

This is a self-archived – parallel-published version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details. When using please cite the original.

**AUTHOR(S)**

Maiju Kannisto

**TITLE**

Tv-ilmaisun materiaaliset murrokset

**YEAR**

2025

**CITATION**

Kannisto, M. (2025). Tv-ilmaisun materiaaliset murrokset. In A. Koivunen, M. Kannisto, H. Keinonen, & J. Mäkelä (Eds.), *Kulttuurin vuosisata: Luova ohjelmatyö Yleisradiossa 1926–2025* (pp. 153–183). Kirjokansi (380). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**VERSION**

Final draft

Maiju Kannisto

AVAUSKUVA\_tv-ilmaisun\_luuppimies

## Tv-ilmaisun materiaaliset murrokset

Yhteensä 122 kuvauspäivää, 70 ulkokuvauspäivää, jotka oli jaettu 116:een kymmenen päivän kuvausjaksoon kaikkina vuodenaikoina. 500 yksittäisen kuvan saamiseksi lyötiin klaffia 2 305 ottoa varten. Kuvattiin 410 rullaa 35 millin filmiä. Lavastusta 1740-luvun Helsingin keskustasta rakennettiin Upinniemeen vuoden ajan. 62 näyttelijälle ja 1 056 avustajalle ommeltiin pukuja puolentoista vuoden ajan, muun muassa sotilaille 240 kolmikolkkahattua ja karoliinien sinisiä takkeja keltaisine takinkäänteineen. Hankittiin 300 paria saappaita armeijan poistovarastosta. Loppukohtaukseen osallistui 54 hevosta, mukana kuvauksissa oli myös kanoja, koiria, kissoja, porsaita, lampaita, lehmiä. Kahdelle vakiohevoselle kertyi paljon kuvauspäiviä, Solmulle 52 ja Totille 35.<sup>1</sup>

FST:n *Din vredes dag* (*Vihan päivät*, 1991) realisoituu suurtuotannoksi, kun listataan sen vaatimia resursseja kuusiosaisen historiallisen sarjan aikaansaamiseksi. Jokaisen tv-ohjelman takana on sadoittain työtunteja, ihmisiä, lavasteita, pukuja ja tavaroita. Kuten BBC:n 100-vuotishistoriaa kirjoittanut David Hendy toteaa, modernia mediaa pidetään liian helposti kaavamaisena ja koneellisesti työstettynä, vaikka suurin osa ohjelmista sadan viime vuoden ajalta on käsityötä – ajattelun, tunteen ja erehtyvien ihmisten tekemää.<sup>2</sup> Inhimillisen työn lisäksi mediatutkimuksen materialistisen käänteen myötä on kiinnitetty huomiota medioiden materiaaliseen toimijuuteen sisältöjen analyysin ohella. Median materiaalisuudella viitataan tarpeeseen analysoida, kuinka mediateknologiat ovat tuotannoissa aktiivisia toimijoita, eivät vain välineitä. Tarkastelun kohteeksi on noussut mediateknologioiden teknisiä näkökohtia, taloudellisia olosuhteita ja tuotantosuheteita, käytäntöjä ja sopeutumisia.<sup>3</sup>

[tv-ilmaisun\_Vihan päivät\_tuotanto]

---

<sup>1</sup> ”Puvustus vaatii tarkat pohjatiedot”. *ESS* 24.7.1989; Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024.

<sup>2</sup> Hendy 2022, xiv.

<sup>3</sup> Mediatutkimuksen materialistisesta käänteestä ks. Bollmer 2021, 1–17; Parikka et al. 2015, 1; Pötzsch 2017.

Tässä luvussa materialisoidaan tv-ohjelmien visuaalista ilmaisua ja sen murroksia. Tv-ilmaisua tarkastellaan eri ammattiryhmien luovana ohjelmatyönä: kuvaajien, lavastussuunnittelijoiden, valaisijoiden, pukusuunnittelijoiden, puvustajien ja naamioitsijoiden yhteistyötä tuotannoissa. Tv-ruudun takana monien tekijöiden taiteellinen työ ja teknologiat jäävät usein näkymättömäksi katsojille, vaikka niiden tulos ei jääkään ja tekijöiden nimet toki vilahtavat ruudussa. Myös tutkimuksessa tv-kuvan taustalla työskentelevät ovat jääneet usein sivuun.

Yleisradion ohjelmantekijöiden haastatteluissa varsinkin varhaisempaan aikaan sijoittuvat draamat eli epookit nousivat esiin merkittävinä tuotantoina heidän ohjelmahierarkiassaan. Historiallisesti tarkan puvustuksen ja lavastuksen tuotantoon on käytetty runsaasti resursseja, mikä on antanut mahdollisuuden ilmaisun innovaatioihin.<sup>4</sup> Teknologiset muutokset ovat vaikuttaneet työhön, ja alusta alkaen oppia uusiin tekniikoihin ja niiden käyttöön on haettu ulkomailta sekä tekijöiden aiemmista töistä elokuvateollisuuden ja teatterin parissa, mutta aina on opittu myös tekemisen kautta. Suurimpia materiaalisia murroksia tv-ilmaisussa ovat olleet pioneerikauden jälkeen värisiirtymä 1960- ja 1970-luvulla, videokuvaukseen siirtyminen, tietokoneistuminen ja taloudellisten resurssien väheneminen 1990-luvulla sekä digitaalisen tekniikan mahdollisuudet 2000-luvulla.

Tässä luvussa murrokset nousevat esiin tekijöiden äänellä, muistitietoon pohjautuen. Mediatutkija Hanne Bruun on tutkimuksessaan puhunut mediatuotantojen tutkimuksessa usein käytettävistä eksklusiivisista tietolähteistä (*exclusive informants*). Näillä tietolähteillä on ainutlaatuista tietoa tv-työn käytännöistä, joita ei ole tutkittu paljon.<sup>5</sup> Yleisradiossa on kerätty muistitietoa eläköityviltä ohjelmantekijöiltä 1980-luvun alussa ja 2000-luvulla. Haastattelut ovat institutionaalista muistitietoa, jota on kerätty hiljaisen tiedon ja yhtiön historian tallentamiseksi. Lisäksi tähän tutkimukseen on kerätty uusia haastatteluja pitkän uran Ylellä tehneiltä tekijöiltä. Näin muistitiedon kaari ulottuu 1950-luvulta tähän päivään. Muistelupuheessa eri rooleissa olevat henkilöt saattavat kiinnittää huomiota erilaisiin yksityiskohtiin ja tulkita tapahtumia eri tavoin. Muistot tv-ohjelmien tekemisestä voivat saada uusia merkityksiä ja tulkintoja jälkikäteen. Työhön liittyvät muistot ovat subjektiivisia ja värittyvät henkilökohtaisilla kokemuksilla ja tunteilla. Työn muutoksia muistellessa painottuvat erityisen merkittävät tapahtumat, kuten onnistumiset tai epäonnistumiset sekä hauskat anekdootit.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ks. epookkidraaman lajityypin korkeasta tuotantoarvosta transnationaalisti Koivunen et al. 2024, 249–255.

<sup>5</sup> Bruun 2016.

<sup>6</sup> Institutionaalista muistitiedosta lisää ks. Krekola 2022, 488.

Useat ammattiryhmät ovat yhteistyössä luoneet audiovisuaalista ilmiä ohjelmalle. Työtehtävät ja tiimit vakiintuivat pioneeriajan nopean laajentumisen ja yhdessä oppimisen kauden jälkeen, mutta esimerkiksi kuvaajan tehtäväkuva on vaihdellut vuosikymmenten aikana. 1960-luvun alussa monikameratuotannoissa neuvotteleva kuvaaja ja valaistusmestari yhdistettiin elokuvakäytännön mukaan saman nimikkeen alle, sittemmin nimike muuttui ensin valaisevaksi kuvaajaksi ja videotekniikan myötä tv-kuvaajaksi, jonka tehtäviin kuului kuvauksen ja valaistuksen suunnittelua ja toteutusta. Monikameratuotannoissa kuvat suunniteltiin tarkalleen etukäteen, ja kameraharjoituksissa tai taltioinnissa kuvaussihteeri luki kuvaussuunnitelmaa ja ilmoitti mikrofonin kautta seuraavan kuvan, äänen tai insertin. Mikseri leikkasi kuvia suoraan ulos valmiiseen ohjelmaan eri kameroista.<sup>7</sup> Ohjaaja on ollut keskeinen ohjelmatuotannon käynnistäjänä ja tiiminsä rakentajana. 1970-luvulta lähtien vahvistui ohjaajan ja kuvaajan tiivis yhteistyö. Usein draaman ohjaajille muodostui työpariksi vakituinen kuvaaja, lisäksi yhteistyö saattoi vakiintua lavastus-, puku- ja naamiointisuunnittelijoiden kanssa. Kuvaaja on rakentanut myös omaa tiimiään, johon kuuluu valaisijoita ja kameramiehiä.<sup>8</sup>

Tv-lavastajien Illuusio-näyttelyä esittelevän dokumentin (1986) mukaan ensimmäisen visuaalisen raamin tv-ohjelmille loi usein lavastussuunnittelija. Muiden työ tukeutui lavastussuunnittelijan visioon. Visuaalista muotoa pohdittiin myös yhdessä ohjaajan kanssa, mukana ideoinnissa saattoi olla puvustaja, valaistusmestari ja näyttelijöitä. Lavastaja oli tv-ilmaisun ammattilainen, eli paitsi piirtäjä ja maalari myös insinööri ja arkkitehti. Paras lavastus nähtiin sellaisena, mitä kukaan ei huomaa: katsoja uskoo siihen samalla tavalla kuin tarinaan, johon se kuuluu.<sup>9</sup> Lavastajalla on ollut oma tiiminsä, ja jos on kuvattu Pasilan ulkopuolella, rakentajia ja maalareita on koottu maakunnista. Teknisen kehityksen myötä työryhmiin on tullut mukaan uusia ammattiryhmiä; digitaalisten elementtien myötä jälkitöiden merkitys kasvoi ja esimerkiksi graafikot ja tehosteiden tekijät tulivat lavastajan tärkeiksi yhteistyökumppaneiksi.<sup>10</sup>

Visuaalinen työryhmä ei ole ollut eikä edelleenkaan ole kiinteä ja aina samalla kokoonpanolla toimiva yksikkö, vaan eri tuotannoissa tiettyjen ammattien väliset suhteet ovat kiinteämpiä kuin

---

<sup>7</sup> Korvenoja 2004, 13; Pohjanheimo 2022, 95–97; Tv-kuvaajat ry:n historiaa 1958–2008, yhteenveto alustuksesta, julkaisematon, Antero Takalan arkisto.

<sup>8</sup> Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024; *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 2, 2001.

<sup>9</sup> *Illuusio – ajatus luo maailmaa*, 11.12.1986; Kalemaa 2008, 76.

<sup>10</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023; Liski, haastattelu 16.10.2007; Maja, haastattelu 16.1.2024.

toisten, esimerkiksi lavastaja saattaa tehdä tiivistä yhteistyötä kuvaussuunnittelijan kanssa, kun toisessa tuotannossa oleellisin yhteistyökumppani onkin graafikko.<sup>11</sup> Visuaalinen ilmaisu on ollut monien ammattilaisten yhteistyötä ja vuorovaikutusta. Taiteellisen näkemyksen lisäksi on kyse eri ihmisten työajan ja muun resurssin suunnittelusta niin, että kaikki tapahtuu oikeaan aikaan ja ihmiset ovat oikeassa paikassa, jotta kameran käydessä kaikki on valmiina ja tarinan maailma on eheä.<sup>12</sup>

## **Pioneerit tv-ilmaisun suuntaa etsimässä**

1950-luvun lopulla televisio oli tuntematon ohjelmantekijöille, jotka tulivat Yleisradioon pääasiassa teatterista, elokuvasta, radiosta ja lehdistöstä. Tuolloin uudesta välineestä oli tietoa lähinnä insinööreillä, mikä johti insinöörivetoiseen ohjelmantekoon.<sup>13</sup> Tv-ilmaisu otti vaikutteita ajan muusta visuaalisesta ilmaisusta, kuten kuvataiteista: graafinen ilmaisu suodattui ohjelmien tunnuksiin, typografiaan ja visuaaliseen asuun. Ajan abstrakti kuvataiteellinen ilmaisu siirtyi lavastuksiin, eritoten viihdeohjelmiin, joissa ilmaisu oli vapaampaa. Lavastaja Kimmo Turusen mukaan elokuvailmaisuun verrattuna television käytäntöjä ja ohjelmistoja sävytti amerikkalainen tv-kulttuuri, joka kytkeytyi kaupallisiin motiiveihin. Markkinointi ei kuitenkaan hallinnut tv-ilmaisua Suomessa, jossa varhaiset tekijät tavoittelivat kunnianhimoisesti uuden välineen hallintaa ja visuaalisesti rikasta ilmaisua. Varhainen televisio edusti modernia maailmaa, sodanjälkeistä uuden aikakauden välinettä, joka houkutti nuoria taiteen, tekniikan ja talouden ammattilaisia ohjelmatyöhön.<sup>14</sup>

Tv-ilmaisu piti oppia nopeasti, koska Tekniikan Edistämisseuran TES-TV:n lähetykset olivat alkaneet maaliskuussa 1956 ja Yleisradion piti seurata pian perässä. Ensimmäisessä ohjelmaseminaarissa 1957 opettajina toimivat tekniikan väen lisäksi Yhdysvalloista oppia hakeneet toimittajat Saara Palmgren, Paavo Noponen ja Veli Virkkunen. Kahden viikon kurssilla saatiin kosketus tv-työhön ja harjoiteltiin ohjelmantekoa, puhuttiin kamerasta ja siitä, miten ohjelma laaditaan. Kurssille osallistuneelle ohjaaja Maija-Liisa Sutiselle kaikki oli aivan uutta, ”melkein

---

<sup>11</sup> Turunen 2011, 44–45.

<sup>12</sup> *Illuusio – ajatus luo maailmaa*, 11.12.1986; Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023; Maja, haastattelu 16.1.2024; Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>13</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 1, 2001.

<sup>14</sup> Turunen 2011, 59–63.

hepreaa”, vaikkakin valokuvauksen tunteminen antoi kuvallista tuntumaa valaistuksesta ja kuvattavien asettelusta kameran eteen. Teatterikokemus puolestaan antoi pohjaa esiintymiseen.<sup>15</sup> Lavastussuunnittelija Kalevi Liskin mukaan alkuajankana kukaan ei tiennyt miten tv-ilmaisua piti tehdä, eikä töitä juuri ehtinyt edes suunnittelemaan, kun kiireessä elettiin kädestä suuhun.<sup>16</sup>

Työn kautta ja nopeasti sai oppia myös Erkki Kajasto, joka aloitti kameramiehenä ääniradion tarkkailijakurssin jälkeen 1957. Vastaperustetussa Suomen Televisiossa oli suuri tarve kameran käyttäjille. Kuvaajat tulivat elokuvayhtiöistä tai, kuten Kajasto, koulutettuina Yleisradion omilta tarkkaajakursseilta ensin kameramiehiksi ja sitten mestari–kisälli-periaatteella kuvaajiksi. Elokuvateollisuudesta tulleilla kuvaajilla oli totuttelemista suoraan lähetykseen: alkuun he saattoivat mennä kuvaan huitomaan. Kahden suoran lähetyksen seurattessa toisiaan kevyitä lavasteita piti siirtää nopeasti, ja ohjelman taustalla saattoikin kuulua kolinaa kaatuilevista lavastepinoista.<sup>17</sup> Varsinaista kuvaajakoulutusta ei ollut, mutta ensimmäinen ja ainoa kuvaaja Pentti Valkeala piti Kajastolle kahden päivän pikakoulutuksen, jossa näytti kameran toimintaa, kuten mistä sai vaihtaa objektiivin ja tarkentaa, jotta kuvan sai pidettyä terävänä. Kajaston mukaan standardit kuvakoolle ja kahdeksan kuvan järjestelmälle oli kehiteltävä itse ja kesti kauan, ennen kuin saatiin yhteinen kieli kuvaajien ja ohjaajien kesken. Kahdeksan kuvan järjestelmässä kuvien kokovalikoimalla taattiin esteettiset kuvarajaukset ja sommittelut erikoislähikuvasta yleiskuvaan.<sup>18</sup>

Työssä oppi, mutta oppia haettiin myös muualta. Kansainvälistä oppia Kajasto ja muut kuvaajat hakivat opintomatkalta Tukholmaan, Kööpenhaminaan, Hampuriin ja Berliiniin 1958. Matka vahvisti Yleisradion väelle, ettei heillä ollut mitään häpeämistä, vaan yhtiössä oltiin ihan samalla tasolla muiden maiden kanssa ja kuvaustekniikka oli jopa ylivertaista monien maiden vanhempiin laitteisiin verrattuna.<sup>19</sup>

Uuden ja ihmeellisen television ohjelmantekoa ja tekijöitä esiteltiin yleisöllekin 1960-luvulla. Vastaperustettu televisiateatteri esitti syksyllä 1961 näytelmän *TV-studiossa tapahtuu*, ja yhteiseurooppalainen panostus aiheeseen oli televisiolle kirjoitettu näytelmä *Luottamuksella* (1962), joka sekin tapahtui tv-studiossa. Studion kamerat ja henkilökunta olivat näytelmässä mukana sekä

---

<sup>15</sup> Sutinen, haastattelu 21.9.2004.

