Kasvatustieteellisiä tutkimuksia, numero 33
Helsinki Studies in Education, number 33

Tiina Ikonen

Suomalainen virolainen tarina

Sofi Oksasen *Puhdistuksen* henkilöhahmojen rakentaminen, ilmentäminen ja tulkinta puvustuksen avulla suomalaisissa näyttämö- ja elokuvasovituksissa

Akateeminen väitöskirja, joka esitetään Helsingin yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi Helsingin yliopiston Porthaniassa, sali PIII, Yliopistonkatu 3, perjantaina 9. marraskuuta 2018 klo 14.

Helsinki 2018

Esitarkastajat
Professori Hannu Salmi, Turun yliopisto
TaT Liina Unt, Estonian Academy of Arts

Kustos
Professori Pirita Seitamaa-Hakkarainen, Helsingin yliopisto

Ohjaajat
Dosentti Kirsti Salo-Mattila, Helsingin yliopisto
Yliopistonlehtori Laura Gröndahl, Taideyliopisto

Vastaväittäjä
Professori Minna Uotila, Lapin yliopisto

Kannen kuva
L. Kokk. Estonian Film Archives, Komissarov & Teeäär 2012, 65.

Yliopistopaino Unigrafia, Helsinki

ISBN 978-951-51-4517-8 (nid.)
ISBN 978-951-51-4518-5 (PDF)
University of Helsinki, Faculty of Educational Sciences

Helsinki Studies in Education, number 33

Tiina Ikonen

Finnish Estonian story
Construction, expression and interpretation of the characters of Sofi Oksanen's *Purge* through costumes in Finnish stage and film adaptations

Abstract
During the last decade Finns have been able to get acquainted with Estonia's recent history through new nonfiction and fiction as well as performances and films. Sofi Oksanen has been one key player in this process. Especially her play *Purge*, which premiered at the Finnish National Theatre (2007), and novel *Purge* (2008) have provoked a lot of discussion. *Purge* tells about the fates of an Estonian family from the 1930's to the 1950's and after the restoration of independence. Two different adaptations based on novel *Purge* were produced in 2012 in Finland, opera premiered at the Finnish National Opera and film produced by Solar Films. In its various forms of expression, *Purge* has thus increased Finns' knowledge of Estonia's history and brought forward new viewpoints, such as the fates of Estonian women, to it. In the discussions of *Purge*, one theme, which Oksanen has brought out also in other contexts, has, however, been disregarded. This theme is the aesthetic and skills-based activity of Estonians, which was carried out to preserve the national identity and culture during the Soviet era. This activity manifested itself for example through dress, which was made possible through craftsmanship of the Estonians. The play and novel *Purge* reflect this theme: their story has been built through distinct and strong descriptions of the appearance, skills, action, fates and clothing of the characters. The objective of this study was to examine 1) the role of these descriptions and of the knowledge of Estonians' sartorial history for the makers, performers and audiences of the world premieres of play, opera and film *Purge* and 2) how the characters of the *Purge* were constructed, represented and interpreted through costumes in the adaptations. The research data consisted of written, visual and audio-visual materials and interviews connected to the adaptations as well as audience inquiries of the opera and the film. The costumes of the adaptations were approached as semiotic, phenomenological, intertextual and contextual totalities, which were analyzed as a continuum from the original works of Oksanen to the construction, representation and interpretation of the adaptations.

Adaptation of *Purge* meant that the costumes of the adaptations balanced between the human level and the contextual level attached to Estonia as well as between historical realism and dramaturgical use of the costumes. The sartorial history of the Estonians was not closely known among the adapters. The costumes placed the adaptations to the two periods and expressed the characters and the differences between them. In case of the film and opera costumes, this was based on the descriptions of

the novel *Purge*. The descriptions had a lesser impact on the costumes of the play. Also, the sister of the main character Aliide, who acts as an outward and functional contrast to Aliide, is not yet a character in the play. As the story of *Purge* is told through the fates and qualities of the sisters, femaleness and woman act as symbols of the past and fates of the Estonians – or peoples – in the works. In case of the film and opera costumes in particular this symbolism highlighted also the connection between goodness and beauty. The novel's view on the role of dress and esthetics in the preservation of Estonian identity and culture could thus come out indirectly or subconsciously.

The costumes utilized traditional and identifiable means, which were partly different in the adaptations. This was due to their different vehicles of expression and the differences in the objectives, meanings and knowledge connected to the costumes. For the performers, experiencing the costumes could be an important part of the construction and use of them. The lucidity of the costumes was probably one reason for the similarity of the views of the spectators on the costumes with those of the makers and performers of the adaptations. On the other hand, the pursued connection between the costumes and sexual violence was hardly observed in reception. It was also interesting that spectators' views on the costumes were based on their intellectual interpretation, not on experiencing them. Interpretation of the costumes could also be different among Estonians, which refers to the contextuality of costumes and dress. All in all, the adaptations with their costumes served Finnish spectators by telling about the characters of *Purge* as a story connected to Estonia and as a human story that spectators could identify with. Thereby they also strengthened the view that individual fates, deeds and feelings are the most integral part of historical narratives, not the circumstances and events affecting individuals' lives.

The study shows that through collective examination of dress, literary descriptions of dress and costumes the relation between a historical stage performance or film and a past era can diversify and deepen in an interesting way. Dress history and literary descriptions of dress can be informative and interesting narrative sources for the study of costumes. The study shows also that dress history as well as literary descriptions of dress or costumes that refer to this history can have a connection to the conception of history of a nation, when dress has acted as an embodied symbol of power, resistance or otherness. It also shows, that examination of costumes should be an integral part of the study of historical stage performances and films.

Keywords: Costuming, stage and film costumes, staging, historical novel, adaptation, stage and film adaptations, phenomenology, semiotics, contextuality, intertextuality

Helsingin yliopisto, Kasvatustieteellinen tiedekunta
Kasvatustieteellisiä tutkimuksia, numero 33

Tiina Ikonen

Suomalainen virolainen tarina
Sofi Oksasen *Puhdistuksen* henkilöhahmojen rakentaminen, ilmentäminen ja tulkinta puvustuksen avulla suomalaisissa näyttämö- ja elokuvasovituksissa

Tiivistelmä

Viime vuosina suomalaiset ovat tutustuneet Viron lähihistoriaan uuden kirjallisuuden sekä teatteriesitysten ja elokuvien kautta. Sofi Oksanen on ollut yksi toimija teostensa kautta, joista *Puhdistus*-näytelmä (Suomen Kansallisteatteri 2007) ja *Puhdistus*-romaani (2008) ovat herättäneet paljon huomiota. *Puhdistus* kertoo virolaisperheen kohtaloista 1930–1950-luvuilla ja itsenäisyyden palauttamisen jälkeen. Romaanista tuotettiin 2012 kaksi erilaista sovitusta, Suomen Kansallisoopperan kantaesittämäooppera ja Solar Filmsin elokuva. Siten *Puhdistus* on eri ilmaisumuodoissa lisännyt tietoutta Viron historiasta ja tuonut siihen uuden näkökulman virolaisnaisten kohtaloiden kautta. *Puhdistus*-teoksia koskevassa keskustelussa on kuitenkin jäänyt huomiotta teema, jota Oksanen on tuonut myös muualla esiin. Se on neuvostoaikainen esteettinen ja taitoihin perustunut toiminta virolaisen identiteetin ja kulttuurin vaalimiseksi, joka ilmeni muun muassa virolaisten pukeutumisen ja käsityöllisten vaatteenvalmistustaitojen hyödyntämisen kautta. *Puhdistus*-näytelmä ja -romaani heijastavat teemaa, sillä niiden tarinaa on rakennettu henkilöhahmojen olemuksen, taitojen, toiminnan ja kohtalon vahvan kuvauksen sekä pukeutumiskuvauksen avulla. Tutkimuksessa on tarkasteltu sitä, minkälainen rooli kuvauksilla ja pukeutumishistoriallisella tiedolla oli edellä mainittujen *Puhdistus*-sovitusten tekijöille, esiintyjille ja katsojille ja millä tavoin *Puhdistuksen* henkilöhahmoja rakennettiin, ilmennettiin ja tulkittiin puvustuksen avulla eri sovituksissa. Tutkimusaineisto koostui sovituksiin liittyvistä kirjallisista, kuvallisista ja audiovisuaalisista aineistoista, haastatteluista sekä oopperan ja elokuvan yleisökyselyistä. Puvustuksia tarkasteltiin semioottisina, fenomenologisina, intertekstuaalisina ja kontekstuaalisina kokonaisuuksina, joita analysoitiin jatkumona alkuperäisteksteistä sovitusten rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon.

Puhdistuksen sovittaminen näyttämölle ja elokuvaksi oli puvustuksen osalta tasapainoilua Viroon kiinnittyvän tason ja yleisinhimillisen tason sekä puvustuksen todenkaltaisuuden ja dramaturgisen käytön välillä. Virolaisten pukeutumishistoria ei ollut tekijöiden tarkassa tiedossa. Puvustukset toimivat tarinan aikatasojen osoittajina sekä esitysten teemojen ja roolihahmojen ja näiden välisten erojen ilmentäjinä. Elokuvan ja oopperan puvustusten osalta ilmentäminen perustui romaanin kuvauksiin. Näytelmän puvustukseen niiden vaikutus oli vähäisempi. Lisäksi päähenkilö Aliiden sisko, joka toimii Aliiden ulkoisena ja toiminnallisena vastaparina, ei ole näytelmässä vielä roolihenkilönä. Koska *Puhdistuksen* tarinaa kerrotaan sisarusten kohtaloiden ja

ominaisuuksien kautta, naiseus ja nainen toimivat teoksissa virolaisten – tai kansojen – menneisyyden ja kohtalon symboleina. Etenkin oopperan ja elokuvan puvustusten osalta tähän liittyi näkemys hyvyyden ja kauneuden välisestä yhteydestä. Siten romaanin näkemys pukeutumisen ja estetiikan roolista virolaisen identiteetin ja kulttuurin vaalijoina saattoi tulla niissä ilmi epäsuorasti tai tiedostamatta.

Puvustuksissa hyödynnettiin perinteisiä ja tunnistettavia ilmaisukeinoja, jotka olivat sovituksissa kuitenkin osin erilaisia. Tähän vaikutti sovitusten ilmaisuväline sekä taiteellisten työryhmien ja esiintyjien puvustukseen liittämät tiedot, tavoitteet ja merkitykset. Roolivaatteen kokemuksellisuus saattoi olla esiintyjille tärkeä puvustukseen ja sen käyttöön vaikuttanut asia. Puvustusten selkeys oli ilmeisesti yksi syy sille, että suomalaiskatsojien käsitys *Puhdistuksen* tarinasta ja henkilöhahmoista oli pääosin samankaltainen kuin työryhmien. Toisaalta puvustusten tavoiteltu yhteys seksuaaliseen väkivaltaan, *Puhdistuksen* tärkeään teemaan, jäi vastaanotossa vähälle huomiolle. Tutkimuksellisesti kiinnostavaa oli myös se, että katsojien käsitys puvustuksista ja roolihahmoista perustui puvustusten tiedolliseen tulkintaan, ei niiden kokemuksellisuuteen. Puvustusten tulkinta saattoi myös olla erilainen virolaisten keskuudessa, mikä kertoi puvustusten ja pukeutumisen kontekstisidonnaisuudesta. Kaiken kaikkiaan sovitukset puvustuksineen palvelivat suomalaiskatsojia kertoessaan *Puhdistuksen* henkilöistä sekä Viron historiaan yhdistettävänä tarinana että siitä irrottautuvana yleisinhimillisenä ja samastuttavana tarinana. Siten ne myös vahvistivat käsitystä, jonka mukaan yksilöiden kohtalot, teot ja tunteet ovat olennaisimpia asioita menneisyyttä koskevissa kertomuksissa, eivät näiden elämään vaikuttaneet tapahtumat ja olosuhteet.

Tutkimus osoittaa, miten pukeutumisen, kirjallisen pukeutumiskuvauksen ja puvustuksen yhteistarkastelun kautta historiallisen näyttämöesityksen tai elokuvan ja sen vastaanoton yhteys ja suhde menneisyyden aikakauteen ja arkitodellisuuteen voi mielenkiintoisesti ja merkittävästi monipuolistua ja syvetä. Pukeutumishistoria ja kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus ovat informatiivisia ja kerronnallisesti mielenkiintoisia puvustustutkimuksen lähteitä. Tutkimus osoittaa myös, että pukeutumishistorialla ja sitä kuvaavalla kaunokirjallisuudella tai puvustuksella voi olla yhteys kansakunnan historiakäsitykseen, kun pukeutuminen on toiminut esimerkiksi ruumiillistuneena vallan, vastarinnan tai toiseuden symbolina. Lisäksi se tuo esiin, miten puvustuksen monipuolisen tarkastelun tulisi olla kiinteä osa historiallisten näyttämöesitysten ja elokuvien tutkimusta.

Avainsanat: Puvustus, näyttämö- ja elokuvapuvut, näyttämöllepano, historiallinen romaani, sovittaminen, näyttämö- ja elokuvasovitukset, fenomenologia, semiotiikka, kontekstuaalisuus, intertekstuaalisuus

Kiitokset

Tälle tutkimukselle on leimallista se, että ilman kymmenien ihmisten hyväntahtoisuutta ja vaivannäköä se ei olisi toteutunut. Kaiken kaikkiaan näitä ihmisiä on niin paljon, että voin nimetä heistä tässä vain pienen osan. Kiitän kuitenkin mielessäni jokaista heitä erikseen ja yhdessä; kiitos, että jaksoitte auttaa innokasta tutkijaa monine kysymyksineen ja toiveineen! Tutkimus sai alkunsa syksyllä 2011 työskennellessäni Suomen Kansallisoopperassa pukijana ja oppiessani ison taidelaitoksen ja sen puvuston ja pukuhuollon toimintaa. Kun ilmeni, että Sofi Oksasen *Puhdistuksesta* oli suomalaisvoimin tekeillä sekä ooppera- että elokuvasovitus, huomasin, miten mainion tilaisuuden se tarjosi erilaisten *Puhdistuksen* sovitusten puvustusten tarkasteluun ja vertailuun. Kiitän Kansallisoopperan silloista pääjohtajaa Päivi Kärkkäistä, joka soi minulle luvan alkaa työn ohessa kerätä *Puhdistus*-oopperaan liittyvää tutkimusaineistoa. Kiitän myös sydämellisesti oopperan ohjaaja Tiina Puumalaista, pukusuunnittelija Marjaana Mutasta ja muita oopperan taiteellisen työryhmän jäseniä sekä laulajia ja oopperatalon muuta väkeä, jotka oman kiireisen työnsä ohella jakoivat kokemuksiaan ja aineistojaan liittyen oopperan suunnitteluun, rakentamiseen ja esittämiseen. Oli suuri ilo saada tutustua ajatuksiinne ja työhönne! Lisäksi suuret kiitokset kymmenille oopperan yleisökyselyyn osallistuneille katsojille, joiden ajatukset ja näkemykset täydensivät mielenkiintoisesti ja aika ainutlaatuisesti puvustusten tarkastelua oopperan alkuperäisteksteistä sen vastaanottoon. Oli hienoa ja liikuttavaakin huomata, miten osa vastaajista oli jakanut ajatuksiaan kyselyssä heti esityksen jälkeen, usein yömyöhällä. Kiitokset myös Kansallisoopperan väelle avusta kyselyn käytännön toteutuksessa sekä *Puhdistus*-oopperaan liittyvien aineistojen luovuttamisesta tutkimuksen käyttöön.

Oopperan aineistonkeruun ohessa alkoi myös *Puhdistus*-elokuvaan liittyvän aineiston keruu, johon liittyi myös mahdollisuus vierailla elokuvan kuvauksissa. Parhaimmat kiitokseni elokuvan tuottaja Markus Selinille hienosta mahdollisuudesta tutustua elokuvan tekoon ja toteuttaa tutkimus. Kiitän lämpimästi myös ohjaaja Antti J. Jokista, pukusuunnittelija Anna Vilppusta ja muita taiteellisen työryhmän jäseniä sekä näyttelijöitä, jotka kiireistään huolimatta olivat auliita osallistumaan tutkimukseen ja luomaan monipuolista kuvaa *Puhdistus*-elokuvan suunnittelusta, rakentamisesta ja esittämisestä. Elokuvan yleisökyselyn suunnittelu ja käytännön toteutus olivat haasteellisempia kuin oopperassa, ja ilman *Puhdistus*-elokuvan tuottajaa ja elokuvaa esittäneiden elokuvateattereiden avuliasta henkilökuntaa kyselyä ei olisi voitu toteuttaa nykyisessä laajuudessaan. Lämpimät kiitokset myös niille liki kahdelle sadalle elokuvan katsojalle ympäri Suomea, jotka jakoivat ajatuksiaan elokuvasta ja sen näyttämöllepanosta. Yhdessä oopperan kyselyn kanssa se toi hienosti esiin teosten vastaanottoa ja tulkintaa.

Vaikka *Puhdistus*-näytelmän kantaesityksen esittämisestä oli tutkimusaineiston keruun aikaan kulunut jo muutama vuosi, oli hienoa, että esityksen pukusuunnittelija ja lavastaja Eliisa Rintanen sekä näyttelijät olivat halukkaita palaaman menneeseen teokseen ja sen esittämiseen. Lämpimät kiitokset siitä, että halusitte analyyttisesti muistella ja muistaa kantaesityksen rakentamista ja esittämistä. Oli myös hienoa huomata, miten mennyt työ ja siihen liittyneet ajatukset ja tuntemukset saattoivat haastattelun aikana palata mieleen tarkkoina ja yksityiskohtaisina. Kiitän myös Kansallisteatterin henkilökuntaa monenlaisen kantaesitykseen liittyvän tiedon välittämisestä sekä mahdollisuudesta katsoa *Puhdistus*-näytelmän kantaesityksen tallennetta Kansallisteatterissa.

Tutkimuksen teon aikana olen saanut arvokasta apua ohjaajiltani Kirsti Salo-Mattilalta ja Laura Gröndahlilta sekä käsityötiedettä edustaneelta ohjaajalta Pirita Seitamaa-Hakkaraiselta. Kirsti ja Laura ovat jaksaneet vakaasti uskoa tutkimuksen toteutumiseen ja olleet korvaamaton apu sekä tutkimusrahoituksen haussa että tutkimuksen sisällöllisessä rakentamisessa. Kiitos peräänantamattomasta kannustuksestanne sekä mukavista ja rakentavista keskustelutuokioista ja pohdinnoista! Kaikki ohjaajat saivat myös kirjoittaa kunnioitettavan määrän lausuntoja rahoitushakemuksiin ja muihin dokumentteihin, mistä suuret kiitokset. Vaikka rahoituksen saanti monitieteiselle, käsityötiedettä, pukeutumis- ja puvustustutkimusta sekä teatteri- ja elokuvatutkimusta hyödyntäneelle tutkimukselle osoittautui erittäin haasteelliseksi, saatoin kuin saatoinkin rahoittaa osan tutkimustyöstä apurahojen turvin. Suuret kiitokset siitä Suomen Kulttuurirahastolle, Aino koti -säätiölle, Tekstiili- ja vaatetusteollisuus Finatex ry:lle, Koneen säätiölle ja Helsingin yliopistolle − rahallisen tuen lisäksi positiiviset rahoituspäätökset olivat erittäin merkittäviä henkisiä kannustimia ja ilon aiheita. Lämpimin ja kiitollisin ajatuksin muistan myös emeritusprofessori Matti Ojalaa, joka oli ensimmäinen opettajani ja oppaani tutkimuksen tekoon Helsingin yliopiston kotieläintieteen laitoksella 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa. Matin ohjauksessa opin, miten tutkimuksen teko vaatii tekijältään perusteellisuutta, tarkkuutta, tinkimättömyyttä ja ahkeruutta. Vaikka työskentelimme tuolloin hyvin erilaisten tutkimuskysymysten äärellä, saamani opin ja kokemusten perusteella tämän väitöstutkimuksen suuren aineiston keruu haasteineen oli luontevaa ja mieluisaa.

Tutkimuksen monitieteisyyden siivittämänä olen tutkimusprosessin aikana saanut myös tutustua Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun pukusuunnittelun tutkijoihin Aallossa järjestettyjen seminaarien ja keskusteluiden myötä. Nämä tapahtumat ja tapaamiset ovat olleet arvokas ja mielenkiintoinen lisä Kirsti Salo-Mattilan johtaman (lyhyeksi jääneen) käsityötieteen jatko-opintoseminaarin tapaamisille. Kiitos siis Sofia Pantouvaki, Joanna Weckman ja Tua Helve sekä Johanna Oksanen ja muut käsityötieteen jatko-opintoseminaarilaiset hyvistä kohtaamisista ja keskusteluista.

Olen erittäin iloinen siitä, että sain tutkimuksen esitarkastajiksi professori Hannu Salmen ja TaT Liina Untin, joita kiitän sydämellisesti! Heidän erittäin asiantuntevat ja paneutuneet mutta myös rakentavat ja kannustavat kommenttinsa ja arvionsa virittivät ja ohjasivat hiomaan, jäsentämään ja syventämään monografiaa sekä kokonaisuutena että yksityiskohtien tasolla. Heidän arvioitaan pohdittuani oli innostavaa palata tekstin pariin ja yrittää vielä paremmin hahmottaa ja tuoda esiin laajan tutkimusaineiston tietomäärästä sen olennaisimpia piirteitä. Lisäksi Liina Untin ehdotukset ja kommentit liittyen Viron lähihistoriaan osoittivat, miten siihen liittyy mielenkiintoista mikrohistoriallista ja hiljaista tietoa, joka ei valitettavasti voi aina tavoittaa historiallisen tietokirjallisuuden lukijaa.

Tutkimuksen teon aikana olen monesti miettinyt, löytyykö maailmalta paljon muita aviomiehiä ja lapsia, jotka yhtä vilpittömästi kannustaisivat ja auttaisivat vaimoaan ja äitiään toteuttamaan tutkimuksellisia ajatuksiaan ja haaveitaan, vaikka se tarkoittaa taloudellisesti ja ammatillisesti epävarmoja vuosia ja tulevaisuuden näkymiä. Ilman perheeni apua, kannustusta ja uskoa tähän monta vuotta kestäneeseen epävarmaan tutkimushankkeeseen en olisikaan nyt hyvillä mielin ja kiitollisena viimeistelemässä sitä. Kiitos rakkaimmat ihmiseni Pasi, Anni-Liina, Ilona ja Panu.

Helsingissä 18. syyskuuta 2018

Tiina Ikonen

Sisältö

KIITOKSET 7
1 "MISTÄ TÄMÄ VALTAVA INNOSTUS ROOLIASUIHIN?" 17
2 *PUHDISTUS*-TEOKSET VIRON NEUVOSTOAIKAISEN HISTORIAN VÄLITTÄJINÄ 31
2.1 Näytelmä 31
2.2 Romaani 34
2.3 Näytelmän ja romaanin taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukset 37
2.4 Ooppera ja elokuva 41
2.5 *Puhdistus*-sovitusten puvustusten jäljille 42
3 VIROLAISTEN PUKEUTUMISTOIMINNAN HISTORIAA 45
3.1 Ennen neuvostoaikaa ja sen kynnyksellä 47
3.2 Toisen maailmansodan jälkeinen neuvostoaika 51
3.2.1 Neuvostokansalaisen rakentaminen 51
3.2.2 Pukeutuminen osana kylmän sodan kulttuurista kamppailua 54
3.2.3 Pukeutuminen virolaisen identiteetin ja kulttuurin ylläpitäjänä ja vastarintana 58
3.3 Itsenäisyyden palauttamisen jälkeen 61
3.4 Olemassa ollut ja muisteltu pukeutuminen 62
4 PUKEUTUMISEN, KAUNOKIRJALLISEN PUKEUTUMISKUVAUKSEN JA HISTORIALLISEN PUVUSTUKSEN VÄLISIÄ YHTEYKSIÄ 65
4.1 Tarkastelun lähtökohta 65
4.2 Pukeutuminen ja pukeutumiskuvaus yksilön ilmentäjinä 68
4.2.1 Arkitodellisuuden pukeutuminen 68
4.2.2 Kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus 72
4.3 Historiallisen näyttämö- tai elokuvasovituksen puvustus roolihenkilön ilmentäjänä 75
4.3.1 Historialliset näyttämö- ja elokuvapuvustukset 76
4.3.2 Sovitus intertekstuaalisena ja kulttuurien välisenä prosessina 83
4.3.3 Sovitusten työskentelykonteksti ja sovittajat 90
4.3.4 Näyttämö- ja elokuvasovitusten eroja ja yhtäläisyyksiä 93
4.3.5 Roolihenkilöiden ilmentäminen 98
4.3.6 Sovitusten vastaanotto 102
4.3.7 Puvustusten analysoinnin monet näkökulmat 110

5 PUVUSTUSTUTKIMUKSEN TOTEUTUS 111
5.1 *Puhdistus*-tekstien kuvaukset, sovitusten puvustukset ja niiden käyttö . 111
5.2 Sovitusten ja puvustusten vastaanotto 116
5.3 Aineistojen analysointi 117
5.4 Tutkimuksen tieteenfilosofinen ja tutkimusstrateginen perusta 119
5.5 Perustietoja yleisökyselyiden katsojista 121
6 PUVUSTUS OSANA *PUHDISTUS*-SOVITUSTEN RAKENTAMISTA, ESITTÄMISTÄ JA VASTAANOTTOA 125
6.1 Näytelmäesityksen rakentaminen, esittäminen ja vastaanotto..... 125
6.1.1 Näyttämöllepanon lähtökohdat..... 125
6.1.2 Lavastus..... 128
6.1.3 Puvustus 129
6.1.4 Nuori Aliide..... 131
6.1.5 Hans..... 135
6.1.6 Martin..... 137
6.1.7 Vanha Aliide 138
6.1.8 Zara 139
6.1.9 Pasa ja Lavrenti 142
6.1.10 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa . 145
6.2 Oopperaesityksen rakentaminen, esittäminen ja vastaanotto 146
6.2.1 Ooppera Kansallisoopperaan..... 146
6.2.2 Lavastus..... 148
6.2.3 Puvustus 152
6.2.4 Aliide..... 155
6.2.5 Ingel ja Hans..... 159
6.2.6 Naisten kuulustelut..... 161
6.2.7 Martin..... 162
6.2.8 Zara 164
6.2.9 Pasa ja Lavrenti 166
6.2.10 Kuoro..... 168
6.2.11 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa . 169
6.3 Elokuvan rakentaminen, kuvaaminen ja vastaanotto..... 171
6.3.1 Romaanista elokuvaksi..... 171
6.3.2 Puvustus ja maskeeraus..... 174

6.3.3 Nuori Aliide 178
6.3.4 Vanha Aliide 183
6.3.5 Ingel 186
6.3.6 Zara 187
6.3.7 Martin 189
6.3.8 Hans 190
6.3.9 Lavrenti ja Pasa 192
6.3.10 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa 193
7 SUOMALAINEN VIROLAINEN TARINA 195
7.1 Puvustusten historiallisuus ja suhde alkuperäistekstien kuvauksiin 195
7.2 Puvustusten yhteys Viroon 202
7.3 Eronteot 209
7.4 Seksuaalinen väkivalta ja prostituutio 213
7.5 Puvustuksen kokemuksellisuus ja merkitys esiintyjien näkökulmasta 221
7.6 Vastaanotto 225
7.6.1 Vastaanoton konteksti 225
7.6.2 Sovitusten tarina ja historiallisuus 226
7.6.3 Roolihahmot 228
7.6.4 Puvustuksen huomaaminen 230
7.6.5 Puvustuksen kokemuksellisuus 232
7.7 *Puhdistus*-sovitusten puvustusten tutkiminen ja tulosten merkitys 234
7.8 Mahdollisia jatkotutkimusaiheita 237
8 TARINAN LOPUKSI 241
LÄHTEET 245
LIITTEET 1–22 272

Kuvat

Kuva 1. Tutkimuksen viitekehys. Valokuvissa näytelmän nuori ja vanha Aliide (EL, TIs), oopperan Ingel (EMK), Hans (AK) ja nuori Aliide (TÅ), elokuvan Ingel (KK) ja nuori Aliide (LB). Kuvat LK1/KT, SB1/KO, *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 2. 24

Kuva 2. Virolaisia kurssilaisia opettelemassa ompelukoneen käyttöä ilmeisesti 1920-luvulla. Kuva J. Bokmann; ERM 133: 7192 teoksessa Pärdi 2017, 206. 47
Kuva 3. Kansallispukuihin pukeutuneita naisia ja muuta maatalon väkeä lounaalla Muhussa 1913. Kuva J. Pääsuke; ERM Fk 214: 186 teoksessa Pärdi 2017, 93. 53
Kuva 4. Pukeutumisen eri ilmenemismuotojen tarkastelun näkökulmat. 67
Kuva 5. Näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten rakentumiseen, käyttöön ja vastaanottoon liittyvät tekijät ja näkökulmat. 91
Kuva 6. Vanha Aliide (TIs) katselee nuoruuden kuvaa itsestään ja Ingelistä. Takana nuori Aliide (EL). Kuva LK2/KT. 132
Kuva 7. Neuvostoliiton puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtyeen konsertin esiintyjiä Messuhallissa 1945. Kuva V. Kannisto, Helsingin kaupunginmuseo, Helsingin kaupunginmuseon kuvakokoelma 2018. 134
Kuva 8. Hans (JN) kädessään Ingelin yöpaidaksi luulemansa vaate kertoo unestaan, jossa Ingel kertoo karkottamisestaan Siperiaan. Kuva LK3/KT. 135
Kuva 9. Martin (JV) keskustelee Aliiden (EL) kanssa. Kuva LK4/KT. 137
Kuva 10. Vanha Aliide (TIs) löytää pihaltaan vieraan nuoren naisen (EP). Kuva LK5/KT. 139
Kuva 11. Zara (LP) pakottaa Aliiden (TIs) kertomaan, mitä Ingelille ja Lindalle tapahtui neuvostoaikana. Kuva LK6/KT. 140
Kuva 12. Vanha Aliide (TIs) kertoo Zaralle kunnantalon kuulusteluista. Taustan videoprojisoinnissa sotilas (SP) kovistelee nuorta Aliidea (EL). Kuva LK7/KT... 141
Kuva 13. Entinen KGB-upseeri ja nykyinen pikkurikollinen Lavrenti (SP) muistelee kuollutta vaimoaan. Kuva LK8/KT. 143
Kuva 14. Nuori sähikäinen, pikkurikollinen Pasa (SKa). Kuva LK9/KT. 144
Kuva 15. Aliiden ja Ingelin kotitalo. Edessä seisoo vanha Aliide (JRK). Kuva SB2/KO. 150
Kuva 16. Viron neuvostoaika alkaa. Talon edessä oikealla nuori Aliide (TÅ) ja Martin (AH) ja vasemmalla nuori Ingel (EMK) Lindan, Kuulustelijan (MN) ja sotilaiden kanssa. Talon sisällä Hans (AK). Kuva SB3/KO. 151
Kuva 17. Aliiden (TÅ) on vaikea hyväksyä Ingelin (EMK) ja Hansin (AK) rakkautta. Kuva SB1/KO. 156
Kuva 18. Aliide (HJ) karkotuttaa Ingelin Kuulustelijan (PP) ja Martinin (JK) seuraamana. Kuva SB4/KO. 157
Kuva 19. Kuoron laulajien esittämien kyyditettyjen virolaisten haamut piinaavat Aliidea (HJ). Kuva SB5/KO. 158
Kuva 20. Aliide (HJ) kunnantalon kuulusteluissa. Takana Kuulustelija (PP). Kuva SB6/KO. 162
Kuva 21. Martin (JK) seuraa virolaisten kyyditystä. Kuva SB7/KO. 163
Kuva 22. Zara (MJ) kylpee. Aliidella (HV) on käsissään Zaran vaihtovaatteet. Kuva SB8/KO. 166
Kuva 23. Lavrenti (HF) ja Pasa (JA) kovistelevat vanhaa Aliidea (HV). Kuva SB9/KO. 167

Kuva 24. Aliide (LB) kohtaa Hansin ensimmäisen kerran. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 1. 179
Kuva 25. Ingel (KK) ja Aliide (LB) vakuuttavat metsäveljille, etteivät tiedä, missä Hans on. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 2.....180
Kuva 26. Aliide (LB) Miliisin (TS) kuulusteltavana ensimmäisessä kuulustelussa. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 3.....182
Kuva 27. Zaran tausta on selvinnyt vanhalle Aliidelle (LT). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 4. 184
Kuva 28. Aliide (LT) kohtaa pihalleen tulleen nuoren naisen, Zaran (AP). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 5.....185
Kuva 29. Martin (TK) kehuu Aliidea (LB) avioparin kotona Ingelin karkotuttamisen jälkeen. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 6. 190
Kuva 30. Hans (PF) kohtaa ensi kerran Ingelin ja Aliiden mutta huomaa vain Ingelin. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 7. 191
Kuva 31. Uuden tavaratalon kangasosasto Võrussa 1950. Kuva: L. Kokk; Estonian Film Archives teoksessa Komissarov & Teeäär 2012, 65. Võru on Kaakkois-Virossa sijaitseva kaupunki. 201

1 "Mistä tämä valtava innostus rooliasuihin?"

> "Sunnuntaisin kirkon jälkeen Aliidella ja Ingelillä oli tapana mennä kävelylle hautausmaalle tapaamaan tuttuja ja vilkuilemaan poikia, keimailemaan niin pitkälle kuin säädyllisyyden raja salli. Kirkossa he istuivat aina yhtä kärsimättömästi Koluveren prinsessa Augustan haudan vieressä, pyörittelivät nilkkojaan odottaen, että pääsisivät näyttäytymään hautausmaalle, esittelemään muodikkaisiin ja kallisarvoisiin mustiin silkkisukkiin verhottuja nilkkojaan, astelemaan sievästi parhaimmissaan, kauniina ja valmiina antamaan silmää sopiville sulhasille."[1]

Pukeutuminen eri ilmenemismuodoissaan − arkielämän vaatetuksena, elokuvien ja näyttämöesitysten puvustuksina sekä kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvauksina – on erottamaton osa todellisten tai kuvitteellisten yksilöiden elämää ja sosiaalista, psykologista ja ilmaisullista toimintaa. Lisäksi nämä pukeutumisen ilmenemismuodot voivat käydä monitahoista vuoropuhelua keskenään. Tällainen vuoropuhelu on erityisen mielenkiintoinen silloin, kun johonkin kaunokirjalliseen teokseen pohjautuva näyttämöesitys tai elokuva kertoo sellaisista menneisyyden tapahtumista, jotka eivät ole osa sen tekijöiden ja katsojien omaa historiaa. Minkälainen merkitys arkitodellisuuden pukeutumisella ja alkuperäistekstin pukeutumiskuvauksilla on tällaisen sovituksen rakentajille, esiintyjille ja yleisöille ja miten puvustus osallistuu sen roolihahmojen rakentamiseen, ilmentämiseen ja tulkintaan? Erinomaisen mahdollisuuden tarkastella näitä kysymyksiä tarjoaa kirjailija Sofi Oksanen, jonka Viron lähihistoriaa kuvaava *Puhdistus*-tarina on toteutettu erilaisina näyttämö- ja elokuvasovituksina Suomessa.

Sofi Oksanen on ollut yksi keskeinen toimija viimeisen vuosikymmenen aikana tapahtuneessa prosessissa, jossa suomalaiset ovat voineet tutustua Viron neuvostoaikaiseen historiaan uuden tieto- ja kaunokirjallisuuden sekä teatteriesitysten ja elokuvien välityksellä. Hän on osallistunut keskusteluun Viron lähihistoriasta teostensa[2] kautta, joista varsinkin Kansallisteatterin Willensaunassa helmikuussa 2007 kantaesitetty ja ohjaaja Mika Myllyahon ohjaama *Puhdistus*-näytelmä[3] sekä *Puhdistus*-romaani[4] ovat herättäneet runsaasti huomiota ja keskustelua. *Puhdistus* kertoo virolaisperheen naisten toiminnasta ja kohtaloista 1930–

[1] Oksanen 2008a, 114.

[2] Oksanen 2012, 2008a, 2007, 2003; Oksanen & Paju 2009.

[3] Näytelmä oli Kansallisteatterin tilaustyö. Teatterin pääjohtaja Maria-Liisa Nevala oli kiinnittänyt huomiota Oksasen ensimmäisiin romaaneihin. Keskusteltuaan Oksasen kanssa tämän suvusta ja kokemuksista Virossa Nevala tilasi kirjailijalta näytelmän Kansallisteatteriin (Nevala 2012, 217). Näytelmä kantaesitettiin 7.2.2007 ja sitä esitettiin 2007–2008 yhteensä 78 kertaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018a).

[4] Oksanen 2008a.

1950-luvuilla, toisen maailmasodan, Viron itsenäisyyden menettämisen ja stalinismin vuosina, sekä itsenäisyyden palauttamisen jälkeisinä ensivuosina. Päähenkilö Aliide ryhtyy 1940-luvulla palvelemaan neuvostovaltaa seksuaalisen väkivallan sekä Ingel-siskon mieheen Hansiin kohdistuvan rakkauden vuoksi. Aliide avioituu kommunisti Martinin kanssa ja karkotuttaa Ingelin ja tämän Linda-tyttären. Mahdollisuus tekojen sovittamiseen tarjoutuu 1990-luvulla, kun Ingelin tyttärentytär, prostituutioon pakotettu vladivostokilaistyttö Zara pakenee Aliiden luo ja ryhtyy selvittämään Aliiden ja isovanhempiensa kohtaloita.[5]

Viron lähihistoria nousi suomalaisten laajempaan tietoisuuteen 2000-luvun alussa myös virolaisen Imbi Pajun tietokirjojen ja dokumenttielokuvien myötä[6]. Oksasen ja Pajun teokset muodostavatkin kokonaisuuden, joiden kautta suomalaiset ovat voineet perehtyä virolaisten ja erityisesti kovia kokeneiden virolaisnaisten kohtaloihin Neuvosto-Virossa. Aihepiirin käsittelyn mahdollisti teosten julkaisu noin 25 vuotta Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeen[7]. *Puhdistus*-romaanin ilmestyttyä Oksanen arvioi, että *Puhdistus*-näytelmän ja -romaanin ajoitus oli otollinen, sillä teosten teemoja saattoi käsitellä vapaasti ja ne oli myös mahdollista julkaista[8]. Näytelmän voi myös nähdä olevan osa suurempaa, kylmän sodan päättymisen ja vuosituhannen vaihtumisen jälkeistä ilmiötä, jossa useat teatteriesitykset ympäri Eurooppaa ovat käsitelleet toisen maailmansodan aikaisia tapahtumia[9]. Ennen *Puhdistus*-näytelmää Viron toisen maailmansodan vuosia ja neuvostoaikaa kuvaavia näyttämöesityksiä tai elokuvia on nähty Suomessa ilmeisesti vähän[10]. *Puhdistus*-näytelmä on myös osa 1990-luvulla alkanutta kotimaisen draaman kukoistuskautta, jonka aikana suomalaisnäytelmät ovat kiinnostaneet Suomessa ja kansainvälisesti. Yksi näytelmien tuolloinen trendi oli historiallisten tapahtumien ja henkilöiden käsittely. *Puhdistuksen* lisäksi II maailmansodan aikaa käsitteli

[5] Oksanen 2007; liite1.

[6] *Suomenlahden sisaret* -tietokirja (Paju 2011) ja -dokumenttielokuva (2009) sekä *Torjutut muistot* -tietokirja (Paju 2006) ja -dokumenttielokuva (2005), joka näytettiin televisiossa 3 kk ennen *Puhdistus*-näytelmän kantaesitystä. (*Torjutut muistot* -teosten esittely; *Suomenlahden sisaret* -teosten esittely) Paju kertoo teoksissa perheensä sekä muiden virolaisnaisten kohtaloista neuvostoaikana; väkivaltaisista kuulusteluista, surmista sekä elämästä karkotettuna ja Viroon paluun jälkeen.

[7] Viron itsenäisyys palautettiin 20.08.1991.

[8] Oksanen 2008b.

[9] Gluhovic 2013, 10.

[10] Suomalaisen teatterin tietopankin mukaan 1990–2010-luvuilla Suomessa esitetyt virolaisnäytelmät eivät kuvaa neuvostoaikaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018d). Viron historiaa käsitteleviä ja Suomessa ennen *Puhdistus*-sovituksia nähtyjä elokuvia ovat itsenäisyystaistelusta kertova *Nimet marmoritaulussa* (2002) ja 1980-luvun Neuvosto-Viron nuorista kertova *Sikojen vallankumous* (2004). *Puhdistus*-sovitusten jälkeen Suomessa nähtyjä, Viron historiaa käsitteleviä virolaiselokuvia ovat *1944* (2015) ja *Ristituulessa* (2014) (ks. Suomen kansallisfilmografian, Internet Movie Database'n, Suomen Elokuvasäätiön ja Yleisradion internetsivuilta).

2007 muun muassa Kristian Smedsin ohjaus Väinö Linnan romaanista *Tuntematon sotilas*.[11]

Puhdistus-näytelmän kantaesitys sai Suomessa hyvän vastaanoton. Helsingin Sanomien kriitikko piti näytelmää kauden teatteritapauksena[12] ja sitä esitettiin täysille katsomoille vuosina 2007–2008[13]. Lisäksi se nähtiin vierailuesityksinä Tampereen Teatterikesässä sekä Tallinnassa ja Tukholmassa[14]. Näytelmä on myös käännetty kymmenelle eri kielelle ja sitä on esitetty useissa suomalaisissa ja ulkomaisissa teatterissa 2009−2012[15]. Myös *Puhdistus*-romaani on ollut taiteellinen ja kaupallinen menestys; se on voittanut useita kotimaisia ja kansainvälisiä kirjallisuuspalkintoja ja se on käännetty yli 30 kielelle[16].

Sofi Oksasen sekä *Puhdistus*-romaanin viroksi kääntäneen Jan Kausin mukaan romaani on Suomessa ja Virossa vastaanotettu ja luettu ensisijaisesti Viron lähimenneisyydestä kertovana historiallisena romaanina. Kausin mukaan sen voi lukea myös ennen kaikkea rakkaustarinana; tarinana pakkomielteisestä ja yksinäisestä rakkaudesta, jota historialliset tapahtumat kehystävät.[17] Heidi Grönstrandin mukaan on huomionarvoista, että Viron historiaa kuvaava *Puhdistus*-romaani on kirjoitettu suomeksi ja se on suomalaisten lukema ja palkitsema[18]. Lisäksi, vaikka Oksanen ei ole peitellyt suomalaisvirolaista taustaansa, kirjailijan suomalaisuutta ei ole kyseenalaistettu eikä hänelle ole annettu eksoottisen ja ulkomaalaisen roolia[19]. Romaanin historianäkemystä ja uskottavuutta ei ole myöskään kyseenalaistettu, vaan se on vastaanotettu realistisena kuvauksena Viron neuvostoajasta ja toisen maailmansodan aikaisista tapahtumista. Uskottavuuden perustana Grönstrand pitää kirjailijan viron kielen ja kulttuurin tuntemusta. Lisäksi tämä hyödyntää suomalaista historiallisen romaanin perinnettä ja virolaista suullista perimätietoa.[20] Romaanin vastaanottoon on voinut vaikuttaa myös Oksasen omakohtainen suhde ja side Viron neuvostoajan ensivuosikymmeniin sukunsa kokemuksien

[11] Tanskanen 2010, 413−418.

[12] Moring 2007.

[13] Näytelmä esitettiin 78 kertaa 11 710 katsojalle eli 150 katsojaa/näytös. Willensaunan katsomoon mahtuu 154 katsojaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018a; Kansallisteatterin näyttämöiden esittely 2018).

[14] Esitys vieraili Eesti Draamateaterissa ja Tampereen Teatterikesässä 2007 sekä Tukholman Dramaten-teatterissa 2008 (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018a; Tampereen teatterikesän 2007 ohjelma).

[15] Oksanen 2018a.

[16] Oksanen 2018b.

[17] Oksanen 2017a.

[18] Grönstrand 2010, 47.

[19] Grönstrand 2010, 42−43.

[20] Grönstrand 2010, 47.

kautta; Oksasen isoisä oli ollut metsäveli[21] ja yksi tämän veljistä karkotettiin Virosta, kun taas toinen veli oli organisoinut karkotuksia[22]. *Puhdistus*-oopperan virolaissäveltäjän Jüri Reinveren mukaan *Puhdistus* on uskottavien historiallisten tarinoiden tiivis kokoelma, joka on ymmärrettävä ja toimiva ei-virolaisille lukijoille[23]. Marko Nystrandin mukaan *Puhdistus*-romaani on koettu merkityksellisiksi eettisten teemojensa − naisten hyväksikäyttö, valta, petos, totuus, sananvapaus, sovitus, väkivalta ja idealismin oikeutus − vuoksi, joita voi lähestyä sekä yksityisellä että yleisinhimillisellä tasolla[24]. *Puhdistuksen* tarinassa on siten nähty tärkeäksi sekä sen historiallisuus että sen yleisinhimillinen taso, jonka keskeisiä teemoja ovat ihmisen tunteet ja toiminta.

Romaanin menestyksen myötä siitä tuotettiin Suomessa myös kaksi uutta ja erilaista sovitusta: säveltäjä Jüri Reinveren käsikirjoittama[25] ja säveltämä *Puhdistus*-ooppera, joka nähtiin Suomen Kansallisoopperassa teatteriohjaaja Tiina Puumalaisen ohjauksena, sekä suomalaisen Solar Filmsin ja virolaisen Taska Filmin tuottama *Puhdistus*-elokuva, jonka ohjasi elokuvaohjaaja Antti J. Jokinen[26]. Sovitukset saivat maailmanensi-iltansa 2012 ja myös ne otettiin Suomessa suhteellisen hyvin vastaan[27]. Sovitusten suosio perustui todennäköisesti ainakin osittain siihen, että katsojat halusivat nähdä *Puhdistuksen* tarinan eri ilmaisumuodoissa[28]. Lisäksi *Puhdistus*-elokuva oli monelle suomalaiselle oopperaa helpommin saavutettava ja edullisempi vaihtoehto tarinan näkemiseksi. *Puhdistuksen* tarina on myös kuultu Yleisradion tuottamana kuunnelmana[29]. Lisäksi virolaisen Vanemuine-teatterin tuottama *Puhdistus*-esitys vieraili Kansallisteatterissa sekä Turun ja Oulun kaupunginteattereissa 2011[30].

On mahdollista, että *Puhdistuksen* tarina, joka on tullut Suomessa tutuksi eri ilmaisumuodoissaan, on lisännyt suomalaisten tietoutta ja kulttuurista muistia liittyen Viron lähihistoriaan ja tuonut siihen myös uusia näkökulmia ennen kaikkea

[21] Metsäveljet oli neuvostovaltaa vastustanut vastarintaliike, jonka toiminta oli alkanut Virossa 1940–41 ja jatkui neuvostovallan paluun jälkeen 1944. He saivat aluksi apua maataloista, mikä loppui kyyditysten ja maatalouden kollektivisoinnin myötä. Metsäveljien toiminta loppui 1950-luvun lopussa. (Tarand 2004, 144; Zetterberg 2007, 641, 671–672)

[22] Oksanen 2015.

[23] JR.

[24] Nystrand 2012, 140–141, 167.

[25] Reinvere 2012.

[26] Oksanen 2018a, 2018c 2018d.

[27] Ooppera sai positiivisen arvion esim. *Helsingin Sanomissa* ja sen kävi katsomassa liki 11 000 katsojaa (Lampila 2012; Suomalaisen teatterin tietopankki 2018b). Myös elokuva sai kohtuullisen hyvän arvion *Helsingin Sanomissa* ja sen näki Suomessa n. 200 000 katsojaa. Se oli vuoden kolmanneksi katsotuin kotimainen elokuva ja palkittiin viidellä Jussipatsaalla. (Lehtonen 2012; Suomen elokuvasäätiö 2012; Filmiaura 2016)

[28] Tutkimuksen yleisökyselyt *Puhdistus*-oopperan ja -elokuvan yleisöille (O_YKY; E_YKY).

[29] Yleisradion tuottama, *Puhdistus*-näytelmään ja -romaaniin perustuva kuunnelma esitettiin ensimmäisen kerran 2011 ja uusintana 2018 (Yleisradio 2018).

[30] Vanemuine 2018; Yleisradio 2010a.

tarinan naisten kohtaloiden kautta[31]. Historiallinen esitys tai elokuva voikin tarjota katsojille mahdollisuuden nähdä ja ymmärtää menneisyyttä uudella tai erilaisella tavalla[32]. Mediatutkimuksessa menneisyyttä on alettu lähestyä muistin käsitteen kautta. Sen avulla on tarkasteltu yksilöiden tai yhteisöjen tapoja ja mahdollisuuksia käsitellä tai tuottaa menneisyyttä ja siitä kertovia esityksiä.[33] Tähän toimintaan liittyy mediatutkija Marita Sturkenin mukaan se, että muistia tuotetaan kulttuuristen käytäntöjen ja neuvotteluiden kautta ja että yksilöllistä ja kulttuurista muistia ja muistoja, jotka eivät edes välttämättä ole katsojien omia, tuotetaan, välitetään ja koetaan erilaisten audiovisuaalisten teknologioiden avulla. Lisäksi populaarikulttuuri ja media hyödyntävät menneisyyttä tuottaakseen siitä viihdettä ja kaikenlaiset, epäautenttisetkin, tavat tuottaa muistia on syytä ottaa vakavasti.[34] Astrid Erllin mukaan meneillään onkin historiallisten elokuvien buumi, ja elokuvasta näyttää tulleen keskeinen yleistajuisen kulttuurisen muistin ilmaisumuoto ja välittäjä[35]. Se, että historiallisen elokuvan aihe on usein peräisin kansakunnan omasta menneisyydestä, on Hannu Salmen mukaan osoitus historiallisen pohdiskelun yhteisöllisyyden merkityksellisyydestä[36]. Historiallisen elokuvan kuvaamat aikakaudet ovat myös tavallisesti niitä hetkiä kansakunnan historiassa, joiden ajatellaan olevan keskeisiä kansallisen identiteetin ja sen rakentamisen kannalta[37]. Nämä näkemykset sopinevat hyvin myös historiallisiin näyttämöesityksiin. Vaikka *Puhdistus*-teokset eivät kuvaa suomalaisten omaa historiaa, virolaisten historia on todennäköisesti kiinnostanut suomalaisia myös siksi, että toisen maailmansodan aikana tai sen jälkeen Suomi olisi voinut kokea saman kohtalon kuin naapurimaa Viro.

Puhdistus-teosten ympärillä käydyssä keskustelussa on kuitenkin jäänyt huomiotta yksi sen teema, jota Sofi Oksanen on tuonut myös muissa yhteyksissä esiin ja jolla on ilmeisesti monen virolaisen ajattelussa ja historiakäsityksessä tärkeä rooli. Tämä teema on virolaisten neuvostoaikainen esteettinen ja erilaisiin taitoihin perustunut toiminta ja vastarinta, jonka avulla pyrittiin vaalimaan virolaiskansallista kulttuuria ja identiteettiä ja joka ilmeni myös virolaisten pukeutumisen ja käsityöllisten vaatteenvalmistustaitojen hyödyntämisen kautta[38]. Varsinkin *Puhdistus*-romaanin voi nähdä heijastavan tätä teemaa, sillä sen tarinaa ja henkilöhahmoja on rakennettu selkeän, henkilöhahmojen olemuksen, taitojen ja toiminnan

[31] Tämä näkyi myös siten, että merkittävä osa tämän tutkimuksen katsojakyselyihin osallistuneista ooppera- ja elokuvakatsojista oli lukenut *Puhdistus*-romaanin ja osa myös nähnyt jonkun *Puhdistus*-näyttämösovituksen (Liitteet 21 ja 22).

[32] Rokem 2000, 3, 9; Salmi 1993, 224.

[33] Lehtisalo 2011b, 53.

[34] Sturken 2008, 74–77, Lehtisalon 2011b, 57 mukaan; ks. myös Plate & Smelik 2013.

[35] Erll 2008, 395.

[36] Salmi 1993, 244.

[37] Landy 1991, 53.

[38] esim. Oksanen 2018e. Oksasen mukaan tavallisten virolaisten passiivista vastavastarintaa oli aina ja se tapahtui monella tasolla ja monin eri tavoin (Oksanen 2015).

kuvauksen sekä siihen kietoutuvan pukeutumiskuvauksen avulla. Kuvausten perusteella esimerkiksi virolaisnaisen kauneus ja kyky ylläpitää sitä sekä käsityölliset ja maatalon emännän töihin kuuluvat taidot kietoutuvat virolaiskansalliseen identiteettiin, vapaaseen Viroon ja uskollisuuteen sille. Lisäksi romaani kuvaa esimerkiksi pukeutumista neuvostotodellisuudessa, virolaisten ja venäläisten välisiä pukeutumis- ja tapaeroja sekä sitä, miten seksuaalisen väkivallan kokemukset vaikuttivat pukeutumiseen.[39]

Virolaisten esteettisen ja taitoihin perustuvan toiminnan pontimena on nähty se, että stalinismin vuosina Viron itsenäisyyden aikaista yhteiskuntaa ja kulttuuria tuhottiin neuvostojärjestelmän tieltä. Myös virolainen, länsimaiseen muotiin nojautunut pukeutumiskulttuuri pyrittiin hävittämään. Neuvosto-Viro joutui osaksi Neuvostoliiton valtiojohtoista muotijärjestelmää ja -teollisuutta, jonka avulla käytiin myös ideologista kamppailua lännen kanssa. Vaatteiden valmistaminen itse oli yksi keino pitää kiinni virolaisesta pukeutumiskulttuurista ja identiteetistä, torjua sosialistisen järjestelmän näkemys soveliaasta pukeutumisesta ja tehdä neuvostovallan vastaista passiivista[40] vastarintaa, kun "aktiivinen ja aseellinen vastarinta ei enää ollut mahdollista".[41] Virolaisten pukeutumishistoria osoittaakin, miten pukeutuminen on kiinteä osa yhteiskuntarakenteita, sosiaalisia suhteita, historiaa, politiikkaa ja taloutta ja miten se luonnehtii ihmisiä − meitä ja muita − ja tuottaa merkityksiä[42]. Lisäksi *Puhdistus*-romaani osoittaa, miten kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen avulla voidaan tuoda esiin teoksen tärkeitä teemoja sekä ilmentää esimerkiksi roolihahmojen yhteiskunnallista asemaa tai näiden välisiä suhteita[43]. Virolaisten pukeutumishistoriaa tarkastellaan tarkemmin luvussa 3.

Se, että *Puhdistus*-romaanin tai -näytelmän pukeutumis-, taito- ja ulkomuotokuvaukset eivät ole kiinnittäneet laajaa huomiota teoksista käydyssä keskustelussa, voi johtua siitä, että virolaisten neuvostoaikainen pukeutumistoiminta kulttuurisine ja kansallisine tavoitteineen on ollut suomalaisille vieras asia. Vaikka Stalinin valtakauden aikainen aseellinen vastarinta on Olaf Mertelsmannin mukaan tärkeä ja paljon tutkittu historiantutkimuksen aihe Baltian maissa[44], passiivinen vastarinta on jäänyt vähemmälle huomiolle. Ensimmäisiä virolaisten neuvostoaikaista tai sen jälkeistä pukeutumista laajemmin käsitteleviä, englannin- tai

[39] ks. Liite 4.

[40] Passiivisella vastarinnalla tarkoitetaan väkivallatonta vastarintaa.

[41] esim. Bartlett 2010a, 2010b; Berg & Raig 2011; Grönholm 2008, 15–35; Komissarov & Teeäär 2012; Oksanen 2018e; Zakharova 2010. Sitaatti Oksanen 2018e.

[42] esim. Corrigan 2008, 142; Koskennurmi-Sivonen 2012a, 5.

[43] esim. Gatrell 2011, 1–11.

[44] Mertelsmann 2012, 67–68. Stalinin valtakausi Virossa ja Baltiassa oli siirtymävaihe, jonka aikana yhteiskunta rakennettiin väkivalloin uudelleen ja elämä oli epävarmaa. Vakaus palasi suojasään ja poliittisten uudistusten myötä, kun neuvostojärjestelmän mukainen elämäntapa oli juurtunut. 1950-luvun lopulla Baltian maista tuli mallikelpoisia neuvostotasavaltoja, joissa ei ollut sijaa aseelliselle vastarinnalle. (Mertelsmann 2012, 81)

suomenkielisiä teoksia tai muisteloita onkin ilmestynyt ilmeisesti vasta 2000-luvun alusta lähtien[45]. Pukeutumista Neuvostoliitossa ja itäblokin maissa on ilmeisesti muutenkin tutkittu pääosin vasta 2000-luvulla[46]. Lisäksi *Puhdistus*-romaanin pukeutumiskuvaukset ovat voineet jäädä muiden sen esiin tuomien ja voimakkaita tunteita herättäneiden tapahtumien ja teemojen, kuten seksuaalisen väkivallan, varjoon tai kuvausten merkitystä ei ole nähty tai tuotu esiin niiden yhteydessä. Clair Hughesin mukaan kaunokirjallisen teoksen pukeutumiskuvausten vaikutus lukijaan voi olla alitajuinen ja monitahoinen. Kuvausten huomiotta jääminen voi johtua sen arkisuudesta ja jokapäiväisyydestä sekä siitä, että se on parhaimmillaan niin saumaton ja toimiva osa tarinaa, ettei siihen kiinnitä huomiota.[47] Ajatus rinnastuu siihen, miten myös onnistuneen puvustuksen ajatellaan usein olevan huomaamaton tai vaikuttavan katsojaan alitajuisesti. Yksi syy virolaisten pukeutumistoiminnan ja Oksasen *Puhdistus*-teosten pukeutumiskuvausten huomiotta jäämiseen voi olla myös Oksasen näkemys, jonka mukaan käsityötä ja käsityötaitoja, "naisten lajeja", ei huomioida tai arvosteta tarpeeksi esimerkiksi taidehistoriassa tai -maailmassa[48].

Pukeutumiskuvaukset ovat kuitenkin oleellinen osa Viron lähihistoriasta kertovien *Puhdistus*-teosten kerrontaa, ja varsinkin romaani ja siihen perustuvat suomalaissovitukset ovat kiinnostaneet suomalaisia laajasti. Siksi on mielenkiintoista tarkastella sitä, minkälainen merkitys näillä kuvauksilla ja arkitodellisuuden pukeutumiseen liittyvällä tiedolla on ollut *Puhdistus*-sovitusten tekijöille, esiintyjille ja yleisöille. Kiinnostavaa on myös se, miten puvustukset osana suomalaissovituksia osallistuivat *Puhdistuksen* tarinan kerrontaan, roolihahmojen ilmentämiseen sekä merkitysten tuottamiseen ja tulkintaan. Näitä kysymyksiä tarkastellaan tässä tutkimuksessa kolmen *Puhdistus*-sovituksen, Suomen Kansallisteatterin näytelmän[49], Suomen Kansallisoopperan oopperan ja Solar Filmsin elokuvan kautta. Sovitukset ovat merkittävien suomalaisten teatteri- ja elokuvainstituutioiden tuottamia teoksia ja lajityyppinsä ensimmäisiä edustajia, jotka ovat yhdessä saavuttaneet yli 200 000 suomalaiskatsojaa[50]. Sovitusten rakentamis- ja esittämisajankohdat ovat myös lähellä toisiaan sekä romaanin julkaisua, joten niiden voi

---

45 esim. Berg 2014; Berg & Raig 2011; Gronow & Zhuravlev 2015; Keller 2004; Keller & Vihalemm 2005; Kivimaa 2010a, 2010b; Komissarov & Teeäär 2012; Tammer 2006; Vihalemm & Keller 2011.

46 esim. Bartlett 2010a, 2010b, 2010c, 2012, 2013; Gronow & Zhuravlev 2015; Medvedev 2007; Reid & Crowley 2000; Zakharova 2013.

47 Hughes 2001, 13.

48 Oksanen 2018e.

49 Näytelmän kantaesityksen työryhmän ja näyttelijöiden käytössä oli laaja *Puhdistus*-teksti, josta muotoutui sekä *Puhdistus*-näytelmä että -romaani. Kantaesityksen rakentamisessa hyödynnettiin siten sellaista materiaalia ja kuvausta, joka sisältyi n. vuoden päästä ilmestyneeseen *Puhdistus*-romaaniin. *Puhdistus*-tekstin käytöstä kerrotaan luvussa 6.

50 Sovitusten katsojamäärät: näytelmä 11 710; ooppera 10 700; elokuva hieman yli 200 000 (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018a, 2018b; Suomen elokuvasäätiö 2012).

olettaa jakavan samankaltaisen yhteiskunnallisen ja kulttuurisen rakentamis- ja esityskontekstin ja -ilmapiirin[51].

Tutkimuksen keskeisin kysymys on, millä tavoin Sofi Oksasen *Puhdistus*-tarinan henkilöhahmoja sekä näiden elämää ja kohtaloita rakennettiin, ilmennettiin ja tulkittiin puvustuksen avulla sen suomalaisissa näytelmä-, oopperа- ja elokuvasovituksissa?



Kuva 1. Tutkimuksen viitekehys. Valokuvissa näytelmän nuori ja vanha Aliide (EL, TIs), oopperan Ingel (EMK), Hans (AK) ja nuori Aliide (TÅ), elokuvan Ingel (KK) ja nuori Aliide (LB). Kuvat LK1/KT, SB1/KO, *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 2.

Tutkimuksen pääkysymykseen ja puvustusten tarkasteluun liittyy muutamia tärkeitä ja mielenkiintoisia näkökulmia (Kuva 1). Kiinnostuksen kohteena ovat historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten tehtävät eli se, millä tavoin puvustukset elimellisenä osana sovitusten näyttämöllepanoa[52] osallistuvat roolihahmojen rakentamiseen ja ilmentämiseen, *Puhdistuksen* tarinan kerrontaan

[51] Historiallinen esitys paljastaa luomis- ja esityskontekstinsa ideologisen ilmapiirin (Rokem 2000, 19, 24).

[52] Teatterissa näyttämöllepanoon sisältyy lavastus, puvustus, maskeeraus, valaisu ja esiintyjien toiminta, joiden organisointi teokseksi on ohjaajan vastuulla (Postlewait 2003: *Mise-en-scene*). Oopperan näyttämöllepanon kokonaisvastuu on kuulunut ohjaajalle 1970-luvulta lähtien (Baker 2013, 351–354). Elokuvan näyttämöllepano sisältää ne ohjauksen piiriin kuuluvat elementit, jotka ovat yhteisiä teatterin kanssa; näyttelijöiden valinta ja ohjaus, roolihahmot, toiminta, tapahtumapaikka, lavastus, puvustus, maskeeraus, valaistus ja tarpeisto. Näyttämöllepano on myös elokuvan esielokuvallinen tila. (Bordwell & Thompson 1997, 189; Fabe 2014, 3; Kuhn & Westwell 2012, 268). Semiotiikassa näyttämöllepano tarkoittaa näyttämöesityksen rakentumisperiaatteita. Laajasti käytettynä se voi koskea kaikkia esittämismuotoja. (Tieteen termipankki 2017a)

sekä merkitysten tuottamiseen. Tätä puvustustoimintaa peilataan Viron lähihistoriaan, arkitodellisuuden pukeutumiseen ja pukeutumishistoriaan liittyvään tietoon sekä *Puhdistus*-tekstien[53] henkilö- ja pukeutumiskuvauksiin. Tavoitteena on selvittää, miten sovitusten taiteelliset työryhmät ja esiintyjät[54] hyödynsivät näitä tietoja ja kuvauksia sekä minkälaista tarinaa ja kuvaa Viron lähimenneisyydestä ja virolaisista puvustusten avulla rakennettiin. Lähtöoletus tälle tavoitteelle on se, että tiettyä menneisyyden aikakautta kuvaavan kaunokirjallisuuden sisältämät pukeutumiskuvaukset sekä historialliset näyttämö- ja elokuvapuvustukset perustuvat yleensä jollain tavoin arkitodellisuuden pukeutumiseen. Puvustukset voivat jakaa osittain samoja tehtäviä ja tavoitteita kuin pukeutuminen mutta niiden hyödyntämät keinot ja toimintaa määrittävät olosuhteet ovat erilaisia kuin arkitodellisuudessa. Tähän liittyy siten myös *Puhdistus*-sovitusten ilmaisumuoto ja lajityyppi eli se, minkälaisia tavoitteita, vaatimuksia, mahdollisuuksia tai rajoituksia puvustukseen kohdistuu osana historiallista näytelmä- tai oopperaesitystä tai historiallista elokuvaa.

Koska olen kiinnostunut myös siitä, miten puvustusten toiminta osana sovituksia ja niiden näyttämöllepanoa vastaanotetaan ja tulkitaan, tutkimuksessa selvitetään sitä, millä tavoin oopperan ja elokuvan katsojat vastaanottivat ja tulkitsivat *Puhdistus*-sovitusten tarinaa ja henkilöhahmoja puvustusten kautta[55]. Sovitusten puvustuksia tarkastellaan siten jatkumona alkuperäisteksteistä sovitusten rakentamiseen, esittämiseen vastaanottoon. Lisäksi puvustukset ymmärretään sekä materiaalisina että diskursiivisina[56] ja kokemuksellisina kokonaisuuksina. Tällöin kiinnostuksen kohteena on se, miten puvustukset tuottavat ja välittävät tietoa ja merkityksiä sekä aineellisten ominaisuuksiensa että puvustusten mielellisen ja ruumiillisen kokemisen kautta.

Edellä mainittuihin puvustusten tarkastelun näkökulmiin liittyy oleellisesti myös se, miten historiallinen näyttämö- tai elokuvapuvustus kertoo menneisyyden tapahtumista ja ihmisistä silloin, kun kuvataan sellaisen maan tai kansan menneisyyttä, joka on vieras sovitusten suunnittelijoille, toteuttajille, esittäjille ja yleisöille. Minkälaisen kehyksen tällainen ei-omakohtainen historia luo puvustusten suunnittelulle, valmistukselle, käytölle ja vastaanotolle?

Puhdistus-näytelmän, -oopperan ja -elokuvan puvustusten tarkastelu tällaisena monitasoisena jatkumona on vaativa tavoite. Tarkastelun avulla voidaan kuitenkin

---

53 *Puhdistus*-romaani ja -näytelmäteksti (Oksanen 2007, 2008a), *Puhdistus*-oopperan libretto (Reinvere 2012) ja *Puhdistus*-elokuvan dialogi.

54 *Puhdistus*-näytelmän, -oopperan ja -elokuvan näyttelijöistä ja laulajista käytetään myös yhteisnimitystä esiintyjä.

55 Kun aloitin tutkimuksen suunnittelun ja aineistonkeruun, näytelmän esittämisestä oli kulunut jo vuosia, joten sen vastaanottoa ei tarkasteltu samalla tavoin.

56 Pukeutuminen ja yksilön suhde siihen nähdään diskursiivisina kokonaisuuksina, jolloin pukeutuminen ja vaatteet ovat merkityksiä tuottavia merkkejä, eivät niinkään materiaalisia tuotteita (Tseëlon 2016, 216). Näkemystä voi soveltaa myös puvustukseen.

tuottaa uutta ja monipuolista tietoa puvustuksen roolista osana erilaisia historiallisia esityksiä. Tutkimus pyrkii siten vastaamaan myös ajankohtaisiin ja mielenkiintoisiin näyttämöllepanoa koskeviin tutkimuskysymyksiin. Tällaisia ovat Joslin McKinneyn ja Helen Iballin mukaan näyttämön tilallinen ja aineellinen luonne, näyttämöllepanon sekä esitystekstin, esitystilan ja esiintyjien ruumiiden vuorovaikutus, näyttämöllepanon kyky tuottaa merkityksiä, katsomiskokemuksen luonne ja vaikutukset sekä näyttämöllepanon rakentamisprosessi ja sen dokumentointi[57]. Tämän näkemyksen voi hyvin laajentaa koskemaan myös elokuvan näyttämöllepanoa. Myös Kamilla Elliottin mukaan sovituksiin liittyvässä tutkimuksessa tulisi kehittää yksityiskohtaisempia ja monisyisempiä tarkastelutapoja, joiden avulla voidaan tutkia esimerkiksi puvustuksen tai musiikin toimintaa eri ilmaisumuotoa ja lajityyppiä edustavissa sovituksissa tai eri maissa tai eri aikoina toteutetuissa sovituksissa[58].

Puhdistus-sovitusten puvustusten tarkastelu osana laajaa sovitusprosessin jatkumoa edellyttää teatteritieteen, elokuvatutkimuksen, pukusuunnittelututkimuksen, pukeutumistutkimuksen ja käsityötieteen piirissä tuotetun, pukeutumiseen ja puvustukseen liittyvän tutkimustiedon tarkoituksenmukaista hyödyntämistä. Keskeisessä asemassa on kirjallisuus, joka tarkastelee arkitodellisuuden pukeutumista ja historiallista puvustusta näkökulmista, jotka ovat keskeisiä tutkimuksen kannalta. Näitä ovat 1) pukeutuminen 1900-luvun Virossa, 2) arkitodellisuuden pukeutumisen, kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen sekä historiallisten näyttämö- ja elokuvapuvustusten ominaispiirteet ja näiden pukeutumisen ilmenemismuotojen väliset yhteydet sekä 3) puvustusten rooli historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten rakentamisessa, esittämisessä ja vastaanotossa.

Lähinnä 2000-luvulla ilmestyneen, Viron, Neuvostoliiton sekä itäblokkiin kuuluneiden maiden pukeutumishistoriaa käsittelevän kirjallisuuden[59] perusteella on mahdollista hahmottaa virolaisten pukeutumistoimintaa osana sosialistista maailmaa ja todellisuutta. Arkitodellisuuden pukeutumista sekä sen muotoja, tehtäviä ja muita piirteitä koskeva tutkimuskirjallisuus on jo sangen kattava[60]. Kuitenkin jotkut aihealueet, kuten pukeutumisen empiirinen vastaanotto ja tulkinta tai

57 McKinney & Iball 2011, 113–114.

58 Elliott 2012, 153. Tarkastelun kohteena voisi olla temaattisesta ja muotoa koskevasta näkökulmasta esim. se, miten menneisyyden tapahtumat ilmenevät sovituksissa (Elliott 2012, 153).

59 esim. Bartlett 2010a, 2010b, 2010c, 2012, 2013; Gronow & Zhuravlev 2015; Keller 2004; Keller & Vihalemm 2005; Kivimaa 2010a, 2010b; Komissarov & Teeäär 2012; Reid & Crowley 2000; Tammer 2006; Vihalemm & Keller 2011; Zakharova 2013.

60 esim. Barnard 1996; Crane 2000, 2012; Entwistle 2000a, 2000b; Entwistle & Wilson 2001b; González & Bovone 2012; Kaipainen 2008; Koskennurmi-Sivonen 1998, 2012b; Koskennurmi-Sivonen & Raunio 2003; Luutonen 1997; Rocamora & Smelik 2016b; Salo-Mattila 2009; Sipilä 2012; Uotila 1994, 1995; Wilson 2003.

kokemuksellisuus, ovat vielä vähän tutkittuja[61]. Jatkossa arkitodellisuuden pukeutumisesta käytetään myös lyhyempää muotoa pukeutuminen.

Jonkin verran on myös tarkasteltu kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvauksia sekä niiden yhteyksiä arkitodellisuuteen ja siellä ilmenneeseen pukeutumiseen. Tarkastelu näyttää keskittyneen pääasiassa joihinkin 1800- ja 1900-luvuilla kirjoitettuihin romaaneihin[62] mutta myös varhaisempiin teoksiin[63]. Lisäksi on tarkasteltu erilaisten fysionomisten näkemysten esiintymistä esimerkiksi 1700- ja 1800-lukujen kauno- tai tietokirjallisuudessa ja Shakespearen näytelmissä[64]. Ilmeisesti uudemman, 2000-luvun kaunokirjallisuuden pukeutumis- ja ulkomuotokuvauksia ei ole vielä tarkasteltu ainakaan laajasti.

Elokuva-, teatteri- ja oopperatutkimuksen piirissä puvustus on paria aihealuetta lukuun ottamatta kohtalaisen vähän tutkittu osa-alue. Joissain teoksissa, jotka käsittelevät elokuvan, puheteatterin tai oopperan historiaa ja näyttämöllepanoa, elokuva- tai esitysanalyysiä, elokuva- tai näyttämösovituksia tai elokuvan tai näyttämöesityksen vastaanottoa, tarkastellaan puvustusta, vaikkakin usein hyvin lyhyesti[65]. Elokuvatutkimuksen piirissä kiinnostuksen kohteena näyttää olleen pääasiassa kaksi puvustukseen ja pukeutumisen liittyvää teemaa, puku- ja perintöelokuvat[66] sekä elokuvan ja arkitodellisuuden pukeutumismuodin välinen suhde[67]. Myös puhe- tai musiikkiteatterin ja pukeutumismuodin välistä suhdetta

---

[61] esim. Tseëlon 2012, 121–123.

[62] ks. Campbell 2007; Cardon 2016; Hodgkins 2016; Hughes 2001; Joslin & Wardrop 2015a; Kortsch 2009; Kuhn & Carlson 2007b. Harvey (2012) on tarkastellut miesten mustiin pukeutumista kaunokirjallisuudessa ja arkitodellisuudessa. Pukeutumiskuvausta hyödyntäviä teoksia ovat mm. Charles Dickensin ja Thomas Hardyn romaanit, joista on tehty useita näyttämö- ja elokuvasovituksia (Gatrell 2011; Hutcheon & O'Flynn 2013, 15).

[63] Keskiaikaisen sekä 1600- ja 1700-lukujen kirjallisuuden pukeutumiskuvauksia ovat tarkastelleet esim. Batchelor 2005; Burns 2002; Kuhn & Carlson 2007b; Ribeiro 2005.

[64] Baumbach 2008; McMaster 2004; Tytler 1982. Mm. Shakespearen historiallisen näytelmän *Rikhard III* nimiroolihahmon epämuodostunut ulkomuoto, jota on voitu korostaa puvustuksella, yhdistyy tämän pahuuteen. Näkemystä ulkomuodon ja persoonan välisestä yhteydestä on kritisoitu tai sille on löydetty vaihtoehtoisia selityksiä. (Barbieri 2017, 181)

[65] esim. Aston & Case 2007; Baker 2013; Barthes 1979; Bordwell 1989; Bordwell & Thompson 1997; Elam 2002; Fischer-Lichte 1997, 2002; Fortier 2002; Grant 2012; Greenwald 2014; Harper & Porter 2003; Harper & Smith 2011; Harrison & Liapis 2013; Higashi 1994; Howard 2002; Hutcheon & O'Flynn 2013; Jowers 1992; Levin 2007; Parker 1994; Pavis 2003; Sauter 2000, 2002; Solomon 2005; Suomen kansallisfilmografia 2015; Suutela 1999; Zarrilli, McConachie, Williams & Sorgenfrei 2010; Wagstaff 2007.

[66] Naisten lajityypiksi mielletyn pukuelokuvan piirteitä ovat konservatiivisuus, löyhempi suhde historiaan, romanttinen, kotioloihin keskittyvä yksilötarina sekä se, että puvustus on ihailun kohde ja mielihyvän tuottaja (Harper 1998, 110; Kuhn & Westwell 2012, 97). Perintöelokuva on 1980-luvulta lähtien tehty ns. laatupukuelokuva, joka yleensä perustuu suosittuun klassikkoteokseen ja on kerrontamuodoltaan ja -tyyliltään sovinnainen (Kuhn & Westwell 2012, 203). Osa tutkijoista ei tee selvää eroa puku- ja perintöelokuvien ja historiallisten elokuvien välille (ks. esim. Higson 2012; Salmi 1993).

[67] Esim. Bruzzi & Church Gibson 2004; Church Gibson 2012; Herzog 1990; Möttölä 2010; Seppälä 2012; Turim 1990.

on tarkasteltu[68]. Puku- tai perintöelokuvien tutkimuksen keskeisin tarkastelun kohde ei ole kuitenkaan ollut puvustus. Osa tutkimuksista tarkastelee puku- ja perintöelokuvia historiallisina, yhteiskunnallisina, taiteellisina, esteettisinä ja tuotannollisina ilmiöinä[69] tai kiinnostuksen kohteena on ollut niiden vastaanotto[70] tai elokuvien muut elementit kuin puvustus[71]. Joitakin pukuelokuvia ja myös niiden puvustuksia on tarkasteltu feministisestä tai puvustuksen anakronismin näkökulmasta[72]. Muiden kuin selvästi puku- tai perintöelokuviksi määriteltyjen historiallisten elokuvien tai historiallisten näyttämöesitysten puvustuksia on tarkasteltu lähinnä realistisuuden näkökulmasta[73]. Lisäksi on tarkasteltu muun muassa pukusuunnittelijoiden uraa ja työtä, pukusuunnitteluprosesseja ja näyttämö- ja elokuvapukujen historiaa[74] sekä puvustuksen tehtäviä, tavoitteita ja merkityksiä[75]. Tarjolla on myös pukusuunnitteluoppaita[76]. Kirjallisuuden perusteella vaikuttaa myös siltä, että oopperapuvustuksia on Suomessa tarkasteltu vähemmän kuin puheteatterin ja elokuvan puvustuksia. Tätä voi selittää se, että oopperatutkimuksen keskeinen viitekehys on musiikkitiede, jonka piirissä tutkimus on ollut säveltäjä- tai teoskeskeistä. Syynä voi olla myös tehtävän haasteellisuus: oopperaesityksen analysointi kokonaisuudessaan vaatii monen eri tieteenalan metodologista hallintaa.[77]

Puvustuksen tarkastelu kiinteänä osana näyttämö- tai elokuvasovituksen rakentamista, esittämistä ja vastaanottoa on myös ollut vähäistä[78]. Erityisesti ei ole tehty sellaista empiiristä tutkimusta, jossa olisi tarkasteltu ja vertailtu jatkumona sitä, miten samaan alkuperäistekstiin perustuvien näyttämöesitysten ja elokuvien puvustukset ovat teosten sovitusprosessin aikana muotoutuneet, miten niitä on käytetty roolihahmojen ilmentämisessä ja tarinankerronnassa ja miten katsojat ovat havainneet ja tulkinneet puvustuksia. Tähän mennessä Pamela Church Gib-

---

68 Kaplan & Stowell 1994; Matheopoulos 2011; Schweitzer 2011. Näyttämö toimi muodin luojana ja levittäjänä II maailmansotaan asti ja sen jälkeen elokuva (Barbieri 2017, 170).

69 esim. Hayward 2008, 2010; Higson 2011, 2012; Vidal 2012.

70 esim. Monk 2011.

71 esim. Pidduck 1998.

72 Bruzzi 1995; Pidduck 1997; Wortel & Smelik 2013.

73 ks. esim. Harju 1991; Jablon 2016; Nadoolman Landis 2012a; Reitala 2005a.

74 esim. Burden 2011; Clark 2003; Lublin 2011; Lucca 2013; Marly 1982; Monks 2010; Nadoolman Landis 2012b, 2012c; Witsen 1981. Suomessa esim. Heikkilä-Rastas 2009; Hirvikoski 2009; Houni 2006; Juntunen 2010; Reitala 1986, 2005a; Salmela & Vanhatalo 2004; Weckman 2004, 2005, 2006, 2015a, 2015b. Weckmanin tutkimusaiheita ovat olleet myös suomalainen puvustustutkimus ja puvustuksiin liittyvä kritiikki (Weckman 2009, 2014). Puvustukseen liittyviä opinnäytteitä on tehty mm. Helsingin yliopistossa sekä Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa.

75 Koivumäki 2010; Kukkonen; Oksanen-Lyytikäinen 2015; Pajala 1997; Sihvonen 2010; Uotila 1992.

76 esim. Ferrara & Ferrara 2014; Jackson 1978; O'Donnol 1982.

77 Hautsalo 2008, 12–15.

78 Sama koskee myös ylipäätään näyttämöesityksen tai elokuvan rakentamista, esittämistä ja vastaanottoa kokonaisuudessaan.

son ja Tamar Jeffers McDonald sekä Sarah Street ovat tarkastelleet samaan romaaniin perustuvien elokuvasovitusten puvustuksia[79], mutta eivät kuitenkaan niiden vastaanottoa. Teatteritutkija Willmar Sauterin vastaanottotutkimuksissa puvustus on ollut yksi mahdollinen esityksen osa-alue, jota katsojat ovat voineet kommentoida esitysten jälkeisissä keskusteluissa[80]. Lisäksi Joslin McKinney on tarkastellut näyttämöesitysten näyttämöllepanon vastaanottoa pienten katsojaryhmien keskustelujen perusteella[81].

Yksi syy puvustuksen empiirisen vastaanottotutkimuksen vähyyteen on ehkä se, että katsojien havaintojen, katsomiskokemuksen ja tulkintojen sanallistaminen sekä sanallistetun tiedon keruu ovat vaativia toimia. Susan Bennett on jopa epäillyt, onko esitysten vastaanoton empiirinen tutkimus ylipäänsä mahdollista tai toivottavaa[82]. Tässä tutkimuksessa pyritäänkin selvittämään sekä sitä, miten puvustuksen vastaanotosta voidaan tarkoituksenmukaisesti kerätä tietoa, että sitä, minkälaisia reaktioita, havaintoja, ajatuksia, kokemuksia ja tulkintoja *Puhdistus*-elokuva ja -ooppera puvustuksineen herättivät katsojissa. Näyttämöllepanon tarkastelu vastaanoton näkökulmasta tuo esiin katsojien roolin merkitysten tuottajina[83], mihin liittyy myös Efrat Tseëlonin kysymys siitä, kuka päättää, mitä merkityksiä pukeutumiseen liittyy[84]. Puvustuksen kannalta vastaanoton empiirinen tarkastelu onkin mielenkiintoinen myös siksi, että usein puvustusanalyysit perustuvat yhden tai muutaman henkilön (tutkija, pukusuunnittelija, ohjaaja, kriitikko) näkemyksiin. Monipuolisen tulkinta-avaruuden rakentamiseksi tarvitaan myös esiintyjien ja katsojien näkemyksiä ja tulkintoja.

Tutkimuksessa hyödynnetyn kirjallisuuden perusteella näyttää siten siltä, että historiallisten elokuva- ja näyttämösovitusten puvustusten tutkimus on vielä muotoutumassa. Kaksi keskeistä ja tutkimusta vaativaa osa-aluetta ovat: 1) puvustuksen rooli ja merkitys osana samaan alkuperäistekstiin perustuvien mutta lähtökohdiltaan ja olemukseltaan erilaisten historiallisten sovitusten (näytelmän, oopperan ja elokuvan) suunnittelua, esittämistä ja vastaanottoa sekä 2) historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten, alkuperäistekstin pukeutumiskuvausten ja arkitodellisuuden pukeutumisen väliset yhteydet. Tämä tutkimus tulee vahvistamaan puvustustutkimusta näiden aihealueiden osalta. Tutkimus on myös tarkas-

---

79 Church Gibson & Jeffers McDonald (2012) ovat tarkastelleet kahden Henry Jamesin *Washington Square*-romaaniin perustuvan elokuvan puvustuksia ja Street (2001) kahden Patricia Highsmithin *The Talented Mr Ripley*- romaaniin perustuvien elokuvien puvustuksia. Lisäksi esim. Egil Törnqvist (2000) on jonkin verran tarkastellut Strindbergin *Aavesonaatti*-näytelmän näyttämö- ja televisiosovitusten puvustuksia.

80 ks. Sauter 2000, 2002.

81 ks. McKinney & Iball 2011.

82 Bennett 1990, 184.

83 McKinney & Iball 2011, 127.

84 Tseëlon 2012, 118.

telua ja pohdintaa sen suhteen, mikä on oleellista historiallisten puvustusten tutkimuksessa ja miten niitä tulisi tarkastella; kenen näkökulmasta[85] ja minkälaisena kokonaisuutena[86]. Lisäksi se tuo esiin pukeutumisen eri ilmenemismuotojen, arkitodellisuuden pukeutumisen, kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen ja puvustuksen, merkitystä Viron lähimenneisyyteen liittyvän kulttuurisen muistin rakentamisessa ja rakentumisessa. Tämä on ollut myös yksi keskeinen asia, joka on antanut voimia ja intoa saattaa loppuun pitkä ja vaativa väitöstutkimusprosessi. Se toimikoon myös vastauksena *Puhdistus*-elokuvan katsojakyselyyn osallistuneelle katsojalle, joka vastaustensa lomassa ihmetteli, "[m]istä tämä valtava innostus rooliasuihin" oikein kumpusi[87].

Seuraavaksi tarkastellaan tarkemmin sitä, minkälaista Viron lähimenneisyyteen sijoittuvaa tarinaa Sofi Oksasen *Puhdistus*-näytelmä ja -romaani taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksineen kertovat ja miten tutkimukseen valitut *Puhdistuksen* näyttämö- ja elokuvasovitukset suhteutuvat niihin. Tavoitteena on hahmottaa sovitusten välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja, jotka liittyvät *Puhdistuksen* tarinaan ja roolihahmoihin sekä niiden esittämiseen. Lisäksi esitellään lyhyesti tutkimuksen aineistoja ja niiden analysointia. Luvussa 3 käydään läpi Virossa ilmennyttä pukeutumistoimintaa varsinkin neuvostoajan ensivuosikymmeninä sekä jonkin verran ennen neuvostoaikaa ja sen jälkeen. Lisäksi pyritään hahmottamaan sitä, minkälaisia näkemyksiä pukeutumishistoriasta on muodostunut. Luku 4 pureutuu pukeutumisen eri ilmenemismuotoihin (arkitodellisuuden pukeutuminen, kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus, historiallinen puvustus) ja niiden välisiin yhteyksiin sekä historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten olemukseen ja tehtäviin. Luvussa 5 käydään yksityiskohtaisemmin läpi tutkimuksen aineistojen keruuta ja analysointia tieteenfilosofisine perusteineen sekä kuvataan joitakin tutkimusaineistojen piirteitä. Luvussa 6 kuvataan *Puhdistus*-sovitusten suunnittelua, rakentamista ja esittämistä sekä oopperan ja elokuvan osalta niiden vastaanottoa. Luvuissa 7 ja 8 pohditaan niitä keskeisiä teemoja, jotka nousivat esiin luvun 6 kuvausten ja analyysien perustella ja joita tutkimuksen sovitukset käsittelivät osittain eri tavoin.

[85] Esim. pukusuunnittelija, esiintyjä, katsoja, tutkija.

[86] Erillisenä elementtinä vai osana näyttämöesityksen tai elokuvan kokonaisuutta sekä historiallisessa, kulttuurisessa ja taiteellisessa kontekstissaan.

[87] E_YKY, katsoja 105.

2 *Puhdistus*-teokset Viron neuvostoaikaisen historian välittäjinä

> "Aliide lähti etsimään Maratin housuja eteisen naulakosta ja kohensi samalla omia alushousujaan. Niitä oli kaksin kappalein, kuten tavallista, kuten jokikinen päivä sen kunnantalon yön jälkeen. Hän oli kokeillut joskus myös miehensä saapashousuja. Olo oli ollut heti turvallisempi. Suojatumpi."[88]

2.1 Näytelmä

Puhdistus-näytelmä kuvaa virolaissuvun naisten Aliiden, Ingelin ja Zaran elämää ja kovia kohtaloita 1930-luvun lopusta 1990-luvun alkuun eli aikana, jolloin Virossa koettiin useita merkittäviä käänteitä ja mullistuksia: toinen maailmansota, vuonna 1918 saavutetun itsenäisyyden menetys ja Viron sosialistisen neuvostotasavallan perustaminen 1940, Saksan miehitysvuodet 1941–1944, toisen maailmansodan jälkeen jatkunut ja 1990-luvun alkuun kestänyt neuvostoaika sekä ensivuodet Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeen 1991[89]. Näytelmä sai Oksasen mukaan alkunsa "turhautumisesta ja väsymisestä seksuaalisen väkivallan loputtomaan toistumiseen"[90]. Oksanen julkaisi *Puhdistuksen* tarinan aluksi näytelmänä, sillä sen keskeisen teeman – seksuaaliseen väkivaltaan liittyvän häpeän sekä häpeään liittyvän katseen ja katsotuksi tulemisen – käsittelyyn teatteri tuntui oikealta paikalta[91]. Oksanen halusi näytelmän avulla tarkastella ensisijaisesti sitä, miten seksuaalinen väkivalta vaikuttaa ihmiseen[92], sekä molempien *Puhdistus*-teosten kautta myös sitä, minkälainen yhteiskunnallinen tilanne tekee laajan ihmiskaupan mahdolliseksi[93]. Vaikka 1990-luvun alun Bosnian sota oli herättänyt pohtimaan seksuaalisen väkivallan käyttöä sodankäynnin välineenä, Oksanen halusi valita näytelmän tapahtumapaikaksi miehitysajan kokeneen ja suomalaisille tutumman Viron[94] ja kertoa virolaisnaisista, joilla ei ollut "historiallistettuja julkisia kertomuksia niin kuin suomalaisilla, länsimaisilla naisilla yleensä on"[95].

---

88 Oksanen 2008a, 32.

89 Zetterberg 2007, 515, 605, 657, 717.

90 Oksanen 2018f.

91 Oksanen 2008b, 2018g.

92 Oksanen 2018f.

93 Oksanen 2017a.

94 *Puhdistus*-näytelmän käsiohjelma 2007. Käsiohjelmassa Oksanen käsittelee seksuaalista väkivaltaa ja taiteen merkitystä sen esille tuomisessa, käsittelyssä ja ehkäisemisessä.

95 Oksanen 2008b.

Oksanen on määritellyt näytelmän tragediaksi[96]. Bert O. Statesin mukaan tragedia tarkastelee usein henkilöhahmojen valintojen ja pyrkimysten seurauksia, jotka muuttavat myös henkilöhahmoja itseään[97]. Näkemys luonnehtii hyvin *Puhdistuksen* keskeisten henkilöhahmojen toimintaa ja kohtaloita. Helka Rissasen mukaan näytelmä sisältää sekä klassisen aristoteelisen että modernin tragedian piirteitä[98]. Modernin tragedian mukaista on aikatasojen vaihtelu, Zaran avoimeksi jäävä kohtalo[99] sekä henkilöhahmojen tavallisuus ja moniulotteisuus[100], jota tuodaan ilmi Aliiden kohdalla tämän monologien sekä nuoren ja vanhan Aliiden välisen dialogin kautta. Monologit ja dialogit myös erottavat näytelmän Aliidea elokuvan ja oopperan Aliideista, jotka eivät samalla tavoin perustele väkivaltakokemusten jälkeistä toimintaansa tai se tapahtuu epäsuoremmin. Lisäksi näytelmä käsittelee nykyajan ongelmia, ihmiskauppaa ja seksiteollisuutta, mutta myös ihmisyyteen liittyviä aiheita kuten kateus, onnen tavoittelu ja itsesäilytysvietti[101]. Nystrand näkee myös romaanissa tragedian piirteitä[102]. Lisäksi *Puhdistus*-tarina kokonaisuudessaan sisältää melodramaattisia piirteitä[103], kuten yksilöiden voimakkaat tunteet ja niiden ilmentäminen[104], kahtiajako hyviin ja pahoihin[105], tarinan paikoittainen epäuskottavuus[106] ja hyvän voitto[107].

Viron maaseudulle sijoittuvaa tarinaa kerrotaan kahden vuorottelevan aikakauden aikana: juuri itsenäisyytensä palauttaneessa ja maareformia[108] läpikäyvässä Virossa 1992 sekä toisen maailmansodan jälkeisinä stalinismin vuosina 1947–1953, jolloin virolaisen yhteiskunnan ja kulttuurin muuttaminen sosialististen

96 Oksanen 2007.

97 States 1994, 155.

98 Klassista tragediaa edustavat näytelmän dramaturgisen rakenteen piirteet taitteinen juoni, juonivetoisuus, selkeä alku-keskikohta-loppu sekä purkava rakenne, joka on tyypillinen useille tragedioille (Rissanen 2013, 98).

99 *Puhdistus*-oopperan säveltäjän mukaan Sofi Oksasella ei ollut näkemystä siitä, mitä Zaralle käy tämän lähdettyä Aliiden luota, vaan tämän tarina päättyy siihen (JR).

100 Rissanen 2013, 97–98.

101 Rissanen 2013, 97–98.

102 Esim. Aliide viittaa tragedioiden vahvoihin ja vaarallisiin naishahmoihin, kuten lady Macbethiin. Myös Ingel on voimakastahtoinen, kun ei paljasta Hansia, vaikka heidän tyttärensä joutuu kokemaan seksuaalista väkivaltaa. Tämä on kuitenkin enemmän keino liittää teos tragedialajiin kuin osoitus Ingelin luonteesta. (Nystrand 2012, 176, 183) Romaanin yhteyksistä antiikin ja Shakespearen tragedioihin, ks. Nystrand 2012, 181–184.

103 Melodraaman piirteistä esim. Singer 2001, 44–49, 54; Melodrama 2018.

104 Aliiden epätoivoinen rakkaus Hansiin, joka konkretisoituu ääritekoina.

105 Esim. isänmaallinen, jalo ja salskea Hans vs. neuvostovallan hyväksi työskennellyt ja pahanhajuinen Martin.

106 Zara löytää Aliiden luo kuin ihmeen kaupalla. Nystrandin mukaan Zaran pako Aliiden luo sisältää toimintaelokuvan piirteitä (Nystrand 2012, 171–172).

107 Aliide haluaa hyvittää tekonsa auttamalla Zaraa, kutsumalla Ingelin takaisin kotiin sekä kuolemallaan.

108 Vuoden 1991 maareformin perusteella laittomasti takavarikoitu maa palautettiin tai hyvitettiin muuten entisille omistajilleen tai näiden jälkeläisille (Zetterberg 2007, 736).

ihanteiden mukaiseksi oli meneillään[109] ja jolloin kerrotaan näytelmän päähenkilön Aliiden, tämän aviomiehen Martinin sekä Ingel-siskon aviomiehen Hansin tarinaa. Martin ja Hans ovat eri ideologiaa edustavia aatteen miehiä: Martin Viron kommunistisen puolueen organisaattori ja Hans Martinia halveksiva neuvostovastainen toimija ja kansanvihollinen. Hans on joutunut toimintansa vuoksi painumaan maan alle ja hänen väitetään kuolleen[110]. Ingel ei esiinny näytelmässä roolihahmona.[111]

Näytelmä alkaa vuoteen 1947 sijoittuvalla kohtauksella, jossa Aliide on NKVD:n[112] kuulusteltavana Hansin katoamisen vuoksi ja jossa kokee seksuaalista väkivaltaa. Sen jälkeen siirrytään vuoteen 1992, kun tuntematon nuori nainen on ilmestynyt lapsuudenkodissaan asuvan Aliiden pihaan. Viroa puhuva[113] nainen Zara kertoo Aliidelle olevansa kotoisin Vladivostokista mutta ei paljasta todellista henkilöllisyyttään ja taustaansa eikä sitä, että on etsinyt Aliiden ja isoäitinsä Ingelin kotitaloa päästäkseen turvaan. Takaumakohtauksessa selviää, että Zara oli joutunut prostituoiduksi länteen mutta paennut Tallinnan bordellista tapettuaan miehen, minkä vuoksi venäläissutenöörit Lavrenti ja Pasa etsivät häntä. Aliide päästää Zaran kotiinsa ja naisten käymän keskustelun ja paikoin rajun välienselvittelyn[114], varhaisemman aikakauden tapahtumien esittämisen sekä Pasan ja Lavrentin ilmestymisen myötä Aliiden ja Zaran sukulaisuus sekä menneisyys selviävät. Naiset myös huomaavat jakavansa saman kohtalon, seksuaalisen väkivallan ja hyväksikäytön kokemuksen sekä sen tuottaman tuskan ja häpeän. Aliide kertoo Zaralle sisarusten joutumisesta väkivaltaisiin kuulusteluihin Hansin vuoksi, Ingelin karkotuksesta kansanvihollisena ja omasta pelastumisestaan avioitumisen myötä, mutta valehtelee Hansin kuolemasta[115] eikä tunnusta osuuttaan Ingelin karkotuksessa. Aliide oli avioitunut Martinin kanssa välttääkseen joutumasta enää väkivaltaisiin kuulusteluihin. Vastineeksi hän joutuu sietämään vastenmieliseksi koke-

[109] esim. Grönholm 2008, 15–35; Komissarov & Teeäär 2012.

[110] Hans oli ollut Viron armeijassa, kuulunut kodinturvajoukkoihin ja toiminut metsäveljenä, minkä vuoksi hänet olisi tapettu tai karkotettu Neuvosto-Virosta (Oksanen 2007, 30, 85; Oksanen 2008b).

[111] Liite 1.

[112] Sisäasiain kansankomissariaatti NKVD vastasi yhdessä turvallisuusasiain kansankomissariaatin kanssa Neuvostoliiton sisäisestä turvallisuudesta. Ne aloittivat toimintansa Neuvosto-Virossa 1940-luvun alussa. Toisen maailmansodan jälkeen ne toteuttivat sortoja vainotoimia ja taistelivat mm. metsäveljiä vastaan. (Zetterberg 2007, 638–639, 664)

[113] Zaran ja Aliiden dialogi käydään kuitenkin suomen kielellä. Kuulusteluita johtavien sotilaiden puhe sekä jotkut Lavrentin ja Pasan lausumat sanat tai huudahdukset ovat näytelmätekstissä venäjäksi ja suluissa suomeksi (Oksanen 2007).

[114] Saadakseen selville isoäitinsä menneisyyden Zara yrittää pakottaa Aliiden riisuutumaan ja työntää tämän pään virtsaämpäriin (Oksanen 2007, 83–84).

[115] Aliide väittää Hansin kuolleen sydänkohtaukseen (Oksanen 2007, 88).

maansa miestä lähellään, mitä näytelmän nuori ja vanha Aliide käsittelevät dialogissaan. Lisäksi selviää, että Martin on kuollut 1986 Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden tuottaman ideologisen pettymyksen vuoksi.[116]

Hans, joka oli piilotellut vuosia Aliiden ja Ingelin lapsuudenkotiin rakennetussa piilopaikassa, oli sieltä todistanut, miten Ingel ja Linda-tytär vietiin ja karkottiin Siperiaan. Aliide ja Martin muuttivat karkotuksen jälkeen Ingelin ja Hansin taloon, jossa Hans Martinin tietämättä piilottelee. Alkaa yhteisasumisen ja piilottelun aika, jolloin Aliide yrittää voittaa salaa rakastamansa Hansin rakkauden. Tämä ei kuitenkaan toteudu, vaan Hans, joka ei tiedä Aliiden petollisesta toiminnasta, tekee selväksi, ettei Aliide ole Ingelin veroinen nainen ja vaatii Aliidea tekemään kaikkensa Ingelin takaisin saamiseksi. Kun Hansin mielenterveys alkaa horjua vuosien piilottelun vuoksi, mistä muodostuu uhka Aliiden turvallisuudelle, ja kun Aliide lopulta ymmärtää, ettei haaveiltu yhteiselämä Hansin kanssa toteudu, Aliide surmaa Hansin[117]. Aliide tunnustaa kuolevalle Hansille, miten kunnantalon väkivaltaisten kuulustelujen tuottama häpeä, turvattomuus, syyllisyys[118] ja pelko niiden uusiutumisesta sekä rakkaus Hansia kohtaan ajoivat Aliiden avioitumaan Martinin kanssa ja sallimaan Ingelin kyydityksen[119]. Kun Aliide oli kuullut Ingelin kyyditysaikeesta, hän oli edesauttanut sitä todistamalla Ingeliä vastaan ja samalla osoittanut kuuliaisuutensa neuvostovallalle.[120]

Tarinan lopussa Zaralle tarjoutuu pelastautumismahdollisuus, sillä Lavrenti on ampunut halveksimansa Pasan ja lupautuu vanhan Aliiden ehdotuksesta viemään Zaran Tallinnaan. Aliide kykenee sovittamaan menneisyyden tekonsa auttamalla Zaraa, kutsumalla Ingelin Viroon ottamaan takaisin perheelle kuuluneet maat sekä (todennäköisesti) surmaamalla itsensä kotitalon palossa.[121]

2.2 Romaani

Kirjoittaessaan *Puhdistus*-näytelmää ja tehdessään taustatyötä sitä varten tarinan ympärille kertyi materiaalia, jota Oksanen ei voinut käsitellä näytelmässä. Lisäksi

[116] Liite 1.

[117] Aliiden haave elämästä Hansin kanssa murskautui, kun Hans ei ollut mennyt Tallinnaan, jonne Aliide oli hänet lähettänyt ja jonne oli itsekin aikonut mennä erottuaan Martinista. Hans oli liittynyt metsäveljiin ja haavoituttuaan palasi Aliiden luo. (Liite 1)

[118] Aliide kertoo Zaralle, että kieltäydyttyään paljastamasta Hansia hän joutui kuulustelussa tekemään seksuaalista väkivaltaa Ingelin tyttärelle Lindalle (Oksanen 2007, 85–88).

[119] Ns. kansanvihollisten ja vastavallankumouksellisten elementtien kyyditykset alkoivat Virossa 1940. Ensimmäinen suurkyyditys toteutui 1941 ja tavoitteena oli pelon levittäminen ja henkisen vastarinnan nujertaminen. Maatalouden kollektivisoinnin edistämiseksi toteutetut kyyditykset toteutettiin 1947, 1948 ja 1949, jolloin n. 20 000 ihmistä kyydittiin. Stalinin kuoleman ja 1953 toteutetun armahduksen myötä kyyditettyjä palasi takaisin Viroon. (Zetterberg 2007, 639, 672–674, 678–679)

[120] Liitteet 1 ja 3.

[121] Liite 1. Epäröityään hetken Aliide ilmeisesti sytyttää talon palamaan luettuaan ääneen Ingelille kirjoittamansa kirjeen, jossa kutsuu tämän kotiin ja ottamaan takaisin perheelle kuuluneet maat. Näytelmän kantaesitys tuo ilmi, että Aliide polttaa talon. (Liite 1)

myös muut teemat kuin häpeä nousivat merkityksellisiksi. Näitä kirjailija halusi käsitellä romaanin keinoin, ja *Puhdistus*-romaani ilmestyi vuonna 2008.[122] Näytelmän laajeneminen romaaniksi tarkoitti myös sitä, että Aliiden ja nyt myös Ingelin tarinaa kerrotaan jo ensimmäisen itsenäisyyden ajan viimeisinä vuosina 1936−1939. Tällöin tuodaan vahvasti ilmi Aliiden elämään vaikuttanut henkilökohtainen kriisi; silmänräpäyksessä tapahtuva rakastuminen Hansiin, josta tuli kuitenkin Ingelin rakastava ja uskollinen aviomies. Kriisi muuttaa sisarussuhdetta ja vieraannuttaa Aliidea siskostaan.

> "Kiviaidalle saapuessa sisaresta oli tullut Aliidelle vieras, uusi Ingel, joku joka ei enää kertoisi salaisuuksiaan vain Aliidelle, ei enää kävisi puistossa juomassa Seltersiä Aliiden kanssa, vaan jonkun muun. Uusi Ingel, joka olisi toisen oma, jonka ajatukset ja nauru kuuluisivat jollekulle muulle, sille jolle hän itse olisi halunnut kuulua."[123]

Lisäksi romaani kuvaa toisen maailmansodan aikaa, ensimmäistä Neuvostoliiton miehitysaikaa sekä lyhyesti Saksan miehitysvuosia. Aliiden elämästä toisen maailmansodan jälkeisenä neuvostoaikana kertovat väkivaltaiset kuulustelut Hansin löytämiseksi vuosina 1946 ja 1947[124] ja niiden jälkeen tapahtuva avioituminen Martinin kanssa, muutto Ingelin ja Hansin taloon ja pyrkimys voittaa piilottelevan Hansin rakkaus sekä vaikea aika vaimona ja äitinä[125], jota kuvataan 1980-luvulle asti. Lisäksi kuvataan, miten Aliide päätyy edesauttamaan Ingelin kyyditystä ilmiantamalla tämän.[126] Nystrandin mukaan Aliide on toiminnassaan sekä luonteensa että olosuhteidensa vanki, joten ei ole selvää voidaanko tätä pitää epämoraalisena henkilöhahmona kovien kokemustensa vuoksi[127].

Neuvostoajasta kertoo myös Hansin piilojen rakentaminen ja vuosien piilottelu, joka murtaa Hansin henkisesti ja ruumiillisesti, sekä tämän piilossa kirjoittama päiväkirja, joka kuvaa muun muassa Aliiden asemaa ja kyseenalaista toimintaa[128]. Päiväkirja myös lopulta paljastaa Aliidelle Hansin nurjan asenteen tätä kohtaan sekä sen, ettei yhteiselämä Hansin kanssa toteudu, mikä saa osaltaan Aliiden surmaamaan Hansin. Lisäksi romaanin lopun salaiset asiakirjat kertovat Hansin

---

[122] Oksanen 2008b, 2018g.

[123] Oksanen 2008a, 117.

[124] Ensimmäisessä kuulustelussa ei käytetä fyysistä väkivaltaa, toisessa kuulustelussa Aliide raiskataan ja kolmannessa hän joutuu tekemään seksuaalista väkivaltaa Ingelin tyttärelle Lindalle. (Liite 2)

[125] Aliide saa Talvi-tyttären 1953 tai 1954 (Oksanen 2008a, 237).

[126] Liite 2.

[127] Nystrand 2012, 176, 178. Aliiden luonne ja sen pakonomaisuus ovat *Puhdistuksen* draamallista ainesta ja osa tämän henkilökohtaista tragediaa (Nystrand 2012, 176).

[128] Esim. Aliiden todennäköinen hyötyminen kyydityksistä (kotiin on kertynyt kyyditettyjen tavaroita) tai se, miten Hans huomaa Ingelin lähettämien kirjeiden olevan Aliiden kirjoittamia. Toisaalta Hans epäilee Martinia ja tämän suhdetta Aliideen. (Liitteet 2 ja 4)

tuloksettomasta etsinnästä sekä Martinin ja Aliiden suhteesta ja toiminnasta neuvostovallan palveluksessa. Vaikka Aliide halusi Martinin puolisokseen, koska uskoi tämän olleen tietämätön kuulusteluista ja voivan estää niiden toistumisen, ja vaikka Martin kuvataan Aliidea rakastavaksi mieheksi, romaani myös vihjaa, että hän osallistui kuulusteluihin ja oli työnsä vuoksi tietoisesti lähestynyt Aliidea. Aliiden epäilys Martinia kohtaan herää 1991, kun hän löytää Martinin tavaroiden joukosta Ingelin rintaneulan, joka oli kadonnut kuulustelussa. Aliide oli myös ollut varautunut siihen, ettei Martin pelastaisi häntä, jos Hans paljastuisi.[129]

Tarinan myöhäisempää aikatasoa 1991–1992 täydentää kuvaus Zaran elämästä Vladivostokissa sekä pakkoprostituoituna Berliinissä ja Tallinnassa, mikä sisältää suoraa ja raakaa seksuaalisen väkivallan kuvausta sekä kertoo Zaran paosta Aliiden luo. Aliiden kuulusteluissa kokeman ja aiheuttaman seksuaalisen väkivallan kuvaus on sen sijaan väkevää mutta etäännytetympää sekä tapahtumien että kuulusteluita johtavien nimettömien miesten osalta. Sen sijaan kokemusten aiheuttamia lyhyt- ja pitkäaikaisia seurauksia Aliiden mieleen, ruumiiseen ja toimintaan kuvataan varsin runsaasti.[130] Aliiden etäännytettyä väkivaltakuvausta voi Nystrandin mukaan perustella se, että väkivallan aikana itsestä irtautumisesta tuli tämän viimeinen selviytymiskeino[131]. Siten näytelmän nuoren ja vanhan Aliiden välinen dialogi sekä tunnustukset[132] ovat romaanissa muuttuneet niiden esiin tuomien asioiden kuvaukseksi. Romaani ei myöskään tuo esiin Aliiden ja Zaran käymää menneisyyden selvittelyä yhtä rajuna kuin näytelmässä[133]. Lisäksi kuvataan Aliiden elämää ja ajattelua 1990-luvun alun Virossa yhteiskunnallisine muutoksineen ja alkavine menneisyyden tarkasteluineen[134]. Myös Lavrentin ja Pasan, pahan inkarnaatioiden[135], kohtalot tarinan lopussa ovat muuttuneet, sillä romaanin Aliide surmaa molemmat. Nystrandin mukaan pahojen ihmisten tappaminen ilmenee *Puhdistus*-romaanissa myönteisesti arvotettuna, mutta se on myös tarinankerronnan kannalta välttämätön[136]. Romaanin lopussa Aliide aikoo polttaa talonsa, kun saa polttoainetta, mikä kertoo myös Virossa vallinneesta materiaalipulasta.[137]

---

[129] Liite 2.

[130] Oksanen 2008a; liitteet 2 ja 4.

[131] Nystrand 2012, 170.

[132] Aliide tunnustaa joutuneensa kuulustelussa tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle ja edesauttaneensa Ingelin kyyditystä väkivaltakokemusten jälkeen. (Liite 1)

[133] Romaanin Aliide ei esim. hauku Zaraa halvaksi huoraksi kuten näytelmässä (ja oopperassa) eikä Zara kovistele yhtä ankarasti Aliidea. (Oksanen 2008a, 2007; Reinvere 2012)

[134] Liite 2.

[135] Nystrandin mukaan Pasa ja Lavrenti toimivat pahan inkarnaatioina, jotka jatkavat puhdistuksiin syyllistyneiden tekoja. Lavrenti myös ilmentää tällaisten toimijoiden kaksinaismoraalia, sillä hän oli myös perheenisä. (Nystrand 2012, 177)

[136] Teko on Nystrandin mukaan tarinan kerronnan kannalta välttämätön, sillä Zara ei voi vapautua ilman Lavrentin kuolemaa, jonka on uskottavuuden vuoksi oltava väkivaltainen. Lisäksi teko edustaa tragedian kostomotiivia. (Nystrand 2012, 171–172)

[137] Liite 2.

Tämän tutkimuksen kannalta keskeistä ja mielenkiintoisinta on se, että näytelmätekstin kuvauksia henkilöhahmojen ominaisuuksista, persoonasta, olemuksesta, pukeutumisesta ja taidoista sekä tarinan miljööstä on romaanissa huomattavasti lisätty ja se on monipuolista ja tarkkaa[138]. Kuvausten kautta rakennetaan myös näytelmätekstiä selvemmin ja voimakkaammin eroa Aliiden ja Ingelin sekä Martinin ja Hansin välille. Oksasen mukaan *Puhdistus*-romaanin henkilöhahmojen ja miljöön runsas ja yksityiskohtainen kuvaus vaati paljon taustatyötä, sillä kokonaisvastuu niiden rakentamisesta oli kirjailijalla, kun taas näytelmässä se on taiteellisen työryhmän harteilla[139]. *Puhdistus*-romaanin henkilöhahmojen ja miljöön runsas ja selkeä kuvaus teki siitä todennäköisesti myös helposti sovitettavan elokuvaksi ja näyttämölle. Kuvaukset ovat myös eri tavoin vaikuttaneet tutkimukseen valittujen *Puhdistus*-sovitusten taiteellisten työryhmien ja esiintyjien näkemyksiin ja työhön.

2.3 Näytelmän ja romaanin taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukset

Oksanen rakentaa *Puhdistuksen* tarinaa ja henkilöhahmoja näytelmässä mutta varsinkin romaanissa toisiinsa kietoutuvien vastakohtaisuuksien kautta; hyvyys−pahuus, uskollisuus ja isänmaallisuus−opportunistisuus ja petturuus, länsi−itä, salaaminen−paljastuminen, virolaisuus−venäläisyys, vapaa, itsenäinen Viro−Neuvosto-Viro. Vastakohtaisuuksia vahvistaa henkilöhahmojen taitojen, olemuksen ja pukeutumisen kuvaus, mikä ilmenee erityisesti Aliiden ja Ingelin sekä Martinin ja Hansin kohdalla. Näytelmä viittaa jo lyhyesti Ingelin ominaisuuksiin ja taitoihin[140], mutta romaani kuvaa laveasti ja Aliiden kateellisin silmin ja ajatuksin, miten vaalea Ingel, "joka oli aina saanut kaiken ja tulisi aina saamaankin"[141] oli itsevarma, kaunis, maalleen uskollinen sekä ylivertaisen taitava maatalon emännän toimissa, vaatteiden valmistamisessa ja itsensä kaunistamisessa[142]. Lisäksi Hansin rakkauden myötä "Ingelin ihailtu kauneus ja taivaallinen hymy alkoivat −− hehkua vielä ylimaallisemmin, vielä sokaisevammin"[143]. Ingelin käsityötaidot takasivat sen, ettei "edes [sota-ajan] vaatepula saanut Ingelin garderobia nuutumaan"[144]. Ensimmäisen neuvostomiehityksen alussa Ingel julistaa myös isänmaallisuuttaan: "virolainen nainen ei jätä taloaan eikä eläimiään, tuli mitä tuli −−. Kyllä hän näyttäisi, mitä on Viron naisen ylpeys"[145]. Nystrandin mukaan romaanin Ingel pysyy

[138] ks. Liitteet 3 ja 4.
[139] Oksanen 2013.
[140] Ingelin kauneus, ompelutaidot ja isänmaallisuus (Liite 3).
[141] Oksanen 2008a, 117.
[142] Liite 4.
[143] Oksanen 2008a, 118.
[144] Oksanen 2008a, 130.
[145] Oksanen 2008a, 128.

sangen muuttumattomana edustaen moraalista puhtautta, joten hän näyttäytyy enemmän tyyppinä tai draaman osasena kuin monitahoisena henkilöhahmona[146]. Isänmaallisuuden ja kauneuden yhteyttä korostaa myös neuvostovaltaa vastaan taistelevan Hansin komeus, salskeus, urheilullisuus ja komeaäänisyys[147]. Nämä ominaisuudet kuitenkin tuhoutuvat piilottelun sekä perheen ja Viron vapauden menettämisen myötä. Hansin Ingelin kaipuuta kuvaa myös tämän halu saada piilopaikkaansa Ingelille kuulunut vaate tai tavara, mitä on versioitu näytelmässä ja romaanissa hieman eri tavoin.[148] Muita Viron neuvostoaikaan sekä virolaisuus–venäläisyys ja itä–länsi vastakkaisuuksiin liittyviä pukeutumiskuvauksia ovat metsäveljien ja sotilaiden pukeutuminen, kyydityksiin varustautuminen valmiiksi pakattujen matkalaukkujen avulla, kolhoosipukeutuminen[149], länsimaisen pukeutumisen paremmuus, ihannointi ja jäljittely sekä venäläisten sivistymättömyys ja pukeutumisen kehnous mutta Zaran kautta esiin tuotuna myös kiiltävien sukkahousujen ja turkisten käyttö ja ihailu[150]. Vapaaseen Viroon liitetään sen sijaan virolaisten kaunis ja hieno pukeutuminen silkkimekkoineen ja -sukkineen sekä käsityötaidot, mutta 1990-luvun alussa myös Suomesta saatu vaateapu.[151]

Näytelmäteksti ei kuvaa selvästi Aliiden ulkomuotoa, mutta Hans tekee Aliidelle selväksi, ettei tämä ole Ingelin veroinen nainen[152]. Myös romaani kuvaa, miten Ingelin taitavuuden ja kauneuden varjoon jäävä nuori Aliide on isosiskoaan epävarmempi ja kömpelömpi sekä taitamattomampi maatalon askareissa ja itsestään huolehtimisessa. Romaanikaan ei kuitenkaan kuvaa nuoren Aliiden ulkomuotoa yhtä paljon ja selvästi kuin Ingelin mutta vihjaa Aliiden pienuuteen ja sirouteen.[153] Sen sijaan romaani tuo esiin, miten taikauskoinen Aliide luottaa kansanuskomuksiin ja tietää paljon kasveista sekä miten hän käyttää taitojaan niin hyviin kuin pahoihin tarkoituksiin[154]. Erityisesti Aliiden olemus ja pukeutuminen liitetään romaanissa tämän kokemaan seksuaaliseen väkivaltaan ja sen seurauksiin sekä avioitumiseen innokkaan, liehuvatakkisen kommunistin Martinin kanssa.

[146] Nystrand 2012, 176.

[147] Laulutaito voi viitata virolaisten laulujuhlaperinteeseen sekä passiiviseen vastarintaan, jota virolaisten laulava vallankumous osana Viron itsenäistymispyrkimyksiä 1980-luvulla edusti (ks. esim. Ruutsoo 2002).

[148] Liitteet 3 ja 4.

[149] Tutkimuksen esitarkastaja Liina Unt toi lausunnossaan esiin, miten Neuvosto-Virossa kolhoositakki saattoi viitata myös maatyön likaisuuteen tai kolhoosien naislypsäjien kevytmielisyyteen. *Puhdistus*-romaani vihjaa lypsäjien kevytmielisyyteen mutta ei kuvaa näiden pukeutumista (Oksanen 2008a, 205–206).

[150] Neuvostoaikana turkisten käyttö nähtiin venäläisyyden merkkinä (Gronow & Zhuravlev 2012, 129). Sosialistiset naistenlehdet kehottivat käyttämään turkiksia, joita pidettiin hyvän pukeutumismaun mukaisina. (Zakharova 2013, 409).

[151] Liitteet 3 ja 4.

[152] Liite 3.

[153] Liite 4.

[154] Aliide tekee esim. parantavia voiteita mutta yrittää myös estää Ingelin raskauden kylän tietäjältä saamallaan juomalla sekä edesauttaa Hansin kuolemaa tekemällään unilääkkeellä. (Liite 4)

Martin on ideologialtaan mutta myös ulkoiselta olemukseltaan epämiellyttävä ja pahan hajuinen vastakohta Hansille, mihin Aliiden on sopeuduttava saamansa turvan vastineeksi. Avioitumisen, neuvostovaltaan taipumisen ja sen palvelemisen myötä myös Aliideen liitetään Martinin haju, iivanan haju[155], venäläinen juomatapa sekä kyydityksistä hyötymisestä vihjaavat tavarat. Toisaalta Martinin tuoma turva rauhoittaa ja kaunistaa ahdistunutta Aliidea.[156] Myös Zaran ulkomuodossa yhdistyy virolaisuus ja venäläisyys. Aliiden mielestä Zara muistuttaa kasvoiltaan isäänsä, mutta näyttää myös venäläiseltä, "jotka tulivat tänne paremman elämän perässä, sotkemaan ja haluamaan ja vaatimaan"[157].

Seksuaalinen väkivalta ja sen seuraukset, kuten häpeä ja pelko sekä väkivaltakokemusten salaaminen ja paljastuminen, kytkeytyvät eri tavoin Aliiden ja Zaran pukeutumiseen ja olemukseen näytelmätekstissä ja romaanissa[158]. Romaanin kuulustelussa, jossa Aliide raiskataan, tämän vaatteet rikkoontuvat ja kotiin päästyään Aliide haluaa polttaa ne. Erityisesti sukkien häviäminen kuulustelun aikana korostaa Aliiden kokemaa kärsimystä ja häpeää; "Mutta sukat, ilman sukkia hän ei voisi mennä kotiin. Paljain säärin ei kunnon nainen liikkunut edes omalla pihallaan"[159].[160] Toisaalta se, että kuulustelun jälkeen "Aliide keskittyi ajattelemaan sukkia koko kotimatkan ajan, ei Ingeliä, ei Lindaa, ei mitään mitä tapahtui" ja luettelee ääneen erilaisia sukkia[161], rinnastuu Aliiden turvautumiseen kansanuskomuksiin ja loitsuihin, joiden lukemisen avulla on pyritty saamaan apua esimerkiksi traumaattisissa tilanteissa[162]. Sukkien luetteleminen muistuttaakin sellaisia virolaisia, suojaa, turvaa tai parannusta tuovia tai siihen pyrkiviä loitsuja, jotka perustuvat taikasanoina toimivien nimien luettelemiseen[163]. Loitsut ja niiden lukeminen liittyivät ihmisten eri elämänvaiheisiin ja auttoivat niin elannon hankinnassa kuin äkillisten sosiaalisten tai fyysisten traumojen sattuessa[164]. Sukkien, kunniallisen naisen symbolin, luettelemisen voi siten nähdä loitsun lukuna, joka pyrki lievittämään seksuaalisen väkivallan tuottamaa kipua ja häpeää sekä tuomaan turvaa ja voimaa Aliidelle.

---

155 Lisäksi vanha Aliide tunnistaa Lavrentissa KGB-upseerin hajun (Liite 4). Näytelmän Martinin mielestä kotitalossa haisee Ingelin karkotuksen jälkeen kulakki (Liite 3).

156 Liitteet 2 ja 4.

157 Oksanen 2008a, 315.

158 Liitteet 3 ja 4.

159 Oksanen 2008a, 152.

160 Liite 4.

161 Oksanen 2008a, 152–153.

162 Kõiva 2014, 117.

163 Loitsut ovat myös perustuneet mm. numeroihin ja laskentaan tai kirjaimiin, kirjainyhdistelmiin ja palindromeihin. (Kõiva 1999, 130–131; Kõiva 1998)

164 Kõiva 2014, 117. Loitsujen hyödyntäminen väheni 1920-luvulla lääketieteen ja hygieniaohjeiden leviämisen myötä. Toisen maailmansodan jälkeen niitä käytettiin sellaisten sairauksien yhteydessä, joita lääketiede ei voinut parantaa. (Kõiva 2014, 115–116)

Väkivaltaiset kuulustelut ja niiden tuottama häpeä, pelko ja syyllisyys tekevät Alicesta kuitenkin hermostuneen ja pälyilevän ja saavat tämän inhoamaan "omaa ruumistaan ja Lindan ruumista ja sitä ohutta vahakelmua, joka oli ilmestynyt hänen iholleen"[165]. Väkivaltakokemusten jälkeen Aliide myös tunnistaa muita saman asian kokeneita, hermostuneita naisia, "joiden takkimekon vyötäisiltä näkyi, että alushousuja oli useampi pari"[166]. Myös romaanin Aliide on raiskauksen jälkeen ryhtynyt käyttämään turvanaan kaksia alushousuja. Aliiden ahdistukseen ja häpeään tuo helpotusta myös avioituminen Martinin kanssa; "Aliiden astuessa siviilirekisterivirastosta hänen askeleensa olivat keveämmät −− ja selkä suorempi −− Hänestä tuli ihan kuin kuka tahansa tavallinen nainen"[167]. Se, että Aliide kohtaa avioitumisen jälkeen kuulusteluissa mukana olleita miehiä, järkyttää kuitenkin tämän mieltä ja ruumista ja osoittaa, ettei mikään kykene suojelemaan häntä kuulustelujen aiheuttamalta kauhulta. Kohtaamiset saavat myös kauniin ja naisellisen pukeutumisen tuntumaan pahalta; romaanin Aliide "riisui uuden bemberg-leninkinsä, joka vielä aamulla oli ollut kovasti sievä punaisine pilkkuineen, mutta näytti nyt vastenmieliseltä, koska se oli ehkä liiankin sievä ja istui rintojen kohdalta liiankin hyvin"[168]. Vaikka vanha Aliide luulee nuoruuden pelkojensa jääneen taakse, Zara tuo ne tullessaan takaisin, kun "hänen keittiössään oli tuntematon tyttö levittelemässä paljasihoista pelkoaan"[169]. Toisaalta valmistautuessaan seuraamaan Hansia Tallinnaan nuori Aliide oli kuvitellut voivansa unohtaa menneisyyden ja aloittaa uuden elämän kauniin pukeutumisen ja muun kaunistautumisen avulla.[170]

Zaran kokemaan prostituutioon ja seksuaaliseen väkivaltaan liittyy Aliiden lailla olemuksen hermostuneisuus mutta myös Zaralle määrätyt paljastavat ja tiukat vaatteet. Toisaalta vaatteet ovat myös laadukkaita länsimaisia vaatteita, joista romaanin Zara on Vladivostokissa haaveillut. Prostituutiovaatteiden vastapainoksi Zara saa Aliiden luona peittävät vaatteet, takkimekon sekä housut, jotka haluaa ja vaatii itselleen. Aliiden lailla Zara myös polttaa seksuaaliseen väkivaltaan liittyvät vaatteensa sekä romaanissa myös kylpee ja leikkaa tukkansa pois[171]. Seksuaalista väkivaltaa ja sen seurauksia symboloivat siten molempien naisten osalta turvaa ja suojaa tarjoavat housut sekä väkivaltakokemuksista muistuttavien vaatteiden poltto. Lisäksi seksuaaliseen väkivaltaan ja prostituutioon sekä muuhun vi-

[165] Oksanen 2008a, 176–177.

[166] Oksanen 2008a, 165; myös Oksanen 2007, 95.

[167] Oksanen 2008a, 164. Martinin tarjoama turva kaunistaa Aliidea, "jonka säpsähtelevää olemusta mies oli aluksi kummeksunut" (Oksanen 2008a, 168).

[168] Oksanen 2008a, 252.

[169] Oksanen 2008a, 82.

[170] Liitteet 3 ja 4.

[171] Vaatteiden polttoon ja tukan leikkuuseen liittyy myös Zaran tarve hävittää häneen liittyvät johtolangat, joiden avulla Pasa ja Lavrenti voivat löytää hänet. (Liitteet 1–4)

rolaisiin kohdistuneeseen pelotteluun, väkivaltaan ja sortoon liitetään tarinan molempina aikakausina miesten − sotilaiden, Pasan ja Lavrentin − narskuvat nahkatakit sekä marssivat, likaavat ja alistavat nahkasaappaat.[172]

Kaiken kaikkiaan *Puhdistus*-tarinan kuvaamia historiallisia tapahtumia tuodaan siten näytelmässä ja romaanissa esiin henkilöhahmojen olemuksen, taitojen sekä pukeutumisen ja erilaisten ruumiillisten ja mielellisten vaikutusten ja kokemusten kautta. Naispuolisten henkilöhahmojen kohdalla ruumiilliset ja mielelliset vaikutukset liittyvät ennen kaikkea näiden kokemaan, yhteiskunnallisten murroskausien tuottamaan seksuaaliseen ja muuhun väkivaltaan.

2.4 Ooppera ja elokuva

Ajatus *Puhdistus*-oopperan säveltämisestä oli syntynyt 2009 ja siihen vaikutti *Puhdistuksen* aihe ja mahdollisuudet oopperana sekä säveltäjän tilaisuus haastaa itsensä kuninkuuslajissa, oopperan säveltämisessä[173]. Myös mahdollisuus osallistua oopperan avulla Viron lähimenneisyyden käsittelyyn oli säveltäjälle tärkeä asia ja tavoite[174]. Oopperaa tarjottiin Kansallisoopperalle 2010[175], ja vaikka tässä vaiheessa teosta ei oltu vielä sävelletty, taiteelliseksi ja kaupalliseksi menestykseksi ja ilmiöksi kasvanut Sofi Oksanen *Puhdistus*-teoksineen ennusti oopperalle menestystä ja puolsi sen tilaamista. Kansallisoopperalla on myös halu ja velvollisuus kantaesittää uusia oopperoita ja *Puhdistus*-ooppera edusti talon ohjelmistossa valtavirrasta poikkeava nykyoopperaa.[176] Myös Solar Filmsin vastaava tuottaja oli *Puhdistus*-romaanin luettuaan vakuuttunut sen soveltuvuudesta elokuvaksi ja yhtiö osti romaanin elokuvaoikeudet 2009[177]. Tässä vaiheessa romaani oli jo saanut useita kotimaisia kirjallisuuspalkintoja ja se oli laajalti tunnettu ja käsitelty teos, joten myös elokuvan voitiin olettaa olevan menestys[178].

Vaikka myös ooppera ja elokuva kertovat *Puhdistuksen* tarinaa kahden aikakauden vuorottelun kautta, ne poikkeavat tarinansa osalta jonkin verran romaanista. Selkeimmät erot romaanin sekä ooppera- ja elokuvasovitusten tapahtumien välillä liittyvät kuulusteluihin sekä Aliiden avioitumiseen ja suhteeseen Martinin kanssa. Oopperassa Aliidea ja Ingeliä kuulustellaan vain kerran ja sen aikana

---

172 Liitteet 3 ja 4.

173 JR. *Puhdistus* on säveltäjän ensimmäinen ooppera, joka esitetään orkesterin, solistien ja kuoron voimin (JR).

174 JR. Virolaisilta saamansa palautteen perusteella säveltäjä arvioi, että ooppera myös osallistui menneisyyden käsittelyyn (JR).

175 Oopperan oli ollut tarkoitus olla yksi Tallinnan kulttuuripääkaupunkivuoden 2011 tapahtumista, mutta hanke kariutui (ML).

176 ML. Oopperan tuottaja rinnasti *Puhdistus*-oopperan myös 1970-luvun karvalakkioopperoihin (ML).

177 MS. Elokuva on Solar Filmsin yhteistuotanto virolaisen tuotantoyhtiö Taska Filmin kanssa, mikä oli luontevaa, sillä elokuva haluttiin kuvata autenttisilla paikoilla (MS).

178 PF.

myös Ingel joutuu kokemaan seksuaalista väkivaltaa. Kuulustelu myös sijoittuu ajankohtaan, jolloin Aliide on jo naimisissa Martinin kanssa, joka sallii tai joutuu sallimaan vaimonsa kuulustelun. Elokuvassa Aliiden kolmesta kuulustelusta viimeinen, jolloin hän joutuu tekemään väkivaltaa Lindalle, sijoittuu myös aikaan, jolloin Aliide on jo naimisissa. Lisäksi avioparin suhde päättyy, kun Martin jättää Aliiden ymmärrettyään, ettei tämä rakasta häntä. Lisäksi tietyt romaanin kuvaamat ajanjaksot ovat jääneet pois sovituksista. Kumpikaan sovitus ei kuvaa varhaisemman aikatason tapahtumista saksalaismiehityksen aikaa, Aliiden elämää äitinä tai sitä, miten henkisesti ja ruumiillisesti järkyttävä kokemus Aliidelle on kohdata miehiä, jotka ovat osallistuneet tämän väkivaltaisiin kuulusteluihin. Lisäksi ooppera ei sisällä Hansin lähettämistä Tallinnaan eikä Hansin päiväkirjaa. Oopperan libretto ei myöskään tuo ilmi sisarusten välisiä eroja näiden taidoissa ja elokuvan dialogi viittaa niihin vain lyhyesti. Myös sisarusten ulkonäköön viitataan sovituksissa sanallisesti vähän ja lähinnä Ingelin kauneuden kautta.[179]

1990-luvun alun tapahtumista sovituksista on jäänyt pois Zaran elämä Vladivostokissa. Sen sijaan sovitukset eroavat sen suhteen, kuinka paljon kerrotaan Zaran prostituutiosta ja pakomatkasta Aliiden luo. Oopperan libretto antaa epäselvän kuvan prostituoiduksi päätymisestä ja prostituutioaikaan viitataan kantaesityksessä lähinnä laulaen[180]. Myöskään Zaran pakomatkaa ei kuvata libretossa eikä sitä näytetä esityksessä. Elokuvassa sen sijaan nähdään Zaran saapuminen länteen ja pakottaminen prostituoiduksi, tämän väkivaltainen aika ja koettelemukset prostituoituna sekä pakomatka Aliiden luo.[181] Erot *Puhdistus*-romaanin ja siihen perustuvien sovitusten tapahtumien välillä heijastavat sitä, miten alkuperäistekstin sovittaminen näyttämöesitykseksi tai elokuvaksi edellyttää sen tarinan ja kuvausten muuttamista eri tavoin[182]. Romaanin ja sovitusten välisiä suhteita tarkastellaan myös luvussa 6.

2.5 *Puhdistus*-sovitusten puvustusten jäljille

Puhdistus-näytelmän ja -oopperan kantaesitysten ja *Puhdistus*-elokuvan sekä niiden puvustusten monipuoliseksi analysoimiseksi tarvittiin pukeutumiseen ja puvustukseen liittyvää historiallista ja teoreettista tietoa sekä laajan ja monipuolisen tutkimusaineiston keruuta ja tuottamista. Tutkimusaineisto koostuukin sekä Oksasen *Puhdistus*-näytelmästä ja -romaanista[183] että erilaisista *Puhdistus*-sovituk-

[179] Liitteet_5 ja 6.

[180] Zaraa esittäneen solistin laulaessa näyttämöllä nähtiin avustajan esittämä Zara prostituoituna (ks. luku 6.2).

[181] Liitteet_5 ja 6.

[182] Esim. tarinan tiivistäminen, yksinkertaistaminen tai muuttaminen näkökulman, kulun, alun tai lopun suhteen. (Hutcheon & O'Flynn 2013, 11–20, 36–37; Pavis 1998, 14)

[183] Oksanen 2007, 2008a.

siin sekä niiden näyttämöllepanoihin ja puvustuksiin liittyvistä aineistoista: taiteellisten työryhmien jäsenten, tuottajien ja esiintyjien *teemahaastattelut*, erilaiset sovituksiin liittyvät *kirjalliset* ja *kuvalliset dokumentit* ja *audiovisuaaliset tallenteet* sekä oopperan ja elokuvan *yleisökyselyt*. Lisäksi, koska työskentelin Kansallisoopperassa näytäntökaudella 2011–2012 ja olin mukana *Puhdistus*-oopperan harjoituksissa ja esityksissä, sain myös omakohtaisesti kokea teoksen lavan sivusta sekä katsomosta. Myös koko idea tutkia ilmaisumuodoltaan erilaisten *Puhdistus*-sovitusten puvustuksia syntyi Kansallisoopperassa työskentelyn alussa, kun ilmeni, että *Puhdistuksesta* oltiin suomalaisvoimin tuottamassa myös ooppera- ja elokuvasovitukset. Sain pienen kosketuksen myös *Puhdistus*-elokuvan tekemiseen vieraillessani sen kuvauksissa Virossa[184]. Vierailu ja työskentely Kansallisoopperassa auttoivat myös haastatteluiden toteutumisessa ja muussa aineistonkeruussa[185]. Tutkimuksen toteuttamisen mahdollistikin se, että moni tutkimukseen mukaan pyydetyistä, sovitusten suunnitteluun, rakentamiseen ja esittämiseen osallistuneista henkilöistä sekä oopperan ja elokuvan katsojista osallistui siihen.

Kokonaisuudessaan tutkimuksen aineisto tarjoaa tietoa *Puhdistus*-näytelmän ja -oopperan kantaesitysten sekä *Puhdistus*-elokuvan sovitusprosesseista jatkumona sovitusten alkuperäisteksteistä sovitusten rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon. Monipuolisen aineiston analysoinnissa hyödynnettiin laadullista ja määrällistä sisällönanalyysia, ja analyyseja täydensi ja tuki pukeutumiseen ja puvustukseen liittyvä historiallinen ja teoreettinen tieto. Tällöin *Puhdistus*-sovitusten puvustuksia voitiin hahmottaa ja tulkita aineellisina, intertekstuaalisina, diskursiivisina ja kokemuksellisina kokonaisuuksina sekä historiallisessa, yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissaan, 2000-luvun alun Suomessa. Lisäksi, koska tutkimus pyrkii ymmärtämään puvustuksen roolia ja merkityksiä *Puhdistus*-sovitusten henkilöhahmojen ilmentämisessä ja tarinankerronnassa sovitusten tekijöiden, esiintyjien ja katsojien näkökulmista, se ankkuroituu fenomenologis-hermeneuttiseen tutkimusperinteeseen tai -tapaan sekä konstruktivistiseen suuntaukseen, jonka mukaan tieteellinen tieto on tutkijan rakentamaa. Tutkimus edustaa myös laadullista tai monimenetelmäistä tutkimusta ja tapaustutkimusta. Tutkimusaineistoja, aineistojen analysointia sekä niiden tieteenfilosofisia ja tutkimusstrategisia perusteita esitellään yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

[184] Kaksipäiväinen vierailu toteutui tammikuussa 2012.

[185] Pääsin aloittamaan tutkimuksen aineistojen keruun 2012 työskennellessäni Kansallisoopperassa ja sain sen päätökseen vuoden 2014 alussa. Aineiston järjestäminen ja analysointi alkoivat loppuvuonna 2013.

