

Zero waste -elementit karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitassa

Helsingin yliopisto
Kasvatustieteiden maisteriohjelma
Käsityönopettajan opintosuunta
Maisterintutkielma 30 op
Käsityötiede
Toukokuu 2024
Aino Eerikäinen

Ohjaajat: Riikka Räisänen ja Päivi
Fernström

Tiivistelmä

Tiedekunta: Kasvatustieteellinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Kasvatustieteiden maisteriohjelma

Opintosuunta: Käsityönopettaja

Tekijä: Aino Eerikäinen

Työn nimi: Zero waste -elementit karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitassa

Työn laji: Maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: Toukokuu 2024

Sivumäärä: 91 + liite

Avainsanat: kansanpuku, karjala, zero waste fashion design, kaavoitus, pukututkimus

Ohjaaja tai ohjaajat: Riikka Räisänen ja Päivi Fernström

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet)

Tiivistelmä:

Tässä tutkimuksessa selvitetään karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitan zero waste -elementtejä tutkimalla kahta Etelä-Karjalan museon kokoelmiin kuuluvaa sarkaviitaa. Osana tutkimusta suunnitellaan ja valmistetaan alkuperäisestä sarkaviitasta inspiroitunut nykyversio. Tutkimus on tehty osana TRACTion -tutkimushanketta, jonka tavoitteena on tuoda perinnepukuihin sisältynyttä käsityötaitoa ja tietoa nykypäivään.

Zero waste -suunnittelulla (ZWFD) tarkoitetaan vaatesuunnittelumetodia, joka tähtää tuotantoprosessissa syntyvän tekstiilijätteen minimointiin. Leikkuujätettä voi minimoida suunnittelun keinoin monella tavalla, joista tässä tutkimuksessa hyödynnetään palapelikaavoitustekniikkaa aineistopukujen analysointiin ja nykyversion valmistamiseen. Perinnepuvut edustavat zero waste -suunnittelua, sillä ne on tehty ajalla, jolloin materiaalit olivat käsin valmistettuja ja erittäin kallisarvoisia. Karjalaiset kansanpuvut edustavat vanhinta suomalaista kansanpukutyyppiä ja niiden erityispiirre on koristeellisuus, jonka takana on naissukupolvelta toiselle periytynyt, rikas käsityötaito.

Pukututkimuksessa ei ole yhtä tiettyä vakiintunutta menetelmää ja historiallisia pukuja tutkittaessa tutkimukselle on tyypillistä teorioiden moninaisuus. Tässä tutkimuksessa muodostetaan eri menetelmiä soveltaen oma menetelmä pukujen tutkimiselle, kaavanosien ja leikkuuasetelmien analysoinnille zero waste -näkökulmasta sekä nykyversion zero waste -suunnittelulle ja valmistamiselle.

Aineistoon kuuluvia sarkaviittoja tutkimalla kävi ilmi, että puvuissa on joitakin rakenteellisia eroja. Viittojen suorakaiteen muotoinen, olkasaumaton keskiosa ja kiilojen avulla tehty A-linjainen muoto ovat mahdollistaneet kankaan käytön maksimoinnin, mutta leikkuuasetelmakokeilut todensivat, ettei sarkaviittoja ole leikattu täysin jätteettömästi. Nykyversion suunnittelun tavoitteena oli sen sijaan toteuttaa täysin jätteetön palapelikaavoitus ja tavoitteeseen päästiin monen eri kokeiluversion kautta.



Faculty: Educational sciences

Degree programme: Master's programme in education

Study track: Craft teacher education

Author: Aino Eerikäinen

Title: Zero-waste elements in the frieze cape of the Karelian woman's folk costume

Level: Master's thesis

Month and year: May, 2024

Number of pages: 91 + appendix

Keywords: folk costume, Karelia, zero-waste fashion design, patterncutting, dress history, dress research

Supervisor or supervisors: Riikka Räisänen and Päivi Fernström

Where deposited: Helsinki University Library – Helda / E-thesis (theses)

Abstract:

The aim of this research is to explore zero-waste elements in the frieze cape of the Karelian woman's folk costume by examining two such historical capes belonging to the folk costume collection of the South Karelia Museum. The research also includes designing and producing a contemporary version of the frieze cape inspired by the original costumes. This research has been conducted in participation with the TRACTion project which seeks to make knowledge and skills intrinsic in the traditional costumes relevant in today's context.

Zero-waste fashion design (ZWFD) refers to a design method aiming to minimize pre-consumer waste in the apparel industry. There are many ways to do ZWFD, but this research concentrates on the jigsaw puzzle method, which is one form of the use-up pattern method. This method is used in the analysis of the data as well as in the design of the contemporary frieze cape. Traditional costumes have been made by using zero-waste principles because they originate from an era of hand production and scarce materials which made all materials extremely valuable. The Karelian folk costume represents the most archaic type of Finnish folk costume and its special feature is the rich decorations which reflect the impressive craft skills and knowledge passed down from a generation of women to the next.

Dress research does not rely on one particular method and it is typical that a variety of theories is used when examining historical costumes. The research methods used in this research are built on different methods and approaches in order to best serve the different stages and features of this study which include examining the two capes that constitute the data, analyzing the pattern pieces and cutting plans from a zero-waste perspective, and designing and producing a contemporary version of the frieze cape.

The study revealed some structural differences in the two capes. The rectangular middle part of the cape with no shoulder seams and the A line shape of the cape contributed by adding triangular panels in the seams have enabled the maximization of the fabric but exploring alternative pattern layouts proved that the original capes have not been cut entirely without waste. The aim of the contemporary version of the frieze cape was to implement a completely zero-waste pattern layout through the jigsaw puzzle method and this goal was reached through multiple toiles.

Sisällys

1	JOHDANTO.....	1
2	AIKAISEMPI TUTKIMUS KARJALAISISTA KANSANPUVUISTA	2
2.1	Opinnäytetyöt	3
2.2	Kansanpuvusta kansallispuvuksi	4
2.3	Pukukokoelmat osana kansallisen identiteetin rakentamista.....	6
3	ZERO WASTE FASHION DESIGN (ZWFD)	8
3.1	Kaavoituksen rooli ZWFD:ssa.....	9
3.2	Zero waste -suunnittelu perinnepuvuissa.....	12
4	TRACTION -HANKE.....	13
5	TUTKIMUKSEN TARKOITUS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET.....	14
6	PUKUTUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA JA MENETELMIÄ.....	16
6.1	Pukututkimuksen käsitteistä.....	19
6.2	Pukututkimuksen menetelmiä	20
6.3	Tämän tutkimuksen analyysimenetelmä	24
6.4	Tutkimusaineisto.....	27
7	KARJALAN KULTTUURI- JA PUKUHISTORIA	28
7.1	Karjalan historia ja identiteetti	28
7.2	Karjalainen käsityökulttuuri ja naisten työt.....	31
7.3	Karjalainen kansanpuku.....	35
6.3.1	Heinjoen naisenpuku	37
6.3.2	Kivennavan naisenpuku	38
8	KARJALAISTEN KANSANPUKUJEN SARKAVIITAT	39
8.1	Heinjoen viitta (EKME3034).....	40
8.2	Kivennavan viitta (EKME3051)	51
8.3	Sarkaviitan kaavoitus ja leikkuu	57
8.3.1	Kaavanosat.....	58
8.3.2	Leikkuuasetelmat ja kankaan mittasuhteet.....	61
8.4	Kivennavan ja Heinjoen sarkaviittojen zero waste -elementit	65
9	SARKAVIITAN NYKYVERSIO.....	66
9.1	Suunnittelun rajoitteet ja käytetty kangas.....	67

9.2	Ensimmäinen koeversio.....	69
9.3	Toinen koeversio	71
9.4	Kolmas koeversio	73
9.5	Lopullinen sarkaviitan nykyversio.....	76
10	ZERO WASTE -ELEMENTIT KARJALAISEN KANSANPUVUN SARKAVIITASSA JA SEN NYKYVERSIOSSA.....	80
11	LUOTETTAVUUS.....	86
12	POHDINTA.....	88
	LÄHTEET	92
	LIITE	1

TAULUKOT

Taulukko 1. Heinjoen viitan (EKME3034) mitat.....	41
Taulukko 2. Kivennavan viitan (EKME3051) mitat.....	52

KUVIOT

Kuvio 1. ZWFD-menetelmät (Kim & Kim, 2022, s. 199)	10
Kuvio 2. Tutkimuksen viitekehys.....	15
Kuvio 3. Zero waste -elementtien toteutuminen aineistopuvuissa ja nykyversiossa.....	81
Kuvio 4. Sarkaviitan nykyversion prosessikaavio.....	84

1 Johdanto

Ennen kirjoittamisen taitoa oman yhteisön historiasta on voitu välittää tietoa sukupolvelta toisella tekstiilien avulla, toteavat Kaiser ja Green (2021, s. 20). Tekstiileistä juuri vaatteet sisältävät valtavasti kulttuurista ja sosiaalista tietoa, sillä pukeutuminen on yksi inhimillisen elämän keskeisimmistä aspekteista. Kuten Taylor (2013, s. 24) esittää, yksittäinen vaate voi kertoa tarinoita, joihin ei muuten olisi pääsyä. Pukututkimuksen kautta menneiden aikojen, tapojen, yhteisöjen ja yksilöiden tarinoilla kyllästetyt museoiden arkistoissa lepäävät vaatteet saavat äänen. Tässä maisterintutkielmassa minulla on etuoikeus ja ilo antaa ääni kahdelle kansanpuvun sarkaviitalle ja kuunnella, minkälaisia tarinoita niillä on kerrottavana.

Minulle tarjoutui mahdollisuus osallistua TRACTion – Tradition in Action -tutkimushankkeeseen, jonka tavoitteena on tutkia perinnepukuja ja tuoda niihin liittyvää käsityötaitoa nykypäivään (ks. Portelli ym., 2024). Osana tätä hanketta Helsingin yliopiston tutkimusryhmä pääsi tutkimaan Etelä-Karjalan museon kokoelmiin kuuluvia karjalaisia kansanpukuja. TRACTion -hankkeessa kiinnitetään katse näiden museopukujen rakenteeseen, käsityötekniikoihin, materiaaleihin ja pukujen sisältämiin luonnonväriaineisiin (Kosunen ym., 2024).

Kansanpuvuissa mielestäni mielenkiintoista on niiden vahva paikallisuus materiaalien, käsityötekniikoiden ja muodon osalta. Karjalaiset kansanpuvut kertovat menetetyn alueen historiasta, elämäntavasta ja kulttuurista. Ne kertovat myös karjalaiseen elämäntapaan kuuluneesta, rikkaasta käsityökulttuurista ja kotikutoisten materiaalien arvokkuudesta. Materiaalit olivat erittäin kallisarvoisia: jos kankaan pilasi tuhlailevalla ja väärällä leikkauksella, se oli lain mukaan rangaistava teko (Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 23). 1700-luvun lopulla ostovärillä värjätyn punaisen hameen arvo vastasi lehmän tai jopa talon arvoa, joten pieninkin kangaspala hyödynnettiin, käytetyt ja kuluneet vaatteet käännettiin ja ommeltiin pienemmiksi vaatekappaleiksi (Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 17).

Tänä päivänä suhtautuminen materiaaleihin on päinvastainen: vaateteollisuudessa pikamuodin jokaisella tuotantoketjulla on valtavat ympäristövaikutukset ja tekstiilijäte on jatkuvan ylituotannon myötä globaali ongelma (Niinimäki ym.,

2020). Vaateteollisuuden tuotantovaiheessa syntyvän jätteen eliminoimiseksi on kehitetty zero waste fashion design- eli nollahukkasuunnittelumenetelmää, jossa hyödynnetään kangas koko leveydeltään ja pituudeltaan asettelemalla kaavanosat kankaalle niin, ettei leikkuusta synny lainkaan hukkapaloja.

Aiemman pukuompeijataustani vuoksi minua kiinnostaa se, miten vaatteet rakentuvat: millä tavalla ne on kaavoitettu, jotta niiden tietynlainen ja tarkka muoto on saatu aikaan, mitä materiaaleja niihin on käytetty ja millä tavalla vaatteet on valmistettu. Karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitassa katseeni kiinnittyikin viitan erityiseen olkasaumattomaan muotoon ja kiiloihin, joiden avulla suorakaiteen muotoiseen keskiosaan on saatu volyymia. Koska kansanpuvut perustuvat oletettavasti mahdollisimman taloudelliseen kankaankäyttöön, halusin tutkia, voisivatko karjalaiset sarkaviitat olla leikattu zero waste -periaatteiden mukaisesti.

Tässä tutkimuksessa selvitetään karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitan zero waste -elementtejä tutkimalla Etelä-Karjalan museon kokoelmiin kuuluvaa Heinjoen viittaa (EKME3034) ja Kivennavan viittaa (EKME3051). Samalla tutkin, mitä sarkaviitan leikkuu- ja valmistustavasta voidaan innovoida tämän päivän zero waste -vaateompeluun ja valmistuksen osana tutkimusta aineistoviitoista inspiroituneen sarkaviitan nykyversion. Toivon tämän tutkimuksen avulla voivani valottaa karjalaisen käsityökulttuurin ja elämäntavan historiaa ja tuoda esille, kuinka rikkaasta karjalaisesta pukuperinteestä voidaan ammentaa nykypäivään.

2 Aikaisempi tutkimus karjalaisista kansanpuvuista

Kansanpuvuista ja karjalaisesta käsityöstä on tehty jonkin verran aikaisempia opinnäytetöitä, joita käsittelen alaluvussa 2.1. Kansanpuvuista löytyy yleisesti paljon kirjallisuutta, jossa avataan kansanpukujen historiaa, kulttuuria ja kuvailaan seikkaperäisesti pukujen piirteitä (esim. Sihvo & Lehtinen 2005, Kaukonen 1985, Schvindt 1913, Sirelius 1915, Sirelius 1921). Näitä tutkimuksia hyödynnän kuvaillessani kansanpuvun historiaa ja kansallispuvun roolia kansanpuvun kehityksessä luvussa 2.2. Kansallispuvut eivät kuitenkaan ole tämän tutkimuksen aiheena, joten niiden kehityskaarta en tarkemmin käsittele.

2.1 Opinnäytetyöt

Kansanpuvuista löytyy jonkin verran aikaisempia opinnäytetöitä. Wiivi Ilomäki (2021) on tutkinut kansanpuvun merkityksiä nykynäkökulmasta kyselytutkimuksen avulla. Kansanpukujen päähineitä ovat tutkineet Maria Lindén (2020) ja Satu Ruokamo (2018). Lindén (2020) tutki Bragen pukumuseon tykkimyssykokoelmaa kokeellisesti omin kokeiluin sekä mikroskooppi- ja metallianalyysien avulla. Ruokamon (2018) aineistona oli kansanpukuihin kuuluvia tanu-päähineitä eri museoiden kokoelmista ja hän tutki tanuihin sisältyvää käsityötaitoa sekä pyrki analysoimaan, miten hyvin valitulla menetelmällä pystyi tanuja tutkimaan. Sanni Ämmälä (2023) on tarkastellut Raja-Karjalan ja Seiskarin käsityökulttuureita. Ämmälän tutkimusaineistona olivat näiden kahden alueen esiliinat, joiden materiaalisia ja symbolisia merkityksiä hän pyrki avaamaan olemusanalyysin keinoin. Lisäksi Rossow (2019) on tutkinut käsitöiden merkitystä inkeriläisidentiteetin yhdistäjänä.

Karjalaisesta käsityöstä on Suomessa tehty tutkimusta lähinnä Suomen puoleisen karjalaisen käsityön tai yksittäisten käsityötekniikoiden näkökulmasta, kuten käspaikasta, huomauttaa Laitinen (2010) pro gradu -tutkielmassaan. Laitinen (2010) itse kuvaa tutkielmassaan käsityön merkityksiä miehitetyssä Itä-Karjalassa Aunuksen työtuvan toimintaan ja siellä valmistettuihin käsitöihin perehtymällä.

Kangas (2003) on tutkinut muotoilun opinnäytetyössään kansallispukujen kaavoitusta eri aikakausilta ja kehittänyt oman menetelmän kansallispukujen sarjontaan. Lähtökohtana kansallispukujen kaavoitukselle ovat olleet tarkat kuvaukset esikuvina toimineista kansanpuvuista osineen (Emt., s. 1). Nämä esikuvat ovat aitoja, joko Kansallismuseon tai muun museon kokoelmiin kuuluvia kansanpukuja (Emt., s. 5).

Koska etenkin karjalaisista kansanpuvuista löytyy varsin vähän rakenteellista tutkimusta muusta kuin kansallispukututkimuksen näkökulmasta, ansaitsee aihe mielestäni lisätutkimusta.

2.2 Kansanpuvusta kansallispuvuksi

Kaukonen (1985, s. 11) määrittelee kansanpuvuksi talonpoikaisväestön 1800-luvulle asti käyttämän perinteisen, kotitekoisen vaateparren, jossa oli alueellisia erityispiirteitä. Talonpoikaisväestön vaatetus erosi voimakkaasti porvariston ja herrasväen vaatteista mm. säätyjaon takia. Toisaalta voi sanoa, että juuri pukeutumisen perusteella ihmiset pystyttiin erottelamaan rahvaksiin ja säätyläisiin. (Kaukonen, 1985, s. 11).

Sopivaa pukeutumista ja säädynmukaisuuden noudattamista tarkkailtiin vielä 1800-luvulla niin kirkon kuin valtiopäivien tahoilta. Eroja ylläpidettiin myös laein ja säädöksiin, kuten pukeutumista säädelyjen lakien avulla, joissa tiettyjen ylellisyystavaroiden tuonti maahan kiellettiin (ks. Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 8, 23). Lait myös kielsivät alemmilta yhteiskuntaluokilta tietyt vaatekappaleet tai kangaslaadut. Ulkomaiset kankaat ja niistä valmistetut vaatteet tuli leimata. Vuonna 1746 asetetun ylellisyysasetuksen uudistuksen mukaan talonpoikaisnaisten tuli pukeutua seutunsa perinneasuun rangaistuksen uhalla. Ylellisyysasetuksissa oli kotimaisen tuotannon puolustamisen lisäksi moralistinen motiivi: ylellisyyden leviämistä kansan keskuuteen haluttiin rajoittaa. Vaatteen väri ja materiaali kertoivat, mihin säätyyn ihminen kuului: ylin sääty pukeutui silkkiin ja samettiin, pienaa-teli, porvaristo ja papisto verkaan ja rahvas sarkaan. (Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 7–9, 13).

Säätyläisten vaatetukseen kuuluivat muotipuvut, joiden mallit muuttuivat ja vaihtelivat. Pukeutumisen tutkimuksessa on perinteisesti ollut tapana erotella muotipuvut ja kansanpuvut siten, että muotipuvut muuttuvat nopeastikin ajan kuluessa, mutta vaihtelevat vain vähän alueellisesti ja sitä vastoin kansanpuvut muuttuvat hitaasti, mutta vaihtelevat suuresti alueen mukaan (Koskennurmi-Sivonen, 2000, s. 7). Koskennurmi-Sivonen (2000, s. 7–8) jatkaa, että muotipuvuilla on todistettusti ollut vaikutusta kansanpukuihin, mikä ilmenee esim. 1820–30-lukujen lyhytmiehustaisen muodin mukaan lyhenneestä länsisuomalaiseen kansanpukuun kuuluvasta röijystä. Myös kansanpuvuista otettiin vaikutteita muotipukuihin esim. 1800-luvun alun paimenromantiikan aikana (Kaukonen, 1985, s. 12). Kaukonen

käyttää myös käsitettä kansanomainen puku, jolla hän viittaa 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuvuosikymmenille ulottuvan ajan, jolloin kansanpuvut alkoivat muodistua (Emt., s. 13). Tällöin ompelijattaren ammatti vakiintui maaseudulla ja muodinmukainen vaatetus mahdollistui laajemmin. Tällä aikakaudella syntyi myös uusia vaatekappaleita, kuten kastepuku ja konfirmaatiopuku. (Sallinen-Gimpl, 2013, s. 177.)

Kansanpuvuissa tietyt vaatekappaleet ja muodot pysyivät siis kauemmin käytössä kuin muotipuvuissa, mutta eivät kansanpuvut täysin muuttumattomia olleet. Paikallisuuteen liittyvät omaleimaiset piirteet vahvistivat yhteisöjä ja samankaltainen pukeutuminen loi yhteenkuuluvuuden tunnetta. (Kaukonen, 1985, s. 13). Kansanpuvun avulla ei siis tuotu esille yksilöiden eroja, vaan pyrittiin vahvistamaan omaa jäsenyyttä yhteisössä.

Kansanpukuja jaoteltiin käyttötilanteiden mukaan, eli pyhä- ja arkipukeutuminen vaihtelivat. Kirkkovaatteet olivat kaikista hienoimpia ja koristeellisimpia vaatteita. Myös ikäkausittain vaatekappaleissa oli vaihtelua ja tiettyihin rituaaleihin, kuten kasteeseen, konfirmaatioon ja vihkiäisiin oli omat asunsa. Niin ikään vuodenajan vaihtelut vaikuttivat asuihin ja yhteisössä sitouduttiin perinteiseen jaksotteluun esim. talviasuista luopumisen ajankohdan suhteen. Etelä-Karjalassa vietettiin helatorstaita kostulipyhänä, jolloin kirkkoon kuului pukeutua sarkaviitan sijaan keskäköstuliin, eli kesäviittaan, säätilasta riippumatta. Antinpäivä marraskuun lopussa oli vastaavasti se hetki, jolloin talvitamineet sai ottaa esille. (Kaukonen, 1985, s. 17–18).

Suomalaiset kansanpuvut on perinteisesti jaoteltu kahteen alueelliseen pääryhmään: länsisuomalaisiin ja Etelä-Karjalan, pääosin Kannaksen, vanhoillisempiin pukuihin. Länsi-Suomea oli siis oikeastaan koko muu Suomi, paitsi Raja-Karjalan karjalankieliset ja ortodoksiset seudut. Länsisuomalaiset puvut olivat hyvin samankaltaisia Ruotsin pohjoisten maakuntien kansanpukujen kanssa, ja niihin ovat vaikuttaneet länsieurooppalaiset muotipiirteet, kun taas Etelä-Karjalan puvut ovat saaneet vaikutteita varhaisista venäläisistä perinneasuista, sillä eurooppalaiset vaikutteet saapuivat Karjalaan hitaammin. (Kaukonen 1985, s. 18; Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 18).

Kansallispuvut taas ovat 1800-luvun lopulla tehtyjen, museoitujen kansanpukukeräysten perusteella rekonstruoituja pukuja, joille pukuhistoriallisiin lähteisiin perestyneet kansanpukututkijat ovat tarkkaan määritelleet kaikki puvun yksityiskohdat, värit, osat, suhteet ja korut. Kansallispuku on jäljennetty 1700–1800-luvun talonpoikaisväestön juhlapuvusta ja sen käytöllä korostetaan yhteenkuuluvuutta tietyn paikkakunnan tai väestöryhmän kanssa. Kansallispuvuissa yhdistyy kansanomaisen käsityötaito sekä eri aikakausien tyypilliset muotipiirteet ja materiaalit. (Kurula & Lehtikoinen, 2004, s. 11).

Lähtökohtana kansallispuukujen yleistymiselle voidaan pitää vuonna 1879 Suomen Käsityön ystävien alkuperäisten kansanpuukujen mukaan valmistamaa kahdeksaa naistenpukua, jotka tarvittiin Venäjän keisari Aleksanteri III:n puolisolle vuonna 1885 lahjoitetun nelihankaisen soutuveneeseen soutajien asuiksi. Sen jälkeen alettiin julkaista kansallispuukujen valmistusohjeita ja perustettiin erilaisia kansallispuukujen käyttöä ohjaavia ja edistäviä yhdistyksiä. (Pursiainen, 1982, s. 11–13). Kansallispuukujen mallipukukokoelma sijaitsee Suomen kansallispuukuskeskuksessa Jyväskylässä (Kurula & Lehtikoinen, 2004, s. 13). Kansallispuukujen asiantuntijaelimenä toimii Kansallispuukuraati, joka päättää pukujen tarkistuksista, uusien pukujen kokoamisen aloittamisesta, nimeää pukuhankkeiden asiantuntijat ja hyväksyy mallipuvut sekä antaa lausuntoja kansallispuukuihin liittyvissä kysymyksissä (Suomen käsityön museo, n.d.).

2.3 Pukukokoelmat osana kansallisen identiteetin rakentamista

Suomen muinaismuistoyhdistys järjesti kahdeksan retkikuntaa 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun, joiden tarkoituksena oli etsiä, dokumentoida ja koota yhteen kotimaan taidehistoriallisista kohteista (Valkeapää, 2018). Nämä tutkimusretket loivat perustan Suomen vanhan taiteen tutkimukselle (Emt.). Taidehistorian lisäksi kiinnostuksen kohteena oli oman maan kulttuurihistoria. Retkikuntia järjestettiin keräämään maaseudun esineistöä ja vaatekappaleita 1874, mistä syntyi pohja Kansallismuseon kansanpukukokoelmalle (Pursiainen, 1982, s. 11). Ajan hengessä myös monet suomalaiset taiteilijat lähtivät kiertämään Suomea kuvataksaan tavallisen kansan elämäntapaa, ympäristöä ja pukeutumista (Emt.,

s. 11). Pursiainen (Emt., s. 11) jatkaa, että taiteilijat Severin Falkman ja Magnus von Wright saivat piirroksiinsa ikuistettua kansanpukuja viime hetkellä, sillä 1800-luvun lopussa muoti alkoi saavuttaa syrjäseudutkin ja uudenmallisia vaatteita alettiin valmistaa niin kotikutoisista kuin ostokankaistakin, mikä johti kansanpukujen käytön hiljattaiseen hiipumiseen.

Sihvo (1998) kirjoittaa karjalaisen esineistö- ja pukukokoelmien synnystä. Viipurin museon päätettiin perustaa vuonna 1892, jonka jälkeen ilmestyneessä esinekeruuvetoomuksessa vedottiin kansalaisia jättämään kansatieteellisiä esineitä, kuten ”kansallispukuja tai osia niistä” museon haltuun. Keruutyöhön lähtivät ylioppilaat kesällä 1893 ja erityisen edustava oli pukukokoelma, jonka keruuseen U.T. Sirelius on vaikuttanut. Viipurin museon evakuoinnissa säilyneet esinekokoelmat liitettiin vuonna 1950 Lahden kaupunginmuseon kokoelmiin. Sen sijaan Käkisalmen kaupunginmuseosta evakuoidut esineet siirrettiin Etelä-Karjalan museon kokoelmiin. (Sihvo, 1998). Myöhemmin osa Lahden pukukokoelmista siirtyi Etelä-Karjalan museoon (Jäväjä, 2024).

Sihvo (1998) kertoo, että karjalaisen pukuperinteen tallennus perustuu Theodor Schvindtin 1880-luvulla Kaukolassa tekemiin rautakautisiin kaivauksiin. Tuolloin kansanrunouden kerääjien huomion kiinnitti eteläkarjalaisten naisten pukeutuminen ja August Ahlqvistin toiveesta taiteilijoita lähetettiin kuvaamaan kansanpukuja (Sihvo, 1998), sillä koettiin, että kansanomaisen pukeutuminen on murroksessa ja kansanpuvut on saatava ikuistettua ennen kuin on liian myöhäistä (Valkeapää, 2023, s. 35, 40). Karjalaisia kansanpukuja ikuistivat maalauksiin ja piirroksiin taiteilijat R.W. Ekman, Werner Holmberg, Severin Falkman, S. A. Keinänen ja Magnus von Wright 1840-luvulta 1880-luvulle. (Sihvo, 1998).

Kansallisen materiaalin kerääminen poliittisiin tarkoituksiin Suomessa oli osa yleiseurooppalaista liikehdintää: keräily Euroopassa alkoi 1850-luvulla ja sen tarkoituksena oli palvella nationalistien, taiteilijoiden, muotoilijoiden ja yhteiskunnallisten liikkeiden poliittisia ja ideologisia intressejä (Taylor, 2004, s. 200). Kansallisen identiteetin kysymys ajoi monet maat keräämään alueellisia pukuja, joiden

katsottiin kantavan ainutlaatuisella tavalla paikallisia, alueellisia ja luotuja 'kansallisia' identiteettejä (Emt., s. 201). Alkuperäisesineistö pönkitti suurvaltojen, kuten Itävalta-Unkarin tai Venäjän tsaarin valtakunnan, mahtia.

Suomessa vastaavasti puvuston ja esineistön kerääminen liittyy kansallisen identiteetin syntymiseen ja pyrkimykseen vahvistaa suomalaisen kansan yhtenäisyyttä. Sykäys kansanpukujen keräykselle saatiin Ruotsista, jossa oli jo aloitettu 1870-luvun alussa ruotsalaisen kansankulttuurin systemaattinen kerääminen, museointi ja tiedon levittäminen (Valkeapää, 2023, s. 35). Kuten Suomessa, myös Euroopassa taiteilijat tekivät matkoja syrjäseuduille kuvatakseen paikallisia elämäntapoja, perinteitä ja kansanpukuja. Pukuja oli myös esillä näyttelyissä ympäri Euroopan 1860-luvulta alkaen ja etnografisia museoita sekä maalaiselämää esitteleviä ulkoilmamuseoita perustettiin (Taylor, 2004, s. 201). Suomessa kansanpukuja oli ensimmäistä kertaa esillä kesällä 1876 Helsingin Kaivopuiston teollisuusnäyttelyssä, jonka kahden ja puolen kuukauden kävijämäärä oli huikeat 93 000 (Valkeapää, 2023, s. 45; ks. myös Lehtinen, 2020). Lehtinen (2020) kirjoittaa, että kansanpukujen museominen merkitsi arvonnousua; talonpoikaismuseosta tuli kansallisuuden ja aatteellisen suuntautumisen symboli.

3 Zero waste fashion design (ZWFD)

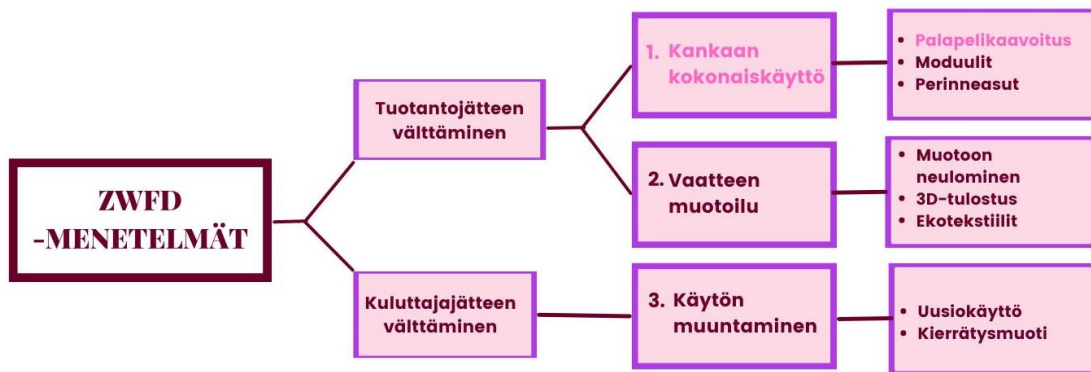
Termiä zero waste fashion design (ZWFD) käytetään vaatesuunnittelu- ja kaavoitusmetodista, joka tähtää tuotantoprosessissa syntyvän tekstiilijätteen minimointiin (Hwang & Lee, 2023). Käytän tässä tutkimuksessa kattotermiä zero waste -suunnittelu kuvaamaan zero waste fashion design -käsitettä. Vaikka zero waste -suunnittelusta käytetään myös suomennosta nollahukkasuunnittelu tai nollajättesuunnittelu (ks. esim. Harjapää ym., 2021; Suoraniemi, 2024), näiden suomenkielisten termien käyttö tutkimuksessa ei ole vakiintunut. Synonyymina ja toisteisuuden välttämiseksi käytän myös lyhennettä ZWFD, sillä sitä käytetään kansainvälisessä tutkimuksessa (esim. Kim & Kim, 2022).