<sup>16</sup> Liski, haastattelu 16.10.2007.

<sup>17</sup> Kajasto, haastattelu 17.9.2004; Korvenoja 2004, 44; *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 1, 2001.

<sup>18</sup> Kajasto, haastattelu 17.9.2004.

<sup>19</sup> Kajasto, haastattelu 17.9.2004; *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 1, 2001.

näyttelijöinä että rekvisiittana. Eurovisio oli tilannut näytelmän brittiläiseltä näytelmäkirjailijalta Terence Rattiganilta, ja se lähetettiin suorina lähetyksinä monissa Euroopan maissa samanaikaisesti kunkin maan omina versioina 7.12.1962.<sup>20</sup>

Varhaisten tv-näytelmien muoto ja toteutustapa tulivat kuin suoraan teatterilavalta. August Strindbergin kirjoittamassa näytelmässä *Kustaa III* (1963) kohtauksia kuvattiin usein yhdestä perussuunnasta, johon nähden lavasteet oli rakennettu. Kamera kuitenkin liikkui, ja kuvakulmat vaihtelivat. Kokokuvat otettiin kohtisuoraan lavastusta vasten, puolikuvat ristiin kummaltakin sivulta. Lähikuvia oli vain vähän, ja ilmaisu nojasi näyttäviin lavastuksiin ja pukuihin. Kohtaukset valaistiin BBC:n tyylillä: päävalot tulivat lavasteen kummaltakin laidalta, jolloin mahdolliset puomin eli mikrofonian kannattelevan tangon varjot pystyttiin eliminoimaan.<sup>21</sup>

Lavasteikkunoiden taustanäkyminä suosittiin teatterista ja elokuvista tuttuja fondeja. Fondit ovat näyttämön tai studion taustalle kiinnitettyjä monta metriä korkeita ja leveitä maalattuja kangaskulisseja. Fondeja – vaikkapa maisemia – tehtiin alkuvuosina hirveä määrä, niitä maalattiin telalla. Yleisradion lavastajat kävivät 1950-luvun lopulla BBC:ssä opiskelemissa lavastuksen periaatteita: lavastuksiin tuotiin vihreä väri, jonka sisällä tehtiin oma harmaaskaala, sillä tv-kuva ei kestänyt valkoista eikä mustaa. Syksyllä 1961 aloittanut televisiotatteri vaati suurisuuntaisia lavasteita, kuten myös samana syksynä aloitetut suuret show-ohjelmat.<sup>22</sup> Lavastusosasto laajenikin nopeasti.<sup>23</sup> 1960-luvun lopulla tuli mahdollisuus käyttää taustaprojektorista ja fondien suunnitteluun alettiin käyttämään enemmän aikaa.<sup>24</sup>

Elokuvan ja näytelmän eroja televisiossa pohdittiin tv-tulkinnassa *Elokuva jalostavasta rakkaudesta* (1967), joka perustui neuvostoliittolaiseen Edvard Radzinkin näytelmään.<sup>25</sup> Ohjaaja Mikko Niskanen ei osannut sanoa, oliko kyseessä tv-elokuva vai tv-näytelmä, joten hän luonnehti teosta televisionomaiseksi elokuvaksi. *Uuden Suomen* kriitikko Mikael Fränti kiitti elokuvaa analysoiduksi ja ajatelluksi kokonaisuudeksi. Hänen mukaansa Niskasen kamera operoi välittömästi suljetussa tilassa, hahmotti ihmisen toiminnan ja liikkeen sekä samalla liitti myös ihmisen puheen

---

<sup>20</sup> ”Kaikkien aikojen teatteri”. *US* 9.11.1962; ”Luottamuksella suomalaisittain”. *Ssd* 30.11.1962; Troikka, ”Televisio”. *KU* 11.12.1962.

<sup>21</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 1, 2001.

<sup>22</sup> *Tk* 1961, 82.

<sup>23</sup> *Tk* 1962, 84–86; *Tk* 1963, 71; *Tk* 1964, 91, 95; *Tk* 1965, 107.

<sup>24</sup> Liski, haastattelu 16.10.2007.

<sup>25</sup> *Kalemaa* 2008, 71–73.

harmonisesti kuvan dynamiikkaan.<sup>26</sup> Tv-elokuva oli valmistettu Tampereen yliopiston ja Yleisradion koulutustoimikunnan tuen turvin harjoitustyönä, ja se tehtiin kokonaan 16 millin filmillä Yleisradion harjoitusstudiolla. Ainoastaan siellä oli käytössä nauhoituskone, josta kohtaukset saatiin sisäiseen katseluun, eli näyttelijät pystyivät nauhalta näkemään suoritustaan jälkikäteen, mikä ei ollut mahdollista normaalissa tuotantoprosessissa tavallisissa tv-studioissa.<sup>27</sup>

Televisiossa kuvasuunnittelu haki muotoaan tekniikan ja taiteellisen työn välimaastossa. Tekniikan väki oli ohjelmapuolesta erillään. Kameramiesten käyttämät valkoiset työtakit, kapea solmio ja valkoinen nylonpaita liittivät heidät tekniikan väkeen. Kamerat olivat painavia ja niiden siirtely raskasta. Kameramiehen tehtävänä oli vaihtaa objektiiveja kuvakokojen vaatimusten mukaan. Kuvasuunnittelua ei yleensä tehty etukäteen, vaan usein vasta kuvauspaikalla, ja tuotantoaika varattiin paikan päällä tapahtuvaan suunnitteluun. Kuvasuunnittelua oli ensi alkuun tekemässä lavastaja yhdessä ohjaajan kanssa. Yleisradiossa tekniseen henkilöstöön kuuluva kameramies ei sekaantunut lavastajan työhön, sillä teatterista tulleet lavastajat eivät hyväksyneet kuvaajan puuttumista näiden työhön, vaan määräsivät valotkin. Valaistukseksi asennettiin kattoon alumiinilevyt ja lamput. Vuoden 1960 *Tv-kuvan synty* -elokuvassa korostui teknikoiden työn merkitys tv-työssä. Elokuvassa valaisumestaria luonnehdittiin merkitykselliseksi: hän korosti valoilla pintojen muotoja ja loi syvyyttä ja tunnelmaa eli mahdollisti koko kuvan synnyn. Äänimiehet puomeineen ja äänitarkkailijat vastasivat äänestä. Lavastajan tehtävä oli luoda ajan ja paikan katsojalle kertovia lavasteita, joiden tekemisessä piti huomioida kameran liikkeet ja rajoitukset, valaisu ja lavastustekniikka.<sup>28</sup>

Kuvaustavassa oli ristivetoa erilaisten tyylien välillä. Tv-tekniikan Otto Mikkela ja Pentti Pesari edustivat eri koulukuntia kuvaustavassa, englantilaista ja saksalaista. Muun muassa Jukka Virtasen, Aarre Elon ja Matti Kuuslan perustaman viihderyhmä VEK:in ohjelmissa 1960-luvulla Otto Mikkela teki voimakkaita valotehosteita englantilaiseen tyyliin, kun taas Pentti Pesari edusti pehmeämpää valoa. Suuntaavia ja hajottavia valonheittämiä voitiin studiossa ohjata ja valaistus tallentaa valaistusjärjestelmään, ”valaistusurkuihin”. Kuvasta toiseen siirryttiin suorilla leikkauksilla, ristikuvalla tai himmennyksellä, jotka toimivat samoin kuin väliverho näyttämöllä.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Mikael Fränti, ”Elokuva jalostavasta rakkaudesta”. *US* 7.9.1967.

<sup>27</sup> ”Koulutusnäytelmän kuvausryhmä NL:oon”. *HS* 8.2.1967; Ärräpää, ”Radio ja televisio”. *ESS* 10.9.1967.

<sup>28</sup> *Tv-kuvan synty*, Suomen Televisio, 1.1.1960; Pohjanheimo 2022, 86–87.

<sup>29</sup> *Illuusio – ajatus luo maailmaa*, 11.12.1986; Ikonen 1968, 40–41; Pirilä & Kivi 2008, 97; Valkeala, haastattelu 4.1.2000.

Television alusta lähtien mietittiin lähikuvaa ja sen käyttöä kuvauksessa. Näyttelijä-ohjaaja Jukka Sipilän mukaan ajateltiin, että televisio ei kestäisi suurta ilmaisua. Pelkällä käden liikkeellä voitiin näyttellä, sillä kamera poimi eleen helposti. Teatterissa katsoja valitsi, katsoiko koko näyttämöä vai kiinnittikö huomion kasvoihin, mutta televisiossa valinnan teki ohjaaja kuten elokuvassakin. Kameraan suhtautuminen vaihteli: toisaalta elokuvailmaisuuksiin totuneet ja nuorempi tekijäpolvi suhtautuivat kameraan välineenä, joka piti ottaa huomioon aktiivisena toimijana, kun taas teatterista ammentavalle vanhemmalle tekijäjoukolle kamera oli vain välittäjä.<sup>30</sup> Ohjaaja Timo Bergholm näki käsikirjoituksen kuvina ja mietti dramaturgiaa toiminnan kautta. Televisiossa kuvan ja valon lisäksi tärkeää oli ääni. Aluksi ääniä oli vähemmän – ovikello, maton tamppaus, ohi kulkeva raitiovaunu – sittemmin kuva sai ilmaa monilla pienillä taustäänillä.<sup>31</sup>

Tv-maskeerauksessa käytettiin teatterimaailmasta tuotuja tekniikoita ja tuotteita, mutta ehostus piti sovittaa tv-kameralle sopivaksi.<sup>32</sup> Mustavalkoinen kuva oli naamioitsijalle epäkiitollinen, väreissä kuva olisi ollut elävämpi. Se, mikä silmin näytti miellyttävältä, ei välttämättä toiminut kuvaruudussa. Teatterissa maskeeraustyö tehtiin isoa näyttämöä varten yleisön etäältä katsottavaksi, mutta televisioon piti tehdä kevyempää, korjaavampaa maskeerausta lähikuvia varten. Mustavalko-tv:ssä tummanpunaisia huulia välteltiin, ja maskeerauksen vahvuutta ajateltiin harmaan väriskaalan kautta. Silmämeikki tehtiin oman maun ja ohjelman tarkoituksen mukaan, koska värit eivät näkyneet.<sup>33</sup> Suomen Television ensimmäisenä kuuluttajana toimineen Teija Sopasen mukaan esiintyjillä ei alkuun ollut maskeeraajia käytössään, ”sen kuin itse sössäsit, toki käytiin kampaajalla. – – Valoista johtuu, että pitää olla [meikki], muuten olisi harmaa.”<sup>34</sup>

Elokuvayhtiöissä oli käytetty maskeeraajia, mutta teattereissa ei. Maskeeraajan käyttö oli taloudellinen kysymys: kotimaisen elokuvatuotannon vähennyttyä 1950-luvulla ammattinaamioijia ei enää kannattanut palkata yhtiöihin erikseen. Sen sijaan näyttelijä-maskeeraajia kyllä oli, kuten Leo Jokela ja Rakel Linnanheimo. Teatterissa näyttelijät tekivät itse meikin, vain kampaaja oli heidän apunaan. Televisiossa tv-kameralle sopivaa maskia varten tarvittiin omia ammattilaisia. Tv-yhtiöt Suomessa – ja maailmalla – kouluttivat itse naamioijansa, ja työssä oppiminen ja kokemus opettivat uusia tekijöitä. Yleisradion naamiointiosaston 1960 perustanut naamioinnin pioneeri Lilli

---

<sup>30</sup> Sipilä, haastattelu 22.2.2000.

<sup>31</sup> Bergholm, haastattelu 22.2.2000.

<sup>32</sup> Burtsow 2021.

<sup>33</sup> Burtsow 2021.

<sup>34</sup> Sopanen, haastattelu 14.10.2009.

Markkanen koulutti itsensä teatterinaamioinnin ja maskeerauksen taitoon alan kursseilla Englannissa ja Saksassa. Ammattikuntaa kutsuttiin maskeeraajiksi, mutta Yleisradiossa nimikkeeksi vakiintui naamioitsija.<sup>35</sup>

Naamioitsijoiden lisäksi Yleisradiossa oli tarvetta peruukkikampaajille. Historiallisissa näytelmissä, kuten 1700-luvulle sijoittuvassa *Kustaa III*:ssa, tarvittiin paljon peruukkeja, mutta myös muut tv-ohjelmien esiintyjät käyttivät niitä. Muun muassa Teija Sopasella oli oma peruukki päivittäisessä työssään. Kuokkasen peruukkiliikkeestä rekrytoitiin Eila Lehto ja Pirkko Eklund, jotka olivat oppineet Kansallisteatterille ja elokuvayhtiöille töitä tehneessä liikkeessä peruukin pohjan, solmimisen ja kampausten tekemisen.<sup>36</sup> Pääasiassa kammattiin kokoperuukkeja, jollaiset olivat käytössä myös näyttämöillä ja teattereissa. Peruukit olivat 1960-luvulla laajemminkin suosittuja naisten ja miesten käytössä. 1960-luvun puolivälissä Yleisradiolla oli peruukkeja jo noin 500, minkä lisäksi niitä vuokrattiin Kuokkasen liikkeestä. Peruukit tehtiin aidoista hiuksista, hius hiukselta käsityönä. Kampaajat Yleisradiossa taisivat myös peruukkien kampausten. Aluksi naamioitsijat ja kampaajat toimivat erillisinä ammattikuntina, mutta kun taidot karttuivat, sama ihminen teki molempia. Draamojen tekoon otettiin kokeneimmat tekijät. Päätyö tapahtui Pasilan studioissa, mutta naamioitsijoita ja kampaajia tarvittiin myös ulkolähetysautojen ja elokuvaryhmien mukana ympäri Suomea.<sup>37</sup>

Ajan tyyliin kuuluvia peruukkeja, hiuslisäkkeitä ja irtoripsiä tarvittiin tv-kuvauksissa runsaampaan tyyliin. Meikkiä pidettiin erityisen tärkeänä siksi, että television lamppuja ei voitu ohjata kaikkein parhaimpaan kulmaan jokaisen esiintyjän kohdalla. Irtoripsistä oli apua tv-meikissä, ja toisinaan kiinnitettiin kahdetkin irtoripset, ensin kiharat ja niiden päälle vielä lyhyet pienet ripset. Ripsiä ei ilmeisesti voinut liikaa korostaa, sillä jossain tapauksissa meikkaaja oli käyttänyt kuvaruudussa esiintyjällä jopa neljiä irtoripsiä.<sup>38</sup> Naisten naamiointiin käytettiin huomattavasti enemmän aikaa kuin miesten naamiointiin. Naisesiintyjien hiukset pestiin, rullattiin ja kuivattiin. Kiharat saatiin vesikampauksessa tai piippausraudoilla, jolloin uunissa kuumennetun raudan kihartamat hiukset

---

<sup>35</sup> Varasebra, ”Vieraita ja tuttavita”. *US* 10.10.1967; ”Naamioitsija Lilli Markkanen Seijan seurassa”. *US* 10.7.1991.

<sup>36</sup> *Ammattikunnan historia*. Zoe Burtsov in julkaisematon kirjallinen tehtävä 28.11.2017. Stadin Aikuisopisto, Esitys- ja Teatteritekniikka EAT. Zoe Burtsov in arkisto; Burtsov 2021; Burtsov 2022.

<sup>37</sup> *Ammattikunnan historia*. Zoe Burtsov in julkaisematon kirjallinen tehtävä 28.11.2017. Stadin Aikuisopisto, Esitys- ja Teatteritekniikka EAT. Zoe Burtsov in arkisto; Burtsov 2021; Urpo Iivarinen, ”Työn kohteena elävät kasvot”. *MT* 11.5.1967; Vaara 2001, 28.