3 Virolaisten pukeutumistoiminnan historiaa

> "Eikä edes vaatepula saanut Ingelin garderobia nuutumaan, vaikka sukkanauhojen kumikiinnitin jouduttiinkin korvaamaan paperiin kääritylla kolikolla, ei se mitään! Hans toi lemmitylleen laskuvarjosilkkiä puserokankaaksi ja Ingel värjäsi sen ruiskukansiniseksi, ompeli siitä itselleen sirpakan paidan, koristi lasinapein, pisti saksalaisen lasirintaneulan rintaansa ja oli sievempi kuin koskaan."[186]

Yksi syy *Puhdistus*-näytelmän ja -romaanin henkilöhahmojen ulkomuoto-, pukeutumis- ja taitokuvauksille on todennäköisesti se, että 1900-luvulla pukeutuminen on ollut tärkeä osa virolaisten kansallisen ja kulttuurisen identiteetin rakentamista ja ylläpitämistä. Erityisesti neuvostoajan ja sen mukanaan tuoman Viron sovjetisoinnin myötä virolaisnaisten kauniin pukeutumisen, käsityökulttuurin ja -taitojen sekä kodin estetiikan on nähty olleen virolaisen identiteetin ja kulttuurin säilyttämistä ja vaalimista, erontekoa venäläisiin sekä ideologista, kulttuurista ja käytännöllistä neuvostovastaista vastarintaa[187]. Oksasen mukaan "[s]ievä mekko ei ollut merkki naisen alisteisesta asemasta, vaan merkki virolaisen naisen kyvystä säilyttää virolainen naiseutensa"[188]. Virolaiskirjailija Jaan Kaplinskin mukaan voi jopa ajatella, että virolaisten kulttuurinen toiminta ja virolaisuuden ilmentäminen ovat olleet ennen kaikkea vastarintaa vieraita hallitsijoita vastaan. Siksi voi olla vaikea erottaa, mitkä asiat virolaisessa kulttuurissa ovat syntyneet ennen kaikkea vastarintana ja mitkä ovat siitä riippumattomia.[189] Marek Tammin mukaan virolaisessa historiakirjoituksessa keskeiset poliittiset tapahtumat pelkistyvätkin usein kertomukseksi Viron suuresta vapaustaistelusta, joka on keskeinen osa virolaisten kulttuurista muistia[190]. Peep Ehasalun mukaan "[p]aradoksaalisesti virolaisuus on ollut kirkkaimmillaan juuri neuvostoaikana"[191]. Neuvosto-Viron ainoassa muotilehdessä *Siluett*issa työskennellyt Maimu Berg on myös pohtinut sitä, onko Viron alisteinen historia vaikuttanut virolaisten pukeutumiseen sekä sitä, saivatko virolaiset olla omia itsejään ja pukeutua haluamallaan tavalla vasta ensimmäisen itsenäisyyden aikana, jolloin "[a]ikalaisten mukaan virolaiset naiset pukeutuivat −−

---

[186] Oksanen 2008a, 130.

[187] Berg & Raig 2011; Oksanen 2018e; Tammer 2006.

[188] Oksanen 2018e.

[189] Kaplinski, Kross, Rummo & Kesküla 2004, 161. Ennen itsenäistymistä Viro oli vuosisatojen ajan baltiansaksalaisen eliitin ja Pietari Suuren valta-ajasta lähtien Venäjän keisarikunnan hallitsema alue (Mertelsmann 2012, 54).

[190] Tamm 2008, 511.

[191] Ehasalu 2017.

aistikkaasti, mutta myös naisellisesti ja muotitietoisesti"[192]. Kansallista identiteettiä rakentava kansallismielisyys tai -aate voidaankin ymmärtää Javier Gimeno-Martínezin esittämän näkemyksen mukaisesti myös kulttuurisen toiminnan ja siihen liittyvän muotoilun kautta, ei pelkästään poliittisena ilmiönä ja toimintana[193].

Seuraavaksi tarkastellaan tarkemmin virolaisten pukeutumista Virossa 1900-luvun aikana tapahtuneiden käännekohtien ja valtiollisten ja kulttuuristen muutosten kautta; ensimmäisen itsenäisyyden aikana, neuvostoajan ensivuosikymmeninä[194] sekä lyhyesti itsenäisyyden palauttamisen jälkeisen ajan alussa. Tarkastelu perustuu sekä Viron että Neuvostoliiton pukeutumishistoriaa koskeviin lähteisiin, sillä historiat risteävät 1930-luvun lopulta Neuvostoliiton hajoamiseen asti. Pukeutumistoiminta koki Neuvosto-Venäjällä ja Neuvostoliitossa radikaalin muutosprosessin, jonka Bartlett jakaa kolmeen ryhmään: *utopistinen pukeutuminen* eli 1920-luvun bolsevikkien tavoittelema tasa-arvoinen ja utilitaristinen pukeutuminen, 1930-luvulta 1980-luvun loppuun asti vallalla ollut *sosialistinen muoti*, joka oli pääosin kuvitteellista[195], sekä *arkimuoti*, eli vaatteet ja asusteet, joita tavalliset neuvostokansalaiset hankkivat erilaisin laillisin ja laittomin keinoin[196]. Kaksi jälkimmäistä ryhmää tai aikakautta koskivat myös Viron neuvostoaikaa, joka alkoi vuonna 1940[197]. Neuvosto-Viron pukeutumishistorian hahmottamisessa on kuitenkin pyritty käyttämään koko Neuvostoliittoa koskevia tietoja harkiten ja rinnastamalla niitä Neuvosto-Viroa koskeviin tietoihin. Monikulttuurisessa ja useista neuvostotasavalloista muodostuneessa Neuvostoliitossa ei ollut vallalla yhtenäistä neuvostomuotia, vaan eri kansoja ja kulttuureja edustavien tasavaltojen välillä ilmeni myös kansallisia ja kulttuurisia eroja[198].

[192] Berg & Raig 2011, 100.

[193] Gimeno-Martínez 2016, 10–11.

[194] Koska *Puhdistus*-romaani käsittelee 1960–1980-lukuja lyhyesti, tämän aikakauden pukeutumishistoriaa käsitellään lyhyemmin kuin 1930–1950-lukujen historiaa.

[195] Muoti oli tavallisten ihmisten saavuttamattomissa, sillä se oli olemassa vain muotilehdissä, stalinistisissa musikaaleissa ja elokuvissa sekä eliitin käytössä.

[196] Bartlett 2010a, 2010b; ks. myös Zakharova 2010.

[197] Viro miehitettiin, julistettiin neuvostotasavallaksi ja otettiin Neuvostoliiton osavaltioksi 1940. Saksa miehitti maan 1941, mutta sen vetäydyttyä 1944 neuvostovalta palasi Viroon. (Zetterberg 2007, 605)

[198] Tavoite oli ollut luoda yhtenäistä neuvostomuotia. (Gronow & Zhuravlev 2012, 129)

3.1 Ennen neuvostoaikaa ja sen kynnyksellä

1800-luvun loppuun asti pukeutumisen keskeinen tehtävä Virossa (osana Venäjän keisarikuntaa) oli kantajansa yhteiskunnallisen aseman tai asuinpaikan osoittaminen[199]. 1800-luvun lopulla alkaneen yhteiskunnan modernisoitumisen, teollistumisen ja kaupungistumisen myötä kansanpuvuista[200] siirryttiin kohti yhtenäisempää, kansallisia ja alueellisia eroja häivyttävää pukeutumista. Etninen pukeutuminen tai kansanpuvut väistyivät 1900-luvun alussa länsimaisen urbaanin muodin tieltä.[201] Pukeutumismuutoksiin liittyi myös baltiansaksalaisten valta-aseman heikentyminen Virossa 1800-luvun lopulla, minkä myötä virolaisten yhteiskunnallinen ja alueellinen liikkuminen oli alkanut lisääntyä[202].



Kuva 2. Virolaisia kurssilaisia opettelemassa ompelukoneen käyttöä ilmeisesti 1920-luvulla. Kuva J. Bokmann; ERM 133: 7192 teoksessa Pärdi 2017, 206.

[199] Vihalemm & Keller 2011, 296.

[200] Kansanpuvun ja muotipuvun välinen ero: kansanpuku muuttuu hitaasti ja vaihtelee alueittain, muotipuku muuttuu usein ja vaihtelee alueittain vähän (Lönnqvist 1978, 24).

[201] Vihalemm & Keller 2011, 296; Värv 2010; Õunapuu 2012.

[202] Leukumaa-Autto 2018, 105.

Vuonna 1918 itsenäistynyt Viro[203], muut Baltian maat sekä Itä-Euroopan tulevat sosialistiset valtiot olivat maailmansotien välisenä aikana maatalousvaltaisia yhteiskuntia, mutta niiden suhteellisen pieni keskiluokka oli länsimaisen kulttuurin ja pukeutumismuodin keskeisin käyttäjä- ja edistäjäryhmä[204]. Reet Piirin mukaan myös poliittiset ja kulttuuriset liikkeet ja virtaukset vaikuttivat muotiin 1920-luvun alun Virossa. Osana itsenäisen Viron rakentamista virolaiset pyrkivät omaksumaan uusia ilmiöitä ja vaikutteita, kuten eurooppalaisen muodin uusimpia virtauksia, millä oli vaikutusta pukeutumiseen varsinkin kaupungissa.[205] Triin Vihalemmin ja Margit Kellerin mukaan pukeutumismuodin suosioon varsinkin työväestön keskuudessa liittyi myös tavoite ilmentää itseään pukeutumisen avulla[206]. 1930-luvulla valtion tukemalla kampanjoinnilla pyrittiin löytämään ja luomaan virolaista pukeutumistyyliä, minkä seurauksena esimerkiksi etnisiä kirjailuja ja käsin valmistettuja neulevaatteita yhdistettiin eurooppalaiseen pukeutumistyyliin[207].

Lisäksi 1800-luvun lopun kansallisen heräämisen, laulujuhlaperinteen muodostumisen ja Viron itsenäistymisen myötä entisistä virolaisista kansanpuvuista tai kansallispuvuista[208] rakentui 1930-luvun loppuun mennessä virolaisen identiteetin symboleja ja vahvistajia[209]. Esimerkiksi Viron maatalousnaisten keskusjärjestö pyrki 1920−1930-luvuilla edistämään varsinkin naisten kansallispuvun käyttöä järjestämällä kansallispukujen valmistuskursseja, jakamalla tietoa niiden käytöstä ja valmistamisesta sekä kehottamalla jäsenistöään käyttämään kansallispukua erilaisissa tapahtumissa[210]. Naisten puvut olivat näyttäviä ja sopivat hyvin myös muihin kansallisiin hankkeisiin, kuten kotien kaunistamista ja syntyvyyttä edistäneisiin kampanjoihin[211]. Samantapainen kehitys oli käynnissä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa myös muualla Euroopassa sekä Suomessa, jossa suomalaisuutta ja Suomen historiaa rakennettiin myös kansallispukujen luomisen kautta[212]. Kansallispukutoimintaa voi selittää uusien tai syntymässä olevien kansallisten instituutioiden tai valtioiden hauraus ja haavoittuvuus, jolloin muinaisiksi koettuihin symboleihin turvautumisen koetaan rakentavan pitkäaikaisuuden ja

[203] Viro julistautui itsenäiseksi 24.2.1918. Saksa miehitti Viroa 9 kuukautta eikä tunnustanut sitä. Saksan romahduksen jälkeen puna-armeija hyökkäsi Viroon. Vapaussota päättyi 1920, ja Neuvosto-Venäjä luopui oikeuksista Viron alueeseen. (Zetterberg 2007, 515)

[204] Bartlett 2010b, 2010c.

[205] Piiri 2010.

[206] Vihalemm & Keller 2011, 296.

[207] Piiri 2010.

[208] Leukumaa-Auton mukaan Suomessa käytetty erottelu kansan- ja kansallispukuihin ei ole vakiintunut Virossa, jossa kansallispuvuista käytetään nykyäänkin yleisesti nimitystä kansanpuku (Leukumaa-Autto 2018, 144).

[209] Värv 2010; Leukumaa-Autto 2018, 99.

[210] Leukumaa-Autto 2017, 25.

[211] Leukumaa-Autto 2018, 108–109.

[212] Valenius 2004, 25–31; Leukumaa-Autto 2018, 97–98.

kestävyyden tunnetta[213]. Myös virolaisten naistenlehtien pukeutumisneuvot, kuten maanläheisten värien suosiminen ja vaatteiden tilanteenmukainen käyttö, muokkasivat käsitystä hyvästä pukeutumismausta[214]. Ennen toista maailmasotaa suuri osa vaatteista valmistettiin Virossa käsin, mutta teollisuus alkoi vähitellen tuottaa valmisvaatteita[215] (Kuva 2).

Näyttää siten siltä, että ensimmäisen itsenäisyyden aikaisessa Virossa pukeutumisella pyrittiin rakentamaan ja ilmentämään virolaisten kansallista sekä yksilöllistä identiteettiä. Tätä toteutettiin yhdistämällä pukeutumisessa länsimaista muotia, näkemyksiä hyvän maun mukaisesta pukeutumisesta sekä virolaiskansallisia elementtejä[216]. Ken Kallingin mukaan Virossa haluttiin tuolloin myös osoittaa vääräksi näkemys, jonka mukaan virolaiset olisivat suomensukuisena kansana kuuluneet alempiarvoiseksi arvioituun mongolidiseen tai keltaiseen rotuun[217]. Samaan tavoitteeseen pyrkivät omalta osaltaan myös suomalaiset[218]. Eugenistinen ideologia sopi myös hyvin virolaisten käsitykseen itsestään pienenä kansakuntana, jonka olemassaoloa oli puolustettava ja suojeltava muun muassa terveiden virolaisnaisten lisääntymisen kautta[219]. Näihin näkemyksiin voinee viitata myös *Puhdistus*-romaanissa se, miten Aliide ajatteli Zaran näyttävän Hansilta perittyjen kasvonpiirteiden lisäksi myös venäläiseltä ja ettei Zaran äidin Lindan tai hänen olisi pitänyt saada lapsia[220].

Virossa 1920–1930-luvuilla elänyt ruotsalainen Carl Mothander kuvaa muistelmissaan, miten virolaiset naiset pukeutuivat tuona aikana muodikkaasti erottuen Virossa asuvista venäläisistä ja baltiansaksalaisista naisista[221]. Berg näkee eron erityisesti sen aikaisten virolaisten ja epämuodikkaasti pukeutuneiden baltiansaksalaisten naisten välillä[222]. Myös haastattelemieni virolaisten, *Puhdistus*-oopperan säveltäjän ja vanhaa Aliidea esittäneen solistin, mukaan ennen neuvos-

[213] Gimeno-Martínez 2016, 22.

[214] Vihalemm & Keller 2011, 297.

[215] Ojavee 2010; Ojavee 2012, 198.

[216] Samaan aikaan pukeutumistoiminta kävi Neuvostoliitossa läpi utopistisen pukeutumisen vaihetta, jota seurasi sosialistisen muodin rakentaminen (Bartlett 2010a).

[217] Kalling 2013, 57.

[218] Suomalaisten tarve osoittaa, etteivät he olleet ulkomuodoltaan mongolidien tai venäläisten kaltaisia, tuotiin esiin 1910- ja 1920-luvuilla järjestettyjen kauneuskilpailujen avulla. Kilpailuilla pyrittiin osoittamaan suomalaisten olevan kauniita omalla suomalaiskansallisella tavallaan. (Valenius 2004, 191–198)

[219] Kalling 2013, 66–68. Eugeniikan kannattajien mukaan pienen Viron kansan olemassaolon takeena olivat terveet ja lisääntymiskykyiset ja -haluiset virolaiset. Yhteiskunnan oli huolehdittava virolaisten olemassaolon jatkumisesta naisten hyvinvoinnin ja terveiden naisten lisääntymisen kautta. (Kalling 2013, 66–68)

[220] Liite 4.

[221] Mothander 1944, 49–50.

[222] Berg & Raig 2011, 96.

toaikaa pukeutuminen oli Virossa hienoa, muodin mukaista ja parempaa kuin venäläisillä ja varsinkin kaupungeissa pukeuduttiin näyttävästi[223]. Vihalemmillä ja Kellerillä ei ollut tietoa siitä, että virolaiset olisivat ennen toista maailmansotaa pyrkineet tietoisesti erottautumaan muista Virossa asuvista kansallisuuksista pukeutumisen avulla. Kun Neuvosto-Viroon muutti toisen maailmansodan aikana tai jälkeen paljon venäläisiä ja Neuvostoliiton muita kansallisuuksia edustavia ihmisiä, tällainen pukeutumistoiminta alkoi kirjoittajien mukaan kuitenkin saada jalansijaa.[224] Tähän prosessiin liittyy myös hieman erilaisina versioina kerrottu tarina Viroon saapuneiden venäläisupseerien vaimoista, jotka tietämättään käyttivät virolaisia yöpukuja tai alusvaatteita arki- ja juhlapukuinaan niiden hienouden vuoksi[225]. Tarinaa kertoo myös Sofi Oksanen verkkosivuillaan[226] ja lyhyesti *Puhdistus*-romaanissa[227] ja sen toivat esiin myös *Puhdistus*-oopperan säveltäjä ja virolaissopraano[228]. Virolaisten ja venäläisten elintason ja pukeutumisen välistä eroa 1930-luvun lopussa kuvaa myös Mertelsmann[229]. Piirin mukaan tarina osoittaa, että virolaiset omaksuivat itselleen pukeutumisasiantuntijan roolin korostaessaan venäläisten takapajuisuutta ja tietämättömyyttä pukeutumisessa[230]. Lisäksi Viron miehityksen ja sosialistisen neuvostotasavallan perustamisen myötä alkanut virolaisen yhteiskunnan, kulttuurin ja elämäntavan väkivaltainen sovjetisointi[231] loi tarpeen kamppailla sitä vastaan ja erottautua venäläisistä ja muista kansallisuusryhmistä[232]. Ellen Värvin mukaan Viron miehitys 1940 aloittikin toisen vaiheen

[223] JR; HV.

[224] Vihalemm & Keller 2011, 296–297. Enemmistö venäläisistä ja muita kansallisuuksia edustavista ihmisistä saapui Neuvosto-Viroon valtiovallan määräyksestä ja he olivat vähemmistönäkin valtaapitäviä (Vihalemm & Keller 2011, 296–297). Viro luovutti 1939 alueita Neuvostoliiton tukikohtia varten, joihin sijoitettiin tuhansia sotilaita (Zetterberg 2007, 605).

[225] Piiri kutsuu tarinaa kansantarinaksi. Sen mukaan venäläisupseerien vaimot menivät alusvaatteissa rannalle ja yöpaidoissa teatteriin tai ravintolaan. (Piiri 2007, 214–215, Vihalemmin & Kellerin 2011, 296–297 mukaan).

[226] Oksanen 2018e.

[227] Oksanen 2008a, 127.

[228] JR; HV.

[229] Vaikka II maailmansota ja neuvostojärjestelmä heikensivät elintasoa Virossa, se oli korkeampi kuin Neuvostoliiton vanhoissa tasavalloissa. Siten virolaiset eivät edes sota-aikana näyttäneet niin köyhiltä kuin neuvostoliittolaiset. (Mertelsmann 2012, 27, 39, 58, 62) Mertelsmannin kirjassa virolaisopettaja muistelee, miten virolaiset nauroivat Viroon 1939 saapuneiden venäläisten huonolle pukeutumiselle (Mertelsmann 2012, 58).

[230] Piiri 2007, 214–215, Vihalemmin & Kellerin 2011, 296–297 mukaan. Neuvostoaikana asiantuntijuus perustui ulkomailla asuneilta virolaisilta saatuihin vaatteisiin, Tallinnan muotitalon *Siluett*-lehteen, joka oli keskeinen länsimaisen muodin maahantuoja, sekä Suomen televisiosta saatuun tietoon (Vihalemm & Keller 2011, 298).

[231] Kesäkuussa 1940 puna-armeija miehitti Viron ja neuvostoystävällinen "`nukkehallitus´" muodostettiin. Epävapaissa vaaleissa valittu parlamentti julisti Viron neuvostotasavallaksi heinäkuussa ja elokuussa se otettiin Neuvostoliiton osavaltioksi. Viron yhteiskunnan sovjetisointi alkoi ja maan eliitti tuhottiin. (Zetterberg 2007, 605)

[232] Tutkimuksen esitarkastaja Liina Unt toteaa esitarkastuslausunnossaan, että arjen tasolla virolaiset pitivät kaikkia Neuvostoliitosta Viroon muuttaneita ihmisiä venäläisinä.

prosessissa, jonka aikana kansallispuvuista kehittyi virolaisten kansallinen symboli[233]. Maailmansotien välisenä aikana Virossa ei ollut vielä ollut näkyvää venäläisvastaisuutta vaan se kehittyi miehitysvuosina ja varsinkin Stalinin valtakaudella, jona aikana myös venäläiset kärsivät Stalinin diktatuurista[234]. Yksi osoitus virolaisten elämäntapojen tulevasta muutoksesta oli kesällä 1940 kuultu Viron varapääministerin radiopuhe, jossa hän ilmoitti, että "hopeaketut naisten turkiksina vähenevät, eikä kynsilakkaa pian käytetä"[235].

3.2 Toisen maailmansodan jälkeinen neuvostoaika

3.2.1 Neuvostokansalaisen rakentaminen

Toinen maailmansota ja saksalaismiehitys[236] keskeyttivät Viron sovjetisoinnin, mutta sodan jälkeen sen yhteiskunta, talous ja kulttuuri kokivat väkivalloin toteutetun ja perusteellisen muutoksen. Myös pukeutumiseen alkoivat pitkäjänteisemmin vaikuttaa erilaiset poliittiset, yhteiskunnalliset ja taloudelliset muutokset.[237] Uudet arvot, moraali ja identiteetti – neuvostokansalaisuus ja rakkaus Neuvostoliittoa ja kommunistista puoluetta kohtaan – alkoivat työntyä ihmisten mieliin[238]. Viro joutui yhdessä muiden Neuvostoliittoon liitettyjen Baltian maiden tavoin osaksi sosialistista neuvostojärjestelmää. Pukeutumisen osalta Neuvosto-Viron oli vähitellen ryhdyttävä rakentamaan valtiollista ja keskitettyä vaatteiden suunnittelu-, tuotanto- ja jälleenmyyntijärjestelmää, joka oli osa koko Neuvostoliiton laajuista järjestelmää.[239] Järjestelmän ensimmäisenä tehtävänä oli 1920-luvun bolsevikkien tapaan lakkauttaa sotaa edeltänyt länsimainen pukeutumiskulttuuri ja -perinteet uusien pukeutumistavoitteiden ja sosialistisen muodin tieltä[240]. Tätä

[233] Värv 2010.

[234] Mertelsmann 2012, 54, 66; Zetterberg 2006, 32–33.

[235] Zetterberg 2007, 638.

[236] Saksa miehitti Viron kesällä 1941, mutta sen vetäydyttyä 1944 neuvostovalta palasi Viroon (Zetterberg 2007, 605).

[237] Komissarov 2012a, 58; Ojavee 2010; Piiri 2010; Zetterberg 2007, 605, 638, 640, 657. Kommunistisesta puolueesta tuli ainoa puolue, mikä näkyi kommunistisina symboleina, propagandanurkkauksina ja seinälehtinä (Zetterberg 2007, 636). Virosta kyyditettiin n. 30 000 ihmistä vanki- ja pakkotyöleireille, maatalous kollektivisoitiin ja metsäveljien vastarinta kukistettiin (Zetterberg 2007, 639, 657, 664).

[238] Zetterberg 2007, 709, 711.

[239] Neuvostoliittoon oli rakennettu sosialistista muotia tuottava muotitalojen verkosto, jonka muotitalot työskentelivät Neuvostoliiton kulutustavarateollisuusministeriön ja 1935 perustetun Moskovan muotihuoneen alaisuudessa. Tallinnan muotitalo perustettiin 1957. Verkosto saatiin valmiiksi 1960-luvun alussa, jolloin siihen kuului kymmeniä muotitaloja ympäri Neuvostoliittoa. Verkosto jatkoi toimintaansa Neuvostoliiton hajoamiseen saakka. (Bartlett 2010a, 5; Gronow & Zhuravlev 2012, 109–110; Piiri 2010).

[240] Bartlett 2010a, 7, 109; 2010b.

voi pitää esimerkkinä siitä, miten totalitaarisissa poliittisissa järjestelmissä myös muotoilun ankara kontrollointi on ilmeistä[241]. Aluksi käytännöllinen, yksinkertainen ja yhteiskuntaluokaton pukeutuminen oli ihanne, jota edistettiin uuden valtiollisen naistenlehdistön sekä sosialistista realismia edustavan propagandakuvaston kautta[242]. Kuvaston avulla rakennettiin neuvostonaisen uutta identiteettiä, pukeutumista ja käyttäytymistä[243] ja esitettiin naiseuden ihanne, jota kohti tuli pyrkiä[244]. Neuvostonaisten tärkein tehtävä oli neuvostomiesten rinnalla rakentaa Neuvostoliittoa ja kommunismia[245], ja heitä kuvattiin myös maskuliinisissa työvaatteissa, minkä nähtiin kertovan sukupuolten välisestä tasa-arvosta[246]. Toisaalta kuvasto heijasteli Viron sodanjälkeisiä olosuhteita, joissa naiset työskentelivät tehtaissa ja maataloudessa[247], ja myös arkitodellisuudessa työvaatteet tekivät ihmisistä yhdenmukaisen joukon[248]. Muuten propagandajulisteiden naisten ja tavallisten virolaisnaisten pukeutumisen välillä vallitsi Eha Komissarovin mukaan kuitenkin selvä ero, sillä kirjoittajan mukaan virolaisperheiden perhealbumeissa esiintyy sodan jälkeen yksinkertaisesti mutta huolellisesti pukeutuneita naisia[249].

Neuvosto-Viron ensimmäinen valtiollinen muotilehti *Moed* (Muodit) painotti 1948, että normien mukainen pukeutuminen oli tärkeä tekijä neuvostokansalaisen rakentamisessa ja että neuvostoihmiset tulisivat luomaan oman, heidän luonnettaan ja toimintaansa vastaavan tyylin. Tyylissä oli keskeistä yksinkertaisuus, huomaamaton kauneus ja erottautuminen länsimaisesta porvarillisesta muodista.[250] Lehti esitteli ensimmäiset virolaisten suunnittelijoiden suunnittelemat vaatteiden, asusteiden ja kenkien prototyypit, joiden mukaan vaate- ja kenkävalmistajien toivottiin valmistavan tuotteita[251]. Prototyypit eivät kuitenkaan eroa merkittävästi 1940-luvun länsimaisesta pukeutumisesta, joten lehden esiintuoma tavoite neuvostoihmisen omasta tyylistä ei täysin toteutunut. Ilmiö kertoo myös siitä, miten

241 Gimeno-Martínez 2016, 16. Gimeno-Martínez mainitsee vastaavanlaisena esimerkkinä natsi-Saksan, jossa nämä alat olivat merkittävä osa natsien ideologista kampanjointia (Gimeno-Martínez 2016, 16).

242 Bartlett 2010b; Kivimaa 2010a; Komissarov 2012a. Propagandakuvaston tavoitteena oli osoittaa, miten hyvää elämä Neuvostoliitossa tulisi olemaan (Bonnell 1997, 242).

243 Bonnell 1997, 14.

244 Kivimaa 2010b, 43, 48. 1950-luvun suojasään myötä kuvasto muuttui vähemmän ideologiseksi (Kivimaa 2010b, 60).

245 Kivimaa 2010a; 2010b, 43. 1940–1950-luvuilla neuvostonaiseutta edustivat työläisnaiset, urheilijat, intellektuellit, kulttuurihenkilöt, poliitikot ja äidit (Kivimaa 2010a; Komissarov 2012a, 62).

246 Komissarov 2012a, 62. Tasa-arvo tarkoitti vain naisten rajoitettua emansipaatiota valtion kontrollin alaisuudessa eikä täyttä tasa-arvoa saavutettu (Kivimaa 2010a; 2010b, 47).

247 Komissarov 2012a, 61.

248 Piiri 2007, 227; JR; HV.

249 Komissarov 2012a, 63.

250 Martson 2012, 37, 39.

251 Martson 2012, 39.

sosialistinen pukeutumismuoti nojautui koko olemassaolonsa ajan viiveellä länsimaiseen muotiin, vaikka sitä pyrittiin ja jouduttiin muokkaamaan ajattomaksi ja maltillisemmaksi sosialististen ihanteiden ja olosuhteiden mukaisesti[252].



Kuva 3. Kansallispukuihin pukeutuneita naisia ja muuta maatalon väkeä lounaalla Muhussa 1913. Kuva J. Pääsuke; ERM Fk 214: 186 teoksessa Pärdi 2017, 93.

Toinen neuvostonaiseuden ilmentymä Neuvosto-Virossa oli kansallispukuinen nainen (Kuva 3). Tämä oli jatkumoa pyrkimykselle hyödyntää etnisiä motiiveja sosialistisen kulttuurin ja muodin rakentamiseksi monikulttuurisessa Neuvostoliitossa. Pyrkimys tiivistyi Stalinin määritelmään "sisällöltään sosialistinen, muodoltaan kansallinen".[253] Siten myös *Moed*-lehti kehotti käyttämään Neuvostoliiton kansojen kansallispukujen kuviointeja vaatteiden koristelussa, mikä ilmeni lehden esittelemien neuleiden kuvioinneissa[254]. Toisaalta etnisten kuvioiden hyödyntäminen pukeutumisessa tai kansallispukujen käyttö olivat ilmeisesti epävakaata ja

[252] Bartlett 2010a, 64, 86–89, 170; Gronow & Zhuravlev 2012, 134; Gronow & Zhuravlev 2015, 246; Komissarov 2012d, 229; Zakharova 2010. Kun 1920-luvun tavoite sosialistisen maailman luomisesta pukeutumisen avulla oli epäonnistunut Neuvostoliitossa, sosialistinen järjestelmä alkoi suosia länsimaisten vaatteiden muokkausta sekä koristelua sosialistisen ja kansallisen kulttuurin elementeillä. Muokatut vaatteet esiteltiin aitoina ja alkuperältään sosialistisina. (Bartlett 2013, 256) Neuvostomuoti noudattikin kolmea perusperiaatetta: se seurasi globaalia muotia mutta omaksui sen valikoivasti ja hillityksi muokaten; vaatteiden tuli olla käytännöllisiä; muodin tuli hyödyntää kansallisia perinnekuvioita. (Gronow & Zhuravlev 2015, 193, 246).

[253] Kivimaa 2010a; 2010b, 43, 60–62; Komissarov 2012a, 61.

[254] Martson 2012, 37, 39.

monimerkityksistä toimintaa. Katrin Kivimaan sekä Eha Komissarovin mukaan ne olivat Neuvosto-Virossa neuvostovastaista passiivista vastarintaa sekä virolaisen kulttuurin, identiteetin ja perinteiden säilyttämistä eivätkä kertoneet Stalinin ajatuksen mukaisesti kommunismin rakentamisesta ja rakentajista monikulttuurisessa Neuvostoliitossa.[255] Katherine Joslinin ja Daneen Wardropin mukaan näennäisesti pinnalliset pukeutumisen yksityiskohdat voivatkin ilmentää yksilön kansallista identiteettiä ja kertoa ideologisista eroista ja kamppailuista eri alueiden tai maiden välillä ja sisällä[256]. Virolaisten kansallis- tai kansanpuvut, jotka olivat 1800-luvun lopulta lähtien osallistuneet virolaiskansallisen identiteetin rakentamiseen ja ilmentämiseen, joutuivat Neuvosto-Virossa ideologisen ja kulttuurisen kamppailun kohteeksi ja välineeksi.

3.2.2 Pukeutuminen osana kylmän sodan kulttuurista kamppailua

Koska 1940- ja 1950-lukujen taitteessa Neuvosto-Virossa ei ollut vielä yhtenäistä valtiollista ohjelmaa pukeutumiselle, siinä yhdistyi sotaa edeltänyt länsimainen muoti, joka pysyi vallitsevana 1950-luvun alkuun asti, sekä sosialistinen pukeutumistyyli[257]. Virolaisnaisen tyypillinen asu oli leveäharteinen jakku ja puuvillainen tai villainen mekko. Vaatteiden valmistus itse tai ompelijalla oli sodanjälkeisinä vuosina välttämätöntä, sillä valmisvaatteiden tarjonta oli suppea.[258] Vuonna 1957 vaatteiden suunnittelu ja valmistus keskitettiin valtiolliseen Tallinnan muotitaloon (Tallinna Moemaja), joka oli Neuvosto-Viron muodin ja pukeutumiskulttuurin keskeinen luoja ja kehittäjä vuoteen 1991 asti[259]. Koska muotitalo kuului Neuvostoliiton muotitalojen verkostoon, sen toimintaa ohjattiin muun muassa suunnittelijoiden tapaamisten ja parhaimmiksi arvioitujen vaatemallien esittelyn kautta[260]. Yksi esimerkki suunnittelun ja pukeutumisen rajoittamisesta oli määräys, jonka mukaan Neuvosto-Virossa kielletyn Viron lipun sini-musta-valkoisen väriyhdistelmän käyttö oli kiellettyä myös vaatetuksessa[261].

Tallinnan Muotitalo perustettiin suojasään eli Neuvostoliiton poliittisen ja kulttuurisen liberalisoinnin sekä taloudellisen ja yhteiskunnallisen modernisoitumisen aikakaudella[262]. Stalinin kuoltua 1953 olot olivat helpottuneet, mutta seuraavina vuosikymmeninä siirryttiin pysähtyneisyyden ja uusvenäläistämiseen aikaan[263]. Stalinin seuraaja Hruštšov avasi Neuvostoliittoa muulle maailmalle, mikä

[255] Kivimaa 2010b, 64–65; Komissarov 2012a, 61; myös Värv 2010.
[256] Joslin & Wardrop 2015b, x.
[257] Komissarov 2012a, 58; Piiri 2010. (Piiri 2010).
[258] Piiri 2010.
[259] Gronow & Zhuravlev 2015, 182; Piiri 2010.
[260] Gronow & Zhuravlev 2012, 109, 128–129.
[261] Gronow & Zhuravlev 2015, 186; Komissarov 2012b, 147; Flag of Estonia 2016.
[262] Gronow & Zhuravlev 2015, 173; Kozlov 2013, 3.
[263] Zetterberg 2007, 657, 678–679.

aloitti kylmässä sodassa kulttuurisesti liberaalimman kauden. Kausi laajensi idän ja lännen välisen kamppailun arjen tasolle, kulttuurin, elämäntyylin ja pukeutumisen alueille ja muokkasi virallista asennetta muotia kohtaan positiivisemmaksi.[264] Neuvostoliitto pyrki tyydyttämään kansalaisten kulutustarpeita, rakentamaan aineellista hyvinvointia ja osoittamaan sosialistisen järjestelmän paremmuuden kapitalistiseen verrattuna. Maan johto kuitenkin tiesi, ettei se kyennyt länsimaiden tavoin tuottamaan teollisesti muodikkaita ja laadukkaita vaatteita kaikille kansalaisille.[265] Yhteiskunnan eliitillä oli sen sijaan etuoikeus hankkia laatuvaatteita, joten pukeutumiseen liittyvä etuoikeuksien järjestelmä vakiintui Neuvostoliittoon huolimatta alkuperäisestä pyrkimyksestä pukeutumisen tasa-arvoisuuteen[266].

Myös Neuvosto-Virossa pukeutumisesta ja sosialistisesta muodista tuli siten 1950−1960-luvuilla osa maan modernisaatioprosessia sekä lännen ja idän välistä kulttuurista kamppailua[267]. Tämä tapahtui kahden erilaisen vaatetustoiminnan, teollisen vaatetuotannon ja edustusmallistojen kautta. Tallinnan muotitalon haluttiin suunnittelevan vaatetusteollisuudelle vaatteiden prototyyppejä[268], jotka sopisivat neuvosto-olosuhteisiin, syrjäyttäisivät ulkomaiset vaatteet ja vähentäisivät lännen vaikutusta muotiin[269]. Koska vaatetusteollisuus ei kyennyt toteuttamaan muodin nopeita muutoksia, muotia kontrolloitiin ja teolliseen tuotantoon tuli suunnitella ajattomia vaatteiden prototyyppejä[270]. Koska massatuotantoon suunnitellut prototyypit jouduttiin myös mukauttamaan tarjolla olleisiin valmistusmenetelmiin ja materiaaleihin, vaateteollisuus tuotti hillittyä ja käytännöllistä neuvostotyyliä, joka oli materiaaleiltaan ja malleiltaan heikkolaatuisempaa kuin alkuperäiset teollisuuden prototyypit, puhumattakaan muotitalon suunnittelemista edustusmallistoista[271]. Enemmistö teollisesti valmistetuista vaatteista, joiden tarjonta oli myös vähäistä ja satunnaista, oli siten vanhanaikaisia ja huonolaatuisia eikä juuri kukaan olisi halunnut niitä[272]. Tallinnan muotitalo tuotti myös edustusmallistoja, jotka eivät merkittävästi eronneet länsimaisesta muodista. Ne oli kuitenkin tarkoitettu pelkästään esiteltäviksi muotilehdissä, messuilla ja muotinäytöksissä osana idän

[264] Bartlett 2010a, 137–138; 2010b; Gronow & Zhuravlev 2015, 193.

[265] Bartlett 2010a, 138, 150, 164; 2010c; Gronow & Zhuravlev 2015, 249, 251; Keller 2004, 39–40; Zakharova 2013, 411; Vahtre 2010, 71, 75. Länsimaissa vaateteollisuus tuotti halpoja ja muodikkaita vaatteita 1950-luvun puolivälistä lähtien (Bartlett 2010a, 210).

[266] Keller & Vihalemm 2005, 70–72; Zakharova 2010. Neuvosto-Viron eliitti sai vaatteita erikoiskaupoista ja Tallinnan muotitalosta, joka valmisti niitä mittatilaustyönä (Gronow & Zhuravlev 2015, 184; Keller & Vihalemm 2005, 70–72).

[267] Komissarov 2012c, 151–152, 162–163.

[268] Prototyypit olivat edustusmallistojen yksinkertaistuksia (Komissarov 2012b, 146).

[269] Gronow & Zhuravlev 2012, 111; Komissarov 2012d, 217.

[270] Komissarov 2012c, 165–167.

[271] Bartlett 2010a, 84–85; Komissarov 2012b, 146; Komissarov 2012c, 162–163.

[272] Bartlett 2010c; Zakharova 2010.

ja lännen välistä kamppailua tai ne päätyivät harvoille etuoikeutetuille kuluttajille.[273]

Valtiollisen virallisen vaatetuotannon[274] rinnalla vaatteiden käsityöllinen valmistus sekä muut epäviralliset, kekseliäisyyttä ja kärsivällisyyttä vaatineet vaatteiden hankintatavat, kuten jonottaminen, suhteiden hyödyntäminen, ylihinnan maksaminen tai turvautuminen ulkomailla asuneisiin sukulaisiin, olivatkin neuvostoaikana tärkeä osa pukeutumiskäytäntöjä ja -kulttuuria[275]. Vaatteiden kotivalmistus oli laillista mutta niiden teettäminen yksityisellä ompelijalla tai hankkiminen mustasta pörssistä oli laitonta, vaikkakin neuvostovallan hiljaisesti hyväksymää toimintaa[276]. Halutunlaisia vaatteita oli mahdollisuus saada valmistamalla tai valmistuttamalla niitä virolaisten tai satunnaisten länsimaisten muotilehtien[277] kuvien ja kaavojen avulla, muotinäytösten vaatteiden perusteella tai hankkimalla niitä salaisin tai kielletyin keinoin[278]. Tammerin toimittamassa neuvostoajan muistelmateoksessa virolaisten pukeutumismuistojen keskeisiä teemoja olivatkin kekseliäisyyttä ja sitkeyttä vaatinut pyrkimys seurata länsimaista muotia ja hankkia muodin mukaisia vaatteita, jatkuva kangas- ja vaatepula ja muodin epädemokraattisuus sekä neuvostovallan länsimuodin vastaisuus[279]. Zakharovan (2010) mukaan jatkuva pula monista perushyödykkeistä, rajoitettu saatavuus ja huono laatu olivat Neuvostoliiton vaatetuotannon ja -jakelun pysyviä piirteitä.

Suuri osa virolaisista tutustui neuvostoaikana muotiin ja valmisti vaatteita Tallinnan muotitalon suositun mutta viranomaisten valvoman[280] *Siluett*-lehden kuvien ja kaavojen avulla[281]. Lehden toiminnassa oli keskeistä, että suuri osa vaatteista valmistettiin itse, ja lehti pyrki edistämään tyylikästä pukeutumiskulttuuria ja neuvoi kauniissa ja muodikkaassa pukeutumisessa[282]. Toiminnassa auttoi myös

---

273 Gronow & Zhuravlev 2012, 135–136; 2015, 248; Komissarov 2012d, 218; Komissarov & Teeäär 2012, 179; Ojavee 2012, 200–206; Piiri 2010.

274 Neuvostoliitto tunnusti virallisesti kaksi tapaa tuottaa vaatteita; teollinen tuotanto ja valtion ateljeissa valmistetut mittatilausvaatteet, joita hankki yhteiskunnan eliitti. (Bartlett 2010a, 257; Piiri 2010)

275 Bartlett 2010b; Ojavee 2012, 200–206.

276 Bartlett 2010a, 11, 244; Zakharova 2010; Piiri 2010.

277 Lehtiä olivat *Nõukogude Naine* (Neuvostonainen, 1951–1988), joka julkaisi sensuurin hyväksymiä muotikuvia (Eesti Entsüklopeedia 2017a; Komissarov 2012c, 154), *Moealbum* (Muotialbumi, 1952–1957) (Gronow & Zhuravlev 2012, 134; Zakharova 2010) sekä *Siluett* (Siluetti, 1958–1992) (Eesti Entsüklopeedia 2017b; Komissarov 2012b, 147–148). Länsimaisia lehtiä kuten *Burda*a oli satunnaisesti tarjolla mustassa pörssissä. *Rabotnitsa*-lehti (Työläisnainen) sai alkaa julkaista sen kaavoja 1978 (Bartlett 2010a, 251).

278 Gronow & Zhuravlev 2012, 135–136; Keller &Vihalemm 2005, 70–72; Komissarov 2012d, 218; Piiri 2007, 226; Zakharova 2013, 417–418, 429.

279 Tammer 2006.

280 Lehteä valvoi johtokunta ja tarkastusryhmä, johon kuului mm. kommunistisen puolueen jäseniä ja joka tarkasti lehden numerot ennen julkaisua (Gronow & Zhuravlev 2015, 186; Komissarov 2012b, 147–148). Lehti oli suosittu koko Neuvostoliitossa (Ojavee 2010).

281 Gronow & Zhuravlev 2012, 121, 128; Komissarov 2012d, 227; Ojavee 2010.

282 Komissarov 2012b, 147–149; 2012d, 219.

suljetun, rautaesiripun takaisen Neuvosto-Viron geopoliittinen sijainti, jonka turvin se kykeni omaksumaan lännen muotivirtauksia nopeammin kuin jotkut muut Neuvostoliiton osat[283]. Länsimuoti saavuttikin Tallinnan muotitalon usein nopeammin suoraan kuin virallista tietä Moskovan muoti-instituutioiden välittämänä ja muokkaamana[284], sillä virolaissuunnittelijat saivat länsimaisia muotilehtiä ja vaatteita epävirallisten ja laittomien kanavien kautta[285]. Virolaiset pitivätkin itseään venäläisiä parempina länsimaisen muodin asiantuntijoina sekä erilaisina pukeutujina kuin venäläiset[286]. Piirin mukaan Neuvosto-Virossa oli myös mahdollista tunnistaa eri etnisiin ryhmiin kuuluvia ihmisiä myös pukeutumisen avulla[287], minkä voi nähdä jatkumona kansallisuuksien välisille pukeutumiseroille Virossa ennen neuvostoaikaa. Virolaista ja länsimaista pukeutumiskulttuuria pyrittiin siten säilyttämään[288] ja rakentamaan kahden muotijärjestelmän, länsimaisen ja sosialistisen rajapinnalla, ja Tallinnan muotitalo toimi länsimuodin ja neuvostotodellisuuden välisenä välittäjänä ja sopeuttajana[289]. Vaikka Tallinnan muotitalo toimi neuvostojärjestelmän alaisuudessa ja osana idän ja lännen välistä kamppailua, sen toiminta palveli siten myös virolaisten pyrkimystä pitää kiinni länsimaisesta pukeutumisesta. Viro ja muut Baltian maat olivat myös stalinistisen kauden vaikutusten alaisena vähemmän aikaa kuin muut Neuvostoliittoon liitetyt osat ja toipuivat niistä nopeammin. Tämä näkyi Iurii Gerchukin mukaan muun muassa näissä maissa tuotettujen tuotteiden eurooppalaisuutena.[290]

Toisaalta, siihen, minkälaisia vaatteita saatiin itse valmistamalla, vaikutti kangas- ja materiaalipula sekä se, että länsimaisesta elävästä, arjessa ilmenneestä katumuodista oli vähän tietoa[291]. Vaikka vaatteita valmistettiin muotilehtien tai muotinäytösten vaatteiden mukaan, pukeutumisen yleisilme oli siten erilainen kuin lännessä[292]. Anu Liivakin mukaan neuvostoaikana virolaisten pukeutuminen oli

---

283 Gronow & Zhuravlev 2012, 129; Liivak 2012, 5; Zakharova 2013, 429.

284 Tallinnan muotitalo ei saanut tilata länsimaisia muotilehtiä. Niitä tilattiin Moskovan muoti-instituutioihin, jotka valitsivat lehdistä hyviksi arvioituja malleja, joita levitettiin muotitaloihin (Gronow & Zhuravlev 2015, 190).

285 Lännessä asuvat sukulaiset lähettivät länsimaisia lehtiä ja vaatteita. Niitä saattoi myös ostaa erityiskaupoista tai tullivirkailijoilta, jotka takavarikoivat vaatteita turisteilta tai salakuljettajilta. Turismin myötä länsimaisia vaatteita näkyi myös katukuvassa ja niitä ostettiin turisteilta. Pohjois-Virossa voitiin myös seurata Suomen televisiota. (Gronow & Zhuravlev 2015, 190; Ojavee 2012, 200; Tammer 2006; Vihalemm & Keller 2011, 298)

286 Virolaisille tilanteen mukainen pukeutuminen, pukeutumisen harmonia ja maanläheiset värit olivat tärkeitä asioita. Venäläisille oli sen sijaan luonteenomaista yhdistää arkipukeutumiseen juhlavia elementtejä, mitä virolaiset pitivät mauttomana. (Piiri 2007, 227; Vihalemm & Keller 2011, 297, 298, 303)

287 Piiri 2010.

288 Tallinnan muotitalon ensimmäiset työntekijät muistivat, millaista elämä oli ollut itsenäisessä Virossa (Gronow & Zhuravlev 2012, 121).

289 Ojavee 2012, 199–200; Vihalemm & Keller 2011, 298.

290 Gerchuk 2000, 82.

291 Bartlett 2010a, 244; Komissarov 2012c, 163; Piiri 2010.

292 Komissarov 2012b, 146; 2012c, 163; Piiri 2010.

yhdistelmä toista maailmansotaa edeltäneitä perinteitä, länsimaisia vaikutteita sekä neuvostoideologian ja -arjen tuottamia kummallisuuksia[293]. Ilmeisesti myös suomalaisten mielestä virolaisten neuvostoaikainen pukeutuminen oli erilaista, jälkeenjäänyttä ja huonompaa kuin Suomessa tai muissa länsimaissa. Pentti Raittilan mukaan suomalaisten suhde virolaisiin oli neuvostoaikana kahtalainen; neuvostokansalaisina he olivat vanhanaikaisesti ja harmaasti pukeutuvia "`venäläisiä´" ja osa "`heitä´" ja toisaalta säälittävä ja jälkeenjäänyt sukulaiskansa, osa "`meitä´"[294]. Syvällisempi tieto virolaisten pukeutumistoiminnasta neuvostojärjestelmän alaisuudessa on ilmeisesti kuitenkin ollut vähäistä suomalaisten keskuudessa.

3.2.3 Pukeutuminen virolaisen identiteetin ja kulttuurin ylläpitäjänä ja vastarintana

Bergin mukaan virolaisnaiset kykenivät neuvostoaikana kuitenkin jäljittelemään länsimaista muotia myös vähäisillä ja huonoilla materiaaleilla niin hyvin, että "[v]irolaisen naisen kyvystä saada huonoista raaka-aineista maksimaalinen lopputulos ja tehdä käsityöllä ihmeitä on peräti legendoja liikkeellä"[295]. Tämä kertonee virolaisten halusta nähdä neuvostoaikainen käsityöllinen vaatteenvalmistus sekä länsimaisen muodin ja virolaisen pukeutumistyylin vaaliminen tärkeänä osana virolaisen identiteetin ja kulttuurin säilyttämistä, erontekoa venäläisiin sekä neuvostovallan vastaista vastarintaa[296]. Länsimainen muoti oli neuvostoaikana työskennelleen virolaisen muotisuunnittelijan Mari Kanasaarin mukaan ainakin intuitiivisesti ainut linkki vapaaseen maailmaan ja osoitus kuulumisesta Länteen[297]. Pajun mukaan neuvostojärjestelmä oli niin totalitaarinen, että sitä vastaan saattoi asettua vain pienissä asioissa, kuten koettamalla pukeutua ja käyttäytyä eri tavalla, "omasta mielestä länsimaisesti". Tämä johti vastakkainasetteluun, jossa virolaiset pitivät itseään ahkerampina, rehellisempinä, paremmin käyttäytyvinä ja puhtaampina kuin ne, jotka tulivat Viroon miehityksen myötä.[298] Adeline Masquelierin mukaan ihmisen todelliseen tai kuviteltuun likaisuuteen, hajuun ja likaisiin vaatteisiin liitettiin 1800-luvulla ajatus toiseudesta ja erilaisuudesta ja niitä on pidetty moraalisesti arveluttavina asioina. Puhtaudesta tuli Euroopassa ja Yhdysvalloissa

293 Liivak 2012, 5; ks. myös Berg 1997.

294 Raittila 2004, 37–38, 127, 163. Tutkimus perustuu neljänkymmenen vuosina 1923–1968 syntyneen henkilön teemahaastatteluun.

295 Berg & Raig 2011, 100.

296 esim. Keller & Vihalemm 2005, 70–72; Vihalemm & Keller 2011, 298. Myös poikien pukeutumisessa pyrittiin erottautumaan venäläisistä: koska venäläismiehen kansallisasuun kuului pitkä paita, jota pidettiin housujen päällä, virolaispoikien piti työntää paita housujen sisään (Piiri 2007, 223, Vihalemmin & Kellerin 2011, 307 mukaan).

297 Komissarov 2012b, 140.

298 Paju 2017.

kansalaisen fyysinen ja moraalinen velvollisuus sekä keskiluokkaisuuden, itsekunnioituksen, kohteliaisuuden ja kunniallisuuden symboli.[299] Myös Mary Douglasin mukaan yhteisöt järjestävät, luokittelevat ja rajaavat ympäröivää todellisuutta ja sitä uhkaavia elementtejä symbolisesti ruumiin puhtauden (ja siihen kytkeytyvän moraalin) ja lian kautta[300]. *Puhdistus*-näytelmässä ja -romaanissa esimerkiksi haju − iivanan tai kulakin paha haju − toimii edellä kuvaillun kaltaisesti henkilöhahmojen vastakkainasettelun välineenä[301].

Pukeutumisen ja puhtauden merkitystä virolaisen identiteetin ylläpitäjänä sekä vastarintana voi selittää myös se, että merkittävimmät kuluttamisen alueet, joiden avulla sosialististen valtioiden kansalaiset pyrkivät ja pystyivät vastustamaan neuvostojärjestelmää, olivat oma koti ja ruumis[302]. Pukeutuminen oli yksi perustavanlaatuisin ja intiimein näyttämö, missä ideologista neuvottelua ja kamppailua identiteetistä ja lojaaliudesta yhteiskuntajärjestelmää kohtaan käytiin[303]. Pukeutumisen lisäksi virolaiskansallista identiteettiä ja haavetta vapaasta Virosta pidettiin neuvostoaikana yllä muiden vanhojen tapojen sekä muistojen, elämäntarinoiden ja laulujuhlaperinteen avulla[304]. Se, että *Puhdistus*-elokuvan roolihahmojen ajoittainen likaisuus tai roolivaatteiden rikkinäisyys saattoi olla elokuvassa työskennelleiden virolaisten mielestä loukkaavaa[305], kertonee puhtauden, ulkomuodon ja kauniin vaatetuksen kytkeytymisestä virolaiskansalliseen identiteettiin ja kulttuuriin myös tänä päivänä.

Virolaisten käsityölliseen pukeutumistoimintaan ja pyrkimykseen sen kautta ylläpitää virolaiskansallista identiteettiä voidaan liittää myös jälkistrukturalistien esittämä näkemys, jonka mukaan identiteetti on joustava sosiaalinen konstruktio, joka syntyy yksilön ja yhteisön välisen neuvotteluprosessin tuloksena[306]. Agnès Rocamoran ja Anneke Smelikin mukaan identiteettiä on tällöin mahdollista määrittää ja muuttaa pukeutumisen ja muun kuluttamisen avulla[307]. Samalla tavoin pukeutuminen voi olla myös keino ylläpitää olemassa olevaa ja uhanalaista identiteettiä, kuten tapahtui neuvostoaikaisessa Virossa.

---

299 Masquelier 2005, 6.

300 Douglas 2000, 14, 85–86.

301 Martinin pahahajuisuus tai iivanan haju, joka tarttuu myös Aliideen vs. kulakin haju, jonka Martin haistaa Ingelin ja Hansin kotitalossa (Liitteet 3 ja 4). Myös KGB-upseerin haju Lavrentissa (Liite 4).

302 Crowley & Reid 2000, 14, 16.

303 Neuburger 2000, 171.

304 Rakfeldt 2015, 539; Zetterberg 2007, 710. Laulujuhlat oli 1980-luvun lopussa myös osa laulavana vallankumouksena tunnettua kansalaistoimintaa, joka huipentui Viron itsenäistymiseen 1991 (Rakfeldt 2015, 539). Laulava vallankumous lisäsi kansallispuvun ja etnisten koristeluiden käyttöä isänmaallisuuden osoituksena (Piiri 2010).

305 Ks. luku 6.3.

306 Rocamora & Smelik 2016a, 10–11.

307 Rocamora & Smelik 2016a, 10–11.

Toisaalta se, että rajoitetusti saatavilla olleisiin länsimaisiin tuotteisiin liitettiin ajatus vapaudesta, tarkoitti myös sitä, että ne läntiset tuotteet ja vaatteet, jotka saavuttivat virolaiset, vastaanotettiin ja omaksuttiin usein kritiikittä[308]. Esimerkiksi länsimaiset farkut olivat tärkeä vapauden ja kapinoinnin symboli[309]. Lisäksi vaatteiden epävirallinen hankinta palveli neuvostovaltaa, sillä se tarjosi kansalaisille mahdollisuuden hankkia haluamiaan vaatteita ilman, että järjestelmän täytyi niitä itse tuottaa. Tämä auttoi ylläpitämään neuvostojärjestelmää ja -ideologiaa.[310] Tästä näkökulmasta voi myös ajatella, ettei virolaisten käsityöllinen ja muu pukeutumistoiminta ollut neuvostojärjestelmää uhkaavaa toimintaa, mutta sillä on todennäköisesti ollut suuri merkitys virolaisille itselleen. Mertelsmannin mukaan virolaisten passiivinen vastarinta, toisinajattelu ja yksittäiset välikohtaukset eivät olleet uhka neuvostovallalle. Vasta Gorbatšovin valtakausi ja laulava vallankumous merkitsivät loppua järjestelmään mukautumiselle.[311]

Lisäksi voi pohtia sitä, kuinka paljon ja kenelle kauniiden tai länsimuodin mukaisten vaatteiden valmistaminen, hankkiminen tai käyttö oli neuvostojärjestelmän vastustamista ja kuinka paljon se johtui halusta pukeutua halutulla tavalla. Anu Ojaveen mukaan on epäselvää, oliko esimerkiksi 1950-luvun virolaisnuorison alakulttuuri *lõngus*, joka ilmeni muun muassa poikkeavana pukeutumisena[312] ja jazzmusiikin ihailuna, neuvostojärjestelmän vastaista toimintaa tai sen haastamista vai johtuiko se nuorten halusta pukeutua mielestään omaperäisesti[313]. Virolaisten alakulttuuri lõngus rinnastuu (muualla) Neuvostoliitossa esiintyneeseen, pääasiassa nuorten miesten − sosialististen dandien − omaksumaan pukeutumistyyliin ja kulttuuriin *Stiliaga*an (Style Hunter). Stiliaga syntyi, kun suljettuna ollut Neuvostoliitto avautui toisen maailmansodan jälkeen väliaikaisesti lännelle, ja maahan pääsi vaikutteita länsimaisesta populaarikulttuurista. Stiliaga muistuttikin esimerkiksi englantilaisten teddien (Teddy boys) pukeutumista. Ilmiö oli eri nimisenä olemassa myös muissa itäblokkiin kuuluneissa maissa. Bartlettin mukaan sosialististen dandien keikarimainen pukeutumistapa ei ollut tietoista poliittista toimintaa ja vastarintaa, vaikka valtaapitävät torjuivat ja tuomitsivat sen länsimaisten kulttuuristen juuriensa ja ideologisen sopimattomuutensa vuoksi.[314] Pyrkiessään seuraamaan länsimaista muotia tai tietyn alakulttuurin pukeutumista tai

[308] Bartlett 2010a, 266; Keller & Vihalemm 2005, 70–72.

[309] Bartlett 2010a, 269–270. Neuvostoliitto oli ryhtynyt valmistamaan farkkuja 1975, mutta niiden laatu oli huono (Bartlett 2010a, 269–270).

[310] Bartlett 2010a, 244; Keller & Vihalemm 2005, 70–72; Zakharova 2013, 417–418.

[311] Mertelsmann 2012, 81.

[312] Pukeutumisessa oli tyypillistä mm. samettitakit, värikkäät solmiot ja sukat, liivit, tiukat housut ja paksupohjaiset kengät (Polhemus 1994, Ojaveen 2012, 203 mukaan).

[313] Ojavee 2012, 197–206.

[314] Bartlett 2013, 250–256, 261–262. Länsimainen populaarikulttuuri saapui Neuvostoliittoon, kun neuvostosotilaat palasivat sodasta mukanaan länsimaisia vaatteita, levyjä ja lehtiä sekä kokemuksia länsimaisesta elämästä. Lisäksi saksalaisia ja amerikkalaisia elo-

vastustaessaan sosialistista pukeutumista ja järjestelmää virolaisten neuvostoaikainen pukeutumistoiminta muistutti siten tilannetta koko Neuvostoliitossa sekä mahdollisesti myös muissa itäblokin maissa[315]. Se, että länsimainen muoti ujuttautui itäblokin maihin erilaisten enemmän tai vähemmän laittomien keinojen avulla, loi Bartlettin mukaan tälle toiminnalle joka tapauksessa poliittisen vastarinnan leiman[316]. Vaikka Bartlett liittää ajatuksen poliittisesta vastarinnasta laittomaan pukeutumistoimintaan, vastarintaa on voitu pyrkiä toteuttamaan myös laillisen, kotona ja käsityöllisesti toteutuneen vaatteenvalmistuksen kautta.

3.3 Itsenäisyyden palauttamisen jälkeen

1980-luvun lopussa alkanut Gorbatšovin uudistuspolitiikka[317] sekä sosialistisen järjestelmän kaatuminen toivat lopulta länsimaisen muodin itäblokin maihin, muuttivat vallalla olleen pukeutumis- ja muotijärjestelmän sekä tekivät tarpeettomiksi ne arkipäivän pukeutumiskäytännöt, joiden avulla neuvostokansalaiset olivat pyrkineet pukeutumaan haluamallaan tavalla[318]. Vaikean taloudellisen ja poliittisen siirtymäkauden jälkeen entiset sosialistiset yhteiskunnat ovat 2000-luvun alussa myös enenevässä määrin omaksuneet globaaliin pukeutumiskulttuuriin eri ilmenemismuodoissaan[319]. Piirin mukaan uudelleen itsenäistyneessä Virossa 1990-luvun alku oli pukeutumisen osalta kaoottista aikaa. Ensimmäiset käytettyjen vaatteiden kaupat aloittivat toimintansa 1990-luvun alussa. Kaupat olivat aluksi erittäin suosittuja, sillä niistä saattoi ostaa aikaisemmin saavuttamattomiksi jääneitä länsimaisia vaatteita. Myös lännestä lähetetyt avustuspaketit lisäsivät vaatetarjontaa. 1990-luvun puoliväliin mennessä Viron talous alkoi elpyä ja kohonneen elintason myötä alkoi olla mahdollista ostaa laadukkaita ja muodikkaita valmisvaatteita, joita myös paikalliset valmistajat pystyivät vähitellen tarjoamaan. Tämä merkitsi myös sitä, että enää harva valmisti vaatteitaan itse.[320] Virolaisten käsityöllinen vaatteidenvalmistus, joka neuvostoaikana täydensi vähäistä vaatetarjontaa, mahdollisti teollista vaatetuotantoa laadukkaampien ja mieluisten vaatteiden hankkimisen sekä osallistui virolaisen kulttuurin ja identiteetin vaalimiseen

kuvia esitettiin teattereissa. Stiliaga muistutti afroamerikkalaisten ja meksikolaisten suosimaa pukeutumistyyliä *Zoot Suit* 1930–40-lukujen Yhdysvalloissa ja työväenluokkaisten teddien pukeutumista sodanjälkeisessä Lontoossa. (Bartlett 2013, 250–256, 261–262).

315 Itä-Euroopan sosialististen valtioiden dandien lisäksi tutkimuskirjallisuudessa on tarkasteltu esim. latvialaisten hippien ja beatnikkien pyrkimyksiä ilmentää identiteettiään pukeutumisen avulla 1960-luvun Neuvosto-Latviassa (Svede 2000) sekä bulgarialaisten musliminaisten huivin ja shalvari-housujen käyttöä kommunistivallan vastaisena toimintana (Neuburger 2000).

316 Bartlett 2010c.

317 Uudistuspolitiikka salli mm. yksityisyrittäjyyden, mikä johti yksityisten vaateyritysten perustamiseen (Ojavee 2010).

318 Bartlett 2010c; Ojavee 2010.

319 Bartlett 2010c.

320 Piiri 2010.

ja poliittiseen ja kulttuuriseen vastarintaan, oli itsenäistymisen jälkeen siten tehnyt tehtävänsä ja sai mennä.

Viron itsenäistymisen ja globalisaation myötä pukeutumiseen perustunut etninen erottautuminen on myös saanut uusia muotoja nyky-Virossa [321]. Neuvostoaikana Viron historiallinen ja geopoliittinen ympäristö ja olosuhteet[322] antoivat virolaisille mahdollisuuden säilyttää länsimaisen pukeutumisen asiantuntijuuttaan, minkä avulla pyrittiin erottautumaan muista Virossa asuneista kansallisuuksista. Nykyään tällaista erottautumista ei voi enää pitää yllä, sillä länsimainen pukeutumismuoti ja -tietous on kaikkien ulottuvilla. Täten varsinkin virolaiset ja Viron venäläiset tai venäjänkieliset nuoret ovat kaikki hyödyntäneet länsimaista globaalia valmisvaatemuotia erottautuakseen toisistaan, neuvotellakseen pukeutumismaun asiantuntijuudesta sekä ilmaistakseen itseään. Neuvostoajalta peräisin oleva näkemys, jonka mukaan pukeutuminen ja pukeutumismaku liittyvät yksilöiden etniseen ja kulttuuriseen taustaan ja identiteettiin, on siten tietyllä tavalla voimissaan ehkä nyky-Virossakin.[323]

3.4 Olemassa ollut ja muisteltu pukeutuminen

Tutkimuksessa hyödynnettyjen lähteiden perusteella pukeutuminen näyttäytyy tärkeänä osana virolaisten kansallista ja kulttuurista kertomusta ja historianäkemystä. Virolaisten ja erityisesti virolaisnaisten 1900-luvun pukeutumishistoriasta hahmottuu kuva, jossa pukeutumistoiminnan keskeisiä tavoitteita olivat virolaisen identiteetin ja kulttuurin rakentaminen ja vaalinta, kauniiden ja laadukkaiden vaatteiden valmistaminen tai hankinta neuvostotodellisuuden niukoissa ja säädellyissä olosuhteissa sekä neuvostojärjestelmän vastustaminen ja erottautuminen muista Virossa asuneista kansallisuuksista. Ajatusta erottautumisesta venäläisistä pukeutumisen avulla on ylläpidetty esimerkiksi venäläisupseerien vaimojen naurettavasta pukeutumisesta kertovan tarinan avulla tähän päivään asti. Pukeutumistavoitteisiin pyrittiin länsimaisen muodin, kauniin ja hyvän maun mukaisen pukeutumisen sekä virolaisen pukeutumisperinteen hyödyntämisen kautta, missä virolaisten käsityötaidoilla oli suuri merkitys. Vaatteiden valmistustaidot menettivät kuitenkin merkityksensä itsenäistymisen ja länsimuodin vapaan saatavuuden myötä. Lisäksi sekä virolaisten pukeutumistoiminta että sosialistinen muotijärjestelmä nojautuivat molemmat omalla tavallaan länsimaiseen muotiin ja kansanperinteeseen, mutta vastakkaisiin tavoitteisiin pyrkien. Neuvostojärjestelmä pyrki yhdenmukaistamaan kansalaisiaan ja virolaiset ylläpitämään kansallista identi-

[321] Vihalemm & Keller 2011, 298.

[322] Esim. 1930-luvun hyvän pukeutumisen kaanon, länsimaisten muotilehtien saatavuus ja *Siluett*-lehti (Vihalemm & Keller 2011, 307).

[323] Vihalemm & Keller 2011, 304–307.

teettiään, erottautumaan muista kansallisuuksista sekä samastumaan länteen. Virolaisten neuvostoaikainen pukeutumistoiminta ei ollut myöskään ainutlaatuista vaan sitä tapahtui eri tavoin mahdollisesti koko itäblokin alueella.

Näkemykseen virolaisten pukeutumistoiminnasta edellä mainittuine tavoitteineen liittyy myös siitä kertovan tiedon luonne. Neuvostoaikaisia lähteitä, kuten päiväkirjoja, on Mertelsmannin mukaan vähän tarjolla, sillä virolaiset eivät tuolloin uskaltaneet ilmaista avoimesti kaikkia mielipiteitään[324]. Siten on mahdollista, että näkemys pukeutumisen roolista neuvostoaikana perustuu ainakin osittain aikalaisten muistoihin ja kertomuksiin. Muistoja ja elämäntarinoita tarkastellessa on hyvä muistaa Mertelsmannin huomautus, jonka mukaan neuvostoaikaiset muistot ja tarinat voivat olla epätarkkoja, valikoivia ja erilaisten vaikutteiden, kuten kulloistenkin menneisyyttä koskevien käsitysten ja näkemysten, muokkaamia. Siksi niihin tulee suhtautua lähteinä, jotka voivat kertoa enemmän muistelijoiden asenteista, ajattelutavoista ja käsityksistä kuin niin sanotuista kovista faktoista.[325] Toisaalta virolaisten pukeutumismuistojen merkityksellisyyttä puoltaa Alison Slaterin esittämä näkemys, jonka mukaan yksilön tavoittelemat tai tälle määrätyt muutokset elämäntyylissä tai identiteetissä heijastuvat muutoksiin liittyviin pukeutumismuistoihin tai ilmenevät niissä. Muistot voivat koskea vaatteen tuntua, hajua ja käyttöön liittyviä tuntemuksia ja kokemuksia ja ne voivat pysyä kantajansa muistoissa pitkään ja vaikuttaa tämän menneeseen, nykyiseen ja tulevaan identiteettiin.[326] Joka tapauksessa on ilmeistä, että virolaisten neuvostoaikaisella pukeutumistoiminnalla ja siihen liittyvillä muistoilla, tarinoilla ja näkemyksillä on ollut ja on tärkeä rooli virolaisten kansallisen identiteetin rakentamisessa ja ylläpitämisessä sekä kulttuurisessa muistissa.

Kuten luvussa 2.3. kävi ilmi, virolaisten pukeutumistoimintaan liittyvät muutokset, tavoitteet ja merkitykset heijastuvat myös *Puhdistus*-romaanin pukeutumiskuvauksissa. Varsinkin Ingelin − ja Aliiden vastakohtaisuuden − kautta kuvaukset vahvistavat näkemystä kauneuden, kauniin pukeutumisen sekä käsityöllisten ja muiden maatalouskulttuuriin liittyvien taitojen keskeisestä roolista virolaiskansallisen identiteetin ja kulttuurin osoittajana ja ylläpitäjänä. Näkemys virolaisten kauniista ja hienosta pukeutumisesta rinnastuu myös romaanin kuvauksiin koskien neuvostoajan erilaisia pukeutumistapoja: maskuliininen kolhoosipukeutuminen, venäläisten taitamaton tai erilainen pukeutuminen sekä niukkuudesta kertovat vaateapupaketit. Lisäksi pukeutumiskuvaus korostaa venäläisten tai neuvostovallan edustajien toimintaa virolaisnaisia alistavina ja pahoinpitelevinä pahantekijöinä. Siten *Puhdistus*-romaanissa virolaisten kansallinen, ideologinen ja kulttuurinen identiteetti sekä sen tuhoamisyritykset ruumiillistuvat ja kiteytyvät roolihenkilöiden ruumiissa ja pukeutumisessa.

---

[324] Mertelsmann 2012, 54–55.

[325] Mertelsmann 2012, 54–55.

[326] Slater 2014, 135–136.

4 Pukeutumisen, kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen ja historiallisen puvustuksen välisiä yhteyksiä

> "Ingel oli jättänyt kaiken hyvään järjestykseen, ottanut siivosti omat ja Lindan mekot valkoisesta kaapista ja sulkenut sen oven kunnolla, vaikka se oli hankala ja sitä piti aina työntää hitaasti ja samalla lujasti, ettei se avautuisi itsekseen. Ingel oli painanut ovea ikään kuin hänellä ei olisi ollut kiirettä ollenkaan."[327]

4.1 Tarkastelun lähtökohta

Virolaisten neuvostoaikaisen pukeutumistoiminnan on nähty olleen yhteiskunnallinen, kulttuurinen ja ruumiillistunut keino ylläpitää virolaista identiteettiä ja kulttuuria, erottautua muista kansallisuuksista sekä vastustaa neuvostojärjestelmää, mikä näkemys heijastuu myös Sofi Oksasen *Puhdistus*-tarinan kuvauksissa. *Puhdistus*-sovitusten puvustusten tarkastelun mielenkiintoinen lähtökohta on siten niiden yhteys arkitodellisuuden pukeutumiseen ja virolaisten pukeutumishistoriaan sekä sovitusten alkuperäistekstien pukeutumis-, ulkomuoto- ja taitokuvauksiin. Lähtökohtaa perustelee se, että tutkimuksen *Puhdistus*-sovitusten taiteelliset työryhmät ja esiintyjät hyödynsivät tietoa Viron yhteiskunnallisesta ja pukeutumishistoriasta valitsemallaan tavalla. Tämä on vaikuttanut siihen, miten puvustukset ovat rakentuneet ja miten ne osallistuivat sovitusten tarinan ja roolihenkilöiden rakentamiseen, ilmentämiseen ja tulkintaan. Lisäksi Oksasen *Puhdistus*-teosten henkilöhahmojen kuvaukset olivat yksi sovitusten tarinan, roolihenkilöiden ja puvustusten rakentamisen sekä sovitusten tarinan ja teemojen ilmentämisen lähtökohta. Romaanin tunnettuuden vuoksi kuvaukset ovat voineet vaikuttaa myös sovitusten ja puvustusten vastaanottoon.

Oleellista on myös se, minkälaisina käsitteinä, ilmiöinä ja tutkimuksen kohteina arkitodellisuuden pukeutuminen, kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus ja puvustus ymmärretään, sekä se, minkälaisista näkökulmista niitä on tarkoituksenmukaista tarkastella yhdessä (Kuva 4). Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen mukaan tarkka käsiteanalyysi varmistaa tutkimuksen luotettavuutta ja suhteuttaa tutkijan käsitteiden määrittelyä tutkittavien ja tutkimusyhteisön käsityksiin tutkittavasta ilmiöstä[328]. Lähtökohta on, että nämä pukeutumisen ilmenemismuodot hah-

[327] Oksanen 2008a, 190–191.

[328] Hirsjärvi & Hurme 2008, 187.

motetaan sekä prosessina että sen lopputuloksena. Prosessi voi laajimmillaan käsittää yksilön olemuksen rakentamisen ja muokkaamisen vaatetuksen, korujen, kampauksen sekä kehon muun muokkauksen, kuten ehostuksen, tatuointien tai lävistysten, avulla[329]. Siten prosessin lopputulos ymmärretään yksilön tietynlaisena olemuksena, joka on rakennettu edellä mainittujen elementtien avulla. Arkitodellisuuden pukeutumisen prosessi on pukeutujan tai jonkun muun henkilön suorittamaa (tavoitteellista) toimintaa. Vaatetuksen osalta se voi sisältää vaatteiden suunnittelua ja valmistamista tai valmiiden vaatteiden hyödyntämistä halutunlaisen olemuksen ja ulkomuodon saavuttamiseksi. Näyttämö- tai elokuvapuvustus on periaatteessa samankaltainen prosessi ja sen lopputulos, mutta se on yleensä pukusuunnittelijan vastuulla olevaa toimintaa, jossa rooliasuja suunnitellaan ja valmistetaan näyttämöesityksen tai elokuvan roolihenkilöille[330]. Vastaavasti kaunokirjalliset pukeutumiskuvaukset ovat samankaltaisia mutta kirjailijan luomia kirjallisia pukeutumisprosesseja tai niiden lopputuloksia[331]. Näihin kaikkiin prosesseihin ja lopputuloksiin liittyvät olennaisesti myös pukeutumisen ilmenemismuotojen erilaiset tavoitteet, tehtävät ja mahdollisuudet sekä kokemuksellisuus. Esimerkiksi historialliseen näyttämö- tai elokuvapuvustukseen voivat vaikuttaa erilaiset mahdollisuudet tai rajoitukset, jotka liittyvät historialliseen näyttämöesitykseen tai elokuvaan lajityyppinä.

Täten tutkimuksen *Puhdistus*-sovitusten puvustuksia tulee tarkastella peilaten niitä 1) Oksasen *Puhdistus*-teosten henkilöhahmojen kuvauksiin, 2) virolaisten lähi- ja pukeutumishistoriaan, 3) pukeutumista, näyttämö- ja elokuvapuvustuksia ja kaunokirjallisia pukeutumiskuvauksia koskevaan (tutkimus)tietoon sekä siihen, 4) minkälainen suhde sovitusten toteuttajilla, esiintyjillä ja katsojilla oli näihin tekijöihin. Keskeisenä mielenkiinnon kohteena on tällöin se, miten sovitusten puvustukset osallistuivat roolihahmojen rakentamiseen, ilmentämiseen ja tulkintaan sekä se, miten ne tässä tehtävässään viittasivat arkitodellisuuteen ja *Puhdistuksen* tarinamaailmaan ja hyödynsivät erilaista puvustukseen liittyvää tietoa. Vaikka aikaisemmin on tarkasteltu sitä, miten pukeutuminen eri ilmenemismuodoissaan toimii yksilöiden ilmentäjänä arkitodellisuudessa, teatterissa, elokuvassa tai kaunokirjallisuudessa[332], tämän tehtävän toteuttamista ei ole ilmeisesti tutkittu yhdistämällä nämä ilmenemismuodot samaan tarinaan pohjautuvien näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten tarkastelussa. Lisäksi *Puhdistus*-sovitusten puvustuksia tarkastellaan jatkumona Oksasen *Puhdistus*-teoksista puvustusten suunnitteluun, valmistamiseen, käyttöön ja vastaanottoon. Oletus on, että puvustusten merkitykset ja kokemuksellisuus kerrostuvat pukusuunnittelijan, muiden taiteellisen

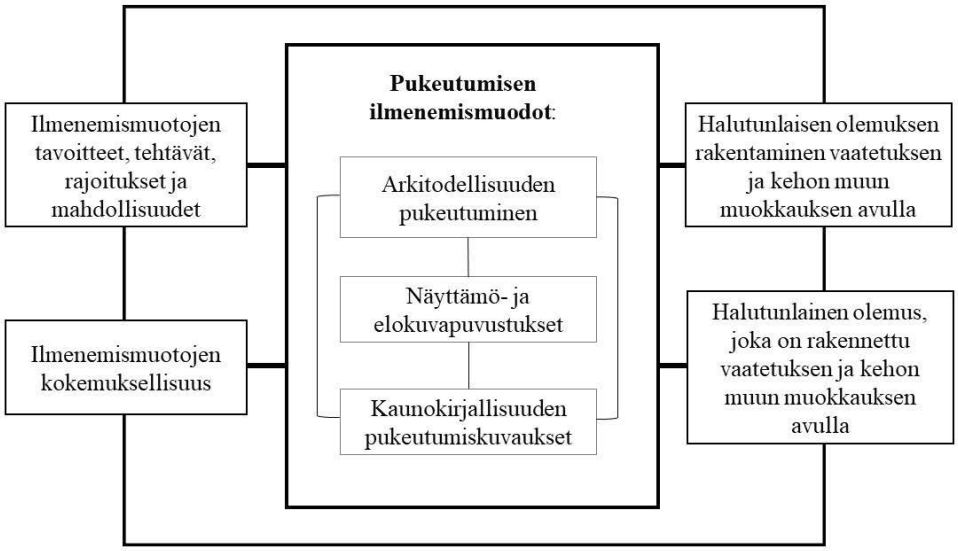
329 Koskennurmi-Sivonen 2003, 4; 2012, 6.

330 Esim. Cumming 2003; Ikonen & Oksanen-Lyytikäinen 2014; Kuhn & Westwell 2012, 97.

331 Esim. Kuhn & Carlson 2007a.

332 esim. Gaines 1990; Gatrell 2011; González & Bovone 2012; Joslin & Wardrop 2015a; Koskennurmi-Sivonen 2012b; Pavis 1998; Tseëlon 2012.

työryhmän jäsenten, esiintyjien sekä vastaanottajien näkemyksistä ja tulkinnoista. Tällaisen kokonaisuuden tarkastelua perustelee se, että kaikkien kerronnan muotojen ymmärtäminen ja tulkinta perustuvat sekä arkitodellisuutta koskeviin tietoihin että erilaisten kerronnallisten konventioiden ja koodien tuntemukseen ja ymmärtämiseen[333]. Nämä erilaiset pukeutumiseen liittyvät näkökulmat palvelevat siten tutkimuksen pyrkimystä hahmottaa ja ymmärtää sitä, millä tavoin *Puhdistus*-sovitusten puvustukset osallistuivat sovitusten tarinan ja henkilöhahmojen rakentamiseen, esittämiseen ja tulkintaan.



Kuva 4. Pukeutumisen eri ilmenemismuotojen tarkastelun näkökulmat.

Seuraavaksi luodaan katsaus arkitodellisuuden pukeutumisen, kaunokirjallisten pukeutumiskuvausten sekä historiallisten näyttämö- ja elokuvapuvustusten tehtäviin, tavoitteisiin ja mahdollisuuksiin lähinnä yksilöiden ilmentäjänä. Lisäksi tarkastellaan näiden pukeutumismuotojen välisiä yhteyksiä.

333 Bacon 2004, 14.

4.2 Pukeutuminen ja pukeutumiskuvaus yksilön ilmentäjinä

4.2.1 Arkitodellisuuden pukeutuminen

Arkitodellisuuden pukeutumisen tutkimukselle on ominaista, että se on monitieteistä ja pukeutumisesta ollaan kiinnostuneita erilaisten tutkimusteemojen kautta[334]. Pukeutumista on tarkasteltu vaatteiden suunnittelun ja valmistuksen näkökulmista mutta myös esimerkiksi taidehistorian, psykologian, sosiologian, kulttuurintutkimuksen, elokuvatutkimuksen, kirjallisuuden, filosofian, taloushistorian ja markkinoinnin tutkimuksen piirissä[335]. Myös käsityötieteessä pukeutumistutkimus on ollut parin viimeisen vuosikymmenen aikana aktiivista[336]. Lisäksi pukeutumisen tutkimus asettuu tutkimuskirjallisuudessa usein muodin tutkimuksen alle tai sen yhteyteen. Pukeutuminen ja muoti ovat kuitenkin toisiinsa kietoutuneita käsitteitä, joiden hierarkisointi tai erottaminen toisistaan on ongelmallista, eikä käsitteiden määritelmistä tai niiden välisistä yhteyksistä vallitse yksimielisyyttä.[337] Tässä tutkimuksessa muoti eri muodoissaan[338] asettuu osaksi arkitodellisuuden pukeutumista, sen yhdeksi osa-alueeksi. Muodin lisäksi arkitodellisuuden pukeutumisen erilaisia muotoja ovat pukeutumissääntöjen mukainen pukeutuminen, standardoitu pukeutuminen, johon ei vaadita pukeutumaan, mutta johon tietyssä tilanteessa yleensä pukeudutaan, klassinen pukeutuminen, johon muoti ei juuri vaikuta, rituaali- ja perinnepuvut sekä kantajansa oikeuksista, velvollisuuksista tai rajoituksista kertovat univormut [339].

Arkitodellisuuden pukeutumisen tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat pitkään olleet erilaiset pukeutumiseen liitetyt motiivit, tehtävät ja mahdollisuudet, joista on jo 1900-luvun alusta lähtien esitetty erilaisia käsityksiä ja luokitteluja[340]. Pukeutumisen keskeisiksi nähtyjä tehtäviä ja tavoitteita ovat suojautuminen, häveliäisyys ja peittäminen, häpeämättömyys ja viettelevyys, koristautuminen, kauneuden tai muun ominaisuuden korostaminen, esteettisen ilmaisun tuottama nautinto, naamioituminen, politiikkaan, uskontoon ja rituaaleihin liittyvät tehtävät sekä pukeutumiseen liittyvä kontrolli ja sen vastustaminen[341]. Pukeutuminen voi

334 Koskennurmi-Sivonen 2012a, 6.

335 Entwistle & Wilson 2001a, 1; Finkelstein 2012, xv.

336 Ks. esim. Kaipainen 2008; Koskennurmi-Sivonen 1998, 2012b; Koskennurmi-Sivonen & Raunio 2003; Luutonen 1997; Salo-Mattila 2009; Sipilä 2012; Uotila 1994, 1995.

337 Koskennurmi-Sivonen 2003, 1–16. Rocamora ja Smelik (2016a, 2) määrittelevät muodin ilmiöksi, joka käsittää myös pukeutumisen, ulkomuodon ja tyylin. Wilsonin (2003, 3) mukaan länsimaisissa yhteiskunnissa mitkään vaatteet eivät ole muodin ulkopuolella ja muoti asettaa ehdot kaikelle pukeutumiselle.

338 Crane (2000, 135) erottaa kolme toisiinsa kietoutunutta muodin luokkaa: luksusmuoti, teollinen muoti ja arkipäivän katumuoti.

339 Brach 2012, 51–53.

340 ks. esim. Koskennurmi-Sivonen 2012b.

341 esim. Barnard 1996, 49–71; Brach 2012, 53–54; Crane 2012; Koskennurmi-Sivonen 2012b.

myös osallistua ihmisen henkilökohtaisen ja yhteiskunnallisen identiteetin[342] ilmentämiseen. Tämä voi mahdollistaa yksilön erottautumisen tai samastumisen suhteessa johonkin yhteiskunnalliseen ryhmään, joka voi edustaa tiettyä yhteiskuntaluokkaa, ammattia, sukupuolta, etnisyyttä, uskontoa, poliittista ideologiaa, elämäntapaa tai alakulttuuria.[343] Yksilö voi siten ymmärtää ja määritellä itsensä suhteessa itseensä sekä sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen ympäristöönsä ja kulttuuriinsa pukeutumisen avulla[344]. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten virolaiset pyrkivät neuvostoaikana pitämään yllä virolaista identiteettiä ja kulttuuria ja erottautumaan muista Virossa asuneista kansallisuuksista pukeutumisen avulla.

Pukeutumisen tehtävät ja tavoitteet eivät kuitenkaan ole toisistaan riippumattomia vaan ne käyvät vuoropuhelua keskenään, ja pukeutumisella voi olla samanaikaisesti monta yhteistoiminnallista tehtävää tai motiivia[345]. Pukeutumiseen voi vaikuttaa esimerkiksi vallitseva muoti sekä erilaiset sosiaaliset säännöt, jotka rajoittavat pukeutumista ja ruumiin muokkausta vaatteiden avulla[346]. Pukeutuminen on siten sekä yksilön oman toiminnan että sosiaalisten tekijöiden aikaansaamaa lopputulos[347]. Toisaalta pukeutumiseen liitetyt merkitykset eivät ole yksiselitteisiä, vaan itseilmaisu ja kommunikaatio pukeutumisen avulla on monitulkintainen ja epäselvä prosessi, jossa osa pukijan viesteistä ja merkityksistä ymmärretään tavoitellulla tavalla mutta osa muuttuu vastaanotossa[348]. Tämä ilmeni neuvostoaikana Virossa esimerkiksi siten, että etnisten kuviointien käyttö pukeutumisessa oli monitulkintaista ja saattoi tavoitella ja tuottaa ristiriitaisia ja vastakkaisia merkityksiä[349]. Arkitodellisuuden pukeutumisen muotojen, motiivien ja tehtävien jaottelu on siten myös virolaisten pukeutumishistorian ja Oksasen *Puhdistus*-teosten

---

342 Identiteetti tarkoittaa tapoja, joilla yksilö ymmärtää ja määrittelee itsensä suhteessa itseensä, sosiaaliseen ympäristöönsä ja kulttuuriinsa (Saastamoinen 2006, 172). Henkilökohtainen identiteetti on yksilön käsitys itsestään ja sosiaalinen identiteetti tämän käsitys itsestään erilaisiin ryhmiin kuulumisen kautta, kuten äitinä, naisena tai tietyn ammatin tai yhteiskuntaluokan edustajana (Kuusela 2006, 46).

343 Samastuminen ja erottautuminen pukeutumisen avulla on ilmennyt mm. alempien yhteiskuntaluokkien pyrkimyksenä imitoida ylempien pukeutumista sosiaalisen nousun ja etuoikeuksien toivossa ja vastaavasti ylempien luokkien tarpeena omaksua uusi pukeutumistyyli erottautuakseen jälleen alemmista. Lisäksi historialliset ylellisyyslait ovat määränneet yksilön pukeutumaan yhteiskunnallisen asemansa mukaisesti. (Brach 2012, 48; Campbell 2012, 15; Crane 2012; González 2012, 25–30; Hancock, Johnson-Woods & Karaminas 2013, ix–xvi; Tseëlon 2012, 114, 119)

344 Saastamoinen 2006, 172.

345 ks. esim. Koskennurmi-Sivonen 2012a, 5–14.

346 Entwistle 2001, 45–49; Tseëlon 2012, 117–118.

347 Entwistle 2001, 55.

348 Tseëlon 2012, 112, 124–135. Pukeutujan aseman horjuminen merkitysten tärkeimpänä tuottajana rinnastuu Barthesin and Foucault'n esittämään näkemykseen "`tekijän kuolemasta´". Sen mukaan lukijan [pukeutumisen havaitsijan] rooli merkitysten luonnissa korostuu kirjailijan [pukijan] merkitysten sijaan. (Rocamora & Smelik 2016a, 9)

349 Virolaisille kuviointien käyttö oli neuvostovastaista toimintaa mutta stalinistisen ajattelun mukaan se kertoi kansalaisten osallistumisesta kommunismin rakentamiseen monikulttuurisessa Neuvostoliitossa (Kivimaa 2010b, 64–65; Komissarov 2012a, 61).

kerronnan tarkastelun kannalta tarkoituksenmukainen. Se hahmottaa pukeutumisen ja kirjallisten pukeutumiskuvausten kautta rakennettuja valta- ja merkityssuhteita, joita edustavat esimerkiksi neuvostovallan asettamat pukeutumisnormit ja niitä vastustanut virolaisten käsityöllinen pukeutumistoiminta.

Pukeutuminen ei kuitenkaan itsessään ja sellaisenaan ilmennä yksilön identiteettiä ja tuota merkityksiä vaan pikemminkin yksilön pukeutumisen ja ruumiin muodostama kokonaisuus sekä tapa, jolla yksilö kantaa vaatteitaan[350]. Pukeutuminen muodostaa keskeisen yhdyssiteen yksilön ruumiin ja identiteetin ilmaisun välille: puku verhoaa kehon sosiaalisilla merkityksillä ja keho on dynaaminen kenttä, joka antaa puvulle elämän ja täyteyden[351]. Siten yksilöiden yhteiskunnallista asemaa ilmennetään ja uusinnetaan myös ruumiillisen olemuksen ja hallinnan kautta; eri tavoilla kävellä, puhua, olla, elehtiä ja pukeutua[352]. Lisäksi pukeutumisen kautta kulttuuri muokkaa ja merkityksellistää kehoa peittämällä tai paljastamalla sitä eri tavoin[353]. Esimerkiksi naisen eroottisuuden ja viettelevyyden on nähty perustuvan siihen, että pukeutuminen paljastaa ja peittää eri osia naisen ruumiista eri aikoina[354]. Jalat ovat olleet naisen tarkasti varjeltu ruumiinosa, johon on liittynyt voimakas seksuaalinen lataus ja jota pidettiin 1920-luvulle asti säädyttömänä, kunnes 1960–1970-lukujen minimuoti paljasti sääret lähes kokonaan[355]. Pukeutumisen materiaalisuuden sekä kokemuksellisuuden ja ruumiillisuuden korostaminen ei kuitenkaan estä sen ymmärtämistä myös symbolisena toimintana, vaan pukeutumisen aineellinen, kokemuksellinen ja symbolinen puoli käyvät jatkuvasti neuvottelua ja vuoropuhelua keskenään[356].

Pukeutumisen fenomenologinen näkökulma eli se, miten pukeutuminen ilmenee sen valmistajalle, käyttäjälle tai muulle tarkastelijalle ja miten se koetaan[357], on kuitenkin saanut suhteellisen vähän huomiota osakseen pukeutumistutkimuksessa[358]. Joanne Entwistlen mukaan pukeutumisen ja ruumiin välinen suhde onkin

350 Bovone 2012, 73; Saastamoinen 2006, 173; Tseëlon 2012, 118.

351 Entwistle 2001, 36, 47.

352 Entwistle 2000a, 50–51.

353 Entwistle & Wilson 2001a, 5. Ks. myös esim. Rocamora & Smelik 2016a, 18.

354 Bruzzi & Church Gibson 2004, 120. Kirjoittajat viittaavat Flügelin (1930) ja Laverin (1969) esittämiin näkemyksiin.

355 Utrio 2001, 278–290.

356 Rocamora & Smelik 2016a, 2, 13.

357 Fenomenologinen tutkimus on kiinnostunut vaatteista sellaisina kuin ne ilmenevät valmistajalle, käyttäjälle tai muulle tarkastelijalle. Kiinnostuksen kohteena on esim. se, miten vaatteet koetaan ihmiselle ja ihmisruumiille ominaisessa maailmassa olemisessa. Pyrkimyksenä on hahmottaa syvällisiä kokemisen, ilmenemisen ja tietoisuuden lainalaisuuksia. Käytetyt käsitteet ja näkökulmat vaihtelevat fenomenologisten koulukuntien ja niiden edustajien mukaan. Suomessa esim. Uotila (1995) on soveltanut Merleau-Pontyn näkemyksiä pukeutumisen tarkastelussa. (Naukkarinen 2012, 21) Merleau-Pontyn mukaan koemme maailman ja ilmaisemme itseämme ruumiimme kautta (Rocamora & Smelik 2016a, 18).

358 Entwistle 2001, 46; Entwistle & Wilson 2001a, 4–5.

vielä epäselvä[359]. Esimerkiksi Susan Kaiser on kuitenkin jonkin verran tarkastellut ruumiillisuuden sosiaalista ja yhteiskunnallista merkitystä ja roolia suhteessa pukeutumisen merkityksiin[360]. Pukeutumisen tarkastelu fenomenologisessa kehyksessä tarkoittaa Entwistlen mukaan sitä, että pukeutumisen ymmärretään olevan myös ruumiillinen kokemus[361], joka vaikuttaa siihen ja kertoo siitä, miten koemme itsemme[362]. Jotta pukeutumista voidaan tarkastella sekä yhteiskunnallisena ja valtasuhteisiin liittyvänä ilmiönä että ruumiillisena kokemuksena ja tapana sopeutua maailmaan, Entwistle (2000b) ehdottaa käsitteelliseksi työkaluksi Pierre Bourdieun *habitusta*. Bourdieun mukaan yksilön eletty elämä ja tausta, kuten elinolot, sosiaalinen asema, sosiaaliset suhteet, pääomat, kasvatus ja koulutus, sisäistyvät ja ruumiillistuvat tämän habitukseksi, olemisen tavaksi ja suhteeksi maailmaan, joka toimii yksilön havaintojen, näkemysten ja toiminnan perustana[363]. Vaikka habitus ohjaa pukeutumaan tiettyjen pukeutumiskoodien mukaisesti, pukeutuminen todellistuu vasta pukeutumistoiminnan ja -kokemusten kautta. Lisäksi pukeutuminen tapahtuu tietyssä kontekstissa sekä pukeutumisjärjestelmän ja yksilön välisenä vuorovaikutuksena: järjestelmä tarjoaa tiettyjä pukeutumismahdollisuuksia, mutta lopulliset valinnat tehdään yksilön kokemusmaailmasta ja sosiaalisesta taustasta käsin ja niiden muokkaamana. Vuorovaikutuksen lopputulosta ei voi tietää etukäteen, sillä habitus mahdollistaa sopeutumisen olemassa oleviin pukeutumisolosuhteisiin. Habitus-käsitteen avulla voidaan myös ymmärtää, miten pukeutuminen on sukupuolittunutta ja miten sukupuolta toisinnetaan pukeutumisen avulla.[364]

Bourdieun määritelmän ja näkemyksen mukaisena käsitteenä habitus soveltuu hyvin myös virolaisten pukeutumistoiminnan tarkasteluun. Virolaisten ajatuksista liittyen pukeutumisen kokemuksellisuuteen ei ole ilmeisesti olemassa kattavaa tutkimustietoa. Voidaan kuitenkin olettaa, että virolaisten neuvostoaikaa edeltänyt pukeutumiskaanon ja habituksissa ruumiillistunut ja ilmennyt kulttuuripääoma[365], joita pyrittiin pitämään yllä neuvostoajan muuttuneissa olosuhteissa, auttoivat halutun kaltaisen pukeutumisen tavoittelussa esimerkiksi käsityöllisten taitojen

---

359 Entwistle 2001, 34.

360 Kaiser 1997, 97–143.

361 Pukeutuminen tuottaa tietynlaisen ruumiillisen olemuksen, olemisen tavan ja kokemuksen; esim. tapa kävellä korkokengillä ja sen tuottama olemus ja kokemus, tiukan korsetin tuottama tapa hengittää tai tapa kumartua lyhyessä hameessa (Entwistle 2000b, 344).

362 Entwistle 2001, 44. Ruumis on paikka mistä käsin havaitsemme, koemme, ymmärrämme ja hahmotamme maailman ja suhteemme siihen. Ruumiin kautta olemme, näyttäydymme ja ilmaisemme itseämme ja tulemme havaituiksi. (Entwistle 2001, 44).

363 Purhonen, Gronow, Heikkilä, Kahma, Rahkonen & Toikka 2014, 152.

364 Entwistle 2000b, 340–344.

365 Kulttuuripääoma on keskeinen yksilön luokka-aseman osoitin ja perusta. Pääoma omaksutaan kotona ja koulutuksen myötä ja se ilmenee tietynlaisina kulttuurisina makuina ja käytäntöinä. Tapa pukeutua ja maku ovat ruumiillistuneen kulttuuripääoman muotoja, jotka ilmenevät yksilön habituksesta. (Purhonen ym. 2014, 18).

avulla. Ajatusta tukee myös tämän tutkimuksen haastatteluiden kautta esiin tullut näkemys, jonka mukaan virolainen nainen pukeutuu aina siististi ja kauniisti[366]. On myös mahdollista, että rumiksi ja huonolaatuisiksi koettujen ja väärää ideologiaa edustaneiden neuvostovaatteiden käyttö on ollut joillekin virolaisille epätoivottu mielellinen ja ruumiillinen kokemus. Lisäksi virolaisnaisten neuvostoaikainen pukeutuminen voidaan nähdä sukupuolittuneena ja etnistyneenä toimintana, kun sen avulla pyrittiin ylläpitämään virolaista identiteettiä ja erottautumaan muista Neuvostoliiton kansallisuuksista. Kirsten Stirlingin mukaan yksi ilmeisin, visuaalisin ja eurooppalaiseen traditioon juurtunut tapa sukupuolittaa kansa tai valtio onkin esittää se naisena. Tällainen esittämistapa voi toisaalta estää näkemästä naisten yhteiskunnallisen ja poliittisen aseman heikkouden.[367] Naiseuden ja kansan kytkeytyminen toisiinsa sekä naisten haavoittuvuus tulevat toisaalta esiin siinä, miten naisiin kohdistuvan väkivallan nähdään symboloivan koko kansan nöyryyttämistä. Johanna Valeniuksen mukaan nöyryytys voi todellisten tekojen lisäksi tulla ilmi myös erilaisessa kansallisessa kuvastossa.[368] Sofi Oksasen *Puhdistus*-tarina on ollut viime vuosina yksi väylä tuoda esiin sekä naiskauneuden ja kauniin pukeutumisen roolia virolaiskansallisen identiteetin ja kulttuurin osoittajana että naisen − ja pienten kansojen − haavoittuvuutta ja häväisyä kriisitilanteissa.

4.2.2 Kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus

Kuten *Puhdistus*-näytelmä ja -romaani osoittavat, arkitodellisuuden pukeutuminen tehtävineen ja tavoitteineen voi heijastua myös kaunokirjallisuuden henkilöhahmojen ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukseen. Kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus voi kuitenkin olla valikoivaa tuomalla esiin tiettyjä asioita ja jättämällä toisia mainitsematta[369], kun taas arkitodellisuuden pukeutuminen yksilöiden valitsemana vaatetuksena on usein muiden havaittavissa ja tulkittavissa kokonaisuudessaan. Tästä ilmenemiserosta huolimatta pukeutumiskuvaus voi pukeutumisen tavoin toimia ja vaikuttaa lukijaan tukemalla henkilöhahmojen ilmentämistä ja luonnehdintaa, toimimalla kerronnallisena elementtinä, luomalla visuaalisia tuokiokuvia sekä sisältämällä esteettisiä, yhteiskunnallisia tai muita näkemyksiä ja merkityksiä[370]. Esimerkiksi kirjailija Henry Jamesin teoksissa pukeutuminen osallistuu tarinankerrontaan pukeutumiskuvausten symbolisen ja temaattisen käytön

366 JR; HV. Jotkut *Puhdistus*-elokuvassa mukana olleet virolaiset olivat närkästyneet siitä, että päänaisnäyttelijät olivat joissakin kohtauksissa likaisia tai likaisissa tai rikkinäisissä vaatteissa (LB, AV).

367 Stirling 2008, 11.

368 Valenius 2004, 46–48.

369 Hughes 2001, 6.

370 Harvey 2012, 19; Kuhn & Carlson 2007a, 1.

sekä realistisen hyödyntämisen kautta, jolloin se sijoittaa henkilöhahmot yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiinsa[371]. Jamesin romaaneista on myös tehty elokuva- ja televisiosovituksia, joissa puvustus on ollut yksi sovitusten suosion syy ja ihailun kohde[372]. Joidenkin kaunokirjallisten teosten tapahtumat ja tarina voivat jopa perustuva pukeutumiseen tai vaatetukseen[373].

Cynthia Kuhnin ja Cindy Carlsonin mukaan pukeutumiskuvauksella on myös ollut eri aikoina erilaisia tavoitteita tai tehtäviä, jotka ovat heijastaneet arkitodellisuuden pukeutumiseen liittyneitä teemoja tai kysymyksiä, kuten pukijan persoonan ja identiteetin ilmentämistä pukeutumisen avulla[374]. Lisäksi ajatus, jonka mukaan muoti on todellisen tasa-arvon vihollinen, korostui 1800-luvun sosialististen ja liberaalien ajattelijoiden kaunokirjallisissa, poliittisissa ja teoreettisissa kirjoituksissa[375]. Thomas More oli tosin tarkastellut aihepiiriä jo 1500-luvulla teoksessaan *Utopia* (1516)[376]. Esimerkiksi William Morrisin sosialistista utopiaa edustavassa romaanissa *News from Nowhere* (1891) kaunis, yksinkertainen ja toiminnallinen pukeutuminen on osa sosialistisen yhteiskunnan ja maailman iloja, ja pukeutuminen toimii vapauden, tasa-arvoisuuden ja veljeyden symbolina. Wanda Campbellin mukaan pukeutumisella onkin aina ollut tärkeä symbolinen rooli utopia- ja dystopiakirjallisuudessa.[377] Kirjallisuudessa esitettyjä sosialistisia pukeutumisnäkemyksiä pyrittiin myös konkretisoimaan, kun lokakuun vallankumouksen jälkeen bolsevikit halusivat utopistien innoittamina hylätä vallankumousta edeltäneen pukeutumisen ja korvata sen tasa-arvoisella ja utilitaristisella pukeutumisella, jota Djurdja Bartlett kutsuu utopistiseksi[378]. Nämä ja muut sosialistiseen pukeutumiseen ja muotiin liittyneet näkemykset tulivat muokkaamaan myös virolaisten pukeutumistoimintaa ja -todellisuutta neuvostoajan myötä.

---

371 Hughes 2001, 4.

372 Hughes 2001, 2.

373 Tällainen teos on esim. Nikolai Gogolin novelli *Päällystakki*. (Hughes 2010)

374 Kuvaukset voivat kertoa esim. henkilöhahmon yhteiskunnallisesta asemasta tai salata sen; ilmentää henkilöhahmon persoonaa; tarkastella pukeutumiseen liittyviä moraalikysymyksiä; kyseenalaistaa patriarkaalista järjestystä ja vallitsevia sukupuolirooleja; ilmentää sukupuoli-identiteetin epävakautta tai kapinoida vallalla olevia rotuun, sukupuoleen tai yhteiskuntaluokkaan liittyviä näkemyksiä. (Kuhn & Carlson 2007a, 3–10) Cardon (2016) on tarkastellut sitä, miten 1900-luvun amerikkalaiskirjailijat, kuten F. Scott Fitzgerald ja Ernest Hemingway, ovat hyödyntäneet pukeutumiskuvausta teostensa henkilöhahmojen identiteetin tai sosiaalisen nousun ilmentäjänä.

375 Bartlett 2010b.

376 Bartlett 2010b. Thomas More seuraajineen kannatti ajatusta, jonka mukaan rationaalisissa ja onnellisissa yhteiskunnissa ihmisten välillä on eroa pukeutumissa vain sukupuolen ja siviilisäädyn suhteen. Muuten ihmisillä tuli olla yksi samankaltainen, mutta miellyttävän näköinen asu. (Bartlett 2010b)

377 Campbell 2007, 107–110. Myös esim. Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* (1986) edustaa Morrisin teoksen kaltaista utopiakirjallisuutta (Campbell 2007, 107).

378 Bartlett 2010a, 2010b. Muita pukeutumisen ilmenemismuotoja olivat 1930-luvulta 1980-luvun loppuun asti vallalla ollut sosialistinen muoti, joka oli pääosin kuvitteellista, sekä arkimuoti, eli vaatteet, joita tavalliset neuvostokansalaiset hankkivat ja valmistivat erilaisin laillisin ja laittomin keinoin (Bartlett 2010a, 2010b).

Kaunokirjallisten teosten pukeutumiskuvausten tarkastelu voi siten auttaa syvällisemmin ymmärtämään esimerkiksi teosten kontekstia tai joissain tapauksissa jopa haastamaan niiden perinteistä lukutapaa ja tulkintaa[379]. Toisaalta on mahdollista, että pukeutumiskuvauksen merkitykset jäävät epäselviksi, jos niiden yhteys arkitodellisuuden pukeutumiseen on lukijalle vieras. *Puhdistus*-romaanin kohdalla sen runsas pukeutumiskuvaus osallistuu roolihahmojen ominaisuuksien ja tarinan sekä historiallisten olosuhteiden kerrontaan sekä luo niihin liitettyjä merkityksiä. On kuitenkin mahdollista, että suomalaislukija ei yhtä vahvasti yhdistä esimerkiksi Ingelin taito- ja pukeutumiskuvauksia virolaiskansallisen kulttuurin vaalimispyrkimyksiin tai virolaisten esteettiseen vastarintaan kuin sellainen lukija, jolle ne ovat tuttuja tai omakohtaisia asioita. Kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvauksia on kuitenkin tutkittu selvästi vähemmän kuin arkitodellisuuden pukeutumista, ja ilmeisesti varsinkin sen kannalta, minkälainen kokemus pukeutuminen ja vaatteet ovat teosten henkilöhahmoille tai toisaalta niiden kuvaus lukijoille.

Myös fysionominen ajattelu ja kaunokirjallisuus kuvauksineen ovat Sibylle Baumbachin mukaan jo antiikin ajoista lähtien liittyneet kiinteästi toisiinsa ja niiden välillä on vallinnut ja vallitsee vuorovaikutussuhde[380]. Fysionomisen näkemyksen mukaan yksilön kasvot ja fyysinen ulkomuoto kertovat tämän luonteesta, persoonasta ja moraalista. Näkemykseen on Juliet McMasterin mukaan liittynyt kahden vastakkaisen ajatuksen samanaikainen hyväksyminen: tiedämme, että arvioimme toisiamme ulkonäön perusteella, mutta samaan aikaan käskemme itseämme olemaan tekemättä niin.[381] Tseëlonin mukaan merkittävä osa ulkonäkötutkimuksesta on kuitenkin vahvistanut näkemyksen, jonka mukaan yksilön kauneuden ajatellaan kertovan myös tämän persoonan kauneudesta ja hyvyydestä tai muista hyvistä ominaisuuksista sekä liittyvän suosittuuteen ja sosiaaliseen valtaan. Naisia myös arvioidaan ja kohdellaan ulkonäön perusteella miehiä ankarammin.[382] Myös kaunokirjallisuuden ulkomuotokuvaukset turvautuvat ja perustuvat näkemykseen ihmisruumiin luettavuudesta, sillä ne määrittävät ja merkityksellistävät henkilöhahmoja näiden ulkoisen olemuksen kautta[383]. Fysionominen näkemys tai ote onkin ollut ja on kirjailijoille kätevä, sillä henkilöhahmon sisäistä maailmaa ja henkistä tilaa voidaan kuvata ja ilmentää myös ulkomuodon ja visuaalisten merkkien avulla[384]. Toisaalta Graeme Tytlerin mukaan fysionomista näkemystä on hyödynnetty kaunokirjallisuudessa eri tavoin; kritiikittömästi ja todenmukaisena ilmiönä tai ironisesti, ristiriitaisesti ja näkemystä vastustaen[385]. Joka

379 Kuhn & Carlson 2007a, 3.
380 Baumbach 2008, 43.
381 McMaster 2004, 43–44.
382 Tseëlon 1992, 296.
383 Baumbach 2008, 43.
384 McMaster 2004, 67.
385 Tytler 1982, 318, myös esim. Barbieri 2017, 181.

tapauksessa myös Sofi Oksanen on soveltanut fysionomista näkemystä *Puhdistus*-romaanissa rakentaessaan romaanin henkilöhahmoja ja näiden välisiä eroja ulkoisen olemuksen sekä siihen kietoutuvien taitojen ja pukeutumisen kautta.

Kaiken kaikkiaan arkitodellisuuden pukeutumisen ja kaunokirjallisten pukeutumis- ja ulkomuotokuvausten tarkastelu ja rinnastaminen Viron pukeutumishistoriaan ja Oksasen *Puhdistus*-teosten kuvauksiin tuo esiin pukeutumisen ja ulkomuodon keskeistä roolia yksilöiden ja kansakuntien ilmentämiskeinona. Lisäksi pukeutuminen ilmenee mielellisenä ja ruumiillisena kokemuksena ja olemisena mutta myös poliittisena ja ideologisena vallan välineenä, jonka avulla yksilöiden ja kansojen toimintaa ja itseilmaisua pyritään vahvistamaan tai rajoittamaan. Seuraavaksi tarkastellaan niitä tekijöitä, jotka voivat vaikuttaa siihen, miten arkitodellisuuden pukeutuminen ja kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvaus osallistuvat historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten rakentamiseen, käyttöön ja tulkintaan ja miten ne voivat ilmetä puvustuksissa.

4.3 Historiallisen näyttämö- tai elokuvasovituksen puvustus roolihenkilön ilmentäjänä

Tutkimuksen *Puhdistus*-sovitukset kertovat Viron lähimenneisyyden tapahtumista ja niiden voi olettaa osoittavan historiallisuuttaan kullekin lajityypille ominaisten sekä taiteellisten työryhmien valitsemien keinojen avulla, joista yksi on puvustus. Kun halutaan selvittää sitä, miten puvustukset rakentuvat, toimivat ja tulkitaan osana historiallisia näyttämö- ja elokuvasovituksia, niitä joudutaan tarkastelemaan eri näkökulmista. Näkökulmia ovat sovitusten ja puvustusten *historiallisuus*, alkuperäistekstin *sovittaminen* näyttämölle tai elokuvaksi, näyttämö- ja elokuvasovitusten *erot ja yhtäläisyydet* ja puvustuksen *tehtävät* osana sovituksia, sovitusten *kulttuurienvälisyys* ja *taiteellisten työryhmien* työskentely sekä *vastaanoton* prosessi. Näkökulmat eivät ole irrallisia vaan limittyvät esimerkiksi historiallisuuden ja sovittamisen osalta siten, että *Puhdistus*-sovitusten tekijöillä on voinut olla hyödynnettyä tietoa virolaisten pukeutumisesta sekä *Puhdistus*-romaanin että pukeutumishistoriallisen tiedon kautta. Näkökulmien tarkastelun lähtökohta on siten se, että vaikka historiallinen puvustus voidaan arkitodellisuuden pukeutumisen tavoin ymmärtää materiaalisina ja symbolisina tuotteina sekä ruumiillisena ja mielellisenä kokemuksena ja vaikka sillä voi olla samankaltaisia tehtäviä ja tavoitteita kuin pukeutumisella, puvustus rakentuu, toimii ja vastaanotetaan eri tavoin kuin pukeutuminen.

Puhdistus-sovitusten historiallisuuden näkökulmasta on ensisijaisesti kiinnostavaa se, miten niiden puvustukset viittasivat arkitodellisuuteen ja siellä ilmenneeseen pukeutumiseen: millä tavoin pukeutuminen edellä esiteltyine muotoineen, tehtävineen ja toimintoineen sekä Viron lähi- ja pukeutumishistoriaan liittyvä tieto

vaikuttivat ja ilmenivät puvustusten suunnittelussa, käytössä ja vastaanotossa[386]. Puvustuksella voi olla samoja muotoja ja tehtäviä kuin arkitodellisuuden pukeutumisella, mutta näyttämöesityksen tai elokuvan näyttämöllepanon kiinteänä osana[387] sen ensisijainen tehtävä on teoksen roolihahmojen ilmentäminen, tarinankerronta sekä teoksen teemojen esiintuominen ja käsittely[388]. Toisaalta puvustuksella voi olla myös sellaisia tehtäviä, joita arkipukeutumisella ei tavallisesti ole. Se voi esimerkiksi ylittää ilmaisullisen ja kerronnallisen tehtävänsä ja toimia itsenäisenä esteettisenä ja huomiota herättävänä luomuksena[389] tai sen tehtävät voivat liittyä näyttämön (tai elokuvan) merkkien vaihdettavuuteen tai monikäyttöisyyteen[390].

Sovittamisen näkökulmasta mielenkiintoista on se, millä tavoin Oksasen *Puhdistus*-teosten ulkomuoto-, pukeutumis- ja toimintakuvauksia hyödynnettiin ja konkretisoitiin sovitusten puvustuksissa ja miten ne vaikuttivat puvustusten käyttöön ja vastaanottoon. Mielenkiintoista on esimerkiksi se, miten *Puhdistus*-romaanin pukeutumiskuvaukset, jotka viittaavat Viron yhteiskunnassa ja virolaisten pukeutumisessa tapahtuneisiin muutoksiin, omaksuttiin ja ilmenivät sovitusten puvustusten suunnittelussa, käytössä tai vastaanotossa, kun tämä jatkumo syntyi ja tapahtui pääosin suomalaisvoimin. Lisäksi selvitetään niitä historialliselle näyttämö- tai elokuvasovitukselle ominaisia tekijöitä, jotka ohjaavat puvustuksen muodostumista, käyttöä ja vastaanottoa.

4.3.1 Historialliset näyttämö- ja elokuvapuvustukset

Näyttämö- ja elokuvapuvustuksiin keskeisesti vaikuttava tekijä on puvustettavien teosten ilmaisumuoto ja esittämistapa lajityyppeineen ja olosuhteineen. Teatterin-

[386] Historiallisen puvustuksen suunnittelu vaatii tutustumista ko. aikakautta koskevaan kuvalliseen ja kirjalliseen materiaaliin ja joskus myös historiallisiin kankaisiin ja vaatteisiin (esim. Frayling 2012, 242; Maeder 2012, 128–129).

[387] Puvustus on johdonmukainen ja yhtenäinen osa elokuvan tai näyttämöesityksen näyttämöllepanoa (Barbieri 2017, 169; Bordwell & Thompson 1997, 170–171, 189; Pavis 1998, 81; Tandefelt 1986, 42).

[388] Berry 2000, 52; Bordwell & Thompson 1997, 170–171, 189; Bruzzi 2013, 397; Church Gibson & Jeffers McDonald 2012; Gaines 1990, 181–182; Hannah 2014, 17; Hayward 2008, 230; Howard 2002, 93–94; Lublin 2011, 2; Pantouvaki 2010b, 109–110; Pavis 1998, 80–81; Tandefelt 1986, 43; Uotila 1995, 57, 65; Wyles 2013, 181–198.

[389] Berry 2000, 52; Church Gibson & Jeffers McDonald 2012, 306–310; Pavis 1998, 81. Näyttämöpuvun käytössä on ollut vuorottelua sen suhteen, onko sitä hyödynnetty roolihenkilöiden ilmentämiseen vai onko se nähty autonomisena esteettisenä toimintana. Usein pukua on käytetty roolihenkilön ilmentämiseen ilman omaa esteettistä arvoa (Pavis 1998, 81). Barthesin (1979, 44) mukaan puvustuksen itseisarvoinen kauneus, joka ei ilmennä näytelmän sisältöä, tarkoitusta ja merkityksiä, ei kuulu puvustuksen tehtäviin.

[390] Merkkien vaihdettavuus: sama merkitys voidaan tuoda ilmi erilaisten näyttämön keinojen avulla, kuten sanallisesti, näyttelijäntyöllisesti tai puvustuksella (Aston & Savona 1991, 101; Elam 2002, 7–8). Merkin monikäyttöisyys tai muuntuvuus: sama merkki voi välittää eri merkityksiä; tuoli voi olla tuoli tai esim. vuori (esim. Christilles 2007, 42).

tutkija Patrice Pavis´n mukaan draaman lajityypit ohjaavat ymmärtämään niitä tapoja ja sääntöjä, jotka määrittävät kutakin lajityyppiä ja siihen lukeutuvia esityksiä. Vaikka draaman lajityyppien tiukka määrittely ei ole tarkoituksenmukaista, katsoja voi niiden perusteella hahmottaa esimerkiksi näyttämöesityksen realistisuutta ja suhdetta teatterin ulkopuoliseen todellisuuteen. Toisaalta kukin näyttämöesitys on sekä lajityyppinsä mukainen että siitä jollain tavalla poikkeava toteutus.[391] Myös elokuvan lajityypit perustuvat elokuvantekijöiden ja yleisön väliseen sopimukseen sekä kullekin lajityypille ominaisiin tapoihin, sääntöihin ja käytäntöihin, jotka toistuvat elokuvasta toiseen ja joiden avulla elokuva voi kommunikoida katsojien kanssa nopeasti ja tehokkaasti[392].

Vaikka historiallinen draama on monipuolinen lajityyppi ja historiallisen draaman käsitettä käytetään teatterin piirissä usein sattumanvaraisesti, yksi tapa määritellä lajityyppi on jakaa se historiallisiin näytelmiin, joissa historialliset tapahtumat ovat osa näytelmän tarkastelemaa tematiikkaa, sekä historiallisiin pukudraamoihin, jotka hyödyntävät historiaa ja aikakauden tunnusmerkkejä vahvistamaan esityksen melodramaattista tarinaa[393]. Vaikka jaottelu ei ole täsmällinen, se on Melissa Gibsonin mukaan luonut perustan historiallisen näytelmän kaanonille, johon on hyväksytty tiettyjä näytelmiä ja joka usein torjuu kaupallisesti menestyvät pukudraamat[394]. Freddie Rokem näkee historialliset teatteriesitykset menneisyyden tapahtumien esteettisinä sovituksina tai kertauksina[395]. Määrittelyt eivät sellaisinaan rinnastu oopperan lajityyppeihin[396], mutta koska *Puhdistus*-ooppera käsitteli Viron lähihistorian tapahtumia, myös se määrittyy historialliseksi näyttämöesitykseksi. Lisäksi Kansallisoopperan esitys rakennettiin ilman tarkkaa tietoa musiikista ja se ohjattiin näytelmän tavoin[397], mikä tuo sitä lähemmäksi puheteatteria. *Puhdistuksen* näytelmä- ja oopperasovitusten puvustuksia voi siten tarkastella historiallisen näyttämöesityksen näkökulmasta.

Siihen, miten ooppera tai näytelmä kertoo historiallisista tapahtumista tai ihmisistä, voi vaikuttaa myös se, onko kyseessä kantaesitys vai klassikko, sekä se, kuinka merkityksellinen esityksen aihepiiri on ja liittyykö sen käsittelyyn halu esittää uusi näkemys menneisyyden tapahtumista. Useat menneisyyteen sijoittu-

391 Pavis 1998, 158–159.

392 Bordwell & Thompson 1997, 53. Konventioita ovat mm. tietynlainen juoni ja tunnusomaiset elokuvalliset keinot (Bordwell & Thompson 1997, 53).

393 Gibson 2005: *Historical drama*; Rokem 2000, 12.

394 Gibson 2005: *Historical drama*.

395 Rokem 2000, 6.

396 Oopperan genrejä ovat opera verismo, opera seria, ballad opera, grand opera, opera buffa, operetta ja singspiel (Fisher 2005). Opera verismolla ja opera serialla on joitain yhteisiä piirteitä historiallisen draaman kanssa.

397 TP. Lisäksi oopperan historia on kietoutunut puheteatterin historiaan ja varhainen ooppera hyödynsi ja jatkoi puheteatterin näyttämöllepanoa (Savage 1994, 364–365).

vat klassikko-oopperat ovat katsojille tuttuja, ja ohjaajien on keksittävä tapoja elävöittää niitä ja tuoda niihin jotain uutta[398]. Myös historiallisen klassikkonäytelmän päivitys voi olla hyvä tapa tulkita se uudella tavalla[399]. Tällöin myös puvustus voi irtaantua historiallisesta realismista voidakseen esimerkiksi vaikuttaa emotionaalisesti katsojiin[400]. Pirkko Kosken mukaan suurimuotoiset historialliset näytelmät on kuitenkin useimmiten toteutettu perinteiseen tyyliin myös silloin, kun ne osallistuvat menneisyyden yhteiskunnalliseen uudelleenarviointiin[401]. Se, että näytelmäesitys esittää uuden väitteen historiasta, edellyttääkin Hannu Harjun mukaan siltä uskottavuutta, mikä tarkoittaa myös sitä, että puvustus on historiallisesti uskottava[402]. Yksi esimerkki historiallisen näyttämöesityksen irtaantumisesta perinteisestä esittämistavasta on Kansallisteatterissa 2007–2010 esitetty Kristian Smedsin ohjaus Väinö Linnan romaanista *Tuntematon sotilas*, jonka poikkeava näyttämöllepano ja sisällölliset valinnat herättivät keskustelua[403]. Koska tähän tutkimukseen valitut esitykset olivat *Puhdistuksen* ensimmäiset näytelmä- ja oopperasovitukset ja ensin esitetty näytelmä toi suomalaisille esiin uusia näkökulmia Viron historiaan, ne eivät todennäköisesti voineet suhtautua puvustuksen historialliseen realistisuuteen yhtä vapaasti kuin, jos kyseessä olisi ollut jo usein esitetty ooppera tai näytelmä.

Historiallisina näytelmäelokuvina pidetään menneisyyteen sijoittuvia elokuvia, jotka kuvaavat oikeita historiallisia henkilöitä historiallisessa kontekstissaan tai käsittelevät todellisia menneisyyden tapahtumia. Historiallinen elokuva osoittaa historiallisuutensa ja luo historiallista todellisuuden tuntua ilmaisemalla tarkasti tapahtuma-ajan esimerkiksi tekstien tai kertojaäänen avulla tai visuaalisten vihjeiden tai viitteiden, kuten puvustuksen avulla.[404] Hayden Whiten mukaan historiallinen elokuva käsittelee ja esittää historiallisia tapahtumia kuten historiankirjoitus eli tiivistäen, rajaten ja käyttäen symboleja, ja se voi olla yhtä analysoiva ja realistinen esitys historiallisista tapahtumista kuin kirjallinen esitys[405]. Vakava ja totuudenmukainen historiallinen elokuva onkin nähty elokuvateollisuuden laatutuotteena[406]. Lisäksi elokuvallinen historiallisuus rakentuu audiovisuaalisen

398 Williams 2003.

399 Mudford 2000, 106.

400 Harju 1991, 27.

401 Koski 2010, 425.

402 Harju 1991, 28. Harju viittaa Heikki Ylikankaan näytelmään *Tie talvisotaan*, jota esitettiin Kansallisteatterissa 1988–1991 (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018c).

403 Koski 2010, 425; Pajunen 2017; Pajunen & Korsberg 2017. Ennen Smedsin ohjausta *Tuntematon sotilas* oli esitetty näyttämöllä useita kertoja 1960-luvulta lähtien (Pajunen & Korsberg 2017, 3).

404 Chapman 2005, 2, 4; Harper 1998, 110; Higson 2012, 623; Landy 1991, 53; Salmi 1993, 214, 232–234.

405 White 1988, 1194, 1196.

406 Harper 1994, 8, 13, 64–66, Lehtisalon (2011a, 35) mukaan.

kerronnan tyylikeinojen avulla[407]. Historiallinen elokuva ei kuitenkaan välttämättä vaadi tietynlaista ikonografiaa tai kerronnallista rakennetta ja tematiikkaa[408]. Toisaalta elokuvan lajityypit tulee ymmärtää osittain päällekkäisinä kategorioina, ja historiallinen elokuva voi käsittää myös muun lajityypin elokuvia, kuten puku- tai perintöelokuvia, jos ne osoittavat historiallisuutensa[409].

Robert Rosenstonen mukaan historiallinen elokuva suhtautuu historialliseen tietoon kuitenkin yleensä väljemmin kuin historiallinen dokumentti. Se voi esimerkiksi hyödyntää yleispätevää, mutta havainnollista historiallista kuvastoa, joka ei täsmällisesti liity siihen todellisuuteen tai tapahtumapaikkoihin, joita elokuva väittää kuvaavansa.[410] Tällaisen kuvaston käyttö korostaa ajatusta, jonka mukaan historiallinen elokuva on ymmärrettävä omanlaisenaan kuvauksena menneisyydestä. Kuvauksessa on keskeisintä intensiteetti, näkemykset, aistiminen ja tunteet sekä sen osoittaminen, miten tapahtumat vaikuttavat yksilöiden elämään menneisyydessä ja nyt, ei niinkään historialliset tosiasiat. Ilmaistakseen menneisyyden merkitystä, elokuvat luovat siten sopivia ja tarkoituksenmukaisia roolihahmoja, tilanteita, kuvastoja ja metaforia.[411] Richard Francaviglian mukaan kaksi vastakkaista voimaa mitteleekin historiallisessa elokuvassa: tarve kertoa menneisyyden tapahtumista sekä siitä, miten tapahtumat ovat vaikuttaneet ihmisiin. Elokuvan emotionaalinen tavoite vaikuttaa vähintään yhtä paljon siihen, miten menneisyyttä kuvataan ja käsitellään elokuvassa, kuin sen tiedollinen tavoite.[412]

Moni tunnettu historiallinen elokuva on myös romaanisovitus, jolloin sen juoni ja roolihenkilöt ovat jo olemassa ja kirjailija on jo tehnyt tutkimustyötä tarinan sijoittamiseksi menneisyyteen[413]. Usein elokuvan tekijöiden on kuitenkin hankittava lisää historiatietoa voidakseen esimerkiksi löytää tarinaan sellaisen näkökulman, että se voidaan kertoa elokuvallisin keinoin tai jotta elokuvaan voidaan luoda

---

407 Keinoja ovat mm. kuvakoko, kameran liike, leikkaus, montaasi ja musiikki. Esim. suuri mittakaava on jonkinlainen historiallisuuden metafora (Salmi 1993, 214–234).

408 Salmi 1993, 214.

409 Higson 2012, 623; Landy 1991, 53–54; Salmi 1993, 214–215. Pukuelokuvaa luonnehtii väljempi suhde historiaan, vaikka puvustuksessa voidaan pyrkiä realistisuuteen (Kuhn & Westwell 2012, 97–98). Robén mukaan varhaiset amerikkalaiset vasemmistolaiset elokuvakriitikot tekivät eron historiallisen elokuvan ja pukuelokuvan välille. Eronteon perustana oli mm. C. Dreyerin mykkäelokuva *The Passion of Joan of Arc* (1928). Kriitikko H.A. Potamkin määritteli elokuvan historialliseksi elokuvaksi mutta ei pukuelokuvaksi, sillä se ei ollut kaunis spektaakkeli vaan ankara elokuva, jonka visuaalisuus ja päähenkilö kietoutuvat sen keskeisen teeman, Jumalalle omistautumisen, ympärille. (Robé 2009, 71–72).

410 Rosenstone 1995, 7.

411 Rosenstone 1995, 7.

412 Francaviglia 2007, 53.

413 Näin on toiminut myös Oksanen *Puhdistus*-teostensa kanssa (ks. esim. Oksanen 2013).

historiallisesti uskottava sekä dramaturgisesti luonteva ja tehokas miljöö ja lavastus.[414] Samat tarpeet, tavoitteet ja kriteerit voi osoittaa myös elokuvan puvustukselle sekä historiallisille näyttämöesityksille puvustuksineen.

Historiallisen elokuvan määritelmiin tuntuu sisältyvän jonkin verran selvempi vaade osoittaa teoksen historiallisuus ja sijoittuminen tiettyyn menneisyyden aikakauteen kuin historiallisen näyttämöesityksen määritelmiin. Toisaalta varsin yleisesti jaettu näkemys on, että sekä historiallinen elokuva että näyttämöesitys ovat oman tuotantoaikansa kulttuurisia ja poliittisia tuotteita. Tällöin ne heijastavat kulloisenkin ajan arvoja sekä elokuvan tai näyttämöesityksen tekijöiden ja katsojien sekä historiantutkimuksen suhdetta historiaan, jota esimerkiksi maailmankatsomus ja ideologiat muovaavat.[415] Historiallista elokuvaa tulisikin arvioida sen perusteella, miten se kertoo menneisyydestä omien esittämiskonventioidensa kautta ja mitkä tekijät kunakin aikana vaikuttavat näyttämöllepanoon liittyviin ratkaisuihin ja keinoihin[416]. Näkemyksen voi katsoa pätevän hyvin myös näyttämöesityksiin. Lisäksi, koska historiallisuuteen ja kauneuteen liittyvät käsitykset muuttuvat ajan myötä, historiallinen näyttämöesitys tai elokuva puvustuksineen voidaan myös vastaanottaa ja tulkita eri tavoin eri aikoina. Täten historiallisten puvustusten kautta voidaan tarkastella myös sitä, miten menneisyys nähdään aina vallalla olevien näkemysten, tapojen, ihanteiden ja muodin näkökulmasta.[417]

Toisaalta, koska näyttämö- ja elokuvapuvustusten keskeinen tehtävä on roolihenkilöiden ilmentäminen ja tarinankerronta, jolloin ne kertovat myös siitä, mihin paikkaan ja aikaan teos sijoittuu, historiallisilta puvustuksilta vaaditaan yleensä tietyn tasoista realistisuutta, jotta se voi toteuttaa näitä tehtäviään. Historiallisen näyttämöesityksen tai elokuvan puvustukseen liittyy siten väistämättä myös realismin ja realistisuuden käsitteet, joita tarkastellaan seuraavaksi taiteellisena menetelmänä ja toimintatapana[418].

Näyttämöllepanon ja puvustuksen näkökulmasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa syntynyt käsitys modernista realistisesta draamasta ja teatterista tarkoitti, että lavastuksen ja puvustuksen tuli olla samalainen kuin tarinan kuvaaman aikakauden miljöö ja pukeutuminen olivat. Myös elokuvassa realismi on toiminut näyttämöllepanoa määrittävänä periaatteena, ja elokuvaa voi lähtökohtaisesti pitää realistisena ilmaisuvälineenä.[419] Vaikka näyttämön realistisuusvaateesta on irtaannuttu ja realistisuus on vain yksi näkökulma myös puvustuksessa, taiteellisena toimintatapana realismi on yhä mahdollinen ja myös sangen laajasti hyödynnetty

414 Ramirez 2014, 36, 37, 39, 47.

415 Cartmell & Hunter 2001, 1; Hake 2012, 6–7; Landy 1991, 54; Ramirez 2014, 11; Rokem 2000, 8.

416 Bordwell & Thompson 1997, 170–171; Landy 1991, 54; Rosenstone 1995, 3–7.

417 Druesedow 2012, 111; Maeder 2012, 131.

418 Realismia voi tarkastella sekä filosofisena käsitteenä että taiteellisena menetelmänä (Kuhn & Westwell 2012, 344).

419 Hutcheon & O'Flynn 2013, 43, 132; Postlewait 2003: *Realism and reality*.

teatterin ja elokuvan ilmaisukeino ja tyyli. Teatterilla ja elokuvalla on kuitenkin sille ominaisia sekä aika-, paikka- ja kulttuurisidonnaisia käsityksiä realistisesta esittämistavasta ja -konventioista koskien näyttämöllepanoa.[420] Lisäksi realistisuuteen liittyvät käsitykset ja merkitykset voivat olla ryhmä- ja jopa yksilökohtaisia[421], joten yksittäisellä elokuvan tai näyttämöesityksen taiteellisella työryhmällä ja sen jäsenillä voi olla oma käsityksensä realismista ilmaisukeinona ja tyylinä.

Elokuvan realistisuuteen liittyvät myös erilaiset näkemykset elokuvallisten keinojen ja realistisuuden välisestä suhteesta. Esimerkiksi elokuvateoreetikko André Bazinin mukaan realistinen elokuva tuotetaan sellaisten elokuvallisten keinojen avulla, jotka eivät vedä huomiota itseensä[422] ja voivat siten tallentaa todellisuuden monitulkintaisuuden ja tarjota katsojalle vapauden tulkita näkemäänsä[423]. Usein realistit myös edellyttävät, että elokuvan näyttämöllepano on realistinen tai realistisen oloinen ja että se osallistuu elokuvan kuvaaman historiallisen, yhteiskunnallisen tai esteettisen todellisuuden esittämiseen[424]. Rosenstonen mukaan historiallinen elokuva onkin yleensä pyrkinyt todenkaltaisuuteen sekä asioiden lineaariseen ja selkeitä syy-seuraussuhteita sisältävään kerrontaan. Se on myös usein noudattanut Hollywood-elokuvien klassisen elokuvakerronnan koodeja[425], joiden avulla pyritään luomaan mielikuva arkitodellisuutta toistavasta, todenkaltaisesta kerronnasta.[426]

Puvustuksen näkökulmasta historiallinen realistisuus on tiukasti tulkittuna kuitenkin saavuttamaton tavoite, sillä puvustus voi vain viitata menneisyyden pukeutumiseen[427]. Tähän ovat syynä sekä käytännölliset ja materiaaliset seikat[428] että elokuvan tai näyttämöesityksen tekijöiden ja katsojien tiedot, näkemykset ja odo-

---

420 Landy 1991, 4–9; McConachie 2010a, 356–357; Mudford 2000, 105, 108; Postlewait 2003: *Realism and reality*. Elokuvallista realismia ovat kritisoineet mm. jälkistrukturalistit, joiden mukaan realistista elokuvantekoa hallitsee tietty tyyli, joka ei voi tavoittaa todellisuutta paremmin kuin muut esittämismuodot (Kuhn & Westwell 2012, 345).

421 Postlewait 2003: *Realism and reality;* Bacon 2004, 61; Bordwell & Thompson 1997, 170.

422 Esim. pitkä otos; kameran liike, jonka avulla tilallinen ja ajallinen yhtenäisyys säilytetään ja näyttelijän roolisuoritus näyttäytyy ehjänä (mm. panorointi tai kamera-ajo); syväterävyys, joka ei ohjaa katsojan katsetta ja sallii tämän tarkastella koko kuvapintaa; huomaamaton leikkaus, joka vie tarinaa sulavasti eteenpäin (Fabe, 2014, 51).

423 Fabe 2014, 51, 58; Kuhn & Westwell 2012, 344–346.

424 Bordwell & Thompson 1997, 205–206.

425 Kameran sijainti, jatkuvuusleikkaus, valaisu, näyttelijäntyö, tarina, jatkuvuus.

426 Rosenstone 1995, 11. Jotkut historialliset elokuvat ovat sen sijaan pyrkineet korostamaan omaa rakenteisuuttaan ja osoittamaan tiedon sattumanvaraisen luonteen tai ovat siirtyneet realismista kohti muita esittämisen muotoja, kuten surrealismi, kollaasi, ekspressionismi tai jälkimodernismi (Rosenstone 1995, 11).

427 Hayward 2008, 230.

428 Puvustus eroaa menneisyyden pukeutumisesta mm. vaatteiden valmistustavan, siluetin, materiaalien sekä niiden käytön osalta: roolivaatetta ei esim. toteuteta aikakauden mallin mukaan, jos sitä on liian hankala käyttää. Ilmeinen poikkeama historiallisuudesta voi vaikuttaa puvustuksen vastaanottoon. (Druesedow 2012, 116–118; Frayling 2012, 242)

tukset, jotka liittyvät teoksen kuvaamaan menneisyyden aikakauteen ja pukeutumiseen sekä puvustukseen ja estetiikkaan[429]. Sara Jablonin mukaan siihen, miten puvustuksen historiallinen todenkaltaisuus huomioidaan pukusuunnittelussa ja miten sitä toteutetaan, vaikuttaa keskeisesti kolme tekijää: sopivuus, saavutettavuus ja esittävyys. Sopivuus kertoo siitä, miten hyvin historiallisesti oikeaoppinen puvustus soveltuu osaksi näyttämöesityksen esteettistä kokonaisuutta ja toimii siinä kulttuurissa, jossa esitys toteutetaan ja nähdään. Saavutettavuus viittaa pukusuunnittelijan mahdollisuuksiin toteuttaa historiallisesti oikeaoppinen puvustus, ja esittävyys siihen, miten näyttelijä voi käyttää ja hyödyntää tällaista puvustusta roolityössään.[430]

Katsojille historiallinen puvustus vaikuttaa todellisen kaltaiselta, jos se vastaa heidän käsitystään teoksen kuvaamasta aikakaudesta ja sen pukeutumista. Tämä käsitys on voinut muodostua arkitodellisuuden pukeutumistiedon tai muiden elokuva- tai näyttämöpuvustusten perusteella.[431] Koska historiallisessa puvustuksessa on olennaista, että yleisö pitää sitä uskottavana ja tarinaan sopivana, puvustuksen realistisuudesta voidaan irtaantua, jotta se vastaa yleisön esteettisiä, sosiaalisia ja moraalisia odotuksia ja käsityksiä ja yleisö voi samastua roolihenkilöihin puvustuksen kautta[432]. Liian tiukka pyrkimys realistisuuteen voi myös rajoittaa puvustustavoitteiden toteuttamista, jos kaikkia puvustuksen ilmaisukeinoja ei voi hyödyntää eikä puvustus kykene välittämään tavoiteltuja merkityksiä[433]. Tiukan realistinen historiallinen puvustus voi myös vaatia katsojalta erityisiä taustatietoja tai se saattaa johdattaa draaman kannalta epäoleellisiin asioihin[434].

