



# **YHDEN LAVASTAJAN IDENTITEETIKRIISI**

Näkökulmia elokuva lavastajan työhön

Salla Lehtikangas

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2013  
Elokuvan ja television  
koulutusohjelma  
Kuvaus

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Kuvaus

SALLA LEHTIKANGAS:

Yhden lavastajan identiteetikriisi: Näkökulmia elokuva lavastajan työhön

Opinnäytetyö 45 sivua, joista liitteitä 5 sivua  
Toukokuu 2013

---

Käsittelen tässä opinnäytetyössä erilaisia näkökulmia elokuva lavastajan työhön. Näkökulmia ovat suomalaisen elokuva lavastajan työ, Yhdysvalloista lähtöihin oleva production designer –työnkuva sekä omat kokemukseni koulumaailmassa molemmista edellä mainituista.

Aloitan puhumalla nimikkeistä ja käännös-asioista: kun käännetään työnimikkeitä eri kielille, voidaanko lavastaja ja production designer asettaa tarkoittamaan samaa asiaa, ja mikä merkitys nykyään on työnimikkeiden oikeanlaisilla käännöksillä.

Siirryn sitten vertailemaan kokemuksiani mainitsemistani neljästä näkökulmasta. Kerron omasta tiestäni lavastajaksi sekä kokemukseni production designerina toimimisesta, ja yritän selventää molempia työnkuvia haastattelujen ja muun lähdemateriaalin pohjalta. Pohdin sen jälkeen lavastuskoulutuksen saatavuutta, merkitystä ja tulevaisuutta, ja pureudun lopuksi lavastajan ja production designerin työnkuvan arvostukseen, muun elokuvatyöryhmän sekä elokuvayleisön ja kriitikoiden näkökulmista.

Lähdemateriaalina toimivat asiantuntijahaastattelut, lähdekirjallisuus sekä henkilökohtainen kokemus. Opinnäytetyön projektiosiona toimii lopputyöelokuva Ajatuksia kuolevaisuudesta (2013).

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Bachelor's Degree Programme in Film and Television  
Cinematography

**SALLA LEHTIKANGAS:**

Identity Crisis in the Art Department: Viewpoints on Production Designer's Work

Bachelor's thesis 45 pages, appendices 5 pages  
May 2013

---

In this thesis I deal with different viewpoints on production designer's work in a film production. The viewpoints are the Finnish production designer's work, the American production designer's work and my own experience on both of them so far in school productions.

I begin by speaking about the titles and problems with translation: can the Finnish production designer in fact be translated as production designer, and the meaning of proper translation of work titles in today's film industry.

I then compare my views of the four mentioned viewpoints. I discuss my own road to becoming a Finnish production designer and my experience in working as an American production designer. I try to clarify both job descriptions based on the interviews and other source material. I then discuss the availability, meaning and future of education in production design. Finally I dig into the appreciation and understanding of these job descriptions, from the viewpoints of the film crew, the audience and the film critics.

The source material for this thesis is interviews, literature and personal experience. The project part of this thesis is the short film "Thoughts About Dying" (Ajatuksia kuolevaisuudesta, 2013).

Key words: film, fiction, production design

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KUUHUN JA TAKAISIN: HISTORIASTA JA NIMIKKEISTÄ .....	8
2.1	Kääntämisen vaikeus .....	10
3	TYÖNKUVIA ERI TYÖKULTTUUREISTA .....	13
3.1	Opintie lavastajaksi TAMKissa .....	13
3.2	Elokuvalavastaja Suomessa .....	16
3.3	Miten työskentelee production designer? .....	18
3.4	Production designerina lyhytelokuvassa Ajatuksia kuolevaisuudesta.....	21
3.4.1	”Nytpä tahdon olla mä”: Nimikkeen valinta.....	23
3.4.2	Työskentely kuvauksissa.....	23
3.5	Tulevaisuuden haasteet .....	25
4	PARI SANAA KOULUTUKSESTA.....	27
5	”TEE TYÖTÄ JOLLA ON TARKOITUS” .....	30
5.1	Arvostus muun elokuvatyöryhmän osalta.....	31
5.2	Suuren yleisön ja kriitikoiden silmissä .....	34
6	POHDINTA.....	37
	LÄHTEET.....	39
	LIITTEET .....	41
	Liite 1. Lyhyet esittelyt haastateltavista. ....	41
	Liite 2. Haastattelukysymykset (Nikkinen, Toiviainen ja Uusitalo).. ....	42
	Liite 3. Lavastus- ja pukusuunnittelijat Ry:n laatima listaus elokuvatuotannon lavastusosaston nimikkeistä.. ....	43

## 1 JOHDANTO

Kiinnostuin lavastamisesta projektilähtöisen oppimisen kautta koulussa, jossa lavastusta tai pukusuunnittelua ei opeteta. Kun opinnäytetyön aihevalinta oli edessä, tiesin että 1) haluan käsitellä elokuva-lavastamista, ja 2) opinnäytetyöni projektiosio tulee olemaan lyhytelokuva *Ajatuksia kuolevaisuudesta*, jonka alkuperäiskäsikirjoituksesta olin puoleksi vastuussa. Lainasin koulumme kirjastosta englanninkielistä kirjallisuutta lavastuksesta, koska suomenkielistä ei ollut tarjolla – ja kohtasin nimikkeen *production designer*. Oppimani mukaan Yhdysvalloista lähtöisin oleva työnkuva on enemmän kuin mitä suomalainen lavastaja – hän on henkilö, joka samantarvoisesti kuvaajan ja ohjaajan kanssa vastaa elokuvan visuaalisesta suunnittelusta, ja hänen alapuolellaan toimivat esimerkiksi pukusuunnittelija ja maskeerausosasto. *Ajatuksia kuolevaisuudesta* oli tuotanto-olosuhteiltaan otollinen projekti tällaisen työnkuvan testaamiseen. Projekti sujui loppupeleissä todella upeasti, mistä sain kipinän tehdä opinnäytetyöni tästä elokuvan visuaalisen suunnittelun kolmikosta: ohjaajan, kuvaajan ja production designerin yhteistyöstä. Halusin esitellä tällaisen työskentelymallin myös Suomeen.

Kiinnostuin nimike- ja käännösasioista erityisesti. Ihmettelin, miksi lavastaja käännetään nykyään production designeriksi, vaikka työnkuvat ovat niin erilaiset? Eikö esimerkiksi set designer olisi sopivampi käännös? Ja mikä olisi oikea suomenkielinen vastine production designer –nimikkeelle? Toinen asia, mikä minua kiinnosti, oli lavastajan työnkuvaan liittyvä arvostus. Production designista lukiessani mielikuvani siitä, ettei lavastajan työn laatua täysin ymmärretä, vahvistui. Production design –mallissa kuvaaja tuntui olevan samalla viivalla lavastajan kanssa, ja ainoastaan ohjaajalla oli viimeinen sana. Kokemukseni kouluprojekteista taas oli, että kuvaaja on taiteellisesti päävastuullinen tekijä ja lavastaja enemmän hankkiva ja toteuttava työnkuvaltaan – enkä koskaan ollut ymmärtänyt sitä ajattelua edes kyseenalaistaa. Aloin pohtia, onko näin myös suomalaiselokuvien ammattikentällä ja voiko sillä olla jotain tekemistä myös nimikeasian kanssa.

Koska en löytänyt aiheestani suomenkielistä kirjallisuutta ja englanninkielinenkin oli kymmenisen vuotta vanhaa, halusin käyttää pääasiallisena lähteenäni asiantuntijahaastatteluja, eli ammattikentällä toimivien lavastajien haastatteluja. Tammi-helmikuun vaihteessa keskustelin lyhyesti puhelimesta nimikeasioista lavastaja Antti Nikkisen

kanssa ja haastattelin lavastaja Markku Pätilää hänen kotonaan Helsingissä. Näiden keskustelujen pohjalta aihevalintani tuntui leviävän käsiin. Alkoi käydä ilmi, että amerikkalaisen production designerin ja suomalaisen lavastajan työ ovatkin tänä päivänä jo paljon lähempänä toisiaan. Sain myös hyviä vastauksia siihen, miksi lavastaja kannattaa kääntää production designeriksi ja miksi lavastajan ei ole tänä päivänä mahdollista tai järkevää asettaa itseään työryhmässä esimerkiksi pukusuunnittelijan yläpuolelle. Niin lavastajan kuin production designerinkin työnkuvat kävivät minulle epäselvemmiksi, kuten myös niiden yhtymäkohdat ja eroavaisuudet siihen työkuulttuuriin, minkä olin koulussa oppinut. Jatkoin haastattelujen tekemistä, vaikka pitkään aiheen rajausta ja kysymysten muodostaminen tuntuivat hakuammunnalta. Jokaisessa käsittelemässäni asiassa tuntui olevan liian monta puolta, että saisin koskaan aikaiseksi mitään johtopäätöksiä. Lopulta päätin, että aion kuitenkin yrittää.

Tarkoitukseni on tässä opinnäytetyössä nyt peilata toisiinsa erilaisia näkökulmia elokuva-lavastajan työhön tänä päivänä: suomalaisten ammattilavastajien, ulkomaisten production designereiden ja omaa opiskelijan näkökulmaani. Olen rajannut aiheesta pois televisiolavastamisen siitä syystä, ettei itselläni ole siitä omakohtaista kokemusta. Käsitelen aluksi hyvin lyhyesti production designin historiaa, lähinnä nimikkeen muodostamisen näkökulmasta, jonka jälkeen käsitelen nimike- sekä käänösasiaa ylipäättään, sillä se tuntuu ajankohtaiselta ja oleelliselta aiheelta elokuvakentällä tänä päivänä. Työnkuvia ja työkuulttuureja vertailemalla toivon saavani selkeyttä lavastajan ja production designerin työnkuviin, minkä yhteydessä mietin työnkuvan tulevia haasteita ja sitä, mikä rooli koulutuksella tässä kaikessa on. Lopuksi pureudun vielä arvostuskysymykseen, sillä pidän sitä edelleen tärkeänä: varsinkin alalla, jossa rahaa on jatkuvasti liian vähän, työn täytyy tuntua arvokkaalta, jotta sitä jaksaa tehdä. Tavoitteeni on pohtia, millä eri tavoilla voidaan vaikuttaa siihen, että suomalaisen elokuva-lavastuksen tulevaisuus olisi valoisa – millainen lavastaja minä olen, ja millaista työskentely-ympäristöä toivon itselleni.

Haastattelin opinnäytetyöhöni Eleonore Cremonesea, Antonia Loweaa, Antti Nikkistä, Markku Pätilää, Sattva-Hanna Toiviaista ja Jukka Uusitaloa (Liite 1). Näistä suomalaiset lavastajat valitsin selvittämällä joidenkin mielestäni kiinnostavien suomalaiselokuviin lavastajia ja lähestymällä heitä. Sain onnekseni haastateltua kahta vanhemman ja kahta nuoremman polven lavastajaa, jolloin näkökulmat olivat aika erilaisia. Valitettavasti sain haastateltua vain kahta, verrattain nuorta production designeria, joiden koulu-

tus on tapahtunut Iso-Britanniassa – Cremonesea ja Lowea, jotka minulle esitteli yhteinen tuttava. Tarkoitukseni oli haastatella myös amerikkalaista pitkän linjan production designeria, mutta en tavoittanut sellaista jonka aikataulut olisivat antaneet periksi. Suomalaisilta lavastajista sain kuitenkin mielestäni kattavasti vastauksia ja myös Cremonesen ja Lowen vastauksissa oli mielenkiintoisia huomioita. Haastattelukysymykset vaihtelivat jonkin verran haastattelusta toiseen. Pätilän, Cremonesen ja Lowen haastatteluisa käytetyt kysymykset olivat vielä hieman hakuammuntaa ja huonosti muotoiltuja. Nikkisen, Toiviaisen ja Uusitalon haastatteluihin onnistuin kuitenkin muotoilemaan yhden ja saman kysymyssarjan (Liite 2), joka periaatteessa sisältää kaiken oleellisen, mistä olen myös muiden haastateltavien kanssa keskustellut.

## 2 KUUHUN JA TAKAISIN: HISTORIASTA JA NIMIKKEISTÄ



KUVA 1. Méliès'n elokuvasta *Le voyage dans la lune* (1902).

