

JOANNA WECKMAN

UNELMIEN KUTEITA

Epookkipukujen historiaa Suomessa



TEATTERIMUSEO

UNELMIEN KUTEITA

Epookkipukujen historiaa Suomessa

Toim. Joanna Weckman

Teatterimuseo 2015

Unelmien kuteita. Epookkipukujen historiaa Suomessa

Teatterimuseon verkkojulkaisuja 3

© Joanna Weckman, paitsi luku 5: Joanna Weckman ja Susan Scholtze, 2015

Toimitus: Joanna Weckman

Kuvatoimitus: Joanna Weckman ja Päivi Laine

Kansi: Mikko Oksanen, kannen kuvat Pertti Jenytin / Lehtikuva ja
Teatterimuseon arkisto

Taitto: Ilona Kemppainen

Teatterimuseo
Kaapelitehdas
Tallberginkatu 1/73
00180 Helsinki
www.teatterimuseo.fi

ISBN 978-952-67846-2-5

”Sama kude meissä kuin unelmissa on,
ja unta vain on lyhyt elämämme”

William Shakespeare, *Myrsky*
Käännös Eeva-Liisa Manner

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	6
2. TEATTERIT, PUVUSTOT JA OHJELMISTOT	9
3. PERINTEET JA IHANTEET	15
Roolityypit	
Eurooppalaiset esikuvat	
Puvustustraditiot	
Kauneus ja muoti	
4. NÄYTTÄMÖPUKUJEN TOTEUTUS	41
Kekseliästä kierrätystä ja uudelleenkäyttöä	
Yhteistyötä ja avunantoa – pukujen vuokraus- ja lainaustoiminta	
Silkkiä, samettia, pahvia ja paperia – materiaalit ja niiden muokkaus	
Tuntematon pukusuunnittelija	
Puvustot ja puvustonhoitajat	
Harrastajatoiminnasta ammattimaiseen pukusuunnittelutyöhön	
5. VARTALO NÄYTTÄMÖLLÄ	70
Vartalon muokkaus	
Peittää vai paljastaa?	
6. TULKINTAA JA TYYLITTELYÄ – Epookkipuvut eri aikoina	84
Ihanteena realismi	
Tyyllittelyä ja tyylien kirjoja	
Klassikkoja moderneissa puvuissa	
Tyyllittely kohtaa realismin	
Erilaisten pukuestetiikkojen rinnakkaiselo	
7. LOPPUSILAUS – Asusteet, tarpeisto ja maskeeraus	106
8. PUKUESTETIIKKAA BERLIINISTÄ – Verch & Flothow	115
(Joanna Weckman ja Susan Scholtze)	
Pukuja tilauksesta	
Verch & Flothow -yrityksen yhteydet Helsingin teattereihin	
Verch-puvut Teatterimuseon kokoelmissa	
9. UNELMIEN KUTEITA – Näyttelykuratointi hedelmällisenä tutkimuskehyksenä	129
10. LÄHTEET	138

1. JOHDANTO

Näyttämöpuvuilla on aikojen saatossa ollut monenlaisia tehtäviä ja merkityksiä. Pukujen avulla on voitu kertoa yleisölle missä ja milloin esitys tapahtuu tai pyrkiä ajattomaan, määrittelemättömään hetkeen ja tilaan. Puvut voivat kertoa esityksen sisäisestä maailmasta ja teemoista. Ne voivat myös viestiä roolihahmojen mielentilasta, yhteiskunnallisesta asemasta tai osattomuudesta sekä sukupuoleen ja ikään liittyvistä arvostuksista, odotuksista ja oletuksista. Puvut ovat merkittävä osa teoksen kokonaisestetiikkaa, jossa on kyse sekä visuaalisesta kokonaisuudesta että ohjaajan- ja näyttelijäntyöstä. Esiintyjälle puku voi olla ”toinen iho”, kuten tunnettu venäläinen teatterin uudistaja, ohjaaja Alexander Tairov (1885–1950) kuvaili. Puku voi siis olla tärkeä työkalu, jonka avulla siirrytään roolihahmon nahkoihin ja saadaan myös fyysinen tuntuma siitä, miltä tuntuu liikkua vaikkapa eri aikakauden asussa. Toisaalta esiintyjälle vastenmielinen puku on saattanut tehdä koko roolin vaikeaksi. Puvut kertovat myös teatterintekemiseen liittyvistä ihanteista ja käytännöistä. Näyttämöpuku on käsinkosketeltava vaate, joka pitää valmistaa, jota käytetään ja huolletaan. Kun esiintyjä on poissa, jäljellä on vain hahmon kuori. Silti puvut kantavat muistoja esityksistä ja niistä esiintyjistä, jotka ovat käyttäneet pukuja, mutta myös muistoja pukusuunnittelijoista ja pukujen toteuttajista, joita ilman puvuista ei olisi tullut totta.

Esitysten epookkipuvut vievät esiintyjät ja yleisön mukanaan toiseen aikaan, paikkaan ja käyttäytymiskulttuuriin, mutta epookkipuvuilla on myös oma pitkä historiansa. Epookkipuvuiksi mielletään usein 1900-luvun alkuvuosikymmenien ja sitä vanhemman ajan tyylinen vaatetus, etenkin upeat yläluokkaiset tyylipuvut. Silti itse asiassa kaikki nykyhetkeä varhaisemman ajan tyylliset näyttämöpuvut ovat epookkipukuja, oli sitten kyse 1580-luvusta tai 1980-luvusta, ylhäisöstä tai köyhästä kansasta. Ohjaajat, esiintyjät sekä pukujen suunnittelijat ja toteuttajat ovat tehneet teoksesta ja sen aikakaudesta aina oman tulkintansa, mutta myös monet muut seikat ovat vaikuttaneet pukujen ulkonäköön. Samaa näytelmää varten vaikkapa 1950-luvul-

la tehty renessanssipuku näyttää erilaiselta kuin 1990-luvulla tehty renessanssipuku, vaikka kumpikin on saanut innoituksensa samalta vuosisadalta. Yhden teatterin itse tehty husaariasu on flanellia narukoristein, kun taas toisen teatterin hieno, villakankainen husaariunivormu on hankittu ulkomailta. On ollut kiinnostavaa selvittää, miksi epookkipuvut ovat näyttäneet sellaisilta kuin ne ovat näyttäneet ja miten epookkipuvuista on tullut sen näköisiä kuin ne ovat nykypäivänä.

Tämä julkaisu on toteutettu Teatterimuseoon kuratoimani *Unelmien kuteita* -näyttelyn yhteyteen. Näyttely avattiin 13.2.2015 Teatterimuseossa, mutta alusta lähtien suunnitelmissa oli myös kiertonäyttelytoiminta. Näyttelyyn valittiin esille eri teatteriesityksissä ja oopperoissa käytettyjä epookkipukuja 1800-luvun lopulta aina 2000-luvun taitteeseen saakka. Nämä puvut ovat olleet omana aikanaan yleisön ihailun kohteita, toteutuksen taidonnäytteitä ja monien pukusuunnittelijoidenkin mielestä tärkeimpiä ja kiinnostavimpia suunnittelutöitä. Pääasiassa Teatterimuseon pukukokoelman pohjalta syntyneessä näyttelyssä on mukana epookkipukuja, joiden avulla on haluttu kuljettaa yleisö hetkeksi satoja vuosia kaukaisempaan aikaan – keskiajan, renessanssin ja rokokooajan tunnelmiin.

Julkaisun avulla on mahdollista tutustua tarkemmin näyttelyyn valittuihin epookkipukuihin sekä ajatteluun ja käytäntöihin, jotka vaikuttivat Suomessa pukujen suunnittelun, toteutustyön, käytön ja vastaanoton taustalla 1800-luvulta 1900-luvun lopulle saakka. Näyttämöpukuihin liittyvä tutkimusalue on hyvin laaja. Sekä näyttelyssä että julkaisussa olen keskittynyt muutamiin epookkipukujen osalta olennaisina pitämiini teemoihin. Olen nostanut Teatterimuseon kokoelmista esiin kiinnostavia esimerkkejä: pukuja joista suurinta osaa ei koskaan aiemmin ole nähty näyttelyissä, harvinaisia valokuvia ja upeita pukuluonnoksia. Julkaisussa valotan myös näyttelyn syntyhistoriaa. Näyttämöpukujen ja teatteritarpeiston tuotantoon sekä myyntiin erikoistuneen Leopold Verch & Flothow -yritykseen ja sen Suomen-yhteyksiin liittyvä luku pohjautuu Susan Scholzen Teatterimuseon pukukokoelman parissa tekemään, uraauurtavaan selvitystyöhön, jonka tuloksia julkaistaan nyt ensimmäistä kertaa. Tarkastelen myös lyhyesti asusteiden merkitystä pukukokonaisuudessa sekä maskeerauksen historiaa Suomessa.

Näyttely ja siihen liittyvä julkaisu eivät olisi olleet mahdollisia ilman Teatterimuseon ammattitaitoisia ja mukavia työntekijöitä, joista etenkin esinekokoelmien amanuenssi Sanna Brander, tieto- ja kuvapalvelun tutkija Päivi Laine ja museon edellinen johtaja Helena Kallio ovat olleet tärkeässä osassa. Teatterimuseon arkistonhoitajaa Eeva Mustosta kiitän lämpimästi julkaisun käsikirjoituksen kommentoinnista ja kielenhuollosta sekä tiedottajaa Ilona Kemppaista taitosta. Koko Teatterimuseon väen ohella haluan kiittää myös Suomen Kansallisteatterin, Suomen Kansallisoopperan ja Helsingin Kaupunginteatterin ystävällisiä arkistonhoitajia sekä Svenska Teaternin, Teatteri Jurkan ja Lahden kaupunginteatterin avuliaita työntekijöitä. Kiitos Risto Hakkaraiselle ja H. Kuokkasen Peruuukkiliike Oy:lle yrityksen historiaa koskevista tiedoista sekä kuva-aineistosta. Kiitän Liisi Tandefeltia, Anna Kontekia ja Pasi Rabinää näyttelyyn valittuihin pukuihin liittyvistä tiedoista. Kiitokset Terttu Pykälälle hänen antamistaan Kansallisteatterin puvustoon ja näyttämöpukujen valmistajien koulutukseen liittyvistä tiedoista ja Ritva Mattilalle Kansallisteatterin pukuvarastoon liittyvistä tiedoista. Kiitän Susan Scholzea huolellisesta tutkimustyöstä ja mahdollisuudesta käyttää omassa työssäni hänen tutkimusraporttiaan ja saksasta englanniksi kääntämiään tekstejä. Kiitokset myös kaikille muille näyttely- ja julkaisuprojektissa eri tavoin mukana olleille henkilöille.

Antoisia hetkiä epookkipukujen parissa!

Helsingissä 2015

Joanna Weckman
tutkija

2. TEATTERIT, PUVUSTOT JA OHJELMISTOT

Näyttämöpukujen ja niiden suunnittelu- ja toteutustyön historia Suomessa liittyy kiinteästi kotimaisen teatterin syntyyn ja teatterikentän kehitykseen 1800-luvulta lähtien. Nimenomaan teatterikäyttöön tarkoitettuja teatteritaloja rakennettiin 1800-luvulla ensin vaihtuvien ja hie- man myöhemmin pysyvien seurueiden käyttöön. Joka teatteriin syntyi ennemmin tai myö- hemmin puvusto: paikka, jossa pukuja säilytettiin, huollettiin, korjattiin ja valmistettiin. Pu- vustoihin palkattiin vakituista henkilökuntaa eli puvustonhoitajia, ompelijoita, vaattureita ja pukijoita.

Helsingissä oli 1800-luvulla jo useita teattereita, joissa oli omat puvustonsa: 1860-luvulla toi- mintansa aloittanut ruotsinkielinen Nya Teatern (vuodesta 1887 Svenska Teatern), vuonna 1868 perustettu Venäläinen Valtionteatteri (vuodesta 1880 Aleksanterin teatteri) ja vuonna 1872 perustettu suomenkielinen Suomalainen Teatteri (vuodesta 1902 Suomen Kansallisteat- teri). Varhaisempien oopperayritysten jälkeen Helsinkiin perustettiin 1911 Kotimainen oop- pera (vuodesta 1914 Suomalainen Ooppera ja vuodesta 1956 Suomen Kansallisooppera), joka sisällissodan jälkeen sai käyttöönsä Aleksanterin teatterin ja sinne jääneet puvut. Vuodesta 1922 lähtien oopperan yhteydessä toimi myös baletti.¹

Myös muualla Suomessa perustettiin teattereita ja sitä myöten puvustoja: Turun vanhin am- mattiteatteri on vuonna 1894 perustettu Svenska Inhemiska Teatern (myöhemmin Åbo Svens- ka Teater). 1900-luvun alussa perustettiin eri kaupungeissa useita työväenyhdistys- tai por- varitaustaisia näytelmäseuroja, joista osa vähitellen vakiintui ammattiteattereiksi. Keskenään kilpailleet teatterit useimmissa tapauksissa yhdistyivät taloudellisista syistä 1930–40-luvulla. Etenkin 1940-luvulla monessa kaupungissa yhdistettiin työväenteatteri ja porvaritaustainen teatteri yhdeksi organisaatioksi. Vuodesta 1946 lähtien näitä teattereita kunnallistettiin kau- punginteattereiksi.²

Vaikka etenkin Tamperetta, Turkuja ja Viipuria pidettiin aktiivisina teatterikaupunkeina, eniten toimintaa oli pääkaupungissa. Helsingissä oli siis myös eniten puvustoja. Suomen Kansallisteatterin, Suomalaisen Oopperan ja Svenska Teaternin ohella merkittäviä teattereita olivat Helsingin Työväenteatteri (tällä nimellä 1930 lähtien) ja Helsingin Kansanteatteri (muodostettiin 1933 yhdistämällä Koiton Näyttämö ja Kansan Näyttämö). Vuonna 1948 Työväenteatteri ja Kansanteatteri yhdistyivät Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteriksi, josta vuonna 1965 muodostettiin säätiön ylläpitämä Helsingin Kaupunginteatteri. 1940- ja 50-luvulla perustettiin myös useita pieniä teattereita, kuten Lilla Teatern (1940), revyyteatteri Punainen Mylly (1946), Intimiteatteri (1949) ja Teatteri Jurkka (1953).³ Myös suomalainen filmiteollisuus studioineen keskittyi Helsinkiin. Noin 1930-luvulta 1960-luvulle kahdella suurimmalla tuotantoyhtiöllä oli kiinteät studiot, näyttelijöitä, ohjaajia, käsikirjoittajia ja teknistä henkilökuntaa – sekä omat puvustonsa, joiden työntekijät olivat harjaantuneet esimerkiksi teattereiden puvustonhoitajina.⁴

Suomessa historialliset näytelmät ja oopperat, kaukaiseen aikaan sijoittuvat klassikot, kuten vaikkapa Shakespearen, Strindbergin, Molièren, Puccinin ja Verdin teokset, ovat olleet 1800-luvulta lähtien merkittävä osa ohjelmistoa. Ohjelmistovalinnat kertovat kansallisesta si-



Shakespearen näytelmä
Paljon melua tyhjästä
(1915), Suomen
Kansallisteatteri.
Kuva: Suomen
Kansallisteatterin
arkisto.

vistysprojektista. Oman maamme historiaa kuvasivat näytelmissään esimerkiksi Z. Topelius, Aleksis Kivi, Gustav von Numers ja J. J. Wecksell.⁵

Teosvalinnat vaikuttivat suoraan pukujen määrään ja siihen, millaisia pukuja hankittiin. Oopperalaulaja Wäinö Sola (1883–1961), joka kuului Suomalaisen Oopperan neuvoo-antavaan toimikuntaan, tiivistä epäilemättä varsin yleisen käsityksen siitä, mitä etenkin oopperan visuaaliselta puolelta odotettiin: ”Ooppera kaipaa loistavaa lavastusta ja kauniita pukuja. Sen vuoksi renessanssi-, rokokoo- tai empire-aika ovat oopperaesitykselle kiitollisia [...] Samoin eksoottinen, kaukomainen ympäristö sopii oopperan taustaksi.”⁶

Epookkipukuja on käytetty monissa satunäytelmissä, joissa on nähty usein barokkiasuisia kuningaita ja kuningattaria sekä rokokooasuisia prinsessoita ja prinssejä. Epookkipukuja on käytetty myös ikisuosituissa opereteissa ja musikaaleissa – kuten *Kreivitär Mariza*, *Lepakko* ja *My Fair Lady* – joissa pukuloisto on ollut tärkeä osa esitysten vetovoimaa.



Topeliuksen satunäytelmä *Fågel Blå* (1943), Svenska Teatern. Vasemmalta Prins Amundus (Leif Wager), Prinsessan Florinna (Märta Laurent), Guido (Erik Fröling), Prinsessan Forella (Marie-Louise Fock), Holofernes (Erik Häggblom). Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.



Sigrid (Birgit Kronström)
ja Olof Klasson (Halvar
Lindholm) J. J. Wecksellin
näytelmässä *Daniel Hjort*
(1930), Svenska Teatern.
Kuva: Rembrandt /
SLS arkiv.

Adolphe Adamin ooppera
Lonjumeaun posteljooni (1930),
Suomalainen Ooppera. Markiisi de
Corcy (Emil Mantila), Alcindor (Sulo
Räikkönen), Madeleine (Pia Ravenna).
Kuva: Rembrandt / Suomen
Kansallisoopperan arkisto.



Prinsessan Helene (Aagot Cannelin)
ja Löjtnant Niki (Ture Ara) Oscar
Straussin operetissa *En Valsdröm*
(1939), Svenska Teatern. Pukusuun-
nittelu Martha Neiglick-Platonoff.
Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.





Kuningatar Elisabet
(Kaarola Avellan)
Schillerin näytelmässä
Maria Stuart (1884),
Suomalainen Teatteri.
Kuva: D. Nyblin / Suomen
Kansallisteatterin arkisto.

Viitteet:

- 1 Seppälä & Tainio 1993, 64–68; Koski 1999, 4–11; Byckling 2009, 22, 25, 30–31; Seppälä 2010, 27, 31, 33–34, 36; ks. myös esim. Hirn 1998; Koskimies 1953; Paavolainen & Kukkonen 2005; Lampila 1997, 114, 154; Koivisto 2011; Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 22. Kun Venäläisen Valtionteatterin nimi muutettiin 1880, uusi nimi oli virallisesti Venäjän valtiollinen Aleksanterin teatteri Helsingissä (Russki kazjonnyi Aleksandrovski teatr v Gelsingforse). Byckling 2009, 102.
- 2 Näytelmäseuroja perustettiin 1900-luvun alussa esim. Hämeenlinnassa, Imatralla, Joensuussa, Jyväskylässä, Kuopiossa, Oulussa, Porissa, Viipurissa, Savonlinnassa, Tampereella ja Turussa. Näytelmäseuroista ammattimaistuiivat esim. Tampereen Työväen Teatteri ja Tampereen Teatteri. Teattereiden yhdistämisestä mainittakoon esimerkkinä Turun Kaupunginteatterin perustaminen Turun Työväen Teatterin ja Turun Suomalaisen Teatterin pohjalta 1946. Teattereiden ammattimaistumisesta ja yhdistymisestä ks. Seppälä & Tainio 1993, 16, 18, 20, 22, 34, 48, 50, 59, 69–71, 80. Ks. myös esim. Rajala 1995; Terho et al. 2006 ja Seppälä & Tanskanen (toim.) 2010.
- 3 Seppälä & Tainio 1993, 13, 39–40, 75; Martin et al (toim.) 1974, 15. Ks. myös esim. Koski & Palander (toim.) 2007; Paavolainen & Kukkonen 2005; Rajala 1995; Seppälä & Tanskanen (toim.) 2010; Terho et al. 2006.
- 4 Uusitalo 1978, 52; Uusitalo 1986, 147; Reitala 1986, 72, 83; Elonet: Eeva Pullinen [viitattu 18.1.2015]. Suomen Filmitieteellisen tutkimuslaitoksen puolesta Fiinu Autiosta on tietoja Helsingin Kansanteatterin käsiohjelmassa näytäntökautilta 1937–38. Teatterimuseon käsiohjelmakokoelma.
- 5 Seppälä 2010, 43, 54–64. Kiertueteattereiden esittämästä ohjelmistosta ks. Qvarnström 1946, 47, 49, 58. Suomalaisen teatterin ja Suomen Kansallisteatterin ohjelmistosta vuosina 1872–1950 ks. Koskimies 1953, 444–450 ja Koskimies 1972, 582–592. Suomalaisen Oopperan ja Kansallisoopperan ohjelmistosta 1910–2011 ks. Koivisto 2011, 222–225. Svenska Teaternin ohjelmistosta ks. Lüchou 1981. Tampereen teatterin ohjelmistosta 1904–2004 ks. Rajala 2004, 853–891.
- 6 Lampila 1997, 123.

3. PERINTEET JA IHANTEET

Teatterin tekijöillä ja yleisöillä on ollut pitkäaikaisten traditioiden ja aiemmin nähtyjen esitysten perusteella syntyneitä käsityksiä siitä, miltä roolihahmojen tulee näyttää. Useita satoja vuosia vanhat teatteriperinteet – kuten jo noin 500 eaa. lähtien vallinnut jako tragediaan ja komediaan – ovat muokanneet sitä, minkätyyppisiä ja -näköisiä esiintyjä näyttämölle on palkattu. Esiintyjät ovat myös usein halunneet näyttää viehättäviltä ja muodikkailta. Siksi epookkipuvustukseenkin on poimittu vaatetuksen ja pukeutumisen historiasta tiettyjä piirteitä, ja toisaalta on pyritty välttämään toisia muotoja ja yksityiskohtia.

Roolityypit

Näytelmäkirjallisuus ja käytössä olleet roolityypit ovat vaikuttaneet siihen, minkälaisia esiintyjä teatterissa on tarvittu. Näyttelijät sijoitettiin tietyn tyyppiseen ”fakkiin”, jota silmälläpitäen saatiin kiinnitys teatteriin.¹ 1910-luvulla uransa aloittanut näyttelijä Joel Rinne on muistellut, miten näyttelijästä ”tehtiin koomikko, traagikko, ensirakastaja tai kansanmies”. Hän itse sai pitkään näytellä erilaisia veijarirooleja.² 1800-luvulla ja vielä pitkään 1900-luvulla naisille tarjolla olevia roolityyppejä olivat nuoren viattoman neidon ingenue-roolit, hieman vanhemman, kohtalokkaan maailmannaisen, ”femme fatalen” roolit tai näsäviisaat subrettiroolit. Subretti-pari oli esityksen usein humoristinen kakkospari. Noin 40-vuotiaana näyttelijätär siirtyi usein esittämään lähinnä koomisia duenna- ja imettäjärooleja tai äitihahmoja.³

Tutkija Hanna Suutelan mukaan teatterissa vaikuttivat 1800-luvulla voimakkaasti myös eksoottiset stereotyyppit – kuten *belle juive* eli kaunis juutalaistyttö, jalo villi, traaginen mulatti – sekä suomalaiset stereotyyppiset hahmot, kuten viaton suomalaistyttö, tämän vanha, jalo isä ja nuori ylioppilas.⁴ Monet näistä roolityypeistä saivat myöhemmin paikkansa myös suomalaisen elokuvan tyyppigalleriassa.⁵ Miehillä oli tarjolla hieman laajempi roolirepertuaari,



Jussi Snellman, joka työskenteli vuosina 1901–47 Suomen Kansallisteatterissa, esitti uransa alkuaikoina toistuvasti sankareita ja ensirakastajia. Kuvassa Snellman nimiroolissa Schillerin näytelmässä *Don Carlos* (1906), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Paul Heckscherin kuvakortti / Teatterimuseon arkisto.

Irja Kuusla Numersin näytelmässä *Elinan surma*, todennäköisesti Turun Suomalainen Teatteri 1920-luku. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



mutta usein hekin erikoistuivat tai joutuivat toistuvasti esittämään joko sankareita, koomisia veijareita tai roistoja.

Ammattitaidon ja arvostuksen karttuessa sekä nais- että miesnäyttelijöiden oli mahdollista päästä tekemään myös ristiriitaisia, usein traagisiakin luonnerooleja, joita pidettiin haastavana, esityksen kantavina roolihahmoina. Vaikka naisillekin on ollut tarjolla luonnerooleja – esimerkiksi arvostettuja kuningatarrooleja, kuten lady Macbeth, Maria Stuart ja Elisabeth – miehille tällaisia rooleja on näytelmäkirjallisuudessa ollut tarjolla paljon enemmän.



Lady Macbeth (Ella Eronen)
Shakespearen näytelmässä
Macbeth (1964), Suomen
Kansallisteatteri. Pukusuun-
nittelu Rolf Stegars ja Oili
Soininen. Puku toteutettu Oili
Soinisen johdolla. Kuva: Lasse
Holmström / Lehtikuva.

Yksityiskohta Lady Macbethin
puvusta. Kuva: Aino Pesonen /
Teatterimuseo.





Kuningatar Elisabet
(Emmi Jurkka) Schillerin
näytelmässä *Kaksi
kuningatarta* (1975),
Teatteri Jurkka.
Kuva: Patrick Oras /
Teatteri Jurkan arkisto.



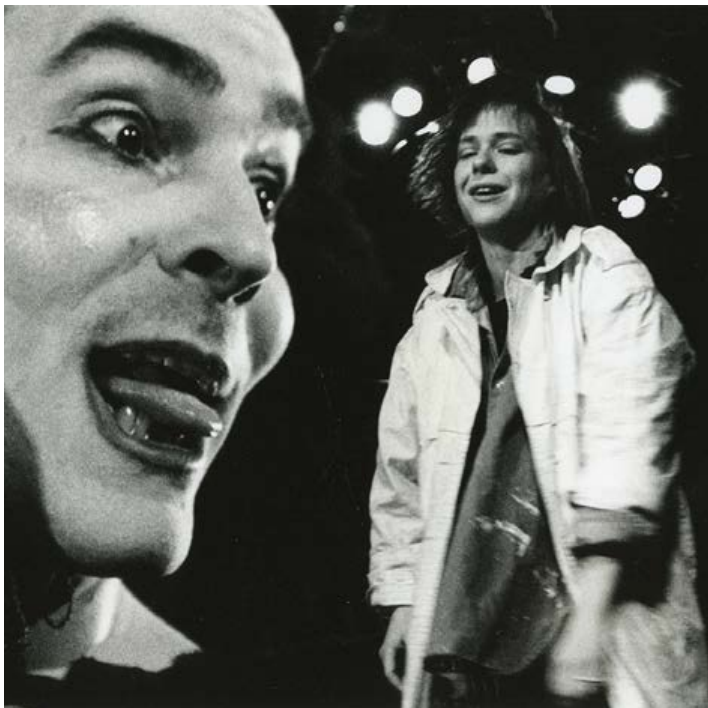
Pukua on käyttänyt *Kaksi
kuningatarta* -näytelmässä
Emmi Jurkka vuonna 1975
ja samassa roolissa hänen
tyttärensä Vappu Jurkka
vuonna 1993. Vuonna 1993
pukusuunnittelusta vastasi
Pekka Ojamaa. Kuva: Aino
Pesonen / Teatterimuseo.

Naisnäyttelijät ovat myös esittäneet alun perin miehille tarkoitettuja kiinnostavia rooleja. Jo 1900-luvun alussa Elli Tompuri seurasi kuuluisan diivan Sarah Bernhardtin jälkiä ja näytteli Hamletia. Kuitenkin lähinnä vasta 1980-luvun lopulta lähtien naisnäyttelijät ovat Suomessa esittäneet aiemmin miehille varattuja rooleja. Monet näistä ovat olleet Shakespearen näytelmien miesroolihahmoja, kuten Teatteri Raivoisien Ruusujen *Kronikka vallasta* (1988) -esityksessä, Q-teatterin *Hamletissa* (1995) ja saman teatterin *Macbethissa* (2008).



Elli Tompuri Hamletina (1913).
Kuva: I. Nyman / Teatterimuseon arkisto.

Leea Klemola Hamletina, vasemmalla Hannu Kiviojan esittämä Laertes (1995), Q-teatteri. Pukusuunnittelu Pekka Ojamaa. Kuva: Patrik Pesonius / Teatterimuseon arkisto.



Elina Knihtilä Macbethina ja Pirjo Lonka Lady Macbethinä (2008), Q-teatteri.
Pukusuunnittelu Riitta Röpelin.
Kuva: Patrik Pesonius / Q-teatterin arkisto.



Oopperassa laulajan ääniala on paljolti määrännyt hänelle tarjolla olleet roolityypit: sankarit on usein heleä-ääninen sopraano, kun taas kohtalokas nainen, noita, äiti, palvelija tai niin sanottu housurooli – nainen esittämässä miestä – on matalampiääninen mezzosopraano tai alto. Sankarin osa on usein sävelletty tenoriäänelle, roisto tai sankarin ystävä on baritoni, ja kuningasroolit saa mukheaääninen basso.⁶

Eurooppalaiset esikuvat

Näyttämöpukuajattelu Suomessa perustui 1800-luvulla ja vielä pitkään 1900-luvulla hyvin hitaasti muuttuviin, usein eurooppalaisiin esikuviin pohjautuviin konventioihin. 1700-luvun lopulta lähtien maassa vierailleet kiertelevät saksalaiset ja ruotsalaiset teatteri- ja oopperaseurueet loivat pohjan käsityksille siitä, miltä näyttämöpuvut näyttivät ja miltä niiden tuli näyttää.⁷ Ensimmäiset vakinaiset teatterit kartuttivatkin pukuväestönsä muun muassa ostamalla kiertueeteattereiden pukuväestönsä.⁸ Yleisöllä, ohjaajilla, lavastajilla, näyttelijöillä ja puvustonhoitajilla – jotka olivat saattaneet toimia aikaisemmin näyttelijöinä – saattoi olla hyvin voimakkaat odotukset ja mielikuvat siitä, miltä tietyn roolihahmon tai esityksen pukujen piti näyttää. Teatterien puvustoissa saattoi myös olla tarjolla kirjallisuutta, joka esitteli erilaisia tunnettuja roolihenkilöitä, näiden asuja ja ulkomuotoa.⁹

Suomessa oltiin hyvin selvillä siitä, miltä lavastukset ja puvut näyttivät vanhoissa teatteri- ja oopperamaissa kuten Saksassa, Italiassa, Ranskassa sekä Venäjällä. Ulkomaisilta vierailijoilta, joko yksittäisiltä esiintyjiltä tai seurueilta, saatiin vaikutteita. Oopperasta ja teatterista kiinnostuneet harrastajat, myöhemmin teatteri- ja oopperatalojen johtajat, ohjaajat, lavastajat ja näyttelijät, myös matkustivat 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuoliskolla ahkerasti Keski-Euroopassa. He kävivät matkoillaan katsomassa esityksiä, etsimässä inspiraatiota ja pohtimassa omaa ohjelmistoaan.¹⁰ Samalla tutustuttiin esitysten visuaaliseen muotoon. 1900-luvun alkupuolelta lähtien myös elokuvissa nähdyt epookkipuvustukset ja toisaalta elokuvapuvuista kertovat lehtiartikkelit saattoivat nekin vaikuttaa siihen, miltä näyttämöiden epookkipukujen haluttiin näyttävän.¹¹



Verdin ooppera *Otello* (1961), Suomen Kansallisooppera. Vasemmalta Lodovico (Aarne Vainio), Cassio (Jorma Huttunen), Desdemona (Ilona Koivisto) ja Otello (Pekka Nuotio). Pukusuunnittelu Paul Suominen. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.



Kreivitär Almaviva (Liisa Linko) ja Cherubino (Ilona Koivisto) Mozartin oopperassa *Figaron häät* (1960), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Paul Suominen. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Puvustraditiot

Pukujen valinnassa ja roolihahmojen maskeerauksessa oli monesti kysymys joko tyyppipuvustamisesta tai tunnettujen roolihahmojen puvustamiseen perustuvista traditioista. Nämä molemmat konventiot voidaan jäljittää jo antiikin Kreikkaan. Asujen koristelussa tai rekvisiittana käytetyt selkeät tunnusmerkit, tietyt värit, materiaalit, puvun malli, naamio tai maskeeraus kertoivat katsojille, mistä ja minkälaisesta roolihahmosta tai -tyypistä oli kysymys. Silloin kun kaikki näyttelijät olivat miehiä, puvustus lisäksi auttoi yleisöä tunnistamaan nais- ja mieshahmot. Antiikin Kreikassa esiintyjät saattoivat myös käyttää aikakauden tunnettujen henkilöiden näköisnaamioita.¹²

Varhaisista tyyppipuvustetuista hahmoista syntyi vähitellen traditioita, jotka saattoivat olla kulloisenkin ajan muodille ja kauneushanteille alisteisia, mutta silti tunnistettavissa useita satoja vuosia. Tyyppihahmoista tunnetuiksi roolihahmoiksi kehittyivät esimerkiksi *commedia dell'arte*-hahmot. Akrobaattisella ja älykkäällä Arlecchinolla oli musta puolinaamio ja erivärisistä tilkuista koottu asu. Vanha, rahanahne *Pantalone* puolestaan tunnettiin tiukoista punaisista housuista, mustasta väljästä kaavusta, punaisesta kalotista ja vyöllä roikkuvasta rahapussista. Tutkija Glynne Wickhamin mukaan *Pantalonella* oli alun perin turkkilaistyyppiset pussihousut ja punainen viitta, jonka väri muuttui mustaksi 1600-luvun puolivälin tienoilla. Wickhamin mukaan kyseessä oli stereotyyppinen juutalaishahmo.¹³ Tutkija Lilja Blumenfeld on tarkastellut Shakespearen yhden roolihahmon, juutalaisen kauppiaan Shylockin, puvustukseen liittyviä historiallisia käytäntöjä Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle ja osoittanut, miten ”rotuun” ja uskontoon liittyvät ennakkoluulot ovat toistuvasti vaikuttaneet roolihahmon puvustukseen ja maskeeraukseen.¹⁴

Värisymboliikka oli tärkeä keino tehdä hahmoista yleisölle helposti tunnistettavia, ja sitä käytettiin jo antiikin Kreikassa. Keskieurooppalaisessa traditiossa valkoinen oli neitseellinen väri, vihreä mereneläviä varten ja sininen merimiehille sekä ilman hengille. Keltainen väri kertoi, että kyseessä oli rosvo, joka naamioitui hyväksi, kun taas maanläheinen ruskea oli varattu kansanhemisille ja köyhille. Musta ei ollut vain pahuutta ilmentävä väri, vaan murhaajan ja roiston lisäksi sitä saattoivat käyttää myös pappi ja filosofi. Urheutta symboloiva punainen oli



Shylock (Axel Slangus) ja Lancelot Gobbo (Lasse Pöysti) Shakespearen näytelmässä *Köpmannen i Venedig* (1944), Svenska Teatern. Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.

hyvä väri sotilaille, mutta sen tulista aspektia käytettiin myös paholaisille ja helvetin hengille. Kyseessä oli yksinkertainen värisymboliikka, joka sopi myös oppimattomalle teatteriyleisölle. Monimutkaisempi ja hienostuneempi värisymboliikka antoi eri merkitykset myös eri sävyille ja väriyhdistelmille.¹⁵ Myöhemmin puvun värin muutoksesta esityksen mittaan tuli tapa kertoa roolihahmon kehityksestä ja mielialasta. Siinä missä valkoinen on ilmentänyt viattomuutta ja puhtautta, punainen asu on usein liitetty rakkauteen, intohimoon, vaaraan tai syntisyyteen, musta suruun tai kuolemaan.