Realistisuus ei ole siten välttämättä historiallisen näyttämö- tai elokuvapuvustuksen keskeisin tavoite, vaan se mukautuu toteuttamaan puvustukselle asetettuja esteettisiä tai sisältölähtöisiä tehtäviä, kuten roolihahmojen ilmentämistä, tarinan kerrontaa ja yleisön puhuttelemista tekijöiden tavoittelemalla tavalla[435]. *Puhdistus*-sovitusten puvustusten näkökulmasta tähän liittyy myös se, että sovitusten varhaisemman aikakauden roolihahmot olivat pääosin tavallisia maalla asuvia virolaisia. Sovitusten puvustusten voi siten olettaa olleen melko vaatimattomia eikä pyrkineen herättämään katsojien huomiota pukudraamojen ja -elokuvien näyttä-

429 Druesedow 2012, 111–116; Frayling 2012, 242–243; Maeder 2012, 127–130; Tandefelt 1986, 44.

430 Jablon 2016, viii, 95, 107, 112.

431 Calefato 2004, 92.

432 Druesedow 2012, 112–116; Frayling 2012, 242–243; Maeder 2012, 127, 129–130. Tandefeltin mukaan historiallisessa puvustuksessa täytyy kuitenkin harkita, miten pitkälle puvustuksessa voidaan irtaantua realistisuudesta (Tandefelt 1986, 43).

433 Barbieri 2017, 178; Barthes 1979, 43, 47; Bordwell & Thompson 1997, 170; Gaines 1990, 196; Hutcheon & O'Flynn 2013, 45; Nadoolman Landis 2012b, 26.

434 Reitala 2005a, 108.

435 Druesedow 2012, 118; Frayling 2012, 242; Maeder 2012, 128–129; Mudford 2000, 105; Steele 2012, 139.

vien pukujen tavoin. Tällöin kiinnostavaa on se, millaisin keinoin vaatimaton puvustus ilmentää *Puhdistuksen* roolihenkilöitä ja osallistuu tarinankerrontaan. Semiootikko Roland Barthesin mukaan oleellista on puvustuksen materiaalisuus, sillä sen avulla katsojille voidaan luoda taktiilisen tuntemuksen aikaansaava kokemus sekä ilmaisuvoimainen kuva menneen aikakauden olosuhteista[436]. Esimerkkinä hyvästä historiallisesta puvustuksesta Barthes mainitsee Berliner Ensemblen esittämän, näytelmäkirjailija ja teatteriohjaaja Bertolt Brechtin *Äiti Peloton ja hänen lapsensa* -näytelmän puvustuksen, joka pölyisenä, harmaana ja nukkavieruna kertoi loppumattomasta, maasta toiseen levittäytyvästä sodasta[437].

Kirjallisuudessa esitettyjen näkemysten perusteella näyttää siltä, että näyttämöesitysten ja elokuvien sekä niiden puvustusten historiallisuus ja realistisuus ovat suhteellisia, muuttuvia ja toisiinsa kietoutuneita käsitteitä, joiden tarkasteluun liittyy monia näkökulmia sekä käytännöllisiä ja teoreettisia tekijöitä. Puvustusten tarkastelun kannalta keskeistä on kuitenkin se, että historiallisuus ja realistisuus muodostavat yhden historiallisten esitysten ja elokuvien puvustuksiin liittyvän näkökulman. Lisäksi puvustusten rakentumiseen, käyttöön ja tulkintaan vaikuttavat elokuvan tai näyttämöesityksen tekijöiden, esiintyjien ja katsojien käsitykset ja tiedot liittyen puvustukseen, pukeutumiseen sekä siihen menneisyyden aikakauteen, jota näyttämöesitys tai elokuva kuvaa.

Seuraavaksi tarkastellaan niitä tekijöitä, jotka voivat vaikuttaa puvustukseen silloin, kun sama kirjallinen teos sovitetaan erilaisiin ilmaisuvälineisiin, mikä tämän tutkimuksen kohdalla tarkoittaa historiallisen *Puhdistus*-tarinan sovittamista näyttämöesityksiksi ja elokuvaksi. Aluksi tarkastellaan sitä, mitä sovitusprosessi tarkoittaa yleisellä tasolla ja miten se voi vaikuttaa puvustukseen. Sen jälkeen tarkastellaan puvustuksen ilmaisukeinoja näyttämö- ja elokuvasovituksissa sekä sitä, mitkä tekijät vaikuttavat puvustusten vastaanottoon ja tulkintaan esitystavan näkökulmasta sekä historiallisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissaan.

4.3.2 Sovitus intertekstuaalisena ja kulttuurien välisenä prosessina

Sovittaminen viittaa sekä sovittamisprosessiin että sen lopputulokseen. Tällaisena kokonaisilmiönä sovitusta voi tarkastella kolmesta toisiinsa liittyvästä näkökulmasta. Sovitus on tulkinnallinen ja luova luomisprosessi, joka käsittää alkuperäisteoksen joidenkin asioiden tai osien muuttamista, hylkäämistä tai säilyttämistä sekä jonkun uuden luomista. Muokkaus voi tarkoittaa muutosta esimerkiksi ilmaisuvälineessä, lajityypissä, tarinan kehyksessä ja kontekstissa tai ontologiassa[438]. Sovitus on siten myös itsenäinen kokonaisuus ja teos, joka on muokattu jostain

436 Barthes 1979, 43–44.

437 Barthes 1979, 43, 48.

438 Esim. muutos runosta elokuvaksi tai eepoksesta romaaniksi; tarinan kertominen eri näkökulmasta; tositapahtumien tai historiallisten henkilöiden elämän muuttaminen fiktiiviseksi kertomukseksi (Hutcheon & O'Flynn 2013, 7–8).

muusta teoksesta tai teoksista. Vastaanoton näkökulmasta sovitus on alkuperäistekstin tuntevalle yleisölle intertekstuaalinen ilmentymä, jossa se tunnistaa alkuperäistekstin läsnäolon. Katsojan muistikuvat alkuperäistekstistä ja muista siihen liittyvistä teoksista resonoivat sovituksen kanssa niiden toistumisen ja tuttuuden tai erilaisuuden kautta.[439] Katsojat myös täydentävät sovituksen mahdollisia aukkokohtia alkuperäistekstiä koskevilla tiedoillaan, mihin sovittajat myös luottavat muuntaessaan kirjallista kerrontaa esittävään muotoon[440]. Lisäksi sovituksen vastaanottoon voi vaikuttaa katsojien tieto koskien sovituksen toteuttajia motiiveineen ja tavoitteineen[441]. Jos katsojalla ei sen sijaan ole tietoa alkuperäistekstistä, hän vastaanottaa ja tulkitsee esityksen tai elokuvan sellaisenaan, ei alkuperäistekstiin viittaavana intertekstuaalisena ja monikerroksisena kokonaisuutena[442].

Vaikka sovitusta tulee tarkastella kokonaisuutena, jossa kummittelee alkuperäinen teksti, sen tarkastelun kohteena ei kuitenkaan ole uskollisuus alkuperäistekstille vaan se, miten sovittajat historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissaan luovat alkuperäistekstistä oman itsenäinen kokonaisuutensa[443]. Lisäksi sovitus voi viitata alkuperäistekstin ohella myös muihin teoksiin ja teksteihin. Siten katsoja voi havaita sovituksessa intertekstuaalisia rinnastuksia tai yhteyksiä sekä alkuperäistekstiin että muihin teoksiin ja erilaisiin kulttuurisiin, sosiaalisiin ja taiteellisiin konventioihin.[444] Kosken mukaan esityksen intertekstuaalisuus on sidoksissa teatterilliseen asiantuntemukseen, joten niin sanottu suuri yleisö voi tulkita esitystä eri tavoin kuin teoksen tekijät ja ammattikriitikot[445]. Tämä pätee todennäköisesti myös elokuvan kohdalla. Teoksen, kuten näyttämöesityksen tai elokuvan, intertekstuaalinen suhde muihin teoksiin ja koko kulttuuriin on ollut keskeinen ajatus ranskalaisille semiootikoille ja jälkistrukturalisteille, joiden mukaan teokset ovat mosaiikkeja, jotka koostuvat havaittavista sekä huomaamattomista lainauksista ja sitaateista[446]. Alkuperäisteksti sekä sovitus tuleekin sijoittaa laajempaan, useiden erilaisten tekstien ja kontekstien muodostamaan verkostoon[447].

Käytännössä alkuperäistekstin sovittaminen näyttämöesitykseksi tai elokuvaksi tarkoittaa siirtymistä tarinan kirjallisesta kerronnasta sen esittämiseen ja näyttämiseen: kirjallista kerrontaa, kuvauksia ja henkilöhahmojen toimintaa ja ajatuksia konkretisoidaan esityksen tai elokuvan puheeksi, toiminnaksi, ääniksi ja

439 Hutcheon & O'Flynn 2013, 6–8.

440 Hutcheon & O'Flynn 2013, 121.

441 Hutcheon & O'Flynn 2013, 107–108, 111. Esim. pukusuunnittelijan kuuluisuus voi vaikuttaa siihen, miten puvustuksiin suhtaudutaan (Wyles 2010, 174).

442 Hutcheon & O'Flynn 2013, 121, 127.

443 Hutcheon & O'Flynn 2013, 6, 20–21; Kuhn and Westwell 2012, 5–6.

444 Hutcheon & O'Flynn 2013, 21.

445 Koski 2005, 142.

446 Hutcheon & O'Flynn 2013, 21.

447 Sihvonen 2011, 23.

kuviksi[448]. Samalla siirrytään yhdestä merkkijärjestelmästä toiseen ja hyödyntämään sen konventioita, merkkejä ja koodeja[449]. Tällöin elävä dialogi, henkilöhahmojen vahva kuvaus sekä yksilöllisyys ja omintakeiset piirteet ovat ominaisuuksia, jotka tekevät alkuperäistekstistä helposti sovitettavan[450]. Tällainen on myös *Puhdistus*-romaani runsaine ja yksityiskohtaisine miljöö- ja henkilökuvauksineen. Toisaalta sovituksessa voidaan joutua konkretisoimaan asioita, kuten henkilöhahmojen ulkomuotoa, joita ei ole kuvattu tai haluttu kuvata alkuperäistekstissä[451].

Yleensä sovittaminen edellyttää myös alkuperäistekstin tarinan tiivistämistä, lyhentämistä, yksinkertaistamista tai muuttamista esimerkiksi sen rytmin, näkökulman, kulun, alun tai lopun suhteen. Toisaalta se voi edellyttää myös uusien elementtien, kuten roolihenkilöiden, lisäämistä.[452] Tähän voi olla syynä esimerkiksi se, että näyttämöesityksen ja elokuvan kerronnassa ei voida alkuperäistekstin tavoin hyödyntää kielellistä leikkiä, symboliikka tai metaforia tai yhdistää kuvausta, kerrontaa ja selityksiä[453]. Oopperasovitusten kohdalla alkuperäistarinaa joudutaan usein tiivistämään merkittävästi, sillä vuorosanojen laulaminen vie enemmän aikaa kuin niiden lausuminen. Merkittävä osa oopperasta koostuu laulusta ja toistettavista musiikkinumeroista, kun puheteatterissa esitys koostuu draamallisista tapahtumista. Toisaalta oopperan musiikki on vähintään yhtä tärkeä kerronnallinen elementti kuin vuorosanat ja toiminta. Musiikin voima ei kuitenkaan rajoitu oopperaan, sillä myös elokuvan ja muiden näyttämöesitysten musiikki ja muut äänet voivat tarjota vastineita roolihenkilöiden emootioille ja herättää katsojissa tunteita.[454] Toisaalta elokuvan tai näyttämöesityksen maailman ja roolihahmojen luomiseen käytetään myös muita keinoja kuin kieltä (ja musiikkia), ja ilmaisumuodoilla on omat keinonsa, joiden avulla ne voivat ilmaista haluamiaan asioita. Tällöin elokuvasovituksen tekijä myös todennäköisesti huomioi alkuperäistekstistä osittain eri asioita tai näkökulmia kuin näyttämösovituksen tekijä.[455] Yksi elokuvan ja näyttämöesityksen välinen ero on joka tapauksessa se, että elokuvan välimatka alkuperäistekstiin on pidempi, sillä sen sovitus jatkuu editointiin asti, jossa elokuva saa lopullisen muotonsa[456].

Puvustuksen näkökulmasta sovituksen intertekstuaalisuus sekä kerrontatavan ja merkkijärjestelmän muutos tarkoittavat siirtymistä alkuperäistekstin henkilö-

448 Hutcheon & O'Flynn 2013, 13, 37, 40.

449 Hutcheon & O'Flynn 2013, 16, 33.

450 Tällaisia teoksia ovat mm. Dickensin romaanit (Hutcheon & O'Flynn 2013, 15).

451 Bacon 2004, 34–35.

452 Hutcheon & O'Flynn 2013, 11–12, 19–20, 36–37; Pavis 1998, 14.

453 Hutcheon & O'Flynn 2013, 23. Näyttämöesityksessä tai elokuvassa alkuperäistekstin symboliikkaa ja metaforia voidaan tuoda ilmi sanallisesti tai ne voidaan konkretisoida ikonisesti tai jollain uudella ja erilaisella tavalla (Hutcheon & O'Flynn 2013, 70–71).

454 Hutcheon & O'Flynn 2013, 23, 37–38, 40, 45.

455 Hutcheon & O'Flynn 2013, 19, 24–26.

456 Hutcheon & O'Flynn 2013, 83.

hahmojen toiminnan, sisäisen maailman, ulkomuodon ja pukeutumisen kuvauksista elokuvan tai näyttämön roolihenkilöiden ilmentämiseen, johon puvustus ilmaisullisine lähtökohtineen, keinoineen ja tavoitteineen osallistuu. Alkuperäistekstin ja puvustuksen suhde voi olla monitasoinen. Puvustus voi konkretisoida tarinaa sekä niitä roolihenkilöön liittyviä asioita ja ominaisuuksia, joita alkuperäisteksti kuvaa mutta johon ei liity pukeutumiskuvausta[457]. Lisäksi alkuperäistekstin pukeutumis- ja ulkomuotokuvauksia sekä niihin liittyviä merkityksiä voidaan hyödyntää puvustuksessa sellaisenaan, eri tavoin soveltaen tai uusien ja erilaisten puvustusratkaisujen avulla. Toisaalta alkuperäistekstin pukeutumiskuvaukset voidaan myös jättää hyödyntämättä sovitusprosessin aikana. Alkuperäistekstin pukeutumiskuvausten lisäksi puvustukseen vaikuttavat todennäköisesti myös muut kirjalliset ja kuvalliset lähteet ja aikaisemmat puvustukset sekä historiallisen puvustuksen kohdalla pukeutumishistoriallinen tieto[458]. Jos sovelletaan Michael Riffaterren (1980) intertekstuaalisuuden määritelmää puvustukseen, voidaan sanoa, että puvustus voi viitata suoraan tai epäsuorasti[459] muihin teoksiin, puvustuksiin ja lähteisiin sekä arkitodellisuuden pukeutumiseen ja että katsoja voi huomioida ja hahmottaa näitä yhteyksiä. Hyvin laajasti ymmärrettynä puvustuksen intertekstuaalisuus voidaan siten nähdä yhteisten puvustukseen, pukeutumiseen ja kaunokirjallisiin pukeutumiskuvauksiin liittyvien koodien ja konventioiden omaksumisena ja käyttämisenä.[460] Toisaalta puvustuksissa hyödynnettävät aineistot ovat nekin intertekstuaalisia kerrostumia tai kokonaisuuksia, mikä ilmenee *Puhdistuksen* kohdalla esimerkiksi siinä, miten romaanin pukeutumiskuvaus jo viittaa Viron neuvostoaikaiseen pukeutumishistoriaan. Siten puvustuksessa yhdistyy ja voidaan havaita erilaisia intertekstuaalisia aineistoja, teoksia ja tekstejä, jotka nekin viittaavat omalla tavallaan muihin teksteihin. *Puhdistus*-sovitusten kohdalla tällaisia viittauskohteita voivat olla muun muassa *Puhdistus*-romaani tai -näytelmäteksti, Viron lähihistoria, pukeutumis- ja puvustushistoriat sekä erilaiset pukeutumis- ja puvustuskonventiot.

Harjun mukaan jälkimodernismille ominainen tapa lainata, kopioida ja kierrättää yleistyi 1980-luvulla teattereissa[461]. Puvustuksen osalta tällainen toiminta on kuitenkin vanhaa perua ja puvustuksen intertekstuaalisuutta voikin tarkastella

457 Esim. romaanin kuvausta henkilöhahmon elämäntilanteesta voidaan tuoda esiin sovituksen puvustuksen avulla (Church Gibson & Jeffers McDonald 2012, 300).

458 Frayling 2012, 242; Maeder 2012, 128–129; Nadoolman Landis 2012c, 48; Wyles 2010, 173.

459 Suora viittaus: roolivaate on samanlainen kuin joku toinen rooli- tai arkitodellisuuden vaate; epäsuora viittaus: roolivaatteella on yhteisiä piirteitä toisen roolivaatteen tai arkitodellisuuden vaatteen kanssa.

460 Tieteen termipankki 2017b. Elokuvatutkimuksessa intertekstuaalisuus tarkoittaa elokuvassa ilmeneviä suoria tai epäsuoria viittauksia toisiin elokuviin, kulttuurituotteisiin (cultural texts) tai representaatiojärjestelmiin (Kuhn & Westwell 2012, 231–232).

461 Harju 1991, 32. Muutos oli nähtävissä myös oopperassa (ks. Williams 2003).

myös toisiinsa kietoutuvien käsitteiden *tyyppipuvustaminen* ja puvustuksen tuottama *performatiivisuus* kautta[462]. 1990-luvulla tärkeäksi käsitteeksi noussut performatiivisuus painottaa esityksen merkitystä sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa[463]. Vaikka tyyppipuvustamisen käsite voi tuntua vanhahtavalta, siinä ja performatiivisuudessa on keskeistä, että puvustus luo ja ylläpitää tiettyjä oletettuja tai rakennettuja käsityksiä roolihenkilöiden ja lopulta arkitodellisuuden yksilöistä[464]. Elokuvatutkija Henry Baconin mukaan arkitodellisuuden stereotypiat ovat elokuvien perusmateriaalia ja stereotyyppisten roolihenkilöiden kautta tuodaan esiin eri ihmisryhmiin liittyviä ennakkoluuloja. Tällöin esimerkiksi hyvät ja pahat tai me ja he näyttäytyvät vahvasti vastakkaisina.[465] Elokuvassa ja kaunokirjallisuudessa stereotyypin käsitettä on enimmäkseen sovellettu litteisiin henkilöhahmoihin[466] tai tyyppirooleihin. Nämä ovat tavallisesti sivuhenkilöitä ja tiettyihin ihmisryhmiin liittyvien stereotyyppisten mielikuvien ja näkemysten kerronnallisia ruumiillistumia, yksinkertaistettuja esteettisiä rakennelmia[467]. Tämä pätee myös teatteriin, joka omaa pitkät perinteet tyyppiroolien sekä erilaisten etnisten, yhteiskunnallisten, uskonnollisten ja seksuaaliryhmien kaavamaisessa ja tiettyjä piirteitä korostavassa kuvaamisessa[468]. Esimerkiksi feministinen elokuva- ja teatterintutkimus onkin tuonut esiin näkemystä, jonka mukaan näyttämön tai elokuvan nainen on rakennettu kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkki, jonka avulla toisinnetaan sukupuoleen liittyviä käsityksiä ja jonka rakentamiseen myös puvustus voi osallistua[469]. Oleellinen kysymys on siten se, minkälaisia eri ihmisryhmiin liitettyjä, sosiologisesti merkityksellisiä ja vaikutusvaltaisia tai kyseenalaisia näkemyksiä elokuva tai näyttämöesitys tuo ilmi ja miten ne vaikuttavat[470].

---

462 Tyyppipuvustus ilmentää ja toistuessaan vahvistaa roolityyppien tai tunnettujen roolihahmojen ominaisuuksia ja niihin liitettyjä käsityksiä (Gaines 1990; Weckman 2015a, 22–30). Performatiivisuus on "ominaisuus, joka luodaan ja ylläpidetään toistetun esityksen avulla, erityisesti suhteessa sukupuolirooleihin" (Tieteen termipankki 2017c). Judith Butler on kehittänyt käsitystä sukupuolen performatiivisuudesta teoksissaan *Gender trouble* (1990) ja *Bodies that matter* (1993).

463 Gröndahl 2012, 126.

464 esim. Kuhn & Westwell 2012, 307.

465 Bacon 2004, 38, 61; myös Schweinitz 2010, 276. Sosiaalipsykologiassa stereotyypin käsitteellä tarkoitetaan yksinkertaisia, kaavamaisia ja totunnaisia käsityksiä itsestä ja toisesta tai tiettyihin ryhmiin kuuluvista ihmisistä (Schweinitz 2010, 276).

466 Narratologiassa henkilöhahmot jaetaan yleensä tyyppeihin tai litteisiin henkilöhahmoihin sekä yksilöllisiin tai pyöreisiin henkilöhahmoihin, jotka ovat monitahoisia yksilöitä ja jotka kehittyvät ja ilmenevät katsojille tarinan ja tapahtumien myötä (Schweinitz 2010, 278; Tieteen termipankki 2017d).

467 Schweinitz 2010, 278–279. Myös esim. Dyer 2002, 45–56. Toisaalta elokuvassa voi olla myös puhtaasti kuvitteellisia ja elokuvan lajityyppiin, kuten westerniin, kuuluvia tyyppirooleja. Niillä ei ole suoraa yhteyttä arkitodellisuuden stereotypioihin ja niiden olemassaolo perustuu hahmojen kerronnalliseen tehtävään lajityypin teoksissa (Schweinitz 2010, 284).

468 Sauter 2000, 207, 210.

469 Aston 1995; Carlson 2007, 20; Elam 2002, 211–212; Gaines 1990.

470 Schweinitz 2010, 283.

Keskeistä on myös se, että toistaessaan tiettyä käsitystä roolihenkilöstä ja arkitodellisuuden ihmisistä puvustus muuttuu vähitellen näkymättömäksi, luonnollistuu. Luonnolliseksi mielletty yhteys puvustuksen ja roolihahmon välillä toimii myös perusteluna sille, että henkilöhahmoja voidaan nopeasti ja selvästi ilmentää pukeutumisen avulla. Toisaalta puvustus, joka rikkoo sille asetettua tyypitystehtävää, voi aiheuttaa kerronnallisen uhan vetämällä katsojan huomion itseensä ja haastamalla näitä ennakkokäsityksiä.[471] Performatiivisuuden näkökulmasta näyttämö- ja elokuvapuvustuksia voi siten lähestyä areenana, jossa erilaisia merkityksiä pyritään luomaan ja säilyttämään tai kumoamaan sekä eri tavoin tulkitsemaan. Willmar Sauterin mukaan vakiintuneiden ja stereotyyppisten ilmaisutapojen suhde arkitodellisuuteen ja niihin oletuksiin, joita esimerkiksi tietystä ihmisryhmästä tehdään, on kuitenkin monimutkainen. Osa stereotyyppisistä eroista tai piirteistä voi ainakin jossain määrin ilmetä myös arkitodellisuudessa ja kunnianhimoinen näyttelijä myös pyrkii ottamaan haltuunsa roolihahmonsa tyypilliset piirteet. Toisaalta, koska arkitodellisuutta kuvataan kliseiden ja stereotypioiden avulla, tietyn ihmisryhmän ilmentäminen voi korostaa ryhmän toiseutta ja vaikuttaa siihen, miten miellämme ryhmään kuuluvat ihmiset arkitodellisuudessa.[472] Jörg Schweinitzin mukaan elokuva tai näyttämöesitys voi kuitenkin käsitellä arkitodellisuuden stereotypioita myös siten, ettei se hyödynnä niiden tunnistettavia elokuvallisia tai näyttämöllisiä vastineita tai muuttaa niitä tai stereotypioiden kuvaus on hienovaraista[473]. *Puhdistus*-sovitusten puvustuksia onkin mielenkiintoista tarkastella myös sen perusteella, miten monitahoisia tai stereotyyppisiä roolihahmoja ne rakensivat ja miten ne monitahoisuudessaan tai stereotyyppisyydessään tulkittiin vastaanotossa.

Puhdistus-sovituksiin puvustuksineen liittyy intertekstuaalisuuden, tyyppipuvustamisen ja performatiivisuuden käsitteiden lisäksi myös kulttuurienvälisyys. James Chapmanin mukaan historiallinen elokuva herättää kysymään, kenen historiaa esitetään ja kuka sitä esittää ja kenelle[474]. *Puhdistuksen* kohdalla kulttuurienvälisyys tarkoittaa suomalais-virolaisen kirjailijan kirjoittaman, Viron lähimenneisyydestä kertovan *Puhdistus*-tarinan sovittamista näyttämöesityksiksi ja elokuvaksi pääosin suomalaisvoimin ja suomalaiskatsojille 2000-luvun alun Suomessa. *Puhdistus*-sovitusten suomalaissovittajille ja -katsojille *Puhdistuksen* kuvaamat aikakaudet Virossa ja virolaisten arjessa ovat todennäköisesti olleet vieraampia ja kaukaisempia kuin vastaavat aikakaudet Suomessa, joka ei Viron tavoin kokenut esimerkiksi Neuvostoliiton miehitystä.

---

471 Gaines 1990, 191, 203–204; Kuhn & Westwell 2012, 97. Erilaiset taidemuodot voivat peilata tai toisaalta myös kyseenalaistaa stereotypioita ja kliseitä (Sauter 2000, 207).

472 Sauter 2000, 210.

473 Schweinitz 2010, 283–284. Tyyppiroolit, jotka irtaantuvat hahmoon liitetyistä arkitodellisuuden stereotypioista, voivat tarinankerronnan aikana ulkoisesti "uudelleenyksilöllistyä" [become reindividualized] (Schweinitz 2010, 283–284)

474 Chapman 2005, 6.

Käytännössä alkuperäistekstin kulttuurienvälinen sovittaminen tarkoittaa, että sovituksen taiteellisen työryhmän on päätettävä, mistä näkökulmasta ja minkälaisin dramaturgisin keinoin alkuperäistekstin merkityksiä liittyen esimerkiksi uskontoon, kansalliseen kulttuuriin tai sukupuoleen sopeutetaan ja tuodaan esiin katsojille, joille alkuperäistekstin kuvaama kulttuuri ja ympäristö ovat vieraita[475]. Sopeuttamisen näkökulmana voi olla esimerkiksi roolihenkilöiden historiallisuuden, rodun tai kansallisuuden häivyttäminen ja tarinan yleisinhimillisyyden korostaminen tai näiden tekijöiden muuttaminen ja tietynlainen korostaminen sovituksen keskeisten teemojen ilmentämiseksi[476]. Tähän voi liittyä tekijöiden tavoite mahdollistaa katsojien helppo samastuminen teoksen roolihenkilöihin ja tarinaan[477]. Kielellisten keinojen lisäksi tällaisia ilmentämis- ja sopeutuskeinoja voivat olla esimerkiksi roolihenkilöiden ilmeet, eleet ja puvustus sekä esitys- tai kuvauspaikka arkkitehtuureineen ja lavastuksineen[478]. Kulttuurienväliseen sopeuttamiseen puvustuksen avulla liittyy se, miten universaalia tai kulttuurisidonnaista siinä käytetty symboliikka on: ymmärretäänkö puvustuksen konnotaatiot taiteellisen työryhmän tavoittelemalla tavalla vain siinä kulttuurisessa kontekstissa, jossa ja jolle sovitus on rakennettu, vai voivatko ne olla ymmärrettäviä kaikille[479]. Tämä pätee mitä ilmeisimmin sovitusten näyttämöllepanon kaikkiin elementteihin. Joskus voidaan myös joutua jättämään pois sellaisia alkuperäistekstin elementtejä, jotka voivat olla vaikeita tai kiistanalaisia sille kulttuurille tai ajalle, johon se sovitetaan. Sovituskontekstin tapahtumat ja vallalla olevat näkemykset (dominant images) voivat siten ohjata sovittajien työtä ja sovitusten vastaanottoa.[480] Kulttuurienvälisessä sovittamisessa onkin kyse valinnoista ja vallasta: sovittajat valitsevat ja päättävät, mitä alkuperäistekstin asioita sovituksessa tuodaan esiin ja miten. Lopputuloksena syntyy kulttuurien sekoittumista ja jotain uutta.[481] Eri kulttuureihin ja ilmaisumuotoihin sovitetuilla sovituksilla täytyy kuitenkin olla tarpeeksi

475 Hutcheon & O'Flynn 2013, 149–150.

476 Hutcheon & O'Flynn 2013, 158–161.

477 Samastuminen kohdistuu teoksen roolihenkilöihin ja näiden välisiin suhteisiin sekä miljööseen, tilanteiseen ja teemoihin. Denotatiivinen samastuminen kohdistuu konkreettisiin tapahtumiin, kuten roolihahmojen toimintaan, ja konnotatiivinen samastuminen muuttaa roolihahmot symbolisiksi esityksiksi universaaleista inhimillisistä ilmiöistä. (Kytömäki & Savinen 1997, 72, 79–80)

478 Hutcheon & O'Flynn 2013, 149–150.

479 Wyles 2010, 176. Kanadassa nähdyssä esityksessä, jonka tarinat perustuivat afrikkalaisiin myytteihin ja taruihin sekä siirtomaa-aikaisiin ja nykyajan kertomuksiin, realistisia ja symbolisia elementtejä yhdistänyt puvustus korosti tarinoiden paikallisuutta ja universaalisuutta (Olaogun, Weihs & Stathaki 2009, 130). Puvustus voi myös viitata muuhun kuin teoksen kuvaamaan aikakauteen, jos siihen liittyy samankaltaisia tärkeitä tapahtumia tai teemoja (Pavis 2003, 180).

480 Hutcheon & O'Flynn 2013, 147, 149.

481 Hutcheon & O'Flynn 2013, 149–150.

tunnistuspintaa alkuperäistekstin kanssa, jotta ne voi ymmärtää alkuperäistekstin sovituksiksi[482].

Kulttuurienvälisyyden näkökulmasta *Puhdistus*-sovitusten tarkastelussa on kiinnostavaa muun muassa se, miten sovitusten suomalaiset tekijät ja katsojat olivat tutustuneet ja samastuivat virolaisten lähihistoriaan, joka poikkeaa suomalaisten omasta ja onnekkaammasta historiasta. Lisäksi kiinnostavaa on se, miten *Puhdistus*-romaaniin rakennetut etniset, kulttuuriset, ideologiset ja moraaliset vastakkainasettelut, joita romaanin henkilöhahmot pukeutumis- ja ulkomuotokuvauksineen tukevat, siirtyivät ja konkretisoituivat näyttämöille ja elokuvaan ja miten niitä tulkittiin.

4.3.3 Sovitusten työskentelykonteksti ja sovittajat

Näyttämö- tai elokuvasovituksen tarinankerronta ei rakennu pelkästään ilmaisuvälineen ja lajityypin sekä niiden tarjoamien kerronnallisten keinojen perusteella. Sitä kehystää myös sovituksen konteksti, ne instituutiot, paikat ja ympäristöt, joissa teos rakentuu ja tapahtuu, sekä sovituksen toteuttajat ja esittäjät.[483] Näyttämöesityksen tai elokuvan osalta keskeistä on myös se, että se koostuu eri taiteenaloja edustavista elementeistä, jotka on kyettävä liittämään yhteen "uudenlaisten esteettisten tulkinteiden synnyttämiseksi"[484]. Sovitusprosessin sisäinen tarkastelu tekijöiden luovan työn näkökulmasta onkin oleellista, jotta voidaan ymmärtää prosessin aloittamiseen johtaneita syitä ja tavoitteita[485], koko sovitusprosessia ja tavoitteiden saavuttamista sekä sovituksen vastaanottoa. Kaikki nämä jatkumon vaiheet tapahtuvat tietyssä ajassa, paikassa ja historiallisessa, yhteiskunnallisessa, materiaalisessa, kulttuurisessa, esteettisessä ja henkilökohtaisessa kontekstissa.[486] (Kuva 5) Puvustuksen näkökulmasta sovitusprosessin konteksti ilmenee muun muassa siinä, miten puvustuksen rakentumiseen ja vastaanottoon vaikuttavat sen toteutus- ja esitysaikoina vallalla olevat ihanteet, arvot, puvustuskäytännöt, materiaaliset ja taidolliset resurssit sekä pukeutumismuoti[487].

---

[482] Hutcheon & O'Flynn 2013, 167. Sovituksissa viehättää niiden tuttuus ja samankaltaisuus alkuperäisteoksen kanssa sekä samalla niiden irtaantuminen siitä ja näiden erojen havaitseminen (Hutcheon & O'Flynn 2013, 173).

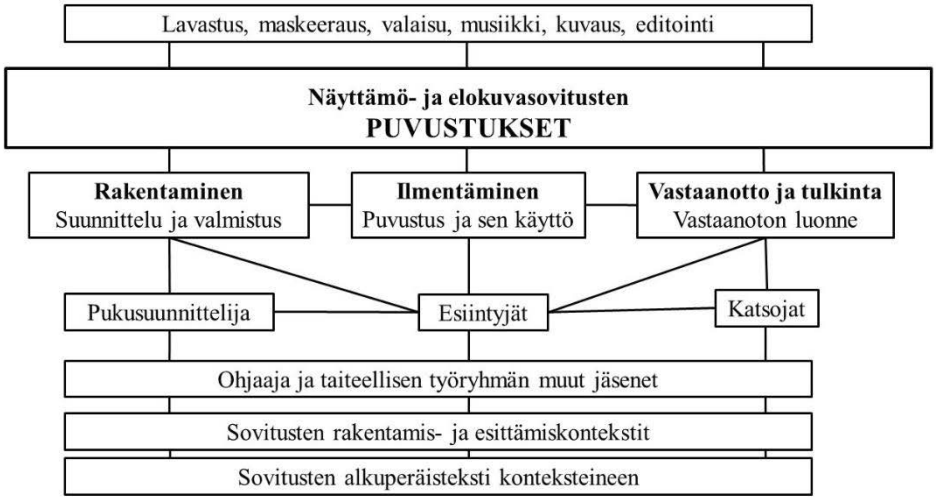
[483] Hutcheon & O'Flynn 2013, 26; Pietarinen & Snellman 2009, 160–161.

[484] Pietarinen & Snellman 2009, 160–161.

[485] Sovitusta motivoi mm. taloudellinen voitto, ilmaisumuodon arvostuksen lisäys, pedagoginen tai tiedollinen tavoite, henkilökohtainen, yhteiskunnallinen tai kulttuurinen motiivi (Hutcheon & O'Flynn 2013, 87, 92, 107).

[486] Hutcheon & O'Flynn 2013, 28, 107–108, 111.

[487] Maeder 2012; Marly 1982, 155–156; Oksanen-Lyytikäinen 2015; Tandefelt 1986; Weckman 2004, 7–12; 2015a, 84. Toteutusaikakauden muoti näkyy mm. puvun muodossa ja materiaaleissa (Marly 1982). Käytäntöihin liittyen voidaan mm. päättää, että puvustus koostuu teokselle suunnitelluista asuista, osittain/kokonaan muista roolivaatteista tai arkitodellisuuden vaatteista (Nadoolman Landis 2012c, 50–51; Nielsen 1990, 160).



Kuva 5. Näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten rakentumiseen, käyttöön ja vastaanottoon liittyvät tekijät ja näkökulmat.

Siitä, ketkä ovat elokuva- tai näyttämösovituksen varsinaisia sovittajia tai luojia, ei vallitse Linda Hutcheonin ja Siobhan O'Flynnin mukaan täyttä yksimielisyyttä[488]. Koska ohjaajan kiinnostuksen kohteet, mieltymykset ja tyylilliset piirteet voivat erottua elokuva- tai näyttämösovituksessa ja olla tunnistettavia, pitävät kirjoittajat heitä kuitenkin vähintään potentiaalisina sovitusten luojina[489]. Myös sovituksia koskevassa uutisoinnissa ja keskustelussa ohjaajan katsotaan yleensä olevan vastuussa sovitusprosessista ja sovituksen kokonaisvisiosta[490]. Elokuvassa ohjaaja kuitenkin jakaa sovitusvastuuta alkuperäistekstiä muokkaavan käsikirjoittajan kanssa, vaikka valmis elokuva voi lopulta erota alkuperäistekstistä ja käsikirjoituksesta[491].

Toisaalta ohjaajan kokonaisnäkemyksen lisäksi näyttämöteoksen tai elokuvan ja sen näyttämöllepanon rakentumiseen vaikuttavat sovituksen muun taiteellisen työryhmän, toteuttajien ja näyttelijöiden tiedot, taidot, näkemyksellisyys, luovuus,

488 Hutcheon & O'Flynn 2013, 81.

489 Hutcheon & O'Flynn 2013, 83–84. Astonin & Savonan (1991, 100) mukaan ohjaaja on vastuussa siitä, miten käytettävissä olevia teatterin merkkijärjestelmiä hyödynnetään tarinan kertomiseksi näyttämöllä.

490 Hutcheon & O'Flynn 2013, 85.

491 Hutcheon & O'Flynn 2013, 81, 83, 85. Teatterissa ohjaajan ja alkuperäistekstiin perustuvan näyttämötekstin kirjoittajan vastuu on samankaltainen, mutta teksti ei koe elokuvaleikkauksen kaltaista vaihetta. Lisäksi teatteri- tai elokuvaohjaaja voi toimia myös käsikirjoittajana sekä oopperassa myös säveltäjä, kuten tapahtui *Puhdistus*-oopperassa.

kokemus, intuitio ja esteettinen ymmärrys[492]. Näyttämö- ja elokuvasovitusten osalta muita taiteellisten työryhmien jäseniä, pukusuunnittelijaa, lavastajaa, kuvaajaa[493], näyttelijöitä[494], leikkaajaa[495] ja säveltäjää[496], ei kuitenkaan yleensä mielletä alkuperäistekstin ensisijaisiksi sovittajiksi. Vaikka myös he voivat hakea tietoa ja vaikutteita alkuperäistekstistä, heidän työnsä perustuu Hutcheonin ja O'Flynnin mukaan näytelmätekstiin tai elokuvakäsikirjoitukseen ja ohjaajan luomaan kokonaisnäkemykseen. Silloin heidän työnsä palvelee ennen kaikkea näyttämöesitystä ja elokuvaa itsenäisenä taiteellisena kokonaisuutena.[497] Robert Giddinsin, Keith Selbyn ja Chris Wensleyn mukaan elokuvan pukusuunnittelijan työ voi kuitenkin perustua enemmän sovitettavaan alkuperäisteokseen kuin siihen pohjautuvaan käsikirjoitukseen. Tämä voi johtua siitä, että pukusuunnittelijan tehtävänä on esitettävän todellisuuden visuaalinen luominen, kun taas ohjaaja pyrkii enemmän todellisuuden uudelleen luomiseen eli elokuvaamaan pukusuunnittelijan ja lavastajan luomaa historiallista maailmaa ja todenkaltaisuutta.[498] Näin voi olla myös näyttämösovituksen osalta varsinkin silloin, kun esitysteksti ei ohjaa alkuperäistekstin tavoin puvustusta tai anna siihen visuaalisia tai muita vihjeitä. Työryhmän jäsenten työn etäisyys ja suhde alkuperäistekstiin voi siten olla tekijä, joka vaikuttaa näiden osuuteen ja rooliin näyttämöesityksen tai elokuvan sovittajana.

Oleellista joka tapauksessa on se, että taiteellisen työryhmän ja esiintyjien työtä sekä yhteistyötä ohjaa teokselle määritelty kokonaisnäkemys, joka on useimmiten teoksen ohjaajan määrittelemä ja joka vaikuttaa näyttämöllepanoon ja sen yhtenäisyyteen[499]. Puvustuksen osalta tämä voi vaikuttaa esimerkiksi siihen, minkälaista pukeutumistietoa hankitaan ja minkälaisia puvustuksellisia keinoja

---

492 Elam 2002, 49, Ramirez 2014, 10; Rokem 2000, 6–8, 24–25; Weckman 2015a, 84.

493 Pukusuunnittelija, lavastaja ja kuvaaja ovat mahdollisia sovittajia. He voivat hyödyntää alkuperäistekstiä, mutta heidän työtään ohjaa ohjaajan kokonaisnäkemys (Hutcheon & O'Flynn 2013, 81).

494 Näyttelijät luovat aineellisen olemassaolon sovitukselle. He hakevat tietoa ja inspiraatiota alkuperäisteoksesta, mutta roolityö perustuu näytelmätekstiin tai elokuvakäsikirjoitukseen (Hutcheon & O'Flynn 2013, 81).

495 Leikkaaja näkee elokuvan ja muokkaa sitä eri tavalla kuin muut työryhmän jäsenet. Näyttämösovituksesta puuttuu leikkauksen strukturoiva vaikutus, joten se on kokonaisuutena enemmän ohjaajan vastuulla kuin elokuvasovitus (Hutcheon & O'Flynn 2013, 82, 83). Voi tosin olettaa, että myös elokuvaohjaaja osallistuu elokuvan editointiin.

496 Vaikka musiikki vaikuttaa esityksen tulkintaan, sävellys perustuu yleensä sovituksen käsikirjoitukseen ja musiikki mukautuu sen sisältämään toimintaan (Hutcheon & O'Flynn 2013, 81). Toisaalta oopperassa taiteellisen työryhmän jäsenten tulisi työssään inspiroitua sen musiikista (Witsen 1981, xiii).

497 Hutcheon & O'Flynn 2013, 81, 82, 85.

498 Giddins, Selby & Wensley 1990, 112.

499 Elokuvan yhtenäisyys: sen elementit (kuva, ääni, lavastus, puvustus, valaisu, näyttelijäntyö, kameratyö, leikkaus, dialogi, musiikki ja muut äänet) tukevat elokuvan kokonaisuutta ja ohjaavat katsojan huomiota elokuvan keskeisiin asioihin (Bacon 2004, 23). Näkemys pätee myös näyttämöesityksiin. Puvustusten tulee sopia yhteen muun näyttämöllepanon kanssa (Aston & Savona 1991, 100; Nadoolman Landis 2012c, 52–54).

hyödynnetään teokselle ja sen puvustukselle asetettujen tavoitteiden toteuttamiseksi.[500] Vallalla olevat ja taiteellisten työryhmien omaksumat käsitykset heijastuvat myös siihen, miten puvustus osana historiallista näyttämö- tai elokuvasovitusta rakentuu, miten sitä käytetään roolihahmojen ilmentämisessä, tarinankerronnassa ja muissa mahdollisissa tehtävissään sekä miten se vastaanotetaan ja tulkitaan. Koska historiallinen puvustus ilmaisullisine tavoitteineen muodostuu yhteistyössä teoksen muiden tekijöiden kanssa, se myös eroaa arjen pukeutumisesta, joka syntyy yleensä yksilöllisen pukeutumistoiminnan tuloksena ja erilaisissa ympäristöissä.

Taiteellisen työryhmän työtä ohjaavaan kokonaisnäkemykseen liittyy tähän tutkimukseen valittujen sovitusten osalta myös edellä tarkasteltu sovituksen kulttuurienvälisyys, sillä Viron lähihistoriaan sijoittuvaa *Puhdistuksen* tarinaa kerrottiin ja rakennettiin pääosin suomalaisvoimin ja suomalaisyleisöille. Tällöin voi olettaa, että ne *Puhdistuksen* kuvaamat historialliset tapahtumat ja ihmiskohtalot sekä pukeutumiskuvaukset, jotka ovat virolaisille tuttuja ja tärkeitä, olivat etäisempiä ja vieraampia suomalaisille työryhmille ja yleisöille. Heillä ei todennäköisesti ole yhtä vahvaa sidettä tai suhdetta Viron lähihistorian tapahtumiin kuin esimerkiksi niihin Suomen historian tapahtumiin, joita Väinö Linnan historialliset romaanit *Täällä Pohjantähden alla* ja *Tuntematon sotilas* näyttämö- ja elokuvasovituksineen kuvaavat.

4.3.4 Näyttämö- ja elokuvasovitusten eroja ja yhtäläisyyksiä

Elokuva-, ooppera- ja näytelmäsovitukset kertovat alkuperäistekstin tarinaa omilla erityisillä tavoillaan ja esimerkiksi joillekin elokuvallisille keinoille, kuten otosten yhdistämiselle editoinnissa, ei löydy vastinetta näyttämöllä[501]. Puvustuksen osalta tämä tarkoittaa sitä, että samaan alkuperäistekstiin perustuvat näyttämö- ja elokuvasovitukset voivat asettaa puvustukselle samankaltaisia ilmaisullisia tavoitteita ja tehtäviä, mutta niiden toteuttamiseksi käytetään kullekin ilmaisuvälineelle ominaisia puvustuskeinoja. Näitä keinoja määrittävät näyttämö- ja elokuvasovitusten rakentamisen, esittämisen ja vastaanoton olosuhteet.

Näyttämö- ja elokuvasovitusten väliset erot niiden rakentamisessa, esittämisessä ja vastaanotossa liittyvät siihen, miten toistettavia tai ainutkertaisia tapahtumia sovituksen rakentaminen ja esittäminen ovat, sekä se, miten sovituksen rakentamis- ja esittämisolosuhteet vaikuttavat siihen, miten sovitukset nähdään, koetaan ja tulkitaan. Sovitusten toistettavuuden näkökulmasta näyttämösovituksessa voi erottaa toisistaan näyttämöllepanon ja esittämisen: näyttämöllepano kuvaa esityksen aineellisuutta, joka on syntynyt taiteellisen työryhmän suunnitelmien ja tavoitteiden pohjalta, mutta esitys sisältää kaiken sen, joka tulee esiin ja

[500] Pantouvaki 2010a, 67–71; Pennanen 1986, 34; Lahdenperä 2006, 14–18.
[501] Hutcheon & O'Flynn 2013, 3, 43.

tapahtuu esitysten aikana. Aineellisena kokonaisuutena näyttämöllepano voidaan sellaisenaan toistaa, mutta jokainen esitys on ainutkertainen.[502] Puvustuksen osalta tämä tarkoittaa sitä, että materiaalisina tuotteina puvustus pysyy samanlaisena, mutta sen käyttö roolihahmon ilmentämisessä[503] voi muunnella esityksestä toiseen. Toisaalta, koska puvustus muokkaantuu ainakin pitkän esityskauden aikana[504], se ei ole niin vakaa ja muuttumaton kuin esimerkiksi lavastuksen tuoli. Elokuvassa vastaavan kaltaisen jaon voi tehdä kuvauksissa hyödynnetyn ja kameran eteen asettuvan materiaalin[505] sekä katsojien näkemän näyttämöllepanon[506] välille, joka on rakentunut sen perusteella, minkälaisin elokuvallisin keinoin ja minkälaisissa olosuhteissa materiaali on kuvattu ja miten se leikkauksessa asettuu osaksi lopullista elokuvaa. Täten elokuvapuvustuksen käyttö roolihahmon ilmaisussa voi vaihdella otosta toiseen mutta elokuvaan valitussa otoksessa se on tallentunut tietynlaisena ainutkertaisena ilmaisuna, joka pysyy muuttumattomana elokuvan esityskerrasta toiseen. Elokuvapuvustus ei kuitenkaan muutu kuvausten aikana samalla tavalla kuin pitkään käytetty näyttämöpuvustus, ja roolivaatteen käyttö voi myös olla niin ainutkertainen, että näyttelijä pukee sen kuvauksissa vain kerran. Näyttämö- ja elokuvapuvustuksista on siten mahdollista ja tärkeää saada tietoa sekä materiaalisina tuotteina että niiden käytön näkökulmasta.

Sovitusten rakentamis- ja esittämisolosuhteisiin ja siten niiden havainnointiin, tulkintaan ja katsomiskokemukseen vaikuttavat teoksen esittämisen vuorovaikutuksellisuus sekä se, miten katsoja voi havainnoida teosta. Näyttämöesitys on elävä hetkellinen tapahtuma sen esittämisen ja yleisön ja näyttelijöiden välisen vuorovaikutuksen sekä vastaanoton suhteen[507]. Esitys tapahtuu ja syntyy tietyssä tilassa ja kontekstissa näyttelijöiden ja katsojien samanaikaisen läsnäolon, kohtaamisen ja vuorovaikutuksen kautta. Katsoja on esityksen ja roolihenkilöiden toiminnan aktiivinen havainnoija ja tulkitsija, jonka reagointi vaikuttaa näyttelijöihin ja toisiin katsojiin ja on osa merkitysten muodostumisprosessia.[508] Elokuva sen sijaan pysyy muuttumattomana esityskerrasta toiseen eivätkä katsojien reaktiot ja

502 Fischer-Lichte 2010, 32; Marinis 1993, 99.

503 Roolihenkilöä voi ilmentää esim. rooliasun käsittelyn kautta. Puvustus voi myös muovata näyttelijän ruumista, mikä auttaa tavoitellun asennon tai eleen tuottamisessa. (Naremore 1988, 89)

504 Esim. asun likaantuminen ja pesu, kuluminen tai rikkoontuminen ja korjaus, mukautuminen näyttelijän vartaloon.

505 Ns. esielokuvallinen tila (roolihahmot, toiminta, tapahtumapaikka, valaisu, lavastus, rekvisiitta, puvustus), joka on eri asia kuin se, mitä lopulta nähdään valkokankaalla (Kuhn & Westwell 2012, 333).

506 Elokuvan esielokuvallinen tila sellaisena kuin se nähdään valkokankaalla (Kuhn & Westwell 2012, 268).

507 Aston & Savona 1991, 108; Marinis 1993, 51; Mudford 2000, 2; Sauter 2000, 31.

508 Fischer-Lichte 2010, 29, 37; Hutcheon & O'Flynn 2013, 134; Mudford 2000, 2; Sauter 2002, 127–128.

tulkinnat, jotka sinänsä vaihtelevat katsojasta tai esityksestä toiseen, vaikuta elokuvaan tai muuta sitä[509]. Toisaalta teatteritutkija Bruce McConachie'n mukaan näkemystä näyttämöesityksen elävyydestä ja läsnäolon voimasta tai aurasta, mikä selvästi erottaisi sen elokuvasta, on 1990-luvulta lähtien myös kyseenalaistettu näiden käsitteiden epämääräisyyden tai -tieteellisyyden vuoksi[510].

Näyttämöesityksen ja katsojien vuorovaikutukseen liittyy esityksen teatterillisuus[511] sekä näyttämöesityksen ja katsojien välille syntyvä näyttämösopimus, jonka pelisääntöjen eli teatterillisten, draamallisten ja yleisten kulttuuristen koodien avulla katsojat havainnoivat ja tulkitsevat näyttämöesitystä[512]. Esityksen näyttämöllepanon ja näyttelijäntyön teatterillisuus ja teatterillisen vuorovaikutuksen luonne riippuvat siitä, kuinka paljon esitys nojautuu samankaltaisuuteen arkitodellisuuden kanssa ja kuinka paljon teatterillisiin ja taiteellisiin keinoihin[513]. Elokuvassa näiden käsitteiden vastineina voi pitää motivaation käsitettä ja motivaation lajeja realistinen, kompositionaalinen, transtekstuaalinen ja taiteellinen. Niiden avulla voidaan tarkastella sitä, miten katsoja havainnoi ja ymmärtää elokuvaa ja suhteuttaa näkemäänsä arkitodellisuutta koskeviin näkemyksiinsä.[514] Baconin mukaan perinteisen elokuvakerronnan ja roolihahmojen toiminnan ymmärtäminen perustuu niiden vastaavuuteen arkitodellisuuden kanssa, mutta kuitenkin niin, että samalla katsoja huomioi, että elokuva on rakennettu ilmaisumuodolle ominaisten sääntöjen ja keinojen avulla[515]. Elokuvan katsomisen aikana sen sisältämä toiminta vaikuttaa tapahtuvan katsojan silmien edessä, vaikka tämä tietää

---

509 Mudford 2000, 2.

510 McConachie 2011, 130–131.

511 Teatterillisuus kuvaa teatterin ominaisuuksia taiteenlajina ja kulttuurisena ilmiönä. Se käsittää tietyn esittämistavan sekä tavan havainnoida esitystä. Teatterillisuus syntyy siten esiintyjien ja katsojien välisen vuorovaikutuksen kautta. (Sauter 2000, 50, 52–53, 57)

512 ks. esim. Sauter 2000, 5; Elam 2002, 34, 47. Teatterillisten koodien avulla esitys ymmärretään omintakeiseksi kokonaisuudeksi eikä sattumanvaraiseksi tapahtumaksi. Draamalliset koodit ovat draamaa ja sen rakennetta ohjaavia sääntöjä. Yleiset kulttuuriset koodit ovat arkitodellisuuden kulttuurisia, ideologisia, eettisiä ja epistemologisia periaatteita. (Elam 2002, 47)

513 Sauter 2000, 61–62.

514 Realistisen motivaation kautta esim. puvustettua roolihenkilöä pidetään uskottavana. Kompositionaalisen motivaation perusteella ymmärretään, että tarinankerrontaan liittyy tiettyjä ratkaisuja liittyen mm. juonen kuljetukseen. Transtekstuaalisen motivaation kautta elokuvassa tunnistetaan yleisiä kerronnan keinoja ja erityisiä elokuvallisia keinoja. Taiteellinen motivaatio auttaa ymmärtämään elokuvassa ilmenevän asian taiteellisena ja uutta luovana ilmaisuna. (Bacon 2017, 35; 2004, 62) Vaikka motivaation lajit määritellään vastaanoton näkökulmasta, ne ovat myös elokuvan ominaisuuksia. Elokuva tavoittelee tietynlaisia vaikutuksia katsojissa, joten motivaation lajit ilmenevät ja vaikuttavat elokuvan taiteellisen työryhmän työssä ja elokuvassa. Niiden avulla elokuva elementit voidaan suhteuttaa arkitodellisuuteen, teoksen kokonaisuuteen, traditioon ja tekijöiden ilmaisullisiin tavoitteisiin. (Bacon 2004, 63–64)

515 Bacon 2004, 20, 48.

sen olevan osa jo olemassa olevan elokuvan kokonaisuutta[516]. Lisäksi kognitiopsykologinen tutkimus viittaa siihen, että monien elokuvallisen kerronnan keinojen[517] hahmottaminen ja ymmärtäminen nojautuvat samoihin mielellisiin prosesseihin, joiden perusteella arkitodellisuuttaa hahmotetaan[518]. Sekä näyttämöllä ja elokuvassa teoksen ja katsojien kommunikaatio perustuu siten enemmän tai vähemmän jaettuihin näkemyksiin ja sääntöihin siitä, miten näyttämön tai elokuvan tapahtumia ja roolihenkilöitä puvustuksineen tulisi havainnoida ja tulkita. Kuten intertekstuaalisuuden kohdalla edellä, myös näiden sääntöjen noudattamiseen liittyy katsojien tietämys niistä sekä kyky soveltaa niitä vastaanoton aikana.

Siihen, miten näyttämöesitys tai elokuva rakennetaan, esitetään ja vastaanotetaan, liittyy myös se, miten yleisö näkee teoksen. Teatterissa, jossa kamera ei yleensä ohjaa ja rajaa yleisön katsetta, yleisö näkee näyttämön kokonaisuudessaan ja voi vapaasti valita, mitä näyttämön asioita ja reaaliajassa ilmeneviä tapahtumia havainnoi. Tämä voi vaikuttaa siihen, minkälaisia tunnereaktioita roolihahmot herättävät katsojissa. Toisaalta esitys- ja näyttämötilojen fyysiset olosuhteet rajaavat näyttämötoimintaa ja roolihahmojen ilmaisua. Lisäksi katsojan ja näyttämön välinen etäisyys, joka pysyy yleensä samana esityksen ajan, vaikuttaa katsojien ja esiintyjien väliseen vuorovaikutukseen sekä siihen, miten katsoja havainnoi ja tulkitsee esitystä.[519] Siten myös näyttämöpuvut nähdään kokonaisuudessaan ja laajassa kuvassa mutta kuitenkin esitystilan ja näyttämön rajaamissa olosuhteissa ja eri etäisyyksiltä. Kaukana näyttämöstä istuva katsoja ei välttämättä näe puvustuksen yksityiskohtia tai roolihahmon ilmeitä. Elokuva, joka näyttää roolihenkilöt suuremmassa koossa kuin ne nähdään näyttämöllä ja joka hyödyntää eri kuvakokoja, voi sen sijaan tuoda ne halutessaan kaikkien katsojien nähtäville[520].

Elokuvassa kameratyöskentely[521] sekä se, miten otokset yhdistetään toisiinsa leikkauksessa, ohjaavat katsojan huomiota ja merkitysten muodostumista näyttämällä asioita, jotka ovat tekijöille kerronnallisesti ja ilmaisullisesti tärkeitä[522]. Esimerkiksi lähikuva voi tuoda esiin puvustuksen yksityiskohtia, jos se on tarinankerronnan kannalta tärkeää[523]. Lisäksi elokuvassa kuvien ja äänien suhde on rakennettu leikkauksessa, mutta näyttämöesityksessä tapahtumat, kuvat ja äänet ovat yleensä reaali- ja samanaikaisia[524]. Myös tarinan ajallinen hallinta leikkauksen avulla voi olla elokuvassa helpompaa kuin näyttämöllä, jossa tapahtumat ovat

516 Bacon 2004, 19.

517 Esim. elokuvallinen liike ja klassiset leikkauskeinot, kuten kuva-vastakuva.

518 Bacon 2004, 20, 48.

519 Aston & Savona 1991, 115; Hutcheon & O'Flynn 2013, 42, 128, 130–131.

520 Hutcheon & O'Flynn 2013, 131–132; McConachie 2011, 140.

521 Esim. otoksen kesto, kuvakoko ja -kulma, kuva-vastakuva, kameran liike, kääntyminen, zoomaus, syväterävyys, polttoväli, näkökulmaotokset ja valaisu.

522 Aston & Savona 1991, 101; Bacon 2004, 35; Hutcheon & O'Flynn 2013, 64, 128; Nadoolman Landis 2012c, 48.

523 Nadoolman Landis 2012c, 48.

524 Hutcheon & O'Flynn 2013, 64.

yleensä reaaliaikaisia ja ajallisiin muutoksiin voi liittyä aikaa vieviä lavastusmuutoksia. 1990-luvulla yleistynyt videoprojisointien käyttö[525] laajentaa toisaalta näyttämöesitysten tila- ja aika-avaruutta[526]. Tämä voi kaventaa näyttämöesityksen ja elokuvan välisiä eroja niiden rakentamisessa, esittämisessä ja vastaanotossa.

Vaikka edellä mainittujen tekijöiden perusteella näyttämöesityksen ja yleisön välinen suhde on erilainen kuin elokuvan ja sen yleisön, McConachie ei näe ontologista eroa elokuvan ja näyttämöesityksen välillä niiden vastaanoton kannalta. McConachie'n mukaan suurin osa niistä katsojan mentaalisista toiminnoista, joiden avulla näyttämöesitystä katsotaan, ymmärretään ja tulkitaan, hyödynnetään myös elokuvan katsomisessa. Vaikka elävän näyttämöesityksen ja elokuvan kommunikaatio yleisön kanssa eroavat toisistaan, kommunikaatiotavoilla on yhteinen evolutiivinen, ilmaisullinen ja tiedollinen perusta.[527] On myös mahdollista, että elokuvan vastaanotossa hyödynnetään sellaisia tiedollisia toimintoja, joita ei käytetä näyttämöesitystä katsottaessa mutta jotka auttavat ymmärtämään elokuvan samanlaisena inhimillisenä ja emotionaalisesti ja tiedollisesti vaikuttavana toimintana kuin näyttämöesitys[528]. On siten mahdollista, että edellä mainituista erilaisuuksista huolimatta ainakin realistiseen kerrontaan nojautuvat teatteriesitys ja elokuva ovat katsomiskokemuksina niin samankaltaisia, että niiden vastaanottoa voi tarkastella samoin tutkimusmenetelmin sekä inhimillisenä toimintana, joka perustuu jonkintasoiseen samankaltaisuuteen arkitodellisuuden kanssa. Puvustuksen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että puvustuksen ominaisuudet ja puvustuksen ilmaisullinen käyttö voidaan tulkita tavoitellulla tavalla sekä näyttämöesityksen että elokuvan vastaanotossa. Katsojilla on tiedollinen ja emotionaalinen kyky ja valmius tulkita näyttämö- tai elokuvapuvustusta ilmaisullisena toimintana, joka myös jollain tavoin viittaa arkitodellisuuteen ja siellä ilmenevään pukeutumiseen. Tämä valmius perustuu edellä mainittujen näyttämöesityksen tai elokuvan vastaanottoon liittyvien sääntöjen tuntemukseen ja soveltamiseen.

Puvustuksen vastaanoton kannalta on kuitenkin oleellista myös se, miten puvustus ja sen ilmaisulliset tavoitteet ja mahdollisuudet huomioidaan näyttämöesityksen tai elokuvan rakentamisen aikana. Elokuvan osalta keskeistä on se, huomioidaanko puvustus kuvasommittelussa, elokuvallisia keinoja valittaessa, kuvattaessa ja editoinnissa ja miten. Nämä ratkaisut vaikuttavat siihen, minkälaisena kokonaisuutena ja miten alkuperäinen puvustus nähdään lopullisessa elokuvassa. Näyttämöpuvustuksessa on keskeistä se, minkälaisia puvustuskeinoja voidaan hyödyntää erilaisissa esittämisen ja vastaanoton olosuhteissa.

---

525 McConachie 2011, 130–131.

526 Hutcheon & O'Flynn 2013, 42, 65.

527 McConachie 2011, 130. Näkemystä perustelee evolutiivinen, historiallinen ja ilmaisullinen jatkumo leikistä elokuvaan: esitys kehittyi varhaisen ihmisen leikistä ja elokuva näyttämöesitysten pohjalta (McConachie 2011, 139).

528 ks. McConachie 2011, 138–139.

4.3.5 Roolihenkilöiden ilmentäminen

Teemat ja roolihenkilöt ovat mahdollisesti ne alkuperäistekstin elementit, jotka ovat helpoiten sovitettavissa eri ilmaisuvälineisiin, lajityyppeihin ja konteksteihin. Roolihenkilöiden psykologinen ja muu kehitys ovat osa sovituksen kerronnallista ja draamallista kaarta.[529] Lisäksi alkuperäistekstin sekä siihen perustuvan sovituksen kyky vaikuttaa teosten vastaanottajiin perustuu vahvasti roolihenkilöihin, jotka ruokkivat vastaanottajien mielikuvitusta "tunnistamisen, liittoutumisen ja uskollisuuden" kautta[530]. Rokemin mukaan historiallisen esityksen näyttelijät toimivat menneisyyden tapahtumien todistajina, joiden tavoitteena on kertoa vakuuttavasti historiallisista tapahtumista tai ihmisistä[531]. Roolihenkilöiden ja näyttelijöiden keskeisyyttä korostaa myös se, että näyttämöesitystä arvioidaan ensisijaisesti näyttelijöiden ja näiden roolityön perusteella[532], minkä voi katsoa pätevän myös elokuvaan.

Puvustuksen ilmaisukeinojen, kuten rooliasun värin, muodon ja materiaalin ja asujen muuttumisen, avulla voidaan rakentaa ja ilmentää roolihenkilöitä ja osallistua tarinankerrontaan. Puvustus voi kertoa roolihenkilöiden historiallisesta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta ja miljööstä sekä näiden asemasta siinä, roolihenkilöistä itsestään (esim. ikä, persoona ja luonne), näiden välisistä eroista tai samankaltaisuuksista sekä elämässä tapahtuvista muutoksista.[533] Roolihahmojen sisäisen maailman kuvaaminen on helppoa kirjallisesti[534], mutta elokuvassa tai näyttämöllä, jossa kerronta perustuu näyttämiseen ja esittämiseen, se on vaativaa. Dialogin rinnalla sisäistä maailmaa pyritään elokuvassa ja näyttämöllä usein tuomaan esiin materiaalisten asioiden ja roolihenkilöissä tapahtuvien ulkoisten muutosten kautta.[535] Puvustus ja sen muuttuminen voivat olla keskeisiä roolihenkilön sisäisen maailman, mielen toiminnan ja ajattelun ilmentäjiä[536]. Esimerkiksi Henry Jamesin *Washington Square*-romaanin elokuvasovituksessa päähenkilön ajatuksia pyrittiin tuomaan esiin puvustuksen istuvuuden avulla: huonosti istuva asu pyrki ilmentämään tämän epävarmuutta ja taitamattomuutta ja kaunis ja hyvin istuva asu tyytyväisyyttä ja varmuutta[537]. Elokuvassa sisäisen maailman ilmentämi-

529 Hutcheon & O'Flynn 2013, 10–11.

530 Smith 1995, 4–6, Hutcheonin & O'Flynnin 2013, 11 mukaan.

531 Rokem 2000, 6–8, 24–25.

532 Sauter 2000, 3–4.

533 Aston & Savona 1991, 134; Howard 2002, 93–94; Kuhn & Westwell 2012, 97; Pantouvaki 2010b, 109; Pavis 1998, 81; 2003, 175, 179–180; Poole 2008; Tandefelt 1986, 43.

534 Kirjallinen kerronta voi sisältää kuvailua, selittämistä, kertojanäkökulman ja se voi vapaasti vaeltaa ajassa ja tilassa ja tunkeutua roolihenkilöiden pään sisään (Hutcheon & O'Flynn 2013, 13).

535 Hutcheon & O'Flynn 2013, 14, 58.

536 esim. Aston & Savona 1991, 134; Gaines 1990, 181; Hayward 2010, 448.

537 Church Gibson & Jeffers McDonald 2012, 299–300. Sovitus on William Wylerin elokuva *The Heiress* (1949).

nen voi toteutua myös elokuvallisten keinojen, kuten lähikuvan, takaumien, hidastusten ja minäkertojan avulla, ja oopperassa musiikin ja erityisesti aarioiden kautta[538]. Toisaalta musiikki voi rajata puvustuksen ilmaisullista käyttöä, sillä laulajien laulu ja muu toiminta toteutuvat musiikin tahdissa[539].

Puvustuksen ilmentämistoiminta toteutuu ja kehystetään kahdella tavalla: puvustuksen merkkijärjestelmän eli sen sisäisen logiikan kautta sekä viittauksina arkitodellisuuden pukeutumiseen, joka myös kantaa erilaisia merkityksiä[540]. Pavis'n mukaan puvustuksen viittaussuhde arkitodellisuuteen on yhtä tärkeä kuin pukujen sisäinen logiikka, jos esitys haluaa osallistaa katsojat ja antaa mahdollisuuden tehdä vertailuja esityksen kuvaaman arkitodellisuuden kanssa. Puvustus muotoutuukin sen sisäisen logiikan ja ulkoisen viittaussuhteen välisen jännitteen sekä niiden välillä tehtävien kompromissien tuloksena.[541] Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa esimerkiksi se, miten vahvasti säännelty pukeutuminen, kuten univormun tai ammatti- tai rituaaliasun käyttö, joka jo itsessään kantaa vakaita merkityksiä ja kertoo ensisijaisesti yksilön yhteiskunnallisesta identiteetistä tai tilanteesta, voi myös muulla tavoin osallistua roolihenkilön ilmentämiseen ja tarinankerrontaan. Kiinnostavaa on myös se, miten tällaisiin asuihin viitataan näyttämöllä tai elokuvassa ja miten tällainen puvustustoiminta vastaanotetaan. Tämä näkökulma on *Puhdistus*-sovitusten kannalta oleellinen, sillä niiden puvustukset viittaavat 1900-luvun siviilipukeutumisen lisäksi neuvostosotilaiden ja -miliisien univormuihin sekä 1990-luvun alun prostituoitujen ja rikollisten pukeutumiseen tai niin sanottuihin ammattiasuihin. Myös se, että *Puhdistuksen* siviilihenkilöt ovat alun perin tavallisia maalla asuvia virolaisia, on voinut mahdollisesti rajoittaa puvustusten ilmaisumahdollisuuksia.

Puvustusten ilmentämistoiminnassa on oleellista myös se, miten johdonmukaisia, selkeitä ja helposti havaittavia merkityksiä se tuottaa ja miten johdonmukaisesti se muuttuu esityksen aikana[542]. Lisäksi puvustuksen symboliikka toimii tehokkaasti silloin, kun se on looginen ja eheä osa elokuvan tai näyttämöesityksen kokonaisuutta[543]. Kukin näyttämöllepanon elementti on omana merkkijärjestelmänään pätevä ja perusteltu, mutta kukin järjestelmä on myös vuorovaikutuksessa esityksen muiden järjestelmien kanssa. Täten esim. puvustuksen tarkastelu osana esityksen tilallista, ajallista ja toiminnallista kokonaisuutta voi selventää esitystä

538 Hutcheon & O'Flynn 2013, 58–60.

539 Hutcheon & O'Flynn 2013, 65. Musiikki voi rajoittaa roolivaatteen ilmaisullista käyttöä esim. siten, että esiintyjä ei voi omaehtoisesti ja vapaasti varioida roolivaatteensa riisumiseen tai pukemiseen käytettyä aikaa (mikä voi olla ilmaisullinen ja merkityksiä luova ele), sillä hänen on toimittava musiikin tahdissa.

540 Hayward 2008, 230; Pavis 1998, 81.

541 Pavis 1998, 81.

542 Pavis 1998, 81. Puvustuksen tulee luoda ja paljastaa merkityksiä silloin, kun se on tarinankerronnan ja roolihenkilöiden ilmentämisen kannalta oleellista (Harju 1991, 31; Pavis 1998, 81–82; Tandefelt 1991, 36–37).

543 Harper & Smith 2011, 166−167; Tandefelt 1986, 42; Pavis 1998, 81.

kokonaisuutena.[544] Statesin mukaan olennaista on se, että roolihenkilöt ovat ihmisyyden kiteytymiä, jotka toimivat tietyllä tavalla ja omaavat tietyn eettisen ja moraalisen asenteen[545]. Puvustusten osalta voi tällöin olettaa, että se pyrkii arjen pukeutumista tiiviimpään ja tehokkaampaan ilmaisuun voidakseen ilmentää tarinan roolihenkilöitä, maailmaa ja merkityksiä selvästi tai nopeasti. Lisäksi, koska tässä tutkimuksessa tarkastellaan kolmen erilaisen *Puhdistus*-sovituksen puvustuksia, merkitysten tuottamis- ja tulkintaprosessia voi täydentää William Worthenin näkemyksellä, jonka mukaan merkitysten tuottaminen perustuu ennen kaikkea siihen, että teokseen on valittu tiettyjä merkityksiä omaavia elementtejä kaikkien mahdollisten elementtien ja tyylillisten vaihtoehtojen joukosta[546]. *Puhdistus*-sovitusten puvustusten osalta on mielenkiintoista vertailla sitä, minkälaisiin puvustusratkaisuihin merkityksineen kussakin sovituksessa on päädytty ja miksi.

Puvustuksen tehtävää roolihahmon ilmentäjänä voi tarkastella myös Brechtin määrittelemän *gestuksen* avulla. Carl Weberin mukaan gestus tarkoitti Brechtille kaikkea sitä näyttelijän fyysistä toimintaa ja käyttäytymistä, jota tämä hyödyntää ja tuo esiin esittäessään roolihahmoaan vuorovaikutuksessa muiden roolihahmojen kanssa. Gestus on niiden ruumiin ja sen eleiden ja liikkeiden yhdistelmä, joita näyttelijä hyödyntää roolihahmonsa rakentamiseen ja esittämiseen, kuten kasvot, ääni, puhe, puvustus, maskeeraus ja rekvisiitta. Brechtille oli tärkeää, että gestus on katsojille mieleenpainuva ja merkityksellinen ja että se määrittelee ja luonnehtii roolihahmon yhteiskunnallista asemaa ja toimintaa. Se voi saada katsojassa aikaan kriittistä ajattelua, joka voi vaikuttaa tämän yhteiskunnalliseen käyttäytymiseen.[547] Pavis'n mukaan gestus konkretisoi ja ilmentää roolihahmojen asenteita ja näiden välisiä suhteita, jotka hallitsevat ja ohjaavat sosiaalista toimintaa ja käyttäytymistä, kuten orjuus, tasa-arvoisuus, väkivalta, petollisuus[548]. Gestus on siten myös *Puhdistus*-sovitusten puvustusten tarkastelun kannalta mielenkiintoinen, sillä *Puhdistuksen* roolihahmoja ja näiden välisiä suhteita määrittävät erilaiset poliittiset ja yhteiskunnalliset olo- ja valtasuhteet sekä roolihahmojen toiminta.

Puvustuksen ilmaisullisuuteen sisältyy materiaalisten, symbolisten ja viestinnällisten ominaisuuksien ja tavoitteiden lisäksi myös puvustuksen aistimuksellisuus ja kokemuksellisuus − mielellinen ja ruumiillinen kokeminen − pukujen suunnittelun, käytön ja vastaanoton aikana. Oleellista tällöin on se, että ihmismielen toiminta, myös abstrakti käsitteellistäminen ja päättely, perustuvat yksilön ruumiilliseen kykyyn havainnoida ja aistia, tuntea, liikkua sekä käyttää ja käsitellä esineitä tai asioita[549]. Puvustus onkin merkityksellinen vasta näyttelijän päällä ja

544 Pavis 2003, 172.
545 States 1994, 145.
546 Worthen 1992, 4–5.
547 Weber 2000, 41–42.
548 Pavis 1998, 164.
549 McConachie 2011, 138.

suhteessa tämän ruumiiseen. Sen paino, muoto ja materiaalit vaikuttavat näyttelijän olemiseen ja roolihahmon ilmaisuun mukauttamalla tämän liikkumista, eleitä ja asentoa ja tarjoamalla mahdollisuuden käsitellä roolivaatteita ilmaisullisin tavoin.[550] Tällaiseen ilmentämiseen liittyy myös puvustuksen ja roolihahmon muun olemuksen tai identiteetin ja persoonan tavoiteltu tai tahaton yhtenäisyys tai epäyhtenäisyys. Oleellista on se, vahvistavatko näyttelijän puvustus ja olemus yhtenäisyydessään toisiaan ja roolihahmon ilmentämistä vai pyrkivätkö ne ristiriitaisuutensa kautta tuottamaan tavoiteltuja merkityksiä[551].

Yksi näkökulma puvustuksen kokemuksellisuuteen ja ruumiillisuuteen on myös näyttelijän suhde puvustukseensa, joka voi olla vahva ja emotionaalinen ja johon voivat vaikuttaa tämän henkilökohtaiset mieltymykset[552]. Tämä voi olla näyttelijäntyön kannalta olennaista, sillä näyttelijät joutuvat käyttämään hyvin erilaisia roolivaatteita, kuten epäsopiviksi ja -mieluisiksi koettuja vaatteita, joita näyttelijä ei käytettäisi omassa elämässään, tai erikoisia epookki- tai fantasiapukuja, joiden tuottamat tuntemukset voivat olla voimakkaampia ja epämukavampia kuin arjen vaatteiden. Toisaalta voi olettaa, että todenkaltaisenkin historiallisen puvustuksen tuottama kokemus on roolihahmon esittäjälle aina erilainen kuin aikakaudella eläneiden yksilöiden kokemus. Näin on varsinkin silloin, kun menneisyyden pukeutumiseen on liittynyt tai liitetty voimakkaita yksilön tai kansakunnan identiteettiin kietoutuvia asioista, kuten voi olettaa olleen esimerkiksi virolaisten kohdalla neuvostoaikana. Koska puvustusten kokemuksellisuus on esiintyjien mutta varsinkin pukusuunnittelijoiden sekä katsojien näkökulmasta vielä varsin kartoittamaton alue empiirisesti, tämän tutkimuksen teemahaastatteluiden ja yleisökyselyiden perusteella pyritään tarkastelemaan puvustuksia myös fenomenologisesta näkökulmasta. Fenomenologinen tutkimusote on kiinnostunut vaatteista sellaisina kuin ne ilmenevät valmistajalle, käyttäjälle tai muulle tarkastelijalle[553]. *Puhdistus*-sovitusten osalta kiinnostavaa on se, tuovatko sovitusten taiteellisten työryhmien jäsenet, esiintyjät tai katsojat puvustuksen aistimuksellisuutta ja kokemuksellisuutta sanallisesti esiin ja miten sekä se, minkälaisia asioita ja piirteitä näihin kokemuksiin liittyi.

Puvustuksen ilmaisullisuus, se, että puvustus pyrkii ilmentämään roolihenkilöä materiaalisten ja viestinnällisten ominaisuuksiensa sekä roolipuvun käytön ja ko-

---

550 Aston & Savona 1991, 107; Crittenden 2001, 26–29; Cumming 2003; Pavis 1998, 81.

551 Jos puvustus ja roolihahmon muu olemus eivät sovi yhteen, ilmaisullinen tavoite voi jäädä avoimiksi. Esim. jos roolihenkilö on pukeutunut cowboyasuun mutta muu ruumiillinen ilmaisu ei tue sitä, katsoja ei ehkä miellä tätä cowboyksi. (Kirby 2002, 41) Toisaalta roolihahmon ja -asun väliseen ristiriitaan voi liittyä ilmaisullisia tavoitteita, kun se pyrkii herättämään katsojissa kysymyksiä ja näyttelijä voi näytellä rooliasuaan vastaan (Tandefelt 1991, 36–37, LT, TK).

552 Matinaro 2014, 65; Pavis 1998, 81; Tandefelt 1986, 41; Witsen 1981, xvii.

553 Kiinnostuksen kohteena on esim. se, miten vaate ilmenee, tiedostetaan ja koetaan ihmiselle ominaisessa maailmassa olemisessa (Naukkarinen 2012, 21).

kemuksellisuuden kautta, tarkoittaa, että puvustusta on tarkoituksenmukaista analysoida sekä semioottisten että fenomenologisten käsitteiden ja näkökulmien avulla. Näitä käsitteitä ja näkökulmia tarkastellaan seuraavassa luvussa lähemmin vastaanoton näkökulmasta. Sen tarkasteluun, miten *Puhdistus*-sovitusten puvustukset ilmenivät sovitusten pukusuunnittelijoille ja esiintyjille, ei ole samanlaista analysointimallia kuin seuraavassa luvussa esiteltävä Sauterin teatterillisen kommunikaation malli. Tämän ilmenemisen tarkastelu perustuu kuitenkin oletukseen, että puvustuksen ja sen suunnittelijan tai käyttäjän välille muodostuu jonkinlainen kokemuksellinen suhde. Esiintyjien osalta tätä suhdetta voi tarkastella myös Bourdieun habitus-käsitteen avulla. Kaiken kaikkiaan tämän tutkimuksen fenomenologisen tarkastelun tavoitteena on hahmottaa sitä, kuinka puvustuksen kokemuksellisuutta ja ruumiillisuutta voi tai kannattaa tutkia puvustusten suunnittelijoiden, käyttäjien ja katsojien näkökulmista.

4.3.6 Sovitusten vastaanotto

Vastaanoton konteksti

Näyttämöesityksen tai elokuvan vastaanotossa kiinnostuksen kohteena on se, ketkä katsovat teoksen sekä se, minkälainen tiedollinen ja emotionaalinen kokemus teos taiteellisine ja filosofisine piirteineen on katsojille[554]. Tällöin elokuva- tai näyttämösovitusta tarkastellaan viimeisessä vaiheessaan tulkintojen jatkumoa, joka ulottuu alkuperäistekstistä teoksen rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon. Vastaanottoa tarkastellaan katsojan näkökulmasta myös ajallisena jatkumona, joka alkaa ennen esityksen alkua ja jatkuu sen päättymisen jälkeen.

Lisäksi teoksen rakentaminen, esittäminen ja vastaanotto eri näkökulmineen tapahtuvat aina tietyssä ajallisessa, maantieteellisessä, yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa[555]. Oleellista on tällöin se, mikä ajankohta on sopiva teoksen käsittelemien teemojen vastaanotolle. Pienikin ajallinen muutos voi vaikuttaa siihen jopa saman paikan tai kulttuurin sisällä, sillä esittämisajankohdan aikaiset tapahtumat voivat vaikuttaa yleisön näkemyksiin koskien näyttämöesitystä tai elokuvaa.[556] Myös kulttuuriset erot katsojien välillä voivat johtaa erilaisiin tulkintoihin[557]. Historiallisen elokuvan tai näyttämöesityksen vastaanottoon ja teoksesta käytävään keskusteluun vaikuttaa myös olemassa oleva tieto teoksen kuvaamasta menneisyyden aikakaudesta[558]. Esimerkiksi Koski on tarkastellut esitysajan ja -paikan yhteiskunnallisen ilmapiirin sekä teatteriin liittyvien käsitysten vaikutuksia Václav Havelin näytelmien vastaanottoon 1960−1990-luvuilla Suomessa ja

554 Sauter 2002, 116–117.

555 Bacon 2004, 11; Fischer-Lichte 2010, 31; Hutcheon & O'Flynn 2013, 126; Sauter 2000, 2.

556 Hutcheon & O'Flynn 2013, 143–144, 149.

557 Bacon 2004, 11.

558 Esim. Erll 2008, 396.

muissa Pohjoismaissa[559] ja Sauter juutalaisuuden näyttämöllistämistä 1930-luvun Ruotsissa[560]. *Puhdistus*-sovitusten esittäminen Suomessa 2007−2012 oli todennäköisesti otollista, sillä Viron lähimenneisyyden tapahtumia saattoi käsitellä ja niistä alkoi olla tarjolla myös uudenlaista tietoa *Puhdistus*-teosten sekä muiden Viron lähihistoriaa käsittelevien teosten kautta. *Puhdistuksen* tarina ja Viron lähihistoria olivat myös suomalaiskatsojia kiinnostaneita asioita.

Esityskontekstinsa kehyksessä näyttämöesityksen tai elokuvan vastaanottoon vaikuttavat ennen sen katsomista katsojien teosta koskevat ennakko-odotukset. Ennakko-odotuksiin vaikuttavat puolestaan teoksen saama ennakkojulkisuus ja -arviot sekä tiedot koskien teosta sekä sen tekijöitä ja näyttelijöitä, ilmaisumuotoa, lajityyppiä ja esityspaikkaa.[561] Katsojien sosiokulttuurinen tausta, jota kuvaavat erilaiset demografiset, sosioekonomiset ja kulttuuriset muuttujat[562], voi myös vaikuttaa ennakko-odotuksiin ja -tietoihin, mutta myös teoksen vastaanottoon sen esittämisen aikana ja jälkeen[563]. Näyttämö- tai elokuvasovituksen osalta myös tieto siitä, että se perustuu katsojan tuntemaan alkuperäistekstiin, vaikuttaa sovituksen vastaanottoon luomalla odotuksia sen suhteen, miten alkuperäisteksti ilmenee ja kerrotaan ko. sovituksessa ja ilmaisumuodossa. Elokuvakatsoja voi esimerkiksi odottaa, että sovitus on kuvattu alkuperäistekstin kuvaamassa ympäristössä, ja myös näyttämösovituksen katsojalla voi olla ilmaisuvälineeseen liittyviä odotuksia.[564]

Esityksen aikana

Mitä katsojalle sitten tapahtuu näyttämöesityksen tai elokuvan vastaanoton aikana; minkälaisia reaktioita, ajatuksia, arvioita ja tulkintoja teoksen seuraaminen esitystilassa[565] saa aikaan katsojissa? Koska semiotiikka ja fenomenologia ovat kaksi keskeistä teoreettista tapaa hahmottaa sitä, miten näyttämöesitys tai elokuva tuottaa merkityksiä, vaikuttaa katsojaan ja luo jotain uutta[566], sovitusten ja puvus-

---

559 Kosken mukaan Havelin näytelmien vastaanottoon liittyi voimakkaasti kunkin esitysajan ja -paikan yhteiskunnallinen ilmapiiri, esitysmaan virallinen näkemys kirjailijan asemasta kotimaassaan sekä erilaiset teatteriin liittyvät käsitykset (Koski 2016, 158).

560 Siihen, miten juutalaisista kertovia esityksiä tulkittiin ja miten ne vaikuttivat 1930-luvun Ruotsissa, vaikuttivat esitysten poliittisten teemojen lisäksi teatterin yhteiskunnallinen ja poliittinen asema sekä teatterin esittämiskonventiot (Sauter 2000, 208–210).

561 Aston & Savona 1991, 120−121; Bacon 2004, 49; Bennett 1990, 133, 145; Elam 2002, 84; Erll 2008, 396; Hutcheon & O'Flynn 2013, 121, 126, 142.

562 Ikä, sukupuoli, ammatti, koulutus, sosioekonominen asema, maailmankatsomus, mieltymykset, asenteet, yhteiskunnallinen ja kulttuurinen tietämys ja harrastuneisuus, suhtautuminen esim. teatteriin, elokuvaan, kirjallisuuteen, urheiluun.

563 Aston & Savona 1991, 120−121; Bennett 1990, 133, 145; Sauter 2002, 117, 120.

564 Hutcheon & O'Flynn 2013, 121−124.

565 Esityspaikan olosuhteet (tilojen koko ja arkkitehtuuri) sekä katsojien ja esiintyjien välinen etäisyys, vaikuttavat teoksen havainnointiin ja vastaanottoon (Elam 2002, 50–51).

566 Reinelt & Roach 2007, xi. Kirjoittajat keskittyvät näyttämöesityksiin, mutta näkemystä voi soveltaa myös elokuvaan.

tusten vastaanottoa on tarkoituksenmukaista tarkastella semioottisten ja fenomenologisten käsitteiden tai näkökulmien avulla. Vaikka semiotiikka menetti 1990-luvun jälkeen kulttuurista ja akateemista asemaansa[567], puvustusta ja muuta näyttämöllepanoa sekä niiden vastaanottoa on yhä tarkoituksenmukaista lähestyä semioottisin käsittein[568]. Semioottisen ja fenomenologisen tarkastelun yhdistäminen mahdollistaa elokuvan tai näyttämöesityksen ja sen puvustuksen kokonaisvaltaisen tarkastelun. Semiotiikan avulla ymmärrämme teoksen sen tuottamien viestien ja merkitysten ja niiden tulkinnan kautta, ja fenomenologian avulla sen kautta, miten roolihenkilöt, esineet ja asiat vaikuttavat suoraan ja sellaisenaan katsojiin[569]. Oletus on myös se, että nämä kaksi teoreettista näkökulmaa ja esitysten lähestymistapaa eivät ole erillisiä vaan toimivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.

Semioottista tarkastelua perustelee myös se, että elokuvan tai näyttämöesityksen osana tai yhtenä merkkijärjestelmänä[570] puvustuksen tavoitteisiin sisältyy yleensä selvä semioottinen näkökulma; puvustuksen ominaisuuksien ja käytön avulla pyritään ilmentämään roolihenkilöitä ja kertomaan tarinaa. Myös katsojien oletetaan havainnoivan ja tulkitsevan puvustusta tällä tavoin.[571] Elamin mukaan merkittävä osa katsomiskokemuksesta ja sen nautinnollisuudesta myös perustuu katsojan haluun ymmärtää tekijöiden ilmaisullisia tavoitteita, vaikka se ei todennäköisesti koskaan toteudu täydellisesti[572]. Semioottisuus oli myös yksi *Puhdistus*-sovitusten pukusuunnittelijoiden työn lähtökohta, kun he yhteistyössä taiteellisen työryhmän muiden jäsenten ja esiintyjien kanssa pyrkivät kertomaan olennaisiksi nähtyjä asioita *Puhdistuksen* roolihenkilöistä ja tarinasta puvustuksen keinoin. Puvustuksen näkökulmasta tarkasteltuna ymmärrämme ja tulkitsemme esitystä tai elokuvaa siten sekä sen puvustuksen viestien ja merkitysten tulkinnan kautta että sitä kautta, miten puvustetut ja rooliasuaan hyödyntävät roolihenkilöt (ja esiintyjät) vaikuttavat suoraan ja sellaisenaan katsojiin[573].

Vastaanoton aistinvaraista ja kokemuksellista sekä tiedollista ja tulkinnallista tasoa on tarkoituksenmukaista tarkastella Willmar Sauterin kehittämän teatterilli-

---

567 Elam 2002, 191–193, 212–217. Jälkistrukturalistien kritiikki kohdistuu semioottisen analyysin jäykkyyteen ja kyseenalaistaa esityksen perustumisen merkkien viittaustoimintaan (Carlson 2007, 17). Fenomenologinen kritiikki huomauttaa, ettei semiotiikka huomioi katsojien aistinvaraista yhteyttä teokseen (Sobchack 2004, 9, 63–64; States 1985, 7).

568 esim. Ehrat 2005, 15; Elam 2002, 192.

569 Carlson 2007, 18; Sobchack 2004, 63–64; States 1985, 8–9.

570 Puvustus on yksi Kowzanin merkkijärjestelmäluokittelun järjestelmä, joka liittyy esiintyjään. Muita tällaisia järjestelmiä ovat kieli, äänensävy, ilme, ele, liike ja maskeeraus. Muita luokittelun järjestelmiä ovat rekvisiitta, lavastus, valaisu, musiikki ja ääni. Luokittelu kattaa useimmat keskeiset teatteriesityksen järjestelmät. (Elam 2002, 45).

571 ks. esim. Aston & Savona 1991, 1, 5, 99; McKinney & Iball 2011, 118; Worthen 1992, 4.

572 Elam 2002, 85.

573 esim. Carlson 2007, 18; Reinelt & Roach 2007, xi; Sobchack 2004, 63–64; States 1985, 8–9.

sen kommunikaatiomallinavulla, joka sisältää sekä semioottisia että fenomenologisia piirteitä[574]. Koska mallia voi Sauterin mukaan soveltaa myös muihin kulttuurisen kommunikaation muotoihin[575], sitä käytetään tässä tutkimuksessa myös elokuvan vastaanoton tarkasteluun, vaikka se ei ole katsojien ja näyttelijöiden osalta vuorovaikutteinen. Lisäksi edellä todettiin, että perinteinen teatteriesitys ja elokuva ovat katsomiskokemuksina niin samankaltaisia, että niiden vastaanottoa voi tarkastella samoin lähestymistavoin ja tutkimusmenetelmin. Sauterin mallia täydennetään kuitenkin muutamin semioottisin käsittein, jotka täsmentävät sitä, miten puvustuksen ja muun näyttämöllepanon avulla tapahtuva merkitysten tuottaminen ja tulkinta voivat tapahtua. Malli myös vertautuu edellä kuvattuihin elokuvan motivaatiolajeihin, joiden avulla voi tarkastella sitä, miten elokuvan vastaanotto rakentuu sen rakenteen, konventioiden, keinojen ja taiteellisten ja ilmaisullisten tavoitteiden kautta sekä sen perusteella, miten se suhteutuu arkitodellisuuteen[576].

Sauterin mallin perusoletus on, että katsojan ja teoksen välinen kommunikaatio tapahtuu kolmella toisiinsa limittyvällä tasolla. *Aistinvarainen* ja yleensä ajallisesti ensimmäinen kommunikaatio perustuu siihen, mitä katsoja havaitsee näyttämöllä tai elokuvassa, kuten erilaisia muotoja, kokoja, värejä, materiaaleja ja ääniä[577]. Tämä myös tapahtuu erityisesti katsojien ja näyttelijöiden välillä; katsoja havaitsee näyttelijän läsnäolon ja reagoi siihen enemmän tai vähemmän spontaanisti[578]. Aistihavainnot laajenevat emotionaalisiksi ja älyllisiksi reaktioiksi, kuten tunnistaminen, yllättyminen tai kyllästyminen. Älyllinen reagointi perustuu katsojan tietoihin, näkemyksiin ja mieltymyksiin sekä aiempiin kokemuksiin, jotka kehystävät teoksen vastaanottoa.[579] Sauterin mukaan katsojien keskeisiä ja tutkijoita kiinnostaneita tunnetiloja ovat samastuminen, sympatia ja empatia, esteettinen mielihyvä ja vaikuttuneisuus[580]. Aistinvarainen taso kuvaa siten lähinnä vastaanoton kokemuksellisuutta ja ruumiillisuutta. *Taiteellisen* tason kautta katsoja mieltää teoksen kulttuuriseksi, tiettyjen taiteellisten ja esteettisten sääntöjen, näkemysten ja taitojen perusteella rakennetuksi kokonaisuudeksi. Tähän prosessiin vaikuttavat samanaikaisesti myös emotionaalisen ja älyllisen kommunikaation tasot.[581] Taiteellisen tason kautta esitys erottautuu arkitodellisuudesta, ja katsoja voi

574 Sauter 2000.

575 Sauter 2000, 6, 102, 172.

576 Bacon 2004, 60–65.

577 Sauter 2000, 103.

578 Teatterissa näyttelijä vastaavasti aistii katsojien läsnäolon. (Sauter 2000, 7)

579 Sauter 2000, 103.

580 Sauter 2002, 125. Baconin (2004, 51) mukaan elokuva voi tarjota visuaalista, musiikillista tai eroottista mielihyvää, joka voi olla miltei irrallista suhteessa elokuvan tarinaan.

581 Sauter 2000, 105.

arvottaa esityksen hyödyntämiä taiteellisia, näyttämöllisiä tai elokuvallisia keinoja[582]. *Symbolisella* tasolla, jossa vaikuttavat myös muut kommunikaatiotasot, katsoja pyrkii tietoisesti tai intuitiivisesti tulkitsemaan teosta taiteellisena kokonaisuutena ja löytämään sen perusteella merkityksiä. Taiteellisten työryhmien luomat merkitykset muuttuvat siten todellisiksi vasta, jos katsoja ne sellaisiksi havaitsee ja ymmärtää.[583] Lisäksi mallin perusteella katsojan aistikokemuksilla, tunteilla ja eläytymisellä on keskeinen rooli esityksen vastaanotossa. Edellä kuvaillun kaltaisena vastaanoton prosessina näyttämöesityksen tai elokuvan voi rinnastaa hermeneuttiseen tulkintaprosessiin, joka myös jatkuu teoksen katsomisen jälkeen[584].

Sauterin kommunikaatiomallin taiteellinen ja symbolinen taso vastaavat karkeasti Elamin esittelemiä koodeja, joita ovat *teatterilliset* ja *draamalliset* koodit, jotka nojautuvat *yleisiin kulttuurisiin* koodeihin, sekä *yksilölliset* koodit[585]. Koodien avulla voi tarkastella sitä, minkälaiset katsojien, taiteellisten työryhmien ja esiintyjien jakamat säännöt ohjaavat merkitysten tuottamista ja kommunikaatiota esityksen aikana. Elam tarkastelee koodeja teatterin kontekstissa, mutta niitä voi soveltaa myös elokuvaan, ja ne myös rinnastuvat elokuvan motivaation lajeihin. Tämän tutkimuksen kannalta koodeja on kiinnostavaa soveltaa tilanteeseen, jossa arkitodellisuuden pukeutumiskoodeissa esiintyy sellaisia historiallisia, kulttuurisia tai yhteiskunnallisia eroja, jotka eivät ole laajasti tunnettuja. Esimerkiksi Neuvosto-Virossa ennen neuvostoaikaa vallalla olleet pukeutumiskoodit pyrittiin korvaamaan sosialistisen pukeutumisen ja muodin koodeilla, mitä osa virolaisista pyrki vastustamaan pukeutumistoimintansa avulla. Jos näyttämöesityksen tai elokuvan käsittelemän aikakauden pukeutumiskoodit ovat teoksen tekijöille ja katsojille lähtökohtaisesti vieraita, mielenkiintoista on se, mihin pukeutumis- ja puvustuskoodeihin teos nojautuu voidakseen käsitellä ja ilmentää teoksen aikakautta tai tilannetta ymmärrettävästi ja halutulla tavalla.

Sauterin mallin taiteellista ja symbolista kommunikaatiota, jonka aikana katsojat tulkitsevat teosta ja luovat merkityksiä, voi täydentää myös muutamin Peircen merkkikäsityksen käsittein. Peirce luokitteli merkkien toiminnan ikoneihin,

582 Sauter 2000, 7.

583 Sauter 2000, 7, 106.

584 Sauter 2000, 12–13.

585 Teatterillisten koodin avulla katsoja ymmärtää esim. puvustuksen loogiseksi osaksi näyttämöesitystä. Draamallisten koodien avulla katsoja hahmottaa näytelmätekstin rakennetta, tyyliä ja ratkaisuja. Esitystä ja puvustusta tulkitaan myös yleisten kulttuuristen koodien avulla, jotka käsittävät arkitodellisuuden kulttuurisia, ideologisia, eettisiä ja epistemologisia periaatteita. Teatterilliset ja draamalliset koodit perustuvat kulttuurisiin koodeihin. Yksilölliset koodit eli taiteellisen työryhmän jäsenten ja esiintyjien näkemykset ja kädenjälki näkyvät esityksessä ja katsoja voi tunnistaa ne. (ks. Elam 2002, 47–52)

indekseihin ja symboleihin[586], minkä on nähty olevan sovelias tapa tarkastella esityksiä. Sitä on myös laajasti hyödynnetty. Merkkien viittaustoiminta on kuitenkin monitahoista ja toisiinsa kietoutunutta eikä esimerkiksi puvustuksen merkkien tarkka määrittely niiden toiminnan luonteen perusteella ole tarkoituksenmukaista.[587] Myös Peircen näkemys, jonka mukaan merkitysten luominen ja tulkinta toteutuvat merkin, sen viittauskohteen ja merkin tuottaman tulkinteen, kuten tunteen tai ajatuksen, yhteistoiminnan perusteella[588], on oleellinen huomioidessaan merkin vastaanoton. Siten esimerkiksi puvustus, jonka katsoja tunnistaa tietyn aikakauden pukeutumisen mukaiseksi, toimii ja tuottaa merkityksiä (ainakin) ikonisesti.

Merkkeihin kietoutuu myös niiden toiminta denotaatioiden ja konnotaatioiden tasolla[589], jolloin puvustus voi ominaisuuksiensa kautta viitata tietyn aikakauden pukeutumisen lisäksi myös roolihenkilön ominaisuuksiin tai erilaisiin sosiaalisiin, moraalisiin tai ideologisiin arvoihin. Kaksitasoinen merkkitoiminta on mahdollista myös realistisissa teoksissa, ja konnotaatiot voivat olla tärkeämpiä kuin ensisijaiset merkitykset. Tämä tapahtuu kuitenkin tiettyjen kulttuuristen rajojen sisällä.[590] Siten realistisuutta tavoitteleva näyttämö- tai elokuvapuvustus voi viitata arkitodellisuuden pukeutumisen ja teoksen taustalla olevien tekstien[591] pukeutumiskuvausten lisäksi myös muihin sellaisiin asioihin, jotka pukusuunnittelija, muu taiteellinen työryhmä ja esiintyjät kokevat tärkeiksi. Koska viittauskohteet ovat kytkeytyneitä toisiinsa, ei puvustuksen suhde eri viittauskohteisiinsa ole kuitenkaan yksiselitteinen.

Lisäksi on huomioitava, että näyttämöesityksen tai elokuvan merkkityyppien toiminta perustuu sopimuksenvaraisuuteen, sillä niiden tulkinta perustuu sopimukseen yleisön kanssa: katsoja ymmärtää ja hyväksyy sen, että teosten roolihenkilöt, tapahtumapaikat ja tapahtumat edustavat jotain muuta kuin itseään[592]. Siten esimerkiksi tietyn puvustuksen ikonisuus perustuu yleensä tekijöiden ja katsojien jakamaan käsitykseen sen ihmisryhmän pukeutumisesta, johon puvustus viittaa,

---

586 Ikonin toiminta perustuu samankaltaisuuteen viittauskohteen kanssa, indeksillä on syysuhteinen suhde viittauskohteeseen, ja symbolin ja viittaussuhteen välinen suhde on sopimuksenvarainen (Elam 2002, 19–23).

587 esim. Aston & Savona 1991, 6, 99. Elamin (2002, 19) mukaan merkkijakoa on sovellettu joskus kritiikittömästi teatterin tutkimuksessa, mutta toisaalta sitä on myös kritisoitu, esim. Eco (1976).

588 Elam 2002, 22–23. Peirce jakaa tulkinteen kolmeen osaan; ensimmäinen, emotionaalinen tulkinne, on merkin aiheuttama tunne katsojassa, jota seuraa aktiivinen (energetic) tulkinne, ja viimeiseksi lopullinen tulkinne, jota Peirce kutsuu merkin merkitykseksi (Tejera 1995, 42–43). Kolmijako rinnastuu Sauterin teatterillisen kommunikaatiomalliin.

589 Toron (1995, 84) mukaan ikoni ja indeksi toimivat denotaatioiden eli perusmerkitysten ja symbolit konnotaatioiden eli oheismerkitysten kautta.

590 ks. Elam 2002, 9–11, 37.

591 Näyttämö- tai elokuvasovituksen alkuperäisteksti, näytelmäteksti, elokuvakäsikirjoitus tai libretto. Toron (1995, 89) mukaan perinteinen esitys viittaa ainakin näytelmätekstiin ja arkitodellisuuteen.

592 Elam 2002, 24.

sekä niistä tavoista ja merkeistä, joilla puvustus viittaa arkitodellisuuden pukeutumiseen. Puvustus ja muut näyttämöesityksen tai elokuvan merkkijärjestelmät eivät ole siten arvovapaita vaan niiden avulla voidaan pyrkiä vahvistamaan tai vastustamaan tiettyjä näkemyksiä, ideologioita tai arvoja, mihin muun muassa feministinen elokuva- ja teatterintutkimus on kiinnittänyt huomiota[593].

Kaiken kaikkiaan näyttämöesityksen tai elokuvan katsomiskokemusta voi hahmottaa sen perusteella, mitä teoksen elementtejä katsojat huomioivat ja pitävät tärkeinä sekä minkälaisia reaktioita, tulkintoja ja arvioita ne ja esitys kokonaisuudessaan saavat katsojissa aikaan[594]. Lisäksi tähän kokonaisuuteen vaikuttaa katsojien tieto sekä siitä arkitodellisuudesta, johon esitys tai elokuva viittaa, että niistä teatterillisista tai elokuvallisista tavoista ja käytänteistä, joiden perusteella teos on rakennettu ja esitetään.

Vaikka näyttämöesityksen tai elokuvan semioottis-fenomenologinen lähestymistapa vaikuttaa lupaavalta, puvustuksen ja muun näyttämöllepanon empiirinen semioottinen ja fenomenologinen tarkastelu, ja varsinkin sellainen, joka tarkastelee tavallisten katsojien kokemuksia ja tulkintoja, on ehkä Sauterin ja McKinneyn[595] tutkimuksia lukuun ottamatta vielä vähäistä[596]. Sauter on tarkastellut esitysten vastaanottoa Theatre Talks -menetelmänsä avulla, jota tarkastellaan lähemmin alla. Lisäksi vastaanoton fenomenologisen tarkastelun haaste on se, miten näyttämöesityksen tai elokuvan aistinvaraista ja tunnepitoista kokemusta voi sanallistaa. Lisäksi voi kysyä, voiko ja kannattaako näyttämöesityksen tai elokuvan katsomisen aistinvaraista ja tiedollista tasoa ylipäätään erottaa toisistaan. Tässä tutkimuksessa pyritäänkin alustavasti selvittämään sitä, tuovatko katsojat esiin myös *Puhdistus*-sovitusten ja puvustusten aisti- ja tunnetason kokemista ja millä tavoin. Lisäksi on mielenkiintoista tarkastella sitä, vaikuttiko katsojien ennakkotieto *Puhdistuksen* henkilöhahmoista (persoona, toiminta, ulkomuoto ja pukeutuminen) tai virolaisten neuvostoaikaisesta historiasta tähän kokemiseen.

Katsomiskokemukseen liittyvän sanallisen tiedon keruu

Oleellista on myös se, miten näyttämöesityksen tai elokuvan katsojien reaktioista, ajatuksista ja tulkinnoista voidaan saada sanallista tietoa[597]. Siihen, mitä yleisöjä tutkitaan ja minkälaisella otannalla katsojat valitaan[598], vaikuttaa se, minkälaista

593 ks. esim. Carlson 2007, 20–23.

594 Sauter 2002, 120.

595 ks. McKinney & Iball 2011.

596 Carmody 2007, 37; Sobchack 2004, 56.

597 Sanallisen tiedon lisäksi vastaanotosta voi saada samanaikaistietoa mittaamalla katsojan psykologisia toimintoja esityksen aikana (sydämen syke, hengitys, hikoilu) tai esitystallenteen avulla sitä, mitä esityksen elementtejä katsoja huomioi (Sauter 2002, 124). Elokuvan tai musiikin vaikutuksia on tarkasteltu myös aivotutkimuksen avulla (mm. Isolammi 2016; Jääskeläinen ym. 2008). Mittaustulosten tulkinta voi kuitenkin olla vaikeaa; mitä esim. sykkeen nousu tietyssä vaiheessa teosta lopulta tarkoittaa (Sauter 2002, 122).

598 Esim. yleisö voi olla tietyn teoksen tai teatterin yleisö; teoksen koko yleisö voi vapaasti osallistua tutkimukseen tai siihen valitaan tietyn ikäisiä katsojia. (Sauter 2002, 117, 121)

tietoa vastaanottotutkimuksella pyritään saamaan. Tarkoituksenmukaisella tavalla valittua katsojajoukkoa voidaan otannasta riippuen kuvata sellaisten demografisten, sosioekonomisten ja kulttuuristen muuttujien avulla, joiden voi olettaa vaikuttavan teoksen vastaanottoon. Olennaista on myös se, miten teoksen vastaanotosta ja katsojien kokemuksista ja ajatuksista kerätään tietoa ja missä vaiheessa tiedonkeruu tapahtuu. Sauterin mukaan vastaanoton tutkimiseen liittyviä välttämättömiä kysymyksiä ovat: keitä tutkimukseen osallistuvat katsojat ovat, minkälaiset taustatekijät vaikuttavat katsojien katsomiskokemukseen, miten katsomiskokemuksista voidaan saada tietoa, milloin tätä tietoa on paras kerätä sekä missä olosuhteissa yleisökyselyn tuloksien perusteella voidaan tehdä yleisiä päätelmiä[599].

Usein tietoa kerätään erilaisten strukturoitujen haastatteluiden ja kyselyiden[600] avulla. Tähän sisältyy Sauterin mukaan kuitenkin riski, että kysymykset voivat epätoivotulla tavalla ohjata vastaamista.[601] Muita vapaamuotoisempia tiedonkeruun tapoja ovat esimerkiksi avoin haastattelu ja Sauterin kehittämä Theatre Talks -menetelmä, jossa pienehkö joukko toisensa tuntevia ihmisiä keskustelee esitysten jälkeen vapaasti katsomiskokemuksestaan[602]. Puvustus oli yksi mahdollinen esitysten jälkeisten keskustelujen aihe, mutta sen tarkasteluun ei johdateltu minkäänlaisin kysymyksin[603]. McKinneyn ja Iballin mukaan katsojakeskusteluita voi joskus täydentää kyselyillä, kirjallisilla tehtävillä tai pyytämällä katsojia piirtämään näyttämöllepanoa, jolloin piirroksia käytetään katsojien haastattelun pohjana[604].

Katsomiskokemusta koskevaa tietoa voi kerätä periaatteessa kolmessa eri vaiheessa; esityksen tai elokuvan aikana, joka ei ole tarkoituksenmukaista sanallisen tiedon kohdalla, heti esityksen tai elokuvan katsomisen jälkeen tai muutaman päivän sisällä sen katsomisesta. Vaikka katsomiskokemuksen sanallistamisen ja sitä kautta saatavan tiedon keruun ajoitus ovat keskeisiä asioita, niihin liittyy toisaalta kysymys siitä, milloin katsojalle on muodostunut lopullinen näkemys nähdystä esityksestä.[605]

---

599 Sauter 2002, 121–122.

600 Esim. katsoja arvioi esitystä adjektiiviparien avulla tai kommentoi sitä tallenteen avulla (Sauter 2002, 124).

601 Sauter 2002, 122. Esim. kuinka monta esitystä ja yleisöä on tutkittava ja minkälaisia teoreettisia ja metodologisia näkökulmia on hyödynnettävä (Sauter 2002, 122).

602 Keskustelut, joita on kertynyt yli 200, nauhoitettiin ja analysoitiin mm. tilastollisin menetelmin. Keskustelut toivat esiin esitysten herättämiä tunteita sekä esityksiä koskevia kuvauksia, tulkintoja, arvioita, odotuksia sekä ennakkotietoja ja -luuloja. Kiinnostavinta oli se, mitä asioita katsojat toivat esiin ja mitä eivät ja miten ne suhteutuivat esitykseen. (Sauter 2002, 124; 2000, 176, 180, 183, 184; Sauter, Isaksson & Jansson 1986)

603 Sauter, Isaksson & Jansson 1986. Niiden vastaajien osuus, jotka keskustelivat puvustuksesta, vaihteli esityksittäin, mutta korkeintaan puolet tietyn esityksen katsojista mainitsi sen (Sauter ym. 1986, 479–480).

604 McKinney & Iball 2011, 127.

605 Sauter 2002, 122.

Puvustuksen vastaanoton kannalta on merkittävää, että Sauterin vastaanotto-tutkimusten perusteella katsojien laadullisessa arvioinnissa keskeisin ja liki ainut arvioinnin kohde ja arviointiperuste oli näyttelijäntyön onnistuminen, joka vaikutti myös esityksen saamaan kokonaisarvioon[606]. Näyttelijäntyön keskeisyyttä selittää muun muassa roolihenkilöiden tärkeys tarinan kerronnassa ja esityksen maailman luomisessa sekä katsojien mielenkiinnon herättämisessä ja ylläpitämisessä niitä kohtaan[607]. Koska puvustus on tärkeä osa näyttelijäntyötä ilmentäessään roolihahmoa materiaalisilla ominaisuuksillaan ja tarjotessaan näyttelijälle mahdollisuuden hyödyntää roolivaatteita ilmaisullisesti, sillä voi olla keskeinen rooli katsojien näyttelijäntyötä koskevissa arvioinneissa.

4.3.7 Puvustusten analysoinnin monet näkökulmat

Koska tutkimukseen valitut *Puhdistus*-sovitukset puvustuksineen eroavat toisistaan ilmaisumuodoltaan ja koska sovituksia ja puvustuksia tarkastellaan jatkumona alkuperäisteksteistä sovitusten vastaanottoon, niiden tarkasteluun liittyy näkökulmia, jotka jo itsessään ovat isoja ja monitahoisia kokonaisuuksia: historiallinen näyttämö- ja elokuvapuvustus, sovitus intertekstuaalisena, kontekstuaalisena ja kulttuurien välisenä prosessina, sovitusten rakentamis- ja esittämiskonteksti ja sovittamiseen osallistuvat henkilöt rooleineen, näyttämö- ja elokuvasovitusten yleiset erot ja yhtäläisyydet, roolihenkilöiden ilmentäminen ja puvustuksen osuus siinä sekä sovitusten ja puvustusten vastaanotto ja tulkinta. Näiden edellä tarkasteltujen näkökulmien avulla historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustuksia on pyritty hahmottamaan ja ymmärtämään monitahoisina, semioottis-fenomenologisina ja intertekstuaalisina sekä kontekstuaalisina kokonaisuuksina ja jatkumoina alkuperäisteoksesta sovitusten vastaanottoon. *Puhdistus*-sovitusten ja niiden puvustusten tarkastelu tällaisina laajoina kokonaisuuksina vaatii laajan ja monipuolisen tutkimusaineiston hankintaa, omaksumista, analysointia ja tulkintaa. Seuraavaksi tarkastellaankin yksityiskohtaisemmin tutkimuksen aineistojen keruuta ja analysointia.

606 Sauter 2002, 126.
607 Sauter 2002, 126.

5 Puvustustutkimuksen toteutus

> "Miehen kromisaapas meni käsivarren mitan päästä hänestä, pöläytti hiekkaa hänen henkeensä. Aliide puristi käsillään jalkojaan ja painoi reitensä kiinni penkkiin, jotta tärinä lakkaisi."[608]

Tutkimuksen aineistoja ja niiden keruuta tarkastellaan seuraavaksi jaoteltuna kronologisesti sen mukaan, miten aineistot kertovat sovituksista ja puvustuksista jatkumona *Puhdistus*-teksteistä sovitusten rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon. Osa aineistoista, kuten esiintyjien haastattelut, saattoivat kuitenkin antaa tietoa kaikista sovittamisen vaiheista. Aineistojen keruuta on myös kuvattu artikkelissa Ikonen (2014).

5.1 *Puhdistus*-tekstien kuvaukset, sovitusten puvustukset ja niiden käyttö

Vaikka sovitusten puvustukset sekä niiden rakentuminen suhteessa *Puhdistus*-romaanin tai -näytelmän kuvauksiin ja arkitodellisuuden pukeutumiseen olivat tutkimuksen keskeisiä kiinnostuksen kohteita, puvustuksia ei voitu tarkastella yksinään. Oli tarpeen yleisemmällä tasolla tarkastella myös sovitusten näyttämöllepanojen rakentumista kokonaisuudessaan sekä lopullisia näyttämöllepanoja sellaisina kuin ne esityskonteksteissaan ilmenivät näyttämöllä tai elokuvassa.

Teatterissa näyttämöllepano edustaa esitysten aineellisuutta ja pysyvyyttä mutta esitykset ovat ainutkertaisia ja hetkellisiä tapahtumia[609]. Itse esityksiä ei siten analysoida eikä analyysin tuloksia voi varmentaa palaamalla ainutkertaisten esitysten pariin. Sen sijaan näyttämöesitysten tarkastelu perustuu niitä kuvailevan materiaalin[610] analysointiin.[611] Täten myös puvustuksen ilmaisullista käyttöä, joka voi varioida esityksestä toiseen, voidaan tarkastella ja arvioida vain tällaisen materiaalin perusteella. Elokuvan tapahtumien ja puvustuksen ilmaisullisen käytön analysointi on sen sijaan helpompaa ja selkeämpää, sillä ne pysyvät muuttumattomina katsomiskerrasta toiseen. Toisaalta elokuvan ja sen puvustuksen rakentamisen ja vastaanoton analysoimiseksi tarvitaan samanlaista tietoa kuin näyttämöesityksen kohdalla. Esimerkiksi elokuvaa varten tuotettu puvustus voi erota valmiin elokuvan puvustuksesta, jos osa siitä leikkautuu pois lopullisesta eloku-

608 Oksanen 2008a, 207.

609 Fischer-Lichte 2010, 32; Marinis 1993, 99.

610 Esim. erilaiset luonnokset ja suunnitelmat, käsiohjelmat, kritiikit, haastattelut, näytelmätekstit, esitysmuistiinpanot, valokuvat ja taltioinnit.

611 Fischer-Lichte 2005, 115.

vasta. Tämä ero voi olla isompi kuin näyttämöesityksessä, vaikka siinäkin puvustus elää ja muotoutuu sovitusprosessin aikana. Lisäksi, myös näyttämöesityksen ja elokuvan puvustusten tarkastelu aineellisina tuotteina perustunee usein yksinomaan teoksia kuvailevaan materiaaliin, jos ja kun tutkija ei pääse konkreettisesti tutkimaan itse roolivaatteita[612].

Tässä tutkimuksessa keskityn puvustusten ja vähemmässä määrin muun näyttämöllepanon aineellisuuteen ja niihin liittyvin merkityksiin mutta pyrin myös hahmottamaan puvustuksen käyttöä ja kokemuksellisuutta roolihahmojen ilmentämisessä ja merkitysten tuottamisessa sovitusten rakentamisen, esittämisen ja vastaanoton aikana. Tietoa puvustuksista tällaisina monitahoisina ilmiöinä ja sovitusten osina saatiin varsin laajan ja monitahoisen lähdeaineiston avulla. *Puhdistus*-sovitusten ja -puvustusten tarkasteluun käyttämäni aineisto koostui seuraavista osa-aineistosta: 1) Sofi Oksasen *Puhdistus*-teokset[613] sekä *Puhdistukseen* liittyvät Oksasen lehti- ja radiohaastattelut ja muut internetlähteet[614], 2) *Puhdistus*-sovituksiin ja niiden näyttämöllepanoihin liittyvät kirjalliset, kuvalliset ja audiovisuaaliset lähteet, joita sain tutkimuskäyttöön taiteellisten työryhmien jäseniltä sekä Kansallisteatterista, Kansallisoopperasta ja Solar Filmsiltä[615], 3) sovituksissa työskennelleiden tekijöiden ja esiintyjien teemahaastattelut sekä 4) oopperan harjoitusten ja esitysten[616], näytelmän ja elokuvan tallenteiden[617], teemahaastatteluiden sekä sovituksiin liittyvien valokuvien ja kirjallisten lähteiden perusteella tekemäni muistiinpanot koskien sovitusten tapahtumia sekä roolihenkilöiden ulkomuotoa ja puvustusta[618]. Lisäksi hyödynsin näitä aineistoja laatiessani koosteet *Puhdistus*-näytelmätekstin ja -romaanin sekä *Puhdistus*-sovitusten tapahtumista (liitteet 1−2 ja 5−6), näytelmätekstin ja romaanin sekä oopperan libreton ja elokuvan dialogin sisältämistä viittauksista roolihenkilöiden taitoihin, olemukseen ja pukeutumiseen (liitteet 3−4 ja 5−6) sekä sovitusten keskeisten roolihenkilöiden

612 Koska olin mukana *Puhdistus*-oopperan harjoituksissa ja esityksissä, käsittelin työssäni joitakin sen rooliasuja. Minulla ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta (tai tarvetta) tutkia niitä yksityiskohtaisesti. Vieraillessani elokuvan kuvauksissa näin läheltä joitain elokuvan roolivaatteita ja seurasin puku- ja maskeeraussuunnittelijoiden työskentelyä.

613 Oksanen 2007, 2008a. Sain *Puhdistus*-näytelmätekstin pdf-version tutkimuskäyttöön Suomen Näytelmäkirjailijaliitosta. Romaani oli omani.

614 ks. luku Lähteet.

615 Esim. sovitusten puku- ja lavastusluonnokset ja niihin liittyvät muistiinpanot ja ideakuvat, esitystallenteet, valokuvat, elokuvan kohtauskuvat, näytelmän ja oopperan käsiohjelmat, oopperan libretto ja kohtausluettelo (ks. luku Lähteet).

616 Olen nähnyt oopperaesityksen näyttämöharjoituksia, osallistunut pukuharjoituksiin ja näytäntöihin pukijana lavan sivussa sekä pukuhuonetiloissa laulajien valmistautuessa esitykseen. Työskentely lavan sivussa tarjosi ehkä voimakkaimman tavan kokea esitykset. Lisäksi näin kaksi eri miehitysten esittämää esitystä katsojana 15.5 ja 19.5.2012.

617 Katsoin näytelmän tallenteen (*Puhdistus*-näytelmän esitystallenne) kaksi kertaa vuosina 2012 ja 2013 Kansallisteatterein tiloissa. Elokuvan DVD:n (*Puhdistus*-elokuvan tallenne) sain Solar Filmsiltä hieman ennen sen ensi-iltaa. DVD on elokuvan lopullinen versio, mutta siinä on merkintä "Screening purpose only" piratismin välttämiseksi (MS).

618 TI_muistiinpanot_O, TI_muistiinpanot_N; TI_muistiinpanot_E.

puvustuksista (liitteet 7−14). Liitteisiin kootun tiedon perusteella tarkastelin ja vertailin sitä, mitä *Puhdistus*-tarinan tapahtumia kukin teos tai sovitus sisälsi, sekä sitä, miten *Puhdistus*-romaanin tai -näytelmätekstin henkilö- ja pukeutumiskuvaukset ilmenivät sovitusten puvustuksissa sekä niiden ilmaisullisessa käytössä.

Tutkimuksessa oli tavoitteena haastatella mahdollisimman monta sovitusten rakentamiseen ja esittämiseen osallistunutta henkilöä. Kaiken kaikkiaan heitä oli mukana 49: *näytelmän* pukusuunnittelija ja lavastaja (ER) sekä kuusi näyttelijää (EL, EP, SP, JV, JN, SK); *elokuvan* ohjaaja (AJ), pukusuunnittelija (AV), tuottaja (MS, kirjallinen haastattelu), kuvaaja (RR), maskeeraussuunnittelija (RV) ja viisi näyttelijää (LB, LT, KK, PF, TK); *oopperan* säveltäjä (JR), ohjaaja (TP, kirjallinen haastattelu), pukusuunnittelija (MM), lavastaja (TJ), koreografi (OH), tuottaja (ML), maskeeraaja (AVä), puvuston apulaispäällikkö (HH)[619], yhdeksän kaksoismiehityksen solistia (HJ, TÅ, HV, HR, EMK, HF, AH, MJ, JK) sekä 15 Kansallisoopperan kuoron laulajaa (kirjallinen haastattelu). Lisäksi hyödynsin näytelmän vanhaa Aliidea näytelleen näyttelijän radiohaastattelua[620]. Vaikka haastatellut antoivat suostumuksensa sille, että he esiintyvät tutkimuksessa omalla nimellään[621], heihin sekä muihin sovituksissa mukana olleisiin henkilöihin viitataan tekstissä tunnistekoodilla[622]. Tarkemmat henkilötiedot sekä kunkin henkilön rooli sovituksissa ilmenevät liitteistä 15−16. Humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa ja asiantuntijahaastatteluihin perustuvassa tutkimuksessa voi olla tutkimuksellisesti ja eettisesti perusteltua, että haastatellut esiintyvät tutkimusjulkaisussa omilla nimillään[623]. Lisäksi sovitusten taiteellisten työryhmien jäsenten ja esiintyjien mukana olo sovituksissa oli jo käynyt ilmi esimerkiksi sovituksiin liittyneen mainonnan, mediajulkisuuden tai kritiikkien välityksellä.

Toteutin oopperaan liittyvät haastattelut pääosin oopperan esityskauden aikana tai pian sen jälkeen, elokuvaan liittyvät haastattelut pääosin ennen sen ensi-iltaa tai kohtalaisen pian sen jälkeen ja näytelmään liittyvät haastattelut kuusi vuotta kantaesityksen jälkeen. Oopperan ja elokuvan osalta haastateltavien kokemukset sovitusten rakentamisesta tai esittämisestä olivat siten varsin hyvässä muistissa.

---

619 Puvuston apulaispäällikön haastattelua on hyödynnetty pääasiassa artikkelissa Ikonen & Oksanen-Lyytikäinen 2014.

620 Ista 2009. Haastattelua sai kuunnella Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tiloissa.

621 Kuoron laulajat saivat valita vastaavatko kirjalliseen haastatteluun anonyyminä tai omalla nimellään.

622 Koodit muodostuvat henkilön etu- ja sukunimen ensimmäisten kirjainten yhdistelmästä. Koska osa kuoron laulajista vastasi haastatteluun anonyyminä, heidän tunnistekoodinsa ovat lyhenteitä äänialan mukaan (AL=altto; BA=basso; ME=mezzosopraano; SO=sopraano; TE=tenori). Kahteen kuoron laulajaan, jotka esittivät myös oopperan Kuulustelijaa, viitataan koodilla, joka muodostui etu- ja sukunimen ensimmäisten kirjainten yhdistelmästä. Kuoron laulajien tunnistekoodit ovat siten O_kuoro: AL1, AL2, AL3, PP, BA2, MN, BA4, BA5, ME1, SO1, SO2, SO3, TE1, TE2, TE3.

623 ks. Kuula 2011, 168.

Äänitetyt haastattelut järjestettiin eri paikoissa Uudenmaan alueella[624]. Haastatteluiden alussa kävin läpi tutkimuksen tavoitteita ja rakennetta[625]. Sovitusten työryhmien jäsenten kirjalliset haastattelut lähetettiin ja vastaanotettiin sähköpostitse. Kuoron laulajien kirjallisen haastattelun laadin Helsingin yliopiston sähköisen E-lomakepalvelun[626] avulla, ja siitä tiedotettiin sähköpostitse ja paperitiedottein[627]. Lisäksi tutkimuksesta kerrottiin lyhyesti kyselyn internetsivuilla.

Kuhunkin sovitukseen liittyneiden teemahaastatteluiden keskeisiä teemoja, jotka vaihtelivat haastateltavan työroolin mukaan, on koottu liitteisiin 17−19. Sovitusten esiintyjien kanssa käsiteltyjä teemoja ei ole listattu erikseen vaan niistä on kunkin sovituksen osalta koottu yhteiskooste. Haastatteluiden teemojen avulla pyrittiin läpikäymään kunkin haastateltavan tehtävää, tietoja ja näkemyksiä liittyen ko. sovitukseen jatkumona alkuperäisteksteistä sovitusten esittämiseen ja vastaanottoon sekä haastateltavan suhdetta Viron lähihistoriaan. Vaikka äänitettyjen haastatteluiden aikana keskustelu oli varsin vapaata, tulee kuitenkin muistaa, että tutkija vaikuttaa kerättävään tietoon esimerkiksi siten, että haastattelu syntyy haastattelijan ja haastateltavan yhteistoiminnan tuloksena, ja että kyse on tutkijan tulkinnoista ja käsitteistä, joihin tutkittavien käsityksiä sovitetaan.[628] Haastattelijan vaikutus haastateltavan puheenvuoroihin ja niissä tuotettuihin merkityksiin voi olla suuri, kun hän kommentoi, antaa palautetta tai kannustaa jatkamaan ko. asian käsittelyä[629]. Neutraaliutta onkin pidetty haastattelijan tärkeänä ominaisuutena ja ammattimaisuuden osoittajana, vaikka periaatetta voi olla vaikea noudattaa. Tavoiteltu neutraalius tai pidättyväisyys voi myös hankaloittaa vuorovaikutustilannetta.[630] Tiedon saannin edellytyksiä ovatkin useiden tutkimusten mukaan hyvä ja luottamuksellinen suhde haastateltavan ja haastattelijan välillä sekä haastattelijan empaattinen asenne. Käytännössä joudutaan tasapainoilemaan empatian ja tiedonkeruun tavoitteiden välillä.[631] Koska tutkimuksen aihepiirit olivat minulle merkityksellisiä ja kiinnostavia, suhtautumiseni haastattelutilanteisiin ei ollut neutraalin pidättyväinen vaan innostunut ja pohtiva. Lisäksi useita haastatteluita luonnehti jaettu kiinnostus *Puhdistusta*, Viron historiaa ja puvustusta kohtaan

624 Helsingin yliopiston kirjastossa ja Aalto-yliopistossa, kahviloissa, Kansallisteatterissa, Kansallisoopperassa ja haastateltavien kotona.

625 Haastattelun alussa haastateltava johdatellaan keskusteluun kertomalla, mistä asioista tutkija on kiinnostunut ja mitä asioita haastattelun aikana käsitellään (Ruusuvuori & Tiittula 2017, 40). Tutkimuseettisten periaatteiden mukaan tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista ja pohjautuu riittävään tietoon tutkimuksesta (ks. Kuula 2011, 161).

626 ks. E-lomake 2017.

627 Laulajia pyydettiin osallistumaan haastatteluun tiedotteen avulla, jonka kuoron viskaali jakoi sähköpostitse ja joka myös kiinnitettiin laulajien pukuhuoneiden oveen.

628 Hirsjärvi & Hurme 2008, 189.

629 Ruusuvuori & Tiittula 2017, 44.

630 Ruusuvuori & Tiittula 2017, 54, 58.

631 Ruusuvuori & Tiittula 2017, 53.

sekä se, että haastattelun teemat olivat haastateltavalle merkityksellisiä ja monenlaisia pohdintoja herättäviä. Joissain tapauksissa tämä tuotti pitkiä ja antoisia haastatteluhetkiä, joiden aikana keskusteltiin myös muista kuin etukäteen kaavailluista asioista tai jotkut ennalta suunnitellut teemat jäivät vähemmälle käsittelylle.

Haastatteluaineistojen keruuseen liittyvä näkökulma on myös se, että haastateltavien käsitykset haastatteluissa käsiteltävistä asioista voivat vaihdella lyhyenkin ajan kuluessa[632]. Toisaalta kaikissa tämän tutkimuksen haastatteluissa oli todennäköisesti kyse siitä, että äskettäin tai jo vuosia sitten tapahtuneiden asioiden esiin tuomisessa on mieleen palauttamisen lisäksi kyse myös niiden kielellisestä uudelleen jäsentämisestä, selittämisestä ja tulkinnasta[633]. Sama tilanne koskee myös tutkimuksen yleisökyselyiden ja kirjallisten haastatteluiden vastauksia, vaikka ne eivät syntyneet vuorovaikutustilanteessa tutkijan kanssa. Joka tapauksessa *Puhdistus*-näytelmän osalta sen teemahaastattelut toteutuivat selvästi myöhemmin suhteessa sovituksen rakentamiseen ja esittämiseen kuin muissa sovituksissa. Tämän toivat myös haastatellut esiin. Toisaalta, vaikka *Puhdistus*-näytelmässä mukana olleet haastatellut eivät voineet tarkkaan muistaa kaikkia näytelmään liittyneitä tapahtumia ja silloisia ajatuksiaan tai niihin liittyvät muistikuvat olivat hataria, monia asioita muistui mieleen haastattelun edetessä. Jotkut asiat, kuten roolivaatteen tuottamat tuntemukset tai muuttuminen, muistettiin hyvin ja paikoin yksityiskohtaisestikin, mikä ilmeni pitkinä ja yksityiskohtaisina kertomuksina. Tämä kertonee puvustukseen liittyneiden ajatusten ja tuntemusten tärkeydestä roolihahmon rakentamisessa ja esittämisessä. Sen sijaan haastateltavien selvästi epävarmoja muistikuvia ei hyödynnetty haastatteluiden analysoinnissa. On myös mahdollista, että ajallinen etäisyys näytelmään auttoi haastateltavia löytämään myös uusia näkökulmia tai ajatuksia liittyen näytelmään tai haastatteluissa käsiteltyihin asioihin.

Puhdistus-näytelmän ja sen puvustuksen muistelemista ja muistamista pyrittiin helpottamaan siten, että sitä koskevissa haastatteluissa oli nähtävillä joitakin näytelmään liittyviä valokuvia tai pukuluonnoksia tai niitä oli lähetetty haastateltavien nähtäväksi ennen haastattelua. Vastaavasti joissakin elokuvaan liittyvissä haastatteluissa esimerkiksi pukuluonnokset olivat luomassa kokonaiskuvaa sangen laajasta puvustuksesta. Lisäksi haastatelluilla oli mahdollisuus tutustua ja kommentoida sen sovituksen kokonaiskuvausta, jossa he olivat olleet mukana. Tämä tapahtui siinä vaiheessa, kun monografia lähetettiin esitarkastajille.[634]

---

632 Hirsjärvi & Hurme 2008, 189.

633 ks. Ukkonen 2000, 11; Seppänen 2005, 198; Hirsjärvi & Hurme 2008, 48–49.

634 Kokonaiskuvaus tarkoittaa luvun 6 kuvauksia. Halusin lähettää kuvaukset haastateltujen luettavaksi, vaikka Hyvärisen mukaan haastateltavan ei tarvitse vahvistaa litteroitua haastattelua tai tutkijan tekemiä tulkintoja. Tulkintoja ei saa rajoittaa se, mitä näkemyksiä tai asioita haastateltavat hyväksyvät niiden suhteen. (Hyvärinen 2017, 27)

5.2 Sovitusten ja puvustusten vastaanotto

Puhdistus-oopperan ja elokuvan sekä niiden puvustusten vastaanotosta saatiin tietoa internetissä toteutettujen yleisökyselyiden avulla, jotka toteutin edellä mainitun E-lomakepalvelun avulla. Oopperan osalta kysely oli myös englanniksi, sillä oletus oli, että osa katsojista saattoi olla ulkomaalaisia. Koska näytelmän esittämisestä oli vastaanottoaineistojen keruun aikaan jo vuosia, sen vastaanottoa ei tarkasteltu kyselyn avulla.

Kyselyiden laadinnassa hyödynsin Sauterin, Isakssonin ja Janssonin (1986) katsojatutkimusta, ja ne koostuivat neljästä osiosta: vastaajan 1) perustiedot, 2) kulttuuriharrastuneisuus, 3) valmistautuminen esitykseen, 4) havainnot ja tulkinnat esityksen tarinasta, henkilöhahmoista ja puvustuksesta. Lisäksi alussa oli lyhyt selostus tutkimuksesta ja siinä käsiteltävistä asioista. Osiot 1 ja 2 sisälsivät monivalintakysymyksiä, osio 3 monivalinta- ja avoimia kysymyksiä ja osio 4 avoimia kysymyksiä, joihin katsojat saivat vapaasti ja omin sanoin vastata tai olla vastaamatta. Vaikka kysymykset voivat Sauterin mukaan ohjata katsojien ajattelua sekä katsomiskokemuksen hahmottamista ja siitä kertomista[635], vastaajilla oli mahdollisuus tuoda ilmi, jos joku kysymys ei ollut heidän kannaltaan olennainen. Katsojat eivät siten ehkä olleet niin alttiita kysymysten ohjaavalle tai arvottavalle toiminnalle kuin Sauter on olettanut. Esimerkiksi puvustukseen liittyvien avointen kysymysten vastauksissa osa katsojista ilmoitti, ettei ollut kiinnittänyt huomiota puvustukseen eikä osannut kuvailla sitä tai osa oli jättänyt vastaamasta joihinkin puvustusta käsitteleviin kysymyksiin[636]. Kyselyiden kysymykset sekä niihin vastanneiden katsojien lukumäärät ja erilaiset perustiedot on koottu liitteisiin 20−22.

Oopperan kysely toteutui yhteistyössä Kansallisoopperan kanssa huhti-toukokuussa 2012 *Puhdistus*-oopperan kahden pääharjoituksen sekä näytösten aikana, lukuun ottamatta ensi-iltaa. Kyselyyn osallistui katsojia suhteellisen tasaisesti jokaisesta 11 esityksestä.[637] Kyselyyn osallistumisesta tiedotettiin Kansallisoopperan Facebook-sivuilla sekä esitteillä[638]. Oopperan sekä elokuvan tiedotteissa oli olennaista se, ettei katsojia pyydetty kiinnittämään huomiota puvustukseen, vaan niissä kerrottiin yleisellä tasolla, että tutkimus tarkastelee sovitusten visuaalisuutta. Ne eivät siten ohjanneet katsojia kiinnittämään huomiota erityisesti puvustukseen tai muihin näyttämöllepanon elementteihin. Katsojia pyydettiin vastaamaan kyselyyn noin viikon sisällä esityksen katsomisesta, mikä toteutui lähes kaikkien oopperakatsojien osalta[639]. Se, että joka kymmenes oopperakatsoja ja

635 Sauter 2002, 122.

636 Liite 20.

637 Näyttämöharjoitukset pidettiin 17.4 (kyselyn internetsivut avautuivat) sekä 18.4. Ensi-illan (20.4.) jälkeen oopperaa esitettiin huhti- ja toukokuussa yhteensä yhdeksän kertaa.

638 Esitteitä oli jaettu katsomon tuoleille pääharjoituksissa. Näytännöissä esitteitä oli saatavilla Kansallisoopperan aulassa.

639 Kyselyyn oli mahdollista vastata 17.6.2012 asti eli noin kuukausi viimeisen näytännön jälkeen.

15% elokuvakatsojista oli vastannut kyselyyn jo samana päivänä, kuvastanee sitä, miten vaikuttava esitys tai elokuva oli ollut. Katsomiskokemus haluttiin heti sanoittaa ja jakaa myös tietokoneen äärellä, vaikka se saattoi tarkoittaa pitkään kyselyyn vastaamista puolenyön aikaan. Kaiken kaikkiaan oopperan kyselyyn vastasi 83 katsojaa.[640]

Elokuvan kysely toteutui yhteistyössä Solar Filmsin sekä viiden elokuvateatteriketjun tai -teatterin[641] kanssa syksyllä 2012. Kyselystä tiedotettiin yritysten internet- ja Facebook-sivuilla, uutiskirjeissä sekä teattereissa olleiden tiedotteiden avulla[642]. Kysely avautui elokuvan Suomen ensi-illan jälkeen syyskuussa[643] ja siihen saattoi vastata 8.12.2012 mennessä. Oletuksena oli, että merkittävä osa potentiaalisista katsojista oli nähnyt elokuvan siihen mennessä. Enemmistö kyselyyn vastanneista katsojista oli nähnyt elokuvan jo syyskuun aikana ja loput loka-marraskuussa. Enemmistö vastaajista vastasi kyselyyn kahden viikon sisällä elokuvan katsomisesta. Kyselyyn saatiin yhteensä 194 vastausta, joista 191 katsojan vastauksia käytettiin analyyseissa.[644]

Koska yleisökyselyissä pyrittiin laajasti hahmottamaan katsojien katsomiskokemusta sekä suhdetta *Puhdistus*-tarinaan ja Viron lähihistoriaan, kyselyt olivat varsin pitkiä ja yksityiskohtaisia. Muutama katsoja kiinnitti tähän kriittistä huomiota. On myös mahdollista, että osa kyselyn aloittaneista on voinut jättää sen kesken huomattuaan sen työläyden. Toisaalta kumpaankin kyselyyn vastasi tarpeeksi suuri joukko katsojia, jotka jaksoivat vastata koko kyselyyn ja osa pitkiä vastauksia antaen. Tämä kertonee myös katsojakokemuksen merkittävyydestä monelle katsojalle.