Townsend ja Mills (2013) sekä Ramkalaon ja Sayem (2021) käyttävät termiä zero waste pattern cutting (ZWPC), jonka voisi määritellä yhdeksi ZWFD:n alalajeista

(ks. Kim & Kim, 2022). Kim ja Kim (2022) toteavat, että ZWFD:n tavoite on tekstiilijätteen minimoinnin ohella myös tuottaa esteettisesti tyydyttäviä tuotteita. ZWFD estää jätteen syntymisen sen sijaan, että kestävyys rakennettaisiin tuotteen kierrätettävyyden varaan (Emt.). Pelkästään vaatetuotannon aikana syntyvä tekstiilijäte on merkittävä ongelma niin taloudellisesti kuin ympäristön kannalta (Hwang & Lee, 2023, s. 46; Rissanen & McQuillan, 2023, s. 11). Suurin osa maailman tekstiilijätteestä syntyy nimenomaan vaatteiden tuotannon aikana: jopa noin 15 % kankaasta jää hyödyntämättä leikkuun ja valmistuksen aikana (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 11), mikä tarkoittaa 60 miljardia nelilömetriä hyödyntämättä kangasta (Ramkalaon & Sayem, 2021). Hukkaan heitetään kankaan mukana sen valmistukseen vaaditut kuidut, väriaineet, kemikaalit sekä arvokas työ, aika ja raha (Emt.). Sen vuoksi tällä hetkellä zero waste -suunnittelua ja luovia leikkuumenetelmiä kehitetään ja tutkitaan aktiivisesti (Hwang & Lee, 2023, s. 46; Kim & Kim, 2022).

3.1 Kaavoituksen rooli ZWFD:ssa

Zero waste -suunnittelussa suhtaudutaan tuotannossa syntyvään kangasjätteen mahdollisuutena tehdä kokeiluja ja löytää uusia muotoja (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 3). Zero waste -suunnittelussa leikkuujätettä ei synny, koska kaavoitus on osa suunnitteluprosessia, päinvastoin kuin perinteisessä vaatesuunnittelussa, jossa kaavoittaja ja suunnittelija ovat eri henkilöitä ja suunnittelija ei välttämättä pääse näkemään kaavaa tai leikkuusta syntyvää jätettä (Emt., s. 35). Zero waste -suunnittelussa kaavoitus on usein se, joka tuottaa idean ja se on siksi luonteeltaan dynaamista, luovaa, tutkivaa, generatiivista ja avoimen lopputuloksen toimintaa (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 36). Kaiken kaikkiaan ZWFD ei pelkästään mahdollista jätteettömän tuotannon, vaan myös nerokkaat siluetit ja luovan lähestymistavan suunnitteluun (Kim & Kim, 2022). Myös Townsend ja Mills (2013) painottavat zero waste -leikkuutavan luovuutta ja sen generoimia mielenkiintoisia lopputuloksia.



Kuvio 1. ZWFD-menetelmät (Kim & Kim, 2022, s. 199).

Kuviossa 1 näkyy Kimin ja Kimin (2022) määrittelemät kolme metodia, jolla ZWFD:tä voi toteuttaa. Näistä menetelmistä kahdessa ensimmäisessä vältetään tekstiilijätteen syntyminen tuotantovaiheessa (pre-consumer waste), kun taas kolmannessa menetelmässä estetään kuluttajajätteen syntyminen (post-consumer waste). Ensimmäinen näistä menetelmistä on kankaan kokonaiskäyttö (Use-up pattern) erilaisten leikkuumenetelmien avulla. Näihin menetelmiin kuuluvat mm. palapelikaavoitus, moduulirakenne ja perinnepuvuille tyypillinen kankaan käyttö ilman leikkaamista tai ompelua, kuten intialaisissa sareissa. Toisella menetelmällä, jonka Kim ja Kim (2022) ovat nimenneet vaatteen muotoiluksi (garment shaping), tarkoitetaan tietyn vaateosan tuottamista, esimerkiksi muotoon neulomalla tai kehittämällä muovattavia ekotekstiilejä. Kolmas menetelmä, käytön muuntaminen (use converting), liittyy materiaalien uudelleenkäyttöön ja vaatteen elinkaaren pidentämiseen esim. luomalla uutta vanhasta tai muodistamalla olemassa olevia asuja. (Kim & Kim, 2022).

Olen merkinnyt pinkillä värillä ne kohdat kaaviosta (kuvio 1), jotka ovat tälle tutkimukselle oleellisia. Käytän Kimin ja Kimin (2022) kankaan kokonaiskäyttömenetelmää edustavaa palapelikaavoitusta sarkaviitan nykyversion valmistamiseen. Hyödynnän myös Kimin ja Kimin (2022) zero waste -elementtien määrittelyä tämän tutkimuksen aineistoon kuuluvien sarkaviittojen kaavoituksellisten zero waste -elementtien arvioimiseen.

Kuten mainittua, kaavoitus ja suunnittelu fuusioituvat ZWFD:ssä (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 80; Lei & Li, 2021). Toisin kuin perinteisessä länsimaisessa

kaavoituksessa, zero waste -kaavoitus ei perustu peruskaavalle, vaan vaate rakennetaan kankaasta sen laskeutuvuutta hyödyntämällä, usein geometrisista muodoista (ks. Rissanen & McQuillan, 2023; Townsend & Mills, 2013; Kim & Kim, 2022). Palapelikaavoitus on termi, jota käytetään kankaan kokonaiskäytön menetelmästä, jossa kaavanosat suhteutetaan kankaan leveyteen ja ennalta määrättyyn pituuteen (Townsend & Mills, 2013). Jokaisen palasen on oltava täydellisesti yhteensopiva, jotta palapeli toimii (Hwang & Lee, 2023, s. 47). Palapelitekniikka vaatii suunnittelijalta syvällistä ymmärrystä kaavoituksesta, jotta kaavanosat saadaan sopimaan toisiinsa samalla vaarantamatta vaatteen istuvuutta tai ulkonäköä (Saeidi & Wimberley, 2018; Lei & Li, 2021).

Teolliselle vaatetuotannolle zero waste -kaavoitus on haaste, sillä zero waste -suunnittelulle tyypillinen lopputuloksen ennustamattomuus, kokojen sarjonnan haastavuus ja usein zero waste -malleille epäkonventionaalinen, väljä estetiikka tekevät zero waste -muodin kaupallistamisesta vaikeaa (Hwang & Lee, 2023; Ramkalaon & Sayem, 2021; Lei & Li, 2021). Palapelikaavoituksen rinnalle onkin kehitetty vaihtoehtoja. Hwang ja Lee (2023) ovat kehittäneet 3D-teknologiaa hyödyntävää modulaarista zero waste -suunnittelua ja Ramkalaon ja Sayem (2021) ovat keksineet ratkaisun zero waste -sarkaleikkuun ongelmiin luomallaan strategisella viitekehyksellä. Saeidin ja Wimberleyn (2018) transformational design -tekniikka (TR) yhdistelee zero waste -kaavoitukseen perinteistä peruskaavaa muotolaskoksineen. Siinä kaavanosat rakentuvat kankaalle mosaiikkimaisesti ja tekniikan avulla voidaan saada aikaan vartalonmyötäisiä, hyvin istuvia vaatteita, mikä ei zero waste -muodissa ole itsestäänselvyys (Saedi & Wimberley, 2018). Lei ja Li (2021) kuitenkin huomauttavat, että pienistä palasista rakennetut vaatteet lisäävät työn määrää tuotantovaiheessa, mikä nostaa kustannuksia.

Lein ja Lin (2021) kehitlemässä zero waste -suunnittelumenetelmässä on kolme erilaista vaihtoehtoa, jotka kaikki tähtäävät vaatetuotannon mahdollistamiseen suuremmissa mittakaavassa zero waste -periaatteiden mukaisesti pienentämällä kaavanosien kokoa ja määrää tinkimättä vaatteen estetiikasta tai istuvuudesta. Kaikki ZWFD-menetelmät vaativat suunnittelijalta syvällistä kaavoituksellista ymmärrystä ja sen hahmottamista, minkälaisia konseptuaalisia ideoita on ylipäättään mahdollista tuottaa zero waste -kaavoituksena (Emt.). Lein ja Lin

(2021) kolmen vaihtoehdon menetelmässä korostuu tyylin, ihmisvartalon mittasuhteiden ja kankaan käyttäytymisen analysointi, jotka ohjaavat kaavoitusmenetelmän valintaa.

3.2 Zero waste -suunnittelu perinnepuvuissa

Lienee anakronistista väittää karjalaisen kansanpuvun kaavoitusta zero waste -suunnitteluksi, koska käsitettä ei ollut olemassa silloin, kun pukuja valmistettiin ja käytettiin. Vaikka termi on tullut muodin kontekstissa käyttöön lähinnä vuoden 2008 jälkeen (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 3), ei se tarkoita sitä, että ilmiötä ei olisi ollut olemassa aiemmin. Päinvastoin ZWFD:n voi sanoa olevan yhtä vanhaa kuin pukeutumisen ja se ilmenee hyvin eri kulttuurien historiallisissa perinneasuissa, kuten esimerkiksi japanilaisessa kimonossa ja eurooppalaisille kansanpuvuille tyypillisissä aluspaidoissa (Emt., s. 4). Lisäksi zero waste -suunnittelulle tyypillistä veistoksellisuutta ja materiaalin laskeutuvuuden ymmärrystä on nähtävissä monilla 1900-luvun suurilla haute couture -suunnittelijoilla, kuten Madeleine Vionnet'lla, Madame Grès'llä sekä japanilaisilla muotisuunnittelijoilla, kuten mm. Issey Miyakella ja Rei Kawakubolla (Townsend & Mills, 2013).

Burnham (1973) on tutkinut eri alkuperäiskulttuurien vaatetusta ja selvittää tekstissään, miten vaatteita on leikattu alkuperäisestä materiaalin leveydestään. Yksinkertaisimmillaan vaatteen valmistamiseksi koko kangas on käytetty niin pituudeltaan kuin leveydeltään, eikä sitä ole leikattu tai ommeltu millään tavalla, esimerkiksi jo mainitut intialaiset sarit, antiikin kreikkalaiset ja roomalaiset asut sekä skottilaiset kiltit. Aasiassa, kuten Japanissa, Koreassa, osassa Kiinaa ja Himalajan pohjoispuolella pukuperinne nojautuu kudottuun kankaaseen ja istuviin vaatteisiin, jotka on sovitettu saatavilla oleviin kankaanleveyksiin ilman leikkuujätettä. (Burnham, 1973.) Burnham väittää (Emt., s. 34), että kudotun kankaan leveys on olennainen tekijä niistä valmistettavien vaatteiden muotoilussa. Tietty kangaspuun leveydet liittyvät tiettyihin kulttuureihin ja tämä fyysinen seikka on vaikuttanut kyseisten kulttuurien vaateperinteeseen (Burnham, 1973). Korealaisten perinehousujen zero waste -elementtejä tutkineet Kim ja Kim (2022) toteavatkin, että perinteiset kaavoitus- ja valmistustavat eroavat tyypillisestä länsimaisesta

kaavoituksesta siinä, että ne nojaavat luovaan ajatteluun ja kompositioon sekä kankaan käytön maksimointiin.

Kim ja Kim (2022) tutkivat korealaisen Josyan dynastian aikaisia perinteisiä go (袴) -housujen zero waste -elementtejä, joita he hyödynsivät suunnitellessaan uusia perinteisistä menetelmistä inspiroituneita vaatteita. Tutkimuksessa tarkastellaan housujen materiaalien, muodon, kaavoituksen ja ompelurakenteiden, leikkuuperiaatteiden ja käytön zero waste -näkökulmia. Kimin ja Kimin (2022) mukaan go (袴) -housuille yhteisiä zero waste -elementtejä olivat luonnonmateriaalien käyttö, vaateen rakentuminen yksinkertaisesta suorakaiteesta, josta joko papelin lailla leikattiin yhteensopivat osat tai kangasta muotoiltiin origamin lailla haluttuun muotoon ja housujen muunneltavuus käyttötilanteesta riippuen.

Osana tutkimustaan Kim ja Kim (2022) suunnittelivat ja valmistsivat go (袴) -housujen zero waste -elementtien analyysinsä pohjalta kolme vaatetta kankaan kokonaiskäytön zero waste -menetelmällä (ks. kuvio 1). Tällä menetelmällä Kim ja Kim (2022) arvioivat, että kangasta säästyi 0,6–6 %, minkä mahdollistivat kankaan joustava käyttö (esim. molempien puolien hyödyntäminen) ja luova, symmetriaa uudelleen määrittelevä vaateen rakentaminen. Suorakaiteen muotoisiin kappaleisiin perustuva kaavoitus sallii myös hukkapalojen hyödyntämisen muihin projekteihin ja tekee vaateen muotoilusta muunneltavan esim. laskosten avulla. (Kim & Kim, 2022).

4 TRACTion -hanke

TRACTion – Tradition in Action on Maltan yliopiston, Irlannin ATU St Angelas’n ja Helsingin yliopiston välinen yhteistyöhanke, jossa tutkitaan Maltan, Irlannin ja Suomen perinneasuja ja niiden käsityöperinnettä osana eurooppalaista identiteettiä. Hankkeen rahoittajana on Euroopan unionin CREA-ohjelma, jonka pyrkimyksenä on suojella, kehittää ja edistää eurooppalaista kulttuurillista monimuotoisuutta ja perintöä (Kosunen ym., 2024).

Perinnepuvut ja niiden sisältämät käsityötekniikat ovat osa kulttuuriperintöä ja sen jatkumoa (Emt.). TRACTion -hankkeen tavoitteena on tutkia, miten perinteisiä käsityötekniikoita ja perinnepukujen muoto- ja värikieltä voidaan käyttää nykymuotoilun ja vaatesuunnittelun inspiraationa, kuinka perinteisen käsityön ja perinnepukujen historiaa voidaan säilyttää ja miten lisätä tietoisuutta kulttuuriperinnöstä, samalla innostaen nuoria tiedostamaan ja arvostamaan tekstiiliperintöään. (de Arruda Camara, 2024).

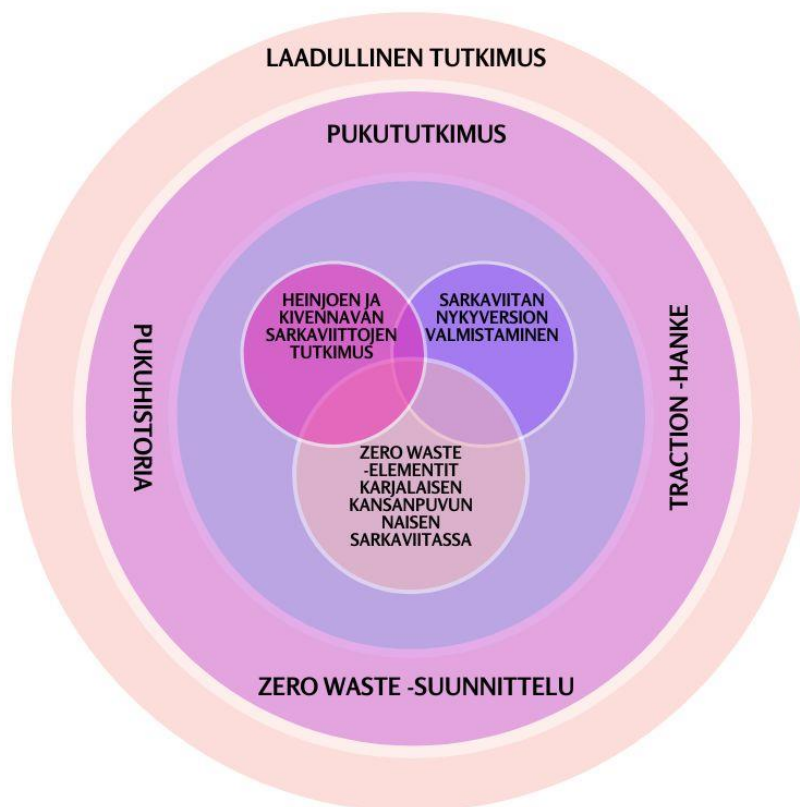
TRACTion -hankkeessa keskitytään kolmen maan perinneasuihin: maltalaiseen ghonnella-viittaan, irlantilaiseen pitsiin ja karjalaisen kansanpuvun äyrämöispukuihin. Tavoitteena on tutustua näiden perinnepukujen historiaan ja niiden yksityiskohtiin ja käyttää pukuja inspiraationlähteenä modernille, innovatiiviselle ja kestäväälle muotoilulle. (Portelli ym., 2024.) Kussakin osallistujamaassa on järjestetty työpajoja, kursseja ja luentoja perinneasujen pohjalta (Kosunen ym., 2024).

Helsingin yliopiston tutkimusryhmän tutkimuskohteena karjalaisissa kansanpuvuissa ovat pukujen rakenteet, niiden valmistuksessa käytetyt käsityötekniikat, materiaalit ja pukujen sisältämät luonnonväriaineet. Aineistona Helsingin yliopistolla hankkeessa on yhteensä 16 karjalaisen kansanpuvun osaa Etelä-Karjalan museon kokoelmista. Näihin äyrämöispukuihin kuuluvat kolme sarkaviittaa, kaksi kostulaa, kuusi hametta, kolme rekkopaitaa, yksi liivi ja yksi esiliinaa. Helsingin yliopiston tutkimukseen on kuulunut lankanäytteiden ottaminen ja pukujen kuvantaminen hyperspektrikameralla luonnonväriainetutkimusta varten ja lisäksi kaksi pukukokonaisuutta, Koiviston ja Heinjoen puvut, on 3D-kuvannettu. Kuvat ovat tulevaisuudessa avoimesti saatavilla niin TRACTion -hankkeen kuin Etelä-Karjalan museon verkkosivuilla. (Kosunen ym., 2024).

5 Tutkimuksen tarkoitus ja tutkimuskysymykset

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tutkia karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviittaa zero waste -näkökulmasta ja osoittaa, kuinka perinnepukuja voi käyttää kestäväen vaatesuunnittelun inspiraationlähteenä. Kuten kuvioista 2 ilmenee, tämä

tutkimus edustaa laajimmalta viitekehykseltään laadullista tutkimusta, jossa käytetään induktiivista tutkimusotetta päätyen yksityisistä havainnoista yleisiin merkityksiin (Hirsjärvi ym., 2010). Laadullisen tutkimuksen sisällä on kehä, jossa on mainittu pukututkimus, pukuhistoria, zero waste -suunnittelu ja TRACTION -hanke. Nämä kaikki rajaavat tutkimusta ja kuvaavat, minkälaisiin tutkimusperinteisiin ja näkökulmiin tutkimus nojaa. Sisimmällä kehällä on kolme keskenään risteävää kehää: Heinojen ja Kivennavan viittojen tutkimus, sarkaviitan nykyversion valmistaminen ja zero waste -elementit karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitassa. Zero waste -elementit ovat aineiston tutkimuksen tulosta ja sarkaviitan nykyversion valmistaminen tulkintaa näistä elementeistä ja aineistopuvuista.



Kuvio 2. Tutkimuksen viitekehys.

Tutkimustehtävänäni on selvittää kahden aineistooni kuuluvan asun avulla karjalaisen naisen kansanpuvun sarkaviitan kaavoitusta, leikkuuta ja työtapoja. Tarkoitukseni on määritellä sarkaviitoissa ilmeneviä zero waste -piirteitä ja tulkita niitä suunnittelemalla ja valmistamalla sarkaviitan nykyversion ZWFD-periaatteiden mukaisesti.

Tutkimuskysymyksen ja sen alakysymykset ovat

Mitä zero waste -elementtejä karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviittaaan kätkeytyy?

- Miten perinteinen sarkaviitta on (kaavoitettu ja) leikattu?
- Mitä rajoitteita materiaalin mittasuhteet antavat viitan muodolle?

Miten karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviitan zero waste -elementit voidaan tuoda sen nykyversioon?

- Millaisia ovat sarkaviitan nykyversion kaavoitus- ja valmistusvaiheet?
- Minkälainen zero waste -suunnittelun ja -kaavoituksen prosessi on?

Tutkin pukuja pukututkimuksen tutkimus- ja analyysimallien keinoin ja hyödynnän tutkimuksen eri vaiheissa omaa pukuompelijan ammattiosaamistani sekä ompe- luun ja kaavoitukseen liittyvää termistöä. Pukututkimuksen menetelmänä lähes- tymistapa, jossa tutkimuksen kohteena ovat puvut itse, niiden yksityiskohdat, ma- teriaalit ja rakenteet (ks. Rexford ym., 1988; Taylor, 2013), mahdollistaa sen, että pystyn vastaamaan tutkimuskysymykseeni pukujen rakenteista mahdollisimman tarkasti. Rexford ym. (1988, s. 68) huomauttaakin, että pukuhistoriallisessa tutki- musaiheessa on oltava yhteys tutkitun puvun ja tutkimuskysymyksen välillä.

Sarkaviitan nykyversion lähtökohtana ovat ensimmäiseen tutkimuskysymykseen havainnoinnin ja analysoinnin myötä saadut vastaukset aineistoon kuuluvien sar- kaviittojen zero waste -elementeistä ja -piirteistä. Käytän zero waste -elementtien määrittelyyn ja tarkasteluun etenkin Kimin ja Kimin (2022) tuloksia korealaisten go (袴) housujen zero waste -elementeistä. Tämä tutkimus siis yhdistelee sekä pukututkimusta että kokeellista, käsityöllistä tutkimusta.

6 Pukututkimuksen lähtökohtia ja menetelmiä

Taylor (2013, s. 39) painottaa, että olennaista pukututkimuksen prosessissa on itse vaatteiden seikkaperäinen ja kokonaisvaltainen tarkastelu: ”- - the crucial, vital processes are touching, looking, listening, and reflecting”. Taylor jatkaa, että pu- kujen tutkiminen, reflektointi ja tulkitseminen niiden erityisessä kontekstissa on

aikaa vievä prosessi (Emt., s. 39). Hänen mukaansa vaatteessa ilmenevien pienimpienkin yksityiskohtien tutkiminen johtaa laajemman sosiaalisen ja historiallisen kontekstin tulkintaan (Emt.). Koskennurmi-Sivonen (2015) korostaa niin ikään pukujen rakenteellista tutkimista ja taitoa tehdä sen perusteella tulkintoja.

Muodin ja pukeutumisen teorian ja historian tutkimus on poikkitieteellistä ja moniulotteista; sitä voidaan tehdä hyvin monesta näkökulmasta, kuten sukupuolen tutkimuksen, etnografisen, mediatutkimuksen, liiketalouden tai postkolonialistisen tutkimuksen näkökulmista (Taylor, 2013, s. 23). Poikkitieteellisyyden sijaan voisikin pukeutumisen historian tutkimusta luonnehtia multimetodiseksi (Nicklas & Pollen, 2020).

Vaateen näkökulma on tärkeä, sillä vaate voi kertoa tarinoita, joiden äärelle ei muuten olisi pääsyä (Taylor, 2013, s. 24): tarinoita siitä ajasta ja paikasta, jossa se on luotu ja niistä yksilöllisistä olosuhteista, jotka antoivat sille muodon ja substanssin (Mida & Kim, 2015, s. 8). Tämä johtuu vaatteiden toimijuudesta (Taylor, 2013; Miller, 2005). Vaatteet eivät ole vain sosiaalisen, kulttuurin tai identiteetin tutkimuksen keppihevosiä, vaan ne itsessään muodostavat oman elämänsä, kosmologiansa ja syy-seuraussuhteensa (Miller, 2005). Materiaalisten esineiden luominen ja käyttö kertoo eletystä elämästä sellaista, mitä ei olisi pelkin sanoin mahdollista kertoa (Taylor, 2013, s. 28) ja toisaalta ne antavaa äänen tavallista elämää eläneille ihmisille, joiden elämää ja ajatuksia ei välttämättä ole tallennettu historian kirjoihin (Pennell, 2009, s. 174). Kuten Nicklas & Pollen (2020, s. 12) toteavat, vaatteella on ainutlaatuinen kyky kantaa laajasti niin menneen kuin nykyhetken kulttuurista tietoa ja kulttuurisia merkityksiä. Ne heijastavat sitä kulttuurista miljöötä, jossa ne on suunniteltu ja luotu ja jossa niitä on käytyetty (Mida & Kim, 2015, s. 12).

Esinetutkimuksen juuret ovat antropologiassa ja taidehistoriassa (Mida & Kim, 2015, s. 18). Millerin (2005) mukaan materiaalisen kulttuurin tutkimus ylittää kah-tiajaon tekstiilitutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen välillä ja hylkää tämän kei-notekoisen dualismin. Vaatteiden seikkaperäinen erittely kaavaksi, kuiduksi, kan-kaaksi, muodoksi ja tuotannoksi ei vastusta, vaan on osa vaateen tarkastelua

inhimillisen elämän yhtenä muotona. Materiaalisen kulttuurin tutkimuksessa vaatteita usein vähätellään ja pukeutuminen on niin itsestään selvä osa ihmiselämää, että sen kulttuurinen merkittävyys jää helposti vaille huomiota (Miller, 2005; Mida & Kim, 2015).

Historiallinen lähestymistapa vaatteiden ja tekstiilien tutkimukseen nojaa humanistiseen traditioon ja usein lähtökohtana ovat avoimet kysymykset hypoteesien sijaan (Reeves-DeArmond ym., 2011). Kysymyksiin haetaan vastauksia alkupe-
räisistä lähteistä, arvioidaan jokaisen kohteen autenttisuutta ja vastaavuutta (credibility), muodostetaan kerätystä tiedosta synteesejä ja luodaan tulkintoja, jotka antavat näkökulmia menneisyyden inhimilliseen kokemukseen. Tähän prosessiin kuuluu sekä objektiivisuus että mielikuvitus ja usein lopputulemana saadaan väitteiksi tai teeseiksi muotoiltuja argumentteja. Näin ollen, historiallinen pukututkimus usein päättyy hypoteesiin sen sijaan, että testaisi jotain ennalta määrättyä hypoteesia. Yleisesti historiallisessa lähestymistavassa ei käytetä tiettyä teorioita, vaan tyypillistä on käyttää useita teorioita laaja-alaisesti. (Reeves-DeArmond ym., 2011).

Vaatetta tutkitaan, jotta voidaan nostaa esiin sosiaalisia hierarkioita, tekemisen historiaa, tuotantoa, kaupankäyntiä, kulttuurisia merkityksiä ja sukupuoleen sidottuja merkityksiä, joita vaatteilla on kantajilleen, yhteisöille, yhteiskunnille omaan aikaansa, maantieteelliseen ja kulttuuriseen kontekstiinsa sijoitettuna (Taylor, 2013, s. 29). Muodin tutkimuksen materiaalisen kulttuurin lähestymistavassa fokus-
sessa ovat säilyneet vaatekappaleet, joiden yksityiskohtiin, kuten kankaseen, ompeluun ja koristeluihin, pureudutaan (Emt., s. 29). Vaatteen yksityiskohdat ovat pohja, jolle kulttuurista teoriaa voidaan soveltaa ja vaatteen on oltava keskiössä, jotta siihen voidaan kohdistaa merkityksellistä ja materiaalista tutkimusta (Taylor, 2002, s. 12, s. 98). Taylor (2013, s. 39) kuitenkin muistuttaa, että oman ajan kulttuuristen ja historiallisten olettamusten kanssa on oltava tarkkana, sillä ne ovat usein syvälle juurtuneita ja tiedostamattomia, minkä vuoksi ne voivat johtaa väärin johtopäätöksiin.

Antropologian kontribuutio materiaalisen kulttuurin tutkimukseen ilmenee siinä, miten kulttuuri määritellään (Eicher, 2000). Kulttuuri ideana tarkoittaa antropologisesta näkökulmasta sitä, miten ihmiset opettavat ja oppivat tiettyyn olosuhteeseen kuuluvaa ”oikeanlaista” käytöstä. Kielen ja roolimallien kautta ihmiset oppivat toisiltaan, miten käyttäytyä ja tämä tiedonvälitys kantaa yli sukupolvien. Siispä kulttuuri ja historia ovat yhteen kietoutuneita, sillä ihminen ei ole geneettisesti ohjelmoitu käyttäytymään tietyllä tavalla, vaan käytös on opittua. Kun hyväksytään, että kulttuurissa on kyse tietyn käytöksen opettamisesta ja oppimisesta suhteessa tiettyihin olosuhteisiin, voidaan oppia kulttuurisesta diversiteetistä ja nähdä eroja ”meidän” ja ”muiden” välillä. (Eicher, 2000).

6.1 Pukututkimuksen käsitteistä

Kuten Koskennurmi-Sivonen (2000) huomauttaa, muotiin ja pukeutumiseen liittyvien käsitteiden merkityssisällöt vaihtelevat kielestä ja käyttäjästä toiseen ja siksi ne ovat monimutkaisia. Siitä syystä onkin tärkeää problematisoida näitä käsitteitä ja sitä kautta määritellä oma suhde niihin (Koskennurmi-Sivonen 2000, s. 10). Erityisesti muoti (engl. fashion) on problematisoitu käsite pukututkimuksessa, sillä se helposti ymmärretään vain euroamerikkalaiseksi ilmiöksi, joka sivuuttaa koko muun maailman (Taylor, 2013, s. 27).

Nicklas & Pollen (2020, s. 2) määrittelevät muodin dynaamiseksi sosiaaliseksi prosessiksi, jolle ominaista on muutos. Mida ja Kim (2015, s. 18) ovat samaa mieltä Fashion theory -julkaisun kanssa määritellessään muodin ”ruumiillisen identiteetin kulttuuriseksi rakennelmaksi”. Se on sosiaalisesti kollektiivinen ilmiö, jonka keskeisiä ominaisuuksia ovat muutoksen ohella ajallisuus: muoti omaksumaan ja hylätään, kun sitä ei enää pidetä yhteisesti sopivana (Koskennurmi-Sivonen, 2000, s. 5).

Termiä puku (engl. costume) käytän tässä tutkielmassa viittaamaan aineistoni kahteen sarkaviittaan synonyymien viitta ja vaate rinnalla. Vaikka kyseessä ovat yksittäiset vaatekappaleet, jotka ovat osa usean vaatekappaleen muodostamaa kokonaisuutta, termillä puku on vakiintunut asema historiallisista puvuista puhuttaessa (Koskennurmi-Sivonen 2000, s. 3) ja tällöin sen käyttö on perusteltua.

6.2 Pukututkimuksen menetelmiä

Vaikka esinetutkimuksen lähestymistapa pukujen tutkimukseen on merkittävä, ei pukututkimuksessa ole mitään yhtä tiettyä systemaattista menetelmää (Mida & Kim, 2015, s. 22). Esittelen tässä luvussa erilaisia tutkimus- ja analyysimenetelmiä sekä -malleja, joita pukujen tutkimiseen on käytetty. Pyrin avaamaan, mitkä osiot ja piirteet kussakin menetelmässä ovat hedelmällisiä tämän tutkimuksen kannalta ja luvussa 6.3 esittelen tässä luvussa esiteltujen menetelmien pohjalta kehittämäni synteisiä, jonka avulla voin tutkia ja analysoida aineistoani.

Severan ja Horswillin esineanalyysimalli

Severan ja Horswillin (1989) näkemyksen mukaan materiaallinen kulttuuri, kuten puku, paljastaa kulttuuriin sisältyviä asenteita, uskomuksia ja oletuksia, kun siihen kohdistetaan muodollinen analyysi. Tässä esineanalyysimallissa olennaista on, että materiaallisen kulttuurin kysymyksenasettelu nousee tutkittavasta objektista itsestään, ja että esineet ovat myös niitä, jotka pystyvät näihin kysymyksiin vastaamaan. Valittu menetelmä on kuitenkin riippuvainen tutkimusaiheesta, esinetyypistä ja siitä, mitä tietoa esineestä halutaan saada. (Severa & Horswill, 1989).

