyttelyihin. Selvitän millaisia teoksia installaatiot ovat ja miten installaatio, lavastus ja performanssi ovat yhteydessä toisiinsa.

Käsittelen lavastusta ja kuvataiteen nykysuuntauksiin kuuluvaa installaatiota selventääkseni, miksi käytän installaatioita tutkimusvälineinä. Teen sen erittelemällä installaatio-käsitettä ja tuomalla esiin esimerkkejä erilaisista installaatioista ja vertailemalla lavastusta ja installaatiota keskenään. Tutkimusvälineiksi maalaamani ja rakentamani installaatiot sijoittuvat nykylavastuksen tapaan mihin tahansa tarkoitukseen sopivaan tilaan, tässä tapauksessa Suomenlinnan paraatikentälle. Koska lavastusta käsitellään teoreettisella ja käsitteellisellä tasolla, ei tavanomainen näyttämö esityksineen ole välttämätön, kuten ei nykyteatterissakaan.

1.6.2 Installaation määrittelyä

Installaation historia on lyhyt. Vielä 1990-luvullakin installaatio oli niin uusi laji, että Yrjö Sepänmaan mukaan sen määrittely oli yhä kesken, vaikka laji jo tunnettiin.⁷²

Installaation käsite tuntuu olevan niin avoin, että installaatioksi sanotaan ja voidaan sanoa mitä tahansa teosta, josta ei tiedetä mihin lajiin se kuuluisi. ”Siitä on tullut luokittelu joka sopii miltei kaiken perinteisiin määrittelyihin sopimattoman taiteen nimeämiseen.”⁷³ Se ei kuitenkaan merkitse sitä, että mikä tahansa esinekooste tai tilateos olisi installaatio. Nykyisin käsite on jo ainakin tietyin osin saanut vakiintuneen merkityksen. Silti installaatio on pysynyt yhä säännöttömänä ja vapaamuotoisena, aina uusia muotoja tuottavana teoslajina.

Kuvataiteen kentässä installaatiot ovat olleet osa 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun taiteen muutosta hajottaen ja murtaen totuttuja konventioita. Suomessa installaatiot on aluksi nähty lähinnä veistotaiteen uusina muotoina. *Suomalaisen taideopas* vuodelta 1989 pitää installaatioita alun perin kuvanveistosta eriytyneenä teosmuotona, jotka joskus muistuttavat kaikkea muuta kuin veistoksia. Kauimpina kuvanveistosta ovat olleet käsitetaide ja maataide tai monet muut niihin kuuluvat materiaali- ja tilateokset. Sen mukaan installaatio-nimitys kattaa luontevasti nämäkin teoslajit.⁷⁴ Tämä määritelmä tuo mieleen Rosalind E. Kraussin artikkelin *Kuvanveiston laajentunut kenttä*,⁷⁵ jossa hän arvioi kuvanveiston muutosta perinteisestä veistoksesta toisenlaiseksi teokseksi, esimerkiksi ym-

päristö- ja maataiteen teokseksi, joka näyttää vastakohdaltaan ja se on kaikkea muuta paitsi veistos veistoksen käsitteen perinteisessä merkityksessä.

Vaikka 2000-luvulle siirryttäessä installaation määritelmiä ja muotojakin on tullut lisää, on installaation perusluonne edelleen sama. Erään määritelmän mukaan installaatiota leimaa ”paikoilleen asettaminen, jonkin asian synnyttäminen: juhlalliset virkaanastujaiset tai kolmiulotteinen esineasetelma, joka kooltaan voi vaihdella pöydälle sijoitetuista tavaroista huoneen sisustukseen”.⁷⁶ Virkaan asettamismenoja tai rituaaleja ovat kruunajaiset, piispaksi vihkimisrituaali ja monet muut. Erityisesti uskonnon harjoittamiseen niitä liittyy paljon, niin kirkon piirissä kuin muutenkin. (Ks. myös s. 26 ja 27). Näin installaation käsitteeseen sisältyy myös rituaalin käsite. Se on merkitys, jolla ei tunnu olevan kuva- tai kuvaama-taiteen kanssa paljoakaan tekemistä. Draaman alkujuurille rituaalin käsite sen sijaan kyllä johtaa. Koko länsimaisen teatterin alkuna on pidetty pakanallista rituaalia, joka on ollut antiikin aikana kreikkalaisissa amfiteattereissa järjestettyjen uskonnollisten rituaalien esimuoto. Antiikin uskonnollista rituaaleista taas alkoi draaman ja sitä kautta länsimaisen teatterin kehitys.⁷⁷

Vuonna 1991 ilmestyneen englantilaisen taidesanaston kirjoittajan John A. Walkerin mukaan installaatioissa keskeistä on juuri teoksen suhde tilaan, hän puhuukin niistä tilateoksina. Hän ottaa esimerkiksi kokonaisen näyttelyn, joka voi muodostua yhtäältä siihen sisältyvien eri elementtien keskinäisistä suhteista ja toisaalta suhteesta itse näyttelytilaan. Tämäkin teostyyppi on kehittynyt ja saanut uusia ulottuvuuksia.⁷⁸ Nykyinstallaatioiden perusteella voi todeta, että näyttelytilalla taas voi olla suhde sitä ympäröivään luontoon tai kaupunkimiljööseen, ja jopa näyttelyn yksittäisillä esineillä voisi olla jokin oma konteksti näihin näyttelyiden ulkopuolisiin miljöösiin.

Vuoden 2006 käsitystä installaatioista kuvaa suomalaisen *Facta*-tietokannan määritelmä installaatiosta, jonka mukaan installaatiot ovat

*sisätilaan joskus myös ulos rakennettu kolmiulotteinen esineasetelma – viritelmä tai asetelma, joka koostuu ainakin osaksi tav. arkisista, jokapäiväiseen elämään viittaavista tavaroista. Installaation liittyy usein taiteen korkeakulttuurista arvostusta arvovarausta kritisoiva tai ironisoiva merkitys. Se voi avata myös uusia näkökulmia sijaintipaikkaansa, ja sitä laajempaan kulttuuriseen viitekehykseen. Installaatiot sijoitetaan nyk. usein museoihin ja gallerioihin, mutta alkuaan ne tehtiin nimenomaan taidenäyttelyiden ulkopuolisiin paikkoihin.*⁷⁹

Sekä galleriat että niiden ulkopuoliset tilat ovat todella olleet käytössä sellaisissa installaatioissa, joiden tarkoituksena oli osoittaa, ettei taideteos enää ole siirrettävä, yksityinen taideobjekti tai erityisten poikkeuksellisten yksilöiden tekemiä erikoisobjekteja. Näitä tavoitteita edustavat esimerkiksi koko gallerian tilaa hyödyntävät kertateokset, jotka kestävät vain yhden näyttelyn ajan. Tekijät halutessaan kyseenalaistaa taiteen perinteisiä konventioita ovat rakentaneet

installaatioita, joissa juuri tilasuhteella on aivan erityinen teosten tavoitteisiin ja sisältöön liittyvä merkitys. Ryhmän anonyymeina työskentelevät taiteilijat toteuttivat teemansa eri taiteenlajeja keskenään sekoittavista kriittisissä installaatioissa, joita he rakensivat sekä gallerioihin että niiden ulkopuolisiin tiloihin. Ne oli tehty niin, että niitä katsomaan tullut yleisö joutui osallistumaan tekijöiden rinnalla teosten valmiiksi saattamiseen. Näin he halusivat osoittaa, että taidetta voi tehdä kuka tahansa ja mistä tahansa. Samalla työt sivusivat jo dadaistien esille nostamaa kysymystä taiteeksi nimeämisestä ja sitä seuraavaa kysymystä mikä oikein on taidetta.⁸⁰ Walker ottaa esiin vielä yhden installaatiotyyppin: nykytaiteilijoiden installaatioiksi nimeämät teokset, jotka on usein rakennettu jonkin teeman puitteissa (designed thematic exhibition). Tällainen tilateos on luonteeltaan epäkaupallinen ja omalla tavallaan hylkää taiteen tavaraluonteen.

1.6.3 Installaatioita lavastuksissa

Installatioina pidettäviä teoksia on voitu käyttää lavastuksinakin, eikä teos silti ole ollut välittömästi yhteydessä näyttämöön tai sitten koko näyttämö on ”installoitu”. Tällaisia esimerkkejä löytyy keramiikkataiteilija ja kuvanveistäjä Maaria Wirkkalan monipuolisesta tuotannosta. Maaria Wirkkalan töitä ei suoralta kädeltä voi luokitella johonkin tiettyyn lajiin kuuluviksi. Hän on tehnyt pääasiassa tilateoksia, veistoksia, installaatioita ja muita teoksia, jotka hänen tekeminsään kuuluvat vaikeasti luokiteltavien teosten joukkoon. Hänen taiteensa yhteydessä on puhuttu muun muassa kolmiulotteisesta runoudesta ja mielen alitajuisista ja myyttisistä kerrostumista.⁸¹ Näyttelyiden nimiä ovat olleet *Kappale matkaa*, *Mielen tila*, *Seitsemäs huone*, *Rakastetun kuva* ja *Samaan aikaan toisaalla*. Wirkkalan töiden joukossa oman teoslajinsa muodostavat ulkona sijainneet tilateokset, tila ja tapahtumat. Hänelle myönnettiin vuonna 1985 kritiikin kannukset tunnustuksena kuvataiteen ja taidekäsityön rajojen murtamisesta.⁸²

Teatterin maailma on ollut yksi Maaria Wirkkalan töiden tila ja ympäristö, jossa hän on toiminut lavastajan tapaan. Ansaittä huomiota sai osakseen hänen Lappeenrannan Kaupunginteatteriin vuonna 1985 tekemänsä *Huojuvan talon* lavastus, jota on kutsuttu käsitteelliseksi mielentilaksi.⁸³ Siinä taiteilijan maailma toimi näyttämölle sovellettuna lavastuksena.

Huojuvan talon lavastus oli Wirkkalan ensimmäinen lavastustyö, eikä hän aikaisemmin ollut edes ajatellut tekevänsä lavastuksia. Työn hän teki näytelmän ohjaajan Eija-Elina Bergholmin pyynnöstä. Bergholm oli nähnyt *Kappale matkaa* -näyttelyn. Hänestä taiteilijan tyyli, näyttelyn portti-teema ja siihen liittyvä filosofia voisivat olla *Huojuvan talon* ielunmaisemaa. Valmiin lavastuksen maisema oli kuvanveistäjän tyyliin materiaallinen, kivistä, lasista ja kipsistä koostuva. Lavastus levittäytyi koko esitystilaan katsomoon aseteltujen kivien kautta. Wirkkala

puhuu katsomon kivityksestä: ”Katsomon kivitys oli pyhä toimitus. Meditatiivinen tapahtuma. Minulla oli koppa kiviä, jotka asettelin tuolien selkänojille, kaksi kiveä yhdelle tuolille. Kun kivitys oli tehty, oli katsomo aivan erinäköinen, se sulautui näyttämöön.” Wirkkala kertoo tavanneensa ihmisiä, jotka ovat puhuneet näistä kivistä myöhemmin. ”Isäni taskusta olen löytänyt kiven.”⁸⁴

Ryhmäteatterin *Tarun Sormusten herrasta* 1987 Suomenlinnan esityksen yhteyteen Wirkkala rakensi teatteriesityksen kokonaisuuteen liittyvän suurista kivistä tehdyn tilateoksen, josta omalla tavallaan tuli osa koko esityksen sielunmaisemaa. Teos oli tietyn reitin varrelle sijoitettu, veistosten muodostama kokonaisuus. Sijaintipaikallaan laivarannan ja teatterin esityspaikan välillä se johdatti katsojat esityksen maailmaan ja saatteli sieltä pois. Näin näytelmä laajeni esityksen ulkopuolelle ympäristötaiteen avulla. Vaikka se ei ollutkaan varsinainen osa näytelmän lavastusta, se omalla tavallaan toimi lavastuksena, ikään kuin toisena rinnakkaisena ja päällekkäisenä esitysmiljöönä. Sen kautta koko Suomenlinna tuli osaksi *Sormusten herran* maailmaa. Wirkkalan teoksesta tuli esityksen lavastusta tukeva ja sen kanssa yhdessä toimiva toinen lavastus, lavastus toisessa potenssissa.

1.6.4 Installaation, performanssin ja lavastuksen keskinäiset suhteet

Työni tutkimusmateriaalina olleiden näyttelyiden avajaiset olivat omanlaisiaan performansseja. Näyttelyn avajaisiin kuului teoksen paljastaminen, fanfaari ja runon lausuminen. Pohdin performanssin luonnetta yleisesti ja samalla suhdetta installaatioon ja lavastukseen.

Sepänmaa kirjoittaa performansseistakin samaan sävyyn kuin installaatioista pitäen niitä vielä 1980-luvulla tarkkaan määrittelemättömiin lajeihin kuuluvina.⁸⁵ Performansseissa korostuvat kuitenkin teatraaliset piirteet. Suomessa performanssia on vasta vähitellen 1980-luvulle tultaessa alettu pitää omana taidemuotonaan, jossa se ensin on yhdistetty teatteriin ja myöhemmin kuvataiteeseen.⁸⁶

Sekä lavastus että installaatio ovat yleensä kolmiulotteisia tilateoksia, teokset ovat prosesseja, ajassa muuttuvia tai kehittyviä, ja ne ovat usein vain tietyn ajan kestäviä kertateoksia, lisäksi installaatiot monimuotoisimpina teoksina voivat olla muutakin kuin prosesseja. Tilan merkitys niissä, niin kuin lavastuksissakin, on nähty keskeiseksi. Kuten installaatioille, myös performansseille on tyypillistä taiteen sisäisten rajojen epämääräisyys ja niihin sisältyvien taiteenlajien uudenlainen sekoittuminen, tai sen esiintyminen jonkin muun teoksen osana. Teoksiin kuuluu taiteidenvälisyys, jossa ”kuvaa, aikaa, liikettä, ääntä ja tilaa on yhdistetty, toimitaan kokeellisen kuvataiteen reunamilla”.⁸⁷ Niille on myös nykytaiteen ta-

paan ominaista tapahtuma- ja prosessikeskeisyys. Näin ne kumpikin yhdessä ja erikseen lähentyvät teatteria ja lavastusta.

Luvussa 1.5.2 Lavastuksenomaisia ilmiöitä olen tuonut esiin erilaisia lavastettuja teoksia, tilanteita ja miljöitä muualla kuin näyttämöllä tai muissa tavanomaisissa lavastusyhteyksissä, kuten televisiossa tai elokuvassa. Näytellyninstallaatiot edustavat nykyaiteen teoksia, joissa eri taiteenaloja edustavien teosten keskinäiset rajat hämärtyvät ja teokset sulautuvat yhdeksi teokseksi, nyt installaatioksi. Installaatio on valittu kokeilevan osan (näyttelyt) teosmuodoksi nimenomaan siksi, että sillä on voitu tuoda esiin lavastuksen muoto ja sisältö. Lavastuksenomaisuudesta kirjoittaessani ja sitä miettiessäni ilmeni, että installaatiot ja performanssit voivat tulla luonnolliseksi osaksi lavastusta. Ne olivat joko osana lavastusta tai lavastus niiden osana. Monesti teoksia voi nimittää joksikin näistä kolmesta siitä huolimatta, että ne sisältävät näitä kaikkia tai ovat niiden yhdistelmiä. Ajatus kuvataiteen ja lavastuksen läheisestä yhteydestä toteutuu kuten edellä on esimerkein osoitettu.

1.7 Tutkimusaineisto

1.7.1 Arkistot, lähteet ja *Pelastakaa kulissit* -projekti

Tiedot seuranäyttämölavastuksista ja niihin kuuluvista kulisseista olen saanut pääosin empiirisen aineiston, arkistojen ja museoiden sekä kirjallisuuden kautta. Empiirinen aineisto on *Pelastakaa kulissit* -projektin ansiosta keskeisessä osassa. Ammattiteattereiden vanhoista lavastuksista hankkimani tieto perustuu suurelta osaltaan kirjallisuuteen, mutta myös arkistojen ja museoiden aineistoon.

Seuranäyttämökulisseja koskevaa tietämystä olen saanut eniten *Pelastakaa kulissit* -projektissa, joka on olennainen osa tämän tutkimuksen aineiston keruuta. Vuosina 1998–2009 suoritin laajan inventointi- ja kartoitustyön, joka koski seuranäyttämöiden tyypikulisseja. Nimekseen se sai *Pelastakaa kulissit* -projekti.

Tällöin suurin osa kulisseista löytyi näyttämöiltä. Osa oli kuitenkin etsittävä jokaisen seuratalon omasta ”arkistosta” eli vintiltä tai ulkovarastosta. Seurataloilla vieraillessani sain kulissemiin liittyvää arvokasta tietoa myös yhdistysten omista pöytäkirjoista. Lisäksi paikalla ollut väki kertoi omista kokemuksistaan, aikaisemmasta toiminnasta ja talon historiasta. Muutamia kulisseja löytyi muutoin kuin *Pelastakaa kulissit* -projektissa, Teatterimuseosta ja esimerkiksi kylätaloja tai seura- ja näytelmätoimintaa koskevista lehtikirjoituksista. Tein tutkimustyötä eri arkistoissa ja museoissa, näistä ensimmäisenä mainittakoon Teatterimuseo, jolla oli keskeinen merkitys työni kannalta. Museon arkistossa on muun muassa

Suomen suurin mustavalkoisten esityskuvien kokoelma. Tietoa seuranäyttämöistä löytyi esimerkiksi Lohjan museosta ja Etelä-Karjalan museosta sekä laajemmin Työväenarkistosta, Kansanarkistosta, Suomen Harrastajateatteriliitosta, Maaseudun Sivistysliitosta ja Suomen Kotiseutuliitosta. Kotiseutuliiton johtaman suomalaisten seuratalojen entisöinti- ja korjausprojektin ”oheistuotteena” löytyi ja tallentui tutkimuksen kannalta merkittävä joukko vielä hyväkuntoisia seuranäyttämökulisseja, mistä kiitän projektin johtajaa arkkitehti Leni Pakkalaa.

Ammattiteatteria koskevaa tietoa olen alan kirjallisuuden ohella saanut teattereiden arkistoista. Esimerkiksi Helsingin Ruotsalaisen teatterin arkistosta löytyivät Magnus von Wrightin luonnos *Saaren maisema* vuodelta 1864 ja Johan Knutsonin luonnos *Nummisuutareiden* taustafondiksi vuodelta 1917. Lisäulottuvuutta, tarpeellista taustatietoa erityisesti kuvien avulla sain varsinkin Tukholmasta Drottningholmin teatterimuseon arkistosta. Työskentelin myös Tallinnan teatterimuseon arkistossa, Pietarin teatterimuseossa ja Münchenin teatterimuseossa.

Edellä mainitussa *Pelastakaa kulissit* -projektissa kirjasin ja dokumentoin toista maailmansotaa edeltäneeltä ajalta säilyneitä suomalaisten seuranäyttämöiden vanhoja maalattuja tyyppikulisseja. Tulokseksi sain 79 maisemakulisseista koostuvaa näyttämökuvaa. Niihin sisältyi 31 kokonaista tyyppikulissikerrastoa, yksittäisiä taustafondeja 11 kappaletta, pelkkiä sivukulisseja 35 kappaletta ja kaksi esirippua. Kulissit ovat aikaväliltä 1900–1940. Suomalaisten seuratalojen näyttämöiltä keräämäni aineisto tuo myös esiin yhden kulttuurihistoriallisesti kiinnostavan osan suomalaistuvan näyttämötaiteen kehityksestä.

Näyttää siltä, että muualla perinteistä tyyppikulissilavastusta ei ole käytetty niin pitkään kuin suomalaisilla seuranäyttämöillä. Näiden seuranäyttämölavastusten historiallinen yhteys on monille tuntematon ja yllättäväkin. Harva tietää, että suomalaiset seuranäyttämökulissit ovat nykyisin jo harvinainen jäännös perinteisistä eurooppalaisista tyyppikulissilavastuksista, jotka syntyivät renessanssin aikana. Näin ne osaltaan kuuluvat teatterin ja lavastuksen historiaan. Seuranäyttämöiden perinteisten tyyppikulissilavastusten esiin tuominen ja lähempi tarkastelu, jonka tässä työssä teen, on varsin mielenkiintoinen ja vielä tutkimaton osa lavastuksen historiaa.

Aloitin maalattujen metsä- ja maisema-aiheisten seuranäyttämökulissien dokumentoinnin väitöskirjaa varten talvella 1998, yhteistyössä Teatterimuseon kanssa. Projektin tavoitteena oli kartoittaa ja dokumentoida näitä suomalaisilla seuranäyttämöillä vielä jäljellä olevia perinteisiä lavastuselementtejä. Tein *Pelastakaa kulissit* -nimellä otsikoidun kyselylomakkeen tutkimuksen kannalta kiinnostavien kulissien löytämiseksi ja vielä säilyneiden näyttämökuvien tallentamiseksi. Teatterimuseon lisäksi lähetin kyselyn Suomen Harrastajateatteriliiton ja Työväen Näyttämöiden Liiton kautta. Toisen kyselyn tein TV-2:n *Hakupalat*-ohjelman kautta. Suurena apuna ovat olleet eri paikkakuntien kult-

tuurisihteerit ja muut eri yhdistyksiä ja seurataloja edustaneet asiasta kiinnostuneet yksityishenkilöt.

Kartoitus tapahtui aivan viime hetkellä, koska suuri osa erityisesti seuranäyttämöiden peruskalustoon kuuluneista maalatuista kulisseista on jo heitetty pois tai muuten tuhoutunut. Onneksi niitä on vielä jäljellä, ja jopa hyvässä kunnossa. Paikoin kulissit ovat jo huonokuntoisia mutta tutkimuksen kannalta yhä kelvollisia ja, varsinkin jos korjaaminen on mahdollista, säilyttämisen arvoisia. Metsä- ja maisemakulissit ovat monesti tallella osittain siitä syystä, että taustafondi on voitu ripustaa rullattuna kattoon ja sivukulissit säilyttää näyttämön sivustoilla. Maisemakulissit ovat ehkä siksiinkin olleet erityisen huolenpidon kohteena, että niitä on pidetty näyttämöllä seurataloissa järjestettyjen juhlatilaisuuksien vakiutuisina koristeina.

Tämän työn aineistona käytän pääasiassa Hämeen alueelta dokumentoimiani kulisseeja. Hämeen lisäksi olen tallentanut kulisseeja Uudenmaalta ja muualtakin Suomesta, etupäässä Etelä-Suomesta ja eräiltä muiltakin alueilta esimerkiksi Orivedeltä, Suonenjoelta ja Halikosta. Tällaisen otoksen ja muun asiasta hankkimani tiedon perusteella voin heti alkuun todeta, että kulissit ovat samantyyllisiä ympäri Suomea, ja siksi voin aineistoni perusteella puhua ikään kuin kaikkien suomalaisten seuranäyttämökulissien nimissä.

1.7.2 Näyttelyinstallaatiot Suomenlinnassa

Työn pääkysymys ”Miten 1800-luvun maisemamaalaustaiteessa syntynyt suomalainen ihannemaisema ja renessanssista peräisin olevat tyyppikulissit yhdistyvät maalatuissa metsä- ja maisemakulisseissa?” sisältää jo väitteen, että ne yhdistyvät. Tätä kysymystä tarkastellessani halusin yhtäältä selvittää, onko näitä yhdistelmiä yleensä olemassa, ja jos on, niin millaisia ne ovat, ja toisaalta kokeellisissa teoksissa nähdä, millaisia nämä yhdistelmät voisivat olla. Olen selvittänyt kysymystä konkretisoimalla tutkimuskohdetta visuaalisesti kahden installaation muodossa. Installaatiot jatkavat ja todentavat ajatusta lavastuksen ja installaation läheisestä suhteesta. Tätä yhteneväisyyttä tukevat myös edellä kirjaamani käsitykset installaation monimuotoisuudesta. Siten on luontevaa tutkia lavastusta kuvataiteen teoksina pidettyjen installaatioiden näkökulmasta. Näyttelyissä, avajaiset mukaan lukien, performanssi, installaatio ja lavastus sekoittuvat keskenään.

Kysymyksen tarkastelua varten tehdyt kaksi installaatiota olivat esillä Suomenlinnan paraatikentällä. Kuvataiteen ja näyttämötaiteen elementtien yhdistämisen takia teoksen kuvissa on piirteitä kummaltakin taholta. Näyttelyiden teokset on tehty työn etenemisen eri vaiheissa. Tutkimustiedon lisääntyminen työn edetessä näkyy toteutuneissa teoksissa. Ensimmäinen installaatio *Kuva*

kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA kuvastaa juuri tätä prosessia. (Kuvat 42 ja 44.) Kuvan tyyppikulissisuus on tehty vielä osin mielikuvien perusteella, koska tarkempi tieto puuttui *Pelastakaa kulissit* -projektin ollessa vielä kesken. Toisessa installaatiossa *ALEKSIS KIVEN MAISEMA* (kuvat 43 ja 45) tyyppikulissin osuus on yleistä käytäntöä vastaavasti tehty oikein. Siinä on asumaton yleismaisema tyyppillisestä suomalaisesta metsästä. Kyseessä on luonnontilainen yleisluonteinen metsäkulissi. Vaikka näyttelyiden installaatiot, kummatkin omalla tavallaan, pyrkivät esittämään yhden mahdollisen ja todentuntuisen kahden eri taiteenalan teoksen yhdistelmän, olivat ne kuitenkin vain eri elementeistä koottuja työn tarvetta vastaavia fiktiivisiä teoksia, jotka esittivät mahdollisia lavastuksia.

Käyttäessäni installaatioiden työstämisessä vaadittavista esikuvista sanaa ”malli” en tarkoita, että niitä olisi käytetty mallina suoraan, vaan niiden perusteella installaatioiden yhdistelmiin on saatu sellaisia sekä maisemamaalaukselle että tyyppikulisille tyyppillisiä elementtejä, joista yhdistelmät rakentuivat. Installaatiot ovat eräänlaisia ”uuskuvia”, kuten teosten nimetkin kertovat. Ne ovat kokeellisia ”kuvia kuvista”. Uudet teokset on tehty niin, että ne voi mieltää joko kulisiksi/ taustafondeiksi tai valtaviksi tauluiksi. Tausta-oletuksena on se, että 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun tyyppikulissemiin kuuluneet maisemakulissit ja saman ajan suomalaiskansalliset maisemamaalaukset rinnastuvat toisiinsa. Ne ovat niin samantyyllisiä, että ne voi yhdistää yhdeksi teokseksi eikä teoslajeja voi erottaa toisistaan kuin kokonsa takia. Näin ne tietyissä puitteissa ovat ”vapaamuotoisia” kokeellisia teoksia.

Seuraavassa kuvaan kyseisiä näyttelyitä tarkemmin:

1. *Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA* 28.2.–1.4.2002
2. *ALEKSIS KIVEN MAISEMA* 11.10.–1.3.2003

Kummankin näyttelyn avajaispäiväksi valitsin jonkin aihetta korostavan, suomalaiseseen kulttuuriin liittyvän juhlapäivän. 28.2. on Kalevalan ja Suomalaisen kulttuurin päivä ja 10.10. on Aleksis Kiven päivä ja Suomalaisen kirjallisuuden päivä. Jälkimmäisen näyttelyn avajaiset olivat siihen liittyen heti 11.10.2002.

• Avajaisohjelmat

Molemmissa teoksissa maalaus oli aluksi peitetty pressulla. Kummankin näyttelyn avajaiset alkoivat Ari Pitkäsen trumpetilla soittamalla fanfaarilla ja teoksen paljastamisella. Muuten näyttelyissä oli omat avajaisohjelmansa. Erikseen on mainittava, että ensimmäisessä näyttelyssä *Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA* edesmennyt ohjaaja Jukka Sipilä lausui runon *Kesäpäivä Kangasalla* ruotsiksi, venäjäksi ja suomeksi Suomenlinnan, koko maankin kannalta merkittävän esittämispaikan, eri vaiheita myötäillen.

- *Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA 8.2.–1.4. 2002*

Fanfaari/iltasoitto: Ari Pitkänen

Teoksen paljastaminen

Runo *Kesäpäivä Kangasalla*: Lausuja ohjaaja-näyttelijä Jukka Sipilä.

Näyttelyn installaatio käsitti yhden kankaalle maalatun jättiläiskuvan, jonka koko on 2,5 m x 5 m. Kuvan vieressä omana osanaan teosta oli luonnos kuvasta yhdistettynä Suomen karttaan. Kartan avulla paikallistettiin teoksen ja Suomenlinnan maantieteellinen sijainti, jossa samalla nähdään Suomi Ruotsin ja Venäjän välissä.

Aiheensa ja sisältönsä puolesta teos liittyy näyttelyn avajaispäivään, Kalevalan ja Suomalaisen kulttuurin päivään. Kuvassa nähtävä hiukan yläviistosta kuvattu järvimaisema edustaa jo kansallisen kulttuurin alkuajalta 1800-luvulta periytyvää käsitystä tyypillisestä suomalaisesta maisemanäkymästä. Siinä on aineksia suomalaisen maisemamaalaustaitteen varhaisimmasta ideaalimaisematyyppistä.

Teosta maalatessani en maalannut pelkästään teatterifondia siihen liittyvine konventioineen, vaan saatoin vapaasti ottaa vaikutteita suomalaisesta maisemamaalaustaitteesta. Näin kahden eri lajin yhdistelmää kuvatessani saatoin lähelle horisonttia sijoittaa pienen purjeveneen ja etualan saareen mökin. Näin siitä huolimatta, että tutkimukseni perusteella näitä elementtejä ei yleensä käytetty kulisseissa. Ne kuitenkin kuuluvat kuvataiteen kotimaiseen kuvastoon. Koska kuvan sijaintipaikka on Suomenlinna, taustalla on meri eikä järvi.

Pyrkimys naïviin esitystapaan seuranäyttämökulissien tapaan ilmenee kuvan kirkkaassa väriyksessä, voimakkaan sinisessä vedessä ja vaaleanpunaisissa pilvissä. Kuvan kummallekin sivulle maalatut koivut kuvaavat oikeastaan näyttämön sivukulisseja, jotka kuvassa on sijoitettu osaksi maalausta. Installaation maisemassa olen liittänyt ne osaksi kuvattua maisemaa, joka näin on kuva kokonaisuudesta näyttämökuvasta. Installaation jättimaalaus on myös monin tavoin kuva kuvasta, tai oikeastaan monista sitä edeltäneistä kuvista muodostunut uusi teos.

Vaikka teos on monen erilaisen maisemakuvan ”jälkeläinen”, siinä voi ehkä parhaiten nähdä vaikutteita erityisesti Magnus von Wrightin maalauksista. Olen pyrkinyt toteuttamaan yhdistelmän seuranäyttämökulissien ja von Wright-veljesten hengessä, kodikkaana ja hiukan naiivina pastoraalityyppisenä kotiseutukuvana. Selvimmin siinä on vaikutteita Magnus von Wrightin Nya Teaternia varten tehdystä fondiluonnoksesta *Saaren maisema* ja pienestä taulusta *Näköala Kaukolan harjulta*⁸⁸ ja toki muistakin von Wright-veljesten maisemakuvista, joiden tunnelmaa olen yrittänyt vangita kankaalle. Yhdistelmän taustalla on muitakin teoksia tunnistettavissa: Lopen Hunsalan työväentalon näyttämökuva taustafondeineen, jonka maalasivat isä ja poika Tanner Luvialta; Hykkilän Lunkaan

esirippu ja tyyppikulissikerta, maalari Oiva Jousinen; Nummen työväentalon kulissikerrat, maalari Matti Taskinen; Tuuloksen työväentalon tyyppikulissikerta puolikulisseineen, maalari Eero Vasara; Karjalohjan työväentalon kulissikerta, maalari Emil Niinistö; Valkeakosken vanhan työväentalon (Työväentalomuseo) taustafondi, jonka tekijä on tuntematon. Vaikka kuvan etualana ei olekaan korkeata maastoa, vaan se on tehty ikään kuin suoraksi näyttämön jatkeeksi tyyppikulissityyliin, on maisema kuvattu ihannemaisemien tapaan, ei tosin kovin korkealta vaan vain hiukan yläviistosta nähtynä.

• *ALEKSIS KIVEN MAISEMA 11.10.–15.12. 2002*

Fanfaari/iltasoitto: Ari Pitkänen

Teoksen paljastaminen

Huiluvariaatioita: Ossi Kallioinen

Kansansävelmä *Seitsemän veljeksien voima*.

Avajaiset toistivat edellisen näyttelyn/installaation avajaisia.

Tämä teos on erilainen versio tyyppikulissin ja suomalaisen ideaalimaiseman yhdistymisestä. Se puolestaan on tehty Aleksis Kiven teosten hengessä. Kuvan maisema edustaa erilaista kansallis- tai ihannemaisemaa kuin *Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA* -teos. Samalla se on metsäkulissi, johon on kuvattu suomalainen korpimaisema, sellainen ympäristö, Impivaara, jossa Kiven veljeksien voi kuvitella lymyilleen.

Kuvassa taustalla vaikuttavat Fanny Churbergin öljymaalaukset *Maisema Uudeltamaalta* (1900), Pekka Halosen *Myllykylän saha*, (1898, öljymaalaukset), Pekka Halosen, *Erämaa*, (1899, öljymaalaukset) ja Eero Järnefeltin *Metsälampi*, (1895, guassi). Tyyppikulisista Hailuodon taustafondi, maalari Juho Tausta, 1930-luku; Leppäkosken Työväenyhdistyksen taustafondi, maalari Erkki Karu; Pohjan Antskogin työväentalon kulissikerta, maalari Emil Niinistö; Oiva Jousisen fondi Nummi-Pusulan työväentalossa ja kulissikerta Ummeljoen työväentalossa. Maisema installaatioissa on kuvattu yläviistosta kuvassa näkyvältä vasemmalla olevalta mäeltä. Matalamman osan voi kuvitella kuuluvan samaan rinteeseen. Siltä osin se on tehty maisemamaalauksen tyyliin. Olen maalannut kuvan siten kuin tavanomaiset tyyppikulissit aina on tehty, anonymiksi yleismaisemaksi niin, että sitä voi käyttää esimerkiksi minkä tahansa Aleksis Kiven näytelmän ja muidenkin tyyppilliseen suomalaiseen miljööseen sijoittuvien näytelmien lavastuksena ja lavastuksissa. (Kuvat 43 ja 45.)

Näissä installaatioissa kuvat liittyivät uusina teoksina uuteen yhteyteen, kuvataiteen maailmaan, jolloin niitä arvioidaan myös kuvataiteen kenttään kuuluvina teoksina. Tässä liittämässä tai installoinnissa näyttelyiden avajaisilla oli tärkeä rooli. Jonkinlainen ohjelma tai esitys kuuluu yleensä näyttelyiden avajaisiin. Siitä

on siis tullut rituaali, joka kuuluu osana kokonaisuuteen. Avajaiset olivat oikeastaan täyttä performanssia. Teosten peittäminen ja sitten paljastaminen rituaalin aluksi oli tietenkin johdantona kuvataiteen maailmaan ja samalla viittaus tilateosten yhteydestä veistotaiteeseen ja sen uusimpiin muotoihin. Tilaisuuksissa konkretisoitui performanssin ja installaation yhdistyminen lavastuksenomaisiin ja lavastusta esittäviin teoksiin.

Avajaisrituaalin myötä maalauksiin voi suhtautua taideteoksina. Näitä teoksia voidaan lähestyä joko jo historiaan kuuluvina tyyppikulissilavastuksina tai kuvataiteena ja siinä nykytaiteen teoksina: Installaationa, tilateoksena, veistoksena tai jonain vastaavina. Tilataiteen näkökulmasta teoksilla oli suora yhteys ympäröivään tilaan. Ne olivat kokonaisuuksia, jonka osina ja kaikkein laajimpana viitekehyksenä ovat sen sijaintipaikan mukaan Suomi ja Suomenlinnan linnoitus, joka eri vaiheissaan on ollut sotilaallisessa käytössä ja samalla etuvartioasemassa suojelemassa milloin Ruotsia, Venäjän keisarillista suuriruhtinaskuntaa tai nykyistä Suomea. Linnoituksen sotilaallinen merkitys ei enää ole sama, mutta Unescon nimeämänä maailman kulttuuriperintökohteena ja kansallismaisemana sen merkitys on maailmanlaajuinen. Teosten koko ”maailmaan” kuuluvat Suomi, jonka tyyppillisiä maisemia teokset kuvaavat. Tässä yhteydessä ne voi nähdä koko maata symboloivina maisemakiteytyminä, joita suojelemaan Suomenlinna oli rakennettu. Myös kuvaston tasolla installaation sijoituspaikalla on symbolista merkitystä, onhan Helsingin edusta Suomen kuvatuin maisema.⁸⁹

Teokset saattoivat vielä muutenkin aivan omassa muodossaan liittyä ympäröivään maailmaan ennalta suunnittelemattomasti. Näin kävi, kun *Kuva kuvasta, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA* herätettiin myöhemmin vielä kerran henkiin. Se koki uudelleen syntymisen, kun suomenlinnalainen harrastajateatteriryhmä huomasi kesällä 2002 sen sopivaksi lavastukseksi näytelmäänsä *Noin seitsemän sisarusta*, ja sitä käytettiin esityksen lavastuksena tai aivan konkreettisesti näyttämökuvana. Kuva palasi juurilleen, harrastajanäyttämölle! Tässä vaiheessa *ALEKSIS KIVEN MAISEMA* ei vielä ollut esillä. Toisaalta samaa taustafondia on käytetty vielä myöhemminkin seuratalon näyttämöllä osana häiden koristelua. Näissä tapauksissa tätä lähinnä teoreettista ja samalla fiktiivistä kuvaa on voitu soveltaa myös käytäntöön ja vieläpä juuri siihen käyttöön, mihin se alun perin oli tarkoitettu. Vaikka kuvat tekotapansa takia ovat teoriassa totta, eivät ne kuitenkaan ole aitoja näyttämökuvia.

Installatioilla analysoidaan kysymystä suomalaisten ihannemaisemien ja tyyppikulissien yhdistymisestä. Tähän tapaan tehtynä yhdistelmiä voisi tehdä ja varioida loputtomasti, mikä on tietenkin kiehtova ajatus. Yhdistelmät näytellyiden kuvissa ovat juuri niin yleisluontoisia kuin tyyppikulissien kuului olla tai kuten tyyppillisiä suomalaiskansallisia keskivertomaisemia esittävät taulut ovat. Installaatioiden aiheet, järvimaisema ja metsämaisema, kuuluvat yhdistelmien kummankin teoslajin perusaiheistoon, joita ne ovat toteuttaneet omalle lajilleen

tyypillisesti. Ei myöskään löydy mitään estettä sille, etteivätkö nyt tehdyt ja jatkossa tehtävät variaatiot voisi olla kuinka taiteellisia tahansa, vaikka ne toimivat tämän tutkimuksen puitteissa tieteellisen analyysin palveluksessa.

1.7.3 Kirjallisuus

Suurin osa ammattiteatteria koskevaa tietämystä olen saanut kirjallisuuden kautta, siitäkin huolimatta, että lavastus on jäänyt alan kirjallisuudessa vähälle huomiolle. Tilanne on kuitenkin vähitellen parantunut. Lavastuksesta kirjoitetaan enemmän kuin ennen. Heta Reitalan toimittama *Suomalaista skenografiaa, lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan* (1986) käsittelee lavastusta. Lavastus on hyvin esillä myös Sven Hirnin ja Vernerin Veistäjän teatteria koskevissa teoksissa. Niistä viimeisin on Sven Hirnin *Apollo-teatteri, katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään* (2001). Teoksessaan Hirn nostaa esiin Apollo-teatteria ja sen ohjelmistoa käsitellessään Helsingissä vaikuttavan elämäntyön tehneen tanskalaisen teatterimaalarin ja lavastajan Peder Knudsenin. Tutkimuksessani keskeiset tyyppikulissit tulevat kiinnostavalla tavalla esiin joissakin Suomen vanhimpia teattereita käsittelevissä historiikeissa. Näistä ovat lähteinä olleet erityisesti Marius af Schulténin *Benois teaterhus* (1970) ja Eeva Viljon, Leena Nymanin ja Claes Zilliacuksen *teos Åbo teaterhus 150 år* (1989). Af Schulténin kirja on muun lisäksi tärkeä yhden tässä työssä keskeisen tutkimuskohteen, Magnus von Wrightin luonnosteleman *Saaren maisemaksi* nimitetyn maisemafondin historiaa selvittäessän.

Tärkeää taustatietoa työlleni olen saanut Marja-Liisa Lampisen kirjasta *Teatteri Porissa. Porin teatteritoiminnan historia 1848–1973* (1976), jossa hän käsittelee kattavasti porilaisten teattereiden kehitystä siten, että myös lavastus tulee tavalista enemmän esiin. Kirjasta saa samalla hyvän kuvan siitä kehityksestä, joka suomalaisissa teattereissa tapahtui yleisestikin. Eurooppalaisen teatterin historiassa nimenomaan tyyppikulisseeja koskevaa kirjallisuutta, jota olen käyttänyt lähteinä, ovat lähinnä ruotsalaisen teatterin tutkijan Barbro Striboltin ruotsalaista 1700-luvun hoviteatteria käsittelevät teokset ja artikkelit ja Per Björströmin *Sceneries from Swedish Courttheatre Drottningholm* (2002).

Suomalaisen teatterin yleistä kehityshistoriaa koskevassa kirjallisuudessa Timo Tiusasen *Teatterimme hahmottuu* on pitkään ollut yksi alan perusteos. Kaivattu uusin alan perusteos on vuonna 2010 ilmestynyt Mikko-Olavi Seppäsen ja Katri Tanskasen toimittama teatteria ja teatterin historiaa käsittelevä *Suomen teatteri ja draama* (2010), jossa alan parhaat asiantuntijat taustoittavat ja päivittävät suomalaista teatteria laaja-alaisesti. Lavastusta käsitellään Laura Gröndahlin artikkelissa *Tilan tyhjentämisestä maailman kohtaamiseen – havaintoja viime vuosikymmenten suomalaisesta lavastustaiteesta*. Pentti Paavolaisen ja Aino Kukkos-

Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta (2005) käsittelee samoin suomalaisen teatterin historiaa. Otan tässä esiin myös seuranäyttämöä koskevaa kirjallisuutta ja muutakin työni kannalta merkittävää kirjallisuutta. Yksi tärkeimmistä on Eli-na Pietilän vuonna 2003 valmistuneeseen väitöskirjaan perustuvan kirja *Sivistävä huvi. Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1910*. Teos valaisee suomalaisen teatterin varhaishistoriaa muutenkin kuin vain seuranäyttämön näkökulmasta. Toinen samaa aihetta käsittelevä enemmän ikään kuin ruohonjuuritasolta nähtynä on Marjatta Ripsaluoman *Elämää näyttämöllä, Harrastajateatteria Virtain Hauhuulla, Monoskylässä ja Killinkoskella vuoteen 1939*. (1995). Kalevi Kalemaan teokset käsittelevät työväenliikkeen teatterin kehityslinjoja, eritoten kirja *Aatteen ja taiteen liitto* (1980), samoin Tytti Oittisen pro gradu -tutkimus *Työväen Näyttämöiden liitto 1920–1970. Suomalaisen työväenteatteritoiminnan aatteelliset ja käytännölliset tavoitteet ja niiden toteutuminen Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnassa*. (1980). Kirjoitettua tietoa esityksistä ja lavastuksista metsä- ja maisemakulisseineen on pitänyt kerätä ja yhdistellä pienistä palasista lähinnä eri yhdistysten ja seurojen pöytäkirjoista ja historiikeista. Niistä tulisi niin pitkä luettelo, että tässä yhteydessä jätän ne kirjaamatta, viittaen vain lähdeluetteloon.

Pyrkiessäni kuvaamaan seuranäyttämöiden todellisuutta, ”arkea”, eri aikakausiin liittyvine olosuhteineen, saatoin valaista tätä kysymystä referoimalla Suomessa vuodesta 1929 lähtien julkaistuja seuranäyttämöoppaita. Vaikka niissä puututaan periaatteessa vain epäkohtiin ja niiden aiheuttamiin ongelmiin, niin kun samalla neuvotaan kuinka niistä päästään, saadaan hyvä kuva kehityksen suunnasta ja vallitsevista käytännöistä. Käsitellyt seuranäyttämöoppaat ovat Kaarlo Halmeen *Seuranäyttämö -opas* (1929), Eero Alpin *Seuranäyttämöiden käsikirja* vuodelta (1930), Topo Leistikallan *Seuranäyttämötyö. Suuntaviivoja ja opastuksia* (1932) ja Kaarina Virolaisen toimittama *Seuranäyttämötyön opas* (1954).

Lähdeteoksena huomattava lähes ainoa edustava arkkitehtuuri- ja teatterimaalauksen alan ammattilaisia, maalareita ja mestareita kuvaava perusteos on Hilla Tarjanteen kirja *S. Wuorio Helsinkiläinen koristemaalausliike* (1998). Teatterin ohessa monet maalarit, taiteilijat, koristemaalarit ja lavastajat työskentelivät elokuvan parissa. Se alkoi heti suomalaisen elokuvatuotannon käynnistyessä. Tästä tilanteesta olen parhaiten saanut tietoa Kari Uusitalon teoksista, eritoten hänen Erkki Karu -kirjastaan *Meidän poikamme. Erkki Karu ja hänen aikakautensa* (1988). Muita alalla toimineita koriste- ja kulissimaalareita löytyy *Suomen Kansallisfilmografiasta*, esimerkiksi osista 1–3. Niissä vilahtelevat myös vähemmän tunnettujen, seuranäyttämöillekin kulsseja maalanneiden tekijöiden nimiiä.

Suomalaisen maisemamaalaustaiteen tutkimus ja siitä kirjoittaminen ovat perinteisesti kuuluneet taidehistorian alaan. Aikaisemmasta poikkeavaa uutta näkemystä maisemamaalausten ja muidenkin kuvallisen maisemaesitysten analysointiin ja tulkintaan on luonut humanistinen maisemantutkimus kulttuuritutkimuksen osana. Siihen liittyvän kirjallisuuden pohjalta olen löytänyt väitöskir-

jani pääkysymyksen selvittämisen kannalta tarkoituksenmukaisen näkökulman, joka toimii vuorovaikutuksessa myös visuaalisen osan kanssa. Näitä tutkijoita ja kirjoittajia ovat Pauline von Bonsdorf, Taneli Eskola, Maunu Häyrynen, Ville Lukkarinen, Yrjö Sepänmaa, Allan Tiitta ja Annika Waenerberg. Tässä yhteydessä esiin tulleita teoksia vain muutamia mainitakseni ovat Allan Tiitan *Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede* (2004). Ville Lukkarisen ja Annika Waenerbergin *Suomi – kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaiset 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa* (2004), Maunu Häyrysen kirja *Kuvitettu maa Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen* (2005) ja Taneli Eskolan väitöskirja *Teräslintu ja Lumpeen kukka. Aulanko kuvaston muutosten tulkinta* (1997).

1.7.4 Haastattelut

Haastateltaviksi ja keskustelukumppaneiksi olen saanut edustavan joukon sekä seuranäyttämöväkeä että 1950-luvulta lähtien näyttämöllä ja myöhemmin myös elokuvissa työskennelleitä kokeneita lavastajia. Seuranäyttämöllä työskennelleitä lavastajia en enää löytänyt, mutta seuranäyttämölavastusten tekemisestä ja tekijöistä sain haastattelujen kautta paljon arvokasta tietoa. Haastateltavana olivat, vain muutamia mainitakseni, lavastaja, professori Seppo Nurmimaa, päälavastaja Jorma Lindfors ja lavastaja Lauri Elo. Tietämystä erityisesti seuranäyttämötoiminnasta ja niillä toimivista lavastajista sain myös monilta tahoilta. Tästä joukosta haluan erityisesti mainita Jarmo Niinistön ja Veikko Virran.

1.8 Aikaisempi tutkimus

Lavastusta omana erillisenä ilmiönä, taiteenlajina tai ammattina on Suomessa tutkittu vielä vähän. Tilanne on parantunut tutkimustoiminnan alettua Taideteollisessa korkeakoulussa vuonna 1981. Lavastustaidetta opetetaan nykyisin Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen laitoksella. Ensimmäiset lavastusta koskevat lisensiaatintyöt valmistuivat 1996, ensimmäinen väitöskirja 2004. Muut osastolla tehdyt väitöskirjat ovat vuosilta 2005 ja 2006. Tutkimusaihetta on lähestytty hiukan eri näkökulmista. Lähestymistapoja on toistaiseksi ollut kahdenlaista: ollaan näyttämöllä, so. tekijä on itse ”näyttämöllä” tutkien omaa tekemistään tekemällä lavastuksia. Toisen joukon muodostavat tutkijat, alan ammattilaiset, jotka kirjoittamalla ja kuvin analysoivat lavastusta ja lavastuksia eri näkökulmista.

Ensimmäistä lähestymistapaa edustaa Liisa Ikosen lisensiaattityö *Mistä kuvat tulevat? Kuvan syntyprosessi Hypnos-projektissa 1993–1995*. Se kuuluu tuohon aikaan

alkaneessa, nyt jo koko koulussa kehittyvässä ja osin vakiintuneessakin tekijät oman työnsä tutkijoina -genréssä. Ikosen työ on kokeellinen tutkimus, jossa hän Hypnos-projektissa pohtii ja toteuttaa omaa työtään projektin skenografina. Ryhmän tekemät neljä esitystä tehtiin ilman ennakkosuunnittelua, koska tutkimuksen tavoitteena oli kehittää uusi työtapo.⁹⁰ Työn tuloksena syntynyttä teko-tapaa tekijät kutsuvat uudeksi ”dialogiseksi metodiksi.”

Ensimmäinen lavastusta koskeva väitöskirja Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen osastolla/laitoksella edustaa toista lähestymistapaa. Se on Laura Gröndahlin väitöskirja vuodelta 2004 *Experiences in Theatrical space. Five scenographies of Miss Julie*. Siinä hän keskittyy eri tekijöiden tekemien lavastusten analysointiin tutkien lavastamisen esittämistavan retoriikkaa. Työtään varten hän analysoi viisi August Strindbergin näytelmän *Neiti Julie* esitystä eri teattereissa. Vuonna 2005 valmistui Liisa Ikosen väitöskirja *Dialogista skenografiaa, vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Ikonen jatkaa tutkimista lisen-siaatintyön tulosten pohjalta lähestyen työtään toisin kuin lisen-siaatintyössään. Väitöskirjassaan hän analysoi vaihtoehtoisia työtapoja kysyen voiko skenografi-aa tehdä suorassa dialogissa syntyvän teoksen kanssa? Voiko kokemuksellisen asettaa käsitteellisen edelle? Hän avaa uudenlaista ymmärrystä luovan prosessin luonteeseen tulkitessaan kokemuksiaan Martin Heideggerin filosofiaa vasten.

Väitöskirjassaan *Tahdon tiellä 2005* Reija Hirvikoski puolestaan tuo esiin teki-jöiden omia näkemyksiä ja suhdetta työhönsä. Hänen työnsä kuuluu yllä mai-nittuun toiseen luokkaan. Tutkimus tarkastelee empiirisen haastattelumateriaa-lin ja tapaustutkimusten kautta lavastajan asemaa ja roolia teatterin kentässä. Työssä tutkitaan suomalaisten lavastajien luovaa prosessia ohjaajan ja lavasta-jan yhteistyön näkökulmasta. Lisäksi hän vertailee naislavastajan asemaa ja roo-lia kolmessa eri maassa: Englannissa, Italiassa ja Suomessa. Työn lähtöväittäjä on: Lavastus on aina ohjauksellinen ratkaisu.

Ensimmäinen lavastuksesta valmistunut lisen-siaatintyö Taideteollisessa kor-keakoulussa on vuonna 1996 valmistunut lisen-siaatintyöni *Muuttuva lavastus, kaksikulotteisista kulisista kolmiulotteiseen skenografiaan*. Työ edustaa myös toista lähtökohtaa. Tekijä-tutkijana ajatukseni toteutui omassa työssäni siten, että pitkään ammatissa toiminut tekijä analysoi omaa työtään, lavastusta yleensä, runsain kuvin ja kirjoittamalla. Tavoitteena oli hahmottaa lavastuksen olemusta ja asemaa taiteen kentässä taustakysymyksenä: mitä lavastus on? Tutkimuksen herättämä kiinnostus myös nykylavastukseen toi mukaan tilataiteen ja installaa-tiot, joilla tässäkin työssä on osuutensa.

2 TYYPPIKULISSIT

2.1 Tyypikulisien ensimmäiset lajityypit

Tyypikulisilavastukset kulisseinään edustavat vuosisatoja käytössä ollutta historiallista illuusiolavastusta, jonka tarkoituksena on todellisuuden illuusion luominen näyttämölle. 1800-luvun tyypikulisilavastuksia on myöhemmin nimitetty romanttisrealistisiksi, mikä kuvaa silloisten eurooppalaisten näyttämökuvien tyylin koristeellista epärealistisuutta, vaikka tavoitteena oli kuva todellisuudesta.⁹¹ Toden tuntua ei myöskään korostanut näyttämön puutteellinen valaistus (ks. kuva 55).

Perinteisen maalatuista tyypikulisista muodostuvan näyttämökuvan arkkitehtuuri rakentui etualalta alkavista, kerroksittain näyttämön taustaa kohti siirtyvistä sivukulisista ja niihin liittyvistä samalla tavalla asetelluista yläkatteista sekä koko näyttämön takaosan peittävästä suuresta maalatusta taustasta eli fondista (taustafondi). Näitä aina samoja kulissikertoja käytettiin eri esityksissä. Vaihtelua näyttämökuviin saatiin, kun eri kulissikertoihin kuuluvia elementtejä sekoitettiin keskenään. Tyypikulisien käytöstä luovuttiin niin Suomessa kuin muualla Euroopassa vasta vähitellen 1900-luvulla, kun jokaista esitystä varten alettiin tehdä oma lavastus.

Tyypikulisit syntyivät renessanssin Italiassa. Niiden syntyminen edellytyksenä olivat perspektiivin keksiminen, kurkistuslaatikkotyypin näyttämön syntyminen ja antiikin Kreikassa kehittyneiden ja vakiintuneiden kolmen näytelmätyypin – tragedian, komedian ja satyyrinäytelmän – tuona aikana tapahtuneet uustulkinnat.⁹² Kutakin näytelmätyyppiä varten kehittyi oma erityinen perspektiivisesti maalattu näyttämökuvansa, josta vähitellen tuli elimellinen osa itse teatterisalin arkkitehtuuria. Tunnetuimmat vuonna 1545 ilmestyneet kuvalliset esitykset näistä lavastuksista olivat italialaisen arkkitehdin Sebastiano Serlion tekemiä.⁹³ Tragediassa näyttämökuvan tuli esittää ylhäisön elinympäristöä, jossa oli palatseja, linnansaleja ja muita komeita rakennuksia. Komediasa taustalla oli jokin tavallinen kaupunkinäkömä katuineen, toreineen ja kujineen tai muu kansan elämään liittyvä miljö. Satyyrinäytelmän eli *pastoraalin*, joksi tyyppiä yleisesti nimitetään, taustana oli luonnon maisema, metsä, vuoristo, luola tai jokin muunlainen, lähinnä maaseutuympäristö⁹⁴



KUVA 6

Perspektiivilavastus, tragedia. Sebastiano Serlio 1545. *Scena tragica*. Aiheena ylhäisten, hovin ja ruhtinaiden asuinsijat.

Antiikin aikaisista lavastuksista ei ole säilynyt paljon tietoa. Uskotaan kuitenkin, että kreikkalaisissa amfiteattereissa olisi käytetty jonkinlaisia lavastuksenomaisia elementtejä. Ainakin kreikkalaisen filosofin Aristoteleen (348–322 eKr.) kuvaukset viittaavat siihen, että jonkinlaisia kulisseja olisi jo ollut käytössä.⁹⁵ Oliko niillä mitään vastaavuutta siihen, millä nykyisin tarkoitetaan lavastusta, ei voida varmasti sanoa. Samaan viittaavat jotkut muutkin todisteet kuten roomalaisen insinöörin ja arkkitehdin Marcus Vitruvius Pollion (25 jkr.) antiikin rakennustaidetta ja teatterirakennuksia koskevat tekstit, kymmenosainen arkkitehtuuria koskeva julkaisu *De architectura libri decem*, jotka oli löydetty jo 1414 ja käännetty italiaksi 1486. Ne olivat myös Sebastiano Serlion suunnittelemien perspektiivilavastusten taustalla. Vitruviuksen lisäksi arvokasta tietoa antiikin teatterista on saatu kreikkalaisen filosofin ja historioijan Polluxin (200 jKr) antiikin kreikkalaisen teatterin kehittymistä kuvaavien tekstien perusteella.⁹⁶ Aristoteles yhdistää maalatut kulissit Sofokleen näytelmiin ja Vitruvius Aiskyloksen tragedioihin.⁹⁷ Teatterirakennusten toteuttamisessa otettiin niin ikään mallia antiikin amfiteatterista, mutta toteutettiin modernisti renessanssin edellytyksin. Siinä Vitruviuksen kuvaukset ja tutkimukset olivat tärkeänä innoittajana. Yhtenä yhä säilyneenä esimerkkinä on Andrea Palladion (1508–1580) Teatro Olimpico, joka valmistui vuonna 1584.



KUVA 7

Perspektiivilavastus, komedia. Sebastiano Serlio 1545. *Scena comica*. Aiheena tavallisen kansan elinympäristö.

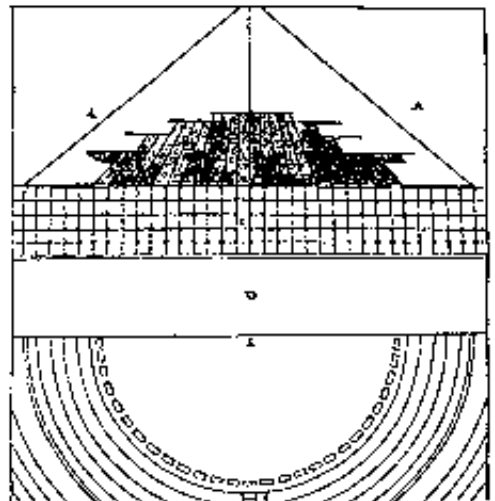


KUVA 8

Perspektiivilavastus satyyrinäytelmiin, pastoraali. Sebastiano Serlio 1545. *Scena satyrica* Perspektiivilavastus satiiri/pastoraali. Aiheena paimenten asuinsijat.

KUVA 9

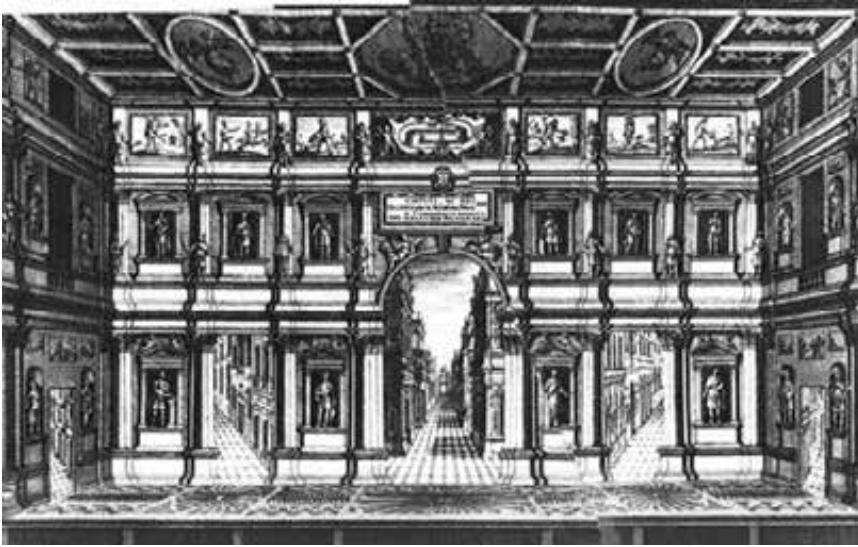
Pohjapiirustus perspektiivilavastuksesta. Sebastiano Serlio 1545. Kuvassa alhaalla kaareva, nouseva katso-mo ja perspektiivikulissein lavastettu näyttämö ylhäällä.



Italian renessanssin teatterissa näyttelijät esiintyivät etunäyttämöllä ja maalatut perspektiivikulissit sijaitsivat näyttämöaukosta taaksepäin jatkuvalla takanäyttämöllä, koko näyttämön lattian kohotessa viistosti taustaa kohti. Näyttämölle rakennetun perspektiivisen kulissiasetelman tarkoituksena oli paitsi kuvata jotain miljöötä myös lisätä näyttämön tilavaikutelmaa. Tavoiteltu todellisuuden illuusio jäi tuon ajan näyttämöllä vielä saavuttamatta muun ohessa siksi, että näyttelijöiden oli esiinnyttävä etunäyttämöllä eikä lavastuksen keskellä. Keroksittain taustaa kohti asetettuihin sivukulisseihin maalatut, perspektiivisesti taustaa kohti pienenevät rakennukset eivät myöskään olleet oikeassa suhteessa näyttämöllä oleviin ihmisiin.⁹⁸

Perspektiivilavastus nähdään periaatteessa vain yhdestä suunnasta. Näyttämön tilailluusio rakentuu niin, että se on täydellinen vain tietyltä paikalta katsottuna. Tämä paikka sijaitsee katsomon keskellä edessä. Siinä istuivat sosiaalisessa arvojärjestelmässä korkeimmalla tasolla olevat henkilöt, kuten hallitsijat ja häntä lähinnä olevat. Varsinkin hoviteattereissa asetelma oli luonnollinen, sillä kuningas tai ruhtinas omistivat teatterin ja omalla tavallaan ”sponsoroivat” esitykset. Toki heidän oikeutensa oli ottaa paras mahdollinen irti esityksistä. Samalla he itse istuessaan keskeisellä paikalla näyttämön edessä olivat näkyvänä osana esitystapahtumaa.⁹⁹

Perspektiivilavastusten syntyä ajoittui 1500-luvulle. Se liittyi perspektiivin keksimiseen ja kehittymiseen renessanssin taiteessa.¹⁰⁰ Tilailluusion ja perspektiivifantasioiden luomisessa uusi perspektiivinen kuvaustapa tarjosi ennen näkemättömiä mahdollisuuksia arkkitehteille, maalareille ja kuvanveistäjille. Tässä yhteydessä tunnettuja arkkitehteja olivat Brunelleschi, Alberti ja Bramanti, kuvanveistäjiä Gilberti ja Donatello sekä maalari Pierro de la Francesca.¹⁰¹ Yksi, eikä vähiten tunnettu ulottuvuus heidän työskentelyssään oli perspektiivinäyttämön ja -lavastuksen varhaismuodon kehittäminen. Kyseessä on näyttämötyyppi ja -tyyli, joka siihen kiinteästi liittyvine lavastuksineen vakiintui lopulliseen muotoonsa barokin aikana 1600-luvulla. Useiden teatterihistorioitsijoiden mukaan varhaisimmat tiedossa olevat perspektiivikulissit nähtiin kardinaali Bibienan näytelmässä *Calandria*, joka esitettiin Urbinossa 1513.¹⁰² Lavalla oli ”kaupunki katuineen, kirkkoineen, palatseineen ja torneineen, kaikki korkokuvina” kuten esityksen nähnyt Baldassare Castiglione kuvaili kirjeessään kreivi Lodovico Cagnossalle. Sama Bibbienan *Calandria* esitettiin uudelleen 1518 Roomassa Paavi Leo X:lle. Lavastus oli arkkitehti Baldassare Peruzzin käsialaa, niin vaikuttava, että esityksestä innoittunut Vasari piti sitä – jos ei aivan täysin todellisuutta vastaavana – niin kuitenkin ”niin todellisena kuin vain ikinä on mahdollista.”¹⁰³

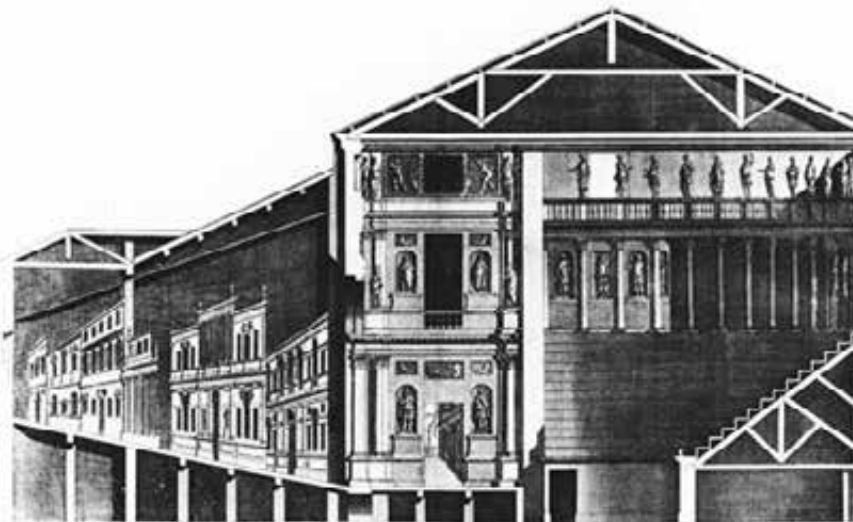


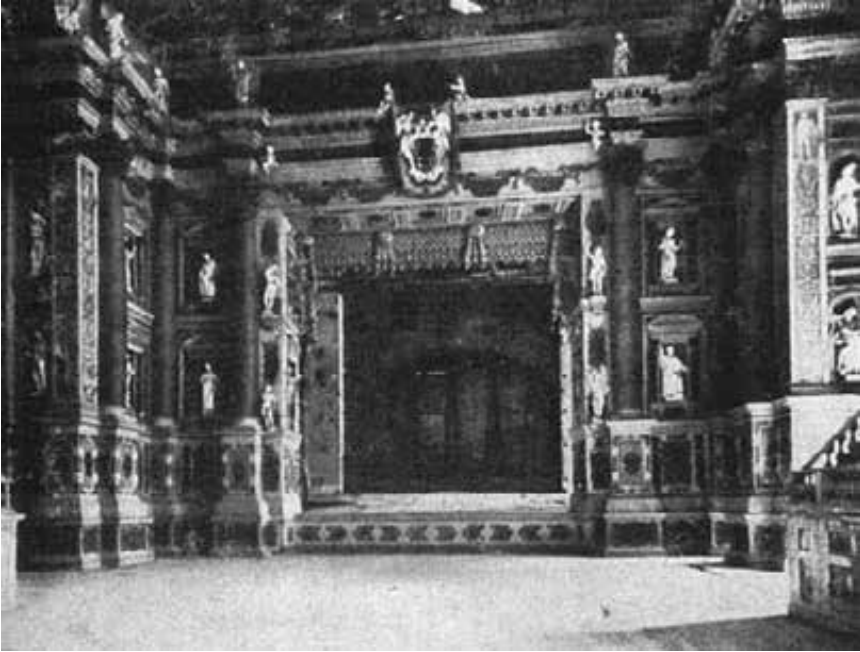
KUVA 11

Renessanssin aikana 1500-luvulla italialaisten ruhtinaiden ja hallitsijoiden hovit siirsivät yleensä ulkona pidetyt juhlat ja niihin kuuluvat näytöksensä jo osittain sisätiloihin. Ensimmäinen säilynyt sisälle rakennettu teatteri on *Teatro Olimpico* Visenzassa, joka valmistui 1585. Vaikka teatteri sijaitsee sisätilassa, noudattaa se yhä tyyliltään vielä roomalaista teatteria. Teatro Olympicon arkkitehtonisin koristein, muun muassa veistoksien ja pylväiden, koristellun *proskenionin* taustassa, eräänlaisessa fasadissa, on viisi perspektiivisin katunäkymäin syvennettyä aukkoa, joista keskimmäinen on huomattavasti suurempi.

KUVA 12

Teatro Olimpico. Vizenza. Arkkitehti Andrea Palladio.
Sivuleikkaus teatterista.



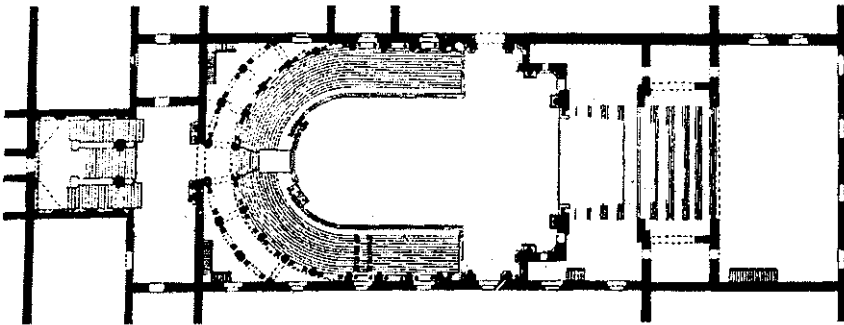


KUVA 13

Teatro Farnese alla Pilotta Parma Italia. Arkkitehti G. Aleotti. Teatteri valmistui 1618. Tästä teattereista alkaen kehittyi barokkiteatterista lähtien vakiintuva yksi suuri näyttämöaukko, joka kuului ”kurkistuslaatikon näyttämöön”.

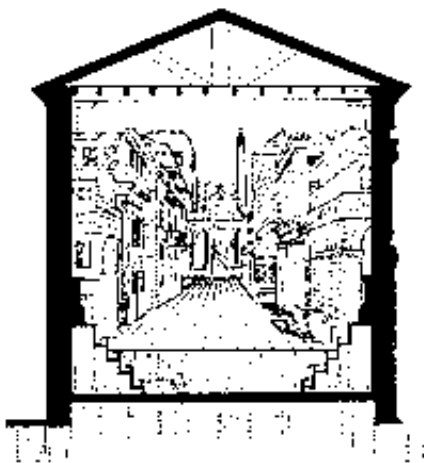
KUVA 14

Teatro Farnese alla Pilotta. Italia. Arkkitehti G. Aleotti. Pohjapiirustus. Vasemmalla katsomo, oikealla näyttämö perspektiivikulissein.



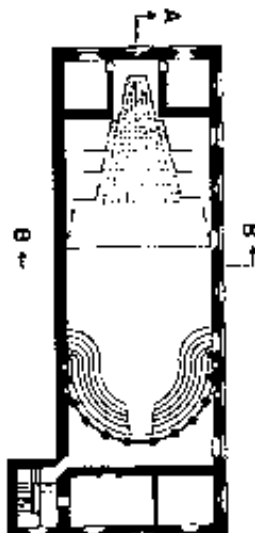
KUVA 15

Teatro Sabbioneta Italia, Proscenion (etunäyttämö) ja näyttämöaukko. Arkkitehti V. Scamozzi. Teatteri valmistui 1580-luvun lopussa. Pienessä Teatro Sabbionetassa on vain yksi suuri kehystämätön näyttämöaukko, josta avautuu perspektiivinen katunäkymä. Siitä sanotaankin, että se on viimeinen renessanssin teatteri ja ensimmäinen nykyajan teatteri, koska tällainen näyttämö on barokkiteatterista lähtien vakiintunut yleiseen käyttöön. Näissä teattereissa esitykset tapahtuvat vielä etualalla, näyttämön perspektiivinäkymien jäädessä vielä osittain taustalle. Näyttämön lattiaan on rakennettu kiinteät urat kulisseille. Tällöin kulissit liikkuvat vain sivusuuntaan ennalta määrättyllä tavalla, sivuseiniltä kohti keskustaa ja jälleen sivuille esityksen vaatimusten mukaan.



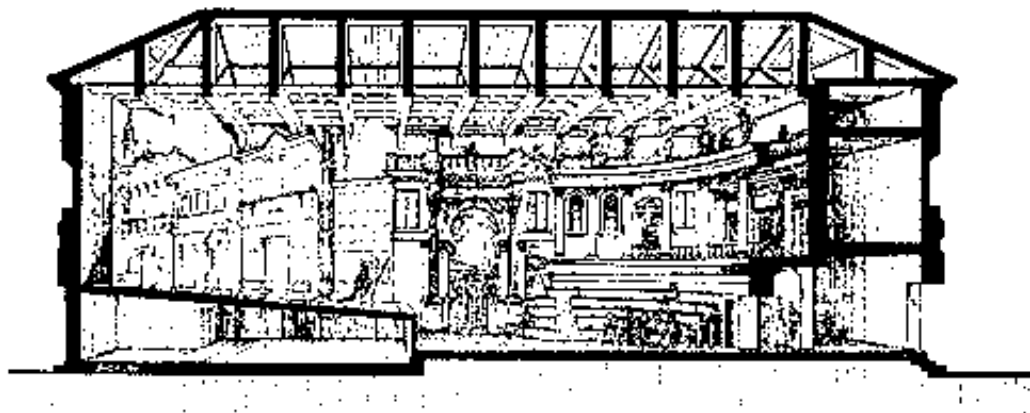
KUVA 16

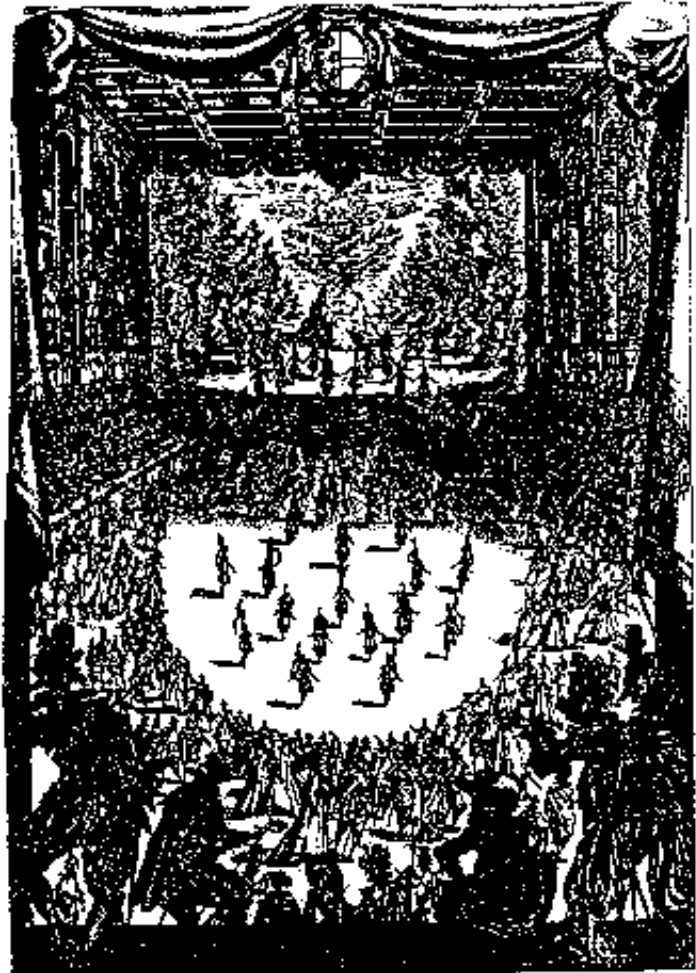
Teatro Sabbioneta, Italia 1580-luku. Arkkitehti V. Scamozzi. Pohjapiirustus. Näyttämö ylhäällä, katsomo alhaalla.



KUVA 17

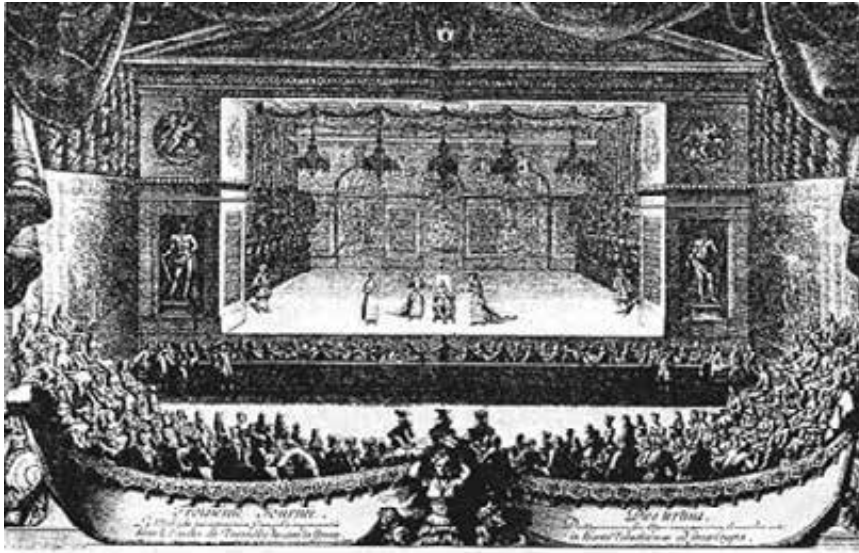
Teatro Sabbioneta, Italia 1580-luku. Arkkitehti V. Scamozzi. Sivukuva.





KUVA 18

Balettiesitys. Amsterdam 1770. Sekä lavastus että näyttämö jäävät taustatekijöiksi esityksen pääosan tapahtuessa keskilattialla.



KUVA 19

Jean Baptiste Molière'n näytelmän *Le Malade Imaginaire* (Luulosairas) esitys Ranskan kuninkaan Ludwig XIV:n hovissa Versailles 'in linnan puistossa 1647. Kuningas istuu kuvassa keskellä.

KUVA 20

Barokkiteatterityyppi. Pariisin Suuri Ooppera kurkistuslaatikonäyttämöineen. Teatteritalo valmistui 1861.



2.3 Tyypikulisien luokittelu

Edellä on tullut esiin, että antiikin kolmen draamatyyppin, tragedian, komedian ja satyyrinäytelmän eli pastoraalin näyttämökuviin kuului eri miljöitä: tragediaan ylhäisön ja hallitsijoiden elinympäristöjä, komediassa näyttämöllä on jokin tavallisen kansan elämään liittyvä miljöö pihoiheen, toreineen ja katuineen, pastoraalissa taas maaseudun luonnonmaisema metsineen, niittyineen ja vesineen.

Eurooppalaisen näytelmän lajityyppien monipuolistumisen myötä myös näyttämökuvien aiheet lisääntyivät. Teattereiden vakituisiin kulissivalikoimiin kuului jatkuvasti myös edellä mainittuja renessanssiperäisiä perusaiheita jossain muodossa.¹⁰⁴ Tyypikulisivalikoimiin sisältyi jo 1700-luvulla joukko muitakin traditionaalisiksi muodostuneita aiheita, kuten tylihuoneet, kapakka, vankila, luola, vuoristomaisema, merimaisema, alppimaisema, keskieuropalainen metsä tai puisto, eteläinen maisema tai eksoottinen maisema ja pohjoismainen metsä tai maisema. Erityisesti eurooppalaisissa teattereissa tyypikulisit tehtiin samojen kaavamaisten vakiomallien mukaan niitä varioiden.¹⁰⁵

Tyypikulisseeja aiheineen voi tarkastella ja luokitella eri näkökulmista. Seuraavassa luokittelu rakentuu tutkimuskohteessa esiin tulevien vastakohtaisuuksien varaan. Tässä luokittelussa kattavana perusasetelmana on luonto vastaan kulttuuri. On toki selvää, että luokittelun rajat ovat liukuvia ja väliin jää lukuisa joukko variaatioita.

• Pääjako

Jako jännittyy välille *kulttuuri ja luonto*. Näytelmätyyppien mukainen klassinen luokittelu renessanssin näyttämökuvista lähtien on:

- a. tragedia
- b. komedia
- c. satiiri/pastoraali

Näistä tragedia ja komedia liittyvät kulttuuriympäristöön ja pastoraali luonnonympäristöön. Täten tyypikulisit voidaan kuvaamansa ympäristön mukaan myös luokitella kulttuuriympäristöä kuvaaviin tai luonnonympäristöä kuvaaviin. Nämä sijoittuvat interiööreihin eli sisätiloihin ja eksteriööreihin eli ulkotiloihin.