5.3 Aineistojen analysointi

Litteroin äänitetyt haastattelut ja tarkastin litteroinnit ennen analysointia[645]. Koska *Puhdistus*-teokset teemoineen puhuttelivat monin tavoin useita haastateltavia, haastatteluiden aikana nousi esiin myös keskusteluja ja puheenvuoroja, jotka eivät

---

640 Liitteet 21 ja 22.

641 Bio Rex, Finnkino, Bio Marilyn, Savon Kinot Oy ja Bio Grand.

642 Bio Rex (tiedote uutiskirjeessä, internetsivuilla ja Facebookissa); Finnkino (tiedote internetsivuilla ja Facebookissa); Bio Marilyn (tiedote internetsivuilla tai Facebookissa, paperitiedotteet teattereissa); Savon Kinot (tiedote Facebookissa, paperitiedotteet teattereissa); Bio Grand (paperitiedotteet teatterissa ja tiedote Facebookissa); Solar Films (tiedote internetsivuilla).

643 Elokuvan maailmanensi-ilta oli Virossa 30.8.2012 ja Suomen ensi-ilta 7.9.2012.

644 Liite 22. Lähetetyistä 194 vastauksesta kolme oli niin vajaita, ettei niitä voitu hyödyntää analyyseissa.

645 Litteroinnissa jätin pois yksittäisten sanojen toistoja ja merkityksettömiä välisanoja, mikä oli riittävä tarkkuus laadullista sisällönanalyysiä varten (Hirsjärvi & Hurme 2008, 141). Litterointien tarkistaminen oli tärkeää varsinkin kahviloissa toteutettujen haastatteluiden osalta, joissa taustaäänet saattoivat hankaloittaa tallenteen kuuntelua.

suoraan liittyneet *Puhdistus*-sovituksiin tai puvustuksiin. Ne jätin yleensä litteroimatta. Lisäksi litteroinnin aikana selvisi, että jotkut haastateltavien yleensä nopeat maininnat liittyen sovituksiin tai puvustuksiin olivat sellaisia, että niihin olisi ollut hyvä tarttua haastattelun aikana, mutta jotka sen tuoksinassa menivät ohi. Mainintoja ei ollut kuitenkaan runsaasti eikä niiden käsittely esimerkiksi lisähaastattelun avulla olisi todennäköisesti ollut tarkoituksenmukaista, joten niihin ei palattu jälkeenpäin[646]. Yleisökyselyiden sekä Kansallisoopperan kuoron laulajien haastatteluiden vastaukset tallentuivat E-lomakepalvelun suljetuille internetsivuille[647] ja tallensin ne sellaisenaan tietokoneelle analysointia varten.

Haastattelu- ja kyselyaineistojen analysoinnissa hyödynsin laadullista ja määrällistä sisällönanalyysia, ja pääasiallisia analyysitekniikoita olivat teemoittelu ja luokittelu[648]. Aineistojen järjestämisessä, koodauksessa, luokittelussa ja teemoittelussa hyödynsin taulukkolaskenta- ja tekstinkäsittelyohjelmia sekä ATLAS.ti -tekstianalyysiohjelmaa[649]. Lisäksi liitteiden 1−14 tiedot koskien *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tapahtumia, roolihenkilöiden kirjallisia taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksia sekä sovitusten keskeisten roolihenkilöiden puvustuksia tukivat analyysia ja auttoivat hahmottamaan sitä, miten *Puhdistus*-romaanin tai -näytelmätekstin henkilö- ja pukeutumiskuvaus ilmeni näytelmä-, oooppera- ja elokuvasovituksissa.

Teemahaastatteluaineiston teemoittelu (koodaus ja luokittelu) perustui haastatteluissa läpikäytyihin teemoihin ja yleisökyselyaineistojen osalta niiden kysymyksiin. Kaiken teemoittelun perustana olivat tutkimuksen tutkimuskysymykset sekä perusajatus merkitysten ja tulkintojen jatkumosta Oksasen *Puhdistus*-teoksista (ja Viron lähi- ja pukeutumishistoriasta) sovitusten rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon. Lisäksi teemoitteluun vaikuttivat aiemmassa tutkimuksessa esitetyt näkemykset koskien puvustuksen tehtäviä osana näyttämöesitystä tai elokuvaa sekä esityksen vastaanottoa ja sen analysointia[650]. Lisäksi molempien aineistojen kohdalla koodasin myös muita mielenkiintoisia teemoja, jotka nousivat esiin tekstien läpikäynnin aikana. Aineistojen analysointi sisälsi siten abduktiivista päättelyä, jossa tutkijan ajatteluprosessiin vaikuttavat aineiston tuottama tieto ja päätelmät sekä aikaisempi teoreettinen tieto, joita yhdistämällä pyritään luomaan uutta tietoa[651].

---

[646]Haastatteluja ei litteroitu heti niiden toteuttamisen jälkeen, joten niiden yksityiskohtiin palaaminen viiveellä olisi voinut olla hankalaa haastateltavien kannalta.

[647] Muilla kuin tutkijalla ei ollut pääsyä näille sivuille.

[648] Aineistojen määrällinen luokittelu: esim. yleisökyselyyn osallistuneiden katsojien luokittelu monivalintakysymysten eri luokkiin (esim. ikä, sukupuoli, asuinpaikka, koulutus).

[649] ks. Atlas-ti 2018.

[650] Tämä vastaa Hirsjärven & Hurmeen (2008, 148−149) näkemystä teemoittelun perustana olevista asioista: tutkimuskysymykset; tutkimusväline tai -menetelmä; erilaiset käsitteet; teoriat ja teoreettiset mallit; aineisto itse; tutkijan mielikuvitus ja intuitio.

[651] Tuomi & Sarajärvi 2009, 96−97.

Kutakin haastattelua on tarkasteltu (ja teemoiteltu) vähintään pari kertaa. Eniten jouduin palaamaan sellaisten haastatteluiden pariin, jotka sisälsivät runsaasti tietoa tai joissa haastateltavan puhe polveili nopeasti aiheesta toiseen. Joidenkin haastatteluiden kohdalla suoritin lisäkoodausta, kun teemoitteluiden auki kirjoittamisen aikana nousi esiin asioita, joita ei oltu vielä tarpeeksi huomioitu ko. haastatteluissa. Seuraavaksi pyrin tiiviisti sanallistamaan kunkin haastatellun esiin tuomat tiedot ja näkemykset liittyen koodattuihin teemoihin sekä sen jälkeen yhdistämään ne kunkin sovituksen sisällä sovitusprosessin kokonaiskuvaukseksi haastateltavien eri näkökulmista nähtynä ja koettuna[652]. Lisäksi kertomuksiin yhdistettiin oopperan ja elokuvan osalta yleisökyselyyn osallistuneiden katsojien ajatuksia ja näkemyksiä liittyen *Puhdistus*-romaaniin, Viron lähihistoriaan ja ko. sovitukseen puvustuksineen. Seuraavaksi yhdistin ja pelkistin sovitusten kokonaiskuvausten sisältämiä asioita ja teemoja muutamaan keskeisimpään teemaan tai käsitteeseen. Näiden avulla tuotiin esiin ja vertailtiin tutkimuksen kolmen sovituksen ja niiden puvustusten[653] suhdetta Oksasen *Puhdistus*-teoksiin, Viron lähihistoriaan, arkitodellisuuden pukeutumiseen ja pukeutumishistorialliseen tietoon sekä tarkasteltiin puvustusten merkityksiä, kokemuksellisuutta ja vastaanottoa.[654] Teemoja käsitellään luvussa 7.

5.4 Tutkimuksen tieteenfilosofinen ja tutkimusstrateginen perusta

Koska tutkimus pyrki selvittämään ja ymmärtämään puvustuksen roolia ja merkitystä Sofi Oksasen *Puhdistuksen* henkilöhahmojen ilmentämisessä ja tarinankerronnassa näyttämöllä ja elokuvassa, se ankkuroituu tieteenfilosofisista suuntauksista lähinnä fenomenologiseen ja hermeneuttiseen tutkimusperinteeseen tai -tapaan. Fenomenologis-hermeneuttiselle tutkimukselle on ominaista, että tutkimuksen kohteena on ihminen ja tämän "elämismaailma", erilaiset kokemukset merkityksineen[655]. Hermeneutiikka ja fenomenologia ovat siten kiinnostuneita merkitysten selvittämisestä ja kummankin taustalla on kontekstuaalinen merkitysteoria, jonka mukaan todellisuuden osat voidaan määrittää vain kontekstissaan[656]. Lisäksi fenomenologisessa suuntauksessa yksilöiden kokemusten tarkastelu nähdään merkityksellisenä, sillä tieto maailmasta välittyy aistimusten ja kokemisen kautta[657]. Fenomenologisen tutkimuksen aineistoksi soveltuvat siten aineistot,

[652] vrt. Hirsjärvi & Hurme 2008, 137, 149–150.

[653] Konkreettiset rooliasut ja niiden rooli ja merkitykset sekä kokemuksellisuus roolihahmojen ilmentämisessä ja tarinankerronnassa.

[654] vrt. Hirsjärvi & Hurme 2008, 150.

[655] Tuomi & Sarajärvi 2009, 34.

[656] Kakkuri-Knuuttila 2015b, 389.

[657] Menetelmäpolkuja humanisteille 2018a.

jotka tuovat ilmi henkilökohtaisia tai kulttuurisia käsityksiä ja merkityskokonaisuuksia. Aineistojen analyysin tavoite on tällaisten merkitysrakenteiden jäsentäminen ilman, että otetaan kantaa esitettyjen näkemysten ja käsitysten todenperäisyyteen, hyvyyteen tai vaikutuksiin. Hermeneuttinen tutkimus täydentää tätä pyrkimystä selvittämällä ja arvioimalla kulttuuristen käsitysten totuudellisuutta ja vaikutuksia.[658] Hermeneutiikassa ihmisen intentionaalisen toiminnan ja sen tulosten nähdään sisältävän merkityksiä, ja suuntauksessa tuotetaan tietoa hahmottamalla ilmiöitä suhteessa kontekstiinsa sekä muihin samanaikaisiin ilmiöihin. Tiedon ja ymmärryksen muodostuminen ymmärretään jatkuvana tulkintojen prosessina, hermeneuttisena kehänä, jossa tulkitsija liikkuu tekstin tai aineiston kokonaisuuden ja sen osien välillä ja jossa tulkinnat ja tieto uusiutuvat ja ymmärrys ja tulkinta tarkentuvat.[659] Lisäksi, koska ymmärtäminen perustuu tulkitsijan omaan perinteeseen ja historialliseen tilanteeseen, tulkinnat eivät ole yleispäteviä[660]. Nämä määrittelyt peilautuvat tähän tutkimukseen esimerkiksi siten, että *Puhdistus*-sovitusten puvustusten roolia ja merkityksiä tarkastellaan sellaisten henkilöiden antaman tiedon avulla, joilla on puvustuksiin liittyvää tietoa ja kokemuksia. Ymmärrys puvustusten roolista ja merkityksistä monipuolistuu ja syvenee, kun tietoa sovituksista ja puvustuksista sekä niihin liittyneistä tavoitteista ja keinoista peilataan Oksasen *Puhdistus*-teksteihin, virolaisten lähi- ja pukeutumishistoriaan sekä pukeutumiseen ja puvustukseen liittyvään teoreettiseen tietoon.

Tutkimus nojautuu myös konstruktivistiseen suuntaukseen, jonka mukaan maailmassa ei ole olemassa pysyviä totuuksia tai valmiiksi olemassa olevaa tietoa, vaan tieteellinen tieto on tutkijan rakentamaa. Myös tutkimuksen kohteena olevien ihmisten toiminta tuottaa erilaisia totuuksia tai tietoja. Lisäksi suuntauksen mukaan ilmiöt ja merkitykset ovat sosiaalisesti ja kulttuurisesti tuotettuja rakenteita.[661] Tässä tutkimuksessa tietojen ja tulkintojen rakenteisuus on ilmeistä: rakentamani ymmärrys *Puhdistus*-sovitusten puvustusten roolista ja merkityksistä perustuu lähteiden sekä keräämäni tutkimusaineiston tarjoamiin tietoihin, joista jälkimmäiset perustuvat nekin sovituksissa työskennelleiden henkilöiden ja katsojien toimintaan ja näkemyksiin. Rakenteisuus heijastuu myös siten, että ymmärrän myös puvustuksen rakentuneeksi kokonaisuudeksi tai ilmiöksi, joka koostuu konkreettisista rooliasuista ja niihin liittyvistä toiminnoista ja kokemuksista (suunnittelu, valmistus, käyttö, vastaanotto) sekä näihin kaikkiin liittyvistä merkityksistä.

658 Kakkuri-Knuuttila 2015a, 358; Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 157.
659 Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 32, 214; Menetelmäpolkuja humanisteille 2018b; Tuomi & Sarajärvi 2009, 34–35.
660 Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 33.
661 Menetelmäpolkuja humanisteille 2018c.

Tutkimusstrategisten eli tutkimuksen menetelmien valintaa ja käyttöä ohjaavien valintojen perustella tutkimus edustaa myös laadullista tai monimenetelmäistä tutkimusta sekä tapaustutkimusta[662]. Tapaustutkimuksen kohteena on yleensä tapahtumakulku tai ilmiö, josta pyritään luomaan perusteellinen ja tarkka kuvaus, ja tutkimuksessa tarkastellaan yhtä tai muutamaa tapausta[663]. Päämääränä on ymmärtää entistä paremmin ja syvällisemmin tutkittavaa tapausta ja sen syntyyn vaikuttaneita olosuhteita. Tällöin lähtökohtana on myös mahdollisimman monipuolisen aineiston keruu.[664] Tapaustutkimukselle onkin tyypillistä triangulaatio, toisiaan täydentävien aineistojen, menetelmien ja näkökulmien käyttö, jonka avulla pyritään kuvaamaan ja ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä kattavasti ja mahdollisimman oikein[665]. Tapaustutkimuksen eri tyypeistä tämä tutkimus edustaa itsessään arvokasta[666], tulkitsevaa[667] ja intensiivistä[668] tapaustutkimusta.

5.5 Perustietoja yleisökyselyiden katsojista

Oopperan kyselyyn vastanneiden katsojien syntymävuosien jakauma oli laaja ulottuen 1920-luvulta 1990-luvulle, mutta suurimpien ikäryhmien katsojat olivat vastaamishetkellä noin 50−70-vuotiaita. Lisäksi enemmistö vastaajista oli naisia, pääkaupunkiseudulla tai muualla Uudellamaalla asuvia ja korkeasti koulutettuja. Suuri osa vastaajista oli myös innokkaita ja kokeneita oopperan harrastajia. Vain muutama vastaaja ei ollut aikaisemmin käynyt oopperassa.[669] Vastaajien otos edusti varsin hyvin tyypillistä oopperayleisöä[670].

Elokuvan kyselyyn vastanneet katsojat olivat syntyneet 1940−1990-luvuilla ja suurimpien ikäryhmien katsojat olivat noin 30−50 vuotiaita eli nuorempia kuin oopperan kyselyssä. Myös elokuvan kyselyyn vastanneista selkeä enemmistö oli naisia, vaikka tilastollisesti miehet ovat lähes yhtä innokkaita elokuvissa kävijöitä

662 Monimuotoisen luonteensa vuoksi tapaustutkimusta pidetään tutkimusstrategiana tai lähestymistapana metodologian tai metodin sijaan (Eriksson & Koistinen 2014, 4).

663 Tapaustutkimuksessa erotetaan toisistaan tapaus ja tutkimuksen kohde, jota tapaus ilmentää (Laine, Bamberg & Jokinen 2007, 10).

664 Laine, Bamberg & Jokinen 2007, 9–10.

665 Laine, Bamberg & Jokinen 2007, 23.

666 Itsessään arvokas tapaustutkimus: tutkijaa kiinnostaa tietty ainutkertainen tapaus, jota haluaa ymmärtää hyvin ja yksityiskohtaisesti (Eriksson & Koistinen 2014, 15–16).

667 Tulkitseva tapaustutkimus on rakennelma, jonka tutkija kokoaa erilaisten aineistojen ja metodien avulla. Tutkija työskentelee suhteessa osaamiseensa ja historiaansa, joten tutkimus on aina jossain määrin ainutkertainen eikä tutkija ei tavoittele yhtä totuutta. (Eriksson & Koistinen 2014, 46–47)

668 Intensiivinen tapaustutkimus pyrkii tiheästi kuvaamaan ja ymmärtämään yhtä tai muutamaa tapausta omassa kontekstissaan. Tapausta tarkastellaan yleensä myös tutkimukseen osallistuneiden näkökulmasta. (Eriksson & Koistinen 2014, 18)

669 Liite 21.

670 Kyselyn katsojaprofiili vastasi hyvin Kansallisoopperan vuoden 2011 kävijätutkimuksen tuloksia (Rislakki 2012) sekä tilastoa suomalaisten teatteri- ja oopperaharrastuneisuudesta (Suomen virallinen tilasto_1).

kuin naiset[671]. Naisten suurta osuutta selittänee se, että *Puhdistus*-tarina ja -elokuva ovat koskettaneet erityisesti naiskatsojia. Elokuvakatsojien jakautuminen maantieteellisesti ja koulutustason mukaan oli tasaisempaa kuin oopperakatsojien, ja heidän elokuvaharrastuneisuutensa vastasi karkeasti elokuvissa käymisen aktiivisuutta koko maassa[672]. Oopperan virolais- ja latvialaiskatsojaa ja elokuvan virolaiskatsojaa lukuun ottamatta kyselyihin vastanneet katsojat olivat suomalaisia. Vaikka vain murto-osa oopperan ja varsinkin elokuvan kaikista katsojista vastasi kyselyyn[673], pienet otokset vastasivat kohtuullisen hyvin suomalaisia ooppera- ja elokuvayleisöjä.[674] Katsojien antamien vastausten lukumäärä vaihteli kuitenkin kysymyksittäin varsin paljon, ja miespuolisia roolihahmoja puvustuksineen oltiin yleensä kommentoitu vähemmän kuin naispuolisia roolihahmoja[675].

Sauterin mukaan katsojien sukupuoli ja suhde teatteriin eivät vaikuta merkittävästi esitysten vastaanottoon, mutta eri-ikäisten katsojien tai aktiivisten ja satunnaisten katsojien välillä voi olla eroja katsomiskokemuksen ja esityksen arvioinnin suhteen[676]. Tässä tutkimuksessa ei tarkasteltu katsojien vastauksia näiden muuttujien suhteen, sillä pituudeltaan ja sisällöltään vaihtelevien sanallisten vastausten vertailu ryhmittäin olisi ollut hankalaa suhteellisen pienten aineistojen perusteella. Sen sijaan ensisijainen kiinnostuksen kohde oli katsojien suhde Oksasen *Puhdistus*-tarinaan ja Viron lähihistoriaan sekä *Puhdistus*-oopperaan tai -elokuvaan puvustuksineen.

Yli puolet ooppera- ja elokuvakatsojista oli lukenut *Puhdistus*-romaanin ennen esitystä. Heille romaani oli ennen kaikkea hieno, vahva ja järkyttäväkin teos, joka käsitteli Viron lähihistoriaa mutta myös yleisemmin ihmisyyttä ja ihmisten toimintaa vaikeissa olosuhteissa (sekä naisten asemaa). Romaanin merkitystä oopperan ja elokuvan katsomiskokemukselle korostaa se, että katsojien keskeinen syy mennä katsomaan sovituksia oli mahdollisuus ja halu nähdä *Puhdistuksen* tarina ooppera- tai elokuvaversiona.[677] Lisäksi viidennes oopperakatsojista oli nähnyt

[671] ks. Suomen virallinen tilasto_1.

[672] Liitteeet 21 ja 22; Suomen virallinen tilasto_2. Elokuvakatsojien tasaisempi maantieteellinen jakautuminen johtui myös siitä, että elokuva oli katsottavissa elokuvateattereissa ympäri Suomea, kun taas oopperan näki vain Helsingissä.

[673] Oopperan näki 10 700 ja elokuvan hieman yli 200 000 katsojaa (Suomalaisen teatterin tietopankki 2018b; Suomen elokuvasäätiö 2012).

[674] Liitteeet 21 ja 22.

[675] Liite 20.

[676] Nuorempia katsojia kiinnostaa yleensä esityksen tarina ja vanhempia näyttelijät ja näyttämöllepano. Myös esityksen laadullinen arviointi on yleisempää vanhempien katsojien keskuudessa. Aktiivisten katsojien antamat arviot esityksistä ovat samansuuntaisia ja linjassa ammattikriitikoiden arvioiden kanssa, mutta ne poikkeavat satunnaisten ja nuorten katsojien arvioista. (Sauter 2000, 183–184).

[677] Liitteeet 21 ja 22; O_YKY; E_YKY. Muita keskeisiä syitä katsoa ooppera tai elokuva olivat niiden saama positiivinen kritiikki sekä *Puhdistus*-romaanin ja sovitusten saama julkisuus ja kiinnostavuus (O_YKY; E_YKY).

myös vähintään yhden *Puhdistus*-näytelmän esityksen ja reilu kymmenys elokuvakatsojista *Puhdistus*-näytelmän tai -oopperan[678]. *Puhdistuksen* tarina oli siten monelle tuttu sen eri versioina. Tämä kertonee myös yleisesti näyttämö- ja elokuvasovitusten houkuttelevuudesta, kun saman tarinan voi nähdä ja kokea erilaisina toteutuksina elokuvassa ja näyttämöllä[679].

Enemmistö oopperakatsojista ja runsas puolet elokuvakatsojista arvioi tuntevansa Viron 1900-luvun tai neuvostoajan historiaa hyvin tai jonkin verran, ja muutamalla oli myös omakohtaista kokemusta tai tietoa Virosta. Esimerkiksi vuonna 1946 syntynyt katsoja muisteli, miten "[l]apsena ja nuorena Viro oli −− kuin kadonnut Atlantis - kajastus näkyi Ullanlinnan mäeltä kirkkaana aamuna, muuten sitä ei enää ollut."[680]. Lisäksi muutama oopperakatsoja pohti Viron ja Suomen läheisyyttä ja kohtaloiden erilaisuutta 1900-luvulla[681].

Historiatieto, romaanin lukeminen ja muu sovituksiin liittyvä etukäteistieto vaikuttivat katsomiskokemukseen todennäköisesti siten, että useiden oppera- ja elokuvakatsojien ennakko-odotukset olivat olleet korkealla ja sovitusten odotettiin olevan vahvoja, vaikuttavia ja ahdistaviakin kokemuksia. Lisäksi odotukset liittyivät oopperan musiikkiin sekä solistien tai näyttelijöiden roolityöhön.[682]

678 Liitteet 20−22.

679 Hutcheon & O'Flynn 2013, 4.

680 O_YKY: vastaaja_51.

681 O_YKY.

682 O_YKY; E_YKY. Esim. Monkin mukaan elokuvien katsomiseen ja tulkintaan vaikuttaa niiden ympärillä käytävä keskustelu (Monk 2011, 180).

6 Puvustus osana *Puhdistus*-sovitusten rakentamista, esittämistä ja vastaanottoa

> "Kamarin vaatekaapin perällä odottivat Aliiden uudet kengät. Vanhat jalkineensa hän jättäisi Tallinnan-junaan, uusissa oli korkoa eikä päällyskengissä enää tarvitsisi käyttää puupalaa täytteenä siinä kolossa, johon pikkukengän koron piti sopia."[683]

6.1 Näytelmäesityksen rakentaminen, esittäminen ja vastaanotto

6.1.1 Näyttämöllepanon lähtökohdat

Suomen Kansallisteatterin pääjohtaja Maria-Liisa Nevala tarjosi tekeillä ollutta *Puhdistus*-näytelmää ohjaaja Mika Myllyaholle, joka tarttui aiheeseen vuoden 2006 alussa[684]. Taiteellisen työryhmän ja näyttelijöiden käytettävissä oli silloinen laaja *Puhdistus*-teksti, joka tarkoitti tekstikokonaisuutta, josta muotoutui sekä lopullinen *Puhdistus*-näytelmäteksti että vuonna 2008 ilmestynyt *Puhdistus*-romaani. Sofi Oksanen kirjoitti ja muokkasi tekstiä ohjaajan kanssa näytelmäesityksen suunnittelu- ja rakentamisprosessin aikana.[685] Laaja teksti sisälsi sellaista näyttelijöiden hyödyntämää ja henkilöhahmoja koskevaa tietoa, jota ei olisi pelkän julkaistun näytelmätekstin pohjalta työskenneltäessä ollut saatavilla[686]. Täten työryhmä saattoi hyödyntää myös sellaista aineistoa, joka tuli *Puhdistus*-sovitusten katsojien ja muiden lukijoiden tietoisuuteen vasta romaanin julkaisun jälkeen. Voidaan lisäksi olettaa, että merkittävä osa julkaistun romaanin kuvauksista koskien tarinan miljöötä ja roolihahmoja sekä näiden olemusta ja pukeutumista oli jo mukana tässä *Puhdistus*-tekstissä ja tekijöiden hyödynnettävissä esityksen rakennusvaiheessa. Siten myös *Puhdistus*-näytelmän kantaesitystä Suomen Kansallisteatterissa helmikuussa 2007 voidaan pitää myös tietynlaisena *Puhdistus*-romaanin näyttämösovituksena.

---

683 Oksanen 2008a, 328.

684 Nevala 2012, 217.

685 Nevala 2012, 217; ER; EL; JN; SP. Kantaesityksen dialogi erosi hieman painetun näytelmätekstin dialogista, josta oli karsittu joitain kohtia pois (Oksanen 2007; *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne).

686 EL; SP.

Näytelmäesityksen lavastuksen ja puvustuksen perustana olivat myös ohjaajan luonnehdinnat ja alustavat ajatukset näyttämöllepanosta ja roolihenkilöistä[687]. Ohjaaja sekä näytelmän lavastaja, joka oli käytännössä päävastuussa sekä lavastuksesta että puvustuksesta[688], olivat ennen *Puhdistusta* tehneet yhteistyötä kahdeksassa näytelmäesityksessä[689]. Koska tutkimus keskittyy näytelmäesityksen puvustukseen, lavastajaa kutsutaan puvustustehtävänsä myötä pukusuunnittelijaksi. Esityksen rakentamisprosessin alussa Sofi Oksanen oli kertonut taiteelliselle työryhmälle ja näyttelijöille Viron historiasta sekä ilmeisesti esitellyt pukeutumista ja muotia käsitelleitä virolaisia aikakauslehtiä[690], mutta muuten pukusuunnittelija ei erityisesti perehtynyt virolaisten pukeutumishistoriaan[691]. Voi kuitenkin olettaa, että Viron yhteiskunnallisen, kulttuurisen ja pukeutumishistorian läpikäynti oli ollut kirjailijalle tärkeä osa näytelmäesityksen rakentamista, vaikka hän ei itse aktiivisesti osallistunut varsinaiseen käytännön lavastus- ja puvustusprosessiin[692].

Siihen, miten silloista *Puhdistus*-tekstiä ja tietoa Viron lähihistoriasta hyödynnettiin puvustuksen ja lavastuksen suunnittelussa, vaikutti se, että suomalaisyleisön ei voitu olettaa osaavan lukea kaikkia sellaisia virolaisuuteen tai Viron 1900-luvun historiaan liittyviä asioita tai merkkejä, jotka olisivat virolaisille tai muille neuvostotodellisuuden kokeneille tuttuja ja merkityksellisiä. Niiden tarkka selvittäminen ja hyödyntäminen näyttämöllepanossa ei ollut siten tarpeen. Sitä, kuinka paljon yleisö tietää jonkun vieraan maan historiasta ja kulttuurista sekä ymmärtää – ja tekijöiden toivomalla tavalla tulkitsee – niitä teatterillisia keinoja, joita käytetään historiasta ja kulttuurista kertomiseen, voi pukusuunnittelijan mukaan arvioida oman tietämyksen perusteella.[693] Toisaalta esityksen käsiohjelma, johon oli koottu katsaus Viron historiasta 1930-luvulta 1990-luvun alkuun sekä virolaisrunoilijoiden Lydia Koidulan ja Paul-Eerik Rummon runoja[694], auttoi ymmärtämään

[687] ER; MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta. Näyttämöllepanoa koskevien näkemysten lisäksi ohjaaja keskusteli puvustuksesta sen suunnittelun aikana ja osallistui vanhan Aliiden ja Pasan puvustusten muodostumiseen (ER; SKa). Käsiohjelman mukaan lavastuksesta ja puvustuksesta vastasivat pukusuunnittelija sekä ohjaaja (*Puhdistus*-näytelmän käsiohjelma 2007).

[688] Pukusuunnittelija sai lavastuksen ja puvustuksen suunnittelutehtävän keväällä 2006, tutustui kesällä *Puhdistus*-tekstiin ja ryhtyi työhön syksyllä (ER).

[689] ER. Muissa yhteisissä näytelmäesityksissä ER on toiminut lavastajana.

[690] ER; EL; SP.

[691] ER.

[692] ER.

[693] ER. Pukusuunnittelija oli itse asunut lapsena pari vuotta Neuvostoliitossa.

[694] Lydia Koidula (1843–1886) oli kirjailija ja Viron kansallisrunoilija sekä virolaisen sanomalehtityön uranuurtaja ja Paul-Eerik Rummo (1942–) virolainen runoilija, kirjailija ja poliitikko (Wikipedia 2018; Unt 2006). Rummon runoja on myös *Puhdistus*-romaanissa (Oksanen 2008a).

esityksen tapahtumia sekä dialogia. Dialogi viittasi moniin Viron neuvostoaikaisiin ja sen jälkeisiin tapahtumiin, ilmiöihin, paikkoihin ja ihmisryhmiin[695]. Käsiohjelman kautta Viron lähihistoria sekä seksuaalinen väkivalta, jonka käyttöä "sota-aseena" Oksanen myös pohtii käsiohjelmassa, kehystivät siten keskeisinä teemoina kantaesitystä.[696]

Vaikka myös näyttelijät tiedostivat näytelmän historiallisuuden, perehtyivät Viron historiaan ja pitivät virolaisten kohtaloiden esilletuomista tärkeänä, näytelmän historiallinen tai yhteiskunnallinen taso ei ollut näyttelijäntyön kannalta keskeisin asia[697]. Historiallisen näytelmän taustan tunteminen ja sen näkemyksellinen käsittely sekä näytelmän maailman luominen olivat esiintyjien mielestä ensisijaisesti näytelmäkirjailijan ja ohjaajan vastuulla[698]. Tähän näyttämön maailman luojien joukkoon voidaan laskea mukaan myös lavastaja ja pukusuunnittelija. Näyttelijöiden tehtävänä oli roolihahmojen luominen ja ruumiillistaminen sekä näiden toiminnan syiden ja motiivien hahmottaminen ja ymmärtäminen, jota työtä tieto ja mielikuvat Viron historiasta toisaalta tukivat ja rikastivat[699]. Lavrentia esittänyt Kansallisteatterin pitkäaikainen näyttelijä, joka oli nähnyt talon "huopatossuvaiheen", piti *Puhdistuksen* esittämistä joka tapauksessa hienona asiana, joka osoitti teatterin kyvyn ja halun osallistua ajankohtaisten yhteiskunnallisten asioiden käsittelyyn[700]. Näyttelijöille historiallinen tieto oli siten tausta roolihahmojen maailman luomiselle ja ruumiillistamiselle, mutta olennaisinta oli ihmisyyteen ja roolihahmojen inhimilliseen toimintaan liittyvien syiden, kuten rakkauden, ymmärtäminen ja ilmentäminen. Näytelmän kiinnittyminen Viron historiaan konkretisoituikin näyttelijöille lopullisesti vasta vierailulla Eesti Draamateateriin lokakuussa 2007[701]. Esiintyminen Tallinnassa oli näyttelijöille merkittävä asia ja virolaisyleisön reagointi esitykseen jännitti[702]. Esitys sai näyttelijöiden mukaan kuitenkin pääosin hyvän vastaanoton Virossa[703], ja suosiotaan seisten osoittaneet nuoret vi-

---

695 Esim. kansanvihollisten karkotus Siperiaan, kodinturvajoukot, Viron armeija, kulakki, luokkavihollinen, metsäveli, NKVD, Lenin, Stalin, rehabilitointi, bandiitti ja tšekisti, Saksan ja Neuvostoliiton miehitysvuodet, Viron lipun säilyttäminen, Viron ja Saksan liput Pitkän Hermannin tornissa, Tallinnan Voitonaukio, 1990-luvun rikollisuus ja maareformi (Oksanen 2007).

696 *Puhdistus*-näytelmän käsiohjelma 2007.

697 EL; JV; SKa. *Viikon taiteilija* -radio-ohjelmassa 2009 vanhaa Aliidea esittänyt näyttelijä kertoi, ettei ollut tiennyt paljoa virolaisten kohtaloista neuvostoaikana ja niiden paljastuminen esityksen rakentamisprosessin aikana oli ollut shokeeraavaa (Ista 2009).

698 JN; JV; SKa; EP; ER; EL.

699 JN; JV; SKa; EP; ER; EL; SP.

700 SP. Huopatossuvaiheella näyttelijä viittasi aikaan, jolloin teatteri ei osallistunut aktiivisesti arkitodellisuuden ajankohtaisten asioiden ja teemojen käsittelyyn (SP).

701 SKa; EP; JN. Eesti Draamateaterin lisäksi Kansallisteatterin *Puhdistus* vieraili myös Tampereen Teatterikesässä 2007 ja Tukholman Dramatenissa 2008 (ER).

702 JN; JV; SKa; EL; EP; Ista 2009.

703 EP; EL; SKa; JN; SK.

rolaissotilaat mutta myös muutama kesken poistunut katsoja olivat jääneet mieleen[704]. Zaraa esittänyt näyttelijä oli vastaavasti huomannut, että esitys oli vaikuttava tai järkyttävä kokemus myös suomalaiskatsojille[705].

6.1.2 Lavastus

Vaikka lavastuksessa hyödynnettiin jonkin verran *Puhdistus*-tekstiä, lavastus oli yksinkertaisempi kuin lopullisen näytelmätekstin alussa oleva yksityiskohtainen kuvaus, joka liittää Aliiden kodin Viron neuvostoaikaan sekä sitä edeltäneeseen aikaan[706]. Toisaalta, vaikka näytelmäteksti sisältäisi näyttämöohjeita, niitä ei tänä päivänä välttämättä enää noudateta[707]. Koska ihmiset ja näiden väliset suhteet ja jännitteet olivat näytelmän keskiössä, pelkistetty lavastus toimi näyttelijäntyön kannalta hyvin[708]. Lisäksi, koska Willensaunan katsomo oli aina täynnä ja katsojat istuivat lähellä näyttelijöitä, näytteleminen oli intiimiä ja vuorovaikutuksellista[709].

Näyttämön etualan visuaalisessa maailmassa, Aliiden kodissa ja lämminsävyisessä "reaalimaailmassa", yhdistyi suomalaisille ilmeisen tunnistettavaa neuvostomaailmaa sekä joitakin perinteisen maalaiselämän elementtejä[710]. Muuten koti oli rakennettu viitteellisesti vähäisen kalustuksen[711] ja esineistön avulla. Aitojen neuvostoesineiden käyttö ei ollut tarpeen, joten esimerkiksi Sofi Oksasen huomaama väärän muotoinen konjakkipullo sai jäädä osaksi tarpeistoa.[712] Kodin liukuseinän takainen tyhjä ja harmaa tila ilmensi Aliiden "kova[a] sielun maisema[a]", minkä lisäksi sieltä avautui luukku Hansin piilopaikkaan[713].

---

704 EP; JV; SP; SKa; Nevala 2012, 219. Nevalan mukaan muutama katsoja poistui venäläiskuulustelijoiden otteiden kiristyessä kunnantalolla (Nevala 2012, 219).

705 EP.

706 ER; Oksanen 2007, 4. Lavastustyyli oli muodoltaan niukka mutta väreiltään runsaampi (ER). Näytelmätekstin mukaan näyttämön esineistö oli "sekoitus vuosisadan alun virolaista talonpoikaisesineistöä, 70-80-luvun neukkutavaraa, seassa 80-luvun länsimaista käytettyä käyttötavaraa". Viroon viittasivat myös perinnekuvioin koristellut pellavakassit ja ruiskukat. (Oksanen 2007, 4) Ruiskukka on Viron kansalliskukka (Eesti maaturism 2017). Rissasen (2013, 8) mukaan näytelmätekstin alkukuvailu on pitkä parenteesi, joka ohjaa lukijaa lähestymään näytelmää realistisena draamana.

707 Näytelmätekstin alatekstit tai näyttämöohjeet eivät ole enää pakollinen tai välttämätön tekijä näyttämöesityksen näyttämöllepanossa (Pavis 1998, 120, 201). Esim. Meiningenin herttuan 1800-luvun lopussa johtaman teatterin periaate oli, että puvustus noudatti näytelmäkirjailijan näkemystä siitä ja että puvustus oli yksityiskohtia myöten aikakauden ja roolihahmon yhteiskunnallisen aseman mukainen (Fischer-Lichte 2002, 244–245).

708 EL; JN.

709 EL.

710 Neuvostomaailmaa edustivat peittäneet sosialistista realismia edustavat kuvat, venäjänkieliset sanomalehdet ja maalaiselämää kuivakukat. Reaalimaailmaan kuului myös bordelli, johon viitattiin Zaran pornovideon ja valojen, varjokuvien ja äänien avulla (EP; ER; *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne; LK/KT_valokuvat; ER_lavastusluonnokset).

711 Hella, nojatuoli, jakkara, kaivo/kylpyamme.

712 ER; *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne. Asuttuaan Neuvostoliitossa pukusuunnittelija tiesi, minkälaisia neuvostotavarat olivat (ER).

713 ER.

Tärkeinä näyttämön elementteinä toimivat myös takaseinään heijastetut, Viron neuvostoaikaan ja esityksen tarinaan liittyneet vuosiluvut, videot ja kuvat sekä reaaliaikaisesti kuvatut videoprojisoinnit, joissa nähtiin kunnantalon kuulusteluiden tapahtumia[714]. Videot ja kuvat laajensivat näyttämön maailmaa kodista historiallisiin tapahtumiin, tarinan muihin tapahtumapaikkoihin ja Hansin uniin. Kuulusteluiden suoran videoprojisoinnin ja näyttämön todellisuuden yhdistäminen oli *Puhdistus*-näytelmän esittämisaikaan vielä suhteellisen uusi ja näyttelijän kannalta haasteellinen asia[715]. On myös mahdollista, että käsivaralla tehty videokuvaus[716] vaikutti puvustukseen siten, etteivät kuulustelun sotilaiden ja Aliiden asut olleet samalla lailla yleisön nähtävissä kuin näyttämöllä nähdyt asut.

6.1.3 Puvustus

Näyttämön maailma on pukusuunnittelijan mukaan taideteos, mielikuvia ja illuusiota ja historiallinen näyttämöpuvustus voidaan rakentaa suhteellisen vapaasti, vaikka se aina jollain tavoin määrittää, missä ajassa esitettävä tarina tapahtuu. Lisäksi puvustus pyrkii ilmentämään roolihahmoja ja näiden mielentilaa ja motiiveja, osallistumaan tarinankerrontaan sekä tukemaan näyttelijäntyötä. *Puhdistus*-näytelmän puvustuksen lähtökohtana olivat ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä tai näiden puvustuksesta, jossa oli keskeistä pyrkimys realistisuuteen ja näytelmän aikakausiin liittyvien teemojen esiintuominen, sekä pukusuunnittelijan keräämä, pääasiassa neuvostoaikaan ja -maailmaan liittyvä puvustuksen ideakuvasto.[717] Virolaisten pukeutumishistoriaan ei perehdytty tarkemmin, mutta virolaisten pukeutumiseen liitettiin mielikuvia sen käytännönläheisyydestä ja vaatimattomuudesta sekä kolhoosielämästä[718]. Myöskään silloisen *Puhdistus*-tekstin pukeutumiskuvaukset eivät ilmeisesti ainakaan merkittävästi tai ratkaisevasti vaikuttaneet puvustukseen. Pukuluonnokset mukailivat kuitenkin julkaistun näytelmätekstin kuvauksia Zaran toisen asun ja vanhalle Aliidelle suunnitellun takkimekon osalta[719]. Näiden näkemysten, tietojen ja ratkaisujen perusteella puvustus nojautui pukusuunnittelijan intuitioon siitä, minkälaista pukeutuminen olisi voinut

[714] Videoprojisoinnit: näytelmän aloittava kuulustelukohtaus sekä kuulustelu, jota vanha Aliide muistelee samaan aikaan näyttämöllä. Reaaliaikainen videointi tapahtui näyttämön viereisessä huoneessa. (EL; SP; *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne; LK/KT_valokuvat)

[715] Videointi oli haasteellista, sillä sen aikana näyttelijät eivät voineet tietää, miten yleisö näki videoinnin tapahtumat ja reagoi niihin (SP; EL).

[716] ER.

[717] ER; ER_puvustuksen ideakuvasto; MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta. Pukeutumiskuvasto vaikuttaa olleen pääosin peräisin kirjoista ja lehdistä. Osa on Neuvostoliitossa ja Neuvosto-Virossa otettuja valokuvia ja sosialistista realismia edustavia propagandakuvia. Lisäksi on muotikuvia näytelmän molemmilta aikakausilta. (ER; ER_puvustuksen ideakuvasto)

[718] ER; EL; JN.

[719] Liite 3.

olla näytelmän kahdella aikakaudella sekä luottamukseen sen suhteen, että katsojat hyväksyvät tämän näkemyksen.[720]

Aliide ja Zara ovat *Puhdistus*-näytelmän keskiössä, ja puvustuksen avulla pyrittiin kertomaan roolihahmojen keskeisistä teemoista. Niitä olivat peittäminen ja paljastuminen eli naisten häpeälliseksi koetun menneisyyden salaaminen ja paljastuminen, johon kietoutui tarve suojautua seksuaalinen väkivallan kokemuksilta fyysisesti ja henkisesti, mutta myös Aliiden salainen rakkaus Hansia kohtaan. Kolmas Aliiden ja Zaran sekä myös miespuolisten roolihahmojen puvustuksiin liittynyt ja edellisiin teemoihin kietoutunut teema oli roolihenkilöiden tekemät elämänvalinnat.[721] Vähitellen rakentunut puvustus koostui Kansallisteatterin puvuston vanhoista vaatteista, asusteista ja kengistä sekä puvustossa valmistetuista ja eri kaupoista ostetuista uusista vaatteista ja kengistä. Puvustuksen lopulliseen rakentumiseen vaikuttivat pukusuunnittelijan ja ohjaajan näkemysten lisäksi näyttelijöiden ajatukset ja tuntemukset sekä ilmeisesti joissain määrin näiden olemus ja roolihahmojen pukeutumisen yhteensopivuus.[722]

Osa näyttelijöistä halusi esityksen rakentamisprosessin aikana muokata heille suunniteltua asua, minkä taustalla oli usein vaatteen tuottama ruumiillinen ja mielellinen kokemus[723]. Pukusuunnittelija oli valmis huomioimaan näyttelijöiden toiveita, sillä taiteellisen työryhmän jäsenet ja esiintyjät rakentavat roolihahmoa aina omasta näkökulmastaan, ja näyttelijällä pitää olla mahdollisuus vaikuttaa rooliasuunsa niin, että se tuntuu roolihahmolle sopivalta. Puvustuksen kokonaisvastuu pysyy kuitenkin aina pukusuunnittelijalla.[724] Puvustusmuutokset näkyivät näytelmäesityksen naisten osalta siten, että vaikka alkuperäisen ajatuksen mukaan nuori Aliide, vanha Aliide ja Zara olisivat kaikki ainakin jossain vaiheessa pukeutuneet neuvostoaikaan viitanneeseen takki- tai kolhoosimekkoon ja housuihin, tämä toteutui lopulta vain Zaran toisen asun osalta. Muutoksia roolihahmojen puvustuksissa tarkastellaan tarkemmin alla. Näyttelijöiden suhteesta puvustukseen kertoi myös näkemys, jonka mukaan se, mitä pukusuunnittelija pyrkii puvustuksen avulla kertomaan yleisölle näytelmän tarinasta, henkilöhahmoista ja teemoista[725], ei ole välttämättä näyttelijän kannalta tärkeintä. Näyttelijän ei tule myöskään ensisijaisesti miettiä sitä, mitä puvustus mahdollisesti kertoo katsojalle tai mitä katsoja siitä ajattelee. Keskeisintä on sen sijaan se, mitä puvustus kertoo ja merkitsee näyttelijälle ja roolihenkilölle ja minkälainen ruumiillinen ja mielellinen kokemus

720 ER.

721 ER. Esim. Aliide miellettiin sulkeutuneeksi mutta määrätietoiseksi oman edun ja turvallisuuden tavoittelijaksi, joka pelkäsi elämänsä häpeällisten tapahtumien paljastuvan (ER_nuoren Aliiden pukuluonnokset).

722 ER. Esim. Pasan asuun vaikutti ilmeisesti näyttelijän olemus sekä tarve tehdä eroa Pasan ja Lavrentin välille (ER).

723 ER; JN; EL.

724 ER.

725 Esim. tarinan aikakausi, tapahtumapaikka, visuaalinen ilme, roolihahmojen sosiaalinen asema, ammatti, mielentila ja motiivit, jotka vievät tarinaa eteenpäin (ER; JN; SKa).

se on, sekä se, minkälaista maailmaa se rakentaa näyttämölle.[726] Lisäksi, kun rooliasu on valmis, se irtaantuu pukusuunnittelijasta ja näyttelijä saa sen haltuunsa ja voi kokeilla, hyödyntää ja varioida sitä roolityössään omien tuntemusten sekä roolihenkilön tarinan ja tapahtumien mukaisesti[727].

6.1.4 Nuori Aliide

Näytelmäteksti ei kuvaile suoraan nuoren Aliiden ulkomuotoa, mutta Hans tekee selväksi, ettei Aliide ole hänen mielestään Ingelin veroinen nainen ulkomuodoltaan tai taidoiltaan[728]. Ingelin kauneuteen viittaa myös Aliide pilkatessaan Zaraa; "Kauniin Ingelin jälkeläisestä tuli rivihuora!"[729]. Myös nuorta Aliidea esittänyt näyttelijä näki roolihahmon olemukseltaan maan- ja käytännönläheisenä naisena, jolle sopi vain kevyt maskeeraus, joka sekin väheni esitysten myötä. Rakentaessaan Aliiden roolihahmoa näyttelijä hyödynsi käytössä ollutta laajaa *Puhdistus*-tekstiä selventääkseen Aliiden ja Ingelin sisarussuhdetta, ja tieto siitä auttoi ymmärtämään Aliiden toiminnan motiiveja. Näyttelijän mukaan ulkonaisesti hillityn Aliiden valintoihin ja tekoihin vaikuttivat voimakkaat sisäiset tunteet ja traumat, joita olivat aiheuttaneet haavoittunut itsetunto Ingel-siskon ja Hansiin kohdistuvan salatun rakkauden vuoksi sekä väkivaltaisten kuulusteluiden aiheuttama turvattomuus ja syyllisyys.[730] On mahdollista, että silloinen *Puhdistus*-teksti on myös luonut näyttelijälle vahvoja mielikuvia sisarusten välisistä eroista taidoissa ja olemuksessa, joita julkaistu *Puhdistus*-romaani tuo esiin mutta joihin vain lyhyesti viitataan (lopullisessa) näytelmätekstissä. Ingel ei esiinny näytelmässä roolihahmona, mutta näytelmän aikana kuultiin äänitallenteena Ingelin lyhyt kertomus kyydityksestään. Kertomuksen kertoo nuorta Aliidea esittäneen näyttelijän sisko, joka nähtiin myös Ingeliä ja sisaruksia esittäneissä valokuvissa, jotka heijastettiin näyttämön takaseinälle.[731]

Nuoren Aliiden puvustuksen lähtökohtana oli ollut ajatus, jonka mukaan rakkaudessaan vielä toiveikas Aliide olisi aluksi pukeutunut kauniiseen mekkoon, joka myöhemmin vaihtuisi punaista sisältävään asuun, jonka pukusuunnittelija oli suunnitellut koostuvan kolhoosi- tai takkimekosta ja housuista[732]. Ajatuksena oli

---

[726] SP; EP; JV; SKa; EL. Puvustus on tärkeä osa näytelmän maailman ja roolihahmojen rakentamista ja esittämistä. Parhaimmillaan se helpottaa ja tukee näyttelijää ja näyttelijäntyötä näissä tavoitteissa. (EP; JV; SKa; EL) Pitkän esitysperiodin aikana puvustus kannattelee ja tukee roolihahmon esittämistä ja jaksamista (SP; EL; JV).

[727] JV.

[728] Liite 3.

[729] Oksanen 2007, 80

[730] EL.

[731] EL; LK/KT_valokuvat. Nuorta Aliidea esittäneen näyttelijän sisko nähtiin valokuvassa kyydityskertomuksen aikana sekä Aliidea ja Ingeliä esittäneessä nuoruuden valokuvassa.

[732] ER; ER_nuoren Aliiden pukuluonnokset.

siten ilmeisesti ollut osoittaa Aliiden muuttuminen toiveikkaasta ja kauniisti pukeutuvasta naisesta neuvostotodellisuudessa toimivaksi neuvostonaiseksi. Näyttelijä ehti käyttää harjoituksissa tyttömäisen olon tuottanutta harjoitusmekkoa, joka ei kuitenkaan tuntunut sopivalta raiskauksen kokeneelle naiselle. Housut sen sijaan tuntuivat paremmalta keinolta kertoa Aliidesta ja tämän kokemista traumoista.[733] Pukusuunnittelija ymmärsi näyttelijän tuntemuksia ja suunnitteli nuorelle Aliidelle housuasun, raskaasta puuvillasta tehdyn maastonvihreän "kommariunivormu[n]", jota nuori Aliide käytti yökohtausta lukuun ottamatta koko liki vuosikymmenen kestäneen tarinansa ajan[734] (Kuva 6).



Kuva 6. Vanha Aliide (TIs) katselee nuoruuden kuvaa itsestään ja Ingelistä. Takana nuori Aliide (EL). Kuva LK2/KT.

Näyttelijän mielestä univormu tuki Aliiden roolihahmon rakentamista ja esittämistä hyvin. Asu ylös asti napitettuine paitapuseroineen toimi panssarina ja tur-

733 EL. Mekosta luopuminen saattoi myös johtua siitä, että se tuntui liian herkältä kovalle Aliidelle (ER).

734 ER; EL; liite 7. Sitaatti ER. Yökohtauksessa Aliidella on yöpaita ja aamutakki viittaamassa vuorokauden aikaan (EL; ER). Lisäksi Aliide on alusvaatteisillaan alun kuulustelukohtauksessa (Liite 7).

vana seksuaalista väkivaltaa kokeneelle ja turvaa hakevalle Aliidelle, mutta istuvuudessaan ja korollisten saappaiden kanssa se ei tuntunut liian maskuliiniselta.[735] Toisaalta univormun neuvostoviitteet[736] pyrkivät kertomaan myös neuvostojärjestelmän palvelemisesta ja takin alla olevan paitapuseron punaisuuden kautta myös Aliiden rakkaudesta Hansiin[737]. Paitapuseroa pystyi myös hyödyntämään nuoren Aliiden viimeisessä kohtauksessa, jossa tämä kertoo Hansille Ingelin karkottamisesta ja omasta osuudestaan siinä[738]. Varsinkin esityskauden alussa paitapuseron kaulusnapin avaaminen auttoi ruumiillisena kokemuksena ilmentämään nuoren Aliiden pidättyväisyyden murtumista ja salaisuuksien paljastumista tunnustuksen myötä[739]. Lisäksi univormun symboliikkaa lisäsi tavallaan myös Aliiden haaveellinen toteamus ja kuvitelma, jonka mukaan kaunis pukeutuminen ja ulkoinen olemus tulisivat Tallinnassa olemaan keino jättää taakse häpeällinen menneisyys ja tavoitella Hansin rakkautta[740].

Toisaalta univormun käyttö suojavaatteena näyttäytyy ristiriitaisena ja hyytävänä, sillä housuineen se samalla muistuttaa Aliidelle väkivaltaa tehneiden sotilaiden vaatetusta. Aliiden univormu myös erosi neuvostoarmeijan tai puolisotilaallisten joukkojen naisten univormuista varsinkin housujen osalta, sillä ilmeisesti heidän asuunsa kuului useimmiten hame[741] (Kuva 7).

Univormu ilmensi siten neuvostoajan monitahoista vaikutusta nuoren Aliideen, josta tuli seksuaalisen väkivallan kokemusten mutta myös omien valintojen seurauksena neuvostojärjestelmää palveleva neuvostonainen ja vastenmieliseksi koetun Martinin vaimo, joka peitti univormun alle itsensä, kaltoin kohdellun ruumiinsa sekä tukahdutetut tunteensa ja traumansa. Näistä Aliiden toiminnan motiiveista pyrittiin tiivistetysti kertomaan univormun kautta, mutta vähitellen ne ilmenivät ja avautuivat katsojille myös näytelmän dialogin sekä nuoren ja vanhan Aliiden kertomusten ja tunnustusten myötä. Arvoitukseksi jää, välittyivätkö pukusuunnittelijan ja näyttelijän rooliasuun liittämät ajatukset ja tuntemukset sekä Aliiden elämän ristiriitaisuus katsojille univormun kautta vai näyttäytyikö se vain neuvostotodellisuuteen ja -aikaan viittaavana asuna. Se, että Helsingin Sanomien arviossa nuoren Aliiden nähtiin olleen kommunistisen nuorisojärjestön edustaja,

735 EL.

736 Punatähti ja paitapuseron punaisuus sekä univormun vihreys. Vihreä on ollut venäläisen sotilasunivormun väri 1700-luvulta lähtien (Arch 2010).

737 ER; EL.

738 EL. Aliide salli karkottamisen ja edesauttoi sitä. Teon motiiveina toimivat kunnantalon kuulusteluiden tuottama syyllisyys, pelko ja tarve suojautua lisäväkivallalta sekä salainen rakkaus Hansiin (Oksanen 2007).

739 EL.

740 Liite 3. Aliide oli lähettänyt Hansin Tallinnaan, jonne kuvittelee myös itse muuttavansa ja aloittavansa uuden elämän Hansin kanssa (Oksanen 2007).

741 ks. esim. Streather 2010.

"komsomolinainen"[742], ilman tarkempaa tai syvällisempää analyysia tälle näkemykselle tai roolihahmon puvustukselle[743] viitannee siihen, ettei kaikkia univormuun liitettyjä merkityksiä oltu välttämättä tulkittu tavoitellulla tavalla.



Kuva 7. Neuvostoliiton puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtyeen konsertin esiintyjiä Messuhallissa 1945. Kuva V. Kannisto, Helsingin kaupunginmuseo, Helsingin kaupunginmuseon kuvakokoelma 2018.

742 Komsomol oli leniniläinen kommunistinen nuorisojärjestö (Kotimaisten kielten keskus 2018).

743 Moring 2007.

6.1.5 Hans

Vaikka näytelmän miespuoliset roolihahmot vaikuttivat voimakkaasti Aliiden ja Zaran elämään, he olivat sivuhenkilöitä ja heidän pääosin ruskeavoittoinen puvustuksensa pyrki osaltaan vetämään miehiä taustalle[744]. Lisäksi Hansin roolihahmossa ja puvustuksessa oli tavoitteena korostaa tämän piilottelua ja isänmaallisuutta[745]. Myös Hansia esittänyt näyttelijä rakensi roolihahmoaan näiden teemojen sekä Hansin toiminnan aiheuttamien seurausten, perheen karkottamisen ja sen tuottaman syyllisyyden kautta[746]. Isänmaallisuuden ilmentämisen lisäksi ruskeasävyinen ja pehmeän oloinen puvustus[747] pyrki kuvaamaan myös Hansin valoisuutta, rehellisyyttä ja hyväntahtoisuutta[748].



Kuva 8. Hans (JN) kädessään Ingelin yöpaidaksi luulemansa vaate kertoo unestaan, jossa Ingel kertoo karkottamisestaan Siperiaan. Kuva LK3/KT.

Toisaalta mikään Hansin puvustuksessa ei yksiselitteisesti ja sinänsä kertonut isänmaallisuudesta ja virolaisuudesta. Voikin ajatella, että nämä ominaisuudet ilmenivät puvustuksessa epäsuorasti, Hansin, Martinin ja Aliiden erilaisten rooli-

744 ER.

745 MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta; ER; JN.

746 JN. Hans oli herkkä, oikeudenmukainen ja jyrkkä, toisaalta kiukutteleva ja naiivi (JN).

747 Ruskeat housut, mustat henkselit, vaalea kaulukseton paita, ruskeat kengät, iso ristikaulakoru, ruskea karvakauluksinen päällystakki (Liite 11; ER_Hansin pukuluonnokset).

748 ER.

asujen tuottamien valtasuhteiden osoittamisen kautta. Aliiden univormu ja Martinin puolueorganisaattorin asu edustivat Hansille vihattavaa ja vastustettavaa mutta myös häntä vainoavaa neuvostojärjestelmää ja -valtaa. Aliiden univormu edusti myös tämän henkilökohtaista valtaa piilottelevaan Hansiin, joka oli riippuvainen Aliiden avusta[749].

Vaikka vuosien piilottelu ei konkreettisesti näy Hansin siistissä puvustuksessa, roolivaatteiden materiaalien tuntu sekä vanhat kengät tukivat näyttelijää piilottelevan Hansin rakentamisessa ja esittämisessä[750]. Hansin piilottelun piilopaikassaan voi myös temaattisesti rinnastaa Aliiden ja Zaran pyrkimykseen piiloutua ja suojautua vaatteiden alle.

Näytelmätekstin tarjoama, vaatteen käyttöön nojautuva keino kertoa Hansin ikävästä Ingeliä kohtaan ja vihasta neuvostojärjestelmää kohtaan sekä toisaalta Aliiden epätoivoisesta rakkaudesta Hansiin oli yöpaita, jonka Hans oli pyytänyt Aliidelta ja jota luuli Ingelin yöpaidaksi[751]. Esitysten myötä näyttelijälle syntyi erityinen suhde yöpaitaan, jota pystyi eri tavoin hyödyntämään Ingelin ikävöinnin ilmentämiseksi[752] (Kuva 8). Yöpaita oli kuitenkin Aliiden, minkä tämä paljastaa kuullessaan, ettei ole Hansin mielestä Ingelin veroinen nainen[753]. Lisäksi Hansin takki sekä esitysten tietyssä vaiheessa tämän ase tuottivat näyttelijälle voimakkaita tunne- tai muistijälkiä, joilla oli yhteys arkitodellisuuteen sekä sen traagisiin tapahtumiin[754]. Se, että näytelmäsovitusta esitettiin noin 80 kertaa kahden näytäntökauden aikana, mahdollisti siten roolivaatteiden käytön varioinnin sekä sen, että esiintyjän suhde puvustukseen tai rekvisiittaan saattoi muuttua. Esitysten myötä roolivaate sulautuu osaksi roolihahmoa, ulkoisesta välineestä erottamattomaksi osaksi roolihenkilöä ja tämän maailmaa, ja vaatteen hyödyntäminen on tekniikkaa, automatiikkaa sekä ilmaisullisia tekoja ja niiden variointia[755]. Ingelin yöpaidan käyttö Hansin ikävän ilmaisussa ja nuoren Aliiden paitapuseron hyödyntäminen vaikeassa kohtauksessa olivat tästä hyviä esimerkkejä.

749 JN; ER; ER_Hansin pukuluonnokset.

750 JN.

751 Liite 3.

752 JN.

753 Liite 3.

754 Hansin takin tuottama tunne oli niin voimakas, että *Puhdistuksen* esitysten jälkeen näyttelijä ei käyttänyt omaa takkiaan, joka muistutti liikaa Hansin takista. Esityspäivänä, jolloin Suomessa tapahtui kouluampumistapaus, aseesta, joka kädessä Hans aikoi lähteä hakemaan perheensä takaisin, tuli symboli ″valtaville asioille ja surulle ja pahalle". (JN)

755 Roolihahmon ilmentämisen kehittymiseen kietoutuu näyttelijän suhde puvustukseen, joka sekin yleensä muuttuu. Ihanteellisessa tapauksessa puvustus on alussa työväline, jonka avulla roolihahmoa rakennetaan mutta vähitellen se sulautuu osaksi roolihahmoa (EP; JN). Rooliasun ja näyttelijän väliseen yhteistyöhön vaikuttaa myös asun käyttöön liittyvät tekniset asiat, jotka vähitellen automatisoituvat eivätkä enää vaadi huomiota (JV).

6.1.6 Martin

Martin oli kommunistisen puolueen kunnianhimoinen ja innokas puolueorganisaattori ja Neuvosto-Viron rakentaja, mitä pyrittiin ilmentämään tämän täsmällisen ja istuvan punaruskean asun avulla[756] (Kuva 9). Toisaalta Martin oli rakastunut ideologisesti epäilyttävän taustan omaavaan Aliideen, ja Martiniin rakennettu ristiriita olikin se, kumpi oli voimakkaampi, rakkaus vai aate. Koska näytelmän dialogi sisälsi paljon Viron neuvostoaikaan liittyvää proosallista tietoa, Martinia esittänyt näyttelijä rakensi roolihahmoa ennen kaikkea rakkauden kautta luodakseen siitä uskottavan ja elävän.[757] Martinin puvustuksen punainen ei ilmeisesti kuitenkaan pyrkinyt Aliiden puvustuksen tavoin ilmentämään Martinin rakkautta, vain tämän aatetta ja toimintaa sen hyväksi. Vaikka Martinin vastenmielisyyteen viitataan näytelmätekstin dialogissa[758], puvustus ei ilmeisesti pyrkinyt korostamaan myöskään sitä. Martin nähdään vain esityksen 1950-luvun kohtauksissa mutta vanhan Aliiden kertomana selviää, että vuonna 1986 tapahtunut Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus tuhosi uskon kommunismiin sekä Martinin itsensä[759]. Näytelmän Martin oli siten tavallaan Neuvostoliiton ja Neuvosto-Viron nousun, uhon ja tuhon symboli.



Kuva 9. Martin (JV) keskustelee Aliiden (EL) kanssa. Kuva LK4/KT.

[756] Punainen slipoveri ja solmio, punamustat henkselit, ruskeat housut, paitapusero, puvun takki neuvostopinsseineen ja ulkotakki. (ER; JV; liite 12; MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta).

[757] JV.

[758] Liite 3.

[759] Liite 1.

Näytelmätekstin mukaan Hans kylpee Aliiden avustamana[760], mutta Kansalliste-atterin esityksessä niin tekee myöhemmin myös Martin[761]. Kylvyt loivat tarinaan jännitettä ja osoittivat, ettei Martin tiennyt, mitä Aliiden mielessä, elämässä ja kodissa todella tapahtui[762]. Lisäksi kylpemisten aikana Aliide ja Hans pystyivät dialogin ja eleiden kautta kertomaan tunteistaan ja ajatuksistaan; Aliide rakkaudestaan Hansia kohtaan ja Martinin vastenmielisyydestä sekä Hans kaipuustaan Ingeliä kohtaan ja Aliiden huonommuudesta Ingeliin verrattuna[763]. Kylpyjen ilmaisullisuuden vuoksi Martinia ja Hansia esittäneiden näyttelijöiden alastomuus, joka on näyttämöllä "aina iso ele", oli kylpyjen aikana perusteltua[764].

6.1.7 Vanha Aliide

Vanha Aliide oli yksinäinen, pelokas ja köyhä nainen, joka "piiloutuu maailmalta" ja pukeutuu nuhjuisesti[765], ja roolihahmolle oli suunniteltu suojaava, kolhoosimekosta ja housuista koostuva asukokonaisuus[766]. Roolihahmoa esittänyt näyttelijä halusi kuitenkin hylätä liian kovalta ja jäykältä tuntuneen takkimekon[767] ja korvasi sen ohjaajan kanssa valitsemillaan, teatterin pukuvarastosta löytyneillä pehmeillä vaatteilla, kuten siniharmaalla paitapuserolla ja hameella[768]. Lisäksi asu koostui trikoovaatteista, neuleista ja ulkovaatteista[769] sekä korvakoruista, jotka olivat myös roolihahmoa esittäneen näyttelijän idea[770]. (Kuvat 10−12) On epäselvää, oliko Paul-Eerik Rummon runon säe korvarenkaista, joka on *Puhdistus*-romaanin ensi lehdillä[771], tuttu näyttelijälle ja vaikuttanut korvakoruideaan. Näytelmän viimeisessä kohtauksessa asu vaihtuu valkoiseen yöpaitaan, joka pyrki kertomaan menneisyyden taakasta vapautumista[772].

Pukusuunnittelija oli valmis hyväksymään kolhoosimekon hylkäämisen, sillä se oli tärkeä asia vaativan pääroolin esittäneelle näyttelijälle. Rinnastuessaan

760 Liite 1.

761 ER; liite 1.

762 JV.

763 JV; EL; JN; liite 3.

764 JV; JN. Sitaatti JV.

765 MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta.

766 ER_vanhan Aliiden pukuluonnokset.

767 Aliidella oli ollut pehmeä harjoitustakkimekko, mutta varsinainen, roolihahmoa varten valmistettu uusi takkimekko oli tuntunut liian kovalta (ER).

768 ER.

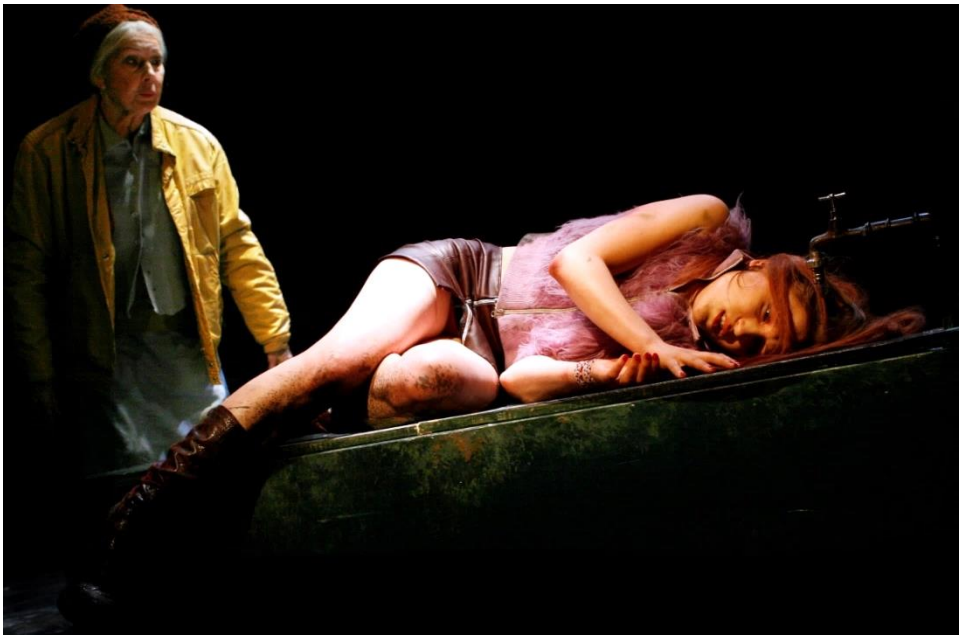
769 Keltainen paita, harmaat legginsit, tiilenpunainen kirjoneulevillatakki, ruskeat kengät, keltainen päällystakki sekä punaiset kynsikkäät ja hattu, joka korvasi pukuluonnosvaiheessa kaavaillun päähuivin (Liite 8).

770 Ista 2009. Pukusuunnittelijalle korut olivat puvustuksen detalji ja "pieni herkkyyden osoitus" (ER).

771 Säe kuvaa, miten "seinillä on korvat ja korvissa kauniit korvarenkaat" (Oksanen 2008a).

772 ER.

Aliiden tekemiin pahoihin tekoihin, jotka paljastuvat näytelmän loppupuolella, vanhan Aliiden pehmeä asu ja olemus olivat tietynlaisessa ristiriitaisuudessaan pukusuunnittelijan mielestä lopulta hyvä ja kiinnostava asia. Myös se, että vanha ja nuori Aliide olivat samaan aikaan näyttämöllä eri tavoin pukeutuneina, oli jälkeenpäin arvioituna toimiva ratkaisu.[773] Kaiken kaikkiaan Aliiden puvustuksen alkuperäinen neuvostosymboliikka joka tapauksessa muuttui, kun vanhan Aliiden osalta se väheni pehmeiden vaatteiden myötä ja nuoren Aliiden osalta muuttui sotilaallisemmaksi.



Kuva 10. Vanha Aliide (TIs) löytää pihaltaan vieraan nuoren naisen (EP). Kuva LK5/KT.

6.1.8 Zara

Zaran roolihahmoon ja puvustukseen liittyi Zaraa esittäneen ja tämän puvustukseen vaikuttaneen näyttelijän vaihtuminen muutaman esityskerran jälkeen[774]. Roolia jatkanut näyttelijä rakensi Zaran roolihahmoa pääasiassa yksin[775], minkä

773 ER.

774 ER. Ensimmäisen Zaraa esittäneen näyttelijän (LP) toiveesta prostituutioasun takin hihat olivat jääneet pois ja toisen asun housuiksi oli valittu käytössä olleet harjoitushousut (ER; ER_Zaran pukuluonnokset).

775 Vahvistaakseen itsessään näytelmän ja Zaran maailmaa näyttelijä opetteli vuorosanat, luki silloista laajaa *Puhdistus*-tekstiä ja mm. sen pukeutumiskuvausta sekä opetteli kohtausten kulun tallenteelta (EP).

lisäksi rooliasun näkeminen Zaran ensimmäisen esittäjän yllä sekä sen käyttö harjoituksissa auttoivat näytelmän maailman sekä Zaran roolin ja puvustuksen haltuunotossa[776].

Vanhan Aliiden ja Zaran kohdatessa ensimmäisen kerran Aliide ei tiedä, kuka pihalle ilmestynyt nuori nainen on. Zaran paljastava puvustus – ruskea minihame ja toppi, liila karvaliivi, saappaat ja hiuslisäke – sekä vartalon lika ja mustelmat pyrkivät kuitenkin viittaamaan prostituutioon[777] (Kuva 10). Myös näytelmätekstissä Zaran asu on lyhyt ja sääret paljastava, minkä lisäksi siinä korostuu sen länsimaisuus ja hienous. Vaikka Aliide ihmettelee ääneen Zaran asua, Zara myöntää prostituution vasta myöhemmin.[778] Lisäksi siihen viitataan seuraavassa takaumakohtauksessa videon ja varjokuvina esitettyjen tapahtumien kautta[779].



Kuva 11. Zara (LP) pakottaa Aliiden (TIs) kertomaan, mitä Ingelille ja Lindalle tapahtui neuvostoaikana. Kuva LK6/KT.

Zaraa esittänyt näyttelijä ei nähnyt Zaraa prostituoituna vaan hyväksikäytettynä mutta uhrin osastaan pois pyrkivänä ja pääsevänä naisena, joka oli pakotettu pukeutumaan paljastavaan ja tiukkaan, "vierauden tunnetta" aiheuttavaan asuun.

776 EP.

777 ER; MMy_ ohjaajan luonnehdinta roolihenkilöistä ja puvustuksesta; liite 10. Prostituoidun ammatti osoitetaan erityisesti pukeutumisen paljastavuuden avulla (ER).

778 Liitteet 1 ja 3.

779 Lavrenti katsoo bordellissa Zaran pornovideota, ja Zaran kamppailu asiakkaan kanssa näytetään varjokuvana. Lisäksi Pasa saa puhelun, jossa kerrotaan Zaran tappaneen miehen ja karanneen (EP; liite1).

Näyttelijälle Zaran puvustuksessa oli tärkeintä se, miten roolihenkilö oli vaatteissaan ja mitä ne merkitsivät roolihenkilölle, ei se, mitä se kertoi katsojalle. Zaran ensimmäinen asu ilmensi näyttelijälle sitä, miten tämä häpesi suojattomuuttaan, osattomuuttaan ja itsensä kadottamista sekä kykenemättömyyttään hallita omaa ruumista ja elämää. Näyttelijä pyrki ilmentämään Zaran pakotettua ja huonosti omaksuttua prostituoidun roolia myös "kolho[n]" kävelyn avulla.[780] Zaran sopeutumattomuudesta prostituoiduksi mainitsee myös Pasa[781].



Kuva 12. Vanha Aliide (TIs) kertoo Zaralle kunnantalon kuulusteluista. Taustan videoprojisoinnissa sotilas (SP) kovistelee nuorta Aliidea (EL). Kuva LK7/KT.

Aliiden luona Zara riisuu ja haluaa polttaa prostituoidun vaatteensa, jotta hänestä ei jää vihjeitä takaa ajaville Pasalle ja Lavrentille. Vanha Aliide sen sijaan pitää länsimaisia vaatteita hienoina ja haluaisi myydä ne. Vaatteet kuitenkin poltetaan.[782] Aliiden neuvostoaikaisen sinisen kolhoosi- tai takkimekon lisäksi Zara saa haluamansa housut, mikä mukailee näytelmätekstin kuvausta ja dialogia[783] (Kuva 11). Zaraa esittäneen näyttelijän mukaan prostituoidun asun riisuminen ja peittäviin vaatteisiin pukeutuminen vapauttivat Zaran prostituutiosta ja sen tuottamasta

[780] EP.

[781] Oksanen 2007, 18.

[782] Liite 3. Helsingin Sanomien arviossa mainitaan vaatteiden poltto (Moring 2007). Weckmanin (2015a, 104) mukaan näyttämöllä riisumista tai pukemista on käytetty osana teoksen tai roolin tulkintaa 1900-luvun loppupuolelta lähtien.

[783] ER; liite 3.

häpeästä ja antoivat turvaa. Minihameen vaihtuminen housuihin oli merkittävää, sillä se oli mahdollisimman suuri muutos pois miesten asettamasta "naiseuden ääripäästä".[784]

Se, että Zaralle turvaa antanut takkimekkoasu viittasi myös neuvostoaikaan[785], rinnasti Zaran väkivaltakokemuksineen Aliideen ja tämän kokemaan seksuaaliseen väkivaltaan. Rinnastus olisi mahdollisesti voinut olla vielä selvempi, jos nuoren ja vanhan Aliiden rooliasut olisivat toteutuneet alkuperäisen suunnitelman mukaan. Toisaalta voi ajatella, että Zaran toinen asu oli Aliiden univormun tavoin ristiriitainen tai monitulkintainen viitatessaan ruumiilliseen ja henkiseen suojaan ja samalla neuvostoaikaan ja sen mukanaan tuomaan väkivaltaan. Aliiden ja Zaran väkivaltakokemukset rinnastuvat myös sanallisesti naisten menneisyyden selvittelyn myötä, kun vanha Aliide ja Zara huomaavat jakavansa seksuaalisen väkivallan ja hyväksikäytön kokemuksen. Lisäksi, pakottaakseen ja alistaakseen vanhan Aliiden kertomaan Ingelin menneisyydestä Zara käskee tätä riisuutumaan. Aliide toteaa kuitenkin, ettei kukaan enää pakota häntä siihen.[786] Myös tämä välienselvittely viittaa seksuaalisen väkivallan ja pukeutumisen väliseen yhteyteen

6.1.9 Pasa ja Lavrenti

Zaraa etsivistä venäläisrikollisista vanhempi, "nostalginen mafiamies" Lavrenti oli keski-ikäinen entinen KGB-upseeri ja Pasa parikymppinen lastenkodin kasvatti ja rikollisen poika, joka haaveili muuttuneen yhteiskunnallisen tilanteen hyödyntämisestä[787]. Naisiin kohdistuvan pahuuden lisäksi miehet olivat siten myös juuri hajonneen Neuvostoliiton symboleja[788].

Vaikka molemmat miehet olivat pahantekijöitä ja uhka vanhalle Aliidelle ja Zaralle, heidät rakennettiin toistensa vastavoimiksi. Lavrenti oli hiljainen, vetäytyvä ja paljon kokenut "paatunut ukko" ja Pasa arvaamaton, energinen ja aggressiivinen nuori "sähikäinen".[789] Lavrentin rauhallisuus oli kuitenkin näennäistä, sillä tämä oli kylmä ja arvaamaton mies, joka kykeni niin hyviin kuin julmiin tekoihin. Tätä piilevää vaaran tuntua ja piittaamattomuutta roolihahmoa esittänyt näyttelijä halusi tuoda Lavrentiin ja ilmentää olemuksen tietynlaisen painavuuden kautta.[790] Pasan pahuus kumpusi tämän keinoja kaihtamattomasta ahneudesta,

784 EP.

785 ER.

786 Liitteet 1 ja 3.

787 Oksanen 2007, 3, 15; MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta. Sitaatti MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta.

788 Sofi Oksasen mukaan esim. Lavrentilla ei ollut Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen muuta työmahdollisuutta kuin rikollisuus (Oksanen 2008b).

789 ER; SP; SKa. Sitaatit SKa.

790 SP.

eikä roolin pienuus juuri antanut mahdollisuuksia rakentaa roolihahmosta monitasoisempaa tai inhimillisempää. Toisaalta Pasa lunasti lopun kuolemallaan oikeuden olla yksioikoisen paha.[791]

Lavrentista pyrittiin myös puvustuksen, "vanha[n] kommunisti[n]" ruskean asun avulla rakentamaan ulkoisesti pehmeämpi hahmo kuin Pasasta[792] (Kuva 13). Menneisyys KGB-upseerina ei ilmennyt puvustuksesta, mikä oli Lavrentia esittäneen näyttelijän mielestä hyvä asia, sillä se ei rajoittanut roolihahmon esittämistä ja tulkintaa.[793] Upseerius tuli kuitenkin ilmi esityksen lopussa Aliiden puhutellessa tätä "ofitzer[iksi]"[794]. Rooliasu ja pitkä tumma peruukki rakensivat Lavrentista pikemminkin "kvasirikollista", jonka olemus näennäisessä pehmoudessaan oli näyttelijästä mielenkiintoinen. Peruukin käyttöön liittyi näyttelijän tarve ottaa etäisyyttä jälleen uuteen pahiksen rooliin rakentamalla Lavrentin ulkomuotoa erilaiseksi kuin oma ulkonäkö, "pukee se vähän irti minusta".[795]



Kuva 13. Entinen KGB-upseeri ja nykyinen pikkurikollinen Lavrenti (SP) muistelee kuollutta vaimoaan. Kuva LK8/KT.

791 SKa.

792 ER; *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne; ER_Lavrentin pukuluonnokset. Asu koostui liituraitapuvusta pinsseineen, poolopaidasta, ulkotakista ja kaulahuivista (Liite 13).

793 SP.

794 Liite 3.

795 SP. Lavrentia esittänyt näyttelijä on tehnyt uransa aikana useita pahisrooleja, mikä voi käydä raskaaksi. Näyttelijä suunnitteli peruukin yhdessä maskeeraajan kanssa. (SP)

Pasan puvustus muotoutui alkuperäisiä ajatuksia ronskimmaksi ja sotilaallisemmaksi, mihin ilmeisesti vaikutti pyrkimys tehdä selvä ero Pasan ja Lavrentin ulkomuodon välille sekä näyttelijän oma olemus[796]. Näyttelijästä roolihahmon "militantti" asu[797], sitä täydentävät tatuoinnit[798], siilitukka ja katseeseen syvyyttä tuoneet ruskeat piilolinssit muodostivat hyvän kokonaisuuden[799] (Kuva 14). Erilaisen persoonan ja olemuksen lisäksi myös rikollisten kohtalo oli erilainen: näytelmän lopussa Lavrenti ampuu halveksimansa Pasan ja lupautuu vanhan Aliiden pyynnöstä auttamaan Zaraa viemällä tämän Tallinnaan[800].

Lavrentia ja Pasaa esittäneet näyttelijät esittivät kuulustelukohtauksissa myös väkivaltaisia sotilaita, jotka olivat Aliidea uhkaavia miehiä tämän nuoruudessa. Sotilaiden puvustuksessa riitti, että vihreänruskeiden sotilaspukujen ja päähineiden avulla luotiin uskottava mielikuva aikakauden sotilaista.[801]



Kuva 14. Nuori sähikäinen, pikkurikollinen Pasa (SKa). Kuva LK9/KT.

796 ER; ER_Pasan pukuluonnokset.

797 Liite 13.

798 Aitoja venäläisrikollisten tatuointeja jäljittelevät tatuoinnit kertoivat ilmeisesti Pasan vankila-ajasta (SKa). Pasan tatuoinneista kerrotaan myös näytelmätekstissä (Liite 3).

799 SKa.

800 Liite 1.

801 ER.

6.1.10 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa

Puhdistus-näytelmän näyttelijöiden ajatukset liittyen puvustusten vastaanottoon liittyivät lähinnä siihen, mitä ja minkälaisia tehtäviä puvustuksella nähtiin olevan. Yhtäältä pukudraamoissa pukuloisto saa kiinnittää katsojien huomiota ja herättää ihailua[802]. Lisäksi puvustuksen voidaan joskus haluta erottautuvan itsenään ja olevan ihailun kohteena, esimerkiksi kuuluisan suunnittelijan puvustustaiteena. Tällöin näyttelijän on roolityössään sopeuduttava tähän tavoitteeseen.[803] Muissa tapauksissa puvustuksen tehtävänä on yleensä pyrkiä kertomaan esityksen aikakaudesta ja roolihahmojen ominaisuuksista[804]. Hyvän puvustuksen nähtiin vaikuttavan katsojiin joko nopeasti tai vasta vähitellen[805]. Toisaalta onnistuneen puvustuksen ajateltiin vaikuttavan katsojiin alitajuntaisesti, ilman, että se kiinnittää liian paljon näiden huomiota[806]. Puvustuksen onnistunut huomaamattomuus tarkoittaa sitä, että puvustus on elimellinen osa näyttämöesityksen tai elokuvan maailmaa[807] ja se tukee tätä maailmaa esitystekstin luomissa puitteissa[808]. Vaikka katsoja ei reagoi puvustukseen tai huomaa sitä, se voi kuitenkin olla uskottava osa esityksen kokonaisuutta ja sen ilmaisullisia tavoitteita[809]. Toisaalta se, huomioiko katsoja puvun ja mitä se kertoo katsojalle, ei ole tai ei saisi olla näyttelijälle tärkeä asia. Tärkeintä on, miten se auttaa roolihahmon maailman omaksumisessa ja roolihahmon ilmentämisessä.[810]

Se, että puvustuksen ajateltiin kertovan katsojille roolihenkilöistä sekä nopeasti että vähitellen voi liittyä niihin asioihin, joita puvustus pyrkii ilmentämään. Puvustus voi helposti ja nopeasti kertoa esimerkiksi esityksen aikakaudesta tai yksinkertaisin ja tunnistettavin keinoin ilmentää stereotyyppistä tai litteää sivuhenkilöä[811]. Toisaalta pyöreiden, monitahoisempien roolihenkilöiden[812] puvustus,

---

802 JN.

803 EP.

804 ER.

805 Onnistunut puvustus huomataan ja tulkitaan nopeasti (JN). Varsinkin silloin, kun puvustuksen ilmentämistä asioista ei kerrota muuten tai ne selviävät myöhemmin, puvustuksen tulee kertoa niistä nopeasti ja selvästi (ER). Hyvä puvustus on niin hienovaraisesti rakennettu, ettei se vie katsojan huomiota ja sen merkitykset avautuvat vähitellen (JV).

806 JN; JV; EP.

807 EP.

808 JN.

809 EP.

810 SP.

811 Ns. litteä tai yksioikoisempi henkilöhahmo tai sivuhenkilö ei kehity tarinan aikana ja se rakentuu yleensä yhden idean tai ominaisuuden varaan (Tieteen termipankki 2017d).

812 Pyöreän tai monitahoisen henkilöhahmon piirteitä ovat kompleksisuus, erilaiset ominaisuudet, kehittyminen tarinan kuluessa sekä sisäisen elämän ja mielenliikkeiden kuvaus (Tieteen termipankki 2017d). Piirteet sopivat *Puhdistuksen* Aliideen.

joka pyrkii ilmentämään näiden eri ominaisuuksia, persoonaa ja kehittymistä, voinee monimerkityksisyydessään avautua katsojille vasta vähitellen.

6.2 Oopperaesityksen rakentaminen, esittäminen ja vastaanotto

6.2.1 Ooppera Kansallisoopperaan

Oopperan suomen- ja vironkielinen libretto[813] oli rakentunut purkamalla *Puhdistuksen* tarina ja kokoamalla se oopperan tarpeista käsin sekä siten, että ooppera olisi ymmärrettävä ilman tietoa *Puhdistuksesta*. Romaanin ja näytelmän tapahtumien ja vuorosanojen lisäksi libretto sisältää säveltäjän omaa lyriikkaa sekä tämän isoäitien kertomia tarinoita.[814] Librettoon ei voinut sisällyttää paljon proosallista historiatietoa ja historiallisia tapahtumia, koska se olisi säveltäjän mukaan tehnyt siitä tylsän ja hitaan. Viron historiaan viitataan siten yksittäisten faktojen tai sanojen sekä runollisten, visuaalisten ja äänellisten viittausten avulla[815]. Kaiken kaikkiaan säveltäjä pyrki rakentamaan libretosta vahvan mutta väljän peruskehikon, joka sallii oopperan vapaan näyttämöllepanon.[816]

Vaikka libretto ei säveltäjän mukaan poikennut merkittävästi *Puhdistus*-romaanista[817], yksi selvä muutos on, että oopperan Aliide on jo naimisissa joutuessaan väkivaltaisiin kuulusteluihin. Säveltäjän mukaan Neuvosto-Virossa asioiden syy- ja seuraussuhteet eivät olleet niin yksiselitteisiä kuin suomalaiset olettavat, eikä avioituminen Martinin kanssa suojannut Aliidea[818]. Lisäksi myös Ingel raiskataan kuulusteluissa, eikä Aliide ilmeisesti joudu tekemään väkivaltaa Lindaa kohtaan.[819] Oopperan tuottajan mukaan *Puhdistus*-romaanin käsittelemät, naiseuteen ja naisen asemaan liittyvät teemat jäivät libretossa taka-alalle, mutta se, että oopperan ohjasi nainen, mahdollisti niiden tuomista selkeämmin esiin[820].

---

[813] Aliide ja Ingel laulavat suomeksi ja viroksi, Hans ja Martin viroksi ja muut laulajat suomeksi (Reinvere 2012).

[814] JR. Isoäitien tarinat kertoivat punaisista revontulista Viron taivaalla sekä seitsemän ihmisen hautaamisesta. Vanha Aliide laulaa molemmat tarinat. (JR; Reinvere 2012)

[815] Esim. sanat maareformi, kansanvihollinen, Viro ja vuosi 1939, viittaukset maatalouden kollektivisointiin, Viron ja Neuvostoliiton lippujen väreihin, kyyditysautojen äänet sekä vironkieliset lauluosuudet (Reinvere 2012).

[816] JR; Reinvere 2012.

[817] JR.

[818] JR.

[819] Reinvere 2012; liite 5.

[820] ML. Esim. Aliiden ja Zaran jakama kokemus seksuaalisesta väkivallasta ja sen seurauksista, joita romaani tuo varsinkin Aliiden osalta esiin, tulee libretossa esiin lyhyesti: Aliide toteaa "Sinä et voi koskaan tietää, kuka tietää sinusta mitään" (Reinvere 2012). Naiseuteen liittyvien teemojen esiintuomisena voidaan pitää esim. Zaran vaatteiden vaihtoa ja kylpyä, jotka olivat ohjaajan lisäys.

Oopperan ohjaaja aloitti esityksen rakentamisen taiteellisen työryhmänsä kanssa kesällä 2011. Useita vuosia yhdessä työskennellyt ryhmä jakaa samanlaisen näkemyksen teatterista ja pyrkii tekemään esitettävään tarinaan sopivaa visuaalista ja näyttävää teatteria.[821] Koska oopperan musiikki valmistui vasta loppuvuodesta 2011, sen näyttämöllepano rakennettiin poikkeuksellisesti ilman musiikkia[822]. Työryhmä hyödynsi näyttämöllepanossa libreton lisäksi sen ulkopuolelle jääneitä *Puhdistus*-romaanin tapahtumia[823] sekä työryhmän rakentamia sanattomia lisäyksiä tai muutoksia, joihin liittyi myös puvustuksen hyödyntämistä[824]. Lisäysten avulla haluttiin palvella yleisöä, jonka enemmistön arveltiin lukeneen romaanin, sekä selventää libreton tarinaa[825]. Siten ne myös toivat esitystä lähemmäksi romaania. Muutama katsoja mainitsikin esityksen vastanneen aika hyvin romaanin tapahtumia ja tunnelmaa[826]. Myös roolihahmojen rakentaminen perustui romaanin henkilö-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksiin[827]. Koska kaksoismiehityksen laulajat saivat rakentaa roolihahmoaan ja hyödyntää puvustustaan yhteisen asemoinnin sisällä omaehtoisesti, laulajien roolityö ja puvustuksen käyttö olivat miehityksissä paikoin erilaisia. Tämä oli epätyypillistä Kansallisoopperassa.[828] Vapaa ja itsenäinen roolityö oli motivoivaa[829] mutta myös vaativaa[830]. Myös oopperan musiikki saattoi olla laulajille vaativaa ja se asetti haasteita myös roolityöskentelylle[831].

Vaikka Viron historia ja Aliiden tarina olivat olennainen osa *Puhdistus*-oopperaa, työryhmä halusi rakentaa esityksen, jonka näkemykset ja viestit voi ymmärtää ja jonka välittämiin inhimillisiin tunteisiin voi samastua ilman tietoa Virosta. Näyttämötoteutuksessa yhdistyivät siten kirjailijan ja säveltäjän omakohtaiset näkemykset Viron historiasta sekä ilman samanlaisia tunnesiteitä Viroon työskennelleen ohjaajan ja työryhmän näkemys.[832] Taiteellinen työryhmä ei voinut

---

821 TP; TJ.

822 ML. Ohjaus perustui silloisiin arvioihin kohtausten musiikin ja välisoittojen kestoista (ML). Valmis musiikki muutti joitain ohjausratkaisuja (TP).

823 Esim. Zaran kylpy ja vaatteiden vaihto; Ingelin ja Hansin häät; Aliiden ja Ingelin valokuvaus ja kuvan käyttö Aliiden menneisyyden selvittelyssä (TP; liite 5).

824 Esim. Ingelin häähunnun käyttö Hansin surma-aseena; Martin varastaa karkotettavan naisen huivin, jonka avulla Aliide kertoo haluavansa muuttaa vanhaan kotitaloonsa; Martin riisuutuu kotitaloon muuton jälkeen halutessaan lähestyä Aliidea (TP; liite 5).

825 TJ; TP; ML. Taiteellinen työryhmä ja esiintyjät kävivät harjoitusten alussa yhdessä läpi libreton ja romaanin välisiä eroja sekä näyttämön tapahtumia ja roolihahmojen toimintaa (EMK).

826 O_YKY.

827 HJ; MJ; HR; EMK; TÅ; HV; AH; JK; HF.

828 TP; JK; HF; AH; TÅ.

829 EMK; HR; HJ; HV; AH; JK.

830 MJ; HV; TÅ.

831 MJ; AH; EMK; HR; HF; HV; TÅ; OH. Kuoron musiikillisia haasteita olivat mm. epätavanomaiset nuotit, ei-melodisuus ja sanaton laulu (O_kuoro: AL1; AL3; PP; MN; BA5; ME1; SO2; SO3).

832 TP.

kuitenkaan olla huomioimatta Viron historiaa, johon se ja esiintyjät tutustuivat ohjaajan johdolla[833]. Osalle työryhmän suomalaisjäsenistä ja esiintyjistä oopperan historiallisuus oli tärkeä ja motivoiva, mutta myös raskas asia[834], ja osalle se ei tehnyt oopperasta muita teoksia tärkeämpää[835]. Oopperassa työskennelleille virolaisille sen aihe saattoi olla herkkä asia, joka nosti pintaan erilaisia muistoja, kokemuksia ja ajatuksia[836].

Myös oopperan käsiohjelma sitoi esityksen Viroon käymällä läpi maan historiaa neuvostoajan alkamisesta itsenäistymisen palauttamiseen. Käsiohjelma myös kertoi esityksen tapahtumista yksityiskohtaisesti, joten myös ne katsojat, jotka eivät tunteneet *Puhdistuksen* tarinaa, pystyivät sen avulla todennäköisesti helposti seuraamaan esitystä.[837] Katsojien näkemykset esityksestä myötäilivätkin sangen hyvin taiteellisen työryhmän tavoitetta. Katsojien enemmistön mielestä esitys, joka oli ollut vahva ja koskettava sekä ajatuksia ja tunteita herättänyt kokemus, kertoi Viron historiasta ja naisten kohtalosta vaikeina aikoina mutta myös yleisemmällä tasolla ihmisen elämästä ja valinnoista rakkauden ja elämän olosuhteiden vuoksi.[838]

6.2.2 Lavastus

Oopperan näyttämöllepanossa ei näytelmän tavoin tavoiteltu libreton mainitsemaa virolaista maalaismiljöötä ja epookkia vaan selkeää, tarinan esille tuovaa ja katsojia puhuttelevaa kokonaisuutta. Tämä oli ollut myös säveltäjän toive.[839] Myös ooppera taiteenlajina vapautti virolaisuus- tai realistisuusvaatimuksista[840]. Tyylitelty lavastus ja valaisu kiinnittivät esitystä kuitenkin muutamin viittauksin myös 1930−1950-lukujen Viroon ja Neuvostoliittoon[841]. Säveltäjän mielestä oopperan

833 TP; MM; HJ; HR; AH; OH. Tarjolla oli myös kirjallista materiaalia Viron historiasta (MM).

834 JK; TÅ; JK; HJ; EMK; HR; MJ.

835 HF; MM; OH; AH.

836 EMK; TJ; HH; AH; OH.

837 Historiakatsauksen oli kirjoittanut Viron historiaan perehtynyt emeritusprofessori Seppo Zetterberg. Lisäksi käsiohjelma esittelee Sofi Oksasen uraa ja *Puhdistuksen* menestystä eri maissa. (Koivisto, Rislakki & Almi 2012, 4–13)

838 O_YKY.

839 JR; TJ.

840 TJ.

841 TJ. Esim. Viron ja Neuvostoliiton lippujen väriset valot viittasivat näihin maihin. Myös libretto hyödyntää värejä viitatessaan niihin (Reinvere 2012). Katsojien mielestä valaisu tuki esitystä ja loi tunnelmia ja mielentiloja, mutta vain pari katsojaa liitti sen Viroon (O_YKY).

näyttämöllepano oli hieno, tyylikäs ja hienovaraisesti abstrahoitu versio "ulkopuolelta katsotusta" ja suomalaisille tunnistettavasta virolaisuudesta[842]. Myös monelle laulajalle näyttämöllepanossa oli keskeistä sen vaikuttavuus sekä tyylikkyys[843].

Lavastuksen keskeisin ratkaisu oli Aliiden ja Ingelin kotitalo, mustassa tilassa liikkunut vaalea ja avoin talokehikko[844] (Kuva 15). Talon ainut suljetumpi tila oli Hansin piilopaikka, joka saatiin talon liikuttelun avulla yleisön nähtäväksi tai sen katseilta piiloon. Talon avoimuus toteutti ohjaajan tavoitteen, jonka mukaan "[k]aiken näyttäminen, se että piilopaikkaa ei ole, oli olennaista"[845]. Esityksen alussa ja lopussa nähtävät talon liikuteltavat säilykepurkkiseinät ilmensivät *Puhdistus*-romaanin säilömisteemaa ja Viron kohtaloa[846]. Seinien visuaalisena ja temaattisena toisintona toimi kuoron esittämä ja lavan takaosan telineille kokoontunut kyyditettävien virolaisten joukko[847]. Lisäksi kahden lattiatasosta nostetun pienoisnäyttämön kuvaelmat viittasivat Zaran, tämän äidin Lindan ja Ingelin elämään Vladivostokissa sekä Zaran elämään bordellissa[848]. Katsojien enemmistön mielestä pelkistetty näyttämöllepano oli toimiva ja vaikuttava kokonaisuus, ja talo purkkiseinineen ja piilopaikkoineen oli keskeinen osa lavastusta[849].

Viron itsenäisyyden menetys kerrottiin alas laskeutuvien tyllikoivujen, koivut ruhjovien vasaroiden ja punaisten lippujen avulla[850] (Kuva 16). Aliiden ja Ingelin kuulustelupaikan keskeisiä elementtejä olivat Stalinin kuva ja pylväät, joiden halkeillut rappauspinta, "haljennut nuken iho", kertoi, että myös Ingelin tytär Linda joutui lapsena seksuaalisen väkivallan uhriksi[851]. Kuulusteluiden sijoittuminen kellariin, "helvettiin", oli säveltäjästä hyvä ratkaisu[852], ja myös moni katsoja piti sitä vaikuttavan kolkkona ja ahdistavana paikkana[853]. Virolaisten kyyditys tapah-

842 JR.

843 EMK; MJ; JK; HR; HF; O_kuoro: AL3; PP; BA2; MN; BA5; SO2.

844 TP; TJ; TJ_luonnokset ja ideakuvat. Taloa liikuteltiin vihivaunulla (TJ).

845 TP.

846 "[K]oko ajan säilötään sitä maata, mitä ei oikeasti ole ja joka vaihtuu, kun omistaja [vaihtuu]" (TJ).

847 TJ.

848 Vladivostok-kuvaelmassa nähtiin nuorta Ingeliä esittänyt laulaja vanhaksi puvustettuna sekä avustajien esittämät Linda aikuisena ja Zara lapsena. Bordellikuvaelmassa nähtiin avustajan esittämä Zara.

849 O_YKY. Vain kolme katsojaa liitti talon purkkiseinät Viroon (O_YKY).

850 Punaisten lippujen käyttö perustui myös vanhan Aliiden kertomukseen revontulista (TJ; Reinvere 2012).

851 TJ. Kuulustelupaikan esikuvana toimi kuva NKVD:n parantolasta (TJ).

852 JR.

853 O_YKY.

tui aidan luona, joka toi näyttämölle natsi-Saksaan liittyvää kuvastoa, sillä se rakennettiin Auschwitzin keskitysleiriaitaa esittävän valokuvan mukaan[854] (Kuva 20). Koska kuvan aita oli ollut visuaalisesti vaikuttava, lavastaja halusi sen kopion avulla luoda mielikuvaa olosuhteista, joihin karkotettavat joutuivat[855]. Kyydityksten karuudesta kertoi myös kuoron laulajien esittämien kyyditettävien tavaroiden ja vaatteiden anastaminen[856], mihin myös *Puhdistus*-romaani viittaa[857] ja minkä myös moni katsoja huomioi[858]. Kuoron kantamien kaksipuolisten kylttien avulla toteutettiin libreton mainitsema niitty, jolla kyyditetyt virolaiset ahdistavat siskonsa karkotuttanutta Aliidea, sekä Viron maatalouden kollektivisointiin viitannut viljapelto[859].



Kuva 15. Aliiden ja Ingelin kotitalo. Edessä seisoo vanha Aliide (JRK). Kuva SB2/KO.

854 TJ. Valokuva oli peräisin lavastajan Lontoossa näkemän, Auschwitzin keskitysleiristä kertovan *Passenger*-oopperan käsiohjelmasta. Aita ei ollut mukana itse oopperassa. (TJ; TJ_luonnokset ja ideakuvat)

855 TJ.

856 Yksi anastettu esine oli peili, joka tuli mukaan oopperan virolaisen työntekijän kertomuksen perusteella ja joka symboloi kyydityksiä hyvin (TJ). Säveltäjä ei maininnut haastattelussaan peiliä ja piti rekvisiittaa suhteellisen neutraalina (JR).

857 Romaani viittaa siihen, että myös Aliiden luo kertyi karkotettujen tavaroita (Liite 4).

858 O_YKY.

859 Kylttien viljakuvion esikuvana olivat Neuvostoliiton vaakunan viljantähkät, ja sillä viitattiin maan lipun sirppiin ja maatalouden kollektivisointiin (TJ). Libretossa kollektivisointiin viittaavat villiintyneet heinämaat (Reinvere 2012).

Neuvostoliiton tunnukset vasara ja sirppi tuotiin siten eri tavoin esiin, mutta lipun tähteä, joka libreton mukaan kytee Aliiden palaneen talon raunioilla, ei toteutettu[860]. Sen sijaan ooppera päättyy, kun talon palon jälkeen kuoron laulajat kantavat lavalle kynttilät "Viron kansan mutta myös kaikkien muiden sotien syyttömille uhreille"[861]. Talon palaminen oli monesta katsojasta vaikuttava tapahtuma[862]. Säveltäjä jätti taiteellisen työryhmän ratkaistavaksi sen, kuoleeko Aliiden talon palossa[863], ja näyttämöllä syntyy mielikuva, että Aliide jää palavaan taloon[864].



Kuva 16. Viron neuvostoaika alkaa. Talon edessä oikealla nuori Aliide (TÅ) ja Martin (AH) ja vasemmalla nuori Ingel (EMK) Lindan, Kuulustelijan (MN) ja sotilaiden kanssa. Talon sisällä Hans (AK). Kuva SB3/KO.

860 TJ. Tähti liittyi ilmeisesti säveltäjän näkemykseen, että neuvostoajan käsittely oli Virossa kesken (TJ).

861 TP. Taloa polttavat liekit toteutettiin talon runkoon sijoitettujen kaasupoltinten avulla (TJ).

862 O_YKY.

863 TJ. Ilmeisesti Aliiden kohtalo liittyi myös neuvostoajan käsittelyn keskeneräisyyteen. Aliiden jääminen eloon olisi voinut kuvata sitä, ettei Viron menneisyyttä oltu vielä loppuun käsitelty. (TJ)

864 Liite 5.

Vaikka edellä mainitut symboliset tai metonyymiset näyttämöratkaisut kertoivat Viron itsenäisyyden menettämisestä ja neuvostoajasta oletettavasti selkeästi ja suomalaiskatsojille tunnistettavasti ja osa katsojista oli ne huomioinut, niiden yhteyttä Viron historiallisiin tapahtumiin ei juuri tuotu esiin[865]. Viro-yhteyden vähäisyyttä voi selittää se, että näyttämön värit vaikuttivat katsojiin alitajuisesti, tai se, että moni katsoja tiesi etukäteen, mitä Viron historiallisia tapahtumia *Puhdistus*-tarina kuvaa, ja näyttämön tunnistettava symboliikka konkretisoi odotetut tapahtumat selvästi.

Toisaalta, vaikka edellä kuvatut näyttämöelementit liittivät esitystä Viron lähihistoriaan ja *Puhdistuksen* tarinaan, ne eivät viittaa yksiselitteisesti ja pelkästään Viroon ja sen neuvostomenneisyyteen vaan myös Neuvostoliittoon kokonaisuudessaan sekä Saksaan. Se, että taiteellinen työryhmä käytti taustamateriaalina ja rakensi mielikuvaa toisen maailmansodan aikaisesta Virosta ja Neuvosto-Virosta myös väärän, muun muassa natsi-Saksaan liittyvän kuvaston avulla, oli joidenkin oopperassa työskennelleiden virolaisten mielestä ollut loukkaavaa[866]. Toisaalta kuvaston hyödyntäminen kertoo siitä, miten natsi-Saksan ja holokaustin runsas käsittely sekä historiallisen tiedon ja kuvaston että näyttämö- ja elokuvataiteiden kautta ohjaa mielikuvia aikakauden Euroopasta[867].

Lisäksi on mahdollista, että näyttämön kuvasto väreineen teki esityksestä samastuttavan suomalaisille, sillä sen voi nähdä liittäneen esitystä myös Suomeen esimerkiksi kansallispuuhumme koivuun viitanneiden tyllikoivujen kautta. Toisaalta suomalaisyleisö suhtautui näyttämön kuvastoon todennäköisesti eri tavoin kuin virolaiskatsojat, ulkopuolisena ja oman historiatietämyksen kautta. Tähän viitannee se, miten jotkut virolaiskatsojat olivat kritisoineet esityksen yksityiskohtia, joita olivat pitäneet epätodenmukaisina[868].

6.2.3 Puvustus

Puhdistus-oopperan taiteellisen työryhmän mukaan puvustuksella on useita tehtäviä. Se kertoo esityksen maailmasta ja sanomasta, luo ja tuo katsojille esiin roolihahmojen olemusta, persoonaa, henkilöhistoriaa, arvomaailmaa ja roolihahmojen välisiä suhteita sekä tukee näyttelijäntyötä. Tämä kaikki tapahtuu suhteessa näyttämön muuhun visuaaliseen kuvaan ja aikakauteen.[869] *Puhdistus*-oopperan puvus-

865 O_YKY.

866 TJ.

867 Esim. Hake 2012; Rokem 2000; Skloot 1988, xiii.

868 Suomalaiskatsoja oli kiinnittänyt huomiota virolaisten tuttaviensa osoittamiin "`ei se noin mennyt´ -yksityiskohtiin", mutta oli itse kokenut oopperan hyötyneen "detaljien uustulkinnasta" (O_YKY: katsoja_70).

869 TP; TJ; MM.

tus perustui taiteellisen työryhmän yhteisten keskustelujen ja ideakuvaston läpikäynnin jälkeen pukusuunnittelijan itsenäiseen työskentelyyn[870]. Pukusuunnittelijan intuitiolla ja tunteilla oli tärkeä merkitys suunnittelussa, ja siihen kietoutuivat myös tarinat suomalaisten elämästä toisen maailmansodan aikana[871].

Lavastus ei suoraan ja yksiselitteisesti sijoittanut esitystä sen vuorotteleviin aikakausiin ja Viroon, joten ne pyrittiin toteuttamaan puvustuksen avulla[872]. Koska oopperassa ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta pukuvaihtojen kautta ilmentää ajan kulumista ja tapahtumia 1930–1950-luvuilla, aikakautta ilmensi puvustus, joka muistutti 1940-luvun yleiseurooppalaista pukeutumista[873]. Puvustuksen avulla pyrittiin myös vaikuttamaan katsojien tunteisiin ja auttamaan heitä samastumaan ja eläytymään oopperan tarinaan ja roolihahmoihin. Tämä oli toinen tärkeä puvustuksen tavoite. Pukusuunnittelijan mukaan suomalaiset todennäköisesti tunnistavat hyvin 1940-luvun pukeutumistyylin ja samastuvat siihen, sillä heillä voi olettaa olevan 1940-lukuun liittyviä sota- ja tunnemuistoja.[874] Toisaalta puvustuksesta haluttiin myös yksinkertainen ja tyylitelty[875], mikä ilmeni esimerkiksi roolivaatteiden vähyytenä ja muuttumattomuutena ajan tai tapahtumien myötä sekä varhaisemmalle aikakaudelle tyypillisten päähuivien ja esiliinojen vähyytenä[876]. Koska puvustuksen tiukka historiallinen realistisuus ja yhteiskunnallisuus eivät olleet puvustuksen keskeisiä tavoitteita[877], pukusuunnittelussa ei ollut tarvetta perehtyä tarkemmin virolaisten neuvostoaikaiseen pukeutumishistoriaan.

Myös *Puhdistus*-romaani oli pukusuunnittelun tärkeä perusta[878]. Romaanin henkilö- ja pukeutumiskuvausten vaikutus puvustukseen sekä laulajien roolinrakennukseen oli todennäköisesti yksi syy siihen, että puvustus tuntui joistakin solisteista luonnolliselta ja odotusten mukaiselta[879]. Libretto sen sijaan sisälsi vain

---

870 TP; MM. *Puhdistus*-oopperan puvustuksen suunnittelua tarkastellaan yksityiskohtaisemmin artikkelissa Ikonen & Oksanen-Lyytikäinen 2014.

871 MM. Pukusuunnittelijan kokoamien kuvakollaasien avulla muotoutui käsitys rooliasujen värimaailmasta ja muotokielestä, ja niiden perusteella suunnittelija piirsi solistien pukuluonnokset (MM).

872 MM; TP; TJ.

873 Esim. Aliiden ja Ingelin mekot muistuttavat malliltaan 1940-luvulla käytettyjä mekkoja. Zaran prostituutioasussa tavoiteltiin 1990-luvun henkeä. (MM) Lisäksi laulajille tehtiin aikakauden mukaisia kampauksia (AVä).

874 MM.

875 MM. Pukusuunnittelijan mielestä ooppera on tyylitelty taidemuoto (MM).

876 Ingel ei käytä esiliinaa tai päähuivia eikä Aliide esiliinaa. Nuorella Aliidella hetken nähtävän huivin avulla pyrittiin kertomaan tämän halusta muuttaa kotitaloonsa. (Liitteet 7–9) Maalaisnainen käytti esiliinaa ja päähuivia 1960-luvun alkuun asti (Sipilä 2012, 151–174). Huivi kuului virolaisnaisen pukeutumiseen neuvostoaikana (HV) ja se kertoi neuvostonaisen maalaisuudesta propagandajulisteissa (Bonnell 1997, 246).

877 MM; TP. Historiallinen puvustus ilmentää ennen kaikkea roolihenkilöiden persoonaa ja kehitystä, ja *Puhdistus*-oopperan puvustuksen tarkoituksellinen irtaantuminen autenttisuudesta liittyi suuren näyttämön olosuhteisiin (TP).

878 MM.

879 HJ; EMK; MJ; HR.

vähän kuvausta roolihenkilöiden pukeutumisesta, ulkomuodosta tai taidoista. Se viittaa kuitenkin esimerkiksi Ingelin kauneuteen ja hellyyteen.[880] Suunnittelutyön apuna olivat myös laulajien tapaamiset ja valokuvat, jotka auttoivat muokkaamaan laulajien olemusta puvustuksen avulla vastaamaan roolihahmoa[881]. Yksi solistien valintaan vaikuttanut tekijä äänialan ja taidollisten vaatimusten lisäksi oli tosin jo ollut se, miten uskottavasti he vastasivat ulkoiselta olemukseltaan roolihenkilöiden oletettua olemusta[882]. Ennen varsinaisia roolivaatteita laulajat saattoivat tutustua puvustukseen ja siihen liitettyihin ajatuksiin ja tavoitteisiin teosesittelyssä ja harjoitusten alussa[883]. Lisäksi pukuluonnokset olivat esillä harjoituksissa[884].

Puvustuksen värit olivat keskeinen keino roolihenkilöiden ilmentämisessä. Pukusuunnittelijan mukaan ne vaikuttavat huomaamattomasti katsojan tunteisiin, mikä on etu suurella näyttämöllä[885]. Sininen oli puvustuksen tärkein väri, jonka avulla kerrottiin roolihahmojen virolaisuudesta[886]. Sinisen voi myös olettaa palvelleen tavoitetta saada suomalaiskatsojat samastumaan esityksen tarinaan ja roolihahmoihin myös suomalaisille merkityksellisen värin avulla. Laulajilla ei kuitenkaan välttämättä ollut tietoa pukusuunnittelijan puvustukseen liittämistä väritai muista merkityksistä, sillä he keskustelivat puvustuksesta vähän yhdessä[887]. Pukusuunnittelija rakentaa yhdessä ohjaajan kanssa roolihahmon olemusta sekä puvustusta, jonka käytöstä voidaan keskustella esiintyjien kanssa, mutta muuten heiltä ei odoteta aktiivisuutta puvustuksen luomisessa. Lisäksi valmiin puvustuksen hyödyntäminen roolihahmon ilmentämisessä on pääosin esiintyjän omaa itsenäistä työtä.[888] *Puhdistus*-oopperan puvustukseen liitettiinkin oopperan suunnittelu-, harjoitus- ja esitysprosessien aikana erilaisia merkityksiä, joista osa jaettiin työryhmän ja esiintyjien kesken ja osa jäi kunkin omaan tietoon.

880 Reinvere 2012; liite 5.

881 MM.

882 ML. Esim. vanhan Aliiden rooli vaati kokeneen ja taitavan dramaattisen sopraanon (ML; JR).

883 MM; TÅ; HV. Teosesittelyssä esitellään tulevaa teosta Kansallisoopperan työntekijöille ja laulajille (ML).

884 JK; ML. Pukuluonnokset loivat mielikuvia roolihahmoista (JK).

885 MM. Pukusuunnittelija huomioi myös libreton viittauksia Viron ja Neuvostoliiton lippujen väreihin (MM).

886 MM.

887 AH; EMK; HJ; HR; MJ; HV; JK; TÅ. Myöskään ohjaaja ei juuri keskustellut laulajien kanssa roolihahmojen olemuksesta ja puvustuksesta (AH; EMK; HF; HJ; HR; HV; MJ).

888 MM.

Puvustus koostui uusista sekä eri paikoista hankituista käytetyistä vaatteista[889], joista pukusuunnittelija rakensi realistisen oloisia asukokonaisuuksia[890]. Käytettyjen vaatteiden käyttö on pukusuunnittelijalle ominainen puvustustapa[891], mutta harvinaista Kansallisoopperassa[892]. Joistakin laulajista niiden käyttö tuntui epämiellyttävältä[893], mutta ne saattoivat vaikuttaa myös myönteisesti roolityöhön[894]. Koska Kansallisoopperassa on esitetty vähän toisen maailmansodan aikaan sijoittuvia teoksia, *Puhdistuksen* puvustus poikkesi talon muista puvustuksista myös aikakautensa ja vaatimattomuutensa vuoksi[895]. Laulajia myös maskeerattiin normaalia vähemmän[896], sillä roolihenkilöistä haluttiin eläviä eletyn oloisine vaatteineen sekä luonnollisine kasvoineen ja hiuksineen[897]. Katsojien mielestä puvustus sijoitti esityksen tapahtumat ja roolihahmot aikakausiinsa ja ilmensi muun muassa roolihahmojen yhteiskunnallista asemaa[898]. Virolaiskatsojan mielestä se oli harmaudessaan ja karkeudessaan historiallisesti uskottava[899].

6.2.4 Aliide

Ohjaajan mukaan Aliide oli vaikeassa ajassa elänyt selviytyjä ja toimija mutta myös muistoihinsa kiinni jäänyt ja "ratkaisujensa tuhoama ihminen"[900]. Suomalaissolistit rakensivat Aliidea ensisijaisesti tämän henkilökohtaisen elämän kautta, vaikka esityksen historiallisuus ja yhteiskunnallisuus olivat myös tärkeitä asioita[901]. Vanhaa Aliidea esittäneelle virolaissolistille ooppera oli myös omakohtainen ja koskettava tarina oman kotimaan menneisyydestä[902]. Aliiden toiminnan

[889] Uudet vaatteet ostettiin tai tehtiin puvustossa. Vanhat vaatteet hankittiin kierrätyskaupoista, kirpputoreilta, Kansallisoopperan pukuvarastosta ja muista teattereista ja niitä huollettiin ja muokattiin ennen käyttöönottoa. (MM; HH)

[890] HH; MM.

[891] MM.

[892] HH.

[893] HH; O_kuoro: AL3; ME1.

[894] O_kuoro: ME1.

[895] HH; ML; HJ.

[896] TÅ; O_kuoro: PP; SO3; ME1.

[897] MM; AVä.

[898] O_YKY. Pari katsojaa mainitsi, että neuvostoaika muutti pukeutumista, mikä ei näkynyt puvustuksessa (O_YKY).

[899] O_YKY: katsoja_36.

[900] TP.

[901] HJ; TÅ.

[902] HV.

motiiveina nähtiin onneton rakkaus, mustasukkaisuus ja viha, kovuus ja laskelmoivuus[903] sekä lopulta rohkeus sovittaa pahat teot[904]. Näkemyksen jakoivat pitkälti myös katsojat[905]. Väkivaltaisten kuulusteluiden vaikutus Aliiden elämään jäi siten muiden syiden varjoon. Myöskään romaanin Aliiden taidot liittyen kasveihin ja kansanuskomuksiin eivät tule oopperassa ja sen näyttämöllepanossa esiin.



Kuva 17. Aliiden (TÅ) on vaikea hyväksyä Ingelin (EMK) ja Hansin (AK) rakkautta. Kuva SB1/KO.

[903] HV; TJ; HJ; TP; TÅ.
[904] HV.
[905] O_YKY.

Nuori ja vanha Aliide olivat ajoittain samaan aikaan näyttämöllä[906], ja heidät sidottiin samaksi henkilöksi liki samanlaisen rooliasun avulla. Asuun kuuluivat Aliiden elinvoimaa, selviytymiskykyä ja arkirealistisuutta ilmentänyt tummanpunainen mekko, virolaisuudesta kertonut tummansinisen villatakki sekä matalakantaiset kengät sukkineen[907]. Lisäksi nuorella Aliidella on ajoittain ruskea päällystakki. Vanhenemisesta kertoivat vanhan Aliiden vaatteiden valahtaneisuus[908]. (Kuvat 15−20) Nuoren ja vanhan Aliiden osoittaminen ja roolihahmon ilmentäminen yhden rooliasuparin avulla oli tärkeää oopperan tarinan sirpaleisuuden ja aikatasojen vuorottelun vuoksi, mutta siihen liittyi myös ajatus ihmisen muuttumattomuudesta[909]. Aliidea esittäneiden solistien mielestä samanlainen asu oli hyvä asia, sillä se yhdisti Aliiden tragediaa samanaikaisesti eläneet laulajat[910] ja kertoi tämän tekemien valintojen vaikutuksista[911]. Toinen solistipari pyrki yhdistämään nuoren ja vanhan Aliiden myös samanlaisten eleiden avulla[912].



Kuva 18. Aliide (HJ) karkotuttaa Ingelin Kuulustelijan (PP) ja Martinin (JK) seuraamana. Kuva SB4/KO.

906 Lisäksi jompikumpi Aliide on näyttämöllä kaikissa kohtauksissa (Reinvere 2012).

907 MM; liitteet 7 ja 8; MM_nuoren ja vanhan Aliiden pukuluonnos.

908 Laulajia vanhennettiin myös maskeerauksen ja peruukin (MM; AV) sekä hitaan liikkumisen avulla (HV).

909 MM.

910 HJ.

911 Valintojen vaikutuksia olivat mm. Aliiden mielen järkkyminen ja ajan pysähtyminen (TÅ; HV).

912 HJ.



Kuva 19. Kuoron laulajien esittämien kyyditettyjen virolaisten haamut piinaavat Aliidea (HJ). Kuva SB5/KO.

Aliiden puvustus oli maskuliinisempi kuin Ingelillä, minkä avulla haluttiin rakentaa eroa Ingeliin ja toisintaa *Puhdistus*-romaanin kuvaamia eroja siskojen välillä[913]. Eronteko vastasi myös laulajien käsitystä sisarusten olemuksista[914]. Nuorta Aliidea esittäneet solistit pyrkivät rakentamaan roolihahmosta epäviehättävää ja rumaa puvustuksen ja sen käytön[915] sekä liikkumisen, huonon ryhdin, ilmeiden ja meikittömyyden avulla[916]. Tämä oli useita "prinsessarooleja" tehneille laulajille vapauttavaa[917] mutta myös rohkeutta vaativaa[918]. Nuoren Aliiden mekko antoi myös toiselle roolihahmoa esittäneelle laulajalle voimaa näyttelijäntyöhön, sillä

913 MM_sposti12/12.

914 HJ; TÅ.

915 Matalat kengät ja paljaat sääret auttoivat epäviehättävyyden ja villatakki taitamattoman pukeutumisen ilmaisussa (TÅ; HJ; HV).

916 HJ; TÅ.

917 HJ; TÅ. Sitaatti TÅ. "Näytän vanhalta –– näytän rumalta, mulla ei ole meikkiä mutta se tuntuu hirveen hyvältä" (TÅ).

918 TÅ.

sen epämieluisuus vapautti käyttämään mekkoa vapaasti ja ilman, että sen rikkoutumista tarvitsi varoa[919]. Toisen nuorta Aliidea esittäneen laulajan mielestä Aliiden mekko oli sen sijaan hyvä ja mieluisa[920].

Myös se, että Aliiden tummansininen villatakki ei kertonut virolaisuudesta "niin puhtaana" kuin Ingelin kirkkaansininen mekko[921], teki eroa sisarusten välille ja viittasi ilmeisesti Aliiden petolliseen toimintaan omaa perhettä ja kansaa kohtaan. Aliidea esittäneiden suomalaissolistien mielestä sisarusten puvustusten värit korostivat eroa näiden ulkomuodon ja olemuksen välillä: Aliide oli synkissä väreissään arkinen ja Ingel vaalea ja kaunis[922]. Virolaissolistille Aliiden asun värit sen sijaan kertoivat Viron historiasta, itsenäisyydestä ja sen menetyksestä: sininen oli vapauden ja punainen neuvostoajan väri[923]. Aliiden ja Ingelin rooliasujen värit tarjosivat siten mahdollisuuden erilaisiin kerronnallisiin tulkintoihin.

Aliiden rooliasu oli myös katsojien huomiota herättänyt ja yleensä hyvänä pidetty ratkaisu, joka ilmensi ennen kaikkea Aliiden käytännöllisyyttä ja vahvuutta sekä neuvostoajan kovuutta. Aliiden tavoiteltu rumuus ei sen sijaan noussut katsojien vastauksissa esiin.[924] Se, että katsojien näkemys Aliidesta ja tämän puvustuksesta oli pääosin – ja Aliiden rumuutta lukuun ottamatta – samankaltainen kuin työryhmän ja esiintyjien, johtui mahdollisesti siitä, että myös he olivat omaksuneet Oksasen *Puhdistus*-teosten luoman tai muuten esiin tuodun näkemyksen sisaruksista[925]. Toisaalta Aliiden kokema seksuaalinen väkivalta seurauksineen, joka on romaanissa ja näytelmässä keskeinen osa Aliiden tarinaa, ei noussut esiin tärkeänä Aliidea ja tämän elämää ja valintoja määrittävänä tekijänä työryhmän, esiintyjien tai katsojien näkemyksissä. Seksuaalisen väkivallan viitteellinen, varjokuvina nähty esittäminen voi olla yksi syy siihen, etteivät katsojat nähneet väkivaltaa tärkeänä Aliiden toimintaa määrittäneenä tekijänä. Kuulusteluita tarkastellaan puvustuksen näkökulmasta tarkemmin luvussa 6.2.6.

6.2.5 Ingel ja Hans

Ingel, "nuoruus ja hauraus", ja isänmaallinen "unelmien mies" Hans edustivat oopperassa Viroa. Tätä ilmennettiin neuvostoaikana kielletyn, mutta kansallisena

---

[919] Nuoren Aliiden ja Ingelin mekot saattoivat tahattomasti repeytyä kuulustelukohtauksen aikana. Lisäksi laulaja retuutti sukkiaan, jotta ne näyttivät epäsiisteiltä Ingelin kauniisiin sukkiin verrattuna. (HJ)

[920] TÅ.

[921] MM.

[922] HJ; TÅ.

[923] HV.

[924] O_YKY. Muutamalle katsojalle punainen kertoi myös voimakkaista tunteista ja verestä.

[925] Esim. muutama katsoja mainitsi Aliiden ja muiden naisten olleen romaanin kuvausten mukaisia (O_YKY).

symbolina ylläpidetyn Viron lipun[926] värejä toistavan puvustuksen avulla: Ingelin sininen mekko ja vaaleat villa- ja päällystakit ja korkokengät sekä Hansin sininen paitapusero, vaalea villapaita ja mustat vaatteet.[927] (Kuvat 16−17) Roolihahmojen vaatteiden sinisen kirkkaus ja neuleiden pehmeys loivat myös eroa neuvostovaltaa palvelleisiin Aliideen ja Martiniin, joiden roolivaatteiden sininen oli tummaa eikä niissä ollut samanlaista "rouheutta" ja pehmeyttä[928]. Lisäksi Ingelin asu pyrki korostamaan roolihahmon kauneutta, hoikkuutta ja naisellisuutta sekä kykyä huolehtia ulkonäöstään, mikä korosti eroa Aliideen, joka ei ollut "samalla tavalla luontevasti tai yhtä feminiini"[929]. Ingelin rooliasu oli mieluisa roolihahmoa esittäneille laulajille sekä romaanin kuvausten ja omien odotusten mukainen[930].

Myös Hansin kuolema sisälsi sisaruksiin liittyvää vaatesymboliikkaa, sillä Aliide surmaa Hansin tukkimalla tämän piilopaikan ilmareiät Ingelin häähunnusta repimillään riekaleilla[931]. Hunnun repiminen tarjosi laulajille hyvän keinon ilmaista Aliiden vihaa ja pettymystä sekä näyttää lavastuksellisesti hankala tukehduttaminen[932]. Hunnun käytön voi myös nähdä kertoneen siitä, miten Hansin uskollisuus Ingeliä ja Viroa kohtaan koitui tämän – ja Aliiden – kohtaloksi. Ehkä hieman yllättäen vain yksi katsoja mainitsi lyhyesti hunnun käytön surma-aseena[933].

Ingelin ja Hansin puvustusten symbolisuutta korosti myös se, että he Aliiden tavoin käyttivät rooliasujaan koko sen noin 10 vuoden ajan, jolloin heidän tarinaansa kerrotaan, eikä vuosien piilottelu näy Hansin olemuksessa[934]. Myös Ingelin roolin pienuus, joka rajoitti laulajien mahdollisuuksia ilmentää Ingeliä muuten kuin olemuksen ja pukeutumisen kautta[935], korosti roolihahmon ja puvustuksen symbolisuutta. Sama tilanne päti todennäköisesti myös Hansin roolihahmon esittämiseen[936]. Katsojille Ingel jäikin sivuhenkilöksi ja Aliiden kauniin herttaiseksi

926 Vaikka Viron lippu oli neuvostoaikana kielletty, Laarin mukaan se löysi tiensä tornien ja korkeiden rakennusten huipulle kansallisesti tärkeinä päivinä (Laar 2004, 231).

927 MM; TP; liitteet 9 ja 11; MM_Ingelin pukuluonnos. Sitaatit TP.

928 MM.

929 MM; EMK; HR. Sitaatti EMK. Ingel osasi kauniisti kantaa vaatteitaan, kun taas Aliide ei (HR; HJ).

930 EMK; HR.

931 MM; HJ. Aliide surmaa Hansin, kun ymmärtää, ettei toive Hansin rakkaudesta toteudu (Reinvere 2012). Jotta hunnun käyttö surma-aseena oli loogista, se näytettiin ensimmäisen kerran oopperan alkuun lisätyn hääkuvaelman aikana (OH).

932 MM; OH.

933 O_YKY: katsoja_4.

934 Ingelin myöhempään elämään viitataan Vladivostok-kuvaelmassa (HR; EMK; liite 9). Kukaan katsoja ei mainitse vanhaa Ingeliä ja Hansin muuttumattomuuden vain pari katsojaa (O_YKY).

935 EMK; HR. Ingel laulaa v. 1939 kohtauksessa juuri Hansiin rakastuneena sekä vuoden 1948 kohtauksessa, jossa neuvostoaika on alkanut ja sisarukset joutuvat kuulusteluun (Reinvere 2012; liite 5).

936 Hans laulaa v. 1939 kohtauksessa, sisarusten kuulustelun jälkeen ja ennen kuolemaansa (Reinvere 2012; liite 5).

vastapariksi, jota tämän kauniimpi ja naisellisempi puvustus ilmensi. Sisarusten välinen ero tuli ja tuotiin siten selkeimmin esiin Ingelin kautta. Hansia luonnehti tämän pehmeys, kiltteys ja rakkaus Ingeliin, jota ilmensi lähinnä tämän palmikkoneule.[937]

Kaiken kaikkiaan Ingelin ja Hansin sekä näiden puvustusten voi nähdä kertoneen roolihahmojen uskollisuudesta haaveiden vapaalle Virolle ja toisilleen sekä yhdistäneen hyvyyden ja kauneuden isänmaallisuuteen ja vapaaseen Viroon, mitä näkemystä myös Sofi Oksanen on tuonut esiin. Siksi voi pitää hieman yllättävänä sitä, että vain muutama katsoja toi esiin roolihahmojen tai näiden puvustuksen yhteyden Viroon, virolaisuuteen ja isänmaallisuuteen[938].

6.2.6 Naisten kuulustelut

Kuulustelu- ja raiskauskohtauksen aikana, joka saattoi olla laulajille jännittävä ja vaativa[939], puvustus auttoi laulajien roolityötä sekä osallistui tapahtumien esiin tuomiseen. Ingelin ja Aliiden päällystakit antoivat laulajille ilmaisullista tukea ja turvaa[940], ja myös Ingelin hameen runsaaseen helmaan saattoi turvautua[941]. Takin merkitys laulajalle itsen ja roolihahmon peittämisessä ja suojaamisessa korostui esityksessä, jossa sitä ei muistettu heittää takaisin lavalle verhojen takana tapahtuneen ja varjokuvina nähdyn raiskauksen jälkeen[942]. Kohtauksen väkivallasta kertoivat myös Aliiden ja Ingelin mekkojen tahaton repeytyminen varjokuvien aikana, jota katsojat eivät kuitenkaan todennäköisesti pystyneet havaitsemaan, sekä heidän ja muiden näyttämölle palaavien raiskattujen naisten avatut vaatteet ja niiden uudelleen pukeminen. Ennen palaamista lavalle solisteilla oli hetki aikaa riisua vaatteitaan, ja riisuminen lisääntyi harjoitusten ja esitysten myötä.[943] Ingelin tyttären Lindan saapuminen viimeisenä lavalle valahtaneine sukkineen oli myös tärkeä osa kohtausta, sillä se kertoi myös lapsen joutuneen kokemaan seksuaalista väkivaltaa[944].

937 O_YKY.

938 O_YKY.

939 TÅ; HR; EMK; O_kuoro: ME1. Myös raiskaavana sotilaana esiintyminen oli vaativaa (O_kuoro: TE3).

940 EMK; HR; HJ.

941 EMK.

942 HR.

943 HR; HJ; EMK; OH. Repsottavat vaatteet mainitsi vain yksi katsoja (O_YKY: Vastaaja_72).

944 OH.



Kuva 20. Aliide (HJ) kunnantalon kuulusteluissa. Takana Kuulustelija (PP). Kuva SB6/KO.

Kuulusteluja johtanut Kuulustelija oli pukusuunnittelijan mielikuvissa virkamies, ja tämän ajattoman oloinen rooliasu, vaalea puku, tumma pitkä päällystakki ja ruskea hattu, pyrki ilmentämään aina läsnä olevaa seksuaalisen väkivallan pelkoa[945] (Kuva 20). Kuulustelijaa esittäneiden laulajien mielestä karun tyylikäs asu teki roolihahmosta tärkeän ja vaarallisen tyypin[946]. Myös katsojille hahmo oli päällystakkeineen ja hattuineen ennen kaikkea julma vallankäyttäjä[947].

6.2.7 Martin

Aliiden aviomies Martin, "mies, joka kääntää selkänsä", oli neuvostojärjestelmän palvelija ja edusti pahoja virolaisia[948]. Martinia esittäneelle laulajalle Aliiden joutuminen kuulusteluun ilman, että aviomies yritti estää sitä, oli aluksi vaikea asia hyväksyä, mutta todennäköisesti Martin ei olisi voinut toimia toisin. Laulajan mukaan Martin valitsi oikeaksi katsomansa tien silloisessa tilanteessa, ja piti avioliittoa Aliiden puolelta huijauksena, joten Martin oli suhteessa jopa tietynlainen

945 MM; MM_sposti12/12; liite 14.

946 MN; PP.

947 O_YKY. Muutaman katsojan mukaan Kuulustelija ja kuulustelu olisivat voineet olla julmempiakin (O_YKY).

948 MM; TP. Sitaatti TP.

uhri.[949] Avioparin suhde jää libreton ja esityksen perusteella joka tapauksessa epäselväksi[950]. Katsojat pitivät Martinia ennen kaikkea kovana kommunistina ja opportunistisena hyväksikäyttäjänä, joka toisaalta tiesi epävarman asemansa. Martinin haluttomuutta tai kyvyttömyyttä suojella vaimoaan kuulusteluilta ei kuitenkaan tuotu esiin.[951]



Kuva 21. Martin (JK) seuraa virolaisten kyyditystä. Kuva SB7/KO.

Martinin puvustus, joka puvustusprosessin aikana muuttui alkuperäisestä puvustusajatuksesta[952], koostui nahkatakista, lippalakista, kravattipuvusta ja saappaista (Kuva 21). Asun maan väristä värimaailmaa täydensi paitapuseron "ripaus sinistä", joka huomaamattomasti kertoi Martinin virolaisuudesta. Toisaalta nahkatakki, joka oli sinänsä arkitodellisuuden pukeutumiskoodin mukainen[953], erotti

949 JK. (JK).

950 Käsiohjelman mukaan Aliide pettyi, kun Martin ei suojellut häntä (Koivisto, Rislakki & Almi 2012, 7), joten ilmeisesti Aliide oli avioitunut suojellakseen itseään. Martin kertoo tehneensä pahoja asioita Aliiden vuoksi, mutta ei reagoi siihen, kun Aliide joutuu kuulusteluihin (Reinvere 2012; liite 5).

951 O_YKY.

952 Luonnosvaiheessa puvustus koostui univormusta ja ainakin osittain siviilivaatteista koostuvasta asusta (MM_Martinin pukuluonnos).

953 Venäjän vallankumousten jälkeen nahkatakista tuli vallankumouksellisten toimijoiden, kuten komissaarien ja virkailijoiden käyttämä vaate ja valtapoliittisen eliitin symboli (Bartlett 2010a, 61; Stites 1998, 132; Zakharova 2010).

Martinin muista virolaisista ja yhdisti tämän oopperan pahoihin nahkatakkimiehiin, sotilaisiin ja Pasaan.[954] Myös katsojille Martinin puvustus nahkatakkeineen ilmensi ennen kaikkea Martinin kovuutta, vallanhalua ja pyrkyryyttä[955]. Toisaalta Martinia esittäneille laulajille takki oli myös Martinin suoja epävarmassa ajassa. Yhdessä puvun kanssa se toi Martinin olemukseen myös tietynlaista elämänhalua, tyylikkyyttä ja sivistyneisyyttä. Se myös auttoi ruumiillisena kokemuksena Martinin ilmentämisessä.[956]

Martinin kovuus ja häikäilemättömyys tulee esiin myös, kun hän varastaa karkotettavan virolaisnaisen huivin ja haluaa antaa sen Aliidelle. Huivin avulla pyrittiin kertomaan Aliiden halusta muuttaa Ingelin karkotuksen jälkeen vanhaan kotitaloon, minkä miehitykset ratkaisivat hieman eri tavoin[957], sekä virolaisten kovasta kohtalosta neuvostoaikana.[958] Muutama katsoja huomioi huivin, mutta sen merkitystä pohdittiin vähän[959]. Muutettuaan kotitaloon Martin riisuutuu halutessaan lähestyä Aliidea[960], ja riisumisen rehvakkuus pyrki myös ilmentämään Martinin rajuutta ja epäsympaattisuutta[961]. Lähentymisyritys kuitenkin epäonnistuu ja Martinin tarina oopperassa päättyy avioparin välirikkoon. Martinin myöhempään olemassaoloon viittaa kuitenkin Lavrenti, jonka mukaan Martin oli aikanaan ihmetellyt Tšernobylin tapahtumia.[962]

6.2.8 Zara

Zara oli nuori nainen, jonka oli Aliiden lailla toimittava selviytyäkseen[963]. Zaraa esittänyt laulaja rakensi roolihahmoa romaaniin kuvauksiin nojautuen ja Zaran sisäisen maailman ja menneisyyden pohjalta, ja haastavasta roolista selviäminen oli nuorelle laulajalle palkitsevaa[964].

Aliiden ja Zaran kohtaaminen oli oopperan tärkeä tapahtuma, jossa Zaran punamusta ja paljastava asukokonaisuus, punainen minimekko, musta bolero, risat mustat stay-upit ja musta korkokenkä, sekä suttuinen olemus pyrkivät kuvaamaan

954 MM; MM_sposti12/12; liite 12. Martinin pahuutta sekä romaanin kuvaamaa vastenmielisyyttä korostettiin myös maskeerauksen avulla (AVä; JK).

955 O_YKY.

956 JK; AH.

957 AH:n Martin näyttää huivia ja laittaa sitä Aliiden hartioille, mutta tämä heittää sen pois ja osoittaa taloa. JK:n Martin tarjoaa huivia, jota Aliide ei ota vaan näyttää taloa. Muutettuaan taloon Aliide pitää huivia hetken harteillaan. Lopun muistokuvaelmassa AH:n Martin tarjoaa huivia Aliidelle, JK:n Martin tekee Aliiden riisumiseleen. (JK; HJ; AH; MM)

958 MM.

959 O_YKY.

960 MM; AH; JK.

961 JK.

962 Reinvere 2012.

963 TP.

964 MJ.

bordelli- ja rikollismaailmaa, johon Zara oli joutunut[965]. Vaikka Zaraa esittäneen laulajan mielestä Zaran asu oli puvustuksen kokonaislinjan mukaisesti tyylikäs ja jopa tietyllä tavalla "siveellinen", paljastavan asun käyttö vaati totuttelua ja sen varmistamista, ettei se vahingossa paljastanut liikaa[966].