Pääpiirteissään Severan ja Horswillin (1989) menetelmä perustuu puvun yksityiskohtaiseen ja seikkaperäiseen kuvailuun ja tarkasteluun. Aivan ensimmäisenä Severa & Horswillin (1989, s. 54) mukaan puvuista on tunnistettava niiden pukutyyppi (engl. modal type). Se tarkoittaa puvun yleisen siluetin ja elementtien yhdistelmän kuvailua. Sen jälkeen käydään läpi puvun materiaalit, muotoilu, kaa-voitus ja valmistus sekä tarkastellaan ompelutyötä ja -taitoa. Jokaista näistä piirteistä tarkastellaan erilaisten toimintojen kautta, joihin kuuluvat tunnistaminen, arvioiminen, kulttuurianalyysi sekä tulkinta. (Severa & Horswill 1989, s. 55).

Tunnistaminen on tutkimuskohteen mahdollisimman tarkka kuvaus tutkimuskoh- teesta ja kaikesta siihen liittyvästä ennakkotiedosta, kuten alkuperästä, valmista- jasta, käyttäjästä, materiaaleista ja valmistustavasta. Arviointi voi samalla olla

kulttuurianalyysia ja tulkintaa. Olennaista onkin kytkeä arviointi tutkimuskysymyksiin. Kulttuurianalyysissa analysoidaan sekä tuotetta että sisältöä, eli kulttuuria, joka on tuottanut tutkittavan objektin. Tällä tavalla voidaan sijoittaa objekti omaan ympäristöönsä ja tarkastella sitä sen alkuperäisen käyttötarkoituksen ja toiminnan kautta. Tulkinnessa on tärkeää ymmärtää objektin historiallinen merkitys omassa ajassaan ja yrittää sijoittaa objekti oikein. (Severa & Horswill, 1989).

Merkitysanalyysi

Pukuja tai muita esineitä voidaan tutkia myös merkitysanalyysimenetelmän keinoin. Häyhän, Jantusen ja Paaskosken (2015) kehittämä merkitysanalyysimenetelmä on luotu museo-objektien tulkintaa ja arvottamista varten, mutta sitä voi soveltaa myös muiden kulttuurin aineellisten ja aineettomien ilmausten arvon ja merkityksen määrittämiseen (Häyhä ym., 2015). Se on yhteisöllinen, tutkimuksellinen ja tulkinnallinen menetelmä, joka edellyttää tiedonkeruuta, objektin tarkastelua sekä objektikohtaista ja laajaa kontekstualisointia. Merkitysanalyysi on vaihteellinen tutkimusmenetelmä, jossa pyritään vastaamaan kysymyksiin sekä asettamaan niitä. Etenkin laaja kontekstualisointi, jonka kautta arvioidaan tutkitavan kohteen edustavuutta, autenttisuutta sekä erilaisia merkityksiä, on tässä analyysimenetelmässä olennainen tämän tutkielman kannalta.

Merkitysanalyysi aloitetaan kohteen valinnalla, näkökulmalla ja tavoitteiden määrittelyllä. Analyysin tekijät ja sidosryhmät nimetään ja paikannetaan. Sen jälkeen perehdytään analyysin kohteeseen dokumentoimalla ja kuvailemalla analyysikohteen ulkoasu tai olemus. Analyysikohteeseen perehdytään myös tunnistamalla kohteen historiaan liittyviä tietoja ja keräämällä sekä analysoimalla niitä. Tähän liittyy myös suunnitteluprosessi, valmistusmenetelmät, materiaaliset ominaisuudet ja ilmenemistapa. Perehtymistä ja tiedonkeruuta seuraa kontekstualisointi, jonka avulla selvitetään kohteen erilaisia yksilökohtaisia tai yleisempiä konteksteja. (Häyhä ym., 2015).

Näiden vaiheiden jälkeen kohteen merkitystä arvioidaan seitsemän kriteerin avulla, joita ovat: 1) Edustavuus, 2) Autenttisuus, 3) Historiallinen ja kulttuurillinen

merkitys, 4) elämyksellinen ja kokemuksellinen merkitys, 5) Yhteisöllinen merkitys, 6) Ideaalitila ja 7) Hyödynnettävyys ja käytettävyys. Lopulta analyysin voi tiivistää merkityslausunnoksi, jonka avulla kohteelle voi ehdottaa toimenpiteitä tai suosituksia, kuten konservoinnin tai jatkotutkimuksen tarpeen. (Häyhä ym., 2015).

Olemusanalyysi

Luutonen (1997) on kehittänyt oman analyysimallinsa tutkiessaan suomalaista villapaitaa ja sen merkityksiä. Hänen kehittämässään olemusanalyysissä yhdistyvät semioottinen, fenomenologinen ja funktionaalinen ote käsityötuotteen tutkimiseen. Olemusanalyysin avulla voidaan tarkastella tuotetta ilmiönä ja merkinä, mutta analysoida myös sen funktioita, jotta saataisiin luotua kohteesta mahdollisimman kokonainen kuva, eli sen olemus. (Luutonen, 1997, s. 51).

Olemusanalyysi lähtee liikkeelle intuitiivisesta ensivaikutelmasta, jonka pyrkimyksenä on nähdä vain tuotteen tarjoama ensivaikutelma sen tarkemmin analysoimatta ennakkotietoja. Ensivaikutelman jälkeen perehdytään kaikkeen tuotteen liittyvään faktatietoon, kuten tuotteen muotoiluun, käytettyyn materiaaliin, kuviointiin ja valmistustekniikkaan. Käsityötuotteeseen perehtymiseen kuuluu myös ymmärrys valmistusprosessista, mikä edellyttää tuotteen valmistamista. Viimeinen vaihe on tulkinta, joka saadaan aikaan ensivaikutelman ja perehtymisen kautta. Tulkinnan tarkoituksena on ymmärtää ilmiö löytämällä sen olemus. (Luutonen, 1997, s. 51–53).

Tekstiili luettavana ”tekstinä”

Fishman ja Komarova (2000) painottavat myös syvempää esinetutkimusta tehtäessä yksittäisten esineryhmien valmistusmenetelmiin ja eri tekniikoihin perehtymistä. He hyödyntävät vienankarjalaisten tekstiilien tutkimuksessaan tekstiilinkuvausmenetelmää, jolla analysoidaan sekä tekstiilien rakennetta että niiden sisältämiä merkityksiä kolmesta näkökulmasta: kuvaamalla esinettä osana etnistä paikalliskulttuuriaan, kuvaamalla materiaaleja ja kuvaamalla valmistusmenetelmiä. (Fishman & Komarova, 2000).

Komarovan (2000) mukaan tekstiilejä voidaan pitää tekstinä, joka on luettavissa, jos tulkintasäännöt ovat tiedossa. ”Kielioppi”, jonka avulla voidaan analysoida tiettyä esinettä tai esineryhmää, edellyttää kuvausta siitä materiaalista, josta esine on valmistettu, kuvausta esineen valmistusmenetelmistä sekä työvälineistä sekä esineestä itsestään laadittua kuvausta, eli esineen kulttuurista kontekstia ja käyttöä omassa ajassaan. Tämän tutkimusmenetelmän pohjalta on analysoitu Venäjän etnografisen museon kokoelmien vienankarjalaisten tekstiilien kokoelmaa. Tutkimusmenetelmä mahdollistaa tutkittavan kohteen näkemisen uudella tavalla ja laajentaa sen sisältämää tietokenttää. Esineistä saadun tiedon perusteella siitä voidaan laatia kaksoiskappale ja siten säilyttää tuleville sukupolville esineen lisäksi myös sen valmistusprosessi. Sitä taas voi hyödyntää eri tasoisessa koulutuksessa. ”Se, että tutkittava materiaali pystytään palauttamaan uudelleen elämään, tekee mahdolliseksi pohtia syvemmin tutkittavaa kulttuuria ja päästä paremmin sisälle siihen mentaliteettiin, joka kulttuurissa on vallinnut”, Komarova (2000, s. 112) toteaa. (Komarova, 2000).

Hitaan katsomisen kolmivaiheinen menetelmä

Mida & Kim (2015) ovat kehittäneet pukujen tutkimusmenetelmän, jonka kantava ajatus on ”learning to look”, eli katsomaan oppiminen. Kyse on hitaasta katsomisesta, jonka Mida & Kim (2015) ovat jakaneet kolmeen eri katsomisen vaiheeseen: havainnointiin, reflektointiin ja tulkintaan. Mitä etäämmällä tutkija on tutkimuskohteestaan niin ajallisesti kuin maantieteellisesti, sitä vaikeampi pukua on ymmärtää, sillä puvun tekemisen konventiot tietyssä ajassa ja paikassa ovat osa laajaa ja inklusiivista kulttuurista kontekstia (Emt., s. 7). Etenkin, kun on kyse länsimaisen muodin tradition ulkopuolisesta vaatteesta, korostuu ajan ja paikan syvällinen kontekstualisointi, mikä johtaa siihen, ettei pukututkimuksessa usein ole absoluuttisia vastauksia ja tutkija joutuu sen vuoksi tekemään olettamuksia (Mida & Kim, 2015, s. 7).

Mida & Kim (2015) ovat luoneet käytännöllisen viitekehyksen pukututkimuksen toteuttamiselle, jonka lähestymistavassa olennaista on kysymykset, joita tutkimuksen eri vaiheissa tutkittavalle vaatteelle esitetään. Menetelmän ensimmäisessä vaiheessa havainnoidaan tarkasti vaatetta perehtyen siihen niin, että siitä

voidaan luoda runsas kuvaus, joka ikään kuin tarjoaa visuaalisen kuvan vaatteesta tekstin keinoin (Mida & Kim, 2015, s. 28–29). Kyse on hitaasta katsomisesta, huolellisen ja jokaista käsillä olevaa todistusaineistoa arvostavasta katsomisesta (Emt., s. 29). Havainnoinnin menetelmänä käytetään yleisestä yksityiskohtaiseen etenevää kysymyslistaa (Emt., s. 29).

Menetelmän toisessa eli reflektointivaiheessa otetaan huomioon tutkijan ruumiillinen ja emotionaalinen kokemus sekä kontekstuaalinen materiaali (Mida & Kim, 2015, s. 29). Kontekstuaalista materiaalia, kuten tekstiä ja kuvia, kerätään ja analysoidaan (Emt., s. 31). Reflektiovaiheessa tutkija ottaa oman positionsa ja aistinsa käyttöön, mikä auttaa nostamaan käsitteellistämään aistinvaraisia tulkin-toja tutkittavasta vaatteesta ja tutkijan omia motivaatioita tutkimukselle (Emt., s. 30).

Menetelmän kolmas vaihe on tulkinta. Tässä vaiheessa yhdistetään havainnointi ja reflektiot teoriaan ja muodostetaan niistä synteesi (Mida & Kim, 2015, s. 28). Tulkinnassa hyödynnetään omaa kokemusta ja teoreettista tietoa muodostaen synteessin havainnoinnista ja reflektiosta.

6.3 Tämän tutkimuksen analyysimenetelmä

Severa & Hornswillin (1989) menetelmä sopii hyvin kuvailemaan ja tarkastelemaan kohteen yksityiskohtia. Merkitysanalyysissä (Häyhä ym., 2015) pureudutaan hieman syvemmälle konteksteihin ja se antaa välineet arvioida kohteen merkityksiä, eli analysoida kohteen tarkastelusta seuraavia johtopäätöksiä. Ole-musanalyysissä (Luutonen, 1997) mielestäni oman tutkimuksen kannalta on vaihe, jossa kohteeseen perehdytään. Tämä vaihe on erittäin laaja ja sisältää kontekstualisoinnin lisäksi tuotteen valmistamisen. Pystyäkseen vastaamaan tutkimuskysymykseeni karjalaisen kansanpuvun sarkaviitan zero waste -elementeistä on tutkimuksen oltava myös kokeellinen. Tässä tutkimuksessa kohteeseen perehtymisessä korostuu myös oma luova prosessi, sillä tulkiten karjalaisten kansanpukujen sarkaviittojen zero waste -elementtejä oman nykyversion valmistamisen kautta. Siinä mielessä perehtyminen kohteeseen on samalla kohteen tulkintaa.

Sen sijaan olemusanalyysin (Luutonen, 1997) semioottinen puoli, eli olemuksen löytäminen tuotteen ymmärtämiseksi, ei mielestäni ole olennaista tämän tutkimuksen tavoitteiden kannalta. Laajempi kulttuurinen kontekstualisointi sitä vastoin on hyvin tärkeää, koska tutkittavat puvut ovat museoituja ja karjalaista kulttuuria sellaisena, kuin se on ollut pukujen käyttöaikana, ei ole enää olemassa. Sarkaviittoja tutkimalla en pyri tulkitsemaan niiden sisältämiä merkkejä tai luomaan jonkinlaista kokonaiskuvaa sarkaviitan olemuksesta, vaan tutkimukseni tavoitteena on syventyä tarkastelemaan tiettyä vaatetuksellista ilmiötä sarkaviitassa – viitan kaavoitusta, leikkuuta ja valmistusta materiaalin käytön näkökulmasta.

Fishmanin & Komarovin (2000) lähestymistavassa on olennaista kohteen kuvaaminen osana paikallista etnistä kulttuuriaan. Komarova itse (2000) korostaa myös valmistusprosessin tutkimista, jotta sen voisi säilyttää tuleville sukupolville aivan kuten tutkittu esine itse on säilytetty. Tämä ajatus kytkeytyy hyvin TRACtion -hankkeen tavoitteisiin perinnepukujen tuomisesta nykypäivään ja niiden yksityiskohdista ammentamisesta modernille muotoilulle (Portelli ym., 2024).

Midan & Kimin (2015) kehittämä hitaan katsomisen menetelmä soveltuu parhaiten länsimaisen muotipuvun seikkaperäiseen tutkimiseen. Tässä tutkimuksessa ei ole kyse muotipuvusta, vaan kansanpuvusta, jolle tyypillistä on pysyvyys muodin vaihtuvuuden sijaan (ks. tarkemmin luku 2.1). Kuitenkin tämä menetelmä antaa työkaluja ja termejä yksityiskohtien erittelyyn ja tarkasteluun, joten sitä voi soveltaa myös kansanpukujen tutkimukseen, etenkin menetelmän havainnointivaihetta pukujen seikkaperäisessä kuvailussa.

Tässä tutkimuksessa en pyri käyttämään mitään analyysimenetelmää suoraan, vaan yhdistelen elementtejä eri menetelmistä ja luon niistä oman synteessin, jonka avulla pystyn vastaamaan tutkimuskysymyksiini parhaiten. Sovellan siis esittelemiäni puku- ja esinetutkimuksen analyysimenetelmiä muodostaen niistä oman versioni. Tässä menetelmässä korostuvat kokeellisuus ja laaja kontekstualisointi. Komarovaa (2000) mukaillen, menetelmäni avulla pyrin paljastamaan sarkaviit-

tojen kieliopin voidakseni analysoida niiden kieltä. Menetelmän avulla pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini mahdollisimman tyhjentävästi ja tekemään läpinäkyväksi pukujen tutkimisen prosessin eri vaiheet, jotta niistä tehdyt johtopäätökset ovat luotettavia ja perusteltuja. Menetelmä koostuu seuraavista vaiheista:

1. **Kontekstualisointi:** sarkaviitat osana karjalaista kulttuuria
2. **Havainnointi:** sarkaviittojen kuvaus hitaan katsomisen menetelmällä
3. **Analysointi ja innovointi**
 - a) sarkaviittojen kaavoituksen selvittäminen ja zero waste -piirteiden erittely
 - b) innovointi: sarkaviittojen zero waste -piirteiden tulkinta sarkaviitan nykyversion kautta

Useissa menetelmissä, kuten Luutosen (1997) olemusanalyysissä ja Midan & Kimin (2015) hitaan katsomisen menetelmässä, ensin havainnoidaan tuotetta ja perehdytään sen yksityiskohtiin, jonka jälkeen rakennetaan sen ympärille kontekstia. Tässä tutkimuksessa kuitenkin aloitetaan kontekstualisoinnista, sillä se luo mielestäni perustan näiden pukujen tutkimiselle. Kontekstualisoinnilla tarkoitan tässä sitä, että pyrin tuomaan esille mahdollisimman laajasti sarkaviittojen kulttuurista ja historiallista kontekstia, eli Karjalan historiaa, kulttuuria ja käsityötapoja. Severa & Horswillin (1989) tutkimusmenetelmässä tämä vaihe kuvaa kulttuurianalyysin osuutta, merkitysanalyysissä (Häyhä ym. 2015) esineen yksilökohtaista ja yleistä kontekstualisointia.

Toisessa vaiheessa havainnoin pukuja Midan & Kimin (2015) sovelletun havainnoinnin kysymysmatriisin avulla (ks. liite). Olen supistanut alun perin 40-kohtaisen kysymyspatteriston tämän tutkimuksen aineiston kannalta olennaisiin kysymyksiin. Näiden kysymysten pohjalta kuvailen luvuissa 7.1 ja 7.2 aineistoon kuuluvia sarkaviittoja mahdollisimman tarkasti ja havainnollistan kuvausta valokuvien ja mittataulukoiden avulla. Kuten Mida & Kim (2015, s. 35) toteavat, dokumentatio on tutkimuksen keskeinen elementti.

Kolmannen vaiheen olen nimennyt analysoinniksi ja innovoinniksi. Siinä hyödynnän Luutosen (1997) olemusanalyysin vaihetta, johon kuuluu kokeellinen tutkiminen. Analysointi sisältää sarkaviittojen kaavoituksen ja leikkuuasetelmien selvittämistä ja zero waste -elementtien määrittelyä Kimin & Kimin (2022) mukaisesti.

Innovointi koskee oman luovan työskentelyn osuutta, jossa pyrin tuomaan nykypäivän vaateompeluun sarkaviitan olennaisia elementtejä ja ratkaisemaan, miten voisin suunnitella viitan, jossa toteutuisi zero waste -suunnittelun kokonaisen kankaankäytön periaate (Kim & Kim, 2022). Innovointi perustuu TRACTIon -hankkeen tavoitteeseen edistää tietoutta paikallisesta pukuperinteestä ja tuoda nykypäivään perinneasuihin liittyviä taitoja ja tekniikoita (Portelli ym., 2024).

6.4 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistona tässä tutkimuksessa ovat Etelä-Karjalan museon kokoelmiin kuuluvat kaksi karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviittaa, joista toinen on nimetty Kivennavan viitaksi (EKME3051, kuva 1.) ja toinen Heinjoen viitaksi (EKME3034, kuva 2.). Pääsin tutkimaan pukuja paikan päällä Lappeenrannassa Etelä-Karjalan museossa lokakuussa 2023 ja helmikuussa 2024, jolloin havainnoin ja valokuvasin pukuja mahdollisimman tarkasti sekä tein niistä muistiinpanot ja piirroksia.



Kuva 1. Kivennavan viitta (EKME3051). Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 2. Viitta Heinjoelta (EKME3034). Aino Eerikäinen, 2024.

Sekä Heinjoen että Kivennavan viitta on ajoitettu hyvin väljästi 1800–1899 väliselle ajalle. Etelä-Karjalan museon kokoelmissa oli useita sarkaviittoja ja muita

äyrämöispukujen osia, joista 16 yksilöä valittiin TRACTion -hankkeen tutkimuskohteeksi (Kosunen ym., 2024). Itse valitsin Heinjoen ja Kivennavan viitat tarkastelun kohteeksi siitä syystä, että kiinnostuksen kohteeni tämän tutkielman puitteissa on nimenomaan pukujen kaavoituksessa ja leikkuussa, ja viitoista löytyy hyvin vähän aiempaa rakenteellista tutkimusta. Päädyin juuri näihin kahteen yksilöön toisaalta siksi, että ne ovat niin hyväkuntoisia ja sitä kautta helposti tutkittavia, mutta myös sen takia, että viittojen muoto on hyvin samanlainen. Päällisin puolin viitoissa näyttäisi olevan eroa vain kirjontojen osalta. Vertailemalla näitä kahta viittaa toisiinsa toivon saavani muodostettua yleiskuvan karjalaisen naisenpuvun sarkaviitan rakenteesta ja mahdollisesti jätteettömästä leikkuutavasta.

7 Karjalan kulttuuri- ja pukuhistoria

Tässä luvussa kontekstualisoin Kivennavan ja Heinjoen viittoja perehtymällä niin pukuhistorialliseen kuin Karjalan alueen historiaa ja kulttuurihistoriaa koskevaan kirjallisuuteen. Koska karjalainen kulttuuri on hajaantunut ja osittain sulautunut suomalaiseen kulttuuriin Karjalan alueiden menettämisen myötä toisessa maailmansodassa, on mielestäni tärkeää tuoda esille jo historiaksi muuttuneita Karjalan alueen tapoja sekä aineellista ja henkistä kulttuuria. Käsityö on niin suuri osa karjalaista kulttuuria, että perehtymällä karjalaiseen käsityökulttuuriin voi ymmärtää paremmin myös aineistoon kuuluvia Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittoja.

7.1 Karjalan historia ja identiteetti

Karjalaiset ovat asuttaneet 500-luvulta asti Laatokan ympäristöä, mistä he vähitellen levittäytyivät kohti Vienanjoen suuta, Äänisjärveä ja Pohjanlahtea (Kempinen 1977, s. 8). Vaikka Karjala on ulottunut laajalle alueelle, sen korkeakulttuurin ydin kehittyi Kirkisen (1998) mukaan juuri Laatokan pohjoisosassa noin 800–1300-lukujen välisenä aikana. Identiteetin muovautumiseen ovat vaikuttaneet rikas ympäröivä luonto ja vesialueet, sijainti Ruotsin ja Venäjän valtakuntien välialueella sekä idän ja lännen kulttuuripiirien vaikutus. Karjalaisen kulttuuriperinnön vanhimaksi ainekseksi Kirkinen (Emt.) arvioi karjalaisten pitkän tottumuksen liikkuvaan elämäntapaan, sopeutumisen vaihteleviin luonnonolosuhteisiin ja

pienyhteisöissä kasvaneeseen kiintymykseen sukuun ja sen perinteisiin sekä näiden yhteisvaikutuksena voimistuneeseen sosiaalisuuteen ja yhteistoimintaan. Tämä kuvastuu Kirkisen mukaan (Emt., s. 40) naisten juhlapukujen tyyliässä ja tekniikassa.

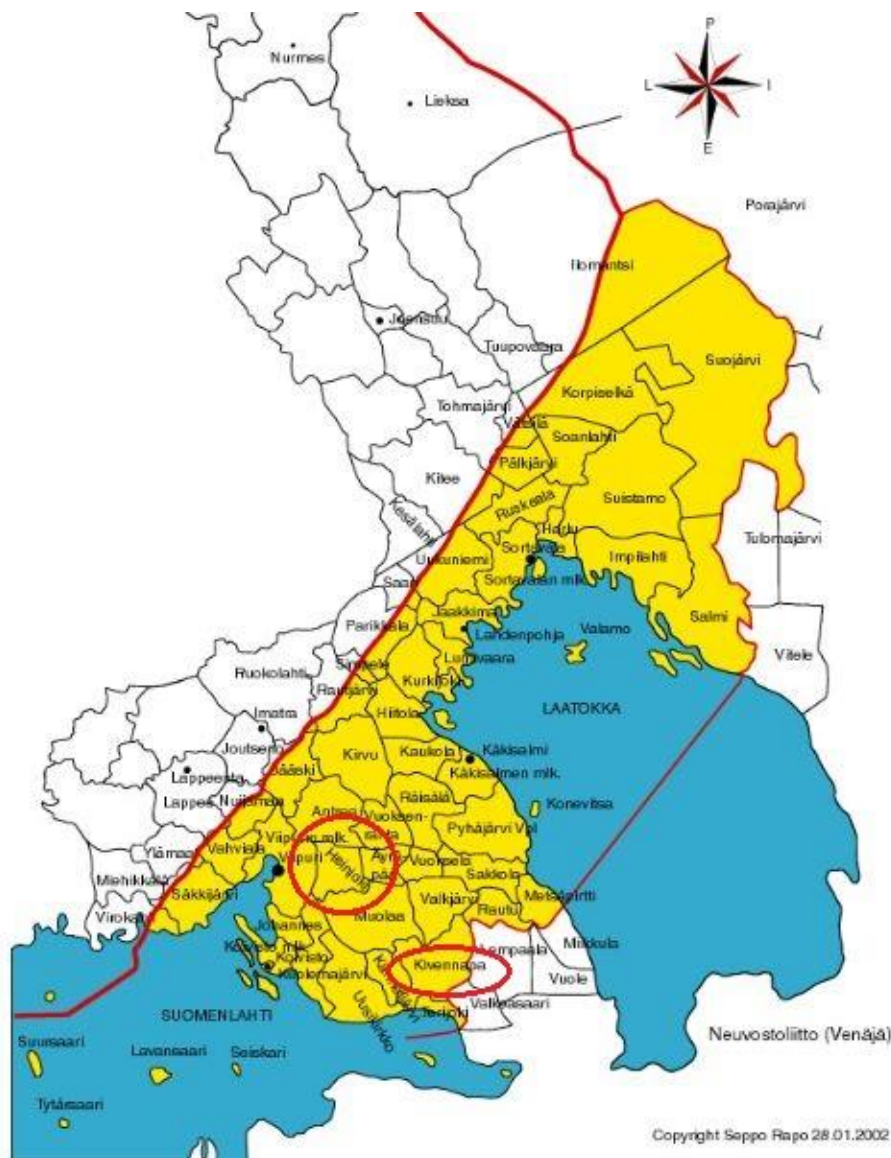
Karjalainen korkeakulttuuri ja identiteetti vakiintuivat 1100–1300-luvuilla, jolloin kulttuuri kehittyi voimakkaasti: liikkuvuus laajeni, kädentaidot olivat huipussaan, perinteille oltiin uskollisia, mutta samalla niihin sulautui vaikutteita ulkopuolelta (Kirkinen, 1998). Kaikki tämä sekä karjalaisille ominainen vahva ilmaisullisuus näkyvät niin karjalaisessa esinekulttuurissa kuin kalevalaisessa runoudessa (Emt.).

Karjalaisen korkeakulttuurin aika oli myös Karjalan alueellisten kulttuurien eriytymisen aikaa. Karjalan alueen hallinnasta ovat kiistelleet itä ja länsi, Venäjä ja Ruotsi, jo 1200-luvulta lähtien. Pähkinäsaaren rauha vuonna 1323 jakoi ensimmäisen kerran Karjalan alueen kahtia Ruotsin ja Venäjän kesken, jolloin suurin osa Karjalasta siirtyi Venäjälle ja tällä oli suuri vaikutus karjalaiseen identiteettiin. Ruotsin puolelle jääneet Äyräpään, Jääskén ja Savon pitäjät alkoivat omaksua suomalaista identiteettiä säilyttäen samalla myös karjalaisen kulttuurinsa perinteitä. (Kirkinen, 1998).

Pähkinäsaaren rauhan rajalla oli suurin vaikutus Karjalan kansan elintapoihin, pukuparteen ja murteeseen (Kemppinen, 1977, s. 16). Muinaiskarjalaisten naapuruus venäläisten kanssa kuvastuu tavoissa, pukeutumisessa ja rakennuksissa, mutta yhtäläisyyksiä on myös virolaisten, erityisesti Viron setukaisten, vepsäläisten ja syrjääneiden kanssa. (Emt., s. 16).

Rajan länsipuolelle jäänyt Ruotsin Karjala alkoi kehittyä 1500-luvulla Suomen Karjalaksi maakuntajakojen ja maakunnallisen identiteetin voimistumisen myötä (Kirkinen, 1998). Vaikka valtiovalta jakoi Karjalan ja karjalaisen kulttuurin, pystyivät karjalaiset molemmiin puolin rajaa kuitenkin säilyttämään kulttuurinsa ja identiteettinsä; nämä kaksi identiteettiä eivät kumonneet toisiaan vaan täydensivät toinen toistaan luovalla tavalla lisäten karjalaisen kulttuurin ja identiteetin monimuotoisuutta (Emt.).

Kansallisromantiikan myötä 1800-luvulla sivistyneistö käänsi katseensa Karjalaan etsiessään suomalaisuuden ydintä. Kalevalaisen runoperinteen löytyminen Karjalasta antoi uuden sysäyksen kansallisen identiteetin muodostamiseen ja lujitti myös karjalaisten omaa itsetuntoa (Kirkinen, 1998). Suurin ja kohtalokkain kriisi karjalaiselle identiteetille on ollut kuitenkin toinen maailmansota, jonka myötä suurin osa Suomen Karjalasta siirtyi Neuvostoliitolle ja 400 000 karjalaista evakkoa sijoitettiin ympäri Suomea (Emt.). Venäjän puolelle jäänyt karjalainen väestönosa väheni vähitellen ja eri puolille Suomea sijoitetut evakot pyrittiin assimiloimaan valtaväestön kulttuuriin ja tapoihin. (Emt.).



Kuva 3. Luovutetun Karjalan kartta, ympyröitynä Heinjoen ja Kivennavan kunnat (Rapo, 2002.)

Heinjoen kunta, josta toinen aineistoon kuuluva sarkaviitta (EKME3034) on kotoisin, sijaitsi Keski-Kannaksella Viipurista länteen (ks. sijainti kartalla kuvasta 3). Tärkein elinkeino maa-, metsä- ja karjatalous sekä hevostalous. Myös turkistarhausta harjoitettiin. Liikenneyhteydet olivat hyvät, mikä lujitti metsätaloutta. Puuseppä-, nahkuri- ja suutaritoiminta oli laajamittaista. Pitäjä sai oman kirjaston jo vuonna 1846 ja ensimmäinen kansakoulu perustettiin vuonna 1874. Heinjoella oli yksityiskauppoja, osuuskauppoja ja oma säästöpankki sekä paljon erilaista seuratoimintaa. (Rapo, 2024).

Kivennapa, josta toinen tutkittava sarkaviitta (EKME3051) on peräisin, oli suurin Kannaksen rajakunnista ja sijaitsi aivan Venäjän ja Suomen rajan tuntumassa (ks. sijainti kartalla kuvasta 3). Kivennavan tärkein elinkeino oli metsätalous, mutta Kivennavalla oli myös mylly, sahalaitoksia, pienteollisuutta ja monipuolista palvelutoimintaa sekä tehdastoimintaa. Viipuri–Pietari-maantie kulki pitäjän halki, joten yhteydet Kivennavalta sekä Viipuriin että Pietariin olivat hyvät. Paikkakunnalla oli rikas kulttuurielämä ja sieltä ovat kotoisin mm. runoilija Edith Södergran ja kirjailija Olavi Paavolainen. (Rapo, 2024).

7.2 Karjalainen käsityökuulttuuri ja naisten työt

Kemppinen (1977) jakaa karjalaisen talonpoikaiselämän työt naisten ja miesten töihin ja tekniikoihin. Naisten töissä korostuu vahvasti tekstiilit niiden aivan alkutuotannosta tekstilituotteiden valmistukseen ja monipuoliseen koristeluun. Kotitekoisia tekstiilejä olivat pellava ja villa, joista valmistettiin lähes kaikki käyttövaatteet käsityönä. Vaatteiden lisäksi naiset valmistivat palmikoituja ja kudottuja nauhoja ja nypläsivät pitsiä eli nytytinkiä. Myös värjääminen ja väriaineiden kerääminen oli naisten työtä, joista jälkimmäisessä avustivat lapsetkin. Naiset olivat vastuussa niin ikään vaatteiden pesusta ja huollosta, kuten paikkaamisesta ja parimisesta. Naisten tehtäviin kuuluivat lisäksi astioiden pesu, vastojen ja vispilöiden sekä saippuan, perunajauhojen ja kynttilöiden valmistus. (Kemppinen, 1977, s. 178–186).