Kuten muualla Euroopassa, myös Suomessa tyyppipuvustaminen perustui esimerkiksi roolihahmon ikään, sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan, ammattiin, ihonväriin, kansallisuuteen ja uskontoon liittyviin stereotypioihin, joita ilmaistiin toistuviksi muodostunein tunnusmerkein. Käytettyjä keinoja olivat pukujen tyyli, muoto, väri, toppaukset ja asusteet sekä maskeeraus eli naamiointi ja kampaus tai peruukki.¹⁶ Yhteiskunnassa väheksytyt ja syrjityt, kuten juutalaiset, romanit ja tummaihoiset ihmiset, esitettiin usein näyttämöllä naurettavina tai pelottavina ja vaarallisina hahmoina.¹⁷

Tiettyihin tunnettuihin roolihenkilöihin liittyvät keskieurooppalaiset puvustraditiot vaikuttivat myös Suomessa klassikkonäytelmien puvustamiseen. Esimerkiksi Hamletia oli 1700-luvun lopun ja 1800-luvun Englannissa esitetty niin keskiaikaisessa kuin 1600-luvun asussa. 1800-luvun lopulla englantilainen näyttelijä ja teatterinjohtaja Henry Irving (1838–1905) sen sijaan jatkoi ja kehitti pikkutarkasti tutkitusta historiallisesta pukeutumisesta ammentavan historiallisen draaman traditiota. Irvingin käyttämästä mustasta, renessanssityylisestä samettipuvusta tuli Hamletin tyyppipuku useiksi vuosikymmeniksi. Tutkitun historiallisen puvustamisen ihanteista huolimatta aikakauden solakkuutta korostava vaatetusmuoti ja siveyskäsitteet löivät pukuun leimansa: Irvingin käyttämä asu oli kapeampi kuin 1500-luvun aito renessanssipuku, ja sopimattomana pidetty kalukukkaro eli braguette puuttui.¹⁸

Teatterimuseon kokoelmien varhaisimmat esimerkit ovat Agnes Söderströmin suunnittelema Hamlet-puku Svenska Teaternin vuoden 1940 tuotannosta (nimiroolissa Erik Lindström) sekä Beatrice Dawsonin suunnittelema puku Suomen Kansallisteatterin *Hamletista* vuodelta 1957 (nimiroolissa Martti Katajisto). Kansallisteatterin *Hamletin* ohjasi vieraileva englantilainen ohjaaja Dennis Arundell, ja hän houkutteli Dawsonin suunnittelemaan tuotannon puvut. Dawson oli jo tuolloin tunnettu elokuvatöistään. Vuonna 1955 hän oli Oscar-ehdokkaana, ja sen jälkeen hän suunnitteli Marilyn Monroen puvut elokuvaan *Prinssi ja revyytyttö* (1957).¹⁹

Romeon ja Julian asuihin etsittiin usein inspiraatiota keskiajalta tai renessanssityylin pukeutumisesta. Tea Ista käytti Kansallisteatterin esityksessä (1961) Julian roolissa pukua, joka ammensi sekä renessanssin linjoista ja yksityiskohdista että toteutusaikakauden muodista. Pukujen suunnittelusta vastasi teatterin puvustonhoitajana toiminut Oili Soininen.

Teatterimuseon pukukokoelmiin kuuluu myös kaksi eri ajan Romeo-pukua, jotka muistuttavat toisiaan tyyliltään ja kuvioinniltaan. Vuonna 1968 Seinäjoen kaupunginteatterissa Romeota esitti Jouko Turkka, joka oli myös ohjannut esityksen. Modernissa toteutuksessa epookkipuvut yhdistettiin vauhdikkaaseen toimintaan ja karuun näyttämökuvaan.²⁰



Erik Lindströmin Hamletina käyttämä puku Shakespearen näytelmästä *Hamlet* (1940), Svenska Teatern. Pukusuunnittelu Agnes Söderström. Puku toteutettu Agnes Söderströmin johdolla. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Jouko Turkan Romeona käyttämä puku Shakespearen näytelmässä *Romeo ja Julia* (1968), Seinäjoen kaupunginteatteri. Pukusuunnittelu Toppo Nousiainen. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Hamlet (Martti Katajisto) Shakespearen näytelmässä *Hamlet* (1957), Suomen Kansallisteatteri. Pukusuunnittelu Beatrice Dawson. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Tea Ista Juliana Shakespearen näytelmässä *Romeo ja Julia* (1961), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Pertti Jenytin / Lehtikuva.



Alla yksityiskohtakuva eri kohtauksen puvusta. Puku-suunnittelu Oili Soininen, toteutus Oili Soinisen johdolla. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.





Oulun kaupunginteatterissa vuonna 2000 ensi-iltansa saaneen *Romeon ja Julian* pukusuunnittelijan Pasi Räbinän mukaan teoksen suunnittelutyö oli samalla kiinnostava tutkimusmatka renessanssiin. Muun tausta-aineiston ohella ideamateriaalina olivat renessanssiaikaan sijoitetut elokuvat, kuten *Rakastunut Shakespeare* (1998), *Elisabet* (1998) ja *Prosperon kirjat* (1991). Oulun kaupunginteatterin *Romeon ja Julian* visualisoinnissa pyrittiin tyyllitelevään epookkiin, jossa aikakauden vaikutelman ja tunnelman luominen oli olennaisempaa kuin pikkutarkka epookin kuvaus. Renessanssin ylevä kauneus ja aistikas maala-uksellisuus inspiroivat Räbinän suunnittelemaan osan puvustuksen kankaista. Hän painoi kulta- ja hopeapigmentillä useita

Vasemmalla: Eeva-Kaarina Volanen Juliana Shakespearen näytelmässä *Romeo ja Julia* (1946), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Kolmio / Teatterimuseon arkisto.

Oikealla: Ida Aalberg Juliana Suomalaisen Teatterin kantaesityksessä vuonna 1881. Pukusuunnittelu Severin Falkman. Kuva: Daniel Nyblin / Teatterimuseon arkisto.

kymmeniä metrejä maalauksellisen näköistä painokangasta, jota käytettiin pukujen materiaalina ja koristelussa. Räbinän tarkoituksena oli samalla välttää epookkipuvuissa tyypillisenä pitämäänsä nauhakoristelua pukujen detaljeina sekä koristelutekniikkana. *Unelmien kuteita* näyttelyyn valittu hopeanharmaa silkkitaftipuku oli esityksessä Romeon ensimmäinen puku, ja se yllään Romeo tapasi Julian ensimmäisen kerran. Räbinä halusi esityksen alkuun vaalean puvun, joka kuvaisi rakastunutta nuorta romantikkoa. Näytelmän traagisen sisällön myötä Romeon toinen ja kolmas puku olivat tummempia. Näyttelyyn valittu Julian punainen puku on rakkauden puku. Kyseessä oli Julian toinen puku, ja se oli hänen yllään niissä kohtauksissa, joissa rakkaus Romeoon oli suurimmillaan. Räbinä tyylitteli pukua ajattomampaan suuntaan, ja renessanssin muoti näkyy lähinnä hihojen nyöriyksessä.²¹

1800-luvun lopulla nousseet kansallisromantiikka ja nationalismi vaikuttivat myös Suomessa teattereiden ohjelmistoihin²² ja sitä kautta pukuihin. 1900-luvun vaihteessa syntyi suomalais-kansallisia puvustustraditioita, joita noudatettiin pitkään. Omat puvustustraditiomme rakentuivat muun muassa *Kullervon*,²³ ja *Nummisuutareiden* Eskon²⁴ ympärille. Ensiesityksensä vuonna 1898 saaneen *Seitsemän veljeksien* harjastukkaiset, pellava-asuiset, tuohivirsuiset, toistensa kanssa ulkoisesti identtiset näyttämöhahmot syntyivät vähitellen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Valokuvista voi nähdä, miten veljesten asut toistuivat hyvin samankaltaisina useita kymmeniä vuosia. Myös Wilho Ilmarin Suomen Filmitieteellisyydelle ohjaama *Seitsemän veljestä* -elokuva (1939) toisti ja vahvisti tuttua kuvastoa.

Vasta vuonna 1972 Kalle Holmbergin Turun Kaupunginteatteri ohjaama *Seitsemän veljestä*, jonka lavasti Kaj Puumalainen ja puvusti Måns Hedström, näytti hahmojen ulkomuodosta uuden tulkinnan. Esityksen puvut olivat hieman tyyliteltyjä kansanpukuja, ja nyt veljesten asut olivat yksilöllisiä. Niissä korostettiin kullekin hahmolle ominaisia luonteenpiirteitä ennemmin kuin samankaltaisuutta.²⁵



Yläkuvassa oikealla Julia (Olka Horila). Alakuvassa vasemmalla Romeo (Mikko Leskelä). *Romeo ja Julia* (2000), Oulun kaupunginteatteri. Pukusuunnittelu Pasi Räbinä. Kuvat: Mika Friman / Oulun kaupunginteatterin arkisto



Aleksis Kiven
Seitsemän veljestä
(1926), Tampereen
Työväen Teatteri.
Kuva: Atelier
Laurent / Teatteri-
museon arkisto.



Kiven *Seitsemän
veljestä* (1972),
Turun Kaupungin-
teatteri. Puku-
suunnittelu Måns
Hedström. Kuva:
Rajala Camera /
Klaus Koszubatis
(1972–74) /
Teatterimuseon
arkisto.

Kauneus ja muoti

Kulloinkin tavoiteltavana pidetyn ulkonäön ja vaatetusmuodin ihanteet ovat vaikuttaneet esiintyjien pukuihin, maskeeraukseen ja kampauksiin. Miesnäyttelijän ihanneominaisuuksina on pidetty muun muassa ”normaalimittaisuutta, miellyttävännäköisyyttä ja notkeutta”, ”hauskaa ulkomuotoa, sopusuhtaista ja miehekästä vartaloa”.²⁶ Naisnäyttelijän ”tummasointista puheääntä, kaunista vartaloa ja ruhtinaallista ryhtiä” arvostettiin 1900-luvun alussa.²⁷ 1800-luvulla ja pitkään 1900-luvulla etenkin ensirakastajan ja naisesiintyjien oletettiin olevan ulkomuodoltaan viehättäviä. Kaunista näyttelijätärtä tai laulajatarta tultiin katsomaan kauempaakin. Hanna Suutelan mukaan on todennäköistä, että Suomalaiseen Teatteriin pyrittiin 1800-luvun

Alla vasemmalla: Aarne Leppänen Romeona Shakespearen näytelmässä *Romeo ja Julia*, Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Alla oikealla: Aino Ackté Juliana Gounod'n oopperassa *Roméo et Juliette* (1898), Théâtre National de l'Opéra (Paris). Kuva: Albin, Paris / Teatterimuseon arkisto.



Manon Lescaut (Irja Simola)
Massenet'n oopperassa
Manon (1939), Suomalainen
Ooppera. Puvut Mimmi
Grönroos. Kuva: Tenhovaara /
Suomen Kansallisoopperan
arkisto.



lopulla rekrytoimaan nimenomaan kauniita näyttelijättäriä, jotka kykenisivät esittämään ohjelmiston salonki- ja maailmannaisia.²⁸

Millainen sitten oli kaunis nainen? Vaikka naisiin kohdistuneet länsimaiset kauneusihanteet sinänsä ovat vaihdelleet ja monenlaiset näennäisen ristiriitaisetkin ihanteet ovat eläneet rinnakkaisina, on mahdollista todeta, että useiden vuosisatojen ajan kauniina on pidetty sopusuhtaista, siroa ja hoikkaa – mutta ei liian laihaa – vartaloa, pieniä käsiä ja jalkoja, symmetrisiä kasvoja, valkoisia ja tasaisia hampaita, sileää, vaaleaa ihoa ja kiiltäviä, runsaita hiuksia. Kauneuteen on aina liittynyt vaatimuksia myös hygieniasta, liikehinnästä, äänestä sekä ilmaisu- ja käytöstavoista. Lisäksi kauneus on liitetty nimenomaan nuoreen ikään. Yleensä ottaen naisellisena on pidetty ominaisuuksia, joiden on katsottu lisäävän naisen viehätysvoimaa suhteessa mieheen. ”Naiselliset” ominaisuudet ovat perinteisesti eronneet mahdollisimman

paljon ”miehekkäinä” pidetyistä ominaisuuksista, jotka puolestaan ovat korostaneet voimaa ja vaikutusvaltaa. Monet viehättävyyden kannalta olennaisina pidetyt seikat, kuten kasvojen ja vartalon symmetrisyys, hyväkuntoiset hampaat, kaunis iho ja runsaat hiukset, ovat kuitenkin olleet yhteisiä naisille ja miehille.²⁹

1800-luvun lopulta ja 1900-luvun ensimmäiseltä puoliskolta on säilynyt runsaasti valokuvia suomalaisista näyttelijöistä ja oopperalaulajista roolipuvuissaan joko valokuvastudiossa tai näyttämöllä. Valokuvia tarkastelemalla on mahdollista todeta, että eri aikojen vaatetuksen historiallisista piirteistä omaksuttiin toteutusajankohdan silmää miellyttäviä muotoja.³⁰ Kulloinenkin muoti on lyönyt leimansa selvemmin naisten kuin miesten näyttämöpukuihin. Kuvista on nähtävissä, että naisnäyttelijät esimerkiksi käyttivät pukujensa alla oman aikansa korsetteja. Hieman myöhemmin suosituksia aiheesta antoi etenkin historiallisten elokuvien



Näyttämöpukujen alla käytettiin oman ajan korsetteja. Goneril (Kaarola Avellan), Cordelia (Katri Rautio), Regan (Inez Borg) Shakespearen näytelmässä *Kuningas Lear* (1886), Suomalainen Teatteri. Kuva: Daniel Nyblin / Teatterimuseon arkisto.

pukuasiantuntijana tunnettu Bure Litonius, joka vuonna 1949 julkaistussa, näyttämöpukuja käsitelleessä artikkelissaan totesi, että pukumalleja valitessa ”tuli välttää nykykatsojan silmään naurettavia piirteitä”.³¹

Oman ajan muoti ja sen painotukset naisellisuutta tai miehekkyyttä lisäävistä piirteistä ovat vaikuttaneet siihen, miltä esiintyjien puvut ovat näyttäneet niin esityksen omaan aikaan sijoittuvissa kuin historiallisissa näytelmissä. Vaatteilla on rakennettu naisellisuutta ja miehekkyyttä eri aikoina hieman eri tavoin. Kun miesten vaatetuksessa on korostettu voimakkaita hartioita, linjakasta vartaloa ja vahvoja, sorjia sääriä, on naisten vaatteilla ja materiaalivalinnoilla usein rakennettu pehmeää, suojeltavaa tai viettelevää naisellisuutta. 1800-luvun puolivälin kureliivillä hoikaksi nyöritetty nainen nähtiin usein näyttämölläkin passiivisena ja avuttomana, valkopukuisena sankarittarena, joka piti uhrata tai pelastaa, koska hänellä ei ollut voimaa itsellään.³² Naisellisena on usein pidetty pehmeitä, joustavia ja läpinäkyviä kankaita, ja vaatteiden leikkaukset ovat korostaneet rintoja, lantiota, takapuolta sekä hoikkaa vyötäröä. Miehekkäänä pidetyssä vaatetuksessa ovat etenkin 1900-luvulta lähtien korostuneet hartiat ja jäykemmät, kovemmat materiaalit.

Vuosisadan vaihteen ihanteen mukaan naisvartalo oli vyötäröltä kapea, mutta muuten muodokas. Uusimman villityksen eli postikortin välityksellä valokuvat uhkeista ja rohkeista, höyheniin, pitsiin ja plymeihin verhotuista näyttelijättäristä, laulajattarista ja tanssijattarista levisivät myös Suomeen. 1910-luvulla tämä ranskalaisyyntyinen naisihanne joutui antamaan tilaa saksalaiselle tyyli- ja naisihanteelle, joka oli aiempaa eteerisempi, kotoisampi ja sävyisämpi.³³ Vaatetusmuodin vaihtuessa suoralinjaisemmaksi ihanteellinen naisvartalo oli tosin hoikka, mutta 1920-luvulla ihanteena oli paljon entistä pienempi, sirompi ja kapeampi, tyttömäisen litteärintainen vartalo.³⁴ Modernia naisellisena pidettyä viehätysvoimaa luotiin sääret näyttävillä lyhyillä hameenhelmoilla, avarilla pänteillä ja keveillä, läpinäkyvillä materiaaleilla. Hiukset leikattiin lyhyiksi. 1930-luvulla kiiltävät materiaalit ja vaatteiden vinoon leikattu kangas korostivat jälleen hieman kurvikkaamman, urheilullisen terveen ihannevartalon muotoja. 1940-luvulla ihailtiin kapeaa vyötäröä, mutta korostettiin olkapäitä, 1950-luvulla taas leveät helmat korostivat hoikkaa vyötäröä ja eteenpäintyöntyviä rintoja.³⁵ Näyttämöllä myös epookkipukujen leikkaukset noudattelivat kunkin aikakauden muotia.



Anna Boleyn (Kyllikki Forssell) ja Henrik VIII (Teuvo Puro) Maxwell Andersonin näytelmässä *Päivä tuhannesta* (1951), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Kolmio / Suomen Kansallisteatterin arkisto.



Tarjoilijatar Kati (Anneli Haahdenmaa) ja prinsessa Margaret (Pirkko Peltomäki) Sig-mund Rombergin operetissa *Ylioppilasprinssi* (1968), Helsingin Kaupunginteatteri. Puku-suunnittelu: Liisi Tandefelt. Kuva: Helsingin Kaupunginteatterin arkisto.



Elisabet (Irja Aholainen) ja Tannhäuser (Alfons Almi) Wagnerin oopperassa *Tannhäuser* (1939), Suomalainen Ooppera. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallisoopperan arkisto.



Yllä oikealla: Elisabeth (Anita Vätkki) ja Tannhäuser (Pekka Nuotio) oopperassa *Tannhäuser* (1963), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu: Roswitha Schubert-Bormann. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Perustavanlaatuisen pukeutumiseen ja muotiin liittyvä murros 1960-luvulla teki esimerkiksi housuista naisille yleisen vaatekappaleen. Aiempien vuosien kurvikas siluetti muuttui suoralinjaiseksi. Aikakauden pukeutumismuodin veistokselliset, yksinkertaiset linjat näkyivät myös näyttämöpuvuissa, joista saatettiin suunnitella aikaisempaa yksinkertaisempia ja tyylitellympiä. 1960-luvun muodin mukaiset isot kampaukset ja voimakas silmämeikki näkyivät myös näyttämöllä.

Sekä 1960- että 70-luvulla ihailtiin hyvin hoikkaa naisvartaloa, mutta 1970-luvulla vaatteen linja muuttui taas vartaloa myötäilevämmäksi. Kaikkiaan pukeutuminen muuttui aiempaa epämuodollisemmaksi, ja muoti ylitti yhteiskunnalliset raja-aidat ennennäkemättömällä tavalla.³⁶ Miesten pidemmät hiukset tulivat muotiin ensimmäistä kertaa 1800-luvun puolivälin jälkeen. Molemmille sukupuolille suunnattu unisex-muoti oli vallankumouksellista. Se raivasi omalta osaltaan tietä monimuotoisemmille käsityksille vaatetuksesta, eri sukupuolten pukeutumistavoista, seksuaalisesta viehätysvoimasta, kauneudesta ja siitä, mikä oli sopivaa. Tämä kaikki vaikutti myös siihen, miltä esiintyjät näyttivät näyttämöllä. Historiallisissa näytelmissä alettiin yhä useammin käyttää peruukkien sijaan näyttelijöiden omia hiuksia, ja maskeeraus muuttui aiempaa kevyemmäksi. Meikkaustyyli, hiusmuoti ja etenkin miesten viikset kertoivat esittäjän omasta tyylistä.

1980-luvulla ajan vaatetusmuodista tutut monenlaiset materiaaliyhdistelmät, kulmikkaat ja korostetut muodot, runsaat röyhelöt ja pöyheät kampaukset löysivät tiensä myös näyttämölle.

Ulla Koivurannan Adriennen roolissa käyttämä puku Buero Vallejon näytelmässä *Sokeiden orkesteri* (1989), Kotkan Kaupunginteatteri. Pukusuunnittelu Jyrki Seppä.
Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Sokeiden orkesteri (1989), Kotkan Kaupunginteatteri.
Kuva: Pekka Syvänen / Teatterimuseon arkisto.



1900-luvun viimeisiä vuosikymmeniä määritti 1960- ja 1970-luvun vaihteen rakennemurros, joka läpäisi koko yhteiskunnan. Kyse ei ollut vain Suomesta vaan kansainvälisestä ilmiöstä. Suomessa rakennemurros ilmeni muun muassa maan sisäisenä muuttoliikkeenä, kaupungistumisena ja elinkeinorakenteen muutoksina, mutta se vaikutti myös teatterintekemiseen. Teatterikäsityksen paradigmanmuutos³⁷ vaikutti ohjaajan- ja näyttelijäntyöhön, mutta myös muutti käsityksiä siitä, miltä esiintyjät voivat näyttämöllä näyttää. Esitysaikana vallinneet ulkomuotoon liittyvät muodit vaikuttivat edelleen esiintyjien ulkonäköön 1970-, 80- ja 90-luvulla. Muotien merkitys kuitenkin muuttui monimuotoisemmaksi osaksi esitysten visuaalista ja dramaturgista kokonaisuutta. Etenkin 1970-luvun lopulta lähtien kyse on ollut monista erilaisista, rinnakkain elävistä estetiikoista, ja aikakauden käsitykset muodista ja kauneudesta ovat olleet työkaluja muiden joukossa.

Viitteet

- 1 Esim. Byckling 2009, 34.
- 2 Rinne 1967, 65.
- 3 Elin Andersen (1980, 9) ja Hanna Suutela (2005, 62–63) viittaavat molemmat Edvard Brandesin vuonna 1880 julkaistuihin kuvauksiin aikansa naisnäyttelijöistä. Ks. myös Byckling 2009, 34.
- 4 Suutela 2005, 28–30, 50: ks. myös Tanskanen 2010, 44–45.
- 5 Vrt. Toiviainen 1991, 8. Ylioppilas ja viaton maalaistyttö -aihe on vanha ja yleismaailmallinen: Umberto Eco (2009, 158) mukaan jo keskiajalta tunnetaan nk. *pastourelle*-runoelmia, joissa ”opiskelija tai ritari viettelee satumalta tapaamansa paimentytön ja nauttii tämän suosiosta”.
- 6 Ks. esim. Suomen Kansallisoooppera: Oopperasanasto [viitattu 29.1.2015].
- 7 Kiertueteattereista esim. Hirn 1998, 74, 175, 206; Paavolainen & Kukkonen 2005, 17–19, 21; Seppälä 2010, 15–24, etenkin 21 ja 24. Teatteriryhmistä ja varhaisesta teatteriharrastuksesta Suomessa ks. von Frenckell 1943, 49, 51, 396–426 ja von Frenckell 1972. Kiertueteattereiden puvuista ks. von Frenckell 1947, 157, 204; Ramsay 1987, 21. Keskieurooppalaisista näyttämöpukutraditioista ks. de Marly 1982, 23–24 ja tanskalaisista käytännöistä ks. Bech 1993, 32–33.
- 8 Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270, Nya Teaterhus Aktiebolaget Protokoll 1861–1866 (merkintä 9.11.1861, s. 24–25) ja Emelie Degerholms samling (A) 1 (merkinnät 26.9. ja 3.10.1867); Seppälä 2010, 39.
- 9 Esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterin pitkäaikainen puvustonhoitaja Saimi Vuolle aloitti uransa teatterissa näyttelijänä vuonna 1909, virallisesti vuonna 1910. Rajala 1995, mm. 22–23, 29; Reitala 1986, 81; Veistäjä 1965, 411. Kuvia näyttämöpuvuista on 1800- ja 1900-luvun vaihteen teoksessa Galerie Théâtrale, jota säilytetään Svenska Teaternin puvustossa. Suomalaisia 1900-luvun alun maskeerausoppaita ovat esim. Juuri-oja 1923 ja Raunio 1932.

- 10 Esim. Koski 1999, 24; Byckling 1999, 45–49, 50–51, 55–58, 62–74; Lampila 1997, 115–118; Reitala 2005 b, 32, 34; Rinne 1967, 61–63; Aamulehti 21.8.1920.
- 11 Vrt. esim. Elokuva-aitta 4/1939, 85, 102; Elokuva-aitta 5/1944; Uutisaitta 2/1947; Uutisaitta 5/1957, 5, 35; Lehtisalo 2011, 14, 433.
- 12 Jenkins 1994, 157; Kaimio 1980, 155; de Marly 1982, 11, 15.
- 13 Wickham 1992, 110–112; Mikotowicz 1992, xvii; de Marly 1982, 43, 45, 46, 69.
- 14 Blumenfeld 2014, 214–215.
- 15 De Marly 1982, 69.
- 16 Vrt. de Marly 1982, 46, 69; Koski 2005, 143; Stanislavski 1946, 125, 214–215; Uusitalo 2002, 76–77, 100, 150; Wickham 1992, 111.
- 17 Vahvistusta Blumenfeldin väitteelle saa esim. Svenska Teaternin esityskuvista vuosilta 1920–75 ja Suomen Kansallisoopperan esityskuvista vuosilta 1911–80. Blumenfeld 2014, erityisesti luku 3, 52–109.
- 18 De Marly 1982, 107.
- 19 Leese 1976/1991, 37–38.
- 20 Seinäjoen kaupunginteatteri: *Turkan Romeo ja Julia vuonna 1968* [viitattu 3.3.2015].
- 21 Pasi Räbinän kuvailu *Romeon ja Julian* pukusuunnitteluprosessista 27.8.2010.
- 22 Paavolainen & Kukkonen 2005, 69.
- 23 *Kullervo*-esityksistä ks. Seppälä 2010 c, 55–56. *Kullervo*-esitysten visuaalisuudesta ks. Reitala 2005, 24–29; Salminen & Kinnunen 1997, kuvaliite sivu 5.
- 24 Koski 2005, 143.
- 25 Vrt. Teatterimuseon arkisto, valokuva-aineistoa *Seitsemän veljeksen* esityksistä 1900-luvun alusta, esim. TeaMK2007:032:608; TeaMK0000:098:220; TeaMK0000:000:16; TeaMK2007:032:609:1; Uusitalo 1975, 94, 95.
- 26 Rinne 1967, 75, 171.
- 27 Tolonen 1982, 39.
- 28 De Marly 1982, 152, 155; Suutela 2005, 141–142.
- 29 Eco 2009, 72–74, 92, 419–426; De Michele 2009, 187, 193, 208, 214, 217; Utrio 1985, 16, 20, 31–34, 82, 84, 90, 96, 134. Käsitteitä fyysisten piirteiden ja puhetyylin suhteesta luonteeseen keskiajalla ks. Klemetilä 2004, 124–126, 128, 144. Uuden ajan kauneuteen liittyvistä käsitteistä ks. Korhonen 2005.
- 30 Vuodesta 1860 lähtien Suomessa kuvattiin runsaasti sarjoina otettavia, monistettavia käyntikorttikuvia. Vuonna 1877 Daniel Nyblin avasi valokuva-ateljeensa Helsingissä. Hänen myyntivalttejaan olivat näyttelijöistä otetut roolimuuotokuvat. Teatterimuseon kuva-arkiston vanhinta valokuva-aineistoa ovat roolikuvat 1870-luvulta. Kuvat ks. myös Veltheim & Koski 1988, 16, 19, 22-23, 64-65, 73, 76. Pakarinen 1992, 7, 23, 24; Internet-lähteet: Teatterimuseon kuva-arkiston valokuvakokoelman kuvailu [viitattu 15.8.2013].
- 31 Käytäntö vallitsi Euroopassa satoja vuosia. Aiheesta ks. de Marly 1982; Litonius 1949, 232–239. ”Näyttämöllisistä puvuista” ja niihin liittyvistä vaatimuksista luennoi 1940-luvun lopulla Regina Backberg. Weckman 2005, 214; Teatterimuseon arkisto, Regina Backbergin arkisto TeaMA1457: 5–6, Luentokirja 3. Ks. myös de Marly

1992, 140. Runsaasti rooli- ja näyttämövalokuvia sisältäviä teoksia ovat esimerkiksi Veltheim & Koski 1988 ja Paavolainen & Kukkonen 2005 sekä lukuisat näyttelijäelämäkerrat, esim. Laine 1967, Luoma 1986, Nikula 1998 ja Saarikoski 1980.

32 De Marly 1982, 68.

33 Kalha 2014, 69–70, 185–186, 189.

34 Hupaniitty 2009, 75.

35 Ks. esim. Lampinen et al. (toim.) 1983, 77, 94–95.

36 Aikasalo 2000, 230–231; Boucher 1987, 411–421, 423–431; Lönnqvist 1979, 100.

37 Esim. Heinonen 2005, 145, 148, 151; Miettunen 2009, 224; Seppälä 2010, 303; Tanskanen 2010, 330.

4. NÄYTTÄMÖPUKUJEN TOTEUTUS

Esiintyjille on aina pitänyt hankkia puvut tavalla taikka toisella. Koska kyseessä on ollut iso menoerä, teatterin johto on pyrkinyt jakamaan näyttämöpukuihin liittyvää taloudellista vastuuta. Noin sadan vuoden ajan kustannusten jako noudatteli vanhaa keski-eurooppalaista käytäntöä, joka rantautui Suomeen 1800-luvulla. Teatterin johdolle kuuluivat epookkipukujen eli ”kostyymien” sekä fantasia-asujen ja muiden erikoisina pidettyjen pukujen hankinta. Esiintyjän puolestaan tuli vastata oman aikakauden vaatetuksen ja asusteiden hankinnasta ja kustannuksista. Ensimmäisissä näyttelijän ja teatterin välisissä sopimuksissa eli välikirjoissa määriteltiin näyttelijän vastuulla olevan myös joitain historiallisissa näytelmissä käytettäviä perusvaatekappaleita, kuten ”teatteripaita/talonpoikaispaita” sekä värilliset ja valkoiset tai ihonväriset trikoot. Vaikka välikirjojen pukupykälän sanamuodot muuttuivat vuosien varrella ja neuvottelemalla saatiin sopimukseen huojennuksia, esiintyjien työsopimuksista poistuivat viimeisetkin pukuvelvoitteet vasta vuonna 1975.¹

Kekseliästä kierrätystä ja uudelleenkäyttöä

Teatterin johdon kustannusvastuulla olleita epookkipukuja ommeltiin teattereiden puvustoisissa, mutta lisäksi Keski-Euroopassa toimi useita näyttämöpukuihin ja tarpeistoon erikoistuneita yrityksiä, joista oli mahdollista tilata tarvittavia vaatekappaleita, asusteita, kankaita ja muita tarvikkeita. Puvut olivat toki tärkeä osa esityksen visuaalisuutta, mutta kesti pitkään, ennen kuin teoksen puvustus alettiin nähdä tiettyyn esitykseen liittyvänä uniikkina pukukokonaisuutena. Kerran toteutettuja tai hankittuja epookkipukuja käytettiin siis yhä uudelleen. Pukuja kierrätettiin näytelmästä tai oopperasta toiseen, mutta myös saman näytelmän eri tuotannoissa useina eri vuosikymmeninä, esiintyjäsukupolvelta seuraavalle.² Tämä ei johtunut ainoastaan vallitsevasta teatteriestetiikasta. Pukujen uudelleenkäyttöön vaikuttivat myös teatterin taloudellinen tilanne sekä yleisemmät vaatetusta ja pukeutumista koskevat säästäväisyyteen

ja korjaamiseen liittyvät ihanteet. Säästäväisyyttä ja vanhan korjaamista painottavat ihanteet korostuivat etenkin sota- ja pula-aikoina.³

Esiintyjien hierarkia on vaikuttanut siihen, kenelle on hankittu uusia pukuja ja ketkä ovat käyttäneet vanhoja varastopukuja. Pääosanesittäjille on usein haluttu hankkia tai pystytty teettämään uusia asuja, kun taas vanhoja varastopukuja on käytetty etenkin avustajien ja oopperakuorojen puvustamiseen. Näin kävi esimerkiksi vuonna 1905, kun Suomen Kansallisteatterin näyttämöllä esitettiin Wagnerin *Lohengrin*-oopperaa. Avustajille lainattiin pukuja Kansallisteatterin pukuvarastosta, mutta Elsan roolin laulanut Aino Ackté oli kansainvälisen uran tehnyt oopperatähti, joka toi mukanaan omat näyttämöpukunsa.⁴

Välillä vanha, käytössä kulunut näyttämöpuku on kuitenkin paljon toimivampi roolivaate kuin uudenkarhea asu. Hyvä esimerkki todella pitkään käytössä olleesta näyttämöpuvusta on Kansallisteatterin Teatterimuseolle lahjoittama ruusu- ja paimenkuvioinen aamutakki. Aamutakin käyttöhistoriaa voi seurata esityskuvien avulla. Ensimmäinen tunnettu valokuva aamutakista on vuodelta 1913. Kuvassa aamutakki on Adolf Lindforsin yllä *Ei ole aikaa* -näytelmässä. Lindfors käytti aamutakkia jälleen vuonna 1917 näytelmässä *Luulosairas*. Myöhemmin aamu-



Wagnerin oopperan *Lohengrin* esiintyjäjoukkoa vuonna 1904 tai 1905, keskellä Aino Ackté. Kuva: Rud. Jasky / Teatterimuseon arkisto.

Yksityiskohta Suomen Kansallis-
teatterissa pitkään käytössä
olleesta aamutakista. Kuva:
Aino Pesonen / Teatterimuseo.



Béline (Tyyne Haarla) ja Argan
(Aku Korhonen) Molièren näytel-
mässä *Luulosairas* (1953),
Suomen Kansallisteatteri.
Kuva: Kolmio / Teatterimuseon
arkisto.



takkia ovat käyttäneet ainakin Uuno Montonen (*Jeppie Niilonpoika* 1933), Aku Korhonen (*Luulosairas* 1953), Jaakko Kytömaa (*Punainen virta* 1983), Pekka Autiovuori (*Talvinen tarina* 1986) ja Heikki Nousiainen (*Katariina Suuri* 1996). Vuosien varrella aamutakin kaulusta ja hihoja on muokattu ja helmaa on pidennetty lähes 50 senttimetriä.⁵

Mikäli vanhoja epookkipukuja ei ole voitu käyttää uudestaan sellaisenaan, niitä on korjattu esiintyjille ja rooleihin sopiviksi. Tällöin on uusittu loppuun kuluneita osia, levennetty tai kavennettu vyötäröä, lyhennetty tai pidennetty helmaa ja lisätty vaikkapa koristeröyhelö.

Aili Somersalmen Suomen Kansallisteatterin *Klaus, Louhikon herra* -esityksessä vuonna 1942 käyttämä damastipuku on todennäköisesti huomattavasti esitystä vanhempi. Puvun alkuperäinen vyötärösauma on ratkottu, ja hameosa on nostettu ylemmäs, osittain vanhan yläosan päälle. Uutta vyötärösaumaa on peittänyt vyö, joka on kuitenkin kadonnut. Puvun yläosaa on suurennettu ratkomalla auki alkuperäiset rintalaskokset, sivusaumat ja hihojen saumat ja ompelemalla ne uudestaan hieman väljemmiksi.