Aliiden luona Zara riisuu prostituoidun asunsa, kylpee viitteellisesti[967] ja pukeutuu Aliiden antamiin isoihin ja naisellisuuden peittäviin vaatteisiin, punaiseen puseroon ja ruskeisiin housuihin sekä mataliin kenkiin (Kuva 22). Prostituoidun asua ei kuitenkaan polteta vaan se poistuu näyttämöltä kohtauksen lopussa.[968] Tämä oli esitykseen lisätty ja tärkeäksi koettu romaanin tapahtuma, ensimmäinen puhdistus, joka irrotti Zaran prostituutiosta ja kertoi myös Aliiden hoivaamiskyvystä[969]. Koska se esitettiin ilman dialogia, Zara ei voinut vaatia housuja itselleen kuten näytelmässä ja romaanissa.

Aliiden antama paita auttoi laulajaa ilmaisemaan Zaran ahdistusta ja housut antoivat voimaa Aliiden ja Zaran välienselvittelyyn[970]. Vaihtoasu pyrki myös kertomaan Zaran sukulaisuudesta Aliideen ja Hansiin[971] ja siten epäsuorasti ja epätyypillisin värein Zaran virolaisista juurista[972]. Pukusuunnittelijan ajattelussa Zaran ja Aliiden punaiset vaatteet eivät siten liittyneet venäläisyyteen tai Neuvostoliittoon, mutta hän piti hyvänä asiana sitä, jos naiset yhdistettiin niiden kautta myös neuvostoaikaan ja -todellisuuteen[973]. Oopperan säveltäjälle asun punainen kertoikin Zaran venäläisyydestä[974]. Toisaalta, koska Zaran puvustus kertoi prostituutiosta ja siitä vapautumisesta sekä perhetaustasta, puvustus kertoi ennen kaikkea roolihahmon elämään vaikuttaneita asioista ja olosuhteista, ei Zarasta persoonana.

---

965 MM; AVä; liite 10; MM_Zaran pukuluonnokset.

966 MJ.

967 Laulajat eivät halunneet esiintyä alasti, joten Zara kylpee ilman vettä yksinkertaisessa harmaassa alusasussa. Asun avulla luotiin mielikuva alastomuudesta. Sen karuus kertoi myös prostituutiosta vapautumisesta. (MM; ML) Laulajien toive kylvyn toteutuksesta on ymmärrettävä, sillä alastomuus oopperassa tai ylipäätään voi olla Suomessa asia, joka herättää vääränlaista huomiota. Tähän viittaa esim. suomalaisen iltapäivälehdistön nostattama kohu Karita Mattilan alastomuudesta *Salome*-oopperassa (ks. esim. MTV 2016).

968 MM; TP; MJ; liite 10.

969 MM; TP; MJ.

970 MJ.

971 Zaran paidan ja Aliiden mekon punaisuus kertoi naisten sukulaisuudesta, ja Zaran housut olivat ehkä Hansin (MM).

972 Muilla roolihahmoilla roolivaatteiden sininen kertoi virolaisuudesta. Zaran virolaisuus ja venäläisyys yhdistyivät myös Vladivostok-kuvaelman pikku-Zaran sinisissä mutta venäläismallisissa lettinauhoissa (MM; MM_Zaran pukuluonnokset).

973 MM.

974 JR.

Katsojien enemmistön näkemys Zarasta oli samankaltainen kuin tekijöiden: Zara oli prostituoitu, seksuaalisen väkivallan uhri ja edellisten sukupolvien tekojen seurausten kokija sekä selviytyjä ja menneisyyden selvittäjä[975]. Lisäksi prostituoidun tyypillisen, paljastavan ja värikkään asun vaihtaminen peittävään asuun merkitsi prostituution jättämistä ja Zaran muuttumista niin sanotuksi tavalliseksi naiseksi. Kylpy jäi sen sijaan lähes mainitsematta.[976] On mahdollista, että ilman ohjaajan lisäämää vaatteiden vaihtoa, joka muuttaa Zaran olemusta ja joka on mukana myös näytelmä- ja elokuvasovituksissa, katsojien tulkinta Zarasta olisi voinut ollut erilainen.



Kuva 22. Zara (MJ) kylpee. Aliidella (HV) on käsissään Zaran vaihtovaatteet. Kuva SB8/KO.

6.2.9 Pasa ja Lavrenti

Kahdessa lyhyessä kohtauksessa esiintyvät Pasa ja Lavrenti, "gangsterit, mafiosot ja uhka"[977], olivat sutenöörejä ja entisiä KGB-miehiä[978]. Heidän välillään ei siten ollut samanlaista ikä- ja menneisyysasetelmaa kuin romaanissa ja näytelmässä.

975 O_YKY.
976 O_YKY.
977 TP.
978 Koivisto, Rislakki & Almi 2012, 4.

Toisaalta tarkempi tieto siitä, mitä Lavrenti ja Pasa olivat miehiään, ei ollut oopperassa oleellista[979].



Kuva 23. Lavrenti (HF) ja Pasa (JA) kovistelevat vanhaa Aliidea (HV). Kuva SB9/KO.

Miesten rooliasujen muodostama mustavalkoinen kokonaisuus sekä maskeeraus[980] pyrkivät ilmentämään roolihahmojen pahuutta, kaksinaamaisuutta[981] ja pinnan alla kytenyttä voimaa ja väkivaltaa[982] (Kuva 23). Lavrentia esittäneen laulajan mielestä Lavrenti ja Pasa olivat olemukseltaan stereotyyppisiä roistoja, jollaisiksi ne myös saivat jäädä[983]. Koska Lavrentin pitkä villakangastakki oli laulajasta kuitenkin hieno, hän halusi esitellä sitä yleisölle[984]. Lavrentin puvustus muistuttaa myös jossain määrin elokuvan gangsterien tyypillistä pukeutumista[985], ja

979 ML. Eron huomioi vain yksi katsoja (O_YKY: Katsoja_70).

980 Liite 13; MM_Pasan ja Lavrentin pukuluonnos. Hahmojen pahuutta ilmensi rasvainen tukka, parransänki sekä silmien ilkeyttä korostanut maskeeraus (AVä).

981 MM.

982 HF; ML.

983 HF. Lavrentin asu kertoi kuitenkin laulajalle, ettei tämä ollut päässyt irti KGB-ajasta kuten nahkatakkinen Pasa (HF).

984 "Tuun ensimmäiseen kohtaukseen takki auki mutta toiseen –– takki kiinni koska se on –– hieno kaksirivinen takki" (HF).

985 Elokuvan (usein narsististen) gangstereiden puvustus koostuu usein puvusta, hatusta, asusteista ja trenssistä. Puvustus kertoo gangstereiden statuksesta ja auttaa yleensä näiden helpossa ja nopeassa tunnistamisessa (Bruzzi 1997, 71).

pitkän takin osalta se rinnastuu myös Kuulustelijan rooliasuun. Myös useiden katsojien mielestä roolihahmot olivat tyypillisissä tummissa vaatteissaan pikkurikollisia ja sutenöörejä, vaikka eivät välttämättä yhtä pahoja kuin romaanissa[986].

6.2.10 Kuoro

Kansallisoopperan 50-henkinen kuoro eri roolihahmoissaan − karkotettavina, sisarusten ystävinä, kyläläisinä, metsäveljinä ja kuulusteluihin joutuvina naisina − oli Aliiden ahdistavaksi vastavoimaksi asettunut Viron kansa, "muistot jota ei voi unohtaa, −− kansa joka ei ole antanut anteeksi"[987]. Lisäksi osa kuoron laulajista esitti kuulustelu- ja kyydityskohtausten sotilaita sekä kaksi laulajaa Kuulustelijaa[988].

Kuoron haluttiin näkyvän paljon näyttämöllä, mutta joissain kohtauksissa se joutui musiikillista syistä laulamaan näyttämön sivussa[989]. Kuorolla oli kuitenkin myös tärkeä temaattinen ja visuaalinen rooli esimerkiksi kuulustelukohtauksessa sekä kyydityskohtauksessa, jossa suuren ihmisjoukon karkotus vaatteiden ja tavaroiden luovutuksineen oli tapahtuma, jonka kaltaista ei nähdä *Puhdistuksen* näytelmäsovituksessa ja vain hyvin lyhyesti *Puhdistus*-elokuvassa. Katsojille kuoron hahmoista jäivätkin parhaiten mieleen kyyditettävät virolaiset varastettavine vaatteineen ja tavaroineen sekä uskottavan oloiset sotilaat. Metsäveljet jäivät sen sijaan vähemmälle huomiolle. Lisäksi muutamat katsojat liittivät oopperan Viron lähihistoriaan juuri kuoron puvustuksen kautta, mutta vain harvoin sen värien vuoksi.[990]

Kuoron laulajien esittämien roolihahmojen musta-valko-ruskea puvustus pyrki sijoittamaan heidät tarinan varhaisemmalle aikaudelle ja rakentamaan heistä yksilöistä koostuvan joukon[991]. Vaatteiden pintojen yhdistelyn avulla pyrittiin myös luomaan mielikuvaa kyyditysten aiheuttamasta likaisuudesta ja epäsiisteydestä[992]. Kuoron laulajille puvustus ilmensi aikakauden ankeutta[993], mutta jotkut näkivät

986 O_YKY.

987 TP.

988 O_kuoro: PP; MN.

989 TP. Koreografi ohjasi kuoron oloa ja toimintaa näyttämöllä. Tavoitteena oli, että kuoron lauluun yhdistyi merkityksellistä ja luontevaa toimintaa. (OH) Sivussa laulaminen oli joidenkin kuoron laulajien mielestä ollut harmillista (O_kuoro: AL3; TE3).

990 O_YKY.

991 MM; TP. Kuoron laulajien yksilöinti oli viime vuosina vallinneen puvustustrendin mukaista (HH). Kuoron puvustus konkretisoitui vähitellen vaatteiden hankinnan, kokoamisen, sovitusten, muokkaamisen ja valmistuksen myötä (MM).

992 MM.

993 O_kuoro: AL1; AL2; AL3; BA2; TE2.

siinä myös tyylikkyyttä, joka kertoi virolaisten sotaa edeltäneestä pukeutumisesta[994]. Laulajien siniset vaatteet ja asusteet, jotka olivat olleet mieluisa asia kuoron virolaisille laulajille, kertoivat virolaisuudesta sekä mekkojen täyteläiset värit viimeisestä vapaasta kesästä ja syksystä 1939 ennen neuvostoaikaa[995]. Vuoden 1939 lämpimän kesän on nähty olleen myös suomalaisille tärkeä ajanjakso ennen talvisotaa[996].

Kuoron laulajien sotilasunivormut, joissa ei pyritty autenttisuuteen, valmistettiin erilaisista vihreistä kankaista ja epätäydellisesti istuviksi, minkä avulla sotilaiden joukkoon pyrittiin luomaan elävyyttä ja kolmiulotteisuutta[997]. Sotilaiden kypärät olivat kuitenkin aidon neuvostokypärän kopioita[998] ja myös sotilaiden marssissa pyrittiin autenttisuuteen You Tube -videoiden ja kuoron virolaislaulajien opastuksella[999]. Vallasta ja julmuudesta kertoneet univormut[1000] saattoivat tehdä laulajista todellisen kaltaisia sotilaita myös muille lavalla olleille laulajille: "[k]ollegojen pukeutuminen sotilaiksi oli niin aidon näköistä, että kohtauksessa, missä he ajavat kansaa kyyditettäviksi, pelottaa oikeasti"[1001].

6.2.11 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa

Oopperan laulajilla oli samankaltaisia näkemyksiä puvustuksen hyödyntämisestä ja huomioimisesta roolihahmon ilmentämisessä kuin *Puhdistus*-näytelmän näyttelijöillä. Kun puvustus on valmis, se siirtyy laulajan haltuun ja hyödynnettäväksi roolihahmon rakentamisessa ja ilmentämisessä, mikä on sekä fyysinen että mielellinen prosessi[1002]. Roolihahmon rakentamiseen ja ilmentämiseen vaikuttavia asioita ovat itsen näkeminen rooliasussa sekä puvustuksen aiheuttamat fyysiset ja mielelliset tuntemukset[1003]. Suhteen muodostaminen puvustukseen voi olla vaikeaa, jos se on ristiriidassa esiintyjän roolihahmoon liittämien ajatusten kanssa [1004]. Puvustusta voidaan myös joskus itse muokata, jotta se olisi sopivampi itselle tai jotta se palvelisi paremmin roolihahmon ilmentämistä[1005]. Lisäksi hyödyntä-

994 O_kuoro: SO2; AL3.
995 MM; MM_sposti12/12.
996 esim. Wagnerin & Pennasen (1985) teoksen mukaan kesä 1939 oli "Viimeinen kesä".
997 MM; HH; TP; MM_miessotilaiden pukuluonnos. Toisaalta naissotilaan asu hameineen oli todennäköisesti realistisempi kuin näytelmän Aliiden housu-univormu.
998 HH
999 OH.
1000 O_kuoro: BA4; BA5.
1001 O_kuoro: ME1.
1002 EMK; HV; JK; HJ.
1003 JK; HJ.
1004 HV.
1005 HJ.

miseen liittyvät pukeutumistekniset asiat: esiintyjä ehtii vaihtamaan oikeat vaatteet ja pukemaan ne päälle hyvin[1006], pukeminen tai riisuminen onnistuu musiikin määräämässä ajassa[1007] tai niin, ettei esiintyjä joudu paljastamaan itseään liikaa[1008].

Näkemys, jonka mukaan hyvä puvustus ei kiinnitä tai ei saa kiinnittää katsojan huomiota, synnytti ajatuksia, jotka vaihtelivat puvun huomioimisen sallimisesta sen tavoiteltuun huomaamattomuuteen. Yhtäältä nähtiin, että puvustukset voivat nerokkuudessaan, upeudessaan tai kauneudessaan kiinnittää huomiota ja jäädä katsojan mieleen[1009]. Erityisesti klassikko-oopperoiden epookkipuvut saavat olla yleisön mielenkiinnon ja ihailun kohteita[1010], sillä ne ovat tärkeä osa oopperan lumovoimaa ja eroavat niin paljon arkitodellisuuden pukeutumisesta, ettei niihin voi olla kiinnittämättä huomiota[1011]. Toisaalta nähtiin, että puvustukseen, joka on toimiva osa teoksen visuaalista ja dramaturgista kokonaisuutta, saa kiinnittää huomiota. Se ei saa kuitenkaan nousta tärkeämmäksi kuin esityksen tarina ja roolityö.[1012] Puvustus, joka "puhuu liikaa" ei ole hyvä[1013]. Lisäksi esityksen kaikkien osa-alueiden on kerrottava samaa tarinaa ja on hyvä, jos katsojakokemus syntyy näyttämöllepanon tasapainoisesta, yhteen sopivasta ja näkemyksellisestä yhteistoiminnasta, joka saa esityksen viestin ja tarinan näkymään. Katsoja saa "KATSOA esitystä, nähdä tarinan".[1014] Osalle haastatelluista puvustuksen huomaamattomuus tai huomaamaton viestintä oli tavoiteltava asia[1015] ja varsinkin vaatimattomissa tai vakavissa draamoissa, kuten *Puhdistuksessa*[1016]. Pukusuunnittelijan mukaan hyvä puvustus ylipäätään on niin itsestään selvä ja luonteva, ettei tavallinen katsoja huomaa sitä[1017]. Huomaamattoman viestinnän nähtiin tapahtuvan usein puvustuksen värien avulla[1018]. Siten myös *Puhdistus*-oopperan puvustuksen pyrkimys vaikuttaa katsojiin, tuottaa elämyksiä ja antaa ajattelemisen aihetta[1019], pyrittiin paljolti toteuttamaan puvustuksen värien avulla ja ilman, että ihmiset tietoisesti havainnoisivat ja huomaisivat pukuja.

1006 JK.
1007 AH.
1008 MJ.
1009 HJ; ML.
1010 AH; HF; JK.
1011 TÅ; JK.
1012 HH; MJ; HV; JK; ML.
1013 JK.
1014 TP. Isot kirjaimet TP.
1015 HF; MM; JK; AH.
1016 JK; AH; HF. Oli hyvä, jos *Puhdistuksen* puvustus vaikutti huomaamattomasti (HF).
1017 MM; MM_sposti3/12. Jos katsoja ehtii pohtia puvustusta, esitys on tylsä tai rooliasu on epäonnistunut (MM).
1018 MM; ML.
1019 MM.

6.3 Elokuvan rakentaminen, kuvaaminen ja vastaanotto

6.3.1 Romaanista elokuvaksi

Puhdistus-elokuvan ohjaaja, joka oli myös elokuvan toinen käsikirjoittaja, piti erityisesti *Puhdistus*-romaanin rakkaustarinasta − Aliiden toteutumattomasta rakkaudesta Hansia kohtaan − ja siitä, että voimakkaat naishenkilöhahmot tarjosivat mahdollisuuden tehdä elokuvan naisista. Myös romaanin historialliset tapahtumat olivat oleellinen osa sen tarinaa, ja ohjaaja oli toivonut, että elokuva herättäisi keskustelua Viron lähihistoriasta. Elokuvallisuutensa ja epälineaarisen kerrontansa ansiosta romaani myös sopi hyvin sovitettavaksi elokuvaksi.[1020] Myös taiteellisen työryhmän muiden jäsenten ja näyttelijöiden mielestä romaani oli hieno ja "mieltä kiikuttava" teos sekä yksilötason tarinana että historiallisen ja yhteiskunnallisen tasonsa vuoksi. Romaania myös hyödynnettiin vahvasti roolinrakennuksessa, puvustuksessa ja maskeerauksessa.[1021]

Vaikka ohjaaja oli halunnut elokuvaan näyttelijöitä, jotka eivät aikaisemmin olleet näytelleet monessa elokuvassa, koekuvausten myötä päärooleihin valikoitui kokeneita suomalaisnäyttelijöitä ja Pasaa esittänyt virolaisnäyttelijä, joilla oli tarvittavaa kokemusta ja taitoa työskennellä kameran edessä ja jotka muodostivat hyvän kokonaisuuden[1022]. Pienempiä rooleja näytelleistä näyttelijöistä suurin osa sekä elokuvan tuotantoon osallistuneista työntekijöistä noin puolet oli virolaisia[1023].

Vaikka ohjaaja halusi kertoa *Puhdistus*-romaanin kuvaamista historiallisista tapahtumista, kuten sodasta ja gulagista[1024], historialliset tapahtumat olivat elokuvan taustalla, alati läsnä olevana "sumu[na]". Ensisijaisesti elokuva kertoi vaikeassa ajassa eläneistä ihmisistä, ja historiallisia tapahtumia tuotiin esiin sen verran, että niiden avulla voitiin perustella roolihenkilöiden toimintaa. Elokuvan keskeisiä teemoja olivat Aliiden rakkaus Hansiin, ihmisen kyky elää tekojensa kanssa sekä lopun sovitus, jonka ohjaaja halusi tuoda romaania voimakkaammin esiin.[1025]

[1020] AJ. *Puhdistus* oli ohjaajan toinen näytelmäelokuvaohjaus (AJ). Elokuvan tuottaja luonnehti ohjaajaa visuaaliseksi ohjaajaksi, joka haluaa kertoa tarinoita uudella tavalla (MS).

[1021] RV; AV; TK; LB; KK; LT; PF; RR. Sitaatti PF.

[1022] AJ; MS. Enemmistö näyttelijöistä valittiin koekuvausten kautta. Ohjaaja koekuvasi n. 300 näyttelijää. (MS; AJ) Varhaisemman aikatason päänäyttelijät olivat tarinan alussa n. 10 vuotta roolihahmojaan vanhempia (RV; AJ; PF). Katsojat eivät kyseenalaistaneet näyttelijöiden suomalaisuutta tai ikää (E_YKY).

[1023] Suomen kansallisfilmografia 2016.

[1024] Gulag oli Neuvostoliiton keskitys- tai vankileirijärjestelmä, joka koostui leireistä, karkotettujen kylistä ja vankiloista. Järjestelmä oli laajimmillaan Stalinin valtakaudella. (Applebaum 2011, vii−ix)

[1025] AJ.

Myös muille elokuvan suomalaistekijöille se oli yksilötarina, jonka käsittelemiä teemoja rakkauden ohella olivat väkivalta, naisten asema ja neuvostoaika[1026].

Keskittyminen ihmisiin tarkoitti sitä, että historiallinen yhteenveto Viron toisen maailmansodan aikaisista tapahtumista[1027] sekä suuret sotakohtaukset jäivät pois lopullisesta elokuvasta[1028]. Myös elokuvan dialogi viittaa Viroon ja sen historiallisiin tapahtumiin vain paikoin[1029]. Myös Aliiden kuulusteluiden ja avioitumisen ajoittuminen on oopperan tavoin osittain erilainen kuin romaanissa. Elokuvan Aliide on jo naimisissa joutuessaan kolmannen kerran kuulusteluun, jonka aikana hän joutuu tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle. Lisäksi Martinin tarina on erilainen, sillä Martin jättää Aliiden tajuttuaan, ettei tämä rakasta häntä.[1030] Siten myös Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden aiheuttama Martinin romahdus, joka tulee ilmi romaanissa ja muissa sovituksissa, jäi pois elokuvasta.

Katsojien näkemys elokuvan teemoista myötäili ohjaajan tavoitteita: elokuva näyttäytyi monitasoisena tarinana perheen naisista ja Viron lähihistoriasta sekä yleisemmin ihmisten selviytymisestä vaikeissa olosuhteissa ja naisen asemasta. Elokuvaa liitettiin Viroon lähinnä Hansin, Ingelin ja Aliiden tai sisarusten kotitalon kautta. [1031]

Vaikka Viron 1900-luvun yhteiskunnalliset ja poliittiset tapahtumat olivat elokuvassa taustalla, ohjaajalle oli tärkeää, että ne sekä aikakauden muut pienemmät ja arkipäiväisemmät asiat, kuten virolaisten hää- ja ruokailutavat ja pukeutuminen, pyrittiin esittämään realistisesti. Tämän varmistamiseksi ohjaaja perehtyi Viron historiaan[1032], haastatteli virolaisia ja keskusteli Sofi Oksasen kanssa[1033]. Myös näyttelijät olivat *Puhdistus*-romaanin lisäksi perehtyneet eri tavoin Viron historiaan[1034], mikä auttoi ymmärtämään elokuvan tarinaa ja historiallisia tapahtumia sekä samastumaan ihmisten kohtaloihin[1035]. Ingeliä esittäneen näyttelijän mukaan historiatieto ei kuitenkaan ole olennaisin asia näyttelijäntyössä, sillä näyttelijä ei

---

1026 RV; AV; LT; PF.

1027 Kuvauksissa LT oli lukenut tekstin, jossa vanha Aliide kertoo Viron historiasta (LT).

1028 AJ. Muutama katsoja totesi, että elokuvan ulkokohtaukset oli toteutettu intiimisti, ilman laajoja miljöökuvia (E_YKY).

1029 Varhaisemman aikakauden dialogi viittaa mm. Tallinnaan ja Tarttoon, Hansin mukana oloon Saksan ja Suomen armeijoissa sekä karkotuksiin Siperiaan. 1990-luvun dialogi viittaa Viron uudelleen itsenäistymiseen. (*Puhdistus*-elokuvan tallenne)

1030 Liite 6.

1031 E_YKY.

1032 Perehtyminen tapahtui kirjallisuuden, vanhojen filmien ja valokuvien avulla sekä historioitsija Mart Laarin opastuksella (AJ). Laar on kirjoittanut Viron historiaa käsitteleviä teoksia ja toiminut maan pääministerinä 1990- ja 2000-luvuilla (European leadership network 2016).

1033 Keskustelut liittyivät elokuvan teemoihin ja dialogiin (AJ). Oksanen oli yksi elokuvan tuottajista, mutta hän ei puuttunut elokuvan tarinaan tai visuaalisuuteen (AJ; MS).

1034 LB; KK; TK; PF; LT. Muutama näyttelijä tiesi historiasta myös virolaisten kollegoiden tai tuttavien kautta (TK; PF; LT).

1035 TK; PF.

voi näytellä Viron historiaa tai erityisesti virolaista ihmistä, vaan tietyssä tilanteessa elävää henkilöä, johon katsoja voi samastua[1036].

Ohjaajalle oli myös tärkeää, että elokuva kuvattiin Virossa niillä "autenttisilla paikoilla", mihin romaanin tapahtumat sijoittuvat[1037]. Kuvaaminen Virossa kiinnitti elokuvaa uskottavasti *Puhdistus*-tarinan maisemaan ja materiaaliseen ja henkiseen tilaan sekä vaikutti myönteisesti työryhmän työskentelyyn[1038]. Toisaalta se, että Virossa kuvattiin suomenkielistä elokuvaa Viron historiasta pääosin suomalaisvoimin, oli elokuvan kuvaajan mielestä "miettimisen arvoinen asia"[1039]. Aliiden ja Ingelin kotitalona toiminut talo löytyi Koluveren kylästä, joka on myös *Puhdistus*-romaanissa sisarusten kotikylä. Muita kuvauspaikkoja löytyi kylän lähiympäristöstä, muualta Virosta[1040] sekä Tallinnasta. Lisäksi elokuvaa kuvattiin kahdessa Tallinnan lähellä sijaitsevassa studiossa.[1041] Kuvauspaikoista ja erityisesti Aliiden ja Ingelin kotitalosta haluttiin rakentaa elokuvaan "oma karaktääri ja hahmo"[1042]. Myös useiden katsojien mielestä kotitalo oli elokuvan keskeinen ja uskottava tapahtumapaikka, joka kertoi Aliiden kohtalosta ja neuvostoajasta[1043].

Elokuvan visuaalisena perustana oli ohjaajan kokoama laaja ideakuvasto kuvauspaikkoja, lavastusta, rekvisiittaa, puvustusta, maskeerausta ja valaisua varten sekä kuvasuunnitelmat noin puolelle kohtauksista[1044]. Merkittävä elokuvallinen päälinjaus liittyi valoilla rajaamiseen ja siihen, että elokuvassa on "paljon pimeyttä ja hämärää", mikä loi siihen rytmiä sekä liittyi elokuvan piiloutumisen ja pelon teemoihin[1045]. Keskeistä olivat myös lavastuksen värit, jotka puvustuksen ja kuvauksen kanssa rakensivat elokuvan tummaa värimaailmaa[1046]. Elokuva kuvattiin

---

1036 KK.

1037 AJ. Lisäksi kuvauspaikkojen tuli olla visuaalisesti kiinnostavia ja muunneltavissa kuvaamista varten (RR). Kuvaukset toteutettiin elokuussa ja lokakuussa 2011 sekä tammi–helmikuussa 2012 (AV).

1038 AJ; LB; TK; LT; PF; RR.

1039 RR. Muutaman katsojan mielestä elokuvan suomenkielisyys oli huono ratkaisu (E_YKY).

1040 Esim. kunnantalona toiminut Kolgan kartano, joka sijaitsee n. 50 km Tallinasta länteen (RR).

1041 RR. Kotitalona toiminut talo oli asuttu ja sitä jouduttiin muuttamaan kuvauksia varten (RR).

1042 AJ.

1043 E_YKY. Muita keskeisiä paikkoja olivat hautausmaa, metsä, raiskauskohtauksen pelto, kunnantalo ja työväentalo, Zaran bordelli ja tienvarsi. Hansin piilot jäivät sen sijaan lähes huomiotta. (E_YKY)

1044 AJ; RR; RV; AV. Valaisun tyylillisinä esikuvina oli kohtauksia mm. elokuvista *Jesse Jamesin salamurha* ja *Schindlerin lista* (RR).

1045 RR.

1046 AJ; AV. Varhaisemman aikakauden puvustus oli pääosin mustaa, vaaleaa ja harmaata ja vaikka 1990-luvun puvustuksessa käytettiin enemmän värejä, nekin olivat pääosin synkkiä (AJ; AV).

digitaalisesti, mutta valitulla kuvaformaatilla sekä valaisemalla elävällä tulella kuviin saatiin tavoiteltua filmillisyyttä ja visuaalista tunnelmaa[1047]. Toisaalta haasteena oli löytää elokuvaan myös jotain positiivista ja luoda sellainen ilmapiiri, etteivät katsojat koko ajan ahdistuisi näkemästään[1048]. Se, että merkittävä osa elokuvan yleisökyselyn katsojista piti elokuvaa väkivaltaisena ja sen katsomiskokemusta ahdistavana ja järkyttävänä[1049], johtui ohjaajan mukaan sen dokumentaarisesta tekotavasta sekä siitä, että katsojien mielikuvitus täydensi väkivaltaisia kohtauksia, joissa ei ohjaajan mukaan varsinaisesti näytetä väkivaltaa. Ohjaajan tavoitteena oli ollut väkivallan seurausten, ei itse väkivallan kuvaaminen.[1050]

6.3.2 Puvustus ja maskeeraus

Elokuvaa suunniteltiin ja rakennettiin ohjaajan näkemysten mukaan ja myös pukusuunnittelija koki työskentelevänsä elokuvalle, elokuvan kokonaisuuden kautta ja ohjaajan toiveiden ja näkemysten mukaisesti[1051]. Puku- ja maskeeraussuunnittelijoiden työn kannalta oli myös hyvä ja mieluisa asia, että ohjaajalla oli tarkka ja selkeä näkemys puvustuksesta ja maskeerauksesta[1052]. Ohjaaja suuntasi pukusuunnittelua ideakuvaston valinnan[1053] lisäksi myös pukuluonnosvaiheessa[1054] ja sovituksissa, joissa päätti keskustelujen jälkeen roolivaatteiden käytöstä kohtauksittain[1055]. Toisaalta ohjaaja oli avoin suunnittelijoiden ideoille, joista monet myös toteutuivat ja muokkasivat ohjaajan alkuperäisiä puvustus- ja maskeerauspäätöksiä[1056]. Ohjaajan ja pukusuunnittelijan mukaan elokuvapuvustuksella on samoja tehtäviä ja tavoitteita kuin näyttämöpuvustuksella: se sijoittaa tarinan aikakauteensa, osallistuu tarinan kerrontaan ja rakentaa elokuvan visuaalista ja värimaa-

[1047] RR. Filmille ja digitaalisesti kuvatun elokuvan välinen perusero on, että filmissä kuvaan syntyy syvyyden kokemus, joka puuttuu digitaalisesta kuvasta (RR). Kolmiulotteisuutta voi rakentaa myös esim. puvustuksen ja sen materiaalien avulla (AV).

[1048] RR.

[1049] Puolet katsojista piti elokuvaa rajuna ja ahdistavana kokemuksena. Osalle sen väkivalta oli jopa loukkaava asia, joka vei katsojan huomion. Osa katsojista taas koki väkivallan olleen tärkeä osa naiskaupasta ja Viron kohtalosta kertovaa elokuvaa. (E_YKY)

[1050] AJ. Dokumentaarisuus tarkoittaa mm. sitä, että katsoja on mukana elokuvassa kokijana, mikä toteutetaan liikkuvan kameran ja nopean rytmin avulla. *Puhdistuksen* väkivaltakohtaukset esitettiin nopeina välähdyksinä ja pääosin lähikuvina. (RR)

[1051] AV.

[1052] RV, AV.

[1053] Pukusuunnittelija keräsi lehdistä, kirjoista ja internetistä ideakuvia, joista ohjaaja valikoi mielestään hyvät (AV; AV_puvustuksen ideakuvasto).

[1054] Pukusuunnittelija esitteli ohjaajalle pukuluonnoksia, joista tämä valitsi sopivimmat (AV). Vain muutama luonnos hylättiin tai muuttui tässä vaiheessa (AJ).

[1055] AV. Seuraava vaihe oli vaatteiden kirjaus kohtauksittain ja huomioiden kohtausten tapahtumapaikka, tapahtumat, henkilöt ja olosuhteet. Ennen kuvauksia oli siten olemassa näkemys siitä, mitä vaatteita todennäköisesti tarvitaan ja käytetään (AV).

[1056] AJ; AV; RV.

ilmaa sekä ilmentää roolihahmoja ja näiden välisiä suhteita, mikä tapahtuu korostetummin kuin arkitodellisuudessa[1057]. Se, kuinka paljon historiallinen puvustus voi irtautua realismista, on vaikea määrittää. Pukusuunnittelijan omien näkemysten ja mieltymysten näkyminen historiallisessa puvustuksessa on kuitenkin pukusuunnittelijaa innostava ja motivoiva asia.[1058] Taloudelliset resurssit ja autenttisten vaatteiden pienuus voivat kuitenkin rajoittaa sitä, miten pitkälle realistisen historiallisen elokuvapuvustuksen rakentamisessa voidaan mennä[1059].

Ohjaajan mukaan *Puhdistus*-elokuvan puvustuksen ja maskeerauksen tehtävänä ja tavoitteena oli olla historiallisesti "accurateja" ja sijoittaa roolihahmot aikakauteensa, tukea elokuvan tapahtumia sekä ilmentää roolihenkilöiden tunne-elämää, "motivaatioita, henkistä tilaa [ja] moraalia"[1060]. Historiallisen elokuvapuvustuksen todenkaltaisuus tarkoitti ohjaajalle sitä, että roolivaatteet ovat yleisilmeeltään, malliltaan ja yksityiskohdiltaan aikakauden arkitodellisuuden vaatteiden kaltaisia[1061]. *Puhdistus*-elokuvan puvustus perustui näkemykseen, jonka mukaan virolaisten pukeutuminen oli 1900-luvulla lähellä suomalaisten pukeutumista, mutta neuvostoaikaiseen pukeutumiseen liitettiin myös ajatus sen jälkeenjääneisyydestä ja huonommasta laadusta[1062]. Ohjaaja ja pukusuunnittelija eivät kuitenkaan tienneet tarkemmin virolaisten pukeutumisen muuttumisesta neuvostoajan myötä tai erilaisista pukeutumistoimintaan liittyneistä kansallisista, kulttuurisista, yhteiskunnallisista tai poliittisista tavoitteista[1063]. Näkemykset virolaisten pukeutumisesta perustuivat lähinnä vanhoihin virolaisiin ja suomalaisiin valokuviin, joiden perusteella hahmotettiin ja tuotiin esiin ohjaajan puvustus- ja maskeeraustavoitteita ja joista osa toimi suorina esikuvina roolivaatteille[1064]. Valokuvien lisäksi virolaisten siviilien pukeutumisesta neuvostoaikana ei ollut löytynyt muuta tarkempaa tietoa[1065]. Lisäksi puvustus perustui vahvasti romaanin pukeutumis- ja ulkomuotokuvauksiin sekä pukusuunnittelijan ideakuviin ja tietoon suomalaisten pukeutumishistoriasta[1066].

1057 AJ; AV.

1058 AV.

1059 AV; AJ.

1060 AJ.

1061 AJ. Puvustuksen ei kuitenkaan tarvitse olla aikakauden mukainen materiaaleiltaan, jos se tuottaa uskottavan ja halutun kaltaisen mielikuvan pukeutumisesta (AJ).

1062 AJ; AV.

1063 AJ; AV.

1064 AV; RV; AJ. Kuvien perusteella virolaisten kampaukset olivat länsimaisia ja kauniita. Koska elokuvan naiset elivät maaseudulla, heidän kampaustensa oletettiin olevan vaatimattomampia kuin kaupunkilaisnaisten. (RV)

1065 AV.

1066 AV; AJ.

Pääosa elokuvan päähenkilöiden roolivaatteista valmistettiin, minkä lisäksi niitä täydennettiin valmisvaatteilla[1067]. Pienempiä rooleja esittäneiden näyttelijöiden ja avustajien puvustus koostui pääosin eri paikoista hankituista valmisvaatteista[1068]. Sopivia roolivaatteita hankittiin useista eri paikoista Suomesta ja Virosta[1069], ja univormujen osalta Valko-Venäjältä saakka. Puvustuksen kannalta oli hyvä asia, että elokuvaa tehtiin yhteistyössä virolaisten kanssa ja vaatteita voitiin hankkia myös Virosta, josta löytyi paljon esimerkiksi 1990-luvun vaatteita.[1070] Lopulliset puvustus- ja maskeerauspäätökset tehtiin kuvauksissa[1071]. Pieni osa näistä päätöksistä poikkesi suunnitelluista ja tehtiin pääasiassa ohjaajan tai suunnittelijoiden ideoiden mukaisesti[1072]. Puvustus ei kuitenkaan vaikuttanut elokuvallisiin ratkaisuihin kuvausten aikana[1073].

Elokuvan varhaisemman aikatason puvustus oli ohjaajan mukaan lähellä aikakauden arkitodellisuuden pukeutumista, mutta 1990-luvun puvustus, joka perustui pääasiassa pukusuunnittelijan kuva-aineistoon, oli rakennettu vapaammin[1074]. Sotilaiden, miliisien ja metsäveljien puvustuksilta vaadittiin sen sijaan ankarampaa todenmukaisuutta, ja osa sota- ja miliisiunivormuista oli aitoja ja osa muihin tuotantoihin valmistettuja replikoita. Näiden ryhmien puvustuksessa pukusuunnittelija sai apua myös sotilaspukuasiantuntijoilta. Metsäveljien puvustuksen yksi lähtökohta oli myös mielikuva suomalaisten punasotilaiden pukeutumisesta.[1075] Maskeerauksen realistisuus tarkoitti sitä, että muutamaa tarinan kerrontaan liittyvää

[1067] AV. Sopivien kankaiden löytäminen oli työlästä ja löydetyt kankaat vaativat mm. värjäystä ja patinointia (AV).

[1068] AV. Pukusuunnittelija huolehti pääosan esittäjien roolivaatteista ja elokuvan costume supervisor avustajineen muista (AV).

[1069] Kirpputorit, käytettyjen vaatteiden kaupat, teatteri- ja TV-puvustot, vuokraamot (AV).

[1070] AV.

[1071] Tämän vuoksi pukusuunnittelija ja maskeeraussuunnittelija pyrkivät olemaan mukana kuvauksissa. (AV; RV) Mukana oloon liittyy myös maskeerauksen ja puvustuksen jatkuvuuden ja uskottavuuden varmentaminen sekä näyttelijöiden avustaminen ja tukeminen (LB; TK; KK; AV; RV).

[1072] AV; RV; AJ. Päähenkilöiden rooliasut olivat selkeä kokonaisuus ja suurinta osa niistä käytettiin kuvauksissa (AV).

[1073] RR. Puvustus voi joskus vaikuttaa valaisuun tai kuvausteknisiin ratkaisuihin (esim. kuvan sommittelu, rajaus, syvätarkkuus, kuvakoko tai kameran liike ja kamera-ajo). Yleensä ne valitaan muiden tekijöiden perusteella, kuten vuorokauden aika, tunnelma, asioiden rajaaminen ja näyttelijöiden toiminta (RR).

[1074] AJ.

[1075] AV.

poikkeusta[1076] lukuun ottamatta elokuvan varhaisemman aikakauden roolihenkilöitä ei ehostettu[1077]. Muutama katsoja huomioi tämän erityisesti nuoren ja vanhan Aliiden kohdalla[1078], mihin on voinut vaikuttaa näiden näkeminen lähikuvissa.

Vaikka puvustuksessa tavoiteltiin realistisuutta, sitä ja roolihahmojen olemusta rakennettiin myös ohjaajan ja pukusuunnittelijan visuaalisten mieltymysten sekä "tarinan ja draaman ehdoilla"[1079]. Puvustuksen väri- ja vaatevalintojen kautta pyrittiin ilmentämään roolihahmoja ja luomaan näiden pukeutumiseen dramaturginen, arkitodellisuudesta irrottautuva kaari, joka tuki roolihahmojen tarinan kerrontaa[1080]. Puvustuksen värien avulla ei sen sijaan haluttu oopperasovituksen tavoin viitata poliittisiin tai kansallisiin tunnuksiin, kuten Neuvostoliiton tai Viron lippuun, sillä se ei sopinut epäpoliittiseksi määriteltyyn elokuvaan[1081]. Pukusuunnittelijan visuaalisten mieltymysten vaikutus näkyi elokuvan varhaisemmalle aikakaudelle tyypillisten päähuivien ja esiliinojen vähäisenä käyttönä tai poisjääntinä[1082] sekä yksiväristen ja pienikuvioisten kankaiden käyttönä[1083]. Yksi tarinan kerrontaa ja roolihenkilöiden ilmentämistä tukenut puvustus- ja maskeerausratkaisu oli myös joidenkin roolivaatteiden huonokuntoisuus tai likaisuus ja roolihenkilöiden ajoittainen likaisuus. Ratkaisun avulla pyrittiin ilmentämään neuvostoajan kovuutta, mutta joidenkin elokuvassa mukana olleiden virolaisten mielestä se oli ollut totuudenvastainen ja loukkaava.[1084] Virolaisten reaktiota voi selittää esimerkiksi se, että ihmisten ja vaatteiden todellista tai kuviteltua likaisuutta on pidetty moraalisesti arveluttavana ja siihen on liitetty ajatus toiseudesta ja erilaisuudesta. Puhtautta on sen sijaan pidetty ihmisen fyysisenä ja moraalisena velvollisuutena sekä keskiluokkaisuuden, itsekunnioituksen, kohteliaisuuden ja kunniallisuuden symbolina.[1085]

[1076] Aliide on ehostanut itseään kiinnittääkseen Martinin huomion itseensä; Ingelillä oli "rakkauden punaa" kohdatessaan Hansin; Martinin epämiellyttävyyttä korostettiin eri tavoin (RV; KK; LB).

[1077] AJ. Meikittömyyttä pidettiin hyvänä asiana. Naispääosien esittäjien ei myöskään haluttu poistavan kulma-, kasvo- tai säärikarvojaan. (RV; KK)

[1078] E_YKY.

[1079] AJ; AV. Sitaatti AJ.

[1080] AJ. Pukeutumisen dramaturginen kaari, jota "historiallisesti niillä ei ollu vaan ne otti niitä vaatteita mitä ne sai" (AJ).

[1081] AJ. Viron lippu nähdään, kun metsäveljet kantavat sitä tullessaan hakemaan Hansia. Neuvostoliiton lippu nähdään mm. kohtauksessa, jossa Martin pitää puhetta työväentalolla. (Liite 6)

[1082] Aliiden huivin käyttöön vaikutti se, että näyttelijän hiuksia jouduttiin pidentämään huivin alle piilotetun hiuslisäkkeen avulla (RV). Aliide käytti esiliinaa muutaman kerran mutta Ingeliltä se jäi visuaalisesti sopimattomana pois (AV).

[1083] Pukusuunnittelija suosi yksivärisiä tai pienikuvioisia vaatteita eikä "epookkiruutumekkoja mitä on vanhat Suomi-elokuvat täynnä" (AV).

[1084] AV; RV. Esim. Ingelin risa villatakki aiheutti napakan kommentin, jonka mukaan virolaisnainen ei käytä rikkinäisiä vaatteita (KK; LB).

[1085] Masquelier 2005, 6.

Lopullinen puvustus muodostui kokonaisuudessaan vasta elokuvan leikkausvaiheessa, jossa se ei vaikuttanut editointipäätöksiin[1086]. Koska kuvatusta materiaalista leikattiin kolmannes pois[1087], lopulliseen elokuvaan tuli muutama puvustuksen jatkuvuusvirhe. Ne eivät kuitenkaan olleet niin selkeitä, että olisivat muuttaneet editointia.[1088] Siten elokuvan lopullinen, katsojien näkemä puvustus roolihahmojen ilmentäjänä ja tarinankertojana muodostui paljolti myös puvustuksesta riippumattomien elokuvallisten ratkaisujen perusteella.

Katsojat pitivät puvustusta joka tapauksessa yleisesti uskottavana ja aikakausien mukaisena, ja sen nähtiin tukevan elokuvan tarinaa sekä kertovan roolihahmojen elämästä, asemasta ja persoonasta. Vain kolme katsoja liitti varhaisemman aikakauden puvustukseen ajatuksia virolaisten pukeutumisen kauneudesta ja käsityötaidoista. Roolihahmojen ja -vaatteiden likaisuus liitettiin ennen kaikkea sota- ja neuvostoaikojen ankeuteen ja köyhyyteen ja roolihahmoista eniten nuoreen Aliideen. Naispuolisten pääroolihahmojen arvioitiin olleen vahvoja, uskottavia ja romaanin mukaisia roolihahmoja, jotka selvisivät kovista kokemuksistaan. Roolihahmoja esittäneet näyttelijät olivat roolihahmoihinsa sopivia ja selviytyivät roolityöstään pääosin hyvin[1089]. Elokuvan miehet olivat sen sijaan naisten varjoon jääneitä ja taustalla vaikuttaneita roolihahmoja. Tämä vaikutti todennäköisesti siihen, että myös miesten puvustuksia kuvattiin ja tulkittiin vähemmän kuin naispuolisten roolihahmojen.[1090]

6.3.3 Nuori Aliide

Ohjaajan mukaan nuoren Aliiden hahmoa luonnehti mahdoton rakkaus Hansiin sekä petollinen toiminta omaa perhettä ja Martinia kohtaan, mihin tämä turvautui selvitäkseen vaikeista sota- ja neuvostoajoista[1091]. Myös katsojat jakoivat melko pitkälti tämän näkemyksen[1092]. Nuorta Aliidea esittäneen näyttelijän mielestä roolihahmo oli mielenkiintoinen ja teoissaan ja toiminnassaan monitulkintainen. Saatuaan roolin näyttelijä luki *Puhdistus*-romaanin uudelleen kiinnittäen huomiota Aliiden "mielen maisema[a]", toimintaa ja olemusta koskeviin kuvauksiin. Tähän antoivat ajatuksia myös ohjaajan, pukusuunnittelijan ja muiden näyttelijöiden kanssa käydyt keskustelut, kohtausten harjoittelu ja ohjaajan ideakuvasto.[1093]

1086 AJ.

1087 Kaikkiaan kuvattua materiaalia oli 180 minuuttia, koeyleisön versio kesti 145 minuuttia ja lopullinen versio 125 minuuttia (AJ).

1088 AJ.

1089 Muutaman katsojan mielestä ahdistus, väkivalta ja dramaattisuus jyräsivät kuitenkin roolihahmojen ilmentämisen.

1090 E_YKY.

1091 AJ.

1092 E_YKY.

1093 LB. Nuoren Aliiden olemusta rakennettiin esim. eleiden ja kävelytavan avulla (LB).

Tarinan alussa Aliiden varsin laaja puvustus on tyttömäisempi ja vaaleampi ja hiukset pidemmät kuin myöhemmin[1094] (Kuva 24). Näillä muutoksilla, jotka alkavat Ingelin ja Hansin avioitumisen sekä neuvostoajan alkamisen myötä, ilmennettiin Aliiden muuttumista toiveikkaasta nuoresta tytöstä katkeroituvaksi, ahdistuvaksi ja piilottelevaksi naiseksi.[1095] Muutoksen jälkeen Aliidella on kulmikas lyhyt polkkatukka ja tämän vaatteet ovat pääosin jäykänoloisia, yksinkertaisia ja harmaita tai mustia mekkoja[1096] ja asusteita[1097] sekä pusero-hame-yhdistelmiä, joita Aliide käyttää avioitumisensa jälkeen[1098] (Kuva 25). Lisäksi Ingelin ja Hansin häissä Aliidella on punainen mekko, joka pyrki ilmentämään sitä, ettei Aliide hyväksynyt avioitumista ja koki jääneensä syrjään[1099].



Kuva 24. Aliide (LB) kohtaa Hansin ensimmäisen kerran. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 1.

Myös roolivaatteiden pienuuden ja huonon istuvuuden avulla pyrittiin korostamaan Aliiden jäykäksi ja huonoryhtiseksi muuttuvaa olemusta[1100]. Vaikka vaatteet

[1094] Liite 7; AV_nuoren Aliiden pukuluonnokset. Alussa näyttelijää myös ehostettiin nuoremman näköiseksi (RV).

[1095] AJ; AV; LB; RR. Lyhyt polkkatukka nähdään ensimmäisen kerran, kun Ingelin häiden jälkeen sisarusten vanhemmat viedään pois (Liite 6).

[1096] Samankaltaisten mekkojen välille luotiin eroa yksityiskohtien, kuten kaulusten, laskosten ja leikkausten, avulla (AV).

[1097] Esim. tiukasti päähän vedetty musta baskeri.

[1098] Liite 7.

[1099] AV; LB.

[1100] LB; AV.

eivät ole silmiinpistävän pieniä tai huonosti istuvia, ja osa pikemminkin isoja, ne auttoivat näyttelijää muuttamaan olemustaan ja ryhtiään halutun kaltaiseksi[1101]. Neuvostoaikana Aliide kaunistautuu vain kerran, pyrkiessään juhlamekkoon pukeutuneena ja huulet punattuina kiinnittämään turvakseen valitsemansa Martinin huomion itseensä[1102]. Myöhemmin Aliide pakkaa samaa mekkoa Tallinnan matkaa ja Hansia varten[1103], mikä perustunee romaanin ja näytelmän Aliiden toiveeseen, että kauniin olemuksen avulla häpeällisen menneisyyden voi jättää taakse ja tavoitella Hansin rakkautta[1104]. Sen sijaan romaanin Aliiden kasvitietous tai taikauskoisuus tulevat elokuvassa suhteellisen vähän esiin, vain muutamassa sellaisessa kohtauksessa, jossa niillä on tarinankerronnallista merkitystä[1105].



Kuva 25. Ingel (KK) ja Aliide (LB) vakuuttavat metsäveljille, etteivät tiedä, missä Hans on. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 2.

Vaikka osa katsojista mainitsi Aliiden muuttumisen tarinan myötä, muutos pukeutumisessa jäi vähemmälle huomiolle ja sitä oli tulkittu hieman eri tavoin. Osa näki, että puvustus muuttui tarinan ja Aliiden sisäisen muuttumisen myötä tyttömäisestä

[1101] AV; LB.
[1102] Liite 7.
[1103] Liite 7.
[1104] Liitteet 3–4.
[1105] Liite 6.

karuksi, likaiseksi ja tummaksi. Muutama katsoja sen sijaan ajatteli sen muuttuneen paremmaksi tai aatteen mukaiseksi avioliiton ja sen tuoman aseman myötä.[1106]

Aliiden yksinkertaiseen puvustukseen ja polkkatukkaan kietoutui myös tavoite rikkoa näyttelijän kauneutta ja tehdä Aliidesta epäviehättävä, arkinen ja epänaisellinen nainen, joka tunsi huonommuutta verratessaan itseään taitavaan, kauniiseen ja ihailtuun Ingeliin[1107]. Tämä käy elokuvan alussa ilmi myös sanallisesti, kun Aliide toteaa, ettei ole mielestään nätti, minkä ajatuksen Ingel kuitenkin torjuu[1108]. Ohjaajan mukaan Aliiden ulkomuoto ja olemus voidaan nähdä välillisenä syynä tämän petolliseen toimintaan, vaikka ihmisten ulkonäön ja näiden hyvyyden tai pahuuden välillä ei tosiasiallisesti ole yhteyttä[1109]. Se, että näyttelijä, josta "ei millään tavalla saa tehtyy rumaa", muuntautui arkisemmaksi ja epänaisellisemmaksi naiseksi kuin Ingel, oli sekä puvustuksen ja maskeerauksen että näyttelijäntyön ansiota[1110]. Toisaalta elokuvan mainosjulisteessa Aliide on tämän ulkomuotoon ja olemukseen liitettyjen tavoitteiden vastaisesti esitetty kauniin hehkeänä[1111]. Myös kahden oopperan solistin mukaan elokuvan nuorta Aliidea esittänyt näyttelijä oli liian kaunis rooliin tai valittu ulkonäöllisesti romaania vastaan[1112]. Vain muutama katsoja kommentoi ristiriitaisesti Aliiden ulkonäköä[1113]. Yksinkertaisten rooliasujen ja polkkatukan nähtiin sen sijaan korostaneen Aliiden eroa kauniiseen ja naiselliseen Ingeliin sekä kertoneen tämän vahvuudesta, pärjäämisestä ja käytännöllisyydestä[1114].

Aliiden puvustus osallistui myös kunnantalon väkivaltaisten kuulusteluiden[1115] tapahtumien ilmentämiseen. Kuulusteluissa Aliide on pukeutunut harmaaseen tai mustaan asuun[1116] (Kuva 26). Toisen kuulustelukerran aikana Aliide raiskataan,

---

1106 E_YKY.

1107 AV; TK; RV. Sisarusten välistä eroa toi esiin myös Hansin suhtautuminen. Esim. tavatessaan Ingelin ja Aliiden ensimmäisen kerran Hans näkee vain Ingelin. (TK)

1108 Liite 6.

1109 AJ.

1110 AV; RV. Sitaatti AV.

1111 ks. Oksanen 2018d.

1112 HJ; MJ.

1113 Aliiden ulkomuotoon liittyneitä arvioita: "vaatimaton; hieman miesmäinen; oli tehty ruma; koki olevansa siskoaan rumempi; tuhkimo; tyypillisen virolaisnaisen näköinen; kaunis" (E_YKY).

1114 E_YKY.

1115 Ensimmäinen kuulustelu ei sisällä fyysistä väkivaltaa, toisen kuulustelun aikana Aliide raiskataan ja kolmannen aikana hän joutuu tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle (Liite 6). Ohjaajan mukaan Martin toimii viimeisessä kuulustelussa Aliiden suojakilpenä siten, ettei tämä itse joudu väkivallan kohteeksi mutta joutuu kuitenkin itse tekemään väkivaltaa (AJ).

1116 Liite 7.

ja vaikka kohtausta oli läpikäyty koekuvauksissa ja siitä oli tehty kuvasuunnitelmat, se oli vaikea varsinkin raiskaajia näytelleille näyttelijöille[1117]. Kohtauksen tekeminen sai myös aikaan reaktion, joka oli suomalaisille yllättävä. Kuvausten jälkeen elokuvassa mukana ollut vanha virolaismies oli ollut vakuuttunut siitä, että elokuvan valmistuttua sen tekemiseen osallistuneet joutuisivat Siperiaan.[1118]



Kuva 26. Aliide (LB) Miliisin (TS) kuulusteltavana ensimmäisessä kuulustelussa. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 3.

Puvustuksen kannalta raiskauskohtaus tarkoitti sen määrittelyä, kuinka paljon ja minkälaisia roolivaatteita ja maskeerausta tarvittiin kohtauksen tapahtumista kertomiseksi[1119]. Kohtauksen aikana nähtävien veristen ja repeytyneiden vaatteiden lisäksi Aliiden paljasjalkainen olemus ja suuri säkkimäinen takki, joka päällä tämä laahustaa kuulustelun jälkeen kotiin, konkretisoivat tämän kärsimystä. *Puhdistus*-romaanin kuvauksen mukaisesti Aliide myös luettelee kotimatkan aikana erilaisia sukkia, mutta ei kuitenkaan kohtaa Ingeliä paljasjalkaisena, mikä romaanissa teki raiskauksen tuottaman kärsimyksen ja häpeän todeksi ja näkyväksi.[1120] Kotiin päästyään Aliide kylpee ja vaatii Ingeliä polttamaan kuulusteluissa tärveltyneet vaatteensa, mikä myös perustui romaanin tapahtumiin[1121]. Muutama katsoja mainitsi paljaiden jalkojen, roikkuvan takin ja sukkien hokemisen ilmentäneen häväistyn Aliiden tilannetta, mutta peseytyminen ja vaatteiden poltto jäivät lähes huomiotta[1122].

Kuulusteluita johtaneen Miliisin roolihahmossa pyrittiin korostamaan sitä, miten tämän oma alisteinen asema hierarkkisessa neuvostojärjestelmässä loi tarpeen

[1117] AJ; AV; LB.
[1118] AV; LB.
[1119] AV. Maskeerauksessa Aliidelle lisättiin verta, haavoja, mustelmia ja hikeä (LB; RV).
[1120] Liitteet 6 ja 7.
[1121] Liitteet 4, 6 ja 7.
[1122] E_YKY.

turvautua väkivaltaan kuulusteluissa[1123]. Miliisin suhdetta työhönsä sekä jopa tämän tietynlaista inhimillisyyttä pyrittiin ilmentämään pyöreiden silmälasien sekä univormun − kantajansa asemaan liittyvistä oikeuksista, velvollisuuksista ja rajoituksista kertovan asun − ajoittaisen huolimattoman käytön avulla[1124]. Ollessaan Aliiden ja Ingelin kotona näiden vanhempien viennin jälkeen sekä kutsuessaan Aliidea kolmanteen kuulusteluun Miliisillä ei ole koppalakkia ja tämän univormu on auki[1125]. Tämä oli ilmeisesti realistisuudesta irrottautuva keino[1126] kertoa Miliisin roolista neuvostojärjestelmässä. Ohjaaja kuitenkin arveli, että Miliisi apureineen[1127] sekä muut kuulusteluihin osallistuneet miehet nähtiin tekojensa vuoksi yksinomaan sadisteina[1128], mikä oli oikea arvio. Katsojien mielestä miliisit olivat puoluekoneiston sadistisia vallankäyttäjiä tai käskyläisiä, eikä Miliisin pukeutumista oltu tulkittu ohjaajan tavoittelemalla tavalla[1129]. Voikin olla, että univormu on asuna ja puvustuksena niin vakaa, ettei se juuri tuota edellä mainittujen asioiden lisäksi muita merkityksiä. Tämä näkyi ehkä myös näytelmän Aliiden univormussa, joka ilmensi näyttelijälle ja pukusuunnittelijalle monia asioita, mutta joka saatettiin tulkita vain viittauksena Aliiden yhteiskunnalliseen toimintaan ja asemaan.

6.3.4 Vanha Aliide

Vanhaa Aliidea esittänyt näyttelijä oli lopulta ottanut sinnikkäästi tarjotun roolin vastaan, vaikka oli jo ajatellut lopettaneensa näyttelemisen. Läheiseksi koetusta roolista tuli lopulta hieno kokemus sekä katsojien arvostama roolityö.[1130] Näyttelijälle Aliide oli traaginen ja "pahaa ympärilleen tuottanut" ihminen, joka lopulta tajuaa pahat tekonsa ja johon tuli hyvyyttä lopun sovituksen myötä. Koska rooli oli pieni, Aliiden menneisyyden käsittely ja syyllisyyden ilmentäminen ei ollut kuitenkaan aina helppoa.[1131] Katsojat jakoivat pitkälti näyttelijän näkemyksen Aliidesta, mutta toivat esiin myös tämän omat kovat kokemukset[1132].

Nuoren Aliiden kuvaukset olivat pääosin ennen vanhan Aliiden kuvauksia, ja oli sovittu, että nuorta Aliidea esittänyt näyttelijä rakentaa roolihahmoa itsenäisesti, minkä jälkeen vanhaa Aliide rakentuu jo luodun Aliiden ja tämän eleiden,

[1123] AJ. Miliisillä ei ollut elokuvassa erisnimeä (Suomen kansallisfilmografia 2016).
[1124] RV; AV; AJ; liite 14. Univormun luonteesta, ks. esim. Brach 2012, 51.
[1125] Liite 14.
[1126] Neuvostounivormujen huolimaton tai epäsotilaallinen pukeminen ei ollut sallittua, mutta pukeutumista ei voitu kaikissa olosuhteissa valvoa (Parviainen 2017).
[1127] Apulaismiliisit olivat pukeutuneita kasakka-asua muistuttavaan ja ilmeisesti todenkaltaiseen virka-asuun (AV; Liite 14).
[1128] AJ.
[1129] E_YKY.
[1130] LT. Vanhan ja nuoren Aliiden näyttelijäsuorituksia pidettiin onnistuneina (E_YKY).
[1131] LT.
[1132] E_YKY.

asentojen ja toiminnan pohjalta[1133]. Nuoren ja vanhan Aliiden välille luotiin jatkumoa myös puvustuksen avulla. Esimerkiksi viimeisessä kuvassaan nuori Aliide istuu keinutuolissa ase sylissä ja harmaaseen mekkoon pukeutuneena ja samoin tekee seuraavassa kuvassa myös vanha Aliide[1134] (Kuva 27). Lisäksi seksuaalisen väkivallan pitkäaikainen vaikutus Aliideen tulee esiin, kun Zaran tulon myötä vanha Aliide muistaa tuskaisesti omat väkivaltakokemuksensa. Vanhan Aliiden puvustus ei kuitenkaan suoraan osallistu näiden muistojen vaikutusten ilmentämiseen.



Kuva 27. Zaran tausta on selvinnyt vanhalle Aliidelle (LT). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 4.

Vanhan Aliiden puvustuksen esikuvana toimi ohjaajan Virossa tapaama vanha nainen – "mä tapasin –– mielestäni sen Aliiden"[1135]. Puvustus koostui nuoren Aliiden mekkoja muistuttavasta mekosta, tikkitakista, katsojien huomioimista verkkareista[1136] sekä paidoista, neuleista ja saappaista, joiden tumma värimaailma oli samanlainen kuin nuorella Aliidella[1137] (Kuva 28). Puvustus oli tutunomaisuudessaan luonteva ja uskottava vanhalle Aliidelle[1138], mutta koska näyttelijä koki Aliiden roolin itselleen hyvin läheiseksi, puvustuksella ei todennäköisesti ollut suurta merkitystä roolityössä ja roolihahmon ilmentämisessä[1139].

1133 LT; LB; RR. Muutama katsoja mainitsi Aliidea esittäneiden näyttelijöiden muodostaneen hyvän ja yhdenmukaisen parin (E_YKY).

1134 Liitteet 7 ja 8.

1135 Vanhuksella oli päällään vanhat verkkarit, vanhoja villapaitoja, saappaat ja lippis huivin päällä. (AV; AJ) Sitaatti AJ.

1136 Aliiden vaatteista katsojat olivat eniten huomioineet tämän verkkarit (E_YKY).

1137 AV; liite 8; AV_vanhan Aliiden pukuluonnokset.

1138 Näyttelijä käyttää samanlaisia vaatteita kesäpaikassaan. Lisäksi yksi vanhan Aliiden villatakeista oli näyttelijän oma. (LT)

1139 LT. Puvustuksen ulkonäkö voi olla näyttelijälle toissijaista, jos hän on omaksunut roolihahmonsa sisäisen maailman (Matinaro 2014, 75).



Kuva 28. Aliide (LT) kohtaa pihalleen tulleen nuoren naisen, Zaran (AP). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 5.

Aliidelle toteutettu pitkä harmaa tukka kertoi, ettei tämä kiinnittänyt huomiota itseensä ja ulkomuotoonsa. Lisäksi näyttelijää vanhennettiin maskeerauksella, tälle teetettiin romaanissa mainittu kultahammas ja ihokarvojen annettiin näkyä.[1140] Katsojille vanhan Aliiden hiukset ja kasvot sekä synkän käytännölliset vaatteet kertoivat tämän elämän kovuudesta, köyhyydestä ja yksinäisyydestä[1141]. Sen sijaan Aliidelle ei tullut kaavailtuja ja romaanissa mainittuja korvakoruja, jotka ohjaajan mukaan olisivat kertoneet Aliiden yksinäisyydestä ja vierailijoiden kaipuusta[1142]. Korujen poisjäänti harmitti näyttelijää jälkikäteen. Ne olisivat voineet luoda Aliideen hyvää ristiriitaa ja herättää miettimään korujen historiaa sekä tuoneet esiin virolaisnaisten kauneudesta kertoneen piirteen.[1143] Romaanin Aliide oli saanut korvakorut Martinilta ja ilmeisesti ne olivat alun perin kuuluneet karkotetulle virolaisnaiselle[1144].

Viimeisissä kohtauksissaan vanha Aliide on pukeutunut mustaan paitaan ja hameeseen. Idea asusta syntyi kuvauksissa ja sen innoittajana oli roolihahmoa esittäneen näyttelijän ehdotus, jonka mukaan Aliide valmistautuisi Lavrentin ja Pasan

[1140] RV; LT. Ohjaaja oli alun perin halunnut myös vanhalle Aliidelle polkkatukan, mutta muutti näkemystään maskeeraussuunnittelijan ja vanhaa Aliidea esittäneen näyttelijän näkemysten ja ideoiden perusteella (RV).

[1141] E_YKY.

[1142] AJ. Näyttelijällä ei ollut korvakorureikiä korvissa eikä hän halunnut ottaa niitä (LT).

[1143] LT. Näyttelijän mielestä virolaiset ovat kauniisti pukeutuvia ja kauniita ihmisiä (LT).

[1144] Oksanen 2007, 196, 337. Myös *Puhdistus*-romaanin alussa oleva Paul-Eerik Rummon runon säe "seinillä on korvat ja korvissa kauniit korvarenkaat" (Oksanen 2008a) viitannee tähän näkemykseen.

ampumiseen ja kuolemaansa letittämällä itselleen lettikruunun.[1145] Valmistautumisrituaali siisteine mustine asuineen ja kampauksen laittoineen pyrki korostamaan ohjaajalle tärkeää sovitusta sekä toi roolihahmoon toivottavaa ristiriitaa[1146]. Ohjaajan mukaan puvustuksen ja kampauksen muuttuminen myös osoitti, miten vahvasti puvustus ja maskeeraus voivat osallistua tarinankerrontaan, sekä sen, ettei kaikkia elokuvan yksityiskohtia voi suunnitella etukäteen[1147]. Vain muutama katsoja mainitsi viimeisen asun ja kampauksen teon olleen valmistautumista menneisyyden sovitukseen[1148], mihin on voinut vaikuttaa myös kohtauksen kerronnan nopeus. Kaiken kaikkiaan Aliiden puvustus ja olemus muutoksineen tuki elokuvan keskeisiä teemoja, joita olivat Aliiden onneton rakkaus Hansiin ja siihen kietoutuva kyky elää tekojensa kanssa (tummenevat ja kulmikkaat mekot ja Ingeliä epäviehättävämpi olemus) sekä pahojen tekojen sovitus (musta asu ja juhlakampaus).

6.3.5 Ingel

Ingeliä esittäneen näyttelijän mukaan Ingel oli huolehtiva ja ymmärtäväinen mutta myös ärsyttävänkin täydellinen nainen, joka "piti huolen −− miehestä ja kodista ja siskosta ja kauneudestaan"[1149]. Ingel myös nähdään elokuvassa paljolti alemmuudentuntoisen Aliiden silmin ja tuetaan tämän mielikuvaa Ingelistä taitavana, kauniina ja onnellisena naisena[1150]. Ingelin maatalon emännän ylivertainen taitavuus tai isänmaallisuus, joita ominaisuuksia romaani tuo vahvasti esiin, tulevat elokuvassa kuitenkin ilmi vain vähän[1151], mikä voi osittain johtua Ingelin roolin ja tarinan pienuudesta. Sen sijaan Ingelin naisellisuutta, kauneutta, ryhdikkyyttä sekä eroa huonoryhtiseen ja laatikkomaiseen Aliideen pyrittiin korostamaan kauniin puvustuksen ja kampausten avulla[1152]. Puvustukselle oli tunnusomaista vaaleat kukalliset tai pitsikoristeiset mekot tai paidat yhdistettynä vaaleaan korkeavyötäröiseen hameeseen (Kuva 25). Myös muut roolivaatteet olivat pääosin vaaleansävyisiä.[1153] Roolivaatteet olivat myös hyvin istuvia ja pyrkivät korostamaan naisellista ja siroa vartaloa, ja niiden käytöstä tulikin näyttelijälle "naisellinen olo"[1154]. Roolivaatteet myös pysyivät kauniina ja jopa liioitellun hienoina myös

[1145] AV; AJ.
[1146] LT; AJ.
[1147] AJ.
[1148] E_YKY.
[1149] KK.
[1150] RR.
[1151] Liite 6.
[1152] AV; LB; KK; AJ; AV_Ingelin pukuluonnokset.
[1153] Liite 9. Puseroiden pystykaulukset, korkealle nouseva tyköistuva hame sekä hame ja pusero -yhdistelmät luovat myös mielikuvaa 1900-luvun alun pukeutumisesta (ks. esim. Mulvey 2007, 11–15).
[1154] AV; KK. Sitaatti KK.

vaikeina sota- ja neuvostoajan vuosina[1155]. Maskeerauksen avulla pyrittiin kuitenkin ilmentämään pelkojen, huolten ja katkeruuden lisääntymistä myös Ingelin elämässä[1156]. Toisaalta Hansin silmissä Ingel säilyttää aina enkelimäisen kauneutensa ja Hansin rakkauden[1157].

Katsojat jakoivat pitkälti tekijöiden näkemyksen Ingelistä. Ingelin sivuroolihahmo oli ennen kaikkea hyvä, pehmeä ja sinisilmäinen sekä kaunis ja rakastava vaimo ja äiti, mitä korostivat tämän kauniit vaatteet ja kampaukset. Vain muutama katsoja näki Ingelin myös maalleen uskollisena virolaisnaisena.[1158]

6.3.6 Zara

Puvustus kietoutui kiinteästi Zaran tarinaan, jossa vladivostokilaistyttö muuttuu kovia kokevaksi ja kovia tekoja tekeväksi ihmiskaupan uhriksi ja lopulta perheensä menneisyyden selvittäneeksi ja vapauteen päässeeksi nuoreksi naiseksi[1159]. Puvustuksen avulla haluttiin korostaa muutoksia, joita Zaran olemuksessa tapahtuu tämän joutuessa prostituoiduksi sekä vapautuessa siitä[1160]. Länteen matkaavan Zaran olemuksen arkisuutta ja tavallisuutta pyrittiin korostamaan ison villapaidan, vaaleiden farkkujen, lenkkaritossujen ja hiusdonitsikampauksen avulla[1161].

Zaran prostituutiopuvustuksessa tavoitteena oli irtaantua kliseisestä prostituutiokuvastosta[1162], jota elokuvan muiden prostituoitujen olemukset edustivat, ja rakentaa Zarasta trendikäs ja kivan ja "rokimman" näköinen. Tämä toteutui ennen kaikkea Zaran keskeisimmän asun, lyhyiden farkkusortsien, David Bowie -paidan, lyhyen nahkatakin, tennarien ja Zaran lapsenomaisuutta korostaneiden pinkkien nilkkasukkien sekä pitkien korvakorujen kautta (Kuva 28).[1163] Toisaalta Zara nähdään myös pukeutuneena perinteiseen ja myös näytelmän ja oopperan Zarojen prostituoidun asua muistuttavaan asuun: nopeatempoisessa kohtauksessa Zara houkuttelee asiakkaita yllään minihame, lyhyt punainen tekokarvatakki ja korkokengät sekä voimakas meikki[1164]. Kohtauksen sijoittuminen tienvarteen, jossa Zara seisoo elokuvan muiden prostituoitujen kanssa, kertoi myös selvästi prostituutiosta.

[1155] Liite 9.

[1156] Maskeeraus ja kampaukset pyrkivät muuttamaan Ingeliä kuluneen ja kalpean näköiseksi (RV; KK).

[1157] AV.

[1158] E_YKY.

[1159] Liite 6. Myös useimmille katsojille Zaran tarina näyttäytyi tämän kaltaisena (E_YKY).

[1160] AV; liite 10; AV_Zaran pukuluonnokset.

[1161] AV; RV.

[1162] Mm. minihameen ajatellaan olevan prostituoidun perusvaate (AV). Romaanin Zaralla on prostituoituna paljastava asu, korkokengät, värjätty tukka ja voimakas meikki (Liite 4).

[1163] AV; liite 10. Zaran keskeisin asu perustui aikakauslehtien muotikuviin, pukusuunnittelijan 1990-luvun vaatemieltymyksiin sekä ohjaajan ideoihin (AV).

[1164] Liitteet 6 ja10.

Zaran tukka muuttuu prostituution myötä lyhyemmäksi ja pinkiksi, minkä lisäksi näyttelijälle maskeerattiin pahoinpitelyn jälkiä[1165]. Tukan värimuutos perustui ohjaajan tietoon, jonka mukaan sutenöörit värjäävät prostituoitujen hiuksia punaisiksi tehdäkseen heistä houkuttelevampia. Koska elokuvassa värjäys oli epäonnistunut, punaiseksi tarkoitettu tukka oli jäänyt pinkiksi.[1166] Lisäksi Zara käyttää prostituoituna sekä sen jälkeen kaksia pikkuhousuja päällekkäin[1167]. Tämä rinnastaa Zaran romaanin Aliideen, joka ryhtyi käyttämään kaksia alushousuja raiskauksensa jälkeen[1168]. Kaksoishousut haluttiin näyttää mutta ei erityisesti osoittaa katsojille[1169]. Prostituoituna Zaran olemuksessa yhdistyi siten puvustus, joka pyrki olemaan visuaalisesti mielenkiintoinen ja kliseitä välttävä mutta joka yhdessä maskeerauksen kanssa kertoi myös siitä, miten Zara oli alistettu muiden hyväksikäytettäväksi.

Aliiden luona Zara luopuu kylvyn jälkeen prostituoidun vaatteista, jotka polttaa, sekä leikkaa tukkansa pois. Lisäksi Zara pukeutuu Aliiden antamiin vaatteisiin, paitaan, villasukkiin ja verkkarihousuihin, joita ei näytelmän ja romaanin Zaran tavoin kuitenkaan vaadi itselleen.[1170] Vaihtoasu yhdessä kynityn tukan kanssa korosti pukusuunnittelijan mukaan Zaran rikkinäisyyttä[1171]. Lisäksi Zara saa Aliidelta myöhemmin paitapuseron ja villatakin[1172]. Vapauduttuaan prostituutiosta ja selvitettyään isovanhempiensa menneisyyden Zaraa odotti hyvä tulevaisuus, mitä ilmensi roolihahmon toiveikas olemus, ei niinkään tämän viimeinen asu[1173].

Katsojat kuvailivat Zaran olemusta ensisijaisesti prostituoituna. Olemuksessa oli keskeisintä paljastavat vaatteet, suttuisuus, meikki ja pinkit hiukset, joita ominaisuuksia yhdistettiin myös elokuvan muihin prostituoituihin. Vain yksi katsoja mainitsi kaksoispikkuhousut, mutta ei liittänyt niitä seksuaaliseen väkivaltaan. Muutama katsoja mainitsi vaihtovaatteiden ja tukan leikkuun olleen prostituutiosta irtaantumista, mutta kylpy ja vaatteiden poltto jäivät vähälle huomiolle.[1174]

[1165] RV; AJ. Myös romaanin kuvaama tapa harjoitella tatuointia prostituoiduilla oli alistamiskeino, jota suunniteltiin elokuvaan mutta joka kuitenkin jäi pois (RV).
[1166] AJ. *Puhdistus*-romaanissa Zaralla oli prostituoituna vaalennettu tukka (Liite 4).
[1167] Kahdet housut nähdään, kun Zara raiskataan, tappaa bordelliasiakkaan ja on Aliiden luona (Liite 10).
[1168] Liite 4.
[1169] RR.
[1170] AJ; liite 10.
[1171] AV.
[1172] Liite 10.
[1173] AV.
[1174] E_YKY.

6.3.7 Martin

Ohjaaja työsti romaanin roolihahmoista eniten Martinia, josta haluttiin rakentaa Aliidea rakastava, sympaattinen, hyvä ja jopa katsojan moraalina toimiva roolihahmo[1175] (Kuva 29). Aliiden ja Martinin elämän ja suhteen traagisuutta korosti se, että Aliide tarvitsi ja käytti hyväkseen miestä, jota ei rakastanut ja jonka koki vastenmieliseksi mutta joka rakasti ja halusi suojella häntä[1176]. Martinia esittänyt näyttelijä pyrittiinkin romaanin kuvauksiin perustuen muuttamaan vastenmielisen oloiseksi, minkä vuoksi Aliiden oli vaikea olla tämän lähellä[1177]. Lisäksi näyttelijä lihotti itseään roolia varten, minkä tavoitteena oli luoda tälle epätyypillinen roolihahmo sekä luoda vastakohtapari Hansille. Lihomisen tuottama raskas olo oli myös osa roolihahmon rakentumista ja "laskeutumista" elokuvaan.[1178] Ilmeisesti maskeeraus ja lihominen eivät tuottaneet vetovoimaiseksi koetun näyttelijän kohdalla toivottua tulosta ainakaan kaikkien katsojien mielestä, sillä eräs katsoja ihmetteli, "miksi Aliide haikaili enää Franzénia, kun Korpelakin oli hollilla"[1179].

Martin oli kuitenkin myös kiihkomielinen kommunisti suurine suunnitelmineen ja luuloineen, mitä korostettiin puvustuksen ja kuvauksen keinoin[1180]. Raskas, ryhdikäs ja uhkaava työnahkatakki punatähtineen oli Martinin keskeinen vallan merkki, joka ilmensi näyttelijän mielestä hyvin kiihkeää aatteen miestä ja toi uskottavuutta roolihahmoon[1181]. Toisaalta Martinin pehmeys ja rakkaus Aliidea kohtaan loi nahkatakin ja roolihahmon välille myös toivottua ristiriita. Näyttelijä haluaakin pahoille roolihahmoilleen yleensä "varsin lempeitä vaatteita", joita vastaan on hyvä näytellä.[1182] Martinin toimeliaisuus ja rehvakkuus kuitenkin taittuvat vähitellen petokseen perustuvassa ja urakehityksen estävässä avioliitossa, ja Martin jättää Aliiden tajuttuaan, ettei tämä rakasta häntä[1183].

[1175] AJ. Esim. kun Aliide haluaa karkottaa Ingelin, Martin varmistaa, että tämä ymmärtää, mitä on tekemässä (AJ).

[1176] AJ; TK.

[1177] TK; AV; RV. Maskeerauksen keinoja: epäsiisti parransänki, huonosti leikattu tukka, rokonarvet, rasvainen ja likainen iho ja tukka, hiki, viiksien ruoan tähteet (TK; RV).

[1178] Lihavuutta korostettiin myös useilla vaatekerroksilla, mikä edesauttoi hikoilua. (TK)

[1179] E_YKY: katsoja 14_2. Muutaman katsojan mukaan myös roolihahmoja esittäneiden näyttelijöiden tuttuus vaikutti katsojakokemukseen tai näkemykseen roolihahmosta (E_YKY).

[1180] AJ; RR; TK; liite12; AV_Martinin pukuluonnokset. Esim. kokouskohtauksessa kiihkeää puhetta pitävää Martinia kuvataan alaviistosta (RR).

[1181] TK. Nahkatakki on usein ollut näyttelijälle ilmaisua tukeva ja määrittävä vaate (TK). Muu puvustus koostui takeista, pussihousuista, paidoista, neuleista, lakeista ja saappaista (AV; TK).

[1182] TK.

[1183] AJ; TK. Lähtö tarkoitti Aliiden pelastumista: vaikka Martin epäili Hansin kuolemaa ja Aliiden osuutta siinä, hän ei toiminut Aliidea vastaan vaan suojeli tätä lähtemällä (TK).



Kuva 29. Martin (TK) kehuu Aliidea (LB) avioparin kotona Ingelin karkotuttamisen jälkeen. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 6.

Roolihahmon kaksijakoisuus ilmeni myös katsojien vastauksissa. Martin oli ulkonaisesti karski kansankiihottaja ja kommunisti, jota puvustus nahkatakkeineen ja saappaineen ilmensi, mutta pohjimmiltaan hyvä ja Aliidea rakastava mies, joka oli hairahtanut aatteellisesti väärälle puolelle[1184]. Näyttää siten siltä, että vaikka Martinin puvustus korosti tämän karskiutta ja vääräksi koettua ideologiaa, se ei estänyt katsojia näkemästä roolihahmossa myös inhimillisyyttä ja hyvyyttä. Elokuvan Miliisin kohdalla sen sijaan puvustuksen käyttö ei pehmentänyt roolihahmoa. Miesten väliseen tulkintaeroon saattoi vaikuttaa myös se, että Martinin mahdollinen osallisuus kunnantalon väkivaltaisuuksiin ei tule elokuvassa esiin tai se jää epäselväksi (kuten näytelmässä ja romaanissa).

6.3.8 Hans

Hansia esittäneellä näyttelijällä oli ollut mielenkiintoinen lähtökohta roolin tekemiseen, sillä hän oli vastikään esittänyt Martinia *Puhdistus*-näytelmän esityksissä New Yorkissa. Näyttelijä sai siten perehtyä *Puhdistuksen* maailmaan kahden vastakkaisen roolihahmon esittämisen kautta.[1185] Vaikka rooli oli pieni, näyttelijä pyrki rakentamaan Hansista peräänantamattoman ja perhettään rakastavan miehen, jolla on "haaveet tulevasta" mutta joka perheen menettämisen ja vuosien piilottelun myötä luhistuu henkisesti ja fyysisesti[1186]. Koska Hans oli myös Aliiden elämään ja valintoihin keskeisesti vaikuttanut ihminen, elokuvan alussa Hans nähdään rakastuneen ja mustasukkaisen Aliiden silmin ja haavekuvana[1187] (Kuva 30).

[1184] E_YKY.

[1185] *Puhdistus*-näytelmää esitettiin New Yorkin La Mama-teatterissa (PF).

[1186] PF.

[1187] PF; RR.



Kuva 30. Hans (PF) kohtaa ensi kerran Ingelin ja Aliiden mutta huomaa vain Ingelin. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012, kohtauskuva 7.

Tällainen roolihahmon täyden kaaren esittäminen oli mielenkiintoinen mutta fyysisesti ja henkisesti rankka tehtävä, joka vaati nopeaa ja ankaraa laihduttamista Hansin piilotteluvuosia koskevia kuvauksia varten. Näyttelijä oli valmis käymään läpi rankan valmistautumis- ja kuvausvaiheen, sillä elokuvaan sopii se, että "ihmiset tekee asioita oikeesti ja niin pitkälle kun pystyy".[1188]

Hansin muuttumista sekä laihuutta ja kurjuutta korostettiin myös maskeerauksen[1189] ja puvustuksen avulla[1190]. Ne toimivat näyttelijälle myös "klaffina" kurjistuvan roolihahmon esittämisessä ja ilmentämisessä: arvet, makuuhaavat ja vaatteiden likaisuus pistivät selvittämään, miksi ja mistä ne olivat tulleet ja mitä ne tarkoittivat roolihenkilölle[1191]. Tähän voi liittyä myös se, että elokuva- ja näyttämöpuvustukset eroavat toisistaan sen suhteen, miten konkreettisesti ja todellisesti

[1188] PF.

[1189] Esim. arvet, lika, pitkät kynnet ja makuuhaavat. Elokuvan lopussa tapahtuvan haavoittumisen osoittamiseksi näyttelijällä oli verta pumppaava erikoistehoste. (RV; PF)

[1190] Liite 11; AV_Hansin pukuluonnokset. Hansin vaatteista oli versioita, jotka kertoivat piilopaikan olosuhteista tai jotka likaantuivat kohtauksen aikana (AV).

[1191] Elokuvapuvustuksessa on tärkeintä, että se tekee todeksi roolihenkilön tilanteen ja sen, miten siihen on tultu. (PF)

esiintyjä kokee roolivaatteet yllään[1192]. Konkreettisen ja selvästi näytetyn kurjistumisen osalta elokuvan Hans erosi myös selvästi näytelmän ja oopperan Hanseista, jotka eivät muutu ulkoisesti tarinan ja piilottelun vuosien edetessä. Muuten elokuvan Hansin talonpoikainen ja pehmeänoloinen puvustus[1193] edusti samaa maanläheistä värimaailmaa kuin Ingelin puvustus ja pyrki korostamaan Hansin pehmeyttä ja kiltteyttä[1194].

Myös Hansin kuolemaan liittyi puvustuksen hyödyntämistä, joka kuitenkin näytetään vain osittain ja nopeasti. Vaikka Hans oli toiminnallaan pettänyt suuria uhrauksia tehneen Aliiden ja romuttanut tämän unelman yhteisestä tulevaisuudesta, Aliide pesee loukkaantuneen Hansin haavat, pukee puhtaan paidan ja kampaa tukan ennen kuolettavan juoman antamista[1195].

Katsojille Hans oli ennen kaikkea kunnollinen ja rakastava aviomies ja isä ja vähemmässä määrin oikeamielinen ja isänmaallinen virolainen. Osalle katsojista Hans jäi kuitenkin etäiseksi ja epäselväksi. Puvustus liitettiin pääasiassa Hansin piilotteluun, ja rähjääntyvät roolivaatteet yhdessä ruumiillisen kurjistumisen kanssa ilmensivät Hansin romahdusta.[1196]

6.3.9 Lavrenti ja Pasa

Pasa ja Lavrenti olivat tyylillisesti suhteellisen helppoja roolihahmoja. Puvustuksen haasteena oli kuitenkin kyetä kertomaan roolihahmojen rikollisuudesta ja pahuudesta ilman, että niistä rakentui liian selkeitä, yleisiä ja persoonattomia.[1197]

Molempien roolihahmojen puvustus oli tummasävyinen, mikä on ohjaajan ja pukusuunnittelijan mukaan yleinen tapa osoittaa tarinan pahikset[1198]. Värimaailmansa osalta miesten puvustus rinnastuu myös *Puhdistus*-oopperan Lavrentin ja Pasan puvustukseen. Kovan ja väkivaltaisen Pasan puvustus verkkareineen ja pilottitakkeineen oli kuitenkin rennompi ja nuorekkaampi kuin rauhallisemman oloisen Lavrentin puvustus nahkatakkeineen ja paitapuseroineen[1199]. Koska miesten, ja erityisesti Lavrentin, roolit olivat pienet, roolihahmot jäivät yksioikoisemmiksi ja historiattomammiksi kuin näytelmässä ja romaanissa[1200].

[1192] Esim. näyttelijän käyttämän vaatteen kastuminen tai sen aiheuttama kuumuus tai kylmyys koetaan elokuvassa yleensä todellisemmin kuin näyttämöllä (PF). Teatterissa esiintyjän ja rooliasun välinen suhde on pitempi ja harjoitusaika erilainen, ja oikean roolivaatteen löytyminen voi olla tärkeämpää kuin elokuvassa (TK).

[1193] Puvustus koostui housuista, paidoista, neuleista, liiveistä ja ulkotakista sekä hautausmaakohtauksen pyhävaatteista ja hääkohtauksen mustasta puvusta (Liite 11; AV).

[1194] AV.

[1195] PF; liite 6. Pesua ja paidan pukemista ei näytetä ja uusi paita nähdään vain nopeasti.

[1196] E_YKY.

[1197] AV; RR.

[1198] AJ; AV.

[1199] AV; liite 13; AV_Pasan pukuluonnos; AV_Lavrentin pukuluonnos.

[1200] Esim. Lavrentin KGB-ura tai Pasan tulevaisuuden haaveet ja ylpeys venäläisyydestä eivät ilmene elokuvassa.

Kuvaajan mukaan elokuvan Pasan ja Lavrentin sekä näiden apureiden[1201] tummat puvustukset olivat faktoihin perustuvaa leikkiä ja muistuttivat pikkurikollisten pukeutumista 1990-luvun Virossa[1202]. Myös katsojien mielestä Pasa ja taustalle jäänyt Lavrenti olivat uskottavia mutta stereotyyppisiä pahiksia tyypillisine tummine asuineen, tatuointeineen ja koruineen[1203]. Se, että elokuvan roolihenkilöiden pahuus ja hyvyys tai muut ominaisuudet yhdistetään usein tietynlaiseen olemukseen ja puvustukseen, johtuu ohjaajan mukaan siitä, että elokuvan historian aikana niiden välille on syntynyt arkitodellisuudesta peräisin olevia tai fiktiossa luotuja yhteyksiä. Elokuvakatsojat ovat oppineet odottamaan tällaisia yhteyksiä ja niiden avulla voidaan siten helposti ja nopeasti ilmentää roolihenkilöitä.[1204] Myös *Puhdistus*-romaani oli ohjaajan mukaan mustavalkoinen sen suhteen, minkälaisia roolihahmot olivat ominaisuuksiltaan ja olemukseltaan, ja ohjaaja pyrki purkamaan näitä yhteyksiä ja roolihahmojen kliseemäisyyttä esimerkiksi Miliisin hahmossa[1205].

6.3.10 Haastateltujen näkemyksiä puvustuksen roolista vastaanotossa

Elokuvapuvustuksen vastaanottoon liittyen haastatellut hahmottelivat hyvän tai onnistuneen puvustuksen ja maskeerauksen kriteerejä, jotka muodostivat tietynlaisen jatkumon. Yhtäältä nähtiin, että hyvä puvustus tai maskeeraus ei kiinnitä katsojan huomiota tai se ei häiritse katsojan ja näyttelijän välistä yhteyttä[1206]. Toisaalta ajateltiin, että hyvä puvustus on oleellinen osa roolihenkilön ilmentämistä sekä saumaton osa elokuvan kokonaisuutta[1207]. Lisäksi katsojille halutaan usein kertoa roolihenkilöistä ja varsinkin ns. tyyppirooleista nopeasti ja selvästi puvustuksen ja sen värien avulla[1208]. Toisaalta roolihahmolla voi olla myös ristiriitaiselta vaikuttava roolivaate, joka herättää katsojissa kysymyksiä ja jota vastaan näyttelijä voi näytellä[1209]. Ristiriitainen roolivaate pyrkii siten kertomaan roolihahmosta ja tarinasta mielenkiintoisesti ja monitahoisesti.

[1201] Lavrentin ja Pasan apumiehet ovat myös pukeutuneet tummiin vaatteisin ja nahkatakkeihin (Liite 13).

[1202] RR.

[1203] E_YKY. Kun katsojat mainitsevat puvustuksen uskottavuudesta tai stereotyyppisyydestä, on välillä epäselvää, verrataanko puvustusta rikollisten pukeutumiseen arkitodellisuudessa vai fiktiossa.

[1204] AJ.

[1205] AJ.

[1206] AJ; AV; MS; RV. Huomaamattomaan maskeeraukseen liittyy varsinkin erikoistehosteiden (haavat, arvet) osalta vaatimus, ettei niitä ymmärretä maskeerauksena vaan ikään kuin todellisina asioina (MS; RV).

[1207] LT; AV; MS.

[1208] Usein vaaleat värit yhdistyvät hyviin ja tummat pahoihin roolihenkilöihin (AJ; AV).

[1209] LT; TK. Liian ilmeinen rooliasu ei ole mielenkiintoinen (LT).

Huono puvustus sen sijaan kiinnittää katsojan huomion ja häiritsee tahattomalla virheellisyydellään, tilanteeseen sopimattomalla koristeellisuudellaan tai viedessään huomiota pois teoksen muista elementeistä[1210]. Toisaalta varsinkin epookkipuvustus saa olla katsojan sekä pukusuunnittelijan ihailun kohde ja mielihyvän tuottaja[1211]. *Puhdistus*-elokuvan puvustus, joka nojautui toisen maailmansodan aikaiseen sekä 1990-luvun arkitodellisuuden pukeutumiseen, ei kuitenkaan voinut kiinnittää katsojien huomiota poikkeuksellisuudellaan tai komeudellaan. Lisäksi, koska toisen maailmansodan aikaa käsitteleviä elokuvia ja tv-sarjoja on paljon, aikakauden pukeutuminen on tullut monille katsojille tutuksi niiden puvustusten kautta. Myös 1990-luvun pukeutuminen on todennäköisesti tuttua monille 2010-luvun aikuiskatsojille.

Ohjaajan ja kuvaajan mukaan elokuvakatsojien enemmistö on ensisijaisesti kiinnostunut elokuvan näyttelijöistä ja tarinasta, ei niinkään sen visuaalisuudesta, puvustuksesta tai ohjauksesta[1212]. Myöskään elokuvakriitikot eivät usein kiinnitä huomiota puvustukseen. Toisaalta, kun he arvioivat näyttelijöitä, samalla arvioidaan välillisesti myös näyttelijäntyötä sekä koko elokuvaa tukevaa puvustusta tai maskeerausta.[1213]

[1210] LT.
[1211] AV.
[1212] AJ; RR.
[1213] AJ.

7 Suomalainen virolainen tarina

> "Aliide tajusi huutavansa, mutta ei enää välittänyt. Hän heitti pesuvadin lattiaan, paiskasi perään purkin Punaista Moskovaa, hajotti pinon Nõukogude Naisen kaava-arkkeja. Hän ei ompelisi niiden mukaan itselleen tallinnattaren mekkoa, hän ei koskaan kävelisi Hansin käsipuolessa Virun portilla, huolettomana koska tuttuja miehiä ei tulisi vastaan, kauniina koska ohikulkijat eivät tunnistaisi häntä."[1214]

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millä tavoin Sofi Oksasen historiallisen *Puhdistus*-tarinan henkilöhahmoja sekä näiden elämää ja kohtaloita rakennettiin, ilmennettiin ja tulkittiin puvustuksen avulla suomalaisissa näytelmä-, ooppera- ja elokuvasovituksissa. *Puhdistus*-näytelmätekstille ja varsinkin *Puhdistus*-romaanille on ominaista henkilöhahmojen, tapahtumien ja miljöön runsas ja yksityiskohtainen kuvaus. Tämä oli hyvä mutta eri tavoin hyödynnetty lähtökohta sovitusten rakentamiselle ja esittämiselle. Lisäksi romaani ja näytelmä ankkuroituvat Viron lähihistoriaan mutta tuovat esiin myös siitä irrottautuvia teemoja, kuten naisiin kohdistuva seksuaalinen väkivalta sekä ihmisen toiminta kriisi- tai poikkeusolosuhteissa.

Seuraavaksi tarkastellaan tiivistetysti sitä, millä tavoin puvustukset osana tutkimuksen kolmea sovitusta osallistuivat *Puhdistuksen* tarinan ja roolihenkilöiden rakentamiseen, ilmentämiseen ja tulkintaan. Tarkastelun toisiinsa kietoutuvia näkökulmia ovat 1) puvustusten historiallisuus ja suhde arkitodellisuuden pukeutumiseen, Viron lähi- ja pukeutumishistoriaan sekä sovitusten alkuperäisteksteihin, 2) puvustuksen rooli roolihahmojen välisten erontekojen sekä seksuaalisen väkivallan ja prostituution ilmentämisessä, 3) puvustuksen kokemuksellisuus, ja 4) sovitusten ja puvustusten vastaanotto. Näkökulmia tarkastellaan puvustusten keinojen ja ratkaisujen kannalta sekä taiteellisten työryhmien jäsenten, esiintyjien ja katsojien näkökulmista.

7.1 Puvustusten historiallisuus ja suhde alkuperäistekstien kuvauksiin

Puhdistuksen näytelmäsovituksen puvustuksen lähtökohtana oli luoda mielikuva rooliasujen historiallisesta todenkaltaisuudesta sekä ilmentää henkilöhahmojen elämää ja kokemaa neuvostoaikaa ja -todellisuutta yhdessä muun näyttämöllepanon kanssa. Siihen, miten puvustus rakentui ja miten sen avulla ilmennettiin roo-

[1214] Oksanen 2008a, 334.

lihenkilöitä, vaikutti pukusuunnittelijoiden ja ohjaajan näkemysten lisäksi näyttelijöiden ajatukset ja tuntemukset. *Puhdistus*-oopperan puvustuksen tavoitteena oli sijoittaa roolihenkilöt tarinan aikakausiin, saada katsojat samastumaan roolihenkilöihin ja eläytymään esityksen tarinaan sekä muodostaa yhdessä näyttämön muiden elementtien kanssa tyylikäs, selkeä ja yleisöä puhutteleva näyttämöllepano. Puvustuksesta pyrittiin luomaan realistisen oloinen mutta samalla yksinkertaisen tyylitelty ja symbolinen sekä pukusuunnittelijan visuaalisten näkemysten ja romaanin kuvausten mukainen. *Puhdistus*-elokuvassa tavoitteena oli puvustuksen historiallinen todenkaltaisuus sekä se, että puvustus ilmentää roolihenkilöitä, tukee tarinan kerrontaa sekä elokuvan visuaalista ja värimaailmaa ja tunnelmaa. Puvustuksen ilmiasu rakentui romaanin kuvausten pohjalta sekä ohjaajan ja pukusuunnittelijan dramaturgisten ja visuaalisten näkemysten mukaisesti.

Kaikissa tutkimuksen sovituksissa puvustus tuki siten teoksen historiallisuutta sijoittamalla sen roolihenkilöt ja tapahtumat *Puhdistus*-tarinan kahteen eri aikakauteen. Lisäksi puvustukset pyrkivät ilmentämään roolihenkilöitä sekä tukemaan tarinankerrontaa, joka seurasi ooppera- ja elokuvasovituksissa kohtalaisen uskollisesti romaanin päätarinaa[1215]. Kaikissa sovituksissa lähtökohtana oli siten se, että puvustuksen avulla voidaan kertoa tiettyihin menneisyyden aikakausiin sijoittuvien roolihahmojen persoonasta, ominaisuuksista ja sisäisestä maailmasta. Täten puvustukset myös pyrkivät arkitodellisuuden pukeutumisen tavoin toimimaan henkilöhahmojen persoonan sekä henkilökohtaisen tai sosiaalisen identiteetin ilmentäjinä.

Sovitusten roolihenkilöiden rakentamisessa ja ilmentämisessä sekä puvustuksissa hyödynnettiin eri tavoin arkitodellisuuden pukeutumiskuvastoa sekä Oksasen *Puhdistus*-tekstien[1216] kuvauksia henkilöhahmojen persoonasta, taidoista, toiminnasta, olemuksesta ja pukeutumisesta. Näytelmän kantaesityksen puvustus ei perustunut yhtä kiinteästi tai uskollisesti (tekeillä olleen) *Puhdistus*-romaanin ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksiin kuin oopperassa ja näytelmässä, vaikka taiteellisen työryhmän käytössä ollut *Puhdistus*-teksti todennäköisesti sisälsi tätä kuvausta. Aliiden kohdalla tähän vaikutti lopulta myös se, että roolihahmoa esittäneiden näyttelijöiden toiveet muuttivat suunniteltua puvustusta. Roolihahmon univormuasu poikkesikin selvästi muiden sovitusten Aliidejen puvustuksesta. Lisäksi Ingel on näytelmässä mukana vain kasvokuvina ja äänenä sekä *Puhdistus*-näytelmän roolihenkilöiden dialogissa, jossa viitataan lyhyesti Ingelin ominaisuuksiin.

Oopperan ja elokuvan puvustukset nojautuivat sen sijaan pitkälti romaanin henkilöhahmojen ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksiin, mutta kuitenkin niin, että puvustusten sekä jossain määrin myös esiintyjävalintojen avulla pyrittiin vielä ko-

[1215] Jotkut romaanin kuvaamat aikakaudet olivat kuitenkin jääneet sovituksista pois tai tietyt tapahtumat tai niiden ajoitus oli muutettu.

[1216] Oopperassa ja elokuvassa *Puhdistus*-romaani, näytelmässä silloinen *Puhdistus*-teksti.

rostamaan Aliiden ja Ingelin sekä Martinin ja Hansin välisiä ulkomuotoeroja. Ingelin taitavuus maatalon emäntänä, vaatteiden valmistajana ja kauneuden vaalijana, jota *Puhdistus*-romaani tuo runsaasti ja yksityiskohtaisesti esiin, tuli sovituksissa sen sijaan ilmi hyvin vähän tai vain epäsuorasti. Elokuvan Ingelin osalta tätä voi selittää esimerkiksi se, etteivät virolaiskansalliseen identiteettiin ja kulttuuriin viitanneet taidot olleet dramaturgisesti niin tärkeitä tai mielenkiintoisia, että olisi ollut tarve tuoda niitä konkreettisesti esiin tai viitata niihin enempää dialogissa. Koska romaanin kuvaamilla Aliiden kasvi- ja uskomustiedoilla ja niiden hyödyntämisellä oli selkeämpi yhteys elokuvan tapahtumiin, ne ilmenevät elokuvassa jonkin verran enemmän kuin Ingelin taidot[1217]. Oopperan libretto ei sen sijaan sisällä viittauksia sisarten taitoihin eikä Kansallisoopperan näyttämöllepanokaan viitannut niihin. Vaikka romaani ei kuvaa virolaisten kyydityksiä, oopperan kuoro puvustuksineen ilmensi sen sijaan virolaisten neuvostoaikaisia kohtaloita kyydityskohtauksessa, jonka kaltaista joukkokohtauksia ei nähty näytelmässä ja elokuvassa vain lyhyesti.

Näytelmätekstin kuvaus Zaran prostituutiopukeutumisesta ja vaatteiden vaihdosta on pääpiirteissään samankaltainen kuin romaanin, ja sovitusten Zarojen puvustukset konkretisoivat ja ilmensivät prostituutiota, seksuaalista väkivaltaa sekä paljastavan ja peittävän pukeutumisen välistä suhdetta suhteellisen samalla tavalla. Voi siten ajatella, että sekä kirjallisuudessa että esittävissä taiteissa pukeutuminen voi olla ilmaisuvoimainen ja konkreettinen tapa ilmentää seksuaalista väkivaltaa ja prostituutiota sekä niistä irtautumista. Tähän mahdollisuuteen olivat tarttuneet Sofi Oksanen *Puhdistus*-teoksissaan sekä tutkimuksen sovitusten taiteelliset työryhmät ja esiintyjät. Toisaalta kaikkia niitä romaanin pukeutumiskuvauksia, jotka kertovat Aliiden kokeman seksuaalisen väkivallan aiheuttamista pitkäaikaisista vaikutuksista, ei suoraan tai sellaisenaan hyödynnetty sovitusten puvustuksissa.

Kaiken kaikkiaan Oksasen henkilö- ja pukeutumiskuvausten hyödyntämisestä tutkimuksen *Puhdistus*-sovituksissa voi todeta, että *Puhdistus*-näytelmän ja -romaanin sisältämien henkilöhahmojen ja näiden tarinoiden muotoutuminen vuosina 2006−2008 vaikutti siten, että näytelmän kantaesityksessä roolihenkilöiden olemus ja sen suhde näiden persoonaan ja toimintaan sekä muihin roolihenkilöihin rakentuivat osittain eri tavoin kuin oopperassa ja elokuvassa. Tämä näkyi esimerkiksi siten, että Aliiden ja Ingelin olemusten välistä eroa, jota romaani kuvaa näytelmätekstiä selvemmin ja runsaammin, voitiin vasta oopperassa ja elokuvassa konkretisoida ja vahvistaa kummankin sisaren läsnäolon sekä näiden puvustuksen ja maskeerauksen avulla.

Sovitusten puvustuksissa hyödynnettiin katsojille todennäköisesti helposti tunnistettavia ilmaisutapoja, kuten värien käyttöä, jotka viittasivat roolihenkilöiden tunteisiin, persoonaan, tekoihin, yhteiskunnalliseen asemaan tai kansallisuuteen.

[1217] Ks. Liite 6.

Lisäksi puvustuksia rakennettiin yhteistyössä muun näyttämöllepanon kanssa siten, että ne loivat yhdessä halutun kaltaisen visuaalisen ja sovitusten teemoja ilmentävän kokonaisuuden. Näyttämösovitusten puvustusten voi siten tulkita edustaneen lähinnä modernin näyttämöllepanon[1218] piirteitä, joita ovat Aronsonin mukaan vertauskuvallisuus[1219], käsitteellinen ja visuaalinen yhtenäisyys[1220] sekä se, että näyttämöllepano sijoittaa esityksen tarinamaailman visuaalisesti ja metaforisesti (ei illusorisesti) tietynlaiseen laajempaan katsojien maailman kontekstiin[1221]. Vaikka joissakin *Puhdistuksen* näyttämösovitusten puvuissa yhdistyi historiallisen puvun silhuetti ja nykyaikainen kangas, mikä on Aronsonin (1991, 13) mukaan jälkimoderni piirre, sovituksissa käytetyt nykyajan kankaat pyrkivät luomaan mielikuvaa tarinan aikakausien kankaista[1222]. Kyseessä ei ollut siten sellainen tavoiteltu ja katsojille ilmeinen eri aikakausien yhdistäminen, joka voi olla tyypillistä jälkimodernille puvustukselle. Jon Whitmoren mukaan esimerkiksi Robert Wilsonin ohjaamissa esityksissä puvustus on voinut koostua asuista, jotka edustivat näennäisesti erillisiä aikakausia ja jotka erosivat toisistaan tyyliltään, materiaaleiltaan, kooltaan, muodoltaan tai väreiltään. Lisäksi osa rooliasuista saattoi olla realistisia ja osa räikeän teatterillisia, ja vaikka asujen pyrkimyksenä oli tuottaa tietoa tai merkityksiä, myös niiden merkit (merkitsijät) olivat sekavia, samanaikaisia ja ristiriitaisia.[1223] Myöskään *Puhdistus*-elokuvan näyttämöllepano ei sisältänyt jälkimodernin elokuvan tyylillisiä piirteitä, joita ovat muun muassa intertekstuaaliset viittaukset, pastissi ja ironia keskeisinä esteettisen tyylin luojina sekä lajityypin koodien ja konventioiden rikkominen[1224]. Sen sijaan esimerkiksi sitä, miten *Puhdistus*-oopperan kyyditysaita viittasi valokuvaan oikeasta saksalaisesta keskitysleiriaidasta sekä toiseen oopperaesitykseen, voi pitää jälkimodernia

[1218] Aronsonin mukaan moderni näyttämöllepano tarkoittaa 1900-luvun näyttämöllisten tyylien kokonaisuutta, joka vaihtelee yksityiskohtaisesta realismista täydelliseen abstraktiuuteen mutta jossa voidaan erottaa joitakin yhteisiä piirteitä. 1970–1980-luvuilla teatteriin ilmaantunut näyttämöllepanon jälkimoderni tyyli eroaa modernista erilaisella lähestymistavallaan ja erilaisilla esteettisillä arvoillaan sekä sillä, että se haastoi aiemmat tavat katsoa esitystä näyttämöllepanon kautta. (Aronson 1991, 1–5)

[1219] Näyttämökuva toimii näytelmäkirjailijan ajatusten, esitystekstin teemojen ja rakenteen jatkeena.

[1220] Esitysteksti, esitys ja näyttämön elementit yhdistyvät saumattomaksi ja kauniiksi kokonaisuudeksi.

[1221] Aronson 1991, 1–5.

[1222] Lisäksi yhdistäminen johtuu usein siitä, ettei autenttisia kankaita ole saatavilla.

[1223] Whitmore 1994, 145–147. Yhdessä muun näyttämöllepanon kanssa tällaiset puvustuksen merkit tuottavat kuitenkin merkittäviä yleismaailmallisia merkkejä katsojien tulkittaviksi (Whitmore 1994, 147).

[1224] Kuhn & Westwell 2012, 324. Myöskään *Puhdistus*-elokuvan muut näyttämöllepanon elementit ja näyttämöllepano kokonaisuudessaan eivät sisältäneet postmodernin elokuvan piirteitä.

näyttämökuvaa edustavana piirteenä[1225]. Se, että *Puhdistus*-näytelmän ja -oopperan puvustukset edustivat omina kokonaisuuksinaan modernia tai perinteiseksi luonnehdittavaa teatteriestetiikkaa ja ne huomioitiin ilmentämistehtävissään myös vastaanotossa, rinnastuu Tanskasen näkemykseen, jonka mukaan 2000-luvun alun monimuotoisessa teatteritarjonnassa kotimainen draama on osoittanut, että näyttämön perinteinen estetiikka ja muoto ovat vahvasti olemassa ja puhuttelevat myös nykykatsojaa[1226].

Vaikka kaikki puvustukset sijoittivat sovituksia menneisiin aikakausiin, ilmensivät roolihenkilöitä ja tukivat tarinan kerrontaa, tässä toiminnassa hyödynnetyt keinot ja ratkaisut olivat erilaisia. Keinojen ja ratkaisujen erilaisuuteen vaikuttivat sovitusten lajityypin ja ilmaisuvälineen erilaisuus ja niiden suhde puvustukseen, erilaiset esittämisen ja rooliasujen käytön olosuhteet sekä taiteellisten työryhmien ja esiintyjien puvustukseen liittämät tiedot, tavoitteet, merkitykset ja visuaaliset näkemykset. Historiallinen elokuva sijoittuu menneisyyteen ja osoittaa historiallisuutensa tarkasti tai väljemmin[1227], joten voi olettaa, että varsinkin ensimmäisessä tapauksessa joudutaan huolellisesti tunnistamaan ja valitsemaan ne roolivaatteiden olemukseen, lukumäärään ja käyttöön liittyvät keinot, joiden avulla elokuva sijoittuu menneisyyteen ja osoittaa historiallisuutensa. *Puhdistus*-elokuvassa lähtökohtana ja tavoitteena oli puvustuksen historiallinen realistisuus aina pukeutumisen yksityiskohtia myöten, mutta kuitenkin kerrottavan tarinan ehdoilla. Tämä tarkoitti esimerkiksi sitä, että nuoren Aliiden roolivaatteiden runsaus ja muuttuminen, minkä avulla ilmennettiin roolihahmoa, oli tekijä, joka etäännytti puvustusta aikakauden pukeutumisesta ja historiallisesta realismista pukeutumismahdollisuuksien suhteen. Näkemys voidaan ulottaa myös Ingelin kauniina pysyneeseen puvustukseen. Historiallinen todenkaltaisuus ja tarinan kerronta törmäsivät toisiinsa myös elokuvan Miliisin kohdalla, kun tämän ajoittainen ei-realistinen univormun käyttö pyrki kertomaan roolihahmon suhteesta työhönsä. Voidakseen toteuttaa ilmaisullista ja tarinankerronnallista tehtäväänsä historiallinen elokuvapuvustus joutuu siten tasapainoilemaan realistisuuden ja siitä irrottautumisen välillä sen mukaan, minkälaisia tavoitteita tai merkityksiä roolivaatteelle tai sen käytölle on annettu. *Puhdistus*-elokuvan puvustusratkaisut myötäilivät siten näkemystä, jonka mukaan liian tiukka realistisuus voi rajoittaa historiallisen puvustuksen ilmaisullisten tavoitteiden toteuttamista[1228].

[1225] Jälkimoderni näyttämöllepano viittaa usein muihin tuotantoihin, taideteoksiin tai ulkopuoliseen maailmaan. Sille on tyypillistä myös ironisuus, teatterillisuus ja ylihistoriallisuus ja visuaalinen, esteettinen ja temaattinen epäyhtenäisyys. (Aronson 1991, 2, 5, 9, 13). Jälkimoderni näyttämöllepano levisi 1970-luvulla myös oopperaan (Williams 2003).

[1226] Tanskanen 2010, 403. Kotimaisen draaman lisäksi 2000-luvun alun teatteritarjonta koostui ulkomaisesta uudesta draamasta ja musikaaleista, ryhmäteattereiden omintakeisista esityksistä sekä esitystaiteen piirissä tehdyistä esityksistä (Tanskanen 2010, 403).

[1227] esim. Chapman 2005; Salmi 1993.

[1228] esim. Barthes 1979, 43, 47; Bordwell & Thompson 1997, 170; Gaines 1990, 196; Hutcheon & O'Flynn 2013, 45; Nadoolman Landis 2012b, 26.

Koska historiallisen draaman määritelmät[1229] eivät ota selvästi kantaa esityksen historiallisuuden osoittamiseen, historialliselle näyttämöpuvustukselle ei todennäköisesti aseteta yhtä selkeitä realistisuusvaatimuksia kuin elokuvapuvustukselle. Myös *Puhdistus*-näytelmän ja -oopperan taiteellisten työryhmien jäsenten mukaan historiallisen näyttämöesityksen puvustuksen tai ylipäätään näyttämöpuvustuksen realistisuuteen voi suhtautua vapaammin kuin elokuvassa, ja näin on erityisesti musiikkiteatterin kohdalla. Myös Pavis´n mukaan näyttämöpuvustus voi tänä päivänä vapaasti hyödyntää puvustuksen tyylejä, muotoja ja keinoja[1230]. *Puhdistuksen* näyttämösovituksissa puvustuksen realistisuuteen riitti se, että pyrittiin luomaan hyväksyttävä tai tunnistettava mielikuva tarinan aikakausien pukeutumisesta. Samalla ja ensisijaisesti puvustuksella ja sen paikoin realistisuudesta irrottautuvalla käytöllä pyrittiin ilmentämään roolihahmoja ja kertomaan tarinaa. Tällaisia käyttötapoja olivat esimerkiksi näytelmän ja oopperan varhaisemman aikakauden roolihahmojen asujen vähyys ja muuttumattomuus, oopperan Ingelin hunnun käyttö surma-aseena sekä Viron ja Neuvostoliiton lippujen värien metonyyminen käyttö. Valtiolipun värejä on hyödynnetty myös esimerkiksi Ralf Långbackan ohjaamassa ja Liisi Tandefeltin puvustamassa, Ranskan vallankumouksen ajasta kertovassa *Dantonin kuolema* -näytelmäesityksessä (1976), jossa Ranskan lipun värit toistuivat kansan puvustuksessa[1231]. *Puhdistus*-elokuvassa ei sen sijaan haluttu samalla tavalla hyödyntää tällaista kuvastoa, eikä se ehkä olisi ollut uskottavaa realistiseen motivaatioon nojautuvassa historiallisessa elokuvassa.

Aliiden ja Ingelin puvustuksiin liittyi oopperassa ja elokuvassa myös historiallisesta realismista etäännyttävä piirre, joka perustui pukusuunnittelijoiden visuaalisiin näkemyksiin ja mieltymyksiin. Tämä piirre tai yksityiskohta oli päähuivien ja esiliinojen vähyys. Nuori Ingel ei käytä kummassakaan sovituksessa päähuivia tai esiliina. Elokuvassa ja oopperassa nuori Aliide käyttää huivia vain hyvin vähän ja esiliinaa vain elokuvassa[1232]. Ilmeisesti esiliinat ja päähuivit eivät sopineet oopperan tyyliteltyyn ja tyylikkyyttä tavoitelleeseen visuaaliseen kokonaisuuteen. Myös elokuvassa oli pyritty eroon 1940−1950-lukuja kuvaavien elokuvien tyypillisestä puvustuskuvastosta, jota huivit, esiliinat ja ruutukuvioiset vaatteet edustivat. Lisäksi tällaiset asusteet eivät palvelleet roolihahmojen tavoitellun olemuksen rakentamista. Puvustuksiin liittyi siten historian ja historiallisen pukeutumisen estetisointia. Lisäksi on mahdollista, että huivittomuus ja esiliinattomuus tekivät roolihahmoista helpommin samastuttavia näiden ollessa visuaalisesti lähempänä nykyajan pukeutumistyyliä ja -estetiikkaa. Puvustusratkaisu voidaan nähdä myös

[1229] esim. Gibson 2003: *Historical drama*; Rokem 2000.

[1230] Pavis 1998, 81.

[1231] Reitala 2005b, 92−93.

[1232] Näytelmän Aliiden univormuasuun ei olisi ilmeisesti voitu tai haluttu yhdistää esiliinaa ja huivia. Yhdistäminen olisi luultavasti tuottanut merkityksiä, joita ei haettu. Epätavallinen kokonaisuus olisi myös poikennut puvustuksen todenkaltaisesta yleisilmeestä.

Pavis'n näkemyksen kautta, jonka mukaan puvustus toimii jatkumolla, jonka toisessa päässä se (vain) ilmentää roolihahmoja ja toisessa päässä se toimii itsenäisenä esteettisenä kokonaisuutena[1233]. Asusteiden puuttumisen tai vähyyden osalta sisarusten puvustukset poikkesivat joka tapauksessa aikakauden arkitodellisuuden pukeutumisesta varsinkin maaseudulla sekä länsimaissa että sosialistisissa maissa[1234] (Kuva 31) sekä romaanin pukeutumiskuvauksista, joissa Aliide käyttää huivia[1235].



Kuva 31. Uuden tavaratalon kangasosasto Võrussa 1950. Kuva: L. Kokk; Estonian Film Archives teoksessa Komissarov & Teeäär 2012, 65. Võru on Kaakkois-Virossa sijaitseva kaupunki.

Historiallisen puvustuksen keskeisinä teatterillisina ja elokuvallisina koodeina, joiden avulla puvustuksen merkityksiä luodaan ja tulkitaan, voidaan tutkimuksen sovitusten osalta siten pitää niiden kykyä ja tehtävää aikakauden osoittajana, roolihahmojen ilmentäjänä sekä visuaalisen maailman rakentajana. Myös sovitusten katsojien mielestä varsinkin kaksi ensimmäistä olivat puvustuksen tärkeitä ja tun-

[1233] Pavis 1998, 81.

[1234] Maalaisnainen käytti esiliinaa ja huivia 1960-luvun alkuun asti. 1930–1940-lukujen kotimaisissa elokuvissa esiliina erotti maalais- ja kaupunkilaisnaiset. (Sipilä 2012, 151–174) Vähävaraiset naiset käyttivät yleensä huivia hatun sijaan. II maailmansodan aikana ja sen jälkeen huivia käytettiin paljon eri tavoin solmittuna. (Cumming, Cunnington & Cunnington 2010) Huivi kuului virolaisnaisen pukeutumiseen neuvostoaikana (HV) ja kertoi neuvostonaisen maalaisuudesta propagandajulisteissa (Bonnell 1997, 246).

[1235] Liite 4.

nistettavia tehtäviä ja lukutapoja. Lisäksi puvustusten suhde aikakauden arkitodellisuuden pukeutumiseen vaihteli autenttisuuden vaatimuksesta siihen, että puvustus loi mielikuvan aikakauden pukeutumisesta sille asetettujen tavoitteiden ja mahdollisuuksien mukaisesti. Kaiken kaikkiaan *Puhdistuksen* näyttämösovitusten puvustusten tapa ilmentää roolihahmoja ja kertoa tarinaa viittaa siihen, että historiallisessa näyttämöesityksessä realistisen oloista puvustusta voidaan käyttää roolihenkilöiden ilmentämisessä ja tarinankerronnassa hyvinkin epärealistisesti roolivaatteiden määrän, muuttumisen tai muuttumattomuuden sekä väri- ja muun symboliikan kautta. Vaikka myös *Puhdistus*-elokuvassa roolivaatteiden määrä, väri ja muuttuminen olivat tärkeitä ilmaisukeinoja, siinä ei haluttu ja ei olisi todennäköisesti voitu yhtä vapaasti leikitellä näillä keinoilla.

7.2 Puvustusten yhteys Viroon

Vaikka puvustukset sijoittivat sovitusten tapahtumia ja roolihenkilöitä *Puhdistus*-tarinan kahteen aikakauteen, niiden kiinnittyminen puvustuksen tai lavastuksen avulla juuri näiden aikakausien Viroon ei ollut näyttämösovituksissa aina yksiselitteistä. Toisaalta se ei ollut sovitusten keskeinen tavoite tai ne toivat sitä epäsuorasti ilmi puvustuksen tai lavastuksen värien tai laajemman, koko Euroopan 1900-luvun historiaan liittyvän kuvaston kautta. Se, että näyttämösovitusten lavastuksissa ja puvustuksissa hyödynnetty punainen liitetään yleisesti kommunismiin ja Neuvostoliittoon[1236] sekä *Puhdistuksen* keskeiseen teemaan rakkauteen, teki siitä todennäköisesti helposti tulkittavan symbolin kaikille näille asioille. Lisäksi oopperan puvustuksessa käytetty, virolaisuuteen viitannut sininen saattoi omakohtaisuutensa vuoksi olla tunnistettava ja tärkeä symboli suomalaiskatsojille. Toisaalta se ja punainen mainittiin yleisökyselyiden vastauksissa vain vähän.

Viron esiintuominen yleispätevämmän ja myös muuta Eurooppaa koskevan historiakuvaston kautta etäännytti näyttämösovituksia Virosta. Joistakin oopperasovituksessa työskennelleistä virolaisista se oli tuntunut loukkaavalta. Toisaalta tällaisia ratkaisuja perustelee se, että toisin kuin kommunismin aika maailmansodat ja holokausti ovat olleet toistuvasti käsiteltyjä aiheita teattereissa ja elokuvassa ja ne ovat osa yleiseurooppalaista muistimaisemaa tai valokuvamuistoja[1237]. Vaikka neuvostoaika on keskeinen osa entisten itäblokin maiden kansallista historiaa ja muistoja, niitä on voitu alkaa käsitellä ja muistella julkisesti vasta kylmän

[1236] Punalipusta tuli sosialistisen liikkeen symboli 1800-luvulla. Bolsevikkien päästyä valtaan Venäjällä siitä tuli selkeämmin kommunismin tunnus. Neuvostoliiton punainen lippu symboleineen oli käytössä 1924–1991. (Flag of Union of Soviet Socialist Republics 2017). Myös Neuvosto-Viron lipun pääväri oli punainen (Tammela 2016).

[1237] Erll 2008, 395; Gluhovic 2013, 2, 7, 10. Valokuvamuisto: merkittävän tapahtuman aikaansaama vahva kokemus ja muisto, joka perustuu 1900–2000-luvuilla pääosin median välittämiin tapahtumiin (Hoskins 2009, 147–148 Lehtisalon 2011b, 57 mukaan).

sodan päättymisen jälkeen[1238]. Natsi-Saksaan liittyvä kuvasto on sen sijaan piirtynyt vahvasti ihmisten mieliin, ja sen hyödyntämisen kautta voitaneen tuottaa voimakkaita reaktioita katsojissa. Kuvaston käyttö rinnastuu myös Rosenstonen näkemykseen, jonka mukaan historialliset elokuvat luovat sopivia ja tarkoituksenmukaisia roolihahmoja, tilanteita, kuvastoja ja metaforia voidakseen tuoda ilmi menneisyyden tapahtumiin liittyviä tai liitettyjä merkityksiä[1239].

Myöskään *Puhdistus*-elokuvassa puvustus ei yksiselitteisesti sitonut elokuvaa Viroon, mutta yhteyttä tuotiin ilmi virolaisten kuvauspaikkojen kautta, jotka poikkeavat miljööltään Suomesta ja ovat todennäköisesti tunnistettavia suomalaiskatsojille. Sen sijaan sijoittuminen Viroon tuli kaikissa sovituksissa ilmi dialogin kautta, mutta sen sisältämät viittaukset Viroon olivat määrältään ja muodoltaan erilaisia. Lisäksi ennakkotieto liittyen *Puhdistus*-romaaniin ja sen historialliseen taustaan teki Viro-yhteyden ilmeiseksi varsinkin oopperan ja elokuvan kohdalla. Voi siten ajatella, että koska kytkeytyminen Viroon ilmeni erilaisen tiedon kautta, puvustukset saattoivat varhaisemman aikakauden osalta perustua yleiseurooppalaiseen pukeutumisen aikalaiskuvastoon. Tällöin taiteellisilla työryhmillä ei ollut tarvetta hankkia tarkempaa tietoa virolaisten neuvostoaikaisesta tai sitä edeltäneestä pukeutumishistoriasta tai sitä ei oltu löydetty. Tämä oli osittain myös perusteltua, sillä toisen maailmansodan jälkeen ja 1950-luvun alkuvuosiin asti virolaisten pukeutumissa yhdistyi sotaa edeltäneeseen länsimaiseen muotiin nojautunut pukeutumistyyli sekä sitä korvaamaan pyrkinyt sosialistinen pukeutumistyyli[1240].

Sovitusten taiteellisilla työryhmillä ei ollut tarkempaa tietoa virolaisten pukeutumisessa tapahtuneista muutoksista tai virolaisten käsityöllisestä pukeutumistoiminnasta neuvostoaikana. Sovitusten puvustuksissa ei siten voitu huomioida näitä pukeutumistoimintoja eikä niitä rinnastettu *Puhdistus*-romaanin henkilöhahmojen ulkomuoto-, taito- ja pukeutumiskuvauksiin. Romaanin voi kuitenkin nähdä viittaavan tähän toimintaan esimerkiksi niiden kuvausten kautta, jotka tuovat esiin Ingelin kauneuden, kauniin pukeutumisen sekä monipuoliset taidot, joilla kauneutta ja virolaista pukeutumis- ja talonpoikaiskulttuuria ylläpidettiin. Sofi Oksasen mukaan neuvostoaikana vain esteettinen, naisellisuuteen, kauneuteen ja kauniiseen pukeutumiseen ja kotiin perustuva äänetön vastarinta oli mahdollista, kun aseellinen vastarinta oli kukistettu ja kansalliset symbolit kuten Viron lippu oli kielletty[1241]. Kauniin pukeutumisen ja käsityöllisten vaatteenvalmistustaitojen yhteys virolaisuuteen sekä toisaalta neuvostopukeutumisen ankeus tulivat ilmi myös haastattelemieni virolaisten kertomuksissa[1242]. Pukeutumisen tärkeydestä osana virolaiskansallista identiteettiä ja kulttuuria kertoi myös se, miten elokuvan

[1238] Gluhovic 2013, 2, 7, 10.

[1239] Rosenstone 1995, 7.

[1240] Komissarov 2012a, 58–60; Martson 2012, 37, 39.

[1241] Oksanen 2017b; Oksanen 2018e.

[1242] JR; HV.

Aliiden ja Ingelin ja näiden roolivaatteiden likaisuus ja rikkinäisyys oli joidenkin elokuvan tekoon osallistuneiden virolaisten mielestä ollut loukkaavaa antaessaan väärän kuvan virolaisnaisen pukeutumisesta. Tällaisten puvustuksen piirteiden kokeminen loukkaaviksi tai vääriksi kertoo myös siitä, että ainakin jotkut virolaiset suhtautuivat *Puhdistus*-elokuvaan historiallisen dokumentin kaltaisena teoksena eikä fiktiona, joka hyödyntää puvustuksen ilmaisullisia keinoja tarinankerronnassa.

Suomalaiskatsojat pitivät oopperan ja elokuvan puvustuksia sen sijaan yleisesti uskottavina ja tarinan aikakausien mukaisina, vaikka puvustusten yhteyttä Viroon tai virolaisuuteen tuotiin vain vähän esiin. Vaikka muutama katsoja liitti puvustuksiin ajatuksen, että virolaisten pukeutuminen oli neuvostoaikana omanlaistaan tai huonompaa kuin esimerkiksi Suomessa, eron kulttuurista, poliittista tai ideologista luonnetta ei tuotu esiin eikä Aliiden ja Ingelin välillä havaittua pukeutumis- ja ulkomuotoeroa pohdittu tältä tai muulta kannalta. On siten todennäköistä, ettei virolaisten neuvostoaikainen pukeutumistoiminta ollut suomalaiskatsojillekaan niin tuttu asia, että sitä olisi yhdistetty *Puhdistus*-romaanin henkilöhahmojen ulkomuoto-, taito- ja pukeutumiskuvauksiin tai sovitusten puvustuksiin.

Toisaalta, vaikka sovitusten työryhmillä ja katsojilla olisi ollut tarkkaa tietoa virolaisten pukeutumiskulttuurin ja -toiminnan muutoksista neuvostoajan myötä ja sitä olisi pyritty tietoisesti ilmentämään puvustuksessa, myöskään se ei olisi välttämättä kiinnittänyt sovituksia yksiselitteisesti ja vain Viroon. Pukeutumisessa tapahtuneet muutokset eivät ole pelkästään Neuvosto-Viron historiaan kiinnittyvä ilmiö vaan myös muut miehitetyt Baltian maat sekä Itä-Euroopan uudet kommunistiset valtiot joutuivat toisen maailmansodan jälkeen osaksi sosialistista pukeutumis- ja muotijärjestelmää ja myös niissä ilmeni todennäköisesti samankaltaista ruohonjuuritason pukeutumistoimintaa kuin Virossa[1243]. Siten *Puhdistus*-sovitukset puvustuksineen heijastavat myös sitä, miten Viron lähi- ja pukeutumishistoria voivat ei-virolaiselle olla ja näyttäytyvä osana suurempaa kokonaisuutta, Neuvostoliiton ja koko Itä-Euroopan laajuista 1900-luvun historiaa. Lisäksi, vaikka sovituksissa käytetyt, neuvostotodellisuuteen viittaavat elementit olivat tunnistettavia suomalaisille, niiden merkitys on suomalaiskatsojille etäisempi ja erilainen kuin niille, jotka ovat itse kokeneet neuvostotodellisuuden.

Olisiko siten *Puhdistus*-sovitusten kiinnittyminen Viroon voitu ylipäätään toteuttaa yksiselitteisesti puvustuksen keinoin? Onko olemassa sellaisia pukeutumishistoriaan liittyviä asioita, joihin viittaamalla suomalaissovitusten puvustukset voisivat yksiselitteisesti kertoa tämän päivän suomalaiskatsojalle tapahtumien sijoittumisesta *Puhdistus*-tarinan aikakausien Viroon? Todennäköisesti puvustuksen käyttö tässä tehtävässä olisi vaikeaa, sillä 1900-luvun alussa pukeutumisessa

[1243] Esim. Bartlett 2010a; Gronow & Zhuravlev 2015; Medvedev 2007; Reid & Crowley 2000.

ei vallinnut enää selkeitä kansallisia eroja. Kansanpuvuista oltiin siirrytty yhtenäisempään yleispukeutumiseen, ja myös virolaisten etninen pukeutuminen oli 1800-luvun lopulla alkaneen yhteiskunnan modernisoitumisen ja kaupunkilaistumisen myötä väistynyt länsimaisen urbaanin muodin tieltä. Toisaalta virolaisista kansallispuvuista muodostui 1930-luvun loppuun mennessä yksi virolaisen identiteetin symboli.[1244] Vaikka virolainen kansallispukusymboliikka olisi suomalaisille tunnistettavaa, sen laajempi käyttö *Puhdistuksen* tarinan ja roolihahmojen kiinnittämiseksi neuvostoaikaiseen Viroon voisi kuitenkin olla monitulkintaista, sillä symboliikkaan ja sen käyttöön liittyi tuona aikana vastakkaisia ideologisia tavoitteita. Vaikka virolaisia kansallispukuja tai etnisiä kuvioita käytettiin neuvostoaikana yhtenä isänmaallisuuden symbolina[1245], monikulttuurisessa Neuvostoliitossa niiden käyttö oli virallisesti osa neuvostoliittolaisen sosialistisen kulttuurin edistämistä[1246]. Lisäksi on todennäköistä, ettei kansallispukujen monitulkintaisuus neuvostotodellisuudessa ole ollut tai ole laajasti tunnettu asia suomalaisten keskuudessa.

On mahdollista, että puvustus voisi viitata tiettyyn kansallisuuteen myös arkipukeutumiseen liitettyjen ja tunnistettavien karikatyyristen tai stereotyyppisten merkkien tai mielikuvien avulla. Raittilan mukaan suomalaisten suhde neuvostovirolaisiin on ollut kahtalainen; neuvostokansalaisina he olivat vanhanaikaisesti ja harmaasti pukeutuneita " `venäläisiä´" ja osa "`heitä´" ja toisaalta säälittävä ja jälkeenjäänyt sukulaiskansa, osa "`meitä´"[1247]. Pukeutumisen oletettu vanhanaikaisuus tai huonommuus ilmeni myös joidenkin tutkimuksen sovitusten taiteellisten työryhmien jäsenten ja esiintyjien näkemyksissä. Ajatus virolaisten kehnosta pukeutumisesta on ilmennyt myös esimerkiksi viihdeohjelma *Velipuolikuun* sketsissä "RAIVOLA-rysäpöksyt" (1984), jossa "Eestin reklamitelevisio" mainostaa virolaisia sukkahousuja[1248]. Toisaalta on ilmeistä, että tämän sketsin kaltaisten humorististen viittausten ei katsota sopivan vakavaan historialliseen draamaan tai elokuvaan.

Tutkimuksen sovitusten puvustusten perusteella näyttää siten siltä, että historiallinen näyttämöesitys tai elokuva, joka käsittelee muun kuin taiteellisen työryhmän jäsenten, esiintyjien ja yleisön omaa historiaa, voidaan ja ehkä myös joudutaan rakentamaan puvustuksen osalta siten, että se viittaa aikakauden yleiseen ja tunnistettavaan pukeutumiseen ja pukeutumishistoriaan. Tämä varmistaa sitä, että työryhmät, esiintyjät ja katsojat voivat samastua esityksen tarinaan ja roolihenkilöihin ja että puvustukseen luotuja merkityksiä tulkitaan tavoitellulla tavalla. Historiallinen puvustus, joka viittaa sellaisiin arkitodellisuuden pukeutumiseen liitty-

[1244] Värv 2010; Õunapuu 2012.

[1245] Piiri 2010; Värv 2010.

[1246] Bartlett 2010c; Kivimaa 2010a; 2010b, 43, 60–62; Martson 2012, 39.

[1247] Raittila 2004, 37–38, 127, 163.

[1248] Yleisradio 1984.

viin asioihin, jotka eivät ole katsojille tunnistettavia ja tärkeitä, ei voi todennäköisesti herättää tavoitellun kaltaisia merkityksiä, tunteita ja samastumista. Tämä tarkoittaa myös sitä, että vaikka realistinen historiallisen puvustus voi tunnistettavasti sijoittaa näyttämöesityksen tai elokuvan sen kuvaamaan aikakauteen − ja se on oikeastaan näyttämöllepanon ainoa elementti, joka aina kykenee siihen[1249] − se ei välttämättä kykene yksiselitteisesti ja luontevasti sijoittamaan esitystä tiettyyn maahan silloin, kun kyse ei ole taiteellisen työryhmän ja katsojien omasta maasta. Sijoittamisen luontevuuteen liittyy myös näkemys, jonka mukaan hyvän puvustuksen tulisi olla huomaamaton tai niin luonteva ettei se kiinnitä tarpeetonta tai vääränlaista huomiota outoudellaan. Myös se, että *Puhdistus*-sovitukset halusivat kertoa myös yleisinhimillistä ja Viron historiasta irtaantuvaa tarinaa, etäännytti sovitusten visuaalisuutta Virosta ja teki niistä helpommin omaksuttavia suomalaiskatsojille.

Tässä tutkimuksessa ei ollut mahdollista verrata Kansallisteatterin ja Kansallisoopperan näyttämösovituksia muihin *Puhdistuksen* kotimaisiin tai ulkomaisiin näyttämösovituksiin. *Puhdistus*-oopperan säveltäjän mukaan oopperan toteutumatta jääneessä virolaistoteutuksessa[1250] näyttämöllä olisi kuitenkin todennäköisesti ollut kaikille virolaisille tuttua ja merkityksellistä kuvastoa. Tällöin esitys olisi ollut oman maan historian yksityistä, itselle tarkoitettua läpikäymistä, joka kiinnittyy Viroon ja joka mahdollisesti tuottaisi ei-virolaiselle katsojalle vääriä tai erilaisia merkityksiä kuin virolaiselle.[1251] Tätä arviota tukenee Maria-Liisa Nevalan näkemys tarttolaisen Vanemuine-teatterin *Puhdistus*-näytelmän toteutuksesta[1252], joka vieraili Kansallisteatterissa. Nevalan mukaan esityksen realismi häivytti sen universaalisuutta, mutta kuvasti tarinan totuudellisuutta virolaisille.[1253] Näkemystä näyttämöllepanon ja sen merkitysten kontekstisidonnaisuudesta − vaikkakin erilaisessa ajallisessa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa kuin suomalaisten *Puhdistus*-sovitusten kohdalla[1254] – voinee myös verrata neuvostoaikaiseen tšekkiläiseen teatteriin. Siinä näytelmäteksti saattoi Dennis Christillesin mukaan olla näennäisen viaton poliittisesti, mutta näyttämöllepano loi epäsuoria

[1249] Vaikka näyttämöesityksen tai elokuvan lavastus tai tarpeisto voi myös viitata teoksen kuvaamaan aikakauteen, se voi myös edustaa eri aikakautta kuin teoksen aikakausi ja sen puvustus.

[1250] Oopperan oli ollut tarkoitus olla osa Tallinnan kulttuuripääkaupunkihanketta (ML).

[1251] JR.

[1252] Vanemuine 2018.

[1253] Nevala 2012, 219. Toisaalta Yleisradion uutisen mukaan virolaiskriitikko oli pitänyt virolaisesityksen puutteena sen lavastusta, jonka oli määritellyt minimalistiseksi. Lavastus sisälsi kymmeniä erikokoisia ikkunoita verhoineen sekä katosta riippuvia pääskyjä, Viron kansallislintuja. (Yleisradio 2010b)

[1254] Esitarkastuslausunnossaan Liina Unt toteaa hyvin, että neuvostoaikaisessa tšekkiläisessä teatterissa kielen ja näyttämöllepanon merkitykset toimivat ja ymmärrettiin neuvostojärjestelmän sisällä. Suomalaiset *Puhdistus*-sovitukset ja Virossa tuotettu *Puhdistus*-esitys sen sijaan rakennettiin, esitettiin ja vastaanotettiin kahdessa erilaisessa kulttuurisessa kontekstissa.

mutta selviä ironisia ja metaforisia yhteiskunnallisia merkityksiä, joita yleisö osasi lukea tavoitellulla tavalla.[1255] Yksi esimerkki historiallisen puvustuksen hyödyntämisestä oman maan historian näyttämöllisessä kerronnassa on McConachie'n mukaan myös Bertolt Brechtin *Äiti peloton ja hänen lapsensa* -näytelmän esitys 1949, jossa historiallisesti todenkaltaisen puvustuksen[1256] tavoitteena oli tuottaa realistinen illuusio tarkoin määritellystä menneisyyden aikakaudesta ja kontekstista eli Saksaa[1257] tuhonneen Kolmikymmenvuotisen sodan ajasta. McConachie'n kuvauksen perusteella jää kuitenkin epäselväksi se, miten yksiselitteisesti puvustus kykeni kertomaan roolihahmojen kansallisuudesta tai kansalaisuudesta ja millä keinoin.[1258] Esityksen ei-realistinen lavastus pyrki sen sijaan viittaamaan universaaliin historiaan sekä korostamaan esityksen teatterillisuutta[1259]. Brechtiläinen teatteri vaati puvustukselta historiallista realismia, sillä Brecht painotti tapahtumien historiallisuutta vastakohtana taiteessa usein korostuvalle yleispätevyydelle. Brechtille historialliset tapahtumat olivat ainutkertaisia ja tuotettuja.[1260]

On siten mahdollista, että suomalaiskatsojat eivät olisi lähtökohtaisesti voineet samastua *Puhdistuksen* tarinaan ja henkilöhahmoihin vain Viron ja virolaisten kohtaloiden kautta. Tarvittiin näyttämöllepanon elementtejä, kuten puvustetut roolihahmot tai miljöö, jotka viittasivat myös nykyaikaan, katsojien omaan historiaan tai sellaiseen historiaan, joka oli katsojille tuttu, vaikuttava ja merkityksellinen. Juha Kytömäen ja Ari Savisen mukaan katsoja samastuu esityksen konkreettisiin elementteihin denotatiivisella ja konnotatiivisella tasolla. Konnotatiivisen samastumisen tasolla katsoja muuttaa denotatiivisen tason konkreettiset elementit, kuten puvustetut roolihahmot, symbolisiksi esityksiksi universaaleista inhimillisistä ilmiöistä ja kokemuksista.[1261] On mahdollista, että puvustus, joka on katsojille tuttu ja tunnistettava ja jota on tuotu lähemmäksi katsojien omaa aikaa ja pukeutumistyyliä, edistää konnotatiivista samastumista. Toisaalta tällöin esityksen esiin tuomaa historiaa ymmärretään ja tulkitaan katsojien oman itsen kautta, jolloin se jää aina tavalla tai toisella etäiseksi tai vieraaksi.