Soveltaessani jakoa edellä mainittuihin klassista kolmijakoa edustaviin tyypikulisilavastuksiin tragediaan vs. komediaan vs. satiiri/pastoraaliin, voi tragedian ja komedian miljööt lukea urbaaniin kulttuurin kategoriaan, kun taas satiiri/pastoraali edustaa ennen muuta *luontoa*.

Urbaania kulttuuria edustavat yhtäältä kaupunki ja muut asutuskeskukset rakennettuine ympäristöineen, pihoiheen, puutarhoineen ja puistoiheen ja kaupunkimetsineen ja toisaalta maaseudun kulttuurimaisemat. Maaseudun kulttuurimaisemia ovat asuttu maaseutu, kylät ja viljelymaisemat. Luonnonympäristöä ovat pääosin luonnontilaiset maisemat, jotka ovat tämän työn pääkohde.

3 SUOMEN VANHIMMAT TYYPPIKULISSIT

3.1 Suomalaisten teattereiden vanhimpia tyypikulisseeja

Suomalaisen teatterin historiasta on vähän visuaalista aineistoa ja jäljellä olevassa lavastus on sivuseikka. Säilyneiden kuvien ja tekstien perusteella voi saada vain summittaisen ja mustavalkoisen kuvan 1800-luvun suomalaisen ammattiteatterin tyypikulissien näyttämömaisemista. Esimerkkejä ei löytynyt kovinkaan montaa ja suoraan niitä koskevaa kirjallista aineistoa ei voi sanoa runsaaksi. Siitä huolimatta tutkimukseni tuotti niin paljon uutta tietoa, että sen tuloksena kokonaiskuva tyypikulissinäyttämöstä osana suomalaisen teatterin kehitystä on selkeytynyt huomattavasti. Tässä pyrin tuomaan esiin ensimmäisiin suomalaisiin teattereihin hankitut tyypikulissikerrat ja fondit ja näin täydentämään jo olemassa olevaa tietoa.

Suomea 1800-luvun alussa kiertäneet ulkomaiset teatteriseurueet käyttivät pääosin mukana kuljettamiaan omia kulisseeja.¹⁰⁶ Suomeen pitemmäksi aikaa väliaikaisiin teatteritiloihin asettuneet kiertävät teatteriseurueet maalauttivat täällä lisää kulisseeja ja korjasivat tiloja paremmin teatterin tarpeita vastaaviksi.¹⁰⁷ Suurimmissa kaupungeissa seurueiden esiintymispaikoiksi vakiintuneisiin tiloihin, joita olivat ravintoloiden yhteydessä sijaitsevat juhlatilat ja seurahuoneet, oli joskus hankittu erilaisiin teatterikappaleisiin sopivia, vakiintuneita aiheita esittäviä tyypikulisseeja. Turussa 1800-luvun alussa vaikuttanut Carl Gustav Bonuvier (1776–1858) rakennutti vuonna 1817 seurueelleen Uudentorin laidalle pysyvän teatteritalon.¹⁰⁸

Aivan samoin kuin suomalaiset taiteilijat opiskelivat vielä 1800-luvun alkupuolella ulkomailla, niin esimerkiksi Åbo Teaterniin (Turun ruotsalaiseen teatteriin) hankitut ensimmäiset tiedossa olevat tyypikulissit ja taustafondit ovat aluksi olleet Ruotsissa opin saaneiden suomalaisten maalareiden työtä. Osa niistä oli myös ruotsalaisen tai norjalaisen taiteilijan tai mestarin tekemiä. Mai-

semat ja muut miljööt ilmeisesti edustivat yleispohjoismaista linjaa, suomalaisuutta ainoastaan joukkoon kuuluva ”suomalainen tupa” heti 1838 jälkeen. Se on ensimmäinen löytämäni tieto suomalaisaiheisesta teatterifondista.¹⁰⁹

Suomen teatterikartta 1800-luvulla osoittaa, että ensimmäiset pysyvät näyttämöt ja teatteritalot kehittyivät Suomessa itäisen ja läntisen teatterikulttuurin vaikutuspiirissä.¹¹⁰ Ammattiteattereiden ja niiden myötä pysyvien näyttämöiden vakiintumista edelsivät jo edellä mainitut saksalainen, balttilainen, ruotsalainen ja venäläinen kiertueteatteri.¹¹¹

On luonnollista, että vaikutteet ja mallit suomalaisiin teattereihin tulivat kahdelta, Pietarista ja Tukholmasta. Niiden lisäksi huomiotta ei voi jättää Baltiaa ja Saksaa. Euroopasta tulleet uudet aatteet suodattuivat pohjoiseen enimmäkseen Saksan kautta, sillä se oli keskus, josta milloin Tukholman milloin Pietarin kautta, joskus suoraankin, kulttuurivaikutteet rantautuivat pohjoiseen periferiaan Suomeen.¹¹²

Ensimmäiset teatterirakennukset ilmaantuvatkin kartalle Pietari-Turku -akselilla, jossa myös Helsinki sijaitsi. Viipurilla oli kunnia olla ensimmäisen teatterirakennuksen sijaintipaikkana, sillä vanhin tieto kiinteästä teatteritilasta on Viipurista vuodelta 1751. Teatterihanke sai alkunsa näyttämötaidetta harrastavan kuvernööri H. T. von Engelhartin ansiosta, joka, kuten Verner Viestjä kirjottaa ”innosti kaupungin seurapiirit vilkkaaseen teatteripuuhailuun”.¹¹³ ”Teatteripuuhailun” ansiosta saatiin aikaan Pyhän Annan kaupunginosaan puinen teatteri- ja naamiaisrakennus. Se tuhoutui tulipalossa 1793.¹¹⁴

Turussa teatteritoiminta käynnistyi edellä mainitun Bonuvierin rakennuttamassa teatterissa. Se sijaitsi kaupungin keskustassa kookkaassa puisessa varastorakennuksessa ja oli pysyväksi tarkoitettu teatteri. Säilyneiden tietojen perusteella salissa oli paikat 700 henkilölle ja siinä oli 11 metriä syvä näyttämö ja hyvä valikoima tyyppikulissikertoja. Talo tuhoutui Turun palossa vuonna 1827.¹¹⁵

3.2 Carl Ludvig Engelin teatteritalo

Suomalaisten 1800-luvun teattereiden näyttämökuvat edustivat eurooppalaista lavastustyyliä, joskin vaatimattomammissa puitteissa, mutta Euroopassa vakiintuneille malleilleen uskollisina. Jos haluttiin todella edustavat lavasteet, tilattiin ne ja muitakin teatterin sisustukseen kuuluneita elementtejä tai koko sisustus tyyppikulissein tunnetuilta ulkomaisilta mestareilta. Se oli luonnollista, koska alan taitavia mestareita ei vielä Suomesta montaa löytynyt, eikä kotimaisten tekijöiden taitoihin luotettu.¹¹⁶ Ulkomailla hankittua taitoa edustivat vielä 1800-luvun alun saksalaisen arkkitehdin C. L. Engelinkin (1776–1840) kulissit ja esirippu, jotka kuuluivat niin ikään hänen suunnittelemansa Helsingin ensimmäisen

mäisen vuonna 1827 valmistuneen varsinaisen teatteritalon näyttämölle. Nämä hän omien sanojensa mukaan maalasi itse avustajanaan ammattimaalari. Näin Engel renessanssin arkkitehtien tapaan suunnitteli teatterirakennuksen sisustuksineen ja näyttämön siihen kiinteästi liittyvine perspektiivilavastuksineen. Se oli perinne, joka jatkui eurooppalaisissa teattereissa ainakin 1800-luvun puoleenväliin saakka.¹¹⁷

Engelin teatteritalo oli Helsingin ensimmäinen alusta asti pysyväksi teatteriksi suunniteltu teatterirakennus. Pohjois-Esplanadin ja Mikonkadun kulmassa sijainnut empiretyylinen talo oli vielä puurakennus. Teatteri oli osa Helsingin uutta edustusarkkitehtuuria ja sillä oli oma merkityksensä pääkaupungin sosiaalisessa elämässä, olihan se tarkoitettu myös ”pääkaupungin virallista seuralämää varten”, kuten Marja-Leena Lampinen toteaa.¹¹⁸ Itäisen pääfasadin päätykolmiossa oli taiteen suosijan Apollon lyra antamassa rakennukselle toiminnallista identiteettiä. Myös sisätiloissa teatterin esiripussa esiintyy lyraa soittava Apollo. Periaatteeltaan teatteri oli salin ja näyttämön muotojen ja mittasuhteiden puolesta tyyppillinen barokkiteatteri lähes ympyränmuotoisine katsomoineen. Näyttämö- ja lavastustekniikka edustivat vielä 1600–1700-luvun teatteritekniikkaa. Puurakenteisia sivukulisseja liikuteltiin näyttämön lattian läpi tehtyjä uria myöten pyörästöillä, esirippu ja yläkulissit nostettiin köysien ja vastapainojen avulla käsivoimin. Valaistuksena olivat käännettävät kynttilälamput (rampit) ja teatterisalissa öljylamput. Näyttämön lattia nousi näyttämön taustaa kohti tehostaen kulissien perspektiivivaikutelmaa. Näyttelijät liikkuvat vanhan renessanssinäyttämön tyyliin pääosin etunäyttämöllä. Tekniikan alkeellisuudesta huolimatta tai ehkä juuri siitä johtuen näyttämölliset efektit olivat erittäin tehokkaita ja elämysvoimaisia.¹¹⁹



KUVA 21

C. L. Engelin kulissiluonnos ”vankiholvi” 1826–1827. Teatterimuseo.



KUVA 22

C. L Engelin esirippuluonnos teatteria varten. Klassista tyyliä noudattava esirippu on osa teatterin arkkitehtuuria. Teatterimuseo.

Teatterirakennukset yksityiskohtineen kiinnostivat Engeliä. Kalevi Pöykkö sanoo Engelin suhtautuneen vakavasti lavastukseen. Ennen Esplanadin teatteria hän oli tehnyt teatterisuunnitelman Pietarissa 1814 ja esitellyt sen keisarille. Samana vuonna hän oli tehnyt luonnoksia myös teatteridekoraatioiksi (lavastuksiksi). Seuraavana vuonna hän työskenteli Turussa suunnitellen Turun ruotsalaista teatteria, jonka toteutti P. J. Gylich, vain fasadi on Engelin.¹²⁰ Niinpä voi uskoa hänen olleen innostunut saadessaan vihdoinkin tehtäväkseen aiemmin aloitetun ja välillä hautautuneen teatterisuunnitelman toteuttamisen Helsinkiin. ”Minulla tulee siis olemaan ilo rakentaa myös teatteri! Vaikkakin vain pieni, noin 400 hengelle”.¹²¹

Pieni puinen rakennus oli kokonaisuus, joka ulkoseinistä pienimpäänkin yksityiskohtaan, tyyppikulissit ja esirippu mukaan lukien, oli toteutettu klassismin hengessä. Se oli niin klassistinen, että Engelin sanoi: ”... puukonstruktio on tämän rakennuksen silmiinpistävä ominaisuus kuten yleensäkin kreikkalaisessa rakennustaiteessa.”¹²²

Engelin kulissiluonnosten perusteella voi sanoa teatterin tyyppikulissien rinnastuneen täysin perinteisiin eurooppalaisiin tyyppikulissemiin sekä aiheensa että toteutuksensa puolesta. Kaksi niistä esittää asuinhuoneinteriööriä, joista toinen on yksinkertainen arksampi huonelavastus, takaseinässä ovi ja oikeassa

nurkassa kaakeliuuni. Toinen interiööri on empiretyylinen juhlava salonki. Kolmas esittää holvattua romanttisen synkkää ikkunatonta tilaa, kellaria tai vankiholvia (ks. kuva 41), Vankiholvi (1826–1827). Vankilat ja samantyyppiset synkät ja dramaattiset tilat kuuluivat romantiikan henkeen. Tällaisissa aiheissa saattoi soveltaa arkkitehtuurimaalauksessa mahdollisia mielikuvituksellisia perspektiivifantasioita.

Engelin luonnokset ovat hänelle ominaiseen hienostuneen huolelliseen tyyliin toteutettuja akvarelleja. Vaikka luonnosten miljööt edustavatkin tavanomaisia tyyppikulissiaihteita, ne antavat käytännön ammattitöiden oheen mahdollisuuden toteuttaa mielikuvituksellisia kuvia, joiden esittämiä miljöitä eivät käytännön vaatimukset ensisijaisesti koske. Engelin lavastuksia voisi sanoa suorastaan pienimuotoisiksi arkkitehtuurifantasioiksi, tosin hyvin rajatussa mielessä!¹²³ Pöykö näkee holviluonnoksessa yhteyden ammattityöhön. Se tuo hänen mieleensä paitsi romantiikan maalaukset myös Engelin myöhemmin suunnitteleman Nikolainkirkon kryptan.¹²⁴ Hänestä Engel näyttää paneutuneen kahta muuta näyttämömiljöötä huolellisemmin juuri holvattua tilaa esittävän näyttämökuvan tekemiseen ja siinä erityisesti sen syvyys- ja materiaalivaikutelman konkretisointiin. Hän arvelee myös, että taustalla saattavat mahdollisesti olla Karl Friedrich Schinkelin (1781–1841) tai jonkun muun Engelin tunteman arkkitehdin tai maalarin hautaholvi- tai vankilalavastukset.¹²⁵

Teatterin esiripun voi sanoa täydentäneen kokonaisuuden, niin täysin klasismien hengessä se on toteutettu. Esirippuun on kuvattu kreikkalainen maisema, aurinkoinen näkymä kesäiseen Arkadiaan. Etualalla on korkeiden pylväiden ympäröimä piha-aukio, sen takana valkoinen temppeli ja kauimpana taustalla näkyy korkean vuoren rinne, jolta hämärästi erottuvat rauniot. Kuvan hallitsevimpina elementteinä ovat sivustan pylväät sekä keskellä kuvaa lyhyä soittavan Apollon patsas, joka symbolisoi taidetta ja kulttuuria. Kaikesta henkii tuon ajan taiteen ja arkkitehtuurin arvokkuus.¹²⁶

3.3 Viipurin teatteritalo

Seuraavat teatterit olivat jo kivirakennuksia. Ensimmäiseksi valmistui vuonna 1834 klassista tyyliä edustava Viipurin teatteritalo, jota myöhemmin korjailtiin ahkerasti, varsinkin kun sitä vaivasi kaikkia muitakin sen ajan teattereita koskeva suuri ongelma, kylmyys. Sisätiloihin tehtiin muutoksia 1851 ja suuri remontti 1881. Tämän remontin yhteydessä hankittiin uusia ”näyttämökoristeita” eli tyyppikulissikertoja. Turkulainen Hellstén, kuten Veistäjä kirjoittaa, korjasi vanhoja näyttämökoristeita ja toi tullessaan ”... kolme uutta fondia kulissemiin; itämaisen maiseman, suomalaisen koivumetsän ja taivas- ja merimaiseman.”¹²⁷

3.4 Åbo Svenska Teatern

Vuonna 1839 valmistui Åbo Svenska Teaterin kivinen teatteritalo. Se on maamme vanhin säilynyt yhä käytössä oleva kivistä rakennettu teatterirakennus. Sitä edeltävässä teatteritalossa oli jo 1800-luvun alussa hyvä kokoelma tyyppikulisija. Ensimmäiset tyyppikulisit tuotettiin Tukholmasta ja maalaritkin tulivat sieltä. Sittenkin kulissit ja fondit olivat jo Tukholmassa oppinsa hankkineiden turkulaisien maalarien tekemiä. Näistä ruotsalaisen mallin mukaan toteutetuista tyyppikulisista voi todeta, että ne edustivat samaa eurooppalaista vakiotyyliä mitä tyyppikulisit yleensäkin, ja aiheidensa puolesta ne voidaan johtaa renessanssin perustyyppisiin. 1800-luvulla teatterissa oli seuraavanlaisia näyttämökuvia: Vuodelta 1838 oli goottilainen tyylisali kaupunkinäkömä, metsäkulisilavastus/kulisikerta ja moderni hieno huone/sali. Nämä olivat ruotsalaisen Emanuell Limnellin tekemät. Sen jälkeen tarvittiin vielä vankila ja talonpoikaistupa, jotka teki turkulainen maalarimestari C. G. Söderstrand (1800–1862). Oletettavasti 1800-luvun puoleen väliin ajoittuvat ruotsalaisen J. Z. Blackstadiuksen maalaama merimaisematausta ja norjalaisen Turussa piirustusta opettaneen Thomas Leglerin (1806–1873) maalaama vuoristomaisema.¹²⁸ Turkulaiset 1800-luvun tyyppikulisit aiheineen olivat vielä perinteisiä pohjoismaista tyyliä.

Tyyppikulisit olivat käytössä vielä pitkään vuosisadan vaihteen jälkeenkin. Vuonna 1905 oli hankittu ainakin ajanmukainen tapettihuone, so. kamari tai olohuone, sekä uudet täydelliset metsäkulisit, siis varsin edustava joukko tyyppillisiä tyyppikulisija.¹²⁹ Lisäksi joukkoon kuuluu muidenkin tekijöiden, kuten pääasiassa näyttelijänä työskennelleen P. Starckin vuonna 1856 ja Ernst Söderstrandin 1860-luvulla maalaamia tyyppikulisija, joista ei ole säilynyt tarkempaa tietoa.¹³⁰

Jos koetamme jakaa nämä kulissit tyyppikulisien klassisen kolmijaon, renessanssin kolmen perustyyppiin eli tragedian, komedian ja satiirin/pastoraalin mukaan (ks. myös s. 57) niin silloin goottilainen tyylisali, moderni hieno huone tai sali ja myös tyyppikulisiksi vakiintunut vankila liittyvät taustaltaan melodraamaan ja edelleen tragediaan. Komedialle edustavat kaupunkinäkömä, tori tai aukio, talonpoikaistupa ja ehkä ajanmukainen tapettihuone. Metsäkulisit, merimaisema ja vuoristomaisema kuuluvat puolestaan pastoraaliin. Luokitte-
lusta tulee välttämättä hiukan epätarkka, sitä vaikeuttaa dokumenttien, kuvien ja näytelmätietojen puute. Joidenkin interiöörien arvioinnista ja kuulumisesta tietyn perustyyppiin yhteyteen ei voi olla varma. On mahdotonta tietää, miten ”hienoja” tai mitä tyyliä interiöörit, huoneet tai salit oikeastaan olivat. Voi vain arvella kumpaa, tragediaa vai koediaa ne taustoittavat.

1800-luku oli Suomessa vielä pääosin kiertueteatterin aikaa,¹³¹ Suomen etelä- ja länsirannikolla esiintyneistä saksalaisista, balttilaisista ja ruotsalaisista seurueista jotkut jäivät pitemmäksi aikaa tai kokonaan Suomeen. Tästä syystä Oulussa oli sinne kotiutuneen entisen kiertueteatterin johtajan Westerlundin

1850-luvun alussa rakennuttama teatteritalo. Sinne mahtui 500 henkeä ja se täytti kaikki teatteritalolle asetettavat vaatimukset: talon kulissi- ja pukuvarasto, näyttämötekniikka, kullatut koristeet ja orkesterimonttu tekivät kaupungista teatteriseurueita houkuttelevan kohteen.¹³²

3.5 Porin ensimmäinen teatteri

Porin ensimmäiseksi teatteriesityksille sopivaksi tilaksi kehittyi hotelli Otavan suuri salonki, joka sijaitsi rakennuksen toisessa kerroksessa. Teatteriksi, jossa ulkomaisetkin seurueet saattoivat esiintyä, se oli sisustettu vuonna 1859.¹³³ Suurimmat ja varakkaimmat seurueet toivat ohjelmistoon kuuluvat kulissikerrat ja puvut mukanaan tai sitten niitä varten maalattiin kulissit erikseen. Paikalla oli ajan tapaan toki omaakin näyttämötarpeistoa peruskulisseineen. Näitä olivat ”penkit, näyttämövarustimet: väliverhot, kulissit, muutama ikuisesti vihanta puu ja pieni mutta kauniisti maalattu mökkinen”.¹³⁴ Vuoteen 1873 mennessä ne olivat jo niin kuluneita, että niiden kunnossa oli toivomisen varaa ja asian korjaamiseksi toivottiin tehtävän jotain. Tämä koski ainakin kulisseja, koska raatihuoneen koristelutyöhön paikkakunnalle kutsutulta turkulaiselta koristemaalari Karl Konstantin Hellsténiltä tilattiin uudet kulissit.¹³⁵ Tekijä on mitä ilmeisimmin sama Hellstén, joka esiintyy aiemmin Viipurin teatterin yhteydessä.

Elokuussa 1879 saapui kaksi kulissikertaa kaupunkilaisten ihailtaviksi, kuten Lampinen asiasta kirjoittaa. Toiset olivat salikulissit, ilmeisesti komeat, koska niistä puhutaan loistokkaana huoneena, ”jossa oli mitä hienoin silaus Ludvig XIV:n tyyliä” ja toinen oli maisema, ”jonka tausta oli hyvin miellyttävä.”¹³⁶ Lampinen arvelee niiden olleen hyvinkin tarpeellisia saksalais-ranskalaisten suosikkinäytelmien lavastuksina, sen sijaan ”muutama vihanta puu ja pieni mökkinen” sopivat kyllä ruotsalaisten ja suomalaisten kansannäytelmien taustoiksi.

3.6 Nya Teatern / Svenska Teater i Helsingfors

Kahdenkymmenen vuoden tauon jälkeen vuonna 1860 valmistui Helsinkiin taas uusi teatteritalo. Se oli kivistä rakennettu komea teatteritalo, silloiselta nimeltään Uusi Teatteri (Nya Teatern), nykyään Svenska Teatern i Helsingfors. Talo paloi 1864. Teatteri rakennettiin entiselle paikalleen heti uudelleen. Uusi Nya Teatern aloitti toimintansa 1866.¹³⁷ Nya Teatern oli lähes koko 1800-luvun vierailevien, pääasiassa ruotsalaisten, seurueiden näyttämö Helsingissä. Teatterin ensimmäiset tyyppikulissit tilattiin 1860 Saksasta Paul Gropiukselta ja ne siten olivat

berliiniläisen Gropius & Sohn ateljeen valmistamia ja toimittamia eurooppalais-tyylisiä tyyppikulissikerrastoja.¹³⁸ Kulissit tuhoutuivat teatterin tulipalossa 1864. Näistä lavastuksista ei ole jäänyt mitään tietoa jälkipolville paitsi sen verran, että kun teatteriin jo heti syksyllä 1864 tilattiin uudet tyyppikulissikerrat, haluttiin ne samalta tekijältä ja samanlaiset kuin entisetkin olivat. Tilaus tehtiin Gropiukselta pyydetyn ja hänen tekemänsä tarjouksen perusteella. Tähän tilaukseen liittyy Helsingin Ruotsalaisen teatterin arkistossa yhä tallessa oleva Magnus von Wrightin vuonna 1864 Tammelassa tekemä luonnos *Saaren maisema*.¹³⁹ (Kuva 41.)

3.6.1 Magnus von Wrightin maisemafondi

Magnus von Wright luonnosteli jo 1864 Nya Teaternin tilauksesta suomalaisen järvimaiseman teatterin käyttöön. Siinä on yläkulmasta kuvattu järvimaisema Tammelan Kaukolanharjulta. Se oli tarkoitettu Nya Teaterniin, uuteen palaneen teatterin tilalle rakennettavaan Nikolaj Benois'in (1813–1895) suunnittelemaan vuonna 1866 valmistuneeseen teatteritaloon.¹⁴⁰ Käsittelen tätä maisemafondia tavallista perusteellisemmin, koska tietämäni mukaan se on ensimmäinen teatteriin tilattu suomalaista maisemaa esittävä taustafondi tai *fondridå*, kuten tilaaja sitä nimittää.

Magnus von Wright teki useita luonnoksia samasta *Saaren maisemasta*, näkymän Tammelan Kaukolanharjulta. Ensimmäiset luonnokset ovat peräisin vuodelta 1846, jolloin hän teki matkan Uudellemaalle ja Hämeeseen. Matkan tarkoitus oli kuvata maisemia Topeliuksen *Finland framstäld i teckningar* -julkaisuja varten.¹⁴¹ Tästä työstä alkoi Magnus von Wrightin ja Zachris Topeliuksen ystävyys ja työtoveruus. Ilmeisesti sen seurauksena Magnus von Wrightista tuli myös ”teatterimaalari”. Hän oli kahdellakin eri tavalla mukana Topeliuksen ja Paciuksen 1852 Nya Teaternissa esitetyn ensimmäisen kotimaisen oopperan *Kaarle kuninkaan metsästyksen* visualisoinnissa. Kun Topeliuksen kerrotaan kulissien takana hoitaneen näyttämövaihdoksia ja muuta asiaan kuuluvaa, kuten ”toisen näytöksen lopussa iltaruskon”,¹⁴² niin von Wright oli suunnitellut ja maalannut muun muassa näyttämöllä tarvittavan karhun.¹⁴³ Näistä teatterieriennoista on merkintöjä hänen päiväkirjassaan vuosilta 1850–1862. Vuodelta 1852 tiedetään: ”... i Helsingfors visas Pacius *Kung Karls jakt* i sin helhet – Magnus von Wright bidrar genom att måla björnen i kulisserna.”¹⁴⁴ Tarkempaa tietoa siitä, millaisen karhun hän teki, ei ole. Oliko kyseessä maalattu karhupuku vai näyttämölle pystytettävä litteä ”karhukulissi”? Arvailujen varaan jää sekin, maalasiko hän muitakin oopperassa tarvittavia näyttämöelementtejä. Päiväkirjassaan hän kertoo aloittaneensa karhun maalaamisen 15.2.1852.¹⁴⁵ Sen sijaan hänen maalaamansa taulu *Kaarle kuninkaan metsästyksen* loppunäytöksestä on yleisesti tunnettu, ja samalla Suomessa harvinainen dokumentti aikakauden teatterista.¹⁴⁶

Yhteiset teatteriharrastukset työllistivät Topeliusta ja von Wrightiä myöheminkin. Topelius järjesti Nya Teaterniin Turun Ruotsalaisen teatterin tapaan muodikkaita tablå-näytöksiä (*tableaux vivants*), joissa tekijä oli taiteilija Wilhelm Ekman (1831–1888).¹⁴⁷ Teatteriyhtiön pöytäkirjasta löytyy merkintä vuodelta 1863, siis ensimmäisen teatteritalon ajalta: ”Direktionen med tacksamhet gaf till anhöll herr Topelius om fullmakt för sig ogh herr von Wright att arrangera en serie i samband med baron Mannerheim.”¹⁴⁸ Von Wright on osallistunut kuvaelmien tekemiseen. Ainakin yhden teoksen aiheena oli Runebergin ”Hanna”. Tällaisia esityksiä lienee ollut enemmänkin ja von Wright niissä mukana asian-tuntevana visualistina.

Ruotsalaisen teatterin (Svenska Teater i Helsingfors) arkistossa vielä tallessa olevan *Saaren maisemaa* esittävän näyttämökuvan tai fondiluonnoksen taustan selvittäminen ei ole ollut yksinkertaista, koska olemassa olevat tiedot ovat varsin ristiriitaisia. Tärkeää lisätietoa Magnus von Wrightin toiminnasta olen saanut professori Jukka Ervamaalta, jonka ansiosta tiedot taiteilijan Saaren maisemäkymien kuvaamisesta ja teatteritöihin liittymisestä selkenivät.¹⁴⁹ Lisäksi Magnus von Wrightin julkaistut päiväkirjat vuoteen 1869 saakka ovat antaneet lisäselvitystä.¹⁵⁰ Muut lähteet ovat Marius af Shulténin kirja *Svenska teatern – Benois Teaterhus* (1970) ja teatterin arkistossa olevat alkuperäiset, Benois’in teatterin rakentamiseen liittyvät pöytäkirjat, joissa muun lisäksi kerrotaan kulisien hankinnasta. *Saaren maisema* -luonnoksen käyttötarkoitus on jäänyt jossain suhteessa epäselväksi. Puuttuu myös lopullinen vastaus siitä, mitä muita luonnoksia Magnus von Wright todella teki ja millaisia kulisseeja teatteriin lopulta saatiin, koska niistä ei enää ole mitään jäljellä. Ville Lukkarinen on kirjassa *Suomi – Kuvas-ta Mielenmaisemaan* antanut uutta tietoa Magnus von Wrightin *Saaren maiseman* tekovaiheista. 22.8.1846 von Wright on tehnyt panoraamamallisen lyjykyä-luonnoksen, jossa sama on maisema kuin teatterifondissakin mutta laajempaa.¹⁵¹ (Kuva 57.) Mahdollinen syy epäselvyyksiin on se, että vuonna 1866 valmistuneen toisen teatterirakennuksen rakennusvaiheen pöytäkirjojen lavastusta koskevia merkintöjä on vaikea tulkita siksi, että lavastuksen käsite näyttää olevan täysin tuntematon. Muistiin merkitsijä ei selvästikään ole tuntenut teatterin terminologiaa hyvin. Hän ei varmaan olekaan ollut ”teatterilainen”.

Uusien lavasteiden tilaaminen tulipalossa palaneiden tilalle oli pitkä prosessi, johon liittyi ilmeisen voimakas halu saada uudelle näyttämölle kotimaisia miljöitä esittäviä tyypikulisseeja. Sen voi olettaa olleen eräänlaisen rinnakkaisilmion teatterin siihen aikaan toivotulle kotimaiselle linjalle, jota oli jo toteutettu vaikutusvaltaisten teatteriharrastajien Topeliuksen, Cygneauksen ja muiden taholta.¹⁵² Toiveissa olevan korkeatasoisen kotimaisen ja kansallisen ohjelmiston katsottiin vaativan myös näyttämölle edustavat kotimaiset miljööt.¹⁵³

Uusista tuulista huolimatta käytännössä noudatettiin edelleen perinteisiä teatterikonventioita. Palaneiden tyypikulisikertojen tilalle tilattiin uudet sak-

salaiselta professori Paul Gropiukselta, jonka tekemät edellisetkin olivat olleet. Ne edustivat silloiseen teatterimaalaustyyliin kuuluvia koristeellisia, romanttis-realistisia tyyppilavastuksia. Koska niihin oltiin tyytyväisiä ja ne vastasivat ajan vaatimuksia, tilattiin samanlaiset uudelleen. Jotta tilaus tulisi asianmukaisesti toteutetuksi, tilauksen yhteydessä lähetettiin Gropiukselle luettelo entisistä kulisseista. Jotain uutta ja joitakin muutoksia kuitenkin haluttiin.¹⁵⁴ Tästä asiasta on vaihtelevia tietoja. Magnus von Wright on kuitenkin se taiteilija, jota pyydettiin tekemään luonnoksia uusia tyyppikuliseseja ja taustafondeja varten Gropius & Sohn'in ja myöhemmin jonkin muunkin ateljeen toteutettaviksi. Varmaa on, että Saaren maisemasta luonnostellusta suomalaista maisemaa esittävistä kuvasta piti Saksassa juuri Gropiuksen ateljeessa maalata "fondridå"¹⁵⁵. Fondridå tarkoittaa lähinnä samaa kuin "fonddekoration", näyttämön tyyppikulisieihin kuuluvaa taustafondia. Se on näyttämön taustalle ripustettu yleensä koko näyttämön takaseinän peittävä kankaalle maalattu kuva. Af Schulténin kirjassa on kuva Saaren maisemaluonnoksesta, jolloin kuvatekstin mukaan kyseessä on taustafondi. Teksti on seuraavanlainen: "Fonddekoration med motiv från Saaris i Tammela. Skiss av Magnus von Wright."¹⁵⁶

Saaren maisemaluonnoksia teatteria varten on pyydetty taiteilija von Wrightiltä kahteen kertaan. Ensimmäiset teatterifondia varten tehdyt luonnokset ovat pääasiassa vuodelta 1864, jolloin taiteilija työskenteli tilauksen takia Tammelas-
sa juhannuksen tienoilla, 21.6.–29.6.1864 välisenä aikana. Niitä hän viimeisteli vielä myöhemmin samana kesänä 2.8.–5.8.1864 ja ilmoittaa niiden valmistuneen 6.8. Nämä kaksi tai kolme ensimmäistä maisemaluonnosta hän luovutti välittömästi tilaajalle. Magnus von Wright kirjoitti 2.8.1864: "Jag började arbeta på 2ne landskap för nya theaterhus bolaget, och för en blifvande fondridå", ja 6.8.1864: "Landskaperna blefvo färdiga. De äro utförda på tonpapper i blyharts och lätt agurerade". Tämän jälkeen hän jätti valmistuneet luonnokset (ainakin kaksi) tilaajalle.¹⁵⁷ Valittuun luonnokseen toivottiin vielä lisättäväksi Tammelan kirkko, kartanoita/taloja ja veneitä. Tilaajina teatterin puolesta olivat Fr. Tensgström ja vapaaherra, paroni Wallén.

Magnus von Wright oli 12.10.1864 jälleen tapaamassa tilaajien edustajaa. Seuraavana päivänä 13.10. taiteilija kirjoittaa: "Gjorde jag åtskilliga tillägg (Tammela kyrka, gårdar och botar osv.)" ja 21.10.1864: "Om morgonen återlämnade jag teaterplanchen till Wallén".¹⁵⁸ Ervamaa arvelee, että tässä viimeisessä vaiheessa oli arvioitavana ollut kaksi luonnosta, toinen oli valittu ja taiteilija oli viimeistellyt sitä ja jättänyt sen jälkeen hyväksytyn luonnoksen tilaajalle 21.10.1864.¹⁵⁹ Kyseessä saattaa olla myös myöhemmin tilattua teatterifondia varten tehty samanlainen luonnos. Arvoitukseksi tuntuu jäävän päätyikö tai lähetettiinkö 1864 tehty luonnos ollenkaan Gropiukselle Saksaan.

Seuraavassa pari otetta Nya Teatern'in rakennusyhtiön pöytäkirjasta. Niistä käy ilmi mitä Magnus von Wrightin toivottiin tekävän. Toisessa katkelmassa

tarkoitetaan edellä mainittua suomalaista *Saaren maisemaa* kohdassa, jossa puhutaan taustaesiripun, siis fondridå/fonddekoration luonnoksesta.

Teatteritalon johtokunta 20.4.1864

§2

*Esiteltiin muuan Gropius & Sohn: ilta saapunut kirjoitelma, joka oli päivätty Berliinissä huhtikuun neljäntenä päivänä ja, jossa sanotut Her-
rat, tehdyn kyselyn johdosta, tarjoutuivat ottamaan tehtäväkseen valmis-
taa uudet tyypikulisikerrat, joita tullaan tarvitsemaan tänne aiottuun
uuteen teatteriin sekä pitämään nämä lavasteet valmiina lähetettäväksi
1. päivänä huhtikuuta 1865 sikäli kun he tämän vuoden toukokuun
1. päivään mennessä saavat taustakulisien, kulisien, soffittien y.m.
mitat sekä edellyttäen, että tulevasta tilauksesta ei tule pienempää
kuin se, minkä he ovat toimittaneet vuonna 1859, ilmoittavat olevansa
tyytyväisiä siihen kolmen hopeagrochenin Reinin rahakannan mukai-
seen hintaan, jonka he olivat silloin määränneet sille, tehden kuitenkin
poikkeuksen kuvaelmaesiripun kohdalla, jonka hinta voitaisiin määrätä
vasta sitten, kun he ovat saaneet vastaanottaa skitsin tähän; ja tämän
lisäksi johtokunta päätti, että kaikkien uusien lavasteiden tilaus muilta
osin olisi yhteneväinen vanhan taulukon kanssa poikkeuksena kuitenkin
”talonpoikaistupa”, josta katsottiin, että totuudellisemman luonnon-
mukaisuuden takia se olisi maalattava täällä, ja johon Herra M. von
Wrightia pyydetäisiin toimittamaan sopiva skitsi. Lisäksi jätettiin tilaa-
matta yksi vanhassa taulukossa kohdassa kulisit No:12 mainittu Poh-
joissaksalainen metsä ja kohdassa kulisit No:14 mainittu ”läpimurrettu
pilvitaivas” taustaesirippuineen/fondi.*

*Johtokunta halusi antaa Herroille Gropius & Sohn: ille tehtäväksi
kaikkien muiden lavasteiden valmistamisen, mikä piti lähetettävällä
kirjeellä ilmoittaa sanotuille Herroille, ja samassa yhteydessä toimittaa
kuvaelmaesiripun luonnos ja sen perusteella saada tietää hinta.¹⁶⁰ Li-
säksi johtokunta ilmoittaa tarpeelliset lavasteiden mitat, jotka tul-taisiin
toimittamaan heille seuraavan toukokuun loppuun mennessä. Sen jäl-
keen johtokunta toivoi voivansa vuoden kuluttua eli toukokuussa 1865
odottaa, että koko tilaus olisi täytetty.¹⁶¹*

Teatteritalon johtokunta 4.11.1864

§2

*... johtokunnalle oli lähetetty piirustuksia, joiden tarkoitus oli mää-
rätä näyttämön korkeus sekä esirippujen, kulisien ym. mittasuhteet;
ja päätti johtokunta, että sanotut piirustukset yhdessä Herra M. von
Wrightin maalaaman taustaesiripun (fändridå) skitsin kanssa piti to-*

*teuttamista varten lähettää Herroille Gropius & Sohn Berliiniin, mistä Herra konsuli Frenckell otti tehtäväkseen huolehtia.*¹⁶²

Uuteen teatteriin tarkoitetut lavasteet tilattiin ilmeisesti vasta syksyllä, vaikka tilaus olikin jo aiemmin keväällä 1864 käsitelty johtokunnassa ja päätös tilattavista kulisista tehty. Tilaus tehtiin vasta syksyllä, koska silloin saatiin tarkennetut mitat ja piirustukset näyttämöstä.¹⁶³ Magnus von Wright oli jättänyt *Saaren maisema* -luonnoksen tilaajalle 21.10.1864, jolloin voi olettaa niiden menneen eteenpäin, viimeistään silloin, kun Gropiukselta vielä marraskuussa tilattiin muun muassa kaksi kattokruunua, suurempi salonkiin ja toinen pienempi näyttämölle. Af Schulténin mukaan tällöin haluttiin Gropiukselta vielä kaksi uutta fondia, ”suomalainen maisema” ja suomalainen talonpoikaistupa,¹⁶⁴ joiden oheen liitettiin Magnus von Wrightin niitä varten tekemät luonnokset. Tätä tupakulissia, varsinkin jos se olisi toteutettu, voisi jopa pitää ensimmäisenä suomalaista miljöötä esittävänä tyyppikulissina Suomessa. Tosin Turun ruotsalaisessa teatterissa oli jo samaan aikaan C. G. Söderstrandin maalaama talonpoikaistupa. Mutta siitä, oliko se nimenomaan suomalainen tupa, ei ole tietoa. Entä sitten mainittu ”suomalainen maisema”? Oliko kyseessä juuri *Saaren maisema* vai joku muu nimenomaan tyyppikulissiksi tarkoitettu maisemakuva? Jälkimmäinen näyttää todennäköisemmältä siksi, että Af Schultén kirjoittaa toisessa yhteydessä, myöhemmin edellä puheena olleiden Berliinistä tilattujen näyttämökuvien lisäksi tilatun suomalaisen maiseman, jonka aiheena oli luonnonkaunis Saaren maisema Magnus von Wrightin luonnostelemana.¹⁶⁵ Mutta kun valmiit kulissit saapuivat, ei *Saaren maisemaa* ollut tehty. Maisemaa oli ilmeisesti odotettu, koska sen pois jääminen muuten toivotulla tavalla tehtyjen ja toimitettujen tyyppikulissikertojen joukosta aiheutti vielä kirjeenvaihtoa osapuolten välillä.

Miten Nya Teaterniin kulissit toteutuivat, jää myöskin arvoitukseksi. Af Schultén mainitsee myös Gropiukselta tilatun ”ridån”, taustafondin, jota varten Magnus von Wright olisi tehnyt luonnoksen. Arvelen sen olevan johtokunnan pöytäkirjassa mainittu kuvaelmaesirippu/fondi. Mistä kuvaelmasta oli kyse, ei tilauksesta käy ilmi. Tätä varten von Wrightiltä pyydettiin uusi luonnos, jonka mukaan näyttämökuva olisi toteutettu, tällä kertaa Pietarissa. Tämä tieto perustuu taiteilijan päiväkirjamerkintään 16.6.1866: ”Ritade jag under hela dagen på Tammela utsigten. Emellan 4–5 hos baron Wallén som önskade att skizzen till ridån skulle färgläggas för en blifande fondridå i nya theatern – målningen af ridån skall utföras i Petersburg.”¹⁶⁶ Tämänkään teatterifondin valmistumisesta tai käytöstä ei ole enää tietoa. Baron Wallén esiintyy tässä vielä toisenkin 1866 tehdyn tilauksen tekijänä.¹⁶⁷ Lopullinen vastaus siihen, mitä muita luonnoksia Magnus von Wright todella teki ja millaisia kulisseeja teatteriin lopulta saatiin, on yhä auki.

3.6.2 Magnus von Wrightin maisemafondi ja tilailluusio

Kuvailen seuraavassa luonnosta. Maisemanäkymä Tammelan Kaukolanharjulta, on edustuskuva, laaja kesäinen järvimaisema, korkealta mäeltä nähtynä. (Ks. kuva 41.) Siinä on kolme selvästi erottuvaa vyöhykettä, etuala, keski- ja taustavyöhyke. Etualan voimakas korostus lisää kuvan syvyyksivaikutelmaa. Keskeltä edestä lähtee polku, jonka vasemmalla puolella edessä on kanto ja suuri samaloitunut kivi. Oikealla aivan edessä on kaikkein suurin kivi. Sen kanssa samalla tasolla vasemmassa nurkassa on kaatunut koivu, jonka oksat näyttävät pieniltä pensailta. Lisäksi etumaastosta nousee muutamia paksuja puunrunkoja, jotka katkeavat kuvan yläreunaan. Etualaa seuraavan tummemman keskivyöhykkeen metsästä ovat vain puiden yläosat näkyvissä. Näin maiseman korkeuserot korostuvat vahvasti. Muu keskiosa on tyyntä järvenselkää lukuisine saarineen. Keski- ja taustavyöhykkeen rajalla järven vastarannalla, oikealla, on mökki, jonka piipusta nousee savua, ja vasemmalla kaukana horisontissa häämöttää Tammelan kirkko. Keskellä järveä vasemmalla näyttäisi olevan vene. Nämä elementit toimivat myös huomiopisteinä, jotka tilaa hahmottavasti kuljettavat katsetta kohti taustaa: ensin etualan heleän vaaleanvihreät koivunoksat ja ruskea kanto, oikeanpuoleisen kiven vaalea huippu ja seuraavaksi keskusvyöhykkeen punainen mökki oikealla ja viimein katse kiinnittyy kaukana horisontissa olevaan valkoiseen kirkkoon. Perinteisten eurooppalaisten tyyppikulissien kaavamaiset maisemat olivat erilaisia kuin von Wrightin maisema *Saaren maisema* -luonnoksessa, vaikka kulissimainen sommittelu ja maisema-aihe oli kummassakin olennaista. Molemmissa oli lisäksi tavoitteena luoda näkymä mahdollisimman laajasta, loputtomiin jatkuvasta maisemasta. Tilavaikutelman luominen tuntuu näissä maisemakuvaauksissa olevan keskeisessä osassa. Siksi esiin nousee kysymys tilavaikutelman merkityksestä yhtäältä näyttämöllä ja toisaalta varhaisessa suomalaisessa maisemamaalaustaiteessa. Miksi tilalla on niin keskeinen merkitys?

Illusionistisessa, tyyppikulissein tehdyssä lavastuksessa, kuten teatterissa yleensäkin, näyttämön ja katsomon välinen suhde määrittää näyttämökuvan toteutuksen. Taustafondin tehtävänä oli olla konkreettisesti näyttämön tilan jatke katsojan silmän tasolta katsottuna. Perspektiivisen näyttämökuvan tyyppikulissikertoineen tuli luoda uskottava syvyyksivaikutelma, todellisuuden illuusio. Pienimmillekin näyttämöille saatiin avaruutta ja tilan tuntua kulissien taivas- ja järviosilla.

Näyttää siltä, että tila luotiin lähes samoin keinoin sekä maisemamaalaustaiteessa että teatterin näyttämökuvassa. Tyyppikulissilavastuksen tilailluusio perustui satoja vuosia vanhaan teatterikäytäntöön. Suomalaisessa 1800-luvun maisemamaalaustaiteessa keskeis-, ilma- ja väriperspektiivin käyttö liittyi luontevasti maisemakuvien kansallisiin tavoitteisiin. Von Wrightin Saaren maisema-luonnos kuuluu niihin. Olihan hän tehnyt samojen luonnosten pohjalta sekä

maisemamaalauksia että teatterin taustafondin. Kuvassa laaja järvimaisema näyttää jatkuvan lähes äärettömiin, vielä horisontin jälkeenkin. Se edustaa ajalle tyypillistä, Suomessakin pitkään suosittua maisemamaalaustyyliä. Tilalla oli tällaisissa maisemakuvissa aivan oma merkityksensä. Sillä tavoiteltiin mielikuvaa loppumattomiin jatkuvasta maisemasta. Katsojan edessä oli ikään kuin kotoaan koko kuva. Tilan merkitys ei ollut siten konkreettinen kuten näyttämöllä, vaan sillä oli symbolinen merkitys.

Tavanomaiseen tyyppikulissikertaan tai eri kertoihin sopivaksi käyttökuvaksi olisi Magnus von Wrightin ylhäältä harjulta kuvattu maisemakuva sopinut huonosti. Näyttämöllä korkealta kuvattua maisemapanoraamaa olisi ollut vaikea yhdistää tavallisiin lattian tasolta lähteviin sivukulisseihin eli metsäsivuihin maallatuine puineen. Esityksen tapahtuminen korkealla mäellä olisi jostain erityisestä syystä ollut mahdollista, esimerkiksi jos kyseessä olisi ollut lavastus vain johonkin yksittäiseen näytelmään, mikä 1860-luvulla oli erittäin epätodennäköistä. Tosi-Asia kuitenkin on, että yleensä taustafondin kuului olla sen verran yleisluonteinen, etteivät maaston korkeuserot herättäneet huomiota tai ilman syytä paikallistaneet esitystä johonkin tietynlaiseen maastoon. Harvat näytelmät sijoittuvat korkealle harjulle. Taustan käyttö olisi ollut vähäistä eikä maisema olisi vastannut tarvetta, yleisluonteista, monissa eri näytelmissä käytettävää taustafondia.

Uskon, että sekä Magnus von Wright että näyttämökuvan tilaajat ovat toimineet hyvässä uskossa olettaen tilatun kuvan sopivan näyttämölle. Vaikuttaa siltä, että heillä ei juurikaan ollut käsitystä lavastamisesta eikä näyttämön todellisuudesta tai illuusion rakentamisen perinteestä. Heidän tavoitteenaan oli vain oman käsityksensä mukaisen edustavan suomalaisen maiseman saaminen näyttämölle.

Magnus von Wright on tehnyt luonnoksensa ajan parhaaseen maisemamaalaustyyliin. Saaren maisemaluonnoksen pikkutarkka, suorastaan naturalistinen, yksityiskohtia korostava tyyli on tyypillistä lintumaalarina tunnetun Magnus von Wrightin tuotannolle. Teatterimaalauksessa vastaavanlaista tarkkuutta on turha noudattaa, ainakaan silloin kun kysymys ei ole tietoisesti naturalismiin pyrkivästä näyttämökuvasta. Von Wrightin näyttämökuvassa eivät kaikki hienot detaljit olisi näkyneet katsomoon saakka.

Arvoitukseksi jää, miksi Gropius ei toteuttanut Suomesta tilattua *Saaren maisemaa*. Syitä siihen kyllä voi löytää. Teattereiden varustamiseen erikoistuneet liikkeet tai koristemaalausateljeet olivat suuria yrityksiä, jotka tuottivat usein koko teatterin sisustuksen ja jopa järjestivät näyttämökoneistonkin. Kulissien maalaminen oli vain yksi suurempi tai pienempi osa tuotevalikoimaa. Paul Gropius itse on ilmeisesti ollut erityisen tunnettu hienoista kulisistaan.¹⁶⁸

Edellä mainituista syistä voi olettaa, että Gropiuksella itsellään tuskin oli mitään pakottavaa tarvetta tai syytä tehdä, oikeastaan jäljentää, tuntemattoman suomalaisen taiteilijan maisemakuvaa, joka ei täysin vastannut hyville tyyppiku-

liselle asetettuja vaatimuksia ja aiheen käsittelykin poikkesi tavanomaisesta. Olihan Gropiukselta vielä myöhemmin 1879 Helsingin venäläisen Aleksanterin Teatteriin kulisseeja tilattaessa pyydetty ”venäläinen talonpoikaistupa” (mahdollisuuksien mukaan). Tämän tilauksen yhteydessä ei mukana ollut luonnosta, eikä kansallisten erikoispiirteiden esiintyminen kulisseeissa vielä silloinkaan ollut itsestään selvää. *Saaren maiseman* toteuttaminen olisi todennäköisesti vaatinut erikoisjärjestelyjä ja taitavan jäljentäjän. Tekijä varmaan olisi löytynyt, vaatihan tavallisen koristemaalarin ammatti ensisijaisesti teknistä taituruutta. Kyseessä olisi kuitenkin ollut tavanomaisesta ”sarjatuotteesta” poikkeava erikoistehtävä. Se olisi saattanut lisätä kustannuksia. Osoittautuiko koko yritys liian kalliiksi vai ”unohtiko” Gropius koko tilauksen? Siksikö että ateljeen imago ei olisi sallinut tehtäväksi ”huonoa tuotetta” ja liikkeen maine olisi kärsinyt?

Magnus von Wrightin näyttämömaisemaa voi pitää kansallisen herätyksen tuotteena ja eräänlaisena ensiäirueena siirryttäessä kohti suomalaisaiheisia tyyppikulisseeja. 1800-luvun lopulla ei välttämättä enää tultu toimeen pelkällä etelämaisella, keskieuropalaisella ja pohjoismaisella maisemalla, joita esimerkiksi tukholmalaisen Grabowin ateljee tuotti ensimmäisten suomalaisten teattereiden näyttämöille.

3.6.3 Nya Teaternin vakiovarusteisiin kuuluneita tyyppikulisseeja

Nya Teatern kuului niihin muutamiin varakkaisiin suomalaisiin teattereihin, joilla oli mahdollisuus hankkia monipuolinen ja korkeatasoinen tyyppikulissivalikoima. Niillä oli oma merkityksensä juuri sellaiselle ”seurapiiriteatterille”, jollainen Helsingin ruotsinkielinen Nya Teatern aikoinaan oli. Hienot tyyppikulissit olivat yksi ylpeyden aihe ja tärkeitä teatterille, joka tarjosi tukholmalaisia esityksiä ja tunnettuja ruotsalaisia tähtiä komeissa kulisseeissa.¹⁶⁹ Perusvarustuksesta oli syytä huolehtia. Saksasta tilatut kulissit vastasivat tätä tarvetta edustaen samalla ajan tyyliä ja makua. Uudelleen rakennetun Nya Teaternin avajaisissa syksyllä 1866 oli esillä Gropiusta parhaimmillaan. Helsinkiläinen *Allmänna Tidning* kirjoittaa avajaisista: ”Ridon gick upp och på scenen möttes våra blickar av en magnifik sal, ett av Gropii mästerstycken i dekorationsväg, där en talrik orkester, under professor Pacii ledning, öppnade, festkonserten med Webers härliga ouvertyr till ”Oberon”.¹⁷⁰ Aikomus teetättää suomalaista maisemaa esittävä taustafondi Magnus von Wrightiltä tilatun luonnoksen mukaan näyttää jääneen vain hyväksytyksi yritykseksi. Ehkä teatterin suomalaiskansallisen linjan kaventuminen vähensi tarvetta ja intoa saada nimenomaan suomalainen maisema teatterin lavalle?¹⁷¹ Tai ainakin sen voi olettaa olevan yhden synn muiden joukossa.

Vuonna 1882 tilattiin vanhoja käytössä kuluneita ja rikkoutuneita täydentävät ja kokonaan uudet kulissikerrat tukholmalaiselta Carl Grabowilta, josta oli tullut

helsinkiläisten teattereiden hovihankkija. Grabow ei jäänyt Gropiuksesta jälkeen tyyliä ja komeudessa. Hänen ateljeensa oli ensisijalla vuosisadan molemmin puolin rakennettujen uusien pohjoismaisten teattereiden varustajana. Tyyli ja tietotaito oli taattua laatua, olihan taiteellisesti lahjakas Grabow voinut opiskella Saksassa ja saanut ammattioppinsa juuri Paul Gropiuksen ateljeessa.¹⁷²

Esimerkkinä vanhojen kulissien käytettävyydestä af Schultén mainitsee Nya Teaternin rokokoo-tyyliset salikulissit, joita oli 1919 käytetty ainakin kuuden eri esityksen lavastuksina.¹⁷³ 1890-luvulla tehdyn inventaario-luettelon perusteella teatterissa oli 27 erilaista kulissikertaa. Suuri osa niistä oli samanlaisia vakituksia tyyppikulisseeja kuin muillakin suomalaisilla näyttämöillä, kuten peilisali goottilaiseen tyyliin, tyylisali rokokootyyliin ja linnanpiha, tarkemmin Turun linnanpiha, ehkä johonkin tiettyyn näytelmään tehty ja siirtynyt sittemmin yleiskäyttöön. Varakkaimmat teatterit saattoivat tyyppikulissien ohteen maalauttaa joihinkin näytelmiin yksittäisiä erityiskulisseeja, vaikka se 1900-luvun alussa ei vielä ollutkaan vakiintunut tavanomaiseen teatterikäytäntöön.

Nya Teaternista (nykyään Svenska Teater) oli alun perin tarkoitus tehdä ensimmäinen suomalainen, kaikille kieliryhmille yhteinen kansallisnäyttämö. Se olisi ollut muiden muassa aikansa vaikuttajan, professorin, kirjailijan, draamaatikon ja lehtimiehen, innokkaasti suomalaisen, kotimaisen teatterin asiaa ajaneen Zacharias Topeliuksen unelmien täyttymys. Mutta toisin kävi. Kiristynyt kieliriita tukahdutti eri kieliryhmiä edustaneiden kulttuuripiirien yhteiset ponnistukset ja teki kaikenlaisen yhteistyön mahdottomaksi. Nya Teatern jäi riikinruotsalaisen kiertueteatterin ja ruotsinmielisen kulttuurin tyssijaksi. Tämä valitettava käänne oli omiaan vauhdittamaan suomenkielisen teatteritaiteen kehitystä ja kokoamaan voimat uudelleen, nyt suomenkielisen kansallisteatterihankkeen taakse. Suomen Kansallisteatteri valmistui vasta seuraavan vuosisadan puolella vuonna 1902, jolloin pitkään odotettu teatteri saikin sitten arvolleen sopivat komeat puitteet.¹⁷⁴

3.7 Arkadia-teatteri Helsingissä

Nya Teaternin kanssa lähes samaan aikaan 1861 aloitti toimintansa Engelin Esplanadin teatterin seuraaja puinen Arkadia-teatteri, johon oli käytetty Engelin puuteatterista saatua rakennusmateriaalia ja siirretty uuteen paikkaan, uudessa muodossa. Se sijaitsi Mannerheimintien varrella entisen Hankkijan talon tienoilla. Kuvien perusteella sitä ei enää voi tunnistaa vanhaksi Engelin teatteriksi. Siellä toiminta jatkui Arkadia-teatterina. Teatterin tiloja kuvattiin pieniksi ja ahtaiksi. Näyttämön lattia oli vino ja siellä käytettiin tyyppikulisseeja samaan tapaan kuin muissakin teattereissa. Kulisseista tiedetään, että ainakin osa niistä oli Oskari Heinäsen maalaamia.¹⁷⁵ Tätä ”uutta” vierailuteatteria käyttivät venä-

läinen teatteri ja vierailevat seurueet, jotka jakoivat tilat Bergbomin Suomalaisen Teatterin kanssa, kunnes venäläinen Aleksanterin Teatteri 1879 valmistui ja venäläiset siirtyivät sinne. Venäläisten poistuttua Arkadiasta tuli ensimmäisen suomenkielisen teatteriseurueen, edellä mainitun Bergbomin Suomalaisen Teatterin vakituinen näyttämö, johon kuului myös vuodesta 1873 vuoteen 1875 toiminut Oopperaosasto.¹⁷⁶

3.8 Helsingin Aleksanterin Teatteri

Vuonna 1879 valmistui venäläistä hoviteatterityyliä edustanut Helsingin venäläinen Aleksanterin Teatteri. Teatterin rakentamisesta kiertävän venäläisen ammattiteatterin estradiksi vastasi silloinen kenraalikuvernööri Nikolai Adlerberg (1809–1892), joka sivistyneenä kulttuuria arvostavana henkilönä piti teatteria arvossa. Hanketta edisti ratkaisevasti se, että hän oli keisari Aleksanteri II:n perhetuttu ja sai siksi keisarin tuen teatterihankkeelle. Ilman tätä myötämielisyyttä teatteria tuskin olisi rakennettu valtakunnan rajalle Helsinkiin, joka koko laajan valtakunnan teatterikartalla sijaitsi jossain pietarilaisten teatteriseuruiden esiintymisalueen äärirajalla.¹⁷⁷

Teatterin suunnitteli virkatyönään Viaporin linnoituksen insinöörihallinnon esimies everstiluutnantti Pjotr Benard.¹⁷⁸ Teatterin sisustamiseen kiinnitettiin suurta huomiota. Niukasta budjetista huolimatta kaiken oli oltava mahdollisimman edustavaa. Koko rakennushanke tuntuu hiukan ylimitoitetulta, varsinkin jos ainoana tarkoituksena olisi ollut viihteen tarjoaminen Helsingin silloin vielä vähäiselle venäläiselle väestölle.¹⁷⁹

Sisustusta olivat suunnittelemassa aluksi venäläinen ja myöhemmin suomalainen arkkitehti. Teatterisalin koristelu tehtiin niin ikään lähes kokonaan venäläis-suomalaisena yhteistyönä. Ajan arkkitehtuurin vaatimat runsaat kipsikoristeet olivat osin pietarilaisen ateljeen suunnittelemia ja osin suomalaisen mestarin työtä. Sisustuksen suunnittelivat pietarilainen arkkitehti Ieronim Osuhovski ja suomalainen Jac Ahrenberg (1847–1914), salongin kattomaalausten amoriinit ovat Severin Falkmanin käsialaa, kipsikoristeet tilattiin Pietarista A. Larinilta ja helsinkiläiseltä mestari Strömholmilta ja valaisimia hankittiin Tukholmasta.¹⁸⁰ Koristemaalaukset toteutettiin suomalaisin voimin, mutta esimerkiksi salin kattomaalaukseen oli otettu mallia pietarilaisesta Marian teatterista (nykyään Marinskin ooppera- ja balettiteatteri).¹⁸¹

Adlerberg seurasi tiiviisti teatterin rakentamista alusta loppuun. Hän päätti hankinnoista ja määräsi muun ohessa sisustuksen päälinjat. Hän toivoi, että katsomo olisi Ludwig XV:n tyyliä ja että sen verhoilussa käytettäisiin kirkasväristä samettia. Näyttämölle tarvittavien kulissien hankinta oli myös lähellä hänen

sydäntään. Uuden teatterin sisustukseen kuuluivat luonnollisena osana koko näyttämön varustaminen, esirippu, verhot ja kaikki muut näyttämöllä tarvittavat ”dekoratsioonit”, siis tyyppikulissit, näyttämön vaihtuvat taustaelementit. Tyyppikulissikerrat aiottiin ensin tilata pietarilaiselta taiteilijalta, akateemikko M. Šiškovilta, mutta hänen esittämänsä kustannusarviota työstä pidettiin liian kalliina. Niin käännyttiin Adlerbergin ehdotuksesta berliniläisen professorin Paul Gropiuksen puoleen. Gropiuksen tekemiä tyyppikulisseja oli Suomessa jo saatu ihailla Nya Teaternin lavalla. Teatterista innostunut Adlerberg oli varmasti nähnyt niitä Nya Teaternissa ja siten tiesi mitä oli tulossa. Koska Gropiuksen esittämä hinta pyydetystä viidestätoista kulissikerrasta oli kohtuullinen, hän saattoi syksyllä 1879 saapua Helsinkiin suunnittelemaan Berliinissä toteutettavat tyyppikulissilavastukset ja sopimukseen kuuluneen näyttämön verhoilun.¹⁸²

Uusien kulissien ja fondien aiheet antoivat synn olettaa, että teatterissa esiintyvien venäläisten seurueiden ohjelmistoon kuuluisi myös venäläisiä näytelmiä ja oopperoita. Gropiuksen ateljeesta tilattujen kulissien aiheeksi oli toivottu muiden muassa talonpoikaishuone (mahdollisuuksien mukaan venäläiseen tyyliin), ylellinen venäläinen antiikkisali ja venäläinen kylä.

15 kulissikertaa sisältävä luettelo kokonaisuudessaan on seuraava:

TALONPOIKAISHUONE (mahdollisuuksien mukaan venäläiseen tyyliin)
 ROOMALAISTYYLINEN SALI
 YLELLINEN VENÄLÄINEN ANTIKKISALI
 RENESSANSSIHUONE
 ROKOKOOHUONE
 YLELLINEN TANSSISALI
 KAKSI PORVARISHUONETTA
 LINNAN SISÄPIHA
 PUISTO
 SANKKA METSÄ
 NYKYAIKAINEN KATU
 VENÄLÄINEN KYLÄ
 MAISEMA
 GOOTTILAINEN SALI
 MERIMAISEMA, jossa on erilaisia pieniä veneitä ja rikkaasti koristeltuja gondoleja.¹⁸³

Kuvaavaa oli kuitenkin se, että teatterin avajaisissa ei esitetty mitään venäläistä eikä esiintyjinä ollutkaan venäläisiä teatteriseurueita, vaan Pietarista tuotettu italialainen oopperaseurue, joka esitti Gounod’n *Faustin* – saksalaisten kulissien edessä.¹⁸⁴

Näin teatterissa heti avajaisista lähtien esitettiin parasta mitä pietarilaiseen hoviteatterityyliin kuului. Epäilemättä tällainen kielirajat ylittävä, oopperoita suosiva ohjelmisto oli tarkoitettu houkuttelemaan laaja, kaikkia kieliryhmiä

edustava yleisö ja luomaan venäläiselle teatterille maine kaupungin korkeatasoisimpana taidelaitoksena. Tällainen ohjelmistolinja jatkui vielä pitkään, sillä vasta syksyllä 1882 teatterissa esiintyi ensimmäinen venäläinen teatteriseurue.¹⁸⁵

3.9 Porin teatteri

Viimeisin 1800-luvun puolella valmistunut teatteri oli Porin Teatteri vuodelta 1888. Sali ja näyttämö liittyvät barokkiteatteriperinteeseen. Teatterin suunnittelei ruotsalainen arkkitehti J. E. Stenberg. Porin teatteritalosta tuli eräs Suomen edustavimmista ja tyylipuhtaimmista teattereista. Teatterin sisustus tilattiin tukholmalaiselta Carl Grabowilta. Työhön kuului teatterin sisustaminen koriste-
luineen, maalattu esirippu ja tietenkin teatterin jatkuvaan käyttöön tarkoitetut peruslavastukset tyyppikulissikertoineen ja muine varusteineen.¹⁸⁶

Säilyneen listan mukaan Porin teatterin ensimmäiseen perusvarustukseen kuului:

PILARISALI
YKSINKERTAINEN KAKLUUNIHUONE
TALONPOIKAISTUPA liedellä ja kellolla varustettuna
TUVAN ULKOSIVU PENSAINEN
METSÄMAISEMA
KAUPUNKINÄKYMÄ¹⁸⁷

Teatterin lavalla nähtiin heti alusta lähtien joukko perinteisiä päätyyppejä edustavia tyyppilavastuksia. Sisustus- ja maalaustoissa käytettiin vielä ruotsalaista työvoimaa, mutta vastaavana mestarina toimi Tukholmassa opiskellut ja Grabowin liikkeen palveluksessa ollut suomalainen Salomon Wuorio (1857–1938).

Porin teatteri edustaa siirtymäkautta, sisustus ja kulissit on tilattu ja maalattu Ruotsissa, mutta vastuu työstä on suomalaisella Ruotsissa kouluttautuneella maalarimestarilla. Ala alkaa kotimaistua. Mutta vielä kuluu aikaa yli kaksikymmentä vuotta ennen kuin kokonaan suomalaisin voimin suunniteltu ja rakennettu Suomen Kansallisteatterin rakennustyö saadaan päätökseen vuonna 1902. Silloin Wuoriolla on vastuu talon sisustamisesta, nyt menestyvänä suuren koristealaustaliikkeen johtajana ja liikemiehenä, joka lahjoittaa osan sisustuksesta ensimmäisen suomenkielisen ja suomalaisen teatterin hyväksi.

3.10 Suomen Kansallisteatteri

Suomen Kansallisteatterista tuli uusi ja komea näyttämö vuonna 1872 toimintansa aloittaneelle Suomalaiselle Teatterille. Oman pysyvän näyttämön ja uuden

tukikohdan tämä Kaarlo Bergbomin ja hänen sisarensa Emilie Bergbomin teatteri sai siten vasta 30 vuotta perustamisensa jälkeen Suomen Kansallisteatterin valmistuttua seuraavan vuosisadan alussa vuonna 1902.¹⁸⁸

Kansallisteatterin uusia tyyppikulissikertoja tilattaessa vuonna 1902 pitäydettiin vielä vanhoissa kaavoissa: Ne tilattiin yhä edelleen tukholmalaiselta Carl Grabowilta.¹⁸⁹ Taiteilija Oskari Heinäsen maalaamat vanhat Arkadia-teatterissa käytetyt riippuvat ”näyttämödekoratsioonit”¹⁹⁰ jäivät kokonaan pois käytöstä, koska ne olivat liian pieniä ja kuluneita Kansallisteatterin laajalle näyttämölle, joka nyt oli 23 metriä leveä ja 17 metriä syvä. Lisäksi siihen kuului 12 metriä leveä takanäyttämö, eikä lattia ollut kalteva sitä edeltäneiden näyttämöiden tapaan.¹⁹¹

Uudessa Kansallisteatterissa oli myös uutuutena ”dekoraattorin sali” (nykyään maalaamo), joka oli tehty niin tilavaksi, että siinä saattoi tehdä korjaustöitä, kuten juuri valmistuneen teatterirakennuksen tarkastusraportista voi lukea. Tämä tarkoitti jo olemassa olevien taustafondien ja kulissien korjaus- ja muu-
tostöitä. Varsinaista tilaa uusien fondien ja kulissien maalaamista varten ei vielä ollut.¹⁹² Kansallisteatterin dekoraattorin sali oli aikanaan huippumoderni uudistus, sillä kulisseja ei yleensä maalattu teattereiden omissa tiloissa, eikä omia kulissimaalareita tai lavastajia tuolloin vielä ollut. Vasta sitten kun siirryttiin näytelmäkohtaisiin lavastuksiin, tarvittiin kunnan maalaamo fondien ja muiden lavasteiden tekemistä varten.

Näyttämö oli varustettu uusimmalla tekniikalla, eritoten valaistus parani. Se oli aivan eri luokkaa kuin Arkadiassa. Grabowilta hankitut kulissikerrastot olivat ajan tyylin mukaisia tyyppikulisseja. Niitä oli ainakin 12 eri aiheista, joukossa muiden muassa:

SUOMALAINEN TALONPOIKAISTUPA
 RENASSAINCE HUONE
 VANKILA
 ”BYZANTILAINEN” SALI
 ETELÄMAINEN METSÄ
 KESKIEUROOPPALAINEN METSÄ
 POHJOISMAINEN METSÄ

Hankittua perusvarastoa täydennettiin aina kun varat sallivat.¹⁹³

Ensimmäisestä Grabowilta tilatusta tyyppikulissierästä, ainakin luettelon mukaan, tuntuvat puuttuvan kansalliset aiheet ”suomalaista talonpoikaistupaa” lukuun ottamatta. Kiinnostavaa on, että ensimmäisenä on hankittu interiööri, suomalainen talonpoikaistupa, samoin kuin venäläiseen Aleksanterin Teatteriin tilattiin ”talonpoikaishuone” (mahdollisuuksien mukaan venäläiseen tyyliin). Suomalaista koivumetsää tai muunlaista metsäkulissia ei uudella näyttämöllä vielä nähty tarvitun.

Kansallisteatterista on löytynyt myöhemmin lisää vanhoja tyyppikulisseja. Niiden joukossa on yksi tuntemattoman tekijän maalaama varsin vaatimaton

järvimaisemafondi, joka on maalattu 1800-luvun lopulla tai heti 1900-luvun alussa.¹⁹⁴ Tämä järvimaisema on hyvin yleisluonteinen, se voisi olla kuva mistä tahansa pikkujärvestä. Samanlaisen järven voi löytää ainakin pohjoismaista. Järven taustalla näkyvä kumpuilevan maasto voisi olla yhtä hyvin Norjasta, Ruotsista tai Suomesta. Maisemasta puuttuvien erityispiirteiden takia sitä on varmasti voitu käyttää erilaisten sivukulissien kanssa missä näytelmässä tahansa.

Varastossa on vieläkin vanhoja eri kausilta, säilyneitä taustafondeja ja niihin liittyviä maalattuja irtokappaleita, sivu- ja yläkatteita, puita, pensaita ja kiviä. Ne on luetteloitu 1997.¹⁹⁵

MÄNTYMETSÄÄ

REVONTULET

VUORISTOMAISEMA (Peer Gynt). Kääntöpuolella UTUINEN, SATEINEN, LEHVÄMETSÄ

Sivukatteita: Kaksi kappaletta vasemman puoleisia sivukatteita, joissa on MÄNNYN- JA KOIVUN RUNKOJA SEKÄ KUUSIA.

Kaksi kappaletta oikean puoleisia sivukatteita, toisessa on KOIVU JA TOISESSA SYKSYINEN KASTANJAPUU.

Yläkatteita: kolme kappaletta: KASTANJAMETSÄKKÖÄ, MÄNTYMETSÄKKÖÄ (v. 1907) JA LEHVISTÖKAARROS.

Katosta lattiaan ylettyviä metsäkaarroksia kaksi kappaletta: MÄNNYN- JA KOIVUNRUNKOJA JA LEHVISTÖKAARROS.

Kaikki nämä näyttävät olevan osia ja jäänteitä metsäkulisseista.¹⁹⁶ Suomen Kansallisteatterissa on tallessa vielä muita hyvinkin vanhoja kulisseja, muun muassa Grabowin tekemiä. Teatterin vanhoja tyyppikulisseja tutkineen Arja Seimolan vuonna 1978 kokoaman luettelon mukaan jäljellä on vielä:

MÄNTYMETSÄKAARROS, tekijä Martti Tuukka 1907.

METSÄTAUSTA tekijöinä Fager, Tuukka ja Stegars (vanhaa on ilmeisesti korjailtu ja maalattu ehkä uudelleenkin aina tarvittaessa)

KAUPUNKITAUSTA

ALPPIMAISEMATAUSTA, Grabowin tekemä

PALMUMETSÄKAARROS, Grabowin tekemä

KUUSIMETSÄÄ

KREIKKALAINEN MAISEMA

SEKALAISIA IRTOPUITA PALMUSTA PIHLAJAAN, Grabowin tekemiä

Grabowilta myöhemmin tilattujen fondien joukossa on myös yksittäisiin näytelmiin tilattuja kulisseja. Nämä näyttämökuvat tyyppikulissilavastuksineen edustivat ajan tapaan melkoisella varmuudella samaa romanttisrealistista tyyliä kuin Grabowin oppimestarina toimineen saksalaisen Paul Gropiuksen toisissa helsinkiläisissä teattereissa olevat maalatut tyyppikulissit.¹⁹⁷

3.11 Koristemaalausateljeet

Kuten edellä on ilmennyt, suomalaisten 1800-luvun teattereiden parhaat ja koimeimmat tyyppikulissit tulivat pääosin saksalaisen mestarin, professori Paul Gropiuksen ja ruotsalaisen taiteilijan ja teatterimaalarin Carl Grabowin ateljeista. Yhtä hienoja kulisseeja tehtiin Pietarissakin mutta niistä on vähemmän tietoa. Se kuitenkin tiedetään että, kuten edellä jo tuli esiin, tarkoituksena oli hankkia Helsingin venäläiseen Aleksanterin Teatteriin 1879 tyyppikulissikertoja kuuluisalta venäläiseltä alan taitajalta akateemikko M. Šiškovilta. Sinne niitä ei kuitenkaan saatu. Samaan teatteriin oli myöhemmin tilattu kulisseeja myös pietarilaiselta Aleksander Skobejeviltä.¹⁹⁸ Paul Gropius oli Suomeen tehtyjen kulissien lisäksi maalannut italialaisen Rossin suunnittelemaan ja 1836 sattuneen tulipalon jälkeen korjattuun Pietarin Aleksanterin Teatteriin uudet kulissikerrat.¹⁹⁹

Kuten vasta valmistuneen Suomen Kansallisteatterin työtiloja kuvaavassa kohdassa tuli esiin, uutuutena oli maalaamo, joka oli tarkoitettu sellaiseksi tilaksi, jossa oli mahdollista korjata kulisseeja. Kulissien valmistaminen ja maalaaminen on ilmeisesti tapahtunut edelleen vanhaan tapaan muualla kuin teatterissa. Näitä olivat kulissien ja kaikenlaisen teatteritarpeiston valmistukseen erikoistuneet ateljeet, koristemaalausliikkeet tai yksityiset ammattimiehet, joita olivat kiertävät koristemaalarit tai tavalliset maalarit ja joskus taidemaalaritkin.

Alusta lähtien Suomessa kuten muuallakin Euroopassa pääosassa arkkitehtuurin tarpeita täyttävissä koristemaalausliikkeissä tai ateljeissa maalattiin myös teatterikulisseeja turkulaisten edeltäjien tapaan. Niitä tekivät alaan erikoistuneet taiteilijat tai koristemaalarit. Muutamilla mestareilla/ taiteilijoilla oli oma pelkästään lavastusten tekemiseen erikoistunut ateljee tai kulissimaalaamo. Alan taitavia maalareita on ollut 1800-luvulla, vuosisadan loppua kohti yhä enemmän. 1900-luvun alussa heitä oli jo useita. Kaikkia ei enää muisteta, vain osa tekijöistä on vielä tiedossa.

Kuvan siitä, miten kulisseeja yleensä maalattiin ja millaista työ todella suurissa koristemaalausateljeissa vuosisadan vaihteessa oli, saa seuraavasta ruotsalaisen teatteritutkijan Barbro Striboltin kuvauksesta:

*Tukholmassa toimivassa Carl Grabowin ateljeessa työskenteli parhailaan viisitoista koristemaalaria, jotka Grabowin johdolla toteuttivat ateljeen tilaukset. Kankaalle maalatut fondit saattoivat olla jopa 10 metriä korkeita ja 20 metriä leveitä. Ne maalattiin useamman maalarin yhteistyönä. Malleina voitiin käyttää muiden muassa alan ulkomaisissa aikakauslehdissä julkaistuja valokuvia joko taideteoksista tai maisemista tai jo tehdyistä lavastuksista.*²⁰⁰

Hyvää jäljennöstä pidettiin hyvän ammattitaidon osoituksena ja kulissit tehtiin yleensä vielä vanhoja kaavoja noudattaen. Mallikuvien ollessa vielä mustavalkoisia sopivien värien löytäminen kulisseeihin oli tietenkin vaativa työ. Suurimmissa

ateljeissa kulisseja valmistettiin sarjatuotantona, suorastaan tehtailtiin, mutta työ kokonaisuudessaan oli vielä käsityötä.²⁰¹ Grabowin ateljeessa maalattiin tyypikulisien ohella myös muita pienempiä lavasteita ja esirippuja. Hän teki maalattut esiriput uusittuun tukholmalaiseen Vasa Teaterniin 1882 ja Tukholman uuteen Oopperaan vuonna 1898. Suomeen hän teki tyypikulisien lisäksi ainakin kaksi maalattua esirippua, Poriin ja Turkuun. Turussa esirippu oli tilattu Turun Ruotsalaiseen teatteriin (Åbo Svenska Teatern). Se tehtiin vuonna 1882 tilattujen uusien lavasteiden eli tyypikulisikertojen ja niihin kuuluvien lisäosien yhteydessä.²⁰²

Vuosisadan alun Suomessa toimi jo monta koristemaalausliikettä ja kulissimaalaamoa. Ensimmäiset tiedossa olevat ateljeet olivat Turussa jo edellisen vuosisadan puolella. Edellä esiteltyt Åbo Svenska Teaternin kulissit olivat vielä ruotsalaisperäistä pohjoismaista yhteistyötä, joten vain osa oli suomalaisen maalarien tuotantoa. Suomalaisesta osuudesta kunnia lankeaa turkulaiselle maalarimestari C. G. Söderstrandille (1800–1862), koristemaalausliikkeen tai, kuten niitä tuolloin kutsuttiin, ateljeen omistajalle. Hänen 1840-luvulla perustamassaan maalarikoulussa annettiin, arvattavasti tukholmalaisen mallin mukaan, koulutusta ajan arkkitehtuuriin ja sisustuksiin kuuluvassa koristemaalauksessa ja -veistossa. Koristemaalarin taito riitti tyypikulisien tekoon, koristemaalauksessa ja kulissimaalaus kun tehtiin suurin piirtein samaan tyyliin. Jotkut koristemaalareista saattoivat erikoistua kulissien maalaamiseen. Turussa opetus kehittyi ”taiteellisempaan” suuntaan kun opettajaksi tuli Tukholmasta taidemaalari R. W. Ekman (1831–1888). Hänen ansiostaan Turun maalarikoulu oli ensimmäinen koulu Suomessa, jossa alkoi saada opetusta myös taidemaalauksessa.²⁰³

C. G. Söderstrandin liikkeen lisäksi Turussa oli useita muitakin menestyviä koristemaalausliikkeitä esimerkiksi, G. Wilénin, maalarimestari Karl Konstantin Hellsténin ja Samuel Koskisen omistamat. Hellstén itse maalasi myös kulisseja ja oli ilmeisesti siinä etevä, koska häneltä oli tilattu kulisseja eri teattereihin. Maaseudulta Turkuun muuttanut Samuel Koskinen oli opissa sekä Wilénin että Hellsténin liikkeissä, jossa työskenteli 1868–1872. Hän perusti oman liikkeensä 1883 opiskeltuaan sitä ennen vielä Turun piirustuskoulussa R. W. Ekmanin johdolla ja Tukholman veistokoulussa.²⁰⁴ Hänen nimensä tulee monesti esiin helsinkiläisen Salomon Wuorion yhteistyökumppanina.²⁰⁵ Koskisen liikkeen töitä olivat Turussa monien vaativien töiden ohessa osallistuminen Turun ruotsalaisen teatterin sisustus- ja koristelumaalaustöihin 1880 luvulla ja uudestaan 1897. Kerrotaan hänen maalausliikkeessään olleen parhaimmillaan lähes 70 työntekijää.²⁰⁶

Samantapaisen opintien kävi helsinkiläinen Salomon Wuorio, joka perusti oman liikkeen Helsinkiin 1890. Hänen perustamansa koristemaalausliike on vanhin Suomessa yhä toimiva alan liike. Se nousi vuosisadan alun Helsingin suurimmaksi ja merkittävimmäksi koristemaalausliikkeeksi. Grabowista poiketen Wuorion liike erikoistui pääasiassa arkkitehtuuriin liittyneeseen koristelu- ja

sisustustyöhön. ”Maalarinliike ja Tapettikauppaan” kuului ”Atelieeri ja Työhuoneet maalaus ja koristetöitä varten”. Niissä tehtiin ”Kylttimaalausta, lasin syövytystä” sekä ”Iyijy ja lasimaalauksia ja valmistettiin kipsikoristeita vapaalla kädellä”, kuten liikkeen mainoksessa ilmoitetaan. Myynnissä oli myös ”Tapetteja etevimmistä Koti ja Ulkomaan tehtaista”.²⁰⁷

Teatterikulissejakin on hankittu Wuorion kautta. Niitä ei ehkä tilattu suoraan Wuorion liikkeestä, siellä työskennelleet maalarit maalasivat niitä tarvitseville. Näistä Veistäjä mainitsee Paul Ehnbergin ja Erik Mattsonin ja Tarjanne koristemaalari Wilhelm Holmsténin.²⁰⁸ Suomalaisen teatterin historiaan merkittävänä teatterimaalarina ja lavastajana on jäänyt tanskalainen Peder Knudsen, Helsingissä lähes koko elämätyönsä tehnyt etevä ja uskomattoman tuottelias taiteilija-koristemaalari. Hänen käsissään oli suuri osa 1900-luvun alun helsinkiläisten teattereiden ja ”huvihuoneiden” dekoraatioiden ja kulisikerrastojen valmistus.