Koska tutkimusaineistoni sarkaviitat ovat villasta valmistettuja, kuvaan seuraavaksi, miten naiset valmistivat villaa Karjalassa Kemppisen (1977) mukaan. Villan

valmistusprosessi alkoi lampaiden kerimisestä, joka oli Kemppisen (1977, s. 174) mukaan ”parhaassa iässä olevien naisten työtä”. Kerityt villat vatvottiin nyppimällä, kartattiin piikkikartoilla (joissa saatettiin myös sekoittaa mustia ja valkoisia villoja harmaaksi) ja sitten kehrättiin. Lanka- ja rihmavyyhdet pestiin kuumassa vedessä ennen kankaaksi kutomista. Villan kehrääminen langaksi tehtiin talviaikaan, kun taas kevään valoisat päivät olivat kutomista varten. (Kemppinen, 1977, s. 174).

Kankaankutominen alkoi loimenluonnilla. Kaksiniitiset kankaat kehittiin kahdelle kehälle ja neliniitiset neljälle. Kankaan luominen tapahtui seinällä, johon oli kiinnitetty luontitappeja. 1800-luvulla tulivat käyttöön luomispuut, jolloin luomispuiden yksi kierros vastasi yhtä seinänmittaa. Luodut loimet sitten pujoteltiin letille, joka käärittiin kangaspuiden rihmasyrjälle. Syrjälle pantiin myös päreitä, jotta liomet eivät sotkeutuneet. Kuin tiuhtapuikot oli asetettu paikoilleen, levitettiin kankaanselkä pirran levyiseksi ja kääriminen suoritettiin loppuun. Kangas pujotettiin niisiin ja pirtaan sekä solmittiin tutkapäät ohieen keppiin, joka kankaan lisääntyessä siirtyi kangastukille. Karjalaiset kangaspuutyypit kuuluivat kaikki vaakasuoriin kangaspuihin ja kutominen tapahtui suksijärjestelmän ja sukkulan avulla. Kude oli käämitty käämille, joka oli sukkulassa kutoessa. Kude lyötiin kankaaseen pirran avulla, joka oli kaiteen muodostamassa kehyksessä. (Kemppinen, 1977, s. 173–176).

Villasarka on yksi vanhimmista kangaslaaduista: jo myöhemmän rautakauden hautalöydöissä on havaittu paksua neliniitistä villakangasta (Sirelius, 1921, s. 114). Tamppaaminen oli olennainen osa valmistumismenetelmää ja sen avulla sarasta saatiin tiiviimpi, lämpimämpi ja vahvempi (Kemppinen, 1977, s. 177). Vanutusta varten sarka pantiin kuumaan saippuaveteen ja tampattiin joko jaloin tai petkeleillä. Tamppausta harjoitettiin Karjalassa 1900-luvun alkupuolella saakka, kunnes tamppauskoneet tulivat käyttöön. (Emt., s. 177). Muualla Suomessa kaupungeissa oli jo 1700-luvulla saranvanutusverstaita, joihin sarkaa lähetettiin tampattavaksi, luovattavaksi, rässättäväksi ja värjättäväksi (Sirelius, 1921, s. 114).

Tamppauskoneessa oli pöydän tapainen hammastettu alusta ja vastinkappa-leena kansi, jota liikuteltiin pituussuunnassa alustan päällä edestakaisin. Kuuma saippuavedessä liotettu sarka asetettiin niiden väliin. Sarkaa saatettiin myös taputella tai hakata kannen kanssa ja joskus kannen päällä oli lapsi lisäpaina. Osa tamppauskoneista kävi vesivoimalla. Tamppauksen jälkeen sarka huuhdottiin saippuasta ja käärittiin tiukalle pyöreään pulikan ympärille, joka pantiin yöksi uuniin tasoittumaan ja oikeenemaan. Saran tamppaus oli alun perin naisten työtä, mutta koneistumisen myötä se siirtyi miesten vastuulle. (Kemppinen, 1977, s. 177–178).

Vaatteiden ompeleminen kankaista ja neulominen villalangoista kuului myös karjalaisten naisten töihin. Villan työstämisen ohella naiset olivat vastuussa pellavan koko valmistusprosessista kylvöstä kehräämiseen ja kankaan kutomiseen. Pellavan valmistukseen liittyi valtavasti työvaiheita: kylvö, kitkentä, nyhtäminen, pellavien liotus ja sylttyjen kuivatus, loukutus, lipsuaminen ja harjaaminen, kuontalon teko, kehrääminen (värttinällä ja rukilla 1700–1800-luvulta alkaen), vyyhtiäminen ja kutominen kankaaksi (Kemppinen, 1977, s. 168–174). Pellavakankaat kudottiin kevättalvella ja valkaistiin hangella, minkä jälkeen niistä ommeltiin alus- ja päällysvaatteita miehille, naisille ja lapsille (Kemppinen, 1977, s. 178–180).

Käsityö oli hyvin merkittävä osa karjalaisen naisen elämää ja naiseksi kasvamista. Tytön tehtävä oli valmistaa morsiuskapiionsa, eli orsikkonsa ja koska kapioiden määrä oli suuri, työ aloitettiin jo hyvin nuorena. Orsikko-nimitys tulee siitä, että valmiiksi saamiaan käsitöitä tyttäret säilyttivät makuuaitan orrella, josta niitä saivat sukulaiset ja kyläläiset käydä katsomassa ja sitä kautta arvioimassa nuoren naisen käsityötaitoa. Orsikot, joihin kuuluivat itse kudotut ja koristellut vuode-tekstiilit, olivat naisen yksityistä omaisuutta myös uudessa kodissaan. (Sallinen-Gimpl, 2013, s. 146–147).

Orsikoiden ohella naisen tuli valmistaa morsiamen annit tai lahjukset, eli käsityöt, jotka hän jakoi tulevan miehensä sukulaisille häiden yhteydessä. Näihin kuuluivat paidat, nenäliinat, esiliina anopille itse kudotusta pellavasta sekä neulotut käsi-

neet, kintaat, sukat, neulakintaat ja punotut vyöt. Morsiamen kihlausaikana lahjuksia valmistettiin ystävien kesken talkootyönä, joten käsityötaito oli elävää ja yhteisöllistä, naisia yhteen sitovaa ja solidaarista. (Sallinen-Gimpl, 2013, s. 148).

Kuten mainittua, naiset vastasivat omien, mutta myös miesten ja lasten kaikkien pellavavaatteiden ompelusta ja villaisten neuleasusteiden valmistuksesta. Ainoastaan päällysvaatteet, kuten sarkaviitat ja turkit, olivat ammattiräätälin valmistamia (Kemppinen, 1977, s. 167; Pursiainen, 1982, s. 31). Vaatteiden ohella naiset valmistivat kodintekstiilit ja antoivat avioliiton myötä valtavan määrän koristeellisia tekstiilejä lahjaksi uuteen sukuun tullessaan. On miltei käsittämätöntä, että sen valtavan työmäärän, mitä pelkästään raaka-aineiden käsittely ja muokkaaminen vaati, naisilla oli vielä halua ja aikaa koristella vaatteet ja käyttötekstiilit niin taidokkaasti ja kauniisti. Karjalaiset tekstiilit olivatkin haluttuja ja niitä kaupattiin markkinoilla ja kulkukauppana pitkin Suomea (Kemppinen, 1977, s. 99). Työmäärän hallitseminen selittynee karjalaiseen elämäntapaan kuuluvalla suurperhemallilla, jossa isoissa taloissa asuivat monta sukupolvea ja suuri määrä lapsia. Myös talkootyö kuului karjalaiseen kulttuuriin ja talkootyö ulottui käsitöihin. (Kemppinen, 1977; Sallinen-Gimpl, 2013, s. 148.)

Käsityötaidon merkitys naisen elämässä oli valtava, sillä se oli yksi avioliiton solmimisen edellytys (Sallinen-Gimpl, 2013, s. 141). Käsityötaito nosti naisen statusta, sillä käsitöitä arvostettiin. Käsityöt toivat myös iloa ja tyydytystä, ja sitä kautta nostattivat naisten itsetuntoa ja elämänhalua. Naisten osana oli myös taidon siirtäminen tuleville sukupolville ja sitä kautta vastuu kulttuurin jatkumosta. (Emt., s. 141). Vienan Karjalassa oli tapana kietoa vastasyntyneen lapsen kaulaan tai käsivarteen punainen rihma suojelemaan pahalta silmältä ja kateudelta (Emt., s. 142), mikä kuvastaa hyvin niin käsityön merkittävyyttä karjalaisessa kulttuurissa kuin väreihin ja kuvioihin ladattuja symbolisia merkityksiä. Käsitöiden voisanoa olleen naisen pääomaa kahdella tavalla: henkistä pääomaa oli käsityötaito, jota arvostettiin ja fyysistä pääomaa itse tuotteet, joiden rahallinen arvo oli suuri. Sana pääoma tarkoittikin alun perin parasta pellavaa (Sallinen-Gimpl, 2013, s. 154).

7.3 Karjalainen kansanpuku

Kaukonen kuvaa Etelä-Karjalan pukualuetta omaleimaiseksi ja kullakin alueella oli omat erityispiirteensä (Kaukonen, 1985, s. 171). Vanhoilliseen kannakselaiseen pukualueeseen kuuluivat 1800-luvulla Jääsken kihlakunnan pitäjät ja Karjalan kannas. Muita Kannaksen kihlakuntia olivat Käkisalmen kihlakunta, keskinen Äyräpään alue ja läntinen Rannan kihlakunta (Emt., s. 172). Sirelius (1921, s. 358) laskee vanhaksi äyrämöisalueeksi Muolaan, Valkjärven, Kivennavan, Uudenkirkon ja Kuolemajärven pitäjät.

Karjalan kannaksella eli kaksi väestöryhmää: alkuperäiset äyrämöiset ja savakot, joista jälkimmäiset muuttivat alueelle lähinnä Savosta Stolbovan rauhan jälkeen vuonna 1617 (Pursiainen, 1982, s.16). Savakot olivat lähinnä luterilaisia, äyrämöiset joko ortodokseja tai luterilaisia (Pursiainen, 1982, s.16; Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 20). Savakot ja äyrämöiset erosivat toisistaan uskonnon ohella murteen ja vaatetuksen osalta (Kaukonen 1985, s. 175; Lehtinen & Sihvo, 2005, s. 20). Pukujen eroavaisuudet ilmenevät etenkin paidoissa ja päähineissä (Sirelius, 1921, s. 358). Äyrämöisten pukeutumisessa näkyivät itäiset piirteet, kuten rekko-paita ja päähineenä sorokka eli harakka, hartiushame, ostoverkaa puvun helmassa, päässä pinteli, säppäli tai huntu (Pursiainen, 1982, s. 16)

Rekkopaidassa on matala kaulus, pääntien vasemmalle puolelle asettuva pääntien halkio ja rekko-kappale, joka poimutettiin ja kirjottiin täyteen eri värisillä langoilla (Sirelius, 1915, s. 78). Rekon alkuperä juontuu Venäjältä ja Volgan suomalaisilta (Kemppinen, 1977, s. 240). Hameet olivat vanhoillisessa kannakselaispuvussa yksivärisiä hartiushameita tai ruudullisia hurstuthameita, päässä käytettiin huntua, esiliinoissa oli pystyraitaiset koristeet, runsasta geometrista kirjontaa ja itse nyplätyt nyytinkipitsit (Kaukonen 1985, s. 174).

Savakot noudattivat läntisen Suomen pukutyyppiä (Kaukonen 1985, s. 175), johon kuului liinalakki tai natsi hunnun tai sorokan sijaan, pitkät liivit ja pystyraidalliset hameet (ks. esim. Kaukonen 1985). Savakkojen paidat erosivat äyrämöispuvun paidasta siinä, että rekko puuttui ja pääntiehalkio oli keskellä edessä toisin

kuin äyrämöispuvun paidassa, jossa se oli vasemmalla puolella päántietä (Sirelius, 1915, s. 78).

Lehtisen & Sihvon (2005, s. 20) mukaan savakkojen ja äyrämöisten pukeutumiserot kärjistyivät 1800-luvun toisella vuosikymmenellä Vanhan Suomen liittämisen jälkeen. Museokokoelmiin 1800-luvun loppupuolella kerätyt karjalaiset puvut kuvastavatkin Lehtisen & Sihvon (2005, s. 21) mukaan eteläkarjalaisten kansanpuvujen muutoksia ja kehittymistä 1800-luvun lopulla tunnetuiksi pitäjänpuvuiksi. Eri pitäjät säilyttivät oman pukutyypinsä, mikä ilmenee erityisesti savakkojen ja äyrämöisten pukujen eroina niin, että samassa pitäjässä saattoi hyvin erottaa savakon ja äyrämöisen puvun muodon, värien ja rekon perusteella (Kemppinen, 1977, s. 259). Pukutaide oli kokonaan naisten kehittämää ja ylläpitämää, sillä naiset kutoivat kankaat, tekivät puvut ja kirjailivat ne (Emt.).

Päällysvaatteena sekä äyrämöiset että savakot käyttivät sarkaviittaa ja kostulia (kostól). Sarkaviittaa käytettiin talvella ja myös liinaviitaksi tai ryydiksi kutsuttua kostulia käytettiin kesällä (Pursiainen, 1982; Sirelius, 1921). Viitat ovat osa vanhempaa pukuperinnettä, sillä Sirelius mainitsee (1921, s. 387), että viittoja on kansatieteellisissä pukukeräyksissä saatu talteen vain Itä-Suomesta. Niin pella-vainen kostuli kuin kotikutoisesta sarasta tehty viitta olivat valkoisia ja koristeltu runsain punasävyisin kirjonnoin. Sarkaviitassa on kirjonnann lisäksi säämiskästä tai punaverasta tehtyjä koristelappusia eli rohkamoita. Viitat suljettiin nauhalla tai hakasparilla ja ne olivat tavallisesti räätälin ompelemia. (Pursiainen, 1982, s. 16, 31). Myös Kemppisen (1977, s. 243) mukaan räätäli ompeli miesten päällysvaatteiden lisäksi naisten viitat. Viitat olivat alkujaan Sireliuksen (1921, s. 387) mukaan pitkiä, mutta lyhenivät ensin polveen ja 1800-luvun jälkipuoliskolla ”tuskin puoleen reiteen”. Kemppinen (1977, s. 243) arvioi, että viitan leikkaus yhdestä kappaleesta ilman olkasaumoja, kertoo viitan vanhuudesta vaatteena ja rakenteen primitiivisyydestä.

S. A. Keinäsen vuosina 1873 ja 1874 Kannaksen pitäjien puvuista maalaamissa kuvissa näkyy Sihvon (1998, s. 316) mukaan monia eri-ikäisiä kulttuuripiirteitä sekä savakoiden ja äyrämöisten pukeutumiserot, samoin kuin luterilaisten ja or-

todoksisten vaimojen päähine-erot. Karjalainen pukukulttuuri periferisen sijaintinsa vuoksi säilytti paikoitellen 1900-luvulle asti saakka omaleimaisimmissa piirteissään eurooppalaisen renessanssin muotipiirteitä, jotka levisivät Itämeren alueelle kaupan välityksellä. Näin ollen voidaan sanoa karjalaisessa pukuperinteessä heijastuvan suomalaisen muinaisrunouden säilyttämä kuva renessanssiajan pukeutumisesta (Sihvo, 1998, s. 316–318). Myös Sirelius (1921, s. 358) mainitsee karjalaisen kansanpuvun jo 1790-luvulla säilyneen samanlaisena satoja vuosia. Eurooppalaisten muotivaikutteiden tie Karjalaan katkesi 1600-luvun alussa kaupankäynnin myötä, mikä ikään kuin sementoi naisen puvun renessanssipiirteet, kuten metalliheloin koristetun vyön ja säppälin kahdeksi vuosisadaksi, kunnes 1800-luvun lopulla jälleen uusi eurooppalainen pukeutuminen alkoi syrjäyttää kansanpuvun. (Sihvo, 1998, s. 319).

Kuten Sallinen-Gimpl (2013, s. 189) huomauttaa, karjalaiset puvut ovat saaneet vaikutteita idästä ja lännestä ja näitä vaikutteita on sulautettu yhteen aina kunkin ajan kauneuskäsityksen mukaisesti. Karjalaisessa kansanpuvussa säilyneitä vanhoja piirteitä ovat esim. huntu, hurstuthame, hartiushame ja vyölliset. Perinnetietoisuus ja samaan aikaan valmius ottaa vastaan ja soveltaa vaikutteita, kauneudentaju ja yksityiskohtien kehittäminen huippuunsa, ovat Sallinen-Gimplin mukaan (2013, s. 189) karjalaisen pukuperinteen olennaisia piirteitä.

6.3.1 Heinjoen naisenpuku

Heinjoen naisenpuku kuuluu karjalaisen kansanpuvun äyrämöispukuihin. Siihen kuuluu pellavainen rekkopaita, jonka sulkimena on hopeinen solki. Rekko on tiheästi kirjottu ja pääntien reunassa on niin ikään tiheää kirjontaa. Paidan rannekeissa on punainen nauha. Paita on pitkä eli alasellinen ja sen päälle puetaan punainen villahame, jonka helmassa on punaisesta verasta tehty helmakaitale eli helmus. Heinjoen naisen talvipukuun (kuva 4) on kuulunut punaraidallinen villainen esiliina ja sarkaviitta, kesällä nytytinkipitsein koristeltu pellavaesiliina ja kesäviitta eli kostuli. Nuorella naisella päähineenä oli säppäli, eli tinanastoin koristeltu nauhamainen verkapäähine. Aikuinen nainen peitti päänsä kovitetulla ja poimutetulla, pienellä hunnulla. (Suomen kansallispuvut, n.d.).



Kuva 4. Heinjoen naisen talvipuku. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuvassa 4 näkyy Heinjoen talvipuku kokonaisuudessaan ilman päähinettä. Kuvassa olevat puvun osat, rekkopaita (EKME3033), hame (EKME3101) ja esiliina (EKME3032), kuuluvat Etelä-Karjalan museon kokoelmiin. Puvulle tehtiin 3D-kuvaus ja sen osia kuvattiin myös spektrometrikameralla osana TRACTiOn -tutkimushanketta. Kokonaisuudesta näkyy hyvin sarkaviitan mittasuhteet ja istuvuus vartalolla. Sarkaviitan vyötäröille asti avonainen pääntie jättää näkyviin paidan rekon, joka on arvokas käsityöllinen taidonnäyte.

6.3.2 Kivennavan naisenpuku

Kivennavan naisenpuvussa on hyvin paljon samaa Heinjoen puvun kanssa ja myös se kuuluu karjalaisen kansanpuvun äyrämöispukuihin. Eroavaisuudet ilmenevät lähinnä yksityiskohdissa, kuten kirjonnoissa. Ottaen huomioon Kivennavan ja Heinjoen pitäjien maantieteellisen läheisyyden ja hyvät liikenneyhteydet (ks. luku 6.1 ja kuva 7), yhteneväisyydet ovat ymmärrettävät.



Kuva 5. Kivennavan naisen kansanpuku 1800-luvulta (KTMKTEE2766:4). Kuva: Finna.

Kuvassa 5 näkyy Laura Korpikaivo-Tammisen käsityömuuseon kokoelmiin kuuluva Kivennavan naisen talvipuku, jota on käytetty tarkistetun Kivennavan naisen kansallispuvun mallina (KTMKTEE2766:4). Kivennavan talvipukuun kuuluu alaseellinen rekkopaita, musta tai punainen verkahelmuksellinen hame ja puolivillainen brokadein, kirjonnoin ja silkkilapuin koristeltu esiliina. Nuorella naisella ja työllä oli päähineenä säppäli ja naimisissa oleva nainen käytti nyrkinkokoista pään päälle aseteltua poimutettua huntua. (Suomen kansallispuvut, n.d.).

8 Karjalaisten kansanpukujen sarkaviitat

Sarkaviitat ovat karjalaisen kansanpuvun erityispiirre verrattuna läntisiin pukuihin ja Sireliuksen mukaan (1921, s. 387) ne ovatkin osa vanhempaa pukuperinnettä. Viitan leikkaus yhdestä kappaleesta ilman olkasaumoja kertoo Kemppisen (1977, s. 243) mukaan viitan arkaaisuudesta ja rakenteen vanhakantaisuudesta. Olka-

saumaton rakenne on tyypillinen vanhoissa alkuperäisvaatteissa ympäri maailmaa (ks. Burnham, 1973; Rissanen & MicQuillan, 2023) ja karjalaisen sarkaviitan kiilalisäyksillä saatu muoto on samanlainen kuin esim. korealaisen miehen päällystakki 1900-luvun alusta, joka Burhamin (1973, s. 32) mukaan kuvastaa kiinalaisen Ming-kauden (1368–1644) miehen puvun leikkuutapaa.

Alueellisesti sarkaviitoissa oli vaihtelua pituudessa ja värissä. Osa viitoista, kuten Räisälän ja Kaukolan viitat olivat pitempiä, osa noin polvipituisia ja puolireiteen ulottuvia viittoja löytyi Äyrämöisalueelta (Sirelius, 1915, s. 111). Sireliuksen (1921, s. 387) mukaan viitan pituus lyheni ajansaatossa; alun perin ne olivat pitkiä, mutta lyhenivät lopulta puolireiteen 1800-luvun lopulla. Tyypillisesti sarkaviitat ovat valkoista vanutettua sarkaa, mutta esim. Kaukolan ja Sortavalan viitat on tehty harmaasta tai ruskeasta villasta (ks. esim. Sirelius, 1921, s. 41; T1.III). Vaikka viittojen materiaalit olivat kauluksen punaista ostoverkaa lukuun ottamatta kotikutoisia, sarkaviitat olivat tavallisesti räätälin ompelemia (Pursiainen, 1982, s. 16, 31; Kemppinen, 1977, s. 243).

Sarkaviittaa käytettiin talvisin juhlavammissa tilaisuuksissa: kirkkomatkalla, häissä ja muissa pidoissa (Kaukonen, 1985, s. 19). Etenkin kirkkomatkat olivat tärkeitä, sillä kirkkoon ihmiset pukeutuivat parhaimpiinsa, käsityötaidosta kilpailtiin, mallit levisivät ja paikalliset piirteet korostuivat (Emt., s. 20). Näihin kirkkovaatteisiin, joita Itä-Suomessa kutsuttiin harviaisvaatteiksi, pukeuduttiin vasta paikan päällä rannalla tai ladoissa, sillä arvokkaita juhlavaatteita ei haluttu kuluttaa matkanteossa (Emt., s. 17, 21). Vastaavasti jo kirkolta lähdettäessä saatettiin vaihtaa ylle arkivaatteet ja kotiin tultua kirkkovaatteet varastoitiin seuraavaa käyttöä varten (Emt., s. 25).

8.1 Heinjoen viitta (EKME3034)

Tämän havainnoinnin pohjana on käytetty Midan & Kimin (2015) havainnoinnin kysymyslistaa, jonka tätä tutkimusta varten tehty muokattu lista löytyy liitteestä. Etenen ensin yleisellä kuvailulla, josta siirryn kuvailemaan tarkemmin rakennetta, koristeluja ja ompeleita ja lopuksi vielä puvun kuntoa. Kuvauksen tueksi tekstiin on lisätty kuvia.

Heinjoen viitta on valkoinen kansanpuvun talvipuvun päällystakkina käytetty sarkaviitta. Siinä on punaisia, keltaisia, oransseja ja vihreitä villalangoilla tehtyjä kirjontoja miehustassa ja hihansuissa. Viitan pääasiallinen materiaali on kotikutoista vanutettua sarkavillaa. Pääntiellä on punaisesta ohuemmasta villaverasta tehty pystykaulus, jonka sisäpuoli on vuoritettu pellavakankaalla. Heinjoen viitta on museon ajoituksen mukaan 1800–1899 väliseltä ajalta.

Viitan muoto ja rakenne

Heinjoen viitta on noin polvipituinen ja se on edestä avoin noin vyötärölle asti. Viitta rakentuu suorakaiteen muotoisesta keskiosasta, joka jatkuu etuhelmasta takahelmaan, eli takissa ei ole olkasaumoja. Takki on yläosasta kiinteä, mutta helma on A-linjainen ja levenee voimakkaasti vyötäröltä alaspäin. Alla olevasta taulukosta (taulukko 1) näkyy Heinjoen viitan mitat.

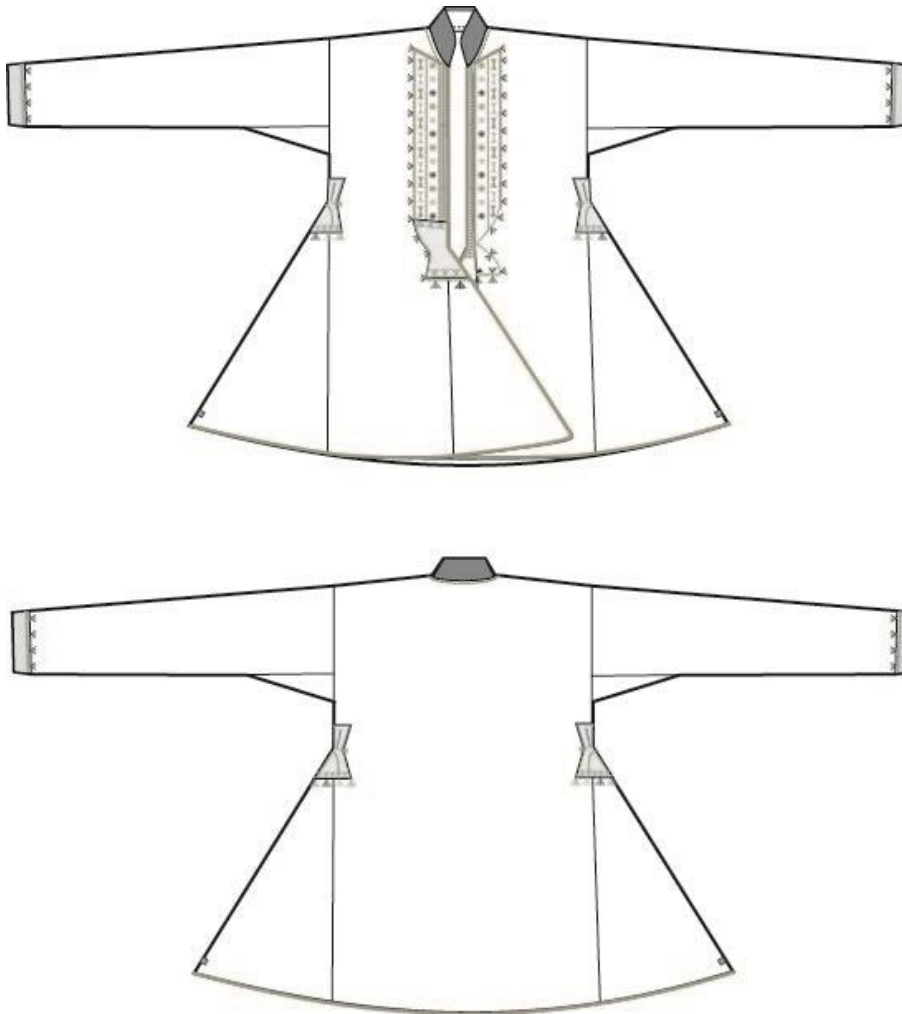
Taulukko 1. Heinjoen viitan (EKME3034) mitat.

Puvun etupituus	71,5 cm
Puvun takapituus	73 cm
Hihan pituus (sis. ranneke)	47 cm
Hihan ympärys kädentiellä	52 cm
Rannekkeen korkeus	2,5 cm
Rannekkeen ympärys	26,5 cm
Pääntien ympärys kaulan kohdalla	33 cm
Kauluksen korkeus	5 cm
Vyötärön korkeus olalta	34 cm
Vyötärön ympärys	72 cm
½ rinnan ympärys	41 cm
Etuleveys (kädentie–kädentie)	45 cm
Sivukiilan korkeus helmasta vyötärölle	38 cm
Sivukiilan leveys helmassa	n. 48,5 cm
Etukiilan korkeus helmasta vyötärölle	34 cm
Etukiilan leveys helmassa	16 cm
Helman ympärys	158 cm



Kuvat 6–7. Heinjoen viitta (EKME 3034) nukan päällä kuvattuna. Aino Eerikäinen, 2024.

Viitan etupituus on olalta helmaan 71,5 cm. Takakappaleen olka-helma-pituus on n. 73 cm. Koska olkasaumaa ei ole, nämä mitat eivät ole täsmällisiä. Koko keskikappaleen pituus etuhelmasta takahelmaan on kuitenkin yhteensä 145 cm. Kuten jo mainittua, viitan A-linjainen muoto on saatu aikaan kolmionmuotoisilla kii-lakappaleilla, joita on keskellä edessä molemmin puolin sekä sivusaumoissa. Kii-lat alkavat vyötärön kohdalta, n. 38 cm olkalinjasta alaspäin. Valokuvista kiilojen saumoja on vaikea nähdä (kuvat 6–7), mutta sen sijaan kiilojen muoto ja sijainti havainnollistuu hyvin piirrettyssä rakennekuvassa (kuva 8).



Kuva 8. Heinjoen viitan (EKME3034) rakennekuva edestä ja takaa. Piirros: Mari Kosunen, 2024.

Toisin kuin rakennekuvasta näkyy, sivukiilat eivät ole yhtenäiset, vaan kiilojen takakappaleen puoleisessa alareunassa on pienet kolmionmuotoiset jatkopalat. Sivukiilojen keskellä lähellä helmaa on pienet pistot, jotka puristavat kankaaseen taitteen (kuva 9). Pistojen sijainti näkyy tarkemmin kuvassa 12.



Kuva 9. Sivukiilan ompeleet helmassa. Aino Eerikäinen, 2024.

Punaisesta ostoverasta valmistettu pystykaulus on n. 5 cm korkea ja se on vuoritettu valkoisella pellavatoimikkaalla. Kuvassa 9 näkyy kaulus sisäpuolelta.



Kuva 9. Heinjoen viitan pystykaulus vaatteen sisäpuolelta kuvattuna. Aino Eerikäinen, 2024.

Hihan pituus olalta hihansuuhun on 47 cm. Kuten kuvasta 10 näkyy, hihasauma on etukappaleen puolella niin, että kainalon kohdassa ei ole saumaa.



Kuva 10. Hihasauman sijainti etukädentien puolella. Aino Eerikäinen, 2024.

Hihansuu on kiinteä (ranteenympärys 26,5 cm) ja hihansuun taite on koristeltu n. 2,5 cm korkealla säämiskärannekkeella, jonka yläreuna on koristeltu kirjonnoilla (ks. kuva 11).



Kuva 11. Hihansuun säämiskäranneke kirjontoineen. Aino Eerikäinen, 2024.

Vyötärön kohdalla sivusaumoissa kiilojen yläpää on niin ikään peitetty kirjetulla säämiskäpalalla, rohkamolla, jonka avulla vyötäröä on myös nipistetty kapeammaksi. Kuvat 12 ja 13 havainnollistavat rohkamoiden sijaintia kiilan kärjessä ja kuvasta 13 voi nähdä rohkamon vyötäröä kaventavan vaikutuksen voimakkaassa kaaressa, joka alkaa rohkamosta alaspäin. Rohkamot muotoilevat vyötäröä kapeammaksi sivusaumaa kapeammaksi kurovien ristipistojen avulla.



Kuva 12. Rohkamon sijainti sivusaumassa. Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 13. Vyötärön muotoilu rohkamon avulla. Aino Eerikäinen, 2024.

Viitta suljetaan edestä noin vyötärön kohdalta napilla, jonka ympärille kierretään nyöri. Heinjoen viitasta kuitenkin nappi ja nyöri puuttuvat, mutta napin paikan näkee oikean keskikappaleen säämiskäpalasta, jossa on napin kohdalla reikä (kuva 14).



Kuva 14. Viitan kiinnityskohta, joka on päällystetty säämiskällä. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuvista 13 ja 14 näkee myös, että etukappaleen oikea reuna menee hiukan vasemman päälle kiinnityskohdasta. Tämä hienoinen päällemeno on saatu aikaan myös sillä, että etukappaleen oikea puoli (23 cm) on hiukan leveämpi kuin vasen (21 cm). Vasemman etukappaleen etukiilan rakenne on erilainen kuin oikean: kiila ei pääty vyötärön kohtaan, vaan jatkuu n. 2 cm levyisenä jatkopalana koko keskietulinjan pituisesti pystykauluksen kiinnittymiskohtaan asti (kuva 15). Oikealla puolella kiilan kärki on vyötärön kohdalla ilman jatkopalaa (ks. kuva 13).