<sup>38</sup> ”Jopa neljät irtoripset kuvaruudussa esiintyjällä”. *US* 25.8.1968; Burtsov 2021; Vaara 2001, 27.

kammattiin auki vaseliinia käyttäen.<sup>39</sup> Miesten naamiointiin meni yleensä vain kymmenisen minuuttia, kun kasvoille levitettiin pohjaväri. Näyttelijän naamioinnissa saattoi sen sijaan kulua jopa puolitoista tuntia, varsinkin jos oli kyse historiallisesta näytelmästä. Lasse Pöysti otti unetkin tuolissa, kun hänelle tehtiin karva karvalta partaa näytelmään *Eerik XIV* (1965).<sup>40</sup>

Jälkeenpäin 1960-luvun pioneereille aika näyttäytyi television kulta-aikana: tuolloin suuri joukko uusia yleläisiä aloitti ja opetteli yhdessä uuden välineen ohjelmantekoa ja tv-ilmaisun tapoja.<sup>41</sup> Ohjelmantekoa määrätti se, että ohjelmia tehtiin pääosin suorina. Vuoden 1960 lopulla noin 38 prosenttia Suomen Television studio-ohjelmista oli nauhoitettua, pohjoismaisten yleisradioyhtiöiden yhteistyöelimen Pohjoisvisio-ohjelmista kaikki.<sup>42</sup>

### **Värisiirtymä haastaa visuaalisen ilmaisun**

Väritelevisioon siirtyminen vaikutti kokonaisvaltaisimmin visuaaliseen ilmaisuun ja eri alojen ammattiryhmien työhön 1960- ja 1970-luvulla. Värisiirtymää suunniteltiin huolellisesti, tutkimustietoa ja kansainvälisiä kokemuksia hyödyntäen. Insinöörit aloittivat varautumisen ja kouluttautumisen jo 1960-luvun alkupuolella. Ensimmäiset väri-tv-laitteet saatiin Yleisradioon syyskuussa 1964, ja kolmella värivastaanottimella, väripalkkigeneraattorilla ja mittauslaitteilla pystyttiin seuraamaan kaikkia kilpailevien NTSC-, SECAM- ja PAL-järjestelmien mukaisia värisignaaleita. Laitteilla voitiin osallistua myös Euroopan yleisradiounioni EBU:n ja Kansainvälisen radio- ja tv-järjestö OIRT:n yhteisiin väri-tv-kokeiluihin. Väri-tv:n aloittamisessa pontimina Yleisradiolle olikin kansainvälinen paine. Vuoden 1967 aikana useat johtavat yleisradiomaat aloittivat jo säännölliset väri-tv-lähetykset, ja suunnitteluosasto Yleisradiossa kiirehti yhtiön lähtemistä mukaan. Kansainvälisen kehityksen ajateltiin saavan yleisön kiihkeästi vaatimaan värilähetysten aloittamista Suomessakin, mutta ennen kaikkea pakottavaksi syyksi nähtiin kansainväliseen ohjelmavaihtoon osallistuminen. Yleisradiolla oli Euroopan yleisradiounionin EBU:n Eurovision, Pohjoisvision ja itäblokin kanssa liittoutuneiden maiden

---

<sup>39</sup> Burtsov 2021.

<sup>40</sup> Urpo Iivarinen, ”Työn kohteena elävät kasvat”. *MT* 11.5.1967.

<sup>41</sup> Ks. esim. Järvinen, haastattelu 18.2.2000; Leppänen, haastattelu 11.10.2006; Pajanne, haastattelu 21.4.2008.

<sup>42</sup> Vk 1960, 77.

yleisradiounioni OIRT:in Intervision kanssa kiinteää yhteistyötä, minkä jatkumiseksi Yleisradion piti pystyä tuottamaan värillisiä ohjelmia ohjelmavaihtoa varten.<sup>43</sup>

Siirtymä värilähetyksiin kesti yli vuosikymmenen. Ulkomaille tehtiin monia opintomatkoja, joista raportoitiin tarkasti Yleisradioon. Ulkomailta saatujen tietojen pohjalta tehtiin tarkkoja suunnitelmia värsiirtymään tarvittavan tekniikan hankinnoista ja henkilöstön koulutuksesta. Siirtymä painottui monilta osin tekniikkaan: värituotannon aloittaminen vaati väristudion rakentamista, väri-tv-ulkolähetysautoa sekä laboratorio- ja leikkauskalustoa. Lisäksi kalustoa filmien toistoon oli uusittava. Toisaalta värsiirtymä ymmärrettiin ohjelmantekijöidenkin haasteena, ja valaisijat, lavastajat, puvustajat ja naamioitsijat saivat tehdä kuvausharjoituksia. Etenkin valaistuksen ja lavastuksen tekeminen värillisenä oli hidasta ja vaikeaa, joten niiden harjoitteluun tarvittiin tekniikkaa jo ajoissa studiokäyttöön.<sup>44</sup> Yleisradion ensimmäinen suora värilähetyks oli 1967, mutta vielä 1970-luvun alussa värillistä tv-ohjelmaa oli televisiossa vain 8–10 tuntia viikossa. Kotimaisia väriohjelmia ei vielä tehty niinkään paljon, vaan ohjelmisto koostui ulkomaisesta materiaalista. Useimmissa perheissä oli vielä mustavalko-tv 1970-luvun alussa, joten ohjelman piti pitkään palvella samaan aikaan sekä mustavalko- että värilähetyksen katsojia.<sup>45</sup>

### tv-ilmaisun Lilli Markkanen

Värsiirtymä toi ison muutoksen naamioinnin työtapoihin ja tuotteisiin. Naamioitsija Eija-Riitta Kiiskisen mukaan naamioinnissa tapahtui valtava harppaus ja tuolloin luotiin tv-maskeerauksen perusta. Tietoa väriin sopivista meikeistä ja puvuista kerättiin ulkomaisista lehdistä ja muiden yhtiöiden kokemuksista. Naamioitsijat myös istuivat Yleisradion koulutuksissa ja yrittivät ymmärtää insinöörien puheita väri-tv-järjestelmästä.<sup>46</sup> Lilli Markkanen oli opintomatalla Englannissa 1967, sillä siellä väri-tv-meikkiä oli jo tutkittu. Väriin sopivasta meikistä oli saatu selville, että huulipunassa täytyy olla tietty ruskea vivahde, jotta hampaat eivät kuvaruudussa näyttäisi punaisilta. Mustavalkoinen tv-kuva oli edellyttänyt peittävää mattameikkiä, joka tehtiin

---

<sup>43</sup> Ehdotus väritelevisiotoiminnan aloittamiseksi Suomessa, muistiinpano n:o 31/67, JM/VW 3.8.1967, mappi TV2 väritelevisioon, tekniikan asiapaperit, koulutus, lehtiartikkeleita kotimaasta ja ulkomailta 1967–1969, TV2:n arkisto, Mediapolis, Yle arkisto.

<sup>44</sup> Yleisradion väritoimintaan valmistautuminen pääkohdittain, muistiinpano n:o 14/68, OPM/VW 31.5.1968. Ks. myös lisää mappi TV2 väritelevisioon, tekniikan asiapaperit, koulutus, lehtiartikkeleita kotimaasta ja ulkomailta 1967–1969, TV2:n arkisto, Mediapolis, Yle arkisto.

<sup>45</sup> Aunila 2007/2023.

<sup>46</sup> Burtsow 2021.

tavallisesti joko nopeasti levittyvällä ja mattamaisella *pan cake* -meikkipohjalla ilman puuteria tai peittäväällä ja pysyvällä *pan stick* -puikkomeikkivoiteella ja puuterilla. Värimaskeerauksesta tehtiin studiolla testejä, ja meikkipohjaa erityisesti miehillä kevennettiin ja haettiin luonnollista lopputulosta.<sup>47</sup>

Värilliseen naamiointiin tarvittiin oppia nopeasti, sillä Yleisradio oli lähdössä mukaan Edvin Laineen *Pohjantähti*-elokuvahankkeeseen Fennada-elokuvayhtiön kanssa. Väinö Linnan romaanitriлогияan pohjautuvan *Täällä Pohjantähden alla* -elokuvan kuvaukset aloitettiin 1967 värillisinä, koska sitä suunniteltiin esitettäväksi väri-tv:ssä myöhemminä esityskertoina tulevaisuudessa. Yhteistyössä oli mukana päänaamioitsija Markkasen lisäksi muutakin Yleisradion henkilökuntaa ja tarpeistoja, kuten puvusto. Aino Mantsas suunnitteli elokuvaan tarvittavat 800 pukua, joita ommeltiin erikoisompelimossa Yleisradiossa ja kaulaliinoja sekä kintaita kudottiin satamäärin. Televisio-ohjelma 2:n päälavastaja Ensio Suominen työskenteli tuotannossa lavastussuunnittelijana, ja hänen kädenjälkensä vaikutti ratkaisevasti elokuvan tyyliin. Suomisella oli jo kokemusta värillisestä visualisoinnista; väri oli vaativampi, sillä se paljasti jäljitelmät, esimerkiksi puulattian oli oltava puuta. Toisaalta värillä pienikin yksityiskohta saatiin näkymään jopa pienen väripisteen avulla. Lavastuksen ja puvustuksen yhteistyössä elokuvalle luotiin väriskaala: mustan, valkoisen ja ruskean sävyt ja punainen, joka näkyi ensi kertaa Työväenyhdistys Riennon lipun vihkiäisissä. Vaikkaokuva oli kuvattu värifilmille, suurella osalla tv-katsojista oli vielä mustavalkoinen vastaanotin. Niinpä väriskaalassa oli vältettävä kaikkein kirkkaimpia värejä.<sup>48</sup>

Värisiirtymä näyttäytyi myös pelottavana, kuten kuvaussihteeri Seija Pajanne koki vuoden 1975 suuren värikoulutuksen. Värikamera saattoi näyttää terävämpänä kuvan, jolloin luonnonkuidut näkyivät läpi. Liila iltapuku näytti siltä kuin olisi ollut alasti.<sup>49</sup> Pukusuunnittelija Satu-Marja Nygren aloitti työnsä Yleisradiossa juuri värisiirtymän jälkeen 1979, jolloin hän ihmetteli, miksi puvut olivat oudon keltaisia. Se oli ollut mustavalko-tv:n vaatimus, sillä televisionvalkoisen piti olla ruskehtavaa. 1980-luvulla edelleen vältettiin puvustuksessa puhtaan valkoista, pieniä raitoja ja mustaa, koska ne eivät toimineet kameran edessä: mustaan pysähtyi valo, eikä se elänyt.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Varaseebra, ”Vieraita ja tuttavია”. *US* 10.10.1967; Vaara 2001, 57–58.

<sup>48</sup> Kalemaa 2008, 90–95; Keinonen 2025c.

<sup>49</sup> Pajanne, haastattelu 21.4.2008.

<sup>50</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023; Nygren, haastattelu 10.10.2023.

Kuvaussuunnittelija Pentti Järvisen mukaan värin tultua televisioon huomiota alettiin kiinnittää enemmän puvustukseen, lavastamiseen ja ilmaisuun. Yleisradiossa sai tehdä isoja tuotantoja, että katsojat saisivat vastinetta väri-tv-luvilleen. Jokaisella osa-alueella – lavastus, puvustus, ohjaaminen, käsikirjoitus – mietittiin, mitä värillä voitiin tehdä. Maskeerauksessa alettiin kiinnittää huomiota kokonaisuuteen, esiintyjän omiin väreihin, puvustukseen, lavastukseen ja ympäristöön.<sup>51</sup> Lavastuksessa tuli Kalevi Liskin mukaan alkuun helposti voimakkaita ja repiviä väriskaaloja, kun mustavalkoisen tekemisen jälkeen piti totutella värien näkemiseen. Liski tutki väri-ilmaisun mahdollisuuksia Eeva-Liisa Mannerin näytelmään perustuvassa tv-oopperassa *Poltettu oranssi* (TV1, 1971), joka oli Yleisradion siihen asti suuritöisin omatuotantoinen värillinen tv-ohjelma. *Uuden Suomen* kriitikon Seppo Nummen mukaan väri sanoi ”niin sanassa ja visualisoinnissa kuin musiikissakin hyvin paljon”, ja hän näki tulkinnassa yhtymäkohtia Freudin väriteoriaan.<sup>52</sup> Lavastaja Vappu Nummelan mukaan mustavalkokauden tyyli oli ollut pelkistettyä, koska vivahteisiin ei tarvinnut kiinnittää huomiota.<sup>53</sup>

Uutta tekniikkaa sai koetella tv-ilmaisun etsimiseen myös *Kukunor*-tuotannossa (TV1, 1973). *Kukunor* oli Lauri Viidan kirjoittama saturunoelma, jonka Harri Kaasalainen oli sovittanut kuunnelmaksi Radioteatterille 1965. Televisioteatterin elokuvaversio oli monella tapaa pioneerityö: Ohjaaja Jukka Sipilä pääsi kokeilemaan väri-ilmaisua väri-studiossa ja uudenlaista *blue screen* -tekniikkaa (myöh. *green screen*). *Blue screen* oli erikoistehostemenetelmä, jossa yhdistettiin kaksi eri kuvaa tai kuvan osia päällekkäin värierotteluun perustuvalla menetelmällä, eli poistamalla taustan sininen väri ja liittämällä kuvaan eri taustakuva. *Kukunorissa* luonnonilmiöt yhdistettiin näyttelijöiden taustakankaan edessä näyttelemiin runo-osuuksiin. Animaatioilla luotiin tyyliteltyä tv-teosta, jossa dramaturgi Marjatta Lahtonen löysi runoista visualisoitavia asioita runoa tulkitsevien näyttelijöiden taustalle, kuten sinivuokon ilmestymisen hangelle.<sup>54</sup> Runojen lisäksi tehtiin kokeiluja, miten myös muita taiteen muotoja voitaisiin esittää televisiossa, kuten oopperaa tai tanssiteoksia. *Hummerit ja hummarit* (1972) oli tanssiteos, joka suunniteltiin tv-ruudun ehdoilla.

[AVAINTEOS: Hummerit ja hummarit] tv-ilmaisun\_AVAINTEOSkuva Hummerit ja hummarit

---

<sup>51</sup> Burtsov 2021; Järvinen, haastattelu 18.2.2000.

<sup>52</sup> Liski, haastattelu 16.10.2007; ”Poltettu oranssi kertoo sairaan tytön maailmasta”. *I-S* 6.10.1971; Seppo Nummi, ”Marttisen jalostettu oranssi”. *US* 9.10.1971.

<sup>53</sup> Riitta Nieminen & Juha Tanhua, ”Illuusio paljastaa todellisuuden”. *ESS* 6.7.1986.

<sup>54</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 2, 2001; Sipilä, haastattelu 22.2.2000.

Tv-kuvauksessa 1970-luku oli kuvaaja Antero Takalan mukaan tuotanto-osaamisen kasvun kautta. Painopiste oli siirtymässä ulos studiosta, kun 1960-luvulla oli kuvattu pääosin studiossa kevyen ulkolähetyskaluston puuttuessa. *Stormskärs Maja* (*Myrskyluodon Maija*, 1976) kuvattiin saaristossa tuntien laivamatkan päässä mantereelta samalla paikalla kuin missä kirja oli kirjoitettu. Lieksassa ja Kuusamossa kuvattu *Juha* (1979) oli ensimmäinen luonnossa kuvattu tv-ooppera. Juhani Ahon romaaniin ja Leevi Madetojan sävellyksiin pohjautuva ooppera tehtiin raskaalla ulkolähetyskalustolla, jossa oli ensimmäistä kertaa käytössä niin sanottu 16-raitatekniikka. Moniraitatekniikka mahdollisti äänen monipuolisen jälkikäsitteilyn. Pääkuvaaja Antero Takalan mukaan kerronta oli visuaalista ja tyyliteltyä, mutta siinä pyrittiin käyttämään voimakkaasti hyväksi luonnonelementtejä, värejä ja valoja.<sup>55</sup> Luonnossa olevista laajemmista väripinnoista sininen taivas, kirkkaan vihreä ruoho ja lehtipuut toistuivat helposti pienessä tv-ruudussa postikorttimaisen koreina ja räikeinä. Kuvan värejä ja sävyjä ei kuitenkaan ollut vielä mahdollista käsitellä jälkikäteen, joten kameran säätöjä käytettiin käyttöohjeiden vastaisesti ja onnistuttiin näin saamaan visuaaliseen tyyliin sopiva pastellimainen väriasteikko.<sup>56</sup>

[AVAINTEOS *Stormskärs Maja* (Myrskyluodon Maija) [tv-ilmaisun\\_AVAINTEOSkuva Stormskärs Maja](#)

## Video televisuaalisen ilmaisun uudistajana

1980-luvulla videokamerat muuttivat visuaalista ilmaisua samoin kuin tv-grafiikkaa mullistanut Quantel Paintbox -työasema, joka julkaistiin 1981. Kuvan jälkituotantomahdollisuudet, kuten värien säätö, laajenivat. Teknisen kehityksen myötä ja taiteellisen ilmaisun kypsyessä tv-elokuville muodostui oma tyylinsä, joka alkoi erottua perinteisestä elokuvasta käsikirjoituksen ja kameratyön suhteen. Teatteritoimituksissa tehtiin 1970- ja 1980-luvulla kunnianhimoisia ja suuritöisiä tv-draamoja, joissa kartoitettiin kansallisen kulttuurin juuria ja etsittiin uudenlaista tv-ilmaisua.