Somersalmen käyttämän puvun alkuperäisen mallin perusteella puku on todennäköisesti valmistettu 1800-luvun lopulla. Tämä puku on samaa kangasta kuin puku, joka näkyy Kansallisteatterissa 1910 kantaesitetyn *Elinan surma* -oopperan valokuvassa oikealla puolella istuvan naisen yllä. Voi olla, että näissä kahdessa tuotannossa käytettiin peräti samaa hameosaa. Damastikangas saattaa olla peräisin keskieuropalaisesta näyttämöpukujen ja tarpeiston myyntiin erikoistuneesta yrityksestä, mutta puku on todennäköisesti ommeltu Kansallisteatterin puvustossa.



Vanha renessanssipuku, jota on käytetty Suomen Kansallisoopperan ooppera- ja balettiesityksissä (*Rigoletto* 1917, *Giselle* 1948). Puvun vyötäröä on kavennettu sivusaumoista. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.



Aili Somersalmi Kirstin roolissa Jotunin näytelmässä *Klaus, Louhikon herra* (1942), Suomen Kansallisteatteri. Pukuasiantuntijana oli Bure Litonius. Kuva: Kolmio / Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Oikealla: Aili Somersalmen vuonna 1942 käyttämä damastipuku. Puku on toteutettu Mimmi Haglundin johdolla. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Kolme naista hennin-päähineissä Merikannon oopperassa *Elinan surma* (1910). Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Yhteistyötä ja avunantoa – pukujen vuokraus- ja lainaustoiminta

Teatterin johto yritti pienentää vastuullensa kuuluvien pukujen kustannuksia vuokraamalla ja lainaamalla tarvittavia pukuja lähinnä toisilta teattereilta, myymällä pukuja toisille teattereille tai lainaamalla sotilaspukuja armeijalta. Esimerkiksi venäläisen teatterin aloittaessa toimintansa uudessa Aleksanterin teatterissa vuonna 1880 pukuja lainattiin pietarilaisesta liikkeestä sekä vuokrattiin Pietarin keisarilliselta teatterilta ja Nya Teaternilta Helsingissä.⁷ Kotimainen ooppera – joka myöhemmin tunnettiin Suomalaisena Oopperana ja vuodesta 1956 lähtien Suomen Kansallisoopperana – aloitteli toimintaansa 1910-luvulla. Oopperaesityksiä varten vuokrattiin Suomen Kansallisteatterin näyttämöä ja lainattiin teatterin pukuja. Oopperan johtaja Edvad Fazer vakuutti keväällä 1913 päivätyssä kirjeessään Kansallisteatterin johtokunnalle, että oopperan oli tarkoitus käyttää omaa, ”jo nykyään suurta pukuvarastoaan [...] ei teatterin puvustoa muuta kuin poikkeustapauksessa ja vähäisessä määrin”.⁸ Kuvan violetti samettirokokootakki on kuitenkin ollut lainassa ainakin *Sevillan parturi* -oopperassa vuonna 1916.

Näyttelijä Jalmari Rinne on puolestaan muis- tellut, miten 1920-luvun lopulla Turun Suomalaisen Teatterin *Isänmaan tähden* -tuotannon sotilaspuvut saatiin lainaksi Porin rykmentin upseereilta. Tampereen Teatterin *Jääkäriin morsian* -esitystä varten lainatut aidot jääkäripuvut olivat niin pieniä, etteivät ne mahtuneet näyttelijöille.⁹ Vuonna 1936 Tampereen Teatteri lainasi *Suuri maailman-teatteri* -tuotannossa tarvittavat ”uljaat puvut” Svenska Teaternilta, jossa näytelmää oli



Kreivi Almaviva (Alexis af Enehjelm) Rossinin oopperassa
Sevillan parturi (1916), Suomalainen Ooppera.
Kuva: Suomen Kansallisteatterin arkisto.

aiemmin esitetty.¹⁰ Helsingin Työväen Teatteri lainasi vuonna 1940 Keravan Työväen Näyttämölle: ”Punaisen laukun husaaripukuja seitsemän kappaletta myöhemmin sovittavasta vuokrasta sekä ehdolla, että heti käytön jälkeen puvut palautetaan täysin samanlaisina kuin ne luovutettaessakin olivat”.¹¹

Yhteistyötä saatettiin tehdä myös elokuvayhtiöiden kanssa. Vaikka näyttelijä Ansa Ikosen mukaan oli harvinaista, että hän käytti filmipukuja teatterissa, vuonna 1943 Kansallisteatterin *Barretin perhe* -näytelmässä hänellä oli elokuvayhtiön puvustosta lainassa *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvaan vuonna 1940 tehty epookkipuku.¹² Tämä saattoi johtua Kansallisteatterin aloitteesta. Kuukautta ennen *Barretin perheen* ensi-iltaa (19.11.1943) teatterin johtokunnan pöytäkirjassa todetaan seuraavasti: ”Koska kankaiden saantivaikeudet yhä lisääntyvät siinä määrin, että teatteri joutuu vaikeuksiin näytelmien pukukysymyksissä, päätettiin asettua yhteyteen elokuvayhtiöiden kanssa ja ryhtyä niiden jo aikaisemmin esittämään pukujen vaihtoon.”¹³

Pukuihin liittyvää yhteistyötä teattereiden kanssa harjoitti myös Suomen Näyttämöiden Liitto, joka muun muassa 1930-luvun alussa vuokrasi omistamiaan pukuja eri teattereille. 1930-luvun alussa Suomen Näyttämöiden Liitto tilasi Saksasta englantilaisia sotilasunivormuja ja vuokrasi niitä *Matkan pää* -tuotantoa varten. Näytelmä toteutettiin ainakin Tampereella, Porissa ja Kotkassa. Myöhemmin sitä esitettiin Teatteripäivillä yhteisversiona siten, että viiden teatterin näyttelijät esittivät kaikki yhden näytöksen, ja väliajoilla puvut vaihdettiin aina eri näyttelijöille. Kokoeroista johtuen osa esiintyjistä saattoi näyttää varsin koomisilta. Svenska Teatern oli kuitenkin hankkinut kyseistä näytelmää varten omat, näyttelijöille sopivat puvut. Vuonna 1942 oli ehdotettu, että Suomen Näyttämöiden Liitto perustaisi keskuspuvuston. Tämä toteutui, kun liitto vuonna 1946 osti sodan takia toimintansa lopettaneen Viipurin Kaupunginteatterin puvuston. Keskuspuvusto karttui myöhemmin ostojen ja lahjoitusten kautta. Suomen Näyttämöiden Liiton jäsenteatteerit, harrastajateatterit, koulut ja seurat lainasivat keskuspuvustosta näyttämöpukuja 1950-luvulle saakka. Kun yleinen taloudellinen tilanne koheni ja keskuspuvuston ylläpitokustannukset jatkuvasti kasvoivat, se myytiin vuoden 1965 alussa Oy Mainos-TV-Reklam Ab:lle.¹⁴

Silkkiä, samettia, pahvia ja paperia – materiaalit ja niiden muokkaus

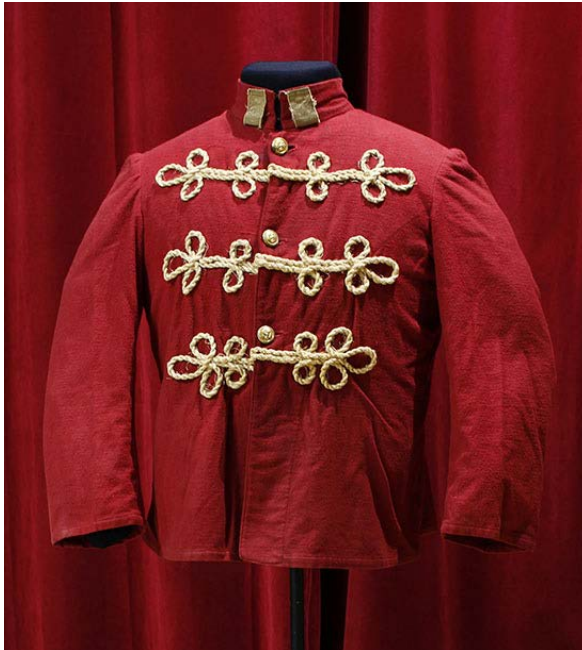
Saatavilla olevat materiaalit ovat vaikuttaneet olennaisesti siihen, minkälaisia pukuja on suunniteltu ja mitä puvustoissa on voitu toteuttaa. 1800-luvun keskivaiheilla Suomeen tuotiin puuvilla-, silkki-, villa- ja sekoitekankaita sekä sametteja ja pitsejä.¹⁵ Kotimainen tekstiiliteollisuus kehittyi vasta 1800-luvun lopulla. Tällöin markkinoille saatiin kotimaisia kankaita sekä sellaisia ylellisiä kangaslaatuja, kuten kretonki, jotka aiemmin olivat olleet ulkomaista tuontitarvara.¹⁶ Silti 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmenillä teatterinjohtajat toivat matkoiltaan erilaisia kankaita ja muita tarvikkeita. Esimerkiksi Suomalaisen Teatterin johtaja Kaarlo Bergbom osti matkoiltaan samettia ja silkkikankaita.¹⁷ Myös Emilie Bergbom matkusti veljensä kanssa ja toi matkoilta mukanaan silkki- ja villakankaita sekä koruja.¹⁸

Ensimmäisen maailmansodan myötä suomalainen painokangastuotanto oli vaikeuksissa, koska materiaaleja, kuten väriaineita, oli vaikea saada.¹⁹ Sotateollisuus käytti suuria määriä kangasta, joten kangaskaupoissa ei välttämättä aina ollut tarjolla ostettavaa. Kankaiden hinnat nousivat materiaalipulan takia.²⁰ Tuolloin Suomen Kansallisteatterin toimintakertomukseen kirjattiinkin, että ”suurten kappalten näyttämöllepano ja kankaitten y.m. tarveaineiden hinnan tavaton kohoaminen on vaikuttanut koriste- ja puvustotilien nousuun”.²¹ Vaikka 1920- ja 30-luvulla Suomessa jo myytiin edullisesti ulkomaisia kankaita Englannista, Saksasta ja Ruotsista, teatterit saattoivat tilata ja käydä ostamassa pukuja ja kankaita ulkomailta.²² Tämä johtui kenties siitä, että teatterit tarvitsivat myös sellaisia kangaslaatuja, joita ei ollut tavallisessa tuontivalikoimassa saatavilla. Erikoisempia laatuja olivat esimerkiksi epookkipukujen valmistuksessa käytetyt, historiallisten esikuvien mukaan kudotut kankaat.

Pula-aikoina kaikissa teattereissa pukuja kierrätettiin, ja valmistettiin kekseliäästi saatavilla olevista materiaaleista. Isoilla pääkaupunkiseudun teatteritaloilla oli silti paremmat resurssit toteuttaa pukuja kuin pienemmällä maakuntien teattereilla. Näillä ei välttämättä ollut tiloja, tekijöitä, vanhaa varastoa tai rahaa hankintoja varten. 1920-luvulla toimineen Lahden Työväen Teatterin näyttämöpuvut ovat harvinaisia säilyneitä esimerkkejä pienen työväenteatterin resursseista ja kekseliäisyydestä. Todennäköisesti operettikäytössä ollut husaaritakki on valmistettu punaisesta flanelista, vuorikangasta ei ole, ja punoskoristeet on tehty ilmeises-



Svenska Teaternissa todennäköisesti eri opereteissa 1900-luvulla käytössä ollut villa-kankainen husaariunivormu on valmistettu Sandra Hemmingin ateljeessa Tukholmassa.
Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.



ti sisälmarusta. Kyseistä lyhyttä punoskoristeista takkimallia kutsutaan Attilaksi. Se kuuluu unkarilaiseen kansanpukuun, ja husaarit ovat käyttäneet sitä univormunaan. Mahdollisesti tällaiseen tai johonkin toiseen univormuun kuulunut Lahden Työväen Teatterin suikka on valmistettu pahvista ja kankaasta. Saman teatterin renessanssihenkinen tunika on alunperin ollut rakuunaunivormun takki, joka on käännetty nurinpäin. Univormun hihat on ratkottu irti, ja tilalle on ommeltu uudet, olkavarresta pussittavat hihat puuvillakankaasta. Tunikan koristekuvio muodostuu univormun nurjan puolen kuvioinnista.²³

Toinen maailmansota vaikutti Suomessa kankaiden saatavuuteen, ja teattereissakin kärsittiin raaka-ainepulasta. Säännöstelyn aikana teatteritalot saivat ylimääräisiä ”pisteitä” tarvitsemiensa kankaiden hankintaan,²⁴ mutta kangastehtaiden tuotanto siirtyi palvelemaan armeijan kangashuoltoa. Säännöstelyä varten käyttöön otetuilla ostokorteilla sai hankkia joko valmiita vaatekappaleita tai vastaavan määrän kangasta.

Vasemmalla flanellikankainen husaaritakki, oikealla käännetystä rakuunaunivormun takista tehty renessanssihenkinen yläosa. Käytetty todennäköisesti vuosina 1920–1930 Lahden Työväen Teatterissa. Kuvat: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Vaatteita käytettiin uudelleen, paikattiin, koristeltiin ja tehtiin itse. Ompelulankaa saatettiin purkaa vanhoista kankaista vaatteiden paikkausta varten.²⁵ Vanhat näyttämöpuvut käytettiin monin tavoin hyödyksi.²⁶ Etenkin sotia edeltävältä ajalta on säästynyt suhteellisen vähän naisten epookkipukuja, joten on mahdollista, että epookkipukujen laajoja hameita käytettiin uusien pukujen materiaaleiksi. Mikäli kankaita oli aiemmin hankittu varastoon, niistä oli puola-aikana suurta hyötyä. Esimerkiksi Suomen Kansallisoopperassa Aino Ackté oli johtajakaudellaan 1930-luvun lopulla tilannut Italiasta ja Pariisista satoja metrejä arvokkaita kankaita, jotka sotavuosina mahdollistivat uusien, näyttävien pukujen toteuttamisen.²⁷

Toisen maailmansodan aikaan liittynyt tekstiilien säännöstely purettiin vuonna 1949.²⁸ Silti vielä 1950-luvulla käytettiin tarvittaessa vanhoista puvuista ratkottuja kankaita uusia näyttämöpukuja varten. Vähitellen kankaiden saatavuus helpottui, tarjonta alkoi kasvaa ja markkinoille tuli runsaasti uusia tekokuitumateriaaleja. Uusia synteettisiä kuituja kehitettiin jatkuvasti lisää. Tekokuitujen varsinainen läpimurto oli tapahtunut jo 1930- ja 40-luvun vaihteessa,²⁹ mutta etenkin 1950- ja 60-luvulla ne yleistyivät. Kangaskauppojen valikoimat palvelivat ensisijassa tavallista kuluttajaa ja vaihtuivat kausittain. Yleisiä olivat niin kutsuttu teryleeni³⁰ sekä erilaiset muut polyesteria sisältävät sekoitekankaat. Myös joustomateriaalien määrä alkoi lisääntyä 1960-luvulta lähtien.³¹ Synteettisiä materiaaleja mainostettiin helppohoitoisina ja itsestään siliävinä,³² ja ne otettiin käyttöön myös teattereissa.

Pukusuunnittelijoiden kannalta synteettisten materiaalien lisääntyminen ei välttämättä ollut hyvä asia. Tekokuitukankaita ei ollut mahdollista värjätä, vaan oli tyydyttävä niihin väreihin ja kuvioihin, joita kulloinkin kangaskaupoissa oli tarjolla. Vaikka pukujen kuvioita oli teattereissa maalattu jo aiemmin, 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla alettiin enenevässä määrin värjätä ja kuvioida kankaita itse esimerkiksi painamalla ja aplikoiden. Esimerkiksi pukusuunnittelija Liisi Tandefeltille oli tuolloin tunnusomaista pukukankaiden kuvioiden painaminen ja maalaaminen. Inspiraation kankaiden kuviointiin Tandefelt sai nimenomaan havaitessaan, ettei kangaskaupoissa ollut saatavilla tarvittavannäköisiä kankaita. Tandefeltin suunnittelemat pellavakankaiset puvut Suomen Kansallisteatterin *Kauniin kesän seikkailu* -esitykseen (1975) ovat hieno esimerkki taiteellisesta tulkinnasta ja taitavasta toteutuksesta. Tandefelt toteutti itse pukujen painokuvioinnin.³³



Jarno Hiilloskorven Ferdinandon roolissa käyttämä puku sekä Liisi Tandefeltin luonnos pukuun. Goldonin näytelmästä *Kauniin kesän seikkailu* (1975), Suomen Kansallisteatteri. Puku suunnitteli Liisi Tandefelt, toteutus Tuula Kosken johdolla. Luonnos: Liisi Tandefeltin kotiarkisto, kuva: Teatterimuseo. Kuva puvusta: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Svenska Teaternin *Don Juan* -tuotantoon (1977) Tandefelt suunnitteli Komendantin patsasta ja Don Juanin isää esittäneelle Kurt Ingvallille vaalean, tikatun asun. Tandefeltin lähtökohtana oli 1600-luvun vaate, mutta hän suunnitteli puvun tyylitellen, ja sen tikattua rakennetta korostettiin maalaamalla kankaalle varjostuksia. On harvinaista, että tietyistä puvusta on olemassa pukuluonnos, sovituskuva ja esityskuva ja että itse pukukin on jäljellä. Esityskuvassa näkyvät pukuun alun perin kuuluneet hattu, viitta, hansikkaat ja jalkineet, jotka ovat aikojen saatossa kadonneet. Esityskuvassa näkyy myös roolihahmon maskeeraus.



Pukuluonnos, sovituskuva, esityskuva sekä kuva Teatterimuseon kokoelmassa olevasta Don Louisin puvusta Molièren näytelmään *Don Juan* (1977), Svenska Teatern. Pukusuunnittelu Liisi Tandefelt.

Don Louisin roolissa oli Kurt Ingvall. Sovituskuvassa vasemmalta Svenska Teaternin puvustonhoitaja Maija-Liisa Thomenius, Kurt Ingvall ja Liisi Tandefelt. Valokuvat: Peter Widén / Svenska Teaternin arkisto. Luonnos: Liisi Tandefeltin kotiarkisto, kuva: Teatterimuseo.

Kuva puvusta: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Materiaalinkäsittelyyn haettiin 1970-luvulla usein oppia Keski-Euroopan sosialistisista maisista, joissa koulutettiin alan ammattilaisia. Etenkin 1980-luvulla alan taitajia myös kutsuttiin Suomeen opettamaan taitojaan pukusuunnittelijoille ja toteuttajille suunnatuilla kursseilla, joilla opetettiin esimerkiksi pukujen patinointia eli niiden käsittelyä vaikkapa vanhan, rikkinäisen, likaisen tai märän näköiseksi. Suomessa innostuttiin myös erilaisista materiaalikokeiluista, esimerkiksi paperista tehdyistä puvuista.³⁴

Varsinkin pienten teatteriryhmien taloudellinen tilanne sekä pukuvarastojen ja työntekijöiden puute rohkaisivat luoviin ratkaisuihin. Käytettyjen tai kierrätettyjen materiaalien kekseliäs käyttö ei silti välttämättä ollut ainoastaan rahakysymys vaan myös innostava haaste. Liisi Tandefelt suunnitteli puvut Turun kaupunginteatterin *Dantonin kuolema* -tuotantoon (1977) käyttäen pääasiassa teatterin pukuvaraston ja lavastamon vanhoja materiaaleja. Hänen mielestään kuluneet materiaalit olivat paljon ilmaisukykyisempiä kuin suoraan kangaskaupasta hankitut uudet materiaalit. Esko Salmisen käyttämä Dantonin vihreä samettitakki valmistettiin vanhasta verhosta.³⁵

Naiset 88 -ryhmän (myöhemmin Teatteri Raivoisat Ruusut) valmisti 1988 Shakespearen teksteihin perustuvan esityksen *Raivoisat Ruusut – Kronikka vallasta*, jossa kaikki näyttelijät olivat naisia. Pukumateriaaleja etsittiin kaatopaikoilta ja kirpputoreilta.³⁶ Kuningatar Margaretan liivin pohjana esimerkiksi käytettiin vanhaa, tikattua tikkiä.

1960- ja 70-luvulla rakennettiin yhä suurempia uusia teatteritaloja ja myös näyttämöiden koko kasvoi. Näyttämöllä saattoi olla samaan aikaan entistä enemmän esiintyjä, joille haluttiin samankaltaiset tai värikoordinoituvat puvut. Vähitellen teatterit alkoivat kerätä suurempia määriä kankaita varastoon, eikä niitä käyty ostamassa vain kutakin esitystä varten tarvittava pieni määrä. Kangastukuista sai ostaa kerralla suuria määriä värjäyskelpoista kangasta edullisesti. 1980-luvulla materiaaleja alettiin jälleen tilata myös ulkomaisista, esiintymispukumateriaaleihin erikoistuneista tukkuliikkeistä, joista oli mahdollista tilata kerralla suuria määriä tasalaa- tuista kangasta.³⁷

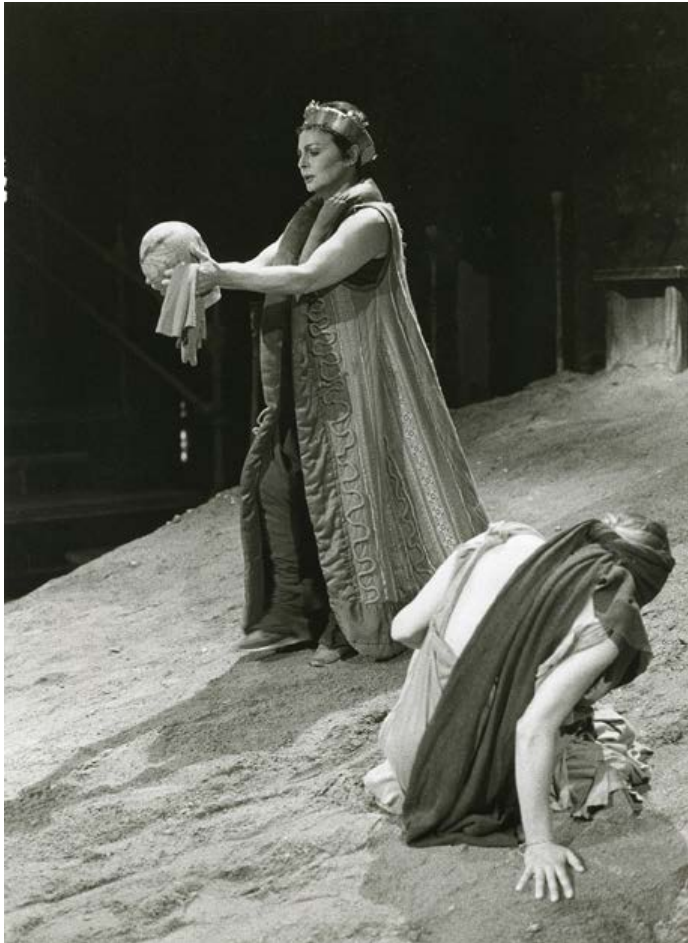
Sekä naisten että miesten epookkipukuihin tarvitaan runsaasti kangasta, jotta puvut ovat riittävän näyttäviä suurellakin näyttämöllä. Naisten puvuissa myös alushameet luovat puvulle



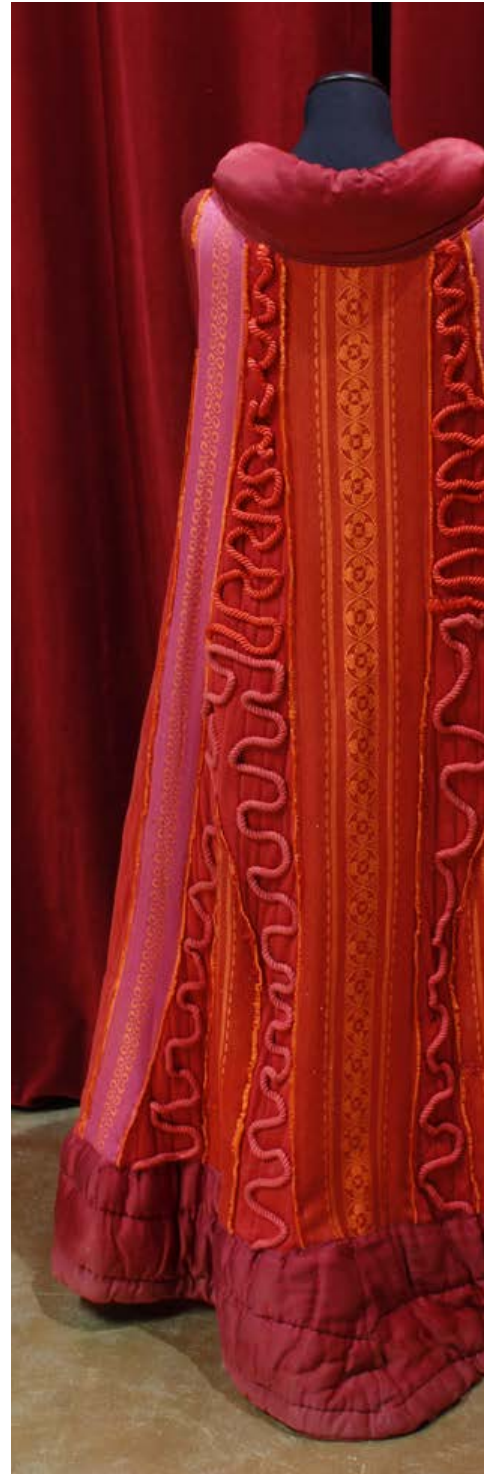
Georges Danton (Esko Salminen) Büchnerin näytelmässä *Dantonin kuolema* (1977), Turun Kaupunginteatteri. Kuva: Kari Hakli / Teatterimuseon arkisto.

Esko Salmisen Georges Dantonin roolissa käyttämä takki näytelmässä *Dantonin kuolema* (1977), Turun Kaupunginteatteri. Pukusuunnittelu Liisi Tandefelt, toteutus Ritva Siekkisen johdolla. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.





Anneli Sauli ja Katja Kiuru näytelmässä *Raivoisat Ruusut – Kronikka vallasta* (1988, uusintaensi-ilta 1989), Naiset 88. Kuva: Johnny Korkman / Teatterimuseon arkisto.



Sarina Röhrin, Sinikka Sokan ja Anneli Saulin käyttämä puku Kuningatar Margaretan roolissa näytelmässä *Raivoisat Ruusut – Kronikka vallasta* (1988), Naiset 88. Pukusuunnittelu ja pukujen toteutus Tytti Huhtaniska, Hanna Perttula, Pirjo Jumppanen, Pirjo Varis. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

tarpeellista volyymia. Tarvittavien pukujen määrät vaihtelevat teosten mukaan. Vaikka teatterissa 120 pukua yhdessä teoksessa on jo varsin paljon, oopperassa se on vähän. Nykyisin esimerkiksi suurissa venäläisissä oopperaklassikoissa, joissa on laajat kuorot, saatetaan tarvita yli 500 epookkipukua.³⁸ Nykypäivänä puvuille asetetaan suuria vaatimuksia: niiden tulee kestää sekä rajua käyttöä että huoltoa mahdollisesti jopa vuosikausia. Tämän takia materiaalien ja valmistustyön tulee olla korkealaatuista.

Tuntematon pukusuunnittelija

Esitysten kokonaisestetiikasta – myös puvuista – olivat 1800-luvulla ja pitkään 1900-luvulle päävastuussa teatterin johtaja, teoksen ohjaaja ja lavastaja. Vanhimmat tunnetut pukuluonnokset maassamme ovat todennäköisesti Nya Teaternin intendentin Oscar Malmgrenin tekemiä hänen vuonna 1886 ohjaamaansa näytelmään *Hadrianus*. Muun muassa Tampereen Työväen Teatterissa 1920- ja 30-luvulla pukuluonnoksia piirsi tanssija, ohjaaja ja koreografi Arno Hjort.³⁹



Arno Hjortin pukuluonnos
Shakespeareen näytelmään *Hamlet*,
todennäköisesti 1930-luvulta.
Kuva: Teatterimuseo.

Etenkin Kansan Näyttämön johtajana tunnettu Mia Backman oli 1920- ja 30-luvulla vaativa, puvustuksesta kiinnostunut ohjaaja. Suomalaisessa Oopperassa 1920-luvun lopulla pääohjaajaksi kiinnitetty Louis Laber vaikutti voimakkaasti lavastuksiin ja suunnitteli myös pukuja. Ohjaaja Wilho Ilmari harmitteli elämäkerrassaan, ettei 1940-luvulla vielä tunnettu pukusuunnittelijaa. Ilmari totesi, että ”lavastaja joutui ratkaisemaan myös pukukysymykset”. Joka tapauksessa Ilmari oli tyytyväinen lavastajan ottaessa ohjaajalta puvustamisen vastuun. 1950-luvulla Matti Aron ja Yrjö Kostermaan kanssa työskennellyt pukusuunnittelija Ritva Karpio (1922–2011) kehui heitä siinä mielessä harvinaisiksi ohjaajiksi, että heillä oli ”synnynnäistä pukutajua”, tosin Kostermaata hän piti myös toivottoman epäkäytännöllisenä.⁴⁰

Lavastaja saattoi suunnitella myös puvut lavastamiinsa teoksiin, ja nähtävästi 1950-luvulla tämä kävi entistä yleisemmäksi. Pukuja suunnitelleita lavastajia olivat esimerkiksi Suomen Kansallisteatterin Eero Snellman ja Matti Warén. Oopperassa pitkäaikaisia, myös pukuja suunnitelleita lavastajia, olivat esimerkiksi Martti Tuukka ja Paul Suominen. Vuodesta 1954 lähtien oopperan lavastajat, kuten Seppo Nurmimaa, suunnittelivat lähes säännöllisesti myös teosten puvut.⁴¹

Vaikka näyttelijöiden suunnittelutyö liittyi lähinnä heidän omiin ja omalla kustannusvastuulla oleviin pukuihinsa, jotkut näyttelijät työskentelivät satunnaisesti myös pukusuunnittelijoina.⁴² Etenkin 1950-luvulla myös tunnetut taideteollisuuden edustajat, kuten Birger Kaipainen, Wäinö Aaltonen, Paula Häiväoja, Vuokko Nurmesniemi, Timo Sarpaneva ja Tapio Wirkkala, vierailivat teattereissa pukusuunnittelijoina.⁴³ Esteettiset kysymykset eivät välttämättä olleet etusijalla, kun pohdittiin erillisen pukusuunnittelijan palkkaamista, vaan kyse oli myös resursseista. Jokaisessa suuremmassa teatteritalossa ja elokuvayhtiössä oli puvustonhoitaja, joka monien muiden töidensä ohella saattoi suunnitella pukuja. Tällaisia suunnittelevia puvustonhoitajia olivat muun muassa Tampereen Työväen Teatterissa vuosina 1919–1965 työskennellyt Saimi Vuolle, muun muassa Suomen Kansallisteatterissa vuosina 1943–1969 työskennellyt Oili Soininen, muun muassa Suomen Filmitieteellisyydessä (SF) työskennellyt Fiinu Autio ja Porin Teatterin Liisa Wilkman.⁴⁴

Puvustot ja puvustonhoitajat

Teatterin johdolla, ohjaajilla ja lavastajilla oli suuri päätösvalta pukujen ulkonäön suhteen, mutta käytännön työstä päävastuun kantoi puvustonhoitaja pitkälle 1900-luvun puolelle saakka. Puvustonhoitajat johtivat teattereiden puvustoja, joita saatettiin kutsua myös ompelimoiksi. Näissä valmistettiin, korjattiin, huollettiin ja varastoitiin esityksissä tarvittavia, teatteritalojen kustannusvastuulla olevia pukuja. Teattereiden puvustot olivat pitkään nimenomaan naisten työpaikkoja. Edelleen suurin osa puvustojen työntekijöistä on naisia, ja miehiä työskentelee puvustoissa usein lähinnä suutareina ja miesten pukineita valmistavina vaattureina.

Tiettävästi ensimmäinen Suomessa teatteriin palkattu puvustonhoitaja oli Maria Lönngren, joka työskenteli Nya Teaternin puvustonhoitajana vuosina 1861–1888.⁴⁵ Emilie Bergbom puolestaan toimi Suomalaisen Teatterin⁴⁶ puvuston johtajana teatterin perustamisvuodesta 1872 lähtien nähtävästi aina vuoteen 1905 saakka. Samalla hän työskenteli Hypoteekkiyhdistyksessä ja Suomalaisen Teatterin kirjanpitäjänä, mutta myös apulaisohjaajana teatteria johtaneen veljensä Kaarlon rinnalla.



Puvustonhoitaja Suomen Kansallisteatterin pukuvarastossa todennäköisesti syksyllä 1912. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Emilie Bergbomilla oli työparinaan puvustonhoitajia, jotka todennäköisesti hoitivat käytännön toteutustyön. Bergbomin vastuulla vaikuttaa olleen pukujen suunnittelu, pukuihin liittyvä tutkimustyö sekä materiaalien valinta ja hankinta. Hän oli myös läsnä pukusovituksissa.⁴⁷

Jo 1940-luvulla lähes kaikissa teattereissa oli vakituinen puvustonhoitaja, isoimpien teattereiden puvustoissa useampikin työntekijä.⁴⁸ Puvustonhoitajan työnkuvaan kuuluivat työn johto, materiaalien hankinta, leikkaaminen ja sovitukset. Puvustonhoitajan ohella puvustossa työskenteli usein myös ompelijoita, ja ainakin isommissa teattereissa pukujen huoltoon oli oma työntekijänsä.⁴⁹ Vaikka puvustoissa oli omat työntekijänsä, sekä nuoret että vanhemmat näyttelijättäret joutuivat joskus auttamaan ompelutöissä. Tämänkaltaista talkootyötä harrastettiin suomalaisissa teattereissa vielä pitkään 1900-luvun puolella: joskus lähes koko näyttelijäkunnan naiset olivat mukana valmistamassa suuritöisten historiallisten näytelmien pukuja puvustonhoitajan opastuksella.⁵⁰ Nähtävästi puvustonhoitaja saattoi etenkin työkokemusta ja teatterin johdon luottamuksen saavutettuaan toimia varsin itsenäisesti. Hän tunsu teatterin pukuvaraston, auttoi ohjaajaa ja näyttelijöitä pukujen valinnassa ja tarvittaessa saattoi suunnitella koko puvustuksen.⁵¹

Puvustojen työntekijät kouluttautuivat pitkään lähinnä työtä tehdessä ja siinä oppimalla. Puvustoissa oli kirjoja, joissa esiteltiin piirroksin kansanpukuja ja muotia eri aikakausilta, mutta historiallisista alus- ja saumarakenteista pukujen toteuttajilla – puvustonhoitajilla, ompelijoilla ja vaattureilla – oli hyvin vähäiset tiedot. Pukujen leikkaukset noudattelivat yleensä oman ajan muotipuvun leikkauksia.⁵² Varsinaista ammattikoulutusta epookkipukujen kaavoittamiseen, leikkaamiseen ja toteuttamiseen ei Suomessa ollut ennen 1980-lukua. Puvustonhoitajille saatettiin tosin järjestää lyhyitä täydennyskoulutuskursseja eri aiheista jo 1950- ja 60-luvulla. Kursseilla opetettiin esimerkiksi historiallisten hattujen valmistusta ja luennoitiin pukeutumisen historiasta.⁵³

Näyttämöpukuihin liittyvän kurssimuotoisen, lähinnä puvustojen henkilökunnalle suunnatun koulutuksen määrä kasvoi 1970-luvulta lähtien. Opettajina toimivat ainakin pukusuunnittelijat Ritva Karpio, Liisi Tandefelt ja Maija Pekkanen.⁵⁴ Suomessa ammattikoulutuksen vakiinnuttamisen pioneerina toimi Suomen Kansallisteatterin puvustonhoitajana vuosina 1975–

1984 työskennellyt Terttu Pykälä, joka oli ahkerasti suorittanut täydennyskoulutuskursseja Suomessa ja ulkomailla. Pykälä ja Tandefelt suunnittelivat yhdessä ensimmäisen opetussuunnitelman koulutuslinjalle, joka oli aluksi yksivuotinen. Vuonna 1988 näyttämöpukujen valmistajien koulutus alkoi Pykälän johdolla. Pykälä opetti koulutuslinjaa eri ammattioppilaitoksissa kahdenkymmenen vuoden ajan. Monivuotisena yhteistyökumppanina toimi pukusuunnittelija Samppa Lahdenperä.⁵⁵ Nykypäivänä pukujen toteuttajat ovat taitavia ammattilaisia, joiden monipuoliseen koulutukseen kuuluu myös epookkipukujen kaavoitus ja valmistus.

