



HANNA JÄRVINEN

MATERIAALIN MUISTI

Kevätuhrin (1913) puvustuksen kertomaa

Tiivistelmä

Artikkeli tarkastelee *Kevätuhrin* (1913) esiintymispukujen valmistusta ja merkityksellistymistä aikalaiskontekstissaan sekä tapoja, joilla puvut on sittemmin pakotettu orientalisoituun kertomukseen teoksen esittäneestä tanssiryhmästä ja venäläisyydestä. Puvustuksen roolin havaitseminen menneen esityksen muistamisessa ja uudelleen esittämisessä vaatii tuekseen metodologista pluralismia ja arkiston ja esityksen käsitteiden pohdintaa. Yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna museoidun näyttämöpuvun materiaalisuus voi haastaa vallitsevia uskomuksia kanonisoidun taideteoksen tekijäauktoriteeteista, sisällöstä ja merkityksestä - jopa kyseenalaistaa, mitä taidemuodon historiassa yleensäkin pidetään muistamisen arvoisena ja miksi.

Abstract

The article explores the production of the costumes for *The Rite of Spring* (1913) and how these costumes signified in contemporary contexts in order to extrapolate on the ways in which these costumes have been made to confirm to an orientalist narrative of the troupe that performed this work and of Russianness more generally. To perceive the role costumes play in the recollection and re-performance of a past work requires methodological pluralism and questioning how

the concepts of archive and performance function in the discourse. Studied in detail, the materiality of the costume in a museum's collection may well challenge prevailing assumptions about the content and significance of a canonised art work, as well as the kinds of authorship involved in making past performance. As such, they can even challenge what is considered worth remembering in the history of the art form and why.

Museoitua menneisyyttä

Teoksessaan *The Archive and the Repertoire* esitystutkija Diana Taylor väittää, että esitys - hänen sanoillaan repertuaari - luonteenomaisesti vastustaa historiallisen arkiston tiedontuottamisen tapaa ja voi siten kritisoida toistuvia skenaarioita esimerkiksi kolonialistisesta valloittamisesta, joita arkisto ja kirjoittaminen perinteisesti tukevat. Taylorin kritiikki kohdistuu erityisesti tapoihin, joilla alkuperäiskansojen menneisyydestä on tehty historiaa, siis miten Eurooppa-keskeiseen muotoon kirjoittaminen ja vaatimus kirjoitetusta arkistosta ovat toimineet kolonialistisen vallan keinoina hiljentää ja alistaa "historiattomat" ei-eurooppalaiset.¹ Vertaamalla museoidun puvustuksen ja muun Taylorin arkistona näkemän materiaalin suhdetta esitysrekonstruktion (1987) kertomaan osoitan, miten materiaallinen menneisyys ja arkiston tekstilähteet voivat myös kyseenalaistaa hegemonista historiankirjoitusta ja repertuaari puolestaan toisintaa kliseitä.

Taylorin painottama esityksellinen toisto on tyypillisesti luonteeltaan konservatiivista eli toistettu säilyttää sisältöään ja arvokenteita menneiltä ajoilta. Esitys muistaa, mutta toisin kuin Taylor väittää, sen muistaminen voi yhtä lailla tukea hegemonista kertomusta tai valtarakennetta kuin kiistää tai kritisoida sitä. Hegemonia paitsi vaientaa vastustajansa myös *sulauttaa nämä itseensä*, jolloin toistettava skenaario toistaa toivottua versiota menneisyy-

1 Taylor 2003.

destä.² Samasta syystä myös arkisto on oiva tapa hiljentää ja sulkea historian ulkopuolelle aineistoja, jotka eivät tue kulloinkin haluttua ymmärrystä tai jotka vikuroivat toistettavaa skenaariota vastaan. Tämä on erityisen selvää, mikäli arkisto ymmärretään laajemmin kuin vain eurooppalaisilla kielillä kirjoitettuna teksteinä.