Knudsenin saapumisesta Helsinkiin on ristiriitaisia tietoja. Veistäjän kirjassa *Teatterin maailma* Suomen ehkä tunnetuin teatterimaalari Karl Fager (1883–1962) kertoo Knudsenin tulleen Kööpenhaminasta Helsinkiin 1898 suoraan Wuorion liikkeeseen.²⁰⁹ Tarjanteen mukaan hän aloitti Wuoriolla vuonna 1900, jossa pian oli vastuussa Wuorion Aleksanterinkatu 13:n koristemaalausateljeesta. Hänen johdollaan tehtiin muun muassa lavastemaalauksia eli tyyppikulisseeja Nya Teaterniin.²¹⁰ Heta Reitalan mukaan Knudsen aloitti työnsä Nya Teaternissa vuonna 1900.²¹¹ Toistä ei ollut pulaa. Helsingissä toimi varsinaisten pelkästään teatteritaiteelle omistautuneiden estradien lisäksi muitakin ”kevyttä” ohjelmistoa, operetteja ja muuta viihdettä tarjoavia näyttämöitä. Näitä olivat Apollo-teatteri, jossa nähtiin vierailevien seurueiden tarjoamaa tasoltaan vaihtelevaa kevyttä ohjelmistoa.²¹² Lisäksi Seurahuoneella ja Kaivuhuoneen lavalla tarvittiin monenlaisia kulisseeja ja muuta somistusta.²¹³ Tähän joukkoon kuului vielä ainakin Helikon, jossa ohjelmistona elokuvien rinnalla nähtiin paljon varietee- ja cabaretohjelmia, eniten vuosina 1910–1913, jonka jälkeen se muuttui kokonaan elokuvateatteriksi.²¹⁴ Knudsen toimi monta vuotta Nya Teaternin vastaavana ”lavastajana” ja kulisien toimittajana.²¹⁵ Veistäjä tietää Knudsenin maalanneen dekoraatioita Helsingin ruotsalaisen teatterin lisäksi ”Kansallisteatteriin, Turkuun, Poriin ja Viipuriin ensiluokkaisen ammattitaitoisesti”.²¹⁶

Knudsenin ateljeessa 1912 vierailut *Hufvudstadsbladetin* reportteri kertoo miten tilauksia oli sekä Nya Teaternilta että Apolloteatterilta ja kuinka kulisseeja valmistettiin: ”Työ alkoi siten, että kulissi makasi kehyksissä lattialla ja pyörillä kulkevalla vaunulla, jossa oli värejä ja pensseleitä, kaavailtiin ensin motiivin suuret linjat. Viimeistely tehtiin äärimmäisellä huolella eikä silloin suinkaan turvauduttu maalaustaiteen uusiin virtauksiin, vaan pysyttäydettiin ehdottomasti realismissa.”²¹⁷ Knudsenin asema taitavana kulisimaalarina oli vähitellen muodostunut erittäin vankaksi. 21.6.1912 *Hufvudstadsbladetissa* kerrottiin, että Knudsen ryhtyisi kouluttamaan koristemaalareita omassa koulussaan.²¹⁸



KUVA 23

Ensimmäinen suomenkielinen ooppera oli Oskar Merikannon *Pohjan neiti*. Esitys oli Viipurin laulujuhilla 1908.

Hankkeen toteutumisesta ei ole tietoa. Hirn kirjoittaa Knudsenin työskennelleen ruotsalaisen Teatterin (Nya Teatern) skenografina 1900–1917.²¹⁹ Tarkennuksena haluan lisätä tähän, että ajan lavastustavan mukaan hän ilmeisesti toimitti sinne eri näytelmässä tarvittuja lavastuksia, so. tyyppikulissikertoja lisäosineen, ja varmaan myös yksittäisiin näytelmiin tarvittuja kulisseja. Teatterissa hänellä tuskin oli mitään vakituista ”virkaa”, koska lavastajia alettiin kiinnittää teattereihin vasta 1920-luvulla. Hirnin mukaan Knudsenin suhde myös Apolloteatteriin oli tiivis.²²⁰

Kokonaan suomalaisin voimin perustettuja ja toimivia, lavastuksista ja muusta teattereiden varustamisesta kiinnostuneita yrittäjiä alkoi ilmestyä ulkomaa-laisten ammattilaisten rinnalle. Myöhemmin suomalaisen elokuvan pioneerina tunnettu taiteilija Erkki Karu (1887–1936) tovereineen perusti 1919 erään ensimmäisistä, pääasiassa teattereiden varustamiseen erikoistuneista kulissimaalaa-moista. Liikettä mainostettiin seuraavasti: ”Yhtiön pyrkimyksenä ja mallina tulevaisuutta silmälläpitäen oli toimia alan saksalaisen suurliikkeen Verch & Flotovin tapaan teatterivarustefirmana, joka toimittaisi dekoratsioonien lisäksi muutakin alalla tarvittavaa, huonekaluja, pukuja ja aseita ym.”²²¹ Vuoden lopulla vähän ennen joulua liikkeen toiminnan käynnistyttyä *Hufvudstadbladetista* saattoi lukea:

*Oy Näyttämövaruste Ab:n on aloittanut monipuolisen toimintansa 180 neliömetrin tiloissa osoitteessa Hakasalmenkatu 1. Ateljeessa on käytettävissä kaikki alan uudenaikaiset laitteet. Johtohenkilöinä lavastajat Karl Fager, Martti Tuukka, Erik Matson ja Erkki Karu, lisäksi useat varsinaiset taiteilijat Eero Snellmannin johdolla ovat luvanneet avustaa. Tarkoitus on ulottaa toiminta myös rekvisiittaan ja puvustoon. Mahdollisimman täydellinen palvelu on omiaan helpottamaan eritoten maaseutu-teatterin toimintaa.*²²²

Samalla itsetietoisesti korostettiin, että tässä luotettiin yksinomaan kotimaisiin voimiin.²²³ Näitä epäilemättä edellistä vaatimattomammissa puitteissa toimineita kulissimaalaa-moita syntyi useampiakin. Valitettavasti niitä on kirjattu



KUVA 24

Savonlinnan oopperajuhlilla 1914 esitettiin Oskar Merikannon ooppera *Pohjan neiti*. Pääosassa Aino Ackté. Lavastus Peder Knudsen.

vähän. Hirn mainitsee yhden, se oli 19.7.1922 maistraatin hyväksymä, taiteilija Jussi Ylängin (1893–1958) vetämä *Suomen kulissimaalaamo*.²²⁴ Eri liikkeissä ja maalaamoissa työskennelleiden koriste- ja kulissimaalareiden joukossa oli varmasti myös sellaisia, jotka toimivat nimekkäimpien tekijöiden avustajina.

Uusiin teattereihin hankitut näyttämökuvat heijastavat osaltaan suomalaisen teatterin kehitystä. Kulissien hankinta ja käyttö suomalaisilla näyttämöillä, kuten esimerkiksi Suomen Kansallisteatterissa, Porin teatterissa ja Helsingin Aleksanterin teatterissa, osoittaa kuinka eurooppalainen tyyppikulissi muualta Euroopasta tulleiden tekijöiden mukana siirtyi ja jäi suomalaisten teattereiden lavoille. Näiden mallien mukaan on todennäköisesti maalattu tyyppikulisseeja muihinkin suomalaisiin teattereihin.²²⁵ Näyttää siltä, että eurooppalaisia virtauksia vähän jälkijunassa omaksuneissa suomalaisissa teattereissa ei heti vuosisadanvaihteen jälkeenkään nähty tai katsottu tarpeelliseksi hankkia nimenomaan suomalaisia miljöitä konkretisoivia tyyppikulisseeja.

Eurooppalaisen teatterin konventiot oli vasta omaksuttu. Perinteen mukaiset kaavamaiset tyyppikulissit tuntuivat riittävän. Monet muut tyyppikulissit kuten linnan piha, luola, vankila, renessanssi-huone, goottilainen sali ja hieno tapetti-huone vastasivat tekijöiden ja näytelmien tarvetta. Yleisluonteiset metsäkulisit tai maalatut hirsiseinähuoneet ja muut maalatut lisäelementit, joista sommiteltiin talonpoikaistuvat tai aitan nurkat, olivat käyttökelpoisia ja taloudellisia.

4 SUOMALAISTUVA NÄYTTÄMÖKUVA

4.1 Kirjailija lavastajana

Suomalaisissa miljöissä tapahtuvien näytelmien lisääntymisen ja vakiintumisen myötä tyyppikulissit alkoivat 1800-luvulta lähtien muuttua, aiheita tuli lisää tai vanha muokkautui tarpeen mukaan. Seuraavassa pyrin osoittamaan, minkälaisen prosessin seurauksena perinteiset maisema- ja metsäkulissit muuttuivat ja mikä oli muutoksen syy.

Esitysten miljööt ja tapahtumapaikat rakennettiin pääosin kirjailijan ohjeiden mukaan. Hänen panoksensa koko esityksen visualisoinnin kannalta oli suurempi kuin nykyisin, jolloin teoksen näyttämöllistäminen (*mise-en-scène*) tekstin pohjalta kuuluu myös ainakin dramaturgille, ohjaajalle ja lavastajalle. Tämä käytäntö vakiintui vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen.

Näytelmäkirjallisuuden kehitys 1900-luvulle tultaessa toi teattereihin Suomessa kirjoitetut ja vähitellen myös suomenkieliset näytelmät. Näiden näytelmien tapahtumapaikka oli yleensä jo kotimaassa. Aleksis Kivi (1834–1872) oli myös tässä asiassa edelläkävijä, kaikki hänen pääosin 1860-luvulla kirjoitetut näytelmänsä paitsi *Olviretki* tapahtuvat selkeästi Suomessa.²²⁶ Aleksis Kiven näytelmätuotanto poikkesi omana aikanaan radikaalisti tavanomaisesta jo siksin, että näytelmät oli kirjoitettu suomen kielellä. Nämä näytelmät ovat: *Kullervo*, *Lea*, *Margaretha*, *Kihlaus*, *Yö ja päivä*, *Nummisuutarit*, *Karkurit* ja *Seitsemän veljestä*. Tuottoisimpia olivat vuodet 1866–1867.²²⁷ *Kullervo*-näytelmä voitti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kiseleff-kilpailun vuonna 1860. *Nummisuutarit* sai Suomen ensimmäisen valtionpalkinnon vuonna 1865. Voi sanoa, että näytelmillä oli tilaus, sillä suomenmielisen kulttuurin aika oli koittamassa. Kiven ansiosta suomalainen ja suomenkielinen kansannäytelmä oli jo olemassa ennen kansallista näyttämöä.²²⁸

Kaikenlaatuisten suomalaisten näyttämöiden ehdottomaksi suosikiksi kohoisi yksinäytöksinen *Kihlaus*. Elina Pietilä toteaa, että sen välityksellä merkittävä osa Suomen kansaa tutustui Aleksis Kiveen. Olihan se nimenomaan seuranäyt-

tämöiden perusohjelmistoa alusta alkaen. Komediksi luokiteltua näytelmää *Nummisuutarit* hän pitää suomalaisen kansanelämän nerokkaana kuvauksena ja lajityypin ensimmäisenä suomalaisena, yhä lyömättömänä edelläkävijänä.²²⁹

Kai Laitinen on todennut suomalaisen näytelmäkirjallisuuden olleen ennen *Nummisuutareita* ”vähäistä ja mitätöntä.”²³⁰ Ainoana poikkeuksena hän pitää Pietari Hannikaisen (1813–1899) *Silmänkääntäjää* (kirjoitettu 1838, julkaistu 1845), jota hän kuitenkin *Nummisuutareihin* verrattuna pitää karkeahkona ja yksioikoisena farssina.²³¹ Sen ensiesityksen ajankohdasta ei ole varmaa tietoa. Laitisen mielestä esityskelpoisten suomalaisten näytelmien perinne alkaa näin ollen Kivestä.

Heti näytelmiensä ensisivulla, kuten asiaan kuului, Kivi määritteli tapahtumapaikaksi kotimaisen miljöön: ”Tapaus on Suomessa” (*Karkurit*) tai ”Näytelmäpaikka Hämeessä” (*Nummisuutarit*) tai ”Tapaus Savossa, Saimen rannalla.” (*Yö ja päivä*).²³²

KUVA 25

Aleksis Kiven *Nummisuutarit*. Viipurin Näyttämö 1929. Teatterimuseo.





KUVA 26

Taiteilija J. Knutsonin luonnos *Nummisuutareiden* taustafondiksi. Nya Teatern 1917.

Näytelmän *Yö ja Päivä* alussa olivat näyttämöllepano-ohjeet:

Teaterin muoto: lakea piha; Oikealla Mannilan talon asuinhuone, vasemmalla Keimon; perillä aita, keskellä aitaa punaiseksi maalattu portti, jonka kummallakin puolella seisoo tuuhea koivu; kauempana näkyy eräs lahti Saimesta ja sen toisella puolella sinertäviä metsiä.
 – *Esiripun noustessa on vaalea kesäyö, joka vähitellen valkenee päiväksi.*
 – *Mannila tulee huoneestansa.*

Tässä on jo näytelmä, jonka taustalla ei voinut olla mikä tahansa keskieurooppalainen metsä. Taustamaisema ja muut näyttämön elementit ovat tärkeässä roolissa. Ne kertovat missä ollaan ja miltä Suomessa, Saimaan rannalla, näyttää. Ainakin kulissien tulee pyrkiä siihen. Kulissit eivät enää olekaan samantekevä osa esitystä vaan sen alueellisen paikantamisen kannalta välttämätön osa.

Kalevalaan perustuvan *Kullervon* tapahtumat sijoittuvat luonnollisesti suomalaiselle metsäseudulle. Seuraavassa kirjailijan kuvaus tapahtumapaikoista eri näytöksissä:

Ensimmäinen näytös: Oikealla puolella Unnon huone, perällä vaihteleva luonto. Unto ja Kiili tulevat vasemmalta.

Toinen näytös: – Välioverho – Kalervon huone Kalalammilla. Yö. Kimmo kutoo verkkoa pärevalkealla.

*Kolmas näytös: Metsäinen tieno. Kullervo, keihäs kädessä, tulee.
– Näytelmälaitokset muutetut – Kalervon huone. K:n emäntä ja Kelmä tulevat sisään.*

*Neljäs näytös: Metsäen tieno; Tiera, Käpsä, Viksari ja Tiimanen, varustettuna karhunpyyntiin tulevat.
– Näytelmälaitokset muutetut – Eräs paikka Untolan pihasta; pirtti ei näy, mutta kuvaillaan olevan vasemmalla. Unto tulee.*

*Viides näytös: Kalervon huone. Tumma yö. Kimmo mielipuolisena seisoo keskellä huonetta.
– Näytelmälaitokset muutetut – Yö; metsäinen seutu. Sinipiika tulee.²³³*

Kiven ohjeet ovat aika suuripiirteisiä, ”metsäinen tieno” tai perällä ”vaihteleva luonto”. Alkuvaiheessa ne riittivät, mutta vähitellen alkoi suomalaisiksi tunnistettava miljöö muodostua näyttämöllä tärkeäksi. Aina Kiven ohjeet eivät olleet näin suuripiirteisiä. *Yössä ja päivässä*, kuten edellä ilmenee, on hyvinkin yksityiskohtaiset lavastusohjeet. Näytelmän kulississa, jonka nimi on *Saimaan rannalla* tai *Kallaveden rannalla*, odottaa näkevänsä suomalaisen järvimaiseman. Näin on tehtävä, jotta esitys olisi uskottava. Teatterin varastosta haettavat yleismetsäkulissit eivät enää vastaa tarkoitusta.

Arkadia-teatteriin hankittiin poikkeuksellisen varhain jo vuonna 1881 juuri *Saimaan rannalla* näytelmän taustaksi *Saimaa-maisema* -fondi, jonka maalasi kuopiolaissyntyinen taiteilija Fridolf Weurlander (1851–1900). Maalausta voi pitää tyyppikulissina, vaikka näyttäisi siltä, että se maalattiin vain yhtä näytelmää varten. Aikakauden teatterikonventioita noudattaen sitä, vaikka se esitti tiettyä maisemaa, käytettiin tyyppikulissien tapaan muissakin näytelmissä. Aspelin-Haapkylä kertoo Saimaa-maiseman hankitun heti vuoden 1881 alussa, jolloin ensimmäinen ensi-ilta oli 4.1. Se toimi taustana Aleksis Kiven näytelmälle *Yö ja päivä*, sekä *Saimaan rannalla* -näytelmälle ja Robert Kiljanderin 1-näytöksiselle huvinäytelmälle *Mestarin nuuskarasia*. Hän kuvaa kuinka ”Ida Aalberg esitti runollisella sulolla ja totuudella sokean Liisan osan, jonka hän oli näytellyt Janakkalassa ennen teatteriin tuloaan, jota paitse Böökkin (Tapani) ja rva. Aspegren (Kerttu) olivat oivallisia.”²³⁴ Uusi näyttämömaalaus oli ilmeisesti onnistunut, koska Aspelin-Haapkylä mainitsee sen erikseen kirjoittaen siitä seuraavasti: ”Tunnelmaan

vaikutti myös uusi kaunis Saimaa-maisema, jonka taiteilija Fridolf Weurlander oli maalannut taustaksi.”²³⁵ Tätä maalausta voi pitää ensimmäisenä varmasti olemassa olleena ja käytettynä suomalaista maisemaa kuvaavana tyyppikulissi-na ja näyttämömaisemana. Teatterikäytäntöjen vakiintumattomuudesta kertoo myös se, että samaa *Saimaan rannalla* näytelmää esitettiin Kuopiossa nimellä *Kal-laveden rannalla*.²³⁶

Huone- tai muuta interiöörilavastusta varten ovat tarkat ohjeet olleet tar-peen. Huolellista asiaan paneutumista edustavat Larin-Kyöstin näytelmät. Seu-raavassa näyttämöllepano-ohje kaksinäytöksiseen huvinäytelmään *Herra ”Val-tuusmies”* vuodelta 1904:

Ensimmäinen näytös.

*Kauppelinin sali. Huone on upeasti mutta mauttomasti sisustettu. Oikealla etualalla punainen samettisohva, sen edessä pöytä, pöydän ympärillä tuoleja ja sohva, sohvan takana kasveja. Oikealla nurkassa ovi, joka johtaa ruokasaliin ja kyökkiin. Sohvan ja oven välissä on akku-na, jossa on katupeili. Vasemmalla etualalla uuni, etummainen ovi vie rouva Kauppelinin ja Eveliinan huoneisiin, takimmainen ovi Kauppelinin työhuoneeseen, oven välissä on pianino. Siellä täällä pikkupöytiä, joiden väri ei sovi punaisen sohvan väriin. Seinällä väripainostauluja.*²³⁷

Tällaiset ohjeet olivat ajalle tyypillisiä, varsinkin harrastajille ohjeet ovat olleet välttämättömiä. Larin-Kyöstin vuonna 1906 julkaistun yksinäytöksisen *Särkynyt sävel* -näytelmän miljöö viittaa vahvasti suosittuun romanttiseen melodraamaan:

Ullakkohuone. Seinillä jäljennöksiä, jotka esittävät Beethovenin soittoa sekä Mozartin kuolemaa, säveltäjien kuvia, kitara, kantele, laakerisepe-le, ryijyjä, japanilaisia posliiniastioita. Taitteisen katon alla kiertää ruukuista kaksi ”elämänlankaa” perällä, missä on iso ikkuna pienine, monine viheriälle vivahtavine ruutuineen. Lasiovi perällä osaksi huoval-la peitetty johtaa pienelle parvekkeelle. Ikkunan takaa näkyy huurteiset sähkölennätinlangat sekä lumipeitteinen kirkon torni. Vasemmalla ovi, joka vie alakertaan, etualalla garibaldisohva, yöpöytä lääkepulloineen, ruusukukallisesta kankaasta tehty verho. Oikealla pitkä leposohva, pöy-tä, vanhanaikainen keinutuoli, verhon takana alkovi.

*On sunnuntaipäivä. Onni puettuna pitkään harmaaseen, jal-koihin ulottuvaan viittaan, samettiliiveihin, makaa tynnyjen varassa garibaldisohvalla. Äiti tulee kantaen tarjotinta, jolla on kahvia, voita, leipää, veitsiä, laskee kukkavihon ikkunalaudalle.*²³⁸

Näiden ohjeiden perusteella voi hyvällä syyllä puhua kirjailijasta lavastajana! Aikamoinen haaste harrastajille, joille tällainen yksinäytöksinen näytelmä olisi muuten sopiva. Miten tehdä tämä teatterin varastosta mahdollisesti löytyvien, jos mitään varastoa edes oli, sali- tai kamarikulissien puitteissa. Mikä tahansa teatteria harrastava ryhmä ei voinut tällaista teosta esittää.

4.2 Tapahtuu Suomessa

Tutkimukseni osoittaa, kuinka suomalaistuvaa näyttämöä seurasivat myös suomalaisia maisemia esittävät typpikulisit. 1800-luvun kotimaisen teatterin pitäytyessä vielä ulkomaisten ateljeiden valmistamissa perinteisissä typpikulis-seissa ja yleiseurooppalaisen aiheiston vielä säilyessä kulissiin maalatussa anonyymissa eteläeurooppalaisessa tai pohjoismaisessa maisemassa, niiden rinnalle ilmaantuivat 1900-luvun alussa Suomessa maalatut suomalaiset maisemat, samaan aikaan kun kotimainen teatteri vakiintui. Kulissit olivat osa suomalaistuvaa näyttämöä, jossa Suomeen sijoittuvat, suomeksi kirjoitetut ja suomalaisten näyttelijöiden suomeksi esittämät näytelmät vaativat myös suomalaiset miljööt.

Suomessa oli ennen ammattiteatterin vakiintumista kehittynyt jo lähes koko maan kattava teatteriharrastus, joka, kuten tiedetään, vaikutti suuresti suomalaisen näyttämötaiteen kehitykseen. Kotimaisen ja sittemmin suomenkielisen teatterin sekä harrastajateatterin lähtökohtana oli kotimaisten säätyläisten, ruotsin-, saksan- ja venäjänkielisen sivistyneistön teatteriharrastus.²³⁹ Suomea kotikielensä puhuvaa sivistyneistöä ei 1800-luvun alun Suomessa ollut. Siksi on varsin ymmärrettävää, ettei myöskään kotimainen näytelmä ensivaiheessaan vielä ollut suomenkielinen. Tänä aikana Turussa vaikuttanut N. H. Pinello (1802–1879)²⁴⁰ sovitti tanskalaista alkuperää olevia näytelmiä Suomen oloja vastaaviksi. Näitä olivat Heibergin kolminäytöksinen *Syvsoverdagen*. Sen hän sovelsi suomalaiseen ympäristöön Turun lähelle antaen sille nimeksi *Sommarnatten*. Toisen tanskalaisen, Overskoun näytelmästä tehty sovitus sai nimekseen *En Nylands dragon*. Monia muitakin näytelmiä käännettiin ruotsiksi ja sovellettiin kotoiseen ympäristöön. Esimerkiksi August von Essenin suosittu *Skärgårdsflickan* oli ranskalaisen Eugene Scriben (1791–1861) kirjoittama.²⁴¹ Alkuperäiseltä nimeltään *L'Image*, sekin oli siirretty ruotsalaisesta, alunperin ranskalaisesta ympäristöstä Turun saaristoon. Alkuvaiheen näytelmäpulaa helpotti jo sekin, että ruotsalaisia Blanchen, Jolinin, Säfströmin ja Berndtsonin kappaleita ei tarvinnut ”sovittaa”, ne soveltuivat oloihimme sellaisinaan. Paljon esitettyjä olivat Fredrik Berndtsonin ensimmäiset Suomessa kirjoitetut näytelmät *Fennomanen* ja *Friaren från Åbo*. Ne pääsivät näyttämölle vuonna 1845.²⁴² Mikko-Olavi Seppälän mukaan ensimmäinen suomalainen näytelmä nähtiin näyttämöllä vuonna 1845 kun Westerlundin teatteriseurue esitti Porvoossa J. L. Runebergin näytelmä *Friaren från landet* (Maalaiskosija).²⁴³ Näiden lisäksi suomeksi kirjoitetusta ja Suomessa tapahtuvasta Laura Caloniuksen *Kalatyttö* tuli suosittu seuranäytelmä. Näytelmä oli otettu myös Bergbomin Suomalaisen Teatterin ensimmäiseen ohjelmistoon 1872 jo Porissa.²⁴⁴ Sen sisältämä tendenssi myötäili Bergbomin teatterin tavoitteita. Teatteriin tottuneen yleisön ei ollut vaikeaa omaksua sitä, noudattihan *Kalatyttö* ulkoisesti 1800-luvun alussa vakiintunutta Euroopasta Suomeen rantautunutta näytelmätyyppiä täyttymystä vailla olevine rakkaustarinoineen ja onnellisine

loppuineen. Sekaantuneet tai unohtuneet ja lopussa selviävät henkilöllisyydet kuuluvat asiaan, samoin näytelmän käännekohtana toimiva laulu.²⁴⁵

Näytelmä sisältää moniakin tällaisiin pikkunäytelmiin kuuluvia konventioita. Siinä on mukana saksalaista ”metsästäjä ja paimentyttö” -romantiikkaa, ranskalaisen pastoraalin ”maalaistyttö, maalaisvanhus” -yhdistelmä ja kotiseudulle palaava ylioppilas, jonka yhteyttä kansaan sinetöi ihastus tai suorastaan liitto viattoman maalaistytön kanssa. Tämä näytelmätyyppi aihepiireineen on vielä nähtävissä sotaa edeltäneessä suomalaisessa elokuvassa, tosin toisessa muodossa; suuri rakkaus osoittautuukin hetken intohimoksi ja herraskainen kaupunkilaisylioppilas jättää viattoman maalaistytön pulaan.²⁴⁶

Tässä näytelmässä suomalaiseen luontoon sijoittuva tapahtumapaikka on niin keskeinen osa näytelmän sisältöä, että jokin lavastuksen avulla toteutettu viite siitä, ainakin tämän päivän näkökulmasta katsoen, olisi välttämätön osa esitystä. Kirjailija on paikallistanut tapahtumat juuri Hämeeseen, seudulle, josta ainakin Runebergin mukaan, löytyivät tyypillisimmät suomalaiset sisäjärvimaisemat. Se kuvastaa samaa ilmiötä, joka esiintyy 1800-luvun suomalaisessa maisemamaalaustaiteessa. Sisäsuomalainen järvimaisematyyppi on ollut osittain juuri Runebergin ansiosta keskeisessä asemassa ihanteellista suomalaista maisemaa kuvattaessa.

Kalatyössä on uutta se, että kirjoittaja oli valinnut kohderyhmäkseen rohkeasti sekä säätyläiset että rahvaan. Suomessa elettiin tuolloin vielä sääty-yhteiskunnan jyrkän kieli- ja luokkajaon aikaa. Siksi näytelmän sisältämää ajatusta kaikkien samaan kansakuntaan kuuluvien ihmisten yhteenkuuluvuudesta voi pitää aikanaan radikaalina. Tavoitteena oli suomalaisuuden ja suomen kielen nimissä lähentää eri luokkia toisiinsa. Talonpoikaista rahvasta oli pidettävä yhtä arvokkaana kuin säätyläisiäkin. Tiellä samanarvoisuuteen edellytyksenä ovat ihmisen siveelliset ominaisuudet eikä syntymästä lähtien määrätty säätyasema. Ylioppilas Yrjö Waaranen sanoin: ”Ja totinen sivistys tekee ihmisen ihmiseksi, herran sekä talonpojan yhdenvertaiseksi, – meidät kaikki rehellisiksi suomalaisiksi.”²⁴⁷ Näytelmän juoni on Pietilän lyhennelmää mukaillen seuraava:

Ylioppilas Yrjö Waaranen samoilee hämäläisessä maisemassa. Hän saapuu järven rannalle pienen mökin luo, istahtaa kannolle ja suree ääneen Suomen köyhyyttä:

”Suomi! Milloin se päivä koittaa Sinulle, että ihanat rantasi eivät enää ole asunto – paikkoja köyhyydelle ja puutteelle? Milloin työ ja elämä osoittavat onnea ja rikkautta, eivätkä enää sitä vaillinaisuutta ja sitä surullista autiota, jotka nyt piirittävät laaksojasi?” Hän toivoo, että tuleva uusi aika kasvattaisi ” – uljaita ja voimallisia poikia auttamaan edistystä meidänkin rakkaassa isänmaassamme.”²⁴⁸ Samassa paikassa Waaranen tapaa isoisänsä kanssa mökissä asuva Annan ja ihastuu tähän. Tyttökin mieltyy tulijaan, mutta ei unohda vuosia sitten kadot-

tamaansa lapsuudenystävää, joka on vienyt hänen sydämensä. Monien mutkien kautta ilmenee, että juuri Waaranen on tuo lapsuudenystävä. Tarina päättyy onnellisesti ja nuoret saavat monien mutkien kautta toisensa.

Tämäntyyppiset näytelmät sisälsivät suomalaisia kansanlauluja: ”Voi äiti parka ja raukka”, ”Yksin istun ja lauleskelen” sekä tietenkin ”Tuoll’ on mun kultani”. Viimemainitun sävelin esitetään loppuduetto: ”Nyt näen kumminkin sen ilopäivän: Kultani sivullani kulkevan ja käyvän, Totuus ei raukene, lempi ei kylmene Suomen neitosen, Suomen nuorison!”²⁴⁹

Vaikka suomalaiseksi tunnistettava miljöö oli jo näytelmätekstissä ja puhuttuna näyttämöllä, voi melkoisella varmuudella olettaa, ettei sitä vielä ollut rakennettu lavalle. Joitakin pyrkimyksiä siihen suuntaan on jo voinut olla. Harrastajien tapaan jokunen lähiympäristöstä haettu puu saattoi ajaa lavastuksen asiaa. Kaarlo Bergbomin Suomalainen Teatteri esitti *Kalatyttö*n 1872 Porissa, hotellin Otavan suuressa salongissa, jonka vakituiseen pieneen lavastusvarastoon kuului muun muassa ”... muutama ikuisesti vihanta puu ja pieni, mutta kauniisti maalattu mökkinen”²⁵⁰, niinpä näyttämöllä saattoi olla ainakin tämä ”mökkinen” näytelmän miljöötä kuvaamassa. Se on mahdollista, koska kiertävät seurueet usein hyödynsivät esityspaikan kulissivarastoa.

Kun näytelmä esitettiin 1861 Sysmässä yhdessä Hannikaisen *Silmänkääntäjän* kanssa, olivat katsojat ilmeisesti pääosin tavallisia kyläläisiä, koska aikalainen Weckström toteaa: ”Huset var fullt av ståndspersoner och bönder.”²⁵¹ Esittäjänä oli suomenkielinen ylioppilaiden näytelmäseura, joka aiemminkin oli toimeenpannut tällaisia ”kokosuomalaisia” teatteri-iltamia maaseudulla. Näin Sysmässä ylioppilaiden voimin toteutettiin teatterin kansallista tehtävää ja suomenmielisen sivistyneistön tavoitteita lähentää eri kansanluokkia toisiinsa ja korostaa suomalaisten keskinäistä yhteyttä.²⁵²

1800-luvun lopulla voi jo hyvällä syyllä puhua suomalaisesta näyttämöstä ruotsinkielisen kotimaisen näyttämön rinnalla. Vuosisadan vaihteessa on jo siirrytty tilanteeseen, jossa näytelmät ovat suomalaisten kirjailijoiden kirjoittamia, näyttelijät ja johtajat/ohjaajat suomalaisia ja tapahtumapaikka kotimaiseksi tunnistettava miljöö. Suomalainen tapahtumapaikka ei tietenkään edellyttänyt suomeksi kirjoitettua näytelmää, ruotsinkielisen näytelmän tapahtumapaikka yhtä hyvin oli kotimainen.

Kotimaisen näytelmän kehitys on oikeastaan, kuten edellä olen osoittanut, kaksitahoinen – asiat kehittyivät eri tahoilla samaan aikaan ja samaan tulokseen päädyttiin ainakin kahta tietä. Kuvaan näitä kahta eri kehityslinjaa tiemetaforan avulla, yhtäältä ”kaupunkilaiseksi” pääväyläksi ja toisaalta metsään raivatuksi uudeksi tieksi. ”Kaupunkilaista” pääväylää hallitsi monikielisen sivistyneistön ja säätyläisten teatteriharrastus, jolloin katsominen ja tekeminen ei tapahtunut suomen kielellä. Pääkielinä olivat ruotsi ja saksa, vanhan perinteen mukaan.

Uutta tietä raivasivat kokonaan kotimaisen teatterin ja suomalaisen suomenkielisen teatterin kannattajat, joihin kuuluivat ennen muita ruotsinkieliset Fredrik Cygnaeus (1807–1881) ja Kaarlo Bergbom (1843–1906), Suomalainen Seura ja ”Ylioppilaitten Näytelmäyhtiö.”²⁵³ Näiden raivaajien joukosta ja suoraan kansan keskuudesta nousee uuden tien todellinen raivaaja Aleksis Kivi, runoilija ja realisti, joka kirjoitti ensimmäiset varteenotettavat suomalaiset näytelmät suomeksi. Teoksissaan hän kuvaa Suomen kansaa suomen kielellä. Samalla hän yhdellä iskulla nosti suomalaisen näytelmän eurooppalaiselle tasolle. Bergbomista hän saa ystävän, tukijan ja ymmärtäjän ”ymmärtämättömässä ajassa”, kuten Tiusanen kirjoittaa.²⁵⁴

Valtaväylällä eurooppalainen ja kansainvälinen näytelmä muuttaa Suomeen ja suomalaiseksi, ensin käännettynä ja muokattuna. Helpoin tie on niillä, jotka siirretään ensin ruotsalaisiksi ja ruotsinkieliseksi ja Ruotsista vähitellen Suomesa tapahtuviksi. Näistä eurooppalaisista valtaväylänäytelmistä, melodraamoista, ranskalaisista boulevardikomedioista, laulunsekaisista kansannäytelmistä ja muista vastaavista sikisi samaan muottiin valettu *Kalatyttö*, tuiki erilainen, romanttinen kylläkin, mutta vakavamielinen ja suomenkielinen. Sitä seurasivat monet muut suomalaisessa ympäristössä tapahtuvat pikkunäytelmät. Valtaväylänäytelmän muoto ja rakenne pysyivät, mutta sisällys ja tavoite uudistui. Suomalainen näytelmä astui näyttämölle ja vaati sille kuuluvat puitteet, suomalaiseksi tunnistettavan tapahtumapaikan. Lavastuksen merkitys muuttuu pelkästä taustaelementistä tärkeäksi osaksi koko esitystä. Uusi yhteys esitykseen nosti sen uudella tavalla esiin. Lavastuksesta tuli näkyvä.

4.3 Lavastus osana teatterin muutosta

Ajatus siitä, että lavastuksen oli seurattava näytelmien kehitystä ja että suomalaiset miljööt olisivat kuuluneet asiaan, ei 1800-luvun teatterissa ollut ajankohdainen, vaikka nykyisin se tuntuisi luonnolliselta. Lavastusta ei tehty näytelmien mukaan, eikä kukaan odottanut realistista miljöötä. Sen aika tuli vasta seuraavan vuosisadan puolella. 1800-luvun teatteri pitäytyi vielä illusorisessa romantiikassa. Tästä syystä esitysten näyttämöllepanon vakiintunut muoto säilyi yhä, vaikka itse näytelmät alkoivat olla suomalaista tekoa. Vasta realismin myötä näyttämön tapahtumat siirtyivät kotoisiin maisemiin. Miten näyttämökuvat näissä puitteissa saattoivat muuttua suomalaisiksi? Kysymys on aiheellinen, kun lisäksi tiedetään, että samoja yleisluonteisia kulisseeja käytettiin eri näytelmien lavastuksina ja uudet maalattiin yleensä vanhojen mallien mukaan. Perinteisten tyyppikulissien metsäkulisit eteläeurooppalainen, keskieuropalainen tai pohjoismainen metsä eivät ainakaan vastanneet tätä nimenomaista tarvetta.

Tässä ja seuraavassa alaluvussa pyrin selvittämään tätä lavastuskysymystä. Voi kysyä, mikä oli tyyppikulissien merkitys teatteritaloissa. Tapahtuiko itse kulisissa muutoksia ja muuttuiko koko näyttämökuva samalla? Syntyikö tähän tarpeeseen kokonaan uusia tyyppikulisseeja?

Kuten aiemmin on tullut esille, tyyppikulissit kuuluivat teatterin ensimmäisiin hankintoihin. Aikaansa seuraavan, hyvin toimivan ja pätevän teatterin tunti siitä, että teatterin varustus kulisseeja myöten oli ajanmukainen. Viipurissa näistä asioista oli huolehdittu jo alusta lähtien. Vuonna 1840 Viipurin teatteritalossa vieraillessa Carl Wilhelm Westerlundin seurueessa näytellyt J. Roos kuvaillessaan teatteriolosuhteita Viipurissa kertoo: ”Teatteri oli melko hyvässä kunnossa; oli useita eri kulissikerrastoja ja täydellinen koneisto. Salongin muodosti avara parketti kiinteine, mukavine nojatuoleineen.” Näyttelijä on hyvin tyytyväinen silloin vielä uuden teatterin olosuhteisiin. Lopuksi hän vielä kehuu: ”Miten ihanaa minusta olikaan näytellä tällä näyttämöllä!”²⁵⁵ Aikanaan näin hyvin varustettu teatteri on varmaan ollut kiertävälle seurueelle unelmapaikka, kun ajattelee miten vaihtelevissa olosuhteissa kiertueet joutuivat esiintymään.

Viipurin teatteritaloa paranneltiin ja remontoitiin useaan otteeseen. Vuonna 1851 tehdyn remontin jälkeen sitä pidettiin Suomen parhaimpana teatteritalona. Kuten edellä on ilmennyt, taloa korjattiin ja laajennettiin jälleen vuonna 1881 (ks. s. 62). Silloin teatteriin hankittiin uusia ajan vaatimuksia vastaavia tyyppikulisseeja, kuten suomalainen koivumetsä, jonka turkulainen Hellstén, kuten Veistäjä kirjoittaa, oli maalannut.²⁵⁶ Tämä Hellstén on mitä ilmeisimmin jo mainittu turkulainen maalarimestari Karl Konstantin Hellstén. Viipuriin toimitettu suomalainen koivumetsäfondi edusti Suomessa vähitellen yleistyvää uutta metsäkulisilajia. Kiinnostava kysymys on tietenkin se, miksi oli valittu ja haluttu juuri koivumetsä ja juuri suomalainen koivumetsä?

Kysymys on pohdinnan arvoinen, koska se teatterin ohessa näyttää liittyvän kaupungin kulttuurisiin ulottuvuuksiin. Venäjän keisarin alaisessa Suomen suuriruhtinaskunnassa kasvava ja kehittyvä suomalaisuusliike alkoi vaikuttaa monikansallisessa Viipurissa, jossa muutos myös suomalaisten kaupungiksi oli meneillään. Taustana tälle kehitykselle olivat, paitsi yleiset eurooppalaiset aatevirtaukset, myös Suomen poliittinen asema, olihan Suomi vuonna 1809 liitetty Venäjään.²⁵⁷ Se vaati Ruotsin vallan aikana heränneen suomalaisuusajatuksen uudelleen määrittelyä monella alalla.²⁵⁸ Koko maan kulttuurielämässä, teatterissa osana sitä, elettiin 1800-luvun lopussa kansallisen kulttuurin nousukautta, jossa eritoten suomalaisuus ja pyrkimys kotimaisuuteen monin muodoin korostui. Viipurissa, tunnetusti vilkkaassa ja karjalaiseen tapaan sosiaalisessa, luokkarajojakin ylittävässä seuraelämässä, teatteri oli keskeisellä sijalla.²⁵⁹ Voidakseen ylläpitää statustaan ja vetääkseen salin täydet yleisöä on teatterin pysyttävä ajassa mukana. Silloin ajan hengen ja jopa muoti-ilmiöiden huomioiminen yhdessä yleisön rakastamien tähtinäyttelijöiden kanssa tekevät teatterista

suositun. Lavastukset kulissein teatteritalon perusvarusteina olivat osa tätä elävää ja vaihtelevaa kokonaisuutta. Aikaansa seuraavan viipurilaisen teatterin näyttämöllä oli, jos ei aivan pakko, niin ainakin kunnia-asia, nähdä uutuus – hieno suomalainen koivumetsä.

Koska metsäkulissin metsän piti näyttää suomalaiselta, suomalaiseen maisemaan kuuluva koivumetsä oli epäilemättä tarpeen. Huolimatta edellä esittämistäni arveluista kysymystä siitä miksi tilattiin juuri *suomalainen* koivumetsä, voi edelleen pohtia. Eikö mikä tahansa koivumetsä olisi ajanut saman asian? Kuinka venäläinen tai ruotsalainen koivumetsä eroavat suomalaisesta? Ovatko koivut pienempiä, puusto harvempi vai koivulaji eri kussakin maassa? Tästä tuskin on kysymys samantyyppisellä maantieteellisellä vyöhykkeellä, jossa kolme eri kansallisuutta elää vaihtelevien valtiollisten rajojen puitteissa.

Edellä mainittujen syiden lisäksi vastauksena tähän kysymykseen onkin juuri koivumetsän suomalaisuus. Suomalaisuuden korostaminen, näinkin pienessä yksityiskohdassa kuin teatterin näyttämökuvassa, on 1800-luvun monikulttuurisessa Viipurissa voinut olla luonnollista, koska voi uskoa, että sillä oli myös suomenkielisen ja -mielisen väestön identiteettiä ja oman arvon tunnetta vahvistava merkitys. Voi sanoa, että 1881 uusittu Viipurin teatteri enteili uutta kehitysvaihetta myös näyttämökuvien osalta. 1800-luvulla taustafondin metsämaisemaa, jossa usein oli ollut pohjoiseurooppalainen miljö, oli käytetty neutraalissa merkityksessä, anonyyminä viittauksena yleensä mihin tahansa luonnonmaisemaan. Uusi koivumaisema toi lisäarvoa Viipurin suomalaistuvale näyttämölle. Nimeämällä taustafondin suomalaiseksi koivukulissiksi tilaaja antoi sille merkityksen.

Suomalaisaiheista kullisia oli varmaan jo muutenkin kaivattu, olihan 1800-luvun lopun Viipurissa vierailut Kaarlo ja Emilie Bergbomin Suomalainen Teatteri, jonka ohjelmistossa oli monia suomalaisten kirjailijoiden kirjoittamia näytelmiä. Ensimmäiset vierailut tapahtuivat ennen teatterin remonttia vuonna 1872 joulujoulukuussa ja syksyllä 1873. Kolmas vierailu tehtiin 1876, jolloin *Nummisuutarit* nähtiin Viipurissa ensi kerran ja lisäksi suomen kielellä. Vierailut jatkuivat remontin jälkeen vuosina 1881, 1882, 1885 ja 1887.²⁶⁰

4.4 Suomalaiset tyypikulissit

1900-luvun ensi vuosikymmeninä suomalaisaiheiset näyttämökuvat koivukulisseineen kuuluivat yhä enenevässä määrin jokaisen itseään kunnioittavan näyttämön perusvarustukseen.

Eurooppalaisperäisen, konventionaalisen tyypikulissilavastuksen muuttuminen kotimaiseksi näyttämökuvaksi on ilmeisesti ollut prosessi, jossa vanhat

kulissit säilyivät pitkään. Tupa- ja metsäkulissit toimivat alusta lähtien suomalaisen miljöön peruslavastuksina. Perinteiset, yleisluonteiset metsäkulissit yksinkertaisimmillaan rakentuivat niin sanotuista metsäsivuista eli sivukulisseista, joissa oli yleensä puunrungot, oksat ja lehdistö. Etualalle oli usein aseteltu kankaalle maalattuja pensaita, kiviä ja kantoja. Yläkatteet kuvasivat puiden lehvistöä. Taustafondissa oli metsää puunrunkoineen läheltä ja kauempaa kuvattuna, aukio metsässä, kallioita, kiviä, joskus ehkä puro, lampi tai järvenselkää. Tällaiset kulissit olivat erittäin käyttökelpoiset. Niillä saattoi lavastaa niin Suomeen kuin muuallekin sijoittuvat näytelmät, kuuluihan suomalaisille näyttämöille jatkuvasti myös sekalainen joukko eurooppalaisperäisiä näytelmiä. Metsäkulissit kävivät yhtä hyvin unkarilaiseen *Hevospaimen*-laulunäytelmään kuin Shakespearen *Kesäyön uneen* tai tanskalaiseen *Jeppe Niilonpoikaan*.

Maisemakulissien kehitystä Suomessa voi aivan alusta lähtien kuvata näin: ensin lavalla oli vain yksi lähimetsän puu, sitten sille ilmaantuivat oikeat kulissit maalattuine metsineen, ensin joku edellä mainittu yleinen metsänäkymä ja sitten suomalaista miljöötä esittävät maisemakulissit. Taustafondissa järven tilalla saattoi olla merinäkymä.

Tämä kuvaus on yksinkertaistettu, sillä näyttämökuvia ei kutakin näytelmäesitystä varten aina rakennettu vain yhdestä kulissikerrasta, vaan se koottiin erilaisia kulissikertoja sekoitellen. On selvää, että vanhoja näyttämökuvia käytettiin niin pitkään kuin mahdollista. Uudet kulissit sovitettiin vain vanhojen joukkoon.²⁶¹ Näyttämölle saattoi tuoda lisäväriä käyttämällä oikeita pikkukokujuja tai muita lehtipuita seuratalon vierestä. Näin vanha eurooppalainen metsä muuttui vähitellen hankittujen uusien osien myötä yhä suomalaisemmaksi. Näyttämökuviin saatiin lisää vaihtelua, kun keksittiin maalata metsäsivut kaksipuolisiksi, toisella puolella vaikkapa koivumetsä ja toisella kuusimetsä. Niitä kääntelemällä miljöö muuttui nopeasti erilaiseksi aina tapahtumien vaatimalla tavalla. Taustafonditkin saattoi yhtä hyvin maalata kaksipuolisiksi. Näyttämökuvan vaihtoa ja lavastuksen monipuolistumista helpotti kehitys, jossa näyttämön lattia muuttui vinosta suoraksi ja riippuvat dekoraatiot korvattiin lattialla seisovin pystykulissein ja katosta ripustettavin yläkattein.

Vähitellen taustafondin toiseksi maisemaksi maalattiin tavanomaisen metsän kääntöpuolelle jokin yhä tarpeellisemmaksi muuttuvaa tyyppillistä suomalaista miljöötä konkretisoiva aihe, esimerkiksi merimaisema tai laaja järvimaisema. 1900-luvun alussa voi jo pitää lähes itsestään selvyynä järvien, meren tai jokien keskeistä asemaa taustafondien maisemakuvissa. Kehittyi kokonaisia näyttämökuvia sivumetsineen ja suomalaisine järvimaisemineen. Hyvänä esimerkkinä kulisseista ja niiden käytöstä yhdellä tuohon aikaan jo vakiintuneella näyttämöllä ovat Tampereen Työväen Teatterin vanhat kulissit aikavälillä (1900–1920). Niitä maalasivat taiteilijat Kaarlo Vuori (1863–1914) ja Jussi Kari (1887–1951) sekä muut vierailevat taiteilijat ja alan ammattilaiset.²⁶²

Kotkan VPK:n näyttämöllä nähtiin säännöllisesti muiden seurueiden ohessa vuodesta 1899 lähtien suomalaisten teattereiden parhaimmiston kuuluvan Viipurin Maaseututeatterin esityksiä, jonka vakituiseen vierailualueeseen Kotka kuului.²⁶³ Sekä sali että näyttämö olivat tarpeeksi suuria ammattiteatterinkin tarpeisiin. Tyypikulisien osalta näyttämö vastaa edellä esittämäni kehitystä. Lavastuksissa vanha ja uusi sekoittuvat keskenään. Osa kulisista oli hankittu vanhasta helsinkiläisestä Arkadia-teatterista 1907 ja osa tilattu taiteilija Aarno Karimolta 1912. Arkadian kulissit siirtyivät Kotkan näyttämölle vanhan teatterin ”näyttämödekoratsioonien” jäädessä pois käytöstä Arkadia-teatteria kotinäyttämönään pitäneen Suomalaisen Teatterin siirryttyä Suomen Kansallisteatteriin suurelle lavalle. Veistäjän mukaan kulissit olivat koristemaalari Oskari Heinäsen maalaamat.²⁶⁴

Kulissivarastoa uudistettiin VPK:n siirtyessä kokonaan Kotkan työväenyhdistyksen haltuun vuonna 1912.²⁶⁵ Uudet vaatimukset täyttävät suomalaisaiheiset kulissit ja fondit tilattiin taiteilija Aarno Karimolta. Vielä 1980-luvulla olivat jäljellä metsäkulisikerta ja rokokoo-salonki. Säilyneen laskun mukaan Kotkaan on saatu seuraavanlaisia kulissikertoja lisä- ja täydennyskulissein:

SUOMALAINEN JÄRVIFONDI
 SUOMALAINEN METSÄFONDI
 ETUKAARROS JA SIVUKAPPALE METSÄÄ
 METSÄAIHEISIA KATTEITA
 PIRTTI
 PIRTIN KATTO
 UMPIKATTO
 ROKOKOO-SALONKI

Sekä Viipuriin että Kotkaan tilatut kulissit ovat myös kotimaisiin näytelmiin tarvittuja suomalaisen taiteilijan tai mestarin tekemiä kulisseja. Suomen Kansallisteatterin ensimmäisten vuonna 1902 hankittujen kulissikertojen joukossa on vain yksi suomalaisaiheinen fondi, suomalainen tupa. Lisäksi jäljellä, ilman tarkkoja hankinta-aikatietoja, on ylä- ja sivukatteita, joihin on maalattu suomalaiseen luontoon kuuluvaa lehvistöä ja puita. Niitä on vuosien varrella voitu käyttää monenlaisten taustafondien rinnalla. Siitä huolimatta voi olettaa, että Suomen Kansallisteatterissa käytettiin, ajan lavastustyylin huomioiden, suomalaisissakin näytelmissä vielä Carl Grabowilta hankittuja ruotsalaisia, keskieurooppalaisia tai pohjoismaisia metsiä ja miljöitä esittäviä kulissilavastuksia. Porin teatteriin 1888 Grabowilta ostetuissa kulissikerroissa ei myöskään ollut yhtään suomalaisaiheista tyypikulisia.²⁶⁶

Säilyneiden tietojen perusteella näyttää siltä, että suomalaisilla näyttämöillä ei 1800-luvun jälkipuoliskolla ja seuraavan vuosisadan alussa ollut suomalaiskansallisia maisemakulisseja vielä montaakaan. Ne voi laskea miltei yhden käden sormilla: Magnus von Wrightin suomalainen *Saaren maisema* vuodelta 1864 Hel-

singin Nya Teaterniin ja Viipuriin 1881 tilattu taustafondi, *suomalainen koivumetsä*.²⁶⁷ Åbo Svenska Teaternin tyyppikulissit ovat niin varhaiselta ajalta, 1800-luvun alusta, ettei voi edellyttääkään niiden esittävän nimenomaan suomalaisia miljöitä. Tähän joukkoon kuuluu vielä Arkadia-teatteriin vuonna 1881 saatu Fridolf Weurlanderin maalaama *Saimaa-maisema*. Se oli ilmeisen edustava näyttämökuva, koska teatteri käytti sitä juhla- ja somisteena Bergbomin Suomalaisen teatterin hyväksi järjestetyissä arpajaisissa Vanhalla Ylioppilastalolla 2.2.1881.²⁶⁸ Tähän sarjaan voi laskea vielä muutamia 1900-luvun puolella tehtyjä metsä- ja maisemakulisseja, esimerkiksi Viipurin Maaseututeatterin kymmenvuotisjuhlien kunniaksi vuonna 1909 tehty suomalaista maisemaa esittävä esirippu²⁶⁹ sekä Kotkan Vpk:n näyttämön vuoden 1912 suomalaisaiheita sisältäneet kulissit, jouskossa jo suomalainen järvimaisemafondi ja suomalainen metsäfondi. Yksi yritys kotimaisten maisemakulissien saamiseksi näyttämölle tapahtui vuonna 1865 Nya Teaternissa (Benois Teaterhus). Toivottiin Gropiukselta tilattujen, Chiewitzin teatteritalon palon yhteydessä palaneiden kulissikertojen tilalle maalattavia kulissikertoja uudistettavan siten, että joitakin niihin kuuluneita metsä- ja tupakulisseja tehtäisiin enemmän suomalaisen näköisiksi, mutta tilaus peruttiin.²⁷⁰

4.5 Romanttisesta näyttämökuvasta naturalistiseen näyttämökuvaan

Näyttämökuvan suomalaistumiseen meni niin pitkä aika, että aatesuunnat ja taidetyylit ehtivät kehittyä klassismista naturalismiin. Historiallisessa jatkumossa uusi tyyli tai ajattelutapa syntyy ja kehittyy usein vanhan vastakohtana, romantiikka klassismin jälkeen ja impressionismi realismin vastakohtaksi. Romantiikka voidaan nähdä myös realismin vastakohtana. Kun puhutaan romantiikan hengestä, niin siinä, Pentti Paavolaisen sanoin, ovat tärkeitä ”... suuret tunteet, suuret aatteet, hengen palo, ideaalit, satu, mystiikka ja suuret luonnonvoimat – väkevät ja kahlitsemattomat – toisaalta ainutlaatuinen sensibiliateetti luonnon tunnelmille.”²⁷¹ Romantiikka merkitsee irtautumista rationalismista tai ahtaasta didaktisuudesta. Realismissa taas kaiken tuli vastata todellista elämää, sen tehtävä oli heijastaa todellisuutta ”oikein”.²⁷²

Realismilla on eri taiteenaloilla hyvin erilaisia merkityksiä. Realismista puhutaan harvoin esimerkiksi 1800-luvun musiikin yhteydessä, mutta kuvataiteessa termiä on käytetty jatkuvasti 1800-luvulta lähtien. Arkikäytössä realismilla tarkoitetaan toden tunnun tavoittelua ja periodikäsitteenä se on eräs 1800-luvun taidesuuntaus.

1800-luvun ja 1900-luvun alun teatteriin kuuluvien tyyppikulissien yhteydessä puhutaan usein *romanttisesta realismista*. Lavastuksen tehtävän huomioiden jon-

kin asteinen realistinen esittämistapa oli tyyppikulisissa välttämätöntä alusta alkaen. Kulissit pyrittiin aina 1920-luvulle saakka maalaamaan realistiseen tyyliin. Suomalaisessa kuvataiteessa realismin aika päättyi asteittain 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa uusromantiikkaan tai kansallisromantiikkaan, joksi sitä myös nimitetään.²⁷³ Samaan aikaan kirjallisuudessa ja teatterissa yhteiskuntarealistinen ja naturalismi valtasivat alaa.²⁷⁴ Paavolainen käyttää naturalismista termiä ”äärimäinen realismi” kuvatessaan 1800-luvun näytelmäkirjailijoiden pyrkimyksiä hakea aiheensa yhä alemmista yhteiskuntaluokista.²⁷⁵

Kuvataiteessa ja teatterissa on nähtävissä samansuuntainen kehitys siitäkin huolimatta, että teatterissa kehitys on myönteisesti kirjallisuuden tyylien muutoksia. Kuvataiteessa 1800-luvun alun ihanteellista kansankuvausta seurasi ulkoilmarealistinen ja realistinen kansankuvaus, jossa voi nähdä myös vaikutteita 1800-luvun lopun kirjallisuuden yhteiskuntarealistisista.²⁷⁶ Nämä palvelivat pitkälti aikakauden uusia kansallisia tavoitteita.²⁷⁷ Teatterissa niitä vastasi ensin historiallinen draama, ja sen jälkeen yhteiskuntarealistinen näytelmä.²⁷⁸

Tyyppikulissien ja romantiikan ajan illusoristen näyttämömaisemien valtakausi alkoi 1900-luvun alussa vähitellen kuulua menneisyyteen. ”Taakse jäi aika, jolloin teatteriin mentiin vain ”jumalaisen” tähtinäyttelijän takia.²⁷⁹ Tapahtui pudotus ”maan pinnalle”... Romantisoidun menneisyyden sankaritarujen ja pinnallisten eurooppalaisperäisten melodraamojen sijaan näyttämöllä käsiteltiin meneillään olevan ajankohdan epäkohtia eri yhteiskuntaluokkia edustavien tavallisten ihmisten näkökulmasta. Kaikkein näyttämöllä tuli ottaa aivan uusi asenne.”²⁸⁰ Norjalaisen Henrik Ibsenin näytelmien myötä realismi valtasi eurooppalaiset näyttämöt. Suomalaiseen Teatteriin sen toi Kaarlo Bergbom.²⁸¹

Suomalaisten teattereiden ohjelmistoon kuuluneiden historiallisten näytelmien visualisoinnin suhteen ei vielä 1800-luvulla oltu kovin tarkkoja. Käytössä olleet yleisluonteiset tyyppikulissit merkitsivät sitä, että tyydyttiin esityksestä toiseen toistuviin samoihin kulisikertoihin, esineet olivat epähistoriallisia ja eri aikakausien tyyliä sotkettiin keskenään.²⁸² Venäläistä teatteria tutkinut Liisa Byckling kirjoittaa, kuinka vaikutteet, kuten saksalainen musiikki ja visuaaliset taiteet, kulkivat vaivatta yli rajojen.²⁸³ Eurooppalaiset, pohjoismaiset ja niiden lisäksi venäläiset muodit ja tyyli siirtyivät vähitellen suomalaiseen teatteriin monin tavoin. Näyttämökuviin vaikuttivat vahvasti muun muassa venäläisten lavastajien kansallisromanttiset lavastukset, joissa historiallinen aitous yhdistyi näyttämölliseen vaikuttavuuteen.²⁸⁴ Huomiota herättivät pietarilaisen M. A. Šiškovin komeat näyttämökuvat, joita hän loi Pietarin Aleksanterin Teatterin lavalle. Kuuluisin näistä on *livana Julman kuolema* (1867).²⁸⁵

Tunnettua on, että teatteriväki, johtajat etunenässä, matkustelivat ”opiskellessaan” eurooppalaista teatteria. Tiedetään Bergbomin olleen aina kiinnostunut venäläisestä teatterista ja hänen Suomalaisen Teatterinsakin vierailleen Pietarissa useaan kertaan.²⁸⁶ Historiallisten näytelmien näyttämökuviin nämä

kokemukset ovat epäilemättä vaikuttaneet Bergbomin pyrkiessä toteuttamaan ajan haasteisiin vastaavaa teatteria. Näyttämökuvissa alettiin entistä enemmän kiinnittää huomiota siihen, että historiallisten näytelmien puvustuksessa ja lavastuksessa noudatettaisiin esitettävän aikakauden historiallista todellisuutta. Tällöin saattoi käydä niin, että päädyttiin noudattamaan äärimmäisyyksiin vietyä kansatieteellistä tarkkuutta. Tyypikkulissien ja tällaisen tarkkuuden yhteensovittaminen ei voinut tuottaa onnistunutta teatteri-illuusiota, varsinkin kun valaistuksen kehittyminen paljasti kulissit vain maalatuiksi kankaiksi. Näyttämön pittoreskin, romanttisen hämärän pehmentämän kulissi-illusion oli väistytävä ”todellisten” (teatterin totuus) ja uskottavien näkymien tieltä. Samaan aikaan lavastamisessa tapahtui suuri muutos, kun jokaista näytelmää varten alettiin tehdä omat kulissit.²⁸⁷

Prosessi, jonka aikana tyypikkulissilavastusten illusoriset, idealistiset ja kaavamaiset metsä- ja maisemakulissit muuttuivat todella suomalaisiksi miljöiksi, päättyi vasta sitten, kun tyypikkulissilavastukset jäivät pois käytöstä naturalismin vaatimien todellisuutta vastaavien näyttämökuvien tieltä. Tätä suuntausta uusi realistinen yhteiskunnallinen näytelmä epäilemättä vahvisti.

Uuden vuosisadan koittaessa kotimainen näytelmä vakiinnutti asemansa teattereiden ohjelmistossa. Lavastuksen kehitys täysin suomalaisiksi näyttämömiljöiksi ei tapahtunutkaan perinteisten tyypikkulissilavastusten puitteissa, vaan vasta sellaisessa naturalistisessa näyttämömiljöössä, johon sisältyi vaatimus yksittäisen näytelmän todellisuutta vastaavasta suomalaisesta elinympäristöstä. Oltiin siinä nimenomaisessa maisemassa, missä näytelmä tapahtui. Lavastuksen merkitys osana esitystä kasvoi jälleen. Näytelmän miljöössä oltiin itse näytelmän sisällä, eikä vain ihailtu suomalaista maisemaa esityksen taustatekijänä.

Esimerkkinä tarkentuneesta näyttämökuvasta on J. P. Knutsonin (1816–1899) taustafondi/maalaus vuodelta 1917, joka oli tarkoitettu Svenska Teaternin kotimaisin voimin esitettyyn *Nummisuutareiden* lavastukseen. Magnus von Wrightin maisemakuvan ollessa vielä yleiskuva suomalaisesta maisemasta Knutsonin *Nummisuutarit* on viety nimenomaan tämän näytelmän vaatimaan miljööhön tarkan realistiseen tyyliin toteutetulle mäntynummelle. (Ks. kuva 26.) Mikä tahansa metsä- tai järvimaisema, olkoonkin suomalainen, ei enää vastannut näytelmien tarvetta. Silti tyypikkulissilavastusmuoto ja maalatut fondit näyttämön taustalla säilyivät vielä pitkään, huolimatta näyttämön naturalisoitumisesta ja itse kuvasa ja kuvaustavassa tapahtuneista muutoksista.

5 SUOMALAISIA MAISEMAKULISSEJA SEURANÄYTTÄMÖLLÄ

1800- ja 1900-luvun vaihteen molemmin puolin virisi koko Suomen kattava, kaikkia kansankerroksia koskeva, erilaisia aatteita ja tarkoituksia edistävä seura- ja yhdistystoiminta. Sen kansansivistyksellinen merkitys oli huomattava suomalaisen yhteiskunnan kehityksessä kansallisvaltioksi. Niin säätyläisiä kuin rahvastakin yhdessä ja erikseen innoittavia aatteita olivat raittiusaate, työväenaate, kansansivistysaate, palokunta-aate, kotiseututyö ja monet muut. Näitä aatteita edustivat ensimmäisinä ja ehkä suurimpina vaikuttajina nuorisoseurat ja työväenyhdistykset. Muita yhtä tärkeitä olivat vapaapalokunnat, raittius-, urheilu- ja maamiesseurat sekä pienviljelijäyhdistykset. Toimintaa leimasi innostus yhteistoimintaan ja vahvistuva kansallinen itsetunto – kannattipa yhdistys mitä aatetta tahansa. Yhdistystoimintaan kuulunut teatteriharrastus virisi voimakkaana ympäri Suomen. Teatteriesityksestä tuli usein iltamien päänumero.²⁸⁸ Esitykset tehtiin harrastajavoimin. Lavastuksina käytettiin pääasiassa maalattuja kulisseyä. Varakkaimmat seurat tilasivat peruskulissit alan mestareilta. Toisen, hyvin yleisen käytännön mukaan maalariksi valikoitui joku muuten vain ”taiteellinen henkilö”. Suomalaisilla seuranäyttämöillä on yhä vieläkin kirjava kokoelma maalattuja tupa- ja metsäkulisseyä. Sen olen voinut todeta tämän tutkimuksen yhteydessä kierrellessäni eri seuranäyttämöillä.

5.1 Tupa, kamari ja metsä

Suomalaisten seuranäyttämöiden vakiokulisseihin kuuluvat maalatut tuvat, kamarit, salit, metsät ja järvimaisemat. Nämä seuranäyttämöille vakiintuneet maalatuista kulisseyä kootut lavastukset kuuluvat samaan lavastustyyppiin kuin *Tyypikulissit* -luvussa käsitelty renessanssista alkanut illusorinen tyypikulissila-

vastus. Tyypikulisseeja käytettiin seuranäyttämöillä yleisesti vielä 1940-luvullakin. Vasta toisen maailmansodan jälkeen tyyli vähitellen modernisoitui.

Vanhat maalatut kokonaiset näyttämökuvat/lavastukset kulisseeineen ovat jo suurelta osalta kadonneet. Seuranäyttämöesityksissä niitä ei enää juuri nähdä. Siitä huolimatta kulisseeja on yhä jäljellä. Etsimiäni metsä- ja maisemakulisseeja kokonaisina lavastuksina, kulissikertoina tai yksittäisinä fondeina ja kulisseeina on vielä monella näyttämöllä, jossa niitä käytetään, jos ei muuten, niin ainakin juhlaakoriseteina. Useilla seuranäyttämöillä on niiden ohessa vielä jäljellä osia muistakin lähes kaikille suomalaisille näyttämöille kuuluneista vakiokulisseeista irtovarusteineen. Näyttämöltä löytyvät mitä todennäköisimmin ainakin maalattut hirsikulissit, monesti myös kamarikulissit, joihin tapetit on tehty maalaamalla, ja mahdollisesti samoin tehdyt hienomman salin seinät. Näytelmissä tarvittavia vielä tallella olevia, eri lavastuksiin liitettyjä irtokappaleita ovat vielä joiltain näyttämöiltä löytyneet tuvan uuni, kamarin uuni, tuvan ulkonurkka, aitoja ja portteja. Nämä kaikki on joko rakennettu kolmiulotteisiksi ja sitten maalattu, tai vain maalattu kankaalle, miten milloinkin.

Aloittaessani 1998 seuranäyttämölavasteiden dokumentoinnin *Pelastakaa kullissit* -projektin puitteissa etsin suomalaisilta seurataloilta vanhoja vielä tallella olevia metsä- ja maisemakulisseeja. Sen lisäksi, että kirjasin niihin liittyvät tiedot, kuten esimerkiksi mistä löydetty, kuka tehnyt ja milloin tehty, kuvasin näyttämöt ja löytämäni vanhat kulissit.

Työtä aloittaessani mielessäni oli tietynlainen mielikuva siitä, millaisia metsä- ja maisemakulisseeja suomalaisilla näyttämöillä on ollut ja joita vieläkin voisi löytyä. Näin mielessäni kuvan kesäpäivän auringossa uinuvasta tynestä järvenselästä, saarien täplittämästä järvimaisemasta, jossa etualalla on rannalle nostettu soutuvene ja kuvan toisella laidalla tai lähisaareissa hiukan kallellaan oleva rantasauna. Sivuilla ja etualalla valkorunkoiset koivut heijastuvat veteen. Näyttämön kummallakin sivulla on kulissit, joissa on koivumetsää koristeellisesti leikattuine lehvistöineen. Luulin tuon tuostakin törmääväni tällaiseen kesäpäivän tyyntä rauhaa henkivään pastoraaliseen maalaismaisema-asetelmaan.

Täsmälleen tätä mielikuvaa vastanneita näyttämökuvia metsä- ja maisemakulisseeineen en ole vielä löytänyt. Toki montakin samanhenkistä näyttämökuvaa olen nähnyt, mutta muutakin puustoa kuin koivuja on kulisseeihin maalattu, ja järven sijaan taustamaalauksessa eli fondissa on metsää ja metsäaukio, peltoa, kylämaisema, joki tai lampi – yleisimmät piirteet luetellakseni – ja jokaisella näyttämöllä tietysti oma versionsa. Veneet ja saunat puuttuvat niin ikään löytämistäni vanhoista kulisseeista. Jokin mökki voi taustalla olla, mutta nimenomaan saunaksi sitä ei aina voi tunnistaa. Mielikuvaan seuranäyttämöiden järvimaisema- ja metsäkulisseeista on ilmeisesti sekoittunut elementtejä myöhempien aikojen suomalaisista maisemaa kuvaavasta maisemakuvastosta, muun muassa valokuvista,

kuvituksista ja varsinkin matkailumainoksista, joissa veneet ja saunat esiintyvät tiuhaan.

Vanhojen näyttämökuvien dokumentointi on ollut paljolti rippeiden keräämistä ja yhdistämistä. Ei ole harvinaista, että yhdeltä näyttämöltä löytyy kokonainen eri aikakausilta säilyneitä kulisseeja ja vielä eri henkilöiden tekeminä. Puutteellisista tekijätiedoista huolimatta ne ovat tärkeitä dokumentteja vanhasta lavastustyylistä eri tekijöille ominaiseen tapaan toteutettuina. Ne olivat tämän työn kannalta kiinnostavia myös siksi, että oletin niiden rinnastuvan eri aikakausien kuvataidetyyleihin omanlaisinaan, erityisesti näyttämön tarvetta vastaavina maalauksina.

Lavastusten tekijöistä osa jää tuntemattomiksi, koska kulisseissa ei yleensä ole tekijän nimeä. Onneksi yhdistysten ja seurojen pöytäkirjoista ja historiikeista löytyy silloin tällöin lavasteiden hankintaan ja korjailuun liittyvää tietoa ja siinä yhteydessä myös tekijä. Tekijän nimen olen löytänyt näyttämökuvasta vain muutaman kerran. Yksi näistä on taiteilija Greta Ahlstedt (1888–1968). Hänen nimikirjaimensa ovat Porvoon Emsalö Allmogeföreningin näyttämön metsä- ja järvimaisemakulisseihin kuuluvassa taustafondissa. Toinen on myös ohjaajana tunnettu Eino Weckström (1898–1965), jonka nimi löytyy Ojakkalan Työväenyhdistyksen metsäkulisseista, ja vielä Erkki Karu (1887–1935) sekä taiteilija Matti Taskisen (1885–1952). Karun nimikirjaimet ovat Leppäkosken Työväentalon näyttämön taustafondissa ja Taskisen nimi Karjalohjan Nuorisoseuran näyttämön taustafondissa. Leppäkosken näyttämöltä löytyy muitakin lavasteita, metsäkulisseeja ja hirsikulisseja, mökin kuisti ovineen, irtopensaita ja muita vastaavia lavastuksiin kuuluneita irrallisia lisävarusteita. Ne eivät ole Erkki Karun, vaan jonkun muun tekemiä. Tämän toisen tekijän maalaamia metsäkulisseeja on ollut myös naapurissa Napialan työväentalolla. Kulissien takaa löytyvät kirjaimet R. R. ja vuosiluku 1926. Joissakin on merkintä Suomi-Filmi O.Y ja varastointinumero 47. Siitä päätellen ne on hankittu filmiyhtiöltä, jonka toimialaan kulissien maalaaminen yhä kuului. Erkki Karun maalaamia kulisseeja on ollut enemmän, koska Leppäkosken työväenyhdistys tilasi häneltä näyttämön vihkiäisiin vuonna 1916 kokonaisen metsäkulissikerraston.²⁸⁹

Varhaisimmat löytämäni kulissit ovat 1900-luvun alusta. Toistaiseksi vanhimmiksi olettamani vielä näyttämöllä olevat seuranäyttämökulissit ovat edellä mainitut Emäsalon seuratalon (Emsalo Allföremogen r. f.), Midgårdenin, näyttämöllä olevat porvooolaisen taiteilija Greta Ahlstedtin²⁹⁰ maalaamat maisemakulissit vuodelta 1907. Myös Asikkalassa, Vääksyn Anianpellon Työväentalossa, on hyvin vanhat kulissit. Taustafondiin on maalattu suoraan seuratalon pihalta kuvattu näkymä Päijänteelle. Fondi on jo aika huonossa kunnossa ja siihen liittyvät katosta riippuvat metsäkaarrokset lähes repaleina. Onneksi kummatkin ovat vielä näyttämöllä. Vanhin ja samalla harvinainen, suomalaisen taidemaalarin tekemä näyttämöfondi oli Kimito Ungdomsföreningin näyttämöllä Wre-

thallassa. Sen oli maalannut taiteilija Wictor Westerholm (1860–1919) Maria Hedbergin luonnoksen pohjalta 1887. Taustafondissa oli kuva Kemiön kirkonkylästä ennen vuotta 1888. Nykyisin siitä on olemassa jäljennös tauluna. Se on nähtävissä Kemiössä Kimito Ungdomsföreningin seuratalon eteisen (Wrethalla) seinällä.²⁹¹

Nämä varhaiset näyttämökuvat kuuluvat todennäköisesti siihen sarjaan kulisseeja ja muita näyttämötarpeita, joita hankittiin seuranäyttämötoiminnan alettua heti ensimmäisten talojen valmistuttua ennen vuosisadan vaihdetta ja heti sen jälkeen. Varhaisvaiheen kulisseeja on enää vain vähän jäljellä. Suurin osa löytämistäni ja tallentamistani kulisseeista kuuluu talojen ja niissä toimivien yhdistysten tekemien kulissihankintojen toiseen vaiheeseen, jonka arvioin olleen 1920- ja 1930-luvulla, kun taloja ja korjattiin ja näyttämöitä laajennettiin paremmin näytelmätoiminnan vaatimuksia vastaaviksi, tai uusi talo vasta rakennettiin. Silloin talon juhlasaliin lisättiin mahdollisesti kokonaan puuttuva näyttämö tai korjattiin alkuperäistä. Viimeistään silloin hankittiin myös kunnon kulissit. Tavallisesti ne olivat aina samoja perinteistä tyyliä ja aiheita edustavia tyyppikulisilavastuksia.

Tätä tapaa noudatettiin vielä 1940-luvulla, ainakin poikkeusolosuhteissa. Tämä käy ilmi Heikki Eteläpään jatkosodan aikaisia suomalaisia itärintaman sotateattereita käsittelevästä kirjasta *”Jees, teatteria!” – sanoi vääpeli Ryhmy, sotateatterit 1941–1944*. Kirjasta ilmenee, kuinka osa nykyisen rajan takaisista seurataloista näyttämöineen toimi sodan aikana suomalaisten Valistustaloiksi nimittäminä sotateattereina. Ne varustettiin seuranäyttämöiden perinteisillä peruskulisseilla – tuvalla, metsällä ja kamarilla/salilla.²⁹² Petroskoin teatterissa näitä maalasi myöhemmin lavastajana tunnettu Eero Vasara (1908–1993)²⁹³ käyttäen paikallisia maisemia malleinaan.

Tallennusprojektin mukaan eniten säilyneitä kulisseeja on 1920-luvulta ja loput 1930-luvulta. Tämän työn piiriin kuulumattomia 1940–1950-luvulla perinteiseen tyyliin tehtyjä kulisseeja on näyttämöillä jonkin verran, vähemmän kuin voisi luulla. Syynä siihen voi olla etenkin sodan jälkeen tehtyjen kulissien heikko laatu, ne kun yleensä maalattiin kangaspulan vuoksi pahville.²⁹⁴ Pahvi ei ole kestävä materiaali, vaikka olisi hyvälaatuinenkin. Se on kulissien kannalta ollut kohtalokasta niiden kuullessa kovan kulutuksen kohteeksi joutuviin, alituisesti siirreltäviin ja kuljetettaviin elementteihin. Hävikki on tietenkin ollut suuri, mikä ei ole ollut ihme, kun ajattelee pelkästään sitä, millaisen kohtalon uhreiksi monet talot Suomen historian eri vaiheissa ovat joutuneet. Siihen kuuluvat sadat tuhoutuneet ja käytöstä poistetut seuratalot. Kadonneiden näyttämöiden mukana katosivat kulissitkin. Siitä huolimatta juuri sotaa edeltävältä ajalta olen pystynyt tallentamaan tämän työn kannalta mielenkiintoisen ja kattavan aineiston.

5.2 Hyödyksi ja huviksi – ei iltamia ilman näytelmää

Seuraavassa tarkastelen seura- ja yhdistystoiminnan alkuvaiheita ja esittävää kulttuuria yhdistysten toiminnassa – miten näytelmäharrastus käynnistyi ja kehittyi tunnettuihin mittoihinsa. Sen jälkeen käsittelen muutamia käytetyimpiä seuranäyttämöoppaita, joissa pätevän opastuksen ohessa omalla tavallaan kuvastuu se aikakausi, tilanne ja olosuhteet, joissa harrastajat uurastivat.

Suomen kuuluminen Venäjän suuriruhtinaskuntaan vaikeutti 1800-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa alkanutta suomalaista seura- ja yhdistystoimintaa huomattavasti, vaikka yhdistys olisi ollut epäpoliittinenkin. Syynä olivat koko Venäjän aluetta koskeneet yhteiskunnalliset levottomuudet, jotka eivät voineet olla vaikuttamatta Suomessa. Suomea rasittivat Venäjän keisarien toimeenpanemat venäläistämisyrietykset sortokausineen. Venäläinen virkavalta suhtautui suomalaisiin vapaisiin kansalaisjärjestöihin kielteisesti. Varsinkin nuorisoseurat joutuivat tulilinjalle. Uusien nuorisoseurojen perustaminen yritettiin estää ja vanhojen toimintaa rajoitettiin. Tilanne oli paikoin jopa niin hankala, että paikkakunnan nimismies kielsi iltamien ja juhlien järjestämisen kokonaan.²⁹⁵ Parempia aikoja saatiin odottaa pitkään. Ensin suurlakko vuonna 1905 ja sitten vuonna 1914 alkanut ensimmäinen maailmansota tekivät yhteiskunnasta epävakaa ja turvattoman. Vasta Venäjän vallankumous vuonna 1917 laukaisi tilanteen. Suomi itsenäistyi. Sitä seurannut kansalaissota jätti jälkensä yhdistys- ja seuratoimintaan eriyttäen eri kansalaispiirit jyrkemmin toisistaan ja lamaannuttaen työväenyhdistysten toiminnan pitkäksi aikaa. Kaikki oli aloitettava alusta, kuten Tytti Oittinen toteaa.²⁹⁶ Tämän kauden jälkeen 1920-luvulla eri kansalaispiirien ylläpitämä seuratoiminta jatkui entistä voimakkaampana.