Lavastuksen historia alkaa fiktioelokuvan alusta, Georges Méliès'n *Le voyage dans la lunesta* (*Matka kuuhun*, 1902), mutta termi production design syntyi vasta vuonna 1939, kun tuottaja David O. Selznick kehitti termin *Gone with the Wind*in lavastajalle William Cameron Menziesille. Uusi termi ilmaisi aktiivista yhteistyötä ja kumppanuutta ohjaajan kanssa tuotannon suunnittelussa. Menzies oli tittelin ansainnut: hän oli tehnyt tuhansia yksityiskohtaisia piirroksia, joita kuvaaja voisi seurata kuva kuvalta. Hän oli siis käytännössä suunnitellut jokaisen kuvakoon, kuvakulman ja kameran liikkeen. Elokuvan ohjaaja vaihtui viisi kertaa, joten voitaneen sanoa, että nimenomaan Menziesin visio kantoi elokuvan visuaalisesti prosessin loppuun saakka. Tästä eteenpäin production designerin rooli merkitsi perustavanlaatuisesta mukanaoloa elokuvan suunnittelussa. Vähitellen muutkin designerit ottivat termin käyttöönsä ja 70-luvulle mentäessä entinen art director tunnettiin jo yleisesti production designerina. Art directorista tuli hänen alaisensa. Kun production designerit vastasivat elokuvan kokonaisvaltaisesta suunnittelusta, art directorit valvoivat lavastusosaston budjettia ja aikataulua sekä lavasteiden rakentamista. (Barnwell 2004, 13)





KUVA 2. Menziesin suunnittelemasta kuvakäsikirjoituksesta *Gone With the Windiin*.  
(lähde: Directors Guild of America, [www.dga.org](http://www.dga.org))

Oscar-voittaja Tambi Larsen, joka aloitti uransa Hollywoodin studio-ajan art directorina mutta alkoi myös 60-luvulla käyttää production designer -nimikettä muiden lailla, on sanonut että nimikkeen muuttaminen oli “tarpeetonta prameilua”. On nimittäin totta, että pääasiassa tämän päivän production designerit tekevät samaa työtä kuin entisajan art directorit. Hollywoodin studioaikana elokuvan visuaalinen ilme oli kuitenkin enemmän studion itsensä sekä koko lavastusosaston asettama, ei niinkään yksittäisen art directorin visio. Production designerin valitsee tuotantoon yleensä ohjaaja itse, ja kun ohjaajat tänä päivänä vaativat lähes poikkeuksetta “final cutin” eli päätösvallan elokuvan lopulliseen leikkaukseen, ohjaajalla ja valitsemallaan production designerilla on nykyään paljon enemmän sanavaltaa elokuvan visuaaliseen ilmeeseen ja täten myös elokuvan merkitykseen. (Heisner 1997, 4)

Art director -nimikkeen muuttaminen production designeriksi koko alalla 70-luvulle mentäessä voi johtua siis osittain myös siitä, että kun lavastajat Hollywoodin kulta-aikana, ts. studioaikana olivat pääasiassa studioiden palkkaamia käsityöläisiä, 50-70-luvulla tapahtuneiden muutosten vuoksi heistä alkoi ohjaajien lailla nousta yksittäisiä ammattilaisia, joilla on omia taiteellisia ambitioita. Kiistatta art director on selittävämpi, lavastajan työtä kuvaavampi termi, mutta suurien muutosten aikana kulta-ajan työnkuvaan oli tehtävä ero, ja production designer -nimike tuli juuri oikeaan aikaan.

Amerikassa lavastajien yhteinen järjestö on edelleen nimeltään Art Directors Guild ja vaikka production designerista puhutaan sivuilla lavastusosaston vastaavana, sanotaan siellä myös että termejä “art director” ja “art direction” käytetään usein samaa merkitsevinä kuin “production designer” ja “production design” (Art Directors Guild, www-sivut 2013). Amerikan elokuva-akatemian vuotuisissa Oscar-palkinnoissa lavastuskategoria oli vuoteen 2011 asti nimeltään Best Art Direction ja muuttui vasta 2012 Best Production Designiksi. Palkinto myönnetään production designerille sekä set decoratoorille (Academy Award for Best Production Design, Wikipedia 2013).

## 2.1 Kääntämisen vaikeus

Ryhtyessäni kirjoittamaan tätä opinnäytetyötä olin siinä käsityksessä että production designerilla on merkittävästi enemmän vastuuta ja valtaa kuin suomalaisella lavastajalla. Merkittävänä erona näin esimerkiksi sen, että production designer vastaa kaikesta visuaalisuudesta eli valvoo lavastuksen lisäksi myös puvustus- ja maskeerausosaston työskentelyä (LoBrutto 2002, 45-55). Pidin kummallisena myös sitä, että Aalto-yliopisto kääntää Elokuva- ja tv-lavastuksen maisteriohjelman production designiksi (Aalto-yliopiston englanninkielinen koulutustarjonta, www-sivut 2013).

Suomalaisen elokuvalavastajan Jukka Uusitalon kokemus on myös se, että production designer ja lavastaja poikkeavat työnkuvina toisistaan.

*”Production designer vastaa kaikesta visuaalisuudesta. Suomessa oleva käytäntö poikkeaa siis muun maailman käytännöstä kovasti. Lavastaja lavastaa, pukusuunnittelija vastaa omasta työstään. Eri osastot nykyään kyl-*

*lä keskustelevat enemmän yhteisestä visuaalisuudesta, mutta päättävät omista asioistaan.* (Uusitalo, sähköpostivastaus 9.4.2013)

Lavastaja Antti Nikkinen kuitenkin sanoo, että tänä päivänä nämä kaksi työnkuvaa ovat oikeastaan jo hyvin lähellä toisiaan. Tuotannot ovat paisuneet ja tuotantoajat lyhentyneet, eikä amerikkalaisella production designerillakaan ole yksinkertaisesti aikaa huolehtia lavasteiden lisäksi pukusuunnittelusta. On riskialtista lähteä nostamaan suomalaista lavastajaa production designeriksi, joka vastaisi kaiken visuaalisuuden suunnittelusta – silloin saatetaan tulla polkeneeksi toisten oikeuksia.

*”Suomessa on sekä lavastuksen että pukusuunnittelun ammattilaisia. Jos sanotaan että production designer suunnittelee kaiken, vihjataan että pukusuunnittelija ei itse asiassa suunnittele. Tällöin pukusuunnittelijalta saatetaan viedä resursseja kuten esituotantopäiviä.”* (Nikkinen, haastattelu 30.1.2013)

Nikkinen on ollut mukana työryhmässä, joka on viime vuosina yhdessä Lavastus- ja Pukusuunnittelijat Ry.:n kanssa laatinut elokuvakentälle ohjeistusta elokuvatuotannon lavastusosaston nimikkeistä. Listassa on kuvaus jokaisesta lavastusosaston nimikkeestä, mitä se pitää sisällään, sekä nimikettä vastaava englanninkielinen käännös. Listassa production designer ja lavastaja on merkitty toisiaan vastaaviksi nimikkeiksi. Listan tällä hetkellä uusimman version alussa mainitaan: “Käännösten osalta on erityisesti huomattava, että vakiintuneessa nykykäytössä production designer -nimike tarkoittaa lavastuksen taiteellisesti päävastuullista suunnittelijaa eikä siis merkitse suunnittelu- tai esimiesvastuun ulottumista muille osastoille (esim. puvut).” (Liite 3)

*”Ohjeistuksessa täsmennetään että kyseessä on kutakin työnkuvaa ’lähinnä oleva käännös’. Koska vaikka production designerin ja lavastajan työnkuvat ovat koko ajan lähempänä toisiaan, työtavat ovat aina erilaisia eri maissa. Kyllähän Suomen presidenttiäkin kutsutaan presidentiksi, vaikka hänen valtaoikeutensa ovat hyvin erilaiset kuin Yhdysvaltojen presidentillä. Olisi todella vaikeaa kääntää lavastajaa enää joksikin muuksi, vaikka production design ulkomaisissa käytännöissä olisikin joissain tapauksessa vähän jotain muuta.”* (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)

Nikkisen mukaan pitkään jatkunut epäselvyys nimikkeiden ja käännösten suhteen on vaikuttanut muun muassa siihen, ymmärtävätkö tuotantoyhtiöt, mistä kaikesta lavastus koostuu ja minkälaisia eri ammattilaisia elokuvan lavastusosasto vaatii. Samalla mahdollisimman tarkat käännökset auttavat yhteistuotannoissa muiden maiden kanssa.

*”Muistan esimerkkitapauksen, jossa Suomeen kuvaamaan tuleva ranskalainen tuotantoyhtiö kysyi, millaisia production designereita Suomessa on. Heille vastattiin, ettei Suomessa ole production designereita, jolloin he toivat Ranskasta mukanaan paikallisen lavastajan. Minutkin on lavastajana joskus käännetty set designeriksi, vaikka ulkomaisissa käytännöissä set designer on lavasterakenteiden suunnittelija, joka ei esimerkiksi kommunikoi lainkaan ohjaajan kanssa.”* (Nikkinen, haastattelu 30.1.2013)

Suomalaisella elokuvakentällä työryhmät ovat väistämättä pienempiä kuin suurissa ulkomaisissa tuotannoissa. Listauksessa on erikseen lueteltuina myös tehtäviä, jotka useimmissa suomalaistuotannoissa yhdistetään samalle henkilölle. Kaikkien eri tehtävien purkaminen auki listaksi auttaa tuottajia kuitenkin ymmärtämään, miksi lavastusosasto tarvitsee niin monta ammatti-ihmistä.

*”Aiemmin kun aloitettiin uusi tuotanto, niin tuottajien oli hirveän vaikea tajuta sitä että minkä takia siitä tuotannosta ei selviydy yksi lavastaja. Mutta kun se lavastusosasto puretaan auki, että me tarvitaan apulaislavastaja joka hoitaa hallinnon pyörittämisen ja budjettiseurannat, tarvitaan lavasterekvisitoija joka tuo ne julisteet ja kalusteet, rekvisitööri joka hoitaa käsirekvisiitan, ja tietenkin vielä se joka on stand-by kuvauksissa... Niille pitää lyödä tällänen ohjeellinen nimikelista ja englanninkieliset käännökset käteen, jotta se hahmottuisi. Mutta tietenkin se suomalaistuotannossa menee niin että niitä yhdistellään jokaisen ammattitaidon mukaan. Suomessahan ei kouluteta esimerkiksi rekvisitöörejä missään eli usein se on joku joka opiskelee lavastusta. Se on sellanen kauttakulupaikka tosi monelle. Musta on tosi olennaista että me saatais niitä nimikkeitä kohdilleen, myöskin että rekvisitöörin ammattikuvan arvostus nousisi.”* (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)

### 3 TYÖNKUVIA ERI TYÖKULTTUUREISTA



*KUVA 3. Hienon identiteettikriisi-elokuvan, Being John Malkovichin (1999) julisteesta. Production designer: K. K. Barrett.*

Opinnäytetyöni nimessä mainitaan identiteettikriisi, koska olen saanut kokemusta ja tietoa niin erilaisista työskentelytavoista – jotka kaikki ovat kuitenkin saman työnkuvan versioita – että oman polun tunnistaminen tässä opintojen loppumetreillä on hankaloitunut merkittävästi. Heitän nyt ilmaan nämä neljä palloa: oman kokemukseni lavastajana, suomalaisen lavastajan työnkuvan, oman kokeiluni production designerina ja Yhdysvalloista lähtöisin olevan production designerin työnkuvan.

#### 3.1 Opintie lavastajaksi TAMKissa

Saavuin kirkasotsaisena nuorena Tampereen ammattikorkeakouluun syksyllä 2009 ja pääsin heti kiinni Elokuvan ja television koulutusohjelman ansioksi luettuun projektiopimiseen. Ensimmäisen catering-keikkani myötä minua suositeltiin reippaana, uutena tekijänä kolmannen vuosikurssin opiskelijalle, joka etsi lyhytelokuvaansa lavastajaa. Halutessani oppia elokuvan tekemisestä mahdollisimman paljon kokeilin mielelläni kaikkea, mikä ei lähtökohtaisesti vaatinut laajaa teknistä osaamista. Siispä lähdin mielelläni mukaan. Tuo ensimmäinen lavastusprojektini oli kolmannen vuoden opintosuun-

nitelmaan kuuluva kolmeminuuttinen lyhytelokuva nimeltä *Niin paljon sinua halusin* (2010). Käsikirjoitus oli mukaan tullessani valmis ja ohjaaja ja kuvaaja, jotka olivat aiemminkin työskennelleet yhdessä, olivat jo laatineet tarkan visuaalisen suunnitelman sekä valinneet kuvauspaikat. Tässä ensimmäisessä lavastusprojektissani roolini oli siis hyvinkin toteuttava, ja ensikertalaiselle se oli ilman muuta hyvä asia. Opin käytännöllisiä perusasioita, kuten miten lavasteita ja rekvisiittaa on mahdollista hankkia, miten studioon rakennetaan yksinkertainen huone sekä miten kameran ja valon työskentely setissä tulee ottaa lavastuksessa huomioon. Ohjaaja ja kuvaaja antoivat minulle vastuuta ja rohkaisivat minua, ja vaikken silloin miettinyt ilmentääkö lavastus mitään elokuvan teemoja, elokuvan tyylistä tuli yhtenäinen ja olin lopputuloksesta ylpeä. Jälkituotannossa kuulin myös kehuja, että elokuva oli visuaalisen yhtenäisyytensä vuoksi ennennäkemättömän helppo värimääritellä.

Seuraava lavastusprojektini tuli heti samana lukuvuonna, kevään puolella. Kyseessä oli Elokuvallinen taideteos –kurssin tuotos *Haluatko tietää* (2010), jonka kahdeksan tapahumahuoneistoa tuli kuvausteknisistä syistä rakentaa suureen studioon. Lienee selvää että lavastustyö oli merkittävästi ensimmäistä projektiani laajempi. Tälläkin kertaa käsikirjoitus oli mukaan tullessani valmis, ja osittain koska kuvaaja oli sama kuin edellisessä projektissani, sain käteeni valmiit värikartat jokaiseen huoneistoon sekä paljon tarkkoja toivomuksia rekvisiitan suhteen. Se mitä kuitenkin tästä projektista opin, oli isompien studiokuvausten pyörittäminen: kuinka aikataulussa ja budjetissa pysytään, kuinka isoa lavastusryhmää organisoidaan ja kuinka pidetään lukua siitä, missä mikäkin rekvisiitta milloinkin menee.