Esitystutkimuksen, kulttuurihistoriallisen tutkimuksen, taiteen tutkimuksen, käytäntölähtöisen tutkimuksen ja muiden kulttuurintutkimuksen alojen menetelmiä yhdistämällä katson tässä artikkelissa arkistoa ja repertuaaria vinoon: arkisto ei enää määritäkään mennyttä tai tee sitä tiedettäväksi - tämä on erilaisten menneisyydestä tehtyjen esitysten, mukaan lukien kirjoitettujen tekstien, tehtävä. Mikä tahansa menneestä arkistoitu ja kerätty vaatii tulkintaa ja ymmärrettäväksi tekemistä esityksessä. Toisin sanoen: kun myös tekstin näkee esityksenä myös historia, eli auktoritatiivinen tulkinta menneestä, näyttäytyy sarjana esityksellisiä toistoja, jotka pyrkivät vakuuttamaan yleisönsä ja vaikuttamaan sitä kautta tulevaisuuden suuntaan. Historian esityksellistäminen myös korostaa esitysten muodostaman repertuaarin valtarakenteita, jotka yhtenäistävät ja yksinkertaistavat tulkintaa menneestä - siis sulauttavat esitettyä hegemoniaan.

Käytän esimerkkinäni arkiston ja repertuaarin välisestä ristivedosta Diaghilevin³ Venäläisen Baletin 1913 esittämää, sittemmin ikoniseksi muodostunutta tanssiteosta *Kevätuhri* (ransk. *Le Sacre du Printemps*, ven. *Весна священная*). Vertaan nykyistä hegemonista ymmärrystä teoksesta sekä teoksen yhä näyttämöillä esitettävää Millicent Hodsonin ja Kenneth Archerin rekonstruktiota (1987) arkistolähteisiin vuoden 1913 produktion syntyprosessista, keskittyen erityisesti teoksen puvustukseen. Pukujen ja pukusuunnitelmien materiaalisien

2 Foucault 2005, erit. 113, 133. Tästä menneen esittämisen taipumuksesta konservatiivisuuteen ja hegemonian toisintamiseen on keskusteltu ennen kaikkea museoesitysten, historian elävöittämisen ja liveroolipelauksen yhteydessä, varsinkin suhteessa rodullistamiseen, sukupuoliolettamiin ja seksuaalisuuteen. Ks. esim. Cook 2004; Agnew 2007; Schneider 2011; Parikka 2018, 2-7; Kangas 2017; Cazaneuve 2020. Ks. myös Bennett 1995; Kobialka 2002; Jones & Heathfield 2012; Borggren & Gade 2013; sekä tanssista erit. Giersdorf 2017; Oke 2017; Pakes 2018.

3 Käytän tekstissä systemaattisesti ns. kansainvälistä muotoa lähteissä esiintyvistä taiteilijoiden nimistä, so. Diaghilev, ei Djagilev; Nijinsky, ei Nižinski; Roerich, ei Rerih, jne. Suorasta translitteraatiosta poiketen nämä ovat lähempänä muotoja, joita henkilöt itse itsestään käyttivät. Kaikki suomennokset tekstissä ovat omiani.

arkiston kautta osoitan, miten rekonstruktio sitoutuu ranskan- ja englanninkielisten aikalauskriitikoiden orientalisovasta näkökulmasta kerrottuun hegemoniseen kertomukseen, josta puuttuu ymmärrys *Kevätuhrista* osana venäläistä keskustelua maan historian näyttämölistämisestä. Kanonisoitu esitys ja esitystapa ovat skenaario, jota kritisoin paljastaakseni vallankäytön tavoissa, joilla mennyt esitys muistetaan - keiden skenaariota toistetaan. Siksi aloitan sukista.