[1255] Christilles 2007, 43.

[1256] Puvustus jäljitteli 1600-luvun saksalaisten pukeutumista, ja puvustetuista näytteli-jöistä tuli Euroopan silloisen yhteiskunnallisen todellisuuden merkkejä (McConachie 2010b, 454).

[1257] Pyhä saksalais-roomalainen keisarikunta.

[1258] McConachie 2010b, 454.

[1259] Lavastuksen ja valaisun luoma ei-realistinen merkkijärjestelmä viittasi universaaliin historiaan ja sodan kauhuihin. Musiikki ja näyttämökoneiston näkyminen rikkoivat näyttämön illuusiota ja toivat esiin esityksen teatterillisuutta. (McConachie 2010b, 454) Brechtin mukaan esityselementtien tuli kommentoida toisiaan ja olla ristiriitaisia, ei loogisesti tuottaa samaa tietoa (Bradley 2006, 230).

[1260] Reitala 2005b, 91–92.

[1261] Kytömäki & Savinen 1997, 72, 79–80.

Viroon kiinnittymisen, pukeutumishistoriallisen tiedon ja *Puhdistus*-sovitusten puvustusten välisen suhteen voi rinnastaa myös Diana Taylorin käsitteisiin *arkisto* ja *repertuaari*, jotka kuvaavat eri tapoja välittää ja varastoida tietoa. Arkisto tai arkistollinen muisti koostuu muutosta vastustamaan kykenevistä esineistä (esim. dokumentit, kartat, tekstit, arkeologiset jäämistöt, audiovisuaaliset tallenteet) ja se ylittää ajan ja paikan rajoitukset[1262]. Repertuaari sen sijaan toimii ruumiillisena muistina ja koostuu katoavista ja muuttuvista toiminnoista kuten esityksistä, eleistä, puheilmaisusta, liikkeestä, tanssista ja laulusta[1263]. Historiallisen pukeutumisen ja historiallisten näyttämö- ja elokuvapuvustusten osalta voi ajatella, että pukeutumishistoriallinen tieto ja historialliset vaatteet edustavat muuttumatonta arkistoa ja historiallinen puvustus ajan ja paikan mukaan muuttuvaa tapaa tai kykyä viitata pukeutumishistoriaan ja tietyn aikakauden vaatteisiin. Tutkimuksen *Puhdistus*-sovituksissa pukeutumishistoriaan viitattiin puvustuksilla, jotka pyrkivät olemaan helposti omaksuttavia ja samastuttavia suomalaiskatsojille sekä tietynlaisen estetiikan mukaisia. Lisäksi ne perustuivat eri tavoin sovitusten alkuperäisteksteihin sekä Viron kontekstin ylittävään pukeutumishistorialliseen tietoon. Virolaisten 1900-luvun pukeutumistoimintaan liittyneet ja vasta viime aikoina julkaistut tiedot ja käsitykset eivät voineet suoraan ja tietoisesti vaikuttaa sovitusten puvustuksiin tai siihen, miten *Puhdistuksen* roolihahmoja ilmennettiin ja tulkittiin niiden avulla. Täten näyttämöesitys tai elokuva puvustuksineen erottuu aina jollain tavoin viittaamastaan arkitodellisuudesta[1264], ja varsinkin silloin, kun se on tekijöille ja katsojille jollain tavoin vieras. Christian Metzin mukaan elokuva lainaa sen ulkopuolisia, esimerkiksi pukeutumiseen liittyviä koodeja, mutta koska ne muokkautuvat elokuvassa, koodit palautetaan takaisin kulttuuriin erilaisina, kantaen mukanaan niitä elokuvan tuottamia merkityksiä, jotka liittyvät koodeihin[1265]. Lisäksi, vaikka puvustuksen teatterilliset ja elokuvalliset koodit nojautuvat arkitodellisuuden pukeutumiseen ja sen kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin koodeihin, se arkitodellisuus, johon nojaudutaan, valikoituu puvustukselle asetettujen tavoitteiden sekä puvustuksen suunnittelijoiden, käyttäjien ja tulkitsijoiden tietojen perusteella. Vaikka Viro ja virolaiset koetaan Suomessa läheisenä naapurimaana ja veljeskansana, kulttuurienvälisenä ja intertekstuaalisena prosessina *Puhdistus*-tarinan sovittaminen suomalaisille näyttämöille ja elokuvaksi edellytti siten sellaisten visuaalisten elementtien hyödyntämistä, jotka olivat tunnistettavia, merkityksellisiä tai samastuttavia suomalaiskatsojille. Tämä tarkoitti myös sitä, että jotkut virolaiset tulkitsivat sovitusten rooliasuja eri tavoin kuin sovitusten suomalaistekijät ja -katsojat. Monitulkintaisuus tai väärinymmärrykset kertovat pukeutumisen tärkeästä roolista virolaisten historiakäsityksessä sekä suomalaisten

[1262] Taylor 2010, 276.

[1263] Taylor 2010, 277.

[1264] Elam 2002, 47; Metz 1974, 115–117.

[1265] Metz 1974, 116–117.

ja virolaisten pukeutumis- ja yhteiskuntahistorioiden erilaisuudesta II maailmansodan jälkeen.

Seuraavaksi tarkastellaan niitä keinoja ja ratkaisuja, joiden avulla sovitusten puvustukset edellä esiteltyine suhteineen Viroon ja sen historiaan ilmensivät *Puhdistuksen* roolihenkilöitä ja kertoivat tarinaa. Tarkastelu tehdään *Puhdistus*-näytelmässä ja -romaanissa sekä sovituksissa esiin tulleiden keskeisten ja toisiinsa kietoutuvien teemojen kautta, joita ovat eronteko roolihenkilöiden välillä, seksuaalinen väkivalta sekä pukeutumisen tai puvustuksen kokemuksellisuus. Tarkastelu keskittyy *Puhdistuksen* päähenkilöön Aliideen, mutta sen kautta peilautuvat myös tarinan muut roolihahmot ja ihmisryhmät.

7.3 Eronteot

Puhdistus-sovitusten virolaispariskunnat Aliide ja Martin sekä Ingel ja Hans edustivat erilaisia neuvostoajan tuottamia ihmiskohtaloita. Näiden puvustukset pyrkivät ilmentämään roolihahmojen välisiä ja toisiinsa kietoutuvia eroja olemuksessa, rakkaudessa ja suhteessa neuvostotodellisuuteen. *Puhdistus*-tarinan varhaisemman aikakauden puvustuksen vähyys, muuttumattomuus ja värit olivat näyttämöesitysten keinoja korostaa näitä eroja, kun taas elokuvassa niitä olivat Aliiden ja Ingelin vaatteiden paljous ja muuttuminen tarinan edetessä.

Näytelmäsovituksen nuorella Aliidella, Martinilla ja piilottelevalla Hansilla on vuosien ajan yksi muuttumaton rooliasu. Aliiden univormu väreineen ilmensi tämän kohtaloa ja opportunistista toimintaa neuvostotodellisuudessa. Vanhan Aliiden rooliasua voi pitää sen temaattisena jatkumona. Univormuun liittynyttä pyrkimystä ilmentää seksuaalisen väkivallan vaikutusta Aliideen tarkastellaan tarkemmin seuraavassa luvussa. Vaikka näytelmäteksti lyhyesti viittaa Ingelin isänmaallisuuteen, kauneuteen ja taitavuuteen, näitä ominaisuuksia ja sisarusten välisiä eroja niiden suhteen ei konkretisoitu puvustuksen avulla, sillä Ingel ei ole näytelmässä roolihenkilönä. Myös Hansin ja Martinin rooliasut ilmensivät miesten erilaista suhdetta neuvostojärjestelmään sekä eri päämääriin pyrkinyttä toimintaa neuvostoaikana. Martinin ja Aliiden punaisten roolivaatteiden, jotka viittasivat roolihahmojen toimintaan neuvostojärjestelmän hyväksi, voi tulkita olleen myös vastarakkaudetta jääneen rakkauden symboleja.

Oopperasovituksen sinisten roolivaatteiden sävyn, pinnan ja mallin avulla roolihahmojen välille tehtiin eroa sen mukaan, miten he toimivat neuvostotodellisuudessa. Osa eroista rakentui kuitenkin niin pienten yksityiskohtien kautta, etteivät orkesterimontun takana istuneet katsojat voineet niitä havaita. Kansallisoopperassa katsojien yhteys roolihahmoihin ja -asuihin olikin selvästi etäisempi kuin Kansallisteatterin pienellä intiimillä näyttämöllä. Ingel ja Hans edustivat vapaata Viroa ja uskollisuutta maalleen ja toisilleen, mitä ilmensivät roolivaatteiden sinisyys ja pehmeys sekä Ingelin naisellisuutta ja kauneutta korostaneet rooliasut. Neuvostovaltaa palvelleiden ja aviosuhteessaan ristiriitaisten Aliiden ja Martinin

puvustukset olivat karumpia, niiden sininen tummaa ja nahkatakkisella Martinilla huomaamattoman vähäistä. Lisäksi Aliiden asu pyrki ilmentämään tämän selviytymiskykyä, elinvoimaa ja käytännöllisyyttä. Nuorta Aliidea esittäneet solistit pyrkivät lisäksi rumentamaan roolihahmoa ryhdin, eleiden ja roolivaatteiden käytön avulla korostaakseen eroa Ingeliin. Koko ajan näyttämöllä nähdyn Aliiden puvustuksen symbolisuutta korosti myös se, että nuoren ja vanhan Aliiden rooliasut olivat liki samanlaiset.

Elokuvassa roolivaatteiden paljous ja muuttuminen ilmensivät keskeisten roolihahmojen välisiä eroja, roolihahmojen suhdetta neuvostoaikaan sekä niitä muutoksia, joita aikakausi aiheutti heissä. Nuori Aliide käyttää tarinansa aikana useita asuja, joiden mallin ja värien sekä ryhdin ja ankarien eleiden ja ilmeiden avulla ilmennettiin roolihahmon tekemiä valintoja ja lisääntyvää ahdinkoa. Samalla Aliiden olemus loi eroa Ingeliin, jonka naisellisuutta korostavat rooliasut pysyivät aina ja sodan olosuhteisiin nähden jopa liioitellun hienoina ja kauniina. Vanhan Aliiden puvustus oli visuaalinen ja temaattinen jatkumo nuoren Aliiden asuille. Lisäksi tämän viimeinen asu, musta juhla-asu kampauksineen, korosti neuvostoaikaisten tekojen sovittamisesta, mihin myös näytelmän Aliiden valkoinen asu esityksen lopussa viittasi. Lisäksi elokuvan puvustuksen sekä näyttelijöiden oikeasti muuttuneiden ja maskeerattujen ruumiiden avulla luotiin selvä ero neuvostotodellisuudessa kuihtuvan Hansin ja siinä innolla toimivan rehevän Martinin välille.

Puvustuksen käyttö elokuvan Aliiden muuttumisen ilmentäjänä vertautuu muun muassa Brechtin esittämään näkemykseen, jonka mukaan puvustus kykenee kuvaamaan ihmisessä tapahtuvia älyllisiä ja moraalisia muutoksia. Näkemys toteutui esimerkiksi tämän *Galilein elämä* -näytelmässä. Kun paaviksi valittua kardinaalia puetaan paavin kaapuun, tämä pohtii sitä, tulisiko aurinkokeskeisyyden puolustajaa Galileo Galileita kiduttaa. Aluksi kardinaali vastustaa kidutusta, mutta pukemisen aikana mieli muuttuu ja paaviksi puettuna hän on valmis sallimaan sen.[1266] Puvustusratkaisua hyödynnettiin myös Suomessa 1973 valmistuneessa, Ralf Långbackan ohjaamassa ja Liisi Tandefeltin puvustamassa *Galilein elämä* -näytelmäesityksessä[1267]. Erontekoja roolihenkilöiden ja näiden moraalisuuden välille on toteutettu puvustuksen avulla myös esimerkiksi Roberto Rossellinin ohjaamassa, neorealistista elokuvaa edustavassa *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa. Siinä natsi-Saksan ja Gestapon univormut ja Gestapolle ystävänsä ilmiantavan roomalaisnaisen korea pukeutuminen tekevät eroa saksalaisia vastaan toimineisiin roomalaisiin, joiden pukeutuminen on vaatimatonta ja rähjäistä tai vähäistä. Ystävänsä ilmiantanut nainen saa myös petoksestaan lahjaksi turkin. Se otetaan häneltä kuitenkin pois, kun petoksesta ei ollut enää apua Gestapolle.[1268]

[1266] Cumming 2003.

[1267] Reitala 2005b, 91.

[1268] Wagstaff 2007, 90, 127. Puvustusta on hyödynnetty roolihahmon muuttumisen ilmentäjänä myös esim. elokuvassa *The Heiress* (1949), joka perustuu Henry Jamesin romaaniin *Washington Square* (Church Gibson & Jeffers McDonald 2012).

Toisaalta roolivaatteiden määrään ja muuttumiseen vaikuttivat myös käytännölliset ja sovitusten rakentamiseen ja esittämiseen liittyvät seikat. Näyttämösovitusten kerronta ei mahdollistanut monia pukuvaihtoja, mikä myös rajoitti rooliasujen määrää ja muuttumista. Elokuvaa sen sijaan rakennettiin ja tallennettiin vaiheittain, mikä mahdollisti roolivaatteiden vaihtumisen sekä niiden ja roolihenkilöiden muun olemuksen todellisen muuttumisen. Mahdollisuutta hyödynnettiin Aliiden kohdalla, jonka puvustus muodosti koko tämän tarinan ajalle ulottuvan dramaturgisen kaaren ja konkretisoi kuulusteluiden väkivaltaisia tapahtumia, mutta myös Zaran ja Hansin kohdalla[1269]. Toisaalta se, että puvustusta ei huomioitu elokuvan kuvaus- ja editointivaiheissa ja että osin nopeatempoinen elokuva sisältää paljon puoli- ja lähikuvia roolihenkilöistä, vaikutti katsojien mahdollisuuksiin havaita roolihahmojen olemus ja puvustus kokonaisuutena sekä yksityiskohdiltaan. Esimerkiksi elokuvan nopea tempo saattoi paikoin vaikeuttaa puvustusten huomaamista ja tulkintaa.

Se, että sovitusten Aliidejen puvustustavoitteet ja -ratkaisut olivat osittain erilaisia ja ne myös ilmensivät osittain eri asioita[1270], kertoo myös roolihahmon monitahoisuudesta sekä puvustuksen ilmaisumahdollisuuksien hyödyntämisestä. Aliiden elämän olosuhteet ja tapahtumat tuottivat valintoja, joiden oikeellisuuden, vääryyden tai tuomittavuuden pohtiminen voidaan nähdä osana laajempaa keskustelua siitä, minkälaisiin ratkaisuihin ihminen voi päätyä vaikeissa olosuhteissa. Lisäksi se, että Aliiden ulkoista olemusta ei kuvata romaanissa laajasti tai yksiselitteisesti, antoi todennäköisesti mahdollisuuden rakentaa roolihahmoa ilman selvää esikuvaa. Puvustusten moninaisuus heijastaa siten myös taiteellisten työryhmien jäsenten ja esiintyjien näkemyksiä Aliidesta sekä kertoo pukusuunnittelijoiden taidoista näiden näkemysten konkretisoinnissa. Taiteellisten työryhmien ja esiintyjien sangen yleisesti jakama ajatus oli kuitenkin se, ettei Aliide ollut niin kaunis ja naisellinen kuin Ingel. Ingelin kauneuden korostaminen romaanissa on ilmeisesti vaikuttanut sovitusten taiteellisten työryhmien ja esiintyjien näkemykseen, jonka mukaan Aliide oli tai tämän tuli olla arkisempi tai rumempi kuin Ingel. Muut *Puhdistuksen* keskeiset henkilöhahmot ovat Aliidea yksiulotteisempia ja enemmän tiettyjen teemojen varaan rakentuneita hahmoja[1271], ja näiden ulkoista olemusta myös kuvataan romaanissa yksiselitteisesti. Myös sovituksissa näistä henkilöhahmoista rakennettiin puvustuksen avulla yhtenäisempi ja samankaltaisempiin puvustusideoihin ja -näkemyksiin perustuva joukko kuin Aliideista.

[1269] Aliidea ja Zaraa esittäneiden näyttelijöiden hiusten leikkuu sekä Hansia esittäneen näyttelijän laihdutus.

[1270] Näytelmässä seksuaalinen väkivalta, teot ja niiden salaus, paljastuminen ja sovitus, rakkaus; elokuvassa seksuaalinen väkivalta, tunteet, teot ja niiden sovitus, eronteot, Aliiden muuttuminen; oopperassa persoona, nuoren ja vanhan Aliiden osoittaminen, teot, ihmisen muuttumattomuus, virolaisuus, eronteot.

[1271] Isänmaallisuus, uskollinen rakkaus (Ingel, Hans); toiminta neuvostotodellisuudessa (Martin); Neuvostoliiton hajoaminen, rikollisuus (Lavrenti, Pasa); Neuvostoliiton hajoaminen, ihmiskauppa, seksuaalinen väkivalta (Zara).

Puhdistus-oopperan ja -elokuvan puvustusten erilaisuuksista huolimatta ne sekä esiintyjien kehollinen ilmaisu toivat esiin kauneuden, hyvyyden ja rakkauden välistä yhteyttä. Virolaisnaisen kauneus ja virolaismiehen pehmeä komeus liittyivät hyvyyteen, oikeamielisyyteen, isänmaallisuuteen ja rakkauteen − ja arkisuus, epämiellyttävyys ja rumuus petollisuuteen, pahuuteen, rakkaudettomuuteen, pärjäämiseen ja neuvostojärjestelmään. Roolihahmojen olemukseen ja puvustukseen ei kuitenkaan liittynyt tietoista tavoitetta kertoa myös virolaisen (pukeutumis)kulttuurin muutos- ja säilyttämispyrkimyksistä neuvostoaikana. Toisaalta on mahdollista, ettei tarkempi tieto virolaisten neuvostoaikaisesta pukeutumistoiminnasta olisi ratkaisevasti vaikuttanut sovitusten pukusuunnittelijoiden puvustustavoitteisiin ja -ratkaisuihin. Romaanin ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukset jo ohjasivat yhdistämään vapaan Viron ja sille uskollisuuden naiskauneuteen ja kauniiseen pukeutumiseen, mikä myös toteutui oopperan ja elokuvan puvustuksissa.

Ooppera- ja elokuvasovituksissa Ingel toimi siten romaanin Ingelin tavoin lähinnä Aliiden vastaparina ja sivuhenkilönä, jonka kauneus ja naisellisuus yhdistyvät virolaisuuteen ja hyvyyteen sekä Hansin rakkauteen, jota ilman arkinen Aliide jää. Ingelin kauneuden korostaminen ja eronteko Aliideen sekä romaanin kuvaama Ingelin vaaleus voidaan rinnastaa tieteellisen asemansa menettäneeseen mutta sitkeästi elävään fysionomiseen näkemykseen, jonka mukaan yksilön ja varsinkin naisen kauneus kertoo myös tämän muusta hyvyydestä[1272]. Näkemystä hyödynnetään teatterin ja elokuvan piirissä, jossa roolihenkilöiden sisäistä maailmaa pyritään usein ilmentämään myös materiaalisten asioiden ja roolihenkilöissä tapahtuvien ulkoisten muutosten kautta[1273]. Tässä toiminnassa puvustuksella voi olla merkittävä rooli.

Romaanin ja sovitusten Ingelien kauneuden, vaaleuden[1274] ja kauniin pukeutumisen voi myös nähdä heijastavan sitä, miten Viron ensimmäisen itsenäisyyden aikana virolaisilla antropologeilla ja eugeniikan, tärkeän nationalistisen työkalun, kannattajilla oli tarve osoittaa, etteivät virolaiset kuuluneet alempiarvoisena pidettyyn, niin sanottuun keltaiseen rotuun[1275]. Eugenistiseen ajatteluun ja virolaiskansallisen identiteetin rakentamiseen liittyi tuolloin myös virolaisten baltiansaksalaisvastaisuus ja viha baltiansaksalaista eliittiä kohtaan, joka oli ollut hallitsevassa taloudellisessa ja poliittisessa asemassa ja sortanut virolaisia vuosisatojen ajan[1276].

[1272] Tseëlon 1992, 296; ks. myös esim. McMaster 2004; Naukkarinen 2012.

[1273] Hutcheon & O'Flynn 2013, 14, 58.

[1274] Romaani kuvaa Ingelin vaaleaksi ja myös oopperan Ingeliä esittäneet laulajat olivat vaaleatukkaisia. Elokuvan Ingeliä esittänyt näyttelijä oli sen sijaan tummatukkainen.

[1275] Kalling 2013, 56–57. Virolaisia myös pyrittiin luokittelemaan ainakin kahteen antropologiseen tyyppiin. Sen mukaan enemmistö Länsi- ja Pohjois-Viron virolaisista, jotka olivat pitempiä, pitkäkalloisia ja vaaleita, kuului pohjoiseen rotuun. Maan etelä- ja itäosien virolaiset kuuluivat itäiseen balttilaiseen rotuun, jota jotkut tutkijat pitivät suomensukuisten kansojen alkuperäistyyppinä. Vaikka eugeniikan kannattajilla oli houkutus uskoa pohjoista rotua edustaneiden ihmisten olleen myös älykkäämpiä, rodullisten kehitystavoitteiden määritys oli kuitenkin vaikeaa eikä niihin pyritty. (Kalling 2013, 57)

[1276] Kalling 2013, 49–51, 57–59.

Vaikka baltiansaksalaisten asema oli heikentynyt Virossa, Saila Leukumaa-Autto on esittänyt, että virolaisuutta rakentamaan ja vahvistamaan pyrkineissä kansallisissa kampanjoissa baltiansaksalaiset olivat vastustettava pääkohde. Turvallisuuspolitiikan osalta suurin uhka oli Neuvostoliitto.[1277] Lisäksi sen, että romaanin Aliide ajatteli Zaran näyttävän Hansilta perittyjen kasvonpiirteiden lisäksi venäläiseltä[1278], voi rinnastaa siihen, miten eugeniikan kannattajat pitivät virolaisten avioitumista ei-virolaisten kansojen tai etnisten ryhmien (venäläisten ja saksalaisten) kanssa epätoivottavana kulttuurisista ja perhesyistä sekä eugeniikan näkökulmasta[1279]. Puvustusten voi tulkita viitanneen Zaran venäläisyyteen oopperan Zaran punaisten roolivaatteiden sekä elokuvan Zaran ensimmäisen asun ja olemuksen tavallisuuden tai vanhahtavan tyylin avulla. Kaiken kaikkiaan *Puhdistuksen* naispuolisten henkilöiden ominaisuuksien ja kohtaloiden voi nähdä kertovan siitä, että kansa tai valtio kohtaloineen esitetään usein naisen, naiseuden ja naisen ruumiin kautta[1280]. *Puhdistus*-sovituksissa tässä kerronnassa korostuivat naispuolisten roolihahmojen erilaiset olemukset, taidot ja teot sekä rakkaus mutta myös seksuaalisen ja muun väkivallan kokeminen sekä tekojen sovitus kuoleman kautta. Sovitusten puvustukset osallistuivat näiden naiseuteen liittyvien teemojen ilmentämiseen.

7.4 Seksuaalinen väkivalta ja prostituutio

Naisiin kohdistuva seksuaalinen väkivalta, sen tuottama pelko ja häpeä sekä tarve suojautua väkivallalta ovat keskeisiä teemoja, joita Oksanen tuo *Puhdistus*-teoksissaan esiin. Seksuaalinen väkivalta on rakkauden ohella Aliiden elämää ja toimintaa keskeisesti määrittävä tekijä. Romaanissa Aliiden kokeman seksuaalisen väkivallan kuvaus on vahvaa mutta viitteellistä ja se sisältää vähän tämän pukeutumisen kuvausta. Väkivallan seurauksia Aliiden mieleen, ruumiiseen, käyttäytymiseen kuvataan sen sijaan sangen paljon myös pukeutumiskuvauksen kautta.[1281] Prostituoiduksi pakotetun Zaran kohdalla väkivallan kuvaus on sen sijaan suoraa

[1277] Leukumaa-Autto 2018, 14, 88.

[1278] Liite 4.

[1279] Kalling 2013, 57–58. Virolaiset näkivät itsensä pienenä kansakuntana, jonka olemassaoloa oli suojeltava. Eugeniikan kannattajien mukaan kansan olemassaolon tae oli terveet ja lisääntymiskykyiset ja -haluiset virolaiset. Yhteiskunnan oli huolehdittava virolaisten olemassaolon jatkumisesta naisten hyvinvoinnin ja terveiden naisten lisääntymisen kautta. (Kalling 2013, 66–68) Myös virolaiset naisjärjestöt pyrkivät 1920–1930-luvuilla edistämään virolaisten syntyvyyttä ja äitiyden arvostamista (Leukumaa-Autto 2017). Virolaisuutta ja kansaa oli vahvistettava ja yhtenäistettävä, jotta kansa oli tarpeeksi vahva hallitsemaan Viroa ja se näytti vahvalta myös maan ulkopuolella (Leukumaa-Autto 2018, 88).

[1280] Stirling 2008, 11; Valenius 2004, 46–48.

[1281] Liite 4.

ja raakaa ja Zaran pukeutumista prostituoituna sekä Aliiden luona kuvataan kohtalaisen paljon[1282]. Prostituutiota tarkastellaan tässä tutkimuksessa ennen kaikkea väkivallan ja ihmiskaupan kautta, ei monitahoisempana arkitodellisuuden ilmiönä. Siten Zara nähdään seksuaalisen väkivallan uhrina ja kokijana eikä prostituution harjoittajana, vaikka varsinkin näyttämösovituksissa puvustuksen tavoitteena oli myös kertoa katsojille, että Zara oli prostituoitu. Se, että Zara kykeni vapautumaan pakkoprostituutiosta radikaalin teon, tapon avulla, teki hänestä myös oman elämänsä subjektin. Toiminta rinnastaa Zaran Russell Campbellin (2006) määrittelemään elokuvan prostituoidun *avenger*-tyyppiin, joka kykenee kostamaan pahantekijöilleen kokemansa pahuuden. Tämän prostituoidun tyypin syntyyn ja olemassaoloon elokuvassa ovat vaikuttaneet ensimmäisen ja toisen feminismin aallon luomat näkemykset prostituutiosta ja prostituoiduista.[1283] Vaikka prostituoitu on usein lähinnä tyyppirooli elokuvassa tai näyttämöllä, Campbell (2006) on määritellyt liki kaksikymmentä erilaista elokuvan prostituoidun tyyppiä. Hän ei kuitenkaan kuvaile avenger-prostituoitujen pukeutumista.

Puhdistus-sovitukset kertoivat Aliiden ja Zaran kokemasta seksuaalisesta väkivallasta konkreettisesti tai viitteellisesti. Tämä vaikutti myös siihen, miten puvustus osallistui ja tuki kerrontaa ja miten romaanin pukeutumiskuvauksia, jotka liittyvät seksuaaliseen väkivaltaan ja sen seurauksiin, hyödynnettiin. Periaatteessa roolivaatteet ilmensivät seksuaalista väkivaltaa osoittamalla, mitä niille tapahtuu väkivallan aikana ja heti sen jälkeen sekä miten väkivaltakokemus muuttaa naisten pukeutumista ja olemusta. Näytelmäsovituksessa Aliiden kokema seksuaalinen väkivalta näytetään etäännytetysti, mutta sitä täydentävät Aliiden kertomukset väkivaltakokemuksista ja niiden seurauksista[1284]. Lisäksi nuoren Aliiden housuasu, joka oli näyttelijän toivoma ratkaisu, pyrki kertomaan väkivallan seurauksista eli halusta suojata kaltoin kohdeltua ruumista ja mieltä. Housuasu erottaakin näytelmän nuoren Aliiden muiden sovitusten mekkoihin pukeutuneista Aliideista. Myös näytelmän vanhan Aliiden käyttämät housut sekä se, että Aliide vakuuttaa Zaralle, ettei häntä enää pakoteta riisuutumaan, voidaan nähdä tämän teeman jatkumona. Housujen käyttö rinnastuu myös romaanin Aliideen, joka muiden raiskattujen naisten tavoin ryhtyi raiskauksensa jälkeen käyttämään kaksia pikkuhousuja turvalliseksi koettujen pitkien housujen sijaan[1285].

Oopperasovituksessa puvustus tuki väkivallan viitteellistä näyttämistä pienin keinoin, Aliiden, Ingelin ja Lindan sekä kuoron laulajien valahtaneiden roolivaatteiden ja niiden kohentamisen avulla. Lisäksi roolivaatteet saattoivat auttaa solisteja vaativaksi koetun kohtauksen aikana. Muuten väkivalta ei ilmene Aliiden tai Ingelin rooliasuissa eikä se muuta roolihahmojen pukeutumista. Myös libretto tuo

[1282] Liite 4.

[1283] Campbell 2006, 104–105.

[1284] Liite 3.

[1285] Liite 4. Koska naisten pitkien housujen käyttö oli harvinaista, se olisi herättänyt huomiota, jota Aliide karttoi.

väkivallan seurauksia esiin etäännytetymmin ja epämääräisemmin kuin näytelmän tai romaanin suorasanainen kuvaus. Lisäksi se, että Aliidella oli vain yksi rooliasu ja oopperan tapahtumat nähtiin laajassa kokokuvassa, on voinut rajoittaa mahdollisuuksia hyödyntää romaanin pukeutumiskuvauksia liittyen Aliiden väkivaltakokemuksiin[1286].

Elokuvan Aliiden kokema seksuaalinen väkivalta ja kärsimys sekä olemuksen kurjuus revittyine verisine vaatteineen näytetään konkreettisesti ja todenmukaisuutta tavoitellen. Lisäksi kuulustelun jälkeen väkivallasta kertovat Aliiden paljaat mutaiset jalat, sukkien luetteleminen, väkivallan jäljet paljastava kylpy sekä käsky polttaa kuulusteluvaatteet. Nämä asiat olivat romaanin kerronnan mukaisia eikä niitä nähty muissa sovituksissa. Nuoren Aliiden vaatteet eivät selvästi muutu raiskauksen jälkeen, mutta roolivaatteiden tummuminen Aliiden koko tarinan edetessä kertoo siitä, miten seksuaalinen väkivalta oli tärkeä Aliiden henkistä ja fyysistä ahdinkoa lisäävä tekijä. Elokuva ei kuitenkaan tuo puvustuksen avulla muuten esiin niitä väkivallan pitkäaikaisia mielellisiä ja ruumiillisia vaikutuksia Aliiden elämään, joita romaani pukeutumiskuvauksineen kuvaa. Väkivaltakokemukset eivät ole elokuvassa ja oopperassa myöskään niin yksiselitteinen ja esiin tuotu motiivi Ingelin karkotuttamiselle tai avioitumiselle kuin näytelmässä. Tämä johtui mahdollisesti siitä, ettei romaanin Aliide perustele näytelmän Aliiden tavoin väkivaltakokemusten aikaansaamaa olo- ja mielentilaansa ja toimintaansa Hansille. Siten on mahdollista, että näissä sovituksissa avioituminen Martinin kanssa ja petollinen toiminta Ingeliä kohtaan eivät enää yhtä yksiselitteisesti yhdistyneet Aliiden väkivaltakokemuksiin.

Zaran joutumista ihmiskaupan uhriksi ei näytetä näyttämösovituksissa ja myös tämän elämästä pakkoprostituoituna kerrotaan etäännytetymmin tai monitulkintaisemmin kuin elokuvassa. Prostituutioon viitattiin Zarojen ensimmäisen asun paljastavuuden ja korkokenkien avulla, ja suttuinen meikki sekä pahoinpidellyn näköinen olemus viittasivat myös Zaran kokemaan väkivaltaan. Zaran asun pienuuden ja paljastavuuden tuottama ruumiillinen ja mielellinen kokemus saattoi myös auttaa esiintyjiä ilmentämään Zaran suojattomuutta ja pakotettua prostituoidun osaa. Lisäksi oopperan Zaran ensimmäisen asun punaisuus voi viitata sekä seksuaaliseen vetovoimaan, himoon ja lankeemukseen[1287] että Zaran kotimaahan Neuvostoliittoon. Zaran ensimmäinen asu vaihtuu näyttämöesityksissä pian Aliiden antamaan asuun, ja oopperassa Zara on ainut solisti, jonka asu muuttuu.

Elokuvassa sen sijaan nähdään Zaran ja muiden tyttöjen joutuminen prostituoiduksi ja Zaran kokema alistaminen ja väkivalta tuodaan selvästi esiin. Samalla voitiin ja pyrittiin näyttämään, miten Zaran pukeutuminen ja olemus muuttuvat

[1286] Esim. sen näyttäminen, että Aliide olisi käyttänyt kaksia pikkuhousuja, olisi voinut olla hankala toteuttaa. Tuplahousuja ei toteutettu myöskään elokuvan Aliidejen puvustuksessa, vaan ne nähdään Zaralla.

[1287] Church Gibson & Jeffers McDonald 2012, 299; Hannah 2014, 17, 25. Punainen toimii näyttämön viettelijättären tai langenneen naisen merkkinä (Hannah 2014, 17, 25).

prostituution myötä. Muutoksessa oli toisaalta tavoitteena myös se, että Zaran puvustus oli trendikkäämpi ja tyttömäisempi kuin elokuvan muiden prostituoitujen tavanomaiseksi koettu ja rakennettu puvustus. Elokuvan Zara vertautuukin olemukseltaan jossain määrin Martin Scorsesen ohjaaman *Taksikuski*-elokuvan (1976) ikoniseen lapsiprostituoitu Irikseen[1288]. Myös Zaran olemuksen seuraava muutos Aliiden luona näytettiin näyttämöesityksiä konkreettisemmin pahoinpitelyn jäljet paljastavan kylvyn, prostituutioasun polton ja tukan oikean leikkuun kautta. Siirtymäriittiä täydensivät Aliiden antama vaihtoasu, jonka housuja Zara ei kuitenkaan vaadi. Lisäksi nähdään, miten elokuvan Zara hakee turvaa ja suojaa käyttämällä kaksia pikkuhousuja, mikä viittaa romaanin Aliiden kaksoisalushousujen käyttöön. On siten mahdollista, että koska elokuvassa Zaran pakkoprostituutio ja tämän kokema seksuaalinen väkivalta tuotiin niin selvästi esiin, tämän puvustus saattoi olla osittain epätyypillinen ja pukusuunnittelijan ja ohjaajan visuaalisten näkemysten mukainen. Campbellin mukaan siihen, minkälaisina prostituutio ja prostituoidut esitetään elokuvassa, vaikuttavat erilaiset näkemykset ja tavoitteet. Yhtäältä elokuva voi ilmentää patriarkaalista ideologiaa ja miehisiä kuvitelmia ja haaveita prostituutiosta. Toisaalta se voi tuoda esiin erilaisia feministisiä näkemyksiä prostituutiosta esimerkiksi sen suhteen nähdäänkö prostituoidut sorrettuina ja alistettuina yksilöinä vai oman elämänsä subjekteina. Laajemman katsojakunnan ja elokuvan kaupallisen menetyksen varmistamiseksi prostituoidut pyritään kuitenkin usein esittämään tavalla, jonka kaikki katsojat voisivat hyväksyä. Lisäksi ilmentämistapaan vaikuttaa tietynasteinen todenmukaisuuden vaatimus.[1289] Prostituoidun tyypillisen, miehen katsetta miellyttävän ja muihin naisiin eroa tekevän puvustuksen ja olemuksen piirteitä ovat joka tapauksessa korkeat korot, tiukka ja paljastava vaatetus ja voimakas, aistillisuutta korostava meikki[1290]. Turimin mukaan naiset nähdään elokuvassa usein kenkien kautta, ja kengistä on tullut tärkeä metonyyminen merkki, joka kuvaa seksuaalisuutta ja halua mutta myös tyyliä (class) ja kulttuuria[1291]. Lisäksi jalat (ja jalkoväli) ovat olleet naisen tarkasti varjeltu ja fetisoitu ruumiinosa, johon on liitetty voimakas seksuaalinen lataus ja joka piilotettiin vuosisatojen ajan hameen alle[1292]. Vaikka näyttämöesitykset ja elokuva eroavat toisistaan Zaran elämänvaiheiden sekä olemuksessa tapahtuvien muutosten näyttämisen konkreettisuudessa, myös kaikkien *Puhdistus*-sovitusten prostituutioasuille oli yhteistä niiden paljastavuus ja paljastavuus erityisesti jalkojen osalta.

Sovitusten Zarojen vaihtovaatteille oli sen sijaan yhteistä niiden peittävyys sekä suojaavat pitkät housut. Molemmat pukeutumistavat sekä vaatteiden vaihto

[1288] ks. Campbell 2006, 286. Iriksellä on leveä lierihattu, paljastava paita, lyhyet shortsit ja korkeapohjaiset kengät (Campbell 2006, 286).

[1289] Campbell 2006, 21, 39.

[1290] Campbell 2006, 258; Ritterbusch 2008, 39.

[1291] Turim 2001, 58.

[1292] Fields 2007, 18–19; Turim 2001, 59; Utrio 2001, 278–290; Wilson 2003, 163–165.

ovat mukana näytelmätekstin ja romaanin kuvauksissa, joissa Zara myös vaatii housuja itselleen[1293], joten ilmeisesti ne olivat tärkeä asia myös kirjailijalle. Lisäksi ne olivat todennäköisesti tuttuja ja tunnistettavia asioita romaanin lukeneille tai näytelmän nähneille elokuva- ja oopperakatsojille. Zaran puvustuksen, vaatevaihtojen ja housujen pukemisen sekä elokuvan kaksoisalushousujen voikin ajatella olleen Brechtin määritelmän mukaisia yhteiskunnallisia eleitä, *gestuksia*[1294]. Ne tekivät näkyväksi Zaran alistetun ja turvattoman aseman prostituoituna ja Neuvostoliiton romahduksen jälkeen lisääntyneen ihmiskaupan uhrina[1295] sekä tästä asemasta vapautumisen Aliiden avustamana ja vaatettamana. Gestukseen liittyy myös sen tunnistettavuus[1296], joten voi ajatella, että tyypillinen prostituutiopuvustus ja sen vaihtaminen selvästi erilaiseen asuun toimivat selkeänä eleenä tai gestisenä siirtymäriittinä. Riitin merkitystä korostaa myös se, että se haluttiin lisätä sanattomana tapahtumana myös *Puhdistus*-oopperaan. Voi siten ajatella, että Zaran puvustusten ja vaatevaihtojen kautta tuotiin esiin myös joitakin Campbellin edellä esittämiä näkemyksiä prostituution ja prostituoidun esittämisestä: ne ilmensivät Zaraa miehisen halun ja fantasioiden kohteena mutta kertoivat myös tämän alisteisesta asemasta ja sen jättämisestä. Gestus-näkökulmaan liittyy myös se, etteivät Zaralle määrätyt prostituutio- tai vaihtovaatteet ilmentäneet tämän persoonaa vaan kertoivat tämän tilanteesta ja olosuhteista. Omien vaatteiden riistäminen sekä pakotettu yhdenmukainen pukeutuminen, johon Zara prostituoituna myös joutuu alistumaan, voivat olla konkreettisia ja symbolisia suojan ja minuuden riistäviä tapahtumia[1297]. Nystrandin mukaan romaanin Zara esiintyykin aluksi ikään kuin valepuvussa ja vasta myöhemmin paljastuu, kuka hän on[1298]. Vaihtoasukaan ei tosin kerro Zarasta mitään, vaan tämän tausta selviää muulla tavoin. Zaran persoonan vierautta ja roolihahmon symbolisuutta[1299] lisää toisaalta myös se, että Zaran kohtalo jää romaanissa ja sovituksissa epäselväksi.

Myös näytelmän nuoren Aliiden housupuvun käyttö sekä näytelmän ja elokuvan vanhan Aliiden housujen käyttö voidaan tulkita gestisiksi eleiksi, jotka kuva-

---

[1293] Liitteet 3 ja 4.

[1294] Gestusta on tarkasteltu lähemmin luvussa 4.

[1295] Entisen Jugoslavian alueen selkkaukset ja Neuvostoliiton hajoaminen johtivat Euroopan sisäisen muuttoliikkeen ja järjestäytyneen rikollisuuden kasvuun. Osa rikollisuudesta liittyi ihmiskauppaan, mikä oli sysäys ihmiskaupan vastaisen työn aloittamiseen. (Roth 2012, 248–249)

[1296] ks. Tieteen termipankki 2017e.

[1297] ks. Utriainen 2006. Goffmanin mukaan totaaliset laitokset, kuten mielisairaalat ja vankilat, anastavat asukkailtaan minän esittämisen välineet mm. pukemalla heidät yhtenäisesti (Goffman 1961, Peräkylän 2001, 362 mukaan). Prostituoitujen yhtenäinen ja paljastava pukeutuminen voidaan rinnastaa tähän pukeutumiskäytäntöön.

[1298] Nystrand 2012, 178.

[1299] Zara toimii seksuaalisen väkivallan, mutta myös suvun ja Viron menneisyyden selvittämisen symbolina. Sovitusten puvustukset eivät selvästi liity jälkimmäiseen tehtävään.

sivat naisen suojatonta asemaa neuvostotodellisuudessa. Alun perin vahvasti miehinen vaate housut[1300] pyrki siten henkisesti ja ruumiillisesti turvaamaan ja suojaamaan Aliidea ja Zaraa miesten harjoittamalta seksuaaliselta väkivallalta. Peittävien vaatteiden ja housujen käyttö voidaan ymmärtää myös teoreettisen *ruumiin rajat* -käsitteen kautta, joka voi kertoa yksilöiden välisen vuorovaikutuksen luonteesta sekä yksilön luomasta henkilökohtaisesta tilasta suhteessa muihin. Kaiserin mukaan yksilön ruumiin rajojen ja pukeutumisen välillä on todennäköisesti yhteys, joka ilmenee vaatteiden tietynlaisten materiaalien ja tyylien suosimisena. Yksilöt, joiden ruumiin rajat ovat heikot ja jotka kokevat ruumiillisen koskemattomuutensa uhatuksi, voivat pyrkiä vahvistamaan rajojaan pukeutumisen avulla, osoittamalla niiden avulla selvän rajan oman ruumiin ja muiden välillä.[1301] *Puhdistuksen* naisten ruumiin rajat oli väkivaltaisesti ylitetty, ja myös he pyrkivät väkivaltakokemustensa jälkeen vahvistamaan näitä rajoja suojaavan ja peittävän pukeutumisen avulla.

Lisäksi voi ajatella, että oopperassa ja elokuvassa myös Aliiden ja Ingelin puvustusten vastakkaisuuteen sisältyi gestinen piirre, jos sen tulkitsee viitanneen sisarusten erilaiseen toimintaan ja kohtaloon neuvostotodellisuudessa. Ajatus vertautuu Reitalan näkemykseen, jonka mukaan Ralf Långbackan ohjaamassa *Dantonin kuolema* -näytelmäesityksessä (1977) Ranskan vallankumoukseen osallistuneiden Dantonin ja Robespierren vastakkaisuuden korostaminen puvustuksen ja peruukin avulla voi tulkita brechtiläiseksi gestukseksi[1302].

Toisaalta Zaran paljastavan pukeutumisen merkitystä gestuksena vähentää se, että 1900-luvun alkuvuosikymmenistä lähtien yhä paljastavammasta pukeutumisesta on tullut erilaisten seksuaalimoraaliin liittyvien keskusteluiden säestämänä tai niistä huolimatta osa naisten pukeutumisen ja muodin maailmaa. Tämä on voinut hämärtää ja voi tänäkin päivänä hämärtää pukeutumisen tulkintaa. Esimerkiksi Victoria Harrisin mukaan 1900-luvun alussa naisten emansipoituminen ja näkyvyys kodin ulkopuolella sekä vapaampi käyttäytyminen ja olemus polkkatukkineen, meikkeineen, ajeltuine säärineen ja tupakanpolttoineen koettiin huolestuttavaksi ilmiöksi. Lisäksi tällaisen olemuksen omaavaa mutta niin sanottua kunniallista naista saattoi olla vaikeaa erottaa prostituoidusta.[1303] 1960-luvulla minihame herätti keskustelua sen epänaisellisuudesta, säädyttömyydestä ja seksualisoidusta, miesten huomiota herättävästä ja tuomittavasta olemuksesta. Toisaalta minihame edusti joillekin naisille aikakauden seksuaalista vallankumousta ja naisten seksuaalista vapautumista.[1304] Iltapäivä- ja aikakausilehtien kuvaston perusteella kaikin puolin paljastava pukeutuminen on joka tapauksessa myös tällä hetkellä suosittu muodin ilmiö. Terhi Utriainen määritteleekin median puolialastomat

[1300] Naisten housujen käytön historiasta ks. esim. Wilson 2003.

[1301] Kaiser 1997, 106–107.

[1302] Reitala 2005b, 92.

[1303] Harris 2010, 123–124.

[1304] Luther Hillman 2015, 15–17.

vartalot yhdeksi julkisen tilan anonyymiksi elementiksi[1305]. Paljastavan tai niukan pukeutumisen nykysuosio näkyi myös *Puhdistus*-sovitusten osalta siten, että ainakin elokuvan pukusuunnittelussa senhetkisten aikakausi- ja muotilehtien kuvasto tarjosi ideakuvia Zaran prostituutioasuille. Sen määrittäminen, mitkä arkitodellisuuden pukeutumisen tai puvustuksen piirteet itsessään lopulta kertovat vain prostituutiosta ja selvästi erottavat naisprostituoituja muista naisista, ei ole siten välttämättä selvää. Myös prostituution siirtyminen yksityisasuntoihin ja piilotetuksi toiminnaksi 1900-luvulla on johtanut siihen, ettei prostituutiota voi välttämättä enää yhtä selvästi tunnistaa pukeutumisen tai käytöksen perusteella[1306]. Arkitodellisuuden prostituoituja ja ihmiskaupan uhreja voikin pitää myös Dyerin määrittelemänä näkymättömänä tai epävakaana yhteiskunnallisena ryhmänä[1307].

Se, että Zaran prostituutiosta kerrotaan sovituksissa tunnistettavien paljastavien asujen avulla, viittaa kuitenkin siihen, että vähäpukeinen ruumis nähdään joka tapauksessa helposti eroottisena tai pornografisen halun kohteena[1308]. Lisäksi paljastava pukeutuminen on toiminut tai toimii ainakin tietyissä olosuhteissa vapaaehtoisena tai pakotettuna erottautumiskeinona, mitä hyödynnetään myös fiktiossa[1309]. Paljastava pukeutuminen tai puvustus eroaa kuitenkin selvästi varhaisemmista tavoista erottaa arkitodellisuuden tai fiktion naisprostituoidut muista naisista[1310]. Toisaalta Mark Fortierin mukaan gestinen puvustus on Peircen termien mukaisesti enemmän indeksi kuin ikoni. Sen tavoitteena on ennen kaikkea viitata arkitodellisuuteen – ja *Puhdistus*-sovituksissa muun muassa ihmiskauppaan, pakkoprostituutioon ja väkivaltaan – eikä niinkään olla arkitodellisuuden pukeutumisen kaltainen.[1311] Tästä näkökulmasta prostituutiopuvustusten tiukka realistisuus ei ole siten välttämättä tarpeen. Näkökulma perustelee myös sitä, etteivät sovitusten puvustukset juurikaan ilmentäneet Zaran persoonaa.

[1305] Utriainen 2006, 240.

[1306] Clement 2006, 77.

[1307] Dyer 2002, 53.

[1308] Utriainen 2006, 240.

[1309] Campbell 2006, 7–8.

[1310] Antiikin Roomassa prostituoitu käytti miesten vaatetta toogaa kunniallisen naisen pallan sijaan (Duncan 2006, 270). Prostituoidun erottautuminen heijastui ilmeisesti antiikin Rooman teatteriin: prostituoitua näytellyt näyttelijä käytti keltaista puvustusta, kuninkaallista näytellyt purppuranväristä ja orjilla oli punainen peruukki (Law 2011, 130). Keskiajalla raidallinen huppu, tietyn värinen tai mallinen vaate (Karras 1996, 21–22, 33–34), miesten hattu, eri värinen tai eri materiaalista tehty hiha tai erilaiset vyöt (Otis 1985, 80) kertoivat prostituutiosta. Myös paljas pää on ollut prostituoidun merkki, keskiajalla hunnuttomuuden (Otis 1985, 80) ja 1800-luvulla hatuttomuuden (Carlisle 1993, 11; Walkowitz 1980, 26) avulla. 1800-luvun prostituoidut pyrkivät pukeutumaan koreasti, huomiota herättävästi tai yläluokkaisesti (Walkowitz 1980, 26; Wommack 2005, 6, 23, 150). Suomessa 1800- ja 1900-lukujen taitteessa prostituoidun tuli pukeutua sopivan kauniisti, muodikkaasti ja houkuttelevasti ja ehostaa itsensä, vaikka jo heidän liikkumisensa tietyissä paikoissa iltaisin oli merkki prostituutiosta (Häkkinen 1995, 30–32).

[1311] Fortier 2002, 30–31.

Vielä yhden näkökulman Zaran puvustusten tarkasteluun tuo syksyllä 2017 alkanut #Me too -kampanja, joka on tuonut seksuaalisen häirinnän ja väkivallan esiin arkipäiväisenä, ei vain kriisi- tai poikkeustilanteiden ilmiönä, kuten on pitkälti *Puhdistuksen* Aliiden ja Zaran kohdalla. Myös tähän kampanjaan liittyvässä keskustelussa on tuotu esiin näkemystä, jonka mukaan paljastava pukeutuminen nähdään tai halutaan nähdä merkkinä tai lupauksena seksistä. Naisia on myös kehotettu olemaan pukeutumatta paljastavasti tai niukkaa pukeutumista on pidetty seksuaalisen ahdistelun tai raiskauksen syynä. Myös tämä keskustelu on tuonut esiin pukeutumisen monimutkaisen kietoutumisen naisen ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja itsemääräämisoikeuteen. Naisen paljas pinta tulkitaan väärin ja se tekee naisesta haavoittuvan, ja toisaalta peittävä vaate ikään kuin suojaa naista ja tekee tästä seksuaalisesti vähemmän kiinnostavan tai haavoittuvan. Jos tutkimuksen *Puhdistus*-sovitusten ensiesitykset olisivat ajoittuneet #Me too -kampanjan kiihkeimpiin vaiheisiin, olisiko niiden vastaanotossa kiinnitetty enemmän huomiota seksuaalisen väkivallan ja sovitusten roolihahmojen pukeutumisen väliseen suhteeseen?

Zaraan, Aliideen ja muihin naisiin kohdistunutta uhkaa, seksuaalista väkivaltaa ja pahuutta edustivat eri aikakausina kuulusteluiden ja kyyditysten virkamiehet ja sotilaat sekä Lavrenti ja Pasa. Näiden roolihahmojen puvustukset olivat sovituksissa osittain samankaltaisia, vaikka näytelmässä Lavrentin ja Pasan puvustukset pyrkivät myös korostamaan roolihahmojen erilaisuutta[1312]. Elokuvassa ja oopperassa miehet muodostivat sen sijaan yksioikoisemman ja historiattomamman rikolliskaksikon, jonka puvustus ilmensi ennen kaikkea ammattia ja pahuutta. Se, että oopperan ja elokuvan Lavrenti ja Pasa olivat vain rikollisia ja pahiksia, todennäköisesti etäännytti heitä Virosta ja maan 1990-luvun yhteiskunnallisesta tilanteesta, joka yhteys tulee esiin näytelmässä ja romaanissa.

Sovitusten Lavrentin, Pasan ja muiden pahojen miesten puvustusten yhteisiä ja ylipäätään pahisrooleille tuttuja piirteitä olivat roolivaatteiden tummuus ja erilaiset nahka- ja pitkät takit ja sotilaiden osalta myös univormujen yhdenmukaisuus ja persoonattomuus. Miesten saappaat, jotka ovat näytelmätekstissä ja romaanissa merkittävä naisiin kohdistuvan pahuuden ja seksuaalisen väkivallan symboli, eivät sen sijaan tule sovituksissa esiin seksuaalisen väkivallan yhteydessä. Koska nahkatakki toimi sovituksissa pahuuden symbolina, oopperan ja elokuvan Martinien käyttämät nahkatakit liittivät roolihahmot myös pahojen miesten joukkoon. Tämä oli oopperassa puvustuksellinen ja temaattinen tavoite mutta elokuvassa se loi ristiriitaa Martiniin, josta oli pyritty rakentamaan myös hyvä ja sympaattinen hahmo. Toisaalta Martinien nahkatakkien voi tulkita viittaavan myös Neuvosto-

[1312] Roolihahmot erosivat toisistaan iän, menneisyyden, tavoitteiden, käyttäytymisen ja kohtalon suhteen.

liiton poliittisten toimijoiden pukeutumishistoriaan, sillä vallankumousten jälkeisinä vuosina nahkatakista tuli uuden poliittisen eliitin ja puolueaktivistien suosima vaate ja symboli[1313].

Varsinkin ooppera- ja elokuvasovitusten tavoitteena oli kertoa selvästi ja nopeasti Lavrentin ja Pasan rikollisuudesta ja pahuudesta puvustuksen avulla, mikä heijastaa myös vallalla olevaa tapaa ilmentää tämänkaltaisia tyyppirooleja[1314]. Vaikka sovitusten työryhmien jäsenten, esiintyjien ja katsojien mielestä miesten puvustukset ja olemukset olivat tunnistettavia ja stereotyyppisiäkin, hankalampaa oli määritellä, mistä näyttämön tai elokuvan pahiksen olemus kumpuaa; arkitodellisuudesta, näyttämön tai elokuvan kuvastosta vai molemmista. Se, että tumma vaate tai nahkatakki ja varsinkin musta nahkatakki on usein käytetty pahiksen symboli, voi johtua siitä, että mustaan nahkaan on erityisesti liitetty ajatus pahuudesta, väkivallasta ja voimasta. Tämä johtuu Anne-Laure Quilleriet'n mukaan pitkälti siitä, että Hitlerin valtakaudella natsi-Saksan armeija ja salainen poliisi käyttivät mustia nahkavaatteita ja tekivät niistä totalitaarista ideologiaa palvelleen vallan välineen. Tämä pahuuden mielikuva on jäänyt voimakkaasti ihmiskunnan kollektiiviseen muistiin.[1315] Musta oli myös Italian fasistien väri[1316]. John Harveyn mukaan musta univormu onkin kiistattomin ja voimakkain tapa erottaa tietty ihmisryhmä tavallisesta monivärisestä ihmismassasta[1317]. Toisaalta musta nahkatakki on myös erilaisiin alakulttuureihin, kuten moottoripyörä- ja homokulttuureihin ja punkrockiin, kuuluva vaate[1318]. Valmistusmateriaalin lisäksi esimerkiksi malli ja pituus ovat siten ominaisuuksia, joiden avulla nahkatakki voi tai pyrkii ilmentämään kantajaansa erilaisilla tavoitelluilla tavoilla. Siten myös tutkimuksen sovitusten prostituoitujen ja rikollisten rooliasuissa erilaiset arkitodellisuuden pukeutumisen kulttuuriset ja yhteiskunnalliset koodit sekä puvustuksen teatterilliset ja elokuvalliset koodit kävivät vuoropuhelua keskenään ja vaikuttavat toisiinsa.

7.5 Puvustuksen kokemuksellisuus ja merkitys esiintyjien näkökulmasta

Fenomenologinen tutkimusote on kiinnostunut vaatteista ja pukeutumisesta sellaisina kuin ne ilmenevät valmistajalle**,** käyttäjälle tai muulle havainnoitsijalle.

[1313] Bartlett 2010a, 61; Zakharova 2010. Pajun (2006, 137–138) mukaan takit olivat lentäjäntakkeja, joita I maailmansodan liittolaiset Iso-Britannia ja Ranska lahjoittivat Venäjälle. Bartlettin (2010a, 61) mukaan bolsevikit omaksuivat takin venäläisiltä autonkuljettajilta, jotka käyttivät sitä ennen vallankumousta.

[1314] Tyyppiroolien puvustuksen tavoitteena on roolihahmojen nopea ja tehokas määrittäminen ja ilmentäminen (Gaines 1990, 188).

[1315] Quilleriet 2004, 88, 148, 158, 282, 390.

[1316] Italian fasistit käyttivät mustaa paitaa ja univormua (Harvey 2012, 232, 233, 234).

[1317] Harvey 2012, 236.

[1318] Taylor 2013.

Kiinnostuksen kohteena on esimerkiksi se, miten vaatteet koetaan ihmiselle ja ihmisruumiille ominaisessa maailmassa olemisessa. Pyrkimyksenä on hahmottaa syvällisiä kokemisen, ilmenemisen ja tietoisuuden lainalaisuuksia, jotka liittyvät vaatteisiin ja pukeutumiseen.[1319] Tutkimushaastatteluiden perusteella puvustuksen fenomenologinen näkökulma, se miten roolivaatteet ilmenevät ja koetaan, oli ensisijaisesti esiintyjille ja jossain määrin myös pukusuunnittelijoille merkittävä osa puvustusten rakentumista ja käyttöä.

Näytelmän osalta tämä ilmeni siten, että Aliidea esittäneet näyttelijät saattoivat esityksen rakentamisaikana muuttaa pukusuunnittelijan suostumuksella rooliasujaan niiden aikaansaamien mielellisten ja ruumiillisten tuntemusten vuoksi. Nuoren Aliiden lopullinen asu vastasi paremmin näyttelijän näkemystä Aliiden fyysisestä ja henkisestä tilasta seksuaalisen väkivallan kokemusten jälkeen. Asun tuottama olo auttoi myös ilmentämään roolihahmoa vaativissa kohtauksissa. Se, että esiintyjän aktiivisuus muutti selvästi roolihahmon puvustusta, kertoi myös pukusuunnittelijan ja esiintyjien välisen yhteistyön joustavuudesta. Myös Zaraa esittäneen näyttelijän kohdalla paljastavan prostituutioasun tuottama olotila auttoi roolihahmon ilmentämisessä. Lavrentia esittäneen näyttelijän kohdalla pukeutumisen kokeminen ilmeni hieman eri tavoin, sillä hän pyrki puvustuksen ja peruukin avulla etäännyttämään itseään roolihahmostaan sekä mielen että ulkoisen olemuksen tasolla. Hansia esittäneen näyttelijän kohdalla vaate, jota hän ei itse käyttänyt[1320], auttoi ilmentämään roolihahmon ikävää Ingeliä kohtaan. Näytelmän esittäminen kymmeniä kertoja noin kahden vuoden aikana mahdollisti myös sen, että roolivaatetta saattoi hyödyntää esityksissä eri tavoin. Lisäksi roolivaatteen tuottama tuntemus tai esiintyjän mielellinen ja ruumiillinen suhde siihen saattoi muuttua esityskauden aikana.

Oopperassa rooliasujen kokemuksellisuus tuli esiin, kun käytettyjen vaatteiden käyttö saattoi tuntua epämiellyttävältä mutta toisaalta auttaa roolihahmon ilmentämisessä tai kun sotilasunivormut herättivät pelkoa muissa laulajissa. Lisäksi Aliiden ja Ingelin esittäjillä oli selvä myönteinen tai kielteinen suhde rooliasuunsa, mihin vaikutti se, miten he kokivat sen sopivan itselleen. Kummassakin tapauksessa tuntemus auttoi roolihahmon ilmentämisessä. Asut saattoivat myös auttaa seksuaalisen väkivallan kokemisen ilmentämisessä tai toivat laulajalle itselleen turvaa kohtauksen aikana. Myös Martinia esittäneet laulajat kokivat roolihahmon nahkatakin suojana ja roolihahmon ilmentämisen apuna. Puvustusten aiheuttamista henkilökohtaisista tuntemuksista kertoo myös se, miten Zaraa esittänyt laulaja joutui miettimään toimimistaan ja liikkumistaan paljastavassa prostituutioasussa. Lisäksi jotkut laulajat kokivat positiivisena sen, että saivat annettujen raamien sisällä rakentaa roolihahmoaan itsenäisesti myös puvustuksen käytön osalta. Tässä rakentamisessa rooliasun aikaansaamilla tuntemuksilla oli roolinsa.

[1319] Naukkarinen 2012, 21.

[1320] Yöpaita, jonka Hans luuli kuuluneen Ingelille mutta joka oli Aliiden.

Toisaalta oopperan laulajien ja näiden puvustusten välinen suhde jäi selvästi lyhyemmäksi kuin näytelmän esiintyjillä, sillä kaksoismiehitykset esittivät oopperan vain muutaman kerran. Myös sitä, miten pukusuunnittelija arveli toisen maailmansodan aikaista pukeutumista muistuttavan puvustuksen herättävän suomalaiskatsojissa tunnemuistoja tai miten tämän ajattelussa tummanpunainen väri ilmensi Aliiden ominaisuuksia, voidaan pitää puvustuksen fenomenologisina piirteinä.

Elokuvassa Aliiden muuttuminen puvustuksen avulla sekä pukujen tuottama olotila ja olemus olivat asioita, joita näyttelijät sekä pukusuunnittelija ja ohjaaja toivat esiin. Siten he hahmottivat roolihahmon puvustusta sen kokemisen ja ilmenemisen kautta, ohjaaja ja pukusuunnittelija enemmän mielen tasolla ja Aliiden esittäjä myös pukujen käytön ja kokemisen kautta. Roolihahmon epäsopiva ja tummeneva puvustus auttoi näyttelijää muokkaamaan olemustaan, ryhtiään ja mielentilaansa tavoitellun kaltaiseksi. Ingelin kauniit ja istuvat rooliasut tuottivat näyttelijälle sen sijaan naisellisen olon. Hansia esittänyttä näyttelijää roolivaatteet ja niiden näkeminen ennen kohtauksen kuvaamista auttoivat kurjistuvan ruumiillisen ja henkisen olotilan saavuttamisessa ja ilmentämisessä tekemällä todeksi roolihenkilön kulloisenkin tilanteen. Martinia esittäneelle näyttelijälle nahkatakki oli tärkeä vaate, joka oli ollut myös joissakin *Puhdistus*-elokuvaa edeltäneissä tuotannoissa ilmaisua tukeva ja määrittävä vaate sen aikaansaamien tuntemusten vuoksi. Toisaalta, vaikka vanhaa Aliidea esittäneelle näyttelijälle roolivaatteet olivat tuntuneet kuin omilta vaatteilta, niiden aiheuttama olo- ja mielentila ei merkittävästi vaikuttanut tärkeään roolityöhön. Moni sovitusten esiintyjä piti myös tärkeänä sitä, että puvustus on käytössä mukava, jotta se ei vie huomiota näyttelijäntyöstä. Toisaalta rooliasun tietynasteinen epämukavuus voi palvella roolihahmon ilmaisua. Myös nämä näkökulmat kertovat puvustuksen ruumiillisen ja mielellisen kokemisen tärkeydestä.

Edellä mainittujen puvustuskokemusten perusteella näyttää siltä, että puvustus tavoitteineen ja tehtävineen osallistuu roolihahmon ilmentämiseen myös aiheuttamiensa ruumiillisten ja mielellisten tuntemusten kautta. Puvustus tuottaa tietynlaisen ruumiillisen olemuksen, olemisen tavan ja kokemuksen, johon osallistuvat näyttelijän henkilökohtaiset sekä roolihahmoon ja sovituksen tarinaan liittyvät tuntemukset ja ajatukset. Suhdetta voi siten tarkastella myös Bourdieun habituskäsitteen avulla. Tällöin puvustuksen ymmärretään olevan mielellinen ja ruumiillinen kokemus, ja esiintyjän oma habitus − tämän olemisen tapa ja suhde maailmaan[1321] − voi olla yhteneväinen tai ristiriidassa roolihahmon ja tämän olemuksen ja pukeutumisen kanssa. Siten puvustuksen kokemuksellisuus poikkeaa arkitodellisuuden pukeutumisen kokemuksellisuudesta, sillä siihen vaikuttaa se, miltä asu tuntuu ja ilmenee sekä esiintyjän että roolihahmon kannalta. Näkemys rinnastuu

[1321] Purhonen, Gronow, Heikkilä, Kahma, Rahkonen & Toikka 2014, 152.

Suvi Matinaron esittämään näkemykseen, jonka mukaan näyttelijän ja puvustuksen väliseen suhteeseen vaikuttaa kolme tekijää: näyttelijän "ammattiminä", joka rakentaa roolihahmoa eli "näyttämöminä[ä]" omista lähtökohdistaan sekä yhdessä pukusuunnittelijan kanssa. Ammattiminän perustana on "yksityisminä", joka kantaa mukanaan näyttelijän henkilöhistoriaa, itsetuntoa, ruumiinkuvaa sekä esteettisiä käsityksiä ja mieltymyksiä.[1322] *Puhdistus*-sovitusten osalta on myös todennäköistä, että *Puhdistus*-romaanin kerronta ja henkilöhahmojen vahva ja tarkka kuvaus ovat vaikuttaneet siihen, miten esiintyjät kokivat puvustuksensa ja miten he hyödynsivät sitä roolihahmonsa ilmentämisessä, sillä ne luovat vahvoja yhteyksiä henkilöhahmojen pukeutumisen, ulkomuodon, muiden ominaisuuksien ja kohtalon välille. Toisaalta tähän kerrontaan ja kuvaukseen liittyvät historialliset tapahtumat Virossa jäivät suomalaisesiintyjille ainakin jollain tasolla vieraiksi tai ne koettiin ulkopuolisen näkökulmasta.

Puhdistus-sovitusten puvustusten kokemuksellisuuteen liittyikin myös joidenkin esiintyjien esiin tuoma näkemys, jonka mukaan historiallisen elokuvan tai näyttämöesityksen käsittelemät tapahtumat ja konteksti eivät ole näyttelijäntyön kannalta keskeisimpiä asioita. Tärkeintä on tarinan roolihahmojen persoonan, sisäisen maailman sekä toiminnan ymmärtäminen ja ilmentäminen. *Puhdistuksessa* Aliiden toimintaa määrittävänä tekijänä pidettiin ennen kaikkea tämän toivotonta rakkautta Hansiin. Vaikka historiatieto tukee ja syventää teoksen ja sen roolihahmojen maailman luomista ja ilmentämistä, tiettyyn maahan ja aikaan sijoittuvat tapahtumat ja olosuhteet eivät ole sinänsä asia, jota näyttelijäntyön kautta pyritään tuomaan esiin. Ajatus myötäilee Freddie Rokemin sekä Deborah Cartmellin ja I.Q. Hunterin esittämiä näkemyksiä, joiden mukaan tietyn historiallisen ajanjakson tai tilanteen käsittely ja kerronta näyttämöllä tai elokuvassa perustuu roolihahmojen subjektiivisiin kokemuksiin ja toimintaan. Niiden kautta tuodaan esiin ja ilmenee myös yksilöitä ympäröivä laajempi historiallinen konteksti.[1323] Myös Rosenstonen mukaan historiallisessa elokuvassa on keskeisintä sen intensiteetti, näkemykset ja tunteet sekä sen osoittaminen, miten tapahtumat vaikuttavat yksilöiden elämään menneisyydessä ja nyt[1324]. Näihin käsityksiin liittyy myös joidenkin sovitusten esiintyjien esittämä näkemys, jonka mukaan puvustuksessa ei ole tärkeintä se, mitä asioita puvustuksella halutaan kertoa ja miten katsojat ymmärtävät näitä tavoitteita. Tärkeintä on se, mitä puvustus merkitsee roolihenkilölle ja esiintyjälle itselleen sekä se, miten puvustus sekä sen tuottamat mielelliset ja ruumiilliset tuntemukset ja ajatukset osallistuvat roolihenkilön elämän ja sisäisen ja ulkoisen maailman luomiseen ja ilmentämiseen.

[1322] Matinaro 2014, 65.

[1323] Cartmell & Hunter 2001, 2; Rokem 2000, 16.

[1324] Rosenstone 1995, 7.

Puhdistus-sovitusten taiteelliset työryhmät ja esiintyjät lähestyivät puvustusta siten omista ja osittain erillisistä näkökulmistaan ja tavoitteistaan. Pukusuunnittelija ja muu taiteellinen työryhmä toimivat pukujen suunnittelun aikana lähtökohtaisesti semioottisemmin ja roolihahmon ulkoisen olemuksen ja katsojille luotavien viestien ja merkitysten kautta. Esiintyjät lähestyivät puvustusta ennen kaikkea roolihahmon ja esiintyjän mielellisen ja ruumiillisen kokemusmaailman kautta. Jotkut esiintyjät olivat myös hyvin tietoisia taiteellisen työryhmän puvustusnäkemyksistä ja -tavoitteista, kun taas osalle ne jäivät vieraiksi. Tämä kertoi myös pukusuunnittelijan ja esiintyjien väliselle vuorovaikutukselle asetetuista tavoitteista ja toiveista.

Vaikuttaa siten siltä, että taiteellisen työryhmän ja esiintyjien näkökulmista näyttämö- ja elokuvapuvustuksiin liitetyt kokemukset ja merkitykset ilmenevät jatkumolla jaettu−erillinen. Työryhmät ja esiintyjät voivat tunnistaa ja jakaa puvustukseen liitettyjä merkityksiä tai kokemuksia, mikä voi vaikuttaa puvustuksen muotoutumiseen ja käyttöön. Toisaalta nämä merkitykset ja kokemukset voivat jäädä erillisiksi. Näyttämö- tai elokuvasovituksen puvustuksen sisäisen merkitysmaailman voi siten nähdä elävänä ja huokoisena kokonaisjatkumona: *alkuperäistekstin pukeutumiskuvausten merkitykset ja kokemuksellisuus → pukusuunnittelijan ja ohjaajan tuottamat merkitykset*, joilla voi olla yhteys alkuperäistekstiin ja pukeutumisen kokemuksellisuuteen ja joita voidaan jakaa tai olla jakamatta esiintyjien kanssa → *puvustuksen merkitykset esiintyjille*, joilla voi olla yhteys alkuperäistekstiin ja pukusuunnittelijan ja ohjaajan luomiin merkityksiin sekä siihen, miten esiintyjä kokee puvustuksen → *katsojien tuottamat merkitykset*, joilla voi olla yhteys joihinkin tai kaikkiin edellä mainittuihin merkityskokonaisuuksiin sekä siihen, miten katsoja havaitsee ja kokee puvustuksen.

Seuraavaksi tarkastellaankin niitä keskeisimpiä näkökulmia, jotka liittyivät jatkumon viimeiseen mutta tärkeään vaiheeseen eli *Puhdistus*-sovitusten puvustusten vastaanottoon. Tarkastelu keskittyy pääasiassa katsojien yleisimmin esiintuomiin näkemyksiin, jotta on voitu muodostaa yleiskuvaa sovitusten ja puvustusten vastaanotosta. Vaikka laadullisen aineiston esittämiseen kuuluu vivahteikkuus, joka ilmenee esimerkiksi siten, että tuodaan esiin aineistossa esiintyvää vaihtelua[1325], tämä tarkastelu jää pääosin jatkotutkimuksen kohteeksi.

7.6 Vastaanotto

7.6.1 Vastaanoton konteksti

Merkittävä osa elokuva- ja oopperasovitusten katsojista oli lukenut tai tiesi *Puhdistus*-romaanin, joka oli menestyksensä myötä saanut jo ennen sovitusten ensi-

[1325] Hirsjärvi & Hurme 2008, 194.

iltoja paljon huomiota osakseen. Osa katsojista oli myös nähnyt *Puhdistus*-näytelmän eri teattereissa ja muutama elokuvakatsoja myös *Puhdistus*-oopperan. Varsinkin romaani sekä siihen liittyvä julkisuus olivat siten todennäköisesti luoneet katsojille vahvoja mielikuvia *Puhdistuksen* teemoista, tarinasta ja henkilöhahmoista. Lisäksi romaani ja muut samoihin aikoihin ilmestyneet Viron lähihistoriaa käsittelevät teokset olivat todennäköisesti lisänneet suomalaiskatsojien tietoutta erityisesti tavallisten virolaisten osalta. Teosten ympärillä käyty keskustelu on siten voinut kehystää katsojien katsomiskokemusta sekä sitä, mitä asioita he toivat yleisökyselyssä esiin ja miten.

Toisaalta virolaisten neuvostoaikainen pyrkimys vaalia virolaiskansallista kulttuuria ja identiteettiä muun muassa pukeutumistoiminnan avulla, jota teemaa Sofi Oksanen on tuonut esiin *Puhdistus*-romaanissa ja muualla, ei ole tullut esiin romaaniin tai sen sovituksiin liittyneessä keskustelussa. Myöskään *Puhdistus*-oopperan ja -elokuvan katsojat eivät ole todennäköisesti lukeneet ja tulkinneet romaanin pukeutumis- ja ulkomuotokuvauksia tai sovitusten puvustuksia tämän teeman kautta. Koska virolaisten neuvostoaikainen pukeutumistoiminta erilaisine tavoitteineen ei ollut tuttu sovitusten katsojille tai taiteellisten työryhmien jäsenille ja esiintyjille, heidän puvustuksiin liittämänsä tulkinnat heijastavat myös laajemmin suomalaisten suhdetta Viron lähi- ja pukeutumishistoriaan. Lisäksi Vahtren toteamus länsimaassa kasvaneiden ihmisten kyvyttömyydestä lopulta ja syvällisesti ymmärtää sitä, minkälaista elämä Neuvosto-Virossa oli[1326], on osuva. Nekin *Puhdistus*-sovitusten suomalaiskatsojat, joilla on ollut tietoa Viron historiasta, ovat lukeneet *Puhdistus*-romaania ja katsoneet sen näyttämö- ja elokuvasovituksia ulkopuolisina ja ehkä myös Suomen oman historian kautta. Katsojien enemmistön mielestä ooppera tai elokuva oli joka tapauksessa ollut hieno, vaikuttava ja osalle rankkakin katsomiskokemus.

7.6.2 Sovitusten tarina ja historiallisuus

Ooppera- ja elokuvasovitusten katsojat hahmottivat teokset Viron historiaan ja virolaisperheen kohtaloihin kiinnittyvinä tarinoina ja/tai yleisinä tarinoina ihmisen elämästä ja valinnoista rakkauden ja vaikeiden olosuhteiden vuoksi. Yleisinhimillisen tason merkitys korostui esimerkiksi siten, että useiden katsojien mukaan keskeisin Aliiden elämää ja toimintaa määrittänyt tekijä oli rakkaus Hansiin. Muuten elokuvakatsojien näkemys Aliidesta oli hieman monisyisempi kuin oopperakatsojien. Elokuvan katsojat myös nostivat jonkin verran enemmän esiin naisten aseman ja selviytymisen vaikeissa olosuhteissa yhtenä tarinan keskeisenä teemana. Tätä selitti todennäköisesti elokuvan koettu väkivaltaisuus ja sen aiheuttama katsomiskokemuksen rankkuus. Varsinkin rakkauden keskeisyyden osalta katsojien

[1326] Vahtre 2010, 7.

ajattelu myötäili taiteellisten työryhmien ja esiintyjien näkemystä sovitusten teemoista ja luonteesta. Tarinan yleisinhimillinen taso oli siten tärkeä sovitusten kaikille suomalaistahoille.

Lisäksi on todennäköistä, että suomalaiskatsojat lähestyivät sovituksia enemmän suomalaistekijöiden rakentamina taiteellisina tulkintoina Viron historiasta ja ihmisyydestä. Sovituksissa työskennelleiden virolaisten kommenttien perusteella voi sen sijaan arvioida, että ainakin joillekin virolaisille ne ovat näyttäytyneet dokumentaarisempina, Viron historiaan ankkuroituvina esityksinä. Rokemin mukaan historiallisen esityksen katsojat ovat aina tietoisia siitä, että historiallisten tapahtumien esittäminen näyttämöllä perustuu erilaisiin taiteellisiin ja esteettisiin käsityksiin ja periaatteisiin, joilla ei ole yhteyttä näihin tapahtumiin[1327]. On kuitenkin mahdollista, että tämä käsitys ei koske katsojaa, joka katsoo ulkomaisen tekijäryhmän luomaa esitystä ja näkemystä oman maansa historiasta. Tällaisen ryhmän taiteelliset ratkaisut ja niihin liittyvät merkitykset voivat jäädä katsojalle vieraiksi tai ne tulkitaan eri tavalla kuin tekijät ovat tarkoittaneet.

Ooppera- ja elokuvasovitusten työryhmät olivat suhtautuneet osittain eri tavoin puvustusten historiallisuuteen ja hyödyntäneet osin eri puvustuskeinoja roolihahmojen ilmentämiseksi. Osa näistä keinoista, kuten roolihahmon roolivaatteiden määrä, oli selvästi realistisuudesta irrottautuvia. Suomalaiskatsojat näkivät kummankin puvustuksen muodostaneen kuitenkin pääosin toimivan, uskottavan ja aikakausien mukaisen kokonaisuuden, joka tuki tarinankerrontaa ja ilmensi roolihahmoja. Katsojat myös hyväksyivät puvustusten erilaiset hyödyntämiskeinot osana historiallista oopperaesitystä tai elokuvaa. Lisäksi oopperan tai elokuvan Aliiden ja Ingelin huivittomuus tai esiliinattomuus, joka irtaannutti puvustuksia pukeutumishistoriasta, oli hyväksytty tai ainakin mainitsematta jäänyt yksityiskohta. Tätä selittänee se, että historiallisen elokuvan tai näyttämöesityksen aikalaiskatsoja ei välttämättä huomaa, että puvustus heijastaa teoksen valmistusaikakauden yleisiä tai pukusuunnittelijan omia kauneus-, tyyli- ja muotikäsityksiä. Yleensä tällaisia havaintoja voi tehdä vasta ajan kuluessa ja mieltymysten muuttuessa.[1328] On myös mahdollista, että aikalaisyleisölle tällainen puvustus on ollut tuttuutensa vuoksi huomaamattomampi ja onnistuneempi[1329] kuin ankaran realistinen puvustus, joka voi vieraudessaan kiinnittää epätoivottua huomiota[1330]. Puvustuksen historialliseen realistisuuteen liittyy siten katsojien näkökulmasta myös se, mitä puvustuksen piirteitä he pitävät uskottavina tai samastuttavina. *Puhdistus*-sovitusten puvustusten tiukka realistisuus ei ollut historiallisen uskottavuuden

[1327] Rokem 2000, 10.

[1328] esim. Maeder 2012, 127; Weckman 2015a.

[1329] Puvustuksen ajatellaan usein olevan onnistunut silloin, kun yleisö ei huomaa sitä (esim. Nadoolman Landis 2012c, 50).

[1330] Esim. aikalaiskuvaukset kertovat Englannin kuningatar Elisabeth I:n punaisesta peruukista, koukkunenästä ja mustista mätänevistä hampaista, eikä tämän historiallisen henkilön olemusta ole haluttu kuvata elokuvassa autenttisesti kaikkien piirteiden osalta (Druesedow 2012, 112, 116).

edellytys, vaan realistisen oloisten puvustuselementtien sekä puvustussymboliikan yhdistämistä pidettiin hyväksyttävänä tai hyvänä ratkaisuna. Voikin ajatella, että näissä sovituksissa puvustus toimi *emotionaalisen realismin* mukaisesti eli arkirealismista irrottautuva puvustus ja sen symbolinen käyttö sisälsivät ja tuottivat todellisen elämän tunteita[1331].

Vain pieni osa katsojista liitti uskottaviksi luonnehditut puvustukset kuitenkin virolaisuuteen tai Viroon, ja se tapahtui lähinnä Viron neuvostoaikaan liitettyjen asioiden, kuten kyyditysten tai likaisuuden kautta[1332]. Toisaalta vain oopperan puvustuksen siniset roolivaatteet pyrkivät osoittamaan roolihahmojen virolaisuuden ja samalla luomaan eroa eri tavalla neuvostotodellisuudessa toimineiden virolaisten välille. Vaikka oopperan katsojat eivät juurikaan yhdistäneet puvustuksen sinistä Viroon ja virolaisuuteen, on mahdollista, että se huomioitiin oopperan pukusuunnittelijan näkemyksen mukaisesti alitajuisesti. Tällöin se jäi myös sanallistamatta kyselyssä. Viron ja virolaisuuden mainitsematta jättäminen puvustuksen yhteydessä johtui mahdollisesti myös siitä, että roolihahmojen kansallisuus oli jo ilmeinen asia eivätkä katsojat nähneet tarvetta tuoda sitä esiin puvustuksen yhteydessä. Se, että elokuvan tai oopperan katsojat eivät juurikaan liittäneet virolaisten roolihahmojen puvustusta näiden kansallisuuteen, irtaannutti sovituksia Viron historiallisista tapahtumista. Toisaalta puvustusten nykyaikaistettu yleiseurooppalaisuus on voinut vapauttaa sovitusten tarinan ja roolihahmojen tulkintaa sallimalla irtaantumisen tietyn maan historiasta ja antamalla mahdollisuuden välittää ja luoda laajemmin jaettuja yleisinhimillisiä merkityksiä. Siten myös tarkka tieto virolaisten neuvostoaikaisesta ja sitä edeltäneestä pukeutumistoiminnasta merkityksineen ja kokemuksineen menetti merkitystään ja tehtäväänsä suomalaisvoimin ja suomalaiskatsojille rakennetuissa *Puhdistus*-sovituksissa.

7.6.3 Roolihahmot

Ooppera- ja elokuvakatsojien mukaan Aliiden elämää ja toimintaa määrittivät ennen kaikkea onneton rakkaus ja alemmuudentunne suhteessa Ingeliin sekä selviytyminen vaikeissa olosuhteissa. Vaikka oopperan ja elokuvan Aliiden puvustukset erosivat toisistaan lukumäärän, dramaturgisen kaaren ja värien suhteen, molempien katsottiin ilmentäneen Aliiden piirteistä juuri ennen kaikkea tämän toimijuutta ja pärjäämistä. Lisäksi katsojat toivat esiin Aliiden ja Ingelin välisen ulkomuotoeron, mutta eivät niinkään Aliiden olemuksen vaan Ingelin kauneuden, naisellisuuden ja pukeutumisen kautta. Katsojien näkemyksissä Ingelistä tiivistyikin

[1331] Ien Angin käsite emotionaalinen realismi viittaa siihen, kuinka esim. *Dallas* tv-sarjan tilanteisiin kytkeytyy todellisen elämän tunteita, kuten iloa ja surua (Seppänen 2005, 196–202). Empiirinen realismi tarkoittaa, että esitystä verrataan ulkopuoliseen todellisuuteen, ja klassinen realismi sitä, että teos peittää rakentuneisuutensa luomalla vaikutelmaa, ettei kyseessä ole esitys vaan todellisuus (Seppänen 2005, 199–200).

[1332] Oopperan yleisökyselyssä neuvostoaika liitettiin lähinnä kyyditettävien ja sotilaiden puvustuksiin ja elokuvan kyselyssä puvustusten ja roolihahmojen likaisuuteen.

ennen kaikkea kauneus, naisellisuus ja onnellinen rakkaus. Ingel asettui siten Aliiden symboliseksi vastapariksi, joka vahvisti katsojien mielikuvaa Aliiden persoonasta, olemuksesta ja toiminnasta sekä onnettomasta ja saavuttamattomasta rakkaudesta. Tätä Ingelin tehtävää tuki oopperassa todennäköisesti myös Hansin puvustus, joka kertoi katsojille tämän pehmeydestä, kiltteydestä ja rakkaudesta. Elokuvan Hansin puvustus sen sijaan ilmensi katsojille ennen kaikkea tämän henkistä ja ruumiillista romahdusta.

Seksuaalinen väkivalta seurauksineen on *Puhdistus*-tarinan keskeinen teema, jota Oksanen tuo esiin myös romaanin ja näytelmän pukeutumiskuvausten kautta. Aliiden ja Zaran osalta teema ilmeni henkilöhahmojen oman sekä heille väkivaltaa tehneiden miesten pukeutumisen kautta. Myös *Puhdistus*-elokuvan katsojat toivat esiin väkivaltakokemusten vaikutuksen Aliiden elämään ja toimintaan. Oopperan katsojille seksuaalinen väkivalta ei sen sijaan ollut keskeinen Aliiden elämään vaikuttanut tekijä, vaikka kuulustelukohtauksen kauheus tuotiin esiin. Oopperan Aliiden ulkoinen vahvuus, toimeliaisuus ja muuttumattomuus sekä seksuaalisen väkivallan viitteellinen esittäminen voivat selittää sitä, ettei väkivaltaa nähty Aliiden elämää määrittäneenä tekijänä.

Katsojat liittivät puvustuksen Aliiden väkivaltakokemuksiin vain vähän. Tätä selittänee oopperan osalta se, että puvustus kertoi väkivallasta hienovaraisesti eikä se ilmentänyt väkivallan pitkäaikaisia vaikutuksia. Vaikka elokuvan raiskauskohtauksessa Aliiden roolivaatteet ja olemus sen sijaan kertovat konkreettisesti tämän kärsimyksestä, kohtauksen muu rajuus todennäköisesti hallitsi monen katsojan katsomiskokemusta. Näyttää siten siltä, että Aliiden väkivaltakokemuksiin liittyneellä viitteellisellä tai konkreettisella puvustuskerronnalla ei ollut katsojille tärkeää roolia väkivallan tai sen seurausten ilmentämisessä tai sitä ei osattu erottaa muusta ilmaisusta.

Myöskään Zarojen prostituutiopuvustusta tai sen vaihtamista peittäviin vaatteisiin ei juuri liitetty näiden kokemaan seksuaaliseen väkivaltaan ja alisteiseen asemaan, vaikka katsojille prostituutio ja siitä vapautuminen olivat perheen menneisyyden selvittämisen ohella keskeisiä Zaraa määrittäneitä asioita. Prostituutioasut toimivat siten katsojille ennen kaikkea prostituoidun ilmeisinä ja nopeasti tunnistettavina merkkeinä. Samankaltaisina tunnistettavina merkkeinä toimivat myös väkivaltaa tuottaneiden pahisten puvustukset tyypillisine tummine vaatteineen ja takkeineen. Toisin kuin Viroon viitanneiden sinisten roolivaatteiden kohdalla, pahisten puvustuksen värit oli siten tunnistettu ja tuotu vastauksissa esiin. Sen sijaan elokuvan Miliisin tavoiteltua inhimillisyyttä ei nähty eikä yhdistetty univormun epämuodolliseen pukemiseen. Bruzzin ja Church Gibsonin mukaan puvustus on silmiinpistävä (spectacular), jos se häiritsee ja horjuttaa roolihenkilöä

ja tarinan etenemistä ja tarjoaa vaihtoehtoisia ja vastakkaisia tulkintamahdollisuuksia[1333]. Miliisin kohdalla puvustuksen käyttö ei kyennyt kumoamaan mielikuvaa roolihahmon pahuudesta. Myös elokuvan Martinin sympaattiseksi rakennettu roolihahmo tulkittiin ilmeisesti vahvemmin näyttelijän roolityön kuin tämän olemuksen ja puvustuksen perusteella. Vaikka elokuvan ja oopperan Martinien puvustukset olivat lähes samanlaiset, elokuvan Martinin nähtiin olleen toiminnastaan huolimatta hyvä ja Aliidea rakastava mies. Oopperan Martin nähtiin sen sijaan ennen kaikkea kovana opportunistisena kommunistina ja hyväksikäyttäjänä.

Vaikka kaikki taiteellisten työryhmien tai esiintyjien luomat puvustusmerkitykset eivät tavoittaneet kyselyiden katsojia, yleisellä tasolla katsojien käsitys sovitusten tarinasta ja teemoista ja keskeisistä roolihahmoista oli kohtalaisen yhteneväinen taiteellisen työryhmän ja esiintyjien näkemysten kanssa. Tämä johtui todennäköisesti siitä, että sekä työryhmät ja esiintyjät että katsojat olivat omaksuneet pitkälti samankaltaisen mielikuvan roolihahmojen tarinasta, persoonasta ja olemuksesta *Puhdistus*-romaanin kuvausten tai muun tarjolla olleen tiedon perusteella. Yhteinen näkemys myös pitkälti konkretisoitui puvustuksissa. Toisaalta se voi viitata myös siihen, että puvustusten merkitys roolihahmojen tulkinnassa ei ollut välttämättä enää niin merkittävä, kun katsojien mielikuva roolihahmoista oli jo selvä tai kun roolihahmo luotiin esiintyjän muiden ilmaisullisten keinojen avulla niin vahvasti, että puvustus vain tuki tämä ilmentämistä tai ei tuonut siihen merkittävästi mitään lisää. Tähän viittaa esimerkiksi se, että oopperan ja elokuvien Aliidejen erilaisten puvustusten nähtiin ilmentäneen samoja piirteitä, kuten Aliiden toimijuutta ja pärjäämistä.

7.6.4 Puvustuksen huomaaminen

Katsojien puvustushavaintoihin ja -tulkintoihin liittyi myös ajatuksia puvustuksen näkyvyydestä ja huomioimisesta tai huomaamisesta vastaanotossa. Molempien sovitusten katsojista noin viidennes kommentoi, ettei ollut kiinnittänyt huomiota jonkun tai joidenkin esiintyjien tai avustajien esittämien roolihenkilöiden puvustukseen tai ei osannut kuvailla ja tulkita sitä[1334]. Osa näistä katsojista myös näki, että puvustuksen huomaamattomuus tai mieleen jäämättömyys oli hyvä ja puvustuksen onnistuneisuudesta kertonut asia. Oopperan osalta puvustuksen huomiotta jäämiseen on voinut vaikuttaa myös katsomisolosuhteet, kuten katsojan etäinen istumapaikka, josta käsin ei voinut muodostaa tarkkaa kuvaa puvustuksesta[1335]. Lisäksi oopperan puvustus oli viittaamiensa aikakausien osalta epätyypillinen ja vaatimattomuudessaan ei ehkä kiinnittänyt katsojien huomiota samalla lailla kuin

[1333] Bruzzi & Church Gibson 2004, 123.

[1334] Tulos rinnastuu Sauterin tutkimukseen, jossa sellaisten katsojien osuus, jotka toivat esitysten jälkeisissä keskusteluissa esiin niiden puvustuksen, vaihteli 1 %:sta 47 %:iin (Sauter ym. 1986, 479–480).

[1335] 57 % oopperan kyselyn katsojista istui takapermannolla tai parvilla (Liite 21).

klassikko-oopperoiden komeat puvut. Elokuvan osalta joidenkin rooliasujen tai -vaatteiden huomaamista ja hahmottamista on voinut vaikeuttaa leikkauksen nopeus tai käytetyt kuvakoot.

Toisaalta suurin osa kyselyiden katsojista oli kuvaillut tai kommentoinut arkista puvustusta varsinkin Aliiden ja naispuolisten roolihahmojen osalta, osa lyhyemmin tai yleisemmin mutta osa pidempiä ja yksityiskohtaisia kuvauksia ja pohdintoja tuottaen. Heille puvustus oli ollut huomiota herättänyt ja kiinnostava kohde, jonka perusteella pystyi lukemaan ja tulkitsemaan teoksen tarinaa ja roolihahmoja ja joka toimi erilaisten ajatusten herättäjänä. Tämä vertautuu tutkimuksen sovitusten esiintyjien ja taiteellisten työryhmien jäsenten esittämään näkemykseen, jonka mukaan puvustus on oleellinen ja saumaton osa teoksen visuaalista ja dramaturgista kokonaisuutta ja saa siten tulla huomioiduksi. Tulos rinnastuu myös siihen, miten myös ammattikriitikoiden arvioissa puvustus voidaan ainakin ansioituneiden pukusuunnittelijoiden työn osalta nähdä oleellisena osana näyttämöesitystä[1336]. Siten Naukkarisen esittämä näkemys, jonka mukaan arkitodellisuudessa arkivaatteisiin suhtaudutaan helposti yksioikoisesti ja yksinkertaistavasti eikä niihin ajatella liittyvän monitasoisuutta[1337], ei välttämättä päde arkisten puvustusten osalta, joiden odotetaan tai oletetaan ilmentävän roolihahmoja visuaalisessa yksinkertaisuudessaankin. Lisäksi, vaikka jotkut katsojat kertoivat, etteivät olleet kiinnittäneet huomiota puvustukseen, on mahdollista, että se on vaikuttanut katsomiskokemukseen ja roolihahmojen tulkintaan alitajuisesti tai että puvustus tuki niin hyvin mielikuvaa roolihenkilöstä, ettei sitä enää huomattu.

Yleisökyselyiden katsojien vastausten kirjo viittaa joka tapauksessa siihen, että katsojien suhde puvustukseen ja sen huomioimiseen on moninainen. Koska katsojilta ei voitu kysyä tarkentavia lisäkysymyksiä, puvustushuomioiden vaihtelun syitä ei voitu tarkemmin selvittää. Katsojien sekä sovitusten taiteellisten työryhmien jäsenten ja esiintyjien näkemykset puvustusten huomioimisesta muodostivat kuitenkin yhdessä jatkumon, johon kietoutui myös puvustuksen ja teoksen luonne. Jatkumon toista ääripäätä edusti näkemys, jonka mukaan vakavan draaman puvustus ei kiinnitä tai ei saa kiinnittää katsojan huomiota, ja toista näkemys, jonka mukaan puvustus, ja usein loistelias epookki- tai fantasiapuvustus, saa herättää huomiota ja ihailua sekä tuottaa mielihyvää. Eri lajityyppiä edustavien näyttämöesitysten tai elokuvien puvustuksille sallitaan siten erilainen huomatuksi tuleminen ja näkyvyys teosten ilmaisullisena ja kerronnallisena elementtinä.

[1336] Weckmanin tarkastelemien, vuosien 1958–1985 teatterikritiikkien perusteella puvustus nousi arvioissa esiin 1) esityksen esteettisenä elementtinä, aikakauden ja paikan rakentajana tai teemojen ilmentäjänä, 2) epäonnistuneen esityksen vastapainona tai oireena tai 3) suhteessa teoksen lajityyppiin tai muihin puvustuksiin ja puvustuskäytäntöihin. Kritiikit koskivat Liisi Tandefeltin puvustamia teoksia. (Weckman 2014, 56–57)

[1337] Naukkarinen 2012, 22.

Jatkumo vertautuu myös puvustuksen tarkasteluun representaatio-käsitteen kautta. Tällöin voi kysyä, onko puvustuksen tehtävänä ennen kaikkea viitata joihinkin tavoiteltuihin asioihin vai onko sillä myös jonkinlainen itseisarvo. Pavis'n mukaan näyttämöpuvustuksen käytössä on ollut vuorottelua sen suhteen, onko sitä hyödynnetty roolihenkilöiden ilmentämiseen vai onko se nähty autonomisena esteettisenä toimintana. Usein näyttämöpukua on kuitenkin käytetty vain roolihenkilön ilmentämiseen ilman omaa esteettistä arvoa.[1338] Barthesin mukaan puvustuksen itseisarvoinen kauneus, joka ei pyri ilmentämään näytelmän sisältöä, tarkoitusta ja merkityksiä, ei kuulu puvustuksen tehtäviin. Puvustuksen tulee olla tarpeeksi aineellinen ja näkyvä voidakseen tuottaa tietoa, mielikuvia tai tunteita ja luoda merkityksiä mutta samalla tarpeeksi läpinäkyvä, jotta se ei vedä huomiota itseensä. Katsojan tulee nähdä puvustus mutta ei katsoa sitä. Tämä on Barthesin mielestä vain näennäinen ristiriita, sillä juuri puvustuksen muodot, värit ja materiaalit mahdollistavat sen toiminnan osana esitystä.[1339] Kumpikaan edellä mainituista kirjoittajista ei kuitenkaan tuo esiin puvustuksen fenomenologista näkökulmaa osana merkitysten tuottamista tai estetiikkaa.

Puvustuksen huomaamisen tai huomaamattomuuden määrittelyn vaikeuteen voi liittyä myös se, että puvustusta ja roolihahmoa tai esiintyjää on vaikea erottaa toisistaan. Kun katsoja huomioi roolihahmon ja esiintyjän, voiko hän olla huomaamatta tämän puvustusta. Vastaavasti, kun katsoja havainnoi rooliasua, voiko hän olla huomaamatta sen kantajaa, roolihahmoa ja esiintyjää.[1340] Lisäksi tätä näkemystä voi laajentaa kysymällä, voiko puvustettua roolihahmoa erottaa ja huomioida vastaanotossa ilman muun näyttämöllepanon yhteyttä ja vaikutusta siihen. Toisaalta puvustuksen huomaamattomuuteen voidaan liittää feministisen elokuva- ja teatteritutkimuksen esiintuoma näkemys, jonka mukaan näyttämöesitys tai elokuva puvustuksineen voi luoda, ylläpitää ja luonnollistaa erilaisia oletettuja tai rakennettuja käsityksiä roolihenkilöistä ja lopulta arkitodellisuuden yksilöistä. Puvustuksessa on siten kyse myös siitä, minkälaista kuvaa se huomaamatta tai huomioidusti pyrkii tarjoamaan viittaamastaan tarinamaailmasta tai arkitodellisuudesta ja miksi. *Puhdistus*-oopperassa ja -elokuvassa yksi tällainen asia oli kauneuden, hyvyyden ja rakkauden välinen yhteys, jota Ingelin ja Hansin – ja vastakohtaisuudessaan Aliiden ja Martinin – puvustukset ilmensivät.

7.6.5 Puvustuksen kokemuksellisuus

Vaikka puvustuksen tuottamat mielelliset ja ruumiilliset tuntemukset olivat tärkeä asia oopperan ja elokuvan esiintyjille roolihahmon rakentamisessa ja ilmentämisessä sekä puvun ilmaisullisessa käytössä, puvustuksen fenomenologinen näkö-

[1338] Pavis 1998, 81.

[1339] Barthes 1979, 44, 46, 49; ks. myös esim. Monks 2010, 3.

[1340] esim. Monks 2010, 11; AJ.

kulma ei juuri tullut esiin katsojien vastauksissa. Sauterin kommunikaatiomallin[1341] mukainen aistinvarainen ja kokemuksellinen taso teoksen vastaanotossa tuli esiin vain yleisinä kommentteina sovituksen vaikuttavuudesta tai onnistuneisuudesta tai väkivallan tuottamien tuntemusten, kuten pelon ja järkytyksen, kautta. Toisaalta kyselyssä ei suoraan pyydetty katsojia kertomaan puvustuksen kokemuksellisuudesta. Siitä oli kuitenkin mahdollista kertoa puvustusta koskevien kysymysten kohdalla tai kyselyn kahden viimeisen kysymyksen kohdalla, joissa sai vapaasti kertoa katsojalle merkityksellisistä asioista[1342]. Samankaltaisia tuloksia on raportoinut myös McKinney, jonka suorittamien katsojakeskusteluiden[1343] perusteella semioottinen lähestymistapa, näyttämöllepanon (skenografian) tiedollinen tarkastelu ja merkitysten tuottaminen, painottui sen vastaanotossa ja tulkinnassa. Sen sijaan henkilökohtaisten tunteiden tai ruumiillisten reaktioiden tai kokemusten ilmaisu oli vähäisempää.[1344]

Yksi syy katsojien tiedollisen ja älyllisen lähestymistavan ensisijaisuudelle voi olla se, että puvustus havaitaan ja tulee ymmärrettäväksi ennen kaikkea näköaistin kautta. Peter Corriganin mukaan näkö on todennäköisesti keskeisin aisti pukeutumisen vastaanotossa, ja verrattuna näköön muut aistit kertovat pukeutumisesta vähemmän ja tarjoavat vähemmän tulkintamahdollisuuksia[1345]. Muiden aistien, kuulo-, haju-, maku- tai tuntoaistin, osuus varsinkin puvustusten vastaanotossa ja katsomiskokemuksessa onkin yleensä vähäinen, kun taas esiintyjille puvustus on kokonaisvaltainen ja moniaistinen kokemus. Toisaalta varsinkin kaukaa nähtynä puvustus voi jäädä katsojalle etäiseksi myös näköaistin kautta. Lisäksi voi pohtia sitä, miten puvustuksen näkeminen näyttämöllä tai elokuvassa vaikuttaa tai voi vaikuttaa sellaiseen katsojaan, jolla ei ole omakohtaista kokemusta näkemästään pukeutumistavasta tai jonka suhde (mielellinen tai ruumiillinen kokemus ja siihen liittyvät merkitykset) siihen on erilainen kuin se, mitä esitys pyrkii tuomaan esiin. Miten katsoja kokee tai voi kokea esimerkiksi roolihahmon paljastavan ja tiukan asun, jos hänellä ei ole omakohtaista ruumiillista ja mielellistä kokemusta siitä tai jos oma kokemus on ristiriidassa esityksen välittämien merkitysten kanssa?

Puhdistus-sovitusten puvustusten kokemuksellisuuden raportoinnin vähyys voi johtua myös siitä, että kokemuksen sanallistaminen jälkikäteen oli hankalaa tai että sitä ei haluttu jakaa tutkijan kanssa. McKinneyn ja Iballin mukaan katsojakokemuksen esiin tuomista ja sanallistamista voi edistää pyytämällä katsojia piirtämään näkemäänsä teosta ja sen näyttämöllepanoa[1346]. Tämä kuitenkin vaatii

---

[1341] Sauter 2000; ks. myös luku 4.3.6.

[1342] ks. Liite 20.

[1343] Katsojaryhmät keskustelivat esityksestä sen päättymisen jälkeen ja keskustelut nauhoitettiin. Aineiston avulla tarkasteltiin, miten katsojat kuvailivat esitystä, minkälaisia merkityksiä he antoivat näyttämöllepanolle ja minkälaisia reaktioita ja tunteita se herätti.

[1344] McKinney 2008, 16–18, McKinneyn & Iballin 2011, 127 mukaan.

[1345] Corrigan 2008, 137.

[1346] ks. McKinney & Iball 2011, 127.

erilaista katsojatutkimusta kuin tässä tutkimuksessa toteutettu. Sauterin kommunikaatiomallin perusteella voi kuitenkin olettaa, että vaikka puvustusten aistinvarainen ja kokemuksellinen taso ei juurikaan tullut ilmi kyselyihin vastanneiden katsojien vastauksissa, se on voinut osallistua katsojien ja sovitusten roolihahmojen väliseen kommunikaatioon ja roolihahmoja koskevien merkitysten muodostumiseen.

Puvustuksen aistinvaraisen ja kokemuksellisen tason sanallistaminen voisi mahdollisesti olla myös yksi keino selventää puvustuksen tai pukeutumisen toimintaa ja vastaanottoa semioottisena merkkikokonaisuutena. Naukkarinen pitää tätä prosessia monimutkaisena ja ratkaisemattomana kysymyksenä, johon vastaaminen vaatii kielifilosofisia ja lopulta epistemologisia ja ontologisia kannanottoja[1347]. Tällainen sanallistaminen voisi ehkä selventää myös puvustuksen tai pukeutumisen huomaamista tai huomaamattomuutta, jotka ovat niihin liitetyistä ajatuksista ja näkemyksistä huolimatta vielä sangen huonosti ymmärrettyjä ja epätäsmällisiä ilmiöitä.

7.7 *Puhdistus*-sovitusten puvustusten tutkiminen ja tulosten merkitys

Tutkimuksen ontologisena lähtökohtana oli hahmottaa sitä, minkälaisena ilmiönä ja tutkimuskohteena *Puhdistus*-sovitusten puvustukset tulisi ymmärtää. Niiden nähtiin olevan monitahoisia intertekstuaalisia, kontekstuaalisia, semioottisia ja fenomenologisia kokonaisuuksia, jotka koostuvat konkreettisista rooliasuista ja niiden mielellisestä ja ruumiillisesta kokemisesta sekä asuihin liitetyistä tiedoista, käsityksistä ja merkityksistä ja joilla on erilaisia yhteyksiä alkuperäistekstien kuvauksiin, arkitodellisuuteen ja siellä ilmenevään pukeutumiseen sekä muihin esityksiin. Lisäksi puvustuksia tarkasteltiin jatkumona Oksasen *Puhdistus*-teoksista sovitusten vastaanottoon, jolloin niitä oli mahdollista tarkastella suunnittelun, käytön ja vastaanoton näkökulmista. Tällöin pyrkimyksenä oli myös hahmottaa puvustuksiin liittyvää tietojen, näkemysten ja merkitysten kirjoa, joka niihin elimellisenä osana näyttämöllepanoa, koko teosta ja sen esittämistä kiinnittyi. Tavoitteena ei siten ollut vain yhden puvustustulkinnan hahmottaminen kullekin sovitukselle. Kolmas lähtökohta oli, että näyttämö- ja elokuvapuvustuksia voitiin tarkastella yhdessä ja samanlaisin käsittein ja lähtökohdin. Toisaalta haasteena oli sellaisten näkökulmien ja käsitteiden[1348] valinta, joiden avulla puvustuksia saattoi tarkastella tarkoituksenmukaisesti sekä peilata arkitodellisuuden pukeutumiseen ja alkuperäistekstien kuvauksiin. Lisäksi tutkimuksessa jouduttiin tasapainoilemaan sen suhteen, kuinka syvällisesti eri teoreettisia käsitteitä voitiin soveltaa puvustusten tarkastelussa ja kuinka yksityiskohtaisesti laajan aineiston perusteella

[1347] Naukkarinen 2012, 20.

[1348] Mm. Sauterin teatterillinen kommunikaatio, Kowzanin merkkijärjestelmä, Peircen merkkikäsitys, koodi, Brechtin gestus, Bourdieun habitus, Taylorin arkisto ja repertuaari.

saatuja tuloksia voitiin raportoida. Esimerkiksi joitakin haastatteluiden tai yleisökyselyiden avulla saatuja tietoja ei voitu käsitellä yksityiskohtaisesti. Historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten tarkastelu näin monitahoisena jatkumona oli lähtökohta, josta käsin puvustusta ei ilmeisesti ole aiemmin tarkasteltu. Se, että sovitusten taiteellisten työryhmien jäsenet, esiintyjät ja katsojat hahmottivat puvustuksia niiden merkitysten ja kokemisen kautta sekä peilaamalla puvustuksia alkuperäistekstien kuvauksiin ja arkitodellisuuden pukeutumiseen, osoitti, että laaja tarkastelu oli oikeutettu. Vaikka tutkimuksessa luotu kuva ja tulkinta puvustuksista ei ole kaikenkattava, se onnistui kohtalaisen hyvin hahmottamaan sitä, miten monitahoinen ja rakenteinen ilmiö historiallisen näyttämö- tai elokuvasovituksen puvustus on.

Laadullisen tutkimuksen pätevyyden varmistamiseksi käytettäviä keinoja ovat triangulaatio, lähteiden luotettavuus sekä se, että haastateltavat saavat tutustua tutkijan tekemiin tulkintoihin[1349]. Tässä tutkimuksessa sovitusten puvustuksia pyrittiin hahmottamaan useiden sovituksiin eri tavoin osallistuneiden henkilöiden kokemusten, näkemysten ja ajatusten sekä kuvallisten ja audiovisuaalisten aineistojen avulla. Haastatellut saivat myös tutustua ja kommentoida sen sovituksen kokonaiskuvausta (luku 6), jossa he olivat olleet mukana. Laadullisen tutkimuksen luotettavuus koskee lähinnä tutkijan toimintaa, sitä, miten luotettavasti aineisto on kerätty[1350], miten luotettava tutkijan analyysi siitä on[1351] ja miten hyvin tutkimustulokset heijastavat tutkittavien käsityksiä ja ajatusmaailmaa[1352]. Tutkijan tulee myös dokumentoida ja uskottavasti perustella valitsemaansa tapaa analysoida ja kuvata aineistojaan. Huomattavaa on kuitenkin se, että samaa haastatteluaineistoa voi tulkita eri tavoin ja että toinen tutkija voi päätyä aineiston kanssa erilaisiin tuloksiin ilman, että se välttämättä kertoo ensiksi valitun tutkimusmenetelmän tai tutkimuksen heikkoudesta.[1353] Näkemys koskee myös tutkimuksen kyselyaineistojen analysointia. Hirsjärven ja Hurmeen mukaan onnistuneen tulkinnan arviointiperuste on se, että lukija, joka on omaksunut saman näkökulman kuin aineiston analysoija, pystyy löytämään aineistosta analysoijan löytämät asiat. Näin tapahtuu, vaikka lukija olisi samaa tai eri mieltä omaksutusta näkökulmasta.[1354] Suomalaisena ja viron kieltä taitamattomana naisena ja tutkijana olen tutkimuksen teon aikana joutunut usein pohtimaan omaa lähtökohtaani ja näkökulmaani Viron historiaan, Oksasen *Puhdistus*-teoksiin sekä *Puhdistus*-sovituksiin. Vaikka olen jonkin verran perehtynyt Viron lähihistoriaan, lähestyn, ymmärrän ja tulkitsen

[1349] Hirsjärvi & Hurme 2008, 189. Määrällisen tutkimuksen tapa määritellä sen pätevyys ja luotettavuus ei sovi laadullisen tutkimuksen arviointiin (Hirsjärvi & Hurme 2008, 188).

[1350] Esim. teemahaastatteluiden luotettavuuden edellytyksiä ovat hyvä haastattelurunko ja tallennusvälineistö, haastattelupäiväkirjan pito ja nopea litterointi (Hirsjärvi & Hurme 2008, 184–185).

[1351] Esim. onko koko aineisto otettu huomioon ja onko tiedot litteroitu oikein.

[1352] Hirsjärvi & Hurme 2008, 189.

[1353] Hirsjärvi & Hurme 2008, 151, 189.

[1354] Hirsjärvi & Hurme 2008, 151.

sitä, *Puhdistus*-tarinaa sekä sen näyttämö- ja elokuvasovituksia aina ulkopuolisena ja vajavaisesti, ei-virolaisen näkökulmasta sekä oman ja kotimaani historian kautta. Näistä lähtökohdista luodut näkemykseni liittyen Viron lähimenneisyyteen ja *Puhdistus*-tarinaan ovat todennäköisesti aina erilaisia kuin virolaisten. Siten esimerkiksi virolaisen tutkijan toteuttama tutkimusprosessi sekä tulkinta Oksasen *Puhdistus*-teoksista, virolaisten pukeutumishistoriasta ja *Puhdistuksen* näyttämö- ja elokuvasovituksista puvustuksineen olisi jollain tavoin erilainen kuin tässä tutkimuksessa.

Laadullista tutkimusta voi tarkastella myös sen tulosten yleistettävyyden perusteella, vaikka siltä ei lähtökohtaisesti odoteta yleistettävyyttä[1355]. Myös tapaustutkijoiden mielipiteet yleistettävyyden suhteen vaihtelevat[1356]. Laineen, Bambergin ja Jokisen mukaan tapaustutkimuksen tulisi joka tapauksessa tuottaa mahdollisimman perusteellisia kuvauksia, jotta myöhemmin voi selvittää, pätevätkö sen johtopäätökset myös toisessa kontekstissa[1357]. Tähän on pyritty tässä tutkimuksessa laajan aineiston huolellisen analysoinnin ja raportoinnin kautta. Etsimällä käsitteellisiä samankaltaisuuksia tai eroja oman tapauksen ja muiden samankaltaisten tapausten välillä voidaan ehkä tuottaa tietoa ja ymmärrystä yleisemmistä ilmiöistä[1358]. Tällaista vertailua ei voitu kattavasti tehdä, sillä laajaa puvustusanalyysia alkuperäisteksteistä sovitusten vastaanottoon ei ole tiettävästi aiemmin toteutettu. Tämän tutkimuksen tuloksia voi kuitenkin yleistää analyyttisesti[1359] ja suhteessa akateemiseen keskusteluun[1360], ja lähinnä keskusteluun puvustuksesta tutkimuskohteena. Mielenkiintoinen kysymys on tällöin se, miten historiallisen näyttämö- tai elokuvasovituksen puvustus tulee ymmärtää ja analysoida; erillisenä kokonaisuutenaan vai elimellisenä osana johonkin alkuperäistekstiin perustuvan historiallisen näyttämö- tai elokuvasovituksen sovittamista, esittämistä ja vastaanottoa sekä suhteessa viitattuun arkitodellisuuteen. Toinen kiinnostava kysymys liittyy siihen, miten puvustuksen tehtävää roolihenkilöiden rakentamisessa, ilmentämisessä ja tulkinnassa tulee tarkastella ja mitä malleja, menetelmiä ja käsitteitä on tarkoituksenmukaista hyödyntää. Näiden kysymysten suhteen tämä tutkimus esittää, että historiallisten näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustuksia tulee mahdollisuuksien mukaan tarkastella edellä kuvaillun kaltaisena monitahoisena, semioottisena ja fenomenologisena sekä intertekstuaalisena ja kontekstuaalisena kokonaisuutena ja prosessina. Näkemystä perustelee se, että puvustus kietoutuu kiinteästi sovitusten näyttämöllepanon kokonaisuuteen ja se on erilaisten merkitysten ja

[1355] Yleistettävyyttä ei odoteta, sillä laadullisen tutkimuksen tulokset riippuvat historiallisista ja kulttuurisista tekijöistä ja tutkimukseen osallistuvat yksilöt ovat erilaisia. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 188)

[1356] Laine, Bamberg & Jokinen 2007, 28.

[1357] Laine ym. 2007, 28.

[1358] Peltola 2007, 119.

[1359] Analyyttinen yleistys: tapaustutkimuksen tulosten avulla kyseenalaistetaan tai vahvistetaan erilaisia teoreettisia näkemyksiä (Yin 2003, 31–33, Laineen ym. 2007, 29 mukaan)

[1360] ks. Laine ym. 2007, 31.

kokemusten muodostumisen prosessi teoksen alkuperäistekstistä sen rakentamiseen, esittämiseen ja vastaanottoon. Lisäksi se viittaa tavalla tai toisella alkuperäistekstin kuvaamaan tai sitä laajempaan arkitodellisuuteen, mikä oli varsinkin *Puhdistuksen* kohdalla mielenkiintoinen asia.

7.8 Mahdollisia jatkotutkimusaiheita

Puhdistus-sovitusten puvustusten analysoinnin myötä virinneet jatkotutkimuksen aiheet liittyvät kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvauksiin, arkitodellisuuden pukeutumiseen, puvustukseen sekä niiden väliseen vuorovaikutukseen. Myös puvustusten vastaanotto on alue, joka kaipaa lisätutkimusta.

Koska *Puhdistus*-näytelmää on viime vuosina esitetty useissa eri teattereissa, jatkossa olisi mielenkiintoista peilata tämän tutkimuksen keskeisiä tuloksia muihin Suomessa tai muualla toteutettuihin esityksiin. Kiinnostavaa olisi esimerkiksi se, millä tavoin muissa maissa toteutetuissa esityksissä suhtauduttiin puvustuksen historiallisuuteen ja realistisuuteen sekä *Puhdistuksen* keskeisten teemojen ilmentämiseen puvustuksen avulla. Toisaalta vertailevan puvustustutkimuksen kohteena voisi olla myös jonkun muun puvustuksen kannalta merkittävän ja mielenkiintoisen historiallisen näyttämöesityksen tai elokuvan eri aikoina tuotetut toteutukset.

Kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvausten osalta olisi mielenkiintoista tarkastella näytelmätekstien tai librettojen dialogin, parenteesien tai muun tekstin sisältämiä, pukeutumista tai puvustusta koskevia ohjeita ja kuvauksia sekä niiden hyödyntämistä eri aikoina tai eri paikoissa toteutetuissa esityksissä. Toinen kiinnostava aihepiiri olisi suomalaisen kertomakirjallisuuden sisältämä pukeutumis- ja ulkomuotokuvaus sekä se, miten se on konkretisoitunut kirjallisuuteen perustuvien näyttämö- tai elokuvasovitusten puvustuksissa. Kaiken kaikkiaan nämä teemat voisivat laajentua monitahoiseksi tarkasteluksi, jossa kiinnostuksen kohteena on arkitodellisuuden pukeutumisen, kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen sekä puvustuksen väliset suhteet eli se, minkälaista vuoropuhelua nämä pukeutumisen erilaiset ilmenemismuodot käyvät tai ovat tiettynä aikana käyneet. Mielenkiintoinen tarkastelun kohde olisi tällöin esimerkiksi se, miten arkitodellisuuden pukeutuminen on ilmentänyt yksilöiden identiteettiä eri aikoina ja miten nämä näkemykset heijastuvat kaunokirjallisuuden kuvauksiin sekä puvustuksiin. Fischer-Lichten mukaan eurooppalaiseen traditioon kuuluvia näytelmiä voi lukea ja ymmärtää yksilöiden identiteetin luonnoksina, jotka näyttämöllä konkretisoituvat näyttelijän/roolihahmon ruumiin, puheen ja toiminnan kautta. Näytelmäkirjallisuus ja -esitykset voisivat siten vaikuttaa arkitodellisuuden yksilöiden identiteettiä

koskeviin näkemyksiin joko kritisoimalla niitä tai tarjoamalla niille vaihtoehtoja.[1361] Toisaalta tämä vaikutus on toiminut ja toimii myös toisinpäin, arkitodellisuudesta draamaan, näyttämöille ja elokuvaan. Samoin on tarkasteltu sitä, miten eri tavoin kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvaus[1362] ja arkitodellisuuden pukeutuminen[1363] ovat ilmentäneet yksilöitä eri aikoina. Voidaan siten olettaa, että puvustuksilla on merkittävä mutta ajan ja paikan myötä muuntuva rooli roolihenkilöiden ja arkitodellisuuden yksilöiden identiteetin ilmentämisessä. Yksi mielenkiintoinen tapa tarkastella tällaista ilmentämistä olisi selvittää yleensä stereotyyppisesti rakennettujen roolihahmojen, kuten prostituoitujen, puvustusten suhdetta esityksen viittaaman aikakauden sekä sen rakentamis- ja esittämisajankohdan pukeutumiseen, kaunokirjallisuuden pukeutumiskuvauksiin sekä näkemyksiin prostituoiduista.

Puvustusten suunnittelun, käytön ja kokemuksellisuuden näkökulmasta kiinnostava laajemman jatkotutkimuksen kohde olisi esiintyjien suhde rooliasuihinsa: esiintyjän ajatukset ja tulkinnat liittyen puvustuksen omaehtoiseen käyttöön, muokkaamiseen ja sisäistämiseen sekä kokemuksellisuuteen. Myös puvustusten ympärille rakentuva merkitysten tulkinta-avaruus tai -kehys (alkuperäisteos−taiteellinen työryhmä−esiintyjät−katsojat) on osa-alue, jonka lisätarkastelu voisi mielenkiintoisesti täydentää tätä suhdetta.

Tutkimuksen katsojakyselyiden perusteella voitiin selvittää *Puhdistus*-sovitusten puvustusten vastaanottoa ja tulkintaa sekä sitä, miten teatteri- ja elokuvakatsojia saadaan osallistumaan vastaanottotutkimuksiin ja minkälainen kysymyspatteristo palvelee puvustuksen vastaanoton tutkimista. Jatkossa tiiviimpi ja vain keskeisimpiin kysymyksiin keskittyvä kysely olisi toimivampi ja tarkoituksenmukaisempi. Toisaalta kyselyä tulisi muokata siten, että voitaisiin täsmällisemmin sanallistaa puvustusten vastaanottoa monitasoisena kommunikaatioprosessina sekä katsojien näkemyksiä puvustuksen huomaamisesta tai huomaamattomuudesta. Laajemmalle yleisölle suunnatun yleisökyselyn täydentäminen joidenkin katso-

[1361] Fischer-Lichte 2002, 2–5.

[1362] Pukeutumiskuvauksella on ollut eri aikoina eri tavoitteita tai tehtäviä, jotka heijastivat arkitodellisuuden pukeutumiseen liittyneitä kysymyksiä. Kuvaukset voivat kertoa esim. yksilön yhteiskunnallisesta asemasta tai salata sen; ilmentää henkilöhahmon persoonaa; tarkastella pukeutumiseen liittyviä moraalikysymyksiä; kyseenalaistaa patriarkaalista järjestystä; ilmentää sukupuoli-identiteetin epävakautta tai kapinoida vallalla olevia rotuun, sukupuoleen tai yhteiskuntaluokkaan liittyviä näkemyksiä. (Kuhn & Carlson 2007a, 3–10)

[1363] Esimodernina aikana pukeutuminen viittasi yksilön yhteiskunnalliseen asemaan, "asioiden järjestykseen". Modernina aikana viittaussuhde muuttui epävarmaksi ja merkityskamppailujen kohteeksi, kun kaupungistumisen ja teollistumisen myötä valmisvaatteita alkoi olla tarjolla kaikille yhteiskuntaluokille. Jälkimodernissa maailmassa pukeutumisen perinteiset viittaussuhteet ovat kadonneet. Pukeutumisesta on tullut itseensä viittaavaa, ja muoti ja pukeutuminen ovat olemassa vain oman itsensä takia. Siten pukeutumisen tulkinta on jatkuvaa pukeutumiskoodien uudelleentutkintaa ja -tulkintaa. Tätä kuvaa esim. se, miten muoti tyhjentää uskonnollisia, etnisiä ja kansallisia symboleja alkuperäisistä merkityksistään ja fetisoi ne esteettisten arvojensa vuoksi. (Tseëlon 2016, 221–223).

jien haastatteluilla voisi olla tällöin toimiva ratkaisu. Lisäksi, koska tässä tutkimuksessa kerättyjä katsojien vastauksia raportoitiin lähinnä yleisimmin esiin tulleiden näkemysten osalta, jatkossa tulisi tarkastella tarkemmin sellaisia katsojien käsityksiä tai ajatuksia, jotka eivät selvästi sopineet vastausten valtavirtaan.

Vaikka *Puhdistus*-puvustukset osoittautuivat mielenkiintoiseksi ja haastavaksi tutkimuskohteeksi ja niiden tarkastelu kirvoitti erilaisia lisätutkimuksen kohteita, myös kiinnostus arkitodellisuuden pukeutumiseen erilaisissa yhteiskunnallisissa muutos- tai kriisitilanteissa vahvistui tutkimuksen teon myötä. Vaikka sosialistista muotia ja pukeutumista on viime vuosina tarkasteltu Neuvostoliiton ja muiden entisten itäblokin maiden osalta jo suhteellisen paljon, olisi mielenkiintoista selvittää, oliko sosialistiseen pukeutumiseen liittyneillä tavoitteilla vaikutusta myös länsimaissa asuneiden sosialistien tai kommunistien pukeutumisnäkemyksiin tai -toimintaan. Lisäksi virolaisten ja muiden Virossa asuneiden ihmisten kokemukset neuvostoaikaisesta pukeutumisesta ja siitä luopumisesta Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeen on mielenkiintoinen aihe, joka ansaitsee lisätutkimusta.

8 Tarinan lopuksi

Rokemin mukaan historiallisen esityksen yksi tavoite on tarjota katsojille mahdollisuus nähdä menneisyys uudella tai erilaisella tavalla[1364]. Uudenlainen tieto Viron lähimenneisyydestä ja virolaisnaisten kovista ja väkivaltaisista kohtaloista neuvostoaikana on todennäköisesti saavuttanut monen suomalaisen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten kautta 2000-luvun alussa. Virolaisten juhliessa tänä vuonna maansa 100-vuotissyntymäpäivää Viron historian soisi tulevan näyttävästi esiin myös omaa 100-vuotista itsenäisyyttään juuri juhlineessa Suomessa.

Tähän tutkimukseen valitut *Puhdistuksen* näyttämösovitukset kertoivat *Puhdistuksen* tarinaa Suomessa ja pääosin suomalaisvoimin. Myös *Puhdistus*-elokuvan keskeiset tekijät ja katsojat olivat pääosin suomalaisia. Tämä tarkoitti sitä, että tarinan sovittaminen näyttämöesitykseksi tai elokuvaksi oli puvustuksen osalta tasapainoilua yksityisen, Viroon kiinnittyvän tason ja yleisinhimillisen tason sekä puvustuksen historiallisen todenkaltaisuuden ja dramaturgisen käytön välillä. Tasapainoilu oli tietoista ja tavoitteellista mutta johtui myös historiallisista olosuhteista ja asiantiloista. 1900-luvun yhteiskunnalliset ja kulttuuriset tapahtumat Virossa, mukaan lukien pukeutumistoiminnassa tapahtuneet muutokset, ovat merkittävä osa maan historiaa. Samalla osa niistä kuitenkin jaetaan muiden Baltian maiden ja itäblokkiin kuuluneiden maiden ja niiden kansalaisten kanssa. Ei-virolaiselle Viron historia voi siten näyttäytyä osana suurempaa, Neuvostoliiton tai Itä-Euroopan laajuista historiaa. Tämä ilmeni esimerkiksi siten, että Viron neuvostoaikainen ja sitä edeltänyt pukeutumistoiminta, joka on ollut ja on monelle virolaiselle tärkeä Viron historiaan ja nykypäiväänkin liittyvä asia, ei ollut tarkasti sovitusten taiteellisten työryhmien suomalaisjäsenten ja -esiintyjien tai suomalaiskatsojien tiedossa. Toisaalta tämänkaltaisen pukeutumistiedon perusteella ei olisi todennäköisesti pystytty rakentamaan puvustusta, jonka avulla suomalaiskatsojille olisi haluttaessa voitu yksiselitteisesti kertoa tapahtumien sijoittumisesta juuri Viroon. Kansallisuuden osoittamisen sijaan puvustusten ilmaisulliset tavoitteet liittyivät tarinan kahden aikatason osoittamiseen, roolihahmojen ilmentämiseen sekä tarinan yleisinhimillisten, mutta myös Viron historiaan liittyvien teemojen, kuten ihmisen ominaisuuksien, toiminnan ja tunteiden, ilmentämiseen sovitusten erilaisissa rakentamis- ja esittämisolosuhteissa. Virossa kuvatun elokuvan ja suurella näyttämöllä esitetyn oopperan puvustusten osalta ilmentäminen perustui romaanin vahvaan ja henkilöhahmojen vastakkaisuutta korostavaan ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukseen. Näytelmän intiimin kantaesityksen puvustukseen (tekeillä olleen) romaanin kuvaukset eivät sen sijaan vaikuttaneet yhtä vahvasti. Lisäksi Aliiden sisko Ingel, joka toimii Aliiden ulkoisena ja toiminnallisena vasta-

[1364] Rokem 2000, 9.

parina romaanissa, oopperassa ja elokuvassa, ei ollut vielä esityksessä roolihenkilönä ja sisarusten välisten erojen aineellistajana. Koska *Puhdistuksen* tarinaa kerrottiin romaanissa ja sovituksissa kuitenkin Aliiden ja Ingelin sekä Zaran kohtaloiden ja ominaisuuksien kautta, naiseus sekä naisen ulkomuoto ja pukeutuminen toimivat niissä Viron ja virolaisten – tai yleisesti kansojen – menneisyyden ja kohtalon symboleina, mutta kuitenkin hieman eri tavoin. Tämä suomalaisille verraten uusi historiallinen näkökulma ilmeni näytelmässä ennen kaikkea nuoren Aliiden univormuasun kautta ja oopperassa ja elokuvassa mekkoasuisten sisarusten korostetun erilaisuuden kautta.

Puvustuksissa hyödynnettiin perinteisiä ja suomalaisille helposti tunnistettavia ja tulkittavia ilmaisukeinoja, kuten roolivaatteen malli, väri, lukumäärä ja muuttuminen sekä eronteko roolihahmojen välille. Myös roolivaatteen kokemuksellisuus saattoi olla esiintyjille tärkeä puvustuksen ilmaisulliseen käyttöön vaikuttanut asia. *Puhdistus*-romaanin henkilöhahmojen sekä sovitusten puvustettujen roolihahmojen selkeys ja vastakkaisuus oli ilmeisesti yksi syy sille, että elokuvan ja oopperan suomalaiskatsojien käsitykset *Puhdistuksen* tarinasta ja henkilöhahmoista olivat pääpiirteissään samankaltaisia kuin sovitusten työryhmien ja esiintyjien. Modernia näyttämöllepanoa edustaneet puvustukset ilmensivät siten selvästi ja tunnistettavasti *Puhdistus*-elokuvan tai -oopperan tavoittelemia merkityksiä sekä romaanin ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksia. Lisäksi *Puhdistus*-tarinaan ja -sovituksiin liittynyt etukäteistieto oli voinut vaikuttaa näkemysten yhtenäisyyteen. Toisaalta puvustusten tavoiteltu yhteys seksuaaliseen väkivaltaan, Oksasen *Puhdistus*-teosten tärkeään teemaan, jäi vastaanotossa hyvin vähälle huomiolle.

Tutkimuksellisesti kiinnostavaa oli myös se, että katsojien käsitykset puvustuksista ja roolihahmoista perustuivat ilmeisesti ennen kaikkea niihin liittyneen symboliikan ja tiedon tulkintaan eikä niiden kokemuksellisuuteen. Lisäksi puvustusten merkitysten tulkinta saattoi olla hyvinkin erilainen virolaisten keskuudessa, mikä kertoo puvustukseen ja pukeutumiseen liitettyjen merkitysten kontekstisidonnaisuudesta. Vaikka puvustuksella haluttiin esimerkiksi viitata vain tietynlaiseen aikakauteen, se saattoi tuottaa myös sellaisia merkityksiä, joita tekijät eivät ole tavoitelleet tai halunneet tavoitella. Puvustusten tulkinnassa tarjoutuu siten mahdollisuus kulttuuriseen monitulkintaisuuteen tai väärinymmärrykseen. *Puhdistus*-sovitusten kohdalla yksi syy väärinymmärryksiin oli Viron, naapurimaan ja veljeskansan, erilainen historia ja kohtalo toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen, joka on varsinkin virolaisnaisten näkemysten, toiminnan ja kohtaloiden osalta ollut suomalaisille vieras. Monitulkintaisuus ja väärinymmärrykset kertovat myös siitä, miten historiallista näyttämö- tai elokuvapuvustusta tulee tarkastella kontekstuaalisena, intertekstuaalisena, semioottisena ja fenomenologisena kokonaisuutena ja prosessina, näyttämöllepanon ja koko teoksen kiinteänä osana alkuperäistekstistä vastaanottoon sekä suhteessa arkitodellisuuden pukeutumiseen.

Puhdistus-sovitusten puvustukset heijastivat myös enemmän tai vähemmän jaettuja mutta kiistanalaisia näkemyksiä yksilön ulkomuodon ja tämän muiden ominaisuuksien välisistä yhteyksistä. Varsinkin oopperan ja elokuvan osalta ilmentämiseen kietoutui näkemys hyvyyden ja kauneuden kytkeytymisestä toisiinsa. Toisaalta tämä perustui pitkälti romaanin henkilöhahmojen ominaisuuksien, olemuksen ja pukeutumisen vahvaan ja stereotyyppiseenkin kuvaukseen. Kuvauksen voi puolestaan tulkita viittaavan virolaisten neuvostoaikaiseen esteettiseen ja käsityölliseen pukeutumistoimintaan, käsityksiin virolaisten ja esimerkiksi venäläisten välisistä eroista pukeutumisessa ja tavoissa sekä Viron historiaan sen alisteisuuden mutta myös itsesäilymisen ja vastarinnan kautta. Vaikka *Puhdistuksen* suomalaissovitusten tekijöillä tai katsojilla ei ollut syvällistä tietoa virolaisten pukeutumishistoriasta, romaanin pukeutumis- ja ulkomuotokuvausten välityksellä pukeutumisen ja käsityötaitojen merkitys virolaiskansallisen identiteetin ja kulttuurin vaalijoina saattoi siten tulla ilmi epäsuorasti tai tiedostamatta oopperan ja elokuvan puvustusten rakentumisessa, käytössä ja tulkinnassa.

Vaikka Oksasen *Puhdistus*-teosten ulkomuoto- ja pukeutumiskuvauksilla sekä niihin tukeutuneilla *Puhdistus*-sovitusten puvustuksilla osoitettiin olevan suhde Viron lähihistoriaan, puvustukset toimivat ilmaisullisissa tehtävissään myös siitä irrallaan. Kaiken kaikkiaan *Puhdistus*-sovitukset puvustuksineen ja puvustettuine roolihenkilöineen palvelivatkin suomalaiskatsojia hyvin kyetessään kertomaan *Puhdistuksen* roolihenkilöistä ja näiden kohtaloista sekä Viron lähihistoriaan yhdistettävänä tarinana että kontekstistaan irrottautuvana yleisinhimillisenä ja samastuttavana tarinana ihmisyydestä ja hyvyyden ja pahuuden välisestä kamppailusta. Siten ne myös vahvistivat varsin monien jakamaa käsitystä, jonka mukaan yksilöiden elämä − kohtalot, teot ja tunteet − ovat olennaisimpia asioita menneisyyttä koskevissa kertomuksissa, eivät tietyt näiden elämään ja kohtaloon vaikuttaneet menneisyyden tapahtumat ja olosuhteet.

Edellä mainitut tutkimuksen löydökset osoittavat, miten arkitodellisuuden pukeutumisen, kaunokirjallisen pukeutumiskuvauksen ja puvustuksen − puvustettujen roolihahmojen ja menneisyyden tapahtumien todistajien − yhteistarkastelun kautta historiallisen näyttämöesityksen tai elokuvan ja sen vastaanoton yhteys ja suhde kuvattuun menneisyyden aikakauteen voi mielenkiintoisesti ja merkittävästi monipuolistua ja syvetä. Pukeutumishistoriallinen tieto sekä kaunokirjallinen pukeutumiskuvaus ovat siten informatiivisia sekä kerronnallisesti mielenkiintoisia ja merkittäviä historiallisten puvustusten tutkimuksen (tieto)lähteitä. Puvustuksen, pukeutumishistorian ja pukeutumiskuvauksen välillä voi vallita "kolmiyhteys", jonka tarkastelun kautta pukeutumisen ja muun inhimillisen toiminnan merkitykset yksilöille ja yhteisöille avautuvat uudella ja kiinnostavalla tavalla. Tutkimus osoittaa myös, että pukeutumishistorialla ja sitä kuvaavalla kaunokirjallisuudella tai puvustuksella voi olla yhteys kansakunnan historiakäsitykseen, kun pukeutuminen on toiminut esimerkiksi ruumiillistuneena vallan, vastarinnan tai toiseuden symbolina. Osana historiantutkimusta ne ansaitsevat selvästi enemmän

huomiota sekä sellaisen monisyisemmän pukeutumishistorian esiin tuomista, joka tarkastelee esimerkiksi pienten kansojen tai ihmisryhmien pukeutumistoimintaa ja -tavoitteita. Lisäksi tutkimus osoittaa, että puvustuksen monipuolisen tarkastelun tulee olla kiinteä osa teatterin ja elokuvan tutkimusta.

Lähteet

Painetut lähteet

Applebaum, A. 2011. Introduction. Teoksessa Applebaum, A. (toim.) 2011. *Gulag voices. An anthology*. New Haven: Yale University Press. Annals of Communism. s. vii–xv.

Arch, N. 2010. Uniforms. Teoksessa Skov, L. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 8: West Europe. Part 8: Types of dress. Ladattu 7.4.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/view/bewdf/BEWDF-v8/EDch8061a.xml.

Aronson, A. 1991. *Postmodern design*. Theatre Journal 43: 1–13.

Aston, E. 1995. *An introduction to feminism and theatre*. Lontoo: Routledge.

Aston, E. & Savona, G. 1991. *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. Lontoo: Routledge.

Aston, E. & Case, S.E. (toim.) 2007. *Staging international feminisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Studies in international performance.