1900-luvun alussa toiminta oli vielä vakiintumatonta ja hajanaista. Useasti yhdistyksen alkuna oli muutaman innokkaan idealistin kokoontuminen. Perustava kokous on ollut milloin missäkin, tuvan nurkassa, saunakammarissa, aseman odotushuoneessa tai suutarin verstaassa.²⁹⁷ Ennen omien kokoontumistilojen ja juhlasalien hankkimista kokousten ja juhlien pitopaikat vaihtelivat. Ensimmäisiä seurataloja olivat varsinkin kaupungeissa VPK:n talot ja Seurahuoneet tai muut suuremmat salit, ravintola- ja huvihuoneet. Niiden kanssa rinnakkain syntyivät ympäri maata rakennetut työväentalot ja nuorisoseurojen talot.

Toiminnan vakiintumista koko maassa edistivät pääosin talkootyönä rakennetut seuratalot. Innostus ja tarve oli niin suuri, että yhteen kylään saattoi nousta montakin taloa. Selvää on, että niiden merkitys yhdistysten kokoontumistiloina sekä toiminnan jatkumisen ja kehittymisen kannalta oli ratkaisevaa. 1920-luvulle tultaessa oli jo rakennettu koko maan kattava seurataloverkosto. Ei ihme, että etenkin 1920- ja 1930-luku olivat vilkasta toiminnan aikaa.

Yhdistystoiminta kasvatti yhteistoimintaan. Kaupungeissa ja varsinkin harvaan asutulla maaseudulla yhdistykset kokosivat väkeä yhteen ja tarjosivat kansalaisille mahdollisuuden omaehtoiseen sivistys- ja harrastustoimintaan. Seurataloissa tavattiin, tutustuttiin ja toimittiin monenlaisten yhteisten tehtävien parissa. Tiuhaan tahtiin järjestetyt iltamat ja muut juhlat työllistivät yhdistysten hallituksia, huvitoimikuntia ja muuta yhdistysväkeä. Huvitoimikunnat vastasivat ohjelmasta. Oman talon vielä puuttuessa iltamien ja arpajaisten avulla kerättiin varoja oman talon rakentamiseen, hyväntekeväisyyteen ja muihin jäsenistöä tai laajemmin aatetta tukeviin avustuksiin.

Seurojen ja yhdistysten sivistys- ja valistustyö tapahtui monin tavoin opintojen, huvien ja harrastuksien muodossa ajan hengessä. Alussa oli sana. Monen yhdistyksen toiminnan alkuna oli lukupiiri, lukurengas tai lukuseura ja ensimmäiseksi perustettiin kirjasto tai lukusali.²⁹⁸ Luku- ja kirjoitustaito ei vuosisadan alussa ollut itsestäänselvyys. Yleinen oppivelvollisuus tuli voimaan vasta 1921. Ennen sitä laajalle levinnyt lukuharrastus oli osoituksena kansalaisten sivistystahdosta, jota yhdistykset parhaansa mukaan olivat tukemassa. Monille nuorille ja vanhemmillekin yhdistystoiminta mahdollisen kansanopiston ohessa edisti kansakoulun jälkeen tietojen ja taitojen hankkimista vaikkapa lausunta-, musiikki- ja teatteriharrastuksen muodossa. Ruumiinkulttuuria edustivat yhdistysten voimistelu- ja urheiluseurat.

Yhdistykset olivat suosittuja niin maalla kuin kaupungeissakin. Esimerkiksi Tampereen Työväenyhdistyksessä piirissä toimi lukuisa joukko erilaisia alaosastoja. Vuonna 1900 siihen kuului 16 ammattiosastoa, naisosasto, ulkotyöväenyhdistys alaosastoinen ja keskuskomitea: yhteensä kolmattakymmentä yhdistystä ja osastoa, joista monella oli omat huvitoimikunnat pääyhdistyksen juhlatoimikunnan, laulukuoron soittokunnan, järjestysvaliokunnan ja ompeluseuran lisäksi. Tampereen toisella yhdistyksellä Tehtaalaisseuralla oli alaosastoja, huvitoimikunta ja oma laulukööri. Iltamia järjestettiin ja niissä esiinnyttiin omissa joukoissa ja välillä yhteisvoiminkin. Näyttelemisinto oli suuri. Vuoden aikana valmistui ainakin parikymmentä näytelmää.²⁹⁹

Näytelmien esittämistä varten lähes jokaisessa yhdistyksessä oli alusta lähtien näyttelijäseura, näytelmäseura, näytelmätoverikunta tai näytelmäkerho. Esiintyjien taidot ja katsojien odotukset eivät vielä vuosisadan vaihteessa vastanneet nykyajan vaatimuksia, olihan suomalainen ammattiteatterikin vasta lapsen kengissä.³⁰⁰

Uudessa kaupungissa näyteltiin ahkerasti. Uudenkaupungin Urheilijat aloittivat näytelmätoimintansa 1899 kolmella esityksellä Vallilassa. Vuonna 1903 seuralla oli jo ”vanhastaan tottuneita näyttelijöitä”. Seura oli kaksikielinen. Helmikuussa 1903 samassa iltamassa nähdyistä kahdesta näytelmästä *Hans tredje hustru* mainittiin paremmaksi kuin *Savon jääkärit*. Myös Purjehdusseura aloitti kohta vuosisadan alussa näytelmätoiminnan juhlissaan, sekini aluksi ruotsinkielisenä. Lukuisissa muissakin yhdistyksissä näyteltiin. Niitä olivat ajoittain ja

lyhyen aikaa toimivat näytelmäseurat Rouvasväen yhdistys, Nuorsuomalaiset ja vakiintuneemmat VPK, Uudenkaupungin Työväenyhdistys ja Raittiusseura Kasvista alkanut Uudenkaupungin Seuranäyttämö.³⁰¹

Varhaisvaiheessa ei esitystilan suhteen oltu vaativia eikä esityksiltäkään varsin suuria odotettu. Replikkien ulkoa muistaminen ja vuorotellen lausuminen riitti ilahduttamaan teatterista tietämätöntä yleisöä. Esiintyjille koko tapahtuma saattoi olla pääasiassa luku- ja lausuntaharrastuksen jatke. Roolipukujen käyttö ja tekeminen sekä ehkä jonkinlainen maskeerauskin saattoivat tulla kysymykseen. 1920-luvulle saakka harrastajien järjestämiä teatteriesityksiä voidaan pitää muun iltamaohjelman tapaan pääasiassa harrastustoiminnassa saavutettujen taitojen esittämistilaisuutena.³⁰² Näyttelemisestä innostuivat niin kaupunkilaiset kuin maalaisetkin. Siitä tuli Suomessa niin suosittu harrastus, että ilmiötä on ihmetelty ja selitetty monin tavoin. Näyttää siltä, että Uudenkaupungin tapaan jokaikisessä seurassa ja yhdistyksessä, jopa urheilu- ja voimisteluseuroissa oli huvitoimikunta esiintyjineen.³⁰³ Jos ei ihan jokaiseen tilaisuuteen valmistettu näytelmää, niin ainakin lausuntaa tai kuvaelma piti olla.³⁰⁴ Esimerkiksi touko-kuussa 1922 Herajoen Työväenyhdistyksen kuukausikokouksen jälkeen oli illalla perhejuhlat. Silloin ohjelmassa oli muun muassa kilpailut runonlausunnassa ja sadunkerronnassa. Näytelmänä oli *Noidan kosto*.³⁰⁵

Omaehtoinen harrastaminen ja sivistystyö kuuluivat niin työväenyhdistysten kuin nuorisoseurojenkin ohjelmaan. *Aamulehdessä* 1900-luvun alussa kirjoittavan teatterin ystävän mukaan kansallisen yhtenäisyyden nimissä tapahtunut edistys ja valistus kuuluivat kaikille, teatteriharrastus yhtenä niistä:

*Hartain toivomme on, etteivät näyttelijät uupuisi eivätkä väsyisi, vaan jatkaisivat yhtä innokkaasti – onpa heidänkin työnsä kansalliselle asialle hyväksi – osoittaahan sekin intoa ja vireyttä kansallismielen kehittämiseksi, samalla kun se estänee ainakin muutamia nauttimasta huonompia huveja, joita paha kyllä, täälläkin on tarjolla.*³⁰⁶

5.3 Harrastusta ilman omaa kokoontumispaikkaa

Nuorisoseuraliikkeen historian kirjoittaneen Jaakko Nummisen mukaan seuranäytelmät olivat ensimmäisiä kansansivistyksen muotoja maaseudulla. Näytelmätoiminnan varhaisimmassa vaiheessa olivat edelläkävijöinä säätyläiset ja talonpoikainen väestö, joista näyttelijäkunta pääosin muodostui. Esityspaikkoina olivat vauraiden maalaistalojen suuret tuvat.³⁰⁷ Eri seuroissa toimiminen ja näytelmäharrastus – ainakaan ennen vuotta 1918 – ei ollut kyläyhteisöissä erottavana tekijänä. Imatran ja Vuoksenniskan teattereiden historiaa tutkinut Sulo

Ovaska kirjoittaa, kuinka siellä samat henkilöt saattoivat toimia ja näytellä sekä nuorisoseurassa että työväenyhdistyksessä ja lisäksi vielä palokunnassa.³⁰⁸

Hyvinkään näytelmätoiminnan alkuvaiheista kertova Uolevi Kempainen toteaa, kuinka ihmiset saattoivat erilaisissa harrastuksissa olla yhdessä. Palokunta-aate oli yhteinen, raittiusaate yhdisti, samoin urheilu. Työväen toimintaan osallistuivat muutkin kuin tehtaan työväki ja köyhälistö.³⁰⁹

Maaseutujen yhdistyksillä ei luonnollisesti voinut olla yhtä laaja-alaista toimintaa kuin suurimmissa kaupungeissa oli mahdollista järjestää. Silti voi liioittelematta sanoa, että joka kylässä oli seuransa ja ainakin yksi seuratalo. Jos nuorisoseuralla, vapaapalokunnalla tai muulla seuralla ei ollut omaa taloa, kokoonnuttiin ja juhlittiin koululla tai työväentalolla. Eri yhdistykset huvitoimikuntineen pitivät kykyjensä ja varojensa mukaan huolta maaseudun sivistyspyrkimyksistä, ”hyödyllisistä huveista.”³¹⁰

Lappeenrannan lähetyvillä sijaitsevan, vuonna 1883 perustetun Lemmin Nuorisoseuran historiikki antaa hyvän kuvan siitä, kuinka yhdistykset ja seurat epäilemättä muuallakin Suomessa toimivat ennen omaa taloa.³¹¹ Säilyneistä kokouspöytäkirjoista ilmenee, että toiminta oli vilkasta vaikka omaa taloa ei vielä ollutkaan. Suurimmissa kokouksissa ja iltamissa näytelmän esittäminen ja muu ohjelma kuului asiaan. Lemillä Nuorisoseuran perheiltamia ja kaikille avoimia yleisöiltamia ja muita kokoontumisia järjestettiin jokseenkin säännöllisesti eri vuodenaikoina. Kun näytelmiäkin aina esitettiin, pidettiin tilaisuudet yleensä suurimmissa taloissa. Alkuvaiheessa toimittiin vallitsevien olosuhteiden mukaan. Koska vakituista kokouspaikkaa ei Lemillä ollut, pidettiin ”liikkuvia” kokouksia. Tämän voi lukea kokouspöytäkirjasta yhdistyksen kirjurin Aatu Pekarinen muistiin merkitsemänä:

*Lemmin Nuorisoseura vietti liikkuvan kokouksen eli iltamat Ruomin kylässä talollisen Elias Kirvesniemen talossa tk. päivämääränä. Puheen piti Herra O. I. Helander puhtauden tärkeydestä. Näyteltiin illan kuluessa kaksi näytelmää ”Kihlaus” ja ”Pappilan tuvassa”. Väliaikana puheen ja näytelmien välissä oli lausuntoa ja laulua. Lopussa oli nuorison leikkiä, puku tanssia ja yleinen tanssi. Iltamassa oli noin 50 henkeä. Ilta kului hauskaasti ja talon väki oli oikein tyytyväinen ja pysyivät vastakin tulemaan.*³¹²

Tupa tuntui riittävän, mikä osoittaa, että näytelmäesitykset eivät voineet olla ulkoisilta puitteiltaan kovin vaativia. Asetelma saattoi olla suurin piirtein sellainen kuin loppilaisessa Yli-Melkon talossa, jota T. I. Wuorenrinne muistelee:

Vanha tupa oli tyhjennetty tavallisista huonekaluistaan. Sen taustalla komeili eräänlainen lava, jonka taakse ja sivuille oli kiristetty pinkopahvi. Oli pa se varustettu parilla ikkunalla ja ovellakin, samoin muutamalla tuolilla, penkillä ja pöydällä. Lavan erotti tuvasta äitini kahdesta lakanasta ompelema esirippu ja sen edessä oli sitten monta riviä pitkiä penkejä, joilla katsojat istuivat.”³¹³



KUVA 27

Kelkkalan Nuorisoseuran esityksestä *Luonnonlapsia* 1930-luvulla.

Kokoukset ja juhlat pidettiin milloin missäkin sopivassa paikassa. Ennen oman talon rakentamista 1924 perustetun Jokioisten Rehtijärven Nuorisoseuran kuukausikokoukset ja tilaisuudet olivat monissa eri paikoissa: Rehtijärven kansakoululla, Rehtijärven ja Nummelan kartanoissa, Pienviljelijäkoululla ja jäsenten kodeissa. Ohjelmalliset iltamat pidettiin Palokuntatalolla ja Latovainion työväentalolla. Vierailuiltamia pidettiin Maskussa ja Ypäjällä.³¹⁴

Vuonna 1918 perustetun Forssan lähistöllä sijaitseva Hykkilän - Lunkaan nuorisoseuran talo valmistui 1922. Nuorisoseuran toisena toimintavuotena 1919 oli toiminta aktiivista ja innostunutta, mutta varsinainen juhlien pitopaikka puuttui. Emäntä Rauni Erkkilä kirjoittaa näistä alkuaajoista 20-vuotishistoriikissa seuraavasti:

Seuran toiminta ei vielä ensimmäisenä vuonna ennättänyt olla kovin näkyvää, mutta jo seuraava vuosi oli toimellista. Ensimmäiset kesäjuhlat pidettiin juhannuksen edellä Sipilän makasiinissa, joka sitten seuraavat vuodet sai toimia kesäiseen aikaan seuran työssijana. Sen epätasaisella permannolla hypittiin monet kansantanssit, vanhemmat kyläläiset purpurinkin, kun ensin oli Sipilän ja Jussilan pirteissä ahkerasti harjoiteltu. Ja makasiini yritettiin joka juhlaaksi koristaa köynnöksin, kukin ja koi-vuin, ja viihtyisäksi sen muistavat kaikki, jotka noina vuosina olivat mukana nuorisoseuran juhlissa. Samana suvena 1919 pidettiin kahdetkin

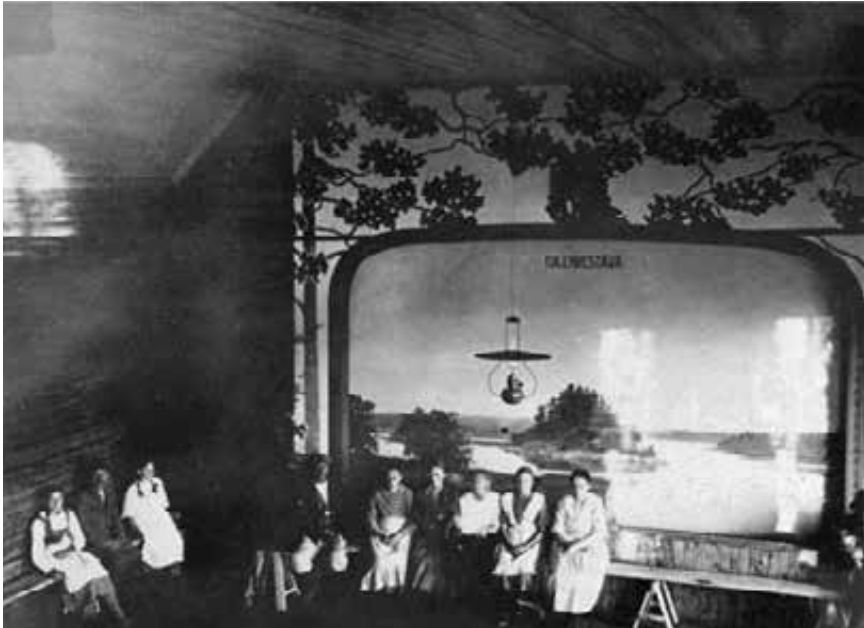
juhlat ja elokuussa tehtiin ensimmäinen vierailuretki Portaan nuorisoseuran taloon.

Ensimmäiset suuret kesäjuhlat pidettiin Jussilan haassa heinäkuun 17. päivänä 1921. Juhlapaikka oli koristeltu sadalla sinivalkoisella lipulla. Ohjelma oli varsin monipuolinen ja tilaisuudessa esiintyi mm. suojeluskunnan soittokunta Forssasta. Väkeä oli juhlaan kokoontunut runsaasti, vaikka sade häiritsikin tilaisuutta. Forssan lehti kirjoitti juhlasta muun muassa: ”Kovin hankalaa on juhlaa järjestää tilapäisissä suojissa. Paljon kärsii niistä ohjelman suoritus. Seuran oma, sievä talo on kuitenkin nousemassa ja kaikki toivovat sitä aikaa, jolloin siellä saadaan juhlaa järjestää. Varojen niukkuus hidastaa kuitenkin työtä. Mutta kun innostusta riittää, edistyy työ varmasti”.³¹⁵

Seuraavanakin kesänä järjestettiin Hykkilän - Lunkaan nuorisoseuran kesäjuhlat Jussilan hakaan entiseen tapaan, vaikka miesväki jo uurasti uuden seuratalon rakennuspuuhissa eikä ehtinyt osallistua juhlien järjestelyihin. Ahkeroinnin tuloksena talo valmistui seuraavana vuonna. Sitä oli ratkaisevasti vauhdittanut

KUVA 28

Sisäkuva Hykkilän-Lunkaan nuorisoseuran Ahjon talolta vuodelta 1924 tai 1925. Sama esirippu on yhä käytössä. Uudessa 2000-luvun kuvassa esirippua reunustavat männyt on remontin yhteydessä maalattu piiloon. Vanhassa kuvassa esirippu ja männyt omalla tavallaan luovat mielikuvan kokonaisesta näyttämökuvasta. Esirippu esittää taustafondia ja seiniin maalatut männyt ”markkeeraavat sivukulisseja ja katteita” (ks. myös kuva 47).



säästöpankista saatu laina, jonka takaajiksi oli saatu kymmenen isäntää eri puolilta kylää. Yhtä tärkeä oli muiden kyläläisten apu. Töitä tehtiin aina kun omat työt antoivat myöten. Pidettiin useita hirs- ja ajo- ym. talkoita, ahkerimpina talokoolaisina Erkkilä mainitsee Jussilan miehet.³¹⁶ Juhlien ja iltamien merkitystä ei talon rakennusvaiheessa kannata väheksyä. Niiden tuotto omalta osaltaan oli ”rikkana rokassa” ja antoi niillekin, jotka eivät rakennustyön raskaisiin vaiheisiin kyenneet osallistumaan, mahdollisuuden olla mukana yhteisessä hankkeessa.

Suuressa osassa Suomea oman seuratalon rakentaminen sujui samaan tapaan talkoilla kuin Tammelassa Hykkilän ja Lunkaan nuorisoseurojen yhteisen talon rakennustyö. Kokouksia, iltamia ja muuta toimintaa varten rakennettu, näyttämöllä varustettu oma talo alkoi useimmille yhdistyksille olla välttämätön. Epäilemättä talo oli jokaisen mukana olleen haaveiden täyttymys. Rakentaminen kesti aikansa, välillä eri syistä hidastuen ja välillä taas virkistyen.

Iltamilla rahoitettiin myös Herajoen työväenyhdistyksen ”oman torpan” rakennushanketta koskapa Herajoen kuulumisista kirjoitettiin *Hämeen Voimassa* kesäkuun 26 päivänä 1909 seuraavaa:

*Oma talo alkaa kohtapuoleen valmistua. Naiset ovat perustaneet ompeluseuran ja toimeenpanneet parit iltamat. Porhoja se piruuttaa ja käyvät he sen tähden humalassa iltamissa kirkumassa. Eräs henkilö varsinkin, ensi kerralla hän saapi nimensä julki,” varoitteli kirjoittaja.*³¹⁷

Rakennushanke eteni nopeasti, sillä jo heinäkuun 22 päivänä lehdessä oli ilmoitus:

*Harjannostajaiset ja iltamat toimii Herajoen Työväenyhdistys sunnuntaina 25.7. omalla torpalla. Ohjelmassa on mm. ”näytelmä Kaksi mestaria, runon lausuntaa ja ilveilyä. Lopuksi ”lattian silitystä”. Sisäänpääsy 50 penniä.*³¹⁸

Uudet talot toivat tarvittavat tilat seurojen toiminnalle. Esitysolosuhteet parantivat ratkaisevasti, kun kaikki voitiin keskittää yhteen paikkaan, omalle, ehkä vaatimattomallekin näyttämölle. Monasti alkeelliset, esitysten kannalta liian pienet ja ahtaat tilat ja näyttämöt olivat teatteriesitysten kannalta puutteellisia. Jos uudesta talosta puuttui ensivaiheessa näyttämö, osoittautui se yleensä ennen pitkään tarpeelliseksi ja rakennettiin myöhemmin.

Ensimmäisten seuratalojen liian pieniä näyttämöitä korjattiin paremmin esitysten tarpeita vastaaviksi. Myöhemmin rakennetuissa seurataloissa näkee jo kiinnitetyn enemmän huomiota näyttämön kokoon ja käyttöominaisuuksiin. Esimerkiksi Herajoen Työväentalon laajennuksen yhteydessä vuonna 1929 purettiin talosta se osa, jossa näyttämö sijaitsi, ja laajennukseen tehtiin tilalle uusi suurempi näyttämö. Sen jälkeen juhlasalin mitat olivat 11,5 m x 9 m ja uuden näyttämön 9 m x 6,4 m. Näin saatiin työväentalolle niin hyvä näyttämö ja tilava sali, että voitiin ottaa vastaan vierailijoita muualtakin.³¹⁹

5.4 Teatteria tekemässä

Huvitoimikunnista käynnistynyt teatteriharrastus kasvoi epätydyttävistä esitysolosuhteista huolimatta arvaamattomiin mittoihin. Alkuun lähdettiin peräti hataralta pohjalta. Tuvan nurkassa seisoj pukkien varaan kyhätty lava. Esirippuna oli lakana. Tampereen Seurahuoneella puolestaan kaupungin eri yhdistykset ”pelasivat teatteria”. Siellä esiintyminen vuoteen 1889 saakka, ennen oikean näyttämön rakentamista, tapahtui esiintymislavalla, joka rakennettiin kutakin esitystä varten erikseen irtolankuista. Näyttelijöiden alla oli enemmän tai vähemmän huojuva tilapäinen rakennelma. Voi vain kuvitella niitä ylimääräisiä ääniefektejä, joita tällaisen rakennelman päällä liikkuminen tuotti.³²⁰

Todella hataralla pohjalla oltiin Lopella, kertoo T. I. Wuorenrinne, kun näyttämö ja katsomo yleisöineen putosi juhlapaikkana olleelta navetan vintiltä alla olevaan navettaan. Onneksi välttyttiin suuremmilta vahingoilta ja koko tapaus päättyi onnellisesti. Iltamien alkuosa sujui toivotulla tavalla:

*Kaikki meni tähän asti suunnitelmien mukaisesti. Mutta sitten tapahtui jotain tavatonta: juuri kun Mäensyrjän Joppi oli vetäisemässä odotetun näytelmän loppunumeron esirippua auki, vintin katto romahti sankan väkijoukon painosta alas ja yleisö löysi itsensä navetasta. Vain kaksi henkilöä jäi ylös kattohirren varaan keinumaa. Toiseen hirrenpäähän jäi seurakunnan ruustinna ja toiseen sen suntio. Siinä he nyt keikkuivat, nämä kaksi, jotka olivat vihoissa keskenään, keikkuivat vastakkain kuin keinulaudalla ja sadattelivat toisiaan. Tämä oli tapaus, josta muodostui illan päänumero, vieläpä aika hilpeä, kun ei mitään vahinkoa kenellekään sattunut, koska navetassa oli runsaasti heiniä. Olen päinvastoin muistelevinani, että koko näytelmä unohtui ja ilo oli ylimmillään.*³²¹

Koko esityskulttuuria leimasi liikkuvuus, katkelmallisuus, väliaikaisuus ja epävarmuus. Varhaisvaiheessa oli mahdollista, kuten Tampereellakin, että myös kaupunkien seurataloista puuttui oikea näyttämö. Paikoin käytössä oli vielä ns. siirrettävä näyttämö. Se oli lava, johon kunnollisen lavastuksen tekeminen oli mahdotonta.³²² Oikeata näyttämöä saatiin vielä odottaa. Talvisin harjoiteltiin kylmissä saleissa niin että parta melkein jäätty ja näyttämöllä hengitys huurusi ennen kuin sali lämpeni yleisöstä virtaavan lämmön ansiosta.³²³ Riesana olivat väärin mitoitettut, ahtaat ja matalat näyttämöt, joille väki tuskin mahtui, ja huono valaistus. Jatkovana painajaisena kangertelivat kulissien vaihdot ja unohdetut repliikit. Pahimmassa tapauksessa näyttämön tärkein kuuluvin ja näkyvin rooli olikin kuiskaajalla ja kulissimiehellä. Nuorisoseuralainen Santeri Alkio (1862–1930) oli huolissaan seuranäyttämöiden tilanteesta:

Suuria näytelmiä on nuorisoseuroissa usein vaikea senkin vuoksi esittää, että näyttämövarusteet ovat puutteelliset. Näyttämökin on useimmiten liian pieni, niin että lavastusta ei voi mielen mukaan järjestää. Epäkäy-

*tännöllisten kulissilaitteitten käyttö vie suunnattomasti aikaa ja koko näyttelemishomma muodostuu usein ikävyyttäväksi venyttelyksi. Jos lisäksi puuttuu alkeellisimpiakin tietoja näyttämö- ja lavastusjärjestelyistä, tulos ei suinkaan voi olla loistava. Perusteellista opastusta tälläkin alalla kipeästi kaivataan.*³²⁴

Vierailuiltamien esityksiin ajettiin hevosella tai matkustettiin jäisessä viimassa kuorma-auton lavalla, rekvisiitta, puvut ja joskus kulissitkin samassa kyydissä. Se ei näyttelemisintoa näyttänyt laimentavan. Raskaan, jopa 12-tuntisen työpäivän jälkeen jakesettiin vielä kokoontua harjoittelemaan ja viikonloppuisin esiintymään. Puutteistaan huolimatta jokainen valmis esitys oli pieni ihme!³²⁵

Näytelmätoiminnan varhaisvaiheessa maaseudun näyttelijäkunta koostui lähinnä säätyläisistä ja talonpoikaisesta väestöstä. Yhdistysten aloittaman näytelmätoiminnan myötä tuli näyttelemisestä tavallisen kansannuorison ja eri kansankerrosten yhteinen harrastus.³²⁶ Varhaisvaiheessa ja monesti vielä myöhemminkin näytelmät tehtiin näyttelijöiden yhteistyönä, jonkun kokeneemman vastatessa lopputuloksesta. Ruoveden Syvinkisalmen Työväenyhdistyksessä nuoresta lähtien toiminut Heikki Seppi kertoo yhteistyön sujuneen näytelmiä tehtäessä yleensä hyvin eikä osajaoistakaan paljon kiistelty. Myös näyttämön käytännöllisiä töitä kuten kulissimiehien, järjestäjän, pukuompelijan ja hankkijan (järjestäjän) töitä teki kukin kykyjensä mukaan. Ongelmana oli pikemminkin sopivien näytelmien löytäminen.³²⁷ Yhteistyö ei tietenkään joka paikassa ollut ongelmaton. Yhtenä haittana aivan alussa oli se, kuten Numminen toteaa, että näytelmien esittäjät olivat näyttämöllä ensikertalaisia ja että hyvin harvat heistä olivat ylipäättään nähneet ennen näytelmiä esitettävän.³²⁸

Keskusliitot alkoivat järjestää teatteriopetusta 1920-luvulla.³²⁹ Useimmilla näyttämöillä ongelmia aiheuttivat itse näyttämön lisäksi ohjelmisto, puvusto ja tarpeisto – mihin lavastuskin kuului – sekä ohjaajakysymys.³³⁰ Jonkin verran lievitystä tilanteeseen toi muun muassa Työväen Näyttämöiden Liitto, josta saattoi tilata erilaisia teatteritarvikkeita, muun muassa peruukkeja ja kulisseeja, kuten Kalevi Kalemaa kertoo.³³¹ Pienille näyttämöille palvelu oli tarpeen. Varakkaamat teatterit ja näyttämöt valmistsivat pukunsa ja lavasteensa itse. Keksittiinpä sellainenkin idea, että työväennäyttämöt ryhtyisivät käyttämään yhteisiä pukuja ja kulisseeja. Tämän ajatuksen oli liittotoimikunta syksyllä 1929 ottanut esiin. Työväennäyttämöillä kierrätettäisiin samoja näytelmiä, pukuja ja kulisseeja. Kalemaan mukaan säästö olisi varmaan ollut melkoinen. Hyvän ajatuksen käytännön toteutus tuskin olisi kitkatta onnistunut. Epäiltiin, ettei samoja pukuja ja lavasteita voisi sovittaa erikokoisille näyttelijöille ja näyttämöille ja muitakin esiteitä ilmaantui.³³²

Kaivattua ohjausta, opastusta ja opetusta tuli kahtakin tietä: Keskusjärjestöjen järjestämällä kursseilla oli suuri merkitys samoin kuin ympäri maata työskennelleillä kiertävillä ohjaajilla. Tärkeää oli myös, että ohjauksesta innostuneet

harrastajat puolestaan pääsivät keskusliiton järjestämille kursseille.³³³ Aukusti Ripsaluoman ja M. E. Mäen *Nuorisoseura-opas* osoittaa, että vielä 1950-luvulla pätevistä ohjaajista oli yhä pulaa. Kirjassa opastetaan:

Jokaisessa seurassa tulisi olla myöskin näytelmänjohtaja, joka tämän työnmuodon hoitaisi kunnollisesti. Ilman sitä ei toiminta tällä alalla johda toivottuihin tuloksiin. Työmiehiä näytelmätoimintaa varten onkin liikkeemme koettanut ryhtyä kasvattamaan järjestämällä 1–2 -viikkoisia opastuskursseja seuranäyttelijöitä varten, joissa sekä teoreettisesti että käytännöllisesti näytelmätoimintaa selvitetään. Toisissa pitempikäisissä kursseissa taas opastetaan näytelmänjohtajia.

Olemassa olevat ongelmat tulivat epäilemättä tutuiksi 1930-luvulla Perä-Pohjolan nuorisoseurain näyttämötyön ohjaajana toimineelle Aino Mattilalle.³³⁴ Hänen ehkä hiukan epäillen aloittamastaan kahden kuukauden opastustehtävästä muodostui kahden vuoden oppiaika niin alueen harrastajanäyttämöille kuin itse ohjaajallekin. Kirjassa *Näyttelijä ja Teatteri* Mattila kertoo kokemaansa, haluten omien sanojensa mukaan vain ”hieman raottaa sitä esirippua, jonka takana koko Suomen kansa rakentaa teatterinsa tulevaisuutta.”³³⁵

Nähtyään ja koettuaan maaseudun todellisen tilanteen hän kirjoittaa teatteri-innon ja ohjauksen tarpeen olleen niin suuren, että itse ohjaajakin ymmärtää merkityksensä. ”Kysymys ei olekaan työn tuloksista sinänsä, esitysten korkeatasoisuudesta ei kannata puhua, vaan tunnelman aitouden ja sen ehdottoman nöyryyden tähden millä näytelmän tekijät, esiintyjät ja muut työhönsä suhtautuivat.”³³⁶ Näytelmäseuran harjoittaminen ja näytelmän ohjaaminen oli koko kylää kiinnostava tapahtuma. Epäilyjä ja ihmetystä vielä tuohon aikaan herätti se, että ohjaaja oli nainen. Mutta, kuten Mattila toteaa, uteliaisuus on joskus hyväkin piirre. Se saa epäilijätkin liikkeelle. Ensimmäisiä harjoituksia alettaessa kokoontui koko kylän väki seurantalolle, ”... ja huhu kantautui naapurikyliin, että ei ole hullumpaa”.³³⁷ Vähitellen luottamus ohjaajaan heräsi ja kun oli oltu ensin yhdessä kylässä pyydettiin jo seuraavaan. Eräs ilta ja esitys on painunut erityisesti mieleen:

*Muistanpa Anna-Liisan harjoitukset. Oikea pohjolan pakkanen nipisteli poskipäitä ja seuratalon hatarat seinät eivät sitä suuresti estäneet sisällekin tunkeutumasta. Mutta nuoret miehet hehkuivat innostuksesta ja järkytyksen lämpöaalto vei huurteen hiuksista, kun Anna-Liisa vaikeroi sielunhädässä. Usein tunnelman ylipaine purkautui hysteeriseen itkuun tai nauruun. Kun sitten esitysiltana Anna-Liisa kärsimyksen ja sovitusmielen kirkastamana viimeisessä näytöksessä astui näyttämölle, oli mustapukuisten kuuliaisvieraiden mieli niin järkyttynyt, että liikutusta peittääkseen selät kääntyivät katsomoon. Olkapäät vain nytkähtelivät. Ylimaallinen oli Anna-Liisan kirkkaus hänen lähtiessään sovituksen tielle ja unohtumaton oli ilta kaikille läsnäolijoille.*³³⁸

Kaiken kokemansa jälkeen Mattila on sitä mieltä, että seuranäyttämötyötä ei pidä vähätellä, jos sitä tekee totisessa hengessä. Kahden vuoden omakohtaisen kokemuksen perusteella hän tietää, miten syvälle seuranäyttämötyö voi luodata ja miten siitä voi muodostua valistustyön voimakeskus. ”Yhä toimivat nämä seuranäyttämöt, yhä kaukaisemmassakin salokylässä väliverho avautuu ja sulkeutuu ja sydämet pamppailevat jännityksestä ja raukeavat hyvään mieleen yleisön kättentaputusten tuudittamina.”³³⁹

5.5 Seuranäyttämöoppaat. Lavastusta ikiomaan tyyliin

Heti 1900-luvun alusta lähtien alkoi ilmestyä seuranäyttämötoiminnan kohentamiseksi ja kehittämiseksi tuiki tarpeellisia teatterin ammattilaisten kirjoittamia oppaita ja ohjekirjoja, joissa näyttämötyötä opastettiin yksityiskohtaisesti. Joissakin käsiteltiin näyttämötyön lisäksi yhdistyksen huvitoimintaa yleisesti. Näistä oppaista saa ikään kuin kiertotietä hyvän kuvan seuranäyttämöiden tilanteesta. Kirjoituksia leimaa vilpiton valistamis- ja auttamistahto. Yleensä oppaissa käydään läpi esityksen tekoprosessi ja näyttämö kokonaisuudessaan. Joku painottaa ohjausta, joku antaa perusteellista ohjausta näyttämötyyppien tekemisestä ja joku painottaa itse näyttämölaitteita tai lavastamista. Yleensä linja on aika yhtenäinen. Kirjoittajilla on tehtävän vaatima tarkoituksenmukainen näkökulma. Parantamisen varaa toki oli ja opastuksen tarve suuri ja toivottu.

Seuraavassa tarkastelen näitä oppaita lähemmin kiinnittäen päähuomion lavastuksen osuuteen. Käsittelen näyttämön eksteriöörejä ja niissä metsä- ja maisemakulisseihin liittyviä käsityksiä ja ohjeita. Kaikissa kirjoissa on lavastuksen yhteydessä kiinnitetty huomio näyttämöön ja näyttämötekniikkaan. Siksi olen pitänyt myös tarpeellisena referoida joitakin eri kirjoittajien näyttämöä koskevia ohjeita. Kuvat liittyvät niin kiinteästi ohjeisiin, että niiden mukaan ottaminen on ollut välttämätöntä, muuten ohjeet jäävät vaillinaisiksi. Erityisen hienoa on, että teosten kuvittajiksi oli saatu lavastusalan perusteellisesti tuntevia ammattilaisia kuten Peder Knudsen ja Kaarle Haapanen. Yleensä lavastus on huomioitu siinä määrin kuin se kirjoittajan mielestä on tarpeellista. Vain Eero Alpi vuonna 1930 ilmestyneessä oppaassa sivuuttaa lavastuksen muutamilla lauseilla.

Vaikka peruskulissit olisikin jo hankittu, lavastusten tekeminen ja yleensä jonkinlaisen näyttämökuvan luominen oli pitkään sattumanvaraista. Näyttämöiden tupa-, kamari- ja metsäkulissien pystyttäminen, vaihtaminen ja säilyttäminen vaativat omat toimenpiteensä, kun samat kulissit kävivät eri näytelmiin, ja miltei kuka tahansa näytelmän tekemisestä vastuussa oleva henkilö saattoi niistä päättää. Kulissimiehen rooli oli tärkeä, vaatihan se läsnäoloa näyttämöllä en-

nen esitystä, väliaikojen aikana ja vielä näytösten loputtuakin. Työ vaati voimia, tarkkuutta ja nopeutta kulisseja vaihdettaessa, varsinkin väliaikoina tapahtuvan työskentelyn tuli olla nopeaa ja tehokasta. Kulissien materiaalit, ripustus- ja vaihtosysteemit olivat tässä suhteessa keskeisessä osassa. Esityksen laatu kärsi kovasti, jos näitä asioita ei saatu kuntoon, kuten Alkiokin edellä valittaa.

Seuranäyttämöoppaiden kirjoittajat ja kokoajat ovat Kaarle Halme, (opas ilmestyi 1929), Eero Alpi (1930), Topo Leistik (1932) ja Kaarina Virolainen (1954), jonka kirjassa lavastusosuuden on kirjoittanut ja kuvittanut lavastaja Kaarle Haapanen. Yksittäiset liitot tai yhdistykset ovat myös julkaisseet näyttämötoiminnan eri osia koskevia opastusta.³⁴⁰ Käsittelen yllä mainittuja oppaita vanhimmasta uusimpaan, jolloin on helppo osoittaa kulissien ja lavastuksen kehittyminen tietyn ajanjakson aikana.

5.5.1 Seuranäyttämö-Opas Työväenyhdistyksiä, Nuorisoseuroja ym. iltamatoimitsijoita varten

Vanhin opas on Arvi A. Karisto Osakeyhtiön Seuranäytelmiä-sarjassa vuonna 1911 ilmestynyt Kaarle Halmeen kirjanen *Seuranäyttämö-Opas Työväenyhdistyksiä, Nuorisoseuroja, Raittiusseuroja y. m. iltamatoimitsijoita varten*. Tässä työssä käsittelen saman oppaan neljättä painosta, joka ilmestyi 1929. Oppaan lisäksi Kaarle Halme on kirjoittanut näytelmiä, huvia- ja romaaneja. Niistä mainittakoon *Ennustus, Naimisiin, Kyöpeli, Uhri, Onnen veräjä, Kaksi lupasta ym.*³⁴¹

Kaarle Halme (1886–1946) oli yksi suomalaisen ja suomenkielisen teatterin pioneereista. Hän liittyi 1888 Kaarlo ja Emilie Bergbomin Suomalaiseen Teatteriin, jossa oli vuoteen 1901 saakka. Hän näytteli myös Helsingin Ruotsalaisessa Teatterissa ja johti perustamaansa Suomalaista Maaseututeatteria 1904–1905 toimien sen jälkeen Kansan Teatterin johtajana 1907–1911.³⁴² Kaarle Halmeen *Seuranäyttämö-opas* on teatterimaalauksen ja samalla lavastuksen historian kannalta erityisen mielenkiintoinen – onhan kuvat siihen laatinut tämänkin työn Tyypikulisit-osassa esitelty alan mestari, taiteilija Peder Knudsen. Hyvällä syyllä voi olettaa, että hän on kirjaa laadittaessa toiminut myös alan asiantuntijana.



KUVA 29

Kaarle Halmeen vuoden 1929 *Seuranäyttämöoppaan* kansi.



KUVA 30

Peder Knudsenin kuva näyttämön rakenteesta katsomosta nähtynä. Vasemmalla tausta, johon ylös on ripustettu taustafondeja ja alempana näyttämön takana säilytettävät kulissit ja fondit. Oikealla parvi ja seinillä roikkuvat narut, joiden avulla operoidaan kulissien nostoa ja laskua. Kaarle Halmeen vuoden 1929 *Seuranäyttämöoppaan* kuvitusta.

Aluksi Halme kirjoittaa näyttämöharrastuksen sivistävästä luonteesta kiittäen erityisesti iltamien järjestäjiä siitä yleisestä tavasta, että iltamaohjelmaan liitetään näytelmä. Hänestä sillä on kansanvalistusharrastuksissa arvaamattoman suuri sivistysmerkitys, koska näyttämötaide puhuu katselijalleen välitöntä kieltä ja vaikuttaa katsojaan ” – aivan kuin jokin tapahtuma, joka jättää jälkeensä haihtumattoman muiston. Tämän muiston miellyttävyys, kauneus, jalostava tai muu hyvä ominaisuus riippuu tietysti esitettävän näytelmän laadusta ja taidearvosta sekä siitä tavasta, kuinka näytelmä esitetään.”³⁴³ Kirjasessa käsitellään näyttämötyön eri osia näytelmän ja henkilöiden valinnasta näyttämökoneistoon ja naamoimisväriihin. Lavastus tulee esiin monessa eri yhteydessä, luvussa III Näyttämölle asettaminen, luvussa V Näyttämön rakenne ja tietenkin luvussa VI Näyttämökoristeet sekä luvussa VII Näyttämökoneistoa ja erinäisiä tarvekappaleita.

Heti esipuheen alkulauseessa Halme puhuu kuvallisten ohjeiden tärkeydestä sekä lavastuksen eli dekoraatioiden tai koristeiden (näyttämökoristeet) yhteydessä että itse näyttämöiden ja näyttämökoneistojen tekemisen havainnollistamisessa. Häntä surettua niiden taitamaton tekeminen. ”Työväentaloja, nuorisoseurain taloja ym. rakennetaan myötäensä ympäri maata. Ja kaikkiin niihin tehdään näyttämö, joka melkein poikkeuksetta on tehty mitä haitallisimmaksi näytelmien esittäjille”³⁴⁴. Se on seikka, jota muissakin ohjekirjoissa painotetaan. Tämä on yksi niistä syistä jonka vuoksi kirjoittajat ovat työhönsä ryhtyneet. Näyttämö oikein tehtynä olisi Halmeen mielestä kuitenkin saatu lähes samoilla kustannuksilla käytännön vaatimuksia vastaavaksi ja samalla olisi säästetty arvaamattoman paljon ”dekoratioitten” hoitamisessa ja helpotettu näyttämölle

asettamista. Ohjeet ovat hänestä siksikin tarpeellisia, että hän on monella taholla nähnyt pyrkimystä rakentaa käyttökelpoisia näyttämöitä. ”Sitä todistavat useat sangen onnistuneet näyttämötalot, jotka ovat tehdyt tämän oppaan ohjeitten mukaan.”³⁴⁵

Luvussa III Näyttämölle asettaminen puhutaan aluksi lavastuksenkin kannalta tärkeästä pohjapiirroksesta ja sen merkityksestä. Pohjapiirustukseen Halme kehottaa merkitsemään näyttämösisustuksen jokaisen kohdan. Silloin sen johdolla on helppo hoitaa muutoksia harjoituksissa ja sittemmin näytäntöiltana. Saman luvun kappaleessa neljä hän neuvoo, kuinka näyttämökoristeiden (dekoratioiden) muutokset saadaan niin nopeiksi, ettei niiden ”hitaisuus pane yleisön kärsivällisyyttä koetukselle.” Esitys sujuu kitkatta, kun kullekin esityksessä näyttämönhoitajaksi ryhtyvälle henkilöille määrätään omat varmat tehtävänsä. Tarkoitettu nopeus saavutetaan, kun joku pohjapiirustusta hyväksi käyttäen ohjaa heitä näytöksessä.

Luvussa V Näyttämön rakenne käytetään Knudsenin kuvia, ensimmäinen niistä on yleiskuva näyttämön rakenteesta Näyttämö katsomosta nähtynä. Piirros Peder Knudsen (kuva 30). Kuva esittää näyttämöä katsomosta näyttämön suuntaan. Näyttämön takaseinässä on kaari ja sen takana syvennys, jossa säilytetään kulissit ja muita tarpeellisia lavastuksiin liittyviä näyttämötarvikkeita. Lisäksi tätä takaosaa kehottaa Halme käyttämään näyttämönä silloin, kun tarvitaan enemmän tilaa. Näyttämön permanto ei kuvassa näy kunnolla, mutta kirjoittajan kuvauksen perusteella permanto tulee tehdä pienistä osista siten, että siihen mihin kohtaan tahansa saadaan laskuluukkuja. Näyttämön aluksen on oltava niin tilava, että sinne mahtuu ihminen ja että sen alla on myös säilytystilaa. Vaikka Halme kirjoittaa, että ”lattiaparrujen pitää kulkea kuten kuvassakin, sivuseinästä sivuseinään”, ei kuva tässä kohdassa noudata kuvausta. Tavoitteena on kuitenkin rakentaa näyttämö, jonka alla voi säilyttää pitkiä dekoratioita, kuten taustafondeja ja muita.

Kuvassa nähdään kulissien vaihtoa varten suunnitellut ja käytetyt rakenteet. Kuvassa on näyttämö, jossa on käsikäyttöistä *näyttämötekniikkaa*. Näyttämön oikealla puolella sivuseinässä olevan parvekkeen laitaan kiinnitetään kaikki nuorat, joilla kulissit vedetään kattoon. Parvekkeen on oltava niin tukeva, ettei se taivu ylöspäin katon ollessa täynnä tavaraa, jonka paino saattaa pingottaa nuoria, niin että parveke taipuu ylöspäin. Kuvassa ylhäällä näkyy laudoitus. Halme painottaa että ”sen pitää olla lujaa tekoa, koska näiden lautojen päälle asetetaan pyörätelineet, joiden kautta kiertävät ne nuorat, joiden avulla ylösvedettävät dekoratiot nostetaan kattoon”.³⁴⁶ Laidoituksen ja näyttämön katon välissä on oltava niin paljon tilaa, ”että siellä voi liikkua ainakin ryömimällä kun on tarpeen asetella nuoria pyöriin tai korjata vikoja, jos esimerkiksi nuora luisahtaa paikoiltaan pyörässä, mitä sattuu usein”.³⁴⁷ Näyttämön yläpuolella säilytettiin varsinkin vakituissa käytössä olevia peruslavasteita, kuten fondeja rullalle kää-

rittynä, josta ne oli helppo laskea suoriksi eri näytelmien vaatimiksi taustoiksi. Jos talossa oli näyttämötorni tai muuten tarpeeksi korkeutta, säilytettiin fondit suorina, kuten Knudsen on kuvannut.

Tällaista kulissien vaihtosysteemiä käytettiin kaikissa teattereissa, joten sen käyttöä suositeltiin seuranäyttämöillekin. Se vaati jo aika kookasta ja syvää näyttämöä, jollaisia ei vielä 1920-luvulla ollut montaakaan olemassa. Ohjetta saattoi siis soveltaa myöhemmin rakennettaviin taloihin.

Luku VI Näyttämökoristeet on omistettu kokonaan lavastukselle eli näyttämökoristeille, sen aikaista termiä käyttäkseni. Aluksi Halme esittelee näyttämön peruslavastusta, tyypikulisseeja, maisemakulisseeihin kuuluvaa metsää ja metsäkaarrosta näyttämöä kuvaavan valokuvan avulla. Kirjassa kaarroksin toteutettuja metsäkulisseeja havainnollistaa edellä mainittu kuva, jossa on ajalle hyvin tyypillinen näyttämönäkymä, oikealla ja vasemmalla näyttämön takaosassa hirsirakennuksien nurkat, vasemman puoleisessa ovi ja ikkuna, oikeanpuoleisen näyttäessä aitalta. Rakennusten nurkkien takana taustalla on aitaa ja sen takana ilmeisesti taustafondi, johon on maalattu maisema. Keskellä on suuri kankaalle maalattu puu, jonka lehvistö muodostuu juuri mainitusta kaarroksesta. Puun yläosa ja näyttämön yläkatteet ovat osa tätä lehväkaarrosta.³⁴⁸

5.5.2 Seura-näyttämöiden käsikirja

Seuraavana vuonna 1930 ilmestyy Eero Alpin (1855–1933) *Seura-näyttämöiden käsikirja* WSOY:n sarjassa *Tieto ja Taito* 60. Alpi oli teatterityön ohessa sanomalehtimies ja kirjailija. Teatterialalle siirtyessään hänellä oli aluksi vuodesta 1917 lähtien oma näytelmäseura, jonka kanssa hän lähti kiertueelle esittäen itse kirjoittamaansa näytelmää *Hallin Janne*.³⁴⁹ Syyskesällä 1918 hän perusti Tamperella tilapäisesti lopettaneen/lopetetun Työväenteatterin tilalle (”valkoisen”) Kansan Teatterin, jonka johtajana hän toimi 1918–1919. Hän kirjoitti lukuisia, nyttemmin jo unohdettuja näytelmiä. Näitä näytelmiä ovat muun muassa *Käärme*, *Kesävieraat* ja *Työ ja rakkaus*.³⁵⁰ Alpi pitää seuranäyttämötoimintaa yhtenä erityisenä kansanvalistustyön muotona. Kirjaseuran tarkoitus on Alpin mielestä enemmän tai vähemmän sekasortoisen seuranäyttämötyöskentelyn saaminen ”sikäli järjestelmälliseksi, jotta siihen työhön uhrattu aika ja suuri innostus tuottaisi vastaavia hedelmiä.”³⁵¹

Alpi ilmoittaa pyrkimyksensä olevan aikaisemmin kirjoitettujen oppaiden täydentäminen tavoitteenaan käsitellä vähemmän niissä jo laajasti selvitettyjä näyttämöllisiä seikkoja. Hän on halunnut ”... teroittaa seuranäyttämöiden ohjaajille, näyttelijöille ja muillekin toimihenkilöille sellaisia puolia kyseessä olevassa työskentelyssä, jotka puheena olevissa oppaissa ovat saaneet osakseen pintapuolisemman käsittelyn tai niistä kokonaan unohtuneet.”³⁵² Lisäksi hän

kertoo nojautuneensa erinäisiin näyttämöllistä toimintaa käsitteleviin ulkomaisiin teoksiin.

Lavastusta on ilmeisesti Alpin mielestä käsitelty jo tarpeeksi, koska hän jättää sen vähälle huomiolle. Hän kirjoittaa lavastuksesta ainoastaan luvussa Näyttämölleasetus. Tärkeintä on yksinkertaisuus, johon hänen mukaansa pyritään suurilla ja varakkailakin näyttämöillä. Näyttämöllä on oltava mahdollisimman vähän huonekaluja ja muita kapistuksia. Yksinkertaisuutta edustaa hänelle verhonäyttämö, joka kelpaa moneen eri esitykseen ja on hänestä siitäkin kätevä, ettei aikaa kulu kulissien muutoksiin. Verhonäyttämö ja siitä seuraava pelkistetty näyttämökuva tuli 1930-luvulla muotiin Suomessakin ja ammattiteatterissa sitä kokeiltiin menestyksellisesti. Se lienee ollut teattereiden mieleen ainakin kustannussyistä. Oikeastaan Alpi tällaisilla ajatuksillaan enteili jo modernia näyttämöä.

Seuranäyttämölavastuksen kannalta kyse oli toki myös rahan säästöstä ja osaavien tekijöiden puutteesta, jolloin Alpin ehdotukset tuntuvat realistisilta. Ehkä Alpin käyttämissä ”ulkomaisissa teoksissa” kehoitetaan yksinkertaisuuteen? Tätä linjaa jatkaa hänen ajatuksensa: ”Nykyajan pyrkimys on kiinnittää päähuomio *hyvään näyttelemiseen*, sillä katsomokin seuraa mieluummin näyttelijöitä kuin tavaroita”.³⁵³

Alpin ohjeissa lavastuksella ei siten ole näkyvää roolia. Lavastuksen taustanomaisuutta korostetaan edelleen seuraavassa. Hän kehottaa näyttämöllä karttamaan ”... kaikkia kirkuvia räikeitä värejä niin hyvin seinissä kuin huonekaluissakin. Rauhalliset värit sopivat yleensä taustaksi kaikelle, ja niitä kykenevät amatööritkin käyttämään parhaiten”. Ihmettelen kyllä, millä perusteella Alpi voi väittää, että amatöörit hallitsevat paremmin ”rauhallisten” värien käytön?

Kun näyttämökoristeita (kulisseja) kuitenkin yhä käytettiin, Alpi varoittaa maalauttamasta niitä ”kellä kylätöhräajällä tahansa”, koska hänen mukaansa Suomessa on jo useita alalle antautuneita taiteilijoita. Hän kehottaa kääntymään heidän puoleensa seuratalon näyttämökoristeita suunniteltaessa ja hankittaessa. Vaikka, kuten kirjoittaja väittää, hän on kirjasessaan tarkoin pidättäytynyt tekemästä mitään yksityistä reklaamia, hän ei katso poikkeavansa tästä periaatteestaan mainitessaan Suomi-Filmin kulissimaalaamon tuotteiden olevan monissa uusissa seurataloissa malleiksi kelpaavia.³⁵⁴

5.5.3 Seuranäyttämötyö, Suuntaviivoja ja opastuksia

Kaikkein perusteellisimmat ja laajimmat ohjeet yksittäisen kirjoittajan laatimassa oppaassa löytyvät Topo Leistelä/Leistilä (Torsten Leistén 1893–1964) kirjoittamasta, Otavan 1932 julkaisemasta *Seuranäyttämötyö, Suuntaviivoja ja opastuksia*. Kirjan kuvitus on arkkitehti Veikko Leisténin. Topo Leistilä kuului Kaarle Halmeen tapaan siihen teatterin elämäntehtäväkseen ottaneeseen joukkoon, joka

todella kantoi huolta ja uhrasi aikaansa ja tarmoaan myös seuranäyttämötyön saralla. Varsinaisen elämäntyönsä hän teki teatterin johtajana, toimien pitkään muun muassa Viipurin Työväen Teatterin ja Viipurin Näyttämön johtajana ennen toista maailmansotaa. Ohjekirja osoittaa, miten suurella antaumuksella hän on työhön paneutunut.

Leistilän asiantuntevat ja varsin varteenotettavat ohjeet lankesivat otolliseen ja 1930-luvullakin vielä pitkälti muokkaamattomaan maahan. Hänen neuvonsa voivat nykyisin tuntua jopa liiankin pikkutarkoilta, mutta aloittelijoita ajatellen ne ovat olleet tuiki tarpeellisia ja taitavat päteä yhä! Kritiikki ja esimerkit, joskus hiukan provosoivastikin, rydittävät ohjeita ja luovat lukijan silmiin elävän kuvan vuosisadan alkuvuosikymmenien seuranäyttämöstä näytelmäseuroineen. Tästä syystä olen siteerannut tekstiä tavallista enemmän myös suoriin lainauksiin.

Aloitan Leistilän kirjan tarkastelun hiukan laajemmissa puitteissa kuin edellisissä kirjasissa oli mahdollista. Silti tässäkin on päätavoitteena kirjata lavastukseen liittyvät ohjeet. Aloitan luvusta *IV Seuranäyttämöiden ohjelmisto* kohdasta *Tilapäisesitykset*. Kuten edellä on käynyt ilmi, yhdistyksen näytelmäseuran valmistaama teatteriesitys oli yleensä vain yksi iltamien ohjelmanumero muiden joukossa. Suositujen yksi- tai kaksinäytöksisten pikkunäytelmien esitys kesti tavallisesti noin tunnin. Vastoin nykyistä käytäntöä oli mahdollista, että yhtä pitempää näytelmää esitettiin kahdessa, jopa kolmessa eri jaksossa muun ohjelman lomassa. Näin monessa osassa esitetty näytelmä vei leijonanosan koko iltamista. On selvää, kuten Leistilä toteaa ”sekä näytelmä että yleisö kärsivät tästä järjestelystä.”³⁵⁵

Nykyinäkökulmasta katsoen iltamien ohjelmajärjestelyissä ilmeni paljonkin puutteita. Iltamaohjelma kokonaisuudessaan oli sekavasti järjestetty. Leistilä suosittelee kokonaan hylättäväksi yllä esitetyn tavan esittää pitempi näytelmä monessa eri jaksossa muun ohjelman lomassa. Saattoi käydä niin, ”... että esitetään näytelmästä yksi näytös, sitten on välillä jokin kansantänhu, sitä seuraa kenties esitelmä, sitten toinen näytös, jälleen paljon sekalaista ohjelmaa ja viimeksi näytelmän loppunäytös.”³⁵⁶

Hän suosittelee yksi- tai enintään kaksinäytöksisen näytelmän esittämistä, varsinkin kun on kyseessä tilapäistä ohjelmaa täyttävä seuranäyttämöesitys. Yhtenä mahdollisuutena hän pitää sellaista vaihtoehtoa, että ohjelmaksi otetaan yksi tai ehkä kaksikin kokonaista näytöstä jostakin suuremmasta näytelmästä, ellei muuta sopivaa ohjelmaa keksitä.

*Esimerkiksi Kiven näytelmistä voi esittää joitakin yksittäisiä näytöksiä. Sopivia ja aina suosittuja katkelmia ovat: Eskon paluu kosiomatkaltaan Mikko Vilkastuksen kanssa, joka sellaisenaan mitä suurimmassa määrässä huvittaa yleisöä. — — Samoin voi Seitsemästä veljeksestä esittää kohtauksen veljeksistä kanttorin luona, heidän aloittellessaan mutkaista opintietään, monia muita esimerkkejä mainitsematta.*³⁵⁷

Luvussa X Seuranäyttämöiden toimitilat ja niiden varusteet kohdassa Näyttämöiden suunnitteleminen käsitellään seurataloja yleensä ja tarkoituksenmukaisen näyttämön tekemistä. Leistikän mielestä seuratalot ovat oma lukunsa. Hänestä niissä on yhä paljon korjaamisen varaa. Tosin hän myöntää eräissä paikoissa viime aikoina tapahtuneen huomattavan parannuksen. Ihmetystä herättää kuitenkin miksi yhä rakennetaan uusia kalliita taloja, joista näkee, ettei tekijöillä ole ollut aavistustakaan siitä, miten vaatimatonkin näyttämö on laadittava. Sitä hän myös harmittelee, että yhä tehdään taloja, jotka ovat muuten mitä parhaiten tehtyjä, mutta "... talo on pilattu, niin että näyttämöstä on aivan kuin ohimennen tekaistu jonkinlainen nelikulmainen ja mitättömän pieni "laatikko", jossa mitään seuranäyttämötyötä ei voida menestyksellisesti harjoittaa."³⁵⁸

Asiantuntijoiden kalleus on toki voinut olla kehityksen este, mutta Leistikä ei pidä sitä todellisenä syynä. Hänen mukaansa ei ole tarpeen kääntyä esimerkiksi Eliel Saarisen puoleen, vaan jonkun lähimpänä asuvan kaupungin- tai yksityisen arkkitehdin puoleen, joilta kyllä pitäisi saada neuvoja ja piirustuksiakin aivan sopuhintaan.

Mutta jos tämä ei onnistuisi, on jokaisella seuralla tai yhdistyksellä mahdollisuus kääntyä joko Suomen Näyttämöiden liiton tai Työväen Näyttämöiden liiton puoleen, sillä molemmat järjestöt ovat monesti julkisuudessa ilmoittaneet antavansa auliisti apua ja neuvoja näyttämöiden suunnitteluissa ja monissa muissa tärkeissä seikoissa.³⁵⁹

Neuvoessaan millainen hyvän näyttämön tulee olla ja kuinka se tehdään, hän käy läpi näyttämön osa osalta. Ensinnäkin näyttämön tulee olla tarpeeksi tilava. Sen tulee olla niin suuri, että siihen pystyy rakentamaan normaalikokoisen huoneen ja että ympärille jää vielä runsaasti tilaakin. Tilaa tulee olla myös ylhäällä, katossa. "... Siellä ei tilaa yleensä koskaan ole liikaa, eikä edes tarpeeksi. Se on paikka, jonne voi sijoittaa kulisseja, kattokaarroksia, irtonaaisia puita, taustoja, lisävalaistusramppeja ja kaikkea muuta sellaista, mikä on hyvä pitää poissa tieltä ja joka helposti saadaan alas nuoria heittämällä."³⁶⁰ Riittävät sivutilat ovat tarpeen, koska niissä voi säilyttää muun muassa kulisseja. Näyttämön on oltava myös tarpeeksi syvä.

Syvyys on välttämätöntä ulkokehityksellä käytettäessä. Silloin taustaa (fondia) ei tarvitse tuoda liian lähelle. Se voidaan sijoittaa etäälle näyttämön perälle, mistä on vain hyötyä. Näyttämön alle on hyvä järjestää tilaa, jolloin lattiaan voi tehdä avattavia luokkuja, joita voidaan käyttää tavaraa lattian alla säilytettäessä. Niistä on hyötyä myös näytelmissä jonkun esityksessä tarvittavan henkiolennon kohotessa maan alta.

Toiseksi näyttämöaukon on oltava suhteellinen. Ei liian pieni, korkea tai kapea. Korkeus saisi olla vähintään kolme metriä ja siitä ylikin, kuitenkin katsomon ja näyttämön keskinäiset suhteet huomioiden. Missään tapauksessa pienenkään seura- tai yhdistystalon näyttämöaukko ei saa

*olla niin matala, että tavallisen kokoisen miehen pää koskettaa näyttämön yläreunaa. Näyttämö ei saa olla liian korkealla katsomoon nähden. Se ei myöskään saa olla liian matalalla, koska silloin eivät tasalattiaisen salin takaosassa istujat näe kunnolla näyttämöä.*³⁶¹

Kuiskaajankoppi on Leistilän mielestä tavallisimmin liian suuri ja kömpelö, ... suhteeton ja tavaton puu- tai peltipönttö, joka hallitsee koko etunäyttämöä ja väärin sijoitettuna liian keskelle näyttämöä aiheuttaa hankaluuksia esiintyjille, joiden täytyy kiertää sitä liikkeessaan etunäyttämölä. Ei ole ihme, jos kuiskaaja sellaisessa valtavassa pöntössä istuessaan tuntee itsensä lähes tärkeimmäksi henkilöksi koko esityksessä.³⁶²

Seuraava kohde on väliverho tai esirippu, jota Leistilä pitää useimmissa tapauksissa ” – aivan auttamattomana laitoksena. Verhokangas on liian ohutta pieninkin tuulihenki tai veto heiluttelee sitä miten tahtoo ” ja sitä on niin vähän, että se riittää ”nipin napin peittämään näyttämöaukon, kun siihen sopiviin kohtiin sijoittaa riittävän monta lukkoneulaa”.³⁶³

Oman lukunsa muodostavat maalatut esiriput.³⁶⁴

*... se voi olla kerta kaikkiaan paksusta juutekankaasta valmistettu, raskain ja paksuin öljyvärein monin kerroin maalattu ja siinä istuu ehkä vaka vanha Väinämöinen ja soittelee kannelta keskellä Imatran kuohuja ja vähintäänkin esihistoriallisen aikakauden eläinhirviöt kömpivät häntä kuuntelemaan. Tai siinä on jokin muu hyvin mauton ja epäonnistunut vertauskuvallinen maalaus, joka panee pakostakin hymyilemään.*³⁶⁵

Tällaisten epäonnistuneiden esirippujen tilalle hän suosittelee yksiväristä, tummahkoa, katsomon väreihin hyvin soveltuvaa esirippua, jossa kankaan laatu ei ole ratkaiseva seikka mutta silti, ”varojen sallimissa rajoissa, sen tulee olla arvokas ja kaunis”.³⁶⁶

Samaan yhteyteen liittyvät vielä väliverhojen auki- ja kiinnivetojärjestelmät. Niitäkin on monenlaisia, ”yhä vieläkin on sellaisiakin verhon liikuttamisen menetelmiä, että niitä hämmästy”³⁶⁷, arvostelee Leistilä edelleen, mutta myöntää, että kehitystä on tapahtunut. Seuraavassa muutamia esimerkkejä kummallisimmista ratkaisuksista:

Jossain on narulla kiskottava kumpikin puoli erikseen, toisessa vivuttava raskas, jäykkä ja kitisevissä puurattaissa pyörivä verho kokonaan paksulle tukille kiinnitetty ja jossain muualla verhoratkaisu, jossa on henkensä kaupalla hoidettava merkillisiä hiekka säkkipainoja tai rautatiekiskon pätkiä, joiden varassa nämä omalaatuiset väliverhot toimivat. Suositeltava on sen sijaan sellainen yksinkertainen, vaivattomasti ja helposti toimiva ratkaisu, jossa kaksijakoinen väliverho, jonka kumpikin puoli vetäytyy arvokkaille laskoksille eri tahoille näyttämöaukon sivustoille. Väliverhon ollessa kiinni sen on mentävä ainakin metrin verran päällekkäin. Esirippua ei saa kiinnittää samalle tangolle vaan kahdelle tangolle,

jotka tulee sijoittaa tietyllä tavoin suhteessa toisiinsa, siten, että väliverhon kummatkin puoliskot kulkevat kaukana toisistaan.

Näyttämöön kuuluu vielä eräs aikaisemmin käsittelemätön elementti. Kysymyksessä ovat näyttämön nollakatteet. Nollakatteita tai nollakulisseja ovat näyttämöaukon kummallakin puolella, sivuilla, näyttämön sisäpuolella edessä olevat kernaimmin tummaksi maalatut kapeat kulissit. Leistilä puhuu näyttämöaukon pienennyksistä jotka ikään kuin muodostavat kehyksen näyttämökuvalle ja samalla tavallaan tehostavat näyttämökuva. Niihin kuuluu vielä leveämpi ylhäällä sijaitseva laskettava ja nostettava nollakulissi. ”... Sillä voidaan tehokkaasti säädellä näyttämön tekemää korkeusvaikutelmaa. Ylin kate voi tavallisissa oloissa olla näkyvissä kuin 30–40 cm, riippuen jossakin määrin näyttämöaukon korkeudesta. Jos näyttämöaukko on matala, ei em. nollakatetta kannata käyttää.”³⁶⁸

Lavastukseen hän on samaan tapaan paneutunut yksityiskohtia myöten luvussa X Seuranäyttämöiden varusteet kohdassa Näyttämövarusteet ja niiden hoito. Ohessa on myös runsaasti selventäviä piirroksia. Vähänkin vakiintuneemmalle näyttämölle kuului kulisseista koottujen perusmiljöiden lisäksi koko joukko muutakin: rakennettuja elementtejä, huonekaluja ja rekvisiitta ja muuta sellaista. Leistilä puhuu näyttämön normaalivarustekokoelmasta, johon ainakin vielä 1930-luvulla hänen mukaansa tavallisimmin kuuluvat:

Metsäkulissit joko sitten pystykulissit tai katosta riippuvat kaarroskulissit sekä vähintään yksi molemmien puolin maalattu tausta (fondi), jolloin toinen maisema on ehkä ”kaikuva honkanummi” ja toinen järvimaisema tai jokin muu edellisestä selvästi eroava. Edelleen suomalainen tupa ja ainakin yhdet huonekulissit. Tämän lisäksi saattaa seuratalo omistaa tuvan uunin, kaakeliuunin tai muun saliin soveltuvan uunin, joitakin tuvan ja ladon päätyjä, eräitä kivimaskeja ja moniaita irtonaaisia vapaasti ja tarpeen mukaan sijoitettavia puita, pensaita aitoja ym. On tosin olemassa suuri määrä seurataloja, joiden näyttämövarusteet ovat paljon täydellisemmät kuin mitä tässä on mainittu, mutta on myöskin ehkä vielä suurempi määrä sellaisia taloja, joilla ei ole kaikkea tätäkään normaalivarusteisiin luettavaa kulissilajitelmaa.”³⁶⁹

Monesti näyttämöinteriööri on pystytetty ”kotikonstein” ja tekijöiden rakentamistyyli on voinut olla varsin omaperäinen, mikä entisten aikojen seuranäyttämöillä oli enemmän käytäntö kuin poikkeus. Voi melkein sanoa, että lavastusten ripustus- ja vaihtotapoja oli yhtä monta kuin näyttämöitäkin. Leistilä kuvaa asiaintilaa seuraavasti:

Kaikkien näiden kulissien laadinnassa ja valmistuksessa näkee noudatettavan mitä kirjavimpia ja erilaisimpia menettelytapoja, ja usein ovat kulissit niin merkittävästi suunnitellut, että niiden kanssa voi olla pahemmassa kuin pulassa. Usein ovat huonekulissit isoina, hyvin raskaina ja kokonaisina ”kaakkuina” sijoitettava paikoilleen, monesti ovat

*kappaleet toisissaan saranoilla tai jonkinlaisilla hakasilla kiinni ja niistä saa syntymään vain aivan määrätyn muotoisen huoneen, jonka ikkunat ja ovet ovat auttamattomasti aina samassa paikassa, puhumattakaan siitä, että huoneen muotoa ja kokoa voisi mielensä mukaan muuttaa ja vaihdella.*³⁷⁰

Tällaisten omintakeisten, erilaisin systeemein toteutettujen lavastusratkaisujen takia suurin ongelma oli kulissien vaihto, koska kukin seuranäyttämö tässä asiassa elää omien ”patenttinsa” varassa. Leistikö toteaa niiden olevan niin ”patentoidut”,

*... että yhdenkin näyttämömuutoksen suorittaminen vie aikaa enemmän kuin luvallista olisi. Eikä tulos kuitenkaan ole tyydyttävä. On taloja, joissa huone on rakennettava aina jähmeästi saman kaavan mukaan, sillä kattoon on kiinnitetty jonkinlainen laudoista rakennettu kehilo, jonka uurteisiin tai väleihin kulissit on tungettava. Toisissa taloissa on katto täynnä merkittäviä rautakoukkuja, joihin kulissit on ripustettava heilumaan, ellei niitä ole yksinkertaisesti jätetty tavallisen ”sokeritoppa-run” varaan. Eräissä taloissa on havaittu jonkinlainen tappijärjestelmä hyväksi, ja kulissit ovat silloin toisesta päästään lattiassa ja toisesta päästään katossa kiinni ja kääntyvät permantoon ja kattoon upotetun tapin varassa ympäri.*³⁷¹

*Metsäkulissit ovat monesti yhtä ihmeelliset. Milloin ne ovat yhtenä ruttuisena levynä, milloin ne on maalattu huonekulissien ”nurjalle” puolelle jne. ja kaikki muu sitä mukaa. Tuvan uuni on lähes yhtä iso kuin itse tupa, johon se on saatava mahtumaan, ns. kamarin uuni ehkä samanlaisten valtavien mittojen mukaan kyhätty. Ovet ja ikkunat ovat välistä hyvin leveät ja aivan suhteettomat huoneeseen verrattuna. Taustat ovat monin paikoin maalattu kiinteästi näyttämön peräseinään tai ensiksi pahville ja sitten pahvinauloilla kiinnitetty seinään ikään kuin niiden olisi määrä kestää siinä tuomiopäivään saakka.*³⁷²

Leistiköä tällaiset viritykset mitä ilmeisimmin harmittavat, kun hän vielä toteaa ”Ei aina – milloin tällaisia muodottomuuksia esiintyy – syy ole siinä, että ei ole tiedetty miten asia olisi ollut ratkaistava, sillä monia sellaisia seikkoja voi toki punnita terveellä järjellä.”³⁷³

Hän kuvailee edelleen näyttämöillä yhä nähtäviä erikoisuuksia:

*Esimerkiksi taustassa, jos se on järvimaaisema, voi nähdä purjeveneen tai soutajan, joka vuosikausiksi on jähmettynyt samaan paikkaan. Tai maantien, joka polveilee mäkiä ylös ja alas ja maantiellä jossakin mäessä ikuisesti samalla kohdalla toivottomana polkevan polkupyöräilijän.*³⁷⁴

Jossain on tehty talojen ulkokappaleita, päätyjä ja ulkosivuja siten, että näyttämöllä saattaa olla vajaan puolentoista metrin korkuiselle ja yhtä pitkälle kappaleelle maalattu kolmi- tai nelikerroksinen kivimuuri,

joka on asetettu näyttämölle siten, että kun lyhyemmät ja pitemmät esiintyjät ohittavat tämän kolmikerroksisen kivimuurin, heistä noin puoli ruumista nousee katonharjan yläpuolelle. Yleisöstä tämä tietenkin on hauskaa. Tällaisten nurinkurisuuksien esiintyminen on mahdollista eritoten siksi, että oikeina ”kulissimaalareina” esiintyvät kaikenlaiset hämäräperäiset ”kulissientöhrijät”, jotka herkeämättä ahdistelevat seuratalojemme johtokuntia ja sillä tavalla useimmiten narraavat itselleen työtä tehden sen mahdollisimman kehnosti.³⁷⁵

Siirtyessään neuvomaan ulkodekoraatioiden, metsäkulissien tekemistä Leistiä toteaa aluksi, että ”niissä on menty yhtä kirkkaasti ”päin mäntyä” kuin sisädekoraatioiden valmistuksessaakin.”³⁷⁶ Ensin hän käsittelee näitä kulisseja yleisesti. Hän puhuu kahdesta eri järjestelmästä, pysty- ja kaarikulisseista. Niiden käyttö riippuu tilasta ja muista olosuhteista. Hän pitää molempia hyvinä, kunhan ne ovat asiallisesti ja oikein valmistetut. Silti hän pitää kaarikulisseja parempina koska niiden kiinnittäminen on helpompaa kuin pystykulissien ja tarvittaessa ne saa nopeasti alas ja taas ylös, varsinkin jos näyttämö on tarpeeksi korkea. Silloin kaarrokset voidaan sellaisenaan käärimättä aivan suorina vetää ylös. Muitakin vaihtoehtoja on vaikka näyttämö ei olisikaan tarpeeksi korkea. Ne voi kääriä kokonaan koko kaarrosta kannattavaan puutangon ympäri tai vain puoliksi siten, että alapää nostetaan ylös ja kiinnitetään koukulla koko kaarrosta kannattavaan puutankoon. Kaarroskulissit peittävät sivustat hyvin jos ne alun perin asetetaan huolellisesti oikealle paikalleen.³⁷⁷ (Kuva 31.)

Pystykulissien käytössä hän näkee joitakin ongelmia (kuva 32). Ne joutuvat eri paikkoihin ja niiden väliin jää joskus liiankin suuria aukkoja. Niiden kiinnittämisessä on enemmän tekemistä kuin kaarrostien paikoilleen laskemisessa. Molempia kulissityyppejä voi silti käyttää, kunhan otetaan huomioon, etteivät näyttämön seinät loista kulissien lomista. Erityisesti pystykulisseja käytettäessä on oltava huolellinen. Pystykulissit, jokainen erikseen, on varustettava kiinteällä saranolla kulissiin liittyvällä jalalla. Jalka kiinnitetään lattiaan tanakasti ja ehdottoman pitävästi, mieluiten jalkaruuvilla tai samanlaisilla painoilla, joita kuten huonekulisseissa, käytetään kulissijalkojen kiinnittämisessä lattiaan.³⁷⁸

Pystykulissien yläpuolelle tulevat metsäkatteet tai ilmakatteet. Niihin maalaan joko metsän lehvistöä tai taivaan sineä. Leistilä pitää metsäkatteita parempina kuin ilmakatteita, koska ne täyttävät luontevammin koko näyttämön yläosan. Ilmakatteet sen sijaan näyttävät katkaisevan pystykulissien puilta latvat, mikä tietenkin näyttää oudolta ”... ja tarkkaavainen katsoja jää ihmettelemään, että minnekähän noiden puiden latvat oikein häviävät.”³⁷⁹

Kaarrosjärjestelmän etuna on sen kätevyys, työtä säästävät ja sitä helpottavat ominaisuudet. Pystykulissitkin käyvät jos tilan puute tai muut käytännön syyt niin vaativat. Mitä ilmeisimmin Leistilä pitää kaarrosjärjestelmää parhaana siitä päätellen, että hän sanoo nähneensä maaseudulla käytettävän muitakin



KUVA 31

Topo Leistilän Seuranäyttämöoppaan kuvitusta. Taitettavat itsestään seisovat pystykulissit näyttämöllä. Kuva Veikko Leistén.

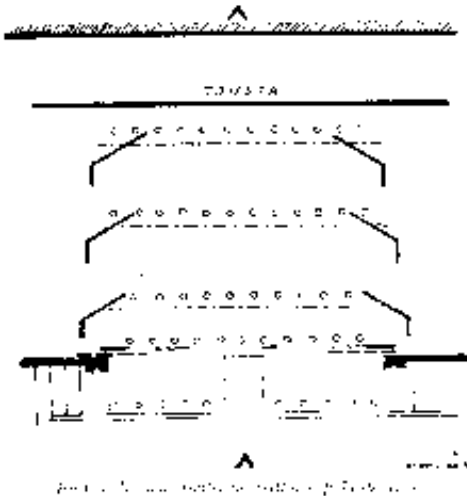
KUVA 32

Metsäkaarros, toiselta nimeltään kaarikulissit. Topo Leistilän Seuranäyttämöoppaan kuvitusta. Kuvat ovat hänen veljensä Arkkitehti Veikko Leisténin käsialaa.



kulissisysteemejä, jotka ovat joka suhteessa hankalampia ja epäedullisempia. Esimerkiksi hän ottaa näkemänsä ”virityksen”, jossa metsäkulissit on laskettu kapeina liuskoina huonekulissien päälle ja kiinnitetty nupeilla heilumisen estämiseksi. Tällöin esiintyjät menevät tai tulevat näyttämölle huoneen seinissä olevista ovista. ” – Tämän seurauksena asianomaisten on useimmissa tapauksissa ensin vähän siirrettävä puunkylkeä ennen kuin pääsevät metsästä pois tai sinne takaisin!”³⁸⁰

Näyttämön taustaa eli taustafondia käsitellessään hän toteaa sen olevan yhden elimellisen osan kokonaista maalattua tyyppikulissilavastusta. Hän neuvoa, kuinka taustafondi tulee ripustaa siten, että sitä voidaan siirtää lähemmäksi ja kauemmaksi ja että sen taakse jää kulkutila. Jos fondi on molemmin puolin maalattu,



KUVA 33

Topo Leistilän Seuranäyttämöoppaan kuvitusta. Pohjapiirustus pystykulissien asettelusta näyttämöllä.

mitä Leistilä ei pidä lainkaan tyhmänä, säästyyhän siinä aineita, on sen kääntäminen tehtävä helpoksi. Huomattakoon, että kun tausta maalattiin molemmiin puolin, oli toisen puolen aihe maalattu nurin päin, mikä helpotti ja nopeutti koko näyttämökuvan vaihtoa. Näyttämön korkeudesta ja koosta sitten riippuu, kuinka ja missä järjestyksessä fondit ripustetaan ja käytetään näytöksissä.

5.5.4 Seuranäyttämötyön opas

Opaskirjoja on tehty tasaiseen tahtiin. 1950-luvulla ilmestyi uusi ajankohtainen opas, Kaarina Virolaisen toimittama *Seuranäyttämötyön opas*. Tämä opas poikkeaa edellisistä siten, että siinä teatterin eri alueiden asiantuntijat neuvovat harrastajia oman alansa tehtävissä. Tällä keinoin teatterin tekemiseen seuranäyttämöllä löydetään tarkentuneet ja todella asiantuntevat neuvot. Tässä yhteydessä erityisen huomion arvoisia ovat teatterin monitoimimiehen ja ammattilavastaja Kaarle Haapasen kuvat ja ohjeet, jotka toimivat sekä edellisten rinnalla että jatkumona kohti vähitellen muuttuvaa seuranäyttämölavastustyyliä. Hän myös ohjasi seuranäyttämöillä ja uudisti niitä, haluten tyhjentää näyttämöt vanhasta rojusta. Tästä huolimatta hän suhtautui kunnioittavasti perinteiseen kulissinäyttämöön ja säilytti vanhat hyväkuntoiset peruskulissit.