Kuva 15. Vasen keskietulinja ja kiilan jatkuminen päältä pitkin. Aino Eerikäinen, 2024.

Kirjonnat ja koristelut

Kuten aiemmista kuvista näkyy, Heinjoen viitassa visuaalisesti keskeistä ovat taidokkaat punaisella, oranssilla, vihreällä ja keltaisella villalangalla tehdyt kirjonnat.



Kuva 15. Heinjoen viitan kirjonnat etukappaleissa. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuvassa 15 näkyy vielä tarkemmin viitan etumuksen koristelut. Koristelut on tehty erilaisin kirjontapistoin, joiden lisäksi koristeena on oransseja, keltaisia ja vihreitä tupsuja. Koko viitan ympäri pääntieltä ja helman ympäri on reunaan ommeltu nyöri, joka on oranssi keskellä edessä ja jatkuu helmassa etukiilan ja keskikappaleen yhtymäkohdasta eteenpäin punaisena (kuva 16).



Kuva 16. Nyörireuna ja värin vaihtumiskohta. Aino Eerikäinen, 2024.

Jo mainitut säämiskäpalat sivukiilan kärjessä, eli rohkamot, ovat Heinjoen viitassa valtavan koristeelliset (kuva 17). Erilaisten pistojen lisäksi rohkamoa reunustavat kaksi punaista tupsua ja rohkamokappaleiden väliin on ommeltu punaista villaverkaa tereeksi. Rohkamon keskellä pystysuunnassa kulkevat ristipistot eivät ole ainoastaan koristeelliset, vaan ne myös muotoilevat sivukiilan keskikohtaa ja muotoilevat jo aiemmin mainitusti vyötärönkohtaa kapeammaksi. Rohkamon toinen funktio lienee ollut myös peittää ja tukea kiilan kärjen ja sivusaumojen muodostamaa saumankohtaa.



Kuva 17. Heinjoen viitan sivukiilan rohkamo. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuten rohkamolla, muillakin koristeluilla ja kirjonnoilla on esteettisyyden lisäksi funktionaalinen tehtävä. Keskellä edessä miehustan kirjonnat tukevat avonaista pääntietä niin, että etureuna pysyy kiinteästi vartalolla, eikä lähde kiemurtelemaan tai taittumaan. Kirjontojen ansiosta viitta pysyy tukevasti kiinni ainoastaan yhdellä napilla. Sama tehtävä on varmasti myös hihansuiden säämiskärannekeita koristavilla kirjonnoilla. Lisäksi koko viittaa reunustava nyöri tukee reunaa niin, ettei se avaudu ja paljasta sisäpuolta.

Valmistustavat

Viitta on valmistettu täysin käsityönä. Kaikki saumat on ommeltu pellavalangalla aivipistoilla. Kuvassa 18 näkyy etukiilan ja keskiedun sauma sekä reunataitteet. Kaikki reunat ovat yksitaitteisia pääärmeitä, jotka on ommeltu niin, että ompeluiden välissä kulkee keltainen villalanka. Lanka on koristeellinen, mutta lisäksi tukee muuten huolittelematonta reunaa, pitää käänteen suorassa ja estää reunaa purkautumasta.



Kuva 18. Päärmeet ja saumat. Aino Eerikäinen, 2024.

Aivipistoja on käytetty myös verkakauluksen vuorin ompeluun. Kauluksen ja pääntien yhdyssauma jää vuorikankaan alle piiloon (ks. kuva 9 s. 41).

Heinjoen viitan erityisiä rakenteellisia piirteitä ovat jo mainittu olkasaumaton keskikappale ja muodon aikaansaaminen kiilojen avulla, mutta myös epäsymmetrinen hihanmuoto ja sauman asettuminen etukädentien puolelle. Viitasta ei löydy kankaan hulpioita, vaikka voisi olettaa hulpoiden sijaitsevan yhtenäisen keskikappaleen sivuilla. Hulpoiden puuttuminen voi johtua kankaan vanuttamisesta (ks. tekniikasta tarkemmin s. 30). Voi olla, että hulpiot eivät huovu prosessissa tasaisesti, vaan jäävät aaltoilevaksi reunaksi ja siksi ne on leikattu pois ja hyödynnetty johonkin muuhun tarkoitukseen.

Heinjoen viitta on erittäin hyväkuntoinen. Varsinaisia käytönjälkiä on hyvin vähän; kankaassa on paikoin hieman kulumaa ja pieniä tahroja, mutta ei yhtään reikää. Ainoa silmiinpistävä käytön jälki on reikä puuttuvan napin kohdalla ja napin ympärille solmittavan nyörin puuttuminen. Ei ole tietoa, minkälaisia konservointitoimenpiteitä viitalle on tehty; voi olla, että mahdollisia tahroja on poistettu, jos vaate on ollut esillä näyttelyssä. Myöskään tietoa viitan alkuperästä tai lahjoittajasta ei museolla ole, joten siksi ajoituskin 1800–1899 väliselle ajanjaksolle on hyvin väljä.

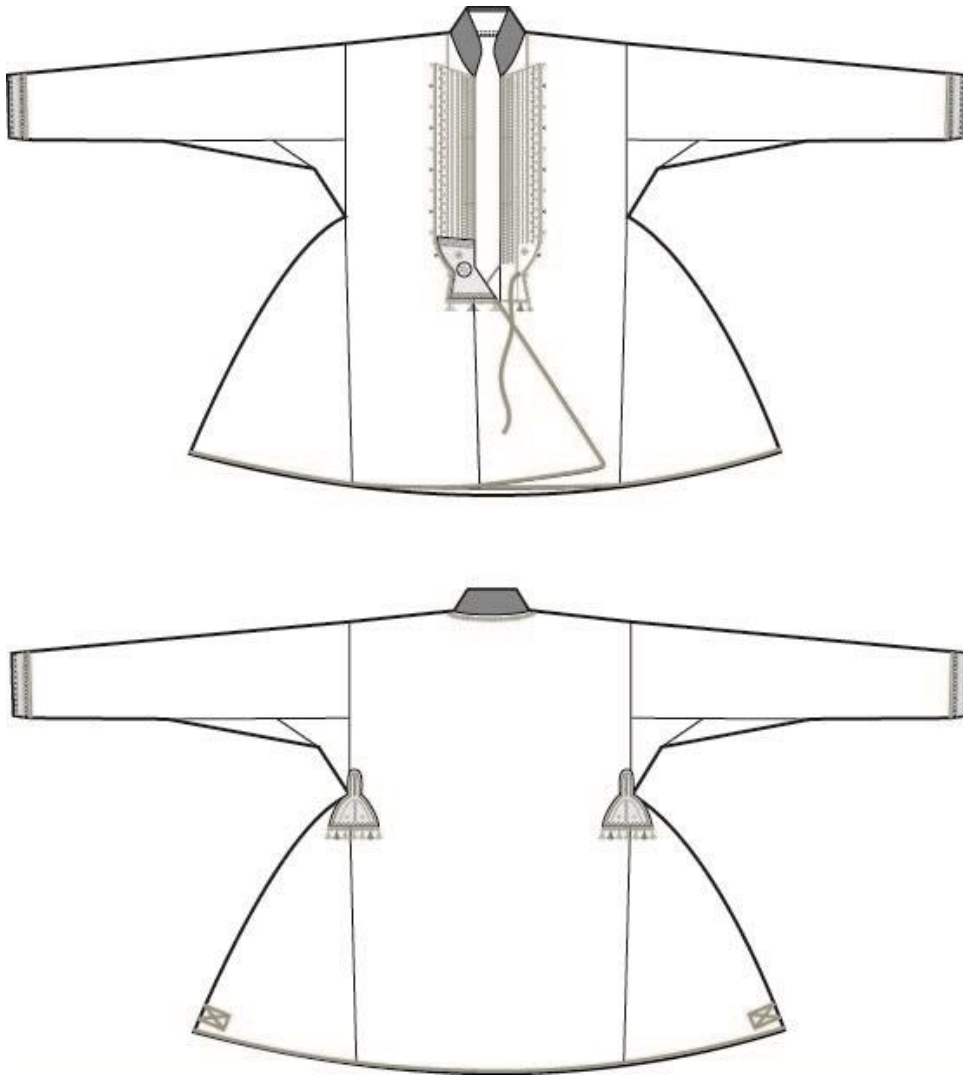
8.2 Kivennavan viitta (EKME3051)

Kivennavan viitan (EKME3051) havainnoinnin pohjana on käytetty niin ikään Midan & Kimin (2015) havainnoinnin kysymyslistaa (liite). Aloitan kuvailemalla viitaa ensin yleisesti, josta siirryn kuvailemaan tarkemmin rakennetta, koristeluja, valmistustapaa ja puvun kuntoa. Kuvauksen tueksi tekstiin on lisätty kuvia. Taulukosta 2 ilmenevät Kivennavan viitan mitat.

Taulukko 2. Kivennavan viitan (EKME3051) mitat.

Puvun etupituus	72 cm
Puvun takapituus	75 cm
Hihan pituus (sis. ranneke)	47 cm
Hihan ympärys kädentiellä	51 cm
Kainalokiilan korkeus	22 cm
Kainalokiilan leveys	7 cm
Rannekkeen korkeus	3 cm
Rannekkeen ympärys	26 cm
Pääntien ympärys kaulan kohdalla	19 cm
Kauluksen korkeus	5 cm
Vyötärön korkeus olalta	35 cm
Vyötärön ympärys	66 cm
½ rinnan ympärys	36 cm
Etuleveys (kädentie–kädentie)	40 cm
Sivukiilan korkeus helmasta vyötärölle	37 cm
Sivukiilan leveys helmassa	n. 55 cm
Etukiilan korkeus helmasta vyötärölle	34 cm
Etukiilan leveys helmassa	16 cm
Helman ympärys	233 cm

Kivennavan viitan rakenne on hyvin samanlainen kuin Heinjoen viitan. Kivennavan viitta on niin ikään valkoisesta villasarasta tehty, runsain punavoittoisin kirjonnoin koristeltu kansanpuvun talvipuvun päällysvaate. Kuten Heinjoen viitta, myös Kivennavan viitta koostuu yhtenäisestä, olkasaumattomasta etuhelmasta takahelmaan jatkuvasta keskikappaleesta, hihoista, etu- ja sivukiiloista sekä punaverkkaistusta pystykauluksesta. Pääntiellä on punaisesta verasta tehty pystykaulus. Puku on museon mukaan valmistettu 1800–1899 välisenä aikana. Kuvassa 1 (s. 24) näkyy Kivennavan viitta nuken päälle puettuna ja alla oleva rakennekuva (kuva 19) paljastaa viitan kappaleiden osat tarkemmin.



Kuva 19. Kivennavan viitan (EKME3051) rakennekuva. Piirros: Mari Kosunen, 2024.

Suurin rakenteellinen ero Heinjoen viittaan verrattuna on hihan muodossa: epäsymmetrisen hihan sijaan Kivennavan viitan hiha on symmetrinen, mutta siihen on lisätty salmiakinmuotoinen kiila kainaloon, jotta käsivarren liikkeitä varten saadaan lisää väljyyttä (ks. kuva 20).



Kuva 20. Kivennavan viitan kainalon kolmio. Aino Eerikäinen, 2024.

Toinen ero kahden tarkasteltavan viitan välillä on pystykauluksen vuorikankaassa: siinä, missä Heinjoen viitassa kaulus oli vuoritettu kotikutoisella pellava-toimikkaalla, on Kivennavan viittaan käytetty puuvillakangasta, jossa on painokuosi (ks. kuva 21). Kuvioidun puuvillakankaan kuosi ja väri on hyvin haalistunut.



Kuva 21. Kivennavan viitan kauluksen vuorikangas. Aino Eerikäinen, 2024.

Lisäksi viitan kiilarakenne eroaa hieman Heinjoen viitasta. Kivennavan viitassa ei ole Heinjoen viitan vasemman etukiilan kaltaista pääntielle jatkuvaa kaitaletta, vaan kaikki kiilat ovat kolmionmuotoisia. Sivukiilassa on pistot lähellä helmaa ja kolmion keskikohta on myös korostettu pienellä halkiolla (ks. kuva 22).



Kuva 22. Kivennavan viitan sivukolmion helman ompeleet ja halkio. Aino Eerikäinen, 2024.

Kirjonnat ja koristelut

Kivennavan viitassa on kirjontaa kauttaaltaan samoissa kohdissa kuin Heinjoen viitassa. Kirjonnat keskellä edessä ovat kuitenkin Kivennavan viitassa hieman tiheämmät ja kuviot ovat pienempiä kuin Heinjoen viitassa, kuten kuvasta 23 näkyy. Kirjonnat on tehty oranssilla, vihreällä, mustalla ja valkoisella villalangalla. Keltaista väriä ei Kivennavan viitan koristeluista löydy.



Kuva 23. Kivennavan viitan miehusta.
Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 24. Kivennavan viitan napin ympärille
sidottava nyöri. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuvasta 23 näkyy myös viitan kiinnityskohta keskellä edessä, jossa on nappi kirjonnoin koristellun säämiskäpälän päällä. Napin ympärille pyöritetään punainen nyöri, joka on kiinni vasemmassa etukappaleessa (kuva 24).

Kivennavan viitan rohkamot (kuva 25) ovat hyvin tiheästi kirjatut, mutta niissä ei ole tereitä, kuten Heinjoen viitan rohkamoissa, vaan pelkästään kirjontoja.



Kuva 25. Kivennavan viitan sivukiilan rohkamo. Aino Eerikäinen, 2024.

Valmistustavoiltaan Kivennavan viitta on lähestulkoon identtinen Heinjoen viitan kanssa, joten en erittele tässä tarkemmin Kivennavan viitan ompeleita. Myös Kivennavan viitan kunto on hämmästyttävän hyvä ja muutamaa pientä tahraa ja kauluksen vuorikankaan haalistuneisuutta lukuun ottamatta viitan on hyvin vaikea kuvitella olevan yli sata vuotta vanha. Kuten Heinjoen viitastakaan, ei myöskään Kivennavan viitasta ole tarkkaa tietoa konservointitoimenpiteistä ja viitta on ajoitettu yhtä väljästi kuin Heinjoen viitta, eli 1800–1899 väliselle ajanjaksolle.

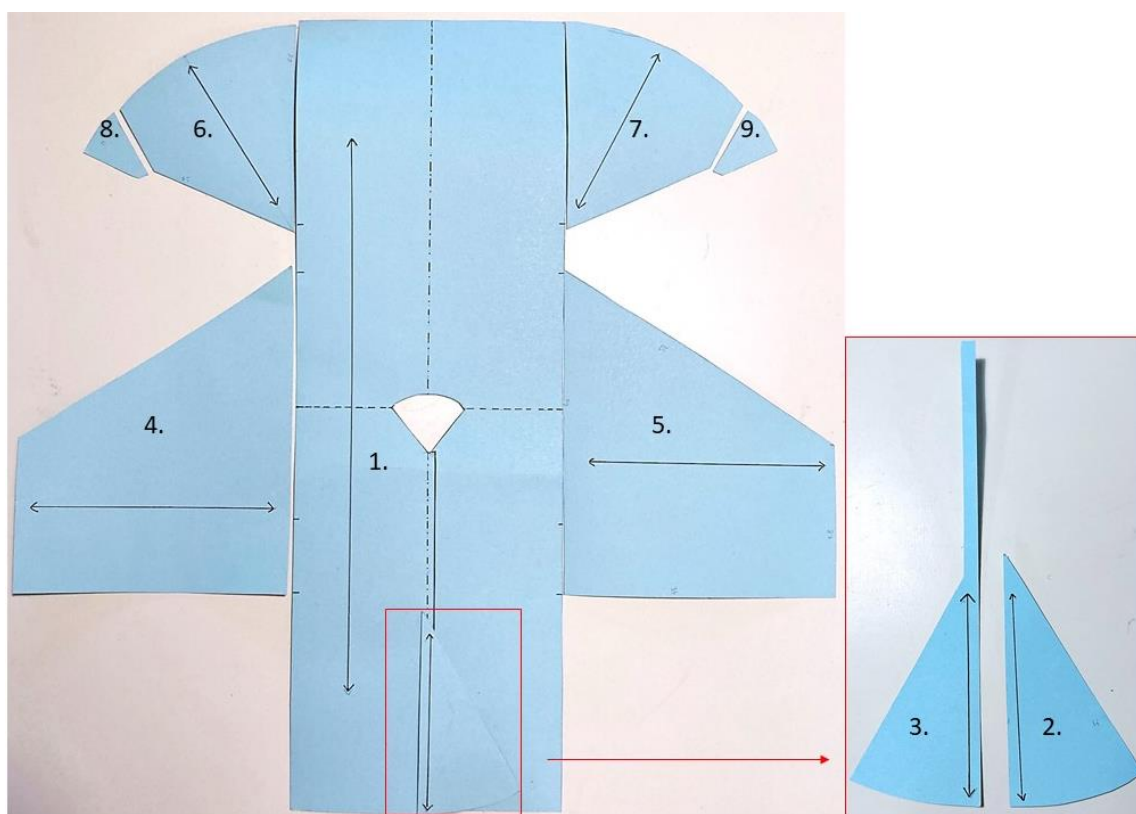
8.3 Sarkaviitan kaavoitus ja leikkuu

Erittelen tässä luvussa vielä tarkemmin Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittojen kaavoitusta. Havainnollistaakseni kaavanosia, piirsin ja leikkasin valokuvien, muistiinpanojeni ja ottamieni mittojen perusteella pahviset kaavat 1:4-koossa jokaisesta puvun osasta. Sen jälkeen lähdin asettelemaan kaavanosia kankaalle mahdollisimman tiiviisti maksimoiden kankaankäytön ja minimoiden hukkapalat. Tavoitteenani oli kokeilla taipuvatko Heinjoen ja Kivennavan viittojen kaavat papelikaavoitukseen.

8.3.1 Kaavanosat

Ensivaikutelmani Heinjoen ja Kivennavan viitoista oli se, että ne vaikuttivat hyvin samankaltaisilta. Syvempi tarkastelu kuitenkin paljasti eroja kaavoituksessa. Nämä erot tulivat ilmi havainnoidessani tarkemmin pukuja sisäpuolelta ja vertaillessani viittojen mittoja. Viittojen rakennetta ja osia havainnollistaakseni olen kuvannut molempien viittojen kaavanosat (kuvat 26 ja 27). Jätän ulkopuolelle punaisesta verasta valmistetun kauluksen ja sen vuorin sekä Heinjoen että Kivennavan viitan kaavanosia käsitellessäni. En käsittele kaulusta tässä lainkaan siitä syystä, että se on eri kankaista leikattu kuin muu viitta, eikä siksi ole osa leikkua-asetelmaa.

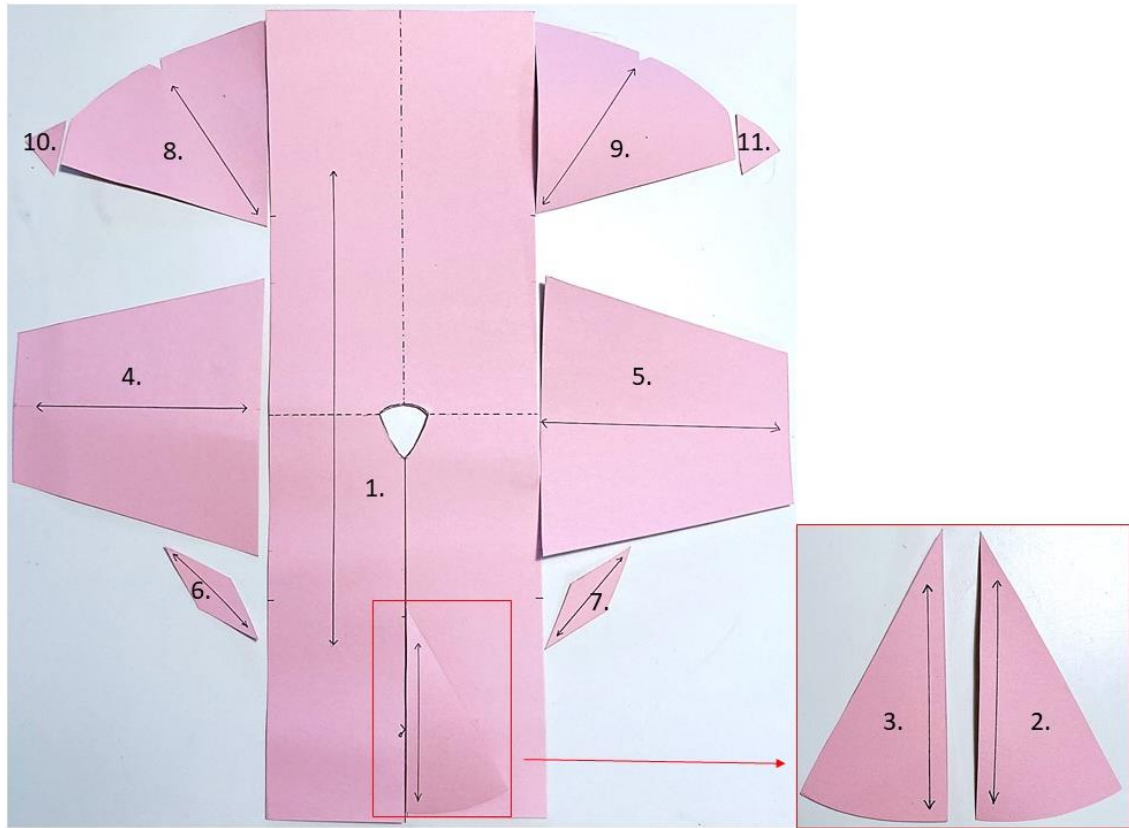
Olen merkinnyt kaavanosiin langansuunnat nuolella, keskietu- ja takalinjat katkopisteviivalla ja taitteet katkoviivalla.



Kuva 26. Heinjoen viitan osat. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuvassa 26 näkyy Heinjoen viitan kaavanosat omilla paikoillaan. Heinjoen viitta koostuu yhdeksästä kaavanosasta. 1) Suorakaiteen muotoinen keskiosa, joka on leikattu keskeltä edestä auki ja johon on samalla leikattu päántie. Leikkauskohta ei ole aivan keskietulinjan mukaisesti, vaan se kulkee n. 1 cm keskietulinjasta

vasemman etukappaleen puolelle. 2) Oikea etukiila. 3) Vasen etukiila, josta jatkuu 1 cm leveä alavara pääntielle asti. 4)–5) Hihat. 6) – 7) sivukiilat, jotka kiinnittyvät sekä taka- että etukappaleen sivusaumaan. 8) – 9) Sivukiilojen jatkopalat.



Kuva 27. Kivennavan viitan kaavanosat. Aino Eerikäinen, 2024.

Kivennavan viitan kaavassa on 11 osaa. Kuvassa 27 näkyy Kivennavan viitan kaavanosat omilla paikoillaan 1) Suorakaiteen muotoinen yhtenäinen keskikappale, joka avautuu keskietulinjan mukaisesti pääntielle. 2) – 3) Oikea ja vasen etukiila. 4) – 5) Hihat. 6) – 7) Kainalokiilat. 8) – 9) Sivukiilat. 10) – 11) Sivukiilojen jatkopalat.

Havainnointia täydentävä erittely kaavanosista osoitti eroavaisuuksia Heinjoen ja Kivennavan viittojen välillä. Olen koonnut erot taulukkoon 3.

Taulukko 3. Kaavanosien eroavaisuudet.

	Sivukiila	Etukiilat	KE-linja	Hiha	Osien määrä
Heinjoen viitta	Leveys hel- malinjaa pit- kin n. 42 cm	Keskenään erilaiset	Leikkaus n. 1 cm vas. etukappaleen puolelta	Epäsymmetri- nen	9 kpl
Kivennavan viitta	Leveys hel- malinjaa pit- kin n. 55 cm Halkio hel- massa	Keskenään samanlaiset	Leikkaus KE-lin- jaa pitkin.	Symmetrinen + erillinen kaina- lokiila	11 kpl

Ero 1: sivukiila. Heinjoen viitan helman ympärysmitta on pienempi kuin Kivennavan viitassa ja se johtuu sivukiiloista, jotka ovat Heinjoen viitassa pienemmät. Kivennavan viitta on sen sijaan hieman pitempi. Sivukiilojen yksityiskohdissa on myös erot: Heinjoen viitan sivukiila on eheä (ks. kuva 9), mutta Kivennavan viitan sivukiilan helmassa on pieni halkio (ks. kuva 22).

Ero 2: etukiila. Heinjoen viitan etukiilat ovat keskenään erilaiset: vasemmassa etukiilassa on kiinteänä n. 1cm leveä alavara, joka jatkuu pääntielle asti, oikeassa etukiilassa alavaraa ei sen sijaan ole.

Ero 3: keskietulinjan leikkaus. Heinjoen viitassa leikkuulinja asettuu 1 cm vasemman etukappaleen puolelle, johon alavarallinen etukiila ommellaan. Kivennavan viitan oikea ja vasen etukappale ovat symmetriset: viitta leikataan auki keskietulinjaa pitkin.

Ero 4 hiha. Heinjoen viitan hihat ovat epäsymmetriset, mikä lisää väljyyttä kainaloon ja mahdollistaa hihojen mukautumisen käsien liikkeisiin. Saumankohta kiertää takaa eteen asettuen etukädentielle (ks. kuva 10). Kivennavan viitassa hihat ovat symmetriset, mikä on vaatinut erillisten kainalokiilojen lisäämisen hiha-sauman, kädentien ja sivusauman yhtymäkohtaan (ks. kuva 20).

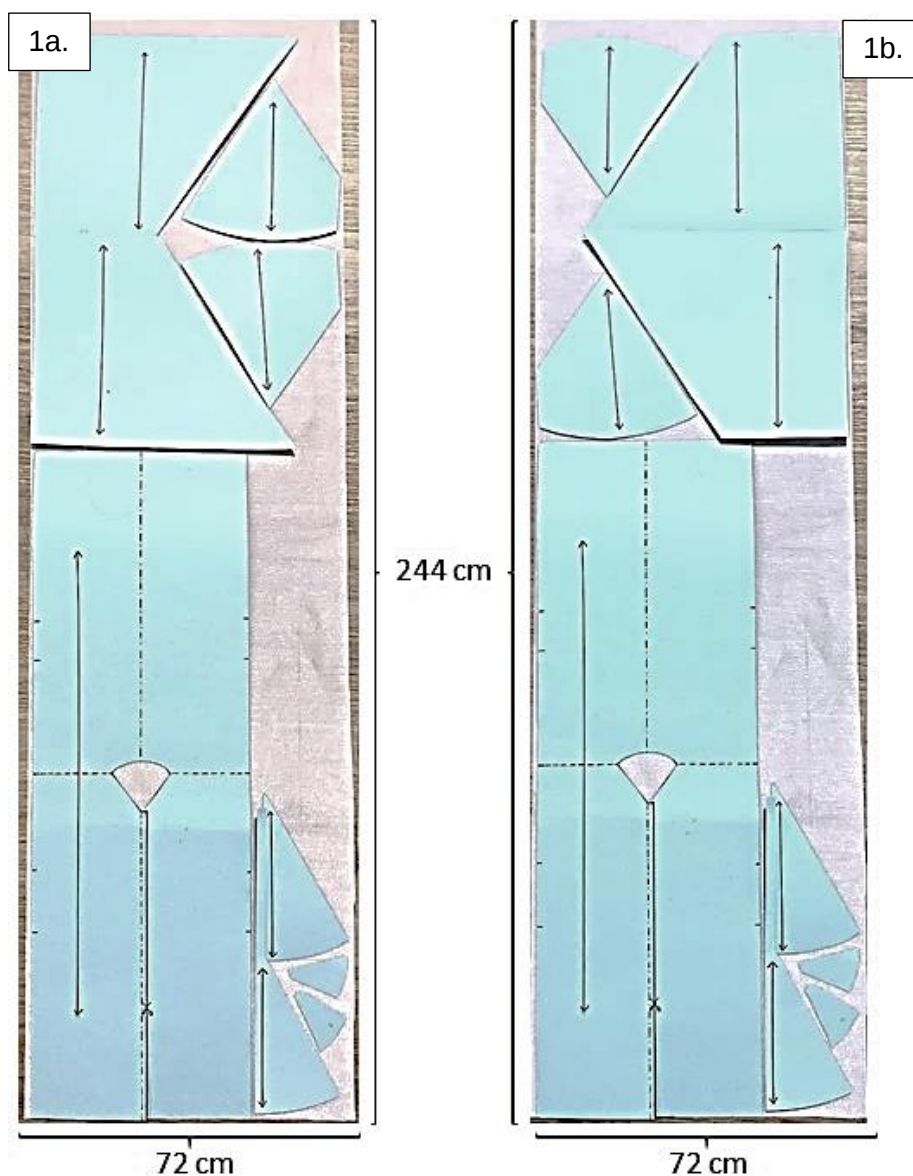
Ero 5: osien määrä. Heinjoen viitassa on yhdeksän osaa ja Kivennavan viitassa 11, mikä johtuu hihan rakenteellisesta erosta.

8.3.2 Leikkuuasetelmat ja kankaan mittasuhteet

Leikkuuasetelmat perustuvat sille olettamukselle, että kankaat ovat olleet ka-peita. Alkuperäistä kankaan kutomisleveyttä on vaikea määritellä, sillä huopumi-nen tamppaamisen ansiosta on kutistanut kangasta niin leveys- kuin pituussuun-nassa. Seuraavassa esiteltävien leikkuuasetelmakokeilujen lähtökohtana on, että viittojen yhtenäinen keskiosa on määritellyt kankaan leveyden ja sitä kautta muiden osien mittasuhteet. Päädyin kokeiluissa n. 56–72 cm leveään kangaa-seen riippuen kappaleiden langansuunnista. Olen leikkuuasetelmakokeiluissa pyrkinyt huomioimaan Heinjoen ja Kivennavan viittojen havainnoinnin tuloksena tehdyn päätelmän, että keskiosista on leikattu hulpiot pois, minkä vuoksi en ole näissä kokeiluissa ottanut lähtökohdaksi yksi yhteen keskiosan leveyttä (n. 50 cm). Kaikkiin kaavanosiin sisältyy saumanvarat (1 cm).