Tv-kuvan erottelutarkkuuden parantuessa televisioonkin haluttiin elokuvamaisen viimeisteltyä ja yksityiskohtaista jälkeä. Tämä materialisoitui niin puvustuksessa kuin lavastuksessa: lavastaja Ensio Suomisen mukaan ennen voitiin jättää seiniin tuuman rakoja, eikä kukaan huomannut. Sen sijaan TV2:n suurtuotantoon, *Rauta-aika*-draamasarjaan (1982) hän pyrki tekemään kaikki

---

<sup>55</sup> Matti Mykkänen & Juhani Kinnunen, ”Hyttysset kiusana tv-oopperan kuvauksissa”. *Apu* 31/1978, 42.

<sup>56</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 2, 2001.

lavastuksen yksityiskohdat pikkutarkasti muun muassa haalimalla maaseudulta kulunutta pellavaa, patjakankaita ja pyyheliinoja aikakauden lavastusta varten. *Rauta-aika* oli Ensio Suomisen, käsikirjoittaja Paavo Haavikon, ohjaaja Kalle Holmbergin ja säveltäjä Aulis Sallisen visio ajasta, joka voitiin sijoittaa jonnekin 1000-luvun tienoille. Kansankulttuuri ja kansanmusiikki elivät uutta nousukauttaan 1970-luvulla. Rekvisiittaan, lavasteisiin, pukuihin ja esineistöön panostettiin, ja toteutukseen saatiin paljon resursseja. Sarja annettiin pohjoismaisessa ohjelmavaihdossa Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan, joten suurtuotannon budjettia puolusti se, että sillä saatiin vaihdossa nelinkertaisesti ohjelmaa. Suomisen lavastus pohjautui laajaan tutkimukseen ja sitä seuranneeseen luovaan työhön – karelianismista Suominen eteni kuvittelemaan todennäköisintä elintapaa tuhat vuotta sitten. Lähes seitsemän vuoden lavastusprojektin lopputuloksena oli kriitikoidenkin arvostama sarjaa kannatteleva visuaalinen näkemys, jota kiitti myös Prix Italia -palkinnon raati.<sup>57</sup>

#### tv-ilmaisun\_Rauta-aika-lavaste\_Ensio Suominen

1980-luvun televisuaalisuudesta voi puhua sekä uudenlaisena ilmaisutyylinä että tuotannollisena tapana. Mediatutkija ja elokuvantekijä John T. Caldwell määritteli televisuaalisuuden muun muassa visuaalisena ilmaisuna, joka oli aiempaa korostetumpaa, näkyvämpää ja itsetietoisempaa, ja tuotannollisena muotona, joka otti vaikutteita toisaalta elokuvasta, toisaalta videosta. Caldwellin mukaan tuotantohierarkian huipulla elokuvanomainen ilmaisu levisi tv-sarjoihin. Toisaalta digitaalisten videoefektien kokeilu muutti tyyliä Music Television (MTV) -kanavan toimiessa tässä edelläkävijänä.<sup>58</sup> Tutkimuksessa televisuaalisuus-käsite kytkeytyi amerikkalaisen television muutokseen 1980-luvulla, mutta se soveltuu myös Yleisradion ilmaisun tarkasteluun. Elokuvanomaista ilmaisu kokeiltiin esimerkiksi *Leonardon ikkunat – kuolemanpelon messu* -tv-näytelmässä (1986).

[AVAINTEOS: Leonardon ikkunat] [tv-ilmaisun\\_AVAINTEOSkuva\\_Leonardon ikkunat](#)

Yleisradiossa videokasettijärjestelmä Betacamin tulolla oli ratkaiseva merkitys kuvauksen kehitykseen. Sen myötä tapahtui asteittainen siirtyminen filmistä videokuvaan. Filmillä ääninauha yleensä leikattiin seuraamaan kuvaa ja joskus kuva leikattiin ääninauhan mukaan, mutta videolle kuva ja ääni tallentuivat samanaikaisesti. Kuvailmaisuus vapautui kevyillä videokameroilla.

---

<sup>57</sup> Kalemaa 2008, 153–188; Aune Kämäräinen, ”Studiopula lavastajan harmina”. *US* 21.10.1980.; Eino Leino, ”Rauta-aika tulee”. *Apu* 1/1982, 23.; Riikonen 2017.

<sup>58</sup> Caldwell 1995, 4–13.

Videokameran kuvaa oli mahdollista katsoa heti kuvauksen jälkeen ilman filmin kehitystä, jolloin kuvaaja ja ohjaaja pystyivät katsomaan kuvaa monitorilta. Videotuotannoissa alettiin käyttää erilaisia suotimia, erityisesti kontrasti- ja pehmeäpiirtosuotimia, joita tehtiin sopivien puuttuessa itse. Samalla tuotantotapa keveni, kuvausryhmä pieneni ja tv-kuvaaja määritteli kuvaus- ja valaisuhenkilökunnan tarpeen ennakkoon kulloistakin tuotantoa varten. Pioneerijaista asti toimineet kiinteät kameraryhmät hajotettiin 1970-luvun lopulla.<sup>59</sup>

Kaikille kuvaajille siirtymä videoon ei ollut mieleinen. Kuvaaja Pauli Sipiläinen vastusti videota, ja hän jäikin tekemään draamaa, jota vielä kuvattiin filmille. Sipiläisen mukaan filmille kuvaamisen prosessi oli tärkeä: Kuvatessa näki, miten valot ja elämä pitäisi olla. Jos seuraavana iltana kehitettyä filmiä katsellessa tulos ei näyttänyt sellaiselta kuin oli kuvitellut, analyysin jälkeen oli mahdollista oppia.<sup>60</sup> Ohjaaja Erkki Ilon mukaan video muutti kuvaustyyliä ja vanhat hyvät opit jäivät pois. Kameraa ei liikutettu, ja kun aiemmin otoksen alkuun ja loppuun oli jätetty viisi sekuntia poistettavaa kuvaa, jätettiin se nyt kuvaamatta. Ilon mielestä filmikuvauksen tapoja olisi pitänyt säilyttää – hiljaisuus, kuvaus ja kamerat käy – ja tehdä kuvasuunnittelua eikä kuvata varmuuden vuoksi ylimääräistä, jolloin leikkaamon työt lisääntyivät.<sup>61</sup> Leikkauspöytä kasvoi, kun kamera pieneni: mikä ennen oli tehty käsin montteeraamalla, tehtiin nyt koneella. Montteerauksessa kahta nauhaa oli pitänyt pyörittää käsin yhtäaikaisesti, jotta ne saatiin liitettyä yhteen leikkauskohdissa.<sup>62</sup> Videotekniikka mullisti leikkauksen, kun 1990-luvulla tietokoneteknologia kehittyi muistikapasiteetiltaan ja suorituskyvyltään sellaiseksi, että suuria liikkuvia kuvatiedostoja pystyttiin käsittelemään reaaliaikaisesti. Editointiohjelmien helppous johti tosin välillä visuaaliseen kaaokseen, kun kuvakerronnan opit ja kerronnalliset peruselementit unohdettiin.<sup>63</sup>

Filmille kuvaaminen säästettiin suurimpiin panostuksiin. Matti Ijäksen käsikirjoittama ja ohjaama *Painija* (1985) kuvattiin 16 millin filmille, ja se edusti nousussa olevaa tv-elokuvaa.<sup>64</sup>

Lavastussuunnittelija Anu Maja nautti elokuvallisuudesta päästessään luomaan syrjässä olevaa maailmaa. Kuvauspaikkoja etsittiin hartaasti, ja niiden interiöörejä yhdistettiin studiolaravasteisiin. Ikkunanäkymiä toteutettiin monilla tavoin, sillä ne olivat lavastajalle haaste – ne antoivat illuusion

---

<sup>59</sup> Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024; Ikonen 1968, 49; Olsson et al. 1978; *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 3, 2001; Tv-kuvaajat ry:n historiaa 1958–2008, yhteenveto alustuksesta, julkaisematon, Antero Takalan arkisto.

<sup>60</sup> Sipiläinen, haastattelu 26.9.2007.

<sup>61</sup> Ilo, haastattelu 14.3.2005.

<sup>62</sup> Laurinen, haastattelu 25.9.2007; Pohjanheimo 2022, 92.

<sup>63</sup> Pirilä & Kivi 2008, 25–26.

<sup>64</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 3, 2001.

siitä, missä ja miten korkealla tila sijaitsi, mikä vuodenaika oli ja mikä valo-olosuhde oli. *Painijassa* ikkunoiden taakse projisoitiin dioja, joita Maja oli kuvannut kuvausten aikana, ja toisaalla käytettiin viiden metrin suuruiseksi kopioituja valokuvasuurenoksia, fotostaatteja, joita valoryhmä valaisi lavasteikkunoiden takana. Yhtenä kuvauspaikkana toimi purettavaksi määrätty Valtimon asema, johon voitiin tehdä mittavat muutostyöt. Vesilätäkössä seisova talo patinoitiin alaosaan tummaksi, vettyneen näköiseksi, ja vaaleammaksi ylhäältä. Sisätiloissa tehtiin purkutöitä ja tilaa patinoitiin näyttämään tulipalon tuhoamalta.<sup>65</sup>

### tv-ilmaisun Painija – tasokopio

Eniten ohjelmantekoa 1980-luvun aikana muutti resursoinnin tarkentuminen, budjetin suunnittelu ja seurannan tehostuminen. Tehostaminen liittyi laajemmin tv-markkinoiden kehitykseen 1980-luvun puolivälissä, ja myös MTV tehosti toimintaansa, kun sähköisen median kilpailu lisääntyi Kolmostelevisioiden ja paikallisradioiden aloittaessa.<sup>66</sup> Resursseja ei tarvinnut vielä tarkasti laskea 1980-luvun alussa Jukka Sipilän ohjaamassa Suomen itsenäisyyden lähihistoriasta kertovassa sarjassa *Kukkivat roudan maat* (TV1, 1981). Viisiosainen sarja oli Eino Säisän romaaniin pohjautuva suursatsaus. Sitä oli suunniteltu puolitoista vuotta ja kuvattu kaksi vuotta Iisalmen ympäristössä.<sup>67</sup> Sarjan taiteellisia pyrkimyksiä korostettiin, ja kuvaaja ja leikkaaja pyrkivät kunnianhimoiseen audiovisuaaliseen kerrontaan, jossa ilmaistiin dialogin sijaan kuvalla.<sup>68</sup> Sarja oli tyyliä realismia, joka liikkui kolmessa aikatasossa. Järjestäjä Rainer Joutsenen mukaan tavaraa kertyi noin 10 000 nimekettä. Tavoitteena oli tallentaa aikaa aidoilla esineillä ja materiaaleilla, mutta oli haastavaa hankkia 1940-luvun pula-ajan esineitä.<sup>69</sup>

Budjetin tarkempi seuranta ja suunnittelu alkoivat näkyä tuotannoissa vuosikymmenen mittaan. Lavastussuunnittelija Anu Majan mukaan elokuvassa *Siriuksen vieraat* (1987) alettiin ottamaan tarkemmin huomioon lavastusbudjetti. Matti Ijäksen ohjaama tv-elokuva perustui Arto Mellerin samannimiseen näytelmään. Elokuvan lavastukseen tarvittu Siriuksen lomakylä oli suuri kokonaisuus. Osa lomakylän rakenteista päädyttiin tekemään puutavaran säästämiseksi kameran eteen sijoitettuna etualapienoismalleina, joita käytettiin kahdessa laajassa lomakylän

---

<sup>65</sup> Ammattina lavastaja. Näyttelyesite 2018, 12–14, Anu Majan kokoelma, KAVI.

<sup>66</sup> Kannisto 2018, 53.

<sup>67</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 3, 2001; Riikonen 2017.

<sup>68</sup> Koivunen et al. 2024, 260–261.

<sup>69</sup> Riikonen 2017.

kokokuvassa.<sup>70</sup> Resursointi kiristyi myös puvustuksessa: 1980-luvulla puvustolla oli ollut yksi budjetti kaikkien ohjelmien vaatteille, eikä yksittäisten ohjelmien puvustuksen budjettia seurattu. 1980-luvun lopussa budjetointi tuli tuntitietoiseksi, eli alettiin laskea, kuinka paljon aikaa kului yhden puvun ompeluun. Toimitukset joutuivat maksamaan kaikesta, mitä oli ostettu. Pukusuunnittelussa koettiin ahdistavana, kun piti listata, mihin ohjelmaan mitkäkin sukkahousut oli ostettu. Pukujen valmistuksessa arvotettiin vain nopeutta, mitä ei koettu reiluna eritahtisille tekijöille.<sup>71</sup>

Resursoinnin tehostuessa tekninen kehitys samaan aikaan monipuolisti ilmaisukeinoja. Kuvan jälkikäsitteily, kuten värimääritys, lisääntyi. *Kuutamoprinssissä* (1986) kuvakerronta jakautui kahteen väriasteikkoon, hyvän ja pahan maailmaan, jotka muokattiin jälkikäsitteilyssä. Lavastussuunnittelija Anu Maja inspiroitui sadun maailmasta ja ajatteli, että lavastuksessa voisi irtautua realismista ja käyttää lavastuksellisia erikoiskeinoja visuaalisuuden lisäämiseksi yli tavallisen lavasterakentamisen mahdollisuuksien. Maja toteutti yhteistyössä kuvaaja Antero Takalan kanssa kameran eteen lasille trikkeinä muun muassa Raaseporin linnan katolle kasvavia puita, taivaalle erilaisia uhkaavia pilvimuodostelmia ja etualapienoismallina Kuutamon salin katon.<sup>72</sup> Mattemaalausta lasille oli tekniikkana käytetty elokuvissa jo 1900-luvun alussa. Lasimattessa elokuvaa kuvattiin maalatun lasin läpi, ja näin saatiin luotua kokonaisia taustoja tai vaikka muutettua ympäristöä, esimerkiksi korjattua maalaamalla rikkinäiset rakennukset kokonaisiksi. Maailmalla ensimmäiset digitaalimattet otettiin elokuvissa käyttöön 1980-luvun puolessavälissä, jolloin lasimattet elokuvan puolella vähenivät. Maja kuitenkin hyödynsi lasimatteja vielä 1990-luvulla tv-lavastuksissa ja elokuvassakin esimerkiksi Åke Lindmanin ohjaamassa tuotannossa *Lapin kullan kimallus* (1999). Siinä Maja toteutti kuvauspaikalla etualalasevymaalauksen, jolla muutettiin kylän aikakautta.<sup>73</sup>

1980-luvun loppupuolella lavaste- ja tehostemestarit pääsivät Yhdysvaltoihin tutustumaan *blue screen (chroma key)* -tekniikkaan, joka vaikutti paljon naamioinnin ja puvustuksen töihin. Sinisen, myöhemmin vihreän kankaan edessä kuvattaessa mikään ei saanut olla läpinäkyvää eikä pörröistä, vaan vaatteilla ja hiuksilla piti olla selkeät ääriviivat.<sup>74</sup> Videotrikkien monipuolistuminen johti

---

<sup>70</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024.

<sup>71</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>72</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024; Ammattina lavastaja. Näyttelyesite 2018, 15–18, Anu Majan kokoelma, KAVI.