Ompelija Suomen Kansallisteatterin puvustossa vuonna 1974.
Kuva: Kari Hakli / Suomen Kansallisteatterin arkisto.



Harrastajatoiminnasta ammattimaiseen pukusuunnittelijatyöhön

Pukusuunnittelijoiden ammattikunta alkoi Suomessa kasvaa vasta 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla, mutta jo 1800-luvulta ja 1900-luvun alusta tunnetaan muutamia taiteilijoita ja innokkaita teatterinystäviä, jotka nähtävästi muiden toimiensa ohella suunnittelivat pukuja teatteri- ja oopperaesityksiin. Eräs ensimmäisistä kotimaisista harrastajavoimin toteutetuista oopperaesityksistä oli *Kung Karls jakt* (1852), jonka puvut tiettävästi suunnitteli innokas teatterin ja muodin ystävä, vapaaherra ja pankkiiri August Mannerheim (1805–1876). Taiteilija Severin Falkmanin (1831–1889) on mainittu auttaneen Suomalaista Teatteria muun muassa vuoden 1881 *Romeo ja Julia* -näytelmän puku- ja lavastusasioissa: Emilie Bergbomin mukaan Falkman piirsi teoksen pukuluonnokset. Tiedetään myös, että taiteilija Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) suunnitteli puvut Kansallisteatterin *Peer Gynt* -tuotantoon vuonna 1916.⁵⁶

Myöhemmiltä vuosilta löytyy tietoja useammistakin pukujen suunnittelijoista, tosin nähtävästi ei ollut kysymys ammattimaisesta, pitkäkestoisesta toiminnasta. Esimerkiksi 1930-luvulla joihinkin Helsingin Kansanteatterin esityksiin pukuja suunnitteli Kyllikki Airola, josta emme ikävä kyllä toistaiseksi tiedä sen enempää. Samassa teatterissa työskenteli vuosina 1935–37 taiteilija Gandul Winberg, joka on nähtävästi ensimmäinen Suomessa vakinaiseksi pukujen suunnittelijaksi – pukupiirtäjän nimikkeellä – teatteriin kiinnitetty henkilö.

Gandul Winbergin pukuluonnos Paul Abrahamin operettiin *Dshainah* (1936), Helsingin Kansanteatteri.
Kuva: Teatterimuseo



Emmerich
Kálmánin operetti
*Hertiginnan av
Chicago* (1928),
Svenska Teatern.
Pukusuunnittelu
Martha Neiglick-
Platonoff. Kuva:
Rembrandt /
SLS arkiv.



Aino Acktén lyhyellä johtajakaudella 1930-luvun lopulla Suomalaisessa Oopperassa työskenteli pukusuunnittelijana Brita Klärich, jonka luonnosten mukaan valmistettuja pukuja nähtiin ainakin neljässä teoksessa vuosina 1938–39.⁵⁷ Myös muotisalongeissa suunniteltiin sekä näyttämö- että elokuvapukuja, mutta tällöin oli nähtävästi kyse lähinnä yksittäisten näyttelijöiden – usein pääosanesittäjien – nykyaikaisista ja siten heidän omalla kustannusvastuullaan olevista puvuista.⁵⁸

Kuitenkin jo 1920-luvulta lähtien Suomessa työskenteli myös ammattimaisia pukusuunnittelijoita, joiden ura kesti lopulta jopa useita kymmeniä vuosia. Kyseessä oli marginaalinen ammattiryhmä, jonka edustajat työskentelivät yleensä vierailijoina, teatteritalojen kiinteän henkilökuntarakenteen ulkopuolella. Tarvittaessa heitä kutsuttiin apuun lähinnä Helsingissä sijaitseviin suurimpiin teatteritaloihin ja elokuvayhtiöihin, kun kyseessä oli teos, johon katsottiin tarvittavan erityistä pukusuunnittelijaa. Tällaisia teoksia olivat esimerkiksi historialliset näytelmät, operetit ja baletit. Tunnetuimpia näistä pukusuunnittelijoista olivat Martha Neiglick-Platonoff, Regina Backberg ja Bure Litonius.

Martha Neiglick-Platonoff (1889–1964) suunnitteli vuosina 1926–58 pukuja yli viiteenkymmeneen operettiin, näytelmään ja balettiin lähinnä Svenska Teaternissa ja Suomalaisessa Oopperassa, mutta myös esimerkiksi Viipurin Kaupunginteatterissa 1930-luvulla. Regina Backberg (1898–1979) työskenteli pukusuunnittelijana näyttämöpukujen parissa ainakin 1930- ja 40-luvulla.

Vuonna 1938 mittavan uransa aloitti elokuvien ja epookkinäytelmien pukuasiantuntijana tunnetuksi tullut Bure Litonius (1919–72), jolla oli myös vakituinen kiinnitys Suomen Kansallisteatterin pukuasiantuntijana näytävävuoden 1943–44. Vuodesta 1946 lähtien Litonius suunnitteli yhteistyössä vaimonsa Anita Litoniuksen (1924–2008) kanssa pukuja yli 60 näyttämöteokseen ja elokuvaan. Isojen elokuvatuotantoyhtiöiden lopetettua toimintansa Litoniukset tekivät 1960-luvulla töitä televisiolle.⁵⁹



Regina Backbergin pukuluonnos tunnistamattomaan näytelmään (1934).
Kuva: Teatterimuseo.

Kirsti (Aili Somersalmi) ja Klaus (Joel Rinne) Jotunin näytelmässä *Klaus, Louhikon herra* (1942), Suomen Kansallisteatteri. Pukusiantuntijana oli Bure Litonius. Kuva: Kolmio/Museovirasto.



Pukusuunnittelijoiden määrä alkoi kasvaa 1960-luvulla ja 70-luvun alussa ja monet tuolloin aloittaneista tekivät ammatissaan pitkän uran. Vanhemmista pukusuunnittelijoista 1960-luvulla työskentelivät edelleen Bure Litonius ja Ritva Karpio, joka toimi muun muassa Taideteollisen oppilaitoksen muotiosaston opettajana. Ensimmäisen pukusuunnittelutyönsä vuonna 1958 Ylioppilasteatteriin tehnyt Liisi Tandefelt kiinnitettiin vuonna 1963 pukusuunnittelijaksi Tampereen Työväen Teatteriin. 1960-luvulla ammatissa aloittivat

Marjukka Larsson, Maija Pekkanen, Anneli Qveflander ja Maiju Veijalainen sekä Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1968 kiinnitetty Stina Lindström. Arja Tanskanen työskenteli televisiossa pukusuunnittelijana 1960-luvun puolivälistä lähtien ja Katri Naukkarinen Tampereen Työväen Teatterissa vuosina 1967–70.⁶⁰ 1970- ja 80-luvulla ammattikunta jatkoi kasvuaan. Kuten puvustojen henkilökunnasta, suurin osa myös pukusuunnittelijoista on naisia.

Pukusuunnittelijoiksi haluaville ei varhaisina vuosikymmeninä ollut tarjolla omaa koulutusta. 1940-luvun lopulla järjestämiensä vaatetusalan kurssien yhteydessä Regina Backberg piti näyttämöpukuja käsitteleviä yksittäisiä luentoja. Vuonna 1949 julkaistiin ensimmäinen, Bure Litoniuksen kirjoittama pukuja ja pukusuunnittelua käsitellyt artikkeli.⁶¹ Näyttämöpukuihin liittyviä lyhyitä täydennyskoulutuskursseja suunnattiin lähinnä puvustonhoitajille. Nähtävästi vuonna 1967 Tampereen Draamastudion ja Suomen Lavastustaiteilijain Liiton yhteistyönä järjestämälle puvustonhoitajien kesäkurssille osallistui myös pukusuunnittelijoita ja pukujen

suunnittelusta kiinnostuneita lavastajia.⁶² Monilla pukusuunnittelijoina toimineilla oli taustallaan lähinnä taide-, vaatetus- ja käsityöalan opintoja sekä täydennyskoulutuskursseja.

Kotimaisen koulutusohjelman puuttuessa pukusuunnittelijat ja ammattiin haluavat lähtivät hakemaan koulutusta ulkomailta. Erityisen suosittu oli Tšekkoslovakia. Bratislavan esittävien taiteiden korkeakoulussa opiskeli vuosina 1970–84 peräti kahdeksan suomalaista pukusuunnittelijaa.⁶³ Pukusuunnittelua opiskeltiin myös esimerkiksi Italiassa, Neuvostoliitossa ja Yhdysvalloissa sekä lyhyemmällä täydennyskoulutuskursseilla pohjoismaissa.⁶⁴

Alan kotimaiset koulutusmahdollisuudet paranivat 1970-luvun lopulta lähtien: Vuonna 1979 aloitettiin Taideteollisessa korkeakoulussa vaatetussuunnittelun osastolla kolmannen vuosikurssin opiskelijoille tarkoitettu vapaavalintainen pukusuunnittelukurssi. Kurssin opettajana toimi vuoteen 1997 saakka Helsingin Kaupunginteatterin pukusuunnittelija Maija Pekkanen.⁶⁵ Kaksivuotinen pukusuunnittelijoiden maisterinkoulutusohjelman pilottihanke toteutettiin Taideteollisessa korkeakoulussa 2000–02, ja vuonna 2003 aloitettiin samassa oppilaitoksessa maamme ensimmäinen korkeakoulutasoinen, maisterintutkintoon johtava koulutusohjelma pukusuunnittelijan ammattiin.⁶⁶

Viitteet:

1 De Marly 1982, 25–39; Lounela 2004, 136, 260, 261, 294; Rätty-Hämäläinen 1982, 118–120; Suutela 2005, 144–145; Veistjäjä 1950, 33; Weckman 2004, 8–9. Välikirjat vuosilta 1887 ja 1904 teoksessa Lounela 2004, 9, 42–43, 45; välikirja 1890–93, Teatterimuseon arkisto, Hilda ja Aapo Pihlajamäen arkisto TeaMA0104; 27 kpl välikirjoja vuosilta 1904–1947, Teatterimuseon arkisto, Eero Kilven arkisto TeaMA1109:1. Olen aiemmin korostanut vuoden 1961 työehtosopimuksen merkitystä (ks. Weckman 2005, 209) samaan tapaan kuin Reitala (1986, 61), Reitalaan viitaten Paavolainen (1992, alaviite 153 sivulla 225), Rinne (1991, 8), Lyyra (2001, alaviite 58) ja Juntunen (2010, 89). Pukuvaikeus ei kuitenkaan poistunut kokonaan vuonna 1961. Ks. Teatterimuseon arkisto, Jalmari Rinteen arkisto TeaMA1250:1, Elokuvanäyttelijäsopimus 29.12.1955, Televisiotyöehtosopimus 1961 ja Teatterityöehtosopimus 19.5.1961, 32 § Näyttämöasut; Teatterimuseon arkisto, Suomen Teatteriliiton arkisto TeaMA1019 H:1, Teatterityöehtosopimus vuonna 1963 sekä työehtosopimukset Suomen Teatteriliitto ry:n ja Suomen Kansallisoopperan säätiön sekä Suomen Näyttelijäliitto ry:n ja Kansallisoopperan Solistikunta ry:n välillä 21.2.1966, 28.7.1969, 10.2.1970 (10.2.1970 sopimusosapuoliksi tulivat myös Suomen Teatteriliitto ry ja Työväen Näyttämöiden Liitto ry) ja 30.11.1973 sekä Näyttelijäin työehtosopimus 1.8.1975.

2 Tandefelt 1986, 46; Halonen 1987, 30; Weckman 2004, 9; Reitala 2005, 25; Teatterimuseon arkisto, Teatterimuseon säätiön arkisto TeaMA1310, näyttelyluettelo *Historiallinen teatteripuku* 6.4.–14.10.1990; Suomen Kansallisoopperan puvuston johtajana 1956–1996 toimineen Ritva Kokkosen haastattelu 4.5.2009; valokuvia Tam-

pereen Työvään Teatterin *Seitsemän veljeks*en esityksistä vuosilta 1926 ja 1934 ks. esim. Teatterimuseon arkisto, TeaMK2007:032:609:1, TeaMK1991:003:266 ja TeaMK1991:025:11.

3 Aikasalo 2000, 207.

4 Lampila 1997, 91–92, 122.

5 Valokuvia esityksistä on Teatterimuseon arkistossa ja Suomen Kansallisteatterin arkistossa. Aamutakin niskalappuun on Suomen Kansallisteatterin puvustossa merkitty kaikki puvun tunnetut käyttäjät vuodesta 1913 lähtien. Nykyisten tietojen mukaan aamutakki on vuoden 1996 muodossa.

6 Ks. Lampila 1997, 105–106.

7 Byckling 2009, 100.

8 Suomen Kansallisteatterin arkisto, Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokouksen (20.5.1913) pöytäkirjan liite.

9 Rinne 1985, 89.

10 Rajala 2004, 204.

11 Teatterimuseon arkisto, Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin arkisto TeaMA1365 C:7, Helsingin Työväenteatterin kannatusyhdistys ry:n johtokunnan kokouksen pöytäkirja 26.11.1940 5. §.

12 Saarikoski 1980, 160.

13 Suomen Kansallisteatterin arkisto, Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirja 12.10.1943.

14 Rinne 1985, 158, 189–190; Veistäjä (toim.) 1950, 34; Veistäjä 1957, 305; Martin et al. 1974, 43. Juntunen (2010, 313 alaviite 175) mainitsee virheellisesti, että keskuspuvuston perustaja olisi ollut Suomen Teatterioliitto. Suomen Näyttämöiden Liitto ry muutti nimensä Suomen Teatterioliitto ry:ksi kuitenkin vasta keväällä 1965. Veistäjä 1965, 21.

15 Lappalainen & Almay 1996, 16.

16 Niinimäki & Saloniemi 2008, 18.

17 Aspelin-Haapkylä 1909, osio ”Suomalaisen Teatterin historia III”, 125.

18 Suonio 1940, 86.

19 Niinimäki & Saloniemi 2008, 25.

20 Nyström 2013, 71, 73, 81.

21 Suomen Kansallisteatterin arkisto, Suomen Kansallisteatteri Oy:n johtokunnan kertomus teatterin toiminnasta näytäntövuonna 1915–1916.

22 Niinimäki & Saloniemi 2008, 35. Ks. myös esim. Rinne 1985, 189; Laine 1967, 133–134; Sylvestersson & Puromies 1995, 56.

23 Teatterimuseon esinekokoelmat, Lahden Työvään Teatterin puvut ja tarpeisto; Seppälä 2006, 36–39.

24 Veistäjä 1950, 33.

25 Niinimäki & Saloniemi 2008, 35, 59, 69.

26 Ks. esim. Rajala 2004, 242, 373.

- 27 Lampila 1997, 299.
- 28 Niinimäki & Saloniemi 2008, 69.
- 29 Rantala et al. 1989, 196.
- 30 Teryleeni on kangas, josta yleensä puolet on villaa, puolet polyesteriä.
- 31 Rantala et al. 1989, 207, 208.
- 32 Rantala et al. 1989, 217.
- 33 Weckman 2006, 36, 59, 63–64.
- 34 Weckman 2006, 69.
- 35 Weckman 2006, 66.
- 36 Vesala 1988.
- 37 Halmekoski 1987; Kanninen 12.12.1985 (lehti on tunnistamaton, mutta artikkeli on Liisi Tandefeltin kotiarkiston leikekirjassa 7); Suomen Kansallisteatterin puvustonhoitajana 1975–84 toimineen Terttu Pykälän haastattelu 29.10.2014.
- 38 Pukusuunnittelija Erika Turusen puhelinhaastattelu 6.5.2009.
- 39 Arno Hjortista ks. Parkkinen & Sarlund 2001. Oscar Malmgrenin pukuluonnoksien säilytyspaikka on Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270, pukuluonnoskokoelma.
- 40 Byckling, 1999, 72; Ilmari 1971, 102, 104; Koski 1999, 7; Krohn 1917, 108; Laine 1967, 132–133; Paavolainen & Kukkola 2005, 48; Seppälä 1999, 24; Weckman 1997, 34, 35 (julkaisematon); Weckman 2008, 15.
- 41 Reitala 1986, 80; Reitala 1999, 95–96; Reitala 2005, 32, 37; Weckman 2005, alaviite 126.
- 42 Esim. näyttelijä Aino Mantsas mainitaan kolmen elokuvan pukujen yhteydessä vuosina 1968–1973. Elonet: Aino Mantsas [viitattu 18.1.2015].
- 43 Weckman 2005, 212 ja alaviite 31. Taideteollisuuden edustajien pukusuunnitteluvierailut mainitaan myös Maija Pekkasen julkaisemattomassa tekstissä *Teatteripukusuunnittelijat ja koulutus*. Teatterimuseon arkisto, Teatterimuseon säätiön arkisto TeaMA1310, kotelo ”Historiallinen teatteripuku -näyttely Tampere-talossa 1994–1995”. Myös lähinnä kuvittajana tunnettu Björn Landström suunnitteli pukuja mm. Åbo Svenska Teaterin lavastajana ja pukusuunnittelijana 1940-luvulla sekä myöhemmin Suomen Kansallisteatteriin. Landström 1987, 67, 301–302; *Helsingin Sanomat* 17.1.2002.
- 44 Weckman 2005, 217–218 sekä alaviitteet 116, 122; *Teatteri* 15/1962, 4.
- 45 Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270, Emelie Degerholms samling (A) 2.
- 46 Vuodesta 1902 lähtien Suomen Kansallisteatteri.
- 47 Krohn 1917, 112–113, 224–225, 256; Tompuri 1952, 11–12; Heikkilä 1998, 372; Seppälä 1999, 23–24.
- 48 Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton julkaisuja II, 1945, 74–98, Reitala 1986, 71–84.
- 49 *Teatteri*-lehden (15/1962, 4) artikkelissa työnkuvastaan kertoo yhteensä 25 vuotta ensin Helsingin Kansanteatterissa ja sen jälkeen Suomen Kansallisteatterissa puvustonhoitajana työskennellyt Oili Soininen.
- 50 Suonio 1940, 86–87.

- 51 Puvustonhoitajien suunnittelutyöstä ks. *Teatteri* 15 /1962, 4. Myös Tampereen Työväen Teatterin puvustonhoitaja Saimi Vuolteen 75-vuotissyntymäpäivien yhteydessä julkaistuissa artikkeleissa kerrotaan Vuolteen suunnitteleen teatteriesitysten puvustuksia uransa alkuvaiheilta saakka eli noin 1920-luvulta lähtien. Teatterimuseon arkisto, Tampereen Työväen Teatterin arkisto TeaMA1500 Ua:14, leikekirjat 1964–65.
- 52 Valokuvia näyttelijöistä roolipuvuissaan on esim. teoksessa Veltheim & Koski 1988, 16, 19, 22–23, 64–65, 73, 76.
- 53 Paavolainen 1992, 50. Varhaisesta suomalaisesta teatterikoulutuksesta ks. myös Karhunen 1993, 73–77; Kallinen 2001, 62. Lista Ritva Karpion opetustöistä ja opintomatkoista, Karpion kirje Joanna Weckmanille 31.7.1997 (julkaisematon).
- 54 Weckman 2006, 69 sekä alaviite 73. Maija Pekkasen opetustyöstä Juntunen 2010, 283. Lista Ritva Karpion opetustöistä, Karpion kirjeet Joanna Weckmanille 21.7. ja 31.7.1997 (julkaisematon).
- 55 Teatterimuseon arkisto, Terttu Pykälän haastattelu 29.10.2014; Pykälä 2006, 9.
- 56 Helsingin kaupunginmuseo: August Mannerheim [viitattu 29.1.2015]. Aspelin-Haapkylä 1909, 81; Heikkilä 1998, 86, 127; Krohn 1917, 140; Laitala 1994, 74–76; Laakkonen 2010, 150–151. Severin Falkman myös maalasi näyttelijä Oskari Vilhosta kuuluisan muotokuvan rooliasussa. Ks. kuva esim. Paavolainen & Kukkonen 2005, 61.
- 57 Weckman 2005, 211–212.
- 58 Weckman 2005, 212.
- 59 Weckman 2005, 211–215, 217–218; Weckman 2009, 190, alaviite 37; Suomen Kansallisteatterin arkisto, Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjat 1941–1945.
- 60 Weckman 2005, 214, 216; Seppälä & Tainio 1993, 253, 337, 357, 476; Lindström 1991, 11; International Movie Database: Arja Tanskanen [viitattu 15.1.2015]; Juntunen 2010, 315 alaviite 204.
- 61 Regina Backbergin vuosina 1946–49 järjestämistä kursseista ja Bure Litoniuksen artikkeleista ks. Weckman 2005, 214, 215; Litonius 1949.
- 62 Lista Ritva Karpion opetustöistä, Karpion kirje Joanna Weckmanille 31.7.1997 (julkaisematon); Juntunen 2010, 283.
- 63 Bratislavan esittävien taiteiden korkeakoulun nimi on Vysoká škola múzických umení (VŠMU). Bratislavassa opiskelivat Maija Pekkanen 1970–72, Liisi Tandefelt 1974 (ei siis 1973–74, kuten Juntunen 2010 esittää), Kaija Salaspuro 1973–74, Sampa Lahdenperä 1974–75, Riina Ahonen 1975–76, Maija Rotko 1976, Sari Salmela 1978 ja Leila Oksanen 1983–84. Seppälä & Tainio 1993, 442; Juntunen 2010, 315, alaviite 197.
- 64 Esim. Seppälä 2005, 112, 192, 682; Nordisk Teater Treffin (NOTT) kurssit, esim. Seppälä & Tainio 1993, 155.
- 65 Levo & Riihonen 1999, 7; Weckman 2009, 180; Juntunen 2010, 134. Tosin Juntusen teoksessa (2010, 134) mainitaan Maija Pekkasen opetustyön päättymistyön vuodeksi 1996.
- 66 Levo, Sinkkonen & Weckman 2002.

5. VARTALO NÄYTTÄMÖLLÄ

Olemme nykyisin tottuneet näkemään eri aikakausien pukeutumista hyvin uskollisesti seuraavia, tarkkaan alkuperäisvaatekappaleiden tutkimukseen ja taitavaan toteutustyöhön perustuvia pukuja etenkin historiallisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa. Ne sisältävät usein kohtauksia, joissa esiintyjät pukeutuvat tai riisuutuvat. Näemme siis myös heidän pieteetillä suunnitellut ja valmistetut alusvaatteensa – puvun alla olevat alusrakenteet, jotka muokkaavat vartalon siluettia ja kertovat esimerkiksi kulloisenkin aikakauden kauneusihanteista ja eroottisista mieltymyksistä. Vaikka esiintyjän vartalo on aina kiinnostanut yleisöä monista syistä, nykyinen tapa näyttää esiintyjä alusvaatteissaan tai peräti alasti on keskimäärin varsin nuori ilmiö Suomessa.

Vartalon muokkaus

Erityisesti naisen vartaloa on etenkin ylemmissä yhteiskuntaluokissa muokattu eri aikoina monin tavoin, kun on haluttu korostaa tiettyjä vartalon osia ja peittää toisia. Suomessa ylä- ja keskiluokka ovat noudattaneet eurooppalaisia käytäntöjä ja pukeutumismuotia.¹ Näyttämöllä ollaan vastaavasti noudatettu kulloisenakin aikana tavoiteltuja ihanteita ja arvoja esiintyjän vartalon muokkauksen ja näyttämisen suhteen. Erilaiset näyttämötaiteen lajit ovat luoneet omat pukeutumiskoodinsa, ja moraalisesti sopiva tai sopimaton ovat olleet riippuvaisia myös esiintymisympäristöstä ja yleisöstä.

Aikakauden pukeutumismuoti ja näyttämöpuku ovat olleet kiinteässä yhteydessä toisiinsa myös silloin, kun on ollut kyse epookkipuvuista. Näyttämöpuku tarkoitti pitkään vain sitä asua, jonka yleisö näki. Puvun alla esiintyjä käytti omia, oman aikakautensa alusvaatteita.



Vasemmalla: Ida Aalbergin pariisilainen korsetti 1800-luvun lopulta. Kuva: Aino Pesonen / Teatteri-museo. Yllä: Ida Aalberg, roolikuva 1880-luvun lo-pulta. Kuva: Atelier Apollo / Teatterimuseon arkisto.

Ensimmäistä maailmansotaa pidetään tärkeänä pukeutumiseen liittyvänä murrosvaiheena. Sitä edeltävänä aikana myös naisten käyttämä alusvaatetus poikkesi huomattavasti nykyaika-na käytetyistä alusvaatteista.

Jo myöhäiskeskiajalta lähtien naisten alusvaatteissa oli kyse tietyistä vaatekappaleista: paidasta, korsetista ja alushameesta. Perusajatus pysyi samana vuosisatojen ajan. Puvun alla käytettiin ihoa vasten ohuesta kankaasta ommeltua, usein avokaulaista ja lyhythihaista paitaa. Paidan päälle puettiin korsetti eli kureliivi, joka oli useimmiten ommeltu tukevasta kankaasta ja tuettu luusta ja/tai metallista valmistetuilla kapeilla ja litteillä ”luilla”. Korsetin nauhoja kiristämällä vartalon ympäröimistöjä oli mahdollista säädellä. Naiset (ja joskus myös miehet)

Toisinto 1500-luvun Tudor-tyylisestä renessansikorsetista. Korsetti on ollut näyttämöpukujen valmistajien koulutuslinjan opetuskäytössä 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa.

Toteutettu Terttu Pykälän johdolla.
Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

tiettävästi käyttivät korsetteja 1300-luvun lopulta lähtien. Eri aikoina korsettimallitkin olivat erilaisia: ne vuoroin nostivat, kavensivat, litistivät tai korostivat rintoja, vyötäröä, vatsaa, lantiota ja pakaroita. Välillä kureliivi oli näkyvä osa naisen asua. Tällöin se päällystettiin sopivalla kankaalla ja siihen kiinnitettiin erikseen hihat. Välillä kureliivi oli vaatteen yläosan alle piiloon jäävä erillinen, vartaloa muokkaava vaatekappale.



Alushameisiin yhdistettiin eri aikoina muita alusrakenteita, jotka korostivat lantiota tai pakaroita. Näihin alusrakenteisiin lukeutuivat 1600-luvulla käytössä ollut, hametta kohottamaan tarkoitettu, lantiomakkara ja 1800-luvun loppupuolella muodissa ollut, takapuolta korostanut turnyyri.

Alusrakenteet saattoivat levittää vartaloa sivusuunnassa, kuten 1500-luvulla käytössä ollut kolmiomainen espanjalainen vannealushame (espanjaksi vertugado ja englanniksi farthingale), 1700-luvulla lantiota suoraan sivuille levittäneet panierit ja pönkkähame sekä noin 1800-luvun puolivälissä käyttöön tullut krinoliini. Alkuvaiheissa krinoliini muovasi hameosasta puolipallon muotoisen, mutta 1860-luvulla painopiste siirtyi vartalon takapuolelle. Näidenkin kanssa voitiin käyttää pienempiä, topattuja, vyötärölle sidottavia ja hametta sivuilta ja takaa lievästi kohottavia ”tyynyjä”.²

Tiimalasin muotoisista tai rintakehän kupumaiseksi muokkaavista korseteista luovuttiin ensimmäisen maailmansodan aikana. Vaikka luutettujen korsettien aika oli ohitse, se ei suinkaan tarkoittanut sitä, etteikö naisvartaloa olisi edelleen muovattu. 1920-luvun ihanteellinen, litteärintainen ja -lantioinen vartalo saatiin aikaan litistämällä rinnat ja pakarat joustavasta

materiaalista valmistetulla tiukalla korsetilla tai vain ylävartalon peittäväällä joustavalla topilla. 1930-luvulla joustavat tekokuitumateriaalit ja keinosilkki tekivät alusvaatteista entistä mukavampia ja keveämpiä, mutta vatsa litistettiin edelleen. Diorin 1940-luvun lopulla luoma *New Look* vaati jälleen kapean vyötärön, joka saavutettiin vyötärökorsetilla. 1950-luvun ja 1960-luvun alun korsetti muovasi kapean vyötärön ohella rinnoista eteenpäintyöntyvät teräväkärkiset kartiot. 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla vartaloa muokkaavat korsetit jäivät vähitellen pois muodista, ja naiset siirtyivät käyttämään keveämpiä rintaliivejä.³

Mari Palon / Riikka Rantasen käyttämä turnyyripuku Anna Kareninan roolissa Vladislav Uspenskin musikaalissa *Anna Karenina* (2000), Lahden kaupunginteatteri. Pukusuunnittelu Kaija Salaspuro, toteutus Leena Mäntykallion johdolla. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Violetta Valery (Ive Patrason) oopperassa *Traviata* (1962), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Seppo Nurmimaa. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

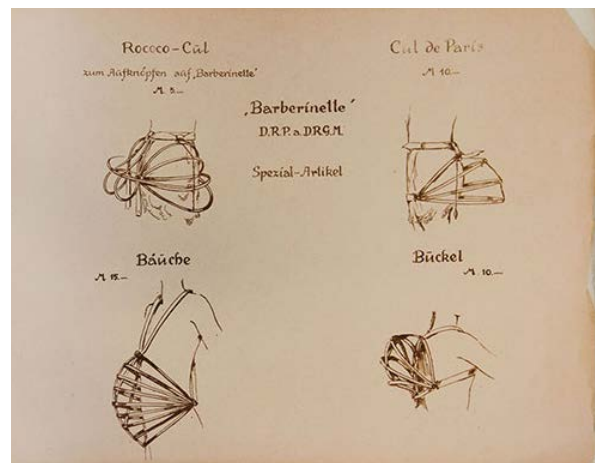




Vasemmalta Avice Crichton (Helene Hagelstam) ja Julia Lambert (Kerstin Nylander) Guy Boltonin näytelmässä *Teater* (1945), Svenska Teatern. Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.

Alla vasemmalla: Aili Somersalmen käyttämä rokokootyylinen panier. Somersalmi työskenteli Kansallisteatterissa vuosina 1908–1956. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Alla oikealla: Vartaloa eri tavoin muokkaavien Barberinette-tuotteiden esittely, teatteritarpeistoon ja pukuihin erikoistuneen berliiniläisen Leopold Verch-yrityksen tilauskatalogi 1920-luvun lopulta Suomen Kansallisoopperasta. Kuva: Teatterimuseo.



Esiintyjällä oli yllään omat alusvaatteensa myös silloin, kun näyttämöpukua sovitettiin sen valmistusvaiheessa. Pukujen kaavoitus noudatti siis kulloisenkin aikakauden omaa vartalomuotoa. Aina 1960-luvulle saakka epookkipuvuissa keskityttiin ylävartalon muokkaamisen sijasta puvun koristeluun sekä hihojen, pääntien ja kauluksen muotoihin. Epookkipukujen alla käytettiin erilaisia paniereja ja krinoliineja levittämään hametta. Niitä oli mahdollista myös tilata ulkomailta. Alushameiden merkitystä ei välttämättä ymmärretty, ja vanteet saattoivat jäädä kuultamaan hamekankaan lävitse.

Korsetin muovaaman siluetin merkitys epookkipuvulle alettiin vähitellen ymmärtää 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Ulkomaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa nähtiin huolellisesti toteutettuja, uudenlaista realistista kokonaisuutena ilmentäviä epookkipukuja. Elokuvissa ja myös suomalaisilla näyttämöillä alettiin vähitellen riisuutua ja pukeutua yleisön nähden.

Epookkipuku ei voinutkaan enää olla yhteen ommeltu kokonaisuus, johon oli teatterissa totuttu. Esimerkiksi aikaisemmin miehen renessanssipuvun jakun alla ei välttämättä ollut paitaa, vaan paidan röyhelöt oli ommeltu jakun kaulukseen ja hihansuihin, ikään kuin alla olisi ollut paita. Kun näyttämöllä riisuuduttiin, puvun piti koostua oikeista, erillisistä vaatekappaleista.

Alan tutkimus oli tuottanut uutta tietoa esimerkiksi historialliseen vaatetukseen kuuluvista alusrakenteista. 1970- ja 80-luvulla alkoi olla saatavilla opaskirjallisuutta ja koulutusta siihen, miten menneiden aikakausien korsetteja ja erilaisia alusrakenteita oli mahdollista toteuttaa. Etenkin naisten epookkipukujen kohdalla oli pitkään totuttu oman ajan kaavoituksella ja menetelmin tehtyyn ohuen lenkimäiseen toteutustapaan. 1970-luvulla alettiin käyttää tarpeeksi jäykkiä tukikankaita ja lisätä jäykistäviä ”luita”. Otettiin myös käyttöön tietyn aikakauden mallin mukaan tehty korsetti. Näin saatiin naisten epookkipukujen yläosiin useille tyylikausille ominaista kiinteyttä. Esiintyjät eivät ole aina olleet kovin innoissaan aikakauden tyylin mukaan toteutetuista korseteista, vaikka niiden avulla on ollut mahdollista saavuttaa tavoiteltu pukeutumistyyli ja liikkumistapa. Näyttämöllä korsettia tai luutettua yläosaa ei kuitenkaan ole ollut tarkoitus käyttää entisajan lailla vartalon kaventamiseen vaan luomaan sille tietty, aikakauden tyyliin ominainen muoto ja siluetti. Nykyisin monissa näyttämöteoksissa on kohtauksia, joissa esiinnyttäen alusvaatteissa, ja tällöin kulloisenkin aikakauden alusvaatteiden tuntemus on sekä

pukusuunnittelijalle että puvun toteuttajalle tärkeää. Kun alusvaatteesta tuleekin näyttämöpuku, sen ulkomuotoon ja koristeluun panostetaan enemmän kuin niihin alushameisiin, jotka jäävät hameiden alle piiloon ja joita ei ole tarkoitettu näyttämöllä nähtäviksi.