Heinjoen viitta: kankaan leveys 72 cm

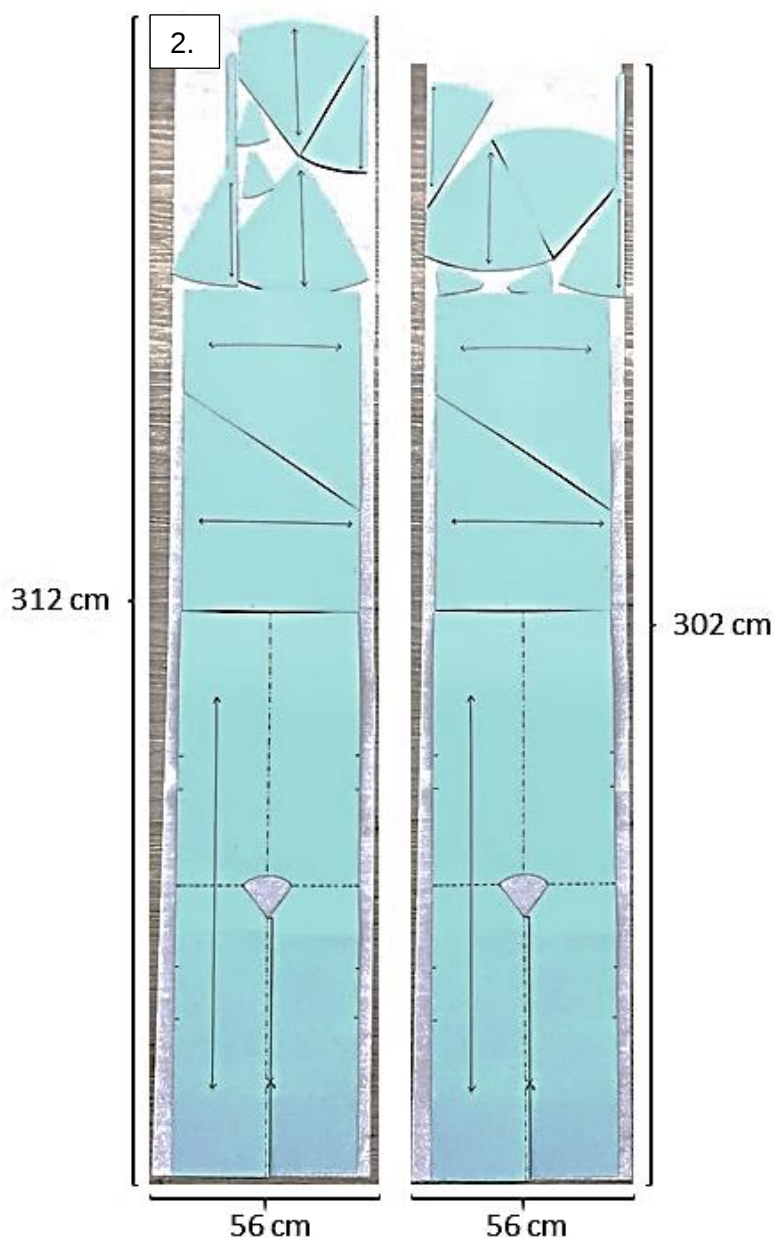
Kuvassa 28 näkyy kaksi leikkuuasetelmaa, joissa molemmissa kankaan menekki on 244 cm. Hihan leveys kädentiellä on epäsymmetrisyyden vuoksi suuri, 60 cm, mikä pakottaa kankaan leveämmäksi kuin viitan keskiosa. Lisäsin leveyttä niin, että saisin myös kiilakappaleet aseteltua mahdollisimman tiiviisti. Leikkuuasetel-missa 1a ja 1b kankaan leveys on 72 cm. Tämä leikkuuasetelma on varsin tiivis, mutta jättää hukkapalan viitan keskiosan oikealle puolelle sekä pienempiä tilkkuja hihojen ja sivukiilojen väliin. Toisaalta viitan keskiosan ja etukiilojen väliin jäävä hukkapala on tarpeeksi suuri ollakseen hyödynnettävä hyvin johonkin muuhun tarkoitukseen.



Kuva 28. Heinjoen viitta, leikkuuasetelma 1a ja 1b. Aino Eerikäinen, 2024.

Heinjoen viitta: kankaan leveys 56 cm

Seuraavaksi kokeilin asetella kaavat niin, että viitan keskiosan leveys määrittäisi kankaan leveyden. Se kuitenkin pakottaa hihat poikittaiseen langansuuntaan, mikä tuntuu niiden yhteensopivuuden takia varsin luonnolliselta. Poikittaisessa langansuunnassa hihat ovat kuin palapelin palat, jotka lokahtavat yhteen jättämättä väliin hukkatilaa. Kuvassa 29 näkyy kaksi vaihtoehtoa tälle asetelmalle, joista vasemmanpuoleisessa kiilat on aseteltu väljemmin, jolloin kankaan pituudeksi tulee 312 cm. Kun kiilat asettelee aivan hulpioihin asti kiinni, saadaan kankaankäyttö maksimoitua, hukkapaloja jää vähemmän ja kankaan menekki on 302 cm.

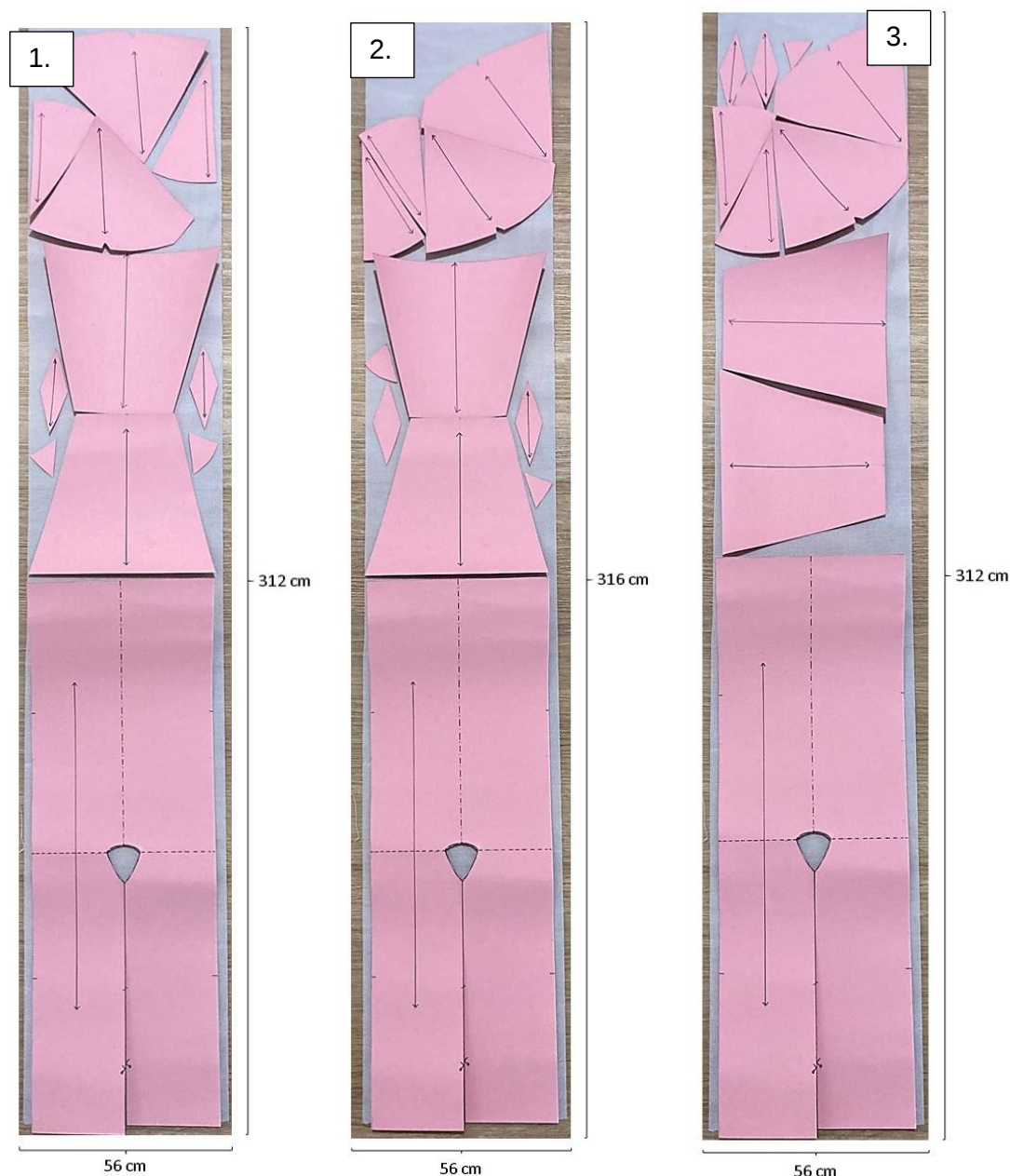


Kuva 29. Heinoen viitta, leikkuuasetelma 2. Aino Eerikäinen, 2024.

Näiden leikkuuasetelmien perusteella kangasta on siis tarvittu Heinoen viittaaan 244 cm, mikäli kankaan leveys on ollut 72 cm. Pienemmällä kankaanleveydellä (56 cm) on kankaasta täytynyt kutoa vähintään 302 cm pitkä yhtä viittaa varten. Kapeammalla kankaanleveydellä on kuitenkin saatu pinta-alaltaan vähäisempi määrä kangasta, 1,69 m². 72 cm leveän ja 244 cm pitkän kankaan pinta-ala on 1,75 m², joten materiaalia olisi kuitenkin kulunut vähemmän kapeammalla kankaalla.

Kivennavan viitta: kankaan leveys 56 cm

Kivennavan viitan hihan leveys kädentiellä on sama kuin viitan vartalo-osan leveys, joten kaikkiin asetelmiin sain aseteltua kaavanosat 56 cm kankaan leveyteen. Leikkuuasetelmassa 1 (kuva 30) kaikki kappaleet on aseteltu langansuuntaan. Asetelma on tiivis ja kiilat asettuvat hyvin tässä kankaanleveydessä lomitain. Kuitenkin niiden väleihin, kuten myös kainalokiilan ja sivukiilojen jatkopalojen sijoittelussa hihojen ylijääviin kaistaleisiin, jää pieniä ja vaikeasti muuhun tarkoitukseen hyödynnettäviä hukkapaloja. Tässä asetelmassa kankaan menekki on 312 cm.



Kuva 30. Kivennavan viitta, leikkuuasetelmat 1–3. Aino Eerikäinen, 2024.

Saman kankaan menekin saa, jos hihat kääntää poikittaiseen langansuuntaan ja sivukolmiot niin, että jatkopalan leikkuukohta on hulpion suuntaan (leikkuuasetelma 2 kuvassa 30). Olisi loogista, että sivukiiloihin on lisätty jatkopalat siksi, että kankaan leveys ei ole riittänyt niihin. Sivukiilat ovat kuitenkin kapeammat kuin keskiosan leveys, joten keskiosa on täytynyt olla määrittävä tekijä leikkuussa. Tässä asetelmassa etu-, sivu- ja kainalokiilat sekä sivukiilojen jatkopalat on aseteltu tiiviisti hihojen yläpuolelle. Myös Kivennavan viitassa hihat asettuvat palape-limaisesti yhteen, kun ne käännetään poikittaiseen langansuuntaan.

Kolmannessa leikkuuasetelmassa (kuva 30) olen pyrkinyt maksimoimaan kankaankäytön etu- ja sivukiilojen asettelussa, jolloin ne kääntyvät vinoon langansuuntaan. Vaikka kiilojen väliin jää vähemmän hukkatilaa, kokonaisuudessaan tässä asetelmassa ei kuitenkaan säästetä kangasta, sillä kankaan pituus on 316 cm, eli 4 cm enemmän kuin leikkuuasetelmassa 1 (kuva 30).

Kivennavan viitassa voi selvemmin väittää kankaan leveyden olleen lähellä viitan keskiosan leveyttä, sillä mikään muu kaavanosa ei ole suurempi kuin tuo mitta, toisin kuin Heinjoen viitan epäsymmetrinen hihan kaava, joka pakotti kokeilemaan myös leveämpää leikkuuasetelmaa. Kivennavan viitassa on hihan kainalokiilarakenteen vuoksi enemmän pieniä palasia, jotka tuottavat hukkapaloja leikkuuseen. Tiiviimmillään kangasta kului tekemieni kolmen leikkuuasetelman mukaan 312 cm, eli materiaalin pinta-alana 1,74 m².

8.4 Kivennavan ja Heinjoen sarkaviittojen zero waste -elementit

Kimin ja Kimin (2022) määritelmän mukaan perinnepukuja arvioitaessa zero waste -elementit eivät ole pelkästään palapelikaavoituksen toteutumisesta, vaan zero waste -näkökulmaan liittyvät myös mm. käytettyjen materiaalien maatu vuus, hukkapalojen uudelleen hyödyntämisen sallivat suorat muodot ja vaatteiden kestävä käyttö. Tarkastelen Kivennavan ja Heinjoen sarkaviittojen zero waste -elementtejä tästä laajasta näkökulmasta käsin.

Leikkuuasetelmakokeilut osoittavat, ettei Heinjoen tai Kivennavan viitan leikkuu täytä täysin zero waste -kaavoituksen kriteerejä. Sieltä täältä leikkuussa on muodostunut pieniä paloja leikkuujätettä. Toisaalta kankaan leveys on selvästi ollut määrittelevänä tekijänä viitan muodolle ja materiaalin menekille, sillä viitan olkausmaton, suorakaiteen muotoinen keskiosa on voitu leikata melkein suoraan kankaan leveydestä. Leikkuuasetelmakokeilut myös todensivat, miten sekä Heinjoen että Kivennavan viitoissa on palapelikaavoitukseen viittavia piirteitä: osat täsmäävät toisiinsa mittojen perusteella ja niitä käännellessä saattoi saada aikaan palapelimaisia tiiviitä asetelmia. Tämä johtuu kappaleiden suorakulmaisista muodoista. Viittojen tarkka havainnointi osoitti, että molemmista viitoista puuttuivat hulpiot, joten ainakin ne on kankaasta leikattu pois ylimääräisenä, kenties johtuen siitä, että tamppausmenetelmällä aikaan saatu villasaran huopuminen on tehnyt hulpioreunoista epätasaiset.

Kankaankäytön maksimoinnista kertoo myös Heinjoen ja Kivennavan viittojen hihan rakenne. Heinjoen viitassa hiha on epäsymmetrinen, jotta hihaan on saatu liikkumaväljyyttä kädentielle ja on voitu välttää paksun kankaan laskostuminen kainaloon. Kivennavan viitan hiha on symmetrinen, mutta kädentien väljyys on ratkaistu lisäämällä kainaloon salmiakin muotoinen pala. Sivukolmioiden helmassa olevat pienet lisäpalat ovat merkki sekä kankaan leveyden rajoista että kankaan käytön taidokkaasta maksimoinnista.

9 Sarkaviitan nykyversio

Yksi TRACTion -hankkeen tavoitteista on käyttää perinnepukuja inspiraationlähteenä modernille, innovatiiviselle ja kestäväälle muotoilulle. (Portelli ym., 2024.) Näkökulmani aineistoon kuuluvien Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittojen tutkimiseen tulikin nykymuodin nousevasta menetelmästä tavoitella kestävämpää vaatetuotantoa, eli zero waste fashion designista. Modernissa zero waste -suunnittelussa onkin hämmästyttävän paljon samaa kuin vuosisatojen takaisissa perinnepuvuissa ja niiden rakenteessa sekä suhtautumisessa materiaaliin, jonka käyttöä tulisi maksimoida (ks. mm. Rissanen & McQuillan, 2023; Burnham, 1973; Kim & Kim, 2022).

Sarkaviitan nykyversion suunnittelun ja valmistamisen lähtökohtana oli tutkia käytännössä karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviittojen rakennetta ja tulkita niitä oman tekemisen kautta ZWFD-suunnittelun viitekehyksestä käsin. Sarkaviitan nykyversion suunnittelu- ja valmistusprosessin tarkoituksena on vastata toiseen tutkimuskysymykseeni: miten karjalaisen sarkaviitan zero waste -elementit voidaan tuoda sen nykyversioon? Vastatakseni tähän kysymykseen pyrin avaamaan mahdollisimman tarkasti nykyversion kaavoitus- ja valmistusvaiheet ja kuvailemaan zero waste -suunnittelun prosessia.

Tavoitteenani nykyversiolle oli, että valmiissa vaatteessa ilmenisi visuaalisesti sen inspiraationlähde, karjalaisen kansanpuvun sarkaviitta ja että vaate olisi toteutettu kankaan kokonaiskäyttöä ilmentävällä palapelikaavoitusenetelmällä (ks. Kim & Kim, 2022 ja kuvio 1) niin, ettei kankaasta jäisi yhtään hukkapalaa. Mielestäni Kivennavan ja Heinjoen viitoista tekee erityisen mielenkiintoisen kiiloihin ja olkasaumattomaan keskiosaan perustuva muoto ja henkeäsalpaavan taidokkaat ja runsaat kirjonnat. Suorakaiteen muotoinen keskiosa ja kiilarakenne mahdollistavat erilaiset kokeilut palapelikaavoitukselle. Tavoitteenani oli myös saada nykyversiosta sopusuhtainen ja käytettävä vaate ja luoda Saeidin ja Wimberleyn (2018) zero waste -vaatteiden arviointikriteerien mukaan esteettisesti onnistunut vaate, jonka yksityiskohdat ovat luonteva osa vaatteen ilmettä, eivätkä pelkäävät silmiinpistävä keino yrittää hyödyntää jokainen palanen.

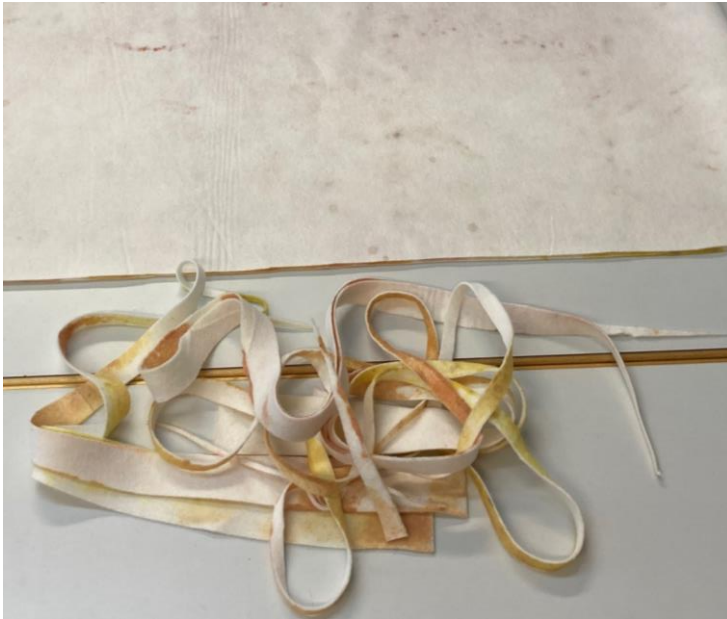
9.1 Suunnittelun rajoitteet ja käytetty kangas

Sarkaviitan nykyversion kankaana käytin huovutettua villakangasta, joka muistutti kansanpukujen sarkaviitoissa käytettyä kotikutoista villasarkaa (ks. kuva 31). Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittojen materiaaliin verrattuna käyttämäni kangas oli kuitenkin paksumpaa ja painavampaa ja heikosti laskeutuvaa. Kangas ei ollut itse hankkimani, vaan sain sen projektia varten Helsingin yliopistolta, sillä valmistamani sarkaviitta olisi osa kesäkuussa 2024 Rovaniemen Arktikumissa avautuvaa Seasons of Colour -näyttelyä (ks. Kosunen ym., 2024). Näin ollen en päässyt vaikuttamaan kankaan mittasuhteisiin, mutta ZWFD-periaatteiden mukaisesti otin tavoitteekseni käyttää kankaan kokonaisuudessaan.



Kuva 31. Nykyversion kangas levitettynä leikkuuta varten. Aino Eerikäinen, 2024.

Kankaan alkuperäiset mitat olivat n. 168 x n. 200 cm. Kankaan maalasivat luonnonväriaineilla professori Riikka Räisänen ja dosentti Päivi Fernström, minkä jälkeen kankaan mitat olivat noin 161 x 198 cm. Koska kangas oli epätasainen mitoiltaan, oli minun ensin tasattava se reunoista, jotta sitä tulisi symmetrinen. Tasmälliset mittasuhteet ovat tärkeitä, jotta kaikki osat sopivat toisiinsa ja saisin toteutettua palapelikaavoituksen täsmällisesti. Tasaamisen jälkeen kankaan mitat olivat n. 160 x 190 cm. Tasaamisesta syntyi pienet ylijäämäkaistaleet kangasta (kuva 32).



Kuva 32. Kankaan tasoittamisesta syntyneet hukkapalat. Aino Eerikäinen, 2024.

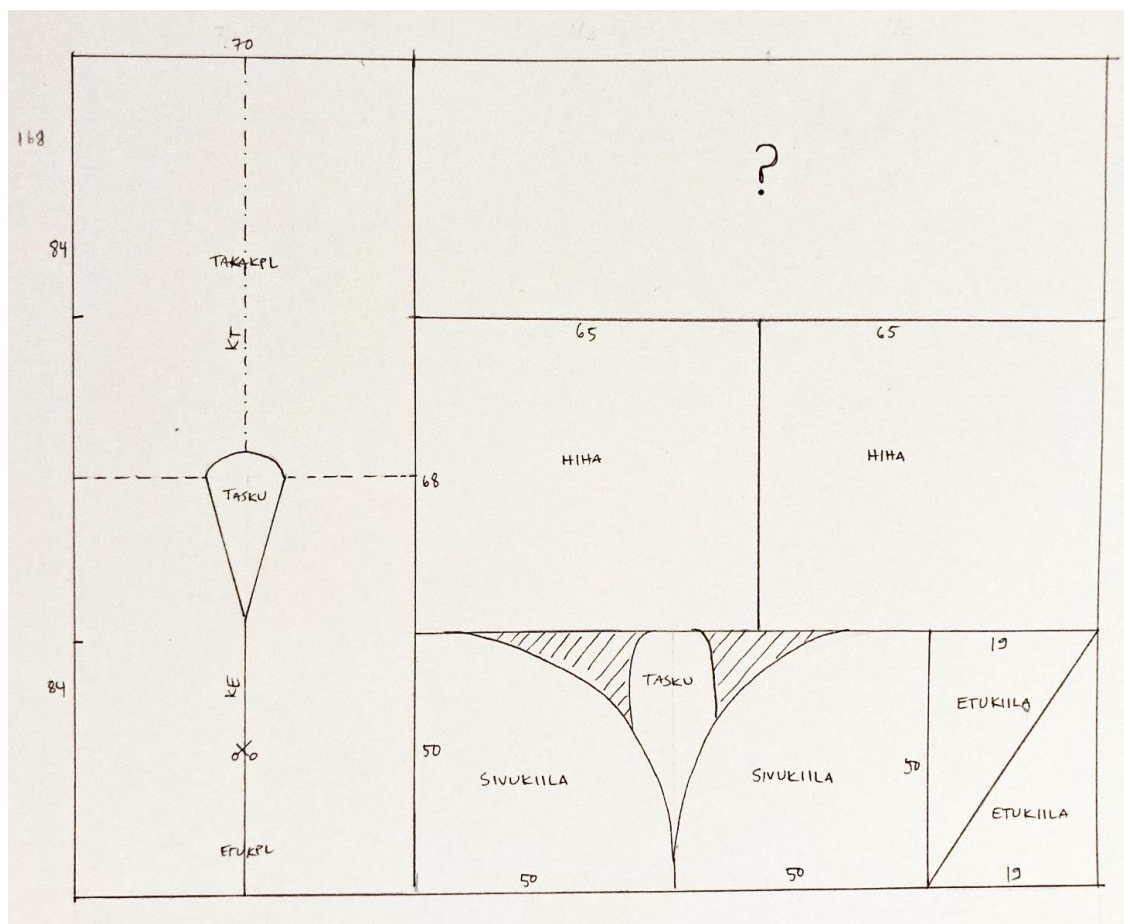
Tyypillisesti nykyaikaisten vaatetuskankaiden leveydet vaihtelevat 120–140 cm välillä, ellei kyse ole tuplaleveästä kankaasta. Koska tähän projektiin käytetyn kankaan mittasuhteet eivät vastaa normaaleja vaatetuskankaita, on zero waste -suunnitelma tehty täysin sopimaan tämän kankaan mittasuhteisiin. Se ei ole siirrettävissä muihin kankaan leveyksiin tai pituuksiin sellaisenaan, mutta pienellä muokkauksella on mahdollista muuntaa suunnitelma esim. 140 cm leveään kankaaseen.

Sarkaviitan nykyversio muotoutui useamman kokeilun kautta. Suunnittelin ensin leikkuuasetelman, jonka toimivuutta kokeilin 1:2-koossa ommeltuna. Sen jälkeen palasin muokkaamaan asetelmaa ja tein uuden kokeilun. Tämän siksak-liikkeen myötä lopullinen viitta sai muotonsa. Seuraavaksi esittelen koeversioiden kautta lopullisen nykyversion muotoutumisen prosessin ja lopuksi esittelen varsinaisesta kankaasta valmistetun viitan suunnittelu- ja kaavoitusprosessista lopulliseen toteutukseen asti.

9.2 Ensimmäinen koeversio

Tein ensimmäisen koeversion kankaan alkuperäisten mittojen mukaan ennen värjäystä. Lähdin hahmottelemaan takin osia ensimmäiseen koeversioon niin, että palapeliasetelmassa viitan keskiosa asettuisi kankaan lyhyemmän sivun

(168 cm) mukaisesti ja leveytenä käyttäisin kankaan pitempää sivua (n. 200 cm). 168 cm määrittäisi takin pituuden ja kaikki muut osat muodostuisivat takin 70 cm leveän keskiosan jäljelle jäävästä osuudesta. Kuvassa 33 näkyy leikkuusuunnitelma, jonka mukaan leikkasin koeversion ½-koossa.



Kuva 33. Ensimmäisen koeversion leikkuusuunnitelma. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuten kuvasta 36 näkyy, ei leikkuusuunnitelma ole täysin jätteetön. Viivoitetut alueet kuvastavat hyödyntämätöntä kangaspalaa. Vaille käyttökohdetta jäivät sivukiilojen kaarevien alareunojen ja taskun väliset alueet ja iso kaitale kangasta hihojen yläpuolella. Kootessani koeversiota yhteen yritin ratkaista ylijäävän kaitaleen kohtalon ja tein siitä pääntien ja helman huolittelevan alavaran ja vielä ylijäävästä kaitaleesta vyön (ks. kuva 34).



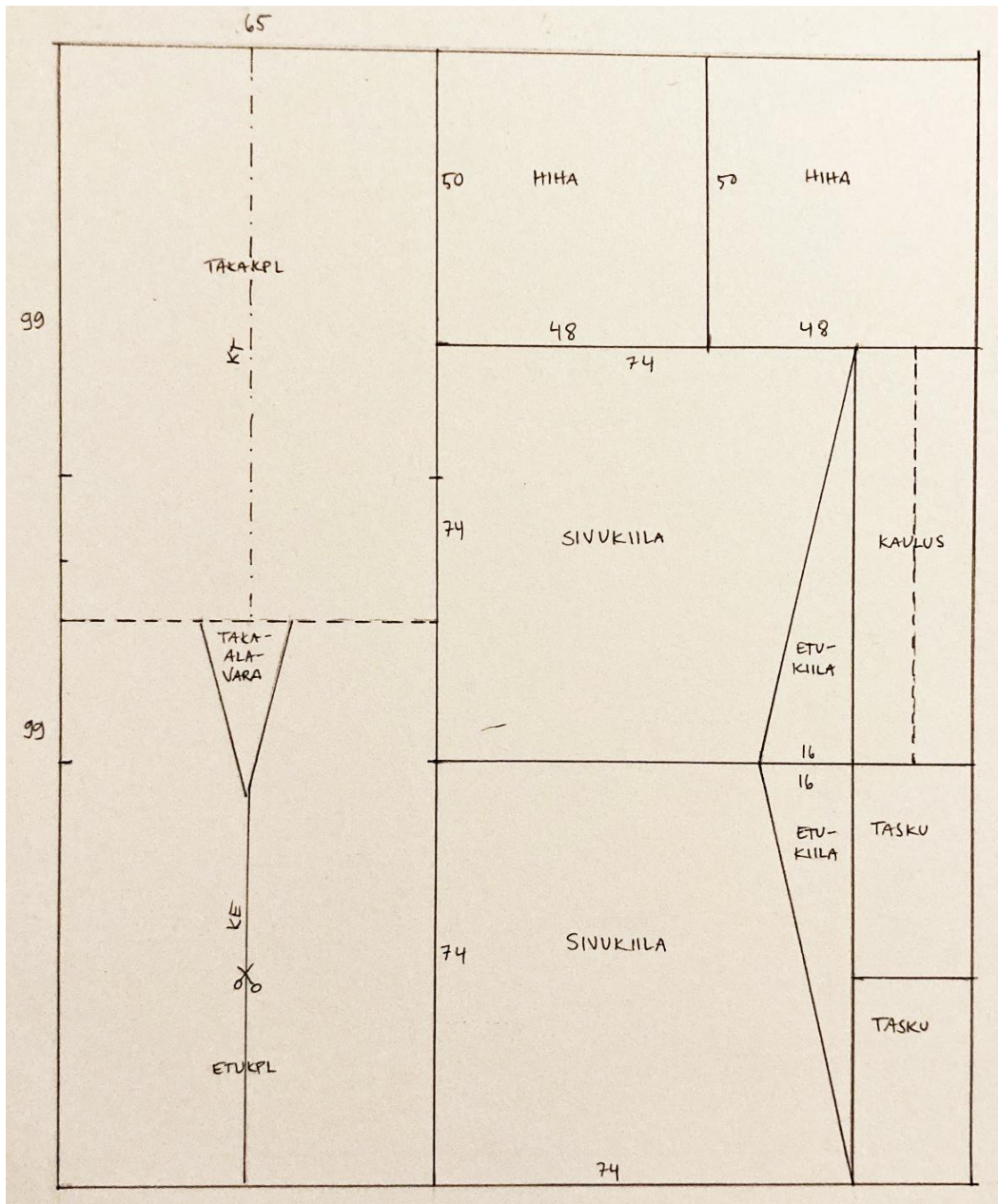
Kuva 34. Ensimmäinen koeversio ommeltuna. Aino Eerikäinen, 2024.

Kuten kuvasta 34 näkyy, alavararatkaisu ei ollut kovin toimiva, koska koeversioon käyttämäni kangas oli jäykkää polyesteriä, eikä alavara oikein asettunut. Arvelin, ettei lopulliseen versioonkaan kannattaisi alavaraa lisätä, sillä villahuopa on myös hyvin jäykkää ja paksua. Tämän suunnitelman heikkoutena oli myös hihat, joista tuli suhteettoman pitkät. ½-koon nukella hihojen ylimitaisuutta ei ehkä havaitse niin hyvin, mutta tiesin mittojen perusteella, etteivät hihat toimisi tuollaisenaan. Yksi vaihtoehto olisi ollut tehdä hihaan vaakasuuntaisia laskoksia, mutta laskokset eivät välttämättä toimisi paksussa villakankaassa aivan kuin ei myöskään takin reunojen huolittelu alavaroilla, joten päätin hylätä tämän suunnitelman kokonaan ja aloittaa alusta.

9.3 Toinen koeversio

Tässä versiossa käänsin kankaan toisin päin: 198 cm olisikin pituus ja 168 cm leveys (ks. kuva 35). Näin takista tulisi pitempi ja hihoista lyhyemmät. Kuten kuvan 35 suunnitelmasta näkee, kavensin myös takin keskiosaa 70 cm levey-

destä 65 cm:in. Lisäksi luovuin pääntien ylijäävän osuuden rakentamisesta taskuksi ja päätin olla leikkaamatta kolmionmuotoista palaa irti tehden siitä takakappaleen alavaran. Luovuin myös yrityksestä saada takille tasaisen helman kaartamalla sivukiilan alareunaa, sillä halusin kokeilla, saisinko tästä versiosta sitä kautta täysin jätteettömän. Jätin tästä versiosta vyön pois ja päätin kokeilla, miltä näyttäisi, jos pääntielle tulisikin suorakaiteen muotoinen kaulus.



Kuva 35. Toisen koeversion leikkuusuunnitelma. Aino Eerikäinen, 2024.

Jätin kauluksen ja taskujen leikkuun viimeiseksi, sillä en ollut aivan varma mittasuhteista. Kuten kuvasta 36 näkyy, suunnitelma toimi hyvin ja kaikki palaset sopivat keskenään toisiinsa. Sivukiilojen kolmiomainen helma tekee takin helmasta epäsymmetrisen sivuilta, mikä ei ehkä ollut toiveeni, mutta en halunnut tasata helmaa, sillä ylijäävillä paloilla ei olisi ollut takissa mitään käyttötarkoitusta, joten tyydyin tähän helman muotoon. Halusin kuitenkin vielä muokata hihojen väljyyttä ja kauluksen kokoa, joten tein vielä uuden kokeilun.