Bacon, H. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 792. Suomen Elokuva-arkiston julkaisuja.

Bacon, H. 2017. *Kohti vertailevaa tyylitutkimusta*. Lähikuva 1: 26–45. Ladattu 24.2.2017 osoitteesta doi.org/10.23994/lk.63318.

Baker, E. 2013. *From the score to the stage. An illustrated history of continental opera production and staging*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Barbieri, D. 2017. *Costume in performance. Materiality, culture, and the body*. Lontoo: Bloomsbury Publishing PLC.

Barnard, M. 1996. *Fashion as communication*. Lontoo: Routledge.

Barthes, R. 1979. *Critical essays*. Evanston: Northwestern University Press.

Bartlett, D. 2010a. *FashionEast. The spectre that haunted socialism*. Cambridge: MIT Press.

Bartlett, D. 2010b. Fashion under socialism. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 2: History and culture in East Europe, Russia, and the Caucasus. Oxford: Berg. Tallennettu 7.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/viewencyclopedia/bewdf/BEWDF-v9/EDch9016.xml.

Bartlett, D. 2010c. Introduction to dress and fashion in East Europe, Russia, and the Caucasus. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 1: Overview of dress and fashion in East Europe, Russia, and the Caucasus. Oxford: Berg. Tallennettu 7.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/view/bewdf/BEWDF-v9/EDch9002a.xml.

Bartlett, D. 2012. *From artistic utopia to mythical reality. Fashion under socialism*. International Journal of Cultural Research, 4 (9): 98–104.

Bartlett, D. 2013. *Socialist dandies international. East Europe, 1946–1959*. Fashion Theory 17 (3): 249–298.

Batchelor, J. 2005. *Dress, distress and desire. Clothing and the female body in eighteenth-century literature*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Baumbach, S. 2008. *Shakespeare and the art of physiognomy*. Tirril, Penrith: Humanities-Ebooks.
Bennett, S. 1990. *Theatre audiences. A theory of production and reception*. Lontoo: Routledge.
Berg, M. 2014. *Muotitalo*. Vantaa: Moreeni.
Berg, M. & Raig, K. 2011. Virolainen nainen ennen ja nyt – mistä hänet tunnistaa. Teoksessa Immanen, S. & Pääskylä-Malmström, T. (toim.) *Estofiilis! Kirja Virosta ja sen ystävistä*. Helsinki: Suomen Viro-yhdistysten liitto ja Virolaisen kulttuurin ystävät Virkku. s. 95–103.
Berry, S. 2000. *Screen style. Fashion and femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Bonnell, V.E. 1997. *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press.
Bordwell, D. 1989. *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
Bordwell, D. & Thompson, K. 1997. *Film art. An introduction*. New York: McGraw-Hill.
Bovone, L. 2012. Fashion, identity and social actors. Teoksessa González, A.M. & Bovone, L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 67–93.
Brach, A.M. 2012. Identity and intersubjectivity. Teoksessa González, A.M. & Bovone L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 48–64.
Bradley, L. 2006. *Brecht and political theatre. The Mother on stage*. Oxford: Clarendon Press.
Bruzzi, S. 1995. *The Piano debate. Tempestuous petticoats. Costume and desire in The Piano*. Screen 36 (3): 257–266.
Bruzzi, S. 1997. *Undressing cinema. Clothing and identity in the movies*. Lontoo: Routledge.
Bruzzi, S. 2013. *Dressing Mildred Pierce. Costume and identity across the ages*. Screen 54 (3): 397–402.
Bruzzi, S. & Church Gibson, P. 2004. ´Fashion is the fifth character´: fashion, costume and character in Sex and the City. Teoksessa Akass, K. & McCabe, J. (toim.) *Reading Sex and the City*. Lontoo: I.B. Tauris. s.115–129.
Burden, M. 2011. *Stage and costume designers working at the Italian opera in London. The evidence of the librettos 1710–1801*. Theatre Notebook 65 (3): 126–151.
Burns, E.J. 2002. *Courtly love undressed. Reading through clothes in medieval French culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Calefato, P. 2004. *The clothed body*. Oxford, New York: Berg.
Campbell, C. 2012. The modern western fashion pattern, its functions and relationships to identity. Teoksessa González, A.M. & Bovone L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 9–22.
Campbell, R. 2006. *Marked women. Prostitutes and prostitution in the cinema*. Madison: University of Wisconsin Press. Wisconsin Film Studies.
Campbell, W. 2007. Clothes from nowhere. Costume as a social symbol in the work of William Morris. Teoksessa Latham, D. (toim.) *Writing on the Image. Reading William Morris*. University of Toronto Press. s. 107–117.

Cardon, L.S. 2016. *Fashion and Fiction. Self-Transformation in Twentieth-Century American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press.
Carlisle, M. 1993. Disorderly city, disorderly women. Prostitution in Ante-Bellum Philadelphia. Teoksessa Cott, N. F. (toim.). *Prostitution*. Berlin, Boston: De Gruyter. s. 3–22.
Carlson, M. 2007. Semiotics and its heritage. Teoksessa Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (toim.) *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. s. 13–25.
Carmody, J. 2007. Alceste in Hollywood. A semiotic reading of the Misanthrope. Teoksessa Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (toim.) *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. s. 37–48.
Cartmell, D. & Hunter, I.Q. 2001. Introduction. Retrovisions. Historical makeovers in film and literature. Teoksessa Cartmell, D., Hunter, I.Q., & Whelehan, I. (toim.). *Retrovision. Reinventing the past in film and fiction*. Lontoo: Pluto Press. s. 1–7.
Chapman, J. 2005. *Past and present. National identity and the British historical film*. Lontoo: I.B. Tauris.
Christilles, D.P. 2007. Czech scenography in America. Teoksessa Brandesky, J. (toim.). *Czech theatre design in the twentieth century. Metaphor and irony revisited*. Iowa City: University of Iowa Press. s. 41–44.
Church Gibson, P. 2012. *Fashion and celebrity culture*. Lontoo: Berg Publishers.
Church Gibson, P. & Jeffers McDonald, T. 2012. Costume and adaptation. Teoksessa Cartmell, D. (toim.) *A companion to literature, film, and adaptation*. Chicester: John Wiley & Sons. Blackwell companions to literature and culture 81. s. 295–311.
Clark, C. 2003. *Fabricating magic. Costuming Salieri's Armida*. Early Music 31 (3): 451–461.
Clement, E.A. 2006. *Love for sale. Courting, treating, and prostitution in New York City, 1900–1945*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Corrigan, P. 2008. *The dressed society. Clothing, the body and some meanings of the world*. Lontoo, Thousand Oaks: SAGE Publications.
Crane, D. 2000. *Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
Crane, D. 2012. Introduction. Teoksessa González, A.M. & Bovone, L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 1–6.
Crittenden, R. 2001. *Director's notebook. What a character!* Opera Journal, 34 (1): 26–31.
Crowley, D. & Reid, S.E. 2000. Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe. Teoksessa Reid, S.E. & Crowley, D. (toim.) *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*. Oxford: Berg. s. 1–24.
Cumming, V. 2003. Costume. Teoksessa Kennedy, D. (toim.) *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press. Katsottu viimeisen kerran 18.2.2018 osoitteessa www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746
Cumming, V., Cunnington, C.W. & Cunnington, P.E. 2010. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford, New York: Berg.
Douglas, M. 2000. *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Tampere: Vastapaino.

Druesedow, J.L. 2012. Silhouettes of seduction. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s. 111–125.
Duncan, A. 2006. Infamous performers. Comic actors and female prostitutes in Rome. Teoksessa Faraone, C.A. & McClure, L. (toim.) *Prostitutes and courtesans in the ancient world*. Madison: University of Wisconsin Press. s. 252–273.
Dyer, R. 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino. Toimittanut ja suomentanut Martti Lahti.
Ehrat, J. 2005. *Cinema and semiotic. Peirce and film aesthetics, narration, and representation*. Toronto: University of Toronto Press.
Elam, K. 2002. *The semiotics of theatre and drama*. Lontoo: Routledge.
Elliott, K. 2012. The adaptation of adaptation. A dialogue between the arts and sciences. Teoksessa Nicklas, P. & Lindner, O. (toim.) *Adaptation and cultural appropriation. Literature, film, and the arts*. Berlin: De Gruyter. s. 145–161.
Entwistle, J. 2000a. *The fashioned body. Fashion, dress and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
Entwistle, J. 2000b. *Fashion and the fleshy body. Dress as embodied practice*. Fashion Theory: The Journal of Dress 4 (3): 323–347.
Entwistle, J. 2001. The dressed body. Teoksessa Entwistle, J. & Wilson, E. (toim.) *Body dressing*. Oxford: Berg. s. 33–58.
Entwistle, J. & Wilson, E. 2001a. Introduction. Body dressing. Teoksessa Entwistle, J. & Wilson, E. (toim.) *Body dressing*. Oxford: Berg. s. 1–9.
Entwistle, J. & Wilson, E. (toim.) 2001b. *Body dressing*. Oxford: Berg.
Eriksson, P. & Koistinen, K. 2014. *Monenlainen tapaustutkimus*. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus. Kuluttajatutkimuskeskuksen tutkimuksia ja selvityksiä 11.
Erll, A. 2008. Literature, film, and the mediality of cultural memory. Teoksessa Erll, A. & Nünning, A. (toim.) *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: Walter De Gruyter. s. 389–398.
Fabe, M. 2014. *Closely watched films. An introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley: University of California Press.
Ferrara, W. & Ferrara, M. 2014. *Staging scenes from the operas of Mozart. A guide for teachers and singers*. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Plymouth: Rowman & Littlefield.
Fields, J. 2007. *An intimate affair. Women, lingerie, and sexuality*. Berkeley: University of California Press.
Finkelstein, J. 2012. Preface. Teoksessa González, A.M. & Bovone, L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. xv–xvi.
Fischer-Lichte, E. 1997. *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
Fischer-Lichte, E. 2002. *History of European drama and theatre*. Lontoo, New York: Routledge.
Fischer-Lichte, E. 2005. Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat? Teoksessa Koski, P. (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like.
Fischer-Lichte, E. 2010. Performance as event – reception as transformation. Teoksessa Hall, E. & Harrop, S. (toim.) *Theorising performance. Greek*

drama, cultural history and critical practice. Lontoo: Bloomsbury Academic. s. 29–42.
Fisher, B. 2005. *A history of opera. Milestones and metamorphoses*. Miami: Opera Journeys Publishing.
Fortier, M. 2002. *Theory/theatre. An introduction*. Lontoo: Routledge.
Francaviglia, R.V. 2007. Crusaders and saracens. The persistence of orientalism in historically themed motion pictures about the middle east. Teoksessa Francaviglia, R.V. & Rodnitzky, J. (toim.) *Lights, camera, history. Portraying the past in film*. Arlington: Texas A&M University Press. s. 53–90.
Frayling, C. 2012. Blades. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s. 242–245.
Gaines, J. 1990. Costume and narrative. How dress tells the woman's story. Teoksessa Gaines, J. & Herzog, C. (toim.) *Fabrications. Costume and the female body*. New York: Routledge. s. 180–211.
Gatrell, S. 2011. *Thomas Hardy writing dress*. Oxford, New York: Peter Lang.
Gerchuk, I. 2000. The aesthetics of everyday life in the Khrushchev thaw in the USSR (1954–1964). Teoksessa Reid, S.E. & Crowley, D. (toim.) *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*. Oxford: Berg. s. 81–99.
Gibson, M.D. 2003. Historical drama. Teoksessa Kennedy, D. (toim.) *The Oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford: Oxford University Press. Katsottu 18.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746
Giddins, R., Selby, K. & Wensley, C. 1990. *Screening the novel. The theory and practice of literary dramatization*. Lontoo: Macmillan.
Gimeno-Martínez, J. 2016. *Design and national identity*. Lontoo: Bloomsbury Publishing.
Gluhovic, M. 2013. *Performing European memories. Trauma, ethics, politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
González, A.M. 2012. Fashion, image, identity. Teoksessa González, A.M. & Bovone. L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 23–47.
González, A.M. & Bovone, L. (toim.) 2012. *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg.
Grant, B.K. (toim.) 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press.
Greenwald, H.M. (toim.) 2014. *The Oxford handbook of opera*. New York: Oxford University Press.
Gronow, J. & Zhuravlev, S. 2012. A window to the west and a door to the east. The Tallinn fashion house as a part of the soviet fashion design system. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu konstimuuseum. s. 108–137.
Gronow, J. & Zhuravlev, S. 2015. *Fashion meets socialism. Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War*. Helsinki: Finnish Literature Society.
Gröndahl, L. 2012. Lavastus tapahtumana. Teoksessa Ikonen, L., Järvinen, H. & Loukola, M. (toim.) *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Näyttämö ja tutkimus 4. s. 120–136.

Grönholm, P. 2008. Sirpin ja vasaran välissä. Teoksessa Haltia, M. (toim.) *Punaste lippude all*. Turku: Turun taidemuseo. s. 15–35.
Grönstrand, H. 2010. *Kaksi maata, kaksi kulttuuria. Sofi Oksanen suomalaisen kirjallisuuden kartalla*. Avain: Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti 1:42–50. Helsinki: Kirjallisuudentutkijain seura.
Hake, S. 2012. *Screen Nazis. Cinema, history, and democracy*. Madison: University of Wisconsin Press.
Hancock, J.H., Johnson-Woods, T. & Karaminas, V. 2013. Introduction. Teoksessa Hancock, J.H., Johnson-Woods, T. & Karaminas, V. (toim.) *Fashion in popular culture. Literature, media and contemporary studies*. Bristol, Chicago: Intellect Books. s. ix–xvi.
Hannah, D. 2014. *Alarming the heart. Costume as performative body-object-event*. Scene 2 (1&2): 15–34.
Harju, H. 1991. Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito. Teoksessa Nikula, K. & Helavuori, H. (toim.) 1991. *Teatteripuku*. Helsinki: Teatterimuseo. Fondi Teatterimuseon vuosikirja 4. s. 26–34.
Harper, S. 1998. The scent of distant blood. Hammer films and history. Teoksessa Barta, T. (toim.) *Screening the past. Film and the representation of history*. Westport: Praeger. s. 109–126.
Harper, S. & Smith, J. 2011. *British film culture of the 1970s. The boundaries of pleasure*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Harper, S. & Porter, V. (toim.) 2003. *British cinema of the 1950s. The decline of deference*. Oxford: Oxford University Press.
Harris, V. 2010. *Selling sex in the Reich. Prostitutes in German society, 1914–1945*. Oxford: Oxford University Press.
Harrison, G.W.M. & Liapis, V. 2013. *Performance in Greek and Roman theatre*. Leiden, Boston: Brill.
Harvey, J. 2012. *Men in Black*. Lontoo: Reaktion Books.
Hautsalo, L. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Acta musicologica Fennica.
Hayward, S. 2008. *Reviewing quality cinema. French costume drama of the 1950s*. Studies in French Cinema 8 (3): 229–244.
Hayward, S. 2010. *French costume drama of the 1950s. Fashioning politics in film*. Bristol: Intellect.
Heikkilä-Rastas, M. (toim.) 2009. *Pukutaikaa. Pohjoisia puheenvuoroja ja pukeutumiskuvia elämys-, tanssi-, elokuva- ja teatteripuvuista*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
Herzog, C. 1990. "Powder puff" promotion. The fashion show-in-the-film. Teoksessa Gaines, J. & Herzog, C. (toim.) *Fabrications. Costume and the female body*. New York: Routledge. s. 134–159.
Higashi, S. 1994. *Cecil B. Demille and American culture. The silent era*. Berkeley: University of California Press.
Higson, A. 2012. Re-presenting the national past. Nostalgia and pastiche in the heritage Films. Teoksessa Grant, B.K. (toim.) *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press. s. 602–627.
Higson, A. 2011. *Film England. Culturally English filmmaking since the 1990s*. Lontoo: I.B. Tauris.
Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
Hirvikoski, R. (toim.) 2009. *Puvut, Pirjo Valinen*. Helsinki: Teatterimuseo.

Hodgkins, H.H. 2016. *Style and the single girl. How modern women re-dressed the novel, 1922–1977*. Columbus: The Ohio State University Press.
Houni, P. 2006. *Liisi Tandefelt. Monessa roolissa*. Helsinki: Like.
Howard, P. 2002. *What is scenography?* Lontoo: Routledge.
Hughes, C. 2001. *Henry James and the art of dress*. Houndmills, New York: Palgrave.
Hughes, C. 2010. The novel and dress. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 8: West Europe. Part 9: Peoples and Dress. Oxford: Berg. Tallennettu 7.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/viewencyclopedia/bewdf/BEWDF-v8/EDch8088.xml.
Hutcheon, L. & O'Flynn, S. 2013. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
Hyvärinen, M. 2017. Haastattelun maailma. Teoksessa Hyvärinen, M., Nikander, P. & Ruusuvuori, J. (toim.). 2017. *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino. s. 9–38.
Häkkinen, A. 1995. *Rahasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava.
Ikonen, T. 2014. Aineistojen ja aineistonkeruun haasteita näyttämö- ja elokuvapukujen tutkimuksessa. Teoksessa Karppinen, S., Kouhia, A. & Syrjäläinen, E. (toim.) *Kättä pidempää. Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä*. Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33. s. 166–176.
Ikonen, T. & Oksanen-Lyytikäinen, J. 2014. Näyttämöpukujen suunnittelu- ja valmistusprosessit. Teoksessa Nuutinen, A., Fernström, P., Kokko, S. & Lahti, H. (toim.) *Suunnittelusta käsin. Käsityön tutkimuksen ja opetuksen vuoropuhelua*. Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 36. s. 153–169.
Isolammi, H. 2016. *Music in our nature*. Finnish Music Quarterly, 33(4): 34–37.
Jablon, S. 2016. *Historical accuracy in costume design. Experiences and perceptions of Broadway costume designers*. Ames: Iowa State University.
Jackson, S. 1978. *Costumes for the stage. A complete handbook for every kind of play*. Lontoo: Herbert Press.
Joslin, K. & Wardrop, D. (toim.) 2015a. *Crossings in text and textile*. University of New Hampshire Press.
Joslin, K. & Wardrop, D. 2015b. Introduction. Teoksessa Joslin, K. & Wardrop, D. (toim.) *Crossings in text and textile*. University of New Hampshire Press. s. ix–xix.
Jowers, S.J. 1992. Costume. Teoksessa Sadie, S. (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. Ladattu 13.01.2016 osoitteesta www.oxfordmusiconline.com.libproxy.helsinki.fi/subscriber/article/grove/music/O005329?q=costume&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
Juntunen, L. 2010. *Pukusuunnittelijan ammatti Suomessa vuosina 1960–1975. Maija Pekkasen tarina*. Helsinki: Aalto-yliopisto, taideteollinen korkeakoulu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 110.
Jääskeläinen, I.P., Koskentalo, K., Balk, M.H., Autti, T., Kauramäki, J., Pomren, C. & Sams, M. 2008. *Inter-subject synchronization of prefrontal cortex hemodynamic activity during natural viewing*. The Open Neuroimaging Journal 2: 14–19.
Kaipainen, M. 2008. *"Ken tilauspukua käyttää, hän herrasmieheltä näyttää". Eteläkarjalainen maalaisvaatturi ja vaatturitoiminta Suomessa 1920-1960-luvuilla*. Joensuun yliopisto. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja 125.

Kaiser, S.B. 1997. *The social psychology of clothing. Symbolic appearances in context*. New York: Fairchild Publications.
Kakkuri-Knuuttila, M.L. & Heinlahti, K. 2006. *Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
Kakkuri-Knuuttila, M.L. 2015a. Käsitteen muodostus. Teoksessa Kakkuri-Knuuttila, M.L. (toim.) 2015. *Argumentti ja kritiikki. Lukemisen, keskustelun ja vakuuttamisen taidot*. Helsinki: Gaudeamus. s. 328–367.
Kakkuri-Knuuttila, M.L. 2015b. Tieteenfilosofia ja argumentaatio. Teoksessa Kakkuri-Knuuttila, M.L. (toim.) 2015. *Argumentti ja kritiikki. Lukemisen, keskustelun ja vakuuttamisen taidot*. Helsinki: Gaudeamus. s. 388–403.
Kalling, K. 2013. The application of eugenics in Estonia 1918–1940. Teoksessa Weindling, P. & Felder, B.M. (toim.) *Baltic eugenics. Bio-politics, race and nation in interwar Estonia, Latvia and Lithuania 1918-1940*. New York: Brill Academic Publishers. s. 49–82.
Kaplan, J.H. & Stowell, S. 1994. *Theatre and fashion. Oscar Wilde to the suffragettes*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kaplinski, J., Kross, J., Rummo, P.E., Kesküla, K. 2004. Resistance, scepticism and Homo Sovieticus. An exchange of opinions. Teoksessa Subrenat, J.J. (toim.) *Estonia. Identity and independence*. Amsterdam, New York: Rodopi. s. 153–166
Karras, R.M. 1996. *Common women. Prostitution and sexuality in medieval England*. New York: Oxford University Press.
Keller, M. 2004. *Representations of consumer culture in post-soviet Estonia. Transformations and tensions*. Tartu: Tartu University Press.
Keller, M. & Vihalemm, T. 2005. *Coping with consumer culture. Elderly urban consumers in post-soviet Estonia*. TRAMES: A Journal of The Humanities & Social Sciences 9 (1): 69–91.
Kirby, M. 2002. On acting and not-acting. Teoksessa Zarrilli, P.B. (toim.) *Acting (re)considered. A theoretical and practical guide*. Lontoo, New York: Routledge. s. 40–52.
Kivimaa, K. 2010a. The Soviet woman. Image, ideal and reality. Teoksessa Kivimaa, K. & Talvoja, K. (toim.) *Nõukogude naine eesti kunstis. The Soviet Woman in Estonian Art. The catalogue of the exhibition "Nõukogude naine eesti kunstis / The Soviet woman in Estonian art"*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum. Tallennettu 8.3.2016 osoitteesta artun.academia.edu/kivimaa.
Kivimaa, K. 2010b. *Workers, collective farmers and women in national costumes. Representing soviet femininity in Estonian art from the 1940s and 1950s*. Acta Academiae Artium Vilnensis 58: 43–67.
Kivimäe, J. 2012. Melanie Kaarma. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 98–107.
Koivumäki, E. 2010. *Edesvastuullisia perhosia. Pukeutumistyyli sosiaalisen aseman rakennusvälineenä*. Lähikuva 1: 56–63.
Komissarov, E. 2012a. Fashion trends in Estonia in the 1940s and 1950s. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) 2012. *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu konstimuuseum. s. 56–75.
Komissarov, E. 2012b. Interview conducted with Mari Kanasaar, a long-time fashion illustrator at Siluett. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B.

(toim.) 2012. *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu konstimuuseum. s. 138–149.
Komissarov, E. 2012c. Soviet Estonian fashion in the 1950s and 1960s. Helping women and making the world a better place. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 150–177.
Komissarov, E. 2012d. Soviet Estonian fashion in the 1960s and 1970s. The Tallinn fashion house – architect of good taste. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 216–263.
Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) 2012. *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu konstimuuseum.
Kortsch, C.B. 2009. *Dress culture in late Victorian women's fiction. Literacy, textiles, and activism*. Farnham: Routledge.
Koskennurmi-Sivonen, R. 1998. *Creating a unique dress. A study of Riitta Immonen's creations in the Finnish fashion house tradition*. Helsinki: Akatiimi.
Koskennurmi-Sivonen, R. 2003. Vaatetus, pukeutuminen ja muoti – ero ja erottamattomuus. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A.M. (toim.) *Vaatekirja*. Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. s. 1–16.
Koskennurmi-Sivonen, R. 2012a. Ihmiset pukeutuvat. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. (toim.) *Johdatuksia pukeutumisen tutkimukseen*. Tekstiilikulttuuriseuran julkaisuja 6. Helsinki: Tekstiilikulttuuriseura. s. 5–14.
Koskennurmi-Sivonen, R. (toim.) 2012b. *Johdatuksia pukeutumisen tutkimukseen*. Tekstiilikulttuuriseuran julkaisuja 6. Helsinki: Tekstiilikulttuuriseura.
Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A.M. (toim.) 2003. *Vaatekirja*. Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8.
Koski, P. 2005. Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi. Teoksessa Koski, P. (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like. s. 126–149.
Koski, P. 2010. Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa Seppälä, M.O. & Tanskanen, K. (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like. s. 419–432.
Koski, P. 2016. Tekijyys ja poliittiset suhdanteet. Václav Havelin näytelmät Pohjoismaissa. Teoksessa Arlander, A., Gröndahl, L. & Silde, M. (toim.) *Tekijä teos, esitys ja yhteiskunta*. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura. Näyttämö ja tutkimus 6. s. 158–181.
Kozlov, D. 2013. Introduction. Teoksessa Gilburd, E., & Kozlov, D. (toim.) (2013). *The thaw. Soviet society and culture during the 1950s and 1960s*. University of Toronto Press. s. 3–17.
Kuhn, A. & Westwell, G. 2012. *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
Kuhn, C. & Carlson, C. 2007a. Introduction. Teoksessa Kuhn, C. & Carlson, C. (toim.). *Styling texts. Dress and fashion in literature*. Youngstown: Cambria Press. s. 1–11.
Kuhn, C. & Carlson, C. (toim.) 2007b. *Styling texts. Dress and fashion in literature*. Youngstown: Cambria Press.

Kukkonen, K. 2010. *Minän muotoilu supersankarielokuvissa. Sankari ja hänen pukunsa*. Lähikuva 1: 64–68.
Kuusela, P. 2006. Realismi ja sosiaalisen identiteetin episteeminen status. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Tampere University Press. s. 36–54.
Kõiva, M. 1998. *Palindromes and letter formulae. Some reconsiderations*. Electronic Journal of Folklore 8: 21–50. Ladattu 15.6.2017 osoitteessa www.folklore.ee/folklore/vol8/pdf/mare.pdf.
Kõiva, M. 1999. Numerals. A subgenre of incantations. Teoksessa Leete, A., Sikka, T. & Tammaru, I. (toim.) *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat XLIII (Yearbook of Estonian National Museum XLIII)*. Tartto: Estonian National Museum (Eesti Rahva Muuseum). s. 130–131.
Kõiva, M. 2014. *Through the ages II. Time, space, and eternity*. Tartto: ELM Scholary Press. Ladattu 15.6.2017 osoitteesta www.folklore.ee/rl/pubte/ee/sator/sator13/.
Kuula, A. 2011. *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
Kytömäki, J. & Savinen, A. 1997. Terveisiä katsojilta. Teoksessa Koivunen, A. & Hietala, V. (toim.) *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A: 61. s. 65–88.
Laar, M. 2004. The restoration of independence in Estonia. Teoksessa Subrenat, J.J. (toim.) *Estonia. Identity and independence*. Amsterdam, New York: Rodopi. s. 225–238.
Lahdenperä, S. 2006. Raivaaja, kyntäjä, edelläkävijä, esikuva. Teoksessa Houni, P. (toim.) *Liisi Tandefelt. Monessa roolissa*. Helsinki: Like. s. 13–20.
Laine, M., Bamberg, J. & Jokinen, P. 2007. Tapaustutkimuksen käytäntö ja teoria. Teoksessa Laine, M., Bamberg, J. & Jokinen, P. (toim.) *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus. s. 9–38.
Landy, M. 1991. *British genres. Cinema and society, 1930–1960*. Princeton: Princeton University Press.
Law, J. 2011. *The Methuen drama dictionary of the theatre*. Lontoo: Methuen Drama.
Lehtisalo, A. 2011a. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1315, Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja.
Lehtisalo, A. 2011b. *Memory Studies – kohti tutkimusalueen vakiintumista*. Lähikuva 2: 53–60.
Leukumaa-Autto, S. 2017. Naisjärjestöjen toiminta Pätsin ajan kansallisissa kampanjoissa. Teoksessa Havia, J. (toim.) *Viro 100. Viro-vuosikirjan juhlajulkaisu*. Vantaa: Tallinna-kustannus. s. 19–26.
Leukumaa-Autto, S. 2018. *Tavoitteena vahva ja yhtenäinen kansa. Historia ja kieli kansallisen identiteetin rakentamisen välineinä Pätsin aikakauden Virossa 1934-1940*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Levin, D.J. 2007. *Unsettling opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
Liivak, A. 2012. Foreword. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 4–5.

Lublin, R.I. 2011. Costuming the Shakespearean stage. Visual codes of representation in early modern theatre and culture. Farnham, Burlington: Ashgate.
Lucca, V. de. 2013. *Dressed to impress. The costumes for Antonio Cesti's Orontea in Rome* (1661). Early Music 41 (3): 461–475.
Luther Hillman, B. 2015. *Dressing for the culture wars. Style and the politics of self-presentation in the 1960s and 1970s*. Lincoln, Lontoo: University of Nebraska Press.
Luutonen, M. 1997. *Kansanomainen tuote merkityksenkantajana. Tutkimus suomalaisesta villapaidasta*. Helsinki: Akatiimi.
Lönnqvist, B. 1978. *Kansanpuku ja kansallispuku*. Helsinki: Otava.
Maeder, E. 2012. Hollywood and history. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s. 126–137.
Marinis, M. de. 1993. *The semiotics of performance*. Bloomington: Indiana University Press.
Marly, D. de. 1982. *Costume on the stage, 1600–1940*. Lontoo: B.T. Batsford Ltd.
Martson, I. 2012. Fedoras for the Kremlin bosses. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 30–55.
Masquelier, A. 2005. Dirt, undress, and difference. An introduction. Teoksessa Masquelier, A. (toim.) *Dirt, undress, and difference. Critical perspectives on the body's surface*. Bloomington: Indiana University Press. s.1–33.
Matheopoulos, H. 2011. *Fashion designers at the opera*. Lontoo: Thames & Hudson.
McConachie, B. 2010a. Modernism in drama and performance, 1880–1970. Teoksessa Zarrilli, P.B., McConachie, B., Williams, G.J., Sorgenfrei, C.F. (toim.) *Theatre histories. An introduction*. New York: Routledge. s. 354–387.
McConachie, B. 2010b. Theatres for reform and revolution, 1920–1970. Teoksessa Zarrilli, P.B., McConachie, B., Williams, G.J., Sorgenfrei, C.F. (toim.) *Theatre histories. An introduction*. New York: Routledge. s. 425–456.
McConachie, B. 2011. Theatre and film in evolutionary perspective. Teoksessa Curry, J. K. (toim.) *Theatre and Film*. Theatre Symposium Series. Vol. 19. A publication of the southeastern theatre conference. Tuscaloosa: University Alabama Press. s. 129–147.
McKinney, J. & Iball, H. 2011. Researching scenography. Teoksessa Kershaw, B. & Nicholson, H. (toim.) *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh University Press. s. 111–136.
McMaster, J. 2004. *Reading the body in the eighteenth-century novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Medvedev, K. 2007. Dress, Hungarian socialism, and resistance. Teoksessa Foster, H. B. & Johnson, D. C. (toim.) *Dress sense. Emotional and sensory experiences of the body and clothes*. Oxford: Berg. s. 23–35.
Mertelsmann, O. 2012. *Everyday life in stalinist Estonia*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Tartu historical studies 2.
Metz, C. 1974. *Language and cinema*. Haag: De Gruyter Mouton.
Monk, C. 2011. *Heritage film audiences. Period films and contemporary audiences in the UK*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Monks, A. 2010. *The actor in costume*. Hampshire: Palgrave McMillan.
Mothander, C. 1944. *Paroneista bolševikkeihin*. Jyväskylä: K.J. Gummerus osakeyhtiö.
Mudford, P. 2000. *Making theatre. From text to performance*. Lontoo: Athlone Press.
Mulvey, K. 2007. Belle époquesta charleston-leninkiin, lyhenevät helmat, "nilkutushame" ja iltapuvut. Teoksessa Dyer, L. (toim.). *Vintage fashion. Muodin vuosikymmenet*. Helsinki: Otava. s.10–35.
Möttölä, A. 2010. *"Hän on ihmeellinen". Audrey Hepburnin muotitähteys 1950-luvulla*. Lähikuva 1: 31–55.
Nadoolman Landis, D. (toim.) 2012a. *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing.
Nadoolman Landis, D. 2012b. Setting the scene. A short history of Hollywood costume design 1912–2012. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s. 13–45.
Nadoolman Landis, D. 2012c. What is costume design. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s. 48–55.
Naremore, J. 1988. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.
Naukkarinen, O. 2012. Päällekäyvää estetiikkaa. Vaatteet, ulkonäkö ja arjen estetiikka. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. (toim.) *Johdatuksia pukeutumisen tutkimukseen*. Helsinki: Tekstiilikulttuuriseura. Tekstiilikulttuuriseuran julkaisuja 6. s. 15–26.
Neuburger, M. 2000. Veils, shalvari, and matters of dress. Unravelling the fabric of women's lives in communist Bulgaria. Teoksessa Reid, S.E. & Crowley, D. (toim.) *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*. Oxford: Berg. s. 169–187.
Nevala, M.L. 2012. *Mieleni talot. Totta, tarua ja tulkintaa*. Helsinki: WSOY.
Nielsen, E. 1990. Handmaidens of the glamour culture. Costumers in the Hollywood studio system. Teoksessa Gaines, J. & Herzog, C. (toim.) *Fabrications. Costume and the female body*. New York: Routledge. s. 160–179.
Nystrand, M. 2012. *Arvoja näkyvissä. Kaunokirjallisuuden etiikka Ludwig Wittgensteinin filosofian valossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
O'Donnol, S.M. 1982. *American costume, 1915–1970. A source book for the stage costumer*. Bloomington: Indiana University Press.
Ojavee, A. 2010. Snapshot. Tallinn House of Fashion under socialism. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 3: East Central Europe and the Baltics. Oxford, UK: Berg. Tallennettu 23.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/view/bewdf/BEWDFv9/EDch9029.xml?q=estonia&isfuzzy=no#highlightAnchor.
Ojavee, A. 2012. Fashion games in an information blackout. Estonian youth fashion of the 1950s and 1960s. Teoksessa Komissarov, E. & Teeäär, B. (toim.) *Mood ja külm sõda. Fashion and the cold war*. Tallinna: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum. s. 196–209.
Oksanen, S. 2003. *Stalinin lehmät*. Helsinki: Bazar.
Oksanen, S. 2007. *Puhdistus*. Helsinki: WSOY.
Oksanen, S. 2008a. *Puhdistus*. Helsinki: WSOY.
Oksanen, S. 2012. *Kun kyyhkyset katosivat*. Helsinki: Like.

Oksanen, S. & Paju, I. (toim.) 2009. *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*. Helsinki: WSOY.
Oksanen-Lyytikäinen, J. 2015. *Puku taiteena ja työvälineenä. Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 37.
Olaogun, M., Weihs, R. & Stathaki, A. 2009. Intercultural adaptation in *Market of Tales*. Teoksessa MacArthur, M., Wilkinson, L. & Zaiontz, K. (toim.) *Performing adaptations. Essays and conversations on the theory and practice of adaptation*. s. 129–146. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
Otis, L.L. 1985. *Prostitution in medieval society. The history of an urban institution in Languedoc*. Chicago: University of Chicago Press.
Pajala, M. 1997. *Turhuuden markkinoilla? Pikku naisia ja pukuelokuvan nautinnot*. Lähikuva 1: 18–30.
Paju, I. 2006. *Torjutut muistot*. Helsinki: Like.
Paju, I. 2011. *Suomenlahden sisaret*. Helsinki: Like.
Pajunen, J. 2017. *Tulkintojen ristitulessa. Kristian Smedsin Tuntematon sotilas teatteri- ja mediaesityksenä*. Helsingin yliopisto.
Pajunen, J. & Korsberg, H. 2017. *Performing memory, challenging history. Two adaptations of the Unknown Soldier*. Contemporary Theatre Review, 00 (00): 1–11. Ladattu 17.112017 osoitteesta dx.doi.org/10.1080/10486801.2017.1365715.
Pantouvaki, S. 2010a. Visualising theatre. Scenography from concept to design to realisation. Teoksessa Raesch, M. (toim.) *Mapping minds*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. s. 67–75. Tallennettu 20.5.2014 osoitteesta www.academia.edu/1905178/Visualising_Theatre_Scenography_from_Concept_to_Design_to_Realisation.
Pantouvaki, S. 2010b. Theatrical costume. Dressing the role – dressing the performer. Teoksessa Papantoniou, I. (toim.) *Endyesthai (to dress) – towards a costume culture museum*. Nafplion/Athens: Peloponnesian Folklore Foundation. s. 109–117. Tallennettu 20.5.2014 osoitteesta www.academia.edu/1958418/Theatrical_Costume_Dressing_the_Role_-_Dressing_the_Performer.
Parker, R. (toim). 1994. *The Oxford illustrated history of opera*. Oxford: Oxford University Press.
Pavis, P. 1998. *Dictionary of the theatre. Terms, concepts, and analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
Pavis, P. 2003. *Analyzing performance. Theater, dance, and film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Peltola, T. 2007. Empirian ja teorian vuoropuhelu. Teoksessa Laine, M., Bamberg, J. & Jokinen, P. (toim.) *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. s. 111–129.
Pennanen, J. 1986. Ohjaajan ja lavastajan yhteistyö. Teoksessa Reitala, H. (toim.) *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5. s. 33–40.
Peräkylä, A. 2001. Erving Goffman. Sosiaalisen vuorovaikutuksen rakenteet. Teoksessa Hänninen, V., Partanen, J. & Ylijoki, O.H. (toim.) *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino. s. 347–364.
Pidduck, J. 1997. *Travels with Sally Potter's Orlando: gender, narrative, movement*. Screen 38 (2): 172–189.

Pidduck, J. 1998. *Of windows and country walks. Frames of space and movement in 1990s Austen adaptations*. Screen 39 (4): 381–400.

Pietarinen, A.V. & Snellman, L. 2009. Käytännöt Peircen merkitysteoriassa. Pragmatismista pragmatisismiin, tieteistä taiteisiin. Teoksessa Hannula, E. & Oksanen, U. (toim.) *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Helsinki University Press, s. 150–165. Ladattu 10.1.2018 osoitteesta www.helsinki.fi/~pietarin/publications/kaytannot-merkitys-Pietarinen-Snellman.pdf.

Piiri, R. 2007. Attitude to clothing against the background of migration in Estonia in the 2nd half of the 20th century. Teoksessa Merkienė, I.R. (toim.) *East Europe culture in the context of migration. Interdisciplinary studies*. Vilna: Lithuanian Institute of History, Versus Aureus. s. 213–227; englanninkielinen lyhennelmä s. 226–227.

Piiri, R. 2010. Estonia. Urban Dress. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 3: East Central Europe and the Baltics. Tallennettu 17.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/viewencyclopedia/bewdf/BEWDF-v9/EDch9028.xml.

Plate, L. & Smelik, A. 2013. An Introduction. Teoksessa Plate, L. & Smelik, A. (toim.) *Performing memory in art and popular culture*. New York: Routledge. s. 1–24.

Poole, R.J. 2008. Shattering of unity. Color, costume, and nostalgia in *Far from heaven*. Teoksessa Poole, R.J. & Saal, I. *Passionate politics. The cultural work of American melodrama from the early republic to the present*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. s. 213–244.

Postlewait, T. 2003. Mise-en-scene. Teoksessa Kennedy, D. (toim.) *The Oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford: Oxford University Press. Katsottu viimeisen kerran 18.2.2018 osoitteessa www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746

Postlewait, T. 2003. Realism and reality. Teoksessa Kennedy, D. (toim.) *The Oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford: Oxford University Press. Katsottu viimeisen kerran 18.2.2018 osoitteessa www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746

Purhonen, S., Gronow, J., Heikkilä, R., Kahma, N., Rahkonen, K. & Toikka, A. 2014. *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Pärdi, H. 2017. *Eesti argielu. Teekond moodsasse maailma*. Tallinna: Tänapäev.

Quilleriet, A.L. 2004. *The leather book*. New York: Assouline.

Raittila, P. 2004. *Venäläiset ja virolaiset suomalaisten toisina. Tapaustutkimuksia ja analyysimenetelmien kehittelyä*. Tampere University Press.

Rakfeldt, J. 2015. *Home environments, memories, and life stories. Preservation of Estonian national identity*. Journal of Baltic Studies, 46 (4): 511–542.

Ramirez, B. 2014. *Inside the historical film*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Reid, S.E. & Crowley, D. (toim.) 2000. *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*. Oxford: Berg.

Reinelt, J.G. & Roach, J.R. 2007. Preface to the second edition. Teoksessa Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (toim.) *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. s. xi–xii.

Reinvere, J. 2012. *Puhdistus*-oopperan libretto. Suomen Kansallisoopperan tilausteos. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.
Reitala, H. (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5.
Reitala, H. (toim.) 2005a. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena.
Reitala, H. 2005b. Taideteollisia linjoja. Liisi Tandefelt ja teatteripukusuunnittelun murros 1960- ja 70-luvulla. Teoksessa Reitala, H. (toim.) *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena. s. 86–97.
Ribeiro, A. 2005. *Fashion and fiction. Dress in art and literature in Stuart England*. New Haven, Lontoo: Yale University Press.
Ritterbusch, R. 2008. Shifting gender(ed) desire in Anne Fontaine's Nathalie…. Teoksessa Block, M. (toim.) *Situating the feminist gaze and spectatorship in postwar cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. s. 27–43.
Robé, C. 2009. *Taking Hollywood back. The historical costume drama, the biopic, and popular front U.S. film criticism*. Cinema Journal 48 (2): 70–87.
Rocamora, A. & Smelik, A. 2016a. Thinking through fashion. An Introduction. Teoksessa Rocamora, A. & Smelik, A. (toim.) *Thinking through fashion. A guide to key theorists*. Lontoo: I.B. Tauris. s. 1–27.
Rocamora, A. & Smelik, A. (toim.) 2016b. *Thinking through fashion. A guide to key theorists*. Lontoo: I.B. Tauris.
Rokem, F. 2000. *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa: University of Iowa Press.
Rosenstone, R.A. 1995. Introduction. Teoksessa Rosenstone, R.A. (toim.) *Revisioning history. Film and the construction of a new past*. Princeton: Princeton University Press. s. 3–14.
Roth, H. 2012. Prostituutio, paritus ja ihmiskauppa. Teoksessa Kantola, J., Nousiainen, K. & Saari, M. (toim.) *Tasa-arvo toisin nähtynä. Oikeuden ja politiikan näkökulmia tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus. s. 245–270.
Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. 2017. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Hyvärinen, M., Nikander, P. & Ruusuvuori, J. (toim.) *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino. s. 39–65.
Ruutsoo, R. 2002. *Civil society and nation building in Estonia and the Baltic states. Impact of traditions on mobilization and transition 1986–2000. Historical and sociological study*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Acta Universitatis Lapponiensis 49.
Saastamoinen, M. 2006. Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Minuus ja identiteetti käsitteinä. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Tampere University Press. s. 170–180.
Salmela, S. & Vanhatalo, T. (toim.) 2004. *Näyttämöpukuja*. Helsinki: Like.
Salmi, H. 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus.
Salo-Mattila, K. 2009. *Ruumiin ja muodin välissä. Tutkimus vaatteen kaavoituksen kehityksestä*. Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja, 22.

Sauter, W. 2000. *Theatrical event. Dynamics of performance and perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
Sauter, W. 2002. *Who reacts when, how and upon what. From audience surveys to the theatrical event*. Contemporary Theatre Review, 12 (3): 115–129.
Sauter, W., Isaksson, C. & Jansson, L. 1986. *Teaterögon. Publiken möter föreställningen - upplevelse-utbud-vanor*. Stockholm: Liber.
Savage, R. 1994. The staging of opera. Teoksessa Parker, R. (toim). *The Oxford illustrated history of opera*. Oxford: Oxford University Press. s. 350–420.
Schweinitz, J. 2010. Stereotypes and the narratological analysis of film characters. Teoksessa Eder, J., Jannidis, F. & Schneider, R. (toim.). *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. New York: De Gruyter. s. 276–289.
Schweitzer, M. 2011. *When Broadway was the runway. Theater, fashion, and American culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Seppälä, J. 2012. *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Seppänen, J. 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja kuvien tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
Singer, B. 2001. *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press.
Sihvonen, J. 2011. *David Cronenbergin ekspressionistinen biologia*. Lähikuva 3: 7–25.
Sihvonen, T. 2010. *Lumoavat asut, viattomat nautinnot? Pukujen ja ruumiillisuuden merkitykset fantasiaelokuvassa*. Lähikuva 1: 7–30.
Sipilä, O. 2012. *Esiliina aikansa kehyksissä. Moniaikaista tekstiilikulttuuria ja representaatioita kodista, perheestä, puhtaudesta ja käsityöstä 1900-luvun alkupuolen Suomessa*. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Dissertations in Education, Humanities and Theology, 37.
Skloot, R. 1988. *Darkness we carry. The drama of the Holocaust*. Madison: University of Wisconsin Press.
Slater, A. 2014. *Wearing in memory. Materiality and oral histories of dress*. Critical Studies in Fashion & Beauty 5 (1): 125–139.
Sobchack, V.C. 2004. *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
Solomon, A. 2005. *Re-dressing the canon. Essays on theater and gender*. Lontoo: Routledge.
States, B.O. 1985. *Great reckonings in little rooms. On the phenomenology of theatre*. Berkeley: University of California Press.
States, B.O. 1994. *The pleasure of the play*. Ithaca: Cornell University Press.
Steele, V. 2012. Costume and fashion. Teoksessa Nadoolman Landis, D. (toim.) *Hollywood costume*. Lontoo: V&A Publishing. s.138–150.
Stirling, K. 2008. *Bella Caledonia. Woman, nation, text*. Amsterdam: Rodopi.
Stites, R. 1989. *Revolutionary dreams. Utopian vision and experimental life in the Russian revolution*. New York: Oxford University Press.
Streather, A. 2010. *Red & Soviet military & paramilitary services: female uniforms 1941–1991. (officer and enlisted personel).* Dorchester: Veloce Publishing.

Street, S. 2001. *Costume and cinema. Dress codes in popular film*. Lontoo: Wallflower Press.
Suutela, H. 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Svede, M.A. 2000. All you need is lovebeads. Latvia's hippies undress for success. Teoksessa Reid, S.E. & Crowley, D. (toim.) *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*. Oxford: Berg. s. 189–208.
Tamm, M. 2008. *History as cultural memory. Mnemohistory and the construction of the Estonian nation*. Journal of Baltic Studies, 39 (4); 499–516.
Tammer, E. (toim.) 2006. *Neuvosto-Viron arkipäivää*. Helsinki: WSOY.
Tandefelt, L. 1986. Teatteripukusuunnittelua. Teoksessa Reitala, H. (toim.) *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5. s. 41–50.
Tandefelt, L. 1991. Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia. Teoksessa Nikula, K. & Helavuori, H. (toim.) *Teatteripuku*. Helsinki: Teatterimuseo. Fondi Teatterimuseon vuosikirja 4. s. 36–39.
Tanskanen, K. 2010. Vuosituhannen vaihteen teatteri. Teoksessa Seppälä, M.O. & Tanskanen, K. (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like. s. 403–418.
Tarand, A. 2004. The Soviet period. Teoksessa Subrenat, J.J. (toim.) *Estonia. Identity and independence*. Amsterdam, New York: Rodopi. s. 137–152.
Taylor, D. 2010. Kulttuurisen muistin esitykset. Teoksessa Koski, P. (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like. s. 255–300.
Taylor, M.J. 2013. Looking for Mr. Benson. The black leather motorcycle jacket and narratives of masculinities. Teoksessa Hancock, J. H., Johnson-Woods, T. & Karaminas, V. (toim.) *Fashion in popular culture. Literature, media and contemporary studies*. Bristol, Chicago: Intellect Books. s.121–134.
Tejera, V. 1995. *Literature, criticism, and the theory of signs*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
Toro, F. de. 1995. *Theatre semiotics. Text and staging in modern theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
Tseëlon, E. 1992. *What is beautiful is bad. Physical attractiveness as stigma*. Journal for the Theory of Social Behaviour 22 (3): 295–309.
Tseëlon, E. 2012. How successful is communication via clothing? Thoughts and evidence on an unexamined paradigm. Teoksessa González, A.M. & Bovone, L. (toim.) *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. Lontoo, New York: Berg. s. 109–137.
Tseëlon, E. 2016. Jean Baudrillard. Post-modern fashion as the end of meaning. Teoksessa Rocamora, A. & Smelik, A. (toim.) *Thinking through fashion. A guide to key theorists*. Lontoo: I.B. Tauris. s. 215–232.
Turim, M. 1990. Designing women. The emergence of the new sweetheart line. Teoksessa Gaines, J. & Herzog, C. (toim.) *Fabrications. Costume and the female body*. New York: Routledge. s. 212–228.
Turim, M. 2001. High angels on shoes. Cinema, gender, and footwear. Teoksessa Benstock, S. & Ferriss, S. (toim.) *Footnotes. On shoes*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. s. 58–92.
Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Tytler, G. 1982. *Physiognomy in the European novel. Faces and fortunes*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Törnqvist, E. 2000. *Strindberg's The Ghost Sonata. From text to performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Ukkonen, T. 2000. *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Uotila, M. 1994. *Pukeutumisen kuva. Fenomenologis-eksistentialistinen lähestyminen pukeutumiskuvien tekemiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Uotila, M. 1995. *Pukeutumisen kuvaus. Kuvia kulttuurin merkeistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
Utriainen, T. 2006. *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.
Utrio, K. 2001. *Bella donna. Kaunis nainen kautta aikojen*. Helsinki: Tammi.
Vahtre, L. 2010. *Absurdin suurvalta. Elämää neuvostojärjestelmässä*. Helsinki: WSOY.
Valenius, J. 2004. *Undressing the maid. Gender, sexuality and the body in the construction of the Finnish nation*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Vettenniemi, E. (toim.) 2002. *Suomalaisia vankileirien saaristossa*. Helsinki: Art House.
Vidal, B. 2012. *Figuring the past. Period film and the mannerist aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Vihalemm, T. & Keller, M. 2011. *Looking Russian or Estonian. Young consumers constructing the ethnic "self" and "other"*. Consumption Markets & Culture, 14 (3): 293–309.
Värv, E. 2010. Estonia. Ethnic Dress. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 3: East Central Europe and the Baltics. Tallennettu 23.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/view/bewdf/BEWDF-v9/EDch9027.xml.
Wagner, H. & Pennanen, E. 1985. *Viimeinen kesä. Ainutlaatuinen värivalokuvakertomus Suomesta kesällä 1939*. Jyväskylä: Gummerus.
Wagstaff, C. 2007. *Italian neorealist cinema. An aesthetic approach*. Toronto: University of Toronto Press.
Walkowitz, J.R. 1980. *Prostitution and Victorian society. Women, class, and the state*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
Weber, C. 2000. Brecht's concept of gestus and the American performance tradition. Teoksessa Martin, C. & Bial, H. (toim). *Brecht Sourcebook*. Lontoo: Routledge. s. 41–46.
Weckman, J. 2004. Puku näkyväksi. Teoksessa Salmela, S. & Vanhatalo, T. (toim.) *Näyttämöpukuja*. Helsinki: Like. s. 7–15.
Weckman, J. 2005. Pukusuunnittelun pioneereja. Teoksessa Houni, P., Paavolainen, P., Reitala, H. & Suutela, H. (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Näyttämö & tutkimus 1. s. 209–241. Luettu viimeisen kerran 15.2.2018 osoitteessa teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/julkaisu_elokuu.pdf.
Weckman, J. 2006. "Kummallinen, onnistunut erehdys". Liisa Tandefelt pukusuunnittelijana. Teoksessa Houni, P. (toim.) *Liisi Tandefelt. Monessa roolissa*. Helsinki: Like. s. 51–82.

Weckman, J. 2009. Puku ja tutkimus. Teoksessa Gröndahl, L., Paavolainen, T. & Thuring, A. (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Näyttämö & Tutkimus 3. s. 172–199. Luettu viimeisen kerran 5.2.2018 osoitteessa teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/TeaTS3.pdf.
Weckman, J. 2014. "Kun sai hyvät kritiikit, niin… sen muisti aina". Näyttämöpuku, pukusuunnittelija ja teatterikritiikki. Teoksessa Häti-Korkeila, M., Järvinen, H., Kortti, J. & Roihankorpi, R. (toim.) *Teatteri ja media(t)*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Näyttämö & Tutkimus 5. s. 37–71. Luettu viimeisen kerran 27.2.2018 osoitteessa teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/TeaTS5.pdf.
Weckman, J. (toim.) 2015a. *Unelmien kuteita. Epookkipukujen historiaa Suomessa*. Helsinki: Teatterimuseo. Teatterimuseon verkkojulkaisuja 3. Luettu viimeisen kerran 12.2.2018 osoitteessa www.teatterimuseo.fi/documents/Unelmien_kuteita.pdf.
Weckman, J. 2015b. *"Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti". Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992*. Helsinki: Aalto university school of arts, design and architecture. Doctoral dissertations 130/2015.
White, H. 1988. *Historiography and historiophoty*. The American Historical Review 93 (5): 1193–1199.
Whitmore, J. 1994. *Directing postmodern theater. Shaping signification in performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
Williams, S. 2003. Opera. Teoksessa Kennedy, D. (toim.) 2003. *The Oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford: Oxford University Press. Katsottu 18.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746.
Wilson, E. 2003. *Adorned in dreams. Fashion and modernity*. Lontoo: I.B. Tauris.
Witsen, L. van. 1981. *Costuming for opera. Who wears what and why*. Bloomington: Indiana University Press.
Wommack, L. 2005. *Our ladies of the tenderloin. Colorado's legends in lace*. Caldwell, Idaho: Caxton Press.
Wortel, E. & Smelik, A. 2013. Textures of time. A becoming-memory of history in costume film. Teoksessa Plate, L. & Smelik, A. (toim.) *Performing memory in art and popular culture*. New York: Routledge. s. 185–200.
Worthen, W.B. 1992. *Modern drama and the rhetoric of theatre*. Berkeley: University of California Press.
Wyles, R. 2010. Towards theorising the place of costume in performance reception. Teoksessa Hall, E. & Harrop, S. (toim.) *Theorising performance. Greek drama, cultural history and critical practice*. Lontoo: Bloomsbury Academic. s. 171–180.
Wyles, R. 2013. Heracles' costume from Euripides' Heracles to pantomime performance. Teoksessa Harrison, G.W.M. & Liapis, V. (toim.) *Performance in Greek and Roman theatre*. Leiden, Boston: Brill. s. 181–198.
Zakharova, L. 2010. Soviet socialist dress, 1917 to 1990. Teoksessa Bartlett, D. (toim.) *Berg encyclopedia of world dress and fashion*. Volume 9: East Europe, Russia, and the Caucasus. Part 4: Russia and the Caucasus. Oxford: Berg. Tallennettu 23.2.2016 osoitteesta www.bergfashionlibrary.com.libproxy.helsinki.fi/viewencyclopedia/bewdf/BEWDF-v9/EDch9066.xml.
Zakharova, L. 2013. Soviet fashion in the 1950s–1960s. Regimentation, western influences, and consumption strategies. Teoksessa Gilburd, E. & Kozlov,

D. (toim.) *The thaw. Soviet society and culture during the 1950s and 1960s*. University of Toronto Press. s. 402–435.
Zarrilli, P.B., McConachie, B., Williams, G.J. & Sorgenfrei, C.F. (toim.) 2010. *Theatre histories. An introduction*. New York, Lontoo: Routledge.
Zetterberg, S. 2007. *Viron historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Zetterberg, S. 2006. *Samaa sukua, eri maata. Viro ja Suomi – Historiasta huomiseen*. EVAn raportti. Helsinki: Taloustieto Oy. Ladattu 5.7.2017 osoitteesta www.eva.fi/wp-content/uploads/files/1663_samaa_sukua_eri_maata.pdf.

Painamattomat lähteet

Koivisto, J., Rislakki, H. & Almi, H. 2012. *Puhdistus-oopperan käsiohjelma*. Helsinki: Suomen Kansallisooppera.
Markkula, T. 2015. *Tunnetko Pitkän Hermannin? Erisnimien käännökset Sofi Oksasen Puhdistuksen näytelmä- ja romaaniversiossa*. Tampereen yliopisto. Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö. Pro gradu -tutkielma.
Matinaro, S. 2014. *Pukusuunnittelija ja näyttelijän kolme minää. Haastattelututkimus pukusuunnittelijan ja näyttelijän välisestä kommunikaatiosta ja yhteistyöstä*. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Maisterin tutkinnon opinnäyte.
Parviainen, J. 2017. Maanpuolustuskorkeakoulun kirjaston informaatikko Joonas Parviaisen kanssa 31.1.2017 käyty sähköpostikeskustelu univormujen käytöstä.
Puhdistus-näytelmän käsiohjelma. 2007. Suomen Kansallisteatteri. (sivunumeroimaton)
Rissanen, H. 2013. *Sofi Oksasen tragedian Puhdistus henkilöt historiasta todistajina*. Tampereen yliopisto. Viestinnän, median ja teatterin yksikkö. Pro gradu -tutkielma.
Uotila, M. 1992. *Arki & image. Tutkimus elokuvapuvun semiotiikasta*. Helsingin yliopisto. Lisensiaatin tutkielma.

Sähköiset ja audiovisuaaliset lähteet

WWW-sivustot

Atlas-ti. 2018. *ATLAS.ti -tekstianalyysiohjelman kotisivut*. Katsottu viimeisen kerran 22.3.2018 osoitteessa atlasti.com/.
Berg, M. 1997. *Maimu Berg kertoo Suvi Aholan artikkelissa virolaisten ja suomalaisten pukeutumisesta*. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa www.hs.fi/sunnuntai/art-2000003604188.html.
Eesti Entsüklopeedia. 2017a. *Lyhyt selostus Eesti Naine -lehden historiasta*. Katsottu 15.7.2017 osoitteessa entsyklopeedia.ee/artikkel/eesti_naine.
Eesti Entsüklopeedia. 2017b. *Lyhyt selostus Siluett-lehden historiasta*. Katsottu 15.7.2017 osoitteessa entsyklopeedia.ee/artikkel/siluett2#.
Eesti maaturism. 2017. *Viron luonnon esittely*. Katsottu 15.5.2017 osoitteessa www.maaturism.ee/index.php?id=tutvustus_fin.
Ehasalu, P. 2017. *Viro tänään. Monimuotoinen Viro*. Artikkeli Tuglas-seuran internetsivuilla. Katsottu 30.6.2017 osoitteessa www.tuglas.fi/monimuotoinen-viro.
E-lomake. 2017. *Helsingin yliopiston sähköinen lomaketyökalu*. Osoitteessa blogs.helsinki.fi/e-lomake/.
European leadership network. 2016. *Mart Laar*. Katsottu 01.11.2016 osoitteessa www.europeanleadershipnetwork.org/mart-laar_1091.html.

Filmiaura. 2016. *Jussi-palkinnon voittajat*. Katsottu 22.11.2016 osoitteessa www.jussit.fi/voittajat/jussi-voittajat-2010-2019/.

Flag of Estonia. 2016. Britannica Academic. Encyclopædia Britannica. Katsottu 3.3.2016 osoitteessa academic.eb.com.libproxy.helsinki.fi/levels/collegiate/article/flag-of-Estonia/93857.

Flag of Union of Soviet Socialist Republics. 2017. Britannica Academic. Encyclopædia Britannica. Katsottu 14.12.2017 osoitteessa academic.eb.com.libproxy.helsinki.fi/levels/collegiate/article/flag-of-Union-of-Soviet-Socialist-Republics/125227.

Kansallisteatterin näyttämöiden esittely. 2018. Katsottu 9.2.2018 osoitteessa www.kansallisteatteri.fi/info/nayttamot/.

Kotimaisten kielten keskus. 2018. *Kielitoimiston ohjepankki*. Katsottu 21.2.2018 osoitteessa www.kielitoimistonohjepankki.fi/haku/komsomol/ohje/440.

Lampila, H.I. 2012. *Puhdistus-oopperan arvio*. Ladattu 3.1.2016 osoitteesta www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002526968.html.

Lehtonen, V.P. 2012. *Puhdistus-elokuvan arvio*. Ladattu 3.1.2016 osoitteesta www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002555591.html.

Melodrama. 2018. Britannica Academic. Encyclopaedia Britannica. Katsottu viimeisen kerran 30.01. 2018 osoitteessa academic.eb.com.libproxy.helsinki.fi/levels/collegiate/article/melodrama/51909.

Menetelmäpolkuja humanisteille. 2018a. *Fenomenologia*. Katsottu 21.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/fenomenologia.

Menetelmäpolkuja humanisteille. 2018b. *Hermeneutiikka*. Katsottu 21.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/hermeneutiikka.

Menetelmäpolkuja humanisteille. 2018c. *Konstruktivismi*. Katsottu 21.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/konstruktivismi.

Moring, K. 2007. *Puhdistus-näytelmän arvio Helsingin Sanomissa helmikuussa 2007*. Ladattu 3.1.2016 osoitteesta www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004460050.html.

MTV. 2016. *MTV:n uutinen Salome-oopperan uutisoinnista iltapäivälehdistössä*. Katsottu viimeisen kerran 12.10.2017 osoitteessa www.mtv.fi/viihde/musiikki/artikkeli/rohkea-alastonkohtaus-nousi-otsikoihin-karitamattila-laittoi-suomalaismedian-boikottiin/5828220#gs.jOs620M.

Oksanen, S. 2013. *Sofi Oksanen kertoo Puhdistuksen synnystä Helsingin Sanomien Jukka Petäjän toimittamassa jutussa 6.8.2013*. Jutussa kerrotaan lehden äänestyksestä, jossa 2000-luvun parhaaksi suomalaiseksi romaaniksi valittiin *Puhdistus*. Luettu viimeisen kerran 30.01.2018 osoitteessa www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002665679.html#kommentit.

Oksanen, S. 2017b. *Sofi Oksasen essee, joka on julkaistu aikaisemmin sveitsiläisessä Das Magazin -lehdessä*. Katsottu 15.5.2017 osoitteessa www.is.fi/kotimaa/art-2000005206390.html.

Oksanen, S. 2018a. *Purge (play)*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.com/other/purge.

Oksanen, S. 2018b. *Purge*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.com/books/purge/.

Oksanen, S. 2018c. *Purge (opera)*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.com/other/purge-opera/.

Oksanen, S. 2018d. *Purge (movie)*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.com/other/purge-movie/.

Oksanen, S. 2018e. *Puhdistus - vastarinnan estetiikkaa*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.fi/puhdistus-vastarinnan-estetiikkaa/.
Oksanen, S. 2018f. *Puhdistus (näytelmä)*. Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.fi/muut/puhdistus-naytelma/.
Oksanen, S. 2018g. *Mistä Puhdistus sai alkunsa?* Katsottu viimeisen kerran 22.2.2018 osoitteessa www.sofioksanen.fi/puhdistus-alku/.
Õunapuu, P. 2012. *Folk costume*. Luettu 30.6.2017 osoitteessa www.estonica.org/en/Culture/Traditional_folk_culture/Folk_costume/.
Paju, I. 2017. *Valheella on pitkät jäljet*. Artikkeli luettu 01.06.2017 osoitteessa imbipaju.wordpress.com/imbi-paju-valheella-on-pitkat-jaljet-pidempi-versio-kokoelmasta-kaiken-takana-oli-pelko-oksanen-paju-2009/.
Rislakki, H. 2012. *Tiedot Kansallisoopperan päänäyttämön kävijäkunnan rakenteesta 2011*. Saatu sähköpostitse Kansallisoopperan viestintäsuunnittelijalta syyskuussa 2012.
Suomalaisen teatterin tietopankki. 2018a. *Tiedot Kansallisteatterin Puhdistus-näytelmästä*. Katsottu 20.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=30148.
Suomalaisen teatterin tietopankki. 2018b. *Tiedot Kansallisoopperan Puhdistus-oopperasta*. Katsottu 20.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=32878.
Suomalaisen teatterin tietopankki. 2018c. *Tiedot Kansallisteatterin Tie talvisotaan -näytelmästä*. Katsottu 21.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=22654.
Suomalaisen teatterin tietopankki. 2018d. *Tietopankin verkkoversion aloitussivu*. Katsottu 21.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa ilona.tinfo.fi/.
Suomen elokuvasäätiö. 2012. *Elokuvavuosi 2012 Facts & Figures*. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2012_Facts___Figures.pdf.
Suomen kansallisfilmografia. 2015. *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet*. Katsottu 28.12.2015 osoitteessa www.elonet.fi/fi/suomen-kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet.
Suomen kansallisfilmografia. 2016. Puhdistus-elokuva. Katsottu 01.11.2016 osoitteessa www.elonet.fi/fi/elokuva/1518453.
Suomen virallinen tilasto_1. *Ajankäyttötutkimus. Kulttuuri- ja liikuntaharrastukset, kulttuuritilaisuudet 1981–2009*. Helsinki: Tilastokeskus. Luettu 23.11.2017 osoitteessa www.stat.fi/til/akay/2009/03/akay_2009_03_2011-05-17_kat_002_fi.html.
Suomen virallinen tilasto_2. *Vapaa-aikatutkimus*. Helsinki: Tilastokeskus. Luettu 23.11.2017 osoitteessa www.stat.fi/til/vpa/tau.html.
Suomenlahden sisaret -teosten esittely. Katsottu 20.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa like.fi/kirjat/suomenlahden-sisaret/.
Tammela, H. 2016. *Symbols of the Estonian SSR*. Katsottu 25.4.2016 osoitteessa www.estonica.org/en/Symbols_of_the_Estonian_SSR/.
Tampereen teatterikesän 2007 ohjelma. Katsottu 5.6.2016 osoitteessa docplayer.fi/6496386-Paaohjelmisto-tunnista-tuntiin-timme-for-timme-from-hour-to-another.html.
Tieteen termipankki. 2017a. *Näyttämöllepano*. Katsottu 27.11.2017 osoitteessa tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taiteet:näyttämöllepano.
Tieteen termipankki. 2017b. *Intertekstuaalisuus*. Katsottu 10.11.2017 osoitteessa tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:intertekstuaalisuus.
Tieteen termipankki. 2017c. *Performatiivisuus*. Katsottu 1.11.2017 osoitteessa tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taiteet:performatiivisuus.

Tieteen termipankki. 2017d. *Henkilöhahmo*. Katsottu 1.12.2017 osoitteessa tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:henkilöhahmo.
Tieteen termipankki. 2017e. *Gestus*. Katsottu 27.11.2017 osoitteessa tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taiteet:gestus.
Torjutut muistot -teosten esittely. Katsottu 20.2.2018 viimeisen kerran osoitteessa like.fi/kirjat/torjutut-muistot/.
Unt, M. 2006. *Poet and politician Paul-Eerik Rummo*. Estonian literary magazine. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa elm.estinst.ee/issue/22/poet-and-politician-paul-eerik-rummo/.
Vanemuine. 2018. *Vanemuine-teatterissa toteutetun Puhdistus-näytelmän esittely*. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa www.vanemuine.ee/repertuaar/puhastus/.
Wikipedia. 2018. *Lydia Koidula*. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa fi.wikipedia.org/wiki/Lydia_Koidula.
Yleisradio. 2018. *Yleisradion uutinen Sofi Oksasen teksteihin perustuvista kuunnelmista*. Katsottu 9.1.2018 osoitteessa yle.fi/aihe/artikkeli/2018/01/04/sofi-oksasen-teokset-aloittavat-kuunnelmakevaan.
Yleisradio. 2010a. *Yleisradion uutinen Vanemuine-teatterin Puhdistus-näytelmän vierailuesityksestä*. Katsottu viimeisen kerran 21.2.2018 osoitteessa yle.fi/uutiset/3-5639529.
Yleisradio. 2010b. *Puhdistus-näytelmä sai ristiriitaisen vastaanoton Virossa*. Yleisradion uutinen Vanemuine-teatterin *Puhdistus*-näytelmän vastaanotosta Virossa. Katsottu 15.12.2017 osoitteessa yle.fi/uutiset/3-5635269.

Ääni- ja audiovisuaaliset tallenteet

Ista, T. 2009. *Tea Istan radiohaastattelu Viikon taiteilija -ohjelmassa 2009*. Haastatteluäänite (www.rtva.kavi.fi/vod/vlc/program/11121124) oli kuultavissa Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tiloissa, missä osa haastattelusta myös litteroitiin toukokuussa 2016. 54 min.
Oksanen, S. 2008b. *Nadja Nowak haastattelee Sofi Oksasta 04.05.2008*. Äänitiedosto yle.fi/progressive/mp3/elavaarkisto/ea/05506_2_sofi_oksanen.mp3, ladattu 24.02.2016 sivulta yle.fi/aihe/artikkeli/2008/05/20/sofi-oksanen-puhdistus. 54 min 21 s.
Oksanen, S. 2015. *The Economist -lehden toimittaja Edward Lucas haastattelee Sofi Oksasta 30.04.2015*. Kuunneltu viimeisen kerran 22.10.2017 osoitteessa www.economist.com/blogs/prospero/2015/04/sofi-oksanen-estonia-s-occupation.
Oksanen, S. 2017a. *Seppo Puttonen haastattelee Sofi Oksasta ja kääntäjä Jan Kausia 4.1.2017*. Ylen Sadan vuoden kirjat -sarja. 18 min. Haastattelu kuunneltu 19.1.2017 osoitteessa areena.yle.fi/1-3912106?autoplay=true.
Yleisradio. 1984. *Velipuolikuu: Raivolan rysäpöksyt*. Velipuolikuu-viihdesarjan sketsi. Katsottu 15.7.2017 osoitteessa yle.fi/aihe/artikkeli/2007/03/28/velipuolikuu-raivolan-rysapoksyt.

Puhdistus-sovituksiin liittyvät lähteet: tutkijan arkisto

Puhdistus-näytelmän haastattelut

- Pukusuunnittelija ER. (ER toimi myös esityksen lavastajana).
- Näyttelijät EL, EP, SP, JV, JN, SK. Tarkemmat haastattelutiedot, liite 15.

Puhdistus-oopperan haastattelut

- Säveltäjä JR.
- Ohjaaja TP (kirjallinen haastattelu).
- Pukusuunnittelija MM. Lisäksi sähköpostikeskustelut 2012: MM_sposti12/12, MM_sposti3/12.
- Lavastaja TJ.
- Koreografi OH.
- Tuottaja ML.
- Maskeeraaja AVä.
- Puvuston apulaispäällikkö HH.
- Solistit HJ, TÅ, HV, HR, EMK, HF, AH, MJ, JK.
- Kuoron laulajat AL1, AL2, AL3, PP, BA2, MN, BA4, BA5, ME1, SO1, SO2, SO3, TE1, TE2, TE3 (kirjallinen haastattelu). Tarkemmat haastattelutiedot, liite 15.

Puhdistus-elokuvan haastattelut

- Ohjaaja AJ.
- Pukusuunnittelija AV.
- Tuottaja MS (kirjallinen haastattelu).
- Kuvaaja RR.
- Maskeeraussuunnittelija RV.
- Näyttelijät LB, LT, KK, PF, TK. Tarkemmat haastattelutiedot, liite 15.

Puhdistus-oopperan ja -elokuvan yleisökyselyt

- O_YKY; oopperan yleisökysely
- E_YKY; elokuvan yleisökysely

Muut *Puhdistus*-sovituksiin liittyvät lähteet

- *Puhdistus*-näytelmä (Oksanen 2007), jonka pdf-versio saatu tutkimuskäyttöön Suomen Näytelmäkirjailijaliitosta; *Puhdistus*-romaani (Oksanen 2008a); *Puhdistus*-näytelmän käsiohjelma, joka saatu tutkimuskäyttöön Suomen Kansallisteatterista.
- *Puhdistus*-oopperan libretto (Reinvere 2012); *Puhdistus*-oopperan käsiohjelma (Koivisto ym. 2012); *Puhdistus*-oopperan kohtausluettelo 11.4.2012. Saatu tutkimuskäyttöön Suomen Kansallisoopperasta.
- TI_muistiinpanot_O: Tutkijan muistiinpanot liittyen oopperan ja sen harjoitusten katsomiseen sekä oopperaan liittyvien valokuvien ja muun aineiston tarkasteluun.
- TI_muistiinpanot_N: Tutkijan muistiinpanot liittyen näytelmätallenteen katsomiseen sekä näytelmään liittyvien valokuvien ja muun aineiston tarkasteluun.
- TI_muistiinpanot_E: Tutkijan muistiinpanot liittyen elokuvatallenteen katsomiseen sekä elokuvaan liittyvien valokuvien ja muun aineiston tarkasteluun.

Muu tutkijan aineisto, kuvat

- Tutkimuksen viitekehys.

- Pukeutumisen eri ilmenemismuotojen tarkastelun näkökulmat.
- Näyttämö- ja elokuvasovitusten puvustusten rakentumiseen, käyttöön ja vastaanottoon liittyvät tekijät ja näkökulmat.

Puhdistus-näytelmään liittyvät lähteet: tekijöiden arkistot

Puku- ja lavastusluonnokset sekä idea- ja valokuvat: pukusuunnittelijan (ER) arkisto

- Lupa luonnosten ja kuvien tutkimuskäyttöön saatu pukusuunnittelijalta.
- ER_lavastusluonnokset ja ideakuvat.
- ER_puvustuksen ideakuvasto.
- ER_nuoren Aliiden pukuluonnokset.
- ER_vanhan Aliiden pukuluonnokset.
- ER_Zaran pukuluonnokset.
- ER_Hansin pukuluonnokset.
- ER_Martinin pukuluonnokset.
- ER_Lavrentin pukuluonnokset.
- ER_Pasan pukuluonnokset.
- ER_sotilaiden luonnokset.
- MMy_ohjaajan luonnehdinnat roolihenkilöistä ja puvustuksesta. Tekstit pukuluonnosten mukana.
- ER_valokuvat: pukusuunnittelijan valokuvat näytelmän harjoituksista.

Valokuvat: Kansallisteatterin (KT) arkisto

- Lupa valokuvien tutkimuskäyttöön ja julkaisuun saatu valokuvaajalta (Leena Klemelä, LK) ja Kansallisteatterista (KT).
- LK/KT_valokuvat: Leena Klemelän valokuvat *Puhdistus*-näytelmästä.
- LK1/KT: Nuori ja vanha Aliide (EL, TIs). (Kuva viitekehyksessä)
- LK2/KT: Vanha Aliide (TIs) katselee nuoruuden kuvaa itsestään ja Ingelistä. Takana nuori Aliide (EL)
- LK3/KT: Hans (JN) kädessään Ingelin yöpaidaksi luulemansa vaate kertoo unestaan, jossa Ingel kertoo karkottamisestaan Siperiaan.
- LK4/KT: Martin (JV) keskustelee Aliiden (EL) kanssa.
- LK5/KT: Vanha Aliide (TIs) löytää pihaltaan vieraan nuoren naisen (EP).
- LK6/KT: Zara (LP) pakottaa Aliiden (TIs) kertomaan, mitä Ingelille ja Lindalle tapahtui neuvostoaikana.
- LK7/KT: Vanha Aliide (TIs) kertoo Zaralle kunnantalon kuulusteluista. Taustan videoprojisoinnissa sotilas (SP) kovistelee nuorta Aliidea (EL). …
- LK8/KT: Entinen KGB-upseeri ja nykyinen pikkurikollinen Lavrenti (SP) muistelee kuollutta vaimoaan.
- LK9/KT: Nuori sähikäinen, pikkurikollinen Pasa (SKa).

Puhdistus-näytelmän tallenne: Kansallisteatterin arkisto

- *Puhdistus*-näytelmän esitystallenne. Suomen Kansallisteatteri. Katsottu Kansallisteatterin tiloissa 2012 ja 2013.

Puhdistus-oopperan lähteet: tekijöiden arkistot

Pukuluonnokset: pukusuunnittelijan (MM) arkisto

- Lupa luonnosten tutkimuskäyttöön saatu pukusuunnittelijalta (MM).
- MM_nuoren ja vanhan Aliiden pukuluonnokset.
- MM_Ingelin pukuluonnos.
- MM_Martinin pukuluonnokset.
- MM_Zaran pukuluonnokset.
- MM_Hansin pukuluonnos.
- MM_Pasan ja Lavrentin pukuluonnokset.
- MM_metsäveljien pukuluonnokset.
- MM_sotilaiden pukuluonnokset.
- MM_avustajien pukuluonnokset.

Lavastusluonnokset sekä idea- ja valokuvat: lavastajan (TJ) arkisto

- Lupa luonnosten ja kuvien tutkimuskäyttöön saatu lavastajalta.
- TJ_luonnokset ja ideakuvat.
- TJ_valokuvat: lavastajan valokuvat oopperan näyttämöharjoituksista.

Valokuvat: Kansallisoopperan (KO) arkisto

- Lupa valokuvien tutkimuskäyttöön ja julkaisuun saatu valokuvaajalta (Stefan Bremer, SB) ja Kansallisoopperasta (KO).
- SB1/KO: Aliiden (TÅ) on vaikea hyväksyä Ingelin (EMK) ja Hansin (AK) rakkautta. (Kuva myös viitekehyksessä).
- SB2/KO: Aliiden ja Ingelin kotitalo. Edessä seisoo vanha Aliide (JRK).
- SB3/KO: Viron neuvostoaika alkaa. Talon edessä oikealla nuori Aliide (TÅ) ja Martin (AH) ja vasemmalla nuori Ingel (EMK) Lindan, Kuulustelijan (MN) ja sotilaiden kanssa. Talon sisällä Hans (AK).
- SB4/KO: Aliide (HJ) karkotuttaa Ingelin Kuulustelijan (PP) ja Martinin (JK) seuraamana
- SB5/KO: Kuoron laulajien esittämien kyyditettyjen virolaisten haamut piinaavat Aliidea (HJ).
- SB6/KO: Aliide (HJ) kunnantalon kuulusteluissa. Takana Kuulustelija (PP).
- SB7/KO: Martin (JK) seuraa virolaisten kyyditystä.
- SB8/KO: Zara (MJ) kylpee. Aliidella (HV) on käsissään Zaran vaihtovaatteet.
- SB9/KO: Lavrenti (HF) ja Pasa (JA) kovistelevat vanhaa Aliidea (HV).

Puhdistus-elokuvan lähteet: tekijöiden arkistot

Pukuluonnokset ja ideakuvasto: pukusuunnittelijan (AV) arkisto

- Lupa luonnosten ja kuvien tutkimuskäyttöön saatu pukusuunnittelijalta.
- AV_nuoren Aliiden pukuluonnokset.
- AV_vanhan Aliiden pukuluonnokset.
- AV_Ingelin pukuluonnokset.
- AV_Zaran pukuluonnokset.
- AV_Martinin pukuluonnokset.
- AV_Hansin pukuluonnokset.
- AV_Pasan ja Lavrentin pukuluonnokset.
- AV_Lindan pukuluonnokset.
- AV_puvustuksen ideakuvasto.

***Puhdistus*-elokuva: Solar Filmsin arkisto**

- ***Puhdistus*-elokuvan tallenne:** *Puhdistus*. 2012. Käsikirjoittajat Marko Leino ja Antti J. Jokinen. Ohjaaja Antti J. Jokinen. Kuvaaja Rauno Ronkainen. Suomi: Solar Films ja Taska Film. DVD-tallenne. 125 min. (DVD oli tarkoitettu elokuvan katseluun ennen sen julkaisua).
- Tallenne saatu tutkimuskäyttöön Solar Filmsin tuottajalta (MS).

***Puhdistus*-elokuvan kohtauskuvat: Solar Filmsin arkisto**

- Kohtauskuvat on ladattu Solar Filmsin internetsivuilta (https://solar-films.com/puhdistus-lehdistokuvat/). Kohtauskuvien käyttöön ja julkaisuun on saatu lupa Solar Filmsistä (tuottaja Jukka Helle).
- Kohtauskuva 1: Aliide (LB) kohtaa Hansin ensimmäisen kerran. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 2: Ingel (KK) ja Aliide (LB) vakuuttavat metsäveljille, etteivät tiedä, missä Hans on. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 3: Aliide (LB) Miliisin (TS) kuulusteltavana ensimmäisessä kuulustelussa. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 4: Zaran tausta on selvinnyt vanhalle Aliidelle (LT). Puhdistus-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 5: Aliide (LT) kohtaa pihalleen tulleen nuoren naisen, Zaran (AP). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 6: Martin (TK) kehuu kotonaan vaimoaan Aliidea (LB). *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.
- Kohtauskuva 7: Hans (PF) kohtaa ensi kerran Ingelin ja Aliiden. *Puhdistus*-elokuva/SF 2012.

***Puhdistus*-elokuvaan liittyvät valokuvat: maskeeraussuunnittelijan (RV) arkisto**

- RV_valokuvat: elokuvan maskeeraussuunnittelijan valokuvat elokuvan kuvausten aikana.
- Lupa kuvien tutkimuskäyttöön saatu maskeeraussuunnittelijalta.

Muut lähteet: valokuvat

- J. Bokmann; ERM 133: 7192, teoksessa Pärdi 2017, 206: Virolaisia kurssilaisia opettelemassa ompelukoneen käyttöä ilmeisesti 1920-luvulla.
- V. Kannisto, Helsingin kaupunginmuseon kuvakokoelma 2018: Neuvostoliiton puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtyeen konsertin esiintyjiä Messuhallissa 1945, www.helsinkikuvia.fi/search/record/?search=neuvostoliitto&main_date_str[]=1945&main_date_str[]=1945&page=26. Kuvakokoelman valokuvat ovat vapaasti käytettävissä.
- L. Kokk. Estonian Film Archives, teoksessa Komissarov & Teeäär 2012, 65: Uuden tavaratalon kangasosasto Võrussa 1950.
- J. Pääsuke; ERM Fk 214: 186, teoksessa Pärdi 2017, 93: Kansallispukuihin pukeutuneita naisia ja muuta maatalon väkeä lounaalla Muhussa 1913.

Liitteet 1−22

Liite 1. *Puhdistus*-näytelmän tapahtumat kohtauksittain.

Kohtaus ja vuosi	Tapahtumat kohtauksittain. Kursivoitu teksti kertoo kohtauksen toteuttamisesta kantaesityksessä.
1. 1947	Aliide on kunnantalon kuulusteluissa, sotilaat tekevät seksuaalista väkivaltaa Aliidelle. *Kohtaus toteutettiin reaaliaikaisena videointina lavan viereisestä huoneesta*.
2. 1992	Zara saapuu Aliiden luo ja kertoo pakenevansa aviomiestään ja valehtelee muutenkin lähiaikojen tapahtumista, pakkoprostituutiosta, mutta mainitsee mykän äitinsä. Zaralle selviää, että on tullut oikeaan taloon, Aliiden luo. Aliide päästää Zaran sisään taloon.
3. 1992	Lavrenti ja Pasa keskustelevat Tallinnan bordellissa mahdollisuuksista hyötyä Viron yhteiskunnallisesta tilanteesta sekä bordellissa työskentelevän Zaran sopimattomuudesta prostituoiduksi. Lavrenti kaipaa vaimoaan ja haluaa katsoa Zaran pornovideota. Selviää, että Zara on paennut surmattuaan bordellin pomon.
4. 1992	Aliiden taloa kivitetään ja sotketaan. Seinään on kirjoitettu "Vanka" (ryssä) ja "Magadan"[1365]. Zara riisuu prostituoidun vaatteet, jotka poltetaan, pukeutuu takkimekkoon ja housuihin, jotka vaatii, sekä näyttää Aliiden ja Ingelin nuoruuskuvan Aliidelle.
5. 1951	Hans on piilotellut vuosia talossa, ja Ingel ja Linda on juuri viety kodista. Hans haluaa lähteä perheensä perään, minkä Aliide estää. Aliide luulee voittavansa Hansin rakkauden, ja kertoo siitä vanhalle Aliidelle.
6. 1992	Aliide kieltää siskonsa, jonka sanoo olleen kansanvihollinen ja varas, joka muun perheen tavoin vietiin pois. Aliide kertoo avioituneensa kunnon kommunistin Martinin kanssa ja olleensa itsekin hyvä kommunisti.
7. 1951	Aliide ja Martin ovat muuttaneet Ingelin ja Hansin taloon, sisarusten lapsuuskotiin. Selviää, että Ingel on karkotettu Siperiaan, ja Hans pyytää Aliidea tuomaan tämän takaisin Martinin avulla. Aliide auttaa Hansia kylvyssä, mutta ei ole yhtä hellä kuin Ingel.
8. 1951	Martin ihailee uutta kotia ja on toiveikas tulevaisuuden suhteen. Martinista talossa haisee vielä kulakki, vaikka Aliide on pessyt kaikki kodintekstiilit. *Ohjaajan lisäyksenä Martin kylpee Hansin jälkeen*. Martin on ylpeä siskonsa ilmiantaneesta Aliidesta. Aliide ei siedä Martinia, joka kuitenkin toimii turvana väkivaltaisia kuulusteluja vastaan.
9. 1992	Aliide kertoo Suomeen muuttaneesta tyttärestään ja Martinin kuolemasta Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden jälkeen. Aliide lupaa auttaa Zaraa, jos tämä on rehellinen, ja Zara tunnustaa prostituution.
10. 1952	Aliide antaa Hansille tekaistun kirjeen Ingeliltä. Sen mukaan asiat ovat Siperiassa hyvin. Hans haluaa lähteä taistelemaan maansa puolesta ja tekee selväksi, ettei Aliide ole Ingelin veroinen nainen. Aliide kuitenkin luottaa vielä siihen, että voittaa Hansin rakkauden, jota tarvitsee. Aliide lupaa hankkia Hansille passin, jotta tämä voi muuttaa Tallinnaan.
11. 1992	Lavrenti ja Pasa tulevat etsimään Zaraa, jonka Aliide piilottaa. Aliidelle selviää, että Zara on Ingelin tyttärentytär. Aliide kieltää siskonsa. (Väliaika)
12. 1953	Hans on nähnyt unta Ingelistä ja tämän vaikeuksista. Aliide on hankkinut Hansille Neuvosto-Viron passin ja asunnon Tallinnasta. Aliide suunnittelee eroavansa ja muuttavansa myös Tallinnaan, josta kertoo vanhalle Aliidelle. Hans lähtee kuitenkin metsäveljeksi. Aliide vaatii Martinia varmistamaan, ettei Ingel palaa rehabilitoinnin myötä. Martin on ylpeä vaimostaan tämän taustasta huolimatta. Martin epäilee vielä Hansin kuolemaa.
13. 1992	Poliisiksi tekeytyvä Pasa ja Lavrenti tulevat toisen kerran Aliiden luo ja kertovat Zaran tappaneen miehen, jonka väittävät olleen Zaran rakastaja.
14. 1992	Aliide luulee Ingelin lähettäneen Zaran Viroon, koska haluaa talon itselleen. Zara kertoo, miksi tappoi miehen. Naiset toteavat joutuneensa seksuaalisen väkivallan uhreiksi, mitä molemmat häpeävät ja minkä haluavat salata. Zara pakottaa väkivaltaisesti Aliiden kertomaan äitinsä ja isovanhempiensa kohtalosta. Aliide kertoo Hansin piilottelusta (oikea kuolintapa ei paljastu), kuulustelusta, jossa Aliide joutui tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle, ja Ingelin karkotuksesta (Aliide ei myönnä omaa osuuttaan siinä).

(jatkuu)

[1365] Magadan on Venäjän Kaukoidässä sijaitseva kaupunki, jota ympäröivällä alueella sijaitsi useita Neuvostoliiton vankileirisysteemiin kuuluneita vanki- tai työleirejä (ks. esim. Vettenniemi 2002).

Liite 1. (jatkuu)

15. 1953	Martin kertoo, miksi ura puolueessa ei edistynyt toivotulla tavalla. Aliide nukuttaa Martinin, kun aavistaa Hansin palanneen. Aliidelle selviää, että haavoittunut Hans oli mennyt metsään Tallinnan sijaan. Aliide tajuaa, ettei yhteistä tulevaisuutta Hansin kanssa tule ja uhraukset sen eteen olivat turhia. Ennen Hansin surmaa Aliide tunnustaa tälle ilmiantaneensa Ingelin kuulusteluiden tapahtumien vuoksi, oman turvallisuutensa takaamiseksi, osoittaakseen luotettavuutensa Martinille sekä saadakseen Hansin itselleen.
16. 1992	Lavrenti ja Pasa tulevat jälleen Aliiden luo. Lavrenti, joka haluaa luopua Zaran etsimisestä, ampuu Pavelin. Lavrenti lähtee ja vie Zaran mukanaan pois, ilmeisesti Tallinnaan.
17. 1992	Epäröityään hetken Aliide ilmeisesti sytyttää talon palamaan luettuaan Ingelille kirjoittamansa kirjeen, jossa kutsuu tämän kotiin ja ottamaan takaisin perheelle kuuluneet maat. *Esityksessä Aliide sytyttää talon palamaan*.

Liite 2. *Puhdistus*-romaanin tapahtumat luvuittain.

Vuosi	Kirjan luvun nimi kursivoituna sekä lyhyt selostus luvun sisällöstä tai tapahtumista. Kaikkien Hansin päiväkirjamerkintöjen otsikko on *Vapaan Viron puolesta!*
1949	*Vapaan Viron puolesta!* Hans kertoo kirjoittavansa päiväkirjaa selvitäkseen piilottelusta, vaikka tuntee jo olevansa kuollut. Hans kokee sipulilta haisevan Aliiden tulevan liian lähelle, kaipaa perhettään ja ihmettelee, ettei länsi tule auttamaan.
1992	*Kärpänen voittaa aina*. Huonokuntoinen Zara on ilmestynyt Aliiden pihaan. Aliide menee viikate kädessä katsomaan Zaraa, joka pian huomaa tulleensa oikeaan paikkaan.
1992	*Zara etsii sopivaa tarinaa*. Zara valehtelee Aliidelle menneisyydestään.
1992	*Aliide tekee kylvyn*. Zara kylpee ja pukee Aliiden antamat vaatteet.
1991	*Zara ihailee kiiltäviä sukkia ja maistaa giniä*. Zaran ystävätär Oksanka tulee tapaamaan Zaraa ja houkuttelee tätä tulemaan länteen töihin.
1992	*Jokainen veitsen kilahdus kalisee ivaa*. Zara jatkaa tarinointia menneisyydestään
1991	*Kaapissa on isoäidin matkalaukku ja matkalaukussa isoäidin toppatakki*. Zara suunnittelee lähtöä länteen, jotta voisi opiskella ja auttaa perhettään ansaitsemillaan rahoilla. Ingel on Zaran lapsuudessa kertonut tälle Virosta ja opettanut viron kieltä.
1992	*Zara keksii pakosuunnitelman ja Aliide virittelee ansoja*. Zara on leikannut tukkansa, jotta häntä ei tunnisteta. Hän haluaa päästä Tallinnaan Aliiden tyttären avulla ja jatkaa tarinointiaan menneisyydestään. Aliide yrittää selvittää, onko Zara varkaiden syötti.
1991	*Zara pukee päälleen punaisen nahkahameen ja oppii tavoille*. Zaran prostituutioajan alun kuvaus.
1992	*Pelko palaa illaksi kotiin*. Aliiden kodin ikkunoita kivitetään, kylän pojat rähjäävät pihalla ja oveen on kirjoitettu Tibla (ryssä) ja Magadan. Aliide vähättelee tilannetta.
1991	*Kivien jälkeen tulevat laulut*. Kuvataan Aliiden pelottelua Viron itsenäistymisen jälkeen; kivien heittely ja isänmaalliset laulut, koiran tappo, saunan palo.
1991	*Aliide löytää Ingelin rintaneulan ja kauhistuu*. Kommunisti Volli kertoo Aliidelle joutuvansa rangaistuksi neuvostoaikaisen toimintansa vuoksi. Aliide ihmettelee, miten Ingelin rintaneula, joka katosi kuulustelussa, on joutunut Martinin tavaroiden joukkoon. Aliide hävittää korun.
1992	*Pasan auto on hetki hetkeltä lähempänä*. Zara päättää ottaa esiin Aliiden ja Ingelin nuoruuden valokuvan.
1991	*Valokuva, jonka Zara on saanut isoäidiltään*. Kerrotaan valokuvasta ja siitä, että Zara sai sen Ingeliltä lähtiessään länteen. Ingel oli kertonut kuvan naisen olevan hänen siskonsa, ja Zara kuuli asiasta ensimmäisen kerran. Linda kieltää tätinsä.
1992	*Varkaiden tarinat kiinnostavat toisia varkaita*. Nähtyään nuoruudenkuvansa Aliide kieltää Ingelin. Zara yrittää selvittää Ingelin menneisyyden ja haastaa Aliidea. Aliide kertoo olleensa hyvä kommunisti, jota ei karkotettu kuten Ingel, joka oli Aliiden mukaan varastanut kolhoosin viljaa.
1949	*Vapaan Viron puolesta!* Hans ihmettelee, ettei Englanti auta. Hansilla on Ingelin kuppi piilossa, olisi halunnut myös tyynyn ja Ingelin yöpaidan, mikä suututti Aliidea.
1936–1939	*Aliide syö viisiterälehtisen sireenin kukan ja rakastuu*. Sisarukset tapaavat Hansin hautausmaalla ja Aliide rakastuu heti Hansiin, joka huomaa vain Ingelin. Hans ja Ingel aloittavat kiihkeän seurustelun ja menevät naimisiin.
1939	*Kreelin mummon varikset vaikenevat*. Aliide pyytää apua kansanparantajalta ja saa juoman, jolla on tarkoitus estää Ingelin tulo raskaaksi. Ingel on kuitenkin jo raskaana.
1939–1944	*Rintaman kumu vaihtuu siirapin tuoksuun*. Viron baltiansaksalaiset poistuvat Virosta, Linda syntyy 1940. Neuvostomiehitys alkaa, Hans menee metsään ja pyytää Aliidea

(jatkuu)

	huolehtimaan Ingelistä. Saksalaismiehitys alkaa, Hans palaa kotiin ja Ingel yrittää saada Aliidelle saksalaissulhasen. Kun saksalaiset vetäytyvät, Hans sanoo lähtevänsä saksalaisjoukkojen perään.
1944	*Ensin tehdään verhot*. Uusi neuvostomiehitys alkaa ja Hans palaa salaa kotiin. Hans oli poissaolonsa aikana siirtynyt saksalaisjoukoista Suomi-pojaksi. Hansia piilotellaan talossa ja lopulta tämä siirtyy metsään tšekistien tullessa etsimään häntä. Hans palaa kotiin ja rakentaa taloon piilon. Levitetään huhua, jonka mukaan Hans on kuollut.
1946	*Oletteko varma, toveri Aliide*. Aliidea ja Ingeliä kuulustellaan ensimmäisen kerran ja halutaan saada selville, missä Hans on. Siskot vakuuttavat Hansin kuolleen.
1947	*Kohta Aliide tarvitsisi paperossin*. Aliidea kuulustellaan toisen kerran ja hänet raiskataan.
1947	*He astuivat sisään kuin isännät*. Aliide, Ingel ja Linda joutuvat kuulusteluun ja Aliide joutuu tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle.
1948	*Aliiden vuode alkaa haista sipulille*. Aliide päättää saada Martinin aviomiehekseen ja ennen kaikkea turvakseen kuulusteluita vastaan.
1948	*Kuinka Aliiden askel muuttui kevyeksi*. Aliide on helpottunut avioiduttuaan Martinin kanssa. *Hänestä tuli ihan kuin kuka tahansa tavallinen nainen* (Oksanen 2008a, 164). Martin järjesti Aliidelle työtä tarkastajana.
1949	*Aliide Truun koettelemukset*. Aliidelle selviää, että Ingel ja Linda aiotaan kyyditä. Osoittaakseen luotettavuutensa Aliide ei paljasta suunnitelmaa ja edesauttaa kyyditystä todistamalla Ingeliä vastaan. "Äkillinen, häpeällinen ilo levisi hänen rintaansa. Hän oli elossa. Hän selvisi." (Oksanen 2008a, 182).
1949	*Hans ei lyö Aliidea, vaikka voisi*. Hans kuulee, kun Ingel ja Linda viedään pois ja syyttää siitä itseään. Hans yrittää lähteä etsimään Ingeliä ja Lindaa, minkä Aliide estää.
1949	*Aliide säästää Ingelin hääpeitosta palasen*. Martin ja Aliide muuttavat Ingelin ja Hansin taloon. Aliide toivoo turhaan Hansin huomaavan hänet Ingelin veroisena naisena. Hansin mukaan talossa haisee nyt "iivana" (Oksanen 2008a, 196).
1950	*Jopa kinopojan tytöllä on tulevaisuus*. Maatalouden kollektivisointi on edistynyt ja Aliide on vaihtanut vihamielisyytä herättäneen maksujenkeräystyönsä kolhoosin konttorityöhön. Konttoriin tulee töihin mies, joka on osallistunut Aliiden kuulusteluihin, mikä saa Aliiden mielen ja ruumiin järkkymään. Aliide hankkiutuu pois työstään.
1980-luku	*Diagnoosi*. Martin murtuu ja kuolee, kun kuulee Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuudesta.
1950	*Vapaan Viron puolesta*! Hans suhtautuu karvaasti Aliideen. Aliide tunnustaa Hansin olevan ainut henkilö, jolle ei tarvitse teeskennellä kommunistia. Hans kaipaa perhettään.
1992	*Aliide Truun yksinäisyys*. Aliiden Talvi-tytär ei pääsekään tulemaan Viroon. Zara kertoo lapsuudestaan ja nuoruudestaan Vladivostokissa ja motiiveistaan lähteä länteen. Aliide polttaa hänen ja Ingelin nuoruuden valokuvan, jonka Zara toi mukanaan.
1991	*Tyttö kuin kevätpäivä*. Kuvaus Zaran elämästä prostituoituna. Zarasta tehdään pornovideo, jonka avulla Zara pidetään alistetussa asemassa.
1992	*Koirakaan ei puraisen poikki perinnöllisyyden ketjua*. Aliide vertaa Zaraa tyttäreensä Talviin, joka halusi länsimaisia vaatteita ja muuttaa länteen ja jota eivät kiinnostaneet Aliiden kansanuskomukset ja kasvitietous.
1953–1956	*Aliiden haluaa nukkua yönsä rauhassa*. Aliide on saanut tyttärensä Talvin. Aliide haluaa, että Martin varmistaa, ettei Ingel pääse palaamaan Viroon rehabilitoinnin myötä.
1960	*Martin on ylpeä tyttärestään*. Martin opettaa tytärtään kunnon kommunistiksi.
1960-luku	*Kärsimykset pesivät muistissa*. Aliiden on vaikea olla äiti lapselleen. Kun Talvi joutuu menemään kuulusteluissa mukana olleen hammaslääkäriin vastaanotolle, ajatus saa Aliiden voimaan pahoin
1952	*Turskanmaksan haju, lampun keltainen valo*. Aliide on em. hammaslääkärin vastaanotolla ja huomaa, että mies oli ollut mukana kuulusteluissa. Aliide ymmärtää, että avioituminen tai mikään ei poista kuulusteluiden jättämää tuskaa ja tuo lopullista turvaa.
1992	*Zara löytää rukin ja hapanleivän juuren*. Zara tutustuu taloon ja kuvittelee Ingelin sinne nuorena.
1991	*Unelmien katkera hinta*. Zara ymmärtää olevansa loukussa bordellissa alati kerääntyvien velkojen vuoksi.
1991	*Zara katsoo ikkunasta ja tie kutsuu, kutittaa*. Zara pääsee Pasan ja Lavrentin kanssa Tallinnaan.
1992	*Miksei Zara tappanut itseään aikaisemmin*. Zara surmaa Pasan ja Lavrentin pomon ja pakenee. Zara saa autokyydin lähelle Aliiden kotikylää.
1992	*Zara etsii tietä, jonka päässä on epätavallisen paljon hopeapajuja*. Zara etsii Aliiden taloa.

(jatkuu)

Liite 2. (jatkuu)

1949	*Vapaan Viron puolesta!* Hans lukee Ingelin lähettämiä kirjeitä.
1992	*Miten ne näkevät lentää pimeässä*. Poliisiksi esittäytyvä Pasa ja Lavrenti tulevat Aliiden talolle. Aliide piilottaa Zaran. Miehet sanovat etsivänsä valokuvan nuorta naista. Aliide kieltää nähneensä tätä. Miehet paljastavat Zaran olevan Ingelin lapsenlapsi.
1949	*Aliide kirjoittaa kirjeitä ja iloisia uutisia*. Selviää, että Hansin saamat kirjeet Siperiasta ovat Aliiden kirjoittamia. Kirjeiden avulla Aliide pyrkii pitämään Hansin rauhallisena.
1992	*Aliide estää sokeriastian putoamisen*. Zaran henkilöllisyyden paljastuttua Aliide epäilee, että Ingel on lähettänyt hänet. Zara vakuuttelee piilossa, ettei Pasaa pidä uskoa.
1950	*Hans maistaa moskiittojen maun suussaan*. Hansin mielenterveys alkaa horjua, mikä saa Aliiden huolestumaan oman turvallisuutensa puolesta. Aliide uskoo Martinin olevan valmis uhraamaan hänet: "Jos Martin saisi tietää [Hansista], hän lykkäisi Aliiden ensimmäiseksi tšekistien käsiin, siitä ei ole epäilystäkään" (Oksanen 2008a, 309). Aliide varautuu tilanteeseen, jossa on paettava pian, ja haluaa myös toimittaa Hansin pois.
1992	*Zara löytää komerosta kuolleita kukkia*. Zara on vielä piilossa ja löytää sieltä Hansin päiväkirjan.
1992	*Aliide miltei alkaa pitää tytöstä*. Aliide yrittää mieltää sen, että Zara on Hansin lapsenlapsi ja miettii, miten toimia tämän suhteen.
1950	*Miksei Hans voi rakastaa Aliidea*. Aliide ehdottaa Hansille, että hankkii tälle passin, jotta Hans pääsee muuttamaan Tallinnaan.
1992	*Mitä Ingel oli kertonut tytölle?* Aliide miettii, mitä asioita Zara tietää sisarusten menneisyydestä. Päättää päästää Zaran pois piilosta.
1951	*Passin paikka on povitaskussa*. Aliide varastaa Hansille tallinnalaismiehen passin.
1992	*Tytöllä on Hansin leuka*. Zara kertoo, miten osasi etsiytyä Aliiden luo.
1951	*Aliide voitelee kätensä hanhenrasvalla*. Aliide lähettää Hansin Tallinnaan ja aikoo seurata tätä erottuaan Martinista. Hans kuitenkin palaa haavoittuneena. Aliide nukuttaa Martinin ja ryhtyy auttamaan Hansia. Samalla Aliide löytää Hansin päiväkirjan, josta paljastuu, että Hans epäilee saamiensa kirjeiden aitoutta ja ettei aio mennä Tallinnan.
1950	*Vapaan Viron puolesta!* Hans epäilee Ingelin lähettämien kirjeiden aitoutta ja tuntee vihaa Aliidea kohtaan.
1951	*Vapaan Viron puolesta!* Hans on saanut passin mutta ei aio mennä Tallinnaan, vaikka on niin luvannut Aliidelle.
1951	*Aliide suutelee Hansia ja siivoaa veren keittiön lattialta*. Aliide romahtaa, kun huomaa, ettei tulevaisuus Hansin kanssa toteudu ja kaikki uhraukset Hansin vuoksi olivat turhia. Aliide tainnuttaa Hansin omalla rohdollaan ja siirtää piiloon, jonka ilmareiät tukkii.
1950	*Vapaan Viron puolesta!* Hans epäilee Martinia ja tämän vilpittömyyttä Aliidea kohtaan. Kertoo nähneensä kodissa kyyditetyn kyläläisen kakkuvadin, korvakorut sekä peilin, jota ei aikaisemmin ollut talossa. Hans kuvittelee puhuneensa Ingelin kanssa.
1992	*Komea metsä, Aliiden virolainen metsä*. Pasa ja Lavrenti palaavat uudelleen Aliiden luo ja Zara pakenee pihaan. Miehet viipyvät talossa ruokaillen ja korjaten Aliiden kodinkonetta. Miesten poistuessa Aliide ampuu heidät pihamaalla.
1950	*Vapaan Viron puolesta!* Hans ihmettelee, miksi Martinin ura ei etene ja tämä ei siirry Tallinnaan.
1992	*Aliide taittelee reseptivihon kuoreen ja alkaa valmistella vuodetta*. Aliide on lähettänyt Zaran pois Pasan rahoilla maksetulla taksilla ja kirjoittaa Ingelille kirjeen neuvoen, kuinka tämän tulee toimia saadakseen perheen maat takaisin. Aliide aikoo seuraavana päivänä postittaa kirjeen ja hankkia petrolia talon polttoa varten.
1950	*Vapaan Viron puolesta!* Hans kertoo, että metsässä ollessaan oli saanut käsiinsä Martinin 1930-luvulla lähettämiä kirjeitä veljelleen, joiden perusteella Martin joutuisi Siperiaan. Hans ihmettelee, mitä Martin oli joutunut tekemään välttyäkseen kyydityksiltä.
1946-1951	*15 salaista asiakirjaa*, jotka kertovat Martinin ja Aliiden toiminnasta agentteina ja Hansin etsinnästä. Vaikuttaa siltä, että Martin on tietoinen ja ollut mukana kuulustelussa, jossa Aliide on raiskattu, ja että on myös itse tietoisesti lähestynyt Aliidea.

Liite 3. *Puhdistus*-näytelmätekstin taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukset.

Kunkin henkilöhahmon kuvausten sijainti tekstissä selviää kuvauksen lopussa (sivunumero näytelmätekstissä, Oksanen 2007). Sitaatit on merkitty lainaismerkkien sisään.

NUORI ALIIDE
Eronteko Ingeliin
- Kylpevän Hansin mukaan Ingel oli helläkätisempi kuin Aliide eivätkä Aliiden kädet tuoksuneet Ingelille. (44)
- Hansin mielestä Aliide ei ole Ingelin veroinen nainen. "Vaikka olet alkanut pitää hiuksia samalla tavalla kuin Ingel. Jos nyt sulkisin silmäni, voisin kuvitella, että hiuksiani leikkaakin Ingel, mutta sinä et ole Ingel. Ja koska et ole Ingel, minä en halua koskea sinua." (59)

Seksuaalinen väkivalta
- Aliide kertoo Hansille: "Askeleeni olivat keveämmät, kun astuin maistraatista ulos. Selkäni oli suorempi kuin tullessani, koska lähdin siellä Martinin käsipuolessa ja hänen vaimonaan. Minusta tuli ihan kuin kuka tahansa tavallinen nainen." (94)
- Aliide kertoo Hansille*:* "Sen yhden yön jälkeen tunnistin kadulla naisia, joista haistoi, että heille oli tapahtunut jotain samanlaista. Jokaisesta tärisevästä kädestä mietin, että sinäkin? Jokaisesta hätkähdyksestä, jonka sai aikaan venäläisen sotilaan huuto tai jokaisesta nytkähdyksestä, jonka sai aikaa saappaiden töminä. Sinäkin? Jokainen joka ei voinut olla vaihtamatta kadun puolta, kun vastaan tuli miliisejä tai sotilaita. Jokainen, joka ei pystynyt katsomaan silmiin. Minä tarkkailin niitä kaikkia eleitä ja jos jouduin samaan tilaan sellaisen naisen kanssa, yritin pysytellä hänestä mahdollisimman kaukana. Jotta meidän käytöksemme samankaltaisuutta ei huomattaisi. Jotta emme toistaisi toistemme eleitä ja hermostunutta olemusta kahta voimakkaammin, kun toinen oli vieressä nykimässä käsiään samalla tavalla. –– Emme pystyisi olemaan hätkähtämättä samaan aikaan, jos kuulisimme tutun äänen. Emme pystyisi nostamaan lasia samaan aikaan läikyttämättä, jos joku niistä miehistä tulisi paikalle. Ja me paljastuisimme". (95)
- Aliide kertoo Hansille: "Minulla oli ja on vain yksi mahdollisuus. Tulla yhdeksi sen kanssa, joka tuli ja astui Viron maan omakseen, tuli ja astui Viron naiset omikseen, tuli ja ampui väärät, virolaiset siittäjät, ja toi tilalle oman punaisen suonikkaan kyrpänsä ja omat astuvat saappaansa." (96)

Tallinna-haave
- Nuori Aliide vanhalle Aliidelle*:* "Tallinnassa Hans unohtaa kaiken vanhan! Ja minä hankin uuden mekon, laitan uuden kampauksen ja näytän tallinnattarelta. Teen itsestäni sellaisen, etten enää näytä maalaiselta. Hoidan käteni kaupunkilaisen käsiksi! Minäkään en sitten enää muistuta vanhasta! Siellä minä kävelen pystyssä päin eikä vastaani tulee yksikään mies, joka on kuulustellut minua kunnantalon kellarissa." (68)

VANHA ALIIDE
Olemus ja pukeutuminen:
- Parenteesi: "Aliidella on kultahampaita, kolhoosinsininen takkimekko ja kalossit, harmaat hiukset nutturalla, tummiksi värjätyt kulmakarvat ja hän käyttää keppiä ––". (4)

Seksuaalinen väkivalta
- "Zara: Vaatteet pois! Vanha Aliide: Painu helvettiin.
  Zara: Oho. Paljoa mä en ehkä elämässäni ole oppinut, mutta sen kyllä, miten ihmiset saadaan puhumaan, ja tiedätkös, Aliide, mulla ei tässä hirveästi ole aikaa tuhlattavaksi näihin höpinöihin. Ja sä tiedät hyvin, mulla on jo kontollani yhtä sun toista. Vaatteet pois! Vanha Aliide: Kukaan ei enää pakota minua riisuutumaan." (83)

INGEL
Kauneus
- Pasan mukaan Ingel on vielä "viehättävä vanha daami". (76)
- Vanha Aliide pilkkaa Zaraa: "Kauniin Ingelin jälkeläisestä tuli rivihuora! –– Ja murhaaja!" (80)

Taidot
- Nuori Aliide viittaa Ingelin ompelutaitoihin: "Ja Martin sanoi, että kaikki naiset, jotka osaavat ommella, otetaan ompelemaan ja heille maksetaan palkkaa ––! Ja minä voin vaatia Martinilta, että hän pitää huolta siitä, että Ingel pääsee sellaisen paikkaan!" (42)

Isänmaallisuus
- "Aliide: Ingel ei halunnut lähteä Ruotsiin silloin, kun olisi pitänyt. Ingel halusi jäädä. Ingel ei halunnut jättää vanhempia, Ingel ei halunnut jättää taloa, meidän muiden tulevaisuudesta viis! Hans: Ingel uskoi meidän maahamme." (56)

(jatkuu)

ZARA

Ulkomuoto

- Lavrentin mukaan Zara on tummatukkainen ja hänellä on kauniit siniset silmät. (62, 74)

Prostituoituna:

- Parenteesi: "Zaralla on yllään rikkinäiset, mustat sukkahousut, länsimainen, kurainen ja repeillyt minimekko, leveä patellavyö ja neuvostotohvelit." (8)
- "Aliide: Kuinkas on, teetkö töitä vai mitä? (Mittailee Zaraa päästä varpaisiin.) Vai minkäs alan työpuku tuo on? Zara (Epäröi): Mä olin tarjoilija. Kanadassa." (11)

Valehtelee menneisyydestään

- Zara: "Ja mulla jokaiselle viikonpäivälle oma turkki, ja erikseen iltaturkit ja päiväturkit, sisäturkit ja ulkoturkit!" (12)

Pois prostituutiosta

- "Vanha Aliide: –– Tässä on kuivaa ja puhdasta päällepantavaa (Antaa Zaralle takkimekon ja alusmekon.) Zara: Mä haluisin mieluummin housut.
  Vanha Aliide: Housut? Jahas. Eihän minulla ole kuin tuollaiset työhousut ja nekin vissiin kaipaavat pesua. Zara: Ei se haittaa!
  Vanha Aliide: Hyvä on hyvä on. (Ojentaa Zaralle tummansiniset, kuluneet hiihtarit.) (Zara pukeutuu Aliiden vaatteisiin.) Zara: Nää käy oikein hyvin.
  Vanha Aliide: Omasi ovat hienommat. Zara: Ne pitää polttaa.
  Vanha Aliide: Jos korjattaisiin ja myytäisiin hienot vaatteesi, saisit rahaa vaikka taksimatkaan Tallinnaan. Kyllä kai niistä sen verran irtoaa.
  Zara: Ei! Ne näkis jollakulla mun vaatteet ja – taksikuskit! Niiltä ne rupeaa kyselemään heti ensimmäisinä! Hei, ne tietää, että mä oon juoksumatkan päässä!" (25–26) (Vaatteet myös ikään kuin poltetaan esityksessä.)

HANS

Isänmaallisuus

- Hans kertoo Aliidelle: "Sen piti pelastaa meidät kaikki. Että minä piiloudun, kun kaikkia kodinturvajoukkoihin kuuluneita alettiin etsiä, ja Viron armeijassa olleita. –– Minä kuulun yhä Viron armeijaan. Vala mikä vala. –– Minä kuulun metsään." (30, 57)

Ingelin kaipuu

- "Hans: Tuo Ingelin tyyny.
  Nuori Aliide: Martin huomaisi, että se on kadonnut. Ei niitä tyynyjä niin montaa ole.
  Hans: Nukkuuko se sillä tyynyllä? (Aliide ei vastaa.) Hans: Sika." (39)
- "Hans: Minulla on ikävä hänen tuoksuaan. Liide, tuo minulle Ingelin yöpaita. Ingelin valkoinen yöpaita. Nuori Aliide: Eipä niitä muun värisiä yöpaitoja ole. Hans: Minä kun luulin, että sinun miehesi on tuonut sinulle punaiset yöpaidatkin." (43)
- "Nuori Aliide: Tiedätkös mitä. Se Ingelin yöpaita, se jonka kanssa nukut. Ei se ole Ingelin. Se on minun. Sinä olet koko ajan nukkunut minun yöpaidan kanssa etkä edes ole huomannut mitään eroa." (59)

MARTIN

Vastenmielisyys, turva

- "Nuori Aliide: En kestä Martinin kusen hajua. En kestä.
  Vanha Aliide: Sinun täytyy.
  Nuori Aliide: En kestä Martinin hien hajua, en kestä sitä, että hän tulee päälleni
  Vanha Aliide: Mutta sinun täytyy. Sinä tiedät, että ilman Martinia joudut kuulusteluihin, takaisin kunnantalon kellariin. Nuori Aliide: Ei!
  Vanha Aliide: Mene miehesi luokse." (49)

Kuolema

- Aliide kertoo Zaralle: "Hän lyyhistyi, hänen ryhtinsä lyyhistyi, hänen ilmeensä lyyhistyi, ja sitten hän lyyhistyi lopullisesti, tuonne pihakoivun alle." (53)

LAVRENTI, PASA ja kuulusteluiden sotilaat (seksuaalinen väkivalta)

Lavrenti

- Vanha Aliide Lavrentille: "Oletteko mahdollisesti menossa Tallinnaan päin, hyvä ofitzer?" (98). "Kyllä upseerin ryhdin aina tunnistaa." (99).

(jatkuu)

Pasa

- Parenteesi: "Selkään on tatuoitu isolla BOG venäjäksi, olkapäihin poletit ja käsivarressa NKVD-tatuointi". (14–15) [1366]

Sotilaat

- Parenteesi: "Sotilassaappaiden pontevia askelia. –– Toinen sotilas –– repii häneltä [Aliidelta] paidan pois." (6)

NEUVOSTOAIKA

Aina valmiina lähtöön

- "Vanha Aliide: Ei sitä koskaan tiedä, milloin tulee lähtö. Zara: Ai?
  Vanha Aliide: Sinä et tiedäkään, kun olet niin nuori. Me kaikki vanhat pakkasimme laukut valmiiksi ja pistimme ne oven pieleen, kun tankit lähestyivät Tallinnaa viime vuonna. –– Minulla on aina ollut matkalaukku valmiina, mutta piilossa. Että ei näyttäisi siltä, että pakomatkaa suunnitellaan. Piilotin sen tuohon eteiseen." (54)

Haju

- "Martin: Vähän täällä [kotona] vielä haisee kulakki (Haistelee).
  Aliide: Minä olen pessyt verhot ja pöytäliinat ja lakanat ja kaikki. Sänkyyn petasin puhtaat vuodevaatteet, parhaimmat, jotka löysin." (46)
- Aliide Hansille, joka ei siedä sitä, että Martin asuu hänen talossaan: "Olisitko halunnut tänne jotain venäläisiä öykkäreitä haisemaan valkosipulille ––." (40)

Venäläistavat

- Aliide kertoo Zaralle: "Sotilas söi voileipää ja joi viinaa. Lasista. Ja nuuhkaisi hihaa päälle, niin kuin venäläisillä on tapana." (85)

Kyyditys

- Ingel puhuu Hansin unessa: "Tallinnan rautatieasemalla jouduimme odottamaan härkävaunuissa kolme neljä päivää. Lopulta juna lähti matkaan ja matkasi etappi etapilta, viikko viikon perään. Kun pääsimme perille, meidät tarkastettiin. Kaikki vaatteet piti ottaa pois. Meidät vietiin saunaan. Vartijat tuijottivat koko ajan. En ymmärtänyt, mitä ne sanoivat, ne puhuivat venäjää, mutta ymmärsin, että ne arvostelivat meitä. Yksi osoitti Kalasnikovilla rintojani ja toinen nauroi sille, mitä toinen oli sanonut. Naiset nostelivat käsiään rintojensa päälle ja riiputtivat päitään. Ensin ne ajelivat hiukset. Sitten ne ajelivat kaikki muut karvat. Me kaikki muut naiset katsoimme muualle tai suljimme silmämme." (64)

Länsimaisuuden kaipuu

- Aliide kertoo Zaralle*: "*Ja Talvi luki kaikki Ostrovskinsa ja muut, mutta sitten – en ymmärrä, mitä tapahtui. Ensin tulivat ne paperinuket. Talvilla oli ystävätär, jonka täti oli Ruotsissa ja sieltä saatiin Burdia ja niiden mukaan piirrettiin paperinukeille vaatteita. –– Ja sitten se alkoi tanssia kotona diskotansseja ja kuunnella länsimaista musiikkia. Minä kielsin, mutta ei auttanut. Ja sitten samanlaiset farmarihousut kuin Lännessä ja koko kesän hangattiin Sangarin farmareiden polvia tiiliskivillä." (52) [1367]

Kehno pukeutuminen

- Aliide Hansille, jonka on lähettämässä Tallinnaan: "Ja matkalaukkua et ota. Se näyttää... porvarilta. Et edes pientä. Reppu taas näyttää sotilaalta. Tehdään sellainen nyytti kuin kaikilla venäläisillä on. Niillä joita asemat on täynnä. Ja laitat päälle pelkkiä rääsyjä, tai ne vievät sinulta vaatteet päältä." (66)

[1366] Bog (бог) tarkoittaa jumalaa. Näytelmässä se on myös lyhenne lauseesta "Varastan aina vain uudelleen". Pasalle lyhenne NKVD tarkoittaa "Mikään ei ole vahvempaa kuin varkaiden ystävyys". NKVD oli myös Neuvostoliiton sisäasiainkansankomissariaatti, joka vastasi poliisitoimista (Oksanen 2007, 5).

[1367] Ostrovskilla viitataan todennäköisesti neuvostoliittolaiseen kirjailijaan Nikolai Ostrovskiin. Sangar oli Neuvostoliiton ensimmäinen yhtiö, joka valmisti farkkuja omalla tuotemerkillä (Piiri 2010).

Liite 4. *Puhdistus*-romaanin taito-, ulkomuoto- ja pukeutumiskuvaukset.

Kunkin henkilöhahmon kuvausten sijainti tekstissä selviää kuvauksen lopussa (sivunumerot romaanissa, Oksanen 2008a). Sitaatit on merkitty lainausmerkkien sisään.

NUORI ALIIDE

Haju

- Hansin mukaan Aliide haisee sipulille, ja Ingel sanoo Aliiden alkaneen haista venäläiselle tämän avioiduttua Martinin kanssa. (9, 168–169)

Venäläiset tavat

- Aliide juo viinaa kuin venäläinen, hulauttaa kurkkuun ja nuuhkaisee hihaa. (315)

Ulkomuoto

- Kuulusteluiden mies kutsuu Aliide kauniiksi neidiksi ja kaunottareksi (146). Martinin mukaan Aliidella on "kaunis kaula, siro ja kapea" (173).
- Aliiden mukaan Hansilla oli Ingelin karkotuksen ja Aliiden taloon muuton jälkeen "mahdollisuus nähdä, kuinka sorea Aliide oli, kuinka suloinen osasi olla" (192).

Pukeutuminen

- Aliide käyttää mekkoa (179, 252), esiliinaa (195), päähuivia (179, 252, 329), lypsytakkia (208, 252).

Korvakorut

- Aliidella on korvakorut, jotka on saanut Martinilta, mutta otti ne Ingelin karkotuksen jälkeen ainakin hetkeksi pois, sillä "ne saisivat Hansin vihjailemaan inhottavia". (196) Aliide on ilmeisesti saanut myös muita kyyditettyjen tavaroita itselleen, sillä Hans kuva päiväkirjassaan: "[K]urkkasin kamariin ja siellä oli komuutin päällä kakkuvati. Se oli samanlainen kuin Theodor Kruusilla –– siinä kakkuvadissa lepäsivät korvakorut, joissa oli kultaan upotetut kivet. Ja peilikin oli sinne ilmestynyt, akkunan kokoinen peili." (337)

Seksuaalinen väkivalta

- Kuulustelussa Aliiden paita repäistiin auki ja "saksalaiset lasinapit" irtosivat (150).
- Raiskauksen jälkeen Aliide tarkistaa asuaan: "Aluspaita, alusmekko, mekko ja sukkanauhavyö olivat paikallaan. Ei huivia. Sukat puuttuivat. Hän ei voisi mennä kotiin ilman sukkia, ei kerta kaikkiaan voisi, sillä Ingel -. –– Mutta miten hän selittäisi Ingelille sen, että lähtiessä hänellä oli ollut sukat, mutta tullessa ei? Huivista voisi sanoa, että se oli unohtunut kylälle. –– Mutta sukat, ilman sukkia hän ei voisi mennä kotiin. Paljain säärin ei kunnon nainen liikkunut edes omalla pihallaan. –– Aliide keskittyi ajattelemaan sukkia koko kotimatkan ajan, ei Ingeliä, ei Lindaa, ei mitään mitä tapahtui. Hän luetteloi ääneen erilaisia sukkia: silkkisukat, puuvillasukat, tummanruskeat sukat, mustat sukat, vaaleanruskeat sukat, harmaat sukat, sillasukat, sukat makkaralla, aitta häämötti edessä, aamu sarasti, lasten sukat, hän oli kiertänyt laitumen kautta talon taakse, kirjotut sukat, tehtaan sukat, sukat jotka ostettiin kahdella voikilolla, sukat kolmella hunajapurkilla, kahden työpäivän palkka." (152) "Hänen olisi mentävä sisälle ilman sukkia, pysyteltävän poissa lampun lähettyviltä, istuuduttava pöydän ääreen heti ja työnnettävä jalat sen alle. Kukaan ei ehkä huomaisi. –– Ingel tuijotti. –– Ingelin silmät laskeutuivat Aliiden sukattomiin jalkoihin ja Aliide käänsi päänsä syrjään ––." (153) Aliide käskee polttaa kuulusteluvaatteet, ja Ingel sanoo laittavansa kylvyn (154).
- Raiskauksen jälkeen Aliide tunnistaa kadulla muita väkivaltaisiin kuulusteluihin joutuneita hermostuneita ja tärisevii naisia, joiden –– "takkimekon vyötäisiltä näkyi, että alushousuja oli useampi pari." (165)
- Sen jälkeen, kun Aliide joutui kuulustelussa tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle, Aliide "inhosi omaa ruumistaan ja Lindan ruumista ja sitä ohutta vahakelmua, joka oli ilmestynyt hänen iholleen". (176–177)
- Aliiden kuulusteluihin osallistunut mies tuli töihin Aliiden työpaikalle; "miehen kromisaapas meni käsivarren mitan päästä hänestä, pöläytti hiekkaa hänen henkeensä. Aliide puristi käsillään jalkojaan ja painoi reitensä kiinni penkkiin, jotta tärinä lakkaisi" (207). Paljastumisen pelossa Aliide luopuu työstään. (207–210)
- Aliide käy puoskarihammaslääkärillä, joka osoittautuu olleen mukana kuulusteluissa, jossa Aliide raiskataan. Kotiin palattuaan Aliide "riisuu uuden bemberg-leninkinsä, joka vielä aamulla oli ollut kovasti sievä punaisine pilkkuineen, mutta näytti nyt vastenmieliseltä, koska se oli ehkä liiankin sievä ja istui rintojen kohdalta liiankin hyvin. Flanelliset hikilaput kainaloissa olivat litimärät –– Aliide puki päälleen lypsytakin, sitoi päähänsä huivin ja pesi kätensä" (252).
- "Aliiden astuessa siviilirekisterivirastosta hänen askeleensa olivat keveämmät kuin sinne mennessä, ja selkä suorempi, koska –– hän oli Martinin laillinen vaimo, Aliide Truu. Vaikka hän sai Martinin naimalla jonkinlaisen takeen turvallisuudesta, oli vielä yksi tärkeä asia, jonka hän saavutti liitollaan. Hänestä tuli ihan kuin kuka tahansa tavallinen nainen." (164)

(jatkuu)

- Martinissa "oli voimaa ja paloa" ja Aliide rauhoittui ja tunsi olonsa turvalliseksi Martinin kanssa. Martinin tarjoama turva kaunistaa Aliidea, "jonka säpsähtelevää olemusta mies oli aluksi kummeksunut". (167–168)

Kansanuskomukset, taikausko, kasvitietous

- Aliide osasi "kasvien salat ja parannuskonstit –– kun –– virolaisessa emännässä arvostettiin enemmän taikinan alustustaitoja ja lypsynäppäryyttä" (192).
- Vuonna 1936 Aliide oli syönyt viisiterälehtisen sireenin kukan, mikä ennusti onnea Aliidelle (115).
- Aliide on lisännyt Hansin ruokaan (kuukautis)vertaan saadakseen tämän rakastumaan itseensä. Seuraavaksi aikoi kokeilla kustaan. (126)
- Aliide on saanut yhdeltä kyläläiseltä juomaa, jonka oli tarkoitus estää Ingelin raskaus, mutta ennen kuin Aliide ehtii antaa juomaa Ingelille, tämä on jo raskaana. (121–124)
- Muuttaessaan takaisin kotitaloon Aliide on tehnyt asioita tietyllä tavalla (esim. noussut sängystä oikealla jalalla), jotta muutto ja tulevaisuus olisi onnekas. (189–190)
- Muuton jälkeen Aliide tuhoaa Ingelin hääpeiton (193–195) ja toivoo mm. voivansa karkottaa Ingelin unistaan savustamalla hääpeiton palasta (320).
- Vanha Aliide on tehnyt ratamoesanssia (45), lääkehunajaa (49) ja kehäkukkakreemiä (67).
- Hansin palattua Aliide nukuttaa Martinin NKVD:n pulverilla voidakseen auttaa Hansia (329).
- Surmatakseen Hansin Aliide tainnuttaa tämän omatekoisella unilääkkeellään tai rohdollaan (336).

Taidottomuus

- Aliide hukkaa kerta toisensa jälkeen Maanuorten, paikallisen 4H-kerhon[1368], rintamerkin, kun taas "Ingelin merkki kiilsi hänen rinnassaan kaikkein kirkkaimmin ja sen neliapila säilyi naarmuitta –– "(118).
- Hansin mukaan "yhtä vähän –– [Martin] ymmärtää maatilan töiden päälle kuin Liide käsitöiden. Ingelin tekemään sukkaan tuli reikä ja Liide korjasi sen. Ei sitä sukkaa enää voi pitää". (289)
- Hansin toive: "Jos olisi Ingelin tekemää sinivatukkamehua (289). Hansin mukaan Ingel olisi laittanut kastikkeeseen enemmän suolaa" (333).

Hansin rakkauden tavoittelu ja Tallinna-haave

- Aliide on hankkinut uudet kengät Tallinna-elämää varten*:* "vanhat jalkineensa hän jättäisi Tallinnan-junaan, uusissa oli korkoa eikä päällyskengissä enää tarvitsisi käyttää puupalaa täytteenä siinä kolossa, johon pikkukengän koron piti sopia" (328).
- Hansin päiväkirja on paljastunut, ettei Aliiden toive elämästä Tallinnassa toteudu: "Hän heitti pesuvadin lattiaan, paiskasi perään purkin Punaista Moskovaa, hajotti pinon Nõukogude Naisen kaava-arkkeja. Hän ei ompelisi niiden mukaan itselleen tallinnattaren mekkoa, hän ei koskaan kävelisi Hansin käsipuolessa Virun portilla, huolettomana koska tuttuja miehiä ei tulisi vastaan, kauniina koska ohikulkijat eivät tunnistaisi häntä." (334) "–– Sitä varten hän oli hoitanut ihoaan, sitä varten puhdistanut kasvojaan Punaisella Unikolla, sitä varten muistanut voidella kätensä hanhenrasvalla monta kertaa päivässä" (335).

VANHA ALIIDE

Haju

- Aliide haisee valkosipulille (26).

Olemus:

- "Kasvot olivat pieniryppyiset ja siroluiset, mutta niillä ei ollut ilmettä. –– Iirikset tuntuivat harmailta tai siniharmailta –– Aliide oli pienempi kuin hän [Zara] oli kuvitellut, laiha suorastaan." (26)
- Zara tarkastelee Aliiden "haurautta ja mustia kynnenalusia, kaarnamaista ihoa, jonka läpi siniset suonet kuulsivat rusketuksen alta. –– nainen ei muistuttanut valokuvan tyttöä millään tavalla, saati isoäitiä." (255)
- Aliide kutsuu itseään vanhaksi punaiseksi babuškaksi (89).

Korvakorut, kultahammas

- "Korvalehdet olivat venyneet, niissä heilahtelivat koukuissaan kivet, jotka oli upotettu kultaan. Se taittoi punaiseen". (26) Korvakoruissa on painavat kivet (317).
- Aliidella on kultahammas (13). Kultahampaalla voidaan viitata kyyditettyjen omaisuuden anastukseen: "Siperiaan viedyiltä viety kulta muuttui uusiksi hampaiksi uusissa suissa, kultaiset hymyt kiilsivät kilpaa auringon kanssa" (203).

Pukeutuminen

- Aliide käyttää kalosseja (23, 98, 101), huivia (90, 97, 291, 293, 339) ja takkimekkoa (294).

(jatkuu)

[1368] ks. Markkula 2015; liite 2.

Seksuaalinen väkivalta

- Aliide kohentaa kaksoisalushousujaan, joita on käyttänyt kunnantalon kuulustelun jälkeen. Oli kokeillut myös Martinin saapashousuja, ja "olo oli ollut heti turvallisempi. Suojatumpi. Mutta siihen aikaan naiset eivät käyttäneet pitkiä housuja. Sittemmin housupukeisia naisia oli ilmaantunut kylällekin, mutta hän oli jo niin tottunut kaksiin alushousuihinsa, ettei enää hinkunut pitkien housujen perään." (32–33)

INGEL

Vaaleus

- Ingelillä on valkoisena hohtava pää (128).

Kauneus, taitavuus, rakkaus ja eronteko Aliideen:

- "Ingelin ihailtu kauneus ja taivaallinen hymy alkoivat Hansin tapaamisen jälkeen hehkua vielä ylimaallisemmin, vielä sokaisevammin" (118).
- Aliiden ja Ingelin nuoruuskuvassa lanteille laskeutuvat "mekot olivat hieman hassusti. Toisen tytön [Aliide] helma oli oikealta ylempänä kuin vasemmalta. Ehkä helma oli rypyssä takaa. Toinen [Ingel] seisoi ryhdikkäämmin, rinta oli korkea ja uuma hoikka. Tyttö oli asettanut itsetietoisesti toisen säärensä eteenpäin niin että sen siro mustaan sukkaan verhottu muoto näkyi kuvassa hyvin." (103)
- Tavatessaan Hansin "Ingel suoristi kaulansa niin kuin usein teki ja niin tehdessään muistutti joutsenta, nosti leukansa ja he näkivät toisensa, mies ja Ingel. Aliide tiesi heti, että mies ei koskaan näkisi häntä, kun Aliide näki, miten mies lopetti puheensa –– miten hän jäi kesken sanan tuijottamaan Ingeliä." (116)
- Hansin mukaan "Aliide koettaa laittaa tukkansa samalla tavalla kuin Ingel, –– se näyttää rumalta" (113).
- "Ingel osasi kaiken opettelemattakin": lypsy, tiskaus, maanviljely, miehen saaminen, kauniina pysyminen, vaatteiden valmistus, hyvä tuoksu, ruoanlaitto (117–118, 130, 132, 148, 156, 160).
- Nuoruuskuvassa Ingelillä on mekon rintamuksessa Maanuorten merkki (103).
- Sota-aikana "edes vaatepula saanut Ingelin garderobia nuutumaan, vaikka sukkanauhojen kumikiinnitin jouduttiinkin korvaamaan paperiin käärityllä kolikolla, ei se mitään! Hans toi lemmitylleen laskuvarjosilkkiä puserokankaaksi ja Ingel värjäsi sen ruiskukansiniseksi, ompeli siitä itselleen sirpakan paidan, koristi lasinapein, pisti saksalaisen lasirintaneulan rintaansa ja oli sievempi kuin koskaan. –– Ingelin uudessa puserossa oli vielä terhakat olkatoppaukset, pikku sotilaaksi Hans Ingeliä kutsui, lempeästi, niin lempeästi." (130)

Isänmaallisuus

- Ensimmäisen neuvostomiehityksen alussa Ingel sanoo, että "virolainen nainen ei jätä taloaan eikä eläimiään, tuli mitä tuli, astukoon sisään sinelli tai kivääri tai vaikka kokonainen pataljoona. Kyllä hän näyttäisi, mitä on Viron naisen ylpeys". (128)

Kyyditys ja vaatteiden otto mukaan

- Karkotushetkellä Ingel oli ottanut mukaan talvivaatteet ja turkin, jonka sisään oli ommeltu kultaa (186). Karkotushetkellä "Ingel oli jättänyt kaiken hyvään järjestykseen, ottanut siivosti omat ja Lindan mekot valkoisesta kaapista ja sulkenut sen oven kunnolla –– Lipasto oli tyhjennetty alusvaatteista ja sukista, mutta pöytäliina sen päässä oli suorassa." (190–191)

ZARA

On virolainen ja venäläinen

- Aliiden mielestä Zaralla on Hansin kaunis nenä (234, 317) ja leuka (322).
- Ingel sanoo Zaralle: "–– Sinä et ole venäläinen tyttö, sinä olet virolainen tyttö" (105).
- Zaran henkilöllisyyden paljastuttua Aliide ajattelee: "Hänen sukulaisensa. Venäläinen tyttö. Tyttö joka näytti venäläiseltä. Hänen suvustaan syntyi venäläisiä tyttöjä. Ei vain sellaisia pikku pioneereja kuin Talvi, ei vain sellaisia, joilla oli päätään isommat rusetit ja lyhyet hameet, vaan oikeasti venäläisiä, venäläisiä jotka tulivat tänne paremman elämän perässä, sotkemaan ja haluamaan ja vaatimaan, venäläisiä jotka olivat ihan kuten kaikki muutkin venäläiset. Lindan ei olisi pitänyt synnyttää lapsia. Eikä hänen, Aliiden." (315).
- Zaralla on pioneerimerkki talismaaninaan bordellissa (228, 265).

Pukeutuminen ennen prostituutiota

- Vladivostokissa Zaralla on "linttaan astutut" (38) tossut ja kotitakki. Lännestä vierailulle tulleen ystävän Oksankan mielestä hiukset kaipasivat kunnon huoltoa. (38, 40)
- Zara ihailee Oksankaa, jolla on kimmeltävät sukkahousut, korkokengät, valkoiset hampaat, kiiltävät huulet, kettupuuhka, punaiset kynnet ja korvakorut (36–38).

Länsimaiset laatuvaatteet

- Zara haaveilee, että rikastuttuaan hänellä on "länsimainen kampaus, kiiltävät sukkahousut jalassa joka päivä ––" (57). Zara piilottaa Oksankalta saadut hienot sukkahousut sillä ei usko Lindan hyväksyvän niitä (52).