Kolmanteen lavastusprojektiin minut kiinnitettiin kun *Haluatko tietää* oli vielä kesken, noin puoli vuotta ennen suunniteltuja kuvauksia. Kyseessä oli jälleen laajempi projekti: 70-luvulle sijoittuva lopputyöelokuva *Muutos meitä johtaa* (2011). Elokuva kertoi harmaasta lottovalvojasta, Honkosesta, jota uhkaa työpaikan menetys Suomen siirtyessä väritelevisioiden aikakauteen. Käsikirjoituksessa oli käytännössä 15 erilaista kuvaustilannetta, joista puolet piti rakentaa studioon. Kun käsikirjoittaja-ohjaajat Ville Hakonen ja Jussi Sandhu pyysivät minua projektiin, vastasin muistaakseni: ”Onhan tämä lavastuksellinen helvetti, mutta kadun ikuisesti, jos en lähde tähän mukaan.” Suunnitteluai-kaakin oli nyt reilusti, joten suostuin.





*KUVA 4. Muutos meitä johtaa –elokuvan päähenkilö lottostudiossa.*

*Muutos meitä johtaa* oli ensimmäinen lavastusprojektini, jossa koen todella olleeni taiteellinen päävastaava ja ydintyöryhmän jäsen. Käsikirjoitus oli yhä kesken tullessani mukaan, joten sain olla mukana kehitysasteelta asti. Olin mukana kuvauspaikkojen valinnassa ja päättämässä siitä, mitkä kuvaustilanteet on syytä rakentaa studioon. Katsoimme yhdessä referenssielokuvia ja keskustelimme niistä. Opin paljon nimenomaan referenssien etsimisestä sekä olemassa olevan ajankuvan yhdistämisestä omaan taiteelliseen visioon. Ohjaajat eivät onnekseni halunneet jyrkkää realismia, vaan toivoivat lavastuksen ennen kaikkea heijastavan tarinan teemoja ja niitä kokemuksia, joita päähenkilö käy läpi. Elokuvan lähtökohtaisen asetelman vuoksi väreistä keskusteltiin luonnollisesti eniten, mutta muodot olivat myös tärkeässä roolissa: päähenkilöön haluttiin yhdistää pyöreitä muotoja ja hänen ympäristöönsä kulmikkaita, koska päähenkilö on käytännössä pyöreä palikka, jota yhteiskunta yrittää sovittaa neliskulmaiseen reikään.

*Muutos meitä johtaa* on yhä henkisesti ja fyysisesti kuluttavin projekti, jonka olen lavastanut. Uskoin elokuvaan todella ja halusin palavasti onnistua, minkä vuoksi tein paljon itse enkä osannut delegoida – myöskään siksi, että ennakkosuunnitelmani eivät olleet lopulta riittävän tarkat, vaan jouduin tekemään useita hätäratkaisuja kuvauksia edeltävinä öinä studiossa. Haukkasin kerralla ehkä hieman liian suuren palan ja useita noista hätäratkaisuisista tekisin nyt toisin. Siitä huolimatta olen lopputuloksesta poikkeuksellisen tavalla ylpeä ja tämä oli se projekti, joka juurrutti minuun intohimon elokuvaalavastamiseen.



KUVA 5. Muutos meitä johtaa: tarkkaamon puolella seurataan lottolähetyksen kulkua.

Kaiken kaikkiaan nuo kolme ensimmäistä lavastusprojektiani muodostivat oppimisportaikon, jossa etenin käytännön ja toteutuksen kautta suunnittelun mahdollisuuksiin ja oman taiteellisen kunnianhimon löytymiseen. Ilman näitä elokuvia ja niiden rohkeita ohjaajia sekä muita työryhmäläisiä, en usko että olisin löytänyt lavastamista omin päin. En totta puhuakseni myöskään usko, että kovin monella, lavastuksesta lähtökohteisesti kiinnostuneella on käynyt koulussamme näin hyvä tuuri – että saa opetella tietyt asiat askel kerrallaan. Nyt, kun olen saanut kokemusta, en tietenkään mielelläni työskentelisi enää niin, että kuvaaja antaa minulle värikartan ja neuvoisi noudattamaan sitä. Oppimisprosessin osana sekin kokemus oli kuitenkin oleellinen. Näiden projektien jälkeen olen toiminut rekvisitöörinä lyhytelokuvassa ja musiikkivideossa sekä lavastanut kolme lyhytelokuvaa – merkittävimpana oma lopputyöelokuvani, *Ajatuksia kuolevaisuudesta* (2013). Jokaisessa projektissa olen tarvinnut kolmessa ensimmäisessä oppimiani tietoja ja taitoja – ja jokaisesta olen oppinut hieman lisää. Toivon, että voisin olla tulevaisuudessa mukana kehittämässä TAMKin Elokuvan ja television koulutusohjelmaa niin, että jokaisella olisi tavalla tai toisella mahdollisuus käydä läpi samankaltainen oppimisportaikko.

### 3.2 Elokuvalavastaja Suomessa



Suomalaisella elokuvakentällä ei ole oikein vakiintunutta tuotantokulttuuria ja elokuvia tehdään niin monin eri tavoin, että lavastajankin työnkuva on todella tapauskohtainen.

*”Itse koen olevani onnekas saadessani työskennellä niin, että minulta tilataan joskus näkemystä, joskus taas toteutusta ja toteutuksen organisointia ja valvontaa. -- Välillä saattaa mennä hyvinkin niin että lavastajana saatan olla etsimässä kuvauspaikat ja sitten edetään sitä kautta, joskus lavastaja ei ole ollenkaan siinä vaiheessa mukana - mikä useimmiten aiheuttaa ongelmia. Ohjaaja ajattelee [kuvauspaikkaa] hyvin pitkälle toimintojen kautta, kuvaaja taas kuvattavuuden, operoinnin ja valaistuvuuden kannalta. Että kyllä se jää lavastajan tehtäväksi katsoa pysyykö se elokuvan kokonaisuusmaailma kasassa.”* (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)

Tuotantojen tapauskohtaiseen muodostumiseen liittyy myös se, että toisinaan lavastajan työnkuva saattaa muistuttaa amerikkalaista production designia paljonkin. Valtaosassa tapauksia lavastaja tulee tuotantoon mukaan ennen pukusuunnittelijaa, jolloin lavastajan tekemät ratkaisut vaikuttavat siihen mitä pukusuunnittelija voi tehdä.

*”Jos käsikirjoituksessa lukee että kohtauksessa tanssitaan metsässä, niin on sillä puvustajankin työlle eroa, päätetäänkö me ohjaajan kanssa että onko se brasilialainen sademetsä vai suomalainen havumetsä.”* (Nikkinen, haastattelu 30.1.2013)

Toisaalta ohjaaja voi ottaa myös pukusuunnittelijan mukaan ennen lavastajaa, jolloin pukusuunnittelija saattaa olla se, joka on tekemässä alustavia ratkaisuja ja joka ehkä myös kommunikoi enemmän ohjaajan kanssa. On siis hyvin tapauskohtaista, kuka milloinkin toimii vähän enemmän ”production designerin kengissä”. Jokainen ammattilainen kuitenkin loppujen lopuksi suunnittelee oman työnsä, ja siksi yhden nimikkeen korrattaminen toisen yläpuolelle olisi hankalaa.

Lavastusryhmän koko vaihtelee tuotannon koosta riippuen, mutta Suomessa ryhmä ei pitkissäkään elokuvissa yleensä kasva kovin suureksi.

*”Minulla on yleensä apulaislavastaja ja sen lisäksi päärekvisitööri - joka on käytännössä hankkiva rekvisitööri myös - ja sitten on kuvausrekvisitööri*

*ri. Nää on oleellisimmat, mutta jos on mahdollista, niin harjoittelijana voi joskus saada myös lavastusassistentin ja rekvisiitta-assistentin. -- Missään suomalaisessa tuotannossa ei ole kaikkia näitä [Lavastus ja pukusuunnittelijat Ry:n nimikelistan] nimikkeitä samaan aikaan, niitä yhdistellään. Apulaislavastaja saattaa tehdä grafiikkaa, hankkiva rekvisitööri valmistaa myös rekvisiittaa, ja niin edelleen.” (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)*

### 3.3 Miten työskentelee production designer?

Lukemani kirjallisuus antaa amerikkalaisesta production designerista varsin ylevän ja vaikutusvaltaisen kuvan, mutta minulle on edelleen epäselvää, kuinka paljon sillä on tekemistä nykyisen production designer –työnkuvan kanssa. Historian ja nykypäivän suhde on ehkä hieman epäselvä jopa nuoremmille production designereille itselleen: Antonia Lowe on sitä mieltä, ettei production designer ole koskaan toiminut puvustuksen yläpuolella, paitsi teatterimaailmassa (Lowe, haastattelu 3.4.2013). Eleonore Cremonese on eri mieltä, mutta myöntää, ettei työnkuvan määrittely entiseen tapaan ole nykyään oikein mahdollista.

*”Ehkä elän haavemaailmassa, mutta ajattelen production designerin edelleen niin kuin se oli silloin kun termi luotiin: henkilö joka vastaa elokuvan kokonaisilmeestä. Tämä on myös se määritelmä jonka useimmin kuulee. Sitten taas, elokuva on hyvin hierarkkinen työmuoto ja kaikkien egoa on kunnioitettava. Joten on hankalaa asettaa itsensä vähän puvustuksen yläpuolelle ja vähän maskeerauksen yläpuolelle... Aina ei kuitenkaan ole niin, ja koska minulla on niin paljon tehtävää, en kuitenkaan koskaan valvo heidän työtään. Enkä minä ole pukusuunnittelija, enkä haluakaan olla. Mutta värien suhteen haluan sanavaltaa, koska se määrittää paljon. Hahmoista haluan myös yleensä keskustella. Mutta en sano kenellekään kyllä tai ei, se on ohjaajan työtä.” (Cremonese, haastattelu 23.3.2013)*

Lowe ja Cremonese ovat molemmat sitä mieltä, että production designerilla on kuvan muodostumisen suhteen paljon vaikutusvaltaa – se ei vain välttämättä ole suoraa ja ilmeistä. Erityisesti isommissa tuotannoissa production designer tekee hyvin varhaisessa vaiheessa käsikirjoituksen ja keskustelujen pohjalta konseptitaidetta. Riippuen käytettä-

vissä olevasta ajasta ja suunnittelijasta itsestään, kyseessä voi olla yksityiskohtaisia piirroksia kuvauspaikoista tai referenssikuvia. Piirustuksia ei koskaan tehdä ilman, että kuvassa olisi myös hahmo, jolloin production designer tekee piirtäessään tavallaan alustavia puvustusehdotuksia. Mikäli ohjaaja ihastuu näkemäänsä, production designer saattaa saada läpi ajatuksiaan myös puvustuksen suhteen. Sama pätee valaisuun. (Cremonese, haastattelu 23.3.2013) (Lowe, haastattelu 3.4.2013)

Production designerilta saatetaan myös kysyä suositteluja pukusuunnittelijan suhteen, jolloin hän saa mahdollisuuden valita kenen kanssa haluaa työskennellä. Production designerin vaikutusmahdollisuudet liittyvät paljon siihen, että hänet valitaan työryhmään ensimmäisten joukossa – yleensä siis ennen kuvaajaa. Lowe painottaa myös, että production designerin työssä on osittain kyse ihmissuhdetaidoista ja siitä, että saa ohjaajan luottamuksen puolelleen.

*”Kyse on yhtä paljon ideoiden esittelytavasta ja myymisestä kuin niiden keksimisestä.”* (Lowe, haastattelu 3.4.2013)

Art Directors Guild määrittelee nettisivuillaan production designerin työtehtävät ja työryhmän seuraavasti:

- Työskentelee yhdessä ohjaajan ja tuottajan kanssa käsikirjoituksen tulkitsemisessä, kuvauspaikkojen valinnassa, ja elokuvan tarinan visuaalisen kerronnan tyylin ja lähestymistavan valitsemisessa
- Valitsee ja valvoo Art Directoreiden ja/tai Assistant Art Directoreiden työtä, kun he teknisesti kehittävät design-konseptit käytännöllisiksi seteiksi sekä valvovat toteutusta ja aikataulua.
- Valvoo seuraavien ammattilaisten työskentelyä (kaikki oleellisia osatekijöitä elokuvan ilmettä toteutettaessa):
  - Set decorators: päärekvisitöörit, jotka vastaavat kaikesta lavasteiden rekvisitoinnista, huonekaluista ym.
  - Set designers: lavastepiirtäjät, jotka tekevät rakennettavista lavasteista tarkemmat piirrokset ja suunnitelmat
  - Illustrators: kuvittajat, jotka piirtävät 3D-mallinnoksia suunnitelmista
  - Graphic Artists: lavastegraafikot, jotka valmistavat lavastuksessa tarvittavan graafisen materiaalin (opasteet, kirjat, julisteet ym.)