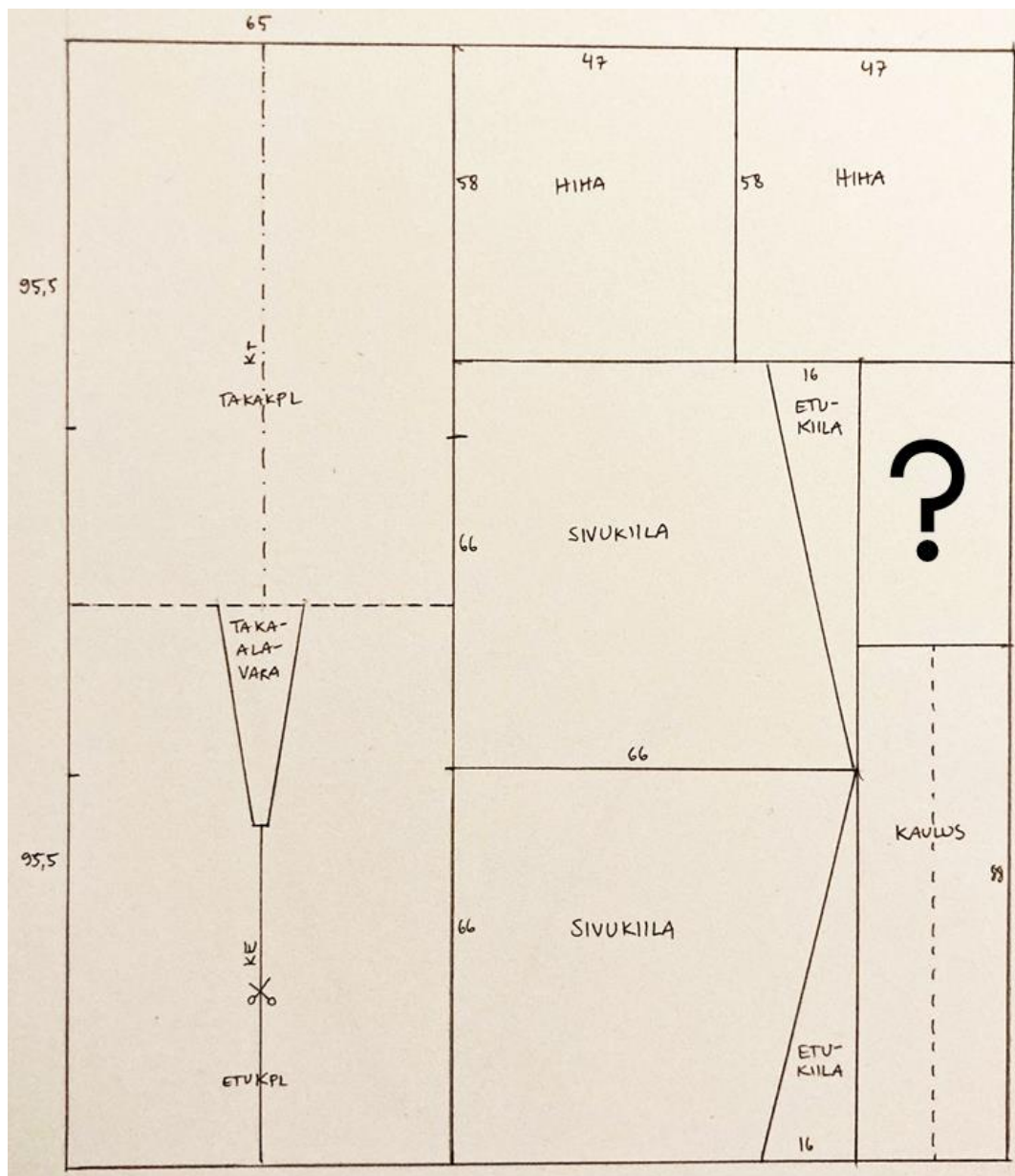


Kuva 36. Toinen koeversio ommeltuna ½-koossa. Aino Eerikäinen, 2024.

9.4 Kolmas koeversio

Olin muuten tyytyväinen toiseen koeversioon, mutta jäin pohtimaan kauluksen ja taskujen mittasuhteita sekä kädentien väljyyttä. Halusin vielä kokeilla, saisinko kauluksen ulottumaan pääntiellä etukiilan kärkeen asti ja miten kauluksen suurentaminen vaikuttaisi taskujen kokoon. Muutin myös kädentien korkeutta hieman

suuremmaksi, sillä kädentien väljyyttä lisäämällä vaatteesta tulisi sopusuhtaisempi. Kolmannen koeversion leikkuuasetelma näkyy kuvassa 37. Tässä koeversiossa kankaan mitat ovat 161 x 191 cm.



Kuva 37. Kolmannen koeversion leikkuusuunnitelma. Aino Eerikäinen, 2024.

Ommeltuani ensin tämän suunnitelman ½-kokoisena (kuva 38) päätin vielä toteuttaa sen todellisessa koossa ennen varsinaisen kankaan leikkaamista, sillä halusin sovittaa viittaa nähdäkseni, miltä vaatteiden mittasuhteet näyttävät ihmisen päällä (kuva 39).

En ommellut taskuja täysikokoiseen versioon, sillä ne olivat varsin suurikokoiset ja jäin pohtimaan niiden asettelua. Lankasuoraan asetettuna ne olisivat kääntyneet vinoon, sillä raskas helma saa etukappaleiden asennon viettämään sivulle. Kuten täysikokoisesta versiosta kuvassa 38 näkee, hihat ovat varsin leveät ja jätinkin vielä viimeiseen ja lopulliseen versioon ratkaistavaksi teenkö taskuihin varatusta kappaleesta rannekkeet hihoihin. Vaikka hihat ovat tässä versiossa leveämmät kuin edellisessä, näkyy mielestäni kuvista 38 ja 39, että malli on kokonaisuudessaan tasapainoisempi kädentien väljyyden lisäämisen myötä (vrt. kuva 36).



Kuva 38. Kolmas koeversio ommeltuna ½-koossa. Aino Eerikäinen, 2024.

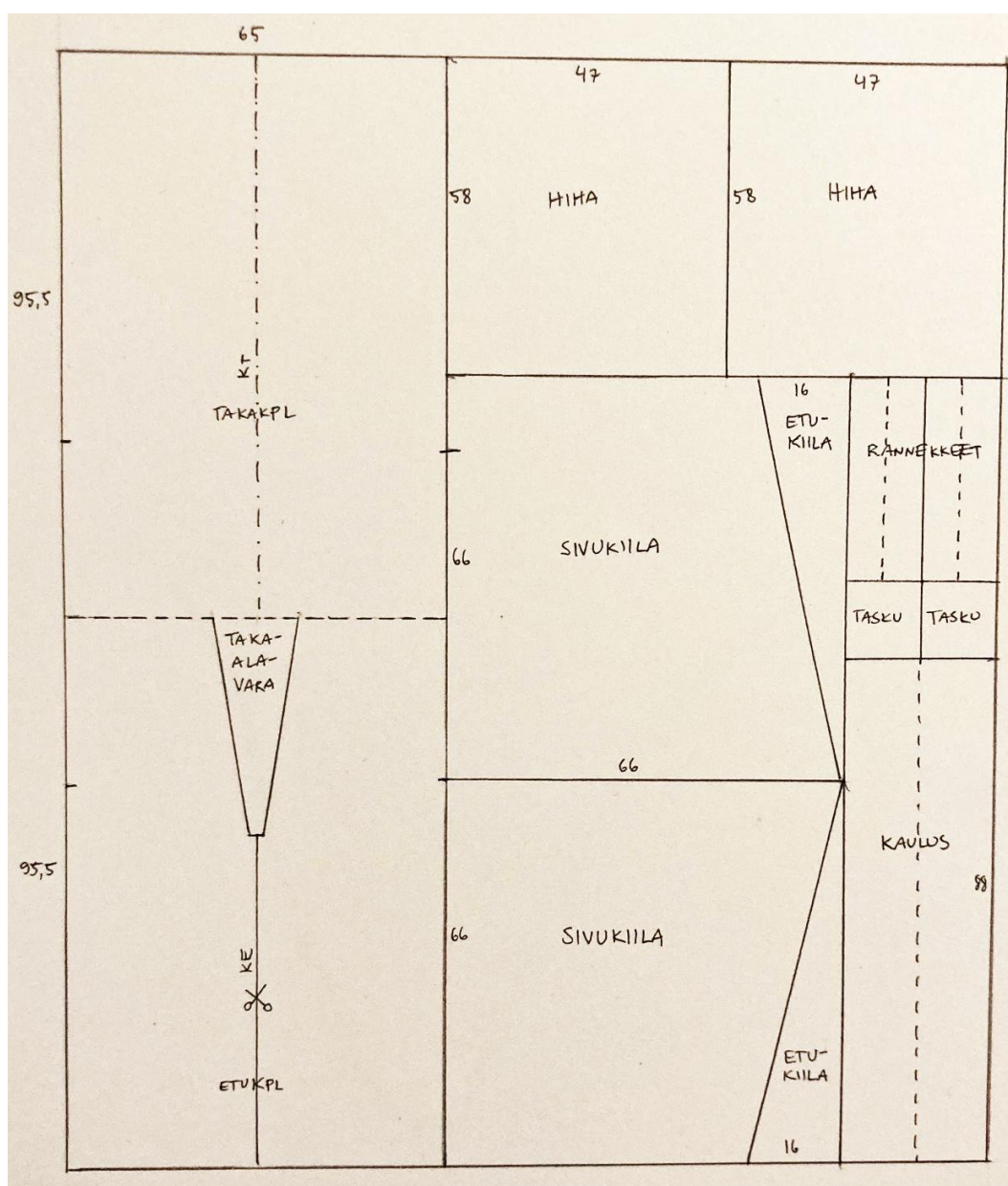


Kuva 39. Kolmas koeversio täysikokoisena. Aino Eerikäinen, 2024.

Huomionarvoista koeversioita arvioidessa on materiaalin vaikutus vaatteeseen. Tein sovitusversiot puuvillaisista, käytössä pehmenneistä lakanakankaista, jotka laskeutuivat helman ja hihojen suuresta kangasmäärästä huolimatta kauniisti laskestuen. Lopulliseen viittaan varattu kangas, joka on paksua huopamaista villaa, on täysin erilainen ominaisuuksiltaan, eikä laskeudu yhtä hyvin. Lopullisen sarkaviitan saumaratkaisut ja reunojen huolittelut oli myös mietittävä villahuopakan-kaan ominaisuuksien mukaan.

9.5 Lopullinen sarkaviitan nykyversio

Tein kolmannen koeversion jälkeen vielä uuden leikkuusuunnitelman, jonka mukaisesti leikkasin kauluksen jälkeen jäävästä palasta rannekkeet ja taskut (kuva 40). Kuten olin jo aiemmin päättänyt, kokosin kappaleet ompelukoneella ompele-malla. Käytin suoraa ommelta ja silitin saumat auki, jotta ne olisivat mahdollisimman ohuet ja huomaamattomat. Koska kangas oli täysin huopunutta, päätin hyödyntää huovan purkautumatonta luonnetta ja jätin kaikki saumat huolittelematta. Jätin myös kaikki reunat ja helman huolittelemattomaksi, enkä tehnyt niihin päärmeitä tai taitteita.



Kuva 40. Lopullisen viitan leikkuusuunnitelma. Aino Eerikäinen, 2024.

Koska hihoista tuli todella leveät, päätin käyttää osan ylijääneestä kaistaleesta rannekkeiksi (ks. kuva 43). Rannekkeet olivat 29 x 13,5 cm kokoiset, joten jäljelle jäi vielä taskuja varten 16 x 27,5 cm kokoinen pala. Koska viitta oli niin suurikokoinen ja helmassa oli paljon volyymiä, näyttivät tuosta palasta kahteen osaan leikatut taskut aivan liian pieniltä päällitaskuina. Päätin tehdä niistä kaitaletaskut, jolloin miehustakankaaseen leikattiin reikä ja puuvillakankaasta rakentamani taskupussi jäi vaatteen sisäpuolelle (ks. kuvat 41 ja 42). Kaitaletaskuista tuli juuri sopivan kokoiset ja ne muodostivat mielenkiintoisen yksityiskohdan viittaan horjuttamatta yleisilmettä. Niiden avulla sain myös koko villakankaan käytettyä, eli palapelikaavoitus onnistui.



Kuva 41. Kaitaletasku. Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 42. Kaitaletasku nurjalta puolelta. Aino Eerikäinen, 2024.

Vaikka alun perin olin ajatellut tehdä takkiin kirjontoja esikuviansa mukaisesti, koin maalatun kankaan visuaalisen ilmeen niin kylläiseksi, etten halunnut lisätä siihen enempää väriä. Tein kuitenkin takin sisäpuolelle jäävään takapäätien alavaraan pienet kirjonnat, joiden inspiraation lähteenä olivat Heinjoen ja Kivennavan viittojen ristipistokuviot (ks. kuvat 43 ja 44 sekä kuvat 15 ja 23 Heinjoen ja Kivennavan viittojen kirjunnoista). Toteutin kirjonnat kasvivärjättyillä villalangoilla.

Lisäksi kirjoitin alavaraan pienen tekstin, "somat on sopani". Se on viittaus Kalevalan 26. runoon säkeisiin (Kalevala, 1849):

*Oi emoni, vaimo vanha! Astu aittahan mäelle,
tuo sieltä somat sopani, kanna vaattehet vakaiset,
jotka päälleni pukisin, varustaisin varrelleni!*

Kalevalan säkeellä halusin kunnioittaa karjalaista kulttuuria, jonka suuri taidonnäyte kalevalainen kansanrunous on. Aivan kuten kansanrunous, mielestäni kansanpuvut ilmentävät yhtä lailla karjalaisen kulttuurin rikasta käsityöperinnettä ja -taitoa.



Kuva 43. Alavara takapääntiellä. Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 44. Lähikuva alavaran kirjunnoista. Aino Eerikäinen, 2024.

Tavoitteenani oli tuoda karjalaisen kansanpuvun sarkaviitta nykypäivään valmistamalla viitan kaavoituksesta inspiroitunut vaate zero waste -menetelmällä hyödyntäen palapelikaavoitusta. Zero waste -suunnittelun otin lähtökohdaksi siitä syystä, että mielestäni se on nykysuunnittelun vastine alkuperäiskansojen vaatteissa olennaisesti vaateen muotoa määrittävälle nollahukka-ajattelulle. Vaikka tutkimani Heinjoen (EKME3034) ja Kivennavan (EKME3051) sarkaviitat eivät päätelmäni mukaan olleet täysin leikkuujätteettömästi toteutettuja, niiden muoto

kuitenkin johtuu kankaan kutomislevyden mahdollisimman tarkasta hyödyntämisestä. Nykyversion suunnittelussa ja valmistuksessa halusin kokeilla, miten saisin luotua viitan ilman leikkuujätettä ja kokea, minkälaisia kompromisseja suunnittelussa tapahtuu muodon ja mittasuhteiden välillä.

Kuvissa 45–47 näkyy sarkaviitan nykyversio valmiina edestä, takaa ja sivulta kuvattuna. Useiden kokeilujen kautta pystyin muokkaamaan viitan muotoa ja leikkuuta niin, että pääsin tavoitteeseeni koko kankaan hyödyntämisestä ja sain luotua sopusuhtaisen ja käytettävän vaatteen niin, että vaatteen leikkuussa hyödynnettiin koko kangas.



Kuva 44. Lopullinen sarkaviitan nykyversio edestäpäin. Aino Eerikäinen, 2024.



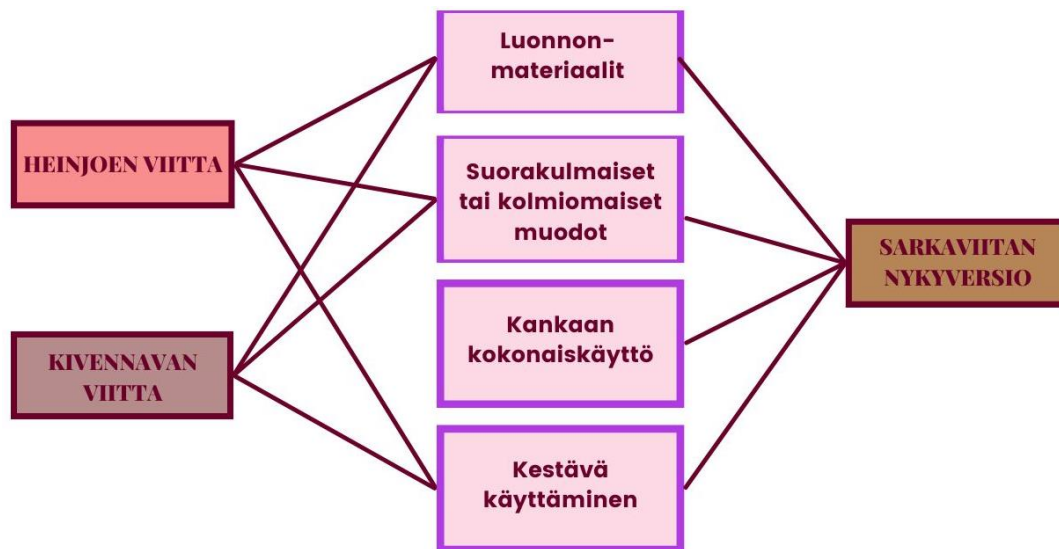
Kuva 46. Sarkaviitan nykyversio takaa. Aino Eerikäinen, 2024.



Kuva 47. Sarkaviitan nykyversio sivulta. Aino Eerikäinen, 2024.

10 Zero waste -elementit karjalaisen kansanpuvun sarkaviitassa ja sen nykyversiossa

Aloitan vastaamalla ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: **mitä zero waste -elementtejä karjalaisen kansanpuvun naisen sarkaviittaan kätkeytyy?** Olen jakanut zero waste -elementit neljään eri otsikkoon: luonnonmateriaalit, suorakulmaiset tai kolmiomaiset muodot, kankaan kokonaiskäyttö ja kestävä käyttäminen. Päädyin näihin elementteihin Kimin ja Kimin (2022) korealaisten perinnehousujen zero waste -analyysin pohjalta tämän tutkimuksen havainnointi- ja analysointivaiheiden perusteella. Kuviosta 3 näkee, että Heinjoen ja Kivennavan viitat yhtyvät kaikkiin elementteihin kankaan kokonaiskäyttöä lukuun ottamatta. Sen sijaan sarkaviitan nykyversiossa toteutuvat kaikki neljä elementtiä.



Kuvio 3. Zero waste -elementtien toteutuminen aineistopuvuissa ja nykyversiossa.

Sekä Heinjoen että Kivennavan viitta on valmistettu aikakaudelleen luonnollisesti täysin luonnonmateriaaleista. Villasarka vastaa hyvin Kempin (1977, s. 177) kuvausta kotikutoisen villasaran kutomis- ja vanutusmenetelmistä: se on selvästi hyvin kestävä ja tiheää, sillä 1800-luvulle ajoitettujen viittojen materiaali on uskomattoman hyvässä kunnossa. Muita sarkaviitoissa käytettyjä materiaaleja olivat punainen villaverka kauluksessa, pellava- tai puuvillakangas kauluksen vuorikankaana, säämiskä, kirjontoja varten käytetyt villalangat ja saumojen ompeleluun käytetty pellavalanka.

Äyrämöispukujen sarkaviitan suorakulmaiseen, olkasaumattomaan keskiosaan perustuva rakenne on merkki sen arkaaisuudesta (Kempinen, 1977, s. 243). Yhtenäinen, suorakaiteen muotoinen etu- ja takakappaleen muodostava kappale onkin mahdollistanut kankaan säästeliään käytön, sillä keskikappale on voitu suoraan leikata kankaan leveydestä. Kolmiomaiset kiilat sivusaumoissa ja keskietulinjan molemmin puolin taas mahdollistavat alaspäin levenevän muodon integroimisen suoraan kappaleeseen ja kiilojen kokoa muuttamalla on sama malli saatu sopimaan eri kokoisille vartaloille.

Erilaisia mahdollisia leikkuutapoja kokeilemalla sain tulokseksi sen, ettei Heinjoen tai Kivennavan sarkaviittojen leikkuu ole ollut täysin jätteetöntä, sillä etenkin viittojen pienemmistä osista, kuten sivukiilojen jatkopaloista ja Kivennavan viitan kainalokiiloista, muodostui asetelmasta riippumatta enemmän tai vähemmän

hukkapaloja. Toisaalta, nämä pienet osat on hyvin voitu leikata ylijääneistä paloista ja syy niiden olemassaololle lieneekin kankaankäytön maksimoinnissa: Kivennavan viitassa kainalokiilojen lisääminen on mahdollistanut hihojen symmetrisen ja kapeamman kaavan verrattuna Heinjoen viitan epäsymmetriseen ja siksi paljon leveämpään hihan kaavaan, ja molempien viittojen sivukiilan jatkopalat kertovat taidokkaasta ja taloudellisesta kankaan hyödyntämisestä. Heinjoen ja Kivennavan sarkaviitat siis eivät ole palapelikaavoituksella leikattuja, vaikka leikkuuasetelmakoikeilut antavatkin viitteitä siihen, että kääntämällä osia eri langansuuntiin, tiheä ja palapelimäinen leikkuuasetelma olisi voinut olla mahdollinen. Tämä on nähtävissä Heinjoen viitan leikkuuasetelmasta 2 (kuva 29) ja Kivennavan viitan leikkuuasetelmasta 3 (kuva 30).

Vaikkei tutkittuja sarkaviittojen leikkuuta voi väittää täysin kankaan kokonaiskäytön menetelmän mukaiseksi, sekä Heinjoen että Kivennavan viitan kaavanosien suorat muodot ovat mahdollistaneet hyvin minimoidun leikkuujätteen määrän ja jäljelle jääviä hukkapaloja on voitu hyödyntää muihin tarkoituksiin. Tutkituista viitoista ei löytynyt hulpioita, mikä voi johtua vanutuksen aiheuttamista epätasaisista reunoista, jotka on oletettavasti haluttu poistaa, jotta vaatteen osat olisivat täsmälliset. Tämä kertoo siitä, että viittojen tekijöillä on taitoa ja näkemystä kyseisen vaatekappaleen leikkuusta ja valmistuksesta, joka on mielestäni huomattavasti suorakaiteen muotoihin perustuvia hameita ja paitoja haastavampi. Ehkä tästä syystä naisten sarkaviitat ovat olleet räätälin valmistamia tai ainakin leikkaamia?

Kestävää käyttämistä ei välttämättä Heinjoen ja Kivennavan viittoja tutkimalla voi arvioida, sillä tiedossa ei ole, mistä tai keneltä ne ovat peräisin ja kuka tai ketkä viittoja ovat käyttäneet. Koska viitat ovat niin hyväkuntoisia, herää minulle myös ajatus, ettei niitä olisi kenties käyttänyt kukaan, vaan ne olisi valmistettu tilauksesta kansatieteellistä keräystä varten. Kansanpuvut kuitenkin yleisesti edustavat hidasta muutosta ja pysyvyyttä, sillä ne ovat olleet keino todentaa paikallista identiteettiä (Kaukonen, 1985, s. 13). Pukujen malli on muovautunut hitaasti vuosisatojen kuluessa täyttämään yhteisönsä ja käyttäjiensä niin käytännöllisen kuin itseilmaisullisen tarpeen. Heinjoen ja Kivennavan viittojen muoto on mahdollistanut viitan käytön läpi naisen elämän, sillä sen ominaisuudet, kuten avonaisuus

edestä, kiinnityskohdan sijainti vatsan yläpuolella sekä voimakkaan A-linjainen muoto, sallivat naisen vartalon muutokset eri elämänvaiheissa.

Kuten kuviosta 3 näkyy, suunnittelemassani ja valmistamassani sarkaviitan nykyversiossa toteutuvat kaikki Kimin ja Kimin (2022) määrittelemät zero waste -elementit: luonnonmateriaalit, suorat tai kolmiomaiset muodot, kankaan kokonaiskäyttö ja kestävä käyttäminen. Ompelulankaa lukuun ottamatta viitta on tehty luonnonmateriaaleista: kangas on 100 % villaa, samoin kirjontaan käytetyt langat ja vain luonnonväriaineita on käytetty kankaan maalaamiseen ja lankojen värjäämiseen. Myös taskupussikangas on 100 % puuvillaa.

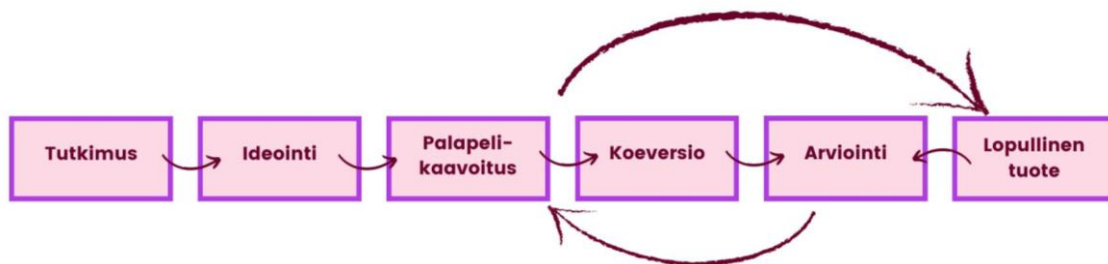
Suunnittelun lähtökohtana ollut palapelikaavoitus oli mahdollista suorakulmaisten ja kolmiomaisten muotojen ansiosta, jotka perustuvat Heinjoen ja Kivennavan viittojen kaavanosiin. Sain toteutettua kankaan kokonaiskäytön niin, ettei leikkuussa jäänyt yhtään hukkapalaa. Toisaalta saadakseni palapelikaavoituksen toimimaan, minun oli ensin tasoitettava kangas täsmällisiin mittoihin. Tässä prosessissa syntyi hieman leikkuujätettä (ks. kuva 32).

Sarkaviitan nykyversion kestäväää käyttämistä on vaikea arvioida vielä tässä vaiheessa, mutta vaatteen materiaalit ja zero waste -kaavoitus edistävät sitä monella tavalla. Täysin luonnonmateriaaleista valmistettuna viitta on maatuva ompelulankaa lukuun ottamatta. Polyesterilangan käyttö on perusteltua siksi, että se tekee saumarakenteista kestävä. Koska sarkaviitta koostuu suorakulmaisista ja kolmion muotoisista, varsin suurista paloista, viitan voisi myös purkaa ja osat voisi käyttää johonkin muuhun. Ainoastaan kaitaletasku tietyllä tavalla estää tämän, sillä koska sen vuoksi miehustakankaaseen on leikattu reikä, ei taskua voi purkaa. Viitan väljä malli sopii monelle eri kokoiselle ja muotoiselle vartalolle, joten sitä olisi mahdollista käyttää monessa eri elämänvaiheessa tai antaa eteenpäin jollekin toiselle.

Seuraavaksi vastaan toiseen tutkimuskysymykseen: **miten karjalaisen sarkaviitan zero waste -elementit voidaan tuoda sen nykyversioon?** Sarkaviitan nykyversion suunnitteluprosessi lähti liikkeelle Heinjoen ja Kivennavan viittojen

havainnoinnin ja kaavoituksen sekä leikkuun analysoinnin päätelmästä, että viittoja ei ole leikattu täysin kankaan kokonaiskäyttömenetelmällä palapelikaavoituksena. Koska zero waste -suunnittelussa ja -kaavoituksessa lähtökohtana on koko kankaan leveyden ja pituuden hyödyntäminen vaatteiden leikkaamiseen (ks. mm. Rissanen & McQuillan, 2023; Kim & Kim, 2023; Lei & Li, 2021) otin tämän lähtökohdan myös sarkaviitan nykyversioon. Heinjoen ja Kivennavan viittojen kaavoituksessa erityisintä on olkasaumattomaan, suoraan keskiosaan ja kolmion muotoisiin kiiloihin perustuva rakenne. Nämä elementit pyrin tuomaan myös sarkaviitan nykyversioon, mutta muuntaen niitä soveltumaan palapelikaavoituksessa.

Kuten mainitsin jo luvussa 3.1, Zero waste -menetelmiä on kehitetty ja tutkittu paljon viime vuosina (Hwang & Lee, 2023, s. 46; Kim & Kim, 2023). 3D-teknologia mahdollistaa monenlaisia uusia menetelmiä kankaan käytön maksimoinnille vaatteiden esteettisistä lopputuloksesta tinkimättä (ks. Lei & Li, 2021; Saeidi & Wimberley, 2018). Itse otin ZWFD-menetelmäksi palapelikaavoituksen sarkaviitan nykyversion suunnittelulle, sillä se tuntui helpoimmalta tavalta hahmottaa vaatteiden mittasuhteet ja osat. Koska minulla ei ole vaatesuunnittelijan koulutusta, oli lähestymistapani suunnitteluun varsin käytännönläheinen ja yksinkertainen. Monia vaiheita olisi voitu varmasti välttää tai nopeuttaa, jos minulla olisi ollut käytössä suunnittelu- ja 3D-sovitushjelmat, joilla testata kaavoja ilman koeversioiden valmistamista (ks. Lei & Li, 2021).



Kuvio 4. Sarkaviitan nykyversion prosessikaavio.

Sarkaviitan nykyversion zero waste -suunnittelu- ja valmistusprosessi kuvastaa hyvin sitä, että ZWFD:ssä suunnittelu ja kaavoitus kulkevat käsi kädessä ja ovat toisistaan erottamattomia (Rissanen & McQuillan, 2023, s. 80). Nykyversion suunnittelu-, kaavoitus- ja valmistusprosessi (kuvio 4) muistuttaakin Salo-Mattilan (2006, s. 128) konseptimuotoilun mallia muistuttavaa kaavas suunnittelun prosessia.

Oma suunnitteluprosessini lähti Heinjoen ja Kivennavan viittojen tutkimuksesta ja niissä ilmenneistä zero waste -elementeistä. Seuraavassa vaiheessa ideointi ja kaavoitus olivat oikeastaan toisiaan täydentävä, yllätyksellinen prosessi. Kaavoituksen lopputulos oli aina yllätyksellistä ja omaa hahmotuskykyä harjaannuttavaa, sillä koeversiota valmistaessa näki suoraan, miten kaksiulotteisuus muuntuu kolmiulotteiseksi. Pohjana kokeiluille minulla oli aineistoviittojen mitat. Koeversion valmistuksen jälkeen seurasi arviointi, jossa pyrin analysoimaan lopputulosta niin esteettisesti kuin zero waste -suunnittelun kannalta: onko vaate esteettinen ja sen mittasuhteet sopusuhtaiset sekä toteutuuko jätteen leikkuu. Arvioinnin jälkeen siirryin takaisin palapelikaavoituksen äärelle ja joko aloitin alusta tai tein pieniä muokkauksia kaavaan. Lopullinen tuote syntyi suoraan siirtämällä viimeisimmän palapelikaavan kankaalle ja toivomalla, että palapeli toimii.

Mainittakoon vielä, että materiaali – kangas ja sen mittasuhteet – pääsee zero waste -suunnittelussa pääosaan. Valmistamastani sarkaviitan nykyversiosta jäi puuttumaan kokonaan merkittävä osa karjalaisen kansanpuvun sarkaviitan työvaiheista ennen leikkuuta ja ompelua, eli itse kankaan valmistaminen – lampaiden hoito, keriminen, villan käsittely ja langan kehrääminen, loimenluonti, kutominen ja lopulta valmiin kankaan käsittely tamppaamalla siitä tiivis ja lämpöä eristävä huopamainen sarka. Koska nykykankaat tulevat tehtaalta ja harvoin tiedämme niiden alkuperää tai valmistusmenetelmää, emme myöskään pääse vaikuttamaan kankaan leveyteen. Oma zero waste -suunnitelma oli siis sopeutettava niihin mittoihin, jotka kankaassa valmiiksi sattui olemaan. Sen sijaan karjalaisen kansanpuvun sarkaviitoissa, kuten luvussa 8.3 pyrin osoittamaan, kankaan leveys on ollut tärkeä tekijä siinä, että viitta on voitu leikata mahdollisimman taloudellisesti. Kenties kankaan kutomislevyettä on vaihdeltu sen mukaan, minkä kokoiselle ihmiselle viittaa on kulloinkin tehty.