Pukujen hajanainen arkisto

On kevät 2018 ja olen Lontoossa Victoria ja Albert -museon (jatkossa VAM) tekstiiliosastolla (Clothworkers). Tanssi-, teatteri- ja esitystaiteen kokoelman kuraattori Jane Pritchard pitelee käsissään kahta sukkaa. Ne on talletettu samaan laatikkoon, vaikka toisen jalkaterä on monta senttiä toista pidempi. Jane nauraa, että selvästikin ne pariaksi määritellyt ei ole miettinyt, voiko samalla tanssijalla olla kaksi näin erikokoista jalkaa. Niin museoiden kokoelmissa kuin näyttämöpukujen tutkimuksen nuorena historiassakin tärkeysjärjestys on ymmärrettävästi ollut kuuluisasta ja erikoisesta kohti vähemmän näyttävää, ja esiintymispuvuissa sukat ovat harvemmin kovin näyttävässä osassa. Ainakaan tässä esityksessä, 29.5.1913 ensi-iltansa saaneessa *Kevätuhri*-baletissa, sukat eivät ole olleet kovin tärkeitä edes kokoelman aiemmille kuraattoreille, tutkijoista puhumattakaan.⁴ Miksi sitten vaalean harmaiksi tummuneet, kahdesta identtisestä palasta yhteen ommellut ja väärin paritetut sukat kertovat jotain aivan olennaista esityksestä ja esityksen muistamisesta?

*Kevätuhri*n libretosta vastasivat musiikin säveltänyt Igor Stravinsky ja puvut ja lavasteet suunnitellut Nikolai Roerich, ja sen koreografioi Vaslav Nijinsky, Ballets Russes -ryhmän tähtitanssija. 1913 sesongin pääteos esitettiin viisi kertaa Pariisissa ja kolme kertaa Lontoossa, jonka jälkeen *Kevätuhri* jäi pois Ballets Russes -ryhmän ohjelmistosta Nijinskyn riitaannuttua ryhmän impressaarin

⁴ VAM:n elektronisessa kokoelmaluettelossa sukista on vain yksi kuva, sekin toisen asun osana: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115682/theatre-costume/>.

(ja rakastajansa) Sergei Diaghilevin kanssa.⁵ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Diaghilev päätti palata aikanaan valtavan kohun aiheuttaneeseen teokseen, ja Roerichin puvut kaivettiin varastosta uuteen versioon. Ymmärrettävästi Léonide Massine, joulukuussa 1920 ensi-iltansa saaneen version koreografi, ei ollut kiinnostunut tekemään toisintoa edeltäjänsä teoksesta, ja 1913 versiosta säilynyttä muunneltiin luovasti uusiksi kokonaisuuksiksi. Myös Massine jätti Diaghilevin pian *Kevätuhrinsa* ensi-illan jälkeen, koreografia jäi pois ryhmän ohjelmistosta, ja puvustus päättyi varastoon.

Vuoden 1913 tuotannossa oli 79 näyttämöpukua, joista moniin kuului asusteita ja tarpeistoa - puusta tehtyjä mutta metallivärillä maalattuja tikareita; metallisia koruja (jotka oli käytännöllisesti ommeltu kiinni pukuihin); kampoja ja heloja; nahkavöitä ja turkisreunaisia hattuja. Vaikka puvustuksesta on säilynyt poikkeuksellisen suuri osa, kokonaisuus on hajonnut: 1920 tuotannon valintojen sekä teatteritoiminnalle tyypillisen kierrätyksen ja poistuman lisäksi pukuja ja niiden osia myytiin huutokaupoissa, erityisesti 1960-luvulla.⁶ Lisäksi pukuihin kiinnitetyt hakaset ja korut ovat yleensä irronneet metallin syötyä ompelulangan läpi, ja pukujen kankaat ja värit ovat kärsineet säilytyksessä.⁷ Tutkimusta hankaloittaa, että ”alkuperäiselle” 1913 produktiolle on attribuoitu käytetyiltä materiaaleiltaan, tekniikoiltaan ja estetiikoiltaan merkittävästi eroavia pukuja niiden arvon nostattamiseksi.⁸ Esityksen materiaallinen kokonaisuus

5 *Peterburgskii listok* 25.6./8.7.1913 uutisoi Diaghilevin välirikosta Nijinskyn kanssa, jonka syynä olivat Nijinskyn ”kubistiset” (*Comœdia* 18.4.1912) koreografiat, vaikkakin Nijinskyn avioliitto 10.9.1913 oli lopulta kamelin selän katkaissut oljenkorsi. Ks. Järvinen 2013a, 23–25.