- Model makers: pienoismallintajat, jotka tekevät seteistä pienoismalleja muulle työryhmälle tutkittavaksi.
  - Art department coordinators: lavastuskoordinaattorit, jotka hoitavat logistiikkaa ja tiedonkulkua lavastusosaston vastaavien ja muun työryhmän välillä
  - Location managers and scouts: kuvauspaikkavastaavat, jotka etsivät ja välittävät tietoa kuvauspaikoista ja huolehtivat niiden järjestelyistä
  - Prop masters: rekvisitöörit, jotka vastaavat käsikirjoituksessa lukevasta rekvisiitasta
  - Construction coordinators: rakennuskoordinaattorit, jotka koordinoivat lavasteiden rakennusprosessia
  - Visual effects staff: visuaalisten efektien työryhmä
  - Special effects staff: erikoisefektien työryhmä
- Työskentelee tiiviisti läpi tuotannon elokuvan eri työryhmien kanssa, kuten kuvaajien, pukusuunnittelijoiden, käsikirjoittajien, tuotantopäälliköiden, toimistotyöntekijöiden, tilintarkastajien, apulaisohjaajien, maskeeraus- ja hiussuunnittelijoiden, kuljetuskoordinaattorien, ääniryhmän ja jälkituotantoryhmän kanssa.  
(Art Directors Guild, www-sivut 2013)

Työryhmän koko vaihtelee valtavasti tuotannosta riippuen. Lowe kertoo työskennelleensä mainosta tehtäessä yksin assistentin kanssa ja toisaalta TV-tuotannossa, jossa lavastusryhmän koko oli 25-30 henkeä (Lowe, haastattelu 3.4.2013).

Pitkä lista alaisista antaa ehkä kuvan, että production designer ainoastaan suunnittelee ja valvoo muiden työskentelyä, mutta ei itse toteuta. Paras esimerkki päinvastaisesta on Terrence Malickin, David Lynchin ja Paul Thomas Andersonin kanssa muun muassa työskennellyt legendaarinen production designer Jack Fisk, joka edelleen haluaa jokaisessa elokuvassaan työskennellä käsin ja olla osa rakennustyöryhmää (Halligan 2012, 10). Aikanaan Fiskin kaltaiselle työmiehelle Amerikan työkalttuuri oli vaikea paikka: ammattiliitot olivat määrittäneet työnkuville niin ankarat rajat, ettei production designer saanut koskea omaan settiinsä. Fiskille kävi näin ensimmäisessä ammattiliiton hyväksymässä elokuvassaan *Movie Movie*ssa (1978), jossa hän toimi art director -nimikkeellä: ammattiliiton edustaja kirjoitti kahdesti tuotantoyhtiölle valituksen siitä, että Fisk on maalannut setissä. Tuolloin Fisk lopetti production designerina työskentelyn 20 vuodek-

si. Vuonna 1998 Fisk kuitenkin palasi työskentelemään Terrence Malickin kanssa elokuvaan *Thin Red Line*, ja hän työskentelee edelleen. (Halligan 2012, 96)

### 3.4 Production designerina lyhytelokuvassa Ajatuksia kuolevaisuudesta



*KUVA 6. Ajatuksia kuolevaisuudesta –elokuvan päähenkilö saa sisarensa kanssa kuulla huonoja uutisia.*

Ajatuksia kuolevaisuudesta (2013) -lyhytelokuva käynnistyi minun ja kuvaaja Mikko Parttimaan alkuperäiskäsikirjoituksesta. Ohjaaja Jani Ilomäki kiinnostui käsikirjoituksesta ja lähdimme työstämään tekstiä yhdessä. Käsikirjoitusprosessi kesti yhteensä kymmenisen kuukautta, joista itse olin intensiivisesti mukana noin kolmessa - loppua kohti enemmän.

Suomalainen lavastaja Sattva-Hanna Toiviainen kertoo, että suomalaisessa tuotannossa lavastaja otetaan usein mukaan tuotantoon liian myöhään. Ennakkotyötä tehdään usein ilman varmuutta siitä, että elokuva menee tuotantoon - ilman varmuutta edes takautuvasti tulevasta palkasta.

*”Jos on tehnyt paljon samojen ihmisten kanssa töitä, niin kuin minä esimerkiksi Aku Louhimiehen ja pukusuunnittelija Tiina Kaukasen kanssa... Se valmistelu saattaa olla sitä, että mennään katsomaan yhdessä elokuvia*

*ja keskustellaan niistä. Tai sitten pidetään vapaamuotoisia palavereja, keräännytään jonkun kotiin syömään aamiaista ja keskustelemaan. Ja se kumpuaa oikeastaan vaan siitä halusta ja tarpeesta tehdä se elokuva. Ja sitten se varmuus että nyt lähdetään tekemään jotain elokuvaa tuleekin aika viime hetkillä, niin jos ei niitä alkukeskusteluja oltais käyty, niin oltaisiin jo aika paljon myöhässä aikataulussa. Mutta ne keskustelut on mahdollistaneet sen että saadaan kiinni se ennakkosuunnitteluvaihe - joka monesti muuten puuttuu siis kokonaan.” (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)*

Koulumaailmassa työskentely luonnollisesti eroaa ammattimaailmasta siinä, ettei palkkoja mietitä, kun niitä ei kenellekään makseta. Näkisin kuitenkin, että Ajatuksia kuolevaisuudesta -käsikirjoitusprosessin loppuvaiheessa ja esituotannossa työskentelimme ohjaajan, kuvaajan sekä yleensä myös tuottajan kanssa Toiviaisen kuvaamalla tavalla. Uskoimme kaikki käsikirjoituksen potentiaaliin intohimoisesti, joten vietimme paljon aikaa yhdessä ruokaillen ja keskustellen käsikirjoituksen ja tuotannon ratkaisuisista. Meitä hitsasivat yhteen myös esituotannon runsaat vaikeudet: käsityksemme eivät kohdanneet tuotantoamme ohjanneiden henkilöiden kanssa ja opimme paljon siitä, miten omia ratkaisuja tulee puolustaa suhteessa neuvojen vastaanottamiseen.

Elokuva kertoo 8-vuotiaasta pojasta, joka saa kuulla, että hänen koiransa on lopetettava. Tämä saa aikaan sarjan ajatuksia, joissa poika pohtii kuoleman eri näkökulmia. Elokuva kerrotaan subjektiivisesti lapsen näkökulmasta, minkä vuoksi halusimme liioitella mielikuvia ja käyttää esimerkiksi paljon värejä. Tapahtumat sijoittuvat teemalle sopivaan syksyyn, minkä vuoksi halusimme käyttää paljon ennen kaikkea syksyn lehtien värejä, keltaista ja oranssia, sekä oranssin vastaväriä eli sinistä. Esituotannon aikana keskustelin lyhyesti puhelimesta suomalaisen lavastaja-pukusuunnittelija Maria Ylätuvan kanssa, joka on lavastanut ja puvustanut muun muassa *3 Simoa* -elokuvan. Ylätupa mainitsi, että jonkin värin käyttöä voi tehostaa rajoittamalla sen vain harkittuihin asioihin elokuvassa. Ehdotin ohjaajalle ja kuvaajalle, että rajoitamme punaisen käyttöä. Punainen on vahvoja tunteuksia herättävä väri, joka symboloi yhtä aikaa sekä elinvoimaisia asioita kuten rakkautta ja intohimoa että myös verta ja kuolemaa. Päätimme käyttää punaista väriä ainoastaan Jaska-koiran kaulapannassa sekä orpokoti-kohtauksessa, jossa teemme viittauksen Muumipapan muistelmiin ja lapsuuteen löytölastenkodissa.

### 3.4.1 ”Nytpä tahdon olla mä”: Nimikkeen valinta



*KUVA 7. Ajatuksia kuolevaisuudesta: ”Kuka tietää mitä kuolema tarkoittaa?”*

Esituotannon vaikeuksista johtuen käsikirjoituksen valmistuminen venyi loppumetreille, hyvin lähelle kuvauksia. Käytännössä ”tuotantopäätös” niin koulun kuin työryhmänkin puolesta tuli todella myöhään, ja jos en olisi ollut niin monessa keskustelussa ja kehittälyssä mukana ennen tuota päätöstä, työnpanokseni olisi kärsinyt merkittävästi - olisin ehtinyt enää ainoastaan hankkia tavaroita, miettimättä elokuvan visuaalista maailmaa kokonaisuudessaan. Myös puvustajan löytyminen venyi ja hänet kiinnitettiin vasta samoihin aikoihin, kun käsikirjoitus valmistui. Mikäli en olisi ollut mukana prosessissa niin pitkään, en olisi ehtinyt tehdä ajattelutyötä puvustukseen liittyen, ja todennäköisesti puvustuksen ja lavastuksen yhtenäisyys olisi myös kärsinyt merkittäviä tappioita.

Olin mukana valitsemassa jokaista kuvaspaikkaa. Lopulta tein paljon ajattelutyötä myös puvustuksen ja maskeerauksen osalta lavastuksen lisäksi, ja olimme kuvaajan kanssa mukana myös näyttelijöiden valinnassa. Tämä johtui osittain olosuhteiden pakosta, mutta suuremmaksi osaksi omistautumisestani elokuvalle ja halustani valvoa kaikkea, mitä kuvassa lopulta näkyi. Pyysin nimikkeekseni production designerin, lavastajan sijaan.

### 3.4.2 Työskentely kuvauksissa



*KUVA 8. Ajatuksia kuolevaisuudesta: Ryhmäkuri elokuvan kuvauksissa on kuin orpokodissa.*

Yhtä projektia lukuun ottamatta olen toiminut kaikissa lavastamissani elokuvissa myös rekvisitöörinä. Minulla on ollut lavastusassistentteja, joille olen tapauskohtaisesti jakanut hankintavastuuta ja joita olen tapauskohtaisesti pyytänyt mukaan kuvauksiin. Olen pyrkinyt olemaan kuvauksissa aina paikalla ja haluan itse määrätä viimeiseen asti myös rekvisiitasta.

Toimin tällä tavoin myös *Ajatuksia kuolevaisuudesta* -elokuvan kuvauksissa. Kuvasimme kaiken oikeissa ympäristöissämme emmekä lavastaneet mitään studioon, joten pärjäsin kahden assistentin avulla. Ainoastaan kerran jouduin jättämään assistentin yksin vastaamaan yhdestä kuvauspaikasta ja sen siivoamisesta, kun itse siirryin lavastamaan seuraavaa kuvauspaikkaa. Erona edellisiin lavastustöihini oli kuitenkin se, että ensimmäistä kertaa puvustus- ja maskeerausosastot kysyivät hetkittäin mielipidettäni joihinkin ratkaisuihin. Vaikka muuten työskentelin pitkälti samoin kuin aiemmissakin projekteissa, noissa tilanteissa tunsin itsevarmuutta tehdä päätöksiä vaivaamatta jokaisella tilanteella ohjaajaa ja kuvaajaa. Uskalsin myös kuvaustilanteissa ajatella olevani ohjaajan ja kuvaajan kanssa samalla viivalla ja tuoda näin ollen ajatuksiani julki paljon paremmin kuin aikaisemmin.

Yhtenä kuvauspäivänä puvustajamme ei päässyt paikalle, joten toimin hänen sijaisenaan. Tuolloin ymmärsin ehkä parhaiten sen, mitä sekä haastattelemani production de-



signerit että lavastajat ovat sanoneet: jos värimaailman suhteen halutaankin sanavaltaa, kukaan heistä ei haluaisikaan olla pukusuunnittelija tai koe, että heillä olisi rahkeita puvustuksen suunnitteluun. Sain todeta saman itsestäni. Minulla tuskin olisi samaa kykyä tulla toimeen hankalienkin näyttelijöiden kanssa ja tukea heitä osaltaan rooliin pääsemisessä. Haluan lavastajana sanavaltaa värimaailman suhteen, mutta haluan myös rinnalleni ammattimaisen pukusuunnittelijan. *Ajatuksia kuolevaisuudesta* –puvustaja Rosa Vasara oli minulle todella ammattitaitoinen ja lahjakas työpari. Elokuvan production design ei olisi toteutunut yhtä menestyksekkäästi ilman hänen työpanostaan.

Pienimuotoisessa lyhytelokuvassa production designer –kokeiluni onnistui hienosti. Kiireestä huolimatta olimme koko ajan ohjaajan, kuvaajan ja tuottajan kanssa samalla sivulla, minkä vuoksi yhteistyö oli jokseenkin saumatonta. Työryhmä kiitteli meitä työpäivien pituuksista ja hyvästä ryhmähengestä. Selvisimme lapsinäyttelijän ja koiran kanssa työskentelystä hyvin ja saimme yhdessä kokonaisuuden toimimaan.

### 3.5 Tulevaisuuden haasteet

Eleonore Cremonesen mielestä production designin suurin haaste tällä hetkellä on se, että production designeria harvoin otetaan mukaan jälkituotantoon - vaikka siellä toteutettaisiin maailmaa, jonka hän on suunnitellut.