11 Luotettavuus

Koska laadulliseen tutkimukseen liittyy useita eri lähestymistapoja ja tutkimustekniikoita, käsitykset luotettavuudesta ovat myös moninaiset (Tynjälä, 1991). Validiteetti ja reabiliteetti ovat käsitteitä, joiden kautta tutkimuksen luotettavuutta yleensä tarkastellaan (Emt., s. 388). Validiteetilla tarkoitetaan tutkimusmenetelmän kykyä mitata juuri sitä, mitä on tarkoitus mitata, kun taas reliabiliteetti tarkoittaa mittaustulosten toistettavuutta (Hirsjärvi ym., 2010, s. 231). Monesti kuitenkin kvalitatiivisessa tutkimuksessa suhtaudutaan ristiriitaisesti näihin käsitteisiin ja niiden oleellisuuteen kvalitatiivisen tutkimuksen luotettavuustarkastelussa, sillä validiteetti ja reabiliteetti ovat perinteisesti katsottu kvantitatiivisiksi termeiksi (Tynjälä, 1991). Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta onkin hedelmällistä tarkastella validiteetin ja reliabiliteetin sijaan vastaavuuden (eng. credibility) ja siirrettävyyden (transferability) käsitteiden kautta (Emt.).

Shenton (2004) mainitsee yhdeksi vastaavuuden kriteereistä mm. tarkasteltavan ilmiön kattavan kuvauksen ja sen, ovatko tutkimuksen tulokset yhteneväiset aikaisempien tutkimustulosten kanssa. Siirrettävyys vastaa kvantitatiivisen tutkimuksen yleistettävyyden käsitettä ja se riippuu siitä, kuinka hyvin tutkija avaa lukijalle aineistoaan ja tutkimustaan sekä kuvaa tutkittua ilmiötä, jotta lukija voi arvioida voisiko tutkimustuloksia soveltaa muihinkin kuin tutkittuihin konteksteihin (Tynjälä, 1991; Shenton, 2004). Edellä mainittujen vastaavuuden ja siirrettävyyden toteutumista olen pyrkinyt edistämään aineiston tarkalla kuvauksella, selittämällä auki kunkin tutkimusvaiheen, dokumentoimalla omaa työskentelyä ja sijoittamalla tutkitut puvet kontekstiinsa museoesineinä ja osana karjalaista kulttuurihistoriaa.

Aikasalo (2006) uskoo, että tutkimusta ei voi erottaa tutkimuksesta ja hänen arvostuksistaan ja luotettavuus syntyy nimenomaan siitä, että tutkija tiedostaa omat subjektiiviset arvostuksensa ja kokemuksensa. Tutkijan onkin tiedostettava subjektiivisuutensa vaikutus tutkimukseen ja tutkimuksen kulku on dokumentoitava huolellisesti, jotta lukija voi arvioida tutkimuksen luotettavuutta (Tynjälä, 1991). Tutkijan tulisi myöntää omat ennakkokäsityksensä tietyn lähestymistavan suosimisessa, tutkimustekniikoidensa mahdolliset heikkoudet ja käsitellä myös niitä

tuloksia, jotka eivät tukeneetkaan alkuperäistä teoreettista tietoa (Shenton, 2004). Aikasalo (2006) huomauttaa, että myös tutkimuskohteen valinta on jo itsessään arvovalinta, eikä tutkijan ole mahdollista irtaantua omista arvoistaan.

On selvää, että oma mielenkiintoni niin historiallisten pukujen tutkimukseen kuin zero waste -teemaan on erottamaton osa tätä tutkimusta. Myös oma positioni käsityöntekijänä ja pukuompeelijana on ollut oleellisessa osassa pukujen havainnointia, leikkuuasetelmien analysointia ja nykyversion valmistamista. Olen hyödyntänyt tutkimuksessa sitä hiljaista tietoa, jota minulle on vuosien varrella kertynyt vaatetuksen ammattilaisena ja varmasti osa siitä tiedosta on jäänyt selittämättä täysin auki. Zero waste -suunnittelussa ja -kaavoituksessa olen käyttänyt kankaan kokonaiskäytön palapelikaavoitusta (Kim & Kim, 2022), jota olen avannut luvussa 3.1. Kimin ja Kimin (2022) teorian avulla olen myös tulkinut aineistoni zero waste -elementtejä. Hiljaisen tiedon lisäksi olen siis perustanut oman kokeellisen työskentelyni valmiiseen teoriaan.

Kun kyseessä on historiallinen aineisto, on tärkeää ottaa huomioon tutkijan ja tutkimuskohteen ajallinen etäisyys anakronismien välttämiseksi (Kalela, 2000). Tutkijan on vain perehdyttävä huolellisesti tutkittavien kohteiden ”aikakauteen, tapoihin, arvoihin, ihanteisiin ja arjen käytänteihin” (Aikasalo, 2006, s. 60). Tämän olen pyrkinyt tuomaan esille perehtymällä pukututkimuksen lähtökohtiin ja menetelmiin sekä rakentamalla kontekstia aineistopukujen ympärille perehtymällä karjalaisiin kansanpukuihin sekä Karjalan kulttuurihistoriaan, käsityöhön ja sen merkityksiin naisen elämässä. Lisäksi olen tietoisesti välttänyt tulkitsemasta aineistopukuja nykyaikaisesta länsimaisesta kaavoitusjärjestelmästä käsin, mihin zero waste -suunnittelun ajattelutapa kaavoituksesta palapelinä peruskaavan sijaan osoittautuikin varsin hedelmälliseksi.

Onko kaksi sarkaviittaa kattava aineisto riittävä tuottaakseen luotettavaa tietoa? Aikasalon (2006) mukaan vähäinenkin esinemäärä riittää, kun tutkija käyttää mielikuvitustaan sopivalla tavalla. Myös Midan ja Kimin (2015) hitaan katsomisen menetelmä osoittaa, että yksikin vaate riittää, kunhan sitä vain tutkitaan systemaattisesti ja kokonaisvaltaisesti tutkijan kaikki aistit käyttöön ottaen. Mielestäni

omien tutkimuskysymysten kannalta kaksi sarkaviittaa olivat riittävät tuottaakseen tietoa zero waste -elementeistä ja antaakseen myös vertailevaa näkökulmaa sarkaviitan rakenteisiin.

Kvalitatiivisen tutkimuksen luotettavuudessa kyse on lopulta avoimuudesta, selkeydestä ja vakuuttavuudesta (Tynjälä, 1991). Aikasalo (2006) toteaa, että esineet ovat mykkiä, mutta tutkijan tehtävä on antaa esineille ääni. Se, mitä esineet kertovat, riippuu tutkijan kyvystä katsoa, nähdä ja ymmärtää esineitä, käyttää mielikuvitustaan ja esittää oikeanlaisia tutkimuskysymyksiä (Emt.).

12 Pohdinta

Salo-Mattilan (2014) mukaan tyypillinen lähtökohta tekstiilikulttuurin tutkimukselle on johonkin ilmiöön kohdistuva tutkimusintressi, jonka pohjalta lähdetään joko aineiston tai ongelmanasettelun ohjaamana liikkeelle. Tässä tutkimuksessa sekä aineisto että tietty mielenkiinnonkohde ohjasivat tutkimuksen alkua. Osallistuesani TRACTion -hankkeeseen minulla oli mahdollisuus päästä tutkimaan Etelä-Karjalan museon kansanpukukokoelmaa, joten tutkimusaiheen valinta seurasi aineiston valintaa. Yhdistin kansanpukujen tutkimiseen oman vahvan kiinnostuksen kohteeni, kestävää käsityötä ilmentävän zero waste -suunnittelun.

Kuten Salo-Mattila (2014, s. 194) huomauttaa, sekä aineisto- että ongelmalähtöisessä aloituksessa on omat haasteensa: aineiston kautta aloitettaessa on vaarana, ettei kohteista nouse riittävän kiinnostavia tutkimuskysymyksiä ja ongelmalähtöisyyden haasteena on vaikeus määritellä etukäteen, mitkä lähteistä pystyvät vastaamaan tutkijan kysymyksiin. Perehtymällä zero waste -suunnittelusta kertovaan kirjallisuuteen ja tutkimukseen sekä kansanpukujen rikkaaseen historiaan mielestäni onnistuin kuitenkin välttämään keinotekoisien yhteyden luomisen kahden ensi alkuun erilaisen tutkimuskohteen yhdistämisessä. Aineistopukujen ulkopuolinen ja tarkka havainnointi sekä kaavanosien ja leikkuuasetelmien kokeellinen analyysi tuottivat tuloksia, jotka olisivat jääneet saamatta ilman zero waste -näkökulmaa.

ZWFD:tä tutkitaan ja kehitetään paljon, koska zero waste -suunnittelun prosessin kustannustehottomuuden, työnkuvien päällekkäisyyksien ja lopputuloksen toisaalta ennustamattomuuden, toisaalta tietynlaisen estetiikan vuoksi sitä on vaikea täysin omaksua teolliseen vaatetuotantoon (Hwang & Lee, 2023, s. 46; Kim & Kim, 2023). ZWFD pyrkiikin tuottamaan ratkaisuja nimenomaan suuren mittakoon sarjatuotannolle, koska sen avulla pyritään vastaamaan muodin kestävyysongelmaan.

Miksi sitten zero waste -suunnittelu on tärkeää uniikkikappaleiden tuottamisessa tai kotiompelussa? Kotona valmistettavien vaatteiden jätemäärä on mikroskooppinen verrattuna vaateteollisuudessa syntyvän jätemäärän volyymiin ja usein leikkuusta yli jääneitä tilkkuja voi hyödyntää luovasti muihin projekteihin. Tekeekö se sitten zero waste -suunnittelusta hyödytöntä? Itse olen sitä mieltä, että zero waste -suunnittelu on kankaan kunnioittamista: maksimoimalla kankaankäytön pääsee koko kangas oikeuksiinsa. Lisäksi zero waste -prosessi itsessään on hyvä esimerkki kokonaisesta käsityöstä, jossa käsityöntekijä on vastuussa koko käsityöprosessista tuotteen ideoinnista ja suunnittelusta aina valmistukseen asti (ks. Pöllänen & Kröger, 2006). Se antaa kaavoitukseen ja ompeluun älyllisen haasteen ja kuten Rissanen ja McQuillan (2023, s. 36) kuvailevat, tekee prosessista tutkivaa, avoimen lopputuloksen toimintaa.

Oliko pukututkimuksen menetelmien ja lähestymistapojen kirjosta ammentamani oma synteesi toimiva? Hitaan katsomisen menetelmän (Mida & Kim, 2015) avulla havainnoinnin kysymyslistan ohjaamana pystyin tuomaan esille kaikki Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittojen olennaisimmat piirteet. Mielestäni kuitenkin oli olennaista soveltaa kysymyslistaa omalle tutkimukselle sopivaksi, sillä listalla oli paljon muotipukuihin liittyviä, kansanpukujen kannalta epäoleellisia kysymyksiä (Mida & Kim, 2015, liite 1). Hitaan katsomisen menetelmän ansiosta löysin näistä näennäisesti hyvin samankaltaiseksi ensi alkuun mieltämistäni viitoista rakenteellisia eroja. Näitä eroja olivat hihan kaavan muoto, viitan keskietulinjan ja etukiilan rakenne, sivukiilan koko sekä kaavanosien määrä. Ilman pukujen seikkaperäistä, yleisestä yksityiskohtaiseen etenevää tarkastelua, nämä erot olisivat voineet jäädä huomaamatta.

Muut menetelmät olivat kokeellisia ja omaan pukuompelijan ammattitaitoon ja kokemukseen pohjautuvia, kuten leikkuuasetelmien kokeilut sekä sarkaviitan nykyversion valmistaminen. Näiden pohjalla oli kuitenkin teoria: leikkuuasetelmakokeilut perustuivat kirjallisuudesta nousseelle tiedolle mahdollisimman taloudellisesta kankaan hyödyntämisestä (Lehtinen & Sihvo, 2005) ja siitä, kuinka perinperuvuissa kankaan leveys on usein ollut puvun muotoa määrittävä tekijä (Burnham, 1973). Sarkaviitan nykyversion valmistamisessa minua ohjasi ZWFD-periaatteet, joista sovelsin kankaan kokonaiskäyttöön perustuvaa palapelikaavoitusta (Kim & Kim, 2022; Rissanen & McQuillan, 2023). Erilaisten teorioiden laaja-alainen käyttö onkin Reeves-DeArmondin ym. (2011) mukaan tyypillistä historialliselle lähestymistavalle.

Sain aineistoa tutkimalla vastaukset tutkimuskysymyksiini karjalaisen kansanpuvun sarkaviittojen zero waste -elementeistä ja valmistamalla sarkaviitan nykyversion tulkitsin näitä elementtejä jalostaen niistä täysin jätteettömän nykyversion palapelikaavoitustekniikalla. Aineisto käsitti kuitenkin vain kaksi sarkaviittaa. Mielenkiintoista olisikin tehdä lisätutkimusta zero waste -elementeistä lisäämällä kohteiden määrää tai ulottamalla tutkimus muihin puvunosiin. Miesten kansanpuvut ovat jääneet vähemmälle huomiolle ehkä siitä syystä, että ne ovat vähemmän koristeellisia. Miehen päällysvaatteita ja naisen sarkaviittaa voisi vertailla etenkin siitä näkökulmasta, tukevatko niiden rakenteet mm. Kempin (1977, s. 167) arviota siitä, että miesten ja naisten päällysvaatteet olivat Karjalassa ammattiräätälin valmistamia. Aineistoon voisi yhdistää kirjallista arkistoaineistoa SKS:n arkistoista.

Heinjoen ja Kivennavan sarkaviittojen kankaankäyttöä analysoin leikkuuasetelmakokeilujen avulla. En kuitenkaan pelkästään kaavanosia analysoimalla ja erilaisia leikkuuasetelmia kokeilemalla voinut tyhjentävästi määritellä, miten alkuperäiset sarkaviitat on leikattu, vaan pystyin ainoastaan tekemään olettamuksia oman tietämykseni ja pukujen havainnoinnin avulla. Mielenkiintoista olisikin selvittää vielä tarkemmin karjalaista kutomisvälineistöä, jos sitä kautta löytyisi tarkempaa tietoa kankaiden leveyksistä ja käytetyistä kangaspuista.

Ehkä lopuksi olisi aiheellista vielä tuoda esiin, miksi mielestäni on tärkeää tutkia juuri karjalaisia kansanpukuja. Nicklasin & Pollenin (2020) mukaan pukeutumisen historian tutkimus elää tällä hetkellä kukoistuskauttaan ja katse kohdistuu marginaaliin: valtavirrasta ja selkeästi määriteltävistä kategorioista poikkeaviin kohteisiin. Menetettyä Karjalan aluetta ei saa enää takaisin, mutta karjalainen identiteetti elää vielä nykypäivänä evakoiden jälkeläisissä. Tämän identiteetin yhtenä vahvimista osa-alueista on ollut käsillä tekemisen taito ja verraton kauneudentaju, jotka heijastuvat kansanpuvuista. Siksi mielestäni on harmillista, että alkuperäiset karjalaiset kansanpuvut ovat harvoin näytteillä ja karjalainen tietotaito on piilotettu museoiden arkistoihin.

Omalta osaltani olen tämän tutkimuksen avulla tehnyt parhaani tuodakseni rikasta karjalaista pukuperinnettä tähän päivään yhdistämällä pukujen tutkimukseen zero waste -suunnittelun näkökulman. Antamalla äänen arkistossa lepääville, mutta mielenkiintoista tietoa suorastaan huutaville Heinjoen ja Kivennavan sarkaviitoille toivon edistäneeni karjalaisen kulttuuriperinnön jatkumista nykypäivänä ja tehneeni puvuista eletyn elämän, tapojen ja käsityötaidon kertojina näkyviä ja kuuluvia.

Lähteet

Aikasalo, P. (2006). Hiljainen museoesine puhuu. Ajatuksia ja tutkimuskysymyksiä museoesineiden äärellä. Teoksessa L. Kaukinen & M. Collanus (toim.), *Tekstejä ja kangastuksia. Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta* (s. 55–65). Hamina: Akatiimi.

de Arruda Camara, D. (2024). TRACtion-tutkimushanke: Perinteen, innovaation ja luovuuden kudelma. <https://www.oph.fi/fi/uutiset/2023/traction-tutkimushanke-perinteen-innovaation-ja-luovuuden-kudelma>

Burnham, D. (1973). *Cut my cote*. Toronto: Royal Ontario Museum.

Fishman, O. M. & Komarova, S. V. (2000). Teoksessa H. Lonkila & A. Meriläinen, (toim.), *Rihma – elämän lanka* (s. 15–45). Kajaani: RIHMA.

Harjapää, A., Liski, M., Robinson, M., Ruokamo, A., Rätty, V.-P. & Soini-Salomaa, K. (toim.) (2021). Green Design. Ratkaisuja kestävään kehitykseen, ympäristövastuullisuuteen ja kiertotalouteen. LAB-ammattikorkeakoulun julkaisusarja, osa 17. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/495481/LAB_2021_17.pdf

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2010). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.

Häyhä, H., Jantunen, S & Paaskoski, L. (2015). Merkitysanalyysi. Suomen museoliiton julkaisuja 64. Helsinki: Suomen museoliitto. <http://www.museoliitto.fi/doc/Merkitysanalyysimenetelma1.pdf>

Hwang, G.Y. & Lee, Y.H. (2023). What is the next step for zero-waste fashion? *International journal of costume and fashion*, 23(2), 45–57.

Ilomäki, W. (2021). *Kansanpuvun jäljillä – Tutkimus kansanpuvun erilaisista merkityksistä*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Jäväjä, R. (2024). Sähköpostitiedonanto. 21.2.2024.

Kaiser, S. & Green, D. (2021). Fashion studies and cultural Studies. Teoksessa S. Kaiser & D. Green (toim.), *Fashion and cultural studies. Second Edition* (s. 1–27). Lontoo: Zed books.

Kalela, J. (2000). *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Kalevala (1849). Suomalaisen kirjallisuuden seura. <http://nebu.finlit.fi/kalevala/index.php?m=7&l=1>

Kangas, T. (2003). *Jotain vanhaa, jotain uutta – kansanomaisista puvuista kaavasarjoiksi*. Muotoilun koulutusohjelman opinnäytetyö, Hämeen ammattikorkeakoulu. https://www.craftmuseum.fi/sites/default/files/2022-03/taina_kangas-opinnaytetyo_jotain_vanhaa_jotain_uutta_2003.pdf

Kaukonen, T.-I. (1985). *Suomalaiset kansanpuvut ja kansallispuvut*. Porvoo: WSOY.

Kemppinen, I. (1977). *Kadonnut Karjala: karjalaisen talonpoikaiskulttuurin piirteet*. Helsinki: Karjalan liitto.

Kim, S. & Kim, H. Y. (2022). Creative exploration: zero-waste fashion design practices with traditional Korean clothing. *International journal of fashion design, technology and education*, 16(2), 198–213. <https://doi.org/10.1080/17543266.2022.2148293>

Kirkinen, H. (1998). Keitä karjalaiset ovat? Teoksessa P. Nevalainen & H. Sihvo (toim.), *Karjala: historia, kansa, kulttuuri* (s. 38–54). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Komarova, S. V. (2000). Perinteisen tekstiilin tutkimusmenetelmät. Teoksessa H. Lonkila & A. Meriläinen (toim.), *RIHMA – elämän lanka* (s. 103–112). Kajaani: RIHMA.

Koskennurmi-Sivonen, R. (2000). Vaatetus, pukeutuminen ja muoti – ero ja erotamattomuus. Teoksessa R. Koskennurmi-Sivonen & A-M. Raunio (toim.), *Vaatetekirja. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja*, 8 (s. 1–16). Helsingin yliopisto.

Koskennurmi-Sivonen, R. (2015). *Kirsti Kasnio – Muodin arkkitehti. Tekstiilikulttuuriseuran julkaisuja* 7. Helsinki: Tekstiilikulttuuriseura.

Kosunen, M., Toukola, P., Eerikäinen, A. & Räisänen, R. (2024). TRACTion – Tradition in Action -tutkimushanke tutkii luonnonvärejä itäsuomalaisissa kansanpuvuissa. *Värillä, Värjärikilta ry:n jäsenlehti*, 1/2024, 14–15.

Kurula, M. & Lehikoinen, L. (2004). *Kansallispukuja Suomesta*. Helsinki: Ajatus Kirjat.

Laitinen, A. (2010). *Käsityötä, kotiteollisuutta ja sosiaalihuoltoa – Työtupa Aunuksessä 1941–1944*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Lehtinen, I. (2020). Kansanpuvusta kulttuuriperinnöksi. *Suomen museo*, 127 (2020), 126–148. <https://journal.fi/suomenmuseum/article/view/109165/64074>

Lei, G., & Li, X. (2021). A pattern making approach to improving zero-waste fashion design. *Fashion practice*, 13(3), 443–463. <https://doi.org/10.1080/17569370.2021.1982503>

Lindén, M. (2020). *Bindmössorna på Brages dräktmuseum: ett föremålsbaserat perspektiv på allmogekvinnans huvudbonad*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Luutonen, M. (1997). *Kansanomainen tuote merkityksenkantajana: tutkimus suomalaisesta villapaidasta*. Käsityötieteen väitöskirja, Helsingin yliopisto. Helsinki: Akatiimi.

Mida, I. E. & Kim, A. (2015). *The dress detective. A practical guide to object-based research in fashion* (e-kirja). Lontoo: Bloomsbury academic.

Miller, D. (2005). Introduction. Teoksessa S. Küchler & D. Miller (toim.), *Clothing as material culture* (s. 1–19). Oxford: Berg.

Nicklas, C. & Pollen, A. (2015). Introduction: dress history now: terms, themes and tools. Teoksessa C. Nicklas & A. Pollen (toim.), *Dress history: new directions in theory and practice* (s. 1–14). Lontoo: Bloomsbury academic.

Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo, H., Perry, P., Rissanen, T. & Gwilt, A. (2020). The environmental price of fast fashion. *Nat rev earth environ* 1, 189–200. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1038/s43017-020-0039-9>

Pennel, S. (2009). Material culture, micro-histories and the problem of scale. Teoksessa K. Harvey (toim.), *History and material culture. A student's guide to approaching alternative sources* (s. 173–191). Lontoo ja New York: Routledge.

Portelli, L., Arvanitidou, Z., McSweeney, K. & Räisänen, R. (2024). Tradition in Action – Traditional Costume Innovations. *Journal of dress history*, submitted.

Pursiainen, L. (1982). *Karjalaisia kansallispukuja nykyisestä Etelä-Karjalasta, Laatokan Karjalasta ja Karjalan kannakselta*. Porvoo: WSOY.

Pöllänen, S. & Kröger, T. (2006). Kokonainen ja ositettu käsityöparadigmamaailmoina: näkökulmia ja tulevaisuudensuuntia. Teoksessa L. Kaukinen & M. Collanus (toim.), *Tekstejä ja kangastuksia: Puheenvuorajakäsityöstä ja sen tulevaisuudesta* (s. 86–96). Hamina: Akatiimi.

Ramkalaon, S., & Sayem, A. S. M. (2021). Zero-waste pattern cutting (ZWPC) to tackle over sixty billion square metres of fabric wastage during mass production of apparel. *The journal of the Textile institute*, 112(5), 809–819. <https://doi.org/10.1080/00405000.2020.1779636>

Rapo, S. (2024). Luovutettu Karjala -verkkosivusto. Luettu 28.5.2024.
<https://www.luovutettukarjala.fi/wp/>

Rapo, S. (2002). Luovutettu Karjala -karttakuva. Luettu 28.5.2024.
<https://www.luovutettukarjala.fi/kartat/luovkarjkar.htm>

Reeves-DeArmond, G., Paff Ogle, J. & Tremblay, K. R. Jr. (2011). Research and theory trends in historic dress and textiles research. *Clothing and textiles research journal*, 29(3), 216–231.

Rexford, N. et al. (1988). Forum: research and publication. *Dress*, vol. 14 (1988), 69–75.

Rissanen, T. & McQuillan, H. (2023). *Zero-waste fashion design. Second edition* (e-kirja). Lontoo: Bloomsbury visual art.

Rossow, R. (2019). *Järvisaaren savakkokäsityöt inkerinsuomalaisuuden ilmentäjänä*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Ruokamo, Satu. (2018). *Tanuja museoiden kätköistä. Käsityöllinen esinetutkimus tanu-päähineistä*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Saeidi, E., & Wimberley, V. S. (2018). Precious cut: exploring creative pattern cutting and draping for zero-waste design. *International journal of fashion design, technology and education*, 11(2), 243–253.
<https://doi.org/10.1080/17543266.2017.1389997>

Sallinen-Gimpl, P. (2013). *Karjalainen nainen*. Helsinki: Unifada.

Salo-Mattila, K. (2006). Mihin kaavasuunnittelun taitoa tarvitaan tulevaisuudessa? Teoksessa L. Kaukinen & M. Collanus (toim.), *Tekstejä ja kangastuksia. Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta* (s. 55–65). Hamina: Akatiimi.

Salo-Mattila, K. (2014). Tekstiilikulttuurin tutkimus käsityötieteessä. Teoksessa S. Karppinen, A. Kouhia & E. Syrjäläinen (toim.), *Kättä pidempää: otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja*, 33 (s. 191–201). Helsinki: Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/42d06560-fd38-463e-9b6c-e45f37e4b869/content>

Schvindt, T. (1913). *Suomen kansan pukuja 1800-luvulla. 1, Karjala*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Severa, J. & Horswill, M. (1989). Costume as material culture. *Dress*, 15 (1989), 50–64.

Shenton, A. K. (2004). Strategies for ensuring trustworthiness in qualitative research projects. *Education for information*, 22 (2004), 63–75. IOS Press.

Sihvo, P. (1998). Aineellisen kulttuurin ominaispiirteitä. Teoksessa Nevalainen, P. & Sihvo, H. (toim.), *Karjala: historia, kansa, kulttuuri* (s. 309–327). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Sihvo, P. & Lehtinen, I. (2005). *Rahwaan puku: näkökulmia Suomen kansallismuseon kansanpukukokoelmiin*. Helsinki: Museovirasto.

Sirelius, U.T. (1915). *Suomen kansanpukujen historia*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.

Sirelius, U.T. (1921). *Suomen kansanomaista kulttuuria: esineellisen kansatieteen tuloksia*, 2. Helsinki: Otava.

Suomen kansallispuvut. (n.d.). Heinjoen naisen kansallispuvu – mallipuku. Luettu 28.5.2024. <https://www.kansallispuvut.fi/kansallispuvut/kansallispuvut/heinjoki-naisen-tarkistettu-kansallispuvu>

Suomen kansallispuvut (n.d.). Kivennavan naisen kansallispuvu – mallipuku. Luettu 28.5.2024. <https://www.kansallispuvut.fi/kansallispuvut/kansallispuvut/kivennava-naisen-tarkistettu-kansallispuvu>

Suomen käsityön museo (n.d.). Kansallispuvukuraati. Luettu 28.5.2024. <https://www.craftmuseum.fi/palvelut/suomen-kansallispuvukeskus/kansallispuvukuraati>

Suoraniemi, J. (2024). *Muokkautuvan Zero Waste -arkivaatemalliston suunnittelu ja konseptointi*. Artenomitutkimuksen opinnäytetyö, Hämeen ammattikorkeakoulu. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/851274/Suoraniemi_Jonna.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Taylor, L. (2002). *The study of dress history*. Manchester: Manchester university press.

Taylor, L. (2004). *Establishing dress history*. Manchester: Manchester university press.

Taylor, L. (2013). Fashion and dress history: theoretical and methodological approaches. Teoksessa S. Black ym. (toim.), *The handbook of fashion studies* (s. 23–43). Lontoo: Bloomsbury academic.

Townsend, K., & Mills, F. (2013). Mastering zero: how the pursuit of less waste leads to more creative pattern cutting. *International journal of fashion design, technology and education*, 6(2), 104–111. <https://doi.org/10.1080/17543266.2013.793746>

Tynjälä, P. (1991). Kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien luotettavuudesta. *Suomen kasvatustieteellinen aikakauskirja Kasvatus*, 22, 5–6, 387–398.

Valkeapää, L. (2018). Suomen muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket Suomessa 1871–1902. *Tahiti* 1/2018, 5–27. <https://tahiti.journal.fi/article/view/69289/30743>

Valkeapää, L. (2023). *Kansallispuvun kulttuurihistoria*. Tampere: Vastapaino.

Ämmälä, S. (2023). *Made in Karjala – Raja-Karjalan ja Seiskarin käsityökulttuurien tarkastelu olemusanalyysin keinoin*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Arkistolähteet

EKME3032. Esiliina; kansanomainen. Etelä-Karjalan museo. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.DC7E428F-0505-423B-9354-3067B76440D5?sid=4701971816> Viitattu 25.4.2024.

EKME3033. Naisten rekkopaita yliset; kansanpuvun paita Heinjoelta. Etelä-Karjalan museo. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.E72F34D1-A326-43D1-AB42-174DAB04935F?sid=4702648103> Viitattu 25.4.2024.

EKME3034. Viitta Heinjoelta. Etelä-Karjalan museo. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.30644F07-4373-457C-AFEB-A18D431C483F?sid=4239421920> Viitattu 26.3.2024.

EKME3051. Kivennavan viitta; Viitta; Valkia viitta. Etelä-Karjalan museo. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.DA898003-601E-45DA-A857-F54C58BFBD1C?sid=4239432573> Viitattu 26.3.2024.

EKME3101. Hame; kansanpuvun villahame, Heinjoki. Etelä-Karjalan museo. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.C4C7A706-A2E5-4925-AA05-6FE9AA6A8C7A?sid=4701966527> Viitattu 25.4.2024.

KTMKTEE2766:4. Kivennavan naisen äyrämöispuku; sarkaviitta; naisen takki; naisen kansanpuku. Laura Korpikaivo-Tammisen käsityö museo, Lappeenrannan museot. <https://www.finna.fi/Record/lappeenrannanmuseot.cfdc1dfa-b531-44e7-9ba1-2649426f108c?sid=4717413465&imgid=6> Viitattu 20.5.2024.

Liite

Havainnoinnin kysymyslista Midaa ja Kimiä (2015) mukaillen

Yleinen

1. Pukutyyppi
2. Materiaalit
3. Värit ja kuviot
4. Miltä ajalta puku on?
5. Vaatteen erityispiirteet

Rakenne

6. Kuvaile vaatteen pääkomponentit ja mitat
7. Korostaako vaatteen rakenne jotain vartalonosaa?
8. Onko vaate ommeltu käsin?
9. Suljetaanko vaate? Minkälaiset kiinnittimet siinä on?
10. Onko vaatteessa jotain erityisiä rakenteellisia piirteitä?
11. Löytyvätkö kankaan hupiot näkyvästi saumoista ja hyödynnetäänkö hupioita vaatteen leikkauksessa/rakenteessa?
12. Onko vaatteen rakenne yhtäläinen ajoituksen kanssa?
13. Onko vaate vuoritettu?

Tekstiili

14. Pääasiallinen materiaali
15. Onko tekstiiliin tehty jotain viimeistelyjä?
16. Onko muita tekstiilejä käytetty vaatteessa?
17. Kuvaile koristeluja: miten ne on tehty?
18. Onko kangasta vahvistettu jollain (tukikangas tms.)?
19. Onko kangas kulunut tai muuttanut väriään?

Vaatemerkit

20. Onko vaatteessa nimilappua tai muuta merkintää?

Käyttö, muutokset ja kulumat

21. Onko vaatetta muuteltu rakenteellisesti?
22. Näkyvätkö käytönjäljet?
23. Onko vaate likaantunut tai muuten vaurioitunut?

24. Onko vaatetta värjätty? Onko koristeluja purettu tai muunneltu?

25. Edustaako vaate äyrämöispuvun sarkaviittaa?

Lisätietoja

26. Museon tiedot vaatteiden alkuperästä, käyttäjästä, valmistajasta