6 Buckle 1982, 120–175 kirjoittajan 1952 näyttelystä; 222–239 teatterimuseosta ja Sothebyn huutokaupoista 1967 (Sergei Grigorievin ja Vera Bowenin kokoelma) ja 1968 (de Basilin kokoelma).

7 Ensi-illan käsiohjelman mukaan (Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913) ensimmäisessä näytöksessä tanssi kymmenen naispuolista ja kuusi miespuolista ”murrosikäistä”, kymmenen naista, kahdeksan vanhaa miestä, viisi nuorta henkilöä, viisi nuorukaista, vanha tietäjä ja vanha 300-vuotias nainen (yhteensä 46 hahmoa); toisessa näytöksessä kaksitoista neitoa ja kaksikymmentä heimon vanhinta ja valittu neito (33 hahmoa). Ryhmien nimet eivät vastaa Roerichin luonnosten nimiä ja poikkeavat koreografin assistentin muistiinpanoista (Rambert s.a.) sekä esityksiä luonnostelleen Valentine Grossin piirroksista (ks. esim. <http://collections.vam.ac.uk/item/O1252256/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>). Monissa muistelmissa 1913 ja 1920 esitykset myös sotkeentuvat keskenään.

8 Ks. Purvis et al. 2009, 132–133. Onkin syytä muistaa, että historiallisella merkityksellä on eurooppalaistyyliisessä museokokoelmassa aina myös rahallinen arvo.

on siis paitsi osin tuhoutunut myös hajallaan eri kokoelmissa, joiden julkisuus, konservointikäytännöt ja määrittelyjen luotettavuus vaihtelevat suuresti.

Roerichin pukusuunnitelmiin liittyy sekä samoja että omanlaisiaan ongelmia. Kuten kollegansa Bakst ja Benois, Roerich paitsi suunnitteli useita teoksia Diaghilevin ryhmälle myös sujuvasti ajoitti myöhempien versioiden luonnoksia ja erinäisiä toisintoja *Kevätuhrin* ensi-iltaan. Koska valtaosa 1913 *Kevätuhrin* suunnitelmista on sijainnut hajallaan entisen Neuvostoliiton arkistoissa, teosta on pitkälti visualisoitu Roerichin muihin tuotantoihin tekemillä lavastus- ja pukusuunnitelmilla ja tämän maalauksilla. 1913 tuotantoon varmasti liittyvät suunnitelmat ovat osin valkolyijytetylle paperille lyijykynällä piirrettyjä hahmoja, jotka on väritetty tempera-, guassi- ja/ tai vesivärillä.⁹

1990-luvulta alkaen Internet on mahdollistanut sekä kirjoitettujen lähdeaineistojen että kuvamateriaalin helpomman saatavuuden. Valitettavasti tämä ei ole lisännyt kriittisyyttä sen suhteen, mitä *Kevätuhrista* on kirjoitettu tai miten säilyneitä materiaaleja on ymmärretty suhteessa esitykseen. Lisäksi, vaikka Diaghilevin ryhmästä on kirjoitettu paljon, säilyneitä pukuja ei juuri ole käytetty tutkimuksen aineistoina: niiden käyttö vaatii aikaa arkistossa, koska pukuja ei tekstien ja kuvien tapaan voi helposti kopioida; niiden ymmärtäminen vaatii erikoisosaamista, sekä laajojen kontekstien ja ajan teatterin usein kirjoittamattomien käytänteiden tuntemista. *Kevätuhrin* pukusuunnitelmien ja poikkeuksellisen hyvin säilyneen puvustuksen suhde voi kuitenkin kertoa paljon uutta Ballets Russes'n arjesta, tuotantoprosesseista ja suhteesta ajan teatterin tekemisen käytänteisiin.