*”Olen kohdannut tämän ongelman nyt kahdesti ja olen ärsyyntynyt siitä valtavasti. Viimeksi rakensin erääseen animaatioon kuvaussetin kahdessa eri koossa, ja erikokoisista seteistä otetut kuvat yhdistettiin jälkituotannossa. Pyysin useita kertoja etukäteen, että minulle lähetettäisiin kuva lopputuloksesta, mutta elokuva tehtiin valmiiksi ilman että näin mitään kuvaa. Vastedes aion vaatia aina etukäteen, että jos elokuvassa on green screenin käyttöä, haluan olla jälkituotannossa mukana. Mielestäni jokaisen production designerin tulisi taistella tämän asian puolesta tällä hetkellä.”*  
(Cremonese, haastattelu 23.3.2013)

Cremonesen näkemys on, että kuvaajat ovat aikanaan joutuneet käymään taistelun siitä, saavatko he olla mukana värimäärityksessä, ja tänä päivänä he yleensä saavat. Production designereiden on käytävä sama taistelu, jotta heillekin budjetoitaisiin palkka jälkituo-

tannossa, mikäli siellä rakennetaan designerin suunnittelemaa maailmaa (Cremonese, haastattelu 23.3.2013). Antonia Lowe tunnistaa greenscreen-ongelman myös. Hänen mielestään ongelmaa lisää se, että tuotannot muuttuvat monesti kesken kaiken – kesken kuvausten saatetaan päättää, että jokin toteutetaan jälkituotannossa. Production designerilla saattaa olla seuraava projekti jo edessä, eikä hän ehdi välttämättä reagoimaan muutokseen. Tällaisissa tilanteissa on oltava joustava (Lowe, haastattelu 3.4.2013)

Pienemmissä suomalaistuotannoissa greenscreenin käyttö ja lavastajan puuttuminen jälkituotannosta ei ehkä vielä ole merkittävä ongelma. Se mihin kuitenkin pitäisi kiinnittää huomiota, on jälkituotannon huomioiminen kuvauksissa ja yhteistyö eri osastojen välillä.

*”Visuaalisista tehosteista vastaava saattaa lähettää listan apulaisohjajalle tai tuottajalle siitä, minkälaisia kuvia tarvitaan vaikka kun joku asia räjähtää - ja se lista ei välttämättä päädy lavastajan käsiin. -- Yhdessä tuotannossa esimerkiksi kävi niin, että kohtauksessa oli pieni, simppele räjähdys. Syystä tai toisesta sain vasta kuvauksia edeltävänä iltana käsiini listan - joka oli ollut olemassa jo kuukautta aikaisemmin - jossa nimenomaan lavastusosastolta toivottiin, paitsi materiaalista tukea sille räjähdykselle, myös että meidän osastolta joku heittelee sitä asiaa sinne kuviin. On hankalaa kun tällaisista asioista ei keskustella riittävästi etukäteen.”*  
(Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)

Vastuualueet saattavat muutenkin olla Suomessa hieman sekavat, juurikin siksi että tuotannot ovat niin erilaisia ja monista asioista sovitaan tapauskohtaisesti.

*”Kenen tehtävä esimerkiksi on huolehtia siitä, että jos lavastuksessa on televisio tai tietokone joka on päällä, että mitä siellä näkyy - sen materiaalin hankkimisesta ja sen toimivuuden varmistamisesta, sen pyörittämisestä kuvauksissa oikeasta kohtaa jne? -- Esimerkiksi Pahassa maassa lähtökohtaisesti joka kuvassa pyörii jotain jossain telkkarissa. -- Tuntuu että joka kerta tämä asia jotenkin hiertää kenkää ja pitää aina tapauskohtaisesti säätää. Se myös hidastaa kuvauksissa toimintaa, jos sitä ei ole selvästi sovittu.”* (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)

#### 4 PARI SANAA KOULUTUKSESTA

Anu Valkeinen kirjoittaa vuoden 2009 opinnäytetyössään ”Visuaalisen maailman suunnittelu: Production design lyhytelokuvaan Ennustus”, että Yhdysvalloissa ei ole saatavilla production designiin tähtäävää koulutusta. Tällä hetkellä Yhdysvalloissa maisterinkoulutuksen production designiin voi saada Chapman Universityssa sekä American Film Istitutessa Kaliforniassa – New York Universityn tarjoama ”Design for Stage & Film” on jo hyvin erilainen koulutusohjelma, joka keskittyy paljolti myös teatteriin ja valaisuun. Sen enempää koulutustarjontaa ei tosiaan ole, vaikka production design on lähtöisin Yhdysvalloista. Euroopassa production designia voi maisterintutkintoon asti opiskella Kingston Universityssa ja National Film and Television Schoolissa Iso-Britanniassa, eli yhtä monessa koulussa kuin Yhdysvalloissa – paitsi jos lasketaan Aalto-yliopiston lavastuksen maisteriohjelma, joka siis käännetään production designiksi. Näiden Iso-Britannian ja Suomen maisteriohjelmien sisältöeroista en löytänyt tarkempaa tietoa. Sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa on toki tarjolla erilaisia maisterinkoulutuksia elokuvan tekemiseen liittyen, mutta ne ovat tarjonnaltaan yleisluontoisempia ja on vaikea sanoa, mikä osuus production designilla niissä on.

Suomessa lavastusta voi opiskella ainoastaan Aalto Yliopiston Lavastustaiteen osastolla, kandidaatti- ja maisteritasolla. Vaikka suomalaisella elokuvakentällä toimii esimerkiksi kuvataide-taustasta ponnistaneita lavastajia eikä lavastuskoulutus toki ole ainoa tie elokuva-lavastajaksi, Aallon opetussuunnitelma on varmasti ainakin yksi avaintekijöistä kun pohditaan, mihin suomalainen lavastus on menossa. Antti Nikkistä on kollegoidensa kanssa pyydetty konsultoimaan Aalto-yliopiston lavastustaiteen osaston opetussuunnitelmia. On positiivinen asia, että Suomen elokuvakentällä työskentelevien lavastajien näkökulma otetaan huomioon, sillä Nikkisenkin mukaan liian kansainvälinen ajattelu voi olla riskialtista ja suhde suomalaiseen tuotantokulttuuriin tulisi muistaa säilyttää.

*”Totta kai pitää olla kansainvälisesti kilpailukykyisiä ja olisi hienoa, että Suomesta ihan yhtäläillä voisi lähteä ihmisiä vaikka Hollywoodiin työskentelemään. Mutta toivoisin että siellä korkealle tähtäävässä opetussuunnitelmassa edelleen otettaisiin huomioon se, kuinka integroitua myös pieniin ja erilaisiin tuotantoihin. Vaikka suomalainen tuotantokulttuuri on käytännöllään hieman sekava, se on myös tuottanut mielenkiintoista ja omaleimaista jälkeä. -- Hyvin paljon näkee tässä työssä sitä, että resursse-*

*ja valuu hukkaan vaan koska ajatellaan, että jotkut asiat pitää tehdä jotta ne muuttuisivat todeksi. Tai että lavastajan täytyy tehdä joku lavaste, jotta se lavastajan työnkuva täyttyy.”* (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)

Nikkisen mielestä koulutusohjelma on kehittynyt jo huomasti siitä, mitä se oli hänen valmistuessaan vielä silloisesta Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 2004. Tuolloin ei esimerkiksi elokuva- ja televisiolarvaston sekä teatterilarvaston koulutusohjelmia ollut eroteltu toisistaan. Eri työnkuvien opiskelijat eivät myöskään kommunikoinneet riittävästi keskenään.

*”Ensimmäinen lavastusprojektini oli kahden viikon kurssin päälle kymmenminuuttinen elokuva - eikä mitään kommunikaatiota ennen sitä ohjaajan, kuvaajan tai tuottajan kanssa.”* (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)

Tänä päivänä Aalto-yliopiston elokuva- ja televisiopuolen koulutusohjelmat ovat kuitenkin integroituneet toisiinsa huomattavasti paremmin ja kommunikaatiota tapahtuu. Avoimuus eri osastojen välillä johtaa toisten työnkuvien parempaan ymmärtämiseen, mikä taas johtaa siihen, että omaa työtä osaa tarkastella muiden näkökulmasta ja samalla helpottaa yhteistä työskentelyä. Sattva-Hanna Toiviainen kertoo, että haluaisi vaikkapa omalta ammattiliitoltaan saadakin tarjolle koulutusta esimerkiksi erikoistehosteista ja miten niiden tekeminen jälkikäteen vaatii kuvaustilanteelta, sekä alati kehittyvistä ja muuttuvista kuvausformaateista (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013). Jos jonkinlaista perustietoa olisi tarjolla kaikille, työn laatu ja yhteen hiileen puhaltaminen todennäköisesti paranisi.

Erilaisten osaamisten tuominen lähelle toisiaan ja eri työnkuvien keskinäinen keskustelu on siis tarpeellista ja terve suunta, ja sen tarpeen ymmärtäminen on ehkä osittain johtanut TAMKissakin aiempien Viestinnän suuntautumisvaihtoehtojen korvautumisen yhtenäisellä Elokuvan ja television koulutusohjelmalla vuonna 2008. Muutoksen tarkoitus lienee vastata moniosaajia kaipaavan elokuva- ja televisiokentän kysyntään. Koulutusohjelma hakee yhä muotoaan ja sitä pyritään olemassa olevilla resursseilla kehittämään koko ajan. Aalto-yliopistossa eri koulutusohjelmat tekevät siis yhä parempaa yhteistyötä saadakseen Suomeen paremmin toistensa työnkuvia ymmärättäviä elokuvantekijöitä. Toivoisin, että vaikka muissa Suomen elokuvakouluissa olisi vain se yksi elokuvan ja television koulutusohjelma, jossa kaikki opiskelevat yhdessä, niissä pidettäisiin sitä pa-

remmin huolta siitä, että elokuvaopetus on mahdollisimman kokonaisvaltaista. Olen itse kuvausopiskelija ja vaikka olemme luennoilla katsoneet yhdessä elokuvia ja keskustelleet yksittäisten kuvien rajauksista, huomiopisteistä ja esimerkiksi valon draamallisesta vaikutuksesta, lavastuksesta tai puvustuksesta ei ole puhuttu. Lavastaessani toisella vuosikurssilla *Muutos meitä johtaa* –lopputyöelokuvaa pääsin kerran keskustelemaan vierailijan lavastusopettajan kanssa, jolloin opin jotain esimerkiksi moodboardin kanssa työskentelystä. Tällaisia lavastustuutoreita hyödynnetään kuitenkin tällä hetkellä lähinnä yksittäisten, yleensä lopputyöprojektien yhteydessä. Lavastusta ja puvustusta ei mielletä osaksi kuvakerronnan opiskelua ja siinä itse näen koulutusohjelmassani suuren kehittämisen paikan.

TAMKin Elokuvan ja television koulutusohjelma on vielä tällä hetkellä siinä onnekaassa asemassa, että se toimii rinnakkain kuvataiteen koulutusohjelman kanssa. Uskon, että kuvataide olisi ihanteellinen yhteistyökumppani, jos elotv:tä lähdetäisiin kehittämään paremmin sisältöä ja esimerkiksi lavastuksen sekä puvustuksen potentiaalia ymmärtävämmäksi kokonaisuudeksi. Lavastuskurssien suunnittelussa ja ajattelun kehittämisessä kuvataiteella olisi varmasti elokuvan puolelle paljon annettavaa. Tähänkin opinnäytetyöhön haastattelemistani suomalaisista lavastajista Markku Pätilä sekä Sattva-Hanna Toiviainen ovat molemmat lähtöisin kuvataidetaustasta. Kumpikaan ei ole opiskellut lavastusta.

*”Itse näen hirveän tärkeänä, että lavastuskoulutukseen liittyisi kaikenlaisia sivistystä – ei pelkästään elotv:een liittyvää sivistystä, vaan myös kuvataide ja kaikki kulttuurihistoria ja muu on hirveen oleellista. Ainakin olen kokenut itselleni tärkeäksi että on jotain mistä ammentaa, niinkun toi kuvataide.”* (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)

Tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani TAMKin kuvataiteen koulutusohjelma on monen muun kuvataidekoulutuksen ohella Suomessa lopetusuhan alla. Pelkoni on, että mikäli uhka toteutuu ja kuvataiteen opetus TAMKissa lopetetaan, Elokuvan ja television koulutusohjelma kehittyy entistäkin teknisesti painottuneemmaksi ja sisällöt köyhtyvät.

## 5 ”TEE TYÖTÄ JOLLA ON TARKOITUS”

Kokemukseni lavastukseen suhtautumisesta TAMKin Elokuvan ja television koulutusohjelman projekteissa on, että harmillisen usein lavastaja mielletään hankkivana ja toteuttavana työkuvana. Kun lavastaja pyydetään mukaan projektiin, hänelle esitellään tapahtumapaikat, jonka jälkeen hänen tulee ”pukea” olemassa olevat kuvauspaikat tai rakentaa huone studioon. Itse olen ollut projektien suhteen aika onnekas: olen saanut rohkaisua ja vastuuta, ja myöhemmin olen saanut itsevarmuutta painottaen itse oman työkuvani tärkeyttä projektin eri vaiheissa. Silti minullekin on jäänyt mieleen eräästä projektista ohjaajan lausahdus: ”Kyllä me tuottajan kanssa mietittiin että voitais tää lavastus itekin tehdä, mutta ajateltiin sitten lopulta että jos nyt kuitenkin ottais siihen eri ihmisen, niin olis helpompaa.” Tällainen ajattelu on onneksi sentään harvinaista.