Peittää vai paljastaa?

Kulloisenkin ajan käsitykset sopivasta ja sopimattomasta pukeutumisesta ovat vaikuttaneet myös siihen, mitä esiintyjillä on ollut yllään näyttämöllä. Välillä siveellisyys on vaatinut lähes koko vartalon peittämistä, mutta eniten moraalisen paheksunnan kohteena ovat olleet etenkin naisten rintojen, käsivarsien ja säärien näyttäminen – siis päántien, hihojen ja hameenhelman paljastavuus. Euroopassa 1800-luvun puolivälissä, leveiden hameiden ollessa muodissa, vartalon muodot paljastava kapeamallinen vaatetus ei ollut ainoastaan epämuodikasta, vaan sitä pidettiin syntisenä ja paheksuttavana. Näyttämöllä paljaiden säärien tai käsivarten näyttäminen oli sopimatonta, ja ne piti verhota vähintään ihonvärisillä trikoilla. Myös miesten epookkipuvuista jätettiin pois sopimattomana pidettyjä osia, kuten esimerkiksi viktoriaanisen



Premiärminister Maubert (Erik Fröling) ja Baronessan Clarisse (Yrsa Cannelin) Karl Farkasin ja Hans Langin musiikinäytelmässä *Kungliga Logen* (1940), Svenska Teatern. Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.

Knut Weckman nimiroolissa Brandon Thomasin näytelmässä *Charleyn täti* (1894), Suomalainen Teatteri.
Kuva: Teatterimuseon arkisto.

ajan Englannissa miehen renessanssipuvun braguette eli ”kalukukkaro”.⁴ Jopa Pariisissa vuosisadan vaihteen viekoittelevat kokotit eli varietee-esiintyjät, laulajat ja tanssijat käyttivät aikakauden mittapuun mukaan välillä varsin rohkeiden esiintymisasujensa alla paljaan ihon peittävää sukkapukua. Sukkapuku eli ”maillot” peitti navan, nännit ja varpaat.⁵ Kuten monet muutkin konventiot, käsitykset sopivasta pukeutumisesta tai sen rajoista ovat saattaneet olla julkilausumattomia, mutta silti yleisesti tiedossa ja hyväksytyjä. Sekä teatterissa että elokuvissa on tasapainoteltu sopivan ja sopimattoman rajamaastoissa, mikä on saattanut olla myös osa teosten viehätystä.



Siinä missä miesten pukeutuminen naisten vaatteisiin on ollut suosittu ja lähinnä koomiseksi mielletty käytäntö, naisten esiintyminen miesten vaatteissa on ollut pikemminkin eroottisesti virittyntä. Naisten esiintyminen niin kutsutuissa housurooleissa on vanha traditio, jota alettiin Englannissa enenevässä määrin paheksua 1800-luvun alkupuolella. Kyse oli siitä, että näytelmän juonen varjolla naisesiintyjä pukeutui miesten tiukkoihin polvihousuihin. Näin päästiin esittelemään naisesiintyjän vartaloa ja etenkin sääriä. Vaikka Englannissa arvonsa tuntevat suurten näyttämöiden naisnäyttelijät lopulta kieltäytyivät esiintymästä housurooleissa, tapa jatkui pienemmissä teattereissa, pantomiimiesityksissä⁶ ja oopperanäyttämöillä. Oopperassa tietyt roolit edellyttävät korkeaa äänialaa. Tunnettuja housurooleja ovat esimerkiksi *Figaron häiden* Cherubino ja *Ruusuritarin* Octaviano.



Kreivitär (Liisa Linko)
ja Cherubino (Aino
Elenius) Mozartin
oopperassa *Figaron
häät* (1949), Suo-
malainen Ooppera.
Kuva: Tenhovaara /
Suomen Kansallis-
oopperan arkisto.

Välillä paheksuntaan riitti pienikin epäily poikkeamisesta yleisesti hyväksytyistä pukeutumismormeista. 1900-luvun alussa Suomen Kansallisteatterissa näytellyt Elli Tompuri kertoo muistelmissaan saaneensa asuunsa liittyvää paheksuvaa katsojapalautetta, jonka Emilie Bergbom välitti hänelle. Eräs vapaaherratar oli valittanut, että Tompuri esiintyi *Scapinin kujeissa* ”ilman alushameita ja mustat trikoot näkyivät”. Tompuri oli näyttänyt, että hänellä oli yllään peräti kolme alushameita. Muistelmissaan hän toteaa, että tuolloin ”jokaisella säädyllisellä naisella täytyi näet olla vähintään kaksi alushameita”.⁷ Jalmari Rinne puolestaan muisteli rikkoneensa 1920-luvun sopivaisuussääntöjä vaihtaessaan *Lellipoika*-farssissa näyttämöllä päällyshousuja, jolloin roolihahmon hienot, keltaiset, silkkiset alushousut näkyivät. Tästä pahastui Turun yliopiston rehtori.⁸

Jos siis alusvaatteisillaan esiintymisenkin oli kyseenalaista, alastomuus näyttämöllä oli pitkään täysin sopimatonta. Näyttelijä Tarmo Mannin mukaan ensimmäisen kerran suomalaisella teatterinäyttämöllä esiinnyttiin alasti vuonna 1946. Kyseessä oli Helsingin Kansanteatterissa esitetty näytelmä *Noita palaa elämään*. Pääroolia esittänyt Ritva Arvelo ei suostunut esiintymään alastomana, vaan käytti ihonvärisiä kokovartalotrikoita. Arvelon siirryttyä Kansallisteatteriin roolin sai Ella Eronen, joka kohtauksessa juoksi alastomana näyttämön poikki. Mannin mukaan näin ”ennenkuulumattomasta asiasta puhuttiin ja kohistiin silloin yleisesti kaupungilla”.⁹

1900-luvun alusta lähtien keskusteltiin myös elokuvissa nähtävien pukujen siveellisyydestä. Vuonna 1908 Valkonauhaliitto järjesti suuren siveellisyyskonferenssin, jossa puheenaiheena oli elokuvien turmiollisuus. Kolmisointu-yhdistyksen tuomareista, papeista ja opettajista koostuva valiokunta arvioi Helsingin elokuvaohjelmistoa 1909–10 ja paheksui erään näyttelijättären avointa kaula-aukkoa: ”kuvan aistillisuutta lisää neidin ylen dekolteerattu puku.”¹⁰ Tutkija Sakari Toiviainen on todennut, että mykkäelokuvan vuosista 1960-luvun alkuun myös suomalaisten elokuvien moraalialia sääтели yhdysvaltalaisista niin kutsuttua Hayesin koodia (Motion Picture Production Code 1930–68) vastaava järjestelmä. Sopivien ja sopimattomien aiheiden sekä niiden käsittelyn ohella ohjailtiin tapaa, jolla näytettiin etenkin naisvartaloa. Esimerkiksi vuoden 1935 suomalaisen elokuvan tarkastusohjeessa kielletään paljastavien tanssipukujen ohella esittämästä ”säädytöntä alastomuutta [...] riisuuntumiskohtauksia tai muuten säädy-

töntä ruumiin paljastamista kiihottavassa tarkoituksessa”. Toiviaisen mukaan siinä missä esimerkiksi amerikkalaisissa elokuvissa alastomuus oli ehdottomasti kielletty, Suomessa se oli mahdollista, mikäli näyttelijää kuvattiin kaukaa, takaapäin tai sivulta. Tosin esimerkiksi *Nuorena nukkunut* -elokuvan (1937) saunakohtaus, jossa näkyi Siljan (Regina Linnanheimo) paljas selkä takaapäin, herätti moraalista närkästystä.¹¹ Näyttelijä Ismo Kallio puolestaan on kertonut muistelmissaan *Charleyn täti* -esityksen (Turun Kaupunginteatteri 1959) kohtauksesta, jota erään teinitytön äiti oli pitänyt hieman sopimattomana. Kohtauksessa Kallio riisui miehen vaatteiden päältä tätihahmon asun ja syödä rouskutti omenat, joista hän oli rakentanut ”tädin” rinnat.¹²

Charley (Ismo Kallio), Jack (Rauli-Pertti Sabelli), Amy (Ritva Valtakoski), Kitty (Tiina Rinne) Frank Loesserin musikaaliversiossa *Charleyn täti* (1959), Turun Kaupunginteatteri. Puvut toteutettu Helvi Salon johdolla.

Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Vähitellen länsimainen suhtautuminen vartalon näyttämiseen ja alastomuuteen kuitenkin muuttui. 1960-luvulla kalsareiden näkyminen ei nähtävästi ollut enää niin häpeällistä kuin aiemmin.¹³ 1960-luvun alussa elokuvissa ja 1960-luvun lopulla myös näyttämöllä esiinnyttiin avoimesti alasti. Englannissa teatterisensuuri poistettiin vuonna 1968. Samana vuonna ehkä tunnetuin esimerkki alastomuudesta näyttämöllä oli hippimusikaali *Hair*, jossa Yhdysvalloissa esiinnyttiin alasti. Suomessa *Hair*-musikaali nähtiin vuonna 1969, ja tuolloin Tampereella esiinnyttiin trikoissa, mutta Helsingissä alasti. Asenteiden muutoksesta huolimatta etenkin pienempien paikkakuntien iäkkäämpi teatteriyleisö suhtautui edelleen alastomuuteen ja sukupuolisuuteen puritaanisesti ja kaksinaismoralistisesti.¹⁴ Alastomuudesta tuli nopeasti myös keino herättää huomiota ja provosoida paheksuntaa. Myöhemmin alastomuudesta on tullut yksi valinta muiden joukossa, vaikka se tosin yleisöstä riippuen saattaa edelleen herättää joko paheksuntaa tai erityistä kiinnostusta.



Ellie (Seija Silfverberg) ja Frank Schultz (Heikki Värtsi) Jerome Kernin musikaalissa *Teatterilaiva* (1960), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Seppo Nurmimaa. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Shakespearen näytelmä
Romeo och Giuletta
(1976), Svenska
Teatern. Pukusuun-
nittelu Maija-Liisa
Thomenius ja Ralf
Forsström. Kuva: Peter
Widén / Svenska
Teaternin arkisto.



Viitteet:

- 1 Ks. esim. Kopisto & Sihvo 1996, Pylkkänen 1982, Lampinen et al. (toim.) 1983.
- 2 Alusvaatteiden varhaisemmasta historiasta ks. esim. Willet & Cunnington 1992, 11, 13, 33, 48–51, 87–91, 115–118, 127–128, 130–134, 163–168, 176–181; Kopisto & Sihvo 1996, 5, 15, 18–20, 48–49; Lindfors & Paimela 2004, 16–17, 21–22, 89–90, 151, 153–154.
- 3 Ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä alusvaatetuksen historiasta ks. esim. Willet & Cunnington 1992, 244–245; Lindfors & Paimela 2004, 90, 152–153; Lampinen et al. (toim.) 1983, 77, 94–95.
- 4 De Marly 1982, 79.
- 5 Kalha 2014, 9–10.
- 6 Stanton & Banham 1996, 118; de Marly 1982, 79–80.
- 7 Tompuri 1952, 258–259.
- 8 Rinne 1985, 157–158.
- 9 Eteläpää (toim.) 1986, 121.
- 10 Honka-Hallila 1995, 31.
- 11 Toiviainen 1991, 7; Elokuvan tarkastusohjeisto 1935, Sedergren 2006, 21–29; Hayesin koodista ks. Wikipedia.org.: Motion Picture Production Code (viitattu 31.1.2015); Rytkönen 2008, 193. Lisää alastomuudesta elokuvassa ks. Sedergren 2006 347, 354.
- 12 Kievari (toim.) 2005, 59.
- 13 Lönnqvist 2008, 163.
- 14 *Hair*-esitykset Suomessa: ks. teatterin esitystietokanta Ilona [viitattu 24.1.2015]; Paavolainen 1992, 82, 86, 249, alaviite 5 sivulla 230.

6. TULKINTAA JA TYYLITTELYÄ – Epookkipuvut eri aikoina

Epookkipuvut ovat eri aikoina näyttäneet erilaisilta, vaikka lähtökohtana olisi ollut sama historiallinen tyylikausi. Pukujen ulkomuotoon ovat vaikuttaneet muun muassa yleisemmät kauneuteen, muotiin ja moraaliin liittyvät ihanteet, teatterin omat perinteet, taloustilanne, käytössä olleet materiaalit sekä pukujen suunnittelijoiden ja toteuttajien taidot ja koulutus. Epookkipuvuilla on myös kiinteästi näyttämötaiteen virtauksiin liittyvä historiansa. Epookkipukujen estetiikkaan ovat vaikuttaneet kulloinkin ajankohtaiset ohjaajantyön ja esiintymisen arvot, käytännöt ja ilmaisutavat sekä se, mitä teatterissa on eri aikoina pidetty visuaalisesti kiinnostavana ja tarpeellisena.¹

Puvut, lavastus, valaistus ja erityisesti 1900-luvun lopulta lähtien myös äänimaailma ovat kaikki näyttämökuvaan merkittävästi vaikuttaneita seikkoja. Näyttämöltä välittyvän visuaalisen kokonaiskuvan kannalta pukujen ja lavastuksen suhde on ollut olennainen. 1800-luvun

Lavastuksen ja puvutuksen yksityiskohtaisen runsasta historiallista realismia ihailtiin etenkin 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa.

Kirsti (Hilda Pihlajamäki) ja Elina (Helmi Lindelöf) Numersin näytelmässä *Elinan surma* vuodelta 1906 tai 1907, Suomen Kansallisteatteri.

Kuva: Martikainen ja Kni / Teatterimuseon arkisto.



lopun ja 1900-luvun epookkipukuajattelussa on nähtävissä kaksi suosiossa vuorotellutta, välillä toisiinsa kietoutunutta lähestymistapaa: realismi ja tyyllittely.² Näiden suhde runsauteen ja yksinkertaisuuteen muokkasi visuaalista lopputulosta. Välillä lavastuksissa ja puvuissa on pyritty äärimmäisen runsaaseen, pikkutarkkaan realismiin tai yhtä lailla yksityiskohdilla kuorutettuun, pursuilevaan tyyllittelyyn. Välillä sekä realistinen että tyyllitelty skenografia ovat olleet pelkistettyjä ja kaikesta koristeellisuudesta riisuttuja. Välillä kiinnostavuus on löydetty realistisen ja tyyllittelyn yhdistelmästä, jolloin vaikkapa lavastus on ollut pelkistetty, mutta puvustus on tavoitellut realistisuutta ja pohjautunut vaatetuksen ja pukeutumisen historiaan.

Pelkistetty lavastus ja tyyllitellyt, yksinkertaiset puvut olivat leimallisia 1950- ja 1960-luvulla. Brand (Edvin Laine) ja Agnes (Eeva-Kaarina Volanen) Ibsenin näytelmässä *Brand* (1954), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Ihanteena realismi

Kiinnostus historiantutkimusta, arkeologiaa ja samalla eri kansojen pukeutumisen historiaa kohtaan kasvoi 1800-luvulla. Tuolloin innostuttiin myös entistä tarkempaan tutkimukseen pohjautuvista, mahdollisimman realistisista, ”aidon” näköisistä historiallisten näytelmien lavastuksista ja epookkipuvuista. Edelläkävijöihin lukeutuivat Lontoossa toimineet Lucia Vestris, joka johti 1830-luvulta lähtien useampaakin teatteria (Olympic Theatre, Covent Garden ja Lyceum Theatre), sekä Charles Kean, joka toimi 1850-luvulla teatterinjohtajana (Princess Theatre) ja kiersi seurueensa kanssa esiintymässä myös Manner-Euroopassa. Madame Vestris ja Charles Kean toteuttivat muun muassa keskiajalle sijoituvia esityksiä, joiden puvustuksessa ja lavastuksessa painotettiin historiantutkimusta ja yksityiskohtaista todellisuuden jäljittelyä.³ Keanin epookkipuvustustyylistä ja lavastuksista innostunut Saxe-Meiningenin herttua Georg II perusti oman teatteriseurueen, josta tuli 1800-luvun lopulla aikansa ihailluin teatteri. Meiningenin herttuan seurue oli kuuluisa tarkkaan historiantutkimukseen pohjautuvista, autenttisen näköisinä pidetyistä epookkipuvuistaan ja lavastuksistaan. Seurue esiintyi ympäri Eurooppaa vuosina 1874–90 ja toimi esikuvana monille 1900-luvun tunnetuimmille teatterintekijöille, kuten André Antoinelle ja Konstantin Stanislavskille.⁴

Näyttämökuvan etnografinen tarkkuus kiinnosti myös Suomalaisen Teatterin pitkäaikaista johtajaa Kaarlo Bergbomia. Meiningenin herttuan seurueen esityksen Bergbom näki ensimmäisen kerran vasta vuonna 1889, mutta ennen tätä hän oli jo tutustunut seurueen tyyli-ihanteisiin lukuisilla Euroopan-matkoillaan. Bergbom käytti monissa ohjauksissaan asiantuntija-apua ja etsi taustatietoa pukujen ja lavasteiden suunnittelua varten esimerkiksi arkeologien löydöistä. Tutkija Liisa Bycklingin mukaan Bergbomilla oli pyrkimys luoda samankaltaista visuaalista juhlaa kuin se, jota hän oli nähnyt esimerkiksi Pietarin teattereissa. Taloudelliset resurssit eivät tietenkään olleen samat, sillä talousvaikeudet leimasivat etenkin Suomalaisen Teatterin alkutaivalta.⁵ Bergbom kuitenkin ymmärsi näyttämön visuaalisen puolen olevan tärkeä osa kokonaistaideteosta, ja teatterikriitikot antoivat arvoa sille, että Suomalaisessa Teatterissa pyrittiin pitämään huolta puvuista ja ”naamioituksesta”.⁶

Suomessa pidettiin 1800-luvulla ja pitkään 1900-luvulla itsestään selvänä, että historialliseen



Melinda (Irja Simola) Ferenc Erkelin oopperassa *Bánk Bán* (1943), Suomalainen Ooppera. Pukusuunnittelu Tivadar Márk. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Axel Ahlberg Calderónin näytelmässä *Elämä on unelma* (1905), Suomen Kansallisteatteri.

Ahlberg esitti samaa roolia jo Suomalaisen Teatterin aikaan. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



aikaan sijoitetut teokset esitettiin tyyliltään historiallisissa asuissa. Lisäksi katsottiin, että esityksen puvustuksen piti pyrkiä kuvaamaan nimenomaan sitä aikakautta, johon kyseisen näytelmän tapahtumat sijoituivat. Ei ajateltu, että aikakauden voisi valita vapaasti. Näytelmän tapahtumia ei saanut siirtää varsinkaan myöhempään aikaan. Epookkipuvuista kirjoittanut pukuasiantuntija Bure Litonius totesi vuonna 1949, että ohjaajan tuli valita ”näytelmän luonteeseen” sopiva aikakausi, mikäli näytelmäkirjailija ei ollut itse määritellyt näytelmän tapahtuma-aikaa. Litoniuksen mukaan ohjaaja ei kuitenkaan missään tapauksessa saanut siirtää tapahtuma-aikaa näytelmäkirjailijan kuolemaa myöhäisempään ajanjaksoon, sillä tämä olisi väärin sekä kirjailijaa että hänen näytelmänsä kohtaan.⁷

Vaikka 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa ihanteena oli pyrkiä mahdollisimman realistiseen epookkipuvustukseen, käytännössä samassa esityksessä saatettiin nähdä pukutyylejä useamman sadan vuoden ajalta. Kuva-aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että etenkin keskiaika ja renessanssi helposti sekoittuivat eräänlaiseksi epämääräiseksi menneisyydeksi. Niinpä keskiaika- ja renessanssityylisiä pukuja voitiin käyttää samoissa esityksissä. Myös samassa puvussa saatettiin yhdistellä eri kausien muotipukujen piirteitä useiden satojen vuosien ajalta. Tiedyt historiallisen muodin piirteet ovat selvästi olleet suosituimpia kuin toiset. Esimerkiksi keskiaikaa mukailevissa epookkipuvuissa on usein käytetty sydänkeskiajan romaanisen kauden puvuille ominaista lantiolle kiedottua vyötä sekä myöhäiskeskiaikaisia, goottilaisen tyylin koristeileikkaita hihoja, pitkiä laahuksia ja suippoja hennin-päähineitä huntuihin.

Moni 1800- ja 1900-luvulla suosittu ooppera ja näytelmä sijoittui 1400- ja 1500-luvun tienoille. Näyttämöillä nähtiin siis runsaasti renessanssityyppisiä pukuja. Erytisen suosittu oli 1500-luvun puolivälistä lähtien vallinnut espanjalainen muoti. Siihen kuuluivat naisten kartionmuotoiset pönkkähameet sekä miesten ja naisten käyttämät pyöreät myllynkivikaulukset.⁸ 1800- ja 1900-luvun valtavirran teatterissa ihanteena olivat usein aidon näköiset epookkipuvut, mutta valokuvista voi todeta, että esitysaikakauden muoti- ja kauneusihanteet vaikuttivat etenkin naisten ulkomuotoon. Pukujen yläosien leikkaukset ja muodot sekä meikit ja kampaukset noudattelivat oman ajan muotia. Tavoitellun tyylin kannalta olennaiset korsetit ja alushameet puuttuivat. Miesten renessanssityylisiä pukuja oli helppo muunnella sopiviksi myös 1600-luvun alkuun sijoittuviin esityksiin. Samaan yläosaan voitiin liittää joko 1500-luvun muotia edustavat pönkkähousut tai hieman myöhäisemmän ajan polvihousut. Varhaisempaan tyyliin kuuluva myllynkivikaulus saatettiin vaihtaa olkapäillä lepäävään pitsikaulukseen.

1700-luvun rokokoomuodista poimitut piirteet olivat suosittuja etenkin satunäytelmien, operettien ja oopperoiden näyttävänä puvustustyylinä. Valkeiksi puuteroidut peruukit, leveät hameet, hiharöyhelöt ja pitsikaulukset ovat edustaneet liioittelevaa, monien silmiin ehkä keikarimaista ja naurettavaa pukeutumistyyliä, mutta toisaalta myös sadunomaista, romanttista, jopa eroottista kauneutta.



Vasemmalla ylhäällä:
Valentine (Anne-Charlotte
Winter) Meyerbeerin oop-
perassa *Hugenotit* (1936),
Suomalainen Ooppera.
Kuva: Tenhovaara / Suomen
Kansallisoopperan arkisto.

Juhana Fleming (Martti Seilo)
ja Sigrid Stålarin (Elli Pihlaja)
Selim Palmgrenin oopperassa
Daniel Hjort (1938), Suoma-
lainen Ooppera. Kuva: Tenho-
vaara / Suomen Kansallisoop-
peran arkisto.

Kreivi Nevers (Oiva Soini)
Meyerbeerin oopperassa
Hugenotit (1936), Suo-
malainen Ooppera. Kuva:
Tenhovaara / Suomen
Kansallisoopperan arkisto.

Pia Ravenna nimiroolissa Leo Fallin operetissa *Madame Pompadour* (1929), Svenska Teatern. Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.



Ernesto (Veikko Tyrväinen) ja Norina (Marja Eskola) Donizettin oopperassa *Don Pasquale* (1961), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Seppo Nurmimaa. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.



Dorabella (Liisa Linko) Mozartin oopperassa *Cosi fan tutte* (1942), Suomalainen Ooppera. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Teatterimuseon kokoelmiin kuuluvan rokokootyylisen, violetin samettitakin on lahjoittanut Suomen Kansallisteatteri. Takkia on käytetty Suomalaisen Oopperan *Sevillan Parturi* -tuotannossa vuonna 1916, kun ooppera oman näyttämön puutteessa esiintyi Kansallisteatterin näyttämöllä. Vuonna 1935 Tauno Palo käytti samaa takkia Carlo Goldonin näytelmässä *Viuhka*. Takki on todennäköisesti peräisin 1800-luvun lopusta, joten se kuului jo Suomalaisen Teatterin aikaiseen puvustoon.

Paroni del Chedro (Tauno Palo) ja kreivi Rocca Marina (Yrjö Tuominen) Carlo Goldonin näytelmässä *Viuhka* (1935), Suomen Kansallisteatteri. Kuva: Savia / Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Alla yksityiskohta Tauno Palon käyttämästä samettitakista.
Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.



Tyylittelyä ja tyylien kirjoja

Realistista ja naturalistista taidekäsitystä haastamaan syntyivät 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa symbolismi ja ekspressionismi, jotka korostivat sisäistä tunnetta ja ilmaisua. Uudet suuntaukset haastoivat illusionistisen teatterin. Suomessa uudistuminen oli hidasta, ja niin kutsuttuja tyyppipukuja ja tyyppikulisseeja käytettiin vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Maalattut, tavallisimmin realismia tavoitelleet taka- ja sivufondit tekivät kuitenkin vähitellen tilaa kolmiulotteisemmalle tilan hahmottamiselle. Historiallista realismia edustanutta epookkipuvustustraditiotakin saatettiin jo kyseenalaistaa.

Erilaisia, tosin lukumäärältään vähäisiä modernistisia kokeiluja sekä lavastusten että pukujen parissa alettiin Suomessa nähdä 1910-luvun lopulta lähtien. Aikaa on kutsuttu varsinaisen lavastustaiteen syntyvaiheeksi Suomessa. Tällöin esimerkiksi Suomen Kansallisteatteriinkin palkattiin lavastajiksi nuoria kuvataiteilijoita: Eero Snellman, Matti Warén ja Henry Ericsson. Svenska Teaternin lavastajana toimi 1920-luvulla saksalainen Stefan Welcke, joka suunnitteli vahvasti pelkistettyjä lavastuksia. Tampereen Työväen Teatterin lavastaja Jussi Kari puolestaan inspiroitui Berliinissä vuonna 1922 näkemistään ekspressionistisista esityksistä.⁹

Esitystraditioita ja vanhan ohjelmiston näyttämöllepanoa pyrki uudistamaan myös Louis Laber (1889–1929), joka oli kiinnitetty Suomalaisen Oopperan pääohjaajaksi 1920-luvun lopulla. Laber vaikutti voimakkaasti lavastuksiin ja suunnitteli myös pukuja, mutta hänen toimintansa jäi hyvin lyhyeksi varhaisen kuoleman takia. Laberin kuoleman jälkeen Suomalaisessa Oopperassa palattiin nopeasti tuttuun ja turvalliseen.¹⁰

Sotien välisellä ajalla historiallisten näytelmien ja oopperoiden näyttämötoteutusten ihanteena saattoi edelleen olla mahdollisimman ”aidon” näköinen epookkipuvustus. Käytännössä etenkin naisten puvut edustivat kuitenkin tyyliteltyä historiallisuutta, johon oman ajan kauneusihanteet ja pukeutumismuoti löivät erittäin näkyvän leimansa. Naisten epookkipuvut olivat usein ohuita ja leninkimäisiä. Pukujen koristelu saattoi olla runsasta ja röyhelistä. Ylävartaloa muokkaavaa ja ryhtiä antavaa luutettua korsettia ei ollut enää 1910-luvun jälkeen käytetty yleisessä pukeutumisessa eikä sitä käytetty enää myöskään teatterissa. 1800-luvun lopulla ja



Tšaikovskin ooppera *Eugen Onegin* (1959), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu Ritva Karpio. Kuva: Taisto Tuomi / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Sophie (Anna Mutanen) Richard Strauss'n oopperassa *Ruusuritari* (1952), Suomalainen Ooppera. Kuva: Finlandia-Kuva Oy (Amanita Oy), Suomen Kansallisoopperan arkisto.

1900-luvun alussa teatterit olivat hankkineet ulkomailta historiallisten mallien mukaan kudottuja, raskaita sametteja ja damastikankaita, mutta ensimmäisen maailmansodan jälkeen suosiossa olivat selvästi ohuimmat kankaat, esimerkiksi tekosilkki ja mahdollisesti huonekalukankaat, joiden keveys ja kuviointi oli suunniteltu miellyttämään kyseisen ajan asiakaskuntaa. Tekosilkkit olivat suosittuja etenkin rokokoopuvuissa vielä 1950-luvulla.

Myös ulkomaisissa ja kotimaisissa elokuvissa nähdyt epookkipuvustukset ja elokuvapuvuista kertovat lehtiartikkelit saattoivat vaikuttaa sekä teatterintekijöiden että yleisön käsityksiin siitä, miltä ”aidot” epookkipuvut näyttivät. Anneli Lehtisalo on väitöskirjassaan todennut ulkomaisten esikuvien vaikuttaneen suomalaisiin historiallisiin elokuviin. Lehtisalon mukaan suomalaisessa elokuvakulttuurissa oli 1930–50-luvuilla omaksuttu muun muassa puvustukseen ja lavastukseen liittyvät kansainvälisen elokuvateollisuuden tavat esittää menneisyyttä historiallisissa elokuvissa.¹¹ Toisin kuin teatterissa, historiallisissa elokuvissa realismi oli hallitseva suuntaus koko vuosisadan ajan. Pyrkimyksenä oli mahdollisimman aito ja uskottava ajankuva.¹²

Toisen maailmansodan jälkeen uusia virikkeitä haettiin Euroopasta.¹³ Suomalaisessa Oopperassa¹⁴ vieraili säännöllisesti ulkomaisia ohjaajia, jotka 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla toivat mukanaan uudenlaista, pelkistettyä ohjaustyyliä, joka näkyi myös esitysten puvuissa ja lavastuksessa. Uudet teatterikäsitkset löivät leimansa koko scenografiaan. Aiemmin runsasta ja tyylieltyä, epämääräistä historiallisuutta noudatelleita epookkipuvustuksia alettiin uudistaa.¹⁵ 1950-luvulla suunniteltiin visuaalisesti tyylieltyjä, ja aiempaa yksinkertaisempia lavastuksia ja pukuja. Vanhoja epookkipukuja ei välttämättä voitu tai haluttu enää käyttää, sillä ne eivät sopineet aikaisempaa pelkistetympää kokonaistaideteosta hakevaan ajatteluun. Esimerkiksi *Eugen Onegin* -oopperan (1959) pukusuunnittelija Ritva Karpio suunnitteli puvut lähtökohtanaan 1830-luvun muoti, mutta yksinkertaisti pukumalleja ja käytti selkeitä värripintoja, joihin hän oli saanut inspiraation matkoillaan näkemästään Ukrainan arojen voimakkaasta värimaailmasta.¹⁶

Pelkistetty linja jatkui ja voimistui 1960-luvulla. Epookkipuvuissa käytettiin esimerkiksi voimakkaita värikkönrasteja ja aiempaa jäykempiä materiaaleja, joiden avulla puvuista tuli jopa veistoksellisia.¹⁷



Kuningas Marke (Hannu Heikkilä)
Wagnerin oopperassa *Tristan und Isolde*
(1965), Suomen Kansallisooppera.
Pukusuunnittelu Anneli Qveflander.
Kuva: Taisto Tuomi / Suomen
Kansallisoopperan arkisto.



Rangoni (Hannu Heikkilä) ja Marina Mnishek (Aino Takala) Musorgskin oopperassa *Boris Godunov* (1969), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu Anneli Qveflander. Kuva: Lehtikuva.



Ilona Koiviston käyttämä puku prinsessa Clarissan roolissa Prokofjevin oopperassa *Rakkaus kolmeen appelsiiniin* (1970), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu Anneli Qveflander. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Vasemmalta Madame de Montreuil (May Pihlgren), Baronessan de Simiane (Gerda Ryselin) ja Renée, Markisinnan de Sade (Christina Indrenius-Zalewski) Yukio Mishiman näytelmässä *Markisinnan de Sade* (1970), Svenska Teatern. Pukusuunnittelu Birger Kaipainen. Kuva: PF-Studio, Henrik Sundström / SLS arkiv.



Klassikkoja moderneissa puvuissa

Tuttujen klassikkojen esittäminen täysin nykyaikaisissa puvuissa rantautui Suomeen hitaasti. Hannu-Ilari Lampilan mukaan perinteisesti epookkipuvuissa esitettyjä oopperateoksia alettiin Keski-Euroopassa esittää moderneissa puvuissa 1920-luvulla.¹⁸ Vuonna 1927 Kansan Näyttämön johtaja Mia Backman ohjasi teatterissaan *Hamletin*, joka esitettiin moderneissa puvuissa – Hamlet itse oli pukeutunut smokkiin. Myös muille teatterin osa-alueille yltänyt kokeilu herätti näyttelijöissä suurta hilpeyttä.¹⁹

Yksittäisten innostuneiden tekijöiden pukukokeilut vaikuttivat varsin hitaasti konservatiiviseen valtavirtaan. Esimerkiksi 1930-luvulla Suomalaisessa Oopperassa vierailut saksalainen ohjaaja ei lainkaan hyväksynyt Wagner-tuotantojen tai puhenäyttämöllä Shakespeare-esitysten pukujen modernisoimista, jota hän oli kotimaassaan nähnyt jo 1920-luvulta lähtien.²⁰ Vuoden 1953 *Fra Diavolo* -esitys oli ilmeisesti ensimmäinen historiaan sijoittuva teos, jossa Suomalaisen Oopperan laulajat puvustettiin epookkipukujen sijasta moderneihin asuihin. Teatteri Jurkassa nähtiin samana vuonna August Strindbergin *Neiti Julie*, jossa perinteeksi muodostuneet 1900-luvun alun asut oli korvattu modernilla puvustuksella. Teatterikritiikissä paheksuttiin pukujen valintaa.²¹

Vasemmalla Joel Rinne nimiroolissa Shakespearen näytelmässä *Hamlet* (1927), Kansan Näyttämö. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Tyylittely kohtaa realismin

Näyttämöillä tehtiin 1960- ja 70-luvulla uusia tulkintoja klassikkonäytelmistä, mutta myös oman maan historiasta. Kansannäytelmät olivat suosittuja. Sekä näyttämöllä että elokuvissa innostuttiin dokumentaarisesta otteesta.²² Elokuvissa aiempaa naturalistisempi kuvaustapa ja rajummat aiheet haastoivat perinteisen elokuvatuotannon. Huolellisesti toteutetut ulkomaiset historialliset elokuvat ja televisiosarjat näyttivät esimerkkiä epookkipukujen suunnittelijoille ja toteuttajille.²³



Alla vasemmalla: Neiti Hardcastle (Maija-Liisa Majanlahti) ja neiti Neville (Eila Roine) Oliver Goldsmithin näytelmässä *Yhden yön erheet* (1971), Tampereen Työväen Teatteri. Pukusuunnittelu Liisi Tandefelt. Kuva: Juhani Riekkola / Teatterimuseon arkisto.

Alla oikealla: Kähertäjä (Jyri Mustakallio) ja Manon Lescaut (Maija Lokka) Puccinin oopperassa *Manon Lescaut* (1977), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Seppo Nurmimaa. Kuva: Kari Hakli / Suomen Kansallisoopperan arkisto.



Ritari (Pekka Autiovuori) ja Markiisitar (Eeva-Kaarina Volanen) Marivaux'n näytelmässä *Harhatunteet* (1977), Suomen Kansallisteatteri. Pukusuunnittelu Liisi Tandefelt. Kuva: Mauri Helenius / Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Yksityiskohta puvusta: Aino Pesonen / Teatterimuseo.