Toisen maailmansodan jälkeen lavastustyyli oli ammattinäyttämöillä muuttunut jo täysin. Perinteisistä tyyppikulisseista luovuttiin ja lavastukset tehtiin uusista lähtökohdista, joissa ohjaajan näkemyksellä oli entistä merkittävämpi osuus. Sen rinnalla muutosta edistivät koneellistuva ja sähköinen näyttämötekniikka.

Lavastustyyli oli seuranäyttämölläkin 1950-luvulla jo muuttunut. Haapasen mukaan pienimmillään näyttämöillä pyrittiin jo siihen, että jokaista näytelmää varten hankitaan oma juuri sen näytelmän tyyliin ja henkeen sopiva lavastus. Haapanen pitääkin sitä oikeana tapana päästä mahdollisimman hyvään kokonaistulokseen. Mutta koska monilla seuranäyttämöillä ei taloudellisista syistä ole siihen mahdollisuutta, kehottaa hän hankkimaan välttämättömät peruskulissit, joita sopivasti täydennetään eri tilanteissa. Niitä ovat yhdet maisemakulissit, joista muuttamalla saa sekä järvi- että metsämaiseman. Muita ovat ” – tavalliset huonekulissit, joita pienillä lisäkappaleilla voidaan suurentaa esim. saliksi pila-reineen ja muineen. Maalaistupa uuneineen ja muine tarvikkeineen on myös välttämätön, eikä ilman muutamaa ulkopäätäkään ei tulla toimeen.”³⁸¹ Siis koossa olivat kaikki kolme perinteistä tyyppikulissilavastusta. Lisäksi mukana on jo Leistikin esittelemä uutuus puolitausta, josta tuli suosittu vaihtoehto. Haapanen toteaa puolitaustan olevan monikäyttöisempi verrattuna maalattuun taustafondiin. Sen käytön edellytyksenä oli näyttämöllä oltava jo ns. taivastausta.

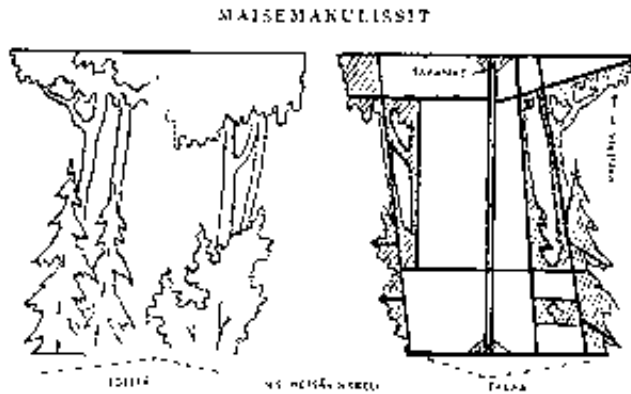
Kirjassa on tekemisen malli puolikulisista *Järvipuolitausta ohjeineen* (kuva 35). Piirros on Kaarlo Haapasen. Kuvassa on yleisimmin käytetty järvipuolitausta. Haapasen mukaan tarvitaan pari ns. puolitaustaa eli rantaa. Toiseen maalataan välttämätön järvimaisema, toiseen esim. peltoaukeama latoineen ja metsäsarekkeineen. Näiden taustojen leveys on sama kuin taivastaustan ja korkeus n. 1,5 metriä, mikäli näyttämön syvyys on 10 m. Leistikin käsitteli puolikulisseja, mutta ei näin yksityiskohtaisesti. Niistä on kuvakin hänen kirjassaan ja kuvateksti: Ilmastausta ja sen edessä puolitausta.³⁸²

Vasta Haapasen ohjeissa neuvotaan ensimmäisen kerran tarkasti, kuinka metsäkulissit tai ”metsävinkkelit” valmistetaan. Kirjassa on kuva ”metsävinkkelistä” edestä ja takaa. (Kuva 34.) Maisemakulissit, ns. metsävinkkelit. Piirros Kaarlo Haapasen. Piirroksessa on kuvattu, kuinka kulissit muotoillaan molemmilta sivuilta, toinen havupuun, toinen lehtipuun muotoon. Näin meneteltäessä saadaan kolme täysin erilaista metsänäkymää, siirtelemällä vain hiukan näitä sivukulisseja puolelta toiselle. Reunojen muotoilu on tehtävä mieluiten 3 mm:n vanerista koska esimerkiksi ensolevystä leikatut ”profilit” kolhiintuvat pian rikki.³⁸³

1930-luvulla keksityt puolitaustat liittyvät näyttämötaustan uudistuksiin, joissa tavoiteltiin mahdollisimman luonnonmukaista näyttämötaivasta. Haapanen neuvoo tekemään sen kankaasta.

Yksinkertaisin keino on ommella kangas, joka on yhtä suuri kuin peräseinä, tässä tapauksessa 10 x 10 m, ja kiinnittää sen ylä- ja alareunaan pyöreä, tukeva lista, jonka varassa kangas riippuu suorana, kun sen nostaa kattoon. Tällaista taivastaustaa varten varataan lähinnä takaseinää oleva köysi putkineen, jossa se rullalle käärittynä riippuen parhaiten säilyy ehjänä ja puhtaana. Kaikki taustaelementit maalataan liimaväri-

lä valkoisiksi. Silloin niitä on helppo valaista aina halutulla värillä. Koska tämä ei seuranäyttämön vaatimattomalla valaistuskalustolla ole aina mahdollista, on parasta maalata taivas jo alun perin vaalean siniseksi. Silloin voi yksinkertaisellakin näyttämövalaistuksella saada tyydyttäviä tuloksia.³⁸⁴

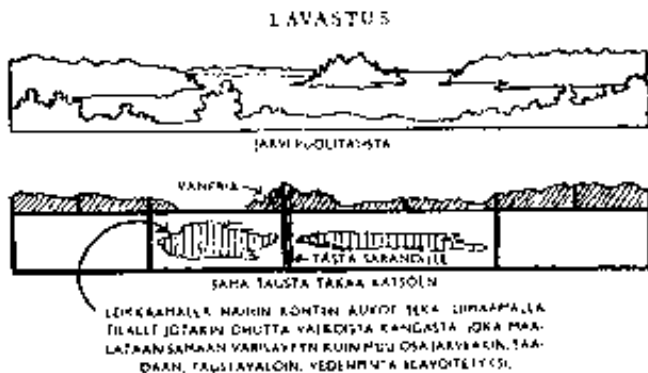


KUVA 34

Metsävinkkeli. Kaarle Haapasen piirros Kaarina Virolaisen toimittamassa *Seuranäyttämötyöoppaassa*. Maisemakulissien teko-ohjeisiin liittyvä kuva. Kuvassa on esimerkkinä muotoon leikattuja sivukulisseja.

KUVA 35

Järvi-puolitausta teko-ohjeineen.



5.5.5 Seuranäyttämöoppaat kehityksen heijastajina

Seuranäyttämöoppaat käsittävät ajanjakson 1911–1954. Ne heijastavat lavastuksessa tapahtuneita muutoksia. Kirjoissa näkyy, kuinka ohjeet lavastuksien tekemisestä muuttuivat. Yksityiskohtaisia ja todella tarkkoja ohjeet olivat vasta kun ammattilavastaja Kaarle Haapanen vuonna 1954 tarttui asiaan. Opas-kirjoissa heijastuu näyttämötoiminnassa tapahtunut kehitys vuosisadan alusta 1960-luvulle asti. Se on osa teatterissa yleensä tapahtunutta ammattien kehittymistä ja eriytymistä; ohjaaminen, näytteleminen ja lavastaminen yksityiskoh-tineen eivät enää perustu milloin kenenkin vakituisesti tai satunnaisesti näyttä-mön johtajana tai ohjaajana toimineen henkilön käsityksiin, vaan 1950-luvulla teatteriesitys on yhtä hyvin johtajan kuin eri alojen ammattilaisten yhteistyön tulos, kuten Virolaisen opas jo toimitusmuodoltaan todistaa. Neuvontatyö on annettu alan ammattilaisten tehtäväksi. Teatterista ja esityksestä tulee tietoisesti eri tekijöiden yhteistyön summa.

Lavastusta käsitellään yhä enemmän ja yhä yksityiskohtaisemmin. Alpin vielä hoitaessa koko paketin yksin, Halmeella ja Leistilällä kuvittajina ovat jo ammat-timiehet, Halmeella teatterimaalari ja Leistilällä arkkitehti. Virolaisen kirjassa annetaan sanakin itse ammattilaiselle, Kaarlo Haapaselle, joka teki myös kuvat. Oppaista näkyy myös se jo esillä ollut asia, että vanhanmallinen tekotyöli päti seuranäyttämöllä vielä 1950-luvullakin. Visuaalisuuden lisääntyvän merkityksen voi havaita jo siitä, kuinka kuvilla on yhä tärkeämpi osa oppaissa. Mitä lähem-mäksi nykyaikaa tullaan, sitä enemmän kirjoissa on kuvia. Kuvat havainnollista-vat lavastuksen merkityksen muuttumista.

Kaarlo Haapanen suosittelee verhonäyttämöä ja yleensä tyylitellen tehtyä näyttämöä kuten 1950-luvun ammattiteattereissa tehtiin. Valaistustekniikan uudistaminen on myös hänen sydäntään lähellä. Antavathan värivalot, liikku-vat valot ja kohdevalot aivan uusia mahdollisuuksia näytelmien visualisointiin. Haapasen mielestä tärkeintä lavastusta tehtäessä tärkeintä on "... että näyttä-mölle saadaan luoduksi se todellinen ympäristö, missä näytelmä on tarkoitettu tapahtuvaksi, ja että yleisö esiripun auettua on selvillä missä näytelmän henki-löt esiintyvät".³⁸⁵ Ero suurimpien teattereiden ja seuranäyttämöiden välillä oli silti valtava. Omilla ehdoillaan uudistuvalla seuranäyttämöllä perinnetieto ja näyttämöiden uudistuminen kulkivat käsi kädessä. Uusi sähköinen valaistus ra-kennettiin perinteisen kullissinäyttämön tarpeeseen. Vanha muoto säilyi, vaikka valaistus, yksi esityksen keskeisistä elementeistä, muuttui.

5.6 Kulissien hankinta ja tekeminen

Lavastajien ammattikunta alkoi kehittyä. Monet niistä, joista myöhemmin tuli tunnettuja teatterilavastajia ovat toimineet myös kulissimaalareina. Otan tässä esiin joitakin ammattilavastajia, jotka työskentelivät seuranäyttämöiden laskuun. Tiedetään, että monet teattereissa toimivat lavastajat maalasivat leipätyönsä ohessa seuranäyttämökulisseja. Tästä on tunnettu esimerkki Suomen etevimmäksi teatterimaalariksi kutsuttu Karl Fager (1883–1962). Hän maalasi kesäisin – teatterin muun henkilökunnan ollessa kesälomalla – Kansallisteatterin tyhjällä lavalla eri puolelle Suomea tilattuja seuranäyttämökulisseja.³⁸⁶ Hän oli saanut rutiinia toimiessaan muun muassa osakkaana Oy. Näyttämövaruste Ab -yhtiössä muutamien muiden tunnettujen teatterimaalareiden kanssa, jotka työkseen tekivät kulisseja näyttämöiden tarpeisiin. Näiden teatterimaalareiden toista vain Erkki Karun työt ovat olleet näkyvästi esillä myös seuranäyttämöllä. (Tästä tarkemmin sivulla 146–147). Valitettavasti muiden yhtiössä työskennelleiden etevien lavastajamaalareiden töitä ei enää näytä löytyvän. Sen sijaan vastaan on tullut kuvauksia ja kirjallisia dokumentteja lavastustaiteen historiaan jääneen, ekspressionistisista lavastuksistaan tunnetun taiteilija Jussi Karin (1887–1951) eri seuranäyttämöille maalaamista maisemakulisseista. Omanlaisensa taidokkaan pensselitekniiikan kehittäneen Karin maalaamat kulissit olivat ilmeisesti erityisen hienoja, koska yhä vieläkin niitä nähneet henkilöt muistelevat näyttämökuvia ihaillen.³⁸⁷ Kari työskenteli Tampereen Työväen Teatterissa 1909 ja 1919–1935 sekä 1946–1948.³⁸⁸ Ilmeisesti hän maalasi Työväen Näyttämöiden Liitolta tilatut kulissit juuri Työväen teatterin maalaamossa. Kuvien puuttuminen harmittaa erityisesti tällaisissa yhteyksissä. Miten hienoa olisikaan liittää Jussi Karin maalaamat metsä- ja/tai maisemakulissit tämän työn kuvastoon!

Muita teatterissa vakituisesti työskennelleitä taiteilijoita ja lavastajia (näyttelijälavastajat), joiden maalaamat maisemakulissit vielä löytyvät seuranäyttämöltä, ovat pitkän ja ansiokkaan teatteriuran tehneen Eero Vasara, josta kirjoitin rintamateattereiden yhteydessä sekä Lahden ja Turun Teatterissa työskennellyt taiteilija Väinö Vuorinen. Heidän lisäksi voisi vielä mainita näyttelijälavastaja Lauri Nummisen, jonka maalaamia seuranäyttämökulisseja yhä on monissa seurataloissa eri puolilla Hämettä. Hän toimi pitkään Hämeenlinnan Työväenteatterin lavastajana ja hetken myös Kuopion ja Jyväskylän Työväenteattereissa.³⁸⁹ Heikki (Heikku) Häme työskenteli 1930-luvulla Kuopion työväenteatterissa.

5.6.1 Monta yrittäjää

Kulissien hankintaa leimasi sekava käytäntö. Leistikokemuksien mukaan tehtävä ei aina ollut helppo, varsinkin silloin jos saatavilla oli vain paikkakunnan

maalari tai joku kiertävä yrittäjä, joka ei todellisuudessa osannut maalata kulis-seja mutta silti käytti ”kulissimaalarin nimeä”.³⁹⁰ Yhdistyksen tai seuran johto-kunta päätti yleensä, mitä ostettiin ja valitsi tekijän pyydettyjen ja/tai saatujen tarjousten perusteella. Kulissien ja muiden näyttämöllä välttämättä tarvittavien tarvikkeiden kustantaminen aloittelevan ja usein vähävaraisen tai jo talon ra-kentamisvaiheessa velkaantuneen yhdistyksen voimin tuotti joskus vaikeuksia. Parasta yhdistykselle olikin, jos omasta piiristä löytyi kunnon kulissimaalari, harrastaja tai ammattitaiteilija, puhumattakaan kunnon kulissimestarista, joita olivat alaan perehtyneet teatterimaalareinkin kunnostautuneet ammattimiehet.

Kartoitan kulissien hankintatilannetta muutamilla lähinnä Työväenarkistosta löytämilläni esimerkeillä. Aineistoa on löytynyt myös eri paikkakuntien näyttä-möiden historiikeista ja kulissien dokumentoinnin yhteydessä esiin tulleista seu-ratalojen omista pöytäkirjamerkinnoistä. Seuratalojen pöytäkirjaotteita käytän suorina lainauksina, koska näin välittyvä ajan kuva on ainutlaatuinen ja antaa käsityksen toiminnasta muutenkin.

Kulissit voitiin ammattiteattereiden tapaan tilata jostain suuremmasta tai pienemmästä koristemaalaus- ja kulissiateljeesta tai -verstaasta, jolloin näyttä-mölle saatiin valmiit kulissit. Yleinen tapa hankkia kulis-seja seuranäyttämölle oli pyytää joku tietty maalari tekemään kulissit paikan päällä, jolloin hän saattoi tehdä ne mittailaustyönä. Pätevä ammattilainen maalasi ja rakensi kulissit kul-lekin näyttämölle sopiviksi. Tietoa tekijöistä tuli tietenkin monia teitä. Hyvän maalarin maine levisi kotiseutua kauemmaksi. Joskus tekijään oltiin niin tyyty-väisiä, että hän sai tai hänelle myönnettiin hyvä työtodistus. Näin oli tehty Jäm-sänkosken Työväenyhdistyksen näyttämöllä 1920-luvulla. Siellä oltiin tyytyväisiä uusiin kulis-seihin. Sisä- ja ulkoaiheiset kulissit (oletettavasti tavanomaiset perus-kulissit tuvan, kamarin/salin ja maiseman/metsän) oli maalannut taiteilija Juho Tausta, jota pidettiin hyvänä maalarina, koska hänen mainitaan maalanneen upeita kulis-seja.³⁹¹ Häneen oltiin jopa niin tyytyväisiä, että johtokunta myönsi hänelle työtodistuksen arvoltaan ”hyvä”.³⁹²

Hyvät maalarit saivat töitä ilman suosituksiakin. Mitä ilmeisimmin yksi täl-lainen mestari oli Uudellamaalla asunut taiteilija Matti Taskinen, jonka yhdet vuonna 1926 maalaamat maisemakulissit ovat vieläkin ihailtavina Nummen työ-väentalon (Nummi-Pusula) näyttämöllä. Siellä on komea sarja kolmea eri perus-tyyppiä edustavia vakiokulisseja. Maisemakulissit ovat käännettävät. Taustafon-di ja siihen kuuluvat sivukulissit, pääosin koivumetsää, on maalattu molemmin puolin. Näin näyttämölle on muun lisäksi saatu kahdet maisemakulissit. (Kuvat 88 ja 107–108.)

Karjalohjan uudelle työväentalon näyttämölle haluttiin juuri Taskisen maalaamat maisemakulissit. Tästä asiasta löytyy pöytäkirjamerkintä vuodelta 1928 ke-säkuun kolmannelta päivältä. ”Päätettiin kysyä kuliisimaalari M. Taskiselta josko hän ottaa tehdäkseen maalaustyön T.y.n. näyttämölle ja paljonko se tule mak-

samaan ja koska hän mahdollisesti voisi työn suorittaa.”³⁹³ Taskinen ei jostain syystä ryhtynytään työhön, vaan heinäkuun kuukausikokouksen pöytäkirjaan on merkitty: ”Yhdistyksen kuliisit päätettiin antaa ”kuliisimaalari” Emil Niinistölle Salosta tehtäväksi, joka oli lupautunut valmistamaan ne 6000 mk hinnasta”. Niinistö on ollut todella nopea, sillä jo elokuun kokouspöytäkirjaan on merkitty: ”Yhdistyksen kuliisit, jotka maalari E. Niinistö Salosta on valmistanut tarkastettiin ja hyväksyttiin, sekä maksetaan hänen määräämänsä ja ennen sovittu hinta 5500 mk.” Nämäkin kulissit ovat vielä Karjalohjan työväentalon näyttämöllä. Tähän aikaan Niinistö asui veljensä luona Karjalohjalla ja ilmeisesti tunnettiin niin hyvänä kulissimaalarina, että kelpasi Taskisen tilalle. Niinistö asui varsinaisesti Salossa, jonka ympäristön seurataloissa on vielä paljon Niinistön maalaamia kulisseja.³⁹⁴ (Kuvat 78–79 ja 130–132.)

Joillain seuduilla löytyy vieläkin jonkun yhden ja saman tekijän kulissit useasta seuratalosta. Se on selitettävissä jo käytännön syistä. Tietenkin se kertoo myös tekijän ammattitaidosta ja suosiosta. Uusia kulisseja lähiseuduille tilattaessa muistettiin miltä tekijän työt näyttivät ja tiedettiin mitä tuleman pitää. Esimerkiksi Matti Taskisen maalaamia kulissikertoja löytyy muiltakin lähiseudun näyttämöiltä. Sammatin työväenyhdistyksen lavalla on taitelija Taskisen 1920-luvulla maalaamat maisemakulissit ja Karjalohjan nuorisoseuran talolla on hänen samoihin aikoihin maalaamansa maisemakulissit. (Kuvat 62, 92, 107–108 ja 116–117.)

Seinäjoen Työväenyhdistys aloitti toimintansa vuonna 1902. Talo valmistui samana vuonna. Kuten muuallakin, Seinäjoen harrastajanäytteleminen välillä katkeaa ja sitten elpyy uudelleen. Varhain käynnistyneestä näyttämötoiminnasta ja soittokunnasta tuntui tulevan kunnia-asia yhdistykselle, kirjoittaa Timo Mylläri. Elokuussa 1903 valittiin yhdistykselle huvitoimikunta, joka järjesti myös näyttämötoimintaa. 11.2.1910 perustettiin näytelmäseura. Uusi varsinainen talo valmistui 1922. Sitä ennen vuonna 1920 huvitoimikunta ja näytelmäseura erosivat yhdistyksestä. Näytelmäseuran nimi muutettiin Seinäjoen työväen näytelmäseuraksi. Vuonna 1926 työväenyhdistyksen näytelmäseura elpyi. 2.9.1928 perustettiin Seinäjoen Työväen Näyttämö.³⁹⁵

Vuonna 1910 edellä mainittu näytelmäseura – siis ensimmäinen – omisti metsäkulisseja ja pari kallionkielekettä. Vuonna 1922 valmistuneeseen taloon tilattiin uudet kulissit. Kulisseja on selvästi pidetty tärkeinä, koska ne oli päätetty tilata peräti kulissiateljeesta, yhdistyksen pöytäkirjamerkinnän mukaan Suomen Filmitehtaalta. Ennen kuin kulissit uskallettiin tilata, oli niistä pyydetty hintaluettelo.³⁹⁶ Näyttämölle tilattiin tupa, sali- ja metsäkulissit sekä peräfontti (taustafondi) ja uuni. Kyseessä on todennäköisesti jo monesti puheena ollut Erkki Karun alun perin maalari- ja lavastajatovereineen 1919 perustama Oy Yhtyneet teatterimaalarit Ab., joka toimi osittain vielä sitä seuranneen filmiyhtiön, Suomi-Filmin yhteydessä.

Kulissien hankinta saattoi olla pitkä prosessi. Niiden hankkiminen tuli ajankohtaiseksi monista syistä. Hankkeen rahoittaminen ei aina ollut helppoa. Jyväskylän Työväennäyttämön historiikissa kerrotaan, miten kulissien ja muiden esityksissä välttämättä tarvittavien näyttämötarpeiden kuten pukujen hankkimiseksi yritettiin näyttämötoiminnan alkaessa 1910 hankkia varoja kaupungin viinanvoittovaroista. Ensin johtokunta valitsi toimikunnan laatimaan kustannusarvion uusista kulisista. Sitten yhdistys anoi rahaa viinanvoittovaroista useaan kertaan, mutta turhaan, sillä rahaa ei myönnetty.³⁹⁷ Vasta viidennellä kerralla vuonna 1913 saatiin avustusta. Sillä kertaa oli jätetty anomus, jossa pyydettiin uusien kulissien laatimista varten 2000 markkaa. ”Ja nyt tapahtuikin ihme, joka näyttämön toiminnassa muodostaa yhden tärkeän merkkipylvään: kaupunginvaltuusto myönsi näytelmäseuralle avustusta 500 mk.”³⁹⁸ Prosessi jatkui nyt toivotulla tavalla. Ilmeisesti rahaa oli ennestään sen verran, että pian saatettiin tehdä sopimus ”kulissimaalari” H. Hämäläisen kanssa kulissien maalaamisesta. Hämäläisestä tehtiin myös näyttämön johtaja.³⁹⁹ Hän maalasi muun muassa Kuoreveden nuorisoseuran kulissit, jotka olen dokumentoinut. Näin vihdoin saatiin näytelmäseuran ensimmäiset varsinaiset kulissit. Seuraavat kulissit hankittiin uuteen työväentaloon sen valmistuttua 1923. Niistä ei kerrota muuta kuin että kustannusarvio oli 3600 markkaa.⁴⁰⁰

Seuraavassa esimerkissä on otteita Pohjan pitäjän Antskogin Työväenyhdistyksen pöytäkirjoista. Aiheena on kulissien hankinta, josta on tietoa kahteen eri otteeseen. Ensimmäisen kerran niitä alettiin hankkia vuonna 1911 ja toisen kerran kulissien hankinta tulee ajankohtaiseksi talon korjauksen yhteydessä kesällä 1931.⁴⁰¹

Kuukausikokous 17.2.1911

– Keskusteltiin kulissien hankkimisesta toimi annettiin puheenjohtaja K. Lindmannin huoleksi. Päätettiin hankkia kulissit yhdistyksen 5-vuotisjuhlaan. Kysymys kulissien hankkimisesta päätettiin jättää toistaiseksi.

Kokouksessa 24.1.1912

– Keskusteltiin siitä kun tieto annettiin maalari Hyväriselle, että hänen tarjouksensa on hyväksytty eikä ole mitään tietoa tullut, päätettiin muistuttaa.

Kokouksessa 6.2.1912

– Kysymys kulissien hankkimisesta kun on saatu maalit ja kohtuullinen hintailmoitus. Päätettiin hankkia aivan ensitilassa. Saatu kulissit koska vuoden 1912 menoihin on merkitty kulissit näyttämölle 326:50.

Kokouksessa 14.4.1912

– Todettiin, että Hyvärinen tekee kulisseja – keskusteltiin siitä kun kulissien tarpeet ovat loppuneet ja päätettiin hankkia lisää niin pian kuin mahdollista. 55 m. säkkikangasta ja tarvittava määrä raavetuukia, mistä saadaan halvemmalla. Päätettiin antaa Hyväriselle hänen etukäteen pyytämänsä smk. 30:– heti. Samalla päätettiin hankkia näyttämön esiripun reunat samasta kankaasta kun muut kulissit.

Vuonna 1931 taloa korjattiin ja suurennettiin. Uusittuun taloon oli luontevaa hankkia myös uudet kulissit. Hyvärisen kulissit olivat epäilemättä jo kuluneet tai mahdollisesti rikkoutuneet. Näytelmätoiminta oli ehkä edistynyt muutenkin ja vaatimustaso kasvanut. Kulissit tulivat varmasti tarpeeseen samaan aikaan kun yhdistys vietti 32-vuotisjuhlaansa 31.5.1932.

Kuukausikokous 14.7.1931

– Päätettiin, että jos laitetaan kulissit vihkiäisjuhlaksi ja päätettiin jättää yhdistyksen kokouksen neuvoteltavaksi.

Kokouksessa 21.7.1931

– Sitten oli kysymys kulissien hankkimisesta. Se päätettiin, että ne hankitaan ja päätettiin, että annetaan tieto Salon näyttämön johtajalle kulisien tarjouksista.

Kokouksessa 3.8.1931

– Ja sitten oli kysymys kulisien hankkimisesta ja kokouksissa olivat kaikki sitä mieltä, että annetaan Niinistölle kulisien laittaminen. Kulisit tulevat maksamaan viisituhatta markkaa. Kulisien tekijä ilmoitti, että hän kyllä tekee kulissit heti saamatta maksua, mutta se päätettiin, että hänet maksetaan ensimmäiseksi. Nämä kulissit ovat edelleen Antskogin työväentalon näyttämöllä (kirj. huom.). (Ks. Kuvat 77 ja 130–132.)

Vilppulan Pienviljelijäyhdistyksen taloon Rientolaan tilattiin kulissit eli kulisit, joiksi kulisseja oli nimitetty myös edellä Antskogin pöytäkirjoissakin. Rientolan pöytäkirjoista saa tarkat tiedot tilatuista kulisseista. Ainoastaan taiteilijan nimen ruotsinkielinen kirjoittaminen on tuottanut vaikeuksia: ikään kuin ei olisi oikein tiedetty mikä taiteilijan nimi oikein on.⁴⁰²

Pöytäkirja on tehty Leppäkosken Pienviljelijäin a.o. väliaikaisessa kokouksessa 10 pv. Toukok. 1927 Uutelassa.

Otettiin keskusteltavaksi se asia että ryhdytäänkö laittamaan ja maa-lauttamaan kulisia talolle, koska ne olivat tällä kertaa edullisesti saatavissa sen vuoksi että sattumalta on paikkakunnalla sellainen henkilö

joka on tehnyt kuliisien maalaustyöstä tarjouksen. Keskusteltua asiasta tultiin siihen yksimieliseen tulokseen että näyttämö ilman kuliiseja sel-laisena ei vastaa tarkoitustaan ja niin ollen päätettiin ryhtyä maalautta-maan kuliisit.

Muuten lopullinen sopimuksen teko tästä asiasta jätettiin johtokunnalle.

Seuraava pöytäkirja kokouksesta 10.5.1927 osoittaa, että ryhdyttiin tuumasta toimeen.

Ja kuuluu sopimukseen seuraavat maalaukset. 1 takavonti kahtapuolta vaihtoehtoisesti takavontin ollen 6 m. ja siihen kuuluvat 3 me leikkaa-matointa sivukappaletta, tai sitten ranta? (epäselvän käsialan vuoksi en ole aivan varma mitä tekstissä lukee, siksi kysymysmerkki) mitta 5 metriä. Ja siihen kuuluvat 4 sivukappaletta kummallekin puolen. Sekä 4 kpl. leikattuja etukappaleita 2 kpl. irtonaisia pensaita ja pirtti kuliisit, ovet ja akkunat. 2 muuria hella ja kamarimuuri. Lasku (kolmentuhan-nen) 3,000:– hinnasta ja osasto hankkii tähän kaikki tarvittavat pahvi aineet sekä teetättää kaikki puutyöt. (Ks. Kuvat 81–83.)

Lepsämän Nuorisoseuran tilaamista kulisista on myöskin säilynyt tietoa. Nuorisoseuran arkistosta löytyy Otto Berggrénin tekemä luettelo tilatuista kulisista hintoineen ja erikseen kustannusarvio tarvittavista materiaaleista.

1. Maisemakulissit: Peräfondi 3 mtr. korkea 5 metriä leveä raaveliina kangaalle maalataan kahden puolen toiselle puolen kaunis järvimaisema toiselle puolen metsää ja ahomaata esittävä hinta: 1500 mk. Maisema sivukappaleet 6 kpl. 3 kpl. kummallekin puolen näyttämöä, 3 m. kor-keat kahtakankaan levyiset hinta 1500 mk. (250 a. kpl.). Pilvikatteita 3 kpl. 300 mk. (a. 100 mk kpl. Leikkauksien kans tehdyt Ensolevystä (tämä sana yli vedetty kirj. huom.) faneeri maiseman etukappaleet 2 kpl. hinta 300 mk (a 150 mk.). Kaikki öljyvärillä maal. Kaikki omin ainein taiteellisin töin. Hinta 3600 mk. Laitatuttain nämä edellämäini-tut alennus 300 mk.

Sitoudun urakan tekemään: Otto Berrgrén

Urakkasumma on viisituhatta markkaa. Maiseman ja Huonekulissien laitosta. (Ks. Kuvat 80 ja 149–151.)

Janakkala - Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirjoja tarkastellessa vastaan tulee jälleen suomalaisen elokuvan pioneeri Erkki Karu, joka toimi pitkään seura-näyttämöllä monissa eri tehtävissä ennen elokuva-alalle ryhtymistään.

Leppäkosken työväentalon vihkiäisissä heinäkuun 23 päivä 1916 ilta-juhlassa esitettiin Kaarle Halmeen kirjoittama näytelmä Maattomat, jonka oli ohjannut taiteilija Erkki Karu. Hän oli myös valmistanut näyt-tämölle kauniit ja käytännölliset kulissit hintaan 2000 mk. Pöytäkirja-merkinnän mukaan juhlat olivat selvästi onnistuneet koskapa ”tunnelma oli harras ja tungos ennen näkemätön.”⁴⁰³

4.2.1917 kuukausikokouksen pöytäkirjassa kerrotaan J. Knuutisen ilmoittaneen, että taiteilija Erkki Karu on tarjoutunut ”... jollain sopivalla taululla kaunistamaan näyttämöaukon päällä salin puolella olevaa seinää.” Mutta koska taulun hintaa ei ollut ilmoitettu, ei kokous voinut asiasta päättää, vaan jätti asian lepäämään.

4.9.1917 kuukausikokouksessa on käsitelty kulissien hankintaa. Kokoukselle esitettiin, että näyttämölle olisi saatava lisää kulissia, etupäässä aitan ja tuvan maskit. Yksimielisesti päätettiin hankkia ja kysyä parilta tunnetulta kulissimaalarilta, Karulta ja Lindquistilta kummalta saadaan halvemmalla.

Myöhemmin pöytäkirjoista ilmenee, että näyttämölle oli hankittu runsaasti eri välineitä ja toimintaa vetämään jopa kuukausipalkkaisia ohjaajia, jotka samalla saattoivat hoitaa talonmiehen tehtäviä. Huomattakoon, että se oli hyvin yleinen tapa kaikkialla seurataloilla. Pöytäkirjoista löytyy myös maininta siitä, että taiteilija Erkki Karu maalasi kulissit, joita on käytetty niin kauan kuin näyttämötoimintaa paikkakunnalla harrastettiin. Näyttämöllä yhä oleva taustafondi, jonka vasemmassa alakulmassa on nimikirjaimet E. K., voisi kuulua joko näihin myöhemmin maalattuihin kulisseihin tai vuosina 1915–1916 hankittuihin kulisseihin. Samasta pöytäkirjasta ilmenee, että haluttiin vahtimestari, joka kykenisi johtamaan näytelmäseuraa ja valittiin kaksi kulissimiestä.

5.6.2 Kierrätystä ja lainaamista

Kulissien kierrätystä tai joltain toiselta näyttämöltä lainaamista harrastettiin ilmeisesti jonkin verran. Esimerkki kierrätyksestä ovat Arkadia-teatterin vanhat kulissit, jotka hankittiin Kotkaan 1900-luvun alussa. Käytetyt kulissit kelpasivat myös Porin Työväen Teatteriin 1927, jolloin työväenyhdistys osti Elli Tompurin jättämät käytetyt kulissit. Näistäkin osa myytiin edelleen.⁴⁰⁴ Myös silloin, kun ostettiin vanha seuratalo, joka siirrettiin uuteen paikkaan, saattoivat vanhat kulissit seurata mukana. Tämä oli eräänlaista kierrätystä. Toimintansa lopettaneen yhdistyksen jäljelle jääneet kulissit saatettiin myydä edelleen johonkin toiseen taloon.

Kulissien lainaamista talosta toiseen on ilmeisesti myös harrastettu. Imatralta kerrotaan VPK:n kulisseja lainatun työväenyhdistykselle, joka oman talon vielä puuttuessa esiintyi VPK:n lavalla.⁴⁰⁵ Samanlaisessa tilanteessa on kulisseja todennäköisesti lainattu tai vuokrattu muillakin näyttämöillä. Seinäjoen Työväenyhdistys lainasi ainakin vuonna 1906 hankittuja metsänäkymäkulisseja muillekin näyttämötarpeista tarvitseville.⁴⁰⁶

Saarikylien Kumpulan lavasteiden historia ei ole aivan tavanomainen, joskin vastaavanlaisia tapauksia on muuallakin. Kumpulan sivukulissit olivat kotoisin Liuksialan työväenyhdistyksen talosta, jonne ne on valmistettu luultavasti 1910-luvulla. Talo oli ostettu Saarikyliin 1934 ja Kumpula oli rakennettu siitä.⁴⁰⁷

Kulissit eivät kuuluneet varsinaiseen talokauppaan vaan ne hankittiin työväenyhdistykseltä jälkikäteen. Sen jälkeen kulisseeja vielä korjattiin ja täydennettiin.⁴⁰⁸ Kumpulan näyttämön maisemakulissikokonaisuus tai -kerta muodostuu sivukulisseista ja taustafondista. Taustafondissa on toisella puolella järvimaisema ja toisella metsä, oikeastaan honkanummi. Sivukulissit ovat suorat ja niissä on niin ikään pääosin koivu- ja mäntymetsää. Näiden kulissien kääntöpuolella on maalattua hirsiseinää. Yhteen sivukulissiin keskelle metsää on maalattu tuvan ovi.

Sivukulisseja ja fondin metsämaisemaa yhtä aikaa tarkasteltaessa huomaa, kuinka toisistaan poikkeavia ne ovat. Sivukulissit ja taustafondi on tehty eri tekniikalla. Sen näkee sivukulissien maastosta lähtien (ks. kuva 64). Käden jälki ja maalaustekniikka on niissä erilainen. Taustafondin kummatkin puolet ovat aivan ilmeisesti saman tekijän niin samaan tyyliin, samalla tekniikalla ja samoin värein metsänäkymä ja järvimaisema on maalattu.

Varhaisimpien tietojen mukaan maisemakulissit on maalattu liimapohjustetulle pellavakankaalle perinteisin öljyvärein.⁴⁰⁹ Sivukulissien tekijästä ei ole tietoa. Ennen kuin tekijästä todella kiinnostuttiin, taustafondin maalarin otaksuttiin olleen vain jonkun tamperelaisen taiteilijan. Ilmaperspektiivin, värin käytön ja maalaustekniikan perusteella tekijää pidettiin ammattikoulutuksen saaneena maalarina. Näin olikin, sillä nyt taustafondin järvimaiseman tekijä tiedetään. Maanmittari Yrjö Mikkolan mukaan tamperelainen taiteilija Jalmari Terho (1896–1966) maalasi taustafondin Kumpulan salin lattialla todennäköisesti alkukesästä 1936.⁴¹⁰

Alusta saakka kulisseeja on pidetty näyttämöllä varsin erilaisten esitysten taustoina. Vuosien saatossa kulisseeja käytettiin yhä vähemmän. Välillä ne käärittiin kasaan ja piilotettiin sivustoille. 1970-luvun lopulla lavasteet otettiin taas esiin. Ne puhdistettiin, repeytyneet kiinnitettiin uudelleen kehyksiinsä ja muutenkin kulissit korjattiin käyttökuntoon. Kulissien historian tunteva ja niistä kirjoittanut Eero Tiitola oli tyytyväinen kun ne eivät olleet ehtineet tärveltyä kovin pahasti. Nykyisin ne ovat vähintään kesäjuhlaillamien itseoikeutettuina lavasteina.⁴¹¹ (Kuvat 50–51.)

Samaan tapaan Lopen työväentalon kulissit ovat esimerkkinä siitä, kuinka kulissit on tehty toiseen taloon ja sitten hankittu omalle näyttämölle. Ne kuuluivat alun perin samalla paikkakunnalla sijainneeseen Kansallistaloon, joka oli suojeluskuntatalo. Samalla kun talo 1930-luvulla myytiin, kulissit siirrettiin Lauhoisten työväentaloon. Sivukulissit ja fondi saattavat olla eri tekijöiden. Aina-kaan sivukulissit eivät kuulu Kansantalosta hankittuihin, vaan ne ovat Suomen Filmiteollisuuden maalaamosta tai Erkki Karun Suomi-Filmistä, koska niihin on merkitty SF ja lisäksi tekijän nimikirjaimet L. S.

5.7 Kulissimaalarit: ammattilaisia ja harrastajia

Seuranäyttämölavasteita maalasi ja rakensi varsin kirjava tekijäjoukko, teattereissa työskentelevistä lavastajamaalareista oman kylän harrastajamaalariin, koristemaalareista matrikkeliteilijoihin. Joukon jatkeena oli kouluttamattomia monilahjakkuuksia, jotka kirjoittivat näytelmiä, ohjasivat, näyttelivät, tanssivat, esiintyivät sirkuksessa akrobaatteina tai taikureina, maalasivat talomuotokuvia ja taustoja valokuva-ateljeihin. Useimmista tekijöistä on vain hajatietoja eikä heidän työnsä esittely muuten kuin seuranäyttämön osalta kuulu tämän tutkimuksen piiriin. Kuten *Pelastakaa kulissit* -projektin yhteydessä on käynyt ilmi, monien näyttämökuvien ja maisemamaalausten tekijä jää tuntemattomaksi. Mutta muutamista on paljonkin kirjattua tietoa, siksi heidän osuutensa tässä työssä voi tuntua suhteettoman suurelta. Tämän tietäen olen näitä tekijöitä esitellessäni pyrkinyt huomioimaan sen, kuinka paljon heidän toimintansa valaisee alaa ja muiden siinä toimineiden taitajien työtä yleisesti. Seuraavassa pyrin tuomaan esiin koko tekijäkirjon ja osoittamaan, miten samansuuntaisista pyrkimyksistä tekijän taustasta riippuen voi syntyä erilaisia kuvia.

Yleensä seuranäyttämön kulisseja ja muita lavasteita tehtiin oman ammatin rinnalla sivutoimena. Tekijöinä olivat pääasiassa maalausalan eri ammattitehtävissä toimineet ammattilaiset ja harrastajat. Varsinaisia ammattilaisia (lavastajia) oli vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä vähän. Tämän tekijäjoukon voi yksinkertaistuen jakaa kahteen pääryhmään; *ammattilaisiin ja harrastajiin*. Jako antaa kuitenkin liian ylimalkaisen kuvan tekijöistä. Siksi olen tarkentanut jakoa koulutuksen perusteella: A. *itseoppineisiin ja koulutettuihin* sekä B. *teatterissa ja sen ulkopuolella työskenteleviin taiteilijoihin*. Tarkennetusta jaosta huolimatta käsittelen tekijäryhmiä selvyiden vuoksi aakkosjärjestyksessä. Rajat ovat niin liukuvia, että monet heistä kuuluvat useaan ryhmään, jotka voin jaotella seuraavasti:

1. ammattimaalarit
2. harrastajamaalarit
3. koristemaalarit
4. kulissimestarit/edistyneet harrastajataiteilijat/ammattilaiset
5. vakituisesti teattereissa työskennelleet lavastajamaalarit/näyttelijälavastajat
6. taidemaalarit

Kuvailen heidän taustojaan. Maalausalan ammattilaisia ääripäissään olivat ammattimaalarit eli talo- tai lankkumaalarit, kuten heitä nimitetään, ja toisessa ääripäässä taidemaalarit. Näiden välimaastoon sijoittuvat ammattimaiset koristemaalarit. Työssä hankittu koulutus koski suurta osaa ammattimaalareita ja koristemaalareita, joista ensin tuli kisällejä ja sitten mestareita perinteisen mestari-oppipoika-systeemin mukaan.⁴¹² Aiemmin käsittelemäni turkulaiset koristemaalausliikkeet ja Salomon Wuorion koristemaalausliike Helsingissä olivat niitä paikkoja, joissa koulutettiin uusia maalareita tällaisen mestari-oppipoika

-systeemin mukaan.⁴¹³ Lisä- ja peruskoulutusta saattoi hankkia myös vuonna 1871 perustetussa helsinkiläisessä Taideteollisessa keskuskoulussa eli Veistokoulussa ja alan ensimmäisessä ammattikoulussa, maalarimestari ja koristemaalari Söderstrandin vuonna 1847 Turkuun perustamassa piirustuskoulussa. Taidemaalarin ammattiin aikoville keskeiseksi kouluksi muodostui Helsinkiin vuonna 1848 perustettu Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu.⁴¹⁴

Harrastajia kulissimaalauksen alalla olivat taidemaalausta harrastavat itseoppineet harrastajamaalarit, joista jotkut, tosin hyvin harvat, olivat naisia.⁴¹⁵ Monet kiinnostuivat teatterissa toimintansa aikana alasta ja kokeilivat kulissien maalausta vaihtelevin tuloksin. Kaikki nämä taidemaalauksen alalla oppineet tai itseoppineet maalarit ovat jättäneet oman leimansa seuranäyttämölle. Osa heistä oli taitavia ja tuloksena olivat kaikin puolin tarkoitusta vastaavat kulissit. Joukkoon toki mahtuu myös varsin persoonallisia ja naiivejakin näyttämökuvia.

Erään sotien väliseen aikaan 1920–1940-luvuille tyypillisesti kuuluvan elämäntaiteilijaryhmän muodostivat kiertävät puoliammattimaiset maalarit, juuri yllämainitut itseoppineet harrastajamaalarit, joita on vaikea sijoittaa mihinkään erityiseen ryhmään. He maalasivat kulissien lisäksi kaikkea muutakin ja tekivät koristemaalauksalan töitä. Heidän tekemiään ovat maaseudulla paljon harrastetut talomuotokuvat ja maisemataulut. Nämä tekijät tuottivat myös ns. toritaidetta.

Suurta osaa seuranäyttämöllä toimineita ammattilaisia ei oikeastaan voi ainakaan tarkasti määritellä johonkin ryhmään kuuluvaksi. Näitä olivat ennen lavastajien ammattikunnan muotoutumista lukuisat taitavat kulissimestarit, jotka kulissikertojen maalaamisen lisäksi rakensivat kulissit ja muut asiaan kuuluvat lavastuksen osat. Heitä voisinkin kutsua lavastaja/teatterimaalareiksi. Tähän joukkoon sijoittuvat vielä teattereihin vakituisesti kiinnitetyt näyttelijälavastajat, joka oli yksi teatterin ammattinimike, sekä muut seuranäyttämöillä ja teattereissakin työskennelleet näyttämötaiteilijat. Sellaisia saattoivat olla esimerkiksi näyttämön johtaja tai ohjaaja.

5.7.1 Ammattimaalareita

Koska tämän työn tarkoituksena ei ole maalareiden arvottaminen, ovat luonnehdintani vain yleisiä huomioita, joiden tarkoituksena on tuoda esiin eri maalariyhmien töitä. Seuraavassa käsiteltävien ammattimaalareiden (talomaalarit) joukossa on taitavia ja taiteellisiakin tekijöitä. Seuranäyttämötoiminnan alkuvaiheessa näyttämön tarpeita ja vaatimuksia ymmärtäviä kulissien tekijöitä ja maalareita eritoten maaseudulla oli tuskin lainkaan. Monessa seurassa oletettiin, että kuka tahansa, jolla pensseli pysyi kourassa, oli sopiva maalaamaan kulissit.⁴¹⁶ Vaatimusten kasvaessa ainakin ne, joilla oli varaa, hankkivat kulissit teatterin tarpeet ymmärtäviltä, alan hallitsevilta tekijöiltä. Kulissimaalareina

ammattimaalaritkin olivat useimmiten harrastelijoita. Muista kulissimaalauksen alalla harrastajamaalareina pidettävistä tekijöistä poiketen ammattimaalarin pensselijälki on yleensä siistiä ja tasaista. Joskus tällaista jälkeä voi pitää myös elottomana, kiiltokuvamaisena. Jonkinlainen ”taiteellisempi” siveltimenkäyttötapa voisi yhtä hyvin tulla kysymykseen. Teatterikulissien maalaamisessa, tilan hahmottamisen ohessa, juuri pensseliteknikalla on näkyvä rooli. Värien ja sopivan sivellintekniikan avulla taitava kulissimaalari voi rakentaa ja tehostaa tilavaikutelmia ja säädellä kulissin yleisilmettä.

Ammattimaalareiden töitä on seuraavilla seuranäyttämöillä. Oskari Lehtisen töitä on Lappilan työväentalolla. Tuntemattomista tekijöistä ammattimaalarin tekemiä kulisseja voisivat olla ainakin Asikkalan Suovalan, Lopen Hunsalan, Syvinkisalmen Pajuskylän ja Ruoveden työväentalon Sointulan kulissit.

5.7.2 Harrastajamaalareita

Kuten edellä ilmeni, ammattimaalareita voi kulissimaalareina pitää harrastelijoina. Harrastelijoiden ja harrastajamaalareiden joukko on seuranäyttämöillä ehkä ollut kaikkein suurin ja kirjavin. Tässä ryhmässä rajan vetäminen taidemaalarin ja harrastajamaalarin välillä on joissakin tapauksissa todella vaikeaa. Monilla paikkakunnilla oli omia ns. kylätaiteilijoita, jotka saattoivat olla itseoppineita mutta siitä huolimatta käyttivät mielellään taiteilijan titteliä. 1930-luvulla oli jo taidekouluissa opiskelleita ja muutakin taidekoulutusta hankkineita taiteilijoita, joita ei laajemmin tunnettu ja joiden nimiä ei löydy taiteilijamatrikkeleista. Monet heistä syystä tai toisesta elättivät itseään muutenkin kuin maalaamalla. Koska he eivät pitäneet näyttelyitä eivätkä osallistuneet yhteisnäyttelyihin, voisi heitä kutsua harrastajamaalareiksi. Osa heistä maalasi maisemien, kukkataulujen ja muotokuvien lisäksi kulissejakin.

Keräämäni aineiston perusteella voi nähdä, että kulissimaalareina on toiminut sellaisia harrastelijoina pidettäviä maalareita, joiden taipumukset viittaavat muuhun kuin näyttämömaalaukseen. Kuka tahansa ei sentään pystynyt kulisseja tekemään. Ensinnäkin suureen kokoon maalaaminen on vaikeata. Toiseksi varsinkin taustafondin maalaaminen vaatii melkoista sommittelukykyä, eritoten silloin jos ei ole mallia, jonka mukaan maalata. Lisäksi kulissien maalaustyö tehtiin tavalliseen teatterikäytäntöä noudattavaan tapaan pitkävartisella pensselillä, mikä lattialla olevalle, monta metriä pitkälle ja leveälle kankaalle ei ole helppoa. Tämän huomioon ottaen monilta näyttämöiltä löytyy varsin kelvollisia näyttämökuvia.

Eräs merkille pantava ryhmä kulissimaalarien joukossa olivat kansakoulun opettajat. He osallistuivat yleensä oman paikkakuntansa kulttuurityöhön monella saralla. Yksi näistä oli yhdistystoiminta, jossa opettajat toimivat monissa eri tehtävissä ohjaamassa ja opastamassa milloin lausuntaa, milloin voimistelua

esitystä ja usein pianon ääressä säestäjän roolissa ja näyttämöllä. Kuvataiteesta innostuneet opettajat tekivät tarvittavat maisema- ja muut kulissit.

Tuntemattomiksi jääneiden opettajien tekemiä kulisseeja on Barösundin Ungdomsföreningin näyttämöllä ja Hauhon Alvettulan työväentalossa. Perniön Matildeahlin työväentalolta löytyvän vanhan taustafondin tekijä on selvillä. Sen maalasi vuosisadan alussa Mathildedahlin ensimmäisenä kansakoulun opettajana toiminut Fr. Boman (myöhemmin Salola), jonka erikoisala oli musiikki.⁴¹⁷ Hänen maalaamansa taustafondi on edelleen näyttämöllä. Se on järvimaisemaa esittävältä puoleltaan hyvin kulunut – maisemaa tuskin erottaa. Fondin toisella puolella on metsän ympäröimä viljapello. Tämä maalaus on selvästi korjattu, mahdollisesti kokonaan päälle maalattu eikä siitä voi nähdä, onko uusi maalaus noudattanut alkuperäistä. Näyttämön ensimmäiset sivukulissit ovat ilmeisesti tuhoutuneet ja nykyisin tilalla on uudet, ehkä 1940-luvulla tehdyt metsäsivut.

Harrastajamaalari, jota voi pitää myös puolittain ammattilaisena, oli jalasjärveläinen Jussi Niemelä. Hän oli maalari, teatterin harrastaja ja kansantaiteilija, jota oikeastaan voi pitää lähes ammattilaisena. Hänen maalaamansa kulissit ovat Jalasjärven Ylivallin Nuorisoseuran talon näyttämöllä. Samantyyppinen taidokouluja käymätön taiteilija näyttää olleen Otto Berggrén, jonka maalaamat kulissit ovat Nurmijärven Lepsämän Nuorisoseuran näyttämöllä. Harrastajan tyylistä ja taidosta kertovat myös Otto Berggströmin maalaamat kulissit, jotka koristavat Vilppulan Pienviljelijäin talon näyttämöä.⁴¹⁸ Tuntemattomien harrastajien maalaamia kulisseeja on lisäksi muun muassa Lempäälän työväentalolla. Niiden tekijä voi olla ammattilainenkin, esimerkiksi koristemaalari. Hauhon Ete-läisten työväentalon vanha taustafondi on harrastajamaalarin työtä. Sen sijaan samalla näyttämöllä olevat, eri tekijän maalaamat sivukulissit ovat hämeenlinnalaisen lavastajanäyttelijän ja teatterimaalarin Lauri Nummisen tekemät

Täysin harrastajien tekemiä kulisseeja löytyy Ruoveden Harakkalan työväentalosta, Jäminkipohjan työväentalosta ja Mäntsälän Sääksjärven nuorisoseuran talolta. Vääksyn Anianpellon työväentalon kulissit ovat ehkä vanhimmat löytämistäni kulisseista. Ne ovat joko harrastajan tai koristemaalarin työtä. Maalausstyyliltään kulissit tuovat mieleen varakkaiden maatalojen tai kartanoiden sisustuksiin kuuluneet maalatut maisematapetit 1800-luvun puolelta. Näyttämökuvaan kuuluvat taustafondin lisäksi yhtenäiset muotoon leikatut riippuvat yläkatteet sivuineen. Tekotapa vahvistaa käsitystäni siitä, että kulissit ovat vanhat.

5.7.3 Koristemaalareita

Koristemaalareita olivat muun muassa Oiva Jousinen, Torsti Lehtinen, Uuno Peltonen, R. Rautoja ja Juho Tausta. Koska työ oli lähellä heidän omaa ammattityötään, koristemaalarit tekivät ahkerasti kulisseeja. Teattereissa luotettiin

heihin. Tämän voi päätellä siitä, että heitä oli paljon teatteri- ja kulissimaalareiden joukossa. Hyvällä ammattimiehellä oli tietenkin vaarana toistaa itseään sekä hyvässä että pahassa, ja samalla lailla maalatut kulissit olivat toimiva ratkaisu eri näyttämöille. Yksi maalari saattoi tehdä samanlaiset maisemakulissit usealle eri näyttämöille. Eivät kuvissa esiintyneet kamarit ja tuvatkaan suuresti poikenneet toisistaan, vaikka persoonallinen tyyli joskus erottikin ne joukosta. Seuraavien koristemaalareiden töitä olen löytänyt näyttämöiltä. Ensinnäkin oletan R. Rautojan kuuluvan tähän joukkoon. Hänen maalaamansa kulissit löytyvät Janakkalan Saloisten nuorisoseuran talosta. Forssalainen Oiva Jousinen, jonka on kerrottu olleen ammattimaalarin, on töidensä perusteella varmasti tehnyt muutakin maalauksen saralla kuin pelkästään ammattimaalarin työtä. Olen luokitellut hänet koristemaalariksi. Koska hän on nuorena näytellyt Forssan teatterissa,⁴¹⁹ voi olettaa, että kulissit ovat sitä kautta tulleet hänelle tutuksi. Hänen käden jäljessään on taidemaalarin ote. Jousinen on maalannut maisemakulisseja Forssan lähiseudun seuratalojen näyttämöille ja muuallekin. Näitä ovat Hykkilän Lunkaan nuorisoseuran talo, jossa kulissien lisäksi on myös hänen maalaamansa maisemaesirippu. Muita ovat Jokioisten Kansantalo ja Nummelan työväentalon näyttämö, jossa on Jousisen maalaama kaksipuolinen taustafondi. Siinä on järvinäkymä kummallakin puolen. Saman näyttämön sivukulissit ja toinen suuri taustafondi, metsämaisema ovat puolestaan ohjaaja Eino Weckströmin käsialaa. Kouvolan lähiseudulla Ummeljoen työväentalossa on vielä Oiva Jousisen maalaamat komeat järvimaisemakulissit, jotka ovat samantyyliiset kuin hänen muuallekin maalaamansa lavasteet.

5.7.4 **Kulissimestareita, monitaitureita ja teatterin lavastajamaalareita**

Tässä ja seuraavissa luvuissa (5.7.5 Vakituisesti teatterissa työskennelleitä lavastajamaalareita /näyttelijälavastajia ja 5.7.6 Kuvataiteilijat seuranäyttämöiden kulissimaalareina), tuon esiin sellaisia seuranäyttämöillä, teattereissa ja muualla toimineita henkilöitä, jotka ovat tulleet tunnetuksi omassa ammatissaan lavastajina ja teatterimaalareina/kulissimestareina tai menestyneet jollain muulla taiteen sektorilla. Usein he myös pyörittivät koko näyttämöä muutenkin tai toimivat oman seurueensa vetäjinä ja johtajina. Heitä ovat esimerkiksi Erkki Karu, Emil Niinistö, Lauri (Lasse) Numminen, Eero Vasara, Väinö Vuorinen, Eino Weckström ja Yrjö Saarinen. Kaikkien tekijöiden ja ammattiryhmien joukosta löytyy yleismiehiä, tai niin kuin nykyisin sanottaisi, moniosaajia, jotka osasivat tehdä melkein mitä tahansa mitä näyttämöllä tarvittiin. Näitä tekijöitä olivat juuri edellä mainitut Erkki Karu ja Eino Weckström. Lähes yhtä laaja-alainen oli taiteilija ja kulissimestari Emil Niinistö. Omana aikanaan ammattilavastajan



KUVA 36

Jokelan työväentalon taustafondi, jonka edessä kaksi miestä, kulissimaalari ja näyttämön johtaja.

KUVA 37

Ojakkalan työväentalon sivukulissi, jossa on Emil Wickströmin nimikirjoitus.





KUVA 38

Järvimaisemakulissi, koivukulissi. Teatterimuseo.

KUVA 39

Kimmo Ungdomsföreningens näyttämön taustamaalauksen on toteuttanut Wictor Westerholm Maria Hedbergin luonnoksen pohjalta 1887. Taustamaalausta ei enää ole.



tapaan näyttelijälavastajana maalaten myös runsaasti seuranäyttämökulisseja, työskentelivät Heikki (Heikku) Häme ja Lauri Numminen, joka kuului Hämeenlinnan Työväenteatterin henkilökuntaan maalaten kulisseja ja tehden lavastuksia seuranäyttämöiden lisäksi muuallekin. Väinö Vuorisesta ja Eero Vasarasta kehittyi teatterissa työskenteleviä ammattilavastajia. Tämän ryhmän esittelyn aloitan monipuolisesta ja ammattipiirien ulkopuolella tunnetusta suomalaisen elokuvan pioneerista Erkki Karusta. Hän oli seuranäyttämön monitaituri: näyttämötaiteilija, johtaja, ohjaaja, näyttelijä ja lavastaja/kulissimestari.

Erkki Karu tunnetaan ennen muuta suomalaisen elokuvan pioneerina ja etevänä elokuvaohjaajana. Sitä ennen hän oli luonut vakuuttavan uran harrastaja-teatterin saralla, jossa yhtenä etappina ennen elokuva-alalle ryhtymistä oli oma kiertue-teatteri. Kiertue-teatterissaan hän sai hyödyntää kykyjään näyttämön eri tehtävissä, ohjaajana, näyttelijänä ja lavastajana. Hän näyttääkin olleen tavalista tehokkaampi ja määrätietoisempi henkilö. Samaan aikaan muiden teatteritöiden ohessa hän maalasi tilaustyönä kulissikertoja eri seurataloihin. Hänen kerrotaan olleen etevä lavastaja, joka sen lisäksi että osasi loihkia upeita teatteripukuja halvoista kankaista maalaamalla ne halutun värisiksi, teki jopa pienoismallin suunnitelluissaan lavastuksissa tai näyttämöasetelmia, kuten Uusitalo niitä nimittää.⁴²⁰ Uusitalon mukaan Karu oli lavastajana ikään kuin aikaansa edellä. Karu oli monipuolinen taiteilija. Kuten Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirjasta voi lukea, hän tarjoutui maalaamaan myös kilpailupalkinnoiksi tarvittavia tauluja.⁴²¹ (Ks. sivu 137.)

Kulissimaalarin tehtävät ja lavastaminen kiinnostivat Karua suuresti. Epäilemättä kiinnostus levensi vaihtelevasti tuottavan kiertue-teatterin johtajan leipää, sillä vuonna 1915 hänellä oli oma, noin vuoden toiminut kulissiverstas Lempäälässä. 1916 Karu kutsuttiin Forssan Työväen Näyttämön johtajaksi. Vuoteen 1918 kestänyt johtajakausi Forssassa oli menestyksellinen. Työväen Näyttämön henkilökuntaan kuului kolmisenkymmentä vapaaehtoista limonadipalkalla esiintyvää harrastajanäyttelijää. Vain johtaja oli ammattilainen.⁴²² Tätä tilannetta helpotti johtajan itsensä esiintyminen lähes jokaisessa näytelmässä sekä hänen puolisonsa Elli Karun vierailut eri rooleissa syyskaudella 1916. Erkki Karun monipuolisuutta kuvaa myös se, että Larin-Kyöstin satunäytelmässä *Tuhkimo ja kuninkaantytär* hän esitti Tuhkimoa!⁴²³ Teatterin toiminta keskeytyi 1918 kansalaissotaan. Kymmenen vuotta myöhemmin työväentalo paloi. Liekit tuhosivat yhdistyksen ja teatterin arkistot. Niiden lisäksi nousivat savuna ilmaan myös kaikki Erkki Karun maalaamat taustafondit ja kulissit.⁴²⁴ Kun sota oli katkaisut Karun uran Forssan Työväennäyttämöllä, kulissiverstas Lempäälässä työllisti häntä vielä jonkin aikaa kansalaissodan jälkeen 1918. Lempäälässä hän maalasi eri puolille maata tilattuja kulisseja.⁴²⁵ Hän maalasi näyttämökuvat muun muassa lihin ja Wärtsilään. Wärtsilässä hän myös ohjasi samalle näyttämölle kansannäytelmän *Tukkijoella*.⁴²⁶

Erkki Karun elämässä alkoi uusi kausi, pitkään haaveiltu siirtyminen elokuvan pariin. Sitä edelsi marraskuussa 1919 perustettu, aluksi itsenäisenä yhtiönä toiminut Oy Näyttämövaruste Ab:n kulissiateljee, josta kehittyi Hakasalmenkatu 1:n ullakolla 20.12. 1919 perustettu filmiyhtiö, Osakeyhtiö Oy Suomen Filmikuvaamo Ab. Kansan Näyttämöllä tuolloin järjestäjänä toiminut Eero Leväluoma kertoo, kuinka Tampereelta Helsinkiin tulleet kaksi innokasta ja rahatonta elokuvan harrastajaa, lavastajanäyttelijä Martti Tuukka ja Erkki Karu, maalasivat kulisseja ennen maalausateljeen ja elokuvayhtiön perustamista. Tuukka sai lavastajan tehtäviä Vapaalta Näyttämöltä ja Karu kulissien maalausta Kansan Näyttämöltä. Eero Leväluoma maalasi Karun kaverina kulisseja. Hän kertoo: ”Kaksin Karu ja minä noita kulisseja maalailimme. Karulla heilui pensseli ja kieli ja Karu puhui vain filmistä.”⁴²⁷ Vaikka uuden yhtiön tavoitteena olikin elokuvien tekeminen, se toimi myös alkuperäisen toimialansa mukaan kulissimaalaamona. Karu jätti lavastamisen hyödyntäen visualisoijan kykyjään menestyksellisesti elokuvissaan, mistä jälkipolville todisteeksi ovat jääneet hänen ikimuistettavat elokuvansa.

Taiteilija, monitaituri, kulissimestari Emil Niinistöä on vaikea sijoittaa mihinkään tiettyyn ryhmään. Hän oli tunnettu koristemaalarina ja taiteilijana, mutta myös näyttämörakenteiden suunnittelijana ja rakentajana ja ennen kaikkea kulissimaalarina. Hän toimi teatterissa muutenkin kuin pelkästään taiteilijana ja kulissimestarina, mutta ei ilmeisesti muilta harrastuksiltaan ehtinyt keskittyä pelkästään teatteriin. Niinistö oli todella kouluttautunut monella eri tavalla, ensiksi koristemaalarin ammattiin oppipoikana ja maalarina Wuorion koristemaalausliikkeessä 1901–1905.⁴²⁸ Hänen kuvataiteilijan uraansa edistivät opinnot lukuisissa eri taidekouluissa niin Suomessa kuin ulkomailla. Varsinaisena taidemaalarina häntä ei silti voi pitää, koska leipätyö oli muualla.

Emil Niinistön elämää leimasi liikkuvuus ja monitoimisuus. Niinistö oli varsin originelli henkilö. Hän kuului halikkolaiseen, vielä 1900-luvun alkupuolella pääasiassa maanviljelijöinä tunnettuun sukuun.⁴²⁹ Maanviljelys ei häntä kiinnostanut, vaan hänestä, kuten Väinö Niinistö kirjoittaa ”... tuli taiteilija, koristemaalari, ulkomaan matkaaja, muinaisesineiden keräilijä, lahjoittaja ja originelli vanhapoika,” aivan ilmeinen monilahjakkuus siis. Nuori Emil opiskeli vuonna 1903 Helsingin Keskuskoulu taideteollisuutta varten -nimisessä piirustuskoulussa ja myöhemmin Turun piirustuskoulussa.⁴³⁰ Lisäksi hän opiskeli Tukholmassa, Pietarissa ja Münchenissä. On epäselvää, miten kauan hän opiskeli tai työskenteli missäkin. Ainakin Helsingissä opiskelu tapahtui pääasiallisesti iltaisin, päiviin hän työskenteli Wuorion koristemaalausliikkeessä.

Väinö Niinistön mukaan Emil Niinistö Saksassa saamien uusien herätteiden ansiosta kiinnostui lavastustaiteesta, josta tuli hänen työkohteensa. Alalle viittaavien lahjojen lisäksi ammattitaitoa oli ilmeisesti kertynyt, koska kuvaama-aidon opettaja ja Kansallisteatterin tuleva päälavastaja Matti Warén kehuu

eräässä lehtiartikkelissa vuodelta 1919 Niinistön työtä: ”Itämainen maisema Pantheonin temppeleineen on niin taiteellinen ja ihana, että katsojissa se herättää ihastuksen huudon.”⁴³¹ Ehkä juuri Saksassa suorittamiensa taideopintojen ansiosta hän hallitsi muun muassa perspektiivin erinomaisesti.⁴³² Kulissi- ja taidemaalarin työnsä lisäksi Niinistö harrasti myös valokuvausta. Silläkin alalla hänestä kehittyi ammattitaitoinen tekijä, jota pyydettiin kuvaamaan milloin hääpareja milloin syntymäpäiväsankareita.⁴³³

Emil Niinistöstä saamieni tietojen joukkoon kuuluu hauska ja perusteellinen kuvaus itse mestarista ja lähikuva siitä, miten seuranäyttämökulisseja maalattiin. Niinistön oppipoikana ja apulaisena toiminut Veikko Virta kertoo, kuinka hän yhdessä Niinistön kanssa maalasi kulisseja Kuusjoen nuorisoseuran saneerausksessa 1940-luvun lopulla. Niinistöltä oli tilattu uudet kulissit ja niihin liittyvät näyttämövarusteet. Koko muukin sali penkkeineen ja näyttämöineen saatettiin uuteen uskoon. Niinistö, tuolloin jo reilusti yli 60-vuotias, oli mitä ilmeisimmin hyvin originelli henkilö. Olemukseltaan hän oli hoikka ja keskimittaa hiukan lyhyempi. Tuolloin 67-vuotias Niinistö oli kärppämäisen ketterä, notkea ja hyväkuntoinen. Virta kertoo hyvän kunnon salaisuutena olleen monet liikunnalliset harrastukset. Hän oli vannoutunut polkupyörän käyttäjä, työmaalleen Kuusjoen seuratallolle hän polki päivittäin vähän yli kymmenen kilometrin päässä olevasta majapaikastaan. Työpaikalla tapahtuneen ruokailun jälkeen tunnin nokkaunet kuuluivat asiaan. Lepopaikkana oli näyttämö, jossa hän kuten Virta kertoo ”paneutui pitkäkseen pahvilevyjen päälle keskelle näyttämöä”. Minua hän kehotti vain jatkamaan töitäni: ”Tee sinä poika töitäsi mutta älä häiritse minua.”⁴³⁴

Virta kertoo kuinka ”Apupojan tehtävänä oli rakennella kulissien kehyksiä, telineitä ja muita rakenteita, naulata pahveja ja kankaita kiinnittää köysirullia ja vetää ja pleissata köysiä, joiden avulla kulisseja voitiin näytelmän väliajoilla nopeasti vaihtaa.” Työskentely Niinistön kanssa sujui ongelmitta. ”Mestari itse opasti tarkkaan miten mikäkin asia tehdään, mutta vaati myös laatua”. Nuori Virta näyttää viihtyneen hyvin ”Empun”, joksi Niinistö ehdotti itseään kutsuttavan, kanssa. ”... Emppu kun oli puhelias, tarkkasilmäinen ja ennen kaikkea huumorintajuinen”.

Seuraavassa Virta kuvaa osuvasti miten kulissit tehtiin. Kuvaus sopii tähän yhteyteen mainiosti hyvänä esimerkkinä siitä kuinka kulissit yleisemminkin tehtiin, laadun toki vaihdellussa. Virran kertomusta mukaillen työ sujui seuraavaan tapaan:

Niinistö maalasi ja tapetoi. Mielenkiintoisimpia olivat valtavan koko näyttämön takaseinän peittävät maisemataustaustat eli fondit. Ensin kangas saumattiin ja sitten tehtiin ylä- ja alareunan tukipuut. Fondin maalaustyö tapahtui salin lattialla. Kankaaseen vedettiin ensin valkoinen pohjamaali. Pitkän kepin päähän sidotulla timpurin kynällä Emppu luonnosteli siihen aiheiden ääriveriivat ja perspektiivilinjat. Toisen kepin

päähän oli pienellä saranalla kiinnitetty puolitoistametrinen viivotinrima suorien viivojen vetämistä varten. Näiden apuvälineiden avulla ei piirtäessä tarvinnut kyyristellä, ja kun kyse oli suurista pinnoista, kokonaisuuden hahmottaminen oli helpompaa. Ensin määriteltiin horisontin korkeus ja perspektiivipisteet. Hän selitti, että on huomioitava miltä korkeudelta katsoja salissa luonto- tai kaupunkimaisemaa katsoo ja miltä se näyttäisi, jos horisontti olisi liian alhaalla tai ylhäällä. Hän teki luonnoksia pahville, ripusti niitä näyttämön takaseinälle ja istui salissa ”yleisönä” vuoroin etu- ja takarivin kohdalla. Hän käski minua liikkumaan näyttämöllä, jotta saisi oikean mittasuhteikäsitteksen suunnitelmiaan varten.

Fondit, joita oli kaksi, maalattiin molemmilta puolilta. Toisen puolen aihe oli ylösalaisin. Ripustusköysillä se voitiin näppärästi kääntää nostamalla alareuna ylös ja laskemalla yläreuna alas. Jos fondi haluttiin kokonaan pois näkyvistä, molemmat reunat vedettiin ylös.

Maalatessaan hän käytti lokerikkopalettia, joka oli tehty n. 50 x 50 senttiselle vaneri levyille. Tiiviit lokerot olivat hieman erikokoisia, pienimmät ehkä alle 10 senttiä kanttiinsa, isommat ehkä 10x15 senttiä ja korkeus 5–6 senttiä. Niihin lokeroihin hän sekoitti väreit. Värien pohja-aineena oli muistaakseni vernissa, johon hän sekoitti myös liimaa. Värejä oli sekä jauheina, tahnana, että juoksevassa muodossa. Paletin maaleineen hän lämmitti ison petrolikaminansa päällä. Lämmitys oli tarpeen koska liima oli ns. puusepän kuumaliimaa, joka hyytyi kylmänä. Varsinainen maalaus tapahtui pitkien keppien päihin naulatuilla eri levyisillä maalarin siveltimillä.

Kulissien toiminta- ja vaihtomekanismit olivat minulle hyvin mielenkiintoisia. Hän selitti aina tarkkaan, miksi mikäkin mekanismi tehdään ja miten sen pitää toimia. Näin pohdiskellessamme minäkin tein ehdotuksia toisenlaisiksi ratkaisuihin. Joitakin hän hyväksyi. Hän katsoi minua pää hiukan kallellaan ja sanoi: ”Et sinä niin tyhmä olekaan kuin mitä päältä näytät!” Kun hän viljeli tätä sanontaa ja vaikka tiesin ja tunsin jo hänen huumorinsa, se kuitenkin hiukan harmitti. Keksinkin kuitenkin mielestäni hyvän vastavedon: ”Niin muutenhan me oltaisiinkin ihan samanlaisia.” Hän oli hetken hiljaa ja pelästyinkin, että hän jotenkin suuttuisi. Sitten hän vain nauroi makeasti ja sanoi olleensa ihan oikeassa.

Kun seuratalo saatiin kuntoon, hänestä ei ainakaan vuoteen kuulunut mitään. Sitten sain häneltä kirjeen, joka alkoi juhlallisen mieleenpainuvasti: ”Hyvä veli!”

Kirje jatkui sitten: ”Asia on nyt sillä tavalla, että...”

Kirjeessään hän ilmoitti, että hänen pitäisi mennä Perttelin (naa-

puripitäjän) maamiesseuran talolle tekemään niin ikään uudet näyttämörakenteet ja toivoi, että menisimme sinne arvioimaan urakkaa, joka sitten tehtäisiin yhdessä. Kävimme siellä ja hän katseli näyttämön laitteita, jotka hän oli muutama vuosikymmen sitten itse tehnyt. Puolittain itsekseen hän manaili: ”Kuka saatanan apina täällä oikein on käynyt tällaisia surkeita juttuja tekemässä..!” – ja katseli vinosti ja ovelan näköisenä minuun ja nauroi”.⁴³⁵

Tästä yhteistyöstä ei sitten tullut mitään. Veikko Virran ja Emil Niinistön tiet erkanivat nuoren Veikko Virran siirtyessä muualle sähkömiehen oppiin.

Emil Niinistö on esimerkki harvinaisen monipuolisesta ja toimeliaasta taiteilijasta, jota kiinnostivat monet asiat. Keskittymisen puute lienee ollut syy siihen, ettei hänen taiteilijanuransa kehittynyt sille tasolle, johon hän epäilemättä olisi voinut yltää.

Jarmo Niinistön keräämien tietojen perusteella Emil Niinistö maalasi kulisseeja seuraavien paikkakuntien seurataloihin ja yhdistyksille. (Tekoaikaa ei kaikkien kohdalla ole tiedossa): Kuusjoki, nuorisoseura, 1940-luvun loppu; Tarvasjoki Marttila, työväenyhdistys, 1920; Marttilan Nuorisoseura Ollila, 1921; Kausala, Haaviston Seuratalo Oy, 1911; Kyrö, nuorisoseura 1921; Karinainen Paimio, työväenyhdistys, 1917; Paimio nuorisoseuran talo; Perniö seuratalo ja Maarian Suomalainen seuratalo; Halikko, Hajalan Nuorisoseura Vuorela, 1936–1937 ja Vaskio, nuorisoseuran talo. Näistä kulisseeista edellä mainitun Hajalan Vuorelan kulisseeja säilytetään nykyisin Salon Taidemuseossa. Eri seurataloissa vielä jäljellä olevia Niinistön maalaamia kulisseeja on ainakin Pohjan pitäjän Antskogin työväentalossa ja Karjalohjan työväentalossa. Lisäksi hänen maalaamaansa maisemafondia on käytetty Helsingin messukeskuksessa Moottoripyörämessuilla vuonna 2005 somisteena, erään moottoripyörän taustakuvana.

5.7.5 Vakituisesti teatterissa työskennelleitä lavastajamaalareita/näyttelijälavastajia

Tässä kohdassa esittelen sellaisia teatterissa työskennelleitä lavastajamaalareita, jotka myös näyttelivät. Ammattinimike oli näyttelijälavastaja. Tämä johtuu siitä, että ennen teatterin ammattikuvat olivat vielä eriytymättömiä. Teatteriin vakituisesti palkatulla lavastajalla oli näyttelemisvelvollisuus. Vasta vuonna 1943 perustetun Lavastustaiteilijan Liiton myötävaikutuksella lavastajat pääsivät tästä velvollisuudesta eroon.⁴³⁶

Näyttelijälavastaja ja teatterimaalari Heikki Häme, Hemmo (Jyväskylässä) tai Heikku (Kuopiossa), oli yksi niistä monipuolisista teatteritaiteilijoista, jotka päätyökseen lavasti ja maalasi kulisseeja ahkerasti. On mahdollista, että hänen teatteriuransa käynnistyi Jyväskylän Työväenteatterin kulissien maalaamis-

ta 1913. Maalari oli nimeltään Heikki Hämäläinen. Se oli nimi, josta helposti saattoi muokata taiteilijanimen Heikki Häme eri variaatioineen. Kun Jyväskylän työväenyhdistyksen näytelmäseuran johtajan paikka oli samaan aikaan auki, Hämäläinen haki paikkaa ja tuli valituksi. Se edellytti myös järjestäjän tehtävien hoitamista.⁴³⁷ Maalarin valitseminen johtajaksi ei ollut harvinaista, olihan Jyväskylän Näyttämön ensimmäinenkin johtaja ollut maalari Niilo Kallas.⁴³⁸ Seuraavaksi Hämäläinen eli Heikki Häme tavattiin Kuopiossa. Kun hänet kiinnitettiin näytäntövuosiksi 1934–1935 Kuopion Työväenteatterin henkilökuntaan, puhuttiin hänestä etevänä lavastaja-näyttelijänä. Arvosteluissa hänen lavastuksiaan kiitetään. Kuopiossa Häme vietti 25-vuotistaiteilijajuhlaansa esiintymällä pääroolissa Eino Leinon näytelmässä *Lalli*, jonka hän myös itse ohjasi ja lavasti.⁴³⁹ Saattaa olla, että hän maalasi paljonkin seuranäyttämölle. Kuoreveden nuorisoseura Nysän omistuksessa on suurehko sarja hänen maalaamiaan metsä- ja maisemakulisseja. Maisemakulisseihin kuuluu kahdet puolikulissit.

Pelastakaa kulissit -projektin yhteydessä olen Hämeen alueelta löytänyt monia Hämeenlinnan Työväenteatterissa työskennelleen teatterimaalarin ja näyttelijälavastaja Lauri/Lasse Nummisen maalaamia näyttämökuvia. Niitä on Hattulan työväentalossa, Herajoen työväentalossa, Vesilahden Nuorisoseura Tähden näyttämöllä ja Rengon maamiesseuran näyttämöllä. Jälkimmäiset on tehty yhdessä Noro-nimisen maalarin kanssa.

Numminen vieraili Jyväskylän Työväen Näyttämöllä 1920-luvulla tehden lukuisia lavastuksia eri näytelmiin.⁴⁴⁰ Kuopiossa hän työskenteli lavastajana ainakin toukokuussa 1937, jolloin hän lavasti Työväenteatteriin *Romeon ja Julian* ja erittäin todennäköisesti samana vuonna tehdyn *Seitsemän veljestä*. Päättelen tämän jälkimmäisestä löytämäni esityskuvan perusteella, jossa on aivan ilmiselvästi Nummisen maalaamat metsäkulissit.⁴⁴¹

Tuuloksesta kotoisin olevan ja siellä nuorena miehenä asuneen lavastaja Eero Vasaran (1908–1993) maalaamat maisemakulissit puolifondeineen ja järvimaisemineen koristavat edelleen Tuuloksen työväentalon näyttämöä. Niiden tekoaika on jäänyt hiukan hämäräksi. Ne saattavat olla 1930-luvun lopulta, koska puolikulisseja jo silloin käytettiin tai sitten kulissit ovat 1940-luvun alusta. Eero Vasara lavasti sodan aikana Äänislinnan/Petroskoin sotateatterissa ja jatkoi lavastajan uraansa edelleen Hämeenlinnan Teatterin, Helsingin Kansanteatteri -Työväenteatterin ja Helsingin Kaupunginteatterin lavastajana.⁴⁴²

Näyttelijälavastaja, taidemaalari Väinö Vuorinen lavasti Turussa, jossa hän kuului ainakin Turun Teatterin henkilökuntaan vuodesta 1943 vuoteen 1946.⁴⁴³ Hänen 1930-luvun lopulla ajan hengen mukaisesti maalaamansa tyylieltyt maisemakulissit ovat edelleen Vuolijoen VPK:n näyttämöllä.