Harva ajattelee, että lavastajan kanssa voisi keskustella, mistä elokuvassa on kysymys, mitä teemoja lavastuksessa tulisi käsitellä ja miten hahmojen sisäiset maailmat tulevat tapahtumaympäristöissä julki. Vielä harvempi tulee ajatelleeksi, että taitavaa lavastajaa on mahdollista hyödyntää jo esimerkiksi käsikirjoitusvaiheessa: kaikkea ei tarvitse välttämättä tuoda julki dialogissa tai edes hahmojen toiminnoilla, sillä lavastuskin voi puhua paljon. Toisaalta olen lopulta itse oppinut, että vaikka minulta ei tällaista syvempää ajattelua pyydetä, voin silti sellaista tarjota ja toivoa, että sitä kautta taiteelliset ambitioni ja haluni toimia elokuvan parhaaksi ymmärretään. Tapauskohtaisesti voi myös aina arvioida, voinko oppia projektista vain toteuttamalla ohjaajan vision ja toimimalla yksityiskohtien tasolla.

Jos koulutusohjelma ei nosta esiin lavastuksen oleellisuutta ja mahdollisuuksia, on harvinaista että opiskelijat ymmärtävät sen omin päin. Mitä pidemmälle olen opinnoissani päässyt, sitä vaikeampaa minun on ollut nuoremmilta vuosikursseilta saada itselleni projekteihin lavastusassistentteja. Vakuutteluni siitä, kuinka oleellinen osa kuvan rakentamista lavastaminen on ja kuinka minä voin opettaa sitä assistenteille projektityöskentelyn kautta, kaikuivat tyhjille seinille. Valtaosa koulumme lyhytelokuvista myös sijoittuu nykyaikaan. Jos kyseessä on sci-fi- tai periodielokuva, silloin lavastaja ja puvustaja ovat tietenkin heti tärkeämmässä roolissa – onhan tehtävä esimerkiksi historian taustatutkimusta, tai kuviteltava jotain aivan uutta, mitä voisi olla vasta kymmenien vuosien

päästä. Tämän päivän elokuvista kuitenkin herkästi ajatellaan, että niiden puvustusta tai lavastusta ei tarvitse erikseen miettiä: kunhan katsoo ympärilleen.

Vaikka suomalainen lavastaja ei toimi pukusuunnittelijan esimiehenä, elokuvan lavastus on kuitenkin fyysisen ympäristön ja puvustuksen muodostama kokonaisuus (Elokuvan-taju 2013). Väitän, että kaikki yllämainittu koskee sellaisenaan kouluprojekteissamme myös pukusuunnittelijaa. Puvustukseen liittyen ei myöskään ole tarjolla kursseja tai luentoja, ja työnkuva mielletään yleensä hankkivaksi, ei taiteelliseksi työpanokseksi. Oma kokemukseni on kuitenkin lavastuksesta, joten käsittelen siksi pääosin sitä.

## 5.1 Arvostus muun elokuvatyöryhmän osalta

Production designer -termillä on ollut vaikutusta siihen, että alalla on paljon epäselvyyttä siitä, mitä työnkuva oikeastaan pitää sisällään. Yleensä kuvauksiin kytköksissä olevat ammattilaiset tietävät designerin merkityksen, mutta esimerkiksi kuvauksissa poissaolollaan loistavat jälkituotannon toimijat saattavat olla nimikkeestä hämillään.

*”Minulta kysytään uskomattoman usein, jopa kahden kouluvuoden jälkeen, että mitä minä oikeastaan elokuvan työryhmässä teen. Toki se on yleensä joku jälkituotannon ihminen, joka ei suoraan tee töitä kanssani, mutta silti! On hullua että he ovat opiskelleet ja työskennelleet alalla eivätkä silti tiedä, mitä elokuvan eri osa-alueet ovat.”* (Cremonese, haastattelu 23.3.2013)

Production designin pitkän perinteen vuoksi Yhdysvalloista lähtöisin olevassa elokuva-työskentelyn kulttuurissa he, jotka tietävät mitä designer tekee, pitävät arvossa hänen työpanostaan. Cremonese on toiminut production designerina sekä kotimaassaan Ranskassa että opiskelumaassaan Iso-Britanniassa. Hänen kokemuksensa on, että Ranskassa production designia ei ymmärretä tai arvosteta lainkaan samalla tavalla. Cremonese kertoo väitelleensä useita kertoja kotimaassaan siitä, onko production designer art directorin esimies vai toisin päin - Ranskassa on siis hänen mukaansa perustavanlaatuisia epäselvyyksiä työnimikkeissä. Cremonese kertoo kohdanneensa kotimaassaan myös aivan toisenlaista kohtelua kuin brittiläisessä tuotantokulttuurissa.

*”Täällä [Iso-Britanniassa] koen olevani samalla tasolla kuvaajan kanssa - siihen pisteeseen, kun kuvaaja laittaa kameran käyntiin. Silloin hän oikeastaan ohjaa elokuvaa. Mutta siihen pisteeseen asti minulla on yhtäläi- la sanavaltaa kuin hänellä. Ranskassa minulla ei ollut, minusta tuntui että olin todella hänen alapuolellaan. Se miten minua puhuteltiin, miten kuvaaja puhutteli minua... kun yritin tarjota hänelle referenssi-kuvia, häntä ei edes kiinnostanut.”* (Cremonese, haastattelu 23.3.2013)

Cremonesen näkemys on, että Ranskan uusi aalto ja studiotyöskentelystä luopuminen vaikuttavat tänäkin päivänä siihen, miten production designeria Ranskassa arvostetaan. 50-luvulla, kuten Hollywoodin kulta-aikana, Ranskankin elokuvateollisuus oli hyvin studiokeskeistä ja raskasta. Kun siitä päästiin ja elokuvanteosta haluttiin mahdollisimman kevyttä, ei olemassa olevia kuvauspaikkoja haluttu lähteä kummemmin lavastamaan - tai pikemminkin ajateltiin, että “kuka tahansa voi tulla ripustamaan ne verhot”.

*”Uuden aallon ohjaajat halusivat kuvata lokaatiossa, oikeaa elämää. Se oli tärkeää aikaa Ranskan elokuvahistoriassa enkä vastusta sellaista. Mutta Ranskassa on sen jälkeen ollut mahdotonta palata takaisin studioihin. Studiot ja studiossa työskentelyn ammattilaiset katosivat Ranskasta pitkiksi ajoiksi. Vasta nyt Luc Besson on avannut Pariisiin uuden studion, saa nähdä mitä siitä tulee.”* (Cremonese, haastattelu 23.3.2013)

Cremonesen näkökulma on kiinnostava siltä osin, että monet Ranskasta viime vuosina tulleet, ulkomailla menestyneet elokuvat ovat nimenomaan olleet visuaalisesti hyvin hallittuja ja lavastuksellisesti näyttäviä: Jean-Pierre Jeunetin *Amélié* (2001), Jan Koune- nin *99 Frangia* (2007) tai vaikkapa Michel Gondryn työt synnyttävät heti mielikuvia pitkälle estetisoiduista interiööreistä, joissa lavasteet kulkevat oleellisena osana kuva- kerrontaa. Selvästi Ranskassakin siis studioissa työskennellään. Kuulostaa kuitenkin loogiselta, että production designerin arvostuksen puute on lähtöisin Ranskan elokuva- historiasta ja mainituissa esimerkeissä saattaakin näkyä voimakkaasti juuri ohjaajiensa kädenjälki.

Suomessa lavastaja-nimike on kuvaavampi ja työryhmän muut jäsenet kyllä yleensä tietävät, kuka lavastaja on ja mitä hän tekee. On kuitenkin eri asia, ymmärretäänkö la-



vastajan työn laajuutta ja laatua, ja pidetäänkö hänen työpanostaan yhtä tärkeänä kuin esimerkiksi kuvaajan työtä.

*”Mä olen ollut Cannesissa kolme kertaa, lähinnä noiden Akin [Kaurismäen] leffojen takia... mutta mun on täytynyt aina tapella että mä pääsen sinne. Sinne otetaan yleensä näyttelijät - ja kuvaaja. Kuvaajalla on Suomessa todella paljon valtaa.”* (Pätilä, haastattelu 5.2.2013)

*”Osa työryhmän jäsenistä ei arvosta lavastusta eivätkä ymmärrä siitä mitään. -- Ohjaajat yleensä arvostavat lavastajan työtä kovasti. Joissain harvoissa tuotannoissa (lähinnä mainospuolella) kuvaaja on omasta mielestään ollut eri asemassa kuin lavastaja, mutta pääsääntöisesti toimitaan hyvässä hengessä. -- Lavastuksen yleinen arvostus näyttää huonontuvan, ts. se nähdään useasti lähinnä pakollisena kuluna. Tämä koskee siis lähinnä tuotantopuolta.”* (Uusitalo, sähköpostivastaus 9.4.2013)

Arvostuksen puute ammattikentällä näkyikin ehkä pääasiassa rahan ja ajan puutteena, eikä esimerkiksi ikävänä kohteluna muiden työryhmäläisten osalta. Koulussa lavastaja voi periaatteessa ottaa itselleen niin monta assistenttia kuin haluaa, koska palkkakuluja ei ole. Ammattimaailmassa näin ei tietenkään ole.

*”Ikävä kyllä semmonen painoarvo jostain syystä edelleen on että... se joutuu jotenkin siitä tekniikasta ja sen kalleudesta, ei välttämättä niistä ihmisistä, mutta jostain syystä musta tuntuu että lavastus- ja pukuosaston resursseista kiristetään aina ensin. -- Budjetissa on helpompi tinkiä sieltä missä sitä rahaa jo valmiiksi on vähiten. -- Mutta jos ammatillisesti mietin niin en ole kokenut olevani kuvaajan alapuolella. Myöskin on kyse siitä miten mä suhtaudun omaan työhöni ja kuvaajaan ja työryhmiin. Totta kai kun olen siellä kuvauksissa, niin näen jokaisen työryhmän panoksen yhtä arvokkaana kuin omani, elokuvan valmistumisen kannalta.”* (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)

Haastatteluista on tulkittavissa, että nuoremman polven lavastajat tuntuvat suhtautuvan lavastuksen arvostukseen tulevaisuudessa optimistisemmin kuin vanhempi polvi.

*”Kymmenen vuoden aikana on muuttunut ainakin se, että nykyään tuotantoyhtiöt ymmärtävät että lavastusosasto tarvitsee ammatti-ihmisiä, kun tuotantoajat on lyhentyneet. Hyvin harvoin törmää enää sellaiseen että ’voitsä tehdä tän yksin parin harjottelijan kanssa’. Se ei vaan ole mahdollista. -- On ikuisuuskysymys, että millainen on hyvä tuotanto. Mun mielestä hyvä tuotanto olisi sellainen, missä olisi vähän enemmän aikaa. Kallein osa tuotannosta kuitenkin on se työ. Tuotantoyhtiöt sillä lailla ovat alkaneet ajatella ja sitä kautta tuntuu että lavastuksen tarve paremmin ymmärretään ja arvostus on nousussa.” (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)*

## **5.2 Suuren yleisön ja kriitikoiden silmissä**

Pääasiassa kaikissa saamissani haastatteluissa ollaan yhtä mieltä siitä, että tavallinen katsoja ei ymmärrä, mitä elokuva-lavastajan työhön kuuluu tai mistä siinä on kysymys. Toisaalta sanotaan, että on nimenomaan hyvän lavastajan merkki, ettei lavastukseen kiinnitetä huomiota vaan elokuvan maailma hyväksytään sellaisenaan. Toisaalta taas se, että elokuvakriitikot laskevat lavastajan työpanoksen esimerkiksi kuvaajan eduksi, tuntuu huonolta suunnalta.

*”Tässä viimeisen vuodenkin aikana oon lukenut hyvin usein että kuinka ’kuvaaja on luonut tietynlaisen Helsinki-kuvan’. Ja sit kun vielä tiedän kuinka siinä on kollega ollut tosi tarkkaan valitsemassa kuvauspaikkoja, niin sellaset kyl tuntuu aika hurjilta.” (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)*

*”Tuntuu, että jos elokuvakritiikissä joskus jotain lavastuksesta sanotaan, niin se on jotain tyylisiin: ’Voisiko tämä henkilö oikeasti asua tällaisessa asunnossa? Eihän hänellä oikeasti olisi varaa asua ydinkeskustassa.’ Puututaan tällaisiin asioihin eikä siihen elokuvan sielunmaisemaan, että mitä lavastaja on yrittänyt siihen tuoda.” (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)*

Suomen elokuva-alan palkintoja, Jussi-patsaita jaettaessakin elokuvan lavastus huomioidaan lähinnä genre-elokuvien kohdalla.