Puvut ja pukusuunnitelmat ovat tärkeitä myös siksi, että 1913 *Kevätuhrista* on poikkeuksellisen vähän visuaalista aineistoa. Teoksesta julkaistiin kaiken kaikkiaan vain kolme valokuvaa: yksi neljästä

9 Venäjän Valtion Teatterimuseossa Moskovassa ja Kovalenkon taidemuseossa Krasnodarissa on useita näistä sivuista. Kokoelmien kuvia löytyy myös useilta internetsivustoilta, osin jopa valkotasapainoindikaattorin kanssa toisinnettuina. Osassa suunnitelmista näkyy lyijykynänumerointia, joka viitanee suunnitelman paikkaan Roerichin luonnoskirjassa ja tilattujen pukujen määrään: <http://91.196.72.34:65001/items?info=92467> ("N. 6", "5 кокр."); <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg> ("N. 7", "1 кокр."); <http://91.196.72.34:65001/items?info=484539> ("N. 8", ei tilausmäärää).

mieshahmosta, yksi kuudesta naishahmosta ja yksi vanhasta tietäjästä. Kuvat otettiin vain päiviä ennen ensi-iltaa, taustalla näkyvän tapingin perusteella teatterin harjoitustilassa, ja jokin valokuvausprosessissa on lisännyt niihin vahvan sinisen sävyn.¹⁰ Varmaa syytä kuvien vähäisyydelle ei ole, mutta kolme valokuvaa sesongin suurimmasta uutuudesta on silti käsittämättömän vähän, ottaen huomioon, että kiinnostusta uutuutta kohtaan oli nostatettu jo vuotta ennen ensi-iltaa, Venäjällä tätäkin aiemmin.¹¹ Myöskään Roerichin pukusuunnitelmia ei juuri käytetty teoksen kuvituksena, ja ensi-illan käsiohjelmasta ei löydy *ainuttakaan* piirrosta tai valokuvaa *Kevätuhrista*.¹²

Lehdistömateriaaliin kuuluneiden valokuvien ottaminen vaati, että puvut ensin saapuivat Pariisiin. Roerich oli lähettänyt pukusuunnitelmansa kanssalibretistilleen Stravinskylle Sveitsiin jo loppuvuodesta 1912. Toistuvista pyynnöistä ja uhkailuista huolimatta säveltäjä ei kuitenkaan toimittanut niitä eteenpäin kiertueella olleelle Nijinskylle, jonka piti päättää, mitä suunnitelmista käytettäisiin eli mitä pietarilaiselta Ivan (Giovanni) Caffin työpajalta tilattaisiin.¹³ Päättellen siitä, että impressaari Diaghilev aneli vielä maaliskuussakin Roerichin suunnitelmia Stravinskyltä, pukujen

10 Ts. *Comœdia illustrén* 5.6.1913 julkaiseman valokuvan sinisyyden havaitsee vertaamalla vasemmalta lukien ensimmäisen ja kolmannen naistanssijan sinihelmaista pukua samaan pukun VAM:n kokoelmassa: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/>. VAM attribuoi puvun toiseen näytökseen, mutta se vastaa Roerichin suunnitelmaa numero 5 tytöstä ensimmäisessä näytöksessä (<http://91.196.72.34:65001/items?info=92472>, vrt. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18525.html) vaikka hame Roerichin suunnitelmassa onkin vihreän sävyissä. Ainoa Valentine Grossin pastelleista, jossa näkyy sinisävyinen puku, on ensimmäisestä näytöksestä: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1112109/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>. Hameen väri on saatettu muuttaa esimerkiksi siksi, että se erottuisi paremmin lavasteen vihreästä kukkulasta. Valokuvan sinisyys taas johtunee filteristä, jollaisilla mustavalkokuvaan tuotettiin voimakkaampia harmaasävyeroja.

11 Ks. esim. Krasovskaia 1971, i: 429; myös Bullard 1971, 132; sekä Järvinen 2013a, 7–8 ennakkomaiannon vaikutuksesta teoksen vastaanottoon.

12 Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913.