Eino Weckström (1898–1965) oli monipuolinen näyttämötaiteilija, teatterinjohtaja ja ohjaaja, joka myös lavasti ja maalasi kulisseja. Sen lisäksi hän on tunnettu työstään Työväen Näyttämöiden Liiton kouluttajana.⁴⁴⁴ 1930-luvulla

hän johti muun muassa Lohjan Työväennäyttämöä. Weckströmin työskentelystä kulissimaalarina on olemassa silminnäkijäkuvaus. Tapahtumavuosi on 1937. Kertoja on Ojakkalan työväentalon vahtimestarin tytär Inkeri Stong, joka tuolloin oli 8-vuotias. Kulissien maalaaminen Ojakkalan Työväentalon näyttämölle oli tapahtunut kesäaikaan, koska kahdeksanvuotiaalla koululaisella oli mahdollisuus päivittäin seurata kuinka kulissit vähitellen valmistuivat. Kulissien tekemiseen kului koko kesä. Mukana seurannut näyttelijäväimo Maiju Leppänen ja taiteilija itse asuivat lähistöllä autoilija Nokion yläkerrassa. Kertojalla on mielikuva taiteilijasta ahkerana ja ystävällisenä miehenä. Kulissit oli tilattu *Roinilan talossa* -näytelmään. Maisema- ja metsäkulissien lisäksi Weckström samalla maalasi näytelmässä tarvittavat kamari- ja tupakulissit. Näin saatiin aikaan monissa muissakin näytelmissä sen jälkeen käytetyt peruskulissit. Tässä tapauksessa myös yksittäiseen näytelmään tehdyt kulissit siirtyivät yleiseen käyttöön! Stong kertoo, kuinka vaatturi ompeli kankaat yhteen ja apuvoima tuli sitten rakentamaan kulissit. Kuten yleensä oli tapana, Weckström maalasi kulissit pitkän kepin päähän kiinnitetyllä pensselillä lattialle pingotetulle kankaalle, joka kuvan valmistuttua puitettiin. Stong muistaa, että sivukulissien muotoon leikatut reunat tehtiin vanerista. Taustafondi maalattiin molemmin puolin. Toisella puolella oli metsä- ja toisella järvimaisema. Taustafondin oikeasta alakulmasta ja yhden sivukulissin takaa löytyvät Weckströmin nimikirjaimet: *E W*. Metsää esittävä taustafondi ja sivukulissit ovat edelleen Ojakkalan Työväentalon näyttämöllä.

5.7.6 Kuvataiteilijat seuranäyttämöiden kulissimaalareina

Lavastusten tekeminen ja kulissien maalaaminen ei ammattityönä vastaa taidemaalarin työtä, eikä hyväkään taidemaalari ilman muuta ole pätevä kulissi-maalari. Tämän työn yhteydessä dokumentoimieni seuranäyttämökulissien joukossa on myös varsinaisten taidemaalareiden maalaamia kulissikertoja, jotka hyvin puolustavat paikkaansa näyttämöllä. Muutamat niistä kuuluvat kulissien parhaimmistoon. Voi olettaa taidemaalareiden maalanneen kulisseja lähinnä siksi, että saivat lisäansioita. Tehtävä saattoi silti olla mieluisa, koska 1920- ja 1930-luvuilla maaseudun maisemia arvostettiin ja suomalainen, konservatiivisesti suuntautunut taidemaailma arvostelihoineen suosi kansakunnan ytime-nä pidetyn maaseudun kuvaamista.⁴⁴⁵ Koska useimmat suomalaiset taiteilijat asuivat vielä maaseudulla, he todennäköisesti kuvasivat kotiseutunsa maisemia muutenkin. Saattaa olla, että juuri kuvataiteilijat toivat kylämiljööt taloineen ja peltoineen uutena aiheena seuranäyttämön vakiintuneen järvi- ja metsämaisema rinnalle. Sellaisia taiteilijoita, jotka maalasivat seuranäyttämökulisseja ja samaan aikaan työskentelivät ammattitaiteilijoina ovat ainakin Greta Ahlstedt,

Urho Ahonurho, Armas Raunio, Matti Taskinen, Jalmari Terho, Kaarlo Vuori, Väinö Vuorinen ja Yrjö Saarinen.

Hyvinkäällä asunut taiteilija Yrjö Saarinen (1899–1958) on tunnettu värikkäistä, lähes ekspressionistisista tauluistaan. Niiden perusteella on vaikea kuvitella häntä kulissimaalarina, niin lennokas ja hallitsemattoman tuntuinen hänen siveltimensä jälki on. Nuorena Saarisen tyyli ei ollutkaan aivan näin lennokasta, vaikka enteitä siitä oli kyllä jo näkyvissä. Tämä ilmenee sekä maalauksissa että Jyväskylän Työväen Näyttämön kulisseyssakin, joita hän henkensä pitimiksi maalasi eräässä nuoruutensa vaiheessa. Taiteilijan raju tyyli kehittyi täyteen kukoistukseen vasta myöhemmin kypsänä taiteilijana.

Saarinen oppi hallitsemaan siveltimen käytön jo nuorena työskennellessään syntymäkaupungissaan Jyväskylässä kilpi- ja koristemaalarina. Tältä varhaiskaudelta ovat hänen Alvar Aallon suunnittelemaan Jyväskylän Työväentaloon tekemänsä koristemaalaukset, jotka Aalto itse pyysi häntä tekemään.⁴⁴⁶ Samassa talossa toimivasta Jyväskylän Työväen Näyttämöstä tuli nuoren maalarin työllistäjä, kun hän yhdessä maalaritoverinsa Felix Ojasen kanssa teki lavastuksia ja maalasi kulisseyä näyttämön tarpeisiin. Saarinen oli jo nuorena paitsi lahjakas maalari myös boheemi elämäntavoiltaan.

Saarinen ja Ojanen saivat tehtäväkseen varsin monien lavastusten valmistamisen. Heidän aikanaan ei lavastuksia yleensä sen kummemmin suunniteltu tai niitä varten tehty pienoismalleja (poikkeuksena edellä käsitelty Erkki Karu). Felix Ojasen mukaan johtajan kanssa vain neuvoteltiin ja katsottiin, mitä lavastusviitteitä kirjailija oli tekstissään antanut. Lavastusten ”tyylit” olivat lavastajan ja johtajan kanssa käytyjen keskustelujen tulosta. Jyväskylässä työt tehtiin yleensä öisin, koska kulissit varsinaisen maalaamon puuttuessa tehtiin pääosin näyttämöllä. Työaika alkoi klo 23.00 näytösten jälkeen ja päättyi seuraavana aamupäivänä klo 11.00, koska päiväksi näyttämön oli raivattava tyhjäksi harjoituksia varten.⁴⁴⁷ Muotiin tulivat verholavastukset. Verhoihin saatettiin maalata asianmukaisia viitteitä. Jo silloin Saarinen maalasi joihinkin lavastuksiin naishahmoja, joissa on hänen myöhemmistä töistään tuttu lennokas ja koristeellinen viiva.⁴⁴⁸

Näihin aikoihin Saarinen maalasi kulisseyä ainakin kahteen seurataloon, toiset lisveden seurojentalolle ja toiset Suonenjoen Nuorisoseuralle. Nämä työt ajoittuvat vuoteen 1928. Työt lisveden näyttämökulissien parissa alkoivat keväällä ja ne tehtiin kahden miehen, Ojasen ja Saarisen yhteistyönä. Ojasen tehtävänä oli maalata 8 x 4 metrin suuruinen metsämaisema ja Saarinen, kuten Sonck kirjoittaa, varasi itselleen järvimaiseman.⁴⁴⁹ Kyseessä on saattanut olla kaksipuolinen taustafondi. Niiden lisäksi on maalattu myös sivukulissit ja katteet. Kulissit valmistuivat juhannukseen mennessä. Toiset, Suonenjoelle tilatut kulissit tai kulissikerrat, Saarinen maalasi yksin saman vuoden syksynä. Syyskuussa aloitettu työ valmistui marraskuussa.⁴⁵⁰ Suonenjoen Urheilutalolta on löydetty vielä

muutamia sivukulisseja, jotka voivat kuulua edellä mainittuihin kulissikertoihin. (Kuvat 95–96.)

Emäsalossa lähellä Porvoota sijaitsevassa Emsalö Allmogeföreningin talossa ovat ainoat näkemäni naisen maalaamat kulissit. Kulissit maalasi vuonna 1913 helsinkiläinen taiteilijatar ”fröken Greta Ahlstedt.”⁴⁵¹ Kyseessä on taiteilija Margareta Ahlstedt (Ahlstedt-Willandt) (1888–1968), joka nuorena käytti myös nimeä Greta Ahlstedt. Hänestä kehittyi yksi Suomen ensimmäisistä ja arvostetuimmista tekstiilitaiteilijoista, jonka töitä palkittiin monissa kilpailuissa. Palkintoja tuli muun muassa vuoden 1938 Pariisin maailmannäyttelyssä.

Fondi herätti niin paljon huomiota, että sen valmistuttua pääkaupunkilaisessa *Huvudstadsbladetissa* oli 27.7.1913 pikku-uutinen, jonka otsikko oli Konsten till folket. Uutisessa kerrotaan ensin Emäsalon seuratalon historiasta ja kuvataan taloa, jossa on muun muassa suuri näyttämö ja sali, johon mahtuu 400 henkeä. Seuraavaksi kerrotaan saliin saadusta uudesta somistuksesta. Se oli näyttämölle maalattu 30 m:n taustafondi, jonka oli tehnyt ”Målarinnan, fröken Margaretha Ahlstedt, dotter till konstnärsparet Fredrik och Nina Ahlstedt, har nämligen i sommar för fondväggen utfört en ståtlig dekorativ målning ...” Aiheen hän on löytänyt Emäsalosta. Kuvan etualalla, sen kummallakin sivulla, on muutamia korkeita puita ja niiden välissä aurinkoinen näkymä merelle kohti kauempana taustalla siintävää Pellinkiä. Lopuksi kerrotaan, että neiti Ahlstedt on saanut toisenkin tilauksen yhtä suuresta ”kankaasta”.⁴⁵²

Myrskyläläisellä seuratalolla on todennäköisesti taiteilija Urho Ahonurhon (1894–1952), maalaamat kulissit. Kulissien korkeus, lähes viisi metriä, herättää ihmetystä, sillä tavallisesti kulissien korkeus on korkeintaan kolme metriä. Kulissien alkuperästä tai hankintavuodesta ei ole tietoa. Niiden korkeuden huomioon ottaen voi olettaa, että ne on ensin tehty jonkun ammattiteatterin näyttämölle. Ahonurho työskenteli myös Suomen Kansallisteatterissa 1930-luvulla, ehkä kulissit on saatu sieltä?

Pinsiön Maamiesseuran talon näyttämöllä on hämeenkyröläisen taiteilija Eino Heljon (1884–1959) maalaamat maisemakulissit.⁴⁵³

Taidemaalari Kaarlo Armas Raunio (1911–1992), A. Raunio, kuten yhdistyksen pöytäkirjasta käy ilmi, maalasi Ylöjärven Mutalan Seuratalon näyttämön kulissit, herkän syysmaiseman. Maisema on erikoinen. Siihen on 1930-luvun tavanomaisesta tyylistä poiketen maalattu syysmaisema. Kulissien maalaamisen lisäksi Raunio myös näytteli ja ohjasikin ollen näin monin tavoin mukana Mutalan Seuratalon näytelmätoiminnassa.⁴⁵⁴ Ei siis ole ihme, että näyttämöllä on hänen maalaamansa maisemakulissit. Tällaisen maiseman tekeminen 1930-luvun näyttämölle osoittaa koulutetun taiteilijan luovaa asennetta.⁴⁵⁵

Nummi-Pusulan ja tässä aiemmin mainittujen muiden uusmaalaisten seuratalojen kulissit maalannut taiteilija Matti Taskinen oli taidemaalari, joka oli

muun ohessa tunnettu muotokuva-maalarina. Hänen töitään on esillä muun muassa Helsingin yliopiston ja Helsingin kaupungin kokoelmissa.

Kangasalan Saarikylien Kumpulaan tilatun metsä- ja järvimaiseman maalari oli tamperelainen taiteilija Jalmari Terho (1896–1966). Hänen maalauksiaan on Tampereen Harjun kirkossa ja Tampereen taidemuseon kokoelmissa.⁴⁵⁶

5.8 Maisemakulissien luokittelu

Olen edellä luvussa 2.3 esitellyt yhden tavan tyyppikulissien luokitteluksi (ks. s. 57). Luokittelussa vastapoolleina ovat *kulttuuri* ja *luonto*. Samaa luokittelua voi jatkaa ja soveltaa *Pelastakaa kulissit* -projektissa tallentamiini maisemia esittäviin kulisseihin, jotka ammattikielessä on perinteisesti jaoteltu ”metsäkulisseihin” ja ”maisemakulisseihin”. Metsäkulissit tarkoittavat maalattuja kulisseja, joissa on pelkästään metsämaisemia erilaisine maastoineen ja puustoineen. Maisemakulissit puolestaan pitävät sisällään kaikenlaisia maisemia. Niihin kuuluvat edellä kuvatut metsäkulissien metsämaisemat, järvi- ja merimaisemia kuvaavat kulissit ja muut maisemat, kuten jokimaisemat, viljelysmaisemat, kalliot, niityt ja muut sellaiset. Suurin osa eri näyttämöiden vanhoista maisemakulisseista voidaan liittää tämän jaon piiriin. Kaikki nämä kuuluvat luokittelun mukaan pääosin suurempaan yhteyteen eli maaseudun luonnonympäristöön, vain jotkut niistä maaseudun kulttuuriympäristöön. Klassisessa jaossa, antiikista periytyvien näytelmien mukaisesti kehittyneistä kolmesta perspektiivilavastuksesta, tragediasta, komediasta ja satiirista/pastoraali, ne edustavat satiiria/ pastoraalia. Lisäksi ne sijoittuvat eksteriööreihin eli ulkotiloihin. Selvitän millaisia erilaisia maisemakulisseja tämän jaon puitteissa löytyy.

Tarkasteltaessa suomalaisia näyttämömaisemia historiallisessa jatkumossa voidaan selvästi nähdä, että kulissit kuvineen eivät aina ole olleet samanlaisia. Sen lisäksi, että itse kulissiasetelman muodossa on tapahtunut muutoksia, kaarikulisseista pystykulisseihin yläkatteineen, myös niihin maalatut maisemat ovat muuttuneet vuosien kuluessa, kuten ammattinäyttämöiden tyyppikulissien historiallinen kehitys osaksi suomalaistuvaa näyttämöä osoittaa. Vanhimmissa suomalaisissa kulissikerroissa ja taustafondeissa, niin seura- kuin ammattinäyttämöillä, on yleensä pelkkä maisema ilman mitään ihmisen läsnäoloon viittavaa. Vasta myöhemmin näyttämökuviin on tullut sellaisia kulttuurisia elementtejä, jotka kertovat muustakin kuin ympäröivästä luonnosta. Omalla tavallaan seuranäyttämökulissit heijastavat suomalaisen ympäristön ja pääasiassa maaseudun maisemien muuttumista. 1930-luvulta lähtien näyttämön taustafondeissa on myös lisääntyvän asutuksen ja maaseudulla kehittyvien elinkeinojen muuttamaa kulttuurimaisemaa.

Tavallisimpia luonnonympäristöjä seuranäyttämön tyyppikulisissa ovat edellä mainitut järvi- ja merimaisemat ja metsämaisemat, joista voi erottaa monenlaisia metsäympäristöjä, vaikkapa synkän asumattoman metsän, mäntykan-kaan, metsäniityn ja monenlaiset kesäiset järvimaisemaidyllit. Seuranäyttämön tyyppikulisissa nähtäviä maaseudun kulttuurimaisemia ovat kuvat asutusta maaseudusta, kylistä ja peltomaisemista latoineen tai muine rakennuksineen. Ne ovat miljöitä, joissa ihmisen toiminta näkyy. Asutusta sinänsä ei juuri kuvata, vaan jokin kyläyhteisö tai yksittäinen talo jää kuvan taustalle. Vaikka taustalla olisikin kylämaisema tai vastaava, niin tavanomaiseen tyyppikulissikertaan kuuluvat näyttämön sivuilla metsäkulissit, ja ollaan yhä ”metsässä”. Kaikkiin näihin tyypeihin kuuluu *taustafondi*, metsäaiheet *sivukulissit* ja samaa aihetta toistavat *yläkatteet*.

Olen jakanut *Pelastakaa kulissit* -projektin aineistossa olevat ja muutkin sen ulkopuolelta löydetty seuranäyttämön maisemakulissit aiheensa perusteella eri tyypeihin seuraavasti: Ensimmäisessä maaseudun luonnonmaisemiin kuuluvasta tyylistä voidaan yleisesti puhua metsäisestä maisemasta. Metsäinen maisema sisältää a) perinteiset **metsäkulissit**, joissa on vain metsää. Toinen samaan ryhmään kuuluva metsäkulissityyppi on sellainen, jossa taustafondin metsämaisemassa on joki tai lampi tai vain hyvin vähän vettä näkyvissä, usein kaukana taustalla. Samaa luonnonmaisemaluokkaan kuuluvissa toisessa päätyypissä b) **järvimaisemakulisissa** on järvi tai meri kuvan keskeinen elementti ja metsä jää pääosin sivuille. Kolmatta maisematyyppiä edustavat kulissit tai näyttämökuvat, joissa on jo tässä luvussa kuvaamani c) **kulttuurimaisema–viljelymaisema**, näissä kulisissa saattaa olla myös joki tai järvi taka-alalla.

Tarkastelen nyt tarkemmin näitä kulissityyppejä ja niiden esiintymistä.

a) **Metsämaisema eli perinteiset metsäkulissit**. Niissä sivut ja yläkatteet ovat erilaista puustoa, taustamaalauksessa on metsää ja mahdollisesti vettä näkyvillä jossain muodossa, esimerkiksi joki, lampi (metsälampi) tai järvi kauempana horisontissa. Tällaisia lavasteita löytyy seuraavilta näyttämöiltä: Leppäkosken työväentalo 1915–1916, tekijä Erkki Karu; Loppi, Launosten työväentalo 1920-luku, tekijä tuntematon; Kulissien restaurointi Pälvi Ojala; Vesilahti nuorisoseura Tähden talo 1935, tekijä Lauri Numminen; Sammatin työväentalo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen; Kangasalan Saarikylien nuorisoseurantalo Kumpula 1920-luku, tekijä Jalmary Terho; Hailuodon työväentalo taustakulissi, tekijä Juho Tausta; Kiteen potoskavaaran maamiesseuratalon esirippu 1930-luku, tekijä Emil Aalto; Herajoen työväentalo 1930-luku, tekijä Lauri Numminen; Myrskylä Lehmuston Kerkkoon nuorisoseurantalo 1930-luku, tekijä mahdollisesti Urho Ahonurho; Nummelan työväentalon metsäkulissit 1930-luku, tekijä Eino Weckström; Ojakalan työväentalo 1930-luku, tekijä Eino Weckström; Renko maamiesseuran talo, tekijät Numminen & Noro; Kuorevesi Nysän seuratalo 1930-luku, tekijä

Heikki Häme; Tästä kulissityypistä on olemassa toinen versio, edellä mainitun metsämaiseman keskellä on pelto ja/tai niitty. Tähän ryhmään kuuluvat Perniön Matildedahlin työväentalon kulissit. Taustafondissa on pelto keskellä metsää, tekijä mahdollisesti opettaja Fr. A. Boman (myöh. Salola); Hattulan työväentalon näyttämökuvan taustafondissa on mäntymetsän taustalla myös viljapeltoa, tekijä Lauri Numminen, samoin Lappilan työväentalon taustafondissa, tekijä tuntematon; Ruovesi Jäminkipohjan työväentalo, tekijä tuntematon.

b) Järvimaisemakulissit. Tällaisissa kulisseissa on järvi tai merimaisemanäkymä, sivut ja yläkatteet sisältävät erilaista puustoa, usein pääasiassa lehtipuita. Näitä kulisseja pidetään perinteisesti juuri tyyppillisinä ”koivukulisseina”. Taustamaalauksessa on järvi- tai merimaisema. Tähän ryhmään kuuluvat Bärösundin nuorisoseurantalo, tekijä tuntematon; Emäsalon nuorisoseurantalo Midgård, tekijä Greta Ahlstedt; Halikko, Hajalan Vuorelan nuorisoseurantalo 1930-luku, tekijä Emil Niinistö; Hauho Eteläisten työväntalo 1920-luku, tekijä Lauri Numminen; Lepsämä nuorisoseurantalo, tekijä Otto Berggren; Loppi, Hunsalan työväentalo 1920-luku, tekijät isä ja poika Tanner Luvialta; Jalasjärvi Ylivallin nuorisoseuran talo 1930-luku, tekijä Juho Niemelä. Janakkala Saloisten nuorisoseurantalo 1920-luku, tekijä R. Rautoja; Orivesi, Siitaman nuorisoseurantalo 1920-luku, tekijä tuntematon; Orivesi Hirsilän työväentalo 1920–30-luku, tekijä Torsti Lehtinen; Pinsiön maamiesseuran talo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen; Tammela Hykkilän-Lunkaan nuorisoseurantalo, tekijä Oiva Jousinen; Tuulos, Tuuloksen Pohjoisten työväentalo 1930-luvun loppu, tekijä Eero Vasara; Vilppula Leppäkosken pienviljelijäintalo 1920-luku. Tekijä Otto Bergström, restaurointi lavastaja Seppo Nurmimaa; Pohja Antskogin työväentalo 1920-luku, tekijä Emil Niinistö; Karjalohjan työväentalo 1930-luku, tekijä Emil Niinistö; Karjalohjan nuorisoseurantalo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen; Kangasalan Saarikylien nuorisoseuran talo Kumpula 1920-luku, tekijä Jalmary Terho; Ummeljoki työväentalo 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen; Ypäjän työväentalon ja Nummelan työväentalo 1930-luku tekijä Oiva Jousinen; Tammelan Hykkilän-Lunkaan nuorisoseuran talo, tekijä Oiva Jousinen; Nummi-Pusula, Nummen työväentalo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen; Nurmijärvi Palojoen työväentalo 1930–40-luku, tekijä tuntematon; Ylöjärvi, Mutalan seuratalo 1930-luku, tekijä Armas Rautio; Ruovesi työväentalo 1930-luku, tekijä tuntematon; Kangasalan Saarikylien Kumpulan nuorisoseurantalo Kumpula 1920-luku, tekijä Jalmary Terho; Mäntsälä Sääksjärven nuorisoseuratalo 1930–40-luku, tekijä tuntematon; Valkeakoski työväentalomuseo 1910–1920-luku, tekijä tuntematon; Vääkyn työväentalo 1910–1920-luku, tekijä tuntematon.

c) Kulttuurimaisemakulissit. Tällaisissa kulisseissa on yleensä viljelysmäisemaa, jossa joko on tai ei ole taloja tai kylämaisema ihmisen muokkaamine ympäristöineen. Niissä voi olla myös joki, järvi tai muu vesi. Sivut ja yläkatteet ovat kuten muissakin tyypeissä erilaista puustoa. Ryhmään kolme kuuluvat aineis-

tostani Vuolijoen VPK:n talo 1920-luku, tekijä taiteilija Väinö Vuorinen, 1939; Pihlajaveden Karhunkylän näyttämöllä on kylämaisema, vaikkakin kaukana horisontissa, tekijä Uuno Peltonen 1930-luku; Ihmisen läsnäolo näkyy erityisen konkreettisesti Hauhon Alvettulan Väinölän työväenyhdistyksen sivukulisseissa. Niihin on maalattu koivunrunkoja, joista on revitty tuohta mahlan valuttamisen takia. (Kuva 94.) Taustafondiin järven taakse on maalattu peltomaisema, jossa taustalla on varakkaan näköinen maalaistalo. Se tuo mieleen saman miljöön, jossa Hella Vuolijoen *Niskavuori*-näytelmien voi kuvitella tapahtuneen. Tämän taustafondin maalariksi arvellaan paikkakuntalaista kansakoulun opettajaa. Kuoreveden Nysän nuorisoseuratalolla on kahdet puolikulissit, joista tosen etualalla on viljapelto ja sen taustalla kylämaisema. Lisäksi Lammin seuratalolla on kylämaisema.

VÄRIKUVALITE I



KUVA 40

Uutta ja vanhaa. Vuolijoen VPK: n kulissit. Seuranäyttämöllä harvinainen tyylitelty näyttämökuva 1930–1940-lukujen vaihteesta. Tekijä on taidemaalarinakin tunnettu lavastaja Väinö Vuorinen.

KUVA 41

Magnus von Wrightin luonnos Nya Teaternin näyttämöfondiksi vuodelta 1864. Suomalainen edustusmaisema näyttämöllä. Luonnos esittää Tammelan Saaren maisemaa, joka aikanaan oli tunnettu ja suosittu maisemanähtävyys.





KUVA 42

Luonnon 1. näyttelyinstallaatiota varten. Rauni Ollikainen.

KUVA 43

Näyttelyinstallaatio 2. ALEKSIS KIVEN MAISEMA 11.10.-15.2.2002. Suomenlinnan paraatikentällä. Installaatio heti avajaisten jälkeen syksyllä. Maalauksen koko 2,5 m x 5 m. Rauni Ollikainen.



KUVA 44

Näyttelyinstallaatio 1. *Kuva kuvasta*, KOIVUKULISSIN SUOMI-KUVA 28.2–1.4.2002. Suomenlinnan paraatikentällä. Suurikokoinen merimaisemaa esittävä maalaus. 2,5 m x 5 m. Rauni Ollikainen.

KUVA 45

Näyttelyinstallaatio 2. Sama näyttelyinstallaatio talvella. Rauni Ollikainen.



KUVA 46

Tammelan Hykkilän-Lunkaan nuorisoseuratalon näyttämökuva. Kuvassa tyypillinen seuranäyttämölavastus eri osineen, taustafondi ja kolmet sivukulissit molemmin puolin näyttämöä. Yläkatteet puuttuvat. Sen sijaan yläreunassa näkyy pieni osa esirippua. Tekijä Oiva Jousinen. Näyttämökuva on restauroitu 2014. Työn suoritti Tiina Lahikainen. Kuva Simo Karisalo.



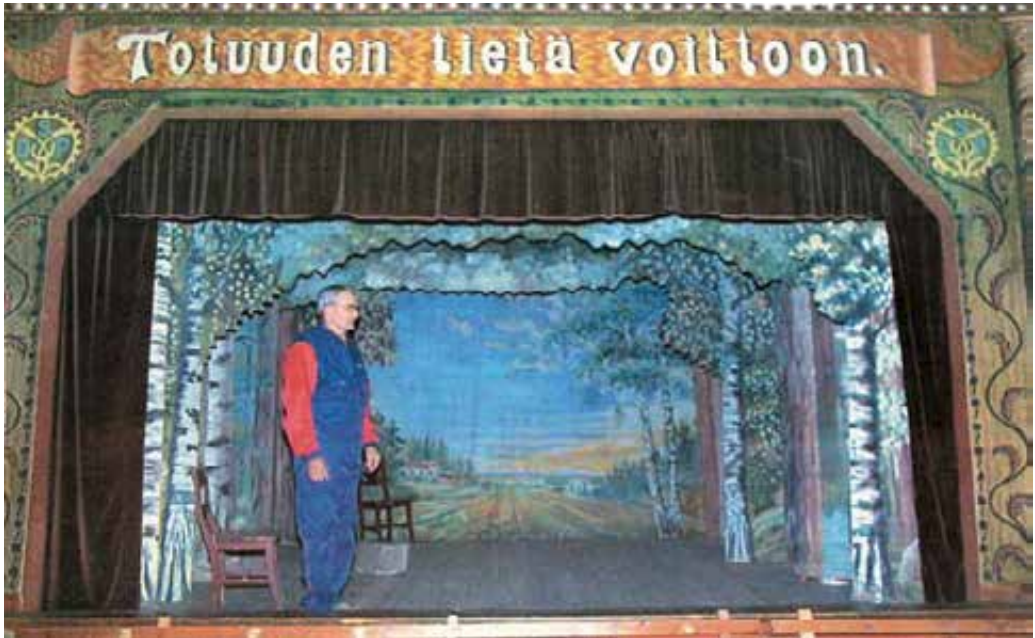
KUVA 47

Tammelan Hykkilän-Lunkaan esirippu vuodelta 1924. Kuvassa 28 sama esirippu heti talon valmistumisen jälkeen vuonna 1924. Tekijä Oiva Jousinen.



KUVA 48

Emäsalo Allmogeförening r.f:n Midgårdin näyttämön fondi on taiteilja Greta Ahlstedtin vuonna 1913 maalaama. Siinä on merinäkömä Emäsalosta kohti Pellinkiä. Näyttämön yläpuolella on teksti: "För bildningens befrämjande vi höja vårt banér."



KUVA 49

Pihlajaveden Karhunkylän työväentalon näyttämön otsikossa julistetaan ”Totuuden tietä voittoon.” Kulissit ja näyttämön koristeltu ympäristö on 1930-luvulta. Tekijä on paikallinen taiteilija Yrjö Laine.



KUVA 50

Kaksipuolisen taustafondin toinen puoli metsämaisema Kangasalan Saarikyliltä 1936. Taiteilija Jalmar Terho.



KUVA 51

Maisema Kangasalalta. Taiteilija Jalmari Terhon vuonna 1936 maalaama taustafondi. Saarikyläläinen maisema näkymä Uitinsillan Hyökönsalon puoleisesta päästä Pirttisaaren suuntaan.



KUVA 52

Syysmaisema Kolilta 1910. Eero Järnefelt. Öljymaalauk 154 x 205 cm. Lahden taidemuseo.



KUVA 53

Eero Järnefelt. Yksityiskohta Kolin maisemasta, näkymä itään. Todennäköisesti kulissiluonnos. Vesiväri ja guassi. Yksityisessä omistuksessa.

KUVA 54

Eero Järnefelt. Yksityiskohta Kolin maisemasta, näkymä itään. Todennäköisesti kulissiluonnos. Vesiväri ja guassi. Yksityisessä omistuksessa.



KUVA 55

Romanttista realismia. 2000-luvulla löytynyt koristeellinen puistomaisemakulissi 1900-luvun alusta. Oletettavasti Carl Grabowin ateljeen tuotantoa. Kuva Per Edström.

6 TAIDEMAALAREIDEN JUHLA- JA NÄYTTÄMÖKUVIA

6.1 Maalatut esiriput

Vanhoihin suomalaisiin teattereihin kuuluneet ylhäältä alas laskettavat maalatut suorat esiriput ovat kulussien ohessa oma lukunsa teatterin maisemakuvastossa. Teattereissa on käytetty monenlaisia esirippuja. Osa niistä on pysyviä ja toiset tilapäisiä. 1800-luvulta lähtien hienoimmissa suomalaisissa teattereissa näyttämöiden pysyvät esiriput noudattivat teatterisalin sisustustyyliä. Vielä 1900-luvun alussakin tunnetuista kulissiateljeistä tilatut ja teattereissa käytetyt esiriput olivat huomattavan komeita ja taitavasti maalattuja. Yleensä esirippuun kuului silkkiä ja samettia, kultaisia hapsuja ja paksuja punosnauhoja. Koko komeus oli maalattu *trompe l'oeil* -tekniikalla aivan aidon näköiseksi. Hienoimmat esiriput toimitti suomalaisten teattereiden ”hovihankkijana” tunnettu Carl Grabow. Hänen avustajineen maalaamansa esiriput ovat ainakin Porin vuonna 1902 rakennetussa teatterissa⁴⁵⁷ ja Åbo Svenska Teaternissa. Aivan omaa, Suomessa ainutlaatuista tyyliä edustaa vuonna 1827 rakennetun Engelin Helsingin teatteritalon maalattu esirippu (kuva 22). Esirippu ei noudattanut vain teatterisalin tyyliä, vaan se oli maalattu niin klassismin hengessä, että se omalta osaltaan täydensi koko klassista arkkitehtuuria edustavaa teatteritaloa.⁴⁵⁸ Esirippuun on kuvattu kreikkalainen maisema, aurinkoinen näkymä kesäiseen Arkadiaan. Edessä on piha-aukio, jota ympäröi kreikkalainen pylväikkö. Taustalla on valkoinen temppeli ja sen takana vuorenrinne ja siitä hämärästi erottuvat rauniot. Kuvaa hallitsevat sivustoiden alhaalta ylös ulottuvat valkoiset pylvää ja kuvassa keskellä lyyraa soittavan Apollon patsas, joka symboloi taidetta ja kulttuuria. Engelin eurooppalaisia virtauksia edustava, ylevähenkinen, teatterin aatteita ja tavoitteita kuvastava esirippu oli erilainen kuin muut pysyvien teatteritalojen esiriput Suomessa.

Kuvitetut esiriput tai kuvaesiriput ovat olleet alusta lähtien tilapäiskäytössä. Eniten niitä on käytetty eri juhlien ”lavastuksina”. Juhlaa varten ripustetuissa esiripuissa oli yleensä tilaisuuden luonnetta tai aatetta korostava kuva. Tähän

työhön ottamieni esimerkkien perusteella suomalaiset ideaalimaisemat näyttävät niissä olleen suosittu aihe. Se ei ole ihme, kun ajatellaan esirippujen vertauskuvallista tehtävää. Ne ovat usein visualisoituja ohjelmanjulistuksia siitä, missä hengessä ja minkä puolesta näyttämöillä tai muissa juhlatiloissa toimitaan ja juhlitaan. Epäilemättä juuri suomalaisia maisemia kuvaavat esiriput olivat elimellinen osa suomalaiskansallisia juhlia. Oli tapana, että tärkeitä juhlia varten esirippu maalautettiin erikseen. Aina se ei ollut välttämätöntä. Jossain talossa oli niin hieno maisemafondi, että sitä käytettiin myös juhlien taustaelementtinä. Tässä yhteydessä vastaan tulee jälleen taiteilija Fridolf Weulanderilta Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1881 tilattu Saimaan maisemaa kuvaava maisemafondi *Saimaan rannalla* -näytelmää varten. Maisemaa käytettiin Vanhalla ylioppilastalolla Suomalaisen teatterin hyväksi järjestetyissä juhlissa. Magnus von Wrightin Svenska Teaternille 1864 maalattu Saaren maisemaa esittävä näyttämölle tarkoitettu ”fondridå”, taustafondi, oli epäilemättä tavanomaisen näyttämökäytön lisäksi tarkoitettu myös juhlien somisteeksi, nähdäänhän siinä suomalainen ideaalimaisemaa parhaimmillaan.

Samantyyppinen esirippu koristi Viipurin Maaseututeatteria sen juhliessa 10-vuotista taivaltaan. Juhlaa varten tilattuun esirippuun oli maalattu suomalainen maisema. Veistäjä kuvaa juhlan ylöspanoa seuraavasti: ”Teatterin katsomo oli koristeltu ruusukiehkuroin, näyttämön otsikko maalattu vaaleanvihreäksi ja kaunistettu tyylitellyin kultalyyroin ja laakereiden ja palmujen reunustama esirippu esitti suomalaista maisemaa.”⁴⁵⁹ Juhlittiin suomalaiskansallisessa hengessä. ”Juhlanäytäntö alkoi Sibeliuksen *Finlandialla*, Mia Backman lausui Erkki Kivijärven juhlarunon.” Juhlanäytöksenä esitettiin Minna Canthin *Murtovarkaus* ja voimakastunnelmaisen näytännön jälkeen siirryttiin Seurahuoneelle.”⁴⁶⁰ Siitä kuka maiseman maalasi, ei ole varmaa tietoa. Esiripun maisema oli varmasti juhliin sopiva edustuskuva, jolloin sen on ajan tyylin mukaisesti täytynyt olla ihan-teellinen maisemakuva, yleensä yläviistosta kuvattu maisemaidylli, kesäpäivän auringossa uinuva järvimaisema. Tarkkoja tietoja siitä, oliko Viipurin teatterin esiripussa juuri tällainen maisema, en ole löytänyt. On aivan mahdollista, että kuvassa on järven sijasta meri, sijaitseehan Viipuri meren rannassa avaramman veden ääressä. Tällainen maisema kuului enemmän Viipurin luonteeseen kuin sisäsuomalainen järvimaisema.

6.2 Ideaalimaisema juhlien taustana ja näyttämöllä

1800-luvulla ja seuraavan vuosisadan alussa oli maisemakuvien käyttö erilaisten juhlien somisteina/lavasteina muodostunut tavaksi. Tällaisissa ”edustuskuvais-

sa” oli yleensä jokin tyypillinen suomalainen näkymä ja niiden tekijänä oli usein joku eturivin taiteilija. Esimerkkinä tästä ovat Helsingin yliopiston juhlasalissa 6.5.1878 Runebergin kunniaksi pidetyssä muistojuhlissa olleet salin etuseinää koristaneet suurikokoiset hiilipiirustukset, jotka kuvittavat runoilijan tunnetuimpia teoksia. Taiteilijat olivat Adolf von Becker (1831–1909), Fredrik Ahlstedt (1839–1901), Severin Falkman (1831–1889), Johan Knutson, Hjalmar Munsterhjelm (1840–1905), Alexandra Sältin (1837–1916) ja S. A. Keinänen (1841–1914).⁴⁶¹ Hjalmar Munsterhjelm oli saanut tehtäväkseen Maamme-runon kuvaamisen. Munsterhjelm kuului maamme varhaisimman maisemamaalauستاiteen romantikkoihin.⁴⁶² Hänen tunnetuin teoksensa on yhä *Metsälampi kuutamossa* 1888. Se on yksi suomalaisten rakastamista joka kodin maalauksista, joka jäljennöksinä ja kopioina on osa suomalaisten kotien vakiokuvastoa, vaikkakaan Ferdinand von Wrightin *Taistelevia metsoja* 1886 ei mikään muu kuva tässä suhteessa ole ylittänyt.

Munsterhjelm on Runebergin kunniaksi 6.5.1878 pidettyä juhlaa koristanut kuva saattoi olla ensimmäisiä julkisia kuvia ”tyypillisestä suomalaisesta maisemasta” (kuva 56). Albert Edelfelt omalta osaltaan loi Maamme-runon kuvituksessa kuvan ”tyypillisestä suomalaismaisemasta” vasta myöhemmin.⁴⁶³ Munsterhjelm on tunnettu muutenkin, koska sitä käytettiin myös vuoden 1889 Pariisin maailmannäyttelyssä Suomen suuriruhtinaskunnan osaston tunnuskuvana. Tosin tämä ei taiteelliselta tasoltaan vastannut täysin alkuperäistä, koska se oli koristemaalarin tekemä jäljennös.⁴⁶⁴ Näyttelyssä kuva oli keskellä asetelmaa, jossa sivuilla ja ylhäällä oli paksut kansanomaiseen tyyliin kudotut verhot ja niiden edessä kuin osaksi kuvaa aseteltuja täytettyjä metsän eläimiä kuten jäniksiä ja pöllö, etualalla ahma ja mäyrä sekä erilaisia lintuja. Hirven sarvet ja ehkä metso tai muu kookas metsälintu koristivat kuvaa. Lisäksi asetelmaan kuului erilaista kansanomaista rekvisiittaa.

Munsterhjelm on alkuperäisen teoksen sijainti yliopiston juhlasalissa pilastereiden välissä edellytti siltä tavallisuudesta poikkeavaa kapeaa pystykuvamuotoa. Hiilipiirroksen mittasuhteet ovat 1:1.6. Kuvassa on ikään kuin vasen puolikas ajalle tyypillisestä panoraamatyyppisestä maisemasta. Tässä *Maamme*-runon kuvituksessa on etualaa katkenneine puineen, kallioineen ja kivineen korostettu varhaisen maisemamaalauksen tyyliin, esimerkkinä vaikkapa Karl von Kugelgeinin etualaa korostavat kuvat suomalaisista maisemista. Kuvassa on tavanomaiseen ideaalimaisematyylisiin ylviistosta korkealta kalliolta nähty järvimaisema etäisyksiin saakka siintävine vesineen ja saarineen. Vasemmalla edessä kasvaa roomalaispinjan muotoon melko epärealistisesti vääntynyt kookas mänty, joka on kuvan hallitsevin elementti.⁴⁶⁵

Taiteilijoilta tilatut maisemat ilmestyivät muun muassa osakuntien juhliin, joissa kansallisten aatteiden edistäminen kaikin tavoin oli toiminnan ytimenä. Savokarjalaisen osakunnan vuosijuhlissa 28.2.1883 juhlahavastuksena ollut

maalaus muistuttaa huomattavasti Munsterhjelman teosta. Jos se ei ole taiteilijan itsensä tekemä, niin se on jonkun toisen, kuvasta päätellen aivan pätevän taiteilijan maalaama, suurikokoinen mukaelma, mutta ei suorastaan jäljennös Munsterhjelman edellä esitellyn maisemapiirroksen pohjalta. Asetelma ja kuvan kaikki elementit mäntyineen ovat samat. Tosin Munsterhjelman pinjamänty on muuttunut tavalliseksi suomalaiseksi männyksi ja koko kuvassa näytetään laskeudutun realistisesti lähemmäs maan pintaa.

Kun Munsterhjelman teoksessa on vielä aavistettavissa klassismiin viittaavat italialaisen maiseman jäänteet ja näkökulma on yhä ylevistä korkeuksista, niin tässä kuvassa siitä ei enää ole tietoaakaan. Kummatkin ovat silti ideaalimaisemia hiukan eri muodoissa. Ensimmäinen edustaa 1800-luvulla vakiintunutta ja tietenkin erityisen juhlallista tapaa kuvata klassismin hengessä suomalaista maisemaa, ja jälkimmäinen, järvinäkymä sekin, jatkaa tätä perinnettä, vaikka suomalainen maisema ei siinä enää asetu nähtäväksi niin juhlallisesti korkealta, ei konkreettisesti eikä ideaalitasolla, kuten Munsterhjelman juhlakuvassa. Jälkimmäisessä, osakuntajuhlien kuvassa, tyylin muutos on ilmeinen, kuva on realistinen. Kokonaisuasetelma (juhlalavastus) on silti arvokas: kuvan molemmin puolin on asetettu kehittyvän Suomen kansakunnan henkisiä johtajia J. L. Runebergia ja J. V. Snellmania esittävät kipsiveistokset. Jos ei muuten, niin ainakin niiden ansiosta maisema on arvokas ja samaistuu suomalaisuuteen.

Helsingin yliopiston kansalliseen juhlaan tilatun kuvan merkitys on tietenkin suurempi ja sen rooli julkisena teoksena kansallisesti merkittävämpi kuin suuremmalle ryhmälle osakunnassa tehdyllä kuvalla, olkoonkin, että siinä kyse on saman henkilön toisen merkkipäivän, syntymäpäivän, kunniaksi tehdystä kuvasta. Kuvan merkitys ja aihe korostuvat entisestään, juhlitaanhan yhtä suomalaisen ihannemaiseman kehittäjää Runebergiä.⁴⁶⁶ Samassa Savokarjalaisen osakunnan juhlassa 1883 Juhani Aho (Brofelt) (1861–1921) palkittiin kertomuksestaan *Siihen aikaan kun isä lampun osti*. Ahosta kirjoittava Juhani Niemi kertoo Ahon olleen maailmannäyttelyn aikaan Pariisissa ja raportoineen maailmannäyttelystä *Savo*-lehdelle.⁴⁶⁷ Niemen mielestä näyttelyn Suomen osaston voi maisemineen ja kansatieteellisine rekvisiittoineen nähdä ikkunaksi Ahon lastujen maailmaan.⁴⁶⁸ Osakuntajuhlan realistinen maantasainen suomalais- tai savolaismaisema puolestaan sopisi hyvin vaikka Ahon *Rautatien* tapahtumapaikaksi, *Matin* ja *Maijan* maisemaksi. Kuten edellä kävi ilmi, kuvan tekijää ei tunneta, mutta joka tapauksessa kuva on niin sommiteltu, että sen voisi siirtää lavastukseksi suoraan näyttämölle. Maalaus on ideaalimaisemaksi poikkeuksellinen, koska siinä kuvattu maisema on katsojan tasolla eikä sitä näydetä yläkulmasta, kuten ihannemaisemastandardiin kuuluu.

Merkille pantavaa Helsingin yliopiston Runeberg-juhlien hiilipiirroksen tyyliä tarkasteltaessa on kuvan klassismiin viittaavien elementtien suhteutuminen saumattomasti juhlasalin niin ikään klassistiseen arkkitehtuuriin. Näin siitä tuli

omassa muodossaan paitsi juhlien arvokasta henkeä korostava elementti myös osa koko salin arkkitehtonista atmosfääriä ja tilan tyyllistä kokonaisuutta.

Suurimmat ja edustavimmat teatterit olivat luonnollisesti myös muidenkin kuin vain teatterin omien juhlien näyttämönä. Silloin näyttämöt esirippuineen hyvin todennäköisesti lavastettiin juhlien aiheen mukaan, muun muassa isänmaallisuutta korostavilla, suomalaisia maisemia esittävillä maisemamaalauksilla tai fondeilla, kuten Helsingin ja Viipurin esimerkit osoittavat.

Edellisen valossa kysymystä Magnus von Wrightin Nya Teaterniin maalaaman Saaren maisemaa esittävän taustafondin, (fondridån, kuten teatterin historialta kirjoittava af Schultén ja Magnus von Wright itse sitä nimittävät) funktiota pelkkänä teatterifondina voi vielä pohtia (kuva 41). Jo se, että Tammelan Kaukolanharju, jota *Saaren maisema* kuvaa, oli niinkin varhain kuin 1800-luvun alussa tunnettu näköalapaikka, erottaa sen mistä tahansa tyyppikulisille tyypillisestä anonyymistä maisemakuvasta. Sen lisäksi vielä toinen tätäkin merkittävämpi seikka on, että von Wrightin 1864 tekemään fondiluonnokseen, jonka hän esiteli tilaajalle 6.8.1864, haluttiin vielä lisäyksiä, jotta lopullisesta maisemafondista tulisi vielä yksityiskohtaisempi ja tunnistettavampi. Näitä tilaajan toivomia kuvassa näkyviä lisäyksiä olivat Tammelan kirkko, kuvan talot ja veneet. Arvoitukseksi jää, miksi nämä lisäykset olivat tarpeellisia.

6.2.1 Sommittelua klassiseen tyyliin

Tarkastelen edellä esiin tulleiden edustuskuvien toteutustyyliä tarkemmin muutamien esimerkin ja vertailun valossa. Klassisen perinteen mukaisessa maalaus tavassa kuvan etuala on selvästi erotettu kuvan taka-alasta. Etualalle oli tapana lisätä varjoisia ”täytekulisseja” syvyyssilluusion luomiseksi tai katseen keskittämiseksi.⁴⁶⁹ Varhaisia esimerkkejä tästä ovat Karl von Kugelgenin Suomalaisia maisemia ihanteelliseen henkeen kuvaava maisemagrafiikka ja *En resa i Finland* (1822) -teosten kuvittajien työt.⁴⁷⁰ Hyvä esimerkki on myös Werner Holmbergin (1830–1860) varhainen teos *Maisema Pielisjärveltä* (1851).⁴⁷¹ Maalauksen etuala on kerroksellinen siten, että se jakautuu kolmeen vyöhykkeeseen korkeimman kohdan ollessa lähinnä keskellä, jossa maiseman ihailijan voisi olettaa seisovan. Siitä hiukan eteenpäin, seuraavassa vyöhykkeessä, kuvan vasemmassa laidassa, on vielä ylemmäs ulottuva kiviröykkiö, jonka ansiosta kuvan kulissimaisuus korostuu. Seuraavassa vyöhykkeessä on näköalaa kohti jatkuva matalampaa maastoa, joka päättyy jyrkän teeseen.

Tällä maalauksella ja joillakin Magnus von Wrightin maalauksilla, kuten luonnoksilla ja maalauksilla *Saaren maisemasta* on paljon muutakin yhteistä kuin voimakkaasti painotettu kulissimainen etuala. (Kuva 59.) Sekä Holmbergin että von Wrightin maalauksissa on kuvan oikeassa reunassa lähes samassa asennos-

sa toisiaan huomattavasti muistuttava koivu. Holmberg on kuitenkin onnistunut luomaan tehokkaamman syvyysvaikutelman ja maisema vaikuttaa kuvatun korkeammalta. Väritys on kummassakin samantapainen, itse järvimaisema taivai-
neen on 1800-luvun alun romanttiseen tyyliin makean kellertävä tai punertava
ilta- tai aamurusko.⁴⁷²

Magnus von Wright onnistuu kuitenkin nojautuessaan vanhaan klassiseen perinteeseen ehkä taitavammin kuin moni muu suomalainen maisemamaalari hyödyntämään vuosisatoja käytössä ollutta tehokeinoa erottaa kuvatilän syvyys-
tasoja toisistaan. Teatteria varten tehdyn *Saaren maiseman* lähtökohdat ovat sa-
mat kuin hänen muissakin maisemamaalauksissaan. Sitä ei ole tehty erityisesti
teatterilavastusten mallin tai vaatimusten mukaan, vaan taiteilijan omin ehdoin.
Teatterin tyyppikulisissa tila on luotu samoin klassiseen tyyliin kuin maisema-
maalausteissa.

Suomalaiset maisemamaalarit ovat lähestyneet aihettaan muistakin näkö-
kulmista. Ville Lukkarinen kirjoittaa yhdestä vaihtoehdosta, jolloin keskeistä on
tilan kuvaaminen syvyysuunnassa. Tällöin maisema kuvaustavasta johtuen on
luonteeltaan joko villi tai lempeä. Palaan siihen tuonnempana luvussa 6.3, jossa
käsittelen Eero Järnefeltin suunnittelemaa Suomen Kansallisteatterissa 1903 esi-
tettyä *Panun* lavastusta.

Sama taiteilija voi kuvata yhtä maisemaa myös monin tavoin, kuten Eero
Järnefelt teki Kolin maisemia kuvatessaan. Magnus von Wright puolestaan ku-
vatessaan Saaren maisemaa eri aikoina pitäytyi aina samanlaisessa klassisessa
tyylissä. Vuoden 1864 teatterifondi oli yksi versio näistä kuvista. Saaren maisema
ja siihen kuuluva Kaukolanharjun näköala oli Magnus von Wrightille tuttu. Se
esiintyy hänen muissakin töissään, muun muassa tätä näkymää kuvaavissa luon-
noksissa, jotka hän on päivännyt 22.8.1846. Yksi on kolmesta osasta muodostu-
va panoraama. (*Näkymä Kaukolanharjulta* 22.8.1846, kuva 57.) Se esittää samaa
järvinäköalaa kuin teatterimaalausta varten tehdyssä luonnoksessa, mutta jää
teatterifondissa kuvatusta maisemasta vasemmalle. Luonnoksen panoraama-
maisema on poikkeus taiteilijan tuon ajan tavasta kuvata maisemia.

Vain teatteria varten tehdyssä *Saaren maisema* luonnos on sommiteltu samoin
klassiseen tyyliin kuin taiteilijan muutkin tässä esille ottamani teokset. Kuvan
etualaa on samaan tapaan korostettu erilaisilla metsän kasvustoilla kuten kat-
kenneilla puunrungoilla, oksilla, pensailla tai vastaavilla. Siinäkin on koivu va-
semmalla ja kivi oikealla, mutta huomattavasti pienempinä, ja niiden välissä
kulkee tie.

Toisessa 22.8.1846 tehdyssä luonnoksessa on miltei sama maisema kuin
teatterin suorakaiteen mallisessa luonnoksessa (kuva 58). Se on tehty suurin
piirtein samasta kohdasta kuin Saaren maiseman teatterifondiluonnos. Muo-
doltaan se on lähes neliskulmainen ja siinä on etuala, joka ensimmäisen luon-
noksen erimuotoisesta, panoraamatyyppisestä kuvasta puuttuu kokonaan.

Kuvan keskellä etualalla on penkki, ilmeisesti näköalan ihailijoita varten, ja etualan rinteeseen alapuolella puita, joista näkyy vain latvat, mikä on omiaan korostamaan maiseman etualan ja muun osan välistä korkeuseroa ja samalla luomaan tilaa.⁴⁷³ Näitä luonnoksia von Wright, Nya Teaterin teaterifondin lisäksi, hyödynsi muissakin teoksissaan, muun muassa kahdessa, edellä mainittuun luonnokseen perustuvassa 1850-luvulla tekemässään öljymaalauksessa. Nämä öljymaalaukset, jotka mainitsin edellä Holbergin maalausten yhteydessä, ovat vuodelta 1852 ja toinen, jonka tarkkaa teko-vuotta ei tiedetä myös 1850-luvulta (kuva 59).

KUVA 56

Hjalmar Munsterhjelm *Vårt land*, hiilipiirros vuodelta 1878. Vanha valokuva, SLSA 1160:667.



KUVA 57

Magnus von Wright, *Näkymä Kaukolan harjulta Saaren kartanolle päin*. Kolmesta/kahdesta kuvasta koottu panoraamamaisema 1846. Luonnos, lyijykynäpiirros. Al 34:26–27. Ate-neum/VTM. Kuva Kuvataiteen keskusarkisto, Hannu Karjalainen.





KUVA 58

Näkymä Kaukolan harjulta Saaren kartanolle päin, 1846. Etualalla penkki. Luonnos, lyijykynäpiirros. AI 34:28. Ateneum/VTM. Kuva Kuvataiteen keskusarkisto, Hannu Karjalainen.

Kummassakin pienessä idyllisissä *Näköala Kaukolan harjulta* -taulussa (koko 27x35) on runsaasti luonnoksesta poikkeavia lisäelementtejä. Etualalla penkillä on samovaari ja sen edessä selin katsojaan seisoo järvelle päin katsova huivipäinen nainen. (Kuva 59.) Lukkarinen tulkitsee kuvassa seisovan naisen samovaarin kanssa odottavaksi piikatytöksi, jota kartanolta päin lähestyy soutuveneellä herrasväen kesäseurue.⁴⁷⁴ Näiden lisäksi kuvan etualaan on lisätty joitakin koko kuvaa vahvasti dominoivia luonnonelementtejä, vasemmalle tuuhea katkennut koivu ja siitä oikealle aivan kuvan etureunaan suuri kivi. Kuvassa oikealla puolella aivan reunimmaisena on puolestaan kaksi korkeaa kuusta, niistä seuraavana vasemmalla aivan edessä on myös suuri harmaa kivi ja sen takana edelleen kuvan etualalla niin suuri ja korkea koivu, että se katkeaa kuvan yläreunaan ja latva jää kuvasta pois.

Maalauksen ihmishahmo, venettä odottava nainen, on kuvattu seisomassa penkin edessä, joka näyttää olevan aivan jyrkänteen reunassa, eikä sen edessä kaarevasti vasemmalle alas kulkeva polku poista vaikutelmaa jyrkänteen reunalla seisomisesta. Teatteria varten tehdyssä luonnoksessa etualaa on myös painotettu ja näkymä on kuvattu yläviistosta, mutta polku puuttuu. Etualan maasto loppuu jyrkänteeseen. Silti *Näköala Kaukolan harjulta* -taulu näyttää jakautuvan jopa jyrkemmin kahteen osaan ja etuala katkeaa melkein yhtä tehokkaasti kuten monissa Eero Järnefeltin Koli-maisemissa myöhemmin.

On mahdollista, että etualan koivut, kuuset ja kivet ovat, ainakin osa niistä, lainattu jostain muualta ja sitten ”istutettu” osaksi kuvaa tarkoituksena mitä ilmeisemmin tilavaikutelman luominen. Ne on sijoitettu maisemanäkymän kummallekin sivulle näyttämön sivukulisseja vastaavalla tavalla. Tällaiset ”taiteelliset vapaudet” ovat tietenkin sallittuja, jos ei nimenomaan haeta aitoa kuvaa kohteesta. Erilaisilla lisäyksillä saattaa kuvan ”sanoman” kannalta olla huomattava merkitys ja kuvan voi silti kokea todentuntuiseksi ja uskottavaksi.

Tässä käsiteltyjen luonnosten ja dokumenttien perusteella näyttää yleensäkin siltä, että taidemaalareilta tilatut erilaiset juhla- ja näyttämökuvat ja muut julkisissa tiloissa esillä olleet dekoraatiot edustavat taiteilijoiden omaa persoonallista tyyliä ja taiteellisia tavoitteita. Vain teosten muoto ja koko on sopeutettu kunkin tilan vaatimusten mukaan.

KUVA 59

Magnus von Wright. *Venettä odottava nainen*. Öljymaalaus. (1850-luku).



6.3 Juhani Ahon *Panun* lavastus kansallismaisemana

Kun Suomen Kansallisteatterissa keväällä 1903 esitettiin Juhani Ahon näytelmä *Panu*, vastasi lavastuksesta taiteilija Eero Järnefelt (1863–1937).⁴⁷⁵ Ei vain ihan-nemaisema, vaan myös kansallismaisema, joksi näytelmän tapahtumapaikaksi oletettavaani Kolia nykyisin nimitetään, on saanut oman paikkansa näyttämöllä. Silloin vasta edellisenä vuonna valmistuneella Suomen Kansallisteatterin näyttämöllä nähtiin kansalliskirjailijan kirjoittama suomalaista muinaishistoriaa käsittelevä näytelmä kansallismaisemassa.

Ahon romaani *Panu* ilmestyi vuonna 1897 ja näytelmä myöhemmin vuonna 1903. *Panun* tapahtumat sijoittuvat pakanuuden ja kristinuskon taistelun aikoihin johonkin Karjalan sydänmaille. Romaanina se kytkeytyy 1890-luvun alkupuolella ilmenneeseen uusromanttiseen karelianismiin. Muiden karelianistien tavoin Aho oli samoillut Pohjois- ja Itä-Karjalassa ja tehnyt retkiä Kolille ja sieltä edelleen itään päin vaimonsa Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1946) ja ystävänsä Eero Järnefeltin kanssa. Taiteilijatoverusten ensimmäinen Kolilla käynti ajoittuu kesään 1892, jolloin sitä pidettiin vielä täysin erämaana.⁴⁷⁶ Matka oli ilmeisesti alkuna ainakin Järnefeltin Koli-ihastukselle. Antti J. Aho puolestaan kertoo kuinka Aho samalla matkalla keräsi voimallisia vaikutelmia ”satujen maasta”, jossa vanhojen runojen henki vieläkin tuntui elävän. Hän arvelee, että ilman näitä retkiä ja niiltä omaksuttua maisemataustaa, sen mielikuvitusta siivittäviä erämaaelämyksiä, Juhani Aho ei varmaankaan olisi pystynyt luomaan todentuntuista *Panua*. Hannes Sihvon mielestä Aho ”teki Kolin kuuluisaksi lastuillaan ja sanomalehtikirjoituksillaan ja lopulta *Panu*-romaanillaan, jossa Karjalan pyhä vuori nousee keskeiseksi”.⁴⁷⁷ On perusteltua arvella, että Järnefeltin Kolin retket ovat olleet *Panun* näytelmäversion lavastuksen taustalla, ja siksi näyttämökuvan voisi liittää osaksi Järnefeltin Koli-kuvastoa.

Panun näytelmäversion ilmestymisajankohtana vuonna 1903 helmikuun manifestin jälkeen Suomen ja Venäjän välisen kriisin yhä syvetessä kirjailija kärjisti taistelevien osapuolten vastakohtaisuuksia. Näytelmässä *Panu* on entistä demonisemmin mahtiinsa takertuva ja sen menetykseen katkeroituva tyyppi. Jorman aito suomalaiskansallisiin arvoihin perustuva ihanteellisuus nousee draaman lopussa vahvemmin esiin kuin romaanissa. Näissä henkilöissä voi nähdä monenlaista vertauskuvallisuutta.

Panun lavastus oli jo osin moderni. Näyttämöllä ei enää ollut tyyppikulisseeja. Lavastuksesta oli tehty koko näyttämön kattava. Se ei myöskään ollut pelkästään näytelmän yleisluonteinen kuvitus, vaan tätä yhtä näytelmää varten tehty tunnistettava konkreettinen tapahtumapaikka. Kuten Knutsonin muutamaa vuotta myöhemmin tekemässä lavastusluonnoksessa Nya Teaterin Aleksis Kiven

Nummisuutareihin (1909), tässäkin tapahtumapaikan maisematyyppi on selvästi tunnistettavissa. (Kuva 26.)

Panun lavastuksesta säilyneessä yhdessä kuvallisessa dokumentissa on kuva viimeisen näytöksen miljööstä. (Kuva 60.) Näyttämöllä on näytelmän henkeen kuuluvasti jylhä itäsuomalainen tai pohjoiskarjalainen vaaramaisema (se on näytelmän tekstissäkin kuvattu vaaroista kaikkein korkein nimellä ”uhrivaara”).⁴⁷⁸ Siinä on paljon samoja piirteitä ja elementtejä kuin monissa Eero Järnefeltin Koli-maisemissa. Näyttää hyvinkin siltä, että taiteilija on rakentanut lavastuksen vaaramaiseman käyttäen hyväkseen Koli-aiheisia teoksiaan. Lavastusprosessi kokonaisuudessaan todentaa tämän. Annika Waenerberg on löytänyt Järnefeltin teosten joukosta kaksi vesiväri- ja guassiluonnosta, joiden hän olettaa olevan lavastusluonnoksia. On ilmeistä, että nämä Järnefeltin Koliilta itään päin tekemää kaksi vesiväri- ja guassiluonnosta kuuluvat lavastuksen suunnitteluprosessin alkuvaiheeseen.⁴⁷⁹ (Kuvat 53 ja 54.) Sen voi todeta verrattaessa luonnoksia toteutuneeseen näyttämökuvaan. Niitä voi hyvin pitää lavastuksen suunnittelun alkuvaiheeseen kuuluvina kuvallisina hahmotelmina tai luonnosteluna, ennen lopullista näyttämökuvaa konkretisoivia lavastusluonnoksia (jos Järnefelt niitä edes tekikään). Merkille pantavaa tässä suhteessa on myös kuvien koko, sillä kummatkin ovat kooltaan ja mittasuhteiltaan teatterin takaseinän kokoisia, takaseinän korkeuden ollessa n. 8–9 m ja leveyden n. 15 m. Luonnosten koko ja mittasuhteet eivät vielä näin alkuvaiheessa ole olleet olennaisia. Sitä voidaan kuitenkin pitää yhtenä todisteena siitä mihin tarkoitukseen luonnokset on tehty.

Luonnoksissa nähdään jo lopullisessakin lavastuksessa käytettyjä elementtejä, varsinkin mäntyjä. Ne ovat samoja, jotka toistuvat muissakin Järnefeltin Koli-maisemissa. Toisessa luonnoksessa (kuva 54) on jo näyttämöllä ollut pienempi kokonaisuus, kuten oikealla olevat kolme puunrunkoa rinnakkain. Lavastuksessa ne ovat siirtyneet lähemmäksi taustaa jyrkänteen reunaan, jotta näyttämön etuosa on vapaa toiminnalle. Kummassakin luonnoksessa vasemmalla on suuri mänty. Toisessa, matalammassa kuvassa, vasemmalla puolittain näkyvä kello näyttää samalta kuin kelot Eero Järnefeltin Lahden taidemuseossa olevassa *Syysmaisema Koliilta* -maalauksessa vuodelta 1910. (Kuva 52.) Toisessa hieman korkeammassa luonnoksessa etualan mänty muistuttaa huomattavasti monissa Järnefeltin Koli-maisemissa etualalla esiintyvää suurta mäntyä (kuva 54). Lavastusluonnoksen mäntyä voi verrata esimerkiksi *Nuoren Suomen Joululehden* kuvitukseen *Honka ja koivu* (Ukkosilma), vuodelta 1900. Se on Munsterhjelman juhlakuvan *Vårt land* tapaan etualalla kaartuva ”roomalainen” mänty, Järnefeltin versiossa Jugend-henkisenä pehmeäpiirteisenä ja kevyen luonnosmaisesti leveällä pensselillä hahmoteltuna. Kuvituksen männyn voi suoraan rinnastaa lavastusluonnoksen mänttyyn – niin samannäköisiä ne ovat. Tosin luonnoksessa männyn runko on oksattomampi, ehkä siksi, että tausta näkyisi paremmin tai vain siksi, että luonnos on tahallaan jätetty epätarkaksi. Sama mänty nähdään edellä ku-

vattuun tapaan monina samantapaisina versioina Järnefeltin Koli-kuvastossa. Toteutuneessa lavastuksessa männystä yleensä tuli vielä keskeisempi elementti kuin luonnoksissa.

Järnefelt kuvasi muutamia mäntyjä, keloja ja kuusia aina uudelleen ja uudelleen. Lukkarisen ja Waenerbergin kirjassaan (2004) kokoamissa esimerkkikuvisa tietty mänty sijaitsee useimmiten samassa kohdassa kuvan keskellä tai siitä vasemmalle. Vaikka kyseessä on olettamukseni mukaan aina sama puu, sitä on tietenkin kuvattu eri tavoin. Mänty voi esiintyä peilikuvana ja jo kuvan toteutustekniikastakin johtuen se näyttää erilaiselta eri töissä. Waenerberg puhuu samasta puusta, joka ”siirtyy kuvasta toiseen ja ympäristöstä toiseen”.⁴⁸⁰ Oman käsitykseni mukaan, koska uskon, että *Panu*-lavastus ja Kolin maisema liittyvät toisiinsa, on tietenkin kiinnostavaa nähdä, missä määrin eri maisemakuvissa esiintyvät männyt ja lavastusluonnoksen männyt sekä toteutuneen lavastuksen kelo muistuttavat toisiaan.

Kuvaavana esimerkkinä siitä, miten luonnosten ja Järnefeltin Kolin kuvien eri elementit prosessissa kuvasta tilaan muotoutuivat osaksi valmista lavastusta ja kuinka Järnefeltin maisemamaalauksista kehkeytyi esityksen tarvetta vastaava esityspaikka, on *Panun* viimeisessä näytöksessä lähes keskellä näyttämöä oleva kelohonka, joka on mukana jo varhaisimmassa, ensimmäisessä luonnoksessa, vasemmassa laidassa. (Kuva 53.) Samantyyppisiä kelohonkia on maalauksessa *Syysmaisema Kolilta* 1910 (Lahden Taidemuseo). (Kuva 52.) Luonnoksessa se ei silti vastaa täysin maalauksen honkaa. Sen sijaan näyttämöllä suuren ja komean kelon oksat lähtevät rungosta samalla tavalla kuin luonnoksen puusta (kuva 53), mutta luonnokseen verrattuna se on siirtynyt huomattavasti oikealle lähelle näyttämön keskustaa. Näyttämölle siirtymisprosessissa se on muuttanut esitykseen sopivasti muotoaan ja luonnettaan, minkä kuvassa *Panun* viimeisestä näytöksestä voi todeta. Tässäkin yhteydessä voi sanoa yhden männyn siirtyneen ”kuvasta toiseen ja ympäristöstä toiseen”.⁴⁸¹

6.4 *Panun* lavastus ja näkökulma suomalaisen maiseman kuvaamisessa

Vaikka *Panun* lavastus ei varsinaisesti muistuta mitään tiettyä Järnefeltin maisemamaalausta tai hänen muuta kuvaansa Kolilta, sen voi sanoa olevan yhden version Järnefeltin Koli-maisemista. Sitä voi myös ajatella eräänä joillekin Järnefeltin maalauksille tyypillisenä tilaratkaisuna, ”villinä” maisemana. Tässä yhteydessä villeydestä on tullut osa näytelmän sisältöä. Seuraavassa selvitän tätä Ville Lukkarisen näkemystä maisemasta villinä tai lempeänä. Hän on käyttänyt muun muassa Järnefeltin teoksia esimerkkeinä pohtiessaan 1900-luvun alun suoma-



KUVA 60

Näyttämökuva Juhani Ahon *Panu*. Suomen Kansallisteatteri 1906.

laisten maisemamaalareiden tapaa rakentaa tilailluusio ja suhteuttaa katsoja siihen. Maaston muotojen ja kuvaustapojen ansiosta kuvatusta maisemasta tuli lempeä tai villi.⁴⁸²

Lukkarinen tarkastelee maisemia ja tilaa maisemissa omissa esimerkeissään katsojan (kuvassa virtuaalisesti liikkuvan) liikkumismahdollisuuksien, etenemisen tai etenemisen katkaisun kannalta, koska hänestä maiseman kuvaamisessa maiseman rakenteella, varsinkin syvyysuuntaan, on suurempi merkitys maiseman luonnetta määriteltäessä kuin esimerkiksi sillä, miltä korkeudelta maisema on kuvattu. Häntä kiinnostaa, mikä on näköpisteiden suhteellinen korkeus eri maalausten tai piirrosten välillä. Tätä ajatusta hän tukee seuraavin esimerkein.⁴⁸³

Ensimmäisenä maisemakuvana on vanhinta suomalaista järvimaisemaa esittävä *Hermelinin karttakirjan* kannen kuva, Hauhon Virmasvuorelta. (Kuva 2.) Se on rakennettu siten, että kun maantietä matkaava kulkija on pysäyttänyt kulku-neuvonsa ihailemaan kuvan kaltaisena hänen eteensä aukeavaa laajaa näköalaa,

jossa metsäinen rinne laskeutuu loivasti kumpuillen kohti järveä, on matkailijan niin halutessaan helppo siirtyä alas järven rantaan.⁴⁸⁴ Sellainen maisema on myös Karl von Kügelgenin litografia *Maisema Kyröstä* vuodelta 1824. (Kuva 3.) Toisessa esimerkissä maiseman ihailija ei ole tullut paikalle maantietä pitkin vaan oli kiivennyt sinne vaivalloisesti jalan. Silloin paikalle jäämisen syynä ei ole ainoastaan maiseman ihailu vaan se, että edessä oleva kallionjyrkänne tai jyrkkä harju estävät etenemisen pitemmälle. Juuri tällainen ylittämätön jyrkänne leimaa monia suomalaisia kansallismaisemia kuten Kolin, Aulangon Nilsin, Pisan, Kangasalan Haralanharjun tai Sortavalan Riuttavuoren näköalapaikkoja. Niiden huipulla on pysähdyttävä miettimään etenemismahdollisuutta ja reittivalintoja”, kirjoittaa Lukkarinen.⁴⁸⁵

Eero Järnefelt käyttää useissa Kolin maisemissaan tätä keinoä, jossa kuvatilän etuäla eroää jyrkästi kuvan taka-alasta, mutta ei samoin kuin edellä esiin tul-leissa perinteisissä maisemakuvissa. Hänellä on jopa teoksia, joissa osa etuälaa puuttuu kokonaan, jolloin vaikutelma korkealla sijaitsevasta jyrkästä näköäla-paikasta korostuu entisestään. Järnefelt ei aseta esteitä katsojalle vaan kuvatiläsa kulkijalle. Liikkumisen helppoudella tai vaikeudella on siis keskeinen merkitys maiseman villeyttä tai lempeyttä arvioitaessa. Lukkarinen kutsuu tähän tapaan kuvattuja maisemia järnefeltiläisiksi variaatioiksi. Tällainen ratkaisu nähdään jo 1890-luvulla monissa Järnefeltin teoksissa ja esimerkiksi toisessa syysmaisemas-sa, *Syysmaisema Kolilta* (1910).⁴⁸⁶ Siinä on kohti koillista tai pohjoista kuvattu syysmaisema juuri ennen talven tuloa. Näissä teoksissaan hän käyttää myös muidenkin taiteilijoiden omaksumaa keinoä, jossa etuälan puuston kuvauksella, vain latvat näkyvillä, saavutetaan illuusio korkeasta näköalapaikasta.

Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) tunnetussa kansallisromanttisessa erä-maakuvauksessa *Palokärki* (1893) vaikutelma korkealta nähdystä erämaamaisemasta on saavutettu juuri tällaisin ”pienin keinoin”. Kuvassa näemme vähäisen lähes heti katkeavan etuälan, jossa aivan edessä on ilmeisesti kaatuneen ja ke-lottuneen puun juurakko palokärkineen, ja tätä jyrkännettä seuraavalla vyöhyk-keellä suuri yli kuvatilän ylettyvä latvastaan kuivunut mänty ja vielä seuraavalla vyöhykkeellä etuälan ”vuorelta” yläviistosta kuvattu metsämaisema. Tämä mai-sema näkyy puunlatvojen korkeudelta, jolloin syntyy illuusio korkeasta näköäla-paikasta vaikka todellisista korkeuseroista ei olisi tietoaakaan. Etuälan fragmen-tinomainen ”karahka”, olipa se liitetty siihen myöhemmin tai ei, kuvan muuhun maisemaan liittyneenä, lisää syvyytsvaikutelmaa ja kertoo omaa kieltään maiseman erämaaluonteesta.

6.5 *Panun* lavastus näyttämöllä

Näyttämöllä tilan tekemiseen ei yleensä ole tarpeen soveltaa samoja keinoja kuin kaksiulotteisessa kuvassa. Toki tilaa voidaan samaan tapaan muunnella, vaikkapa laajentaa. Taustafondiin maalatun kuvan avulla näin on yleensä pyrittykin tekemään, olipa kyseessä tyyppikulissilavastus tai jokin muu lavastamisen tapa. Edellä kuvattua Järnefeltin ja muiden metodia luoda korkealla sijaitsevaan maisemaan villeyden tuntu tai mielikuva korkealla sijaitsevasta maisemasta yleensä, katkaisemalla maisema jyrkästi kuvatilán etualaan, voi näyttämöllä toteuttaa lähes samalla tavalla kuin maalauksissa.

Näyttämöllä tällainen tilán katkeaminen on suorastaan valmiina annettu näyttämön päättyessä takaseinään. Kyseessä on siis näyttämön tilaan liittyvä konkreettinen asia, jota voidaan eri tavoin hyödyntää esityksestä riippuen. Näyttämön tila sinänsä on tietenkin erilainen kuin kaksiulotteisissa maalauksissa. Näyttämö on etu- ja keskialan ulottuvuudeltaan pitempi. Näyttämön jyrkällä katkeamisella takaseinään ja siihen sijoitetun taustafondin maalauksella voidaan muun lavastuksen kanssa yhdessä saada aikaan haluttu tila- tai muu vaikutelma. Järnefeltin oli siis helppo soveltaa metodiaan näyttämölle.

Panun taustafondiin maalatussa maisemassa on korkealta kuvattu laaja maisema, jossa etualalla on syvyyssuuntaan jatkuva asumaton, puiden latvojen tasalta näkyvä tummasävyinen metsä, vesistöä ja kohti horisonttia mentäessä vaaraisia niemiä. Koko näyttämö kallioineen, puineen ja kivineen näyttää olevan korkealla vaaralla tai vuorella. Katsoja ymmärtää, että kaikki näyttämöllä oleva ja esitettävä tapahtuu oikeastaan juuri jossain tuolla kaukana etäisessä erämaassa *Panun* maailmassa, hänen ja hänen joukkonsa omassa maisemassa, jolle on ominaista juuri ”villey” ja eristäytyneisyys. Tällainen asumattomassa kaukaisessa erämaassa muusta yhteisöstä erillään sijaitseva vaara noitineen ja uhripaikkoineen symboloi kaikkea sitä mitä Panu itse edustaa.

Taustafondin maisema on kuvattu Kolilta itään. Vaikka valokuva *Panun* viimeisestä näytöksestä on huonolaatuinen, voi siinä nähdä Pieliselle päin jatkuvat vaarat samoin kuin luonnoksissakin. Kirjassa kertoja kiipeää panoraaman huipulle ja kuvittelee mielessään henkisen railon toisaalta läntisen, toisaalta itäisen ja pohjoisen ilmansuunnan keskelle. Juuri näyttämön ja taustafondin ylipääsemättömän rajan merkitys sekä konkreettisesti etenemisen katkaisijana että symbolisesti on näytelmässä keskeinen. Se edusti rajaa idän ja lännen, pakanuuden ja uskonnon, uuden ja vanhan välillä. Rajan ansiosta mielikuvat yhdestä rajan molemmin puolin jatkuvasta maisemasta määrittävät sen kahdeksi täysin toisistaan poikkeavaksi alueeksi. Toinen on vieras, kylmä ja villi ja toinen jylhä, komea ja ”pyhä”, suojelemisen arvoinen.

Vastaavasti Aho matkakuvauksissaan Kolilta (*Uusi Kuvalehti* 1893) haluaa erottaa Suomen ja Venäjän puoleiset maisemat selvästi toisistaan. Sitä ko-

rostaakseen hän käyttää halkeaman käsitettä ja kirjoittaa erosta suomalaisen luonnon lyyrisyyden ja ”halkeaman” toisella puolella avautuvan alakulon kesken: ”Sillä puolen ei kasva juuri muuta kuin petäjiä ja kuusen kakkyröitä, joita pohjoisesta ja idästä päin tulevat viimat talven pitkään nujuuttavat ja kasvusaan hidastavat.”⁴⁸⁷ Aho jatkaa kuvaustaan suunnaten katseensa länteen, jossa tunnelma on aivan toinen: ”Kuinka onnelliselta, iloiselta ja tyytyväiseltä sen sijaan tuntuu mieli, kun silmä taas yhtäkkiä kääntyy länttä kohti, missä luonto on niin rehevää ja vihreää ja missä elämä näyttää olevan niin verrattain keveää.”⁴⁸⁸ Ahon mielessä kielteisyyys jatkuu Panun oman ympäristön kuvauksen lisäksi myös niiden maisemien kuvaamisessa, joissa Panun liittolaiset elävät, itäsuunnassa ja pohjoisessa. ”Idästä ei tule valoa eikä pohjoinenkaan hengi muuta kuin kylmää ja pimeää.”⁴⁸⁹ Romaanin henkilöissä kaikki itään viittaava on jotenkin kielteistä. Sitä edustaa Panun ulkoinen hahmo, joka on ”vierasrotuisen tumma”.

Ilmansuuntien korostuminen näyttämöllä on näin osa näytelmän sisältöä. Ne vertautuvat eri suunnilla ja eri aikoina hallinneisiin naapurimaihin ja uskontoihin. Sen lisäksi että kukin päähenkilöistä tuntui kuuluvan johonkin ilmansuuntaan, niin siihen kuului myös yleisö, jolla on oma paikkansa tässä kokonaisuudessa. Koska taustafondin maiseman suunta Panun ”valtakunnasta” on itään, niin myös katsomossa istuvan yleisön edessä avautuu näkymä itään, sinne jonkin, missä Panun etualalle rakennettu uhripaikka sijaitsi. Se määrittää koko näyttämöasetelman ja katsomon suhteen eri ilmansuuntiin. Yleisö, suhteessa Panuun ja itään, kuuluu länteen (istuu lännessä!) edustaen suomalaisuutta, joka onkin luontevaa, kun kyseessä on suomalainen yleisö.