<sup>73</sup> Lankila 2016, 4–6; Aikajanaa – Anu Majan töiden ja muun toiminnan muistiinpanot arkistoiduista materiaaleista, 2024, julkaisematon muistiinpano, Anu Majan kokoelma, KAVI.

<sup>74</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023.

jälkikäsitteilypainotteiseen ohjelmantekoon. Monikameraosaaminen, jolla ohjelmia oli tehty saman tien valmiiksi, jäi harvojen taidoksi.<sup>75</sup>

Yhteistyö eri ammattiryhmien välillä alkoi synnyttää tuotannon kokonaisvaltaista visuaalisuutta. Yleisradiossa vasta vakinaistettuna naamioitsijana aloittanut Guy Hellström pääsi 1980-luvun alussa naamiointioppiin Berliiniin. Sinne tuli myös liuta BBC:n naamioitsijoita, joilta hän oppi uusia erikoismaskeerauksen tekniikoita. Kansainvälisessä naamiointi- tai maskeerausseminaarissa ei tehty kauneusmeikkejä, vaan erikoistehosteita ja tehostemeikkejä. Siellä opetettiin tekniikoita, joita Suomessa ei ollut vielä tarjolla. Berliinissä Hellström oppi tekemään irtoneniä ja irtokorvia sekä esimerkiksi koko kasvoja peittäviä maskeja pehmeillä kylmävaahdoilla ja vaahtolateksilla niin, etteivät irto-osat erottuneet tv-kuvassa näyttelijän ihosta. Lavastussuunnittelija Pablo Sikow veti Hellströmin mukaan pohjoismaiseen yhteistyöhön ja ohjaaja Åke Lindmanin tuotantoihin. Hellström pääsi naamioitsijaksi ruotsinkielisiin tv-elokuviin *Den fötrollade vägen* (*Lumottu tie*, 1986) ja *Tjurens år* (*Härän vuosi*, 1989), joihin hän pääsi toteuttamaan suuritöisiä eläinhahmoja vaahtokumilateksista.<sup>76</sup>

Naamioinnin arvostus kasvoi uusien tekniikoiden myötä, ja kehityksessä pysyttiin mukana aktiivisella kansainvälisellä yhteistyöllä. 1980-luvulla maskeeraaja Joe Blasco saapui Helsinkiin kouluttamaan uusien runsaspigmenttisten pohjien käyttöön. Kosmetiikkavalmistaja Kryolanin CTW-meikkisarjasta löydettiin viileämpiä, luonnollisempia värisävyjä meikkipuikkona sekä meikkikakkuna. Hiusmuoti vapautui, ja hiuksia kammattiin luonnollisen näköisiksi. Luonnollisempaa ja ohuempaa meikkipohjaa sai opetella tekemään Yleisradiossa vasta vakinaisena naamioitsijana aloittanut Zoe Burtsow esimerkiksi Aki Kaurismäen ohjaamassa TV1:n tv-elokuvassa *Likaiset kädet* (1989). Naamioitsijat pääsivät seuraamaan työnsä jälkeä videokaudella uusista värimonitoreista. Videokuva oli filmiin verrattuna melko rakeista, joten se salli peittävämmän meikkipohjan.<sup>77</sup>

Naamioinnin, pukujen ja lavastuksen väreistä viihdeohjelmat saivat näyttävyyttä. Kuvakerronnassa alettiin järjestelmällisesti käyttää värivaloja ja värisuotimia. Efektisuotimilla, kuten tähtisuotimella, luotiin viihdeohjelmien ilmeeseen loistoa. 1980-luvun sketsiohjelmiin valmistui viikoittain satoja

---

<sup>75</sup> 40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999, osa 3, 2001.

<sup>76</sup> Burtsow 2022; Trötschkes 2023.

<sup>77</sup> Burtsow 2022; Burtsow, haastattelu 11.4.2024.

pukuja. Pukusuunnittelija Satu-Marja Nygren suunnitteli fantasiatyylliset asut *Hukkaputkeen* (1981–1983) ja *Velipuolikuuhun* (1983–1984), jotka vaikuttivat vahvasti ohjelman visuaalisuuteen.<sup>78</sup> Myös *Hymyhuulissa* (1987) väri toi lisäarvoa viihteeseen valaisun ja pukujen korostuessa. Videotrikit muodostuivat osaksi kuvaleikkausta, jota käytettiin varsinkin ylimenoissa.<sup>79</sup> 1980-luvulla kerronnan muodot olivat monipuolisia ja kokeilevia, kuvakerronnassa sai testaila erilaisia tyylejä.

## **Kansainvälinen yhteistyö ja tietokoneet avaavat maailmoja 1990-luvulla**

1990-luvulle tultaessa päästiin isoissa tuotannoissa hyödyntämään vuosikymmenien aikana kertynyttä osaamista lavastuksessa, puvustuksessa ja naamioinnissa. Lavastussuunnittelija Lea Sipilän mukaan Yleisradiossa oli 1990-luvulla vahva tekemisen kulttuuri elokuvissa, draamassa ja musiikkiohjelmissa. Työtä ja sen lopputulosta arvostettiin. Lavastusosastolla oli muodostunut vahva osaaminen ja työtapa, ja kun siihen pääsi mukaan, virta oli voimakas. 1990-luvulla nautittiin myös aiempina vuosikymmeninä kerätyistä varastoista. Muun muassa Suomen Filmitteollisuudelta ostettua tavaraa oli paljon, ja epookkisarjan pystyi järjestämään tuosta vain. Budjetit olivat rajalliset, mutta draamoja pystyi toteuttamaan suunnitelmallisesti ja taiteellisesta laadusta tinkimättä.<sup>80</sup> Toisaalta lama ja sen aikana tehty kanavauudistus, jossa Yleisradion ohjelma-aika huomattavasti lisääntyi MTV:n ohjelmien siirryttyä omalle kanavalleen, muuttivat ohjelmallista ajattelua: yksilölliset pisteohjelmat vähenivät ja sarjaohjelmat lisääntyivät. Televisioteatteri instituutiona ja tuotantomuotona purkautui 1980- ja 1990-luvun taitteessa, ja painopiste siirtyi tv-elokuviiin. Samaan aikaan tekniikka kehittyi nopeasti. Yleisradio valmistautui teräväpiirto-tv:n tuloon, mutta suurin odotuksin rahoitettu ja kallis teräväpiirto-tv kuitenkin sammui, ja kiinnostus suuntautui kuvanlaadun sijasta kanavien määrään.<sup>81</sup>

Kansainvälinen ohjelmavaihto ja teräväpiirtoinnostus olivat pontimena Yleisradion isolle satsaukselle, sarjalle *Din vredes dag* (*Vihan päivät*), jota kuvattiin syyskuusta 1989 syyskuuhun 1990. Se oli Åke Lindmanin ohjaama FST:n kuusiosainen epookkitelevisiosarja, joka esitettiin 1991 ja joka pohjautui Barbara Winckelmannin historialliseen romaaniin. Sarja oli Yleisradion historian kallein tuotanto siihen asti. Sen budjetointia ja levitystä helpotti, että se kuului

---

<sup>78</sup> Kyrönseppä, haastattelu 10.4.2024; Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>79</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 3, 2001.

<sup>80</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>81</sup> Koivunen 2007, 262; *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 4, 2001.

yhteispohjoismaiseen tuotantosarjaan, jossa Suomella oli vuoronsa ohjelmavaihdossa joka neljäs vuosi. Tuoreena mielessä oli vielä vuoden 1983 Ruotsin panoksena ollut Ingmar Bergmanin ohjaama *Fanny ja Aleksander* -sarja, joka oli elokuvaversiona palkittu kuvauksen, lavastuksen ja puvustuksen Oscar-palkinnoilla. Yhteispohjoismaiseen ohjelmavaihtoon osallistuminen lisäsi painetta laatutuotannolle. *Din vredes dag* suunniteltiin myös elokuvalevitykseen sekä pilotiksi teräväpiirto-ohjelmistoa varten. Tätä ajatellen liisattiin 35-millinen kamera, ja sarja kuvattiin harvinaisesti ja kalliisti 35-milliselle filmille. Lopulta HDTV toteutui vasta vuosikymmen myöhemmin ja elokuvalevitys jäi. Stereona äänittäminen oli uutta, eikä siihen ollut vielä saatu koulutusta, vaan äänitysratkaisuja keksittiin kentällä. Sarjan äänityksessä laajasti käytössä olleet langattomat mikrofonit oli vasta vähän aikaa aiemmin hankittu Yleisradioon.<sup>82</sup>

*Din vredes dag* oli vaativa urakka myös tuotantojärjestäjä-kuvaussihteeri Annika Brushane-Viitalalle, joka oli projektissa töissä kaikkiaan kaksi ja puoli vuotta. Kuvausten suunnittelussa ja koordinoinnissa riitti työtä, sillä vuosisuunnitelma piti tehdä kerralla valmiiksi 62 näyttelijälle, joista 12 oli Ruotsista, ja 40 hengen tuotantoryhmälle. Kuvausassistentti Liisa Rauteva vastasi lisäksi sadoista avustajista. Kuten elokuvan tekemiseen yleensäkin kuului, kuvaussihteerin tehtävänä oli tarkkailla kohtausten jatkuvuutta (*continuity*). Tässä käytettiin apuna polaroid-kuvia oton alusta ja lopusta. Näin pidettiin kirjaa siitä, kuinka paljon lasissa oli juomaa ja kuka missäkin imaisi savuketta. Samoin puvusto ja naamioitsija Guy Hellström pitivät omaa kirjaansa polaroid-kuvilla asuista ja meikeistä ja niiden jatkuvuudesta.<sup>83</sup>

### tv-ilmaisun Vihan päivät maskeeraus-polaroidit

Hankkeen mittavuus realisoitui myös tuotantojärjestäjä Martti Soinistolle, pukusuunnittelija Leila Jäntille ja lavastaja Pablo Sikowille, jotka vastasivat 1700-luvun Helsingin historiallisen maailman luomisesta. Kuvaukset tehtiin vartioidulla sotilasalueella Upinniemessä, jonne saatiin vuoden ajaksi lavasteet pystyyn. Sikow sai rakentaa kokonaisen 60 ”uusvanhan” rakennuksen pienoiskaupungin, johon kuuluivat Ulrika Eleonoran kirkko ja koko silloisen Helsingin keskusta raatihuoneineen, porvaris- ja käsityöläistaloineen, tullirakennuksineen sekä köyhien turvekattotuvat meren rannalla. Rannan laiturissa lepäsi myös 1700-luvun purjelaiva. Suunnittelun pohjaksi arkistoista löytyneiden

---

<sup>82</sup> Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024; ”Teräväpiirto-televisio tulee 90-luvulla: Nokialla ja Lohjalla jopa tuhannen miljardin markkinat”. *ESS* 1.4.1990.

<sup>83</sup> Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024.

karttojen lisäksi 1700-luvun Helsingistä oli vain kolme arkeologista jäännettä: Senaatintorin reliefi Ulrika Eleonoran kirkosta, Cederholmin talo sekä eräs toinen talo Mariankadulla.<sup>84</sup>

Pukusuunnittelija Leila Jäntti hankki taustatietoja aikakauden kuvataidetta, taidehistoriaa ja tapakulttuuria käsittelevistä kirjoista ja käymällä historiallisissa museoissa sekä armeijan museoissa niin Suomessa, Ruotsissa kuin Neuvostoliitossa ja Pariisissa. Sopivia kankaita etsittiin ja hankittiin tavallisista kangaskaupoista, tehtaanmyymälöistä, armeijan poistovarastoista sekä Suomen lähetyseuran lumpunkeräyspisteestä. Tšekkoslovakiasta löytyi muokkaamatonta hattuhuopaa, josta valmistettiin 240 kolmikolkkahattua. Rivisotilaille rassattiin hampusta kiharat, jotka ommeltiin suoraan hattuun kiinni. TV1:n pukuvarastosta otettiin kaikki, mitä oli mahdollista käyttää valmiina tai muokata uudelleen. Kun puvustaja oli saanut puvut valmiiksi, maskeeraajat loihitivat likaa, mustelmia ja arpia satojen avustajien kasvoille, tupeerasivat heidän hiuksensa takkuisiksi ja maskeerasivat suista hampaattomia 1700-luvun tyyliin. Kuvauskesälle palkattiin avuksi lukuisia maskeeraajia Helsingistä ja muualta Suomesta.<sup>85</sup>

*Din vredes dag* oli orgaaninen tuotanto, jossa tehtiin vain fyysisiä trikkejä. Jälkitöissä ei vielä pystytty tekemään tehosteita, vaan kuvauksessa pyrittiin tekemään valmista kuvaa. Se tarkoitti valaistuksen massiivista valmistelua, kun vuoden ajaksi piti löytää ja kiinnittää paljon valaisimia, kuten vuokratut päivänvaloheittimet. Lindman ja Sikow kävivät Hollywoodissa tutustumassa lasimatteen, jolla oli mahdollista saada luotua kuvaan illuusio laivastosta ja armeijan telttakylästä. Suuremman laivaston puuttuessa merikohtaukset kuvattiin lasin läpi, jolloin lasiin maalatut laivat saatiin sopivalla valaistuksella näyttämään siltä, että suurikin joukkojen siirto tapahtui purjehtivilla laivoilla taustalla samalla kun kuvattiin toimintaa etualalla laiturissa olevalla aluksella. Lasimaalauksen amerikkalaiset alan pioneerit Albert Whitlock ja Robert Boyle opettivat Yleisradion tekijöille maalaustekniikkaa. Lasimattet maalasi Kimmo Viskari. Sotilaiden telttaleirin maalaukseen meni toista kuukautta, sillä kuvaushetken valaistusolosuhteisiin ja taustafondiin mukautuminen oli millintarkkaa työtä. Nuotiotulien aikaansaamiseksi lasimaalaukseen raaputettiin reikiä ja avustaja kannatteli soihtua maalauksen takana. 1700-luvun Helsingistä tehtiin pienoismalli

---

<sup>84</sup> ”Åke Lindmanin kuusiosainen tv-sarja alkaa: Rikkaiden ja köyhien luokkataistelu 1700-luvun Helsingissä”. *Länsi-Savo* 5.2.1991; Timo Huovinen, ”Vihan päiviä kuvataan Upinniemiessä”. *Ruotuväki* 18/1989, 15; Kari Kyheröinen, ”Väkevämiesten Viha ja illuusio”. *SK* 25.8.1989, 74; Merja Perttula, ”Vihan päivät lyö Tarkankin laudalta”. *US* 22.6.1990.

<sup>85</sup> Björkqvist, haastattelu 10.11.2023; ”Puvustus vaatii tarkat pohjatiedot”. *ESS* 24.7.1989; ”Pukusuunnittelijan ihmeellinen maailma”. *Länsi-Savo* 4.8.1989; Timo Huovinen, ”Vihan päiviä kuvataan Upinniemiessä”. *Ruotuväki* 18/1989, 15; Merja Perttula, ”Vihan päivät lyö Tarkankin laudalta”. *US* 22.6.1990.

amerikkalaisten oppeja soveltaen pienempään mittakaavaan: valtavaa pienoismallia ei voitu tehdä mittakaavassa 1:10, vaan 1:200, mutta mökit tehtiin isompina maastoon nähden, jotta ne kestivät lähikuvausta. Kuvauksessa käytettiin melko laajaa objektiivia, mikä kompensoi sen, että maasto oli typistetty.<sup>86</sup>

Myös *Hamlet*-näytelmään (1992) haluttiin tehdä lavastus kunnianhimoisesti. Yksikameratekniikalla kuvattiin muun muassa Kaapelitehtaalla isossa hallissa. Kuvauksia siirrettiin 1990-luvulla pommisuojaan ja teollisuushalleihin, koska Yleisradion omat studiot oli hinnoiteltu niin kalliiksi, ettei tuotannoilla ollut varaa kuvata niissä. Ohjelmabudjetteihin alettiin tuolloin liittää kaikki tuotantotilojen kustannukset, mikä johti siihen, että tulosvastuu alkoi estää omien resurssien hyötykäytön. Lavastukseen kuitenkin vielä panostettiin, ja *Hamletin* loppukohtauksessa käytettiin valtavaa – 75 metriä pitkää ja 14 metriä korkeaa – fondia, jonka maalaaminen kesti kolme kuukautta kahdelta maalarilta. Kalevi Liskin mukaan kaikki haukkoivat henkeään, kun fondi nostettiin Kaapelitehtaan ikkunaseinälle ja sytytettiin valot, sillä se oli niin huikea. Fondin päästä päähän kävely kesti kolme minuuttia.<sup>87</sup> Puvustuksessa joukkokohtaukset olivat suuritöisiä. Pukusuunnittelija Satu-Marja Nygrenin mukaan vasta sadan ruumiin kasa näytti vaikuttavalta. *Hamletissa* se piti toteuttaa avustajilla, sillä vielä ei pystytty monistamaan digitaalisesti.<sup>88</sup>

### tv-ilmaisun lavaste Hamlet

Kanavauudistuksen jälkeen suurtuotannot vähenivät, sillä resurssit pienenevät huomattavasti. Tietotekniikasta kaavailtiin pelastusta draamatuotannolle. Timo Torikan ohjaama *Hobitit* (1993) oli pilottihanke, jolla haettiin uutta yksinkertaisempaa ja tehokkaampaa toimintatapaa, kun paljon henkilöstöä vaatineita monikameratuotantoja ajettiin alas. Yhdeksänosaisessa J. R. R. Tolkienin tarinasta kertovassa tv-sarjassa hyödynnettiin digitaalista lavastusta: sarja kuvattiin kokonaan studiossa, ja maisemat lisättiin näyttelijöiden taustalle *blue screen* -tekniikalla. Uusi Ultimatte 7 -videoprosessori oli aiempaa tarkempi ja mahdollisti savukoneen käytön efektinä. Kuvausaikaa oli neljä kuukautta, ja jälkitöiden osuus kesti saman verran. Pienoismallit erikseen kuvattuine taustoineen sekä studiolarasteissa olevat näyttelijät säästivät lavastuskustannuksia, mutta säästöt kumoutuivat monimutkaisen ja aikaa vievän trikkitekniikan myötä. Esimerkiksi alkutunnuksen

---

<sup>86</sup> *RTI:n nauhat: Jyväskylän aluetoimitus, Vihan päivät -seuranta*, 1990; Brushane-Viitala, Kukkavuori & Viitala, haastattelu 23.1.2024; Vesa Käiväräinen, ”Alokkat näyttelevät sotilaita”. *Ruotuväki* 14/1990, 16.