*”Yleensä näissä lavastus- ja puvustus-Jusseissa on nimenomaan sellaset elokuvat jotka on oikeesti niinkun todella lavastettu. Sellaset tavalliset leffat, joissa on tehty hieno duuni ihan tavallisessa kämpässä, niin niistähän ajatellaan että ei näitä oo lavastettu ollenkaan.” (Pätilä, haastattelu 5.2.2013)*

*”Niin pukusuunnittelussa kuin lavastuksessakin, jostain syytä tällöisiä nykyaikaan sijoittuvia ’realistisia’ elokuvia tai niiden taiteellista työpanosta ei osata sieltä lukea. -- Kun tehdään nykyaikaa niin se on itse asiassa aika haastavaa loppupeleissä. Enemmässä määrin tulee koko ajan näkyviin muut kulttuurit kuin valtakulttuurit, maahanmuuttajat tulevat hahmoina, millaisia koteja heillä on. Ja sit ihan ylipäättänsä vaan tää että miltä tää meidän Suomi-parka näyttää. Oman ajan kuvaaminen on aina tosi haasteellista. Se on myös helposti hirveen rumaa, niin sit sen tekeminen elokuvaksi ja jotenkin niinkun kiinnostavaksi, se on haastavaa.” (Toiviainen, haastattelu 29.4.2013)*

Yleisesti on kuitenkin tiedossa, että elokuvakriitikotkin tekevät nykyään freelancer-pohjalta töitä ja heillä on hyvin rajallinen aika käytettävissään jokaista elokuva-arvostelua kohden. Kriitikon on mahdotonta selvittää jokaisen elokuvan kohdalla, mikä kenenkin tekijän konkreettinen työpanos elokuvaan on ollut. Ratkaisu voisi olla kuitenkin kriitikoille tarjottava koulutus, jossa elokuvatyöskentelyn peruskäytäntöjä käytäisiin läpi.

*”Tietääkseni muutama kollega on yrittänyt ja liitosta on yritetty sellaista, että elokuvakriitikoille järjestettäisiin koulutusta siitä, mitä kaikkea eri asioita pitäisi ottaa huomioon - kuinka monimuotoisia alamme työmenetelmät voivat olla. Ainakaan vielä oo onnistunut tällöinen, mutta ehkä jonain päivänä.” (Nikkinen, haastattelu 26.4.2013)*

Elokuvaohjaaja Saara Cantell kritisoi Ylen Kultakuumeen kolumnissa 17.4.2013 suomalaisia elokuvakriitikoita yleensäkin siitä, etteivät he perehdy riittävästi elokuvan taustoihin eikä heillä ole elokuvanteosta tarpeeksi tuntemusta (Cantell 2013). Kriitikko Kalle Kinnunen kirjoitti 18.4.2013 Suomalaisen Kuvalehden Kuvien takaa –blogissaan

Cantellille vastineen, jossa valaisi hieman elokuvakriittikkona työskentelyn realiteetteja ja kyseenalaistaa muutenkin kriitikon tarpeen tuntea elokuvan taustoja.

*”Elokvakriitikko tai -arvostelija (ne ovat hieman eri asioita) on vastuussa lukijalle. -- Toki on hyvä tuntea keskeiset ja laajasti tunnetut muidenkin taiteenlajien teokset. Yleissivistys on elokuvakriitikolle äärimmäisen tärkeää. Elokuva on seitsemäs taide, ja sen ymmärtämistä auttaa ratkaisevasti, että tuntee ne taiteen lajit, joista se pohjimmiltaan koostuu. Mutta: elokuva on se teos, jota kriitikissä käsitellään. Kriitikko kertoo, mitä näki: mitä elokuva käsittelee, miten elokuva on tehty, mihin se liittyy ja ennen kaikkea, onko se onnistunut.”* (Kinnunen 2013)

Onkin laajemmin oleellinen kysymys, kuka taideteoksen omistaa. Kirjallisuustieteilijä Roland Barthes totesi vuonna 1967 julkaistussa esseessään *La mort de l’auteur* (*Tekijän kuolema*), että teos syntyy sitä tulkittaessa, katsojan/lukijan päässä. Miksi suuren yleisön edes pitäisi tietää, miten elokuva tehdään – ja näin ollen, miksi kriitikonkaan pitäisi? Ehkä ei tarvitsekaan, ehkä elokuva on tarkoitettu koettavaksi ilman valmistumisprosessin tuntemista. Itse näkisin että kriitikon on kuitenkin kannettava vastuu siitä, että mikäli hän ei halua tutustua prosessiin ja/tai ottaa sitä osaksi kritiikkiä, sen arvioiminen on kerta kaikkiaan jätettävä pois.

Itse näkisin elokuvakriitikoille järjestettävän koulutuksen elokuvan tekoprosessista mahdollisuutena, en uhkana. En missään nimessä ole samaa mieltä Saara Cantellin kanssa siitä, että kriitikon pitäisi tutustua jokaisen arvioimansa elokuvan käsikirjoitukseen ja sitä kautta arvioida tulkintaa, joka elokuvasta on tehty. Tarjoaisin kuitenkin mielelläni asiasta kiinnostuneille kriitikoille tietoa siitä, millainen on suomalaisen elokuvan tuotantoprosessi ja minkälainen työpanos on kunkin työryhmän nimikkeen takana. Näin ollen kriitikko voisi halutessaan arvioida myös elokuvan teknistä onnistumista, ilman että ikäviä väärin-kreditoiteja kritiikeissä sattuisi. On kuitenkin ihan yhtä oikein arvioida elokuvassa sitä kokemusta jonka se kriitikossa synnyttää – sitä minkä katsoja näkee ja kokee. Tällöin taustatekijöiden arvioiminen on mielestäni kuitenkin unohdettava kokonaan.

## 6 POHDINTA

*”Kirjoittaminen alkaa pohjattomasta tietämättömyydestä, eksymisestä ja ymmällään olemisesta. Siinä on kaiken toiminnan, myös kirjoittamisen, keskipiste: kysymys.”* (Leena Krohn, suomalainen kirjailija)

Edeltävä sitaatti on ollut Opinnäytetyön dokumentointi ja raportointi –kurssimme Moodle-toteutuksen etusivulla koko sen ajan, kun olen tätä opinnäytetyötä työstänyt. Kirjoittamisprosessi on ollut minulle vaikea, ja vasta nyt, kun työ on loppupohdintaa vaille valmis, ymmärrän etsiä tästä sitaatista lohtua. Vastauksien löytäminen on ollut hankalaa, kuten välillä myös oikeiden kysymysten. Mutta mikäli eksyminen ja ymmällään oleminen ovat kirjoittamisen liikkeelle panevia voimia, olen ainakin ponnistanut oikeista lähtökohdista. Toivottavasti lopputuloksena on opinnäytetyö, josta on luettavissa jonkinlainen kehityskaari minussa – etsiessäni identiteettiäni lavastajana. Toivottavasti olen osannut kysyä myös oikeita kysymyksiä ja tästä opinnäytetyöstä on hyötyä paitsi minulle ja tulevaisuudelleni, myös muutosten aikaa elävälle opinahjolleni.

Eri työtapojen vertailua on hyvä tehdä jatkossakin, sillä muista elokuvakulttuureista voi Suomikin varmasti oppia jotain. Sen pohtiminen, miksi Suomessa ei ole production designer –työnkuvaa, alkaa kuitenkin tuntua tarpeettomalta. Kuten Antti Nikkinen sanoi, Suomen presidenttiäkin kutsutaan presidentiksi, vaikka valtaoikeudet poikkeavat merkittävästi toisistaan. Kyseessä ovat erilaisten työkulttuurien tarpeet. Eroavaisuuksia on, ja niissä tuntuu olevan kyse rahasta ja arvostuksesta. Rahaa on vaikea taikoa Suomen elokuvakentälle lisää, mutta uskon, että arvostusasialle voidaan tehdä paljonkin. Nimikkeiden selkiyttämisessä otetut askeleet ovat tärkeitä ja vaikuttavat varmasti asiaan – mitä paremmin lavastusosaston työskentelyä tuotantoyhtiöissä ymmärretään, sitä helpompi resurssipyyntöjä on niille perustella. Koulutus on mielestäni seuraavaksi avainasemassa. Toivottavasti Aalto-yliopisto jatkaa koulutusohjelmien keskinäisen yhteistyön kehittämistä ja pystyy tasapainoisesti opettamaan sekä isojen, kansainvälisten tuotantojen toteuttamista että pienempien suomalaiselokuvien lavastuksia. Toivon myös, että ympäri Suomea medianomeja kouluttavat oppilaitokset kantavat vastuunsa seitsemän taiteen kokonaisvaltaisesta opettamisesta ottamalla opintosuunnitelmaan mukaan tekniikan lisäksi myös sisällön opettamisen – muistaen samalla, että sisältö on paljon muutakin kuin käsikirjoitus. Se on käsikirjoituksen tulkintaa, monin eri tavoin.

Entäpä sitten identiteettikriisini? Millainen lavastaja minä olen, tai haluan tulevaisuudessa olla? Esituotantoajoista en haluaisi tinkiä, koska on niin selvää, että väärässä paikassa säästäminen kostautuu monin tavoin myöhemmin. Suomalaiselle lavastajalle ilmeisesti usein ainut tapa antaa suunnittelulle aikaa ja todella keskittyä käsikirjoituksen tulkitsemiseen lavastamisen keinoin, on katsoa elokuvia ja mennä yhdessä aamiaiselle muun ydintöryhmän kanssa. Valmistumisen jälkeen on siis ehkä syytä aloittaa siitä, että tekee alalla olevien ystävien kanssa mahdollisimman paljon elokuvia – heidän, joiden kanssa syön aamiaista jo nyt – ja toivoa, että oppii ajan myötä perustelemaan myös ennestään tuntemattomille tuottajille resurssitarpeensa riittävän hyvin. Uskon että puhtaasti toteuttavistakin työrooleista voi oppia, joten projekteja pitää aina arvioida tapauskohtaisesti, ovatko ne syystä tai toisesta toteuttamisen arvoisia. Koska en ole opiskellut lavastusta, koen että minulla on vielä paljon opittavaa. Siksi toivon että saisin myös suunnitella mahdollisimman paljon ja kehittää omaa ajatteluaani.

Eleonore Cremonese sanoi haastattelussani, että National Film and Television Schoolissa heille on ensimmäisestä päivästä painotettu yhtä asiaa: Olkaa aktiivisia. Tämä tuntuu minustakin kaikkein oleellisimmalta asialta. Koska suomalaiset tuotannot vaihtelevat kokonsa ja laatunsa puolesta isostikin, tarkkoja raameja lienee vaikea määritellä oikein millekään työnkuvalle. Lavastajan työnkuvaan ei sovi passiivinen luonne. On kehitettävä ideoita ja niitä on tarjottava, resurssien löytämisessä on oltava kekseliäs ja jos jotain haluaa tai tarvitsee, sitä on osattava pyytää. Lavastajan on pidettävä kiinni oikeuksistaan eikä häneltä tule vaatia ylimääräistä, palkatonta työpanosta sen enempää kuin muiltakaan työryhmäläisiltä. Mutta lavastajan rooli tuntuu ohjaajan ja tuottajan roolien ohella kuuluvan sellaisiin töihin, joita ei voi passiivisesti toteuttaa.

Tulevaisuus elokuvakentällä jännittää, ja lavastajan identiteettini hakee yhä muotoaan. Mutta tämän opinnäytetyön myötä minusta tuntuu, etten aloita aivan tyhjästä. Minulla on intohimoa, tarmoa ja halu oppia. Minulla on ripaus myös tietoa ja kokemusta. Olemalla aktiivinen, etsimällä ja ottamalla vastaan mahdollisuuksia saan niitä varmasti lisää. Uskon nyt, että pärjään.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus ja opinnäytetyöt

**Barnwell, J.** 2004. Production Design: Architects of the Screen. London: Wallflower Press.

**Halligan, F.** 2012. Production Design. East Sussex: The Ilex Press Ltd.

**Heisner, B.** 1997. Production Design in the Contemporary American Film: A Critical Study of 23 Movies and Their Designers. Jefferson: McFarland & Company Inc..

**LoBrutto, V.** 2002. The Filmmaker's Guide to Production Design. New York: Allworth Press.

**Valkeinen, A.** 2009. Visuaalisen mailman suunnittelu. Production design lyhytelokuvaan Ennustus. Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö. Tampereen ammattikorkeakoulu. Luettu toukokuussa 2013. <http://publications.theseus.fi/>

### Internet

Aalto-yliopiston englanninkielinen koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013. [http://www.aalto.fi/en/studies/education/programme/lavastustaide\\_elokuva\\_tv\\_lavastus\\_master/](http://www.aalto.fi/en/studies/education/programme/lavastustaide_elokuva_tv_lavastus_master/)

Academy Award for Best Production Design, Wikipedia. Luettu toukokuussa 2013. [http://en.wikipedia.org/wiki/Academy\\_Award\\_for\\_Best\\_Production\\_Design](http://en.wikipedia.org/wiki/Academy_Award_for_Best_Production_Design)

American Film Institute Conservatoryn koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013. <http://www.afi.com/Conservatory/about/productiondesign.aspx>

Art Directors Guild. Luettu toukokuussa 2013. <http://www.adg.org/>

Cantell, S. Pinnallinen elokuvakritiikki. 17.4.2013 Kultakuumeen kolumni. Luettu toukokuussa 2013. [http://yle.fi/radio1/kulttuuri/kultakuume/kolumnit/pinnallinen\\_elokuvakritiikki\\_40499.html](http://yle.fi/radio1/kulttuuri/kultakuume/kolumnit/pinnallinen_elokuvakritiikki_40499.html)

Chapman Universityn koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013. <http://www.chapman.edu/dodge/programs/graduate/mfa-production-design.aspx>

Elokvantaju. Verkkosivuston oppimateriaali lavastuksesta. Luettu toukokuussa 2013. <http://elokvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/lavastus/lavastus.jsp>

Kingston Universityn koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013. <http://www.kingston.ac.uk/postgraduate-course/production-design-film-television-ma/>

Kinnunen, K. Elokuvaohjaaja Saara Cantell vastaan suomalaiset kriitikot. 18.4.2013. Suomen kuvalehden blogi: Kuvien takaa. Luettu toukokuussa 2013.