Suomen Kansallisteatterin historiasta kirjoittaneen Rafael Koskimiehen kirjaamien tietojen perusteella voi näyttämökuvan todeta olleen mitä suurimmassa määrin monen henkilön yhteistyön tulos. Siten Järnefelt ei toteuttanut lavastusta yksin, vaan todennäköisesti lavastusta maalasivat taiteilijatoverit Tuusulasta, Venny Soldan-Brofeldt ja Pekka Halonen. Teatterin taholta heihin suhtauduttiin myötämielisesti ja edellytykset työn tekoon olivat hyvät.⁴⁹⁰ Ainakin käytettävät tilat olivat aikakauden muihin suomalaisiin teattereihin verrattuna huippumodernit, sillä teatterin suunnitellut arkkitehti Onni Tarjanne oli kiinnittänyt erityistä huomiota teatterin teknisiin edellytyksiin.⁴⁹¹ Näitä olivat muun muassa erillinen maalaamo ja verstaas. Uutta oli myös näyttämön vaakasuora lattia, jonka ansiosta kulissien vaihto helpottui.⁴⁹²

Juhani Ahon innostus teatteriin ja hänen karelianististaustainen kytkentänsä kansatieteeseen saivat hänetkin osallistumaan näytelmän ylöspanoon, pukusuunnittelua myöten. Tämän hän on ilmeisesti suorittanut tuon ajan teatteriin kuuluvassa naturalistisessa hengessä, koska Niemeä siteeraten hän ”... pukee sekä henkilönsä että miljöönsä etnologiseen rihkamaan”.⁴⁹³ Teatterissa se taas merkitsi kiitettävää aitouden ja historiallisen totuuden tavoittelua, jota pidettiin positiivisena suuntauksena verrattuna näyttämöillä aikaisemmin vallinneeseen

”romanttiseen” suurpiirteisyyteen, so. tietämättömyyteen ja välinpitämättömyyteen niin lavastuksen kuin kaikkien muidenkin näyttämöllä näkyvien ja käytettyjen elementtien, kuten pukujen ja rekvisiitan, historiallisen totuuden suhteen.⁴⁹⁴

Järnefeltin lavastus on vahvasti tyylitelty kokonaisuus, varmalla kädellä hahmoteltu ja liikojä yksityiskohtia välttelevä. Jäljelle jääneen kuvan perusteella on vaikea arvioida, kuinka vaikuttava lavastus oli tai miltä lavastus todellisuudessa on näyttänyt. Esteettiseen tulokseen on varmasti vaikuttanut toteutustekniikka. Mitä todennäköisimmin maalaus on tehty liimavärillä, puitetulle säkkikankaalle, tai ainakin osittain vanerista leikattuihin lavasteisiin. Tästä toteutustekniikasta johtuen vaikutelma ei ole lähellekään sama kuin öljyväreillä maalatussa taulussa. Kehittymätön valaistustekniikka oli tietenkin myös yksi kompastuskivi. Valokuvassakin näkyvät varjot näyttämön takaseinällä, siis maalatussa taustafondissa, ovat varmasti olleet omiaan latistamaan lavastuksen uskottavuutta ja tunnelmaa. Miten paljon elävämpi ja vaikuttavampi lavastus olisikaan ollut nykyisellä valaistustekniikalla toteutettuna. Järnefeltin siveltimen herkkyyttä tai maalauksen ainutlaatuista tunnelmaa on turha hakea. Se ei ole ihme, koska lavastusta maalasivat muutkin taiteilijat. Saattaa olla, että toteutuneissa kulisissa näkyi myös heidän kätensä jälki. Tässä mielessä koko lavastus ei vastaa Järnefeltin maalauksia, vaikka ne olivatkin koko työn taustalla.

6.6 Kangasalalainen ideaalimaisema seuranäyttämön tyypikulississa

Järnefelt saattoi *Panun* lavastusta suunnitellessaan lähteä liikkeelle itse maalaa- mistaan Kolin maisemista ja käyttää niitä lähtökohtanaan lavastussuunnittelussa, kuten edellä olen osoittanut. Hänen suhteensa Kolin maisemiin perustuivat omakohtaiseen kokemukseen. Näin hän *Panua* lavastaessaan tietyllä tavalla jatkoi oman maisemansa kuvausta hyödyntäen jo tehtyjä töitään. Lähestyessään Kolin maisemia eri näkökulmista ja eri vuodenaikoina hän toimi henkilökohtaisten tavoitteiden ja tarpeen mukaan. Samaan tapaan toimi Magnus von Wright *Saaren maisema* -fondinsa suhteen, hyödynsi jo aiemmin samasta maisemasta Saaren kartanon mailta tehtyjä kuviaan.

Erilaisia versioita suomalaisista kansallismaisemista ja suomalaisista ideaalimaisemista toki tehtiin/lavastettiin jo 1900-luvun puolella kaikenlaisille näyttämöille, mutta eri lähtökohdista kuin varakkaalla kansallisnäyttämöllä. Pelastakaa kullissit -projektin yhteydessä löytämiäni maalatuista maisemakulisista jotkut on maalattu suoraan seuratalon lähiympäristöstä, jopa pihasta, josta taidemaalareiden maalaamien mallien mukainen suomalainen ideaalimaisema on löydetty. Joissakin tapauksissa voi sanoa, että seuratalo näyttämöineen on

keskellä ideaali-/kansallismaisemaa! (Ks. esimerkkikuvat 48, 51, 70–71 ja 76.)

Järnefeltin työhön verrattuna kangasalalaiselle seuratalolle maalanneen taiteilija Jalmary Terhon taustafondin maalaustyö oli kovin erilainen kuvastaen seuranäyttämöiden käytäntöjä ennen sotia. Kangasalalle Saarikylien Nuorisoseuran taloon Kumpulaan vuonna 1936 tilatussa vanhoihin kulisseiin sopivassa uudessa taustafondissa ei ollut maisemaa seuratalon pihalta, mutta talon omistavat nuorisoseuralaiset toivoivat siihen tietyn kangasalalaisen maiseman, saarikyläläisten järvimaiseman rantakoivuineen.⁴⁹⁵ Sellaiseksi valittiin näkymä Uitinsillan Hyökönsalon puoleisesta päästä Pirttisaaren suuntaan (kuva 51). Sen he syystä tai toisesta katsoivat sopivan näyttämölle edustamaan saarikyläläistä maisemaa. Kiinnostava kysymys on, mihin tämä valinta perustui. Oliko tällaisen maiseman valinnalla jokin erityinen syy tai merkitys paikkakuntalaisille? Entä miksi maalariksi haluttiin juuri taiteilija Jalmary Terho. Yksi vaihtoehto tietenkin on, että joku oli nähnyt tekijäksi pyydetyn maalarin maalaamia kulsseja ja suosittelee häntä maalariksi. Ehkä työstä pyydetty hinta oli edullisempi kuin jostain ateljeesta hankittavien valmiiden maisemakulissien. Nämä eivät ole kuitenkaan maisemakohteen varsinaisen valinnan perusteita, vaan todennäköisesti on niin, että paikalle tilattiin asian hallitseva taidemaalari, jotta saataisiin mahdollisimman edustavat kuvat oman paikkakunnan maisemista. Taustana tällaiselle ajattelulle oli varmaan oman paikkakunnan arvostus ja ilmeinen tietoisuus hämäläisen järvimaiseman yleisestä statuksesta suomalaisen sisämaan järviluonnon eduskuvana. Maisema koettiin arvokkaaksi. Sama kotoinen yhdessä eletty maisema paikkakunnan omassa ”kulttuurikeskuksessa” ja kokoontumispaikassa, nuorisoseurantalossa, sai uuden merkityksen. Näyttämöllä se kohosi kollektiiviseksi symboliksi, joka sai arvolleen sopivan näyttämön ja tavalliseen maisematauluun verrattuna laajemman yleisön! Tuttu maisema eri esitysten taustalla toi näytelmän lähemmäksi katsojaa. Esitys tuntui nyt ehkä enemmän omalta ja sen tapahtumiin oli helpompi eläytyä.

Taustafondin maalanneen tamperelaisen taidemaalarin Jalmary Terhon piti muokata ja täydentää maisema-aihetta kulissiin sopivaksi. Näin on ilmeisesti tapahtunut, koska työstä kertovan kangasalalaisen Eero Tiitolan mukaan samasta maisemasta on olemassa myös valokuva, jonka pohjalta voi tietenkin nähdä kuinka paljon taustamaalaus sitä muistuttaa. Maisemaa ei siten voinut maalata suoraan kohteesta sellaisenaan, vaikka maalari olisi halunnutkin niin tehdä. Piti-hän kuvan ensisijaisesti olla uskottava näyttämöllä, ainakin näyttämön mittojen mukainen ja sommiteltu vakiintuneen mallin mukaan. Lisäksi taustamaiseman piti sopia luontevasti myös sivukulisseihin. Maalattaessa näyttämön tarpeeseen ei kohteen aitoudella tai alkuperäisyydellä sinänsä ole merkitystä, sillä kuvan ei odotettukaan näyttävän täydellisesti samalta kuin edessä oleva maisema. Tässä ilmenee kummallinen ristiriita; vaikka haluttiinkin tiettyä maisemaa, tuli maalarin soveltaa se ennen kaikkea näyttämön mittasuhteiden mukaan. Siitä tuli

tästä syystä tahattomasti yleisluonteinen, eikä tarkasti kuvauskohteen näköinen. Omaa paikkakuntaa esittävinä maisemina ne eivät siten olleet täydelliset, mutta kun katsojat tietävät mistä ne on kuvattu, illuusio tietystä paikasta on uskottava! Tämän perusteella voi päätellä, että 1930-luvulla oman kotiseudun maisemaa arvostettiin, jopa niin, että sen haluttiin olevan läsnä myös näyttämöllä, milloin näytelmien miljöinä, milloin eri juhlien taustana.

Kumpulan taustafondin toisella puolella on lähinnä mäntykangasta kuvaava metsämaisema, jossa on kyllä muutama koivukin. Se muistuttaa teattereiden perinteisiä metsäkulisseeja, joita Kangasalalla lähellä Tamperetta asuvat nuorisoseuralaiset olivat varmasti nähneet ja he halusivat monikäyttöisen metsämaiseman myös omalle näyttämölleen. Tästä metsämaisemasta ei voi sanoa, edustaako sekin jotain paikkakuntalaista maisemakohdetta. Kuva on niin yleisluonteinen, että mistä tahansa Suomesta vastaava mäntykangas löytyy. Sitä voi pitää tyyppikulissien lailla käytettynä yleismetsänä, joka sopi mihin näytelmään tahansa.

Terho eivätkä muutkaan kulissimaalarit työskennelleet kuten varsinaiset ”vapaata taidetta” edustaneet maisemamaalarit. Terhon maalatessa kulisseeja ei voi puhua maiseman omaperäisestä tulkitsemisesta tai henkilökohtaisesta suhteesta maisemaan, kuten esimerkiksi Järnefeltin tapauksessa, näyttämökuvan lopullisesta toteutuksesta huolimatta. Terho vain toteutti tilauksen omaan persoonalliseen tyyliinsä. Teki ”tuotteen”, kulissit, taidemaalarin ammattitaitoaan hyödyntäen, kuten sovelletun taiteen piiriin luettavissa tehtävissä usein toimitaan. Tässä luvussa käsitellyt näyttämökuvat ovat esimerkkejä siitä, kuinka tämän vuosisadan alkuvuosikymmeninä eri näyttämöillä nähtiin suomalaisen ideaalimaисeman eri muotoja; Suomen Kansallisteatterin *Panussa* on perinteinen ylevissä korkeuksissa sijaitseva vaaramaisema, kangasalaisella seuranäyttämöllä puolestaan on tyyppillinen kesäinen järvimaisemaidylli.

7 YHTEENVETO

Lavastuksen historiassa on ollut kausia, jolloin se on ollut hyvin lähellä kuvataidetta, jopa niin, että tämän tutkimuksen pääkysymyksen tapaan voi kysyä: ”Miten 1800-luvun maisemamaalaustaiteessa syntynyt suomalainen ideaalimaisema ja renessanssista peräisin olevat tyyppikulissi yhdistyvät maalatuissa metsä- ja maisemakulisseissa”?

Kysymys sisältää väitteen niiden yhdistymisestä. Sen selvittäminen ja analysointi on antanut puitteet koko työlleni. Keskeisessä osassa ovat olleet lavastuksen historiaan kuuluneet maalatut tyyppikulissit ja niistä erityisesti metsä- ja maisemakulissit. Se käsittää ajanjakson 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuvuosikymmenille, jolloin tyyppikulissein toteutettuja lavastuksia käytettiin suomalaisissa teattereissa ja suomalainen ideaali-maisema kehittyi kuvataiteessa. Vaikka tyyppikulissien käyttö ammattiteattereissa loppui, niin seuranäyttämöillä niitä käytettiin 1900-luvun alusta aina 1950-luvulle saakka.

Ensimmäiset tiedossa olevat suomalaiset tyyppikulissit ja taustafondit ovat aluksi olleet Ruotsissa opin saaneiden suomalaisten maalareiden työtä. Ne saattoivat, kuten Turussa 1800-luvun lopulla, olla myös ruotsalaisen tai norjalaisen taiteilijan tai mestarin tekemiä. Maisemat ja muut miljööt ilmeisesti edustivat yleispohjoismaista linjaa, suomalaisuutta ainoastaan joukkoon kuuluva C. G. Söderstrandin vankila ja talonpoikaistupa vuodelta 1838. Ne olivat tässä tutkimuksessa esiin tulleet ensimmäiset suomalaisen mestarin maalaamat tyyppikulissit.

1800-luvun varhainen kotimainen teatteri pitäytyi vielä ulkomaisten ateljeiden valmistamissa perinteisissä tyyppikulisseissa. Nämä kulissit edustivat samoja kaikissa eurooppalaisissa teattereissa käytettyjä aiheita, maisemakulissien osalta anonyymeja, romanttiseen tyyliin maalattuja etelä- ja keskieuropalaisia maisemia, joiden oheen ilmestyivät suomalaisillakin näyttämöillä luontevat pohjoismaiset maisemat.

1900-luvun alussa varakkaimpien teattereiden kulissit hankittiin berliiniläiseltä professori Paul Gropiukselta, jolla oli teattereiden varustamiseen erikoistunut ateljee, tai samaan alaan erikoistuneesta tukholmalaisesta Carl Grabowin ateljeesta. Carl Grabow oli saanut oppinsa Paul Gropiuksen ateljeesta. Tukholma oli

yksi suomalaisten taiteilijoiden ja koristemaalarien varhaisimmista opiskelupaikoista. Tukholmassa sai oppinsa myös Suomen tuon ajan etevimpiin kuulunut koristemaalari, helsinkiläinen Salomon Wuorio. Tukholmassa hän työskenteli oppipoika-aikanaan Grabowin ateljeessa. Tähän tapaan alun perin eurooppalainen tyyli siirtyi Suomeen saakka.

Tutkimukseni osoittaa, kuinka suomalaistuvaa näyttämöä seurasivat myös suomalaisia maisemia esittävät tyyppikulissit. Tärkeitä tekijöitä tässä kehityksessä olivat suomalaisen näytelmän syntyminen ja kotimaisen suomalaisen teatterin vakiintuminen. Myös suomalaisten teatterimaalareiden ja -lavastajien ammattikunnan kehityksellä oli oma osuutensa. 1900-luvun alun näyttämöille ilmaantuivat suomalaisten mestareiden Suomessa maalaamat suomalaiset tyyppikulissikerrat maisemine ja muine kotimaisine aiheineen. Tyyppikulissein toteutetut lavastukset olivat osa suomalaistuvaa näyttämöä, jossa Suomeen sijoittuvat, suomeksi kirjoitetut ja suomalaisten näyttelijöiden esittämät näytelmät vaativat myös suomalaiset miljööt.

Suomalaisen teatterin varhaisvaiheen lavastuksen piirteet ovat ikään kuin jatkaneet elämäänsä seuranäyttämöiden maalatuissa kulisseissa. Työssäni ennen tutkimattomana aineistona ja analyysin kohteena on suuri joukko seuranäyttämöillä vielä olevia vanhoja maisemakulisseja, jotka kirjasin ja dokumentoin suunnittelemassani ja toteuttamassani *Pelastakaa kulissit* -projektissa. Tuloksena oli yhteensä 79 erilaista maisemakulisseista koostuvaa näyttämökuvaa, joihin sisältyi kokonaisia tyyppikulissikertoja 31, taustafondeja 11, pelkkiä kulisseeja 35 ja kaksi esirippua.

Rajasin tutkimuksen käsittämään seuranäyttämölavastuksia vuoteen 1940. Toinen maailmansota toimi ikään kuin rajana vanhan ja ”uuden”, sotiemme jälkeisen ajan välillä. Tutkimukseni perusteella näyttää kuitenkin siltä, että vanha lavastustyyli jatkui vielä sotien jälkeenkin. Pula-aika ja sodasta toipuminen vei aikansa eikä uutta heti syntynyt. Perinteisiä tyyppikulissilavastuksia käytettiin suomalaisilla seuranäyttämöillä ja seurataloilla aina 1950-luvulle saakka.

Seuranäyttämölle kalliilla hinnalla hankitut kulissit eivät olleet samanlaista tiheästi vaihtuvaa käyttöaidetta kuin ammattiteattereiden lavastukset. Siksi oli mahdollista, että suomalaisten seuratalojen näyttämöiltä löytyi 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa vielä paljon vanhoja lavasteita ja jonkin verran jopa kokonaisia maalattuja tyyppikulissilavastuksia, tarkemmin sanottuna etsimiäni maisemakulissikertoja. Oli hienoa löytää juuri noita yhden mestarin alusta loppuun toteuttamia kokonaisia näyttämökuvia kulissikertoineen. Onneksi niitä on vielä jäljellä. Monilla näyttämöillä on myös sellaisia lavastuskokonaisuuksia, joissa yksi kulissikerta on koottu eri tekijöiden kulisseista. Näyttämöillä ja seuratalojen varastoissa, vintillä, näyttämön takana tai sen sivustoille kerättyinä oli paitsi maisemakulisseja myös maalattuja hirsikulisseja, erilaisia huonekulisseja maalattui-
na tai tapetoituina, uunin maskeja ja pätkä tuvan ulkoseinää, jossa saattoi olla

ikkunakin. Varsinaisten kulissien lisäksi löytyi sohvia, penkkejä, tuoleja, pöytiä ja muuta käyttötavaraa.

Kulissien tekijät olivat harrastajia. Heidän joukossaan oli niitäkin, jotka eivät oikeaa teatteria olleet koskaan nähneetkään. Innostus voitti taidon ja kulissi-maalariksi sopi kuka vain, joka osasi käyttää pensseliä. Vaatimusten kasvaessa toteutustaitoon alettiin kiinnittää huomiota ja taitavimmat maalarit ja kulis-simestarit alkoivat erottua joukosta. Joukko oli varsin kirjava: lavastajamaala-reista harrastajamaalariin, koristemaalareista matrikkeltaiteilijaan. Ilmeni, että varsinaisia alaan erikoistuneita ammattilaisia oli vielä 1900-luvun alkuvuo-sikymmeninä vähän. Kulisseja maalattiin oman ammatin rinnalla sivutoin ja leivän jatkeena. Pääosa tekijöistä oli maalausalan ammattilaisia, mutta jouk-koon kuului myös kouluttamattomia monilahjakkuuksia, jotka myös kirjoittivat näytelmiä, ohjasivat, näyttelivät, tanssivat, esiintyivät sirkuksessa ja maalasivat talomuotokuvia ja taustoja valokuva-ateljeihin.

Osa tästä joukosta alkoi päätoimisesti työskennellä teattereissa. Koska te-kijöiden, joita voisi nimittää jo teatterimaalareiksi, piti myös näyttellä, teatte-rien käyttämä ammatinimitys oli näyttelijälavastaja. Sen seurauksena työhön valikoitui aivan omantyyliään taiteilijapersoonia. He olivat myös vähitellen kasvavan ja vakiintuvan lavastajien ammattikunnan ”esi-isiä”. Toisen joukon muodostivat asiaan vihkiytyneet taide- ja koristemaalarit, joiden töitä voi vie-lä nähdä seuratalojen näyttämöillä. Monet kulisseista ovat niin onnistuneita ja hyvin säilyneitä, että huolimatta kovasta kulutuksesta ne edelleen puolustavat paikkaansa ja herättävät ihastusta ja nostalgisia muistoja menneiden aikojen yhteisistä riennoista, joissa teatteriharrastus oli yksi suosituimmista.

Pelastakaa kulissit -tallennusprojektissa esiin tulleita, muustakin kuin lavasta-misesta ja kulissimaalauksesta tunnettuja vanhoja tekijöitä ovat esimerkiksi Työ-väen Näyttämöiden Liitossa teatterikouluttajana ja ohjaajana sekä eri teattereis-sa johtajana, ohjaajana ja lavastajana toiminut Eino Weckström ja suomalaisen elokuvan pioneerina tunnettu Erkki Karu. Heidän lisäksi löytyi teattereissa lavastajanäyttelijöinä toimineiden lisäksi monia taitavia mestareita ja/tai alan hallitsevia taide- ja koristemaalareita kuten Greta Ahlstedt, Oiva Jousinen, Heik-ki (Heikku) Häme, Emil Niinistö, Lauri Numminen, Yrjö Saarinen, Matti Taski-nen, Jalmari Terho ja Väinö Vuorinen.

Seuranäyttämökulisseista kirjoittaessani halusin tuoda esiin myös ne konk-reettiset olosuhteet, joissa toimittiin ja millaisin edellytyksin lavastuksia tehtiin. Oppaiksi tähän maailmaan löytyi joukko teattereissa työskentelevien ammatti-laisten laatimia seikkaperäisiä seuranäyttämötyötä käsitteleviä opaskirjoja. Heis-tä jotkut kirjoittivat myös seuranäyttämölle sopivia näytelmiä. He ymmärsivät Suomessa laajalle levinneen ja innokkaan teatteriharrastuksen merkityksen niin kansalaiskasvatuksen kuin huvinkin kannalta, haluten omalta osaltaan tukea ja opastaa harrastajia. Oppaita on alettu laatia heti 1900-luvun alkupuolella.

Ensimmäinen Kaarlo Halmeen kokoama ilmestyi 1911. Oppaista saa varsin arksen, mutta samalla hyvin todenmakuisen kuvan suomalaisten seuranäyttämöiden omaperäisestä kehityksestä. Tässä käsitellyt oppaat ovat: Kaarlo Halmeen *Seuranäyttämö - Opas Työväenyhdistyksiä, Nuorisoseuroja, Raittiusseuroja ym. iltamatoimitsijoita varten*, neljäs painos 1929, Eero Alpin *Seuranäyttämöiden käsikirja* WSOY:n sarjassa Tieto ja Taito n:o 60 vuodelta 1930, Topo Leistilän (Leistén) kirjoittama *Seuranäyttämötyö, suuntaviivoja ja opastuksia*, (Otava 1932) sekä Kaarina Virolaisen toimittama *Seuranäyttämötyön opas*, (WSOY 1954).

Työssäni olen osoittanut, miten suomalaisten seuranäyttämöiden tyyppikulisseeihin kuuluvien maisemakulissien aiheet ja suomalaisen kuvataiteen ideaalimaisemien aiheisto olivat lähes identtiset, vaikka ne olivat lähtöisin eri tahoilta. Tutkimuksen pääkysymykseen, miten suomalaiset ihannemaisemat ja suomalaisten näyttämöiden perinteiset tyyppikulissit yhdistyvät, ei ole vain yhtä vastausta, vaan vastauksia on monta.

Osoittautui, että suomalainen ideaalimaisema ja perinteinen tyyppikulissi yhdistyvät tietynlaisissa maisemakulisseissa. Seuranäyttämöltä vielä olemassa olevien kulissien joukosta löytyi haettuja yhdistelmiä. Dokumentoin ne *Pelastakaa kulissit* -projektin puitteissa. Ammattiteatterissa taas, teatterikäytännöistä johtuen, aitoja vanhoja suomalaisia maisemakulissikertoja ei niissä enää ole jäljellä. Siltä osin työni perustuu kirjalliseen aineistoon, valokuviin ja lavastusluonnoksiin.

Tyyppikulissien ja ideaalimaiseman yhdistelmästä esimerkkinä ovat Jalmari Terhon vuonna 1936 maalaamat maisemakulissit. Tämä kulissikerran muodostama näyttämökuvakin on kokonaisuus, johon kuuluu kaksipuolinen taustafondi ja sivukulissit. Taustafondin järvimaisema sitä reunustavine koivuineen on tilaajan Saarikylän Nuorisoseuran toiveiden mukaisesti toteutettu tietty saarikyläläinen maisema, näkymä Uutinsillan Hyökönsalon puoleisesta päästä Pirttisaaren suuntaan. Voi olettaa fondin edustavan jo 1930-luvun Suomessa vakiintunutta käsitystä suomalaisesta ideaalimaisemasta ja samalla se on mahdollisimman edustavana kuvana kotiseudusta. Kangasalalaisella maisemalla oli toki kansallistakin merkitystä, olihan se osa Runebergin, Topeliuksen ja muiden kehittämisen suomalaisen maisemakuvaston ydintä, sisäsuomalaista järvimaisemaa, jota juuri hämäläiset ja keskisuomalaiset maisemat näille runoilijoille edustivat.

Koska tyyppikulissit tehtiin eurooppalaisten mallien mukaan, eivät suomalaisten ammattiteattereiden varhaisimmat näyttämökuvat vielä esittäneet kotimaisia maisemia tai miljöitä. Kotimaan kuvat ilmaantuivat ammattinäyttämöille vasta vähitellen 1900-luvun alussa aikana, jolloin suomalaisissa teattereissa siirryttiin näytelmäkohtaisiin lavastuksiin. Sen seurauksena eri näytelmissä käytettyjä kulisseeja ei enää säilytetty eikä varastoitu, vaan yleensä ne hävitettiin, ja seuraavaa esitystä varten tehtiin taas uudet. Teattereissa oli myös säästäväisyyssivistä tapana maalata uusi aihe vanhaan kulissiin tai taustafondiin. Siten kulis-

sit saattoivat olla moneen kertaan päälle maalatut eikä alkuperäisestä kuvasta, oli se sitten suomalainen maisema tai jokin muu, enää ollut tietoaakaan. Tästä syystä ammattiteattereista ei löytynyt konkreettisia esimerkkejä maalatuista maisemakulisseista.

Ammattinäyttämöiden esityksistä ja lavastuksista on toki jäänyt kuvia ja kirjallisia dokumentteja. Niiden perusteella löysin tutkimukseeni joitakin 1800-luvulla teatteria varten maalattuja maisemafondeja, jotka juuri ikänsä ja käyttötapaansa takia ovat tyyppikulissin ja suomalaisen ideaalimaiseman yhdistelmiä. Näitä ovat Magnus von Wrightin teatterifondiksi tarkoitettu luonnos *Saaren maisema* vuodelta 1864 ja Fridolf Weurlanderin niin ikään teatterille maalattu *Saimaa*-maisema vuodelta 1891.

Lisäksi olen itse tuottanut tällaisia yhdistelmiä työn taustalla olleissa kokeellisissa teoksissani, joissa pääosin maalaamalla toteutetut installaatiot olivat kuvia kuvista. Halusin nähdä millaisia maisemia syntyy eri tekijöiden taiteilijoiden ja harrastajien kuvia yhdistämällä. Samalla se toi työhön pitkään ammatissa toimineen tekijän kaipaamaa luomisen konkretiaa.

Perinteinen suomalainen ideaalimaisema on ylhäältä kuvattua laajaa kesäisen järvimaisema. Siinä nähdään isänmaa yhdessä kuvassa. Tästä perustyyppistä on erilaisia versioita, kuten idyllinen pastoraalimaisema, kesäpäivän rauhassa uinuva sisäsuomalainen järvimaisema tai korkealta vaaramaisemalta avautuva jylhä erämaamaisema siihen kuuluvine silmän kantamattomiin ylettyvine vesistöineen. Ideaalimaisemista on muitakin variaatioita. Esimerkiksi maaseudun viljelty kulttuurimaisema kuuluu tähän joukkoon.

Suomalaisten maisemakulissien pääaiheita ovat myös erilaiset järvi- ja metsämaisemat, jotka yllä mainittuun tapaan kuuluvat myös suomalaiseen isänmaalliseen ideaalimaisemakuvastoon. Näiden lisäksi maaseudun kulttuurimaisemankin voi nähdä vanhoissa tyyppikulisseissa. Kun kulissien ja ideaalimaisemien aiheistot näin lomittuvat lähes täydellisesti, luulisi näyttämöiltä löytyvän paljonkin ”ideaalimaisemakulisseja”. Näin ei ole, koska ideaalimaisemien ja näyttämömaisemien kuvaustavat poikkeavat toisistaan, tosin vain vähän. Kun ideaalimaisematyyliin toteutetut maisemat on kuvattu yläviistosta, välillä lähes lintuperspektiivistä, niin tyyppikulissien näyttämömaisema kuvataan pääasiassa katsojan silmien tasalta.

Tavallisesti tyyppikulissien maisemat ovat anonyymejä yleiskuvia kulloisestakin aiheesta. Tämä tutkimus toi esiin erään seuranäyttämöiden tyyppikulisseihin liittyvän piirteen: Usein ne esittävät myös sen maakunnan tyypillistä maisemaa, jossa seuratalo sijaitsee. Jos talo sijaitsee rannikkoseudulla, fondissa kulissee on yleensä järvimaiseman sijaan merimaisema. Varsinais-Suomessa seuratalon taustamaisemassa on vaurasta, jokien halkomaa viljelymaisemaa, Hämeessä puolestaan tyypillinen suomalainen järvimaisema. Näin niitä tyyppikuvina voi verrata kansakoulujen opetuksessa käytettyihin opetustauluihin. Mutta löysin

myös ”epätyypillisiä” tyyppikuliseseja, sillä monilla näyttämöillä taustafondissa oli kuvattu jokin tietty kotiseudun tuttu maisema. Onkin kiinnostavaa pohtia miten tällaista kotiseudun maisemaa on käytetty sellaisissakin näytelmissä, jotka eivät sijoitu Suomeen, kuten *Unkarin mustalaisissa* tai *Värmlantilaisissa*. Sellaiset aitoa suomalaista maisemaa esittävät tyyppikulissikerrat sopeutuivat helposti osaksi sitä ensimmäisten suomenkielisten näytelmien laatijoiden, viipurilaisen Pietari Hannikaisen ja Jaakko Lagervallin, unelmoimaa kotimaista ”näytelmäkuvaistoa”, joka vakiintui suomalaisille seuranäyttämöille vuosikymmeniksi. Suomalaista ”näytelmäkuvaistoa” tukivat ja elävöittivät seuranäyttämöillä suomalaisia ideaalimaismakuvastoa omalla tavallaan edustavat metsä- ja maisemakulissit.

Seuranäyttämöiden joustava käytäntö salli samoja tyyppikuliseseja tai taustafondeja käytettävän eri tarkoituksiin. Tunnettua on, että tällaista maalattua näyttämömaisemaa pidettiin vakituksena juhlakoristeena. Silloin oman kotiseudun maisema seuratalossa vietettyjen yksityisten ja kansallisten juhlien somistuksena siirtyi ”arkisesta” lavastustehtävästään aivan uudelle tasolle. Juhlat, kukin oman luonteensa mukaisesti, ovat antaneet näyttämömaisemalle uuden merkityksen. Isänmaallisissa juhlissa tässä omassa maisemassa olikin tuttu suomalainen maisema. Kuva oli saanut kansallisen tehtävän. Hiukan kärjistäen voidaan Ville Lukkarisen sanoja siteeraten todeta, että juhlan taustakuvaa katseleva yleisö näkee kaistaleen metsää kuvana isänmaastaan.

Sanotaan, että teatteri on katoavaa taidetta. Se on tässäkin tutkimuksessa tullut esiin. Jotain uutta ja ennen tutkimatonta olen kuitenkin onnistunut tallentamaan. Tutkimus on tärkeä suomalaisen teatterin historian täydentäjänä. Sen lisäksi se on ulottunut teatteria laajemmalle suomalaiseen kulttuurihistoriaan ja tuonut samalla yhden uuden näkökulman suomalaiseen paikalliskulttuuriin.

Seuratalon näyttämöllä säilyneet maisemakulissit eivät ole vain nostalginen muisto menneisyydestä, vaan arvokas dokumentti koko seuratalon elinkaaresta. Ne ovat osa koko seuratalon tarinaa. Ensimmäiset seuratalot rakennettiin jo vuosisadan vaihteessa. Näytelmätoiminta kuului alusta asti asiaan ja uuteen taloon hankittiin näyttämövarustus kulissemiin. Aikojen kuluessa kuliseseja korjailtiin, kuluneiden ja rikkoutuneiden tilalle maalattiin uusia. Hyvä syy hankkia kokonaan uudet kulissit syntyi silloin kun talo tai sen omistava yhdistys täyttivät vuosia tai viettivät jotain muuta merkkipäivää. Kokonainen tyyppikulissikerta seuratalon näyttämöllä on nykyisin säilyttämisen arvoinen harvinaisuus.

Se on onneksi jo monissa taloissa huomattu ja restaurointialan koulutuksen ansiosta osaavia tekijöitä on saatavilla. Kustannuksista huolimatta kulissit on korjattu ja restauroitu alkuperäiseen asuunsa. Niin ne ovat saaneet arvoisensa aseman.

Seuranäyttämöiden ja seuratalojen historia ei luonnollisestikaan rajoitu vain Suomeen. Vaikka työn ja harrastuksen sanottiin olevan omaehtoista kansalais-



KUVA 61

Kimito Ungdomsföreningen Wrethallan näyttämö juhla-asussa. Museovirasto.

toimintaa, vaikutteet tulivat monelta taholta, ei vain Suomesta. Vertailu naapurimaiden ja suomalaisen seuratoiminnan välillä toisi tutkimusalueelle uutta laajuutta ja syvyyttä. Onko totta, että vain Suomessa ”koko kansa näytteli”, ja minkä kehityksen tuloksena jokaisella kylällä oli oma seuratalonsa ja useimmissa montakin? Onko muissa pohjoismaissa, tai esimerkiksi Saksassa sama tilanne? Oliko toiminnan pontimena pelkkä viihteen ja yhdessäolon tarve? Tai niin kuin Suomessa, jossa harrastamisen taustalla oli vakava sivistystahto ja kaikkien eri tahojen omalla tavallaan ymmärtämä kansakunnan rakennustyö, viihdettä unohtamatta.

VÄRIKUVALIITE II

Tämän väriliitteen kuvien järjestys on sama kuin tekstissä s. 155–157: 1. Metsäkulisit, 2. järvimaisemakulisit ja 3. kulttuurimaisemakulisit. Lopussa on vielä eri näyttämöiltä löytyneitä ”rippeitä” kuten yksittäisiä sivukulisseja tai kuvia, joissa on vain osa näyttämön kulissikertaa, esimerkiksi taustafondi, joka näkyy vain osittain ja pari sivukulissia.

Seuranäyttämöiden taustafondien koko on keskimäärin kolme metriä kertaa kuusi metriä, vähän näyttämön koosta riippuen. Monet näistä taustafondeista on maalattu molemmin puolin. Sivukulisit ovat joko suorareunaisia tai muotoon leikattuja, reunat leikattu esimerkiksi puiden lehvistöä myötäillen. Suuri osa niistä on lattialla tukevasti seisovia taitettavia pystykulisseja. Lisäksi monilla näyttämöillä on vielä jäljellä muotoon leikattuja yläkatteita osana kokonaista kulissikertaa.

Tarkemmat tiedot kulissien koosta liitteessä Kulissiluettelo s. 291. Aivan kaikkia kuvaamiani näyttämökuvia en ole voinut käyttää tässä kirjassa. Syynä ovat lähinnä kuvien heikko tekninen taso, joka osin johtuu siitä, että näyttämöiden kuvaolosuhteet, esimerkiksi valaistus taustoineen, eivät aina ole olleet kuvaukselle otolliset.



KUVA 62

Sammatin työväentalo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen



KUVA 63

Leppäkosken työväentalo 1916, tekijä Erkki Karu.



KUVA 64

Kangasalan Saarikylien nuorisoseurantalo Kumpula, 1920-luku ja 1936, taustafondin tekijä Jalmari Terho.



KUVA 65

Vesilahti nuorisoseura Tähten talo 1935, tekijä näyttelijälavastaja Lauri Numminen.



KUVAT 66-67

Hattulan työväentalo 1930-luku, tekijä näyttelijälavastaja Lauri Numminen.



KUVA 68

Kiteen Potoskavaaran maamiesseurantalon esirippu 1930-luku, tekijä Emil Aalto.



KUVA 69

Valkeakosken työväenmuseo 1910–1920-luku, tekijä tuntematon.



KUVAT 70-71

Vääksyn työväentalo Anianpellon Työväenyhdistys 1910-20-luku, tekijä tuntematon.



KUVA 72

Ummeljoen työväentalo 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen. Kulissit on restauroitu 2008–2009. Työn toteuttivat Kouvolan ammattikorkeakoulun restauroinnin ja koristemaalauksen koulutusohjelman opiskelijat opettaja Hanna Räsänen johdolla.



KUVA 73

Tammelan Hykkilän Lunkaan nuorisoseuratalo Ahjo 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen. Kulissit on restauroitu 2013. Työn suoritti Tiina Lahikainen. Kuva Simo Karisalo.



KUVAT 74-75

Tammelan Hykkilän Lunkaan nuorisoseuratalo Ahjo 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen. Kulissit on restauroitu 2013. Työn suoritti Tiina Lahikainen. Kuva Simo Karisalo.



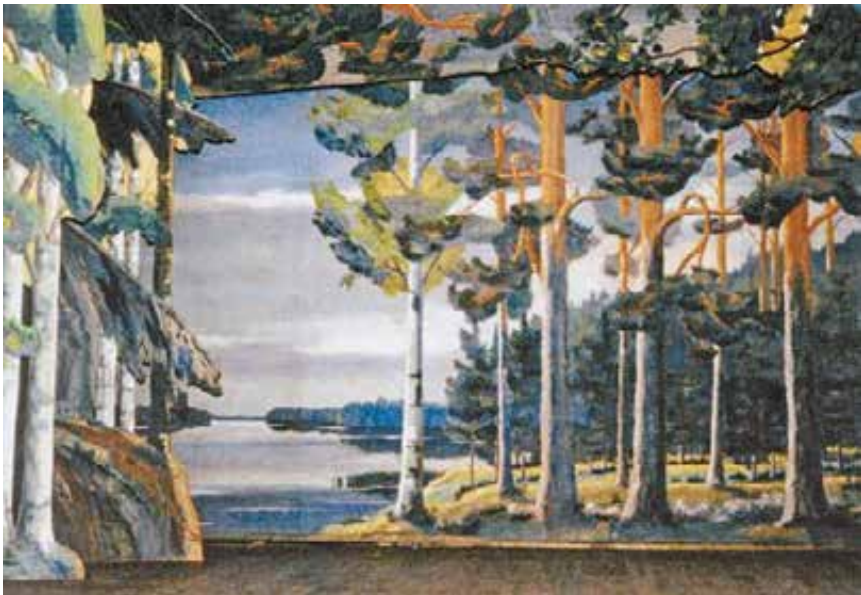


KUVA 76

Bärosundin nuorisoseuratalo. Bärosund Ungdomsförenig r.f. 1930-luku. Tekijä tuntematon.

KUVA 77

Pohja Antskogin työväentalo 1930-luku, tekijä Emil Niinistö.





KUVAT 78-79

Karjalohja työväentalo Karjalohjan Työväenyhdistys 1930-luku, tekijä Emil Niinistö.





KUVA 80

Lepsämän nuorisoseurantalo 1930-luku, tekijä Otto Berggren.



KUVAT 81-83

Vilppulan Leppäkosken pienviljelijäntalo Rientola 1930-luku, tekijä Otto Bergström. Kulissit restauroinut professori Seppo Nurmimaa.





KUVA 84

Mäntsälän Sääksjärven nuorisoseuratalo 1930-luku, tekijä tuntematon.



KUVA 85

Ojakkalan työväentalo 1930-luku, tekijä Eino Weckström.

KUVA 86

Nummelan työväentalo 1930-luku, sivukulissit Eino Weckströmin maalaamat ja taustafondi Oiva Jousisen.





KUVA 87

Tuuloksen Pohjoisten työväentalo 1930–1940-luku, tekijä lavastaja Eero Vasara. Järvimaiseman edessä puolikulissit.



KUVA 88

Nummi-Pusula, Nummen työväentalo 1930-luku, tekijä Matti Taskinen.



KUVAT 89-91

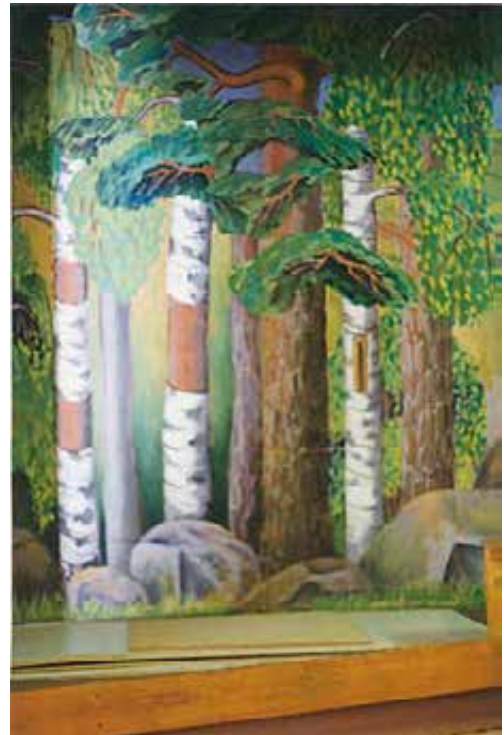
Nummi-Pusula, Nummen työäentalo 1930-luku, tekijä Matti Taskinen.





KUVA 92

Karjalohjan nuorisoseuratalo 1930-luku, tekijä Matti Taskinen.



KUVAT 93-94

Hauho Alvettulan työväentalo 1930-luku,
tekijä tuntematon, ehkä kansakoulun
opettaja.



KUVAT 95-96

Suonenjoen urheilutalo 1920-luku, Yrjö Saarinen ja Felix Ojanen.



KUVA 97

Kuorevesi Nysän nuorisoseuratalo 1930-luku, tekijä Heikki Häme.

MUSTAVALKOKUVALIITE



KUVA 98

Vääksy työväentalo Anianpellon Työväenyhdistys 1910–20, tekijä tuntematon.
Ks. myös kuvat 70–71.



KUVAT 99–100

Lappila Lappilan työväentalo Lappilan Työväenyhdistys
1923, tekijä Oskari Lehtinen.





KUVAT 101–103

Ruovesi Syvinkisalmen Pajuskylän työväentalo 1920-luku, tekijä tuntematon.



KUVAT 104-106

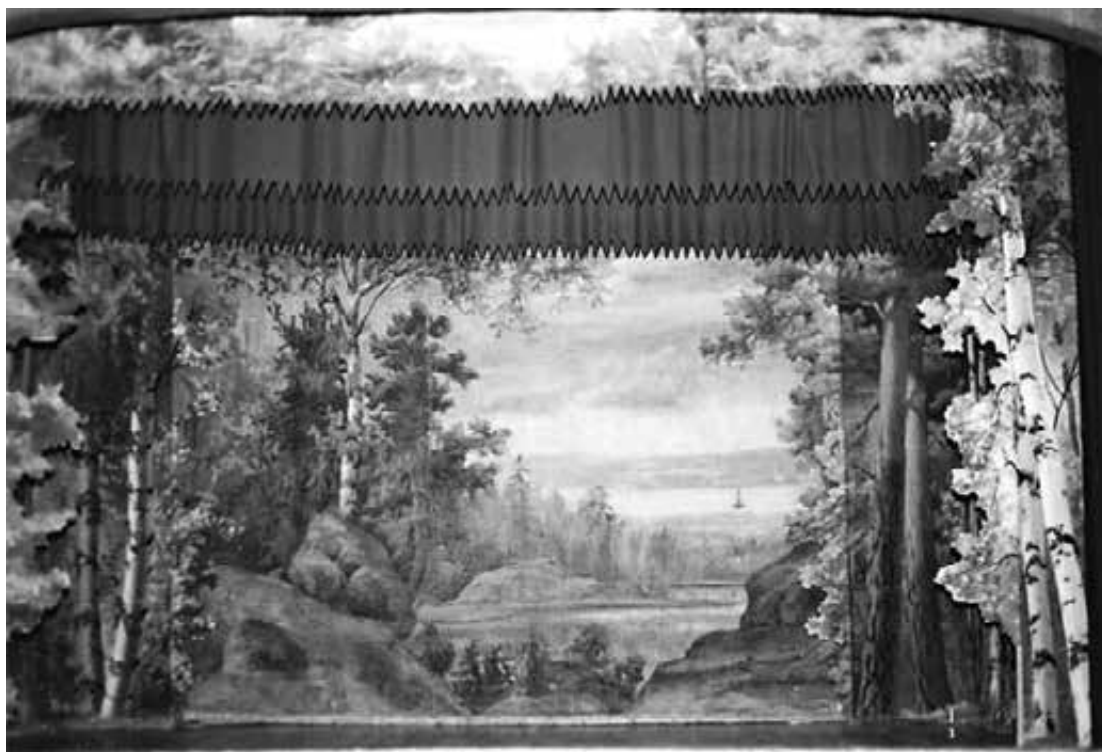
Renko Ahoisten maamiesseurantalo 1920-luku, tekijät Noro ja Numminen/Lauri Numminen.





KUVAT 107–108

Sammatti Sammatin työväentalo 1920-luku, tekijä Matti Taskinen. Ks. myös kuva 62.



KUVAT 109–111

Pinsiö maamiesseurantalo Pinsiön Maa- ja kotitalousseura ry. 1920-luku, tekijä Matti Taskinen.
Kulissit restauroitu 2000-luvulla.





KUVA 112

Suonenjoki Suonenjoen urheilutalo 1920-luku, tekijät Yrjö Saarinen ja Felix Ojanen. Ks. myös kuvat 95–96.

KUVA 113

Ummeljoki työväentalo Ummeljoen Työväenyhdistys 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen. Kulissit restauroitu 2008. Ks. myös kuva 72.





KUVA 114

Ummeljoki työväentalo Ummeljoen Työväenyhdistys 1920-luku, tekijä Oiva Jousinen. Kulissit restauroitu 2008. Ks. myös kuva 72.



KUVA 115

Ruovesi Jämkipohjan työväentalo 1920-luku, tekijä tuntematon.



KUVAT 116–117

Karjalohjan nuorisoseurantalo Karjalohjan Nuorisoseura 1925, tekijä Matti Taskinen. Ks. myös kuva 92.





KUVAT 118-120

Leppäkoski Napialan työväentalo Napialan Työväenyhdistys 1926, tekijä R. R. / SF.





KUVAT 121–122

Leppäkoski Napialan työväentalo Napialan Työväenyhdistys 1926, tekijä R. R. / SF.



KUVA 123-124

Ypjä Ypjän työväentalo Ypjän työväenyhdistys 1920-30-luku, tekijä Oiva Jousinen.





KUVAT 125-127

Herajoki Herajoen työväentalo Herajoen työväenyhdistys 1930-luku välillä, tekijä Lauri Numminen.





KUVAT 128-129

Jalasjärvi nuorisoseurantalo Ylivallin Nuorisoseura 1925-1930-luku, tekijä Juho/Jussi Niemelä.





KUVAT 130–132

Pohja Antskogin työväentalo Antskogin Työväenyhdistys 1930-luku, tekijä Emil Niinistö.
Ks. myös kuva 77.





KUVAT 133–136

Halikko Hajalan Vuorela Hajalan Nuorisoseura 1937, tekijä Emil Niinistö.





KUVAT 137–139

Orivesi Hirsilän työväentalo Hirsilän Työväenyhdistys 1930-luku, tekijä tuntematon.





KUVAT 140–144

Orivesi Siitaman nuorisoseurantalo Jukola
Siitaman Nuorisoseura 1930-luku, tekijä
mahdollisesti Yrjö Laine. Ks. myös kansikuva.





KUVAT 145–146

Vesilahti nuorisoseuratalo Nuorisoseura Tähti 1935,
tekijä Lauri Numminen. Ks. myös kuva 65.



KUVAT 147–148

Tuulos Tuuloksen pohjoisten työväentalo Työväenyhdistys Tuuloksen Alku, 1930-luvun loppu, tekijä Eero Vasara. Ks. myös kuva 87.



KUVAT 149–151

Nurmijärvi Lepsämän nuorisoseuratalo 1938, tekijä Otto Berrgren. Ks. myös kuva 80.





KUVA 152

Hailuoto Hailuodon nuorisoseuran talo, 1930-luku, tekijä Juho Tausta.



KUVA 153

Loppi Hunsalan työväentalo Hunsalan Työväenyhdistys, 1930-luku, tekijät isä ja poika Tanner.



KUVAT 154–155

Matildedahlin työväentalo Matildedahlin Työväenyhdistys, Taustafondi 1920-luvulta, sivukulissit mahdollisesti 1940-luvulta.

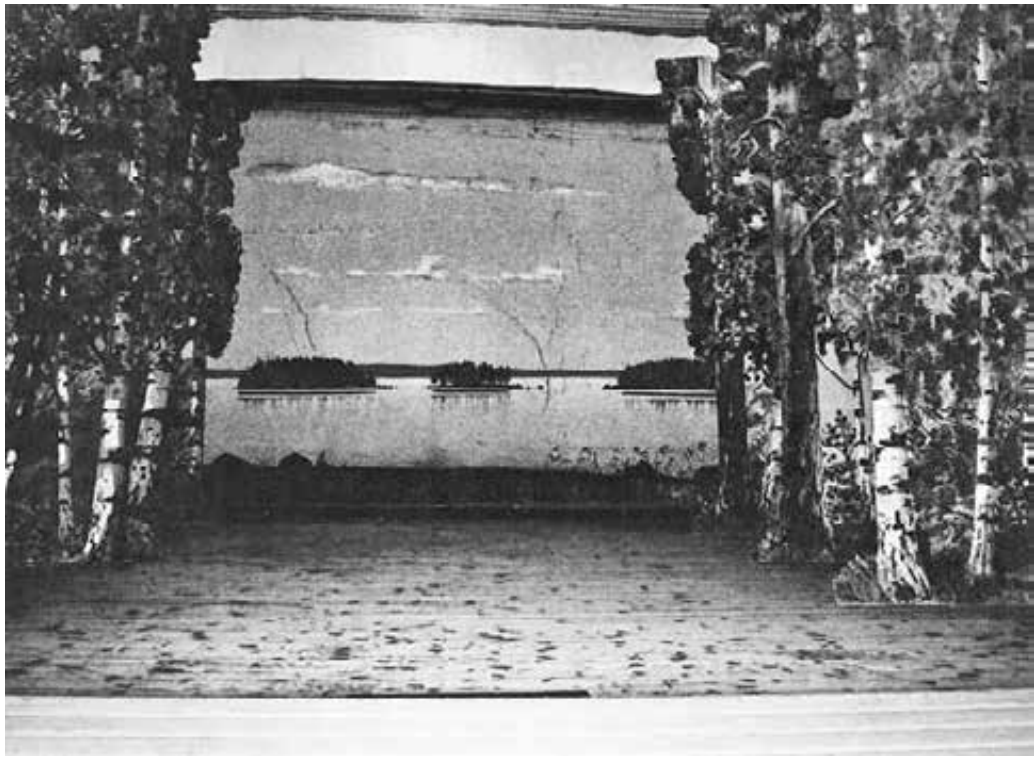




KUVAT 156-157

Myrskylä nuorisoseuratalo Lehmuston Kerkkoon Nuorisoseura, 1930-luvun loppupuoli, tekijä mahdollisesti Urho Ahonurho.





KUVAT 158-161

Janakkala Saloisten nuorisoseuratalo 1930-luku, tekijä R. Rautoja.





KUVA 162

Karjalohja työväentalo Karjalohjan Työväenyhdistys 1930-luku, tekijä Emil Niinistö.
Ks. myös kuvat 78–79.



KUVA 163

Potoskavaaran Maamiesseurantalo 1937, tekijä Emil Aalto. Ks. myös kuva 68.

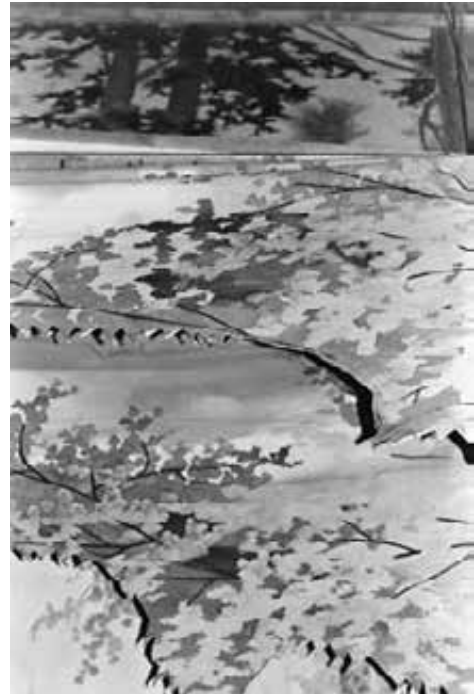


KUVAT 164–167

Kuorevesi nuorisoseuratalo Nysän Nuorisoseura 1930, tekijä Heikki/Heikku Häme.
Ks. myös kuva 98.







KUVAT 168-172

Nummi-Pusula Nummen työväentalo Nummen Työväenyhdistys 1930-luku, tekijä Matti Taskinen.
Ks. myös kuvat 88-91.



KUVAT 173-174

Hauho Eteläisten työvä-
entalo Hauhon Työväen-
yhdistys 1930-luku, tekijä
Lauri Numminen.



KUVA 175

Lopen Launioisten työväentalo 1930-luku. Tekijä tuntematon. Taustafondin restaurointi Pilvi Ojala.



KUVAT 176–177

Hauho Alvettulan työväentalo Väinölän työväenyhdistys 1930-luku, tekijä tuntematon mahdollisesti kansakoulun opettaja. Ks. myös kuvat 93–94.



KUVA 178

Nurmijärvi Palojoki Palojoen työväentalo
1930–40-luku, tekijä tuntematon.

KUVA 179

Lempäälä Lempäälän työväentalo 1930–40-luku,
tekijä tuntematon.



VIITTEET

- 1 Karjalainen 1993, 167.
- 2 Häyrynen 2005, 29–30 ja 186–187; Tiitta 2006, 56–59.
- 3 Suomen Kansallisteatterissa on vielä jäljellä Carl Grabowin ateljeesta tilattuja tyyppikulissikertojen osia, fondeja ja kulisseja. Ne on luetteloitu vuonna 1978. Tekijä on Arja Seimola.
- 4 Eskola 2006, 66.
- 5 Tiitta 2006, 14; Eskola 2006, 65.
- 6 Häyrynen 2000, 35.
- 7 Tiitta 2006, 50.
- 8 Häyrynen 1997, 30.
- 9 Häyrynen 2000, 35.
- 10 Savelainen 1996, 9.
- 11 Savelainen, 9.
- 12 Savelainen, 9.
- 13 Häyrynen 2000, 36.
- 14 Savelainen 1998, 154.
- 15 Sihvo 1994, 1–2.
- 16 Eskola 2005, 60.
- 17 Eskola 2006, 63.
- 18 Eskola 2005, 63.
- 19 Karjalainen 2002, 8–9.
- 20 Karjalainen, 11.
- 21 Tiitta 1994, 56.
- 22 Tiitta 2002, 13.
- 23 Häyrynen 1997, 33; Ilmonen 2002, 24.
- 24 Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2006, 20.
- 25 Nämä tyylit saapuivat Suomeen etenkin ulkomailla opiskelleiden suomalaisten taidemaalareiden tuomina tuliaisina. Opiskelupaikkoina olivat ensin Tukholma, sitten Düsseldorf ja Pariisi. (A. Reitala 1989, 111–112.).
- 26 Knapas R & Koistinen 1993, 7.
- 27 Knapas R & Koistinen, 7.
- 28 Knapas R & Koistinen, 67.
- 29 Häyrynen 1997, 30.
- 30 Lindström 1932, 23; Ervamaa 1989, 86–88.
- 31 Tiitta 2002, 13.
- 32 Halonen & Aro 2005, 10.
- 33 Häyrysen mukaan Aleksis Kivi uudisti 1860-luvulla Suomen luonnon kuvauksen. (Häyrynen 1997, 31–32.) Kiven mielimaisemia olivat kumpuilevat, aurinkoiset kanervakankaat. *Kalevalan* tapaan hänen korpimaisemansa elivät myös ääninä ”kaikuvina honkanummina”. (Tiitta 1997, 14.) Kiven pääteos *Seitsemän veljestä* on Suomen kirjallisuuden ensimmäinen suuri ”metsäromaanin”. Kiven maisemakuvauksen voima on siinä, että vaikka hänen lähtökohtansa olivat Nurmijärven topografiassa, hän laajensi maisemansa järvimaisemapanoraamaksi ”Kotomaan koko kuvaksi”. Tiitta toteaa Kiven näkemyksen suomalaisuudesta merkinneen paljon Eero Järnefeltille ja Akseli Gallen-Kallelalle.
- 34 Ruotsalainen & Sihvo 1986, 157.
- 35 Ruotsalainen & Sihvo, 157.
- 36 Häyrynen 1997, 33.
- 37 Tiitta 2006, 59.
- 38 Hakulinen & Yli-Jokipii 1989, 90.
- 39 Näin kysymyksen koulumaantieteen tehtävästä kiteytti runoilija Aaro Hellaakoski, joka varsinaiselta ammatiltaan oli maantiedon opettaja.
- 40 Hakulinen & Yli-Jokipii 1989, 91.
- 41 Hakulinen & Yli-Jokipii 1989, 91.
- 42 Hakulinen & Yli-Jokipii 1989, 91.
- 43 Veistjä 1950, 47.
- 44 H. Reitala 1986, 89.
- 45 Kansallisteatterin arkisto 1995, kuvakokoelma.
- 46 Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2006, 20.
- 47 Suomalainen Tietosanakirja W&G 1991, s.v. lavastus, 114.
- 48 Tietosanakirja Wsoy 1911, s.v. illusiooni, 17.
- 49 Laiho & Leino 1988, 58.
- 50 Saarikangas 2006, 42
- 51 Elo 1945, 29.
- 52 Elo, 29.
- 53 Elo, 29.
- 54 Saraste 1996, 67–68.
- 55 Hirn 1977, 12.
- 56 Dölle, Savia & Vuorenmaa 2004, 14–16.
- 57 Balustradi, rintanoja, aidake, johon saattoi nojata. (Uusi sivistyssanakirja, 1989; Kukkonen, 1987, 9.).
- 58 Hirn 1997, 35
- 59 Kukkonen 1987, 55, 22, 24 ja 72 sekä 29, 48, 49 ja 65. Kuvat kirjassa.
- 60 Hirn 1997, 10.
- 61 Hirn, 10.
- 62 Hirn, 31.
- 63 Hirn, 12 ja 15.
- 64 Hirn, 32.
- 65 Hirn, 32.
- 66 Estlander & Hietakari 1944, 895.
- 67 Kruskopf 1989, 146.
- 68 Valente 1988, 152.
- 69 Valente, 152.
- 70 Teatterikorkeakoulu Studio Thalia -seminaarin esite 15.–16.5.1993, 146.
- 71 Uusi tietosanakirja. Otava 1962, 146.
- 72 Sepänmaa 1991, 74.
- 73 Kaitavuori 1993, 21.
- 74 L. Lahti & M. Lahti 1989, 20.
- 75 Krauss 1980, 190.
- 76 Suomen ja maailman taide 1 painos. Hakemisto WSOY 1986, 23.

- 77 Wickham 1992, 26; Brockett 1991, 1–4.
- 78 Walker 1991, 109.
- 79 Web./Facta -tietokanta/WSOY.fi (lisenssi Helsingin Kaupunginkirjasto).
- 80 Walker 1991, 110.
- 81 Kiviranta, Rossi & Pohjola 1991, 254.
- 82 Kiviranta, Rossi & Pohjola, 254.
- 83 Vuonna 1986 ilmestyi Maaria Koskiluoman ja Pekka Kyrön kirjoittama esitystä koskeva kirja *Huojuva Talo, romaanista teatteriesitykseksi*.
- 84 Koskiluoma & Kyrö 1986, 142.
- 85 Sepänmaa 1991, 74.
- 86 Mäkelä 1990, 37.
- 87 Kiviranta, Rossi & Pohjola 1991, 130.
- 88 *Näköala Kaukolan harjulta*, öljymaalauk 1850-luvulta, koko 27x35 cm. Ks. kuva s. 58.
- 89 Häyrynen 2005, 72.
- 90 Esitykset ovat: *Timido Fazzoletto* 1994, *Hullun kunin-kaan maa* 1994, *Taikalyhty* 1994 ja *Ikiliikkuja* 1995.
- 91 Tiusanen 1969, 168–169.
- 92 Bjurström 2002, 22–23.
- 93 Crabtree-Beudert 2005, 374; Berthold 1991, 375; Kernolde 1989, 304 ja 306.
- 94 Antiikin satyyrinäytelmissä tapahtumat sijoituivat luonnontilaiseen ympäristöön. Maisema sai uusia piirteitä 1600- ja 1700-luvun pastoraali- tai paimen-näytelmissä. Miljööt alkoivat myös muuttua kulttuurimaisemiksi, etupäässä kesäisiksi maalaisidylleiksi. Berthold 1991, 356; Kernolde 1989, 285–286.
- 95 Brockett 1991, 144.
- 96 Brockett, 144.
- 97 Sporre & Burroughs 1991, 3–4.
- 98 Kernolde 1989, 300–301.
- 99 Kernolde 1989, 301. Ks. myös kuva 19.
- 100 Pettersson & Smids 1998, 63–64
- 101 Berthold 1991, 356; Crabtree & Beudert 2005, 373.
- 102 Berthold, 356; Crabtree & Beudert 2005, 373.
- 103 Berthold, 357.
- 104 Bjurström 2002, 7–8.
- 105 Seimola 1985, 1–5.
- 106 Lampinen 1976, 78.
- 107 Lampinen, 78.
- 108 Seppälä 2010, 17.
- 109 Viljo & Nyman & Zilliaccus 1989, 15.
- 110 Tiusanen 1969, 50.
- 111 Tiusanen 1969, 64.
- 112 Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 18–20.
- 113 Veistäjä 1957, 7.
- 114 Veistäjä, 7.
- 115 Viljo ym. 1989, 14.
- 116 Tarjanne 1998, 26.
- 117 Lampinen 1976, 13.
- 118 Lampinen, 15.
- 119 Rauma 1995, 2.
- 120 Pöykkö 1990, 216.
- 121 Pöykkö, 210.
- 122 Pöykkö, 210.
- 123 Pöykkö 1990, 211.
- 124 Pöykkö, 211.
- 125 Engelin opiskelutoveri ja ystävä berliiniläinen arkkitehti Karl Friedrich Schinkel tunnettiin myös etevänä lavastajana. (Bethausen Peter 1986, 28/7.)
- 126 Pöykkö 1978, 20.
- 127 Veistäjä 1957, 9.
- 128 Viljo ym., 1989, 15.
- 129 Viljo ym., 15.
- 130 Viljo ym., 15.
- 131 Tiusanen 1969, 70–71.
- 132 Knapas M-T & Forsgård 2003, 368.
- 133 Lampinen 1976, 78.
- 134 Lampinen, 79.
- 135 Lampinen, 78.
- 136 Lampinen, 79.
- 137 Af Schultén 1970, 7.
- 138 Nya Teaternin ensimmäisenä avajaisnäytelmänä keväällä 1860 oli Zachris Topeliuksen kirjoittama Kalevalan ja antiikin maailman yhdistävä näytelmä *Kyproon prinsessa*. Musiikin tähän satunäytelmään oli säveltänyt Fredrik Pacius. Tärkeä osa näyttämölle panoa olivat Gropiukselta tilatut uudet kaksitoista kullissikertaa. Samaan aikaan tilattujen ja käyttöön otettujen uusien näyttämölaitteiden ansiosta ne pääsivät todella oikeuksiinsa. (Tiusanen 1969, 80–81).
- 139 Af Schultén 1970, 12.
- 140 Af Schultén, 26.
- 141 Leikola, Lokki, Sternberg, & Ulfvens 1999, 295.
- 142 Leikola, Lokki, Sternberg & Ulfvens, 1999.
- 142 Tiusanen 1969, 79.
- 142 Tiusanen 1969, 79.
- 142 Tiusanen, 1968, 79.
- 143 Leikola ym. 2001, 90–92.
- 143 Leikola & Lokki & Sternberg & Ulfvens, 2001.
- 144 Leikola ym., 93. Oopperan kantaesitys oli 24.3.1852.
- 145 Leikola ym., 92.
- 146 Kuva taulusta esimerkiksi Af Schultén 1970, 49.
- 147 Tiusanen 1969, 79.
- 148 Teatteriyhtiön (Benois teaterhus) pöytäkirja 156. Helsingin Ruotsalaisen Teatterin arkisto.
- 149 Jukka Ervamaa sähköpostitse 14.10.2004, 19.10.2004 ja 27.11.2004.
- 150 Kirjoittajat ovat Antto Leikola, Juhani Lokki Torsten Sternberg ja Johan Ulfens. Viimeisin Magnus von Wrightia käsittelevä päiväkirja ilmestyi vuonna 2004.
- 151 Lukkarinen 2004, 124–125.
- 152 Seppälä 2010, 25.
- 153 Suomalaisia maisemia esittävillä tyyppikulisilla olisi epäilemättä ollut käyttöä, jos Topeliuksen toive kaksikielisestä kotimaisesta teatterista olisi toteutunut ja näyttämöllä olisi tarvittu ajan henkeä vastaa-vasti myös suomalaisia miljöitä.
- 154 Af Schultén 1970, 10.
- 155 Tätä termiä käytetään tilauksen yhteydessä teatterin rakennusyhtiön pöytäkirjassa sivulla 48.
- 156 Af Schultén 1970, 28.
- 157 Ervamaa sähköpostitse 14.10.2004.

- 158 Ervamaa sähköpostitse 14.10.2004.
- 159 On mahdollista, että toinen tehdyistä luonnoksista olisi edelleenkin Ruotsalaisen teatterin arkistossa.
- 160 Tästä kuvaamaesiripusta ei löydy tarkempia tietoja. Ibid.
- 161 Helsingin ruotsalaisen teatterin arkistossa olevan pöytäkirjan (Benois teaterhus) no: 156 teksti sivulta 174 lähtien on suomennettu. Suomennos Pia Christina Hartman 2005.
- 162 Helsingin ruotsalaisen teatterin arkistossa oleva pöytäkirja (Benois teaterhus) no:156. 20.4.1864–4.11.1864.
- 163 AfSchultén 1970, 11.
- 164 AfSchultén 1970, 12 ja 26.
- 165 AfSchultén 1970, 36.
- 166 Leikola ym., 2004, 102–103.
- 167 Ervamaa sähköpostitse 19.10.2004.
- 168 Veistäjä 1950, 45.
- 169 Tiusanen 1969, 82.
- 170 AfSchultén 1970, 46.
- 171 Seppälä 2010, 27 ja 29.
- 172 Carl Grabow itse oli aikanaan arvostettu taiteilija ja teatterimaalari, jolla oli läheiset suhteet Tukholman teatterielämään. Käytyään ensin pari vuotta Tukholman Taideakatemian koulua, hän pääsi tunnettujen berliiniläisen teatterimaalareiden Carl ja Paul Gropiuksen (em. professori Paul Gropius) ateljeehen oppipojaksi, jossa hän työskenteli 1864–1873, yleni mestariksi ja siirtyi sitten takaisin Tukholmaan, mihin hän 1873 perusti oman ateljeen. Grabow oli kiinnostunut erityisesti teattereiden koristelusta. Hänen ateljeestaan tuli kaikissa pohjoismaissa tunnettu ja arvostettu, menestyvä uusien teattereiden varustaja, joka toimi saksalaisen Gropius & Sohn ateljeen tyyliin. (Stribolt 1986, 3–4.)
- 173 AfSchultén 1970, 100.
- 174 Kolmijoki 1985, 10; Nevala 2003, 10.
- 175 Veistäjä 1950, 45.
- Kirjoittajat ovat Anto Leikola, Juhani Lokki,
- 176 Tiusanen 1969, 108.
- 177 Byckling 1986, 17.
- 178 Byckling 2006, 9.
- 179 Epäilemättä Adlerbergillä oli muitakin tavoitteita. Eurooppalaiset kansallisuusaatteet saivat vastakaukia myös 1800-luvun aikaansa seuraavan venäläisen sivistyneistön parissa. Venäjä ei vielä silloin ollut kansallisvaltio sen enempää kuin muutkaan valtiot Euroopassa, vaan suuri keisarin ja ortodoksisen kirkon valtapiiriin kuuluva hallintoalue. Teatteria ja muuta kulttuuria harrastaneen Adlerbergin voi olettaa kannattaneen venäläistä kansallisuusaatetta ja jo asemansakin takia kiinnostuneen venäjänkielisen kulttuurin tuomisesta Suomeen. Ensimmäisellä sijalla oli venäjän kieli, jonka asemaa piti vahvistaa Suomessa. Olisi erityisen hienoa, jos venäjän kieli kaikuisi näyttämöllä, kirjoitti hän keisarille pyytäänsään teatterihankkeelle taloudellista tukea. Lisäksi hän painottaa, että teatteri oli myös äärettömän hyödyllinen keino venäjän kielen ylläpitämiseksi yleisön keskuudessa, varsinkin siksi, että suomalaiset jo kävivät katsomassa venäläisten seurueiden esityksiä. Seurueet olivat esiintyneet vuodesta 1868 lähtien vanhan Arkadia-teatterin näyttämöllä, mutta oman edustavan näyttämön rakentaminen pietarilaiseen tyyliin kohottaisi venäläisen teatterin ja venäjän kielen Helsingin uusimman ja hienoimman Nya Teaternin ja ruotsin kielen rinnalle, jopa ohikin. (Byckling 1984, 92.)
- 180 Byckling 1984, 91.
- 181 Byckling, 91.
- 182 Byckling, 90.
- 183 Byckling, 91.
- 184 Byckling, 91.
- 185 Byckling, 91.
- 186 Lampinen 1976, 86–87.
- 187 Lampinen, 90–91; Tarjanne 1998, 24–26.
- 188 Kolmijoki 1985, 10; Nevala 2003, 10.
- 189 Lampinen 1976, 89.
- 190 Veistäjä 1965, 45.
- 191 Kolmijoki 1985, 10.
- 192 Kolmijoki, 10.
- 193 Arja Seimolan laatima luettelo Suomen Kansallisteatterissa olleista Grabovin ateljeen tekemistä tyyppikulisista.
- 194 Suomen Kansallisteatterin arkisto. Laura Kajaste sähköpostitse 20.2.2007.
- 195 Osa niistä saattaa olla samoja, eri tavalla nimitettyjä, kuin seuraavassa Arja Seimolan 1978 kokoamassa toisessa Kansallisteatterin vanhoja kulisista koskevassa luettelossa. Esimerkiksi Ibsenin *Peer Gyntin* tehty *vuoristomaisema* on Seimolan listassa ilmeisesti ”*alppimaisematausta, todennäköisesti Grabowin tekemä*”
- 196 Seimola käyttää nimitystä ”kate” myös riippuvien kullisien sivuista, jotka jatkuvat yläkatteista alaspäin ollen ikään kuin sivukulisista.
- 197 Hilla Tarjanne kirjoittaa Grabowin Suomen Kansallisteatteriin toimittamien kullisien edustaneen saksalaista 1800-luvun lopun makua, ”värit olivat tummia ja raskaita. Ruskea punainen ja lila hallitsivat”. Hänen mukaansa ”Grabowin lavasteet olivat romantisoituja osin realistisia kuvia, joiden yksityiskohdat olivat huolellisesti toteutettuja”. Näkemieni Grabowin tekemien luonnosten ja Suomen Kansallisteatterissa säilyneiden kullisien perusteella Tarjanneen käsitys Grabowin lavasteiden värimaailmasta ei aina pidä paikkaansa. Siitä, mitä saksalaisuuteen ja romantiikkaan tulee, olen samaa mieltä, koska Grabow opiskeli ja työskenteli Saksassa ja nimenomaan juuri Gropiuksen ateljeessa. (Tarjanne 1998, 26. ja Stribolt 1982, 2–3.)
- 198 Byckling, 1986, 11.
- 199 Hirn, 1992, 71.
- 200 Stribolt, 1986, 3–4.
- 201 Stribolt, 3–4.
- 202 Viljo ym., 1989, 39.
- 203 Viljo ym., 15.

- 204 Tarjanne, 1998, 27.
 205 Tarjanne, 26–31.
 206 Tarjanne, 31.
 207 Tarjanne, 75.
 208 Veistäjä, 1950, 46; Tarjanne 1998, 75
 209 Veistäjä, 1965, 32.
 210 Tarjanne, 1998, 75.
 211 H. Reitala, 1986, 80.
 212 Herzberg, 2004, 61.
 213 Herzberg, 61.
 214 Hirn, 1992, 97–110.
 215 Hirn, 1992, 72. Knudsenin oma ateljee sijaitsi Kattajanokalla Itäisellä Satamakadulla, tullilaitoksen tiloissa.
 216 Veistäjä, 1965, 45.
 217 Hirn, 2001, 72–74.
 218 Hirn, 149
 219 Hirn, 72.
 220 Hirn, 72.
 221 Uusitalo 1988, 45–48.
 222 Hirn 2001, 172.
 223 Hirn, 172.
 224 Hirn, 173.
 225 Kallinen, 1990, 45.
 226 Pietilä, 2003, 118.
 227 Koski, 1993, 8.
 228 Koski, 8.
 229 Pietilä, 2003, 119.
 230 Laitinen, 1986, 4.
 231 Laitinen, 4.
 232 Lehtonen, 1928, 100, 183 ja 251.
 233 Lehtonen, 1928, 48
 234 Aspelin-Haapkylä 1909, 72. Osa III.
 235 Aspelin-Haapkylä, 72. Osa III.
 236 Teatterimuseo 2007. Teija Hakamäki suullisesti 3.3.2007.
 237 Larin-Kyösti, 1950, 69.
 238 Larin-Kyösti, 69.
 239 Tiusanen, 1969, 77.
 240 Tiusasen mukaan turkulainen fil. tri Nils Henrik Pinello (1802–1879) oli ”kestävä amatööriharrastuksen henkilöitymä näinä vuosikymmeninä, näytelmien sepittäjä ja sovittaja, harrastajanäyttelijä ja ohjaajakin”. (Tiusanen 1969, 78.)
 241 Pietilä 2003, 26. Pietilä kirjoittaa Scriben tuoneen näyttämölle aivan uuden genren. Scribe pyyhkäisi pois klassisen draaman konventiot muodon ja sisälön ja loi nykyaikaisen juoninäytelmän, jossa toiminta syrjäytti dialogin. Kappaleessa tuli olla alku, keskiväli ja loppu. Juoni mahdollisine sivujuonineen etenee draamallisena ketjureaktiona. Näytelmät ovat täynnä vääринymmärryksiä, sekaantuneita kirjeitä, päripäites, onnen heilahtelut ja *coups de theatre*, paukku efektejä. Niissä on sukkela dialogi ja laulelmia, *couplets*. Scribestä tuli Euroopan suosituin näytelmäkirjailija, joka kirjoitti porvarilliselle yleisölle, joka haki teatterista huvitusta ja viihdykettä.
 242 Pietilä 2003, 26–27.
 243 Seppälä 2010, 44.
 244 Suomalaisen Teatterin ensiesiintyminen tapahtui Porin Seurahuoneen Otava-salissa sunnuntaina 13.10.1872. Kalatyttyä esitettiin sunnuntaina 13.10.1872. *Kalatyttyä* esitettiin seuraavana sunnuntaina loppuunmyydylle salille. Samana iltana esitettiin myös Manuelin *Työväen elämästä* ja lopuksi uutuuksena Hannikaisen *Silmänkääntäjä*. (Lampinen 1976, 53.)
 245 Pietilä, 2003, 97–96.
 246 Pietilä, 97.
 247 Pietilä, 98.
 248 Pietilä, 95.
 249 Pietilä, 97.
 250 Lampinen, 1976, 49.
 251 Pietilä, 2003, 95.
 252 Pietilä, 95.
 253 Pietilä, 92.
 254 Tiusanen, 1969, 112.
 255 Veistäjä, 1957, 12.
 256 Veistäjä, 13.
 257 Klinge 1995, 63–71.
 258 Knapas R & Koistinen 1993, 8.
 259 Veistäjä 1957, 15–17.
 260 Veistäjä 1957, 15–17.
 261 Esimerkkinä tästä on TTT:n Tampereen Työväen Teatterin puoliammattilaisuuden kauden 1900–1930, käytäntö, jossa johonkin tiettyyn näytelmään maalatut kulissit varustettiin ja käytettiin yhä uudelleen eri näytelmissä. (Teatterimuseon arkisto ja Rajala 1995, 103–104.)
 262 Rajala 1991, 100 ja 102.
 263 Veistäjä 1958, 8.
 264 Veistäjä 1965, 45.
 265 Vuodelta 1912 säilyneen laskun mukaan (Helsingfors 5. nov. 1912). Kotkan VPK/ Karl Heikkinen.
 266 Lampinen 1976, 90–91.
 267 Af Schultén 1970, 12 ja 28; Veistäjä 1957, 23.
 268 Aspelin-Haapkylä 1909, 75. Osa III.
 269 Kuvaus Viipurin juhlaesiripusta: Veistäjä 1957, 215–216
 270 Af Schultén 1970, 12.
 271 Paavolainen 1995, 188.
 272 Lindström 1932, 41.
 273 Savelainen 1996, 9.
 274 Tanskanen 2010, 66–69.
 275 Paavolainen 1995, 197.
 276 Sarajas-Korte, 1989, 200–253.
 277 Sarajas-Korte, 1989, 200–253.
 278 Tanskanen, 2010, 46–60; Tiusanen 1969, 117–118.
 279 Paavolainen 1995, 222.
 280 Paavolainen 1995, 197–198.
 281 Tanskanen 2010, 69.
 282 Tiusanen 1969.
 283 Byckling 2006, 95.
 Lampinen 1976, 49.
 284 Byckling, 95.
 Pietilä 2003, 95.