<sup>87</sup> Liski, haastattelu 16.10.2007.

<sup>88</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

sormuksen lento -animaatiota raskutettiin valmiiksi kaikki Yleisradion graafiset tietokoneet kaksi vuorokautta. Kekseliäillä erikoistehosteilla ideoitiin visuaalisia ratkaisuja taianomaisen maailman luomiseksi – muun muassa Galadriel näytettiin vain lammenpinnan kajastuksena, ja Tuomiovuori heijastettiin sormustaan pelokkaasti katsovan Frodon silmästä.<sup>89</sup>

Fantasiatuotanto vaati myös naamioinnilta uusimpien kansainvälisten tekniikoiden omaksumista. Ryhmäteatterin *Hobitit*-teatteriesitykseen örkit oli tehty lavalle sopivaan voimakkaaseen tyyliin, strukturoituina hahmoina. Televisiota varten oli mietittävä uudestaan, miten Klonkun ja örkkien kasvoja voisi muokata lähikuvia kestäviksi. Naamioitsijat Riikka Virtanen ja Zoe Burtsow halusivat oppia tähän uusimmat tekniikat ja lähtivät kesällä 1991 apurahan turvin opiskelemaan Los Angelesiin erikoistehostemaskeerausta ja vaahtolateksi-irtopalojen käyttöä. Star Trekin hahmoja maskeerannut Bradley M. Look opetti heille, kuinka naamioita tehtiin plastoliinilla ja vaahtolateksilla.<sup>90</sup>

#### tv-ilmaisun Hobitit - porukka sinitausta

Tietokoneet olivat monelle täysin uutta. Tuotannosuunnittelijana toimineen Erkki Kajaston kouluttaessa yleläisiä uuden tuotannonohjausjärjestelmän (TVTOJ) käyttöön 1991, suuri osa ei ollut koskenutkaan tietokoneen näppäimistöön.<sup>91</sup> Järjestelmällä varattiin resurssit eli studiot, kuvausryhmät, editoijat, lavastus, puvustus, naamiointi ja rekvisiitta.<sup>92</sup> Monia suunnittelun vaiheita siirtyi koneelle, mutta osa jatkoi esimerkiksi lavastus- tai puvustusluonnosten tekemistä käsin. Aiemmin lavastussuunnitelma oli piirretty käsin ja lavastepiirtäjä oli tehnyt mittakuvat lavastamolle, mutta AutoCAD-piirrosohjelmalla suunnitelma oli helpommin muokattavissa ja se voitiin tulostaa useana kappaleena isona kuvana.<sup>93</sup>

Myös pukusuunnitteluun tuli tietokone 1980- ja 1990-luvun taitteessa. Puvustuksessa tietokoneen tulo vaikutti niin suunnitteluun kuin puvustamon organisointiin. Pukusuunnittelijat olivat ennen internetiä hyödyntäneet puvustuksen ennakkosuunnittelussa omaa lehtikokoelmaansa, ja

---

<sup>89</sup> 40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999, osa 4, 2001; Burtsow, haastattelu 11.4.2024; Mansikka 2020; Matilainen 2015.

<sup>90</sup> Burtsow, haastattelu 11.4.2024.

<sup>91</sup> Kajasto, haastattelu 17.9.2004.

<sup>92</sup> Etula 2023, 169.

<sup>93</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

puvustamoon oli tilattu *Annaa* ja ostettu ulkomaisia muotilehtiä. Eri vuosikymmeniä kattavan lehtiaineiston vaatekuvia kopioitiin ja niistä tehtiin kollaaseja. Pukusuunnittelija Outi Harjunpatanan mukaan niin kattavaa aineistoa kuin oman lehtikokoelman autenttiset kuvat ei digitaalisesti löytynyt, vaikka internet korvasi vanhoja tiedonhakuja.<sup>94</sup> Sen sijaan puvustamon vuokraustietojen päivittäminen muuttui helpommaksi.<sup>95</sup> 1990-luvulle tultaessa TV1:n pukuvastossa oli noin 60 000 pukua, joita vuokrasivat Yleisradion lisäksi myös muut tuotantoyhtiöt.<sup>96</sup> Internetin kautta avautui uusi maailma tilata harvinaisempia materiaaleja puvustuksen käyttöön; 1980-luvulla kauppojen valikoiman ollessa suppea ompelimoa piti työllistää enemmän. 1980- ja 1990-luvun vaihteessa vaatefirmat alkoivat tuoda ulkomaista muotia Suomeen, jolloin kansainvälistä muotia pystyi hyödyntämään paremmin. Hankinnoissa oltiin kuitenkin kauppojen armoilla, kunnes nettimyynti räjäytti tarjonnan. Siinä missä Euroviisuissa Suomea 1989 edustaneen Anneli Saariston jakkuun haettiin sopivaa punaisen sävyä sitä löytämättä, koska se ei ollut sesongin väri, Uuden Musiikin Kilpailuun 2023 pukusuunnittelija Elina Lario tilasi Käärijän asuun harvinaista vihreää nahkaa helposti Italiasta asti.<sup>97</sup>

Tietokone antoi näkymän siihen, mitä suunnittelu voi olla. Tietokonesuunnittelun perusteista pukusuunnittelussa järjestettiin kursseja Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa.<sup>98</sup> Pohjoismainen yhteistyö oli vilkasta niin lavastuksessa kuin puvustuksessa, yhteisissä seminaareissa opittiin uusia tekniikoita ja saatiin kontakteja muiden yhtiöiden kollegoihin, joihin pystyi ottamaan yhteyttä ja joiden luo saattoi mennä opintovierailuille.<sup>99</sup> Pukusuunnittelija Satu-Marja Nygren lähti Ruotsiin 1990-luvun alkuvuosina valmistautuessaan *Kotikadun* (1995–2012) pukusuunnitteluun. Paikallisten kollegoiden opissa hän tutustui ja taltioi pitkän sarjan tekoon vaadittavan puvustojärjestelmien hyviä käytänteitä, sillä sarja oli pituutensa vuoksi puvustuksellekin uudenlainen pitkäjänteinen projekti. Ruotsista poimittiin esimerkiksi se, minkälaiset korujen säilytysratkaisut toimivat. Pukusuunnitteluun varattiin harvinaisen pitkä esituotantovaihe. Käsikirjoittajien kanssa keskusteltiin tarkkaan henkilöistä ja perheistä sekä niiden luokkajaosta. Castingia ei ollut vielä tehty, mutta Nygren teki kollaasia, miten perheet erottuisivat toisistaan, kuten ”villapaitaperhe” Mäkimaa. Puvustoa valmisteltiin luomalla kontakteja vaatefirmoihin, jotta vaatteita saisi lainaksi,

---

<sup>94</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023.

<sup>95</sup> Björkqvist, haastattelu 10.11.2023.

<sup>96</sup> ”Puvustus vaatii tarkat pohjatiedot”. *ESS* 24.7.1989.

<sup>97</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>98</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>99</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024.

koska perheiden vaatekaappien luomiseksi tarvittiin runsaasti vaatteita. Vaatefirmat eivät kuitenkaan lähteneet mukaan tuntemattomaan tuotantoon.<sup>100</sup>

Tiivistä ulkomaista yhteistyötä etenkin pohjoismaisten yleisradioyhtiöiden kanssa oli vielä 1980- ja 1990-luvulla runsaasti, mutta aktiivinen yhteistyö väheni 2000-luvulla. Omia kansainvälisiä seminaareja ei enää järjestetty, kun Yleisradion koulutus- ja kehittämishankkeista vastannut Radio- ja tv-instituutti (RTI) ajettiin alas 2000-luvun alussa. Pohjoismaiset vuorovuosin järjestettävät seminaarit jäivät, mutta suuriin kansainvälisiin konferensseihin sai edelleen osallistua.

Lavastussuunnittelija Anu Majan mukaan tiiviit kansainväliset yhteydet olivat helpottaneet ideoiden vaihtamista.<sup>101</sup> Lavastussuunnittelija Lea Sipilä ei monesti käynyt ulkomailla opintomatkoilla, mutta matka Berliiniin katsomaan *Marienhofin* kuvauksia antoi inspiraatiota siihen, miten toteuttaa lavastus ja siirtymät kuvausrytmiltään nopeassa tuotannossa. Sipilä hyödynsi oppejaan draamasarjassa *Angela ja ajan tuulet* (1997–1998). Sarja perustui Jörn Donnerin romaaneihin, joissa tarinan taustalla oli Suomen historia 1930-luvun lopulta 1950-luvulle. Sipilä loi lavastelabyrin isoon halliin, jossa oli käytävä keskellä ja huoneet molemmin puolin. Kamera siirtyi keskellä, jolloin tilan ja ajan käyttö maksimoitui, melkein automatisoitui.<sup>102</sup> Isompia interiöörejä oli 20–25, huoneluku oli kaikkiaan noin 60, eli tavaraa tarvittiin valtavasti. Iso lavastekokonaisuus sisälsi höyrylaivan hytin, salongin ja ruokasalin, Angelan asunnon, sotasairaalan, lehden toimituksen, berliiniläisen pensionaatin, itävaltalaisen hotellin sekä huvilan. Lavastusurakka oli uuvuttava. Kun edellisessä isossa lavasteessa vielä kuvattiin, valmisteltiin jo seuraavaa lavastetta.<sup>103</sup>

1990-luvulla raskaiden fiktiotuotantojen laadun nostaminen tarkoitti muiden ohjelmien tuotantotapojen – ja laadun – keventämistä. Tuolloin otettiin askeleita digitaalista ilmaisua ja teräväpiirtotelevisiota kohti, ja uusien kameroiden kanssa kokeiltiin puvustuksen, naamioinnin ja lavastuksen tekemistä. Kokeilun, kansainvälisen oppimisen ja osaamisen arvostus oli Yleisradiossa korkealla. Lea Sipilän mukaan Yleisradiossa lavastajan työssä aloittaminen tuntui kuin olisi saanut olympiasoihdun käteensä – tunsu ylpeänä edustavansa yhtiötä.

---

<sup>100</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>101</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024.

<sup>102</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>103</sup> Kotikatsomo: tekijät. Lea Sipilä.

## Digitaalinen tekniikka häikäisee, resurssit niukkenevat

2000-luvulla digitaalisen tekniikan kehitys on ollut nopeaa ja määrittänyt tv-ilmaisua, kun digitaalisilla tehosteilla on mahdollista tehdä melkein mitä tahansa. Kuvan tarkkuus terävöityi, ja kotien tv-ruudut kasvoivat. Visuaalisessa suunnittelussa yhteistyö lisääntyi eri ammattiryhmien kesken ja alettiin tehdä monimediaista visuaalisuutta. Tuottajien rooli vahvistui resurssoinnin ja budjetoinnin tarkentuessa 2000-luvulle tultaessa: he arvioivat millaisia lavastuksia ja puvustuksia budjetin raameissa voitiin tehdä.<sup>104</sup> Suurin muutos oli kuitenkin 2010-luvun puolivälissä tapahtunut omatuotantoisesta draamasta luopuminen. Painopiste siirtyi pienempiin tuotantoihin, uutis- ja ajankohtaisohjelmiin sekä tapahtumiin. Uutistoimittajien stailaus tuli pukusuunnittelijoiden työksi, kun Ylen uutisstudio uudistui 2019.<sup>105</sup>

Lyhenevät tuotantoajat yksinkertaistivat kuvausta, kun työtahti kiristyi tuotantoryhmissä. Esimerkiksi Heidi Köngäksen ohjaama Sisko Istanmäen samannimisen romaanin pohjalta tehty *Liian paksu perhoseksi* (1998) kuvattiin ilman ylimääräisiä tehokeinoja, jolloin realistinen kuvaus nosti näyttelijäntyön esiin. Kuvausajassa säästäminen vaikutti ilmaisuun suoraan niin, että yökuvauksiin oli enää harvoin mahdollisuuksia niiden korkeampien kustannusten vuoksi.<sup>106</sup> Ohjelmantekijät joutuivat laskemaan tuntejaan täsmällisesti, jopa 15 minuutin tarkkuudella, ja joihinkin tuotantoihin oli varattu niin vähän aikaa, että työ oli käytännössä mahdotonta toteuttaa. *Uutishuoneen* (2009) puvustukseen varatuista tunteista puvustamo laski vaaditut työt suhteessa tuntimäärään, jolloin tuli näkyväksi, että suunnitteluun ja toteutukseen oli varattu vain 7,5 minuuttia hahmoa kohden.<sup>107</sup> Tuotantoihin budjetoidut tunnit olivat erkaantuneet ohjelmanteon käytännön tasosta.

Design-osasto perustettiin 2007, kun tekniset ja tuotannolliset osa-alueet digitalisoituivat ja sulautuivat yhteen 2000-luvun alussa. Muutos ravisteli Yleisradion koko tv-tuotantoa. Saman työpöydän ääreen koottiin koko tuotantoputki, ja yhteistyö lisääntyi eri toimijoiden välillä jo suunnitteluvaiheessa. Tuotannon ratkaisuja pohtivat yhdessä muun muassa lavastus-, kuvaus- ja pukusuunnittelijat sekä graafikot. Leikkaaja saattoi tuoda jo kuvasuunnittelun alussa esiin, että tarvitsee paljon kuvia ja ennakointia, jos haluttiin nopeita, vaihtuvia leikkauksia.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024.

<sup>105</sup> Minna Filppu, ”Puvun sävy Mikael Persbrandtin silmien mukaan”. *SSS* 30.06.2019.

<sup>106</sup> *40 vuotta tv-kuvauksen historiaa 1957–1999*, osa 4, 2001; Sipiläinen, haastattelu 26.9.2007.