<http://suomenkuvalehti.fi/blogit/kuvien-takaa/elokuvaohjaaja-saara-cantell-vastaan-suomalaiset-kriitikot>

National Film and Television Schoolin koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013.  
<http://nftsfilm-tv.ac.uk/our-courses/masters/production-design>

New York Universityn koulutustarjonta. Luettu toukokuussa 2013.  
[http://design.tisch.nyu.edu/object/design\\_about.html](http://design.tisch.nyu.edu/object/design_about.html)

TAMK Opinto-opas 2012-2013. Luettu toukokuussa 2013. <http://opinto-opas.tamk.fi/ops/ops.php>

TTVO, Wikipedia. Luettu toukokuussa 2013. <http://fi.wikipedia.org/wiki/TTVO>

### Haastattelut

**Cremonese, Eleonore.** Haastattelu Skype-ohjelman välityksellä 23.3.2013.

**Lowe, Antonia.** Haastattelu Skype-ohjelman välityksellä 3.4.2013.

**Nikkinen, Antti.** Haastattelu puhelimitse 30.1.2013.

**Nikkinen, Antti.** Haastattelu puhelimitse 26.4.2013.

**Pätilä, Markku.** Haastattelu 5.2.2013. Helsinki.

**Toiviainen, Sattva-Hanna.** Haastattelu Skype-ohjelman välityksellä 29.4.2013.

**Uusitalo, Jukka.** Haastattelu sähköpostitse, vastaukset 9.4.2013.



## LIITTEET

### Liite 1. Lyhyet esittelyt haastateltavista.

- **Cremonese, Eleonore.** Valmistunut vuonna 2012 National Film and Television Schoolista production designeriksi. Työskennellyt fiktion, animaation, dokumenttien ja television parissa. Lavastamansa lyhytelova *Head Over Heels* oli vuonna 2013 Oscar-ehdokkaana parhaan lyhytanimaation sarjassa, ja elokuva valittiin myös Cannesin Cinefondation-sarjaan tänä vuonna.
- **Lowe, Antonia.** Valmistunut vuonna 2011 National Film and Television Schoolista production designeriksi. Työskennellyt fiktion, animaation, dokumenttien ja television parissa. Hänen lavastamansa lyhytanimaatio *Playing Ghost* (2011) on esitetty kymmenillä festivaaleilla ympäri maailmaa ja se on voittanut parhaan elokuvan ja parhaan animaation palkintoja muun muassa Hollywoodin ja Lontoon opiskelijaelokuvafestivaaleilla.
- **Nikkinen, Antti.** Valmistunut vuonna 2006 taiteen kandidaatiksi Taideteollisesta korkeakoulusta ja vuonna 2010 taiteen maisteriksi Aalto-yliopistosta. Työskennellut elokuva-, tv- ja näyttämölavastuksen parissa sekä tehnyt mainoksia, musiikkivideoita ja tilasuunnitteluja. Sai Jussi-palkinnon vuonna 2008 elokuvan *Sauna* lavastuksen ennakkosuunnittelusta.
- **Pätilä, Markku.** Opiskellut vuosina 1975-79 kuvataidetta Bostonissa, Yhdysvalloissa sekä Wienissä, Itävallassa. Työskennellyt myös kuvataiteilijana 70-luvulta lähtien. Lavasti ensimmäisen elokuvansa Aki Kaurismäelle vuonna 1992 ja on sen jälkeen ollut Kaurismäen luottolavastaja. Työskennellyt myös muiden ohjaajien kanssa pitkissä elokuvissa, television puolella sekä mainosmaailmassa. Palkittu Jussi-patsaalla vuonna 2006 elokuvasta *Laitakaupungin valot*.
- **Toiviainen, Sattva-Hanna.** Valmistui Kuvataideakatemian tila-aikataiteen osastolta vuonna 1998. Työskenteli pitkään rekvisitöörinä ja on 2000-luvulla lavastanut useita pitkiä fiktioelokuvia esimerkiksi ohjaaja Aku Louhimiehelle. Ollut Jussi-ehdokkaana elokuvista *Paha maa* (2005), *Saippuaprinssi* (2006), *Valkoinen kaupunki* (2006) ja *Vuosaari* (2012).
- **Uusitalo, Jukka.** Työskennellyt pitkään suomalaisella elokuvakentällä sekä television ja teatterin parissa. Tehnyt mainoksia myös ulkomailta. Voittanut Jussi-patsaat elokuvista *Lipton Cockton in the Shadows of Sodoma* (1995) ja *Raid* (2003).

Liite 2. Haastattelukysymykset (Nikkinen, Toiviainen ja Uusitalo)

1. Mitä mieltä olet käännöksestä Production Design - Lavastus? Tietyistä taustamateriaaleista olen saanut sellaisen kuvan, että amerikkalainen production designer ei työnkuvana täysin vastaa suomalaista lavastajaa. Toisaalta joissain haastatteluissa on puhuttu, että ne ovat tänä päivänä koko ajan lähempänä toisiaan. Mikä on näkemyksesi asiaan?
2. Kuinka tärkeää mielestäsi on, että ammattinimikkeiden käännökset ovat täsmällisiä (kansainväliset tuotannot kuitenkin koko ajan lisääntyvät)?
3. Voitko kertoa hieman työnkuvastasi ja millaiseksi koet sen?
  - missä vaiheessa tuotantoa tulet yleensä mukaan
  - kuinka paljon keskustelet esimerkiksi puvustajan, maskeeraajan, kuvaajan kanssa heidän ratkaisuihinsa, vai jutteletko lähinnä ohjaajan kanssa
  - kuinka paljon koet, että sinulla on päätäntävaltaa lavastusratkaisuihin, toteutatko vain sen mitä pyydetään; vaihtelee ohjaajittain/kuvaajittain
4. Koetko suomalaisena lavastajana, että työtäsi arvostetaan?
  - tuntuuko siltä, että ihmiset tietävät mitä teet ja pitävät sitä tärkeänä (elokuvien työryhmät/tavallinen kansa)
  - miten eri ohjaajat ja kuvaajat suhtautuvat, koetko olevasi työryhmässä samassa asemassa kuin esimerkiksi kuvaaja
5. Mitä haasteita suomalaisella lavastuksella on?
6. Mihin suuntaan lavastuskoulutuksen pitäisi Suomessa mennä?
7. Jos haluat itse lisätä jotain mikä tuntuu olennaiselta, liittyen suomalaisen lavastuksen nykyisyyteen tai tulevaisuuteen, kuulen siitä mielelläni.

Liite 3. Lavastus- ja pukusuunnittelijat Ry:n laatima listaus elokuvatuotannon lavastusosaston nimikkeistä. Sivut 1-3. Ei lopullinen versio. Listaus päivitetty 20.2.2013.

Lavastus- ja pukusuunnittelijat ry. 2013

Elokuvatuotannon lavastusosaston nimikkeitä

Elokuvatuotannon lavastusosastolla tarvitaan useiden erikoisalojen osaajia. Tämä lista on tarkoitettu tapauskohtaisesti sovellettavaksi pohjaksi lavastusosaston muodostamiselle. Listauksessa on erikseen lueteltuna myös tehtäviä, jotka useimmissa tuotannoissa yhdistetään samalla henkilölle. Nimikkeiden ohjeelliset käännökset on otettu mukaan kansainvälisiä tuotantoja ja tekijätietojen kääntämistä varten. Käännösten osalta on erityisesti huomattava, että vakintunneissa nykykäytössä maissa production designer -nimike tarkoittaa lavastuksen taiteellisesti päävastuullista suunnittelijaa eikä siis merkitse suunnittelu- tai esimiesvastuun ulottumista muille osastoille (esim. puvut).

nimike	toimenkuva	ohjeellinen palkkaryhmä	lähin englanninkielinen vastine
	Lavastuksesta taiteellisesti päävastuullinen suunnittelija, joka vastaa elokuvan visuaalisesta maailmasta yhdessä pukusuunnittelijan ja maskerrausuunnittelijan sekä ohjaajan ja kuvaajan kanssa, omalta osaltaan budjetin laadinnasta tuottajan kanssa, osaltaan kuvauspaikkojen valinnasta, lavastussuunnitelmien laadinnasta sisältäen sekä olemassaolevien kuvauspaikkojen muuttamisen että studiolaravasteet ja lavastuksen toteutuksen valvonnasta.	4	Production Designer
Apulaislavastaja	Vastaa lavastajan hänelle siirtämistä tehtävistä, erityisesti lavastusosaston henkilöstön kokoamiseen, työnsuunnitteluun, budjetointiin, kustannuseurantaan, alkataulutukseen ja muuhun organisatorisiin seikkoihin liittyvistä tehtävistä.	3-4	Art Director
Lavastuskoordinaattori	Hoitaa lavastusosastolle kuuluvaa toimistotyötä,	2-3	Art Department Coordinator

	logistiikkaa ja tiedonkulkua osaston rekvisiitista, lokaatioista ja lavasterakennuksesta vastaavien ryhmien sekä tuotantotoimiston ja koko muun tuotantohenkilökunnan välillä.		
Lavastusassistentti	Lavastusosaston assistenttitason tehtävät.  Rakennettavien lavasteiden yksityiskohtainen suunnittelu ja työpiirrosten laatiminen lavastajan ja apulaislavastajan ohjeistuksen mukaan, kuvauspaikkojen mittaus ym. tarpeelliset selvitystoimet suunnitelmia varten, tarvittaessa havainnekuvien ja pienoismallien laatiminen tuotannon käyttöön.	1-2	Art Department Assistant
Lavastepiirtäjä	Vastaa lavasteiden rekvisitoinnin suunnittelusta sekä studiossa että kuvauspaikoilla lavastajan ohjeistuksen mukaan, tarvittavan esineistön ja materiaalien listaamisesta, hankinnasta, budjetoinnista ja rekvisitoinnin käytännön järjestelyistä.	2-3	Set Designer / Draughtsperson (UK) / Draftsperson (USA)
Päärekvisiitööri / Lavasterekvisiitööri	Vastaa lavasteiden rekvisiitista kuvauksissa ja/tai rekvisiitan pystytyksestä ja purkamisesta kuvauspaikoilla ja studiossa sekä noudoista ja palautuksista.	3	Set Decorator
Lavastejärjestäjä	Vastaa käsirekvisiitista, tekee käsikirjoituksesta rekvisiittapurun	1-3	Set Dresser / On-set Dresser
Rekvisiitööri	Vastaa käsirekvisiitista kuvauksissa.	2-3	Property Master
Kuvausrekvisiitööri		2-3	On set Property Master/ Stand-by Property Master

Rekvisiitan valmistaja	Valmistaa rekvisiittia, jonka hankkiminen valmiina ei ole mahdollista tai järkevää.	2-3	Property Maker
Hankkiva rekvisiööri	käsikirjoituksen rekvisiitan hankinnasta vastaava	1-3	Property Buyer
Rekvisiitta-assistentti	Rekvisiitta-osaston assistenttitason tehtävät.	1-2	Property Assistant
Lavastemestari	Vastaa lavasterakenteiden toteutuksesta ja purusta, tarvittavan henkilöstön rekrytoinnista ja työohjodosta ja lavastussuunnitelmien aiheuttamien kustannusten arvioimisesta.	2-3	Construction Manager
Lavasterakentaja / Lavastepuuseppä	Lavasterakenteiden valmistaja, pääasiassa puusepäntyöt.	1-2	Construction Builder / Carpenter
Lavastemaalari	Lavasteiden maalaus-, tapetointi- ja patinoititustyöt, myös kuvanveistotyypiset työt.	1-3	Scenic Painter
Päivystävä lavasterakentaja / Lavastemies	Kuvauksissa mukana oleva lavasterakentaja, saattaa vastata esim. studiolavasteen siirrettävien seinien ja kattopalojen käsittelystä ja työturvallisuudesta.	1-3	On-set Construction Builder / Stand-by Construction Builder
Verhoilija	Valmistaa kaiken lavastuksessa, jossa materiaalina on kangas, kuten verhot ja huonekalujen uudelleenverhoilut.		Drapesmaster
Lavastegraafikko	Valmistaa lavastuksessa ja rekvisiitassa tarvittavan graafisen materiaalin,		Graphic Artist