Bertolt Brechtin teatterinäkemysten soveltaminen yleistyi Suomessa vasta tässä vaiheessa. Brechtin eepin teatterin keinoihin kuului muun muassa vieraannuttaminen. Esitystilannetta pyrittiin korostamaan ja illuusiota häivyttämään.²⁴ Historiallisista tapahtumista kertovan esityksen lavastus saattoi olla hyvin viitteellinen. Etenkin 1970-luvulla pelkistettyihin lavastuksiin yhdistettiin historiallisten esikuvien mukaan suunnitellut, värikkään epookkipuvut. Tällöin puvut saivat aiempaa enemmän painoarvoa näyttämöllä.²⁵ Pukujen kaavoituksesta ja alusrakenteista saatiin 1970-luvun aikana lisää tietoa. Vähitellen oli mahdollista toteuttaa yhä tarkemmin vaatetuksen ja pukeutumisen tutkimukseen perustuvia epookkipukuja.²⁶

Erilaisten pukuestetiikkojen rinnakkaiselo

Realismiin pohjaavasta, hienoisesti pelkistetystä ja yhtenäistä kokonaisuutta arvostavasta 1970-luvun pukuajattelusta kuljettiin kohti voimakkaampaa tyyllitelyä, joka oli tällä kertaa runsasta ja yksilöllisyyttä korostavaa. 1970-luvun lopulta lähtien näyttämölle astuivat myös pienen budjetin kirpputoripuvustukset ja yllättävä ”aikaisemmin yhteensovittamattomien aineiden yhdistely”. Eri aikakausien tietoisesta yhdistelystä ja sekoittamisesta tuli oma, hyväksytty tyyllilajinsa. Näyttämön visuaalisuudessa koristeellisuus ja hallittu mauttomuuskin olivat sallittuja. 1980-luvulla historiallisen tarkkuuden kieltämisestä muodostui oma maneerinsa. Tietyn aikakauden tyylinmukaisen puvustuksen tilalle tuli yleinen sekoittaminen ja assosiativisuus. Eräs klassikonäytelmissä paljon käytetty keino oli esityksen lopussa tuoda esiintyjät näyttämölle nykyasuissa.²⁷ Tämän kaiken rinnalla myös historialliseen pukeutumiseen pohjaava, yhtenäiseen kokonaisuuteen pyrkivä epookkipukusuunnittelu jatkoi eloaan: esimerkiksi Anneli Qveflander suunnitteli 1980-luvun alussa Suomen Kansallisteatteriin useita historiallista tyyliä noudattelevia epookkipuvustuksia. Liisi Tandefelt suunnitteli Tampereen Työväen Teatterin *My Fair Lady*n (1985) elegantin puvustuksen, joka vuonna 1987 palkittiin kultamitalilla kansainvälisessä scenografianäyttelyssä Prahassa.²⁸

Epookkipuvut saivat innoitusta myös 1980-luvun ylenpalttisesta pukeutumismuodista: näyttämöpuvut saattoivat olla barokkisen runsaita. Toisaalta 1980-luvun barokkisuuden ohella oltti myös minimalisteja, ja etsittiin visuaalisia vaikutteita esimerkiksi Japanista.”²⁹



Elisabet (Terhi Panula) Schillerin näytelmässä *Don Carlos* (1981), Suomen Kansallisteatteri. Pukusuunnittelu Anneli Qveflander. Kuva: Johnny Korkman / Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Antonio Salieri (Jussi Jurkka) ja Mozart (Olli Ikonen) Peter Schafferin näytelmässä *Amadeus* (1981), Suomen Kansallisteatteri. Pukusuunnittelu Anneli Qveflander. Kuva: Johnny Korkman / Suomen Kansallisteatterin arkisto. Alla yksityiskohta Jussi Jurkan puvusta, kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.



Monteverdin ooppera *Poppean kruunaus* (1986, kuva vuodelta 1988) Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu ja lavastus: Anna Kontek. Kuva: Johnny Korkman / Teatteri-museon arkisto.



1980-luvun puvustusten hedonistinen, kiiltävä yltäkylläisyys – ihan konkreettisestikin paisuneine puvustusbudjetteineen – taitui taloudellisen nousun jälkeen 1990-luvun alun lamaan. Postmoderni tyylien runsaus ja sekoittaminen, materiaalien monimuotoinen käyttö ja käsitteily, visuaalinen karheus sekä kirpputori- ja kierrätysteettiikka jatkoivat silti eloaan.³⁰

Vaatetuksen ja pukeutumisen historian tutkimukseen perustuva tieto ja pukualan ammattikoulutus ovat mahdollistaneet hyvin uskollisesti alkuperäistä aikakautta noudattelevat puvustukset. Elokuviissa ja televisiosarjoissa nähtävät epookkipuvut saattavat olla lähikuvissa näkyviä ompelupistoja myöten aikakaudelle uskollisia. Näyttämöllä tällainen suuntaus on viime vuosikymmenien aikana ollut harvinaisempaa. Anna Kontekin Suomen Kansallisoopperaan suunnittelema *Anna Bolena* -oopperan (1998) visualisointi on kuitenkin esimerkki pelkistetyn tyylitellyn lavastuksen ja realistisen runsaan epookkipuvustuksen yhdistämisestä 1900-luvun lopulla. Oopperan suunnitteluvaiheessa ohjaaja Jussi Tapola ja lavastuksesta sekä pukusuunnittelusta vastannut Kontek matkustivat Englantiin tutustumaan oikeisiin tapahtumapaikkoi-

hin ja tapaamaan aitoja kuninkaallisia pukuja käsitelleitä tutkijoita. Kontek myös tutki tarkoin oopperan roolihahmojen esikuvista tehtyjä maalauksia.³¹ Oopperan suurella näyttämöllä jalokivien väreissä loistavat, hyvin uskollisesti alkuperäisiä esikuvia noudattavat renessanssityyliset puvut hehkuivat tummaa lavastusta vasten.

Runsaus, *kitch* ja leikkisät materiaalikokeilut ovat muokanneet epookkipukuajattelua 1980-luvulta lähtien. Visuaalisen merkkikielen pirstouduttua paluuta yhtenäiseen ajatteluun ei enää ole ollut. Nykyisin pelkistetty tai runsas tyylittely sekä aikakausien sekoittaminen ovat historialliseen aikaan sijoitetuissa esityksissä yleisempiä tyylilajeja, kuin pyrkimys realistiseen epookkipuvustamiseen. Käytännössä monet erilaiset lähestymistavat elävät silti rinnakkain ja tarpeen vaatiessa toisiinsa sekoittuen.

Enrico VIII (Riccardo Zanellato) ja Anna Bolena (Riikka Hakola) Donizettin oopperassa *Anna Bolena* (1998, kuva vuodelta 2002), Suomen Kansallisooppera. Puku-suunnittelu ja lavastus: Anna Kontek. Kuva: Heikki Tuuli / Suomen Kansallisoopperan arkisto.





Hanna-Riikka Siitosen käyttämä, rokokoosta inspiraationsa saanut puku revyyestä *Tanssitaanko ensin* (1999), Uusi Iloinen Teatteri. Pukusuunnittelu Maria Salminen. Kuva: Aino Pesonen / Teatterimuseo.

Viitteet:

- 1 Esim. riisumista tai pukemista näyttämöllä on käytetty osana teoksen tai roolin tulkintaa vasta 1900-luvun loppupuolella. Epookkipukujen estetiikalla tarkoitetaan pukujen ulkomuotoon, suunnitteluun, toteutukseen, käyttötapoihin ja merkitykseen liittynyttä ajattelua sekä ajattelun ilmenemistä puvuissa. Tällöin kyse ei ole ainoastaan kauneusarvoista, toisin kuin esim. arvioitaessa näyttämöpukua esteettisenä elementtinä. Ks. Weckman 2014, 56–57.
- 2 Vrt. elokuvaavastuksen osalta Toiviainen 2005, 134.
- 3 De Marly 1982, 77, 80–82.
- 4 Banham 1995, 718; Tanskanen 2010, 66–69, 71–72.
- 5 Tanskanen 2010, 69, 71; Byckling, 1999, 72; Krohn 1917, 100–101, 113. Ks. myös Suonio 1940, 87.
- 6 Byckling 1999, 66, 72–73.
- 7 Litonius 1949, 234.
- 8 1500-luvulle sijoitettuja oopperoita ja näytelmiä ovat esim. Nürnbergin mestarilaulajat, Hugonotit, Taika-ampuja, Anna Bolena, Maria Stuart, Don Carlos ja Daniel Hjort. Espanjalaisen muodin piirteistä ks. Lindfors & Paimela 2004, 151.
- 9 Reitala 2005 b, 30–33, 37–38; Rinne 1985, 149.
- 10 Lampila 1997, 191–193.
- 11 Lehtisalo 2011, 14, 433. Ks. myös esim. Elokuva-aitta 4/1939, 85, 102; Elokuva-aitta 5/1944; Uutisaitta 2/1947; Uutisaitta 5/1957, 5, 35.
- 12 Toiviainen 2005, 142–143.
- 13 Tanskanen 2010, 246.
- 14 Vuodesta 1956 eteenpäin Suomen Kansallisooppera.
- 15 Lampila 1997, 406, 408, 456, 458, 461.
- 16 Weckman 1997, 36.
- 17 Tulkinta pohjaa laajaan valokuva-aineistoon seuraavissa arkistoissa: Suomen Kansallisoopperan arkisto, Suomen Kansallisteatterin arkisto, Teatterimuseon valokuva-arkisto.
- 18 Lampila 1997, 329.
- 19 Koivisto 2011, 56–58; Lampila 1997, 219, 223, 24; Laine 1967, 132; Rinne 1967, 56–57.
- 20 Lampila 1997, 329.
- 21 Koski 2003, 195–196; Lampila 1997, 456.
- 22 Tanskanen 2010, 309–312.
- 23 Reitala 2005, 92; Weckman 2006, 59.
- 24 Tanskanen 2010, 310.

25 Reitala 2005, 88; Weckman 2006, 61–62.

26 Weckman 2006, 59.

27 Harju 1991, 26, 28, 29, 32; Gröndahl 2010, 387; Paavolainen 1991, 22, 23; Reitala 2005, kuvat ja kuvatestit sivuilla 16, 113.

28 Harju 1991, 28; Weckman 2006, 73–74; Reitala 2005, 95–96, kuvat ja kuvatestit sivuilla 123, 154–155; Lahdenperä 2005, kuva ja kuvateksti sivulla 123.

29 Harju 1991, 26, 28, 32; Paavolainen 1991, 22, 23.

30 Ks. esim. Reitala 2005, kuvateksti sivulla 152; Lahdenperä 2005, kuvat ja kuvatestit sivuilla 127, 149.

31 Pukusuunnittelija Anna Kontekin suullinen tiedonanto 6.2.2015.

7. LOPPUSILAUS – Asusteet, tarpeisto ja maskeeraus

Pelkät vaatteet eivät riitä luomaan roolihahmoa. Usein tarvitaan myös paljon muuta, ennen kuin näyttämöhahmo on valmis esitykseen. Pukuun kuuluvat jalkineet, korut, hansikkaat, päähineet, viuhkat, aseet ja muu kannettava rekvisiitta viimeistelevät epookkipuvun ja luovat tunnelmaa. Maskeeraus eli kasvojen naamiointi ja peruukki tai omista hiuksista tehty kampaus ovat historiallista näytelmää tai oopperaa esitettäessä usein olennaisen tärkeitä elementtejä, joiden avulla luodaan illuusio tietystä aikakaudesta.



Ella Erosen käyttämät kengät Giraudoux'n näytelmässä *Hupsu kreivitär* (1981), Suomen Kansallisteatteri. Pukusuunnittelu Mago (Max Goldstein). Kuva: Teatterimuseo.



Kungen (Sven Relander) ja Drottningen (Kerstin Nylander) Shakespearen näytelmässä *Hamlet* (1947), Svenska Teatern. Kuva: Rembrandt / SLS arkiv.

Jalkineet ovat esiintyjälle yleensä hyvin tärkeitä, sillä ne vaikuttavat tasapainoon ja niiden avulla voi löytyä vaikkapa roolihahmon kävelytyyli ja luonne. Jollekin esiintyjälle liian pienet tai suuret kengät voivat olla keino rakentaa hahmoa, joku taas kaipaa jalkaansa itselleen sopivia ja mukavia jalkineita. Epookkikenkä on harvoin ollut mahdollista teettää, joten usein oman ajan kenkiä on muokattu maalaamalla ja lisäämällä koristeita tai solkia. Kengät olivat usein näyttelijän omia, ja mieluisia jalkineita käytettiin useissa eri näytelmissä kerta toisensa jälkeen. Teatteritkaan eivät mielellään ole luopuneet omistamistaan hyviksi havaituista jalkineista, joilla on ollut käyttöä useissa eri teoksissa. Ihmisten keskipituuden kasvettua myös jalat ovat kasvaneet, joten pukuvarastojen vanhat jalkineet ovat usein liian pieniä nykyesiintyjien jalkaan.

Suomen Kansallisooppera on maassamme siitä harvinainen teatteritalo, että siellä on nykyisin kaksi omaa suutaria. Vanhemman suutarin ammattinimikkeellä työskentelevä Jorma Sainio aloitti uransa vaatturina Kansallisoopperassa vuonna 1975. Viiden vaatturivuoden jälkeen hän alkoi bulgarialaisen suutarimestarin opastuksella opetella balettiossujen valmistamista. 1980-luvulla Sainio alkoi valmistaa jalkineita myös oopperalaulajille. Ensimmäinen työ oli vuoden 1983 *Figaron häiden* kreivi Almavivan saappaat.



Enrico VIII:n renessanssijalkineet Donizettin oopperassa *Anna Bolena* (1998, uusinta 2002), Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu Anna Kontek. Kuva: Teatterimuseo.

Kansallisoopperassa suutarit korjaavat edellisen illan esityksen jalkineita, valmistavat uusia ja muokkaavat valmiina hankittuja jalkineita. Sainion mukaan näyttämöjalkineita tehdessä on aina huomioitava näyttämöllä oleminen. Näyttämön lattia saattaa olla vino ja siksi jalkineiden pohjiin on kiinnitettävä erityistä huomiota. Sainio toteaaakin: ”Kengän on sovittava esiintyjän jalkaan niin hyvin, että hän voi unohtaa jalkineen [...] Monet ovatkin sanoneet, että kengät ovat vähän kuin rakennuksen perustus.”¹



Kruunuja, teatteritarpeistoon ja pukuihin erikoistuneen berliiniläisen Leopold Verch -yrityksen tilauskatalogi 1920-luvun lopulta Suomen Kansallisoopperasta. Kuva: Teatterimuseo.



Diadeemi, käytetty Lahden Työväen Teatterissa (1920–30), ja kruunu Suomen Kansallisoopperasta, ostettu todennäköisin Saksasta 1900-luvun alusta. Kuvat: Teatterimuseo.

Näyttämöllä tarvittavia koruja tilattiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa näyttämötarvikkeisiin erikoistuneista keskieurooppalaisista yrityksistä. Esimerkiksi Verch & Flothow -yhtiöllä oli laaja valikoima toisintoja eri aikakausien koruista ja koristeista. Mikäli teatterilla ei ollut rahaa valmiiden rekvisiittakorujen hankkimiseen, käytettiin saatavilla olevia materiaaleja. Esimerkiksi Lahden Työväen Teatterissa 1920-luvulla käytetyt diadeemit on tehty pahvista, maalattu kultavärein ja koristeltu kiiltävin paperinpalasin. Kuninkaallinen kruunu syntyi pelistä leikkaamalla. Esiintyjät saattoivat myös käyttää omia korujansa.

Suurella näyttämöllä käytettävien korujen on oltava tarpeeksi näyttäviä. Suomen Kansallisoopperalla on koruntekijänsä, joka valmistaa kaikki lukuisten esiintyjien tarvitsemat korut, kruunut ja diadeemit. Kansallisoopperan koruntekijänä työskenteli 1970-luvulta 2000-luvun puolelle Marja-Leena Salmela. Aluksi Salmela toimi muun muassa pukijana ja ompelijana, mutta oopperan siirryttyä uuteen taloon vuonna 1993 hän alkoi keskittyä lähinnä korujen

valmistukseen. Eniten koruntekijää työllistävät balettin pääkoristeet: yhdessä teoksessa saattaa olla jopa yli sata pääkoristetta. Koruja ja pääkoristeita joudutaan myös korjaamaan ja uusimaan.² *Unelmien kuteita* -näyttelyyn valitun kaulakorun Salmela valmisti vuonna 1998 Gaetano Donizettin oopperaan *Anna Bolena*, jossa sitä käytti nimiosan laulaja Riikka Hakola.

Epookkipukuun kuuluvia olennaisia elementtejä ovat hansikkaat ja varhaiset käsilaukut, ridiculet eli ridikyylit³, mutta myös erilaiset mukana kannettavat aseet, kuten miekat ja pistoolit. Viuhkojen viestit ovat olleet sanattomia, mutta joskus yhtä murhaavia. Kuten korujen ja pukujen kohdalla, teatterin taloudellinen tilanne on vaikuttanut siihen, miten ja mistä tarvittavat aseet ja muu tarpeisto on hankittu. Lahden Työväen Teatterin ajalta, 1920-luvulta on säilynyt useita puisia miekkoja ja tikareita, jotka on selvästi valmistettu itse. Pistoaseena käytetyn floretin terä on tehty puusta ja väistin eli kättä suojeleva pyöreä osa on valmistettu säilykepurkin kannesta. Saman teatterin hurmaava viuhka on valmistettu puusäleistä ja kreppipaperista ja koristeltu kultavärillä. Kreppipaperi on kierrätetty samppanjapullojen etikettejä kuljetuksessa peittäneistä paperisuojuksista.⁴

Maskeerauksella on ollut tärkeä merkitys niin rooli-hahmon nahkoihin asettuvalle esiintyjälle kuin yleisölle, joka on tiettyjen piirteiden avulla osannut tunnistaa, minkälaisesta hahmosta on kyse. Esiintyjälle



Donizettin oopperassa *Anna Bolena* (1998, uusinta 2002) käytetty renessanssityylinen kaulakoru, Suomen Kansallisooppera. Pukusuunnittelu Anna Kontek, valmistanut Marja-Leena Salmela. Kuva: Teatterimuseo.



Fiordiligi (Sylvelin Långholm) ja Dorabella (Liisa Linko) Mozartin oopperassa *Così fan tutte* (1942), Suomalainen Ooppera. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

maskeeraus on saattanut olla myös osa rituaalia, jonka avulla hän on keskittynyt pian alkavaan näytökseen. Esiintyjä on kautta aikojen maalannut ja muokannut kasvojaan monin tavoin. Ennen maskeeraustarvikkeita valmistavia yrityksiä käytettiin saatavilla olevia tuotteita. Partoja saatettiin tehdä lampaan villasta, ja poltetulla korkilla tai hiilellä piirrettiin kasvoihin luonneviivoja ja ryppyjä. 1800-luvun lopulta lähtien Saksasta oli mahdollista tilata peruukkeja, irtolateja ja partoja jopa tiettyä henkilöä varten.



Roolihahmoja Verdin oopperasta *Rigoletto* (1957), Suomen Kansallisooppera. Kuva: Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Vasemmalla: Raoul de Nangis (Alfons Almi) Meyerbeerin oopperassa *Hugenotit* (1936), Suomalainen Ooppera. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallis-oopperan arkisto.

Oikealla: Manon Lescaut (Irja Simola) Jules Massenet'n oopperassa *Manon* (1939), Suomalainen Ooppera. Puvut Mimmi Grönroos. Kuva: Tenhovaara / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Suomessa oli mahdollisesti saatavilla joitain ulkomaisia maskeerausoppaita 1900-luvun alussa, mutta nähtävästi vanhin suomenkielinen maskeerausopas on Sakeus Juuri-Ojan ”Saksan etevimmän tämän alan erikoistuntijan, teatteriparturi Zimmermann’in kokemuksiä ja neuvoja” sisältävä *Naamioimiskoulu* vuodelta 1923. Juuri-Ojalla oli itselläänkin kokemusta näyttämöltä: hän oli toiminut muun muassa näyttelijänä ja teatterinjohtajana sekä kuplettilaulaja J. Alfred Tannerin säestäjänä. Oppaassaan Juuri-Oja kuvaili tuolloin käytössä olleita ”naamioimisvälineitä”, kuten pohjavärejä, puutereita ja ihovärikyniä, ja antaa tarkkoja ohjeita siitä, miten esimerkiksi tehdään ”laihasta täyteläinen” tai päinvastoin. Kasvoja maskeerauksessa oli Juuri-Ojan mukaan otettava huomioon roolihenkilön ikä, asema ja arvo. Oppaassa annetaan ohjeita nenästä ja sen muotoilusta, silmien ja kulmakarvojen maskeerauksesta ja erilaisten vammo-



jen tekemisestä, mutta myös ”Kuoleman” ja ”Paholaisen” maskeerauksesta.⁵ Juuri-Oja opastaa lisäksi, että sopivin aine ihon maskeeraamiseen tummaksi on korkkijauho: ”Poltamme sampsanjanpullon korkin (koska hyvissä viinilajeissa on hienoimmat korkit) ja kaadamme tuhkan vesilasiin, johon on sekoitettu parisento pisarata kumia. Täten tehdyllä väriaineella saadaan naamio enemmän tai vähemmän tummaksi sen mukaan, kuinka runsaasti sitä sivellään.”⁶

Toinen tiedossa oleva varhainen suomenkielinen opas on Valdemar Raunion kirjoittama ja vuonna 1932 julkaistu *Naamioimisen opas Näyttämöllä esiintyjille* (1932).⁷ Näyttelijä Rafael Pihlaja puolestaan antaa aiheeseen liittyviä ohjeita vuonna 1949 julkaistussa artikkelissaan ”Naamiointi”, jossa hän toteaa seuraavasti:

”Elävien ja vaihtelevien naamioiden valmistaminen on vaikea taito, jota ei suinkaan opita kirjoista eikä kurseilla. Niiden välityksellä saa tosin eräitä perustietoja ja yleisiä ohjeita, mutta taidon omaksuminen ja sen kehittäminen tapahtuu itse työssä ja pitkäaikaisen harjoittelun avulla. Se vaatii paljon uutteraa harrastusta, valpasta havaintojen tekoa, alituista kokeilemistä ja ilmaisumuotojen etsimistä, rohkeata mielikuvitusta ja luovaa kykyä.”⁸

Teattereissa ja elokuvien parissa työskennelleistä maskeeraajista tiedetään toistaiseksi kovin vähän. Etenkin maaseututeattereissa maskeeraus saattoi olla pitkään näyttelijän omalla vastuulla, ja hän joutui myös kustantamaan omat tarvikkeensa. Nähtävästi useissa teattereissa oli kuitenkin kampaajia, jotka auttoivat kampausten ja peruukkien kanssa. Isoissa teatteritaloissa, kuten Suomen Kansallisteatterissa, maskeeraukseen liittyvää ammattitaitoa oli tarjolla jo 1900-luvun alkupuolella.

Suomessa vanhin edelleen toimiva alan yritys on H. Kuokkasen Peruukkiliike Oy. Sen perustajat Hannes (1895–1984) ja Greta (1896–1984) Kuokkanen ryhtyivät vuonna 1921 myymään arkikäyttöön tilattavien peruukkien ohella myös näyttämöllä ja elokuvissa käytettäviä peruukkeja sekä maskeeraustarvikkeita. Vuonna 1926 Hannes Kuokkanen alkoi lisäksi työskennellä Kansallisteatterissa, ja seuraavana vuonna hänen vaimonsa alkoi tehdä samoin. Hannes Kuokkanen toimi Kansallisteatterin peruukkimestarina vuoteen 1974 saakka, jolloin hän jäi eläkkeelle 78-vuotiaana. Greta Kuokkanen jäi eläkkeelle Kansallisteatterista vuonna 1960, mutta hän työskenteli perheyrittäksessä 1970-luvun lopulle asti.⁹

Yrityksensä alkutaipaleella Kuokkaset käyttivät suomalaisia tavaranhankkijoita, mutta pian he alkoivat tilata tuotteita suoraan Keski-Euroopasta. Etenkin Berliinissä toimi useita tunnettuja yrityksiä, jotka välittivät peruukkeja, niiden valmistuksessa tarvittavia materiaaleja sekä erilaisia maskeeraustarvikkeita. Lisäksi Kuokkaset valmistivat itse esimerkiksi puuteria ja kasvojen pohjaväriytykseen käytettyjä väritankoja. Peruukkien pohjat valmistettiin alkuvuosina kankaasta tai säämiskästä, ja niihin kiinnitettiin aitoa ihmisen hiusta tai esimerkiksi eläimen karvaa.¹⁰

Suomen Kansallisteatterissa Hannes Kuokkasen vastuulla olivat ”kaikkien käherrysalan töiden” lisäksi myös teatterissa tarvittavien peruukkien ja partojen valmistus ja kunnostus sekä peruukkivaraston valvonta ja inventointi. Kuokkaset tekivät toita myös useiden muiden teattereiden kanssa. Vuoden 1934 *Naamio*-lehdessä toimittaja toteaaakin, että kaikki teatterit tilasivat peruukkinsa nimenomaan Kuokkaselta. Kyse oli vuokrauspalvelusta, mikä tarkoitti, ettei teattereiden tarvinnut pitää yllä omaa peruukkivarastoa. Tämän kaiken ohella Hannes Kuokkanen vastasi kymmenien elokuvien naamioinnista ja peruukeista vuodesta 1927 lähtien.¹¹



Vasemmalla Olavi Suominen ja oikealla Hannes Kuokkanen valmistavat peruukkeja Kansallisteatterin työhuoneessa todennäköisesti 1920-luvulla. Kuva: H. Kuokkasen Peruukkiliike Oy.

Eeva-Kaarina Volaselle tehdään kampausta näytelmän *Harhatunteet* (1977) esitystä varten hänen pukuhuoneessaan Suomen Kansallisteatterissa. Kuva: Kari Hakli / Teatterimuseon arkisto.



Viitteet

- 1 Särkiö 2014 [viitattu 15.4.2015].
- 2 Koruntekijä Marja-Leena Salmelan haastattelu 20.4.2009.
- 3 Ks. Turun museokeskus 2014: ”Ruusu ja ridikyylä” [viitattu 21.1.2015].
- 4 Ks. Teatterimuseo 2015: ”Kierrätettyä kimallusta” [viitattu 1.2.2015].
- 5 Juuri-Oja 1923, 7, 16–17, 20–21, 25–34, 55, 57; Seppälä 2006, 31–32.
- 6 Juuri-Oja 1923, 59.
- 7 Ks. myös Teatterimuseo 2013: ”Naamioinnilla viimeinen silaus”. (viitattu 21.1.2015)
- 8 Pihlaja 1949, 207.
- 9 Gullichsen (toim.) 1996.
- 10 Gullichsen (toim.) 1996.
- 11 Gullichsen (toim.) 1996; Elonet: Hannes Kuokkanen (viitattu 20.1.2015).

8. PUKUESTETIIKKA BERLIINISTÄ – Verch & Flothow

Joanna Weckman & Susan Scholze

Teatterimuseon kokoelmissa on noin sata 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella valmistettua pukua, jotka todennäköisesti ovat keskieurooppalaisten yritysten – lähinnä Verch & Flothowin – valmistamia.¹ Yritysten toiminnasta ja niiden yhteyksistä Suomeen on tiedetty aikaisemmin vain vähän. Muun muassa Teatterimuseon kokoelman pukujen ja Svenska litteratursällskapetin arkistossa säilytettävän saksankielisen kirjeenvaihdon avulla on ollut mahdollista selvittää tarkemmin näiden yritysten, etenkin Verch & Flothowin, toimintaa ja yhteyksiä suomalaisiin teattereihin.

Pukuja tilauksesta

Keski-Euroopassa toimi 1800-luvun lopulta lähtien useita pukuihin ja tarpeistoon erikoistuneita yrityksiä, joista oli mahdollista tilata teattereissa, erilaisissa juhlatilaisuuksissa ja festivaaleilla tarvittavia eri aikakausien asusteita, vaatekappaleita ja kankaita sekä rekvisiittakoruja ja -aseita. Näiden yritysten varhaisia edelläkävijöitä olivat pukuvuokraamot, joita perustettiin näyttelijöiden, teattereiden, aristokraattisten amatöörinäyttelijöiden sekä muotiin tulleiden naamiaisjuhlien tarpeisiin. Pariisissa toimi jo 1600-luvulla monsieur Bourgeoisin johtama pukuvuokraamo, ja Englannissa maan ensimmäinen pukuvuokraamo Nathan's avasi ovensa vuonna 1790.²

Vanhan, Keski-Euroopassa yleisen käytännön mukaan teatteritalot vastasivat yleensä epookkipukujen, fantasia-asujen ja muuten erikoisempien asujen hankinnasta ja kustannuksista.³ 1800-luvun aikana innostuttiin historiallisista näytelmistä ja realistisesta näyttämöestetiikasta, ja esityksiin haluttiin mahdollisimman tarkasti historiallisten esikuvien mukaan toteutettuja epookkipukuja ja tarpeistoa. Etenkin Englannissa myös speaktaakkelimaiset, musiikkia ja tanssia sisältävät komedianäytelmät olivat suosittuja, ja näihin esityksiin kaivattiin erityisen näyttäviä esiintymispukuja. Pukuvuokraamojen toiminta laajeni ja monipuolistui.⁴

Berliinissä perustettiin 1800-luvun lopulla runsaasti uusia teattereita, joten kaupungissa oli kasvava tarve näyttämöpuvuille, -tarpeistolle ja niiden valmistuksessa tarvittaville materiaaleille.⁵ Samaan aikaan puku- ja lavastussuunnittelu alettiin nähdä osana taiteellista prosessia, ja monet teatterit perustivat omia puvustoja ja lavasteverstaita. Kysyntää riitti kuitenkin myös pukujen ja tarpeiston tuotantoon ja myyntiin erikoistuneille kaupallisille yrityksille.⁶ Ilmeisesti vuonna 1879 perustettu Verch & Flothow ja samoihin aikoihin toimintansa aloittanut Hugo Baruch & Cie olivat alan ensimmäisiä yhtiöitä. Ne olivat myös toistensa merkittävimpiä kilpailijoita.⁷ Etenkin 1880-luvulla vastaavien yritysten määrä Berliinissä kasvoi nopeasti. Verch & Flothowin ja Baruch & Cie:n lisäksi tärkeitä yhtiöitä olivat esimerkiksi Obronski, Impekoven & Cie ja Germania,⁸ jotka vuonna 1907 yhdistyivät nimellä Theaterkunst.⁹

Verch & Flothowista tuli eräs merkittävimpiä Keski-Euroopassa toimineita näyttämöpukuihin ja tarpeistoon erikoistuneita yrityksiä. Se toimitti pukuja lähes kaikille saksalaisille ja monille ulkomaisille teattereille ja oopperoille. Verch & Flothowilla oli sivuliikkeet Lontoossa, Kööpenhaminassa ja Tukholmassa.¹⁰ Yhtiön perustaja Leopold Verch syntyi vuonna 1845. Hän oli alunperin hatuntekijä, ja häneltä tilattiin 1870-luvun lopulla hattuja Berliinin kuninkaalliseen teatteriin. Tämä oli nähtävästi hänen ensimmäinen kosketuksensa teatteriin. Verchin yhteistyökumppaneihin lukeutui Meiningenin herttuan seurue,¹¹ joka oli kansainvälisesti tunnettu tarkkaan historiantutkimukseen pohjautuvista puvuista ja lavastuksista.¹²

Saksalaiset yritykset käyttivät esikuvinaan Pariisissa toimineita vastaavia yrityksiä, joilta omaksuttiin sekä taiteellisia vaikutteita, että työmenetelmiä.¹³ Vaikka monilla teattereilla oli omat puvustonsa ja lavasteverstaansa, ne eivät kyenneet palkkaamaan niin monen eri alan ammattilaisia kuin pukujen ja tarpeiston myyntiin erikoistuneet kaupalliset yritykset.¹⁴ Verch & Flothow kokosi yhteen useita erilaisia verstaita,¹⁵ joissa parhaimmillaan työskenteli noin 60 henkilöä. Lisäksi se työllisti joitain kotonaan töitä tekeviä.¹⁶ Yhtiössä työskenteli eri alojen ammattilaisia pukusuunnittelijoista, suutareista ja räätäleistä kirjonta- ja metallitöiden tekijöihin, joten se kykeni tarjoamaan laajan valikoiman eri tuotteita.¹⁷ Tämä epäilemättä auttoi Verch & Flothowia saavuttamaan kansainvälistä menestystä. Yhtiö myi myös omia kankaitaan. Sillä oli todennäköisesti oma kutomo, jossa kudottiin historiallisista esikuvista inspiraationsa saaneita kankaita, joita ei tavallisissa kangaskaupoissa ollut tarjolla.¹⁸

Verch & Flothow -yhtiöllä oli ilmeisesti kokoelma aitoja eri aikakausien asuja, hattuja, kenkiä ja koruja. Näitä oli mahdollista käyttää omien tuotteiden inspiraationa ja esikuvina. Tiettyihin näytelmiin tai oopperoihin liittyviä pukukokonaisuuksia kopioitiin ja myytiin eri teattereihin.¹⁹ Yhtiö toteutti tilauksesta myös yksittäisiä pukuja teattereiden tärkeimmille esiintyjille.²⁰ Pukusuunnittelijat olivat oman alansa erikoisasantuntijoita, joilla oli laajat tiedot vaatetuksen historiasta, muodista ja univormuista.²¹ Yhtiö painatti muiden lailla oman kuvallisen kataloginsa, jossa esiteltiin valikoimiin kuuluvia tuotteita. Pukujen, asusteiden ja kankaiden lisäksi oli mahdollista tilata myös muita tarvikkeita teattereiden omaa valmistustyötä varten.²²

Katalogi on todennäköisesti ollut käytössä 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Tässä vaiheessa yhtiön nimi oli Verch & Flothow, Inhaber: Leopold Verch. Kuvat: Teatterimuseo.