<sup>107</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>108</sup> *Yle esittää* 2/2011, 12, Yle arkisto; Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

Yle Areenan myötä naamioitsijoille ja puvustajille tuli töitä uudessa välineessä, sillä audiodraamoihin liitettiin visuaalinen ilme. Esimerkiksi *Knalli ja sateenvarjo* -kuunnelmasarjasta tehtiin uusia jaksoja 2007, ja Yle Areenaa varten otettiin sarjan henkeen sopivia kuvia näyttelijöistä rooliasuissaan. Yle Areenaan ei laitettu pelkästään audioklippiä, vaan ohjelmaesittelyyn haluttiin liittää kuva, johon panostettiin puvustusta ja naamiointia suunnittelemalla.<sup>109</sup>

Pukusuunnittelija Satu-Marja Nygrenin mukaan henki oli uutta luova ja innostunut, konkreettinen yhteistyö lisäsi yhteyttä. Vuodesta 2010 kokoonnuttiin prototypointilaitteen ääreen. Se oli kuin vaakatasossa oleva taulu-tv, jossa oli kosketusnäyttö. Laitetta käytettiin suunnittelutyössä, kun työryhmien jäsenet hyödynsivät sitä visuaalisen rakenteen, tunnelman ja väriskaalan ideointiin ja kokeiluun. Netin kuvapankeista poimittiin kollaaseiksi lukuisia kuvavaihtoehtoja vaikkapa sanalle ”kevät” ideoinnin pohjaksi.<sup>110</sup> Prototypointilaitte jäi pois muutaman vuoden sisällä, kun tekijöille tuli omat kannettavat laitteet. Tekninen kehitys oli nopeaa esimerkiksi 3D-mallinnuksessa ja virtuaalilaseissa. Kevyemmät mallinnusohjelmat mahdollistivat kolmiulotteisen piirtämisen. Tämä muutti ennakkosuunnittelua realistisemmaksi: nyt lavastussuunnitelmassa voitiin koekävellä ja katsoa etäisyyksiä, kun ennen lavastussuunnittelija oli vain piirtänyt luonnoksen ja näyttänyt sitä ohjaajalle. Tutkijat olivat mukana testaamassa visuaalista katsojakokemusta. Kehitysryhmässä olivat draaman ja viihteen genrevastaavat, ja tuotantoihin saatiin erillistä kehitysrahaa, jotta voitiin kokeilla uutta. Uusimman tekniikan omaksumista arvostettiin Ylellä suuresti.<sup>111</sup>

Monimediaisessa ilmaisussa korostui yhtenäinen visuaalinen maailma yksittäisen luovan vision sijaan. Visuaalinen työryhmä ja ohjaaja miettivät, millainen tyyli, miljöö ja tunnelma tuotantoihin haluttiin, tavoiteltiinko esimerkiksi historiallista autenttisuutta vai tyyliteltiinkö omannäköistä visiota.<sup>112</sup> Design-osasto ja internetin palvelusuunnittelu yhdistyivät 2011. Tällöin tapahtumille ja teemoille alettiin suunnitella yhtenäinen visuaalinen pohja, jota hyödynnettiin kaikissa välineissä. Lavastussuunnittelija Riikka Kytösen mukaan lavastussuunnittelijoita työllistivät paljon ohjelmien uudistukset ja kasvojenkohotukset. Puvustajilla alkoi vastaavasti olla enemmän stailaus-tyyppisiä töitä.<sup>113</sup> Yhteistyön lisääminen auttoi pysymään samassa värimaailmassa, kun graafisen suunnittelun rooli kasvoi varsinkin tapahtumien ja kampanjoiden tuottamisessa.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Burtsow, haastattelu 11.4.2024.

<sup>110</sup> *Yle esittää* 2/2011, 12, Yle arkisto; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>111</sup> Nygren, haastattelu 10.10.2023; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>112</sup> Minna Filppu, ”Puvun sävy Mikael Persbrandtin silmien mukaan”. *SSS* 30.06.2019.

<sup>113</sup> *Yle esittää* 2/2011, 12, Yle arkisto; Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>114</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023.

Lavastuksessa siirryttiin studioista lokaatioihin. Hyvä lavastus vaatii, että kaikki on läpilavastettua, jotta saadaan aikaan tarinan vaatima eheä maailma. Studiossa miljöötä ja sen valaistusta voi hallita toisin kuin valmiissa kodeissa, joissa tuotantoja alettiin kuvaamaan. Näin lavastuksessa päästiin vähemmällä resursseilla, kun kodeista poistettiin vain henkilökohtaiset tavarat, mutta toisaalta lokaatioiden etsimiseen meni enemmän aikaa ja kuvaus ja lavastusrakentaminen oli hankalampaa kuin studio-olosuhteissa. Lisäksi kaikkea tekniikasta puvustukseen ja tavaroihin piti roudata, mihin kului ammattilaisten aikaa.<sup>115</sup> *Taivaan tulet* -draamasarjaa (2007–2014) kuvattiin Kemijärvellä, jonne kuljetettiin tarpeista niin paljon, että paluukuormaa varten tarvittiin junakontin ja rekan lisäksi neljä erillistä tarpeistonhakureissua. Pukusuunnittelijat Satu-Marja Nygren ja Elina Lario perustivat pitkää sarjaa varten puvuston Kemijärvelle. Tuottaja Varpu Eräpuun mukaan Lapissa haluttiin kuvata valon ja tunnelman vuoksi. Paikan päältä löytyi sopivia asuntoja sarjaan, jolloin niitä ei tarvinnut lavastaa studioon Tampereelle. TV2:n lavastajat rakensivat sarjan baarin konkurssiin päätyneen pubin tiloihin.<sup>116</sup>

Lavastuksen merkitys muuttui, kun siirryttiin lokaatioihin ja käytettiin olemassa olevia tiloja lavasteina. Lavastuksen jäädessä pois sen merkitys ilmaisun osana väheni. Tekemisen skaala muuttui niin, että pientä tekemistä oli paljon, keskikokoisia tuotantoja vähemmän ja vain muutamia isoja huipputuotteita. Lavastajan työnkuva laajeni, sillä lavastaja joutui ottamaan suunnittelun lisäksi piirtäjän ja assistentin tehtäviä. Työssä oli myös sisällöllinen muutos, kun omat tuotannot ja etenkin draamat vähentyivät. Aiempina vuosikymmeninä tekijät olivat saaneet tehdä monipuolisesti kaikkea. Draaman tekeminen oli lavastussuunnittelijoille merkityksellistä, sillä draama koettiin ohjelmatyyppien hierarkian huippuna ja draamatuotannoissa pääsi haastamaan osaamistaan isommilla resursseilla.<sup>117</sup>

Materiaalisista resursseista luopumisella oli taloudellisia ja toiminallisia seurauksia sekä ympäristövaikutuksia. Lavastamon toimintaa supistettiin vuoden 2023 lopussa: muovi- ja metallipaja sekä verhoonon paja päätettiin lakkauttaa Pasilasta, kun edessä oli Studiotalon purku Televisiokadun tieltä vuoden 2025 aikana. Osa työtehtävistä ja projekteista siirrettiin Mediapoliksen lavastamoon Tampereelle tai alihankintaan.<sup>118</sup> Samoin puvustamon tilat ja ompelimon henkilöstö

---

<sup>115</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>116</sup> Hannu Koskela, ”Armottomat Taivaan tulet”. *Apu* 3/2007, 73; Nygren, haastattelu 10.10.2023.

<sup>117</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>118</sup> Yle tiedote 21.11.2023.

ovat supistuneet, ja laajojen pukuvarastojen säilymistä Ylellä pohditaan, ja epookkipukuja annetaan pois. Ylessä pukuja ja lavasteita on aina kierrätetty uudelleen käytettäväksi, pois lukien tunnistettavat lavasteet, joilla on tekijänoikeus. Omat varastot ja pajat ovat tuoneet taloudellista joustoa tekemiseen, kun varastoista on löytynyt pukuja ja lavasteita ja vähilläkin resursseilla on saatu tehtyä itse, millä on kompensoitu pienentyneitä budjetteja. Kierrättäminen on ympäristönkin näkökulmasta kannatettavaa. Sen sijaan pakettituotannoissa kaikki rakennetaan ja puvustetaan yhtä tuotantoa varten, minkä jälkeen materiaalit hävitetään. Ylen puvut ovat olleet käytössä vuosikymmeniä, vanhimmat puvut jopa yli sata vuotta. Puvustuksen hoitaja Pia Björkqvistin mukaan vanhin vaate löytyi Suomi-Filmin pukujen joukosta: naisten puseron valaanluiset korsettiliitit ajoitettiin museossa 1870-luvulle. Pusero luovutettiin museoon, sillä puvustamossa kaikki vaatteet on tarkoitettu uudelleenkäyttöön ja muokattavaksi. Björkqvistin mukaan niin kutsuttu rähnäosasto, eli oikeasti kuluneet ja patinoituneet vaatteet, on tärkeä resurssi, sillä aidosti kuluneista vaateista on vaikea saada nopeasti tehtyä. Puvustamon karsimiset vaikuttavat myös tuotantoyhtiöihin, jotka ovat vuokranneet Ylen pukuja. Esimerkiksi *Tuntematon sotilas* -elokuva (2017) vaadittiin pääsääntöisesti Ylen sotilaspuvuilla.<sup>119</sup>

Niukkenevat materiaaliset resurssit ovat korvautuneet digitaalisilla ilmaisukeinoilla. Teknisenä muutoksena teräväpiirto (HDTV) on vaikuttanut ilmaisuun paljon – naamioitsija Zoe Burtsow vertaa teräväpiirron tuomaa murrosta naamioinnissa värisiirtymään. HDTV:n vuoksi piti löytää uudestaan koko maskeeraustekniikka ja -tuotteet. Teräväpiirtotestejä tehtiin TV2:n studioilla 2007–2008. Testeihin osallistui naamioinnin lisäksi puku- ja lavastuspuolen ihmisiä. Studioissa oli paljon tekniikkaa, ruutuja, robottikameroita ja valoja, jotka täytyi huomioida maskeerauksessa ja puvustuksessa. Yle aloitti HD-lähetykset 2011 ja teki isoja investointeja studiotekniikkaan. Studiotiloja uusittiin ensin Tampereen Mediapoliksessa ja sitten Pasilassa.<sup>120</sup> Uusi teräväpiirtotekniikka aiheutti jatkuvaa epävarmuutta työn tuloksesta. Digitaalisen ajan kuvauspaikalla merkittävänä työvälinaimena korostui monitori, jota tarkkailemalla oppi omasta työstä, ja tärkeäksi tulivat myös yhteistyö ja jatkuva vuoropuhelu valaisun, kuvamikserin ja jälkituotannon kanssa.<sup>121</sup>

Uusia tekniikoita omaksuttiin työskentelemällä ulkopuolisen tuotantoyhtiön isoissa yhteistuotannoissa. Ylen ja SVT:n yhteistuotantona tilaamassa scifi-sarjassa *White Wall* (2020)

---

<sup>119</sup> Björkqvist, haastattelu 10.11.2023; Nygren, haastattelu 10.10.2023; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>120</sup> Vki 2013, 16–17, 48.

<sup>121</sup> Burtsow, haastattelu 11.4.2024; Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023.

naamioitsija Zoe Burtsow oppi VUER-järjestelmän käyttöä. VUER oli live-videomonitori, työkalu, joka mahdollisti reaaliaikaisen monitoroinnin useilla näytöillä samanaikaisesti, kun kaikki ohjaajista naamioitsijoihin näkivät monitoriltaan saman kuvan. Ennen digitaalisia järjestelmiä eri ammattiryhmillä, puvustajilla ja naamioitsijoilla, oli omat paperiset käsikirjoitukset, joihin oli liitetty polaroid-kuvat jatkuvuuden seuranta varten. VUERin avulla naamioitsijat ja puvustajat ottivat tabletilla ennen ja jälkeen -kuvat jatkuvuuden seurantaan. Maskeeraukseen, piirtämiseen ja suunniteluun käytettiin piirtämishjelmaa, johon valokuvan päälle sai suunniteltua maskia. Kansainvälisessä työryhmässä työskentely antoi kokemusta transnationaalista tuotannosta. Tuottaja Samu Reijosen mukaan *White Wallin* tuotanto olikin tarkoitettu helpottamaan suomalaisten ohjelmien pääsyä kansainvälisille markkinoille osoittamalla, että Suomesta löytyy kansainvälisen tason tekijöitä ja osaamista. Sarja oli yksi kalleimmista suomalaisista tv-tuotannoista, tekniikkapanostukset näkyivät visuaalisessa ilmeessä ja äänisuunnittelussa, ja värimaailma oli määritelty huolella.<sup>122</sup>

Teräväpiirto-tv:ssä kuva tuli lähelle filmin tasoa ja paljasti enemmän, jolloin ihon kunto tuli keskeiseksi naamioinnissa. Erityisesti staattisessa kuvassa, kuten uutisissa ja ajankohtaisohjelmissa, iho oli paljon esillä ja lähikuvia käytettiin paljon elämyksiä tavoiteltaessa. Tarvittiin läpikuultavampia tuotteita, korkealaatuista meikkivoidetta ja ammattitaitoa nähdä esiintyjän ihon peruskunto. Draamatuotannossa ei tarvinnut tasoittaa ihon sävyä kokonaan. Naamioitsija Ari Sundell koki, että pitkä kokemus oli keventänyt kädenjälkeä, ja hän teki hiusten huollon sekä meikin varjostukset ja korostukset näyttelijöiden omien kasvojen pohjalta. Maskeeratessa väsymystä ei kannattanut ensin peittää ihon virheitä, vaan antaa luonnollisten väsymyksen merkkien näkyä. Ihonhoito ja -huolto nousi uudeksi maskeeraajan työn ulottuvuudeksi, jossa otettiin huomioon sekin, mikä kuvassa ei näy. Tanskassa television maskeerauksessa oli irrotettu ihonhuoltopalvelut kokonaan omaksi kokonaisuudekseen. Täsmähoidoilla ja pidemmän ajan hoidoilla panostettiin ihon kuntoon. Burtsowin mukaan teräväpiirron tulevaisuutta maskeerauksen näkökulmasta voisi ajatella varaamalla pidemmän ajan ihon huoltoon ennen kuvauksia ja toisaalta käyttämällä pehmeämpiä filttäreillä.<sup>123</sup>

Lavastaja Lea Sipilän mukaan lavastuksessa siirtymä teräväpiirtoon ei ollut niin suuri, koska aiemminkin tehtiin tarkkaan ja siivottiin kuvasta esimerkiksi johtoja. Sen sijaan uusi tekniikka vaikutti *green screenin* edessä tehtäviin erikoistehosteisiin. Sipilän mukaan 2010-luvulla trikit ja

---

<sup>122</sup> Broholm 2020; Burtsow, haastattelu 11.4.2024.

<sup>123</sup> Burtsow 2021; Burtsow, haastattelu 11.4.2024.

jälkityöt kehittyivät merkittävästi, niillä voitiin tehdä jo mitä tahansa. Voitiin jopa mennä ihmisen päähän sisään, näyttää miltä asiat tuntuivat, tai voitiin kuvata liekeissä olevia ihmisiä läheltä. Valaistus saatiin synkronoitua taustan kanssa, jolloin kaikki näytti aidolta. Häikäisevän tekniikan tuloksena oli hyperrealismia.<sup>124</sup>

Avustajien digitaalista monistamista hyödynnettiin Suomen 100-vuotisjuhlavuodeksi tuotetussa minisarjassa *Seitsemäntoista* (2017). Vuoden 1917 poliittisen myllerryksen joukkokohtauksissa selvittiin huomattavasti vähemmällä avustajilla kuin *Hamletissa* aikoinaan, kun monistetuille avustajille vaihdeltiin vain hattuja.<sup>125</sup> Puvustuksessa ei haettu autenttisuutta, vaan sadan vuoden takaisista teiniahmoista haluttiin tehdä helposti lähestyttäviä nykyajan pikamuotivaatteilla. Puvustuksen lisäksi musiikkivalinnoissa oli viittauksia nykyaikaan. Kolmiosaisen dokumentaarisen draamasarjan lisäksi tuotettiin interaktiivinen mobiilipeli, jossa päähenkilö Olivia puhui suoraan kameralle. Käsikirjoittaja Emma Taulon mukaan sarjaan haluttiin uudenlaista kerrontaa ja epookin rikkomista; mukana oli aitoja ja keksittyjä asioita ajasta.<sup>126</sup>

### tv-ilmaisun Käärijä (tasokopio 1)

Omatuotantoisen draaman vähentämisen jälkeen 2010-luvulla tapahtumien tuottaminen on lisääntynyt, ja erityinen huipputuote, johon on panostettu visuaalisen suunnittelun resursseja, on Uuden Musiikin Kilpailu UMK. Yle muutti perinteiset euroviisuesikarsinnat uudenlaiseksi kotimaisen musiikin show'ksi 2012, jonka esikuvana toimi muun muassa Ruotsin Melodifestivalen ja Norjan Melodi Grand Prix. UMK:n suunnittelu aloitettiin Design-osastolla ja sitä kehitettiin pitkään. Aluksi mukana oli tuomaristo, jonka näyttävistä tyyleistä huolehti stylisti Tommy Kilponen yhdessä pukusuunnittelija Outi Harjupatanan kanssa ja puvustus nostettiin merkittävään rooliin.<sup>127</sup> Tuomarien jäädessä pois 2015 alettiin panostaa karsintaan suorana lähetyksenä, johon tuottaja Anssi Aution mukaan tuli enemmän viihde-elementtejä.<sup>128</sup> Vuonna 2017 Yle kopioi Ruotsin tuotantomallin, jossa maan edustajasta äänestettäessä ei valittu vain kappaletta, vaan myös koko lavashow. Keskeiseksi tuli kokonaisteoksen rakentaminen, jossa suuri merkitys oli visuaalisilla elementeillä, puvustuksella, valaisulla ja pyrotekniikalla. EBU:n toimistoon lähetettiin esityksistä

---

<sup>124</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>125</sup> Björkqvist, haastattelu 10.11.2023.