- 285 Byckling, 95.
 286 Koskimies 1953, 71.
 287 Tanskanen 2010, 66–68 ja 71–72.
 288 Seppälä 2010, 89.
 289 Työväenarkisto. Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirja vuodelta 1931.
 290 Sama henkilö on myöhemmin tekstiilitaiteilija Greta Ahlstedt-Willand.
 291 Lindroos 1988, 35 ja 45.
 292 Lokakuussa Stenius raportoi teatterin aloitteesta rakentaa kulisseeja divisioonien käytössä oleviin teatteritaloihin. Marraskuussa hän ilmoittaa, että jo viiteen valistustaloon oli valmistettu niihin pysyvästi sijoitetut tupa-, salonki- ja metsäkulissit. (Eteläpää 2001, 45.)
 293 Eero Vasaran haastattelu 10.9.1986; Eteläpää 2001, 114.
 294 Enso-levy, pinkopahvi ja muut vastaavat materiaalit.
 295 Talka 1999, 11–12.
 296 Oittinen 1980, 24.
 297 Kajanmaa 1956, 10.
 298 Kalemaa 1980, 12; Ripsaluoma 1995, 48; Pohjonen 1997, 7.
 299 Rajala 1995, 79.
 300 Rajala, 10–11.
 301 Uotila 1979, 39.
 302 Ripsaluoma 1995, 64–65
 303 Uotila 1979, 39.
 304 Uotila, 39.
 305 Suomela 1998, 19.
 306 Kalemaa 1980, 10.
 307 Numminen 1985, 474 ja 483.
 308 Ovaska 1983, 11.
 309 Kempainen 1971, 3.
 310 Pietilä 2003, 15. Ripsaluoma 1995, 19.
 311 Lemin Nuorisoseuran historiikin kirjoitti Anu Talka 1999.
 312 Talka 1999, 6.
 313 Wuorenrinne 1971, 11.
 314 Forssan ympäristön seuratalot. Esite 2004.
 315 Aaltonen 1978, 7–8.
 316 Aaltonen, 7–8.
 317 Suomela 1998, 4.
 318 Suomela, 4.
 319 Suomela, 26.
 320 Rajala 1991, 7.
 321 Wuorenrinne 1971, 11.
 322 Lampinen 1976, 142
 323 Ripsaluoma 1995, 31.
 324 Ripsaluoma, 18.
 325 Ripsaluoma, 19.
 326 Numminen 1985, 483.
 327 Heikki Sepin haastattelu 20.4.2004.
 328 Numminen 1985, 484.
 329 Oittinen 1980, 82–86.
 330 Oittinen, 44–45.
 331 Kalemaa 1980, 23.
 332 Kalemaa, 22.
 333 Ripsaluoma 1995, 61–62.
 334 Aino Mattila opiskeli Suomen näyttämöopistossa vuosina 1922–24. Hän näytteli Tampereen Teatterissa 1926–33. Seuraavaksi hän toimi kiertävänä ohjaajana Peräpohjan nuorisoseuroissa ja johtajana Kajaanin Näyttämöllä. Opettajan ura alkoi Suomen Filmiteollisuuden vuonna 1938 perustamassa filmikoulussa, jossa hän opetti roolianalyysiä ja improvisaatiota. Suomen Teatterikoulussa, johon hän siirtyi vuonna 1945, Aino Mattilasta tuli merkittävä vaikuttajahahmo koulun rehtorin Vilho Ilmarin rinnalla. Improvisaation opettamisesta muodostui pitkään kestänyt työsarja. (Meri 2005, 63–64.)
 335 Lahti & Salmelainen 1937, 42.
 336 Lahti & Salmelainen, 42.
 337 Lahti & Salmelainen, 45.
 338 Lahti & Salmelainen, 45.
 339 Lahti & Salmelainen, 46.
 340 Esimerkiksi harrastajalavastaja ja -ohjaaja Olavi Markkanen ohjeistaa lavastamista antaen valmiita lavastusmalleja erityyppisille näytelmille Suomen Nuorison Liiton kautta. Ohjeet ovat Nuorisoseuraviestissä vuodelta 1952.
 341 Halme, 1929. Näytelmäluettelo on kirjan sisä- ja takakannessa.
 342 Koski, 1986, 33.
 343 Halme 1929, 7.
 344 Halme, 8.
 345 Halme 1929, 9.
 346 Halme 1929, 44.
 347 Halme, 44.
 348 Halme 1929, 52.
 349 Aronpuro 2003, 30.
 350 Alpi, ote näytelmäluettelosta, kansilehden sisäpuoli ja takakansi.
 351 Alpi 1930, 3.
 352 Alpi, 4.
 353 Alpi, 5.
 354 Alpi, 6.
 355 Leistilä 1932, 32.
 356 Leistilä, 33.
 357 Leistilä, 33.
 358 Leistilä 1932, 179.
 359 Leistilä, 182.
 360 Leistilä 1932, 182.
 361 Tämä ongelma oli ratkaistu Ohkolan Nuorisoseuran talossa siten, että takimmaisten penkkien jalat olivat pitemmät kuin muiden penkkien jalat! (Laisi 2000, 29.)
 362 Leistilä 1932, 185.
 363 Leistilä, 182.
 364 Hiukan Leistilän ”uhkakuvaa” on varmaan muistuttanut erään uusmaalaisen seuratalon esirippu, vuodelta 1924. Se oli Enso-pahvista koottu, ”koko näyttämöaukon levyinen ja korkuinen nouseva ja laskeva esirippu, johon Salminen-niminen kiertävä maalari maalasi Topeliuksen *Maamme kirjasta* jäljennetyn kuvan *Väinämöisen laulu*. Sihteerin ehdotukses-

- ta esirippuun maalattiin näyttämöaukon reunaan noin 15 cm korkuisin kirjaimin: ”Hän jätti kantelon jäljelle, laulut suuret lapsillensa” (Laisi 2000, 29).
- 365 Leistilä 1932, 187.
 366 Leistilä 1932, 187.
 367 Leistilä, 187.
 368 Leistilä, 202.
 369 Leistilä 1932, 193.
 370 Leistilä, 194.
 371 Leistilä 1932, 196.
 372 Leistilä, 194.
 373 Leistilä, 195.
 374 Leistilä, 196.
 375 Leistilä 1932, 197.
 376 Leistilä, 197.
 377 Leistilä, 211.
 378 Leistilä 1932, 211.
 379 Leistilä, 211.
 380 Leistilä, 214.
 381 Haapanen 1954, 176.
 382 Haapanen, 221.
 383 Haapanen 1954, 174. Nämä ovat myös ns. muotoon leikattuja kulisseja, joista on runsaasti esimerkkejä kuvien joukossa.
 384 Haapanen, 162–163.
 385 Haapanen 1954, 195, ja 190.
 386 Seppo Nurmimaan haastattelu 10.3.2004.
 387 Lauri Elon haastattelu 3.4.2006. Karin kulissit ovat jääneet myös karkkilalaisen Lydia Virtasen mieleen. Kertoessaan näyttämötoiminnasta Karkkilan Työväenyhdistyksen Ainolassa 1920-luvulla hän muistaa taiteilija Jussi Karin maallaneen sinne hienoja kulisseyä, joista ainakin yhdet olivat kauniit järvimaisemat. Niihin kuuluivat myös sivukatteet eli sivukulissit. Myös tuvan ja kamarin kulissit olivat hänestä erikoisen hyvät ja taiteellisesti korkeatasoiset.
 388 Rajala 1995, 203, 227 ja 79., Rajala 2004, 107, 110, 141, 203, 204, 205, 208, 221, 227, 233, 246, 266, 267, 273, 275, 278, 281.
 389 Saari 1988, 98–99.
 390 Leistilä 1932, 104.
 391 Peltonen 2002, 174.
 392 Peltonen, 77
 393 Karjalohjan Työväenyhdistyksen pöytäkirja 3.6.1928. Karjalohjan Työväenyhdistyksen omistuksessa.
 394 Niinistön sukuarkisto ja Jarmo Niinistön haastattelu 27.9.2001.
 395 Mylläri 2002, 23.
 396 Mylläri, 250.
 397 Jaakkola 1940, 12
 398 Jaakkola, 20.
 399 Kyseessä saattaa olla sama H. Hämälinen, jolla näyttää olleen monta taiteilijanimeä. Näitä olivat Heikki, Hemmo tai Heikko Häme.
 400 Jaakkola 1940, 41.
 401 Työväenarkisto, Antskogin Työväenyhdistyksen pöytäkirjat vuosilta 1911–1912 ja 1931.
 402 Otteet pöytäkirjoista, Leppäkosken Pienviljelijäyhdistyksen Rientolan arkisto 2003.
 403 Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirjat vuosilta 1916–17. Säilytyspaikka Työväenarkisto.
 404 Kulissit saattoivat olla Elli Tompurin ”hovilavastajan” Yrjö Ollilan maalaamat. (Lampinen 1976, 210.)
 405 Ovaska 1983, 13.
 406 Mylläri, 20.
 407 Tiitola 2005, 21.
 408 Tiitola, 21.
 409 Tähän kohtaan lisään huomautuksen: Yleensä teatterikulissit maalattiin liimaväreillä, joita itse sanoisin perinteisiksi väreiksi tässä yhteydessä.
 410 Tiitola 2005, 21.
 411 Tiitola 2005, 20–21.
 412 Knapas M-T & Forsgård 2003, 324.
 413 Tarjanne 1998, 11–14.
 414 Ollikainen 1996, 28–36. Selostus varsinaisesta lavastajakoulutuksesta Suomessa.
 415 Yksi näistä harvoista oli näyttelijätär Dag Stenudd, joka näyttämisen lisäksi myös lavasti Porin Työväenteatterissa ainakin vuonna 1928, koska hänen sopimukseensa oli liitetty kohta: ”maalaa myös kulissit ja suorittaa kaikki näyttämöä koskevan koristemaalaustyön” (Lampinen 1978, 210–211).
 416 Ripsaluoma 1995, 133.
 417 Salola 1986, 10.
 418 Nämä hausalla tavalla naiivit kulissit restauroitiin vuonna 2000. Työn teki professori Seppo Nurmi-maa.
 419 Lahtonen 1972, 18.
 420 Uusitalo 1988, 33.
 421 Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirja 20.11.1915. Työväenarkisto. (Ks. myös s. 174.)
 422 Uusitalo 1988, 33.
 423 Uusitalo, 32.
 424 Uusitalo, 34.
 425 Uusitalo, 28.
 426 Uusitalo, 27.
 427 Uusitalo, 45.
 428 Jarmo Niinistön mukaan hän aloitti oppipoikana Wuoriolla 1901 ja sai viimeisimmän työtodistuksen 1905. (J. Niinistö, 2001.)
 429 J. Niinistö, 2001.
 430 V. Niinistö, 1974. Kirjoittaja tarkoittaa vuonna 1871 alkanutta Taideteollista keskuskoulua, nykyisen Aalto yliopiston, Taiteen ja ja suunnittelun korkeakoulun esimuotoa.
 431 Tässä Väinö Niinistö siteeraa vuonna 1919 julkaisua lehtiartikkelua ”Iltämainen maisema Pantheonin temppelieineen” Arvostelun kirjoitti Suomen Kansallisteatterissa tuohon aikaan työskennellyt kuvaama-aidon opettaja, taiteilija, lavastaja Matti Warén.
 432 Emil Niinistön opintoihin liittyvää kiinnostusta lisää hänen opiskeluaikansa Münchenin taideakatemiassa professori Erchlingin johdolla. Niinistön kanssa samaan aikaan koulussa opiskeli vielä silloin tunnetton Adolf Hitler. Tästä opiskelijasta Emil Niinistöllä

- oli henkilökohtaista tietoa. Hän muistelee: ”Hitler puuhaili yhtä sun toista, muun muassa hän hankki taidekoulun tarvitsemat alastonmallit.” Aikalaisiinsa verrattuna Niinistö matkusteli ilmeisesti poikkeuksellisen paljon tutustuen muun muassa Pietarin, Tukholman ja Pariisin taidemuseoihin. Erityisen etevänä taiteilijana Hitleriä ei pidetty.” (V. Niinistö, 1974.).
- 433 Niinistön apupoikana myöhemmin ollut Veikko Virta kertoo Niinistön näyttäneen siellä otettua valokuvaa, jossa hän ”harjaspäisenä husaarina” – niin kuin hän itse sanoi – seisoi takarivissä. Koulun opettajat ja Adolf Hitler istuivat eturivissä. Emilin mukaan varsin oikukas ja itsepäinen Hitler keskeytti koulun, joko eroamisen tai potkujen takia. (Veikko Virran kirjoitus, jossa hän muistelee Emil Niinistöä ja haastattelu (12.6.2005.)
- 434 Virta 2005.
- 435 Virta 2005.
- 436 Veistäjä 1957, 31.
- 437 Sorjonen 1960, 51.
- 438 Sorjonen, 37.
- 439 Seppälä 2002, 112.
- 440 Sorjonen, 1960, 87.
- 441 Seppälä, 2002, 114. Kuva Teatterimuseosta.
- 442 Seppälä, 72.
- 443 H. Reitala, 1986, 81.
- 444 Veistäjä 1965, 41.
- 445 Savelainen 1996, 10.
- 446 Sonck 1977, 50.
- 447 Sorjonen 1960, 87.
- 448 Sorjonen, 87.
- 449 Sonck 1977, 45.
- 450 Sonck 1977, 50.
- 451 Rosenström 1994, 21.
- 452 Huvudstadsbladet 27.8.1913. Valtion kuvataidearkiston kokoelmat 2007.
- Tampereen Taiteilijaseura 1966. Kulissit näyttävät samalta kuin Matti Taskisen monille uusmaalaisille seurataloille maalaamat kulissit.
- 453 Näin kertoi ylöjärveläinen Elli Mustonen Armas Rauniosta. Tampereen Taiteilijaseura 1966, 10.
- 454 Tampereen Taiteilijaseura 1966, 12.
- 455 Lampinen 1976, 89.
- 456 Pöykkö 1987, 31–32.
- 457 Veistäjä 1957, 102.
- 458 Veistäjä, 102.
- 459 Lukkarinen 2004, 42.
- 460 Valkonen O, 1983, 52.
- 461 Lukkarinen, 42
- 462 Lukkarinen, 43.
- 463 Lukkarinen 2004, 42.
- 464 Lukkarinen, 43.
- 465 Lukkarinen 2004, 42.
- 466 Tiitta 1994, 328.
- 467 Niemi 1985, 35.
- 468 Niemi, 35.
- 469 Klinge 1996, 40.
- 470 Lukkarinen 44.
- 471 Waenerberg 2004, 232.
- 472 Waenerberg 2004, 232.
- 473 Kuvat Ville Lukkarisen artikkelista ”*Paikan henki*” *puhuttelee maisemamaalaria*. (Lukkarinen – Waenerberg 2004, 125).
- 474 Lukkarinen, 120.
- 475 Koskimies 1953, 7.
- 476 Waenerberg 2004, 186.
- 477 Ruotsalainen & Sihvo 1986, 157.
- 478 Aho 1951, 492–493.
- 479 Waenerberg 2004, 239. Annika Waenerberg käyttää näitä luonnoksia kuvituksena artikkelissaan *IV Syysmaisema vai kansallismaisema Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehukset*.
- 480 Waenerberg 2004, 293.
- 481 Waenerberg 2004, 229 ja 235.
- 482 Lukkarinen 2004, 44.
- 483 Lukkarinen, 45.
- 484 Lukkarinen, 44.
- 485 Lukkarinen, 46.
- 486 Waenerberg 2004, 287. Kuva 135.
- 487 Niemi 1985, 121.
- 488 Aho. A. 1951, 498–501.
- 489 Niemi 1985, 121.
- 490 Koskimies 1953, 75.
- 491 Nevala 2003, 52.
- 492 Nevala, 55.
- 493 Niemi 1985, 119.
- 494 Tanskanen 2010, 69.
- 495 Uusi taustafondi tilattiin, Liuksialan työväentalon oston yhteydessä, vuonna 1910 saatujen vanhojen sivukulissien rinnalla käytettäväksi. (Tiitola 2005, 16).

LÄHTEET

- Aaltonen, Matti 1978. *Hykkilän - Lunkaan Nuorisoseura Ahjo 1918–1978*. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa.
- Aho, Antti J. 1951. *Juhani Aho I–II*. Helsinki: Otava.
- Alpi, Eero 1930. *Seuranäyttämöiden käsikirja*. Porvoo: WSOY.
- Aronpuro, Kari 2003. *Augustan tanssikenkä. Pirkanmaalla eläneitä kynäniekkoja 1811–1942*. Tampere: Pirkkalais-kirjailijat r.y.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1907. *Suomalaisen teatterin historia I–II*. Helsinki: SKS.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909–1910. *Suomalaisen Teatterin historia III–IV* Helsinki: SKS.
- Berthold, Margot 1972. *The History of World Theater. From the beginnings to the Baroque*. New York: Continuum.
- Bethausen, Peter 1986. *Karl Friedrich Schinkel. Mit siebzehn farbigen und zweiundfünfzig einfarbigen Abbildungen*. Berlin DDR: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Bjurström, Per 2002. "The Pictorial World of the Stage and its Antecedents." Teoksessa *Scenery from Swedish Court Theatres*. Toim. Barbro Stribolt. Värnamo: Drottningholms teatermuseum.
- Brockett, Oscar G. 1991. *History of the theatre*. Sixth edition. New York: Franklin & Hildy.
- Byckling, Liisa 1984. "Helsingin venäläisen Aleksanterin teatterin rakennusvaiheet." Julkaisussa *Narinkka*. Toim. Marja-Leena Lampinen ja Markku Palokangas. Helsingin kaupunginmuseum: Helsinki.
- Byckling, Liisa 2006. *Arkadiasta Aleksanterin teatteriin: Helsingin venäläinen teatteri 1868–1918*. Julkaisija Liisa Byckling. Kokkola: Antti Välikangas Oy.
- Crabtree, Susan & Beudert, Peter 2005. *Scenic Art for the Theatre*. Focal Press: Waltham, MA – Kidlington, Oxford.
- Crabtree, Susan & Beudert, Peter 2012. *Scenic Art for the Theatre*. Focal Press: Waltham, MA – Kidlington, Oxford.
- Dölle, Sirkku, Savia, Satu & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 2004. *Katse kameraan. Valokuvamuotokuvia Museoviraston kokoelmista*. Helsinki: Museovirasto ja Musta Taide.
- Elo, Lasse 1945. "Lavastus teatteritaiteena." Teoksessa *Suomen näyttämötaiteen vuosikirja – Teatterimme nykyhetki II. 1944–45*. Toim. Eino Krohn. Helsinki: Otava.
- Estander, B. & Hietakari, Eero 1944. *Jokamiehen maailmanhistoria*. Porvoo: WSOY.
- Ervamaa, Jukka 1989. "Kuvataide autonomian alkuajalla." *Ars – Suomen taide* 3. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Weiling & Göös.
- Eskola, Taneli 1997. *Teräslintu ja lumpeen kukka* Aulankokuvaston muutosten tulkinta. Väitöskirja; Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu. Musta Taide.
- Eskola, Taneli 2005. "Aulanko – hämäläisestä kulttuurimaisemasta modernisaation monumentiksi." *Puistot ja Puutarhat*. Suomen Kotiseutuliiton julkaisuja. A 11. Toim. Anna-Maija Halme. Helsinki: Suomen Kotiseutuliitto.
- Eskola, Taneli 2006. "Suomea linnun silmin ja maantieteilijän." *Maamme-laulusta joulukuun kuudenteen*. Toim. Salla Närhinen ja Allan Tiitta. Helsinki: Topelius-seuran julkaisuja 2.
- Eteläpää, Heikki 2001. "Jees, teatteria!" – *sanoi väepeli Ryhmy, sotateatterit 1941–1944*. Helsinki: Edita.
- Gröndahl, Laura 2010. "Tilan tyhjentämisestä maailman kohtaamiseen – havaintoja viime vuosikymmenten suomalaisesta lavastustaiteesta." Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Haapanen, Kaarlo 1954. "Lavastus." *Seuranäyttämötyön opas*. Toim. Kaarina Virolainen. Porvoo: WSOY.
- Halme, Kaarle 1929. *Seuranäyttämö-opas*. Hämeenlinna: Karisto.
- Halonen, Tero & Aro, Laura 2005. *Suomalaisten symbolit*. Jyväskylä: Atena.
- Hakulinen, Kerkko & Ylijokipii Pentti 1989. *Maamme kuvat. Valistuksen maantieteelliset opetustaulut 1903–32*. Helsinki: Otava.
- Hirn, Sven 1977. *Ateljeesta Luontoon. Valokuvaus ja valokuvajat Suomessa 1871–1900*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hirn, Sven 1992. *Operett i Finland 1860–1918*. Ekenäs: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Hirn, Sven 2001. *Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hertzberg, Rafaël 2004. *Helsinki herra Herzbergin silmin. Kertomus 1800-luvun Helsingin elämästä*. Toimitus, suomennot ja kommentaarit Rolf Martinsen. Helsinki: Helsinki-Seura.
- Häyrynen, Maunu 1997. "Isänmaan äidinkasvat." Teoksessa *Maaseudun kulttuurimaisemat*. Toim. Matti Luostarinen ja Anja Yli-Viikari. Sulkava: Suomen Ympäristökeskus.
- Häyrynen, Maunu 2000 "Kansakunta kaleidoskoopissa: Suomalaiskansallinen maisemakuvasto." Teoksessa *Metsä, harju ja järvi näkökulmia suomalaiseen maisemantutkimukseen ja -suunnitteluun*. Helsinki: Metsäntutkimuslaitoksen tiedonantoja 766: 35–45. Toim. J. Saarinen ja P. Raivo.
- Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa. Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentuminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 834. Helsinki: SKS.
- Ilmonen, Mervi 2002. "Suomalaisuuden maisema." Teoksessa *Maiseman arvo s j tus*. Toim. Maunu Häyrynen ja Olli Immonen. Lahti: Lahden kansainvälisen soveltavan estetiikan instituutti 1966 a.

- Jaakkola, Lasse 1940. *Jyväskylän Työväen näyttämö 30-vuotias. 1910–1940*. Jyväskylä.
- Kajanmaa, Osmo 1956. *Loikkanen ja sen VPK ym. Viipurin Karjalan VPK*. Mammala: Viipurin Karjalan VPK.
- Kalemaa, Kalevi 1980. *Aatteen ja taiteen liitto. Suomalaisen työvänteatteerin ja Työväen Näyttämöiden Liiton (1920–1980) kehityslinjoja*. Tampere: Työväen Näyttämöiden Liitto ry.
- Kallinen, Timo 1990. *Teatterikoulun historia*. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Karjalainen, Pauli Tapani 2002. ”3 Näkökulmaa maisemaan.” Teoksessa *Maiseman arvo[s] tus*. Toim. Maudu Häyrynen & Olli Immonen. Lahti: Lahden kansainvälisen soveltavan estetiikan instituutti 1966 a.
- Karjalainen, Tuula 1993. ”Käsin tehty maailma – Marta Wendelinin kuvaston diskursiivisia ulottuvuuksia.” Julkaisussa *Taidehistorian tutkimuksia 13*. Toim. Anna Aurasmaa. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Kemppainen, Uolevi 1971. *Itku, nauru ja kaikki ihmisen vivahdet. Pieniä piirteitä Hyvinkään teatterista ja sen taustasta*. Hyvinkää: Hyvinkään Teatteri.
- Kernolde, George 1989. *The Theatre in History*. London: The University of Arkansas Press.
- Kiviranta, Marja-Terttu, Rossi, Leena-Maija & Pohjola Ilpo 1991. *Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo: WSOY.
- Klinge, Matti 1995. *Katsaus Suomen historiaan*. Keuruu: Otava.
- Klinge, Matti 1996. ”Corot, maisema.” *Näköalapaikalla Aino Reitalan juhla kirja*. Toimituskunta – Petra Havu, Timo Huuskonen, Anna Kortelainen, Ville Lukkari-nen, Tutta Palin, Lars Saari. Toim. Anna Ruotsalainen. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Knapas, Marja Terttu & Forsgård, Aino 2003. ”Suomalaisuus.” Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3 Oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Helsinki.
- Knapas, Rainer 1989. ”Suomi vuoden 1809 jälkeen.” *Ars Suomen taide 3*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki. Weiling & Göös.
- Knapas, Rainer & Koistinen, Pertti 1993: *Historiallisia kuvia. Suomi vanhassa grafiikassa*. Helsinki: SKS.
- Kolbe, Laura & Kervanto Nevanlinna, Anja 2003: ”Oma maa ja maailma.” *Suomen kulttuurihistoria osa 3*. Helsinki: Tammi.
- Kolmijoki, Jorma 1985. *Teatteritalon syntyvaiheet. Kansallisteatterin rakennuspiirustuksia ja julkisivukilpailun osallistuneita luonnoksia*. Helsinki: Suomen Kansallisteatteri.
- Koski, Pirkko 1986. *Kansan teatteri. 1. Kansan näyttämö, Koiton näyttämö. 2. Helsingin Kansanteatteri*. Helsinki: Helsingin teatterisäätiö 1986–1987.
- Koski, Pirkko 1993. *Suomalaisen teatterin vaiheista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koskiluoma, Maaria & Kyrö, Pekka 1986. *Huojuva talo – romaanista teatteriesitykseksi*. Keuruu: Otava.
- Koskimies, Rafael 1953. *Suomen Kansallisteatteri 1902–1917*. Helsinki: Otava.
- Krauss, Rosalind E. 1989. ”Kuvanveiston laajentunut kenttä.” Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Jyväskylä: Taide.
- Kruskopf, Erik 1989. *Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaiheita*. Porvoo: WSOY.
- Kukkonen, Jukka 1987. *Victor Barsokevitsch. Valokuvia 1893–1927*. Viktor Barsokevitsch -seuran julkaisuja 1. Kuopio: VB – Valokuvakeskus.
- Lahti, Louna & Lahti, Markku 1989. *Suomalaisen taideopas*. Helsinki: Tammi.
- Lahti, Ilmari & Salmelainen, Eino 1937. *Teatteri ja Näyttelijä*. Jyväskylä: Gummerrus.
- Lahtonen, Hannu 1972. *Forssalaista teatteria vuodesta 1880*. Forssa: Lounais-Hämeen kotiseutu- ja museoyhdistys.
- Laiho, Marianna & Leino, Ritva 1988. *Erojen leikki. Muodin jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Laisi, Karita 2000. *Replikkejä ja muistoja Ohkolan näyttämölä sadan vuoden ajalta*. Ohkolan Nuorisoseura 2000. Hämeenlinna.
- Laitinen, Kai 1986. *Aleksis Kivi Nummisuutarit*. Helsinki: Otava.
- Lampinen, Marja-Liisa 1976. *Teatteri Porissa. Porin teatteritoiminnan historiaa 1848–1973*. Pori.
- Larin-Kyösti 1950. *Maassa ja tähdissä – valikoima näytelmiä*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen J. V. 1928, *Aleksis Kivi – valitut teokset*. Otava: Helsinki.
- Leikola, Anto, Lokki, Juhani, Stjernberg, Torsten & Ulfens, Johan 2001. *Magnus von Wright. Dagbok 1850–1862*. Helsingfors: Svenska Litteratur Sällskapet i Finland.
- Leikola, Anto, Lokki, Juhani, Stjernberg, Torsten & Ulfens, Johan 2004, *Magnus von Wright Dagbok 1863–1868*. Helsingfors: Svenska Litteratur Sällskapet i Finland.
- Leistikö, Topo 1932: *Seuranäyttämötyö. Suuntaviivoja ja opastuksia*. Helsinki: Otava.
- Lindroos, Ernst 1988. *Kring Wrethalla. Kimito ungdomsförening 1888–1988*. Ekenäs: Ekenäs Tryckeri Ab.
- Lindström, Aune 1932. *Taiteilijajelkset Von Wright*. Helsinki: Otava.
- Lukkarinen, Ville 2004. ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila.” Teoksessa Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki. SKS.
- Lukkarinen, Ville 2004. ”Paikan henki” puhuttelee maisemamaalaria.” Teoksessa Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki. SKS.
- Långhjelm, E. 1951. *S. Wuorio. Kortfattad historik över en Helsingfors-firmas utveckling 1890–1950*. Tampere.
- Meri, Lauri 2005. *Näyttelijät sodan varjossa – Teatterikoulun ensimmäinen kurssi 1943–1945*. Helsinki: Otava.
- Mäkelä, Asko 1990. ”Mitä on käsitetäide?” Teoksessa *Taidehallin vuosijulkaisu 89–90*. Toimituskunta: Jorma Hautala, Asko Mäkelä, Tuomas Mäntynen, Seppo Niinivaara ja Reijo Viljanen. Helsinki: Taide.

- Mylläri, Timo 2002. *Seinäjoen Työväenyhdistys 1902–2002*. Ilmajoki: Seinäjoen Työväenyhdistys.
- Nevala, Maija-Liisa 2003. *Suomen Kansallisteatteri: teatteritalo ennen ja nyt*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Juhani 1985. *Juhani Aho*. Helsinki: SKS.
- Niinistö, Väinö 1974. *Hakastarolainen* Salo-Uskela seuran joululehti no: 8. Salo.
- Nordman, Petrus 1898. *Maantieteen opetuksen tarkoitus, välikappaleet ja metodi*. (suomentanut A. R. Blomquist). Helsinki.
- Numminen, Jaakko 1985. *Suomen nuorisoseuraliikkeen historia I–III*. Helsinki: Otava. Oenslager, Donald 1975. *Stage Desing. Four Centuries of Scenic Invention*. New York : The Viking Press.
- Ovaska, Sulo 1983. *Vuoksenlaakson näyttämö- ja teatteritoimintaa 1903–1983*. Imatra: Imatran Teatteri 1983.
- Paavolainen, Pentti 1995. *Eurooppalaisen teatterin historiaa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Avoin korkeakoulu-opetus.
- Paavolainen, Pentti & Kukkonen, Aino 2005. *Näyttämöllä teatterihistoriaa Suomesta*. Helsinki: Wsoy.
- Peltonen, Rauno 2002. Jämsä: *Jämsänkosken Työväenyhdistys*.
- Pettersson, Carl-Gustav & Smids, Theres 1971 ja 1995. *Teaterhistoria*. Stockholm-Örebro 1998: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Pietilä, Elina 2003. *Sivistävä huvi. Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1910*. Helsinki: SKS.
- Pohjonen, Veikko 1997. *Parrasvaloisia 90 vuotta. Yksipihlajan Työväennäyttämö 1907–1977*. Pori.
- Pöykkö, Kalevi 1978. ”C. L. Engelin esirippuluonnoksesta ja sen taustatekijöistä.” Julkaisussa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 4*. Toim. Aimo Reitala. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Pöykkö, Kalevi 1990. ”Pääkaupungin teatterit.” Teoksessa *Carl Ludvig Engel 1778–1840. Pääkaupungin arkkitehti*. Näyttelyluettelo, näyttely Helsingin Tuomiokirkon kryptassa 7.8.–4.9.1990. Toim. Henrik Lilius. Helsinki: Opetusministeriö.
- Rajala, Panu 1991 *Taiteesta ja taistelusta. Tampereen Työväenteatterin vaiheita. Tampereen Työväen Teatteri 1901–1918*. Helsinki: Tammi.
- Rajala, Panu 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918–1964*. Tampere: Tammi.
- Rajala, Panu 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot. Tampereen teatteri 1904–2004*. Tampere: Tampereen teatteri.
- Reitala, Aimo 1989. ”Maalaustaide 1860–1880.” *Ars – Suomen taide 3*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Weiling & Göös.
- Reitala, Heta 1986. Toim. ”Skenografian keskeisiä termejä ja lavastajien ja pukusuunnittelijoiden/puvustonhoitajien kiinnitykset teattereittain.” Teoksessa *Suomalaisista Skenografiaa lähtökohtia lavastuksen tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5. Helsinki.
- Ripsaluoma, Marjatta 1995. *Elämää näyttämöllä. Harrastajateatteria Virtain Hauhuulla, Monoskylässä ja Killinkoskella vuoteen 1939*. TUTKIVI (Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusaseman raportteja) 8. Tampere.
- Rosenström, Hilding 1994. *Emsalo Allmogeförening 1948–1994*. Borgå. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ruotsalainen, Matti & Sihvo, Hannes 1986. *Karjalan kuvat*. Helsinki. Tammi.
- Saari V. E. 1988. ”Katjana Kalliolla.” Teoksessa *Hämeenlinnan Työväenyhdistys 1888–1988*. Hämeenlinnan Työväenyhdistys. Joensuu.
- Saarikangas, Kirsi 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli: asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: SKS.
- Salola, Eero 1986. *Muistaakseni*. Eero Salola. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme: 1989. ”Maalaustaide 1880-luvulla. Realismin aika.” *Ars – Suomen taide 3*. Helsinki: Weilin & Göös.
- Saraste, Leena 1996. *Valokuva tradition ja toden välissä*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 45. Helsinki: Musta Taide
- Savelainen, Hannele 1998. *Nelimarkan maisema 1920-luku Eero Nelimarkan maisemataiteessa – aikansa maisemasta ajattomaan maisemaan*. Helsingin Yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XVII. Helsinki.
- Savelainen, Hannele 1996. ”Luonnon jäljillä.” Näyttelyluettelo Tampereen Taidemuseo. Näyttely *Luonnon jäljillä 1920-luku Suomen maisemataiteessa*. Tampere: Tampereen Taidemuseo.
- Shulten, Marius af 1970. *Svenska Teatern Benois teaterhus*. Helsingfors: Svenska Teater.
- Sepänmaa, Yrjö 1991. *Kauneuden käsite & Ympäristö kokonaistaideteoksena*. Valtion teknillinen tutkimuskeskus. Tiedotteita 1294. Espoo.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. ”Teatteri leviää Suomeen.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. (Toim.) Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. ”Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. (Toim.) Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. ”Fennomanian kerrostumia draamassa.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. (Toim.) Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. ”Demokraattinen teatteri.” Harrastajateatterin vuosisata. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. (Toim.) Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2002. *Torpalta taloon. Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Kuopio: Media Wallius.
- Sonck, G. E. 1977. Yrjö Saarinen 1. Osa. *Elämäkerrtaa, kuvia, kirjeitä, tarinoita*. Hyvinkään kaupunki.
- Sorjonen, Kalevi 1960. *Jyväskylän teatterielämää ja Jyväskylän Työväenteatteri 1901–1960*.
- Sporre, Dennis, J. & Burroughs, Robert, C. 1991. *Scene design in the Theatre*. Prentice Engelwood Lifts, N.J.
- Stribolt, Barbro 1986. *The Carl Grabow Collection at the Drottningholm Theatre Museum*. Stockholm: Drottningholm Theatre Museum.

- Stribolt, Barbro 2002. (Toim.) *Scenery from swedish Court Theaters*. Stockholm: Drottningholms teatermuseum. Värnamo.
- Suomalainen Tietosanakirja W&G 1991. Helsinki: Weiling & Göös
- Suomela, Risto 1998. *Herajoen Työväenyhdistys ry. Historiikki 1908–1998*. Riihimäki.
- Talka, Anu 1999. *Sivistystyöstä harrastustoimintaan*. Lemm Nuorisoseura 1889–1993. Lappeenranta.
- Tampereen Taiteilijaseura 1920–1990. Tampere: Tampereen Taiteilijaseura 1966.
- Tanskanen, Katri 2010. ”Idealismista illuusioon.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. (Toim.) Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Tarjanne, Hilla 1998. *S. Wuorio Helsingiläinen koristemaalusuuli*. Helsingin kaupungin museo. Jyväskylä: Gummerrus.
- Tietosanakirja III. WSOY. 1911. Helsinki: WSOY.
- Tiitola, Eero 2005. *Salon kuiske*. Saarikylien nuorisoseura 100 vuotta. Kangasala: Eräsalon Kirjapaino Oy.
- Tiitta, Allan 1994. *Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*. Suomen tiedeseura. Tampere.
- Tiitta, Allan 2002. ”Suomalaisen maiseman hahmottuminen”. Teoksessa *Suomalainen maisema. Maisemantutkimuksen näkökulmia*. Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja nro 1. Helsinki.
- Tiusanen, Timo 1969. *Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Uusi Tietosanakirja Otava 1962. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1988. *Meidän poikamme Erkki Karu ja hänen aikakautensa. Suomalaisen elokuvan perustan laskija*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Uotila, Jukka 1979. *Uudenkaupungin Teatterin 75-vuotiset juuret*. Uusikaupunki.
- Waenerberg, Annika 2004. ”Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehukset.” Teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800-luvun- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Ville Lukkarinen ja Annika Waenerberg: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3. Helsinki. SKS.
- Walker, John A. 1991. *Glossary of art architecture and design since 1945*. London: Library association publishing.
- Valente, Ilaria 1988. ”Scenografia per il Enzo Frigemon:” Don Giovanni. Domus no: 696. Milano.
- Valkonen, Olli 1988. *Ateneum-ops. Isak Waklinista Wäinö Aaltoseen*. Suomen taideakatemia ja Ateneumin taidemuseo. Keuruu: Otava.
- Valkonen, Olli & Valkonen, Markku 1983. *Suomen taide. Suomalaisuus 2*. Porvoo: WSOY.
- Valkonen, Olli & Valkonen, Markku 1986: *Suomen ja maailman taide*. Hakemisto. 1. painos. Porvoo: WSOY.
- Veistjä, Verner 1950. *Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat*. Helsinki: Tammi.
- Veistjä, Verner 1957. *Viipurin ja muun Suomen teatteri*. Helsinki: Tammi.
- Veistjä, Verner 1958. *Kotkan teatterit ja Näyttämöt*. Kuvaus Kotkan teatterielämästä vuosina 1908–1958. Kotka: Kotkan Kaupunginteatteri Oy.
- Veistjä, Verner 1965. *Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat*. Helsinki: Tammi.
- Wickham, Glynne 1992. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nyttjä. Toim. Pentti Paavolainen, Timo Kallinen ja Esko Solervo. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Viljo, Eeva-Maija, Nyman, Lena & Zilliacus, Clas 1989. *Åbo teaterhus 150 år*. Åbo: Åbo Academis Förlag – Åbo Academy Press.
- Virolainen, Kaarina 1954. Toim. *Seuranäyttämöön opas*. Porvoo: WSOY.
- Vornanen, Rauni 1989. *Uusi sivistyssanakirja*. Toim. Annukka Aikio uusintanut Rauni Vornanen. Helsinki: Otava.
- Wuorenrinne, T. J. 1971. *Tupanäyttämöltä se alkoi*. Helsinki.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Suullisia lähteitä

- Lauri Elo 3.4. 2006. Tampere
- Heikki Hovi 15.9.2004. Lemi
- Maila Klemi 16.9.2004. Helsinki
- Jorma Lindfors 1.5.1994. Helsinki
- Jarmo Niinistö 27.9.2001 ja 8.6.2004. Halikko
- Seppo Nurmimaa 10.3.2004. Helsinki
- Vappu Nummela 10.3.1994 Helsinki ja 4.8. 2004 Ruovesi.
- Elli Mustonen 18.8.2002. Ylöjärvi
- Inkeri Stong 3.5.2004. Ojakkala
- Heikki Seppi 4.8. 2004. Ruovesi
- Raimo Tamminen 10.8.2005. Helsinki.
- Eero Vasara 10.9.1986. Helsinki.
- Veikko Virta 12.6. 2003 Helsinki ja 23.10. Karjalohja.

MUUT PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistot

- Suomen Kansallisteatterin arkisto
- Arja Seimola 1987. Luettelo Suomen Kansallisteatterin vanhoista tyyppikulisista.
- Helsingin Ruotsalaisen Teatterin arkisto.
- Magnus von Wrightin Saaren maisema -luonnos vuodelta 1864 ja Benois`in teatteritalon rakentamista koskevat tiedot.
- Tallinnan Teatterimuseo
- Seidi Raid 15.2.2005. Eestin teatterimaalaus ja vanhat tyyppikulisit.
- Teatterimuseo Helsingissä. Sanna Teittinen vanhat tyyppikulisit teatterimuseon varasto Karkkila. Teatterimuseon arkisto. Päivi Laine Valokuvat vanhoista

kulisseista ja niihin liittyvät tiedot. Teija Hakamäki kirjallinen kuvakooste teatterimuseossa tiedossa olevista ja säilytettävistä vanhoista näyttämöfondeista.

Lohjan Museo
Salon Museo
Etelä-Karjalan Museo

Työväen arkisto: Antskogin Työväenyhdistyksen pöytäkirjat vuosilta 1911–1912 ja 1931. Leppäkosken Työväenyhdistyksen pöytäkirja vuosilta 1916–1917 ja Karjalohjan Työväenyhdistyksen pöytäkirja vuodelta 1928.

Opinnäytetyöt

Byckling, Liisa 1986: *Suomalaista ja venäläistä teatteria autonomian loppupuolella. Vertailua ja yhteyksien osoittamista. Pro gradu, yleinen kirjallisuustiede ja estetiikka, draamakirjallisuuden linja. Helsingin yliopisto.*

Gröndahl, Laura 2004: *Experiences in Theatrical space. Five scenographies of Miss Julie.* Väitöskirja, Aalto yliopisto. Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen laitos.

Hirvikoski, Reija 2005: *Tahdon tiellä.* Väitöskirja, Aalto yliopisto. Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu elokuva- ja lavastustaiteen laitos.

Ikonen, Liisa 1996: *Mistä kuvat tulevat? Kuvan syntyprosessi Hypnos-projektissa 1993–1995.* Licensiaatintyö, lavastustaiteen laitos. Taideteollinen korkeakoulu.

Ikonen, Liisa 2005: *Dialogista skenografiaa, vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa.* Väitöskirja, Aalto yliopisto. Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen laitos.

Oittinen, Tytti 1980: *Työväen Näyttämöiden liitto 1920–1970. Suomalaisen työväenteatteritoiminnan aatteelliset ja käytännölliset tavoitteet ja niiden toteutuminen Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnassa.* Licensiaatintyö, yleinen kirjallisuustiede ja estetiikka, draamakirjallisuuden linja. Helsingin yliopisto.

Ollikainen, Rauni 1996: *Muuttuva lavastus.* Licensiaatintyö, lavastustaiteen laitos. Taideteollinen korkeakoulu.

Koulutustilaisuus/seminaari

Rauma Tuula 1995: Kirjallista taustatietoa, moniste C. L. Engelin teatteritalon pienoismallia varten. Teatterimuseo ja Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen osasto.

Seimola, Arja 1985: *Lavastustaide Suomessa.* Seminaariesitelmä ja moniste. Eurooppalaisen ja suomalaisen teatterilavastuksen kehitystä ja suuntaviivoja -seminaari 8.–10.3 ja 16.3. 1985. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus 1985.

Sihvo, Hannes 1994: *Maisemantutkimus ja Suomi.* Ympäristöestetiikan konferenssin avaus. Ympäristöestetiikan 1 konferenssi Kolilla 20.–24.6.1994.

Teatterikorkeakoulu *Studio Thalia* -seminaariin liittyvä kirjallinen esittely. 15.–16.5. 1993.

Sähköposti

Jukka Ervamaa 14.10.2004, 19.10.2004 ja 27.11.2004. Magnus von Wright -tiedot.

Laura Kajaste 20.2.2007 Suomen Kansallisteatterin arkisto. Kuva teatterin vanhasta kulissista.

Teija Hakamäki 3.3.2007 Teatterimuseo. Tietoja teatterimuseossa säilytettävistä vanhoista kulisseista.

HENKILÖHAKEMISTO

- Aalberg, Ida, 87
 Aalto, Alvar, 153
 Aalto, Emil, 157, 205, 267
 Aaltonen, Matti, 280
 Aspelin-Haapkylä, Eliel, 87, 279
 Adlerberg, Nikolai, 74, 278
 Ahlstedt, Greta, ks. Ahlstedt-Willand, Margareta
 Ahlstedt-Willand, Margareta, 102, 153–154, 157, 166, 194, 280
 Ahlstedt, Fredrik, 175
 Ahlstedt, Nina, 154
 Aho, Antti. J., 282
 Aho, Juhani, 176, 182, 184–185, 187, 188
 Ahonurho, Urho, 153–154, 157, 262
 Ahrenberg, Jac, 74
 Aiskylos, Vitruvius, 48
 Alberti, Leon Batista, 50
 Alkio, Santeri, 111, 115
 Alpi, Eero, 114–115, 118–119, 130, 195, 280
 Aristoteles, 48
 Aro, Laura, 276
 Aronpuro, Kari, 280
 Aspegren, Kerttu, 87
 Aune, O. J., 30
 Backman, Mia, 174
 Becker von, Adolf, 175
 Benard, Pjotr, 74
 Benois, Nikolai, 65
 Bergbom, Emilie, 77, 94, 115
 Bergbom, Kaarlo, 77, 91, 94, 98, 115
 Bergström, Otto, 142
 Bergholm, Eija-Elina, 34
 Berndtson, Fredrik, 89
 Berggrén, Otto, 136, 142, 157, 214
 Berthold, Margot, 277
 Bethausen, Peter, 277
 Beudert, Peter, 277
 Bibiena, Carlo Galli, 50
 Bjurström, Per, 277
 Blackstadius, J. Z., 63
 Blanche, August 89
 Boman, F. R., 142, 157
 Bonsdorf von, Pauline, 44
 Bonuvier, Carl Gustav, 58, 59
 Brockett, Oscar G., 277
 Brunelleschi, 50
 Burroughs, Robert, 277
 Byckling, Liisa, 278
 Böök, Tapani, 87
 Crabtree, Susan, 277
 Calonius, Laura, 89
 Canossa, Lodovico, 50
 Canth, Minna, 174
 Castegren, Hilda, 29
 Castiglione, Baldassare, 50
 Cawén, Alwar, 25
 Churberg, Fanny, 41
 Cygnaeus, Fredrik, 91
 Donatello, 50
 Dölle, Sirkku, 276
 Edelfelt, Albert, 175
 Ehnberg, Paul, 81
 Ekman, R. W., 60, 80
 Elo, Lasse, 27, 28
 Elo, Lauri, 45, 276, 281
 Engel, Carl Ludvig, 59–62, 73, 173, 277
 Engelhart, H. T., 59
 Erkkilä, Rauni, 108, 110,
 Ervamaa, Jukka, 66, 67, 276–280
 Eskola, Taneli, 15–16, 44–45, 276
 Essen von, August, 89
 Estlander, B., 276
 Eteläpää, Heikki, 103, 280
 Fager, Karl, 25, 78
 Falkman, Severin, 74, 175
 Fazzoletto, Timido, 277
 Forsgård, Aino, 277, 281
 Francesca, Pierro de la, 50
 Franzen, Franz, Mikael, 13
 Gallen-Kallela, Akseli, 186, 276
 Gilberti, Lorenzo, 50
 Grabow, Carl, 10, 72, 73, 76–80, 96, 172, 192–193, 276, 278
 Gropius, Carl, 278
 Gropius, Paul 65, 67–69, 71–73, 75, 78–79, 97, 192, 277, 278
 Gröndahl, Laura, 43, 46
 Gylich, P. J., 61
 Hartman, Pia Christina, 278
 Haapanen, Kaarle, 114–115, 127–129, 130, 281
 Hakamäki, Teija, 279
 Hakulinen, Kerkko, 21, 276
 Halme, Kaarle, 44, 115, 280, 115–117, 120, 130, 136, 195
 Halonen, Pekka, 41, 188
 Halonen, Tero, 276
 Hannikainen, Pietari, 85, 91, 197, 279
 Heiberg, Ludwig, 89
 Heidegger, Martin, 46
 Heikkinen, Karl, 279
 Heinänen, Oskari, 73, 77, 96
 Helander, O. I., 107
 Hellaakoski, Aaro, 276
 Hellstén, Karl Konstantin, 62, 64, 80, 93
 Hermelin, S. G., 17, 19, 185
 Herzberg, Rafael, 279
 Hietakari, Eero, 276

Hirn, Sven, 30, 43, 82–83, 276
 Hirvikoski, Reija, 46
 Hitler, Adolf, 282
 Holmberg, Werner, 177
 Holmstén, Wilhelm, 81
 Hällström, Carl, Peter, 17, 19
 Häme, Heikki/Heikku, 131, 146, 150–151, 157, 194, 224, 268, 281
 Häyrynen, Maunu, 14, 17, 45, 276, 277
 Ibsen, Henrik, 98, 278
 Ikonen, Liisa, 45–46
 Ilmari, Wilho, 280
 Jaakkola, Lasse, 281
 Jolin, 89
 Jousinen, Oiva, 40, 143, 157, 164–165, 194, 208–210, 234–235, 241
 Järnefelt, Eero, 14, 41, 170–171, 181–191, 276, 282
 Kaitavuori, Kaija, 276
 Kajanmaa, Osmo, 280
 Kalemaa, Kalevi, 44, 112, 280
 Kallinen, Timo, 279
 Kallioinen, Ossi, 41
 Kari, Jussi, 95, 131, 281
 Karimo, Aarne, 95–96
 Karjalainen, Tuula, 276
 Karu, Elli, 146
 Karu, Erkki, 41, 44, 82, 102, 131, 133, 136–137, 146–147, 153, 157, 194, 201
 Katariina II, 31
 Keinänen, S. A., 175
 Kempainen, Uolevi, 107, 280
 Kernolde, George, 277
 Kervanto Nevanlinna Anja, 276, 277
 Kirvesniemi, Elias, 107
 Kivi, Aleksis, 20, 121, 162, 182, 276
 Kivijärvi, Erkki, 174
 Kiviranta, Marja-Terttu, 277
 Knapas, Marja-Terttu, 277, 281
 Knapas, Rainer, 276, 279
 Knudsen, Peder, 43, 81–83, 114–118
 Knutson, Johan, 37, 86, 99, 175, 182
 Koistinen, Pertti, 276
 Kokkos, Jannis, 31
 Kolbe, Laura, 276, 277
 Kolmijoki, Jorma, 278
 Koski, Pirkko, 279, 280
 Koskiluoma, Maaria, 188, 280, 282
 Koskimies, Rafael, 188, 280, 282
 Koskinen, Samuel, 80
 Krauss, Rosalinda E., 32, 276
 Kruskopf, Erik, 31, 276
 Kukkonen, Aino, 43
 Kukkonen, Jukka, 276
 Kügelgen von, Karl, 18, 175, 186
 Kyrö, Pekka, 277
 Lagervall, Jaakko, 197
 Lahti, Ilmari, 280
 Lahti, Louna, 276
 Lahti, Markku, 276
 Lahtonen, Hannu, 281
 Laiho, Marianna, 276
 Lai, Karita, 281
 Laitinen, Kai, 85, 279
 Lampinen, Marja-Liisa, 43, 60, 64, 277–282
 Larin, A., 74
 Larin-Kyösti (Larson, Kyösti), 88, 146, 279
 Legler, Thomas, 63
 Lehtinen, Oskari, 141, 227
 Lehtinen, Torsti, 142, 157
 Lehtonen, J. V., 279
 Leikola, Antto, 277–278, 284
 Leino, Benjamin, 30
 Leino, Ritva, 276
 Leistilä, Topo, 44, 115, 119–128, 130–131, 195, 280–281
 Leo X., 50
 Leväluoma, Eero, 147
 Limnel, Emanuel, 63
 Lindfors, Jorma, 45
 Lindström, Aune, 276, 279
 Lokki, Juhani, 277–278, 284
 Loos, Adolf, 27
 Lukkarinen, Ville, 45, 66, 178, 180, 185–186, 277, 282
 Mannerheim, August, 66
 Markkanen, Olavi, 280
 Mattila, Aino, 113–114, 280
 Mattson, Erik, 81
 Meri, Lauri, 280
 Mikkola, Yrjö, 138
 Munsterhjelm, Hjalmar, 175–176, 179, 183
 Mustonen, Elli, 282
 Mylläri, Timo, 133, 281
 Mäkelä, Asko, 277
 Niemelä, Jussi, 142, 244
 Niemi, Juhani, 176, 282
 Niinistö, Emil, 41, 133, 135, 143, 147–148, 150, 157, 194, 212–213, 246, 248, 266, 281–282
 Niinistö, Jarmo, 45, 150, 281
 Niinistö, Väinö, 147, 281
 Nordmann, Petrus, 22
 Numminen, Jaakko, 106, 112, 280
 Numminen, Lauri, 131, 142, 142–143, 146, 151, 156–17, 194, 203–204, 230, 242, 254, 272
 Nurmimaa, Seppo, 45, 157, 215, 281
 Nyblin, Daniel, 30
 Nyman, Leena, 43, 277
 Oittinen, Tytti, 44, 104, 280
 Ojanen, Felix, 153, 223, 234
 Osuhovski, Ieronim, 74
 Ovaska, Sulo, 107, 280–281, 285
 Overskou, 89
 Paavolainen, Pentti, 98, 279
 Pacius, Fredrik, 65, 277
 Palladio, Andrea, 48, 52
 Pekari, Aatu, 107
 Peltonen, Rauno, 281
 Peltonen, Uuno, 142, 158

- Peruzzi, Baldassare, 50
 Pettersson, Carl-Gustav, 277
 Pietilä, Eila, 44, 84, 90, 279-280
 Pinello, N. H., 89, 279
 Pitkänen, Ari, 39-41
 Pohjola, Ilppo, 277
 Pollio, Vitruvius Marcus, 48
 Pollux, 48
 Potemkin, Grigori, 31
 Putkonen, Lauri, 14
 Pöykkö, Kalevi, 61-62, 277, 282
 Rajala, Panu, 279-281
 Rauma, Tuula, 277
 Raunio, Armas, 153-154, 157, 282
 Rautoja, R., 142-143, 157, 264
 Reitala, Aimo, 276
 Reitala, Heta, 43, 81, 276, 279, 282
 Riis, Charles, 29-30
 Ripsaluoma, Aukusti, 113
 Ripsaluoma, Marjatta, 44, 280-281
 Roos, J., 93
 Rossi, Leena-Maija, 277
 Runeberg, Johan, Ludwig, 13, 16-17, 66, 89-90, 175-176, 195
 Ruotsalainen, Matti, 276, 282
 Saari, V. E., 281
 Saarikangas, Kirsi, 27, 276
 Saarinen, Eliel, 121
 Saarinen, Yrjö, 143, 153, 194, 223, 234
 Salmelainen, Eino, 280
 Sarajas-Korte, Salme, 279
 Saraste, Leena, 276
 Savelainen, Hannele, 14, 276, 279, 282
 Savia, Satu, 276
 Schinkel, Karl Friedrich, 62, 277
 Schultén af, Marius, 43, 66-67, 69, 73, 177, 277-279
 Scribe, Eugene, 89, 279
 Seimola, Arja, 78, 276-278
 Seppi, Heikki, 112, 280
 Seppälä, Mikko-Olavi, 89, 277-280, 282
 Sepänmaa, Yrjö, 32, 35, 45, 276-277
 Serlio, Sebastiano, 47-49
 Sihvo, Hannes, 15, 20, 182, 276, 282
 Sipilä, Jukka, 39-40
 Šiškov, M., 75, 79, 98
 Skobejev, Aleksander, 79
 Smids, Theres, 277
 Snellman, Eero, 82
 Sofokles, 48
 Soldan-Brofeldt, Venny, 182, 188
 Sorjonen, Kalevi, 282
 Sporre, Dennis, 277
 Starck, Peter, 63
 Stegars, Rolf, 78
 Stenberg, J. E., 76
 Stenius, 280
 Stenudd, Dag, 281
 Sternberg, Torsten, 277
 Stong, Inkeri, 152
 Stribolt, Barbro, 43
 Strindberg, August, 46
 Strömholm, 74
 Suomela, Risto, 280
 Sältin, Alexandra, 175
 Söderstrand, C. G., 63, 69, 80, 140, 192
 Söderstrand, Ernst, 63
 Säfsström, 89
 Talka, Anu, 280.
 Tanskanen, Katri, 43, 279-280
 Tarjanne, Hilla, 81, 277-279, 281
 Tarjanne, Onni, 188
 Taskinen, Matti, 41, 102, 132-133, 153-154, 156-157, 194, 200, 219-221, 232-233, 237, 271, 282
 Tausta, Juho, 41, 132, 142, 156, 258
 Terho, Jalmari, 138, 153, 155-157, 168-169, 190-191, 194-195, 202
 Tiitola, Eero, 138, 190, 281-282
 Tiitta, Allan, 45, 276, 282
 Tiusanen, Timo, 43, 92, 277-279, 282
 Tompuri, Elli, 137, 281
 Topelius, Zacharias, 13, 16-17, 45, 66
 Tuukka, Martti, 78, 82, 147
 Ulfens, Johan, 277
 Uotila, Jukka, 280
 Uusitalo, Kari, 44, 146, 279 281
 Valente, Ilaria, 31, 276
 Valkonen, Olli, 282
 Vasara, Eero, 41, 103, 131, 143, 146, 151, 157, 218, 255, 280
 Veistäjä, Verner, 276-279, 282
 Viljo, Eeva, 43
 Virolainen, Kaarina, 115
 Virta, Veikko, 148, 282
 Virtanen, Lydia, 281
 Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 276
 Vuori, Kaarlo, 95, 153
 Vuorinen, Väinö, 131, 143, 146, 151, 153, 158, 160, 194
 Waenerberg, Annika, 45, 183-184, 282
 Walker, John A., 33-34, 277
 Wallén, Wladimir Alfons, 67, 69
 Warén, Matti, 25, 147, 281
 Weckström, Eino, 91, 102, 143, 151-152, 156, 194, 217
 Westerholm, Viktor, 103, 145
 Westerlund, Carl Wilhelm, 63, 89, 93
 Weurlander, Fridolf, 87-88, 97, 196
 Wickham, Glynne, 277
 Wilén, G., 80
 Wirkkala, Maria, 34-35
 Wright von, Magnus, 7, 11-12, 19, 37, 40, 43, 65-72, 96, 99, 174, 177-179, 189, 196
 Wright von, Ferdinand, 13, 19, 40, 175
 Wuorenrinne, T. J., 107, 111, 280
 Wuorio, Salomon, 44, 76, 80-81, 139, 193, 281
 Yli-Jokipii, Pentti, 21, 276
 Yläнки, Jussi, 83
 Zilliacus, Claes, 43, 277

KULISSILUETTELO

Muotoon leikatut kulissit = mlk
Suorareunaiset kulissit = sk

Asikkala, Suovalan työväentalo Suovalan Ty. Tuntematon.
Metsäkulissien osia: 3 sivukulissia, kaikkien korkeus 2.20 m. ja leveys 1.20 m. mlk ja yksi 1.30 m. sk.

Emäsalo, Midgården Emäsalo Allföremog r.f. Margareta Ahlstedt-Willandt. Merimaisemakulissit. Taustafondi 7 x 4.20 ja 6 sivukulissia koko 4 x 1.40 m. mlk.

Hailuoto, Hailuodon nuorisoseuratalo Hailuodon Ns. Juho Tausta. Metsäkulissit. Taustafondi 7 x 3.20 m.

Halikko, Hajalan Vuorela Hajalan Ns. Emil Niinistö. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 3.30 m. ja 5 sivukulissia mitat 3.50 x 2.50 m. mlk. Yläkateen korkeus 1.40 m. ja leveys 3.05 m. Kulissikertaan kuuluu kaksi Irtopensasta, joiden korkeus on n. 1 m ja leveys n. 50–80 cm.

Hattula, Hattulan työväentalo Hattulan Ty. Lauri Numminen. Metsämaisemakulissit. Taustalla on viljapelto. Taustafondi 6 x 4 m. ja 6 sivukulissia, korkeus on 3 m., joissa yläosan leveys 1.10 ja 1.50 m. ja alaosan 70–90 cm. mlk.

Hauho, Alvettula työväentalo Väinölän Ty. Tuntematon/opettaja. Kulttuurimaisema/ järvimaisema. Taustafondi 6 x 4 m. ja 6 sivukulissia, joiden korkeus on 3 m. ja leveys 70–80 cm, 90 cm ja 1.10–1.50 m. mlk.

Hauho, Eteläisten työväentalo Hauhon Ty. Lauri Numminen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 5.50 x 2.80 m ja 3 sivukulissia, mitat 2.30 x 2. 20. mlk.

Herajoen työväentalo Herajoen Ty. Lauri Numminen. Metsäkulissien osia: 6 sivukulissia 3 x 1.40 m. mlk

Jalasjärvi, nuorisoseuratalo Ylivallin Ns. Järvimaisemakulissit. Juho Niemelä. Taustafondi 6.90 x 3 m ja 6 sivukulissia sekä 4 yläkate. mlk. Sivukulissien mitat 2.80 x 1.50 m. mlk. Yläkatteet mitat n. 6 x 1.20 m.

Janakkala, Saloisten nuorisoseuratalo Saloisten Ns. Järvimaisemakulissit. R. Rautoja. Taustafondi 7 x 3 m ja 6 sivukulissia 2.80 x 1.40. mlk.

Karjalohjan nuorisoseuratalo Ns. Matti Taskinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 3 m. ja 4 sivukulissia. Sivukulissien mitat 5.50 x 1.80 m.

Karjalohjan työväentalo Karjalohjan Ty. Emil Niinistö. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 5 x 2.85 m. ja 6 sivukulissia 2.80 x 1.50 m. mlk. Yläkatteiden mitat leveys 4.50 m. ja korkeus 70–80 cm.

Kitee, Potoskavaara maamiesseuran talo Potoskavaaran Maamiesseura. Metsämaisema/suo. Emil Aalto. Esi-rippu 5 x 2.50 m. ja yksi sivukulissi 2.50 x 1.40 m. s.

Kuorevesi, Nysän seuratalo. Nysän Ns. Metsämaisemakulissit, taustafondissa metsäaukea. Heikki (Heikku) Häme. Taustafondi 6 x 3.25 m. ja 6 sivukulissia, yksi kulissi 3.25 x 2.53 m. ja muut 3 x 3 m. mlk. Kaksi puolikulissia mitat 6 m x 1.40 m. s. ja yläkate 6 m x 1.40 m., keskiosa kapeampi n. 80 cm. mlk.

Lappilan työväentalo Lappilan Ty. Oskari Lehtinen. Metsämaisemakulissit, taustafondissa taustalla osa järvestä. Taustafondi 6 x 3.60 m. ja 4 sivukulissia sekä yksi yläkate. Riippuvien sivukulissien mitat 3.60 x 1.05 m. mlk. ja yläkate 6 x 1m. – 60 sm. mlk.

Lempäälän työväentalo Lempäälän Ty. Metsäkulissi 2.05 x 2.75 m. s. Tuntematon.

Leppäkosken työväentalo Leppäkosken Työväennäyttämö. Erkki Karu. Metsämaisemakulissit. Taustafondissa keskellä joki ja taustalla viljapelto. Taustafondi 7 x 3 m.

Leppäkoski, Napialan työväentalo Napialan Ty. R.R./SF. Metsäkulissien osia. 6 sivukulissia 2.75 x 2.20 m. mlk.

Matildedahlin työväentalo. F. Boman. Metsäkulissit, taustafondissa keskellä viljapelto. Taustafondi 6 x 3 m. 4 sivukulissia ja yläkate. Sivukulissien mitat 3 m. x 1.50 m. mlk.

Myrskylä, nuorisoseuratalo Lehmusto Kerkkoon Nuorisoseura. Metsäkulisseja. 4 sivukulissia 4.60 x 1.10 m. ja yhden niistä 4.60 x 1.93 m. sk.

Mäntsälä, Sääksjärven nuorisoseuratalo Louhilinna. Järvimaisema. Tuntematon. Taustafondi 6 x 3 m.

Nummi-Pusula, Nummen työväentalo Nummen Ty. Matti Taskinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi ja sivukulissit ovat kaksipuoliset. Taustafondi 4.40 x 2.50 m. 6 sivukulissia 4.40 x 1.90 m. ja kaksi yläkate, joiden mitat ovat n. 2.50 m. x 50 cm. mlk.

Nummela, Nummelan työväentalo Nummelan Ty. Oiva Jousinen ja Eino Weckström. Oiva Jousisen taustafondi 8 x 3 m. Se on kaksipuolinen. Eino Weckströmin taustafondin koko 6 m. x 2.80 m. ja Weckströmin maalaamat 4 sivukulissia 2 x 2.80 m. mlk.

Ojakkala, työväentalo Ojakkalan Ty. Eino Weckström. Metsämaisemakulissit. Taustafondi 4 x 2.50 m. 4 sivukulissia 4 x 1.90 m. sk.

Orivesi, työväentalo Hirsilän Ty. Torsti Lehtinen? Järvimaisemakulissit. Taustafondi 10 x 3.50 m. 4 sivukulissia 2 kpl. 3.15 x 1.50 m., yksi 3.15 x 163 m. ja yksi 3.15 x 173 cm.

Orivesi, Siitaman nuorisoseuratalo Jukola. Yrjö Laine. Järvimaisema- ja kulttuurimaisemakulissit. Kaksipuolinen taustafondi. 7 x 3.50 m. 4 sivukulissia 3 kpl. 2.50 x 1.20 m. ja 1 kpl. 2.50 x 1.50 m. sk.

Palojoki, Palojoen työväentalo. Tuntematon. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 5.50 x 2.50 m.

Pinsiö, maamiesseuratalo Pinsiön maa- ja kotitalousseura. Matti Taskinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 3 m. 4 sivukulissia 3 x 1.80 m. 3 yläkatetta, yksi maalattu ja kaksi vihreästä huopakankaasta leikattua 6 x n. 50–60 cm.

Renko, Ahoisten maamiesseuratalo Rengon eteläinen maamiesseura. Numminen (Lauri) & Noro. Metsäkulissit. Huonokuntoinen taustafondi ja 2–3 yhtä huonoa yläkatetta. Sivukulissit 3 x 1.50 m. mlk.

Ruovesi, Harakkalan työväentalo Harakkalan Sos.dem. yhdistys. Tuntematon. Metsäkulissit. Taustafondi 5 x 2.80 keskellä syksyinen pelto. 2 sivukulissia 2.50 x 140 m. mlk.

Ruovesi, työväentalo Sointula Ruoveden työväenyhdistys. Tuntematon. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 2.80 m., 1 sivukulissi 2.80 x 1.40 m. sk.

Ruovesi, Syvinkisalmi Syvinkisalmen Pajuskylän Ty. Tuntematon. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 2.80 m. 6 sivukulissia korkeus n. 3 m ja leveys alaosat n. 1.10 m. ja yläosat lehvistöineen n. 1.80 m. mlk.

Saarikylä, Kangasala Saarikylien nuorisoseuratalo Kumppula. Saarikylien Ns. Jalmari Terho. Metsä- ja järvimaisemakulissit. Taustafondi 5 x 3 m. Kaksipuolisen taustafondin toisella puolella on järvi- ja toisella metsämaisema. 6 sivukulissia, joista 2 kpl. 103 x 3 m., 2 kpl. 1.20 x 3 m. ja 2 kpl. 170 x 3 m. sk.

Sammatin työväentalo Sammatin Ty. Matti Taskinen. Metsäkulissit. Taustafondin keskellä aukio ja lampi. Taustafondi 5.60 x 3 m. 4 sivukulissia, joista 2 kpl. 3.20 x 1.20 m. ja 2 kpl. 3.20 x 1.30 m. mlk.

Tammela, Hykkilän Lunkaan nuorisoseuratalo Ahjo. Oiva Jousinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 3 m. 6 sivukulissia 3 m x 1.50–2 m. mlk.

Tuulos, Tuuloksen Pohjoisen työväentalo Tuuloksen Alku Ty. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6.50 x 3 m. 4 sivukulissia 3.10 x 2–2.30 m. 2 yläkatetta 6.50 m x 1 m. ja puolikulissit 6.50 x 1 m. mlk.

Ummeljoen työväentalo Ummeljoen Ty. Oiva Jousinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 8 x 3.20 m. 4 sivukulissia 3.20 x 2 m. ja 2 yläkatetta 7–8 x 1.20 m. Kulissit on restauroitu 2009. Kouvolan ammattikorkeakoulun opiskelijat opettajana xxx mlk.

Valkeakosken Työväentalomuseo. Tuntematon. Järvimaisema. Taustafondi 5 x 2,50 m.

Vilppula Leppäkosken Pienviljelijäyhdistys ry: n talo Rientola. Otto Bergström. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 5.20 x 2.70 m. 9 sivukulissia, joista 6 kpl. suora- ja kolme yläkatetta 2.90 x 1.30 m. ja 3 kpl. muotoon leikattuja 3 x 1.40 m. mlk ja sk.

Vesilahdi, Vesilahden Ns. Tähden talo. Metsäkulissit. Lauri Numminen. Taustafondi 7.30 x 3.50 m. Taustafondissa pilkottaa järvi taka-alalla metsän lomassa. 6 sivukulissia 3.20 x 1.35 m., joista 3 kpl. 3.20 m. x 80 cm. Kolme yläkatetta leveys 7.30 m. keskiosan korkeus n. 1 m. ja sivuosien n. 1.20–1.40 m. mlk.

Vuolijoki, Vuolijoen VPK. Väinö Vuorinen. Taustafondi 6.30 x 3.20 m. 6 sivukulissia, joista 2 kpl. 3.20 x 1.30 m. ja 4 kpl. 2.60 x 1.30 m. ja kolme yläkatetta 6.30 m. x 80 cm. mlk.

Vääksyn työväentalo Anianpellon Ty. Tuntematon. Järvimaisemakulissit ja kaksi kiinteää alas lattiaan saakka, jatkuvaa yläkatetta (kaarikulissit). Taustafondi 7 x 4 m. Yläkatteet n. 7 m. yläkorkeus 60 cm. sivujen leveys n. 1.40 cm. mlk.

Ylöjärvi, Ylöjärven Mutalan seuratalo Mutalan Maamiesseura. Järvimaisemakulissit. A. Raunio. Taustafondi 6.50 x 3.50 m. 6 sivukulissia 3.50 x 1.40 m.–2 m. mlk.

Ypäjä, Ypäjän työväentalo Ypäjän Ty. Oiva Jousinen. Järvimaisemakulissit. Taustafondi 6 x 3 m. 4 sivukulissia 3 x 2 m. ja 2 yläkatetta 6 x 1 m.–1.20 m. mlk.

Liitteiden kuvat Rauni Ollikainen, jollei toisin mainita.

LIITE

Taiteilija Päivi Ojalan selostus Lopen Launoisten työväentalon taustafondin entisöinnistä

NÄYTTÄMÖN TAUSTAKULISSIN RESTAUROINTI

Päivi Ojala 7.7.–29.8.1997

TULEVAN TYÖN ARVIOINTI

Restauroitava kulissi oli alun perin esillä Launoisten kylän kansallistalolla, josta se 7.7.1997 siirrettiin Launoisten työväentalolle.

Kulissin tarkkaa ikää ei liene tiedossa, mutta arviolta se on maalattu 1920–30-luvulla. Maalaus on todennäköisesti tehty vesiliukoisilla guassi-, plakaatti tai liimaväreillä tiheälle säkikankaalle tai huonompilaatuiselle pellavakankaalle.

Kulissikangas oli kiinnitetty ylä- sekä alareunasta kahden pitkän puulistan väliin. Listat olivat kuitenkin höyläämätöntä puuta ja täynnä suurikokoisia nauloja, joita ei oltu lyöty kokonaan puun sisään, joten ne olivat päässeet rullattaessa vahingoittamaan sekä kangasta että maalausta; kankaassa oli useampia reikiä ja maalauksesta joissain kohdissa vain murusia jäljellä. Paikoitellen maalauksen kunto oli kuitenkin suhteellisen hyvä.

PUULISTOJEN VAIHTAMINEN UUSIIN

Aloitin työn Seppo Tammisen avulla. Hän poisti vanhat puulistat varovasti, minkä jälkeen paikasin neljä suurempaa reikää (noin 10 x 10 cm) kiinnittämällä pellavakangasta reiän taakse eläinliimalla.

Työväentalon näyttämö osottautui noin 10 cm matalammaksi kuin kansallistalon, joten kulissin ylä- ja alareunoista oli taitettava viitisen senttiä listojen sisään. Tämän jälkeen reunojen

alle nidottiin uudet listat ja päälle kiinnitettiin ruuveilla toiset. Valitsimme kiinnitykseen ruuvit naulojen sijasta, koska ne on tarvittaessa helpompi irrottaa. Uudet listat ovat höylättyä puuta, jotta maalaus ei enää vahingoittuisi, jos sitä joudutaan vielä rullaamaan.

KULISSIN RIPUSTUS

Listojen vaihtamisen jälkeen kulissi voitiin nostaa ylös. Katonrajaan ruuvattiin pitkät ruuvit, jotka kantaisivat kankaan painon. Kulissin ylälistaan puolestaan kiinnitettiin vastaaviin kohtiin viisi silmukkaruuvia, joista kangas ripustettiin roikkumaan. Näin ripustettuna maalaus on helppo nostaa paikaltaan tulipalon sattuessa.

MAALIAINEIDEN VALITSEMINEN

Valitsin korjausmaaliksi liimamaalin, koska valmiiksi se ominaisuuksiltaan vastaa kulissin alkuperäistä maalia. Sekoitin valmiiksi selluloosaliisteriä ja vesi-liitujauhoseoksen. Näistä saadun perusmaalin sävyttämiseen käytin jauhepigmenttejä sekä taiteilijaguassivärejä.

Liimamaalin vaikeutena on sen voimakas vaaleneminen kuivussa, joten jokainen sävy on kokeiltava tarkkaan erillisille koepaloille ennen varsinaista korjausmaalausta. Alkuperäisessä maalauksessa on myös käytetty hyvin paljon erilaisia sävyjä pienelläkin alalla, kolmiulotteisuuden vaikutelman aikaansaamiseksi, mikä ei helpottanut sävytystyötä.

Alusta asti oli periaatteenani, että alkupe-
räismaalauksen päälle ei pidä maalata, vaan
että korjaan ainoastaan kohdat, joista kangas
on näkyvissä.

Kankaassa oli viisi pientä reikää (noin 1 x 1
– 1 x 3 cm), jotka paikkasin seuraavaksi liimaa-
malla liisterillä hieman reikää suuremman pel-
lavakangaspalan kankaan etupuolelle, jotta
kohdistus onnistui hyvin.

MAALAUSTYÖ

Maalauksen korjaamisen aloitin taivaasta,
koska se tuntui olevan selkein kokonaisuus.
Vaikeaa oli kuitenkin löytää juuri oikeat sävyt,
sillä taivas ei suinkaan ole yksivärisen sininen,
vaan vaihtelee vaaleasta tummempaan ja sen
alaosassa mukaan alkaa sekoittua kellertävää
väriä.

Taivaan jälkeen siirryin takana olevaan ”au-
rinkoiseen metsään”, joka on maalattu violetin-
sinisen ja vihreänkeltaisen sävyin. Tästä jatkoin
edelleen alas maahan ja vähitellen kulissin oi-
kea reuna alkoi näyttää valmiilta.

Kolmas vaihe olivat erikoisen tiilenpunaisen
ja violetinharmaan väriset männyt. Maalari on
luultavasti hakenut niissä laskevan auringon
vaikutelmaa. Männyt olivat paikoitellen pahasti
kuluneet ja niiden tekeminen oli mielestäni vaa-
tivimpia vaiheita koko työssä, koska ne tulevat
vahvasti esiin väriensä vuoksi.

Mäntyjen jälkeen siirryin takaisin alareu-
naan. Maassa on käytetty hyvin erikoisia sävyjä
murretuista vihreistä ja harmaista aina kirk-
kaanvihreään ja violettiin. Vaikeutena oli jälleen
sävyjen runsaus, jotta olisin säilyttänyt työn al-
kuperäisen luonteen.

Vasen alanurkka oli kulissin pahiten vahin-
goittunut kohta. Alkuperäismaalauksesta oli
vain viitteitä jäljellä ja osittain kangasta oli mil-
tei enemmän näkyvillä. Pyrin olemaan varovai-
nen ja säilyttämään mahdollisimman paljon,

vaikka kokonaisilmeen säilyttämiseksi olikin
jatettava maalausta alareunaan saakka.

Viimeisenä vuorossa olivat etuosan suuret
puut ja niistä hallitsevimpana keskustan kuusi.
Kuusen oikeanpuoleinen oksisto oli pahasti ku-
lunut ja sen poikki kulki muutamia suuria ryp-
pyjä, jotka olivat luultavasti syntyneet kankaan
säilytyksessä tai sitä rullattaessa. Vasemman
puolen oksisto taas oli säilynyt kohtalaisen hy-
vin eikä se vaatinut suurta korjaamista.

Varsinkin etualan suurempien puiden värit
tuntuivat kirkastuneen ja tummentuneen maa-
lauksen restauroinnin jälkeen, todennäköisesti
sen vuoksi, ettei oksiston lomasta enää pilkota
taustakangasta.

Lopuksi värjäsin ala- sekä ylälistat, jotta niis-
sä näyttäisi jatkuvan sama maalaus kuin kan-
kaassa. Puunvärisinä listat olisivat näyttäneet
turhan ”kovilta”.

SUOJAAMINEN

Sain kulissin maalaustyön viimeisteltä
15.8.1997, jonka jälkeen kahden viikon kulut-
tua, maalauksen varmasti kuivuttua, ruiskutin
pintaan vielä kevyesti fiksaatiivin suojelemaan
maalauksen pintaa. Liimamaali on herkkä ve-
delle, mutta myös liialliselle kuivuudelle; muu-
ten maalaus kestää hyvin, jos sitä ei turhan
usein rullata edes takaisin.

TIIVISTELMÄ

SUOMALAINEN IDEAALIMAISEMA NÄYTTÄMÖLLÄ

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, kuinka illusorinen lavastusperinne tyyppikulisseeineen on vaikuttanut suomalaisen teatterin visuaaliseen ilmeeseen. Tutkimuksessa kysytään myös, kuinka kuvataiteen perinteinen suomalainen ideaalimaisema on tässä yhteydessä heijastunut maalatuissa tyyppikulisseeissa. Tutkimuskohteina ovat suomalaisten näyttämöiden historialliset metsä- ja maisemakulissit ja suomalaisen maisemamaalaustaiteen ideaalimaisemat aikavälillä 1860–1940. Tavoitteenani ei ole selvittää historiallisten lavasteiden arvoa taideteoksina, vaan lähestyä niitä nykytutkimuksen tapaan kulttuurisina artefakteina osana sosiaalista ympäristöään.

Tutkimuksen pääkysymys on muotoutunut seuraavaksi: Miten 1800-luvun suomalaisessa kuvataiteessa syntynyt suomalainen ideaalimaisema ja renessanssista peräisin oleva tyyppikulissi yhdistyvät suomalaisten näyttämöiden maalatuissa metsä- ja maisemakulisseeissa?

Työn keskeisenä aineistona ovat *Pelastakaa kulissit* -projektin tulokset. Suunnittelin ja toteutin vuonna 1989 alkaneen projektin yhdessä Teatterimuseon kanssa. Vaikka tyyppikulisseeja käytettiin kaikissa teattereissa, suomalaisista ammattiteattereista vanhat tyyppikulissit ovat hävinneet lähes täysin. Sen sijaan seuranäyttämöiden lavoilla ja varastoissa maalattuja kulisseeja on vielä paljon jäljellä. Dokumentoin projektissa suomalaisilla seuranäyttämöillä vielä jäljellä olevia perinteisiä tyyppikulissilavastuksia. Omassa kotikutoisessa muodossaan ne ovat harvinainen jäännös Euroopassa satoja vuosia vallinneesta tyyppikulissein toteutetusta illusorisesta lavastustyylistä. Seuranäyttämökulisseeja tutkiessani olen samalla kirjannut lavastusten tekemiseen osallistuneen tekijäjoukon.

Tutkimus osoittaa perinteisten suomalaisten metsä- ja maisemakulissien kuuluvan sekä aiheeltaan että toteutukseltaan samaan suomalaiseen ideaalimaisemakuvastoon, grafiikkaan, maalaustaiteeseen ja valokuvataiteeseen, joihin ideaalimaisemat on historiallisesti liitetty.



Rauni Ollikainen s. 1942

*Opinnot: Taideteollinen oppilaitos, Taide-
teollinen korkeakoulu ja Aalto-yliopiston
taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.*

*Tutkinnot: lavastaja, taiteen maisteri ja
taiteen lisensiaatti, väitöstutkimus suoma-
laisista tyyppikulisseista valmistui 2014.*

*Työt: MTV Oy, Suomen televisio Oy ja
Yleisradio Oy, freelancer-lavastaja ja kuva-
taiteilija.*

Tutkimuksen kohteena ovat suomalaisten näyttämöiden historialliset metsä- ja maisemakulissit sekä suomalaisen maisemamaalaustaiteen ideaalimaisemat aikavälillä 1860–1940. Historiallisia lavasteita lähestytään nykytutkimuksen tapaan kulttuurisina artefakteina osana sosiaalista ympäristöään. Keskeisenä aineistona ovat *Pelastakaa kulissit* -projektin tulokset.

Vaikka tyyppikulisseja käytettiin kaikissa teattereissa, suomalaisista ammattiteattereista nämä kulissit ovat hävinneet lähes täysin. Sen sijaan seuranäyttämöiden lavoilla ja varastoissa on vielä paljon perinteisiä tyyppikulissilavastuksia jäljellä. Omassa kotikutoisessa muodossaan ne ovat harvinainen jäänne Euroopassa satoja vuosia vallinneesta illusorisesta lavastustyylistä.

Tutkimus osoittaa perinteisten suomalaisten metsä- ja maisemakulissien kuuluvan sekä aiheeltaan että toteutukseltaan ideaalimaisemakuvastoon, joka esiintyi erityisesti suomalaisessa maalaustaiteessa, grafiikassa ja valokuvissa.



ISBN 978-952-60-5758-3
ISBN 978-952-60-5759-0 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
books.aalto.fi
www.aalto.fi

**KAUPPA +
TALOUS**

**TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI**

**TIEDE +
TEKNOLOGIA**

CROSSOVER

**DOCTORAL
DISSERTATIONS**