Leopold Verchin yhtiökumppani herra Flothow jättäytyi pois yrityksen toiminnasta jo ennen vuosisadan vaihdetta. Hänen nimensä kuitenkin pysyi yhtiön nimessä vuoteen 1909 saakka.²³ Verch & Flothowin kaupallinen huippuvaihe sijoittui vuoden 1900 tienoille. Seuraavina vuosina taloudelliset ongelmat kasvoivat ja johtivat lopulta vararikkoon. Vararikon jälkeen vuonna 1910 yritys aloitti toimintansa uudestaan, mutta nyt nimellä Leopold Verch.²⁴ Monet saman alan yritykset lopettivat toimintansa tässä vaiheessa tai viimeistään ensimmäisen maailmansodan alkuvuosina.²⁵

Verch-yhtiön uusi huippuvaihe sijoittui ensimmäisen maailmansodan jälkeisiin vuosiin, vuodesta 1918 noin vuoteen 1927.²⁶ Tuolloin erityisen suosittuja myyntituotteita olivat revyyypuvut. Niitä myytiin jopa enemmän kuin historiallisiin esikuviin pohjautuvia pukuja ja tarpeistoa.²⁷ Myös kasvava saksalainen elokuvateollisuus työllisti Leopold Verch -yhtiötä, joka vuodesta 1919 lähtien suunnitteli tai toimitti pukuja lähes kolmeenkymmeneen elokuvaan.²⁸ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen vain harvat tunnetut alan yhtiöt selvisivät hengissä. Syynä oli vaikean taloustilanteen ohella se, että monet teatterit alkoivat perustaa omia työpajoja ja puvustoja. Ulkopuoliselle hankintayhtiölle ei ollut enää tarvetta.²⁹

Leopold Verch kuoli noin vuonna 1920, mutta hänen samanniminen poikansa jatkoi yrityksen johtajana. 1920-luvun lopussa alkoi Leopold Verch -yhtiön hidas, mutta selkeä laskusuhdanne, ja 1930-luvun alussa yhtiö meni jälleen vararikkoon. Vuodesta 1931 lähtien yhtiö toimi uudella nimellä Verch G.m.b.H., mutta se ei enää saavuttanut aiempaa suuruutta ja merkittävyyttä. Yhtiö teki lopullisen vararikon ja lopetti toimintansa vuonna 1953.³⁰ Yhtiön ja siihen olennaisesti kietoutuvan Verchin perheen historiaan liittyy edelleen paljon selvittämättömiä kysymyksiä. Eräs tärkeä yrityksen loppuvaiheisiin vaikuttanut seikka saattoi olla Verchin perheen mahdollinen juutalaistausta. Yhtiön perustaneen ensimmäisen Leopoldin poika (myös nimeltään Leopold, 1882–1951) sekä tämän poika (niin ikään Leopold, s.1927) ja tyttäret (nimet eivät ole tiedossa), ilmeisesti kuitenkin selviytyivät holokaustista.³¹

Verch & Flothow -yrityksen yhteydet Helsingin teattereihin³²

Verch-yhtiöllä oli useita kymmeniä vuosia kestänyt liikesuhde helsinkiläisten teattereiden kanssa. Yhtiön pukuja käyttivät ainakin Svenska Teatern, Suomen Kansallisteatteri ja Suomalainen Ooppera (myös Suomen Kansallisoopperan vaiheessa). Jäljellä olevista puvuista ja tarpeistosta osa on edelleen teattereilla, osa Teatterimuseon kokoelmissa. Vanhimmat näistä puvuista ovat peräisin jo Kansallisteatterin edeltäjän eli Suomalaisen Teatterin pukuvarastosta ja Svenska Teaternista 1800-luvun lopulta. Tiedetään, että Suomalaisen Teatterin johtaja Kaarlo Bergbom ja hänen sisarensa Emilie matkustivat tuossa vaiheessa muun muassa Saksassa ja toivat matkoiltaan ainakin kankaita, mahdollisesti myös pukuja.³³ Myös Kansallisoopperan arkistossa on säilynyt oopperan johdon ja Leopold Verch -yhtiön välistä kirjeenvaihtoa.

Yhtiöllä tiedetään olleen kaksi erilaista hattuja, haarniskoja, aseita, pukuja ja erilaista tarpeistoa esittelevää myyntikatalogia, jotka on molemmat onnistuttu löytämään Suomesta. Todennäköisesti useissa suomalaisissa teattereissa on aikanaan ollut yhtiön myyntikatalogeja. Vanhempi katalogeista hankittiin vuonna 2014 Teatterimuseon kokoelmiin antikvariaatista, eikä ole tiedossa, mille suomalaiselle teatterille katalogi on kuulunut. Kyseinen katalogi on todennäköisesti painettu 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Tuolloin yhtiön nimi oli katalogin kannessa oleva Verch & Flothow, Inhaber: Leopold Verch. Uudempi, todennäköisesti 1920-luvun loppupuolelta peräisin oleva Verch-katalogi on säilynyt Kansallisoopperassa. Se on toistaiseksi ainoa yhtiön myyntikatalogi, joka on pystytty yhdistämään tiettyyn teatteriorganisaatioon Suomessa.

Svenska litteratursällskapetin arkistossa säilytetään Verch-yhtiön ja Svenska Teaternin välistä laajaa kirjeenvaihtoa, joka sisältää suurimmaksi osaksi käsinkirjoitettuja kirjeitä, laskuja, sähkökeitä ja postikortteja. Kaikki kirjeet on allekirjoitettu nimellä Verch & Flothow tai myöhemmin Leopold Verch. Eniten kirjeenvaihtoa on vuosilta 1904–1908 ja 1913–1914.³⁴

Yhtiöltä tullut posti on aina osoitettu henkilökohtaisesti kulloisellekin teatterinjohtajalle. Merkittävin osa kirjeenvaihdosta on sopimuksia, tilauksia ja hintoja koskevia järjestelyitä sekä

laskuja ja muistutuksia. Kirjeissä pyritään ratkaisemaan tavarantoimituksiin liittyviä yksityiskohtia ja ongelmia, joiden takia tilatut tuotteet ovat tulleet aikataulustaan myöhässä Helsinkiin. Kirjeissä keskustellaan hyvin varovaiseen ja kohteliaaseen sävyyn erimielisyyksistä ja tehdyistä valituksista. Kirjeissä mainitaan myös piirrosten, pukuluonnosten ja kirjojen lähettamisestä.

Kirjeistä välittyvät Verch-yhtiön johtajan henkilökohtaiset, luottamukselliset suhteet Svenska Teaternin johtajiin. Yhtiön johdossa oli todennäköisesti 1910-luvun lopulle saakka sen perustaja, ”ensimmäinen” Leopold Verch, joka oli tavannut Svenska Teaternin johtajat Victor Castegrenin (johtajana 1899–1904) ja Gotthard ”Konni” Weterin (johtajana 1904–1916). Vuosien 1905–1906 aikana Weter oli vierailut yhtiössä Berliinissä. Kirjeessään Leopold Verch mainitsee teatterin naisnäyttelijän, josta oli vierailun yhteydessä otettu mittoja pukuun, jota oli tarkoitus käyttää Svenska Teaternissa esitettävässä näytelmässä. Verch tiedustelee kirjeissään toistuvasti Castegrenin ja Weterin vointia ja mainitsee syyskuussa 1914 päivätyssä kirjeessään, että hänen poikansa oli liittynyt armeijaan. Samassa kirjeessä hän mainitsee myös sotatilanteen aiheuttamat vaikeudet, jotka liittyivät muun muassa normaalin tuotannon ylläpitämiseen, sillä osa henkilökunnasta oli joutunut armeijaan. Tilannetta hankaloitti myös se, että Suomi oli nyt Saksan vihollismaa, joten Verch pahoitteli joutuessaan pyytämään etukäteismaksua.

Yhtiö ei 1930-luvun alussa ainoastaan tehnyt tarjouksia, vaan suorastaan pyysi tilauksia. Toisen vararikon jälkeen uudestaan perustetun yhtiön tilanne oli todennäköisesti vaikea. Yrityksen johdossa oli tuolloin jo ensimmäisen Leopoldin poika, toinen Leopold Verch, joka kesäkuussa 1931 kirjoitti kirjeen Svenska Teaternin silloiselle johtajalle Nicken Rönngrenille (johtajana 1919–1954). Verch tarjoutui vuokraamaan pukuja ja univormuja, joita Rönngren ehkä tarvitsisi hiljattain hankkimaansa saksalaista *Köpenickin kapteeni* -näytelmää varten. Tiedon Rönngrenin suunnitelmista Verch oli löytänyt sanomalehdestä. Samassa kirjeessä hän pyysi Rönngreniä ottamaan yhteyttä Edvard Fazeriin (Suomalaisen Oopperan johtajana vuosina 1911–1938), joka voisi suositella Verchiä tulevaan yhteistyöhön Svenska Teaternin kanssa. Verch-yhtiön ja Svenska Teaternin johtajien välillä kymmenien vuosien aikana käyty kirjeenvaihto osoittaa, että luottamukselliset ja toimivat yhteydet Helsinkiin ja yhteistyö helsinkiläisten teattereiden kanssa olivat yritykselle tärkeitä.

Verch-puvut Teatterimuseon kokoelmassa³⁵

Keskieurooppalaisten, 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa toimineiden näyttämöpukuja ja muuta tarpeistoa valmistaneiden yritysten historiaa on toistaiseksi tutkittu vain vähän.³⁶ Yritysten valmistamia pukuja ei tietävästi ole aiemmin ole käytetty tutkimusaineistona, ja pukujen myöhemmästä kohtalosta on tähän mennessä ollut hyvin vähän tietoa. Myytyjä pukuja on täytynyt olla tuhansia. Toisen maailmansodan lopussa Berliiniä pommitettiin ankarasti, ja todennäköisesti kaupungin alueella sijaitsevien, tuolloin toiminnassa olleiden yritysten ja teattereiden pukuvarastot kärsivät suuria vaurioita. Edith Ibscher on eräs harvoista Verch-yhtiön historiaan perehtyneistä tutkijoista. 1970-luvun alussa tehdyssä väitöskirjassaan hän toteaa, että jäljellä on vain joitain esimerkkejä yhtiön työstä, joten niiden perusteella muodostuva

Verch-yhtiöiden pukuja Teatterimuseon kokoelmista esillä
Unelmien kuteita -näyttelyssä 2015–2016. Kuva: Ilona Kemppainen / Teatterimuseo.



kuva on hyvin puutteellinen.³⁷ Toinen aiheesta kiinnostunut tutkija Heike Stange on selvittänyt, että Saksan valtio maksoi sodan jälkeen Theatrekunst-yhtiölle korvauksia yhtiön puvuista, jotka olivat palaneet teattereiden mukana.³⁸ On kuitenkin todennäköistä, että Verchin, kuten muidenkin kansainvälistä kauppaa tehneiden berliiniläisten yritysten, pukuja on säilynyt muiden maiden teattereissa. Ehkäpä niitä on kulkeutunut myös paikallisiin museoihin.

Teatterimuseon kokoelmiin saatiin keskieurooppalaisten yritysten pukuja jo 1960-luvun alussa. Näiden pukujen taustasta on usein vain vähän tietoja, eikä taustan selvittäminen ole ollut helppoa. Monien pukujen kohdalla ei tiedetä, milloin ne on hankittu ja missä esityksissä niitä on käytetty. Tähän mennessä selvitystyö on ollut mahdollista lähinnä valokuvia tutkimalla. Tutkimusprojektinsa aikana Susan Scholze tunnisti useita Teatterimuseon kokoelmiin kuuluvia pukuja keskieurooppalaisten yritysten, etenkin Verchin, valmistamiksi. Nykyisin näitä tunnistettuja pukuja on noin sata. Puvut ovat kuuluneet Svenska Teaternille, Suomen Kansallisteatterille ja Suomen Kansallisopperalle. Osassa on alkuperäiset, puvun niskaan ommellut kangasmerkit, joissa on yrityksen nimi. Monissa puvuissa merkkejä ei kuitenkaan ole jäljellä. Alkuperäiset merkit ovat saattaneet kadota, tai joissain tapauksissa ne on korvattu teatterin omalla kangasmerkillä tai kankaaseen kirjoitetulla varastointinumerolla ja näyttelijän nimellä. Joissain puvuissa on nähtävissä ratkotun merkin paikka.

Museon kokoelmissa on esimerkiksi kaksi hyvin samantapaista, sametista valmistettua ja kirjailtua rokokootakkia, joista toinen on vihreä ja toinen violetti. Vihreän takin vuorikankaaseen ommeltu merkki kertoo sen olevan Verch & Flothowin tuotantoa vuosien 1879 ja 1900 väliltä. Myös violetin takin niskassa on ollut valmistajan merkki, mutta se on ratkottu irti. Merkin jäljiltä kankaassa on kuitenkin vaaleampi alue, joka on saman kokoinen ja sijaitsee samassa kohdassa kuin vihreän takin merkki. On todennäköistä, että myös violetti takki on Verch & Flothowin tuotantoa 1800-luvun lopulta ja että se kuului jo Suomalaisen Teatterin aikaiseen puvustoon.

Susan Scholzen mukaan keskieurooppalaisten yritysten, etenkin Verchin, puvuilla on joitain erityispiirteitä, joiden avulla ne on mahdollista tunnistaa. Tuntomerkit pätevät varsinkin niihin pukuihin, jotka on valmistettu ennen 1930-lukua. Osa Teatterimuseon Verch-puvuista on



Yksityiskohta Teatterimuseon pukukokoelmaan kuuluvasta Verch & Flothowin rokokootakista.
Kuva: Joanna Weckman.

Teatterimuseon pukukokoelmaan kuuluva vihreä rokokootakki kuvassa oikealla Aarne Leppäsen yllä. Vasemmalla Tyyne Kosunen, Jussi Snellman ja Ruth Snellman Molièren näytelmässä *Porvari aatelismiehenä* (1917 ja 1923), Suomen Kansallisteatteri.
Kuva: Teatterimuseon arkisto.

peräisin 1800-luvun lopulta, joten ne lukeutuvat museon kokoelmien vanhimpiin pukuihin. Ne ovat arvokasta tutkimusaineistoa, sillä ne kertovat oman aikansa ammattimaisista valmistustavoista. Näiden pukujen kohdalla käsin tehty työ on suurimmaksi osaksi korvattu tiettyjen teolliseen tuotantoon sopivien koneiden hyödyntämisellä. Tällaisia koneita ovat olleet esimerkiksi kirjonta- ja nahkaompelukone. Erityistyökaluja ja -koneita on käytetty myös metalliosien työstämiseen. Erityinen puvun rakenteeseen liittyvä tunnusmerkki on monissa puvuissa käytetty keskitakasaumassa sijaitseva piilonapitus, joka on saattanut helpottaa pukeutumista ja nopeita pukuvaihtoja. Piilonapituksen takia puvuissa on runsaasti napinläpiä. On kiinnostava yksityiskohta, että ne kaikki on ommeltu käsin. Napinläpikone ei selvästikään kuulunut tuona aikana Verch-yhtiön konekantaan.

Verch-puvuille tunnusomaisia ovat myös niihin käytetyt kankaat. Usein käytettyjä kankaita ovat brokadi, silkki, puuvilla, sametti, flanelli, vaatetusdamasti, pellavakangas, satiini, molski,

huopa ja muut erilaiset villakankaat. Useissa eri kankaissa nähtävä toistuva kuviointi osoittaa, että yhtiöllä oli todennäköisesti oma, sähkökäyttöinen kudontakone kankaiden tuotantoa varten. Samat kuviot toistuvat erityisesti erilaisista kudotuista brokadeista valmistetuissa puvuissa. Puvuissa on yleisesti käytetty vuorikankaana jousikangasta ja korkealaatuista satiinikudosta, jonka sileä ja kiiltävä pinta on ihanteellinen vuorimateriaali. Vuorin käyttö oli yleistä tilaustyönä tehdyssä räätälintyössä, joten Verchin tuotanto oli aikakauden standardien mukaan korkealaatuista. Konekirjailtujen koristekuvioiden lisäksi Verch-pukujen koristeluun on tyypillisesti käytetty myös nyörejä, ornamentteja, aplikointeja sekä metallilangasta tehtyjä nauhoja ja pitsejä.

Vaikka monet Verch-puvut on toteutettu lähes teollisin tuotantotavoin, niissä on Scholzen mukaan silti piirteitä, jotka ovat ominaisia ainoastaan teatterikontekstissa. Monista puvuista, etenkin vyötärösaumallisista takeista, on tehty helposti muunneltavia. Vuori- ja päällyskangas on leikattu samaan aikaan ja ommeltu kappale kappaleelta yhteen siten, että saumat ja kääntövarat jäävät näkyviin puvun sisäpuolelle. Tällöin teatterin omassa puvustossa on ollut helppompaa tarvittaessa muuntaa pukuja erikokoisille esiintyjille. Sitä vastoin leveissä, pääasiassa suoralinjaisissa, monenkokoisille esiintyjille sopivissa vaatekappaleissa vuorikankaan oikea puoli on käännetty ulospäin, ja saumat jäävät piiloon päällyskankaan ja vuorin väliin. Tämä on teollisen standardin mukaista ammattimaista räätälintyötä, mutta tämänkaltaisia vaatteita ei olisi ollut helppo muunnella teattereiden puvustoissa. Nähtävästi vaateen mallia pidettiin sellaisena, ettei sitä tarvitsisikaan muunnella.

Teatterimuseon Verch-puvuissa jäljellä olevat Verch-kangasmerkit ovat erittäin vaihtelevia. Erilaisista merkkien tyyleistä ja yhtiön historiaa heijastavista nimistä on kuitenkin mahdollista päätellä puvuille karkea ajoitus: ”Verch & Flothow” -merkkiset puvut on valmistettu vuosina 1879–1900, joten ne ovat yhtiön vanhimpia pukuja. Yhtiökumppani Flothowin jäätyä pois toiminnasta yhtiö käytti vuosina 1900–1910 nimeä ”Verch & Flothow, Inhaber: Leopold Verch”. Ensimmäisen vararikon jälkeen Flothowin nimi jäi yhtiön nimestä kokonaan pois, joten ”Leopold Verch” -merkityt puvut on toteutettu vuosina 1910–1930. Vuodesta 1931 eteenpäin yhtiö käytti merkeissään nimeä ”Verch GmbH”.

Unelmien kuteita -näyttelyyn valittiin täyspitkä, kelloon leikattu viitta, joka on ommeltu brokadikuvioidusta, pastellinharmaasta ja vaaleanpunaisesta puuvillasta. Kankaan kuviointi, etenkin kotka, on Verch-puvuissa yleinen. Niskaan ommellun kangasmerkin perusteella viitta on valmistettu vuosien 1910 ja 1930 välillä. Viitan on lahjoittanut Teatterimuseolle Suomen Kansallisooppera, ja sitä on todennäköisesti käytetty Suomalaisen Oopperan erilaisissa keskiaikaisesti puvustetuissa oopperoissa. Näitä olivat esimerkiksi *Tannhäuser*, joka esitettiin Suomalaisessa Oopperassa ensimmäisen kerran vuonna 1919, ja *Lohengrin*, joka esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1920.³⁹

Pääosin tummanvihreästä molskista ommeltu keskiaikainen tai goottilainen tunika on valmistettu yhtiön kangasmerkin perusteella ajanjaksolla 1910–30. Puvun on lahjoittanut Teatterimuseolle Suomen Kansallisooppera. Pukua on voitu käyttää esimerkiksi oopperassa *Boris Godunov*, joka esitettiin Suomalaisessa Oopperassa ensimmäisen kerran vuonna 1925. Tunikassa on suora leikkaus, eli se on sopinut erikokoisille esiintyjille. Sivusaumoihin on tehty historiallisen aikakauden tyyliin kuuluneet halkiot, jotka ovat helpottaneet liikkumista. Takana keskellä on piilonapitus. Pienen pystykaulusen alla on kapea, käsin ommellen lisätty valkea paidankaulus, joka antaa mieli-



Suomalaisessa Oopperassa käytössä ollut Leopold Verch -yhtiöltä hankittu viitta. Yrityksen kangasmerkin tyylin perusteella valmistettu vuosien 1910 ja 1930 välillä. Kuva: Teatterimuseo.

kuvan siitä, että tunikan alla olisi paita. Samoin lyhyet päällihihat ja niiden alta näkyvät täyspitkät hihat antavat vaikutelman puvun kerroksellisuudesta, vaikka todellisuudessa sekä lyhyt että pitkä hiha on ommeltu kiinni samaan hihanaukkoon. Pitkän hihan materiaali on brokadia, johon on aplikoitu isokokoisia, kotka- ja kukka-aiheisia kuviota.

Tyyliltään keskiaikainen tunika on Svenska Teaternin lahjoitus. Valmistajamerkin perusteella puku on valmistettu vuosien 1890 ja 1909 välillä. Tunikassa on yksinkertainen suoralinjainen leikkaus ja koristeleikattu helma, joka on kuitenkin jossain vaiheessa käännetty nurjalle puolelle. Takana keskellä on piilonapitus. Tunika ja lyhyet hihat ovat jaquard-kuvioista brokadia, pitkät hihat keltaista, kiiltävää satiinia.



Yksityiskohta Verch & Flothow -yhtiön vuosien 1890 ja 1909 välillä valmistamasta tunikasta. Käytetty Svenska Teaternissa. Kuva: Teatterimuseo.

Leopold Verch -yhtiön valmistama tunika, jota on saatettu käyttää Musorgskin oopperassa *Boris Godunow* (1925), Suomalainen Ooppera. Yrityksen kangasmerkin tyylin perusteella valmistettu vuosien 1910 ja 1930 välillä. Kuva: Teatterimuseo.

Viitteet

- 1 Scholze 2014b, 1 (julkaisematon).
- 2 Ibscher 1972, 48, 115; de Marly 1982, 28, 36; ks. myös Victoria and Albert Museum: "Nathan's costume house" [viitattu 14.1.2015].
- 3 De Marly 1982, 21–28, 31.
- 4 De Marly 1982, 77, 80–82; V&A: "Nathan's costume house" [viitattu 14.1.2015].
- 5 Stange 1995, 72.
- 6 Stange 1995, 65.
- 7 Stange 1995, 68, 69.
- 8 Stange 1995, 66, 68.
- 9 Stange 2007, 113.
- 10 Ibscher 1972, 117, loppuviite 317.
- 11 Ibscher 1972, 116.
- 12 Banham 1995, 718.
- 13 Ibscher 1972, 32.
- 14 Ibscher 1972, 48.
- 15 Ibscher 1972, 117, loppuviite 318.
- 16 Ibscher 1972, 116, loppuviite 315.
- 17 Ibscher 1972, 117, 119, loppuviitteet 319, 320, 321, 327.
- 18 Ibscher 1972, 48, 52; Stange 2007, 113.
- 19 Ibscher 1972, 47.
- 20 Ibscher 1972, 52.
- 21 Ibscher 1972, 48.
- 22 Ibscher 1972, 59, 63.
- 23 Ibscher 1972, 116, loppuviite 312.
- 24 Ibscher 1972, 116.
- 25 Stange 1995, 67.
- 26 Ibscher 1972, 116.
- 27 Ibscher 1972, 121.
- 28 International Movie Database: Leopold Verch [viitattu 15.1.2015].
- 29 Stange 1995, 75.

30 Ibscher 1972, 116.

31 Scholze 2014a, 2 (julkaisematon).

32 Alaluku perustuu pääasiassa Susan Scholzen Svenska litteratursällskapetin arkistossa suorittamaan tutkimustyöhön, ks. Scholze 2014a (julkaisematon).

33 Eliel Aspelin-Haapkylä 1909, 125; Suonio 1940, 86.

34 Varhaisin arkistossa sijaitseva kirje on päivätty 2.6.1899 ja lähetetty osoitteesta Leibnitzstrasse 87, Berlin-Charlottenburg. Viimeisin kirje on päivätty 4.8.1933 ja kirjepaperin logossa on osoite Leipnitzstrasse 104, sekä esittely (”Kostümhaus für Theater und Film G.m.b.H”), jonka mukaan kyseessä on teatterin ja elokuvan pukuhankkija, Scholze 2014a (julkaisematon).

35 Alaluku perustuu pääasiassa Susan Scholzen Teatterimuseon pukukokoelman parissa suorittamaan tutkimustyöhön, ks. Scholze 2014b (julkaisematon).

36 Ks. Ibscher 1972; Stange 1995; Stange 2007.

37 Ibscher 1972, 117.

38 Stange 2007, 124.

39 Ohjelmistotiedot ks. Koivisto 2011, 222.

9. UNELMIEN KUTEITA – Näyttelykuratointi hedelmällisenä tutkimuskehysenä

Näyttämö- ja elokuvapukututkimus on varsin nuori, mutta kasvava ja kiinnostusta herättävä tutkimusalue.¹ Teatterimuseon helmikuussa 2015 avattu pukunäyttely *Unelmien kuteita* oli laajan ja monipuolisen tutkimusprojektin lopputulos. Projekti hyödytti sekä alan tutkimusta ja opetusta että museota. Erilaisia haasteita tuottivat niin museon kokoelmapukujen kokonaisuuden rakenne kuin näyttämöpukuihin ja niiden tutkimukseen liittyvät erityispiirteet. Tässä luvussa esittelen näyttelykuratointini vaiheita ja tekemiäni valintoja sekä kerron näyttelyprojektin yhteydessä tehdyistä tutkimuslöydöistä.

Vuosien mittaan on käynyt ilmi, että pukunäyttelyt kiinnostavat yleisöä. Aikaisemmin Teatterimuseolle -suunnittelemani *Silkkiä, samettia* -opperapukunäyttely esimerkiksi kiersi ympäri Suomea vuosina 2009–2012. Pukunäyttelyn aika on kuitenkin rajallinen. Vaikka nykyisin valaistusolosuhteita kontrolloidaan, tekstiilit tarvitsevat välillä lepoa. Kun *Silkkiä, samettia* -näyttelyn elinkaari kallistui kohti loppuaan, kävimme ensimmäiset keskustelut uudesta pukunäyttelystä silloisen museonjohtajan Helena Kallion ja amanuenssi Sanna Branderin kanssa. Näyttely sai pysyväksi osoittautuneen nimensä heti tapaamisemme jälkeen. *Unelmien kuteita* viittaa William Shakespearen *Myrsky*-näytelmän vuorosanoihin ”Sama kude meissä kuin unelmissa on” ja kude-sanan monikkomuodon hauskaan kaksoismerkitykseen.

Heti alusta lähtien ajatuksena oli tehdä näyttely Teatterimuseon kokoelmien epookkipuvuista. Epookkipuvulla tarkoitan historiallisen esikuvan mukaan tai sitä melko uskollisesti noudatellen suunniteltua esiintymispukua, jossa ei ole voimakkaita fantasiaelementtejä. Varhaisemman aikakauden pukua ”esittävästä” näyttämöpuvusta on eri aikoina käytetty myös ilmauksia tyylipuku, aikakausipuku, periodipuku, historiapuku, historiallinen puku, historiallinen näyttämöpuku ja historiallinen teatteripuku. Mielestäni epookkipuku on näistä tutkimuskäytössä selkein. Epookkipuvulla en viittaa tietyn tyyliin pukuun, yläluokkaiseen pukuihin tai pukuhistorialliseen kopioon vaan varhaisemman aikakauden vaatetustyyliä tavoittelevaan esiin-

tymispukuun yleensä. Kaikki nykyhetkeä varhaisempaan aikaan sijoitettujen esitysten puvut ovat itse asiassa epookkipukuja. Tähän näyttelyyn päätimme kuitenkin valita nimenomaan varhaisempien historian tyylikausien tunnelmaa tavoittelevia, unelmoitavan ihania luomuksia ja hauskoja esimerkkejä eri aikakausien ajattelutavoista, keskiajan tyylistä 1800-luvun lopun pukeutumistyyliin saakka. Esiteltäväksi valittujen teemojen ja pukujen määrää rajoittivat sekä alkuperäisen näyttelytilan koko että kiertonäyttelytarkoitus. Näyttelyn ulkopuolelle jouduttiin jättämään myös monia kiinnostavia, mutta näyttelyolosuhteisiin liian hauraita pukuja.

Unelmien kuteita -näyttelyn taustalla on oma työskentelyni näyttämö- ja elokuvapukututkijana, väitöskirjaa valmistelleena jatko-opiskelijana ja esiintymispuvun historian ja tutkimuksen opettajana Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa sekä Helsingin yliopistossa. Näyttelyssä halusin kertoa tutkimustyössä vastaan tulleista kiinnostavista aiheista ja innostavista löydöistä monipuolisemmin kuin on mahdollista tutkimusartikkelissa – pukujen, esineiden, kuvien, musiikin ja jopa kosketuksen välityksellä. Näyttelyprojektin aikana museonjohtaja, näyttelijä ja ohjaaja Helena Kallio innostui lisäksi toteuttamaan yhdessä näyttelijä Henry Hanikan kanssa lukuteatterina lyhyitä kohtauksia, jotka ovat peräisin pukuihin liittyvistä näytelmistä. Näin näyttelyvieraille tarjottiin mahdollisuus kuunnella kohtauksia seitsemästä eri näytelmästä älypuhelimien, tabletin tai tietokoneen avulla näyttelytilassa tai vaikka kotona.²

Näyttelyyn valittiin esiteltäväksi kymmeniä epookkipukuja ja valokuvia, jotka ryhmiteltiin teemoittain. Ajatuksena oli pukujen ja valokuvien avulla hahmotella tekijöiden – ohjaajien, esiintyjien sekä pukujen suunnittelijoiden ja toteuttajien – tulkintoja näytelmistä ja eri aikakausista. Halusin esimerkiksi näyttää, miten kolmea eri tyylikautta – keskiaikaa, renessanssia ja rokokoota – on käsitelty eri aikoina suomalaisella näyttämöllä, ja millä tavoin sekä historiallisilla aikakausilla että näyttämöiden epookkipukujen avulla on muokattu etenkin naisen vartaloa kulloinkin haluttuun muotoon.

Ehkä pukusuunnittelijataustani takia materiaalien tunnisteleminen ja koskettaminen on minulle tärkeää. Näyttelyvieraat eivät saa koskettaa museokokoelman pukuja, mutta Teatterimuseolla on epookkipukuja myös käyttökokoelmassa. Käyttökokoelman puvut ovat nekin esiin-

tyjien yllä olleita aitoja näyttämöpukuja. Näistä rakennettiin näyttelyyn oma osionsa, jotta yleisöllä olisi mahdollisuus kokeilla erilaisia epookkipukuja, korsetteja ja krinoliineja, tunnustella materiaaleja ja tarkistaa pukujen sisäpuolelta, miten puvut on ommeltu. Kokeilemisen kautta haluttiin tarjota vastauksia monenlaisiin kysymyksiin: Miltä tuntuu pukeutua rokokoo-asuun? Kiristääkö korsetti? Entä kuinka monta hakasta on Anna Kareninan ystävättären turnyripuvussa? Millaista on kävellä laahuspuvussa tai tehdä hovikumarrus renessanssitakissa? Kokeileminen ja koskettaminen on kerrankin mahdollista.

Teatterimuseossa toteutui myös näyttely-idea sivunnut tutkimusprojekti, jossa museon harjoittelijana toiminut Susan Scholze selvitti saksalaisen, 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa näyttämöpukuja ja tarpeistoa valmistaneen Leopold Verch & Flothowin toimintaa ja yhteyksiä Suomeen. Scholzen selvitys oli uraauurtava, sillä siinä ensi kertaa tutkittiin Suomessa säilynyttä yhtiön ja Svenska Teaternin johdon välistä saksankielistä kirjeenvaihtoa. Scholze myös käänsi tekstejä englanniksi. Teatterimuseolla hän tutki yksityiskohtaisesti museon kokoelmiin kuuluvia Verch-pukuja.



Yksityiskohta Leopold Verch -yhtiön valmistamasta viitasta, yrityksen merkki. Kuva: Ilona Kemppainen / Teatterimuseo.

Scholze sai myös yhteyden saksalaiseen, Verch & Flothowin toimintaan perehtyneeseen tutkijaan Heike Stangeen ja kävi tapaamassa tätä Berliinissä. Ilman Stangen apua harvojen aiheesta kirjoitettujen tutkimusartikkeleiden löytäminen olisi ollut vaikeaa, ja Scholzen käännökset saksankielestä englanninkieleen auttoivat ylittämään kielimuurin. Tämän projektin jälkimainingeissa Teatterimuseo onnistui hankkimaan kokoelmiinsa erittäin harvinaisen, todennäköisesti 1900-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä peräisin olevan Verch & Flothowin myyntikatalogin, joka asetettiin esille *Unelmien kuteita* -näyttelyyn. Toinen näytteille

asetettu, ilmeisesti 1920-luvun loppupuolelta oleva Verch-katalogi on peräisin Suomen Kansallisoopperasta. Se on toistaiseksi ainoa tunnettu tietyn suomalaisen teatteritalon hallussa ollut Verch-myyntikatalogi. Näyttelyprojektin aikana molemmat katalogit digitoitiin, jotta niiden myöhempi hyödyntäminen helpottuu.

Näyttelyn valmistelu oli monipolvinen prosessi, johon liittyen syksyllä 2013 toteutettiin pukuihin liittyvä kokoelmienhallintaprojekti. Kävimme yhdessä esinekokoelmista vastaavan amanuenssi Sanna Branderin kanssa konkreettisesti lävitse noin 500 pukua, joista osa oli vielä luetteloiduttomia. Tuolloin muun muassa selvensimme pukukokoelman nykytilannetta, karitoitimme sen rakennetta ja tarkastelimme pukuja näyttelyä silmällä pitäen. Projektin aikana muun muassa ajoitin, tunnistin ja arvioin aiemmin osittain tai täysin identifioimattomia pukuja. Tunnistamisessa käytin apuna esimerkiksi valokuvia. Tämä pukukokoelmaprojekti täydensi näyttelykuratointityötä. Vaikka olin aikaisemminkin työskennellyt Teatterimuseon pukujen kanssa, vasta nyt oli mahdollisuus saada kokoelmasta kokonaiskäsitys. Käytyäni lävitse museon vanhoja diaari- ja esineluettelokirjoja sekä tarkasteltuani itse pukuja kokoelman rakenne hahmottui paremmin. Selvityksen tuloksena minulla oli aiempaa selkeämpi käsitys pukukokoelmassa edustettuina olevista teattereista ja aikakausista, erilaisista näyttämöpukuihin ja kokoelman muodostumiseen liittyvistä arvoista ja ihanteista sekä pukujen toteutustavoista ja materiaaleista. Lisäksi museokokoelmassa säilyneet puvut antoivat ainutlaatuisella tavalla käsityksen esitysten toteutuneesta värimaailmasta, sillä vielä 1970-luvun alussa eri esityksistä peräisin oleva valokuva-aineisto on pääasiassa mustavalkoista. Tästä aiheesta on saatavissa hyvin vähän muuta tietoa. Pukuprojektin yhteydessä päätettiin myös perustaa erillinen, pieni-muotoinen opetuskokoelma, jota on mahdollista käyttää vanhojen materiaalien ja eri aikakausien toteutustapojen tutkimiseen esimerkiksi opiskelijäkäynneillä.

Teatterimuseon kokoelmien vanhimmat puvut ovat 1880-luvulta, uusimmat 2000-luvulta. Kokoelmiin kuuluu tällä hetkellä yhteensä noin 1400 pukua tai puvun osaa. Etenkin vanhemmat puvut ovat harvoin kokonaisuksia. Kokoelmiin saattaa esimerkiksi kuulua vain roolihahmon takki, mutta ei paitaa, housuja, päähinettä tai jalkineita. Monet vanhimmissa puvuista ovat tunnistamattomia. Niistä saatetaan tietää, että ne ovat peräisin tietystä teatterista, mutta niitä ei ole kyetty liittämään mihinkään esityksiin. Olennainen osa nykyaikaista museotyötä kuitenkin



Yksityiskohta Teatterimuseon pukukokoelman kuuluvasta puvusta, joka kyettiin pukukokoelmaprojektin aikana tunnistamaan.
Kuva: Joanna Weckman.

Varhaisin löydetty kuva yllä olevasta puvusta esiintyjän yllä. Tellervo Laurila Puccinin oopperan *Tosca* nimiroolissa (1919), Suomalainen Ooppera. Kuva: Brännlund / Suomen Kansallisoopperan arkisto.

kin on, että esine kytetään asettamaan kontekstiinsa. Tunnistetiedot ovat siksi äärimmäisen tärkeitä. Ilman tarkempia tietoja esineiden merkitys on vähäinen ja esimerkiksi tutkimus- ja näyttelykäyttö on hyvin vaikeaa. Projektin aikana ottamani valokuvat kokoelmien puvuista ja niiden yksityiskohdista toimivat johtolankoina, kun kävin näyttelyä varten lävitse 1800-luvun lopun ja 1900-luvun valokuva-aineistoa Teatterimuseossa sekä Suomen Kansallisoopperan ja Suomen Kansallisteatterin arkistoissa. Tämän työn avulla pystyin liittämään toisiinsa aiemmin tunnistamattomia pukuja, pukujen käyttäjiä ja teoksia, joissa pukuja oli monien kymmenien vuosien aikana käytetty.