<sup>126</sup> Siru Valleala, ”Vuoden 1917 teinikipuilua”. *I-S* 2.12.2017.

<sup>127</sup> Wetterstrand 2013.

<sup>128</sup> Vedenpää & Puukka 2015.

ohjeet, joissa määriteltiin sekunnin tarkkuudella valot ja esimerkkikuvilla, miten kamerat liikkuvat ja mitä taustakankaalla näkyi.<sup>129</sup> UMK toimi 2018–2019 kutsukilpailuna, jonka kautta Anssi Aution mukaan pystyttiin panostamaan enemmän esityksiin ja muuhun sisältöön.<sup>130</sup> Saara Aallon vuoden 2018 lavashow'hun rakennettiin iso peililavaste ja näyttävä valosirkus, ja puvustus teki yhteistyötä tehostemestari Esko Kareksen kanssa, jotta laulajan puku kesti sekä pyrotekniikan että lavasteessa pää alaspäin pyörimisen.<sup>131</sup>

UMK:n konsepti on vaihdellut, mutta puvustuksen rooli on koko ajan ollut suuressa roolissa UMK:n rakentamisessa suosituksi ilmiöksi. Vuodesta 2017 UMK-pukuja suunnitellut Elina Lario on hyödyntänyt Ylen puvustamon osaamista: pukuja on ommeltu ja värjätty käsityönä Ylessä. Puvustusurakkaa Lario kuvaa massiiviseksi, sillä kilpailijoiden lisäksi pukutiimi vaatettaa juontajat, väliaikaesiintyjät ja tanssijat.<sup>132</sup> Asut ovat olleet osa kappaleen ja esityksen tarinaa 2020-luvulla. Pukusuunnittelija Teemu Muurimäen mukaan UMK:n showtiimin ja artistien yhteistyössä on muodostettu ydinidea, jota työstämällä esitys on hiottu samaa kieltä puhuvaksi kokonaisuudeksi. Elina Larion mukaan pukuihin halutaan luoda ja keksiä joka vuosi jotain uutta. Puvustus nousi esiin erityisesti Käärijän menestyksen myötä 2023, kun show-painijan lihaksista inspiroituneesta vihreästä bolerosta tuli maailmanlaajuinen ilmiö.<sup>133</sup>

Visuaalisuus ja muoti ovat tulleet tärkeiksi suosittujen sarjojen ilmiön rakentamisessa myös draaman puolella, varsinkin suoratoistopalveluiden keskinäisessä kilpailussa. Teemu Muurimäen mukaan puvustus koettiin 2020-luvulla tärkeämmäksi kuin ennen ja siihen käytettiin enemmän tuotantojen budjettia. Etenkin nuorille aikuisille suunnatuissa sarjoissa hahmoille luotiin trendikkäitä tyylejä, vaikkakaan tuotesijoittelua ja tuotemerkkejä Ylellä ei saa käyttää. Pukusuunnittelija Kaisa Pohjola suunnitteli *Aikuiset* -draamakomediasarjaan (2019–2022) Kallion ja Punavuoren katumuodista ja kierrätyskeskuksesta inspiroituneita tyylejä ja hipster-teemoja. Ylellä julkaistun *Kullannuput*-komediasarjan (2021–2023) pukusuunnittelija Minttu Vesala tavoitteli sarjaan arjen yläpuolella olevaa pukeutumista. Jokaiselle hahmolle haettiin oma tunnistettava tyyli meikistä asuihin. Muurimäen mielestä tv-sarjan idea ei enää olekaan olla

---

<sup>129</sup> Tuomas Kaseva, ”Näin Norma Johnin esitys siirrettiin Suomesta Kiivaan”. *HS* 9.5.2017.

<sup>130</sup> Yle uutinen 15.6.2018.

<sup>131</sup> Saulo 2018.

<sup>132</sup> Fashion Finland 2022.

<sup>133</sup> Mäkinen 2024; Nygren, haastattelu 10.10.2023; Koivuranta 2023.

historiallinen raportti siitä, miten on pukeuduttu, vaan puvustuksen tavoitteena on rakentaa tunnelmaa.<sup>134</sup>

## **Tekniikan jatkuva muutos ja taiteellisen työn muuttumattomuus**

Tv-ilmaisu on jatkuvasti hakenut muotoaan taiteellisen työn ja teknisten mahdollisuuksien vuorovaikutuksessa. Pioneeriaikana insinöörien ja tekniikan rooli korostui uudessa välineessä, ja myös värisiirtymää tehtiin tekniikkavetoisesti. Ohjelmantekijät kuitenkin ottivat pian tekniikan omakseen ja sovelsivat innovaatioita taiteelliseen työhönsä, hakivat ilmaisun rajoja ja testailivat tekniikoita. 1970- ja 1980-luvulla televisuaalinen tyyli voimistui, taiteellinen ilmaisu oli kokeilevaa ja tekniset mahdollisuudet kuvan muokkaamiseen lisääntyivät. Tv-ilmaisuun ovat kuvaustekniikan ja tehosteiden lisäksi vaikuttaneet lavastuksen, puvustuksen ja naamioinnin käytettävissä olevat resurssit ja materiaalit – kuinka paljon aikaa ja vaivaa on voinut käyttää taiteellisen vision toteutukseen.

Visuaalinen suunnittelu on tasapainoilemista taiteellisen ja funktionaalisen maailman välillä. Lavastuksessa yhdistyvät taiteen ja käytännön ulottuvuudet. TV1:n lavastajan ja lavastusta tutkineen Rauni Ollikaisen mukaan lavastuksella luodaan tv-esityksen paikkaa arkkitehtonisena taiteena, mutta hyvin erityisellä tavalla, koska se on luonteeltaan kertovaa, hetkellistä ja katoavaista.<sup>135</sup> Pukusuunnittelussa puolestaan on otettava huomioon myös roolivaatteen toimiminen näyttelijän työvaatteena ja puvun tekniset ominaisuudet käytössä. Visuaalisena viestinä puku voi kasvattaa näyttelijän ja katsojan uskoa roolihenkilöön ja teoksen visuaaliseen maailmaan.<sup>136</sup> Yhtä lailla maskeeraus tekee näyttelijän roolia uskottavaksi muodonmuutoksella, jonka toteuttaminen on kiinni meikkituotteiden ja -tekniikoiden hallitsemisesta. Naamioitsija maalaa ihmisistä esiin uuden olemuksen korjaavasti ehostaen tai tehostemaskeerauksella.<sup>137</sup> Naamiointi luo kokonaisuutta yhdessä tiimin kanssa ja auttaa näyttelijää keskittymään roolityöhön. Esimerkiksi vanhentava maski vapauttaa näyttelijän siitä, ettei tarvitse näyttellä vanhuutta.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Piritta Räsänen, ”Iskevät puvut”. *HS* 29.10.2021.

<sup>135</sup> Ollikainen 2014, 31.

<sup>136</sup> Juntunen 2010, 20.

<sup>137</sup> Burtsow 2021.

<sup>138</sup> Leiwo 2015.

Teknologiset murrokset ja taloudellisten resurssien muutokset ovat muokanneet tv-ilmaisua, ja muutoksissa on luovittu eri tavoin. Toisaalta muutoksiin on reagoitu passiivisemmin sopeutumalla, toisaalta niihin on suuntauduttu aktiivisesti innovoimalla uutta. Muutokset ovat synnyttäneet tekijöissä myös pelon, vastustuksen tai innostuksen tunteita. Esimerkiksi värisiirtymä saattoi pelottaa, koska asioita piti opetella tekemään kokonaan uudella tavalla, mutta monet lähtivät myös itse aktiivisesti hakemaan oppia ulkomailta ja lukivat laitteiden käyttöohjeita jopa vapaa-aikanaan. Taloudellisten resurssien supistukset saattoivat aiheuttaa turhautumista, mutta myös synnyttää uusia innovaatioita, kuten *Hobitit*-sarjassa, jossa etsittiin tehokkaampaa tuotantotapaa ja otettiin haltuun *blue screen* -tekniikkaa sekä haettiin ulkomailta uusimmat innovaatiot örkkiproteesien luomiseksi.

Siinä missä tekniikka on alati muuttuvaa ja kehittyvää, tv-ilmaisun tekemisessä on jatkuvuutta, joka tulee työn käytännöllisestä ja taiteellisesta päämäärästä. Taiteellisen työn sisältö ja fokus eivät ole muuttuneet. Edelleen päämääränä on teknisesti ja taiteellisesti kunnianhimoinen oman näkemyksen toteutus ja muiden motivointi.<sup>139</sup> Lavastussuunnittelija Lea Sipilän mukaan tekniikka on helpottanut ja rikastuttanut kuvakerrontaa, mutta asioiden kysyminen ja tutkiminen alussa sekä tie, mitä suunnitteluprosessi etenee, ovat pysyneet samana. Ensio Suomisen oppien mukaisesti on pohdittava, mitä lavastuksessa pitää olla, jotta seuraava kuva on mahdollinen.<sup>140</sup> Myös kameramies Mika Laurilan mukaan perustyö pysyy samanlaisena, vaikka tekniikka kehittyy. Kameratyö on jossain määrin käsityöammatti: kamera on kuin pensseli, jolla maalataan.<sup>141</sup> Vaikka digitaaliset tehosteet häikäisevät kuvan manipulointimahdollisuuksillaan, efektit ovat kuuluneet tv-ilmaisuuksiin alusta alkaen. Leikkaus on kuvan muokkaamista, ja esimerkiksi tuulta ja sadetta on tehty tehosteilla ennen kuin niitä on alettu tekemään digitaalisesti. Lumisade voidaan vieläkin luoda manuaalisesti ikkunan taakse, sitä saatetaan vain monistaa jälkikäsitellyssä.<sup>142</sup>

Suurimmat taloudelliset panostukset tv-ilmaisuuksiin Yleisradiossa on tehty draamassa, mikä on tarkoittanut sitä, että draamatuotannoissa on ollut mukana paljon tekijöitä ja on voitu käyttää aikaa suunnitteluun, kokeiluun ja toteutukseen. Lisäksi niissä on panostettu parhaimpaan tekniikkaan ja materiaaleihin. Aiempien vuosikymmenten isoissa historiallisen draaman panostuksissa, kuten *Kukkivat roudan maat*, *Rauta-aika* ja *Din vredes dag*, tulkittiin kansallista menneisyyttä. Ohjaaja Jukka Sipilän mukaan juuri televisiotheaterille sopi oman maan historian kuvaaminen. Elokuvia oli

---

<sup>139</sup> Harjunpatana, haastattelu 10.11.2023; Maja, haastattelu 16.1.2024; Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>140</sup> Sipilä, haastattelu 9.11.2023.

<sup>141</sup> Laurila, haastattelu 6.11.2013.

<sup>142</sup> Maja, haastattelu 16.1.2024.

hänen mukaansa tehtävä suomalaisesta elämänmuodosta ja lähihistoriasta suomalaisten omista näkökulmista, koska kaupalliset yhtiöt eivät olleet kiinnostuneita sen tyyppisistä tuotannoista.<sup>143</sup> Vastaavasti huolellista ajankuvaa oli 1970-luvulla tuottanut *Stormskärs Maja*, jossa pyrittiin pedanttiin täsmällisyyteen ja virheettömyyteen lavastuksessa, puvuissa ja rekvisiitassa.<sup>144</sup> Epookin kuvauksissa kiinnitettiin huomiota perinpohjaiseen taustatutkimukseen, ja tärkeää oli autenttisen ajankuvan luominen. Julkisen palvelun historiallisilla draamoilla ymmärrettiin olevan kulttuurinen merkitys suomalaisen kulttuurin tallentajana. *Kukkivat roudan maat* -tv-elokuvasarja sai aikalaisarvioissa kiitosta ajankuvan tavoittamisesta sellaisena kuin monet sen muistivatkin. Teoksen esitettiin olevan jopa suomalaisen maatalousyhteiskunnan muistomerkki.<sup>145</sup>

Epookeissa lavastuksen, puvustuksen ja naamioinnin keinoin huolellisesti rakennetut audiovisuaaliset ilmaisut kansallisesta historiasta ovat olleet Ylen julkisen palvelun ajatuksen ytimessä – tieto ja sivistys sekä kulttuurin vahvistamisen pyrkimykset ovat yhdistyneet useissa suomalaisen kirjallisuuden tulkinnoissa, kuten edellä mainituissa epookkisarjoissa. Sen sijaan kansainvälisissä yhteistuotannoissa, joissa tähdättiin globaaleille markkinoille ja alustoille, kansallinen menneisyys ja kulttuuri eivät ole enää aiheina merkittäviä. Taloudellisesti suurimpiin sijoituksiin lukeutunut *White Wall* (2020) sijoittui kuvitteelliseen kaivoskaupunkiin Pohjois-Ruotsissa, vaikka se kuvattiinkin Suomessa Pohjois-Pohjanmaalla Pyhäjärven kaupungissa. Jännitys- ja sci-fi-elementtejä sisältänyt sarja sijoittui ajallisesti nykyhetkeen. Mediatutkija Tim Raatsin ja Pia Majbritt Jensenin mukaan julkisen palvelun yleisradioyhtiöiden strategiat joutuvatkin haasteen eteen sisällöntuotanto- ja jakelustrategioiden määrittäessä yhä enemmän suoratoistopalvelujen menestyksen lähtökohdista, vaikka julkisen palvelun yhtiöiden tv-draamalla pyritään pienillä tv-markkinoilla myös yhdistämään kansallisia yleisöjä ja heijastamaan kansallista historiaa ja yhteiskunnallisia kysymyksiä.<sup>146</sup>

### [puvustamo\_Pasila]

Draaman tuotannossa Yle on 2010-luvun puolivälistä lähtien jäänyt enemmän tilaajaksi, lähetyksalustaksi ja rahoittajaksi kuin tekijäksi. Tuotannoista on vähennetty resursseja – materiaalisia ja ihmisiä – juuri luovasta ohjelmatyöstä, kuvan taiteellisista tekijöistä. Jäljelle jäänyttä tv-ilmaisun

---

<sup>143</sup> Riikonen 2017: *Tänään iltapäivällä*, 25.9.1979.

<sup>144</sup> Koivunen et al. 2024, 256–258.

<sup>145</sup> Riikonen 2017.

<sup>146</sup> Raats & Jensen 2021.

ammattitaitoa ja materiaalista resurssia on suunnattu toisaalle, kuten tapahtumiin sekä uutis- ja ajankohtaisohjelmiin. Ratkaistavaksi jää, miten tulevaisuudessa hyödynnetään, vai hyödynnetäänkö lainkaan, erityisesti Ylen draamatuotannoissa kertynyttä merkittävää osaamista ja materiaalisia varastoja, kuten pukukokoelmaa ja lavastamoja. Ensimmäinen pukuvarasto perustettiin 1962, kun Yleisradioon tuli vaatteita paljon Suomen Filmiteollisuudelta. 2020-luvulle tultaessa vaatekappaleita ja asusteita on puvustamossa jo noin 120 000. Puvusto on palvellut ja palvelee edelleen Ylen tv- ja radiokanavia, minkä lisäksi vaatteita vuokrataan tuotanto- ja elokuvayhtiöille.<sup>147</sup> Ylen päätöksillä onkin kauaskantoiset seuraukset: varastoissa materialisoituu tv-ilmaisun menneisyys, mutta myös ohjelmien toteutus tulevaisuudessa. Jos materiaalisista resursseista luovutaan, menetetään myös kansallisen menneisyyden muistia ja osaamista menneisyyttä kuvaavaan audiovisuaaliseen ilmaisuun. Voiko kaiken materiaalisuuden korvata digitaalisesti?

---

<sup>147</sup> Merja Ryhtä, ”Puvut tarinoivat ruudun takaa”. *Somero* 31.5.2019.