(jatkuu)

Turkikset

- Zara valehtelee Aliidelle, miten hänellä oli Kanadassa lomaillessaan "jokaiselle viikonpäivälle oma turkki, ja erikseen iltaturkit ja päiväturkit, sisäturkit ja ulkoturkit!" (70)

Prostituutio ja seksuaalinen väkivalta

- Zaralla on vahamainen iho (16) ja likainen tukka (23), joka oli "vaalennettu ja kiharrettu samalla tavoin kuin Madonnalla" (77), kirkasta huulipunaa, "tikkuiset" ripset ja vaaleansinistä luomiväriä (298) ja "liian valkoiset hampaat" (15). Zara ajattelee, että hänellä "on huoran naama ja huoran eleet" (64).
- Zara on pukeutunut punaiseen nahkahameeseen, korkokenkiin ja lasten paitaan, joka on Pasan mielestä tarpeeksi tiukka "herättämään miehen halut" (73, 75).
- Jokainen Zaran vaate oli Pasan omaisuutta, "hänen ruumiissaan ei ollut enää mitään omaa" (104).
- Zaran "kenkien koroissa oli kultaiset kierteet, kantapäässä kultainen rusetti. Niiden suippo ja terävä kärki puristi varpaita. Hopeiset perhoset vilkkuivat sukissa nilkkojen kohdalla." (272)
- "Linnunlihainen ja karvoista nypitty reisi tärisi. Saksalaiset pikkuhousut tippuivat lattialle, niiden hienosti joustavat pitsit menivät kasaan kuin tyhjentynyt ilmapallo" (273)
- Miehen tapon jälkeen Zara "–– tempaisi mekkonsa takaisin päälleen, rintaliivit ja alushousut ja sukat, varmisti että rintaliiveihin piilotettu valokuva ja rauhoittavat olivat yhä tallessa" (274). "Mekko oli revennyt, sukissa oli silmäpakoja eikä hänellä ollut kenkiä." (275–276) "Mekon Seppälä-merkki tuntui märkänä tyynynä ohuessa kankaassa, pimeys kohisi, hiki kylmensi" (277).
- Aliiden pihassa: "Mytty oli tyttö. Rapainen, repaleinen ja suttuinen, mutta tyttö kuitenkin. Zaran –– mustissa, läpikuultavissa sukkahousuissa juoksi silmäpakoja. Niissä ei ollut polvipusseja, neulos oli tiivistä ja hyvää. Länsimaiset ilman muuta. Neulos läikehti ravasta huolimatta. Jalassa neuvostovalmisteiset aamutossut. Trikoo oli liian hyvää ollakseen heiltä päin. Eikä tuollaisia vöitä saanut muualta kuin lännestä. Kun Talvi oli viimeksi tullut käymään Suomesta, hänellä oli ollut sellainen, patellavyö. Tytär oli sanonut, että se oli muotia, ja muotiasiat tytär sentään tiesi." (14–15)[1369]
- Aliide kysyy: "–– minkäs alan työpuku sinulla on päällä". Zara väittää tarjoilijan asuksi. (28)
- Aliiden mielestä Zara oli "sillä tavalla säikky. Oliko hän näyttänyt samalta silloin? Oliko hän vetänyt samalla tavalla käsiään rintojensa eteen, oliko hätkähdellyt joutavista, oliko hänen katseensa sinkoillut yhtä vauhkona jokaisesta äkillisestä äänestä?" (293)

Pois prostituutiosta ja seksuaalisesta väkivallasta

- Aliide etsii Zaralle muutaman takkimekon ja alushameen. Zara haluaa housut ja saa Aliiden verryttelyhousut. Zara pukeutuu takkimekkoon ja verryttelyhousuihin ja polttaa prostituutiomekon ja sukkahousut. Aliide olisi halunnut pestä ja korjata Zaran prostituutiomekon. (32–33)
- Kylvyn jälkeen Zara pukeutuu punavalkokukalliseen flanelliyöpukuun, joka on ylös asti napitettu (46). Muuttuakseen tunnistamattomaksi Zara leikkaa tukan, kun ei saa sitä värjättyä (58, 60–61).
- Aliide on tehnyt Zaralle jalkoja lämmittävät viinasukat ja antaa huivin, joka peittää sänkeä ja jota Zara myös pitää (58, 71, 101, 80, 82).

HANS

Komeus

- Hans oli Aliiden mukaan ollut urheilullinen, kaunis ja "kaksimetrinen ja sirkeäryhtinen" (91).

Piilottelun vaikutus

- Hansin "varsi oli koukistunut vaikeuksien myötä; luut eivät olleet tahtoneet taipua, mutta taivuttava oli, oli annettava poskien mennä kuopalle ja vaiennettava komea lauluääni" (91). Hans ei ole ajanut partaa viikkoihin (302); parrassa roikkui heinänkorsia, hän ei viitsinyt enää siistiä sitä (318).

Isänmaallisuus

- Hansilla on savukerasia, jossa koristeena kolme Viron leijonaa (117). Muuton jälkeen Hans sylkäisee kolme kertaa Martinin takille ja suuttuu, kun huomaa, että Martin on käyttänyt talon parranajovälineitä (196).

Ingelin kaipuu

- Aliiden ja Martinin muuton jälkeen Hans ottaa Ingelin tyynyn piilopaikkaansa, haluaa myös Ingelin kupin, joka kuitenkin piilotetaan kaappiin, jotta Martin ei voi käyttää sitä (197–199). Päiväkirjan mukaan Hans sai piiloon Ingelin kupin, olisi halunnut tyynynkin, mutta ei saanut. Oli aikaisemmin pyytänyt myös yöpaitaa, mutta epäselväksi jää se, oliko saanut sen. (113)

(jatkuu)

[1369] Zara oli varastanut neuvostovalmisteiset tossut kyydin antaneen auttajansa luota (282).

- **Painajaisunet Ingelistä:** "Ja sitten Ingel oli jossain muualla, huoneessa oli höyryä, ja Ingel alkoi riisua takkiaan ja takki oli täynnä täitä, niin täynnä, ettei kangas erottunut." (307) Toinen uni (311).

Kuolema

- Aliide surmaa Hansin 1951 (336).

MARTIN

Haju

- Martin haisee (163, 168). Martinin muuton jälkeen talossa haisee Hansin mukaan *iivana* (196).

Epämiellyttävyys

- "Martinin hampaiden välissä oli aina sipulin varsien jäänteitä ja mies oli tukevaa tekoa. Hänellä oli raskaat lihakset, käsivarsissa roikkui löysää ihoa, kainaloiden kohdalla ihohuokoset olivat isompia miltei olkapäähän asti. Pitkät kainalokarvat olivat hienkellertäviä ja paksuudestaan huolimatta haperonoloisia, kuin ruostunutta rautalankaa. Luolamainen napa ja lähes polviin roikkuvat kivekset. –– Hänen ihohuokosensa olivat täynnä talia, jonka tuoksu vaihteli sen mukaan mitä hän oli syönyt." (167)
- "Aamuisin Martinin kainalon haju oli tarttunut Aliiden hiuksiin ja ihoon ja hän haistoi miehen nenässään koko päivän" (168).
- "Mutta se haju. Ensin Aliide yritti hengittää koko päivän suun kautta. Lopulta hän tottui siihen." (168)

Aliiden turva

- "Martin oli iloinen nähdessään, miten hänen vieressään nukutut yöt kaunistivat Aliidea" (168).

Takki

- "Aliide näki, miten miehen takin liepeet pelmahtelivat kuin niistä lähtisi tuulta ja kuinka miehen seuralaiset käänsivät miehelle puhuessaan päänsä miehen puoleen, mutta mies ei tehnyt niin vastatessaan, vaan katsoi eteenpäin, otsa koholla, katsoi tulevaisuuteen. Ja silloin Aliide tiesi, että siinä olisi sopiva mies pelastamaan hänet, turvaamaan hänen elämänsä." (160–161) Martinilla on kalanruotokuvioinen takki (182).

Kuolema

- Martin kuolee 1986, kun totuus Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuudesta paljastuu; Martin "lyyhistyi lopulta kotipihalleen tutkiessaan suurennuslasilla rauduskoivun lehteä" (217).

PASA ja LAVRENTI

Saappaat

- Pasalla on maihinnoususaappaat, joista "varisi kuraa lattialle" (295).
- Aliide kuvaa mielessään Pasaa ja Lavrentia: "Sellaisten ihmisten röyhkeä ryhti, jotka hymyilivät kultahampaineen leveästi, univormu pinkeänä ja poletit tanassa ja tietävät, ettei toisesta ollut vastustamaan mitään, mitä he halusivat. Sellaisten ihmisten ryhti, joilla oli sellaiset saappaat, että niiden alle voi polkea mitä vain." (294)
- Ammutun Lavrentin "saappaat kiilsivät yhä. Sotilaan saappaat." (341)

Nahkatakki

- Pasalla on nahkatakki, joka "narskui" tämän runkatessa (231 (sitaatti), 270, 295).
- Lavrentilla on nahkatakki (298).

Tatuoinnit, kaljuus

- Pasalle on tatuoitu sormiin sormuksia, numeroita ja sipulikupoleita ja olkapäille poletit, joissa luki NKVD[1370]. Pasa harjoittelee tatuointeja "käytöstä poistetuilla tytöillä". (73–75, 267, sitaatti 75) Pasa on kalju (300, 309).

Haju

- Aliide haistoi Lavrentissa KGB-upseerin hajun piparjuuren lävitse (294).

MUUT PAHAT MIEHET: SEKSUAALINEN VÄKIVALTA, KYYDITYKSET

Saappaat

- Ingelin kyydityksen jälkeen "jokaisen huoneen lattialla oli miesten saappaista irronnutta mutaa" (191).
- Aliiden raiskaus: "jossain krominahkasaappaat, jossain nahkatakki –– vyö solki kilisi" (151).
- Kuulusteluiden marssivat saappaat (159).
- "Krominahkasaappaiset miehet olivat aina ensin rauhallisia" (293).
- "Yö mateli, ilma ei kulkenut, Aliiden rinnan päällä lepäsi krominahkasaapas, jota hän ei jaksanut nostaa" (209).

(jatkuu)

[1370] "Mikään ei ole vahvempaa kuin varkaiden ystävyys". On myös lyhenne Neuvostoliiton sisäisestä turvallisuudesta vastanneen Sisäasiain kansankomissariaatin nimestä.

- Aliide järkyttyy, kun tapaa väkivaltaisissa kuulusteluissa mukana olleen miehen, jonka "krominahkasaapas meni käsivarren mitan päästä" (206–207).
- Raiskauksensa jälkeen Aliide tunnisti muut raiskatut naiset, jotka hätkähtivät "saappaiden töminästä" (165).
- Puolueen mies Volli saappaissaan etuilee elintarvikejonoissa (92).
- Aliide miettii Pasan ja Lavrentin tulon jälkeen, miten "aina tuli uusi krominahkasaapas, aina tuli uusi saapas, samanlainen tai erilainen, mutta samalla tavalla kurkun päälle astuva" (317).

Nahkatakki

- Kuulusteluissa miesten nahkatakit narisivat (159)
- Martinin työtoveri kunnantalolla on pukeutunut tummaan nahkatakkiin (180).
- Tšekistit ovat nahkatakkimiehiä (138, 148, 150)
- Zaran ystävän Oksankan mukana olleilla pahiksilla on mustat nahkatakit ja paksut kultaketjut (37).

NEUVOSTOAIKA

Metsäveljien pukeutuminen

- Jotkut metsäveljet pukeutuvat hameeseen auttaessaan maatalojen töissä (137).

Vaatteet aina valmiina lähtöön

- Vladivostokissa Ingelillä on aina valmiiksi pakatut matkalaukut Zaralle, Lindalle ja itselleen (52). Laukussa oli nuhjuinen toppatakki (52), ilmeisesti *puhvaika*, joka oli monien käyttämä työtakki (Piiri 2010).

Kyyditettyjen omaisuuden uusjako

- Hans 1950: "Mutta minä kurkkasin kamariin ja siellä oli komuutin päällä kakkuvati. Se oli samanlainen kuin Theodor Kruusilla" [joka oli kyyditetty Siperiaan (208)] ––. –– siinä kakkuvadissa lepäsivät [Aliiden] korvakorut, joissa oli kultaan upotetut kivet. Ja peilikin oli sinne ilmestynyt, akkunan kokoinen peili." (337)
- Aliide löytää Martinin tupakkamassista Theodor Kruusille kuuluneen kultakellon (99).
- "Samaan aikaan Siperiaan viedyiltä viety kulta muuttui uusiksi hampaiksi uusissa suissa, kultaiset hymyt kiilsivät kilpaa auringon kanssa ja niiden katveessa koko maassa sikisi suunnaton välttelevien katseiden, väistyvien ilmeiden määrä" (203).
- "Yhtään nyyttiä niillä [Venäjän virolaisilla] ei ollut mukanaan, kun ne olivat kolhoosiin saapuneet, mutta nyt Jaanin äidin hymy kiilsi kultaa ja poika metsästi fasisteja". (205)

Venäläistavat ja tapojen ja pukeutumisen sivistymättömyys

- "Olisitko halunnut, että kotisi lattia täyttyisi auringonkukansiementen kuorista niin, että kävellessä kuulostaa kuin kävelisi koppakuoriaisten päällä?" (198) (Aliide Hansille muuton jälkeen)
- Kunnantalolla "–– sotilaat polttivat mahorkkaa ja joivat viinaa. Lasista. Ja nuuhkaisivat hihaa päälle, niin kuin venäläisillä oli tapana, vaikka puhuivat viroa." (158)
- "–– varsinaisia vitsejä olivat upseerien rouvat, jotka koikkelehtivat hapsuyöpaidoissa kylillä, tanssiaisissa ja kaduilla, ja entä sitten puna-armeijan sotilaat, jotka kuorivat keitetyt perunat kynsillään, kun eivät osanneet käyttää veistä. Kuka sellaista väkeä ottaisi tosissaan? Mutta sitten ihmisiä alkoi kadota ja nauru muuttua kitkeräksi." (127) (n. vuonna 1940)

Länsimaisen pukeutumisen ihannointi

- Aliiden Talvi-tytär sai Burda-lehtiä, joita lähetti ystävättären Ruotsissa asuva täti (234).
- Talvi-tytär halusi länteen, mikä sai alkunsa "paperinukeista, joille piirrettiin Burdan mukaan vaatteita, ja jatkunut Sangarin farmarihousujen koko kesän kestäneellä hankaamisella –– jotta olisi saanut samanlaiset kuluneilta näyttäneet housut kuin lännessä". Martin oli pettynyt, kun tytär ihannoi länsimaisuutta. (235)[1371]

Länsimaiset laatuvaatteet

- Aliiden mielestä Zaran prostituutioasun länsimaisuudesta kertoo sukkahousujen neuloksen ja mekon komeus ja trikoon hyvä laatu sekä patellavyö, jota ei saanut muualta kuin lännestä. Aliide olisi halunnut pestä ja korjata Zaran mekon. (14–15, 32–33).

Neuvosto- ja kolhoosipukeutuminen

- "Jaanin äiti lompsotti paikalle haalareissaan, pyyhki otsaansa, selitti joitain naistraktoristien prikaatista. Perhe oli Venäjältä tulleita virolaisia, kielen ne olivat säilyttäneet, vaikka muuten olivat ihan kuin venäläisiä." (205)
- Aliiden Maratin verryttelyhousut "–– on sentään hankittu silloin kun Marat oli jo hankkinut koneet japanintrikoon kutomiseen. –– Ehkä tyttö oli niin nuori, ettei muistanut, millaisia Maratin trikoot olivat ennen uusia koneita." (33)[1372]

(jatkuu)

[1371] Sangar oli ensimmäinen omalla tuotemerkillään farkkuja valmistanut yritys Neuvostoliitossa (Piiri 2010).

[1372] Marat oli trikoovaatteita valmistanut yritys (Piiri 2010).

Liite 4. (jatkuu)

Muoti
- Aliide muistelee, miten Tallinnassa opiskelijatytöillä oli ollut "lyhyet hameet ja pitkävartiset kiiltävät saappaat. Sifonkihuivit olivat huljuneet hiuksissa tai kaulassa. –– Kuulemma muotia, se sifonkihuivi." (98)

Vaateapua Suomesta
- "Aino oli saanut vastaavanlaisen [patellavyön kaltaisen vyön] kirkon apupaketista, vaikka ei sillä mitään käyttöä hänelle ollut, mutta kun ilmaiseksi sai – suomalaisilla oli varaa heittää uusiakin vaatteita keräykseen. Lisäksi paketissa oli ollut tuulitakki ja teepaitoja, kohta pitäisi mennä hakemaan lisää." (15)

Vanhat käsityötaidot tarpeen
- Aliide karstaa villoja 1960-luvulla. (243)

Neuvostokone syrjäyttää länsimaisen
- Martin oli halunnut vaihtaa Viron-aikaisen Singerin venäläiseen Tšaika-ompelukoneeseen (97–98).

VIROLAISUUS, VAPAA VIRO

Käsityöt
- Aliide antaa Zaralle "lihulaisin kuvioin koristellun pellavapyyhkeen" (35).

Hieno pukeutuminen
- Ingel muistelee, miten Virossa oli ennen "kravatti- ja mansettinappeja, naisilla hienoja hattuja, jollakin keikarilla oli nähty tennistossut ja tumma puku" (55).
- Aliide ja Ingel kävivät 1930-luvulla kirkossa hienoissa vaatteissa: heillä on muodikkaat ja kallisarvoiset mustat silkkisukat ja Aliidella silkkimekko. Ingelillä on lettikruunu ja Aliidella letti. Aliide haaveilee lyhyistä hiuksista ja sähkökiharoista, joita Ingel ei hyväksy eikä usko äidinkään niin tekevän. (114–115)
- "Ingelin kapiokirstua lihotettiin kuin porsasta" (119).
- Hansilla on häissään valkoiset hansikkaat, mikä viittaa siihen, että Hansilla oli myös frakki tai smokki. Häissä Ingelin "pieni huntu hulmusi". Aliidella on mustat silkkisukat Ingelin ja Hansin häissä. (119)

Liite 5. *Puhdistus*-oopperan tapahtumat kohtauksittain.

Kohtaus ja vuosi	Tapahtumat kohtauksittain. Näyttämötoteutuksen toiminnalliset ratkaisut on kursivoitu. Lopussa libreton kuvakset roolihahmoista tai näiden pukeutumisesta
1. 1992	Aliide löytää pihaltaan Zaran, joka kertoo olevansa venäläinen ja tulevansa Berliinistä. Zara pyytää Aliidea auttamaan, joka tekee niin. Zara kertoo mykästä isoäidistä ja Aliide tyttärestään. Zara herättää muistoja Aliidessa. *Zara riisuu prostituutioasun, kylpee ja pukeutuu Aliiden antamiin vaatteisiin.*
2. 1939 ja 1992	Nuori Ingel ja Hans ovat vastarakastuneita, mikä ahdistaa Aliidea. *Nuoresta Aliidesta ja Ingelistä otetaan yhteiskuva, Hans ja Ingel rakastuvat ja viettävät häitään*. Vanha Aliide, Ingel ja Hans laulavat sodan tulosta ja itsenäisyyden menetyksestä. *Kuoro ja avustajan esittämä pioneerityttö kannattelevat punalippuja.* Zara laulaa verestä ja rakkaudesta. *Zaralla on kädessään Aliiden ja Ingelin nuoruuskuva.*
3. 1992	Lavrenti ja Pasa saapuvat Aliiden luo etsimään Zaraa, joka miesten mukaan tekee työtä miehillä ja joka on karannut ja velkaa miehille. Aliide ei paljasta Zaraa. Zara kertoo joutumisestaan prostituoiduksi. *Simultaanikuva Berliinin bordellista, jossa avustajan esittämä Zara.*
4. 1948	Martin kertoo tulevasta karkotuksesta. Aliide yrittää kertoa Martinille, miksi avioitui tämän kanssa. *Neuvostoaika alkaa: koivut muuttuvat vasaroiksi ja nähdään sotilaat, metsäveljet ja piiloutuva Hans*. Kuulustelija kuulustelee Aliidea ja Ingeliä. Kun naiset eivät paljasta Hansia ja myönnä auttavansa metsäveljiä, heidät raiskataan. *Martin ei estä kuulustelua. Raiskaus nähdään varjokuvina. Lavalle kävelee myös kuoron laulajien ja avustajan esittämiä naisia ja lapsiavustajan esittämä Linda, joille on tehty seksuaalista väkivaltaa.* Aliide kertoo Hansille, etteivät sisarukset paljastaneet mitään, Hans haluaa vain Ingelin ja Viron. Aliide piilottaa Hansin uuteen piiloon. Ingel ja Linda kyyditetään ja Aliide laulaa "Minä en ole enää ihminen". *Aliide on edesauttanut karkotusta todistuksellaan. Kuoron laulajien esittämiltä virolaisilta kyyditettäviltä anastetaan tavaroita ja vaatteita. Martin anastaa sinisen huivin, jonka avulla osoitetaan, että Aliide haluaa muuttaa kotitaloonsa Ingelin lähdön jälkeen.*

(jatkuu)

Liite 5. (jatkuu)

5. 1992	Zara laulaa mykälle isoäidilleen. *Simultaanikuvassa 1980-luvun Vladivostok, jossa vanha Ingel (nuorta Ingeliä esittänyt solisti) sekä aikuinen Linda (avustaja) ja Zara lapsena (lapsiavustaja). Aliide löytää nuoruuskuvansa, jonka Zara on jättänyt esille.*
väliaika	
6. 1948	Martin ja Aliide muuttavat taloon, ja Martin ihailee taloa ja sille kuuluneita maita. *Kuoron laulajien kantamat vilja-niittykyltit symboloivat maita.* Martin suuttuu, sillä kokee tehneensä kaiken Aliiden vuoksi, mutta Aliide suhtautuu tylysti häneen. *Martin riisuu vaatteita ja pyrkii lähestymään Aliidea, joka ei kuitenkaan innostu tästä. Martin poistuu riidan päätteeksi.* Aliide laulaa ahdistavasta tilanteestaan ja olostaan. *Kuoron laulajien esittämät virolaiset ahdistavat Aliidea niittykylttien kanssa.*
7. 1992	Aliide tivaa Zaralta, onko hänet lähetetty Aliiden luo maareformin vuoksi ja kostamaan Aliidelle. Aliide haukkuu Zaraa ja Venäjää, mutta Zara puolustaa kotimaataan. *Kuoron laulajien esittämät virolaiset, menneisyyden haamut, kävelevät lavalla ahdistaen vanhaa Aliidea.*
8. 1952	Hans, joka yhä kaipaa Ingeliä, torjuu Aliiden. Aliide surmaa Hansin tukkimalla piilopaikan ilma-aukot. *Aliide repii Ingelin häähunnun riekaleiksi, joilla tukkii ilma-aukot.*
9. 1992	Pasa ja Lavrenti tulevat Aliiden luo ja kertovat Zaran tappaneen miehen. Miehillä on raportteja Aliiden ja Martinin toiminnasta. *Vanha Aliide ampuu miehet.* (Libreton mukaan miehet työnnetään talon kätköön.)
10. 1992	Zaran ja Aliiden välienselvittely, kun Zaralle selviää raporteista, miten Aliide on pettänyt sisarensa. Aliide kehottaa Zaraa lähtemään ja lupaa hoidella miehet ja kirjoittaa Ingelille "nätin kirjeen". *Aliiden elämän pikakelaus: nuori Aliide, Ingel, Hans, Linda, Martin ja Kuulustelija kulkevat lavan poikki.*
11. 1992	Vanha Aliide sytyttää talon palamaan ja menee piilopaikkaan. *Lopuksi kuoro tuo näyttämölle kynttilät* libreton viisikulmaisen tähden sijaan.

Libreton kuvaukset roolihahmoista tai näiden pukeutumisesta:

- Kuulustelija kutsuu Aliidea mallikansalaiseksi ja Ingeliä kylän ihailtavimmaksi naiseksi.
- Hans toteaa Aliidelle, että Ingel oli tätä helläkätisempi.
- Aliide kertoo pesseensä kaikki kodintekstiilit Ingelin jäljiltä.
- Aliide toteaa, että kauniin Ingelin lapsenlapsesta on tullut halpa rivihuora.
- Lavrenti kuvaa Zaraa kaunissilmäiseksi ja herttaisen ja viattoman näköiseksi.
- Libreton mukaan Martin on pukeutunut punaupseerin univormuun.
- Aliide kutsuu Martinia sontakuskiksi, jolla libreton mukaan tarkoitettiin virolaisia pikkukommunisteja.
- Pasan mielestä virolaiset ovat "kuten aina, saatanan natseja".

Liite 6. *Puhdistus*-elokuvan tapahtumat kohtauksittain.

Tapahtumat kohtauksittain. Vuosiluvut on arvioitu romaanin ja elokuvan perusteella. Lopussa elokuvassa ilmenevät luonnehdinnat roolihahmoista. Sitaatit on merkitty lainaismerkkien sisään.	
1992 (takauma 1991/1992)	
1.	Peltomaisema, etäällä näkyy savupatsas.
2.	Zara juoksee Aliiden talolle. Aliide huomaa pihamaalle lyyhistyneen Zaran ja päästää tämän sisälle taloon.
3.	Takaumassa Zara huomaa joutuneensa (Saksan kautta) Tallinnaan bordelliin eikä siivoamaan ja tarjoilemaan hotelliin. Pasa pistää vastaan hangoittelevan Zaran ruotuun miltei hukuttamalla tämän lavuaariin.
4.	Takaumassa Zara on tien varressa prostituoituna ja yrittää turhaan houkutella asiakkaita, mikä suututtaa Pasaa.
5.	Takaumassa Zara viihdyttää asiakasta bordellissa.
6.	Takaumassa Zara katselee bordellin makuupaikassaan Aliiden ja Ingelin nuoruuskuvaa, jota pitää rintaliiveissään. Kuvassa, joka on vuodelta 1941, Aliiden tukka on jo leikattu.
7.	Aliide ja Zara keskustelevat menneisyydestään ja Aliidelle selviää, keitä Zaran äiti ja isoäiti ovat ja että isoäiti Ingel elää vielä. Aliide purkaa tiedon tuomaa ahdistusta liiterissä puita hakkaamalla sekä muistelee nuoruuttaan. Vanhan Aliiden mukaan Martin oli kuollut katkeruuteen.
1939–1940	
8.	Siirrytään hautausmaalle, jossa Aliide ja Ingel juttelevat iloisina. Aliiden mekko tarttuu rauta-aitaan ja hametta irrottaessaan tämä näkee Hansin ja sen, miten Hans huomaa vain Ingelin.

(jatkuu)

Liite 6. (jatkuu)

9.	Aliide ja Ingel katselevat pellolla työskentelevää Hansia, ja kateellinen ja katkera Aliide joutuu vakuuttelemaan rakastuneelle Ingelille Hansin rakkautta tätä kohtaa.
10.	Ingelin ja Hansin kesähäät. Aliiden on vaikea kestää Ingelin onnea.
11.	Ingelin ja Hansin hääyö. Aliide kuuntelee, mitä seinän takana, hääparin huoneessa tapahtuu. Myöhemmin katselee salaa Hansia, joka katselee avoimesta ikkunasta ulos
12.	Yöllä sotilaat hakevat Aliiden ja Ingelin vanhemmat pois. Tässä vaiheessa Aliiden tukka on jo leikattu.
13.	Miliisi sotilaineen on Aliiden ja Ingelin kotona. Sotilas pahoinpitelee Ingeliä, joka haluaa tietää, minne vanhemmat on viety.
14.	Sisarukset pohtivat, mitä pitää tehdä. Aliide ehdottaa poislähtöä mutta Ingel ei aio muuttaa kodistaan. Hans on muuttamassa taloon, ja Ingel kertoo olevansa raskaana.
15.	Aliide hakkaa vihaisena halkoja, ja Hans tulee kertomaan, että vauva on syntynyt. Aliide ei iloitse vauvasta, mutta tämän katkeruus tulkitaan huolestuneisuudeksi. Aliiden ja Ingelin kuvasta siirrytään vuoteen 1992.
1992 (1991)	
16.	Zara pitää kädessään Aliiden ja Ingelin nuoruuskuvaa. Kun Aliide huomaa kuvan, hän kieltää siskonsa ja väittää Ingeliä varkaaksi ja petturiksi, joka sen vuoksi vietiin pois. Aliide sanoo olleensa hyvä kommunisti kuten Martinkin.
17.	Zara menee nukkumaan omissa vaatteissaan ja likaisena ja mustelmaisena. Aliide lukitsee Zaran huoneen oven.
18.	Aliide istuu keinutuolissa kirves kädessä ja vahtii Zaraa, joka näkee unta bordelliajastaan. Aliide nukahtaa.
19.	Zaran uni bordellista: Zaran ystävä Katja ei usko, että tytöt pääsevät pois bordellista, mutta Zara uskoo heidän selviävän. Pasa ottaa Zarasta alastonkuvia ja raiskaa tämän, koska on kuullut Zaran haluavan pois bordellista.
20.	Zara herää bordelliunestaan, saa makuuhuoneen oven auki ja poistuu talosta Aliiden nukkuessa keinutuolissa.
1940-luvun alku	
21.	Ingelin ja Hansin Linda-tytär on noin 4-vuotias. Hans lähtee talvella ajamaan "tällä kertaa ryssä pois omin voimin". Hansin lähdettyä Aliide haistelee Hansin hajua käsissään, mistä siirrytään lyhyesti keinutuolissa istuvaan vanhaan Aliideen, joka puoliunessa myös haistelee samalla lailla kättään ja jatkaa uniaan.
22.	Hans, joka on ollut noin pari vuotta pois ja on ollut Saksan sotajoukoissa ja Suomi-pojissa, palaa ja aikoo liittyä metsäveljiin. Aliide ja Ingel eivät hyväksy liian vaarallista suunnitelmaa, ja Hans ryhtyy piilottelemaan talossa.
23.	Viron lippua kantavat metsäveljet tulevat kyselemään Hansia ja lähtevät valtaamaan kunnantaloa takaisin itselleen. Naiset eivät paljasta Hansin olinpaikkaa eivätkä kerro Hansille metsäveljien käynnistä.
24.	Metsäveljet ovat jääneet kiinni ja heidät tapetaan. Miliisi haluaa löytää puuttuvan miehen, Hansin.
25.	Apulaismiliisit Aliiden ja Ingelin luona kyselemässä Hansia. Aliide kertoo tämän kuolleen pari vuotta aikaisemmin.
26.	Hans saa tietää metsäveljien kohtalosta ja Aliiden vaatimuksesta päätetään piilopaikan rakentamisesta Hansille.
27.	Hans rakentaa piilopaikan talon lattian alle ja menee piiloon.
28.	Talvella auto tulee hakemaan Aliiden ja Ingelin kuulusteluun. Miliisi kuulustelee Aliidea, Ingelin kuulustelua ei näytetä. Naiset eivät paljasta Hansia.
29.	Aliide menee yöllä saunalle vakoilemaan Hansin ja Ingelin rakastelua ja samalla masturboi, minkä jälkeen raivoaa onnetonta tilannettaan metsässä.
1992	
30.	Vanha Aliide herää keinutuolissaan ja huomaa Zaran poistuneen. Aliide löytää Zaran saunalta, jossa näkee tämän peseytyvän. Aliide näkee Zaran mustelmat ja muistaa tuskaisesti oman raiskauksensa.
1940-luku	
31.	Auto tulee hakemaan sienessä ollutta Aliidea, jonka epäillään ruokkivan bandiitteja. Miliisin suorittaman tuloksettoman kuulustelun jälkeen joutuu sotilaiden raiskaamaksi. Tuodaan sen jälkeen joelle, jossa Aliide yrittää pestä itseään ja josta kävelee paljain jaloin kotiin. Luettelee kulkiessaan erilaisia sukkia.
32.	Kotona kylvyssä Aliide pesee itseään ja käskee polttamaan vaatteensa. Sanoo, ettei kertonut mitään ja ettei Hansille saa kertoa tapahtuneesta.
1992	
33.	Palataan raiskausta muistelevaan vanhaan Aliideen ja Zaraan, joka saunassa leikkaa alastomana tukkansa pois.

(jatkuu)

Liite 6. (jatkuu)

34.	Zara polttaa tuvan takassa prostituoidun vaatteensa.
35.	Pasa ja Lavrenti ovat tulossa ja Aliide piilottaa Zaran talon piilopaikkaan ja ottaa aseen esiin. Poliisiksi tekeytynyt Pasa kertoo Aliidelle Zarasta (prostituutio, miehen tappo, on Aliiden sukulainen). Aliide kieltää siskonsa. Miehet poistuvat ja Aliide miettii, minkälainen ihminen Zara on.
1940-luvun loppu	
36.	Kommunistien kokouksessa Martin pitää puhetta kommunismista, Leninistä ja Stalinista. Juhlapukuinen ja punahuulinen Aliide istuu eturivissä. Aliide pyytää Martinia opettamaan häntä lisää Leninistä ja Stalinista.
37.	Aliide ja Martin ovat sängyssä ja Aliideen sattuu. Aliide pesee rakastelun jälkeen vimmaisesti itseään kuten raiskauksen jälkeen.
38.	Aliide ja Martin menevät talvella maistraattiin vihille. Martin lupaa, että "kukaan ei enää loukkaa mun Liideäni".
39.	Ingel moittii sitä, miten Aliide nai puolueorganisaattorin, vaikka puolue on tehnyt perheelle pahaa. Aliide perustelee, että saa töitäkin tarkastajana.
40.	Aliiden pyöräilee tarkastajana ja näkee tappamista, kuolleita ihmisiä ja saa tylyn vastaanoton muilta virolaisilta.
41.	Aliide valittaa työtilannettaan Ingelille, joka kertoo, että Hans on levoton ja on yrittänyt karata metsään.
42.	Hans kirjoittaa piilossa päiväkirjaansa.
43.	Miliisi kutsuu Aliiden kunnantalolle. Matkalla kunnantalolle Aliide näkee ihmisten tappamista, kirjojen polttamista ja ihmisten kyyditystä. Osoittaakseen luotettavuutensa Aliide joutuu kieltämään siskonsa ja tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle.
44.	Aliidella on huono olo ja haluaa, ettei Martin jätä häntä yksin. Martinille on selvinnyt, ettei ura urkene Tallinnassa Aliiden takia, mutta Martinille Aliide on kuitenkin tärkein asia.
45.	Aliide haluaa muuttaa Ingelin ja Hansin taloon. Aliide ja Martin käyvät katsomassa taloa. Martin varmistaa, että Aliide ymmärtää, mitä kotitalon saaminen vaatii (Ingelin karkotusta).
46.	Aliide kohtaa Ingelin viimeisen kerran, vaihtavat katseita sanattomina
47.	Martinin työpaikalla varmistuu Ingelin karkotus, jonka toteuttamiseksi tarvitaan Aliiden todistus Ingeliä vastaan, ja jonka Aliide antaa. Martin varmistaa: "Oletko aivan varma".
48.	Aliide saapuu sotkuiseen taloon, josta Ingel ja Linda on viety pois. Aliide vapauttaa verisen Hansin, joka on yrittänyt päästä pois piilosta auttaakseen Ingeliä. Hans haluaa lähteä perheensä perään, minkä Aliide saa estettyä. Hansin on suostuttava, että Aliide ja Martin muuttavat taloon.
49.	Aliide muuttaa iloisena kotitaloon. Hans makaa kurjana, epätoivoisena ja mieleltään sairastuvana piilossa. Hans harkitsee itsemurhaa ampumalla itsensä ja näkee haavekuvia Ingelistä.
1992	
50.	Vanha Aliide pitää Zaraa piilopaikassa Pasan ja Lavrentin poistuttua, sillä ei tiedä, ketä uskoa.
51.	Takaumassa Zara surmaa asiakkaan ja pakenee Aliiden luo.
1950-luvun alku	
52.	Aliide vakuuttelee Hansille Siperian hyviä oloja, mutta Hans vaatii Aliidea tuomaan Martinin avulla Ingelin takaisin. Vihainen Aliide paljastaa, ettei Hansilla oleva yöpaita ole Ingelin vaan Aliiden, mistä Hans raivostuu.
53.	Martin melkein saa Aliiden kiinni siitä, että tämä on päästämässä Hansin ulos piilosta. Martin on ylpeä siitä, että Aliide osallistui Ingelin karkotuttamiseen.
54.	Aliide vakuuttelee epätoivoisena itselleen olevansa itsekin ylpeä itsestään.
55.	Martin kertoo lähtevänsä kahdeksi yöksi pois, mikä ei tunnu harmittavan Aliidea.
56.	Hans kylpee ja makuuhaavat kauhistuttavat Aliidea. Aliide on hankkinut Hansille passin ja työpaikan Tallinnassa. Hans lähtee, mutta ei Tallinnaan vaan metsään.
57.	Aliide valmistautuu iloisena Tallinnaan tavatakseen siellä Hansin ja pakkaa mustapunaista juhlamekkoaan ja kenkiään sitä varten. Martin lähtee lopullisesti, kun on huomannut avioliiton toimimattomuuden.
58.	Vakavasti haavoittunut Hans palaa. Aliiden löytämä Hansin muistikirja paljastaa, että Hans ei mennyt Tallinnaan ja on uskollinen Ingelille, mikä saa Aliiden raivostumaan. Raivokohtauksen jälkeen Aliide on hoitanut Hansin haavoja ja vaihtanut tälle puhtaat vaatteet ja kampaa hellästi tukan sekä surmaa Hansin ja vie tämän piiloon. Lopuksi istuu keinussa ase sylissä. Nuoren Aliide viimeinen kohtaus.
1992	
59.	Aliide istuu samalla tavalla keinutuolissa kuin nuori Aliide edellisessä kohtauksessa.

(jatkuu)

Liite 6. (jatkuu)

60.	Aliide letittää tukkaansa hiuskruunua, Zara, joka on päässyt pois piilopaikasta, herää vuoteessaan auton tuloon ja pakenee ikkunasta ulos. Aliide ampuu ensin Lavrentin ja sitten Pasan, jonka kaatuessa Aliiden elämä vilahtaa muutamina nopeina kuvina.
61.	Aliide kirjoittaa kirjeen Ingelille, tekee sovinnon Zaran kanssa ja tunnustaa Ingelin siskokseen.
62.	Zara lähtee Aliiden luota ja Aliide sytyttää ja polttaa talon ja itsensä.
63.	Zara kävelee tietä pitkin pois.
64.	Peltomaisema ja etäällä näkyvä savupatsas kuten 1. kohtauksessa; Aliiden talo palaa.

Elokuvassa ilmenevät luonnehdinnat roolihahmoista:

- **Aliide ei mielestään nätti**: Elokuvan alussa nuori Aliide on ajatellut leikkauttaa tukkansa ja laittaa sähkökiharat, mutta Ingel torjuu ajatuksen ja sanoo etteivät kiharat sovi Aliidelle. Aliide toteaa, etteivät ne sovi, sillä hän ei ole niin nätti, minkä ajatuksen Ingel torjuu. Ingelin kauneutta ei tuoda sanallisesti esiin.
- **Aliiden taikauskoisuus ja kasvitietous**: Elokuvan alussa Aliide on varma, että sinä kesänä tapahtuu jotain hyvää, sillä hän oli löytänyt sireenin kukan, jossa oli viisi terälehteä, ja syönyt sen oikeaoppisesti. Nuori Aliide manaa ääneen Hansin metsävelitoverien kuolemaa, jotta Hans ei paljastu. Ingelin karkotuksen jälkeen Aliide laittaa vertaan Hansin ruokaan saadakseen Hansin rakastumaan itseensä. Vanhalla Aliidella on tuvassaan kuivuneita kasveja tai yrttejä.
- **Ingelin emännän taidot**: Hansin ja Aliiden mielestä tämä on hyvä ompelija, mikä voi auttaa tätä karkotusolosuhteissa. Vuosia piilotelleen Hansin mielestä Ingel oli tehnyt parempaa ruokaa kuin hänestä huolehtinut Aliide. Kirjeessään Ingelille vanha Aliide toteaa, että vaikka Ingel ei koskaan luottanut Aliiden keittotaitoihin, tämä oppi taidot ja kellari oli nyt täynnä ruokaa.
- **Ingelin isänmaallisuus**: kun sisarusten vanhemmat on viety ja Aliide ehdottaa lähtöä Suomeen tai Ruotsiin, Ingel ilmoittaa, ettei lähde omasta kodistaan.
- **Haju**: Aliiden avioiduttua tämä on Ingelin ja Hansin mukaan alkanut haista Martinin tavoin ryssältä. Muutettuaan Ingelin ja Hansin kotiin Martin toteaa, että kodissa haisee vielä kulakki.

Liite 7. Sovitusten nuoren Aliiden rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä	Ooppera	Elokuva (30-luvun loppu–50-luvun alku)
1947_Aliiden kuulustelu (1): • Vaaleat alusvaatteet. **1951_ Ingel on juuri viety (5); Aliide ja Martin ovat muuttaneet taloon (7); Martin ihailee uutta kotia ja on ylpeä Aliidesta (8):** • Vihreä univormuasu: vyöllinen takki, jossa punatähti rinnassa, ja pitkät housut. Takin alla punainen paitapusero valkoisin kauluksin. Kengissä jonkin verran korkoa. Tukka poninhännällä. **1952_Aliide antaa tekaistun Ingelin kirjeen Hansille (10):** • Valkoinen, pystykauluksinen pitkä yöpuku, pitkä, kapealinjainen ja	**1939_Aliidesta ja Ingelistä otetaan kuva, Ingel avioituu, sota-aika lähestyy ja Hans piiloutuu (2):** • Tummanpunainen mekko, sininen villatakki, vaaleat sukat ja matalakantaiset kengät. Asu yksinkertaisempi ja ei niin naisellisuutta korostava kuin Ingelillä. **1948_ Hansia etsitään, Aliide ja Ingel joutuvat kuulusteluihin ja raiskataan, Ingelin ilmianto ja kyyditys (4):** • Sama asu kuin edellä sekä ruskea, lyhyt takki. **1948_Aliide ja Martin muuttavat kotitaloon. Avioparin riita; Martin lähtee (6):** • Kohtauksen (2) asu. Lisäksi alussa sininen huivi, jonka	**Sisarukset kohtaavat Hansin (8):** • Siniharmaa mekko tummilla tereillä, tummat kengät ja vaaleat lyhytvartiset sukat, melkein olkapäille ulottuva tukka ja pitkä otsatukka, pisamaiset kasvot. **Aliide vakuuttaa Ingelille Hansin rakkautta tähän (9**). • Vaalea siniharmaa, v-aukkoinen ja löysähkö mekko, tummat kengät, vaaleat, lyhytvartiset sukat, likaa naamassa ja kaulalla. Ahdistunut olemus. **Ingelin ja Hansin häät (10):** • Punainen yksinkertainen mekko, poimutusta pääntiellä, tummat kengät, mustat sukat. **Ingelin ja Hansin hääyö (11):** • Hihaton yöpuku, pääntie ja olat pitsiä, punainen kukkahuivi päässä. **Sisarusten vanhempien kyyditys (12–13):** • Sama yöpuku kuin (11) ja vaaleanruskea villatakki. Tukka leikattu lyhyeksi polkkatukaksi, jollaisena se pysyy nuoren Aliiden tarinan loppuun asti. **Sisarukset pohtivat tulevaisuutta ja Ingel kertoo raskaudestaan (14):** • Harmaa hiuslaskoksinen kauluspusero ja musta hame. Muutos tyttömäisistä ankarampaan pukeutumiseen. **Lindan syntymä ahdistaa Aliidea (15):**

(jatkuu)

kauluksellinen keltainen aamutakki, paljain jaloin ja hiukset auki. **1953_Hans saa passin, mutta menee metsään. Aliide vannottaa Martinia varmistamaan, ettei Ingel palaa (12):** • Vihreä univormuasu. Tukka poninhännällä. **1953_Hans palaa ja Aliide tunnustaa kuolevalle Hansille Ingelin pettämisen (15):** • Vihreä univormuasu. Tukka poninhännällä. **Lisäksi vanhan Aliiden ja Zaran välienselvittely ja tunnustukset (14):** • videoprojisoinnissa nuori Aliide univormussa.	Martin on ottanut kyydittettäviltä anastettujen vaatteiden kasasta. **1952_Aliide surmaa Hansin tukehduttamalla – tukkii piilopaikan ilmareiät Ingelin häähunnulla (8):** • Kohtauksen (2) asu. **1992_Aliiden elämän pikakelaus (10,11):** • Kohtauksen (2) asu.	• Ruskeat lappuhaalarit, vaaleanruskea villatakki, mustat kengät, vaalea raitapaitapusero ja vaalea paita **Hans lähtee taistelemaan venäläisiä vastaan (21):** • Musta hupullinen takki, harmaat kynsikkäät, vaalea villatakki. **Hans tulee takaisin ja häntä piilotellaan (22):** • Valkoinen pitsiyöpaita, villasukat. **Metsäveljet kyselevät Hansia (23):** • Harmaa pyöreäkauluksinen mekko (mustia etupistoja kauluksessa), musta villatakki, likaa kasvoissa. **Miliisit kyselevät Hansista (25):** • Harmaa kulmikaskauluksinen mekko (metallinapit ja sivuilla koristeet, olalla hiuslaskokset), likaisen oloinen, kaulus vinossa. **Päätetään rakentaa piilopaikka (26):** • sama asu kuin (26). **Piilopaikan rakentaminen (27):** • Mustat kengät, sukat ja hame, harmaa lyhythihainen paita ja musta paita. **Ensimmäinen kuulustelu (28):** • Vaalea, hupullinen villakangastakki, kirjoneulelapaset, tummanharmaa pystykauluksinen mekko mustin terein, vaalea laamapaita, tummat sukat ja kengät. **Vakoilee Ingeliä ja Hansia, jotka rakastelevat (29):** • Pitsiyöpaita, vaalea villatakki, kengät, villasukat. **Toinen kuulustelu ja raiskaus (31):** • Ruskea iso takki, musta villatakki, harmaa mekko (23), valkoinen alusmekko. Vaatteet repeytyvät ja likaantuvat väkivallan aikana. Raiskauksen jälkeen paljain jaloin. **Aliide kylpee raiskauksen jälkeen (32):** • alasti, pahoinpitelyn jäljet näkyvät. **Aliiden ja Martinin kohtaaminen (36):** • Musta-punainen mekko, punatut huulet, ruskea ulkotakki, käsilaukku, mustat sukat ja kengät. **Aliide ja Martin sängyssä. Aliide pesee itseään kuten raiskauksen jälkeen (37):** • Alasti **Aliide ja Martin naimisiin (38):** • Vaalea talvitakki, valkoinen huivi, tummat sukat ja kengät, käsilaukku. **Aliide perustelee avioitumistaan (39):** • Musta liivi, raitapaitapusero, vaalea laamapaita. **Aliide puolueen tarkastajana (40):** • Eri asukokonaisuuksia: musta liivihame, vaalea paita ja musta baskeri; laamapaita ja punainen kukkahuivi; liivihame ja paitapusero; musta mekko. **Aliide valittaa työstään ja ihmisten suhtautumisesta (41):** • Musta, ylös asti napitettu paita / mekko. (asu ei selvä kaikissa kohtauksissa) **Kolmas kuulustelu (43):**

(jatkuu)

Liite 7. (jatkuu)

		• Musta väljä v-aukkoinen mekko, musta baskeri, villasukat ja mustat kengät. 1940-1950-lukujen taite **Aliide on ahdistunut (44):** • Musta villatakki, valkea paita **Aliide haluaa muuttaa Ingelin ja Hansin taloon. Käy Martinin kanssa katsomassa sitä (45):** • Ensin valkoinen yöpaita, myöhemmin ulkona musta takki, raitapaitapusero, villasukat ja kengät. **Sisarusten viimeinen tapaaminen (46):** • Vaalea laamapaita, musta liivi **Aliide varmistaa Ingelin karkotuksen (47):** • Raitapaitapusero, vaalea villatakki ja musta liivi. **Aliide kotitaloon karkotuksen jälkeen (48):** • Musta pystykauluksinen pusero, harmaa vekkihame ja villatakki, villasukat ja kengät, myöhemmin myös vaalea esiliina. **Aliide ja Martin muuttavat taloon (49):** • Harmaa hame, paitapusero, musta liivi, villasukat ja kengät **Hansilla oli ollut Aliiden yöpaita (52):** • Tummanharmaa pyöreäkauluksinen laakakaulus mekko nappitaskuin, vaalea esiliina. **Martin kehuu Aliidea karkotuksen vuoksi (53):** • Vaaleanharmaa mekko (24), musta villatakki, villasukat ja kengät. **Aliide vakuuttaa itselleen olevansa ylpeä itsestään (54):** • Musta mekko, vaalea villatakki, vaalea esiliina. **Martin lähtee Tarttoon (55):** • Mustat sukat ja kengät; musta mekko ja musta talvitakki, vaalea esiliina. **Hans kylpee ja menee metsään Tallinnan sijaan (56):** • Vaalea laamapaita, vaalea esiliina, tumma hame. **Aliide pakkaa Tallinnaa varten, Martin lähtee (57):** • Tummanharmaa mekko, mustat sukat ja kengät. Pakkaa punaraitaisen mekon ja mustat korolliset nauhakengät. **Hans palaa, haaveet romahtavat, Hansin surma (58):** • Sama asu kuin (57). Kiinnittää mekon viimeisen napin kootessaan itseään. Istuu ase sylissä keinutuolissa. Leikkaus vanhaan Aliideen keinutuolissa harmaa mekko päällä ja ase sylissä.

Liite 8. Sovitusten vanhan Aliiden rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä 1992	Ooppera 1992	Elokuva 1992
Zara on tullut Aliiden luo (2): • Punainen baskeri, keltainen takki, kalsarimaiset harmaat housut, ruskeat nilkkasukat, harmaa hame, vaalea laamapaita, vaaleanharmaa paitapusero, punaoranssi villatakki, jossa harmaita kuvioita, punaruskeat nauhakengät, korvakorut. **Zara pukeutuu Aliiden antamiin vaatteisiin ja laittaa Aliiden nuoruuskuvan näkyville (4),** **Zara selvittää Aliiden ja Ingelin menneisyyttä (6),** **Zara kertoo prostituutiosta ja pyytää apua, Aliide kertoo Martinista ja lapsistaan (9),** **Lavrenti ja Pasa tulevat. Selviää, kuka Zara on (11),** **Naisten välienselvittely ja tunnustukset (14),** **Miehet Aliiden luo. Lavrenti ampuu Pavelin ja vie Zaran pois (16):** • Sama asu ilman päällysvaatteita. **Aliide polttaa talon luettuaan Ingelille kirjoittamansa kirjeen (17):** • Valkoinen yöpuku.	**Zara on tullut Aliiden luo (1):** • Tummanpunainen mekko, tummansininen villatakki, harmaat villasukat ja mustat lyhytvartisetsaappaat. Mekko ja villatakki samankaltaiset kuin nuorella Aliidella, mutta pidemmät. • Sama asu kaikissa **seuraavissa** kohtauksissa: **Aliide seuraa vuoden 1939 tapahtumia (2),** **Pasa ja Lavrenti tulevat etsimään Zaraa. Zara kertoo Aliidelle bordelliajasta (3),** **Aliide löytää Zaran tuoman vanhan valokuvan ja ymmärtää kuka Zara on (5),** **Aliide haluaa tietää, onko Ingel lähettänyt Zaran. Menneisyys ahdistamaa Aliidea (7),** **Lavrenti ja Pasa taas Aliiden luo. Aliide ampuu miehet (9),** **Zara saa selville Aliiden ja Ingelin menneisyyden. Zara lähtee ja Aliiden lupaa kirjoittaa Ingelille. Elämän pikakelaus ja talon poltto (10–11).**	**Zara on tullut Aliiden luo (2), Aliidelle selviää, kuka Zara on. Aliide muistaa nuoruuttaan (7),** **Aliide kieltää siskonsa (16):** • Harmaa mekko, jonka hihoissa punaista kirjontaa, tummanharmaa pitkähihainen t-paita, tummanharmaa liivi, mustat verkkarit ja saappaat, sormus ja kultahammas, hiukset löysällä nutturalla. Ulkona musta tikkitakki. Ihokarvat näkyvät. **Aliide vahtii nukkuvaa Zaraa ja nukahtaa (18),** **Aliide näkee saunassa Zaran, mikä herättää raiskausmuistot (30),** **Aliide menee saunaan, missä Zara leikkaa tukkansa (33):** • Mustat verkkarit, laamapaita, harmaa villatakki, villasukat, tukka auki, kirves. Tikkitakki ulkona. **Pasan ja Lavrentin tullessa Zara piiloutuu. Pasa kertoo Zarasta. Aliide kieltää siskonsa (35),** **Aliide pitää Zaraa piilossa miesten lähdön jälkeen, eikä tiedä kehen uskoa (50):** • Harmaa villatakki ja mekko, laamapaita, nuttura, mustat verkkarit ja saappaat. **Aliide istuu keinutuolissa pohtien tilannetta (59).** (Jatke nuoren Aliiden viimeiselle kuvalle (58))**:** • Harmaa mekko ylös asti napitettu, mustat verkkarit ja saappaat, hiukset auki. **Aliide letittää tukkansa ja ampuu taloon toisen kerran saapuneet Pasan ja Lavrentin (60):** • Musta pystykauluksinen paitapusero musta vekkihame. Hiuskruunu-kampaus. **Aliide kirjoittaa Ingelille ja tekee sovinnon Zaran kanssa (61):** • Tikkitakki (edellisen asun päällä).

Liite 9. Oopperan ja elokuvan Ingelin roolivaatteet kohtauksittain.

Ooppera	Elokuva (dvd)
1939_Aliidesta ja Ingelistä otetaan kuva, Ingel avioituu, sotaaika lähestyy ja Hans piiloutuu (2): • Kirkkaansininen mekko, vaaleat lyhytvartiset sukat ja vaaleat korkokengät. Välillä myös vaalea palmikkovillatakki **1948_ Hansia etsitään, Aliide ja Ingel joutuvat kuulusteluihin ja raiskataan, Ingelin ilmianto ja kyyditys (4):** • Edellinen asu sekä pitkä vaalea ulkotakki. **1980-luvun Vladivostok-kuvaelma (5):** • Ruskea talvitakki, kirkkaansininen kaulahuivi, saappaat ja harmaa nutturaperuukki (alla kirkkaansininen mekko). **1992_Aliiden elämän pikakelaus (10-11):** • Asu ja vaalea palmikkovillatakki.	**Sisarukset kohtaavat Hansin (8):** • Vaaleanruskea kukkamekko kellotetuin hihoin, tukka kiinni pinnillä toiselta sivulta, vaaleat sirot kengät ilman sukkia, päivettyneet kasvot ja pisamat, koru. **Aliide vakuuttelee Ingelille Hansin rakkautta tähän (9).** • Harmaa pallokuvioinen mekko, olalla edessä ja hihojen kädentiellä poimutusta, tukka löysästi kiinni, likaa kasvoilla, istuvampi mekko kuin Aliidella. **Ingelin ja Hansin häät (10):** • Valkoinen pitkä hääpuku rintakoristein, pitkä huntu, hiukset auki, helmikorvakorut, luonnonkukkakimppu. **Aliiden ja Ingelin vanhempien kyyditys (12–13):** • Valkea yöpaita ja ruskea kuvioneulevillatakki vaaleilla kuvioilla (+reikiä). **Sisarukset pohtivat tulevaisuutta ja Ingel kertoo raskaudestaan (14):** • Sama asu kuin (12–13) **Linda on syntynyt, mikä ahdistaa Aliidea (15):** • Valkoinen, pitkähihainen pitsiyöpaita **Hans lähtee taistelemaan venäläisiä vastaan (21):** • Vaalea kukikas paita, vaalea villatakki, hiukset nutturalla **Hans tulee takaisin ja häntä piilotellaan (22):** • Valkoinen hihaton pitsiyöpaita, sama tumma villatakki kuin aiemmin. **Metsäveljet kyselevät Hansia (23):** • Vaaleanruskea korkeavyötäröinen hame, vaalea kukkakuviollinen paitapusero, vaaleanharmaa villatakki, tukka löysällä nutturalla niskassa, likaa kasvoissa. **Miliisit tulevat kyselemään Hansista (25):** • Kaunis luonnonvaalea kaulukseton pitsikoristeinen pusero, hihoissa kädentiellä ja hihansuissa poimutusta, ruskea, korkealle nouseva hame vöineen, hiukset palmikkokruununa. **Päätetään piilopaikan rakentamisesta Hansille (26):** • Sama asu kuin (25). **Piilopaikan rakentaminen (27):** • Ruskea korkeavyötäröinen hame ja vaalea kukkakuvioinen kauluspaita. **Ensimmäinen kuulustelu (28):** • Vaaleanruskea, tyköistuva takki ja valkoinen pitsineulevillahuivi **Ingel rakastelee saunassa Hansin kanssa. Aliide vakoilee heitä (29).** • Vaalea ohutolkaiminen aluspaita. **Aliide peseytyy raiskauksen jälkeen (32):** • Ruskea, kulmikkaampi-kauluksinen kuviollinen ja paksusta kankaasta tehty ja ei niin naisellisen oloinen paitapusero, harmaa iso hartiahuivi, ruskea hame. Ingel vie pois Aliiden repeytyneet vaatteet **Aliide perustelee Ingelille avioitumistaan (39):** • Ruskea kietaisumekko(pusero), jossa iso vaaleaa pitsikaulus, niskassa nuttura. **Aliide valittaa työstään ja ihmisten suhtautumisesta (41):** • Ohut ruskea pystykauluksinen valkokuvioinen paitapusero, vaaleanruskea, korkeavyötäröinen hame. **Kolmas kuulustelu (Ingelin toinen) (43):** • ruskea hame, harmaa villatakki, säkki päässä **Sisarusten viimeinen tapaaminen (46):** • pystykauluksinen kukkakuvioinen paita ja harmaa villaliivi, ruskea hame, sotkuinen nuttura, vaaleat kengät.

Liite 10. Sovitusten Zaran rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä 1992	Ooppera 1992	Elokuva 1992 (ja 1991)
Zara on tullut Aliiden luo (2): • Lila karvaliivi, ruskea lyhyt nahkahame, hihaton nahkaliivi, mustat rintsikat, pitkävartiset, tolppakorkoiset punaruskeat ja leopardikuvioiset saappaat, hiuslisäke, veriset ja likaiset polvet. **Lavrenti katsoo Zaran pornovideota (3):** • punaiset rintaliivit. **Zara pukeutuu Aliiden antamiin vaatteisiin ja laittaa Aliiden nuoruuskuvan näkyville (4):** • puolireiteen ulottuva istuva sininen takkimekko, siniset hiihtohousut, edellisen asun saappaat. vanhat poltetaan, ja laittaa Aliiden ja Ingelin nuoruudenkuvan näkyville. • Tämä asu muissa kohtauksissa loppuun asti: **Zara selvittää Aliiden ja Ingelin menneisyyttä (6).** **Zara kertoo prostituutiosta ja pyytää apua, Aliide kertoo Martinista ja lapsistaan (9).** **Lavrenti ja Pasa tulevat. Selviää, kuka Zara on (11).** **Naisten välienselvittely ja tunnustukset (14).** **Miehet Aliiden luo. Lavrenti ampuu Pavelin ja vie Zaran pois (16).**	**Zara on tullut Aliiden luo (1):** • kirkkaanpunainen, hihaton ja lyhyt trikoomekko, musta lyhyt takki, rikkinäiset mustat sukkahousut, yksi musta korkokenkä. • Zara peseytyy harmaa alusmekko päällä ja pukeutuu Aliiden antamiin vaatteisiin: punainen collegepusero, ruskeat housut vyöllä, ruskeat matalakantaiset kengät. Prostituutiovaatteita ei polteta vaan se poistuvat näyttämöltä kohtauksen lopussa. Tämä asu muissa kohtauksissa loppuun asti: **Zara seuraa vuoden 1939 tapahtumia (2).** **Pasa ja Lavrenti tulevat etsimään Zaraa. Zara kertoo Aliidelle bordelliajasta. Simultaanikuvassa avustaja-Zara. (3)** **Zara muistelee lapsuuttaan (simultaanikuva 1980-luvusta, lapsiavustaja-Zara). Aliide löytää Zaran tuoman vanhan valokuvan ja ymmärtää kuka Zara on (5).** **Aliide haluaa tietää, onko Ingel lähettänyt Zaran. Menneisyys ahdistamaa Aliidea (7).** **Lavrenti ja Pasa taas Aliiden luo. Aliide ampuu miehet (9).** **Zara saa selville Aliiden ja Ingelin menneisyyden. Zara lähtee (10).**	**Zara on tullut Aliiden luo (2):** • mustat shortsit; musta lyhyt nahkatakki; musta David Bowie t-paita, vaaleat tennarit ja pinkit sukat, lyhyt, latvoista pinkki tukka, yksi korvakoru. **Zara saapuu Saksaan ja Tallinnan bordelliin (3):** • harmaaruskea neule, likaiset vaaleat farkut, vaaleat tennarit, huivi, pörrötukka ja sininen tukkadonitsi. **Zara prostituoituna kadulla (4):** • punainen tekokarvatakki, tummat käsineet, mustat korkokengät, musta kaulanauha, yksi pitkä korvakoru, tumma minihame. **Zara prostituoituna bordellissa (5):** • lyhyet pinkit hiukset, musta panta, yksi korvakoru, muuten ehkä liki alasti. **Zara bordellin makuupaikassa (6):** • mustat rintsikat (joihin piilotettu nuoren Aliiden ja Ingelin valokuva), musta neule ja kaulapanta, korvakoru. **Aliidelle selviää, kuka Zara on. Aliide muistelee Zaralle nuoruuttaan (7):** • tumma muhkea neule (asun (2) päällä). **Aliide kieltää siskonsa. Zara nukahtaa (16):** • Samat vaatteet kuin (2), lisäksi villasukat. **Zaran uni bordelliajasta. Pasa raiskaa Zaran (19):** • mustat rintsikat, yksi korvakoru, lyhyet tummat raitahousut; myöhemmin (raiskaus) lyhyt raitaneule, lyhyet shortsit, kahdet pikkuhousut, musta kaulanauha, mustat rintsikat, sukat. **Zara herää ja poistuu talosta saunalle (20):** • Samat vaatteet kuin (2) ja (16). **Zaran pesu ja tukan leikkuu (30, 33):** • Alasti. **Polttaa prostituutiovaatteet (34):** • Aliiden antamat vaatteet: vaalea laamapaita, tummat verkkarinomaiset housut, villasukat. Lisäksi kahdet pikkuhousut. **Pasan ja Lavrentin tulevat. Pasa kertoo Zarasta. Aliide kieltää siskonsa (35):** • Sama asu kuin (34). **Zara piilossa miesten lähdön jälkeen (50):** • Sama asu kuin (34)–(33). (Muistelee surmaa)

(jatkuu)

Liite 10. (jatkuu)

		Zara surmaa asiakkaan (takauma) (51): • sama asu kuin (2). Nähdään kahdet pikkuhousut. **Pakenee, kun Pavel ja Lavrenti tulevat toisen kerran (60):** • Sama asu kuin (49), lisäksi punamusta ruutupaitapusero ja tennarit. **Aliide ja Zaran tekevät sovinnon. Zara lähtee (61):** • sama asu kuin (59), harmaa villatakki.

Liite 11. Sovitusten Hansin rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä	Ooppera	Elokuva (1930-luvun loppu–1950-luvun alku)
1951_ Ingel on juuri viety (5): • Ruskeat housut, vaalea paita, mustat henkselit, ruskeat kengät, risti kaulassa. • Sama asu muissa kohtauksissa, lisäksi päällystakki koht. (15). **1951_Aliide ja Martin ovat muuttaneet taloon (7):** • Hans riisuutuu kylpyyn. **1952_Aliide antaa tekaistun Ingelin kirjeen Hansille (10).** **1953_Hans saa passin, mutta menee metsään. Aliide vannottaa Martinia varmistamaan, ettei Ingel pääse palaamaan (12).** **1953_Hans palaa ja Aliide tunnustaa kuolevalle Hansille Ingelin pettämisen (15).**	**1939_Aliidesta ja Ingelistä otetaan kuva, Ingel avioituu, sota-aika lähestyy ja Hans piiloutuu (2):** • Tummanharmaat housut, kirkkaansininen paitapusero, vaaleanharmaa neule, mustat saappaat, musta takki, musta lakki. **1948_ Hansia etsitään, Aliide ja Ingel joutuvat kuulusteluihin ja raiskataan, Ingelin ilmianto ja kyyditys (4):** • Sama asu kuin (1–2). **1952_Aliide surmaa Hansin tukehduttamalla – tukkii piilopaikan ilmareiät Ingelin häähunnulla (8):** • Sama asu ilman takkia ja lakkia. **1992_Aliiden elämän pikakelaus (10,11):** • Sama asu ilman takkia ja lakkia.	**Sisarukset kohtaavat Hansin (8):** • Valkoinen kauluspaita, ruskeat housut ja vyö, lierihattu kainalossa. **Aliide vakuuttaa Ingelille Hansin rakkautta tähän (9):** • vaalea paita, tummanruskeat hiukset, likaa naamalla. **Ingelin ja Hansin häät (10):** • Musta puku ja musta kravatti, valkoinen kauluspaita, hiukset suittu taakse. **Ingelin ja Hansin hääyö (11):** • Alushoususillaan ikkunassa. **Linda on syntynyt, mikä ahdistaa halkoja hakkaavaa Aliidea (15):** • Karvakaulustalvitakki, paita, vaalea paitapusero, vaalea villaliivi. **Hans lähtee taistelemaan venäläisiä vastaan (21):** • Ruskea poolovillapaita, karvakaulustakki ja vyö ja musta karvalakki, harmaat lapaset, reppu ja pyssy, puukko vyötäisillä. **Hans tulee takaisin ja häntä piilotellaan (22):** • Vaalea paita ja paitapusero. **Päätetään piilopaikan rakentamisesta Hansille (26):** • sama asu kuin (22). Hans on laihempi mutta muuten siistinoloinen. **Piilopaikan rakentaminen ja sinne asettautuminen (27):**

(jatkuu)

		• vaaleita paitoja, ruskeat housut, villapaita päällä, tummat housut. **Hans kirjoittaa piilossa päiväkirjaa (42):** • villapaita. **Aliide tulee kotitaloon Ingelin karkotuksen jälkeen (48):** • Ohutolkaiminen aluspaita, likaa ja verta. Sitten siistiytynyt ja päällä harmaa paitapusero, laamapaita ja ruskeat housut vyöllä. Kurjan näköinen. **Hans piilossa mieleltään sairastuvana ja itsemurhaa harkiten (49):** • ylävartalo paljaana. **Hansilla oli Aliiden yöpaita, ei Ingelin (52):** • Likainen rähjäinen paita ja rähjäiset housut. Laiha ja kurjan näköinen. **Hans kylpee ja menee metsään Tallinnaan sijaan (56):** • Alasti. Makuuhaavat yms. näkyvät. **Hans palaa, haaveet romahtavat, Hansin surma (58):** • Ensin repaleinen paitapusero, risaiset housut. Aliide hoitaa Hansin haavaa, laittaa puhtaan paidan, housut ja sukat ja kampaa tukan ennen surmaa.

Liite 12. Sovitusten Martinin rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä	Ooppera	Elokuva
1951_Martin ihailee uutta kotiaan ja on ylpeä Aliidesta (8): • Ruskeat housut ja punamustat henkselit, punainen liivi; punainen solmio; tumma paitapusero, kello, puvun takki pinsseineen, päällystakki, löysät valkoiset alushousut. • Kylpy alasti. **1953_Aliide vannottaa Martinia varmistamaan, ettei Ingel pääse palaamaan (12):** • Sama asu (ilman takkeja) **1953_Aliide nukuttaa Martinin, jotta voi hoitaa haavoittunutta Hansia (15):**	**1948_ Hansia etsitään, Aliide ja Ingel joutuvat kuulusteluihin ja raiskataan, Ingelin ilmianto ja kyyditys (4):** • Ruskea miesten puku, siniharmaa paitapusero, musta solmio, ruskea nahkatakki, ruskea lippalakki, mustat saappaat. • Martin varastaa huivin kyyditettäviltä anastettujen vaatteiden kasasta. **1948_Aliide ja Martin muuttavat kotitaloon. Avioparin konflikti; Martin lähtee (6):** • Sama asu kuin (4). Martin riisuutuu aluspaitasilleen.	**Aliiden ja Martinin kohtaaminen (36):** • Valkoinen paitapusero, tumma puvun takki ja liivi, iso punatähti rinnassa. **Aliide ja Martin naimisiin (38):** • Tummat housut ja takki, kipparilakki, kaulahuivi saappaat. **Aliide on ahdistunut (viimeisen kuulustelun jälkeen) (44):** • Valkoinen paita, musta liivi, mustat housut. **Aliide haluaa muuttaa Ingelin ja Hansin taloon. Käy Martinin kanssa katsomassa taloa (45):**

(jatkuu)

Liite 12. (jatkuu)

• Sama asu (ilman takkeja)	**1992_Aliiden elämän pikakelaus (10, 11):** • Sama asu kuin (4).	• Ensin valkoiset alushousut, myöhemmin pitkä nahkatakki; vaalea paitapusero, housut, kipparilakki **Aliide varmistaa Ingelin karkotuksen (47):** • vaalea laamapaita; v-aukkoinen ruskea villapaita, pussihousut; saappaat. **Aliide ja Martin muuttavat taloon (49):** • Mustat pussihousut ja saappaat, vaalea paita, musta liivi. **Martin lähtee päiväksi pois (52):** • Mustat pussihousut ja saappaat, nahkatakki punatähtineen, valkoinen paitapusero (liivi). **Martin kehuu Aliidea Ingelin karkotuksen vuoksi (53):** • Mustat pussihousut ja saappaat, nahkatakki, valkoinen paitapusero, liivi, kipparilakki. **Martin kertoo lähtevänsä Tarttoon (55):** • Mustat housut ja saappaat, lakki, nahkatakki, mustapuna kaulahuivi, pussihousut, saappaat. **Martin jättää Aliiden (57):** • Valkoinen paitapusero, henkselit, housut, nahkatakki, lakki.

Liite 13. Sovitusten Lavrentin ja Pasan rooliasut kohtauksittain.

Näytelmä	Ooppera	Elokuva
Pavel ja Lavrenti keskustelevat bordellissa (3). **Lavrenti ja Pasa tulevat. Selviää, kuka Zara on (11).** **Miehet Aliiden luo. Lavrenti ampuu Pavelin ja vie Zaran pois (16).** • Lavrentilla ruskea liituraitapuku pinsseineen, poolopaita, ruskea ulkotakki ja oranssi kaulahuivi. • Pasalla mustat maihinnousukengät, reisitaskuhousut ja liivi, vihreä hihaton t-paita, kultaketju, käsikoru ja kello.	**Pasa ja Lavrenti tulevat etsimään Zaraa. Zara kertoo Aliidelle bordelliajasta (3).** **Lavrenti ja Pasa taas Aliiden luo. Aliide ampuu miehet (9).** • Lavrentilla musta poolopusero, harmaat housut, pitkä, musta takki ja musta kengät. • Pasalla mustat housut, musta nahkatakki, vaalea paitapusero ja vaaleat kengät.	**Zara saapuu länteen ja lopulta bordelliin (3).** **Miehet vahtivat Zaraa prostituoituna kadulla (4).** **Pasa raiskaa Zaran (19).** **Pasa ja Lavrenti Aliiden luo. Pasa kertoo Zarasta (35).** **Zara surmaa asiakkaan (51).** **Aliide ampuu taloon toisen kerran saapuneet Pasan ja Lavrentin (60).** • Lavrentilla musta nahkatakki, tumma paitapusero

(jatkuu)

		tai poolopaita, mustat housut, bootsit, kello ja siilitukka. • Pasalla tumma v-aukkoinen neule tai hihaton maastokuvioinen t-paita, pilottitakki, iso risti kaulassa, musta nahkatakki, mustat verkkarihousut tai housut (Aliiden raiskaus), mustat kengät, kello, tatuointeja. • Lavrentin ja Pasan apurit ovat pukeutuneet tummiin vaatteisin ja nahkatakkeihin.

Liite 14. Sotilaiden, miliisien ja kuulustelijoiden rooliasut kohtauksittain.

Näytelmän sotilaat	Oopperan Kuulustelija	Elokuvan Miliisi
1947_kuulustelu, jossa Aliide kokee seksuaalista väkivaltaa (1): • Univormut. **1992 Naisten välienselvittely ja tunnustukset. Aliide kertoo joutuneensa tekemään seksuaalista väkivaltaa Lindalle (14):** • Univormut. Kohtaukset livevideointeja, jotka heijastettiin näyttämön seinälle.	**1948_ Hansia etsitään, Aliide ja Ingel joutuvat kuulusteluihin ja raiskataan, Ingelin ilmianto ja kyyditys (4):** • Pitkä musta ulkotakki, vaalea puku, valkoinen paita ja ruskea solmio, ruskea lierihattu, mustat kengät.	**Aliiden ja Ingelin vanhempien kyyditys (12–13):** • Tummansinisen univormun takki auki ja alla oleva paita myös osittain auki. Leukasänki. **Hansia hakeneet metsäveljet ammutaan. Miliisi käskee etsimään Hansin (24):** • Univormu asianmukaisesti puettuna ja koppalakki päässä. **Ensimmäinen kuulustelu (28):** • Univormu asianmukaisesti puettuna. **Toinen kuulusteluu ja Aliiden raiskaus (31):** • Univormu asianmukaisesti puettuna. • Raiskaajilla sotilasasuja tai valkoisia vaatteita. **Aliiden ja Martinin kohtaaminen kommunistien kokouksessa (36):** • Univormu asianmukaisesti puettuna. **Kolmas kuulustelu (43):** • Pyytää Aliiden kuulusteluun univormun takki auki, aluspaita näkyy, ei lakkia. Kuulustelun aikana asianmukaisesti pukeutunut. **Lisäksi apulaismiliisit kyselevät Hansista (25):** Musta nahkatakki, kasakkamallinen paita, pussihousut, saappaat, koppalakit.

Liite 15. Sovitusten työryhmien keskeiset jäsenet sekä näyttelijät.

Tutkimukseen haastateltujen henkilöiden nimet on lihavoitu ja nimen perässä suluissa on nimilyhenne, jota käytetään tekstissä viitattaessa ko. henkilöön. Lisäksi henkilöiden nimen perässä on haastattelupäivämäärä ja haastattelun kesto (tunti:minuutti).

Tehtävä tai rooli	**NÄYTELMÄ** ensi-ilta 7.2.2007	**OOPPERA** ensi-ilta 20.4.2012	**ELOKUVA** Suomen ensi-ilta 7.9.2012
Tuotanto	Suomen Kansallisteatteri (KT)	Suomen Kansallisooppera (KO)	Solar Films (SF), Taska Film
Tuottaja		**Miia Lallukka** (ML)o 06.09.12 (2:01)	**Markus Selin** (MS) 19.02.13[1373]
Ohjaus	Mika Myllyaho (MMy)	**Tiina Puumalainen** (TP) 11.01.2013[1374]	**Antti J. Jokinen** (AJ) 16.01.13 (1:49)
Käsikirjoitus	Sofi Oksanen	**Jüri Reinvere** (JR) 25.05.12 (1:07)	**Antti J. Jokinen**, Marko Leino
Musiikki	Juuso Voltti	Jüri Reinvere	Tuomas Kantelinen
Puvustus	**Eliisa Rintanen** (ER) 26.09.13 (2:23) Mika Myllyaho	**Marjaana Mutanen** (MM) 14.06.12 (2:17) **Heli Hynynen**[1375] (HH) 11.09.12, 14.09.12 (2:14)	**Anna Vilppunen** (AV) 06.11.12 ja 20.11.12 (3:56)
Lavastus	**Eliisa Rintanen** Mika Myllyaho	**Teppo Järvinen** (TJ) 01.06.12 (2:32)	Tiina Paavilainen, Katrin Sipelgas
Maskeeraus	Pauliina Manninen	Marjaana Mutanen **Anne Vääräniemi** (AVä) 16.05.12 (0:35)	**Riikka Virtanen** (RV) 09.10.12 (1:52)
Kuvaus			**Rauno Ronkainen** (RR) 05.03.12 (2:14)
Koreografia		**Osku Heiskanen** (OH) 18.06.12 (1:41)	
Nuori Aliide	**Elena Leeve** (EL) 09.10.13 (1:03)	**Helena Juntunen** (HJ) 11.05.12 (1:16) **Tove Åman** (TÅ) 11.05.12 (1:21)	**Laura Birn** (LB) 29.02.12 (1:30)
Vanha Aliide	Tea Ista (TIs)	**Heli Veskus** (HV) 24.05.12 (1:14) Johanna Rusanen-Kartano (JRK)	**Liisi Tandefelt** (LT) 09.03.12 (2:08)
Zara	**Emmi Pesonen**[1376] (EP) 11.10.13 (1:21)	**Melis Jaatinen** (MJ) 04.06.12 (1:28) Nina Keitel	Amanda Pilke (AP)
Hans	**Jussi Nikkilä** (JN) 03.10.13 (0:58)	Tuomas Katajala Andres Köster (AK)	**Peter Franzén** (PF) 20.03.12 (1:11)

(jatkuu)

[1373] Kirjallinen haastattelu.

[1374] Kirjallinen haastattelu.

[1375] Heli Hynynen toimi Kansallisoopperan puvuston apulaispäällikkönä.

[1376] Zaraa esitti ensimmäisissä näytöksissä näyttelijä Leena Pöysti (LP), mutta EP jatkoi roolityötä esityskauden loppuun asti (EP).

Liite 15. (jatkuu)

Ingel		**Eeva-Maria Kopp** (EMK) 07.05.12 (1:07) **Hanna Rantala** (HR) 25.05.12 (1:08)	**Krista Kosonen** (KK) 29.02.12 (1:30)
Martin	**Juha Varis** (JV) 05.12.13 (0:50)	**Arto Hosio** (AH) 25.05.12 (0:56) **Jaakko Kortekangas** (JK) 14.05.12 (1:43)	**Tommi Korpela** (TK) 13.03.12 (1:37)
Pasa	**Santtu Karvonen** (SKa) 25.11.13 (1:04)	Jyrki Anttila (JA) Juha Riihimäki	Kristjan Sarv
Lavrenti	**Seppo Pääkkönen** (SP) 22.10.13 (2:03)	**Hannu Forsberg** (HF) 08.05.12 (1:07) Koit Soasepp	Jarmo Mäkinen
Kuulustelija	Santtu Karvonen, Seppo Pääkkönen	**Marko Nykänen** (MN)[1377] 23.5.12 **Petri Pussila** (PP) 08.05.12	Tomi Salmela (TS)
Eri roolihah-moja[1378]		**15 Kansallisoopperan kuoron laulajaa**[1379] 06.–24.05.12 ja 14.09.12	
Muut		Avustajat	Muut näyttelijät sekä avustajat
Valokuvaajat	**Leena Klemelä** (LK)	**Stefan Bremer** (SB)	

Liite 16. Tutkimuksessa käytetyt lyhenteet.

NÄYTELMÄ		OOPPERA	
EL	Elena Leeve, näyttelijä	AH	Arto Hosio, basso
EP	Emmi Pesonen, näyttelijä	AVä	Anne Vääräniemi, maskeeraaja
ER	Eliisa Rintanen, lavastaja	EMK	Eeva-Maria Kopp, sopraano
JN	Jussi Nikkilä, näyttelijä	HF	Hannu Forsberg, bassobaritoni
JV	Juha Varis, näyttelijä	HH	Heli Hynynen, puvuston apul. päällikkö
KT	Suomen Kansallisteatteri	HJ	Helena Juntunen, sopraano
LK	Leena Klemelä, valokuvaaja	HR	Hanna Rantala, sopraano
LP	Leena Pöysti[1380], näyttelijä	HV	Heli Veskus, sopraano
MMy	Mika Myllyaho, ohjaaja	JK	Jaakko Kortekangas, baritoni
SKa	Santtu Karvonen, näyttelijä	JR	Jüri Reinvere, säveltäjä
SP	Seppo Pääkkönen, näyttelijä	KO	Kansallisooppera
TIs	Tea Ista, näyttelijä	MJ	Melis Jaatinen, mezzosopraano
ELOKUVA		ML	Miia Lallukka, oopperan tuottaja
AJ	Antti J. Jokinen, ohjaaja	MM	Marjaana Mutanen, pukusuunnittelija
AV	Anna Vilppunen, pukusuunnittelija	MN	Marko Nykänen, basso
E_YKY	elokuvan yleisökysely	O_YKY	oopperan yleisökysely
KK	Krista Kosonen, näyttelijä	OH	Osku Heiskanen, koreografi
LB	Laura Birn, näyttelijä	PP	Petri Pussila, basso
LT	Liisi Tandefelt, näyttelijä	SB	Stefan Bremer, valokuvaaja

(jatkuu)

[1377] Kuulustelijaa esittäneet laulajat (PP, MN) vastasivat kuoron laulajien kirjalliseen haastatteluun.

[1378] Esim. kyläläisiä, sotilaita, Aliiden ja Ingelin vanhemmat.

[1379] Kirjallinen haastattelu.

[1380] Näytelmän Zaran 1. esittäjä.

Liite 16. (jatkuu)

MS Markus Selin, tuottaja PF Peter Franzén, näyttelijä RR Rauno Ronkainen, kuvaaja RV Riikka Virtanen, maskeeraus-suunnittelija SF Solar Films TK Tommi Korpela, näyttelijä Valokuvissa esiintyvät muut näyttelijät: Amanda Pilke (AP), Tomi Salmela (TS).	TJ Teppo Järvinen, lavastaja TP Tiina Puumalainen, ohjaaja TÅ Tove Åman, sopraano Valokuvissa esiintyvät muut solistit: Andres Köster (AK), Jyrki Anttila (JA), Johanna Rusanen-Kartano (JRK). Kirjalliseen haastatteluun osallistuneet kuoron laulajat: AL1, AL2, AL3, PP, BA2, MN, BA4, A5, ME1, SO1, SO2, SO3, TE1, TE2, TE3.

Liite 17. Puhdistus-näytelmän näyttelijöiden ja pukusuunnittelijan haastatteluiden pääteemat.

NÄYTTELIJÄT (EL, EP, JV, JN, SP, SK)

- Omalla nimellä esiintyminen
- Lyhyt henkilö- ja työhistoria
- Valinta *Puhdistus*-näytelmään
- Suhde *Puhdistus*-teoksiin (näytelmäkäsikirjoitus/romaaniluonnos): mielikuvat, roolihahmot, teemat
- Tietämys Viron poliittisesta, kulttuurisesta ja pukeutumishistoria ja mahdollinen tiedonkeruu
- Opiskelu ja tiedon keruu roolia varten
- Roolihahmon rakentaminen yleensä
- Roolihahmon rakentaminen *Puhdistuksessa*
- Oman roolihahmon luonnehdinta ja roolihahmon ilmentäminen
- Puvustuksen ja maskeerauksen osuus roolihahmon rakentamisessa ja esittämisessä *Puhdistuksessa*
- Mielikuvat muista roolihahmoista ja niiden esittäjistä
- Mielikuva näyttämön visuaalisuudesta kokonaisuudessaan
- Ensi-iltaan liittyvät muistot
- Minkälainen *Puhdistus*-tarina kerrottiin ja mitkä asiat tärkeimpiä tarinan kerronnassa?
- *Puhdistuksen* ja roolihahmon esittäminen esitysperiodin aikana ja puvustuksen osuus siinä
- Puvustuksen tehtävät ja mahdollisuudet näyttämöllä ja elokuvassa
- *Puhdistuksen* vaikutus Suomessa
- Muita mahdollisia ajatuksia, tietoja ja mielikuvia, joita haluaa kertoa

PUKUSUUNNITTELIJA-LAVASTAJA (ER)

- Omalla nimellä esiintyminen
- Koulutus- ja työhistoria
- Uran tämänhetkinen vaihe
- Puvustuksen ja historiallisen puvustuksen rooli, tehtävät ja mahdollisuudet näyttämöllä / elokuvassa
- Mukaantulo *Puhdistukseen* ja työskentely pukusuunnittelija-lavastajana
- Tietämys Viron poliittisesta, kulttuurisesta ja pukeutumishistoria ja mahdollinen tiedonkeruu
- Puvustuksen ja lavastuksen suunnittelu, rakentaminen
  - näyttämön asettamat vaatimukset, mahdollisuudet, suhde lavastukseen
  - *Puhdistus*-tekstien (näytelmäkäsikirjoitus/romaaniluonnos) hyödyntäminen
  - yhteistyö Sofi Oksasen ja näytelmän ohjaajan kanssa
  - valokuvat ja ideakuvat luonnokset, tieto näyttelijöistä, yhteistyö näyttelijöiden kanssa
  - suunnitteluaikakauden merkitys
  - rooliasujen tekeminen, hankkiminen ja sovitus
  - maskeeraus
  - harjoitukset ja harjoitusvaatteet
- Roolihahmot, rooliasut ja asujen rooli roolihahmojen ilmentämisessä; vanha Aliide, nuori Aliide, Zara, Martin, Hans, Pasa, Lavrenti, sotilaat
  - asujen ja niiden käytön merkitykset, asujen draaman kaaret
  - mitä puvustuksella haluttiin kertoa
- Roolihahmojen vastakkainasettelut ja puvustus

(jatkuu)

- Puvustusresurssit
- ENSI-ILTA ja muut esitykset
- Saadut arviot ja kommentit
- Muita mahdollisia ajatuksia, tietoja ja mielikuvia, joita haluaa kertoa

Liite 18. Oopperan ohjaajan ja kuoron laulajien kirjallisten haastatteluiden kysymykset sekä taiteellisen työryhmän jäsenten ja esiintyjien teemahaastatteluiden pääteemat.

OHJAAJAN KIRJALLISEN HAASTATTELUN KYSYMYKSET (TP)

YLEISESTI PUVUSTUKSESTA JA NÄYTTÄMÖESITYKSISTÄ

1. Miten määrittelisit teatterissa toimivan pukusuunnittelijan työn: mikä on sen ydintä ja mikä on sen suhde ohjaajan, näyttelijän ja lavastajan työhön?
2. Mitä ovat puvustuksen tärkeimmät tehtävät oopperassa?
3. Eroaako oopperan puvustus tehtäviltään ja keinoiltaan puheteatterin tai elokuvan puvustuksesta? Miten?
4. Usein kuulee lauseen "hyvään puvustukseen ei kiinnitä huomiota". Mitä mieltä olet lauseesta? Voisiko ajatella, että sama pätee myös lavastukseen ja ohjaukseen (ja muihin näyttämöesityksen elementteihin), jotka esim. kritiikeissä huomioidaan puvustusta huomattavasti enemmän?
5. Mitä mieltä olet kriitikoiden kyvyistä ja halukkuudesta arvioida näyttämöesitysten visuaalisuutta: pukuja, lavastusta, rekvisiitta, valaistusta?
6. Mikä on mielestäsi valtavirtaa / trendi näyttämöpuvustuksessa ja -lavastuksessa tällä hetkellä?
7. Entä ohjauksessa ja näyttämötaiteessa ylipäätään: onko tämän päivän puhe- tai musiikkiteatteriesityksissä nähtävissä selkeitä yhteisiä piirteitä?
8. Miten kuvailisit omaa tapaasi rakentaa esitys näyttämölle: mitkä asiat ovat sinulle tärkeimpiä ja keskeisimpiä (ja vähäpätöisimpiä)?

MUKAANTULO *PUHDISTUKSEEN*

1. Miten kuvailisit tämänhetkistä ohjaajuuttasi: minkälaisessa ammatillisessa vaiheessa tartuit *Puhdistus*-oopperan ohjaamiseen?
2. Milloin Puhdistus-oopperan ohjaustyötä tarjottiin sinulle? Mitä ajattelit mahdollisuudesta ohjata se? Miksi halusit ohjata *Puhdistuksen* Kansallisoopperaan?
3. Miten merkittävänä tai motivoivana asiana pidit sitä, että *Puhdistus* käsittelee Viron 1900-luvun historiaa, joka on monelle suomalaiselle vieras sekä sitä, että tarina kertoo virolaisten (naisten) kohtaloista tarinan tapahtumavuosina?
4. Oma *Puhdistus*-työryhmäsi (Marjaana Mutanen, Teppo Järvinen, Osku Heiskanen, Timo Alhanen) oli sinulle tuttu. Miksi halusit tämän työryhmän ja mikä merkitys tutun ryhmän kanssa työskentelyllä oli tässä ohjaustyössä?

PUHDISTUS / VIRO-TIETÄMYS

1. Oliko *Puhdistuksen* tarina (kirjana, näytelmänä, kuunnelmana) sinulle tuttu ennen ohjaustyötä? Minkälaisia ajatuksia ja mielikuvia *Puhdistus* ja sen tarina sinussa herätti?
2. Minkälainen oli tietämyksesi Viron lähihistoriasta ja mikä oli visuaalinen mielikuvasi Virosta ja virolaisista (esim. pukeutumismuoti ja virolainen nainen / mies pukeutujana) 1900-luvulla?
3. Jouduitko opiskelemaan ja keräämään tietoa näistä asioista? Kuinka paljon tällaista faktaa tarvittiin *Puhdistuksen* tarinan visualisointiin? Minkälainen merkitys historiallisilla faktoilla oli *Puhdistus*-oopperan rakentamisessa?

LIBRETOSTA ESITYKSEKSI

1. Olen ymmärtänyt, että *Puhdistus*-oopperan suunnittelu- ja valmistusprosessi oli normaalia selvästi nopeampi: oliko tällä mitään merkitystä esityksen ja sen luomisen / rakentamisen kannalta?
2. Minkälainen paikka Kansallisoopperan iso näyttämö oli *Puhdistuksen* tarinan esittämiseen?
3. Minkälaisia toiveita Mikko Franck esitti oopperan ja sen ohjauksen ja visuaalisuuden suhteen? Halusitko / pystyitkö ottamaan nämä toiveet huomioon ja miten?
4. Minkälainen lähtökohta Jüri Reinveren kirjoittama libretto oli omalle työllesi? Kuinka paljon hyödynsit sitä ja *Puhdistus*-kirjaa ohjauksessa ja esityksen visuaalisen maailman luomisessa? Mitkä asiat libretosta / *Puhdistus*-kirjasta / Viron historiasta halusit tuoda näyttämölle ja miksi?

(jatkuu)

5. Minkälaisia toiveita säveltäjä esitti esityksen ohjauksen ja visuaalisuuden (puvustus, lavastus, valaisu, koreografia) suhteen? Halusitko / pystyitkö ottamaan nämä toiveet huomioon ja miten?
6. Minkälainen ohjauksellinen / visuaalinen merkitys oli sillä, että oopperan musiikki ei ollut vielä suunnitteluvaiheessa valmis?
7. Minkälaisia toiveita Sofi Oksanen esitti esityksen ohjauksen ja visuaalisuuden suhteen? Halusitko / pystyitkö ottamaan nämä toiveet huomioon ja miten?
8. Minkälaisen tarinan sinä halusit omalla ohjauksellasi kertoa? Mitkä asiat ja tapahtumat olivat keskeisimpiä? Miksi?
9. Minkälaisen visuaalisen maailman halusit rakentaa näyttämölle? Miksi ja miten?
10. Miten kuvailisit tätä rakentamista sekä yhteistyötäsi Teppo Järvisen ja Timo Alhasen sekä muiden näyttämön maailman rakentamiseen oleellisesti osallistuneiden ihmisten kanssa (Marjaanan osuus tulee kohta)?
11. Mitkä olivat tärkeimmät esityksen ohjaukseen tai visuaalisuuteen (puvustus, lavastus, valo, koreografia) liittyvät oivallukset tai muutokset, jotka syntyivät esityksen harjoitusten aikana?

ROOLIHENKILÖISTÄ ja PUVUSTUKSESTA

1. Minkälaisia roolihahmoja halusit luoda *Puhdistuksen* henkilöistä: nuori ja vanha Aliide; Martin; Ingel; Hans; Zara; Pavel ja Lavrenti; Kuorolaiset (karkotetut, ystävät ja kyläläiset, vanhemmat, sotilaat, kuulustelija, kunnantalon naiset) ja avustajat:
2. Minkälaista tämä henkilöiden luominen ja yhteistyösi oli laulajien kanssa? Oliko sillä merkitystä (minkälainen), että roolihahmoja tulkitsivat oopperalaulajat ja että oopperassa oli kaksoismiehitys?
3. Mikä oli suuren kuoron musiikillinen, ohjauksellinen ja visuaalinen rooli ja merkitys?
4. Miten kuvailisit yhteistyötäsi Marjaana Mutasen kanssa tässä teoksessa?
5. Minkälainen merkitys puvustuksella oli roolihahmojen rakentamisessa: mitä asioita pukujen avulla haluttiin kertoa roolihenkilöistä ja miten?
6. Miten roolihahmojen puvut toimivat dramaturgisina välineinä; minkälaisia draaman kaaria / tarinoita / tärkeitä asioita / tapahtumia pukujen avulla luotiin / kerrottiin? Toimiko puvustus tällaisessa tehtävässä hyvin / "tehokkaasti"?
7. Miten kahden roolimiehityksen laulajat mielestäsi kykenivät hyödyntämään rooliasujaan kertoakseen jotain roolihenkilöstään ja *Puhdistuksen* tarinasta? Vaikuttiko tähän kykyyn mitenkään se, että ooppera esitettiin yhteensä vain 11 kertaa (vrt. puheteatteri, jossa voi olla useita kymmeniä – satoja esityksiä)?
8. Minkälainen oli puvustuksen, lavastuksen ja valaistuksen välinen suhde: miten nämä elementit tukivat oopperassa toisiaan?

VALMIS ESITYS

1. Miten hyvin pystyit toteuttamaan *Puhdistus*-oopperaan liittyvät visiosi ja suunnitelmasi Kansallisoopperan tarjoamin resurssein (taloudelliset ja osaamisresurssit, iso näyttämö tekniikoineen ja mahdollisuuksineen, puvustamo, rekvisiitta ja muut pyytämäsi / käytössäsi olleet resurssit)?
2. Minkälainen olo sinulla oli ensi-iltoina? Minkälainen *Puhdistuksen* tarinasta tuli oopperalavalla? Miten hyvin tarina taipui oopperaksi? Onko ooppera hyvä taidemuoto historiallisten ja poliittisten aiheiden esittämiseen ja tulkitsemiseen?
3. Kävitkö seuraamassa muita *Puhdistuksen* esityksiä? Huomasitko esityksissä mitään muutoksia esityskauden aikana?
4. Minkälaista yleistä / henkilökohtaista palautetta olet saanut *Puhdistus*-oopperasta? Minkälaisia kommentteja sait J. Reinvereltä ja S. Oksaselta?
5. Miten *Puhdistus*-ooppera vertautuu muihin ohjaamiisi teoksiin: mikä siinä oli erityistä tai yhteistä muiden ohjaustesi kanssa (dramaturgisesti, visuaalisesti, muuten)?
6. Onko sinulla kirjallisia/kuvallisia aineistoja, joita saisin hyödyntää *Puhdistus*-tutkimuksessa: esim. luonnokset, kuvat, valokuvat, muistiinpanot, pääkirja, muuta?
7. Onko sinulla vielä muita *Puhdistukseen* liittyviä ajatuksia tai tietoja, joita haluaisit kertoa?

SÄVELTÄJÄN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (JR)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Päätös säveltää *Puhdistus*-ooppera ja oopperan säveltäminen
    a. *Puhdistus*-teokset ja -sovitukset
    b. *Puhdistus*-romaanin historiallisuus ja "todellisuus"
4. Teos Suomen Kansallisoopperaan
5. Viron lähihistoria ja pukeutumishistoria
    a. Vaikeiden aikojen käsittely
    b. Pukeutuminen neuvostoaikana, ennen sitä ja sen jälkeen

(jatkuu)

6. Libreton rakentaminen ja sävellys
    a. Mistä halusi kertoa; tarina ja erot romaanin tapahtumiin
7. Yhteistyö taiteellisen työryhmän ja esiintyjien kanssa
    a. Solistit ja kuoro – musiikki ja ulkoinen olemus
    b. Ohjaus, lavastus, puvustus, valaistus, tarpeisto
8. Visuaalisuuden tehtävä ja merkitys oopperassa yleensä ja *Puhdistus*-oopperassa
    a. Mielikuva oopperan visuaalisuudesta: lavastus, puvustus, tarpeisto, valaisu
    b. Kokonaiskuva oopperasta
9. Oopperan tiedotus ja markkinointi
10. Ensi-ilta ja muiden esitysten katsominen lavan sivussa
11. *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten vastaanotto Virossa ja virolaisten keskuudessa
12. Oman maan tarinan kertominen Suomessa ja oopperan mahdollinen vaikutus
13. Oopperan tulevaisuus ja muut jatkosuunnitelmat
14. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

TUOTTAJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (ML)

1. Koulutus- ja työhistoria
2. Kansallisoopperan oopperatuottajan työnkuva
3. Puvustuksen tehtävät oopperatuotannossa
4. *Puhdistus* Kansallisoopperaan
    a. Miksi päätettiin toteuttaa ja milloin päätös
    b. Taiteellisen työryhmän valinta
5. Tuottajan rooli ja tehtävät *Puhdistus*-oopperan tuotantopäätöksestä sen suunnitteluun, rakentamiseen ja esittämiseen
6. *Puhdistus* osana Kansallisoopperan ohjelmistoa
7. Oopperan saama palaute
8. Oopperan jatko Kansallisoopperassa

PUKUSUUNNITTELIJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (MM)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Työuran vaihe
4. Periaatteet tai filosofia oman työn ja toiminnan taustalla?
5. Mukaantulo *Puhdistukseen* ja *Puhdistuksen* merkitys
6. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
7. Opiskelu ja tiedon keruu oopperaa varten
8. Puvustus oopperassa yleensä
    a. Valtavirtaa puvustuksessa / näyttämötaiteessa tällä hetkellä
    b. Visuaalisuus tämän päivän teatterissa
    c. Visuaalisuus ja musiikki
    d. Puvustuksen tehtävät, vaatimukset ja mahdollisuudet oopperassa
9. *Puhdistuksen* puvustusprosessi
    a. Oma työskentelytapa ja -filosofia
    b. *Puhdistus*-romaani ja libretto
    c. Keskustelu kirjailijan ja säveltäjän kanssa
    d. Aikataulu ja tieto solisteista
    e. Työskentelyprosessi oopperalla ja yhteistyö puvustamossa
    f. Suunnitelmat ja luonnokset teosesittelyssä
    g. Tieto musiikista ja sen merkitys
    h. Asujen valmistus ja pukusovitukset sekä esiintyjän olemuksen ja persoonan vaikutus puvustukseen
    i. Oopperan kaksoismiehitys
    j. Sali- ja näyttämöharjoitukset, ideointi harjoituksissa
    k. Ensi-ilta ja muut esitykset
10. Roolihahmot sekä näiden puvustus ja maskeeraus: nuori ja vanha Aliide, Ingel, Zara, Linda, Martin, Hans, Pasa, Lavrenti, Kuulustelija, kuoro laulajat, avustajat
    a. Puvustuksen draaman kaaria, rooliasujen käyttö
    b. Puvustuksen värit
    c. Nuoren ja vanhan Aliiden puvustuksen samankaltaisuus
11. Puvustusresurssit
12. Loppupalaute ja -keskustelu
13. Esitysten seuraaminen
14. Olotila esitysten jälkeen
15. Onnistunut puvustus, puvustuksen huomaamattomuus
16. Saatu palaute ja arviot
17. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia joita haluaa kertoa

(jatkuu)

MASKEERAAJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (AV)

1. Maskeerauksen ja kampausten toteutus
    a. Pukusuunnittelijan luonnehdinnat
    b. Oma tutustuminen *Puhdistukseen*
    c. Toteutus: solistit, kuoron laulajat ja avustajat
    d. Maskeeraus ja kampaukset verrattuna muihin Kansallisoopperan teoksiin

PUVUSTON APULAISPÄÄLLIKÖN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (HH)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Puvuston apulaispäällikön ja teosvastaavan työnkuva
4. Oopperapuvustus: tehtävät, mahdollisuudet, rajoitteet
5. Mukaantulo *Puhdistukseen*
6. Puvustus-prosessiin osallistuminen puvuston apulaispäällikkönä ja teosvastaavana
    a. Puvuston työryhmä
    b. Luonnokset, pukujen valmistus ja sovitus
    c. Sali- ja näyttämöharjoitukset
    d. Valmiit rooliasut: solistit ja avustajat
    e. Puvustus esityksissä ja esitysten jälkeen
    f. Loppupalaute pukujen osalta
7. Kokonaisvaikutelma esityksestä ja puvustuksesta
8. Minkälainen olo esitysten jälkeen
9. *Puhdistus* puvustuksineen osana Kansallisoopperan ohjelmistoa
10. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia joita haluaa kertoa

LAVASTAJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (TJ)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Lavastusfilosofia
4. Mukaantulo *Puhdistukseen* ja *Puhdistuksen* merkitys
5. Työryhmä ja yhteistyö ohjaajan kanssa
6. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
    a. Mielikuvat kirjasta
    b. Sofi Oksasen muut teokset ja muut Viroon liittyvä teokset
7. Tietämys Viron lähihistoriasta ja pukeutumishistoriasta Suomessa, Virossa, Venäjällä
8. Opiskelu ja tiedon oopperaa varten
9. Näyttämölavastus yleensä
10. Lavastus oopperassa
    a. Laulu, liike, näytteleminen
    b. Rooliasut ja lavastus: väri, materiaali, muoto
    c. Valaistus, rekvisiitta, ohjaus, koreografia
11. Valtavirtaa lavastuksessa / näyttämötaiteessa tällä hetkellä
12. *Puhdistuksen* lavastusprosessi
    a. Romaani, libretto, musiikki
    b. Taiteellinen työryhmä
    c. Lavastusresurssit
    d. Suunnittelu, rakentaminen, testaus ja valmiit lavasteet
    e. Harjoitukset ja esitykset
    f. Markkinointi
13. Visuaalisuus kokonaisuudessaan
    a. Huomaamaton puvustus
14. Kokonaiskuva oopperasta: Minkälainen tarina haluttiin kertoa ja kenelle
15. Olotila esitysten jälkeen
16. Saatu palaute ja arviot
17. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

KOREOGRAFIN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (OH)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Mukaantulo *Puhdistukseen* ja *Puhdistuksen* merkitys
4. Työryhmä
5. Koreografifilosofia
6. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
    a. Mielikuvat kirjasta: ihmiset, tapahtumat
    b. Sofi Oksasen muut teokset, muut Viroon liittyvä teokset

(jatkuu)

7. Tietämys viron lähihistoriasta ja pukeutumishistoriasta suomessa/virossa/venäjällä
8. Opiskelu ja tiedon oopperaa varten
9. Koreografin työ puhe- ja musiikkiteatterissa
10. Valtavirtaa koreografiassa tällä hetkellä
11. *Puhdistus*-prosessi koreografian osalta: romaani, libretto, musiikki; yhteistyö taiteellisen työryhmän jäsenten ja esiintyjien kanssa; resurssit; markkinointi
12. Valmis teos: tarina, koreografia ja visuaalisuus sekä esittäminen
13. Olotila esitysten jälkeen ja saatu palaute
14. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

SOLISTIEN TEEMHAASTATTELUIDEN PÄÄTEEMAT (HJ, TÅ, EMK, HR, HV, AH, JK, HF, MJ)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Mukaantulo *Puhdistukseen*
4. Työryhmä
5. Oksasen *Puhdistus*-teokset ja -sovitukset ja muut Viroon liittyvät teokset
6. Tietämys viron lähihistoriasta, tieto ja mielikuvat pukeutumishistoriasta Suomessa, Virossa, Venäjällä
7. Mahdollinen opiskelu ja tiedon keruu roolia varten
8. Oman roolin rakentaminen yleensä ja *Puhdistuksessa*
    a. Musiikki ja näytteleminen
    b. Omaan rooliin liittyvät ajatukset
    c. Ohjaajan, muun työryhmän ja muiden laulajien rooli oman roolin rakentamisessa
    d. Harjoitusperiodi
9. Puvustuksen osuus *Puhdistuksen* roolihahmon rakentamisessa
    a. Pukuluonnokset
    b. Sovitukset
    c. Valmis asu: minkälainen roolihahmo rakennettiin puvustuksella ja maskeerauksella
    d. Ulkoinen olemus – roolihahmo persoonana
    e. Roolihahmojen vastakkainasettelut - puvustus
    f. Vaatteiden draamankaari oopperassa
    g. Miltä vaatteet tuntuivat konkreettisesti päällä
    h. Asun käyttö esitysperiodin aikana
    i. Huomaamaton puvustus
10. Mielikuvat muista solisteista ja kuorosta (puvustus, visuaalisuus)
11. Oopperan visuaalisuus kokonaisuudessaan
12. Kokonaiskuva oopperasta
13. Olo- ja mielikuvat liittyen esitykseen haastatteluhetkellä
14. Saatu palaute
15. Osallistuminen oopperan markkinointiin
16. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia joita haluaa kertoa

KUORON LAULAJIEN KIRJALLISEN HAASTATTELUN KYSYMYKSET

PERUSTIETOJA / BACKGROUND INFORMATION

1. Nimi (vapaaehtoinen) / Name (optional)
2. Sukupuoli
3. Ääniala / Voice type
4. Kuinka kauan olet laulanut Kansallisoopperan kuorossa / How long have you sung in the choir of Finnish National Opera?
5. Miltä tuntui tulla mukaan tekemään *Puhdistus*-oopperaa / How did it feel to start rehearsing the opera Purge?
6. Olitko aikaisemmin tutustunut Sofi Oksasen *Puhdistukseen* (kirja, näytelmä, kuunnelma)? Minkälaisia ajatuksia se herätti sinussa? / Were you familiar with Sofi Oksanen's *Purge* (book, play, radio play)? What kind of thoughts did it wake in you?

VALMISTAUTUMINEN ESITYKSIIN / PREPARATION FOR THE PERFORMANCES

1. Tutustuitko pukusuunnittelija Marjaana Mutasen pukuluonnoksiin ennen pukusovituksia? Minkälaisia ajatuksia luonnokset herättivät? / Did you examine the costume drafts of Marjaana Mutanen before the fittings? What did you think of them?
2. Minkälainen prosessi rooliasusi sovitus ja yhteistyö pukusuunnittelijan ja puvuston kanssa oli? / How would you describe the fitting of your costume and co-operation with the costume designer and the wardrobe?
3. Miten kuvailisit muuta valmistautumistasi sekä harjoittelua *Puhdistus*-oopperaa varten? / How would you describe your other preparation and rehearsing for the opera?

PUHDISTUS-OOPPERAN ROOLIASUT JA VISUAALISUUS / THE COSTUMES AND VISUAL

(jatkuu)

Liite 18. (jatkuu)

ELEMENTS OF OPERA PURGE

1. Kuvaile omaa rooliasuasi ja asusteitasi (esim. väri, materiaali, malli) sekä maskeeraustasi. / Describe your costume, accessories (e.g. color, material, design) and make-up.
2. Minkälainen merkitys rooliasun pukemisella ja maskeerauksella on esitykseen valmistautumisessa? / When you are getting ready for an opera performance, what kind of meaning does putting on the costume and make-up have?
3. Mitä asioita tai tietoja oma asusi kertoo *Puhdistus*-oopperan katsojalle ja miten? / What kind of things or facts does your costume tell to the viewers of opera Purge and how?
4. Minkälainen tehtävä asullasi, asusteillasi sekä rekvisiitalla oli tarinan kerronnassa? Miten niiden avulla kerrottiin tarinaa? / What kind of function do your costume, accessories and props have in story telling? How are they used to tell the story?
5. Kuvaile oopperan visuaalisuutta (puvut, lavastus, rekvisiitta, valaisu); minkälaisia maailmoja näyttämölle on luotu ja miten? / Describe the various visual elements of the opera; what kind of worlds are built on the stage by use of them and how?

PUHDISTUS-OOPPERA KOKONAISUUDESSAAN / OPERA *PURGE* AS A WHOLE

1. Minkälaiset ovat tunnelmasi tähänastisten *Puhdistuksen* esitysten jälkeen? / After the performances of the *Purge* so far, what are your feelings about it?
2. Mikä on *Puhdistus*-oopperan asema ja merkitys muiden tekemiesi oopperoiden joukossa? / Compared to the other operas you have played, what is the role and significance of opera *Purge*?
3. Mitä muuta haluaisit vielä kertoa *Puhdistus*-oopperasta ja siinä esiintymisestä? / What else would you like to tell about opera *Purge* and about playing it?

Liite 19. Elokuvan taiteellisen työryhmän jäsenten ja esiintyjien teemahaastatteluiden pääteemat sekä tuottajan kirjallisen haastattelun kysymykset.

OHJAAJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (AJ)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Uran vaihe
4. Periaatteet / filosofia / motiivi oman työn ja toiminnan taustalla
5. Mukaantulo *Puhdistukseen*
    a. Miksi *Puhdistus* elokuvaksi
    b. Elokuvan tarina
    c. Tuotantoyhtiö ja työryhmä
    d. Sofi Oksasen panos
6. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
    a. Mielikuvat kirjasta: ihmiset, tapahtumat
    b. Sofi Oksasen muut teokset, muut Viroon liittyvä teokset
7. Tietämys Viron lähihistoriasta ja pukeutumishistoriasta Virossa, Suomessa, Venäjällä
8. Opiskelu ja tiedon keruu elokuvaa varten
9. Puvustus elokuvassa
    a. Oma suhde elokuvan visuaalisuuteen
    b. Valtavirtaa elokuvapuvustuksessa tällä hetkellä
    c. Visuaalisuuden ja puvustuksen merkitys tämän päivän elokuvassa
    d. Suhtautuminen puvustukseen ja pukusuunnitteluun elokuva-alalla
    e. Elokuvapuvustuksen tehtävät, vaatimukset, edellytykset ja mahdollisuudet
    f. Historiallisen puvustuksen luomisen periaatteet
    g. Onnistunut puvustus ja huomaamaton puvustus
10. *Puhdistus*-romaani lähtökohtana elokuvalle
    a. Romaanin sovitus ja konkretisointi elokuvaksi
    b. Romaanin merkitys puvustukselle
11. *Puhdistus*-elokuvan puvustus
    a. Näyttelijöiden koekuvaukset ja valinta
    b. Elokuvanäyttelijät rooliasujen hyödyntäjinä
    c. Pukuluonnokset
    d. Pukusovitukset
    e. Valmiit vaatteet
    f. Maskeeraus
12. Roolihahmot, rooliasut ja rooliasujen rooli roolihahmojen ilmentämisessä: nuori ja vanha Aliide Ingel Zara Martin Hans Pasa Lavrenti Kuulustelija, muut näyttelijät ja avustajat
    a. Vaatteen draaman kaaria

(jatkuu)

   b. Hyvä–paha -vastakkainasettelu ja stereotypiat sekä puvustus
   c. Vaatetuksen ja roolihahmon välinen ristiriita
13. Kuvaukset
   a. Pukusuunnittelijan osallistuminen kuvauksiin
   b. Pukujen valinta ja maskeeraus kuvauksissa
   c. Puvustuksen osuus elokuvallisten keinojen valinnassa
14. Editointi
   a. *Puhdistuksen* prosessi
   b. Puvustuksen huomioiminen
   c. Elokuvallisten keinojen käyttö
15. Elokuvan ja puvustuksen resurssit
16. Valmis elokuva
17. Palaute
18. Kriitikoiden ja katsojien kyky ja halukkuus arvioida elokuvan visuaalisuutta
19. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

TUOTTAJAN KIRJALLISEN HAASTATTELUN KYSYMKSET (MS)

1. Miksi halusit hankkia *Puhdistuksen* elokuvaoikeudet Solar Filmsille?
2. Minkälaisia toiveita Sofi Oksanen executive-tuottajana esitti elokuvan tarinan ja visuaalisuuden suhteen?
3. Miksi elokuvan ohjaajaksi valittiin Antti Jokinen?
4. Olitko mukana valitsemassa elokuvan pukusuunnittelijaa ja maskeeraajaa? Miksi pukusuunnittelijaksi valittiin Anna Vilppunen ja maskeeraajaksi Riikka Virtanen?
5. Olitko mukana valitsemassa elokuvan päänäyttelijöitä? Mitkä olivat tärkeimmät kriteerit näyttelijöiden valinnassa?
6. Mikä merkitys elokuvan tekemisessä oli sillä, että se tehtiin yhteistyössä Taska Filmin kanssa?
7. Mikä oli puvustuksen suhteellinen osuus elokuvan kokonaisbudjetista?
8. Miten kuvailisit *Puhdistus*-elokuvan puvustusta ja maskeerausta?
9. Mitkä ovat mielestäsi elokuvan puvustuksen ja maskeerauksen tärkeimmät tehtävät?
10. Miten elokuvapuvustus eroaa näyttämöpuvustuksesta?
11. Minkälainen on mielestäsi hyvä elokuvapuvustus? Missä elokuvissa on mielestäsi onnistunut puvustus?

PUKUSUUNNITTELIJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (AV)

1. Omalla nimellä esiintyminen
2. Koulutus- ja työhistoria
3. Uran vaihe
4. Puvustusfilosofia ja motiivit oman työn ja toiminnan taustalla?
5. Puvustus elokuvassa
   a. Valtavirtaa elokuvapuvustuksessa tällä hetkellä
   b. Puvustuksen merkitys elokuvassa ja suhtautuminen pukusuunnitteluun elokuva-alalla
   c. Koulutuksen ja tutkimuksen nuoruus
   d. Elokuvapuvustuksen tehtävät, vaatimukset, edellytykset ja mahdollisuudet
   e. Roolihahmojen hyvä–paha -vastakkainasettelu ja puvustus
   f. Puvustuksen huomaamattomuus
   g. Puvustuksen ja roolihahmon välinen ristiriitaisuus
6. Mukaantulo *Puhdistukseen*
   a. Milloin, miten, miltä tuntui tulla mukaan
   b. Työryhmä ja tuotantoyhtiö
7. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
   a. Mielikuvat kirjasta: ihmiset, tapahtumat
   b. Sofi Oksasen muut teokset, muut Viroon liittyvä teokset
8. Tietämys viron lähihistoriasta ja pukeutumishistoriasta Suomessa, Virossa, Venäjällä
9. Opiskelu ja tiedon keruu elokuvaa varten
10. Historiallisen puvustuksen luomisen periaatteet
   a. Aitous, anakronismi, suhde historialliseen todellisuuteen
   b. Viron historiallinen tilanne ja sen ymmärtäminen – katsoja
11. *Puhdistuksen* puvustuksen suunnittelu, valmistaminen ja käyttö
   a. *Puhdistus*-romaanin ja elokuvakäsikirjoituksen hyödyntäminen ja konkretisointi
   b. Keskustelu ja yhteistyö taiteellisen työryhmän jäsenten ja esiintyjien kanssa
   c. Ideakuvat ja muu materiaali suunnittelussa
   d. Luonnokset
   e. Tieto näyttelijöistä ja sen merkitys
   f. Pukusuunnittelu ja puvustus:

(jatkuu)

i. Asujen valmistus ja sovitukset
ii. Valmiit vaatteet ja niiden hankinta
iii. Pukutyöryhmän koostumus
iv. Luonnoksista – vaatteiksi
v. Näyttelijän oman persoonan ja olemuksen vaikutus
vi. Pukujen lukumäärä
vii. Puvustus kokonaisuutena ja sen organisointi ja hallinta
viii. Valmistautuminen ja osallistuminen kuvauksiin
ix. Puvustus kuvausten jälkeen
x. Elokuvan leikkausvaihe

g. Roolihahmot ja puvustukset roolihahmon rakentajina: nuori ja vanha Aliide, Ingel, Zara, Martin, Hans, Pasa, Lavrenti, Kuulustelija, muut näyttelijät sekä avustajat
h. Puvustusresurssit

12. Lopullinen puvustus
    a. Mitä halusi kertoa puvustuksella
13. Puvustuksen saama palaute
14. Elokuva kokonaisuudessaan - mitä haluttiin kertoa ja miten
15. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

MASKEERAUSSUUNNITTELIJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (RV)

1. Mukaantulo *Puhdistukseen*
2. Työryhmä ja tuotantoyhtiö
3. Kuvaukset Virossa ja yhteistyö virolaisten kanssa
4. Elokuvan maskeeraussuunnittelu ja valmistautuminen kuvauksiin
    a. Yhteistyö ohjaajan ja pukusuunnittelijan kanssa
5. Kuvaukset
    b. Toiminta kuvauksissa ja kokonaisuuden hallinta
    c. Maskeeraustyöryhmä
6. Roolihahmot ja näiden maskeeraus roolihahmon ilmentäjänä: Nuori ja vanha Aliide, Ingel, Zara, Hans, Martin, Lavrenti, Pasa, Miliisi, muut näyttelijät ja avustajat
7. Olotila ja ajatukset liittyen elokuvaan kuvausten päättymisen jälkeen
8. Elokuvamaskeerauksen ja puvustuksen tehtävät ja mahdollisuudet
    d. Visuaalinen kerronta
    e. Maskeerauksen ja mielialan samuus tai vastakkaisuus – ristiriita
    f. Roolihahmojen stereotyyppisyys ja vastakohtaisuudet ja maskeeraus
    g. Maskeerauksen fyysinen ja psykologinen vaikutus näyttelijään elokuvassa / teatterissa
9. Maskeeraus ja elokuvalliset keinot (mm. leikkaus, eri kuvakoot)
10. *Puhdistus*-elokuvan visuaalisuus kokonaisuudessaan
11. Kokonaiskuva elokuvasta, minkälainen tarina haluttiin kertoa ja miten?
12. Saatu palaute
13. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia joita haluaa kertoa

KUVAAJAN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (RR)

1. Henkilö- ja työhistoria
2. Kuvaajan filosofia, näkemykset, periaatteet, asenne kuvaajan työhön ja elokuvan tekoon
3. Mukaantulo *Puhdistukseen*
4. Työryhmä ja tuotantoyhtiö
5. Oksasen *Puhdistus*-teosten ja -sovitusten tietämys
    h. Mielikuvat kirjasta: ihmiset, tapahtumat
    i. Sofi Oksasen muut teokset, muut Viroon liittyvä teokset
6. Tietämys viron lähihistoriasta ja pukeutumishistoriasta Suomessa, Virossa, Venäjällä
7. Opiskelu ja tiedon keruu elokuvaa varten
8. Valmistautuminen kuvauksiin
    a. Yhteistyö ohjaajan kanssa
    b. Filmi / digitaalinen
    c. Käsikirjoitus, kuvakäsikirjoitus, työryhmä, näyttelijät
    d. Lavastus, puvustus, maskeeraus
9. Kuvaukset
    a. *Puhdistuksessa* käytetyt elokuvalliset ilmaisukeinot ja niiden suhde puvustukseen
    b. Erikoisefektit
10. Roolihahmot (näyttelijät ja avustajat) puvustuksineen ja maskeerauksineen elokuvaajan silmin; visuaalinen kerronta
11. Elokuvan draaman kaaria ja käänteitä
12. Minkälaista kuvata *Puhdistusta*: rajut tilanteet, voimakkaat tunteet, joukkokohtaukset, yksittäiset ihmiset,

(jatkuu)

Liite 19. (jatkuu)

13. Kuva elokuvan visuaalisuudesta kokonaisuudessaan
14. Kokonaiskuva elokuvasta, minkälainen tarina haluttiin kertoa ja miten
15. Elokuvan jälkityöt
16. Elokuvan visuaalisen kielen ja elokuvaajan työn lukeminen ja huomioiminen
17. Olotila kuvausten päätyttyä
18. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

NÄYTTELIJÖIDEN TEEMAHAASTATTELUN PÄÄTEEMAT (LB, KK, LT, PF, TK)

1. Henkilö- ja työhistoria
2. Valinta *Puhdistukseen*
    a. Miten valittiin ja miltä tuntui tulla mukaan
    b. Työryhmä
    c. Kuvaukset Virossa ja yhteistyössä virolaisten kanssa
3. Oksasen *Puhdistus*-teokset ja -sovitukset ja muut Viroon liittyvät teokset – tietämys
4. Tietämys viron lähihistoriasta, tieto ja mielikuvat pukeutumishistoriasta suomessa/virossa/venäjällä
5. Mahdollinen opiskelu ja tiedon keruu roolia varten
6. Oman roolin rakentaminen yleensä ja *Puhdistuksessa*
    a. *Puhdistus*-romaani ja muut Viro-teokset perustana
    b. Ohjaajan, muun taiteellisen työryhmän ja muiden näyttelijöiden osallistuminen roolin rakentamiseen
    c. Näyttelijäntyö elokuvassa ja näyttämöllä
7. Puvustuksen osuus *Puhdistuksen* roolihahmon rakentamisessa
    a. Yhteistyö puku- ja maskeeraussuunnittelijan ja ohjaajan kanssa
    b. Lihotus / laihdutus (Martin / Hans)
    c. Pukuluonnokset
    d. Sovitus
    e. Valmis puvustus
    f. Kuvauksissa
    g. Oma roolihahmo ja puvustus ja maskeeraus
        i. Luonnehdinta
        ii. Puvustukselliset draamankaaret
        iii. Roolivaatteiden käytön aiheuttamat tuntemukset
        iv. Minkälainen roolihahmo luotiin puvustuksella ja maskeerauksella
        v. Mitä asioita haluttiin kertoa puvustuksella
        vi. Ulkoinen olemus – viittaako ihmisen sisäiseen
8. Mielikuvat muista roolihahmoista ja näiden ulkoisesta olemuksesta ja puvustuksesta
9. Puvustuksen huomaamattomuus
10. Elokuvan visuaalisuus kokonaisuudessaan
11. Kokonaiskuva elokuvasta, minkälainen tarina haluttiin kertoa ja miten
12. Olotila kuvausten päätyttyä
13. Muita ajatuksia, tietoja ja mielikuvia

Liite 20. Oopperan (O_YKY) ja elokuvan (E_YKY) katsojakyselyiden kysymykset ja vastaajien lukumäärät.

KYSYMYS[1381]	**vastaajien lkm**
I Vastaajan perustiedot	
Syntymävuosi, sukupuoli, kotikunta, kansalaisuus, koulutustaso	O_YKY 83; E_YKY 191
Ammattiala	O_YKY 83; E_YKY 190
II Kulttuuriharrastuneisuus, oopperan katsojat	
Kuinka kauan olet harrastanut oopperassa käyntiä?	83
Kuinka usein olet käynyt oopperassa viimeisen vuoden aikana?	83
Onko sinulla Kansallisoopperan kausikortti?	83
II Kulttuuriharrastuneisuus, elokuvan katsojat	
Kuinka usein olet käynyt elokuvissa viimeisen vuoden aikana?	191
III Valmistautuminen esitykseen, oopperan katsojat	
Miksi päätit tulla katsomaan *Puhdistus*-oopperan ja milloin tämä päätös syntyi?	83
Olitko ennen esitystä lukenut Sofi Oksasen *Puhdistus*-romaanin? Minkälaisia ajatuksia ja mielikuvia teos herätti?	82:sta lukenut 57
Oletko nähnyt *Puhdistus*-näytelmän teatterissa kotimaassa tai ulkomailla? Missä? Minkälainen kokemus se oli?	82:sta nähnyt 18
Mitä tapahtumia ja käännekohtia tai muita asioita tiesit Viron 1900-luvun historiasta?	81
Minkälaista etukäteistietoa sinulla oli *Puhdistus*-oopperasta?	69
Mistä sait etukäteistietoa *Puhdistus*-oopperasta?	73
Minä päivänä katsoit esityksen?	83
Missä kohdassa katsomoa istuit?	82
Kenen kanssa tulit katsomaan esityksen?	83
III Valmistautuminen esitykseen, elokuvan katsojat	
Miksi päätit tulla katsomaan *Puhdistus*-elokuvan ja milloin tämä päätös syntyi?	190
Olitko lukenut *Puhdistus*-romaanin ennen elokuvaa? Minkälaisia ajatuksia teos herätti?	190:stä lukenut 95
Oletko nähnyt *Puhdistus*-näytelmän tai -oopperan? Missä? Minkälainen kokemus se oli?	187:stä nähnyt 23
Mitä tapahtumia ja käännekohtia tai muita asioita tiesit Viron 1900-luvun historiasta	189
Minkälaista etukäteistietoa sinulla oli *Puhdistus*-elokuvasta?	135
Mistä sait etukäteistietoa *Puhdistus*-elokuvasta?	134
Minä päivänä katsoit esityksen	190
Missä teatterissa katsoit elokuvan?	191
Missä kohdassa katsomoa istuit? (permanto, etuosa-keskellä-takana, parvi)	186
Kenen kanssa tulit katsomaan esityksen?	186

(jatkuu)

[1381] Analyysin ulkopuolelle jäivät kysymykset: Mitä oopperaesityksiä olet käynyt katsomassa viimeisen vuoden aikana ja missä? Missä muissa näyttämöesityksissä olet käynyt viimeisen vuoden aikana? Onko sinulla suosikkioopperoita? Mitä ne ovat ja miksi? Kuinka hyvin tunnet Kansallisoopperan oopperatarjontaa, esiintyjiä ja organisaatiota? Miten rooliasut, lavastus, rekvisiitta ja valaisu sopivat yhteen oopperan musiikin kanssa? Miten ne toimivat yhdessä kertoessaan tarinaa? Mitä elokuvia olet käynyt katsomassa viimeisen vuoden aikana? Onko sinulla suosikkielokuvia? Mitä ne ovat ja miksi? Miten elokuvan puvustus ja lavastus sopivat yhteen elokuvan musiikin kanssa? Miten ne toimivat yhdessä kertoessaan tarinaa?

Liite 20. (jatkuu)

IV Havainnot ja tulkinnat esityksen tarinasta, henkilöhahmoista ja puvustuksesta, oopperan katsojat	
Minkälaisia olivat odotuksesi esityksestä? Vastasiko esitys niitä ja jos ei, miten se poikkesi niistä?	83
Miten tietosi Viron lähihistoriasta tai *Puhdistus*-oopperasta vaikuttivat oopperan tapahtumien ja roolihenkilöiden toiminnan seuraamiseen ja ymmärtämiseen?	81
Kerro ja kuvaile, mistä *Puhdistus*-oopperan tarina mielestäsi kertoo.	83
Luonnehdi oopperan nuorta Aliidea, vanhaa Aliidea, Zaraa ja Ingeliä; minkälaisia roolihahmoja heistä oli luotu?	81 nuori Aliide 51 vanha Aliide 60 Ingel 63 Zara
Kuvaile nuoren Aliiden, vanhan Aliiden, Zaran ja Ingelin rooliasuja ja asusteita (esim. malli, materiaali ja väri) sekä maskeerausta. Mitä naissolistien rooliasut, asusteet ja maskeeraus kertoivat heidän roolihahmoistaan ja miten? (58 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista)	60 nuori ja vanha Aliide 41 Ingel 55 Zara
Luonnehdi oopperan Hansia ja Martinia sekä Pavelia, Lavrentia ja Kuulustelijaa; minkälaisia roolihahmoja heistä oli luotu? (44 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista)	44 Hans 43 Martin 42 Kuulustelija 43 P & L[1382]
Kuvaile Hansin, Martinin, Pavelin, Lavrentin ja Kuulustelijan rooliasuja ja asusteita sekä maskeerausta. Mitä miessolistien rooliasut, asusteet ja maskeeraus kertoivat heidän roolihahmoistaan ja miten? (61 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista)	29 Hans 31 Martin 23 Kuulustelija 27 P & L
Kuvaile kuorolaisten ja avustajien eri roolihahmojen asuja ja asusteita. Mitä kuorolaisten ja avustajien eri rooliasut kertoivat heidän roolihahmoistaan. Miten?	74
Minkälainen tehtävä solistien, kuorolaisten ja avustajien puvuilla oli tarinan kerronnassa? Miten niiden avulla kerrottiin oopperan tarinaa?	65
Mitkä yksityiskohdat eri roolihahmojen asuissa jäivät erityisesti mieleesi? Miksi?	64
Kuvaile oopperan lavastusta, rekvisiittaa ja valaisua: minkälaisia maailmoja näyttämölle oli niiden avulla luotu ja miten? Minkälainen tehtävä lavastuksella, rekvisiitalla ja valaisulla oli tarinan kerronnassa? Miten niiden avulla kerrottiin oopperan tarinaa? Miten esityksen rooliasut, lavastus, rekvisiitta ja valaisu toimivat keskenään tarinan kerronnassa?	71
Oliko oopperan roolihahmoissa, rooliasuissa, maskeerauksessa, lavastuksessa, rekvisiitassa, valaisussa tai musiikissa vielä jotain, joka jäi erityisesti mieleesi? Miksi?	55
Mitä muuta haluaisit vielä kertoa *Puhdistus*-oopperasta ja katsomiskokemuksestasi?	68
IV Havainnot ja tulkinnat esityksen tarinasta, henkilöhahmoista ja puvustuksesta, elokuvan katsojat	
Minkälaisia odotuksia sinulla oli elokuvan suhteen? Vastasiko se niitä ja jos ei, miten se poikkesi niistä?	184
Miten tietosi Viron lähihistoriasta tai *Puhdistuksesta* vaikuttivat elokuvan tapahtumien ja roolihenkilöiden toiminnan seuraamiseen ja ymmärtämiseen?	169
Kerro ja kuvaile, mistä *Puhdistus*-elokuva mielestäsi kertoo.	183
Luonnehdi elokuvan nuorta Aliidea, vanhaa Aliidea, Zaraa ja Ingeliä; minkälaisia roolihahmoja heistä oli luotu? 50 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista	113 nuori Aliide 121 vanha Aliide 112 Ingel 103 Zara
Kuvaile nuoren Aliiden, vanhan Aliiden, Zaran ja Ingelin rooliasuja, asusteita (esim. malli, materiaali ja väri) ja maskeerausta. Mitä ne kertoivat heidän roolihahmoistaan ja miten? 100 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista	75 nuori Aliide 63 vanha Aliide 33 Ingel 70 Zara

(jatkuu)

[1382] Pasa ja Lavrenti.

Liite 20. (jatkuu)

Luonnehdi elokuvan Hansia ja Martinia sekä Pavelia, Lavrentia ja Miliisejä (Tomi Salmela, Panu Vauhkonen); minkälaisia roolihahmoja heistä oli luotu? 60 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista	103 Hans 82 Martin 50 miliisit 56 P & L
Kuvaile Hansin, Martinin, Pavelin, Lavrentin ja Miliisien rooliasuja, asusteita sekä maskeerausta. Mitä ne kertoivat heidän roolihahmoistaan ja miten? 105 katsojaa vastasi yleisesti roolihahmojen puvustuksista	34 Hans 27 Martin 24 miliisit 23 P & L
Jäivätkö jotkut yksityiskohdat näyttelijöiden asuissa tai maskeerauksessa erityisesti mieleesi? Miksi?	86
Minkälainen tehtävä näyttelijöiden puvuilla oli tarinan kerronnassa? Miten niiden avulla kerrottiin elokuvan tarinaa?	138
Kuvaile elokuvan avustajien (esim. sotilaat, metsäveljet, kyläläiset, Linda) asuja ja asusteita. Mitä rooliasut kertoivat heistä ja miten?	102
Kuvaile elokuvan sisä- ja ulkotiloja: minkälaisia tapahtumapaikkoja ja ympäristöjä elokuvaan oli luotu ja miten? Miten lavastus ja rooliasut toimivat keskenään?	149
Oliko elokuvan roolihahmoissa, rooliasuissa, maskeerauksessa tai lavastuksessa vielä jotain, joka jäi erityisesti mieleesi? Miksi?	71
Mitä muuta haluaisit vielä kertoa *Puhdistus*-elokuvasta ja katsomiskokemuksestasi?	148

Liite 21. Oopperan yleisökyselyyn vastanneiden katsojien perustiedot.

- **Sukupuolijakauma**: naisia 76 %, miehiä 24 %.
- **Onko lukenut *Puhdistus*-romaanin**: kyllä 70%, 30%.
- **Kansallisoopperan kausikortti**: ei 90%, kyllä 10%.
- **Mistä tietoa oopperasta**: kritiikit, uutisointi mediassa KO:n tiedotus ja markkinointi, tuttavat; käsiohjelma; KO:n esittelytilaisuus.
- **Näki esityksen**: yksin 23 %, 77% perheenjäsenen, sukulaisen, työkaverin tai ystävän kanssa.

Syntymävuosikymmen	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
%	2	4	28	22	21	11	11	2

Kotimaakunta	%	**Kotimaakunta**	%
Uusimaa	86	Päijät-Häme	1
Pirkanmaa	5	Etelä-Savo	1
Varsinais-Suomi	2	Satakunta	1
Keski-Suomi	2	Etelä-Karjala	1

Koulutus-taso	Perus-koulu	Lukio	Ammatillinen	Ammatti-korkea	Yliopisto	Muu
%	0	6	5	15	74	1

Ammatti-ala	Yrittäjä	Ylempi toimi-henkilö	Alempi toimi-henkilö	Työn-tekijä	Opiske-lija	Eläkeläi-nen	Työtön, muu
%	6	30	10	4	10	27	14

Kuinka kauan harrastanut oopperassa käyntiä	ei käynyt ennen	< 1 v	1–5 v	6–10 v	11–20 v	> 20 v
%	5	5	12	10	23	46

(jatkuu)

Liite 21. (jatkuu)

Oopperakäynnit viimeisen vuoden aikana	0	1–3	4–6	> 6
%	18	39	11	33

Istuma-paikka	etuper-manto	keskiper-manto	takaper-manto	1. parvi	2. parvi	3. parvi
%	18	24	7	13	25	12

Oopperan katsomisajan-kohta[1383]	17.4	18.4	24.4	3.5	5.5	8.5	12.5	15.5	19.5	23.5	25.5
%	6	19	6	10	6	7	7	7	8	10	13

Oopperan katsomisen ja kyselyyn vastaamisen välinen aika päivissä	0	1–2	3–4	5–7	8–14
%	11	47	17	20	5
kumulatiivinen %	11	58	75	95	100

lkm	**Missä nähnyt *Puhdistus*-näytelmän**	**lkm**	**Missä nähnyt *Puhdistus*-näytelmän**
7	Kansallisteatteri	1	Kansallisteatteri ja Tarton Vanemuine-teatteri
3	Tampereen Teatteri	1	Tampereen Teatteri ja Vanemuine
1	Joensuun kaupunginteatteri	1	Vanemuine
1	Porin teatteri	3	paikka epäselvä

Liite 22. Elokuvan yleisökyselyyn vastanneiden katsojien perustiedot.

- **Sukupuolijakauma**: 83% nainen, 17% mies.
- **Onko lukenut *Puhdistus*-romaanin**: 51 % kyllä, 48% ei, 1% epäselvä.
- **Mistä tietoa elokuvasta**: internet, tv-ohjelmat, uutiset, mainokset, julisteet, haastattelut, arviot, traileri sekä muilta ihmisiltä / tutuilta.
- **Näki esityksen**: 14 % yksin, 86 % ystävän, puolison tai sukulaisen kanssa.

Syntymävuosikymmen	1940	1950	1960	1970	1980	1990
%	10	12	27	18	20	13

Kotimaakunta	%	**Kotimaakunta**	%	**Kotimaakunta**	%
Uusimaa	40	Päijät-Häme	4	Keski-Suomi	2
Kanta-Häme	8	Etelä-Savo	4	Keski-Pohjanmaa	1
Etelä-Pohjanmaa	7	Pohjois-Pohjanmaa	4	Satakunta	1
Varsinais-Suomi	7	Pohjois-Savo	4	Etelä-Karjala	1
Pohjois-Karjala	6	Kainuu	3	Kymenlaakso	1
Pirkanmaa	6	Lappi	2	Pohjanmaa	1

Koulu-tus-taso	Perus-koulu	Lukio	Ammatillinen	Ammatti-korkea	Yliopisto	Muu
%	3	15	28	24	29	2

Ammatti-ala	Yrittäjä	Ylempi toimi-henkilö	Alempi toimi-henkilö	Työn-tekijä	Opiske-lija	Eläkeläi-nen	Työ-tön, muu
%	5	18	18	23	15	10	11

(jatkuu)

[1383] Oopperan ensi-iltaesitys 20.4.2012 ei ollut mukana kyselyssä.

Liite 22. (jatkuu)

Elokuvakäynnit viimeisen vuoden aikana	0	1–3	4–6	>6
%	7	27	30	35

Istumapaikka	etupermanto	keskipermanto	takapermanto	parvi
%	12	54	32	3

Elokuvan katsomisajankohta	syys-kuu	lokakuu	marraskuu
%	86	12	2

Elokuvan katsomisen ja kyselyyn vastaamisen välinen aika päivissä	0	1–2	3–4	5–7	8–14	15–21	>21
%	15	36	16	12	12	3	7
kumulatiivinen %	15	51	66	78	90	93	100

lkm	**Missä nähnyt näytelmä- tai oopperasovituksen**	**lkm**	**Missä nähnyt näytelmä- tai oopperasovituksen**
7	Kansallisooppera	2	Wasa Teaterin, Åbo Svenska Teaterin & Riksteatern yhteistuotanto
3	Joensuun kaupunginteatteri		
3	Seinäjoen kaupunginteatteri	1	Tampereen Teatteri
2	Porin teatteri	1	Vanemuinen vierailuesitys Oulussa
2	Lahden kaupunginteatteri	2	epäselvä