Näyttelyprojektin aikana kiinnostuin yhä enemmän puvuston työntekijöiden historiasta, jota ei toistaiseksi ole tutkittu lähes lainkaan. Teatterimuseon arkistossa on aiheeseen liittyviä valokuvia 1900-luvun alkupuolelta. Kuvat oli pystytty yhdistämään Suomen Kansallisteatteriin, mutta ennen näyttelyprojektia niitä ei ollut pystytty aikaisemmin ajoittamaan. Kolmessa valokuvassa nähdään puvuston tiloja ja työntekijöitä, mutta ainoastaan sovituskuvan näyttelijä oli pystytty tunnistamaan. Tämänkaltaiset valokuvat näyttämön takaa ovat erittäin harvinaisia. Ainakin nykytiedon mukaan kyseessä ovat vanhimmat suomalaiset valokuvat aiheesta. Näyttelyprojektin yhteydessä kuvat oli mahdollista vihdoinkin ajoittaa. Etsiessäni kuva-aineistoa Suomen Kansallisteatterin arkistossa törmäsin vanhaan valokuva-albumiin. Albumista löysin kaksi valokuvaa, jotka esittivät sovituskuvassa näkyviä pukuja, mutta nyt valmiina ja näyttelijöiden yllä. Kyse oli näytelmästä *Erik XIV*, jonka ensi-ilta oli marraskuussa 1912. Ajoittamisen jälkeen oli tietysti huomattavasti helpompi lähteä etsimään tietoa kuvassa näkyvästä sovittajasta. Mitä todennäköisimmin kyseessä on puvustonhoitaja Mimmi Haglund, joka työskenteli Kansallisteatterissa kaikkiaan 45 vuotta. Valitsimme tämän valokuvan näyttelyn julisteeseen, jossa se hienosti muistuttaa siitä, että ilman näiden usein nimettömiksi jäävien naisten työpanosta meillä ei olisi esiintyjien pukuja eikä myöskään pukuja museon kokoelmissa.³

Näyttelyä varten etsin lisää kuva-aineistoa puvustoista ja niiden työntekijöistä, ja otin yhteyttä eläkkeelle jääneisiin puvustonhoitajiin. Lisäksi haastattelin Terttu Pykälää, joka työskenteli Suomen Kansallisteatterissa puvustonhoitajana ennen siirtymistä alan opetustyön pariin. Haastattelu on taustoittanut sekä näyttelyluetteloa että näyttelyjulkaisua. Haastattelu jää Teatterimuseolle myös tulevien tutkijoiden aineistoksi.⁴ Näyttelyprojektin aikana pääsimme myös

vierailemaan Kansallisteatterin pukuvarastossa, josta Teatterimuseo sai arvokkaan kuuden puvun lahjoituksen kokoelmaansa. Puvut ovat esillä näyttelyssä, ja niissä näkyy Kansallisteatterissa puvustonhoitajina työskennelleiden Mimmi Haglundin, Oili Soinisen ja Terttu Pykälän kädenjälki.

Todennäköisesti neiti Mimmi Haglund, Suomen Kansallisteatterin puvustonhoitaja, sovittaa Päiviö Horsman pukua August Strindbergin näytelmään *Erik XIV* syksyllä 1912. Kuva: Teatterimuseon arkisto



Päiviö Horsman
puku valmiina,
Strindbergin
näytelmä *Erik XIV*
(1912), Suomen
Kansallisteatteri.
Kuva: Suomen
Kansallisteatterin
arkisto.

Säilyttämisen arvoisina on usein pidetty pukuja, jotka ovat upeita, klassikkonäytelmissä käytettyjä ja tiettyjen tunnettujen esiintyjien käyttämiä. Hankintahetkellä nämä puvut ovat olleet varmasti hintavia, joten teatterikentän kulloistenkin resurssien jakautuminen näkyy museon kokoelmapuvuissa. Ei liene yllätys, että pääkaupunkiseudun suurimmat ja vanhimmat teatterit ovat parhaiten edustettuina kokoelmassapukujen joukossa. Pienemmistä teattereista, etenkin työväenteattereista ja teatteriryhmiltä, pukuja on paljon vähemmän. Pukuprojektin yhteydessä tulimme tietoisiksi laajasta, pääosin luettelottomasta lahjoituksesta, joka sisälsi 1920-luvulla toimineen Lahden Työväen Teatterin pukuja. Mitä kauemmas taaksepäin ajassa mennään, sitä vähemmän löytyy aineistoa etenkin työväenteattereiden esityksistä. Näistä esityksistä ei myöskään ole säilynyt kovin runsasta valokuva-aineistoa, eivätkä tekijät välttämättä ole kirjoittaneet muistelmia teatteriajoistaan. Pukuaineiston arvo tutkimusaineistona nousee siten tavallista suuremmaksi. Pidänkin näitä pukuja erittäin arvokkaana, harvinaisena ja informatiivisena osana Teatterimuseon kokoelmia. *Unelmien kuteita* -näyttelyyn valitsin kaksi Lahden Työväen Teatterin pukua. Toinen on flanellista tehty ja narukoristein koristeltu husaariunivormu ja toinen nurinpäin käännetystä rakuunaunivormun takista tehty renessanssitunika. Valitsimme Lahden Työväen Teatterin kokoelmasta näyttelyyn myös tarpeistoa, kuten viuhkoja, aseita ja muita esineitä. Näiden valmistamisessa on selvästi käytetty niukkoja resursseja, mutta runsaasti kekseliäisyyttä.

Olellainen osa näyttelyprojektia oli valittujen pukujen pukeminen nukkien ylle. Tämä on minulle myös tutkijana tärkeä työvaihe, jonka myötä pääsen tarkastelemaan pukuja erittäin yksityiskohtaisesti. Tarkastelun tuloksena on myös kuvailutietoja, joita kirjataan museon tietokantaan. Muokkaan, rakennan ja tarvittaessa veistän mallinukun vartalon puvun antamien vihjeiden avulla. Esiintyjät kun eivät ole koskaan olleet standardikokoisia mallinukkeja. Hyvällä onnella esityskuvien avulla on mahdollista nähdä, onko puku ollut tarkoituksella liian suuri tai pieni, mistä se on ehkä kiristänyt ja millä tavoin päähine on ollut vinossa. Eri museoissa voi toisinaan nähdä surullisesti roikkuvia asuja kädettömien näyteikkunatorsojen yllä. Pukuun sopivan vartalon rakentaminen on tapa kunnioittaa pukua käyttänyttä esiintyjää, pukusuunnittelijaa ja puvun toteuttajaa. Huolellinen ja paneutuva lähestymistapa myös mahdollistaa museovieraalle paremman käsityksen siitä, miltä puku on saattanut näyttää esiintyjän yllä näyttämöllä.

Kaikkiaan näyttelykuratointi toimi erittäin hedelmällisenä tutkimuskehyksenä. Työn puitteissa oli mahdollista laajentaa käsitystä Teatterimuseon kokoelmapukujen kokonaisuudesta, mutta myös muissa arkistoissa sijaitsevista näyttämöpukuihin liittyvistä aineistoista. Lisäksi oli mahdollista tavoittaa uutta tietoa epookkipukuihin sekä niiden suunnitteluun ja toteutukseen liittyvistä käytännöistä, arvoista ja ihanteista. Kaikesta tästä huolimatta olemme vasta hippaiseet näyttämöpukujen, niiden suunnittelijoiden, toteuttajien ja käyttäjien kiehtovaa historiaa. Paljon on vielä tekemättä. Onneksi, sillä työ pukujen parissa on äärettömän kiinnostavaa.

Viitteet

- 1 Ks. esim. Weckman 2009.
- 2 Teatterimuseo 2015: *Unelmien kuteita* -ääniopastus (näytelmäkatkelmista toteutetut auditiviset esitykset) [viitattu 15.3.2015].
- 3 Teatterimuseon arkisto, näyttelijä Kaarlo Keihäälle kuuluneita valokuvia kokonaisuudessa TeaMK1992:007 ja *Unelmien kuteita* -näyttelyn julisteessa käytetty valokuva Suomen Kansallisteatterin puvustonhoitajasta (ilmeisesti Mimmi Haglund) ja Päiviö Horsmasta TeaMK0000:097:6.
- 4 Teatterimuseon arkisto, Terttu Pykälän haastattelu 29.10.2014 TeaMÄ2015:004.

10. LÄHTEET

Julkaistu kirjallisuus, lehtiartikkelit ja Internet-lähteet

Aamulehti 21.8.1920. ”Kööpenhaminan ja Parisin teattereihin tutustumassa”.

Aikasalo, Päivi 2000. *Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia. Naisten pukeutumishanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvun lopulle*. Väitöskirja. Kansantieteellinen arkisto 47. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.

Andersen, Elin 11–12/1980. ”Naisten roolityyppien historiaa”. *Teatteri*.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909. *Suomalaisen teatterin historia III. Nousuaika, 1879–93*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Banham, Martin 1995. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.

Blumenfeld, Lilja 2014. *Shylock. Trial. Venice. Corrupt Imaginings in The Merchant of Venice*. Väitöskirja. Aalto University publication series.

Boucher, Francois 1987. *20 000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment*. Expanded edition. Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York.

Byckling, Liisa 1999. ”Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki. 45–81.

Byckling, Liisa 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

De Michele, Girolamo 2009. ”Maaginen rakkaus 1400- ja 1500-luvulla” (176–191), ”Naiset ja sankarit” (192–213), ”Suloudesta rauhattomaan kauneuteen” (214–235). Teoksessa Eco (toim.) *Kauneuden historia*. WSOY, Helsinki.

Eco, Umberto 2009. ”Paimentyöstä enkelimäiseen naiseen” (154–175), ”Kauneus sopusuhtaisuutena ja harmoniana” (61–97), ”Tiedotusvälineiden kauneus” (412–429). Teoksessa Eco (toim.) *Kauneuden historia*. WSOY, Helsinki.

Elokuva-aitta 4/1939. ”Tähti-vaatteita”.

Elokuva-aitta 5/1944. ”Elokuvamme Adrian, Bure Litonius”.

Elonet: Aino Mantsas, <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/229058> [viitattu 18.1.2015]

Elonet: Hannes Kuokkanen, <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/100017> [viitattu 20.1.2015]

Elonet: Eeva Pullinen, <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/120058> [viitattu 18.1.2015]

Eteläpää, Heikki (toim.) 1986. *Minä, Manni*. Kirjayhtymä, Helsinki.

Gröndahl, Laura 2010. "Tilan tyhjentämisestä maailman kohtaamiseen – havaintoja viime vuosikymmenten suomalaisesta lavastustaiteesta". Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like, Helsinki. 380–393.

Gullichsen, Anneli (toim.) 1996. *Hiuskarvan varassa. H.Kuokkasen peruukkiliike Oy 75 vuotta*. H. Kuokkasen Peruukkiliike, Helsinki.

Halonen, Päivi 1987. "Suomalaisen lavastustaiteen vaihteita". Julkaisussa Koski (toim.) *Suomen näyttämötaiteen perintö Teatterimuseon kokoelmien valossa*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 1. Teatterimuseo. 26–31.

Halmekoski, Tuija 8/1987. "Puku kuin hansikas". *Teatteri*.

Harju, Hannu 1991. "Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki. 26–34.

Heikkilä, Ritva 1998. *Ida Aalberg. Näyttelijä jumalan armosta*. WSOY, Helsinki.

Heinonen, Visa 2005. "Kultainen 60-luku". Teoksessa Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat*. Vastapaino, Tampere. 145–166.

Helsingin kaupunginmuseo: August Mannerheim, http://www.hel.fi/hel2/kaumuseo/kehyksissa/hakasalmi/mannerheim_1.html [viitattu 29.1.2015]

Helsingin Sanomat 17.1.2002. Muistokirjoitus: "Björn Landström".

Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Yliopistopaino, Helsinki.

Honka-Hallila, Ari 1995. "Elokuvakulttuuria luomassa". Teoksessa Honka-Hallila, Laine & Pantti. *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku. 8–68.

Hupaniittu, Outi 2009. "Helsinkiäisten suosikinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri." Teoksessa Mulari & Piispa (toim.) *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. K&H Kulttuurihistoria 7. Turun yliopisto. 49–82.

Ibscher, Edith, 1972. *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. Und 20. Jahrhundert*. Väitöskirja. Philosophische Fakultät der Universität Köln, Köln.

Ilmari,Wilho 1971. *Teatterimiehen lokikirja*. Toim. Aino Rätty-Hämäläinen. Tammi, Helsinki.

International Movie Database: Arja Tanskanen, <http://www.imdb.com/name/nm0849813/> [viitattu 15.1.2015]

International Movie Database: Leopold Verch, <http://www.imdb.com/name/nm0893725/> [viitattu 15.1.2015]

- Jenkins, Ian 1994. *Face Value: The Mask in Greece and Rome*. Teoksessa Mack (toim.) *Masks. The Art of Expression*. British Museum, Lontoo 150–167.
- Juntunen, Leena 2010. *Pukusuunnittelijan ammatti Suomessa vuosina 1960–1975. Maija Pekkasen tarina*. Väitöskirja. Aalto-yliopisto. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 110. Bookwell, Jyväskylä.
- Juuri-Oja, Sakeus 1923. *Naamioimiskoulu. Näyttelijöille ja vasta-alkajille*. WSOY, Porvoo.
- Kaimio, Maarit 1980. ”Draama”. Teoksessa Lilius et al. (toim.) *Antiikin kulttuurihistoria*. WSOY, Porvoo. 152–158.
- Kalha, Harri 2014. *Kokottien kultakausi. Belle époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kallinen, Timo 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Väitöskirja. Acta Scenica 7. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino, Helsinki.
- Kanninen, Helinä 12.12.1985. ”Lady kiiltää ja hohtaa”. Tunnistamaton lehtiartikkeli. (Ks. Liisi Tandefeltin kotiarkisto, leikekirja 7.)
- Kansallisooppera: Oopperasanasto, http://www.ooppera.fi/esittely/oopperan_abc/oopperasanasto [viitattu 29.1.2015]
- Karhunen, Paula 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980 – 90-luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Painatuskeskus, Helsinki.
- Kievari, Solja (toim.) 2005. *Ismo Kallio – Kaikkeaa alaan kuuluvaa*. Tammi, Helsinki.
- Klemetilä, Hannele 2004. *Keskiajan pyövelit*. Atena, Jyväskylä.
- Koivisto, Juhani 2011. *Suurten tunteiden talo. Kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–2011*. WSOY, Helsinki.
- Kopisto, Sirkka & Sihvo, Pirkko 1998. *Puku Suomessa 1750–1900*. Museovirasto, Helsinki.
- Korhonen, Anu 2005. *Silmän ilot. Kauneuden kulttuurihistoriaa uuden ajan alussa*. Atena, Jyväskylä.
- Koski, Pirkko (toim.) 1999. *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2003. ”Strindbergiä kolmella vuosikymmenellä”. Teoksessa Kytömaa (toim.) *Jurkka – teatteri huoneessa*. Like, Helsinki. 191–211.
- Koski, Pirkko 2005. ”Traditio ja murros. Eino Salmelainen Nummisuutarien tulkkina 1954”. Teoksessa Houni et al. (toim.) *Esitys katsoo meitä. Näyttämö & Tutkimus I*. Teatterintutkimuksen seura. 140–159. Verkkojulkaisu <http://www.teats.fi/julkaisut.html> [viitattu 15.1.2015]
- Koskimies, Rafael 1953. *Suomen Kansallisteatteri 1902 / 1917*. Otava, Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1972. *Suomen Kansallisteatteri 1917–1950*. Otava, Helsinki.
- Krohn, Helmi 1917. *Emilie Bergbom. Elämä ja työ*. Otava, Helsinki.

- Laakkonen, Johanna 2010. ”Tanssia Kansallisteatterin näyttämöllä”. Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like, Helsinki. 139–152.
- Lahdenperä, Samppa 2005. Teoksessa Reitala (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhlakirja. Atena, Jyväskylä. Kuvatekstit sivuilla 123, 127, 149.
- Laine, Eine 1967. *Pitkä päivä paistetta ja pilviä. Muistelmia*. Tammi, Helsinki.
- Laitala, Susanna 1994. *Paroni Mannerheimin kauniit naiset*. Otava, Helsinki.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. WSOY, Porvoo.
- Lampinen, Marja Liisa et al. (toim.) 1983. *Muotipuku Helsingissä 1550–1950*. Helsingin kaupunginmuseon 7. vuosikirja Narinkka. Helsingin kaupunginmuseo, Helsinki.
- Landström, Björn 1987. *Omakuva*. Otava, Helsinki.
- Lappalainen, Piippa & Almay, Mirja 1996. *Kansakunnan vaatettajat*. WSOY. Porvoo.
- Leese, Elizabeth 1976/1991. *Costume Design in the Movies. An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. Dover Publications, New York.
- Lehtisalo, Anneli 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1315. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Levo, Merja & Riihonen, Riitta 6/1999. ”’Näyttelee, tekee kuusi puvustusta vuodessa’. Teatteripukusuunnittelun uranuurtaja”. *Teatteri*.
- Levo, Merja, Sinkkonen, Anna ja Weckman, Joanna 2002. *Pukusuunnittelun koulutusohjelma Taiteen Kandidaatti TaK. Koulutusohjelman opintojen rakenne. Ehdotus*. Taideteollinen korkeakoulu. Julkaisematon.
- Lindström, Stina 1991. ”Kymmenen puvustusta vuodessa”. Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Teatterimuseo, Helsinki. 11.
- Litonius, Bure 1949. ”Teatteripuvuista”. Teoksessa Krohn (toim.) *Teatteritaide*. Gummerus, Jyväskylä, 232–239.
- Lounela, Pekka 2004. *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913–1975*. Pekka Louhelan käsikirjoituksen pohjalta toimittanut Outi Lahtinen. Like, Helsinki.
- Luoma, Rauni 1986. *Ilon ja murheen näyttämöllä*. Toim. Maarit Huovinen. WSOY, Helsinki.
- Lüchou, Marianne 1981. *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1860–1975*. Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors, Helsinki.
- Lyyra, Leena 2001. *Näyttämöpukusuunnittelun alkuvaiheita Suomessa*, julkaisussa Priha (toim.) *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta*. Työpaperit F 17. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki. 40–49.

- Lönnqvist, Bo 1979. *Kansanpuku ja kansallispuuku*. Otava, Helsinki.
- De Marly, Diana 1982. *Costume on the Stage 1600–1940*. Batsford, Lontoo.
- Martin, Timo et al. (toim.) 1974. *Suomen teatterit ja teatterintekijät*. Helsinki.
- Miettunen, Katja-Maria 2009. *Menneisyys ja historiankuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muiste-
lijoiden rakentamana ajanjaksona*. Väitöskirja. Bibliotheca Historica 126. Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura, Helsinki.
- Mikotowicz, Thomas J. 1992. "A History of Theatrical Design". Teoksessa Mikotowicz (toim.) *Theatrical
Designers. An International Biographical Dictionary*. Greenwood Press, New York.
- Niinimäki, Kirsi ja Saloniemi, Marjo-Riitta 2008. *Kretongista printtiin. Suomalaisen painokankaan his-
toria*. Maahenki, Helsinki.
- Nikula, Jaana 1998. *Ella – Ella Erosen elämäkerta*. Like, Helsinki.
- Nyström, Samu 2013: *Poikkeusajan kaupunkielämäkerta. Helsinki ja helsinkiläiset maailmansodassa
1914–1918*. Historiallisia tutkimuksia Helsingin yliopistosta XXIX. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Hel-
sinki.
- Paavolainen, Pentti 1991. "Puku – mutta ei vain puku". Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) *Teatteri-
puku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Teatterimuseo, Helsinki. 19–23.
- Paavolainen, Pentti 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–
1971*. Väitöskirja. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti & Kukkonen, Aino 2005. *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomessa*. WSOY, Helsinki.
- Pakarinen, Riitta 1992. "Valokuvattu Helsingissä". *Narinkka 1992*. Helsingin kaupunginmuseo. Gum-
merus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. 6–68.
- Parkkinen, Tapio & Sarlund, Ritva 2001. *101 pukua. Tampereen Työväen Teatteri 1901–2001*. Tampe-
reen Työväen Teatteri, Tampere.
- Pihlaja, Rafael 1949. "Naamiointi". Teoksessa Krohn (toim.) *Teatteritaide*. Gummerus, Jyväskylä. 207–
231.
- Pykälä, Terttu 2006. *Historiallinen teatteripuku. Oppikirja teatteripukujen toteutuksesta*. OKKA-säätiö,
Helsinki.
- Pylkkänen, Riitta 1982. *Säätyläisnaisten pukeutuminen Suomessa 1700-luvulla*. Suomen Muinaismuis-
toyhdistyksen aikakauskirja 84. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- Qvarnström, Ingrid 1946. *Svensk teater i Finland*. Schildts, Helsinki.
- Rajala, Panu 1995. *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918–1964*. Tampereen Työväen
Teatteri, Tampere.
- Rajala, Panu 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot: Tampereen Teatteri 1904–2004*. Karisto, Hämeenlinna.

Rantala, Anja et al. 1989. *Tekstilikonservointi*. Suomen museoliiton julkaisuja 35. Gummerus, Jyväskylä.

Raunio, Vald. 1932. *Naamioimisen opas Näyttämöllä esiintyjille*. Karisto, Hämeenlinna.

Reitala, Heta (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Reitala, Heta 1999. ”Matti Warén”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki. 95–96.

Reitala, Heta 2005. ”’Alas realismi, eläköön todellisuus!’ Varhaisen modernismin lähtökohtia ja suuntia suomalaisessa lavastustaiteessa” (30–41), ”Taideteollisia linjoja. Liisi Tandefelt ja teatteripukusuunnittelun murros 1960- ja 70-luvulla” (86–97). Teoksessa Reitala (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Atena, Jyväskylä.

Rinne, Jalmari 1985. *Muistelija*. Toim. Tiina Rinne ja Liisa Steffa. Otava, Helsinki.

Rinne, Joel 1967. *Jopin kirja*. Tammi, Helsinki.

Rinne, Tiina 1991. ”Näyttelijän oikeudet”. Teoksessa Nikula & Helavuori (toim.) 1991. *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Teatterimuseo, Helsinki. 7–10.

Rytkönen, Sisko 2008. *Ihanat naiset kankaalla. Filmitähtiä suomalaisen elokuvan kultakaudelta*. Majakka, Hämeenlinna.

Räty-Hämäläinen, Aino 1982. *Esiripun takaa. Mitä on olla näyttelijä suomalaisessa teatterissa*. Tammi, Helsinki.

Saarikoski, Tuula 1980. *Tähti aika – Ansa Ikonen*. Weilin+Göös, Espoo.

Salminen, Esko & Kinnunen, Raila 1997. *Elämä Eskona* WSOY, Helsinki.

Sedergren, Jari 2006. *Taistelu elokuvaseensuurista. Valtiollisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Seinäjoen kaupunginteatteri: *Turkan Romeo ja Julia vuonna 1968*, Seinäjoen kaupunginteatterin blogi 28.10.2014. <http://seinajoenkaupunginteatteri.fi/turkan-romeo-ja-julia-vuonna-1968/> [viitattu 3.3.2015]

Seppälä, Riitta & Tainio, Ilona (toim.) 1993. *Suomen teatterit ja teatterintekijät 1993. Yhteisö- ja henkilöhakemisto*. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto. Tammi, Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi 1999. ”Emilie ja Kaarlo Bergbom”. Teoksessa Koski (toim.) *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki. 23–24.

Seppälä, Mikko-Olavi 2005. ”Teatterin hyväksi. Työvänteatterien keskusjärjestön perustaminen 1910-luvulla”. Teoksessa Houni et al (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Näyttämö & Tutkimus I. Teatterintutkimuksen seura, 184–208. Verkkojulkaisuna <http://www.teats.fi/julkaisut.html> [viitattu 31.1.2015]

Seppälä, Mikko-Olavi 2006. ”Pikkuteattereiden aika”. Teoksessa Koski et al. (toim.) *Lahden kulttuurilaitosten historia 2. Teatteri, orkesteri, museo ja kulttuuritoimi*. Lahden kaupunki, Lahti. 19–58.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin" (25–42), "Kalevalainen ja historiallinen näytelmä suomalaisuuden rakentajana" (54–57), "Teatteri ja politiikka" (303–329). Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like, Helsinki.

Stange, Heike, 1995. "Berliner Ausstattungsfirmer. Eine selbstständige Branche für die Theater". Teoksessa Freydank, Ruth (Ed.) *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Edition Hentrich, Berlin. 65–77.

Stange, Heike, 2007: "Balance zwischen Kunst und Kommerz. Eine quellenkritische Chronik des Kostümhauses 'Theaterkunst'". Teoksessa Schaper & Breunig (toim.) *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin. Gebrüder Mann Verlag, Berliini. 111–132.

Stanislavski, Konstantin 1946. *Elämäni taiteen palveluksessa*. WSOY, Porvoo.

Stanton, Sarah & Banham, Martin (toim.) 1996. *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.

Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja II 1945. *Teatterimme ja nykyhetki II. Suomen näyttämötaiteen vuosikirja 1944–45*. Otava, Helsinki.

Suonio, Kirsti 1940. *Kirsti Suonio kertoilee*. WSOY, Porvoo.

Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijätäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like, Helsinki.

Sylvestersson, Elsa & Puomies, Anu 1995. *Elämäni piruetit. Primaballerinan muistelmat*. WSOY, Juva.

Särkiö, Auli 1/2014: "Töissä taidetehtaassa – suutari Jorma Sainio". Ooppera & Baletti 1/2014. Suomen Kansallisoopperan ja Kansallisbaletin asiakaslehti. Verkkojulkaisu http://www.ooppera.fi/filebank/2740-Ooppera_ja_Baletti_1_2014_lopullinen.pdf [viitattu 15.4.2015]

Tandefelt, Liisi 1986. "Teatteripukusuunnittelu". Teoksessa Reitala (toim.) *Suomalaista skenografiaa; lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki. 41–47.

Tanskanen, Katri 2010. "Suomalaisen draaman ensiaskeleet" (43–48), "Idealismista illuusioon" (65–86), "Sotien jälkeinen modernismi" (246–258), "Historiaa, kansannäytelmiä ja klassikoita" (309–313), "Uusia esitystyylejä" (330–379). Teoksessa Seppälä & Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like, Helsinki.

Teatteri 15/1962. "Roolipukujen valtakunnasta. Puvustonhoitajat kertovat työstään".

Teatterimuseo 2015: "Kierratettyä kimallusta". <http://www.teatterimuseo.fi/nayttelyt/vaihtuvat-nayttelyt/nain-tehtiin-unelmien-kuteita/kierratettya-kimallusta/> [viitattu 1.2.2015]

Teatterimuseo 2013: "Naamioinnilla viimeinen silaus". <http://www.teatterimuseo.fi/kokoelmat/valokiilassa/valokiilassa-2013/toukokuu-2013/> [viitattu 21.1.2015]

Terho, Henri, Oinonen, Paavo ja Ylitalo, Jan-Erik 2006. *Teatteria Turussa 1940-luvulta 1970-luvulle*. k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku.

- Toiviainen, Sakari 1991. "Viattomuuden vuosikymmenet". Teoksessa *Viattomuuden vuosikymmenet. Suomalaisen elokuvan erotiikkaa*. Suomen elokuva-arkisto, VAPK-kustannus, Helsinki. 7–8.
- Toiviainen, Sakari 2005. "Elokuvalavastuksen perinteet ja suomalainen studioelokuva". Teoksessa Reitala (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Suomen Lavastustaiteilijain Liiton juhlakirja. Atena, Jyväskylä. 134–148.
- Tolonen, Sirpa 1982. *Poimittuja päiviä: nuoren näyttelijättären muistelmia*. Tammi, Helsinki.
- Tompuri, Elli 1952. *Etu-, taka ja syrjähyppyjä. Muistelmia Arkadiasta Kansalliseen*. WSOY, Helsinki.
- Turun museokeskus 2014: "Ruusu ja ridikyylä", <http://www.turunmuseokeskus.fi/public/?contentid=549673&nodeid=17835> [viitattu 21.1.2015]
- Utrio, Kaari 1985. *Venus – naiskauneuden tarina*. Tammi, Helsinki.
- Uusitalo, Kari 1975. *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.
- Uusitalo, Kari 1978. *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Suomen Elokuvasäätiö / Julkaisusarja n:o 5. Suomen Elokuvasäätiö, Helsinki.
- Uusitalo, Kari (toim.) 1986. Suomen osuus teoksessa *International Directory of Cinematographers, Set- and Costume designers in Film. Vol 5. Denmark, Finland, Norway, Sweden: from the beginnings to 1984*. International Federation of Film Archives & K.G. Saur Verlag, München.
- Uusitalo, Kari et al. (toim.) 1993. *Suomen Kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Painatuskeskus, Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki.
- Uusitalo, Kari et al. (toim.) 1995. *Suomen Kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Painatuskeskus, Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki.
- Uusitalo, Kari 2002. *Siiri ja Kaarlo. Näyttelijäparin tarina*. Edita, Helsinki.
- Utisaitta 2/1947. "Meet Irene"*.
- Utisaitta 5/1957. "Studion seinien sisäpuolelta: Elokuva ja pukumuodit"*.
- Veistjä, Verner (toim.) 1950. *Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat*. Tammi, Helsinki.
- Veistjä, Verner (toim.) 1965. *Teatterin maailma 1965. Suomen teatterilaitos ja teatteriväki*. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton julkaisuja n:o 8. Tammi, Helsinki.
- Veltheim, Katri & Koski, Pirkko 1988. *Valokiilassa näyttelijä*. Otava, Helsinki.
- Vesala, Olli 2/1988. "Raivoisat Ruusut on vaatekappale lujasti". *Teatteriväki* no 2, 1988. 34–35.
- Victoria and Albert Museum: "Nathan's costume house", <http://www.vam.ac.uk/content/articles/n/nathans-costume-house/> [viitattu 14.1.2015]

Vienola-Lindfors, Irma & af Hällström, Raoul 1981. Suomen Kansallisbaletti 1922–1972. Musiikki Fa-zer, Helsinki.

Weckman, Joanna 1997. *Taiteilijaksi. Tutkielma Ritva Karpiosta*. Muoti- ja tekstiilitaiteen osasto, Taide-teollinen korkeakoulu. Julkaisematon.

Weckman, Joanna 2004. ”Puku näkyväksi”. Teoksessa Salmela & Vanhatalo *Näyttämöpukuja*. Helsingin Kaupunginteatteri ja Like, Helsinki. 7–15.

Weckman, Joanna 2005. ”Pukusuunnittelun pioneereja”. Teoksessa Houni et al. (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Näyttämö & Tutkimus 1. Teatterintutkimuksen seura. Yliopistopaino. 209–241. <http://www.teats.fi/julkaisut.html> [viitattu 15.1.2015]

Weckman, Joanna 2009. ”Puku ja tutkimus”. Teoksessa Gröndahl, Paavolainen & Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä*. Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. 172–199. <http://teats.fi/julkaisut.html> [viitattu 15.1.2015]

Weckman, Joanna 2014. ” ’Kun sai hyvät kritiikit niin... sen muisti aina’ – näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki”. Teoksessa Häti-Korkeila, Marjatta, Järvinen, Hanna, Kortti, Jukka & Roihan-korpi, Riku (toim.) *Teatteri ja media(t)*, Näyttämö & Tutkimus 5. Teatterintutkimuksen seura. 37–71. <http://www.teats.fi/julkaisut.html> [viitattu 31.1.2015]

Wickham, Glynn 1992. *Teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Painatuskeskus, Helsinki.

Wikipedia.org.: *Motion Picture Production Code* http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Production_Code [viitattu 31.1.2015]

Willet, Cecil & Cunnington, Phyllis 1992. *The history of underclothes*. Dover publications, New York.

Arkistolähteet

Suomen Kansallisoopperan arkisto

Digitoitu valokuva-aineisto vuosilta 1911–1980.

Suomen Kansallisteatterin arkisto

Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokousten pöytäkirjat vuosilta 1913 ja 1941–45.

Suomen Kansallisteatteri Oy:n toimintakertomukset vuosilta 1915–16.

Valokuva-aineisto 1800-luvun lopusta 1900-luvun lopulle.

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS arkiv)

Svenska Teaterns arkiv SLSA 127

- Emelie Degerholms samling (A) (1860–1907)

1. Anteckningar af N. Kiseleff öfver stiftandet af den permanenta svenska scenen i Helsingfors.

2. Register öfver Artister, Gäster, Debutanter, Styrelse, samt öfrige ordinarie funktionärer vid Svenska permanenta teatern i Helsingfors spelåren 1861–1863 och 1867–1905.

- Nya Teaterhus Aktiebolaget Protokoll 1861–1866

- Pukuluonnoskokoelma
- Svenska Teaternin valokuvat ajanjaksolta 1920–1975

Teatterimuseo

Teatterimuseon esinekokoelmat

Teatterimuseon arkisto

Valokuva-arkisto

Käsiohjelmakokoelma

Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin arkisto TeaMA1365

Suomen Teatteriliiton arkisto TeaMA1019

Tampereen Työväen Teatterin arkisto TeaMA1500

Teatterimuseon säätiön arkisto TeaMA1310

Regina Backbergin arkisto TeaMA1457

Eero Kilven arkisto TeaMA1109

Hilda ja Aapo Pihlajamäen arkisto TeaMA0104

Jalmari Rinteen arkisto TeaMA1250

Scholze, Susan 2014a. *The costumes supplier "Leopold Verch" and its trade relationship towards the Helsinki theatres*. Julkaisematon.

Scholze, Susan 2014b. *The Verch Costumes at the Theatre Museum Collection in Helsinki*. Julkaisematon.

Yksittäisiä valokuvia seuraavien teattereiden arkistosta

Helsingin Kaupunginteatteri

Oulun kaupunginteatteri

Q-teatteri

Svenska Teatern i Helsingfors

Teatteri Jurkka

Muut arkistot

Lehtikuva

Liisi Tandefeltin kotiarkisto

Museoviraston kuvakokoelmat

Muut lähteet:

Karpio, Ritva 21.7. ja 31.7.1997. Kirjeet Joanna Weckmanille. Weckmanin hallussa.

Räbinä, Pasi 27.8.2010. Kirje Joanna Weckmanille. Weckmanin hallussa.

Kokkonen, Ritva 4.5.2009. Puhelinhaastattelu. Haastattelijana Joanna Weckman. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

Kontek, Anna 6.2.2015 Suullinen tiedonanto Joanna Weckmanille. Muistiinpanot Joanna Weckmanin hallussa.

Salmela, Marja-Leena 20.4.2009. Haastattelu. Haastattelijana Joanna Weckman. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

Turunen, Erika 6.5.2009. Puhelinhaastattelu. Haastattelijana Joanna Weckman. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

Teatterimuseo

2015