13 Italialaistaustainen Caffi oli Venäjän arvostetuin teatteripukujen valmistaja, joka vastasi myös suuresta osasta Keisarillisten Teattereiden puvustusta. Nijinska 1992, 267; Pritchard 2012, 179.

tilaaminen Caffilta jäi viime tinkaan.¹⁴ Mutta miksi ryhmä, joka ei koskaan ollut esiintynyt Venäjällä käytti juuri tämän teoksen pukujen valmistamiseen venäläistä työpajaa? Eikö *Kevätuhrin* puvut olisi ollut logistisesti järkevämpää valmistaa Pariisissa kuten kauden toisen ensi-iltateoksen (*Pelit*) kohdalla oli tehty?¹⁵ Vastaus näihin kysymyksiin löytyy teoksen teemasta.

Pukujen tehtävät

Kuten Ali Maclaurin ja Aoife Monks huomioivat, näyttämöpuvulla on erilaisia teatterin kokemusta järjestäviä funktioita: itse esityksessä puku esimerkiksi välittää näyttelijän ruumiin suhdetta rooli-hahmon ruumiillisuuteen ja sijoittaa näyttämöllä esitetyn haluttuun fiktiiviseen maailmanaikaan.¹⁶ *Kevätuhrin* kohdalla puvut siis sekä auttoivat tanssijoita ja yleisöä visualisoimaan sitä ”pakanallista Venäjää”, johon teoksen alaotsikko viittasi, että tekivät näkyväksi koreografian monimutkaisille kontrapunkteille perustuvaa rakennetta. Arvostelujen perusteella tämä ei kuitenkaan aina toiminut toivotulla tavalla.

Kevätuhri ei ollut juoneton baletti, mutta teoksesta puuttuivat juonta kuljettavat pääroolit: vain kolme 79:stä hahmosta (300-vuotias nainen ja tietäjä ensimmäisessä näytöksessä ja valittu neito toisessa näytöksessä) oli millään tasolla yksilöity koreografiassa

14 Ohjaaja Sergei Grigoriev pyysi Roerichin pukusuunnitelmia Stravinskyltä 5./18.12.1912 (Stravinsky 1997, i: 390) väittäen, ettei Nijinsky aloita harjoituksia ennen kuin on nähnyt ne. Stravinsky ei lähettänyt suunnitelmia, ja harjoitukset alkoivat tästä huolimatta. 20.12.1912/2.1.1913 (mt., i: 398) Diaghilev uhkasi, ettei teosta esitettäisi, ellei Stravinsky lähettäisi suunnitelmia ja saapuisi harjoituksiin kuten Nijinsky halusi. Näin ei käynyt, ja harjoitukset etenivät suunnitellusti, sillä Nijinsky raportoi niistä säveltäjälle 12/25.1.1913 (mt., ii: 13) mainitsematta pukusuunnitelmia tai muita ongelmia. Koska Diaghilev tivasi suunnitelmia vielä 10./23.3.1913 (mt., ii: 42), Caffin työpajalle on jäänyt *alle kaksi kuukautta* valmistaa esityksen puvut ja tarpeisto ja toimittaa ne Pariisiin: ensimmäinen viidestä orkesteriharjoituksesta oli 18.5.1913 ja yleisölle avoin kenraaliharjoitus 28.5.1913. Bullard 1971, 101–102. Puvut siis saapuivat niin myöhään, etteivät niistä otetut kuvat ehtineet käsiohjelmaan.

15 *Pelit* (*Jeux*) oli Nijinskyn omaan libretoonsa koreografoima trio Claude Debussyn musiikkiin. Sen puvut valmisti pariisilainen muotitalo Paquin Léon Bakstin suunnitelmien pohjalta.

16 Maclaurin & Monks 2015, 4.

tai käsiohjelmassa. Ballets Russes'n ohjelmistossa teos rinnastui ennen kaikkea 1909 kaudella esitettyyn, samoin Nikolai Roerichin suunnittelemaan ja Mihail Fokinen koreografioimaan *Polovtsialais-tanssit*-kohtaukseen Aleksandr Borodinin postuumisti valmistuneesta oopperasta *Ruhtinas Igor* (1890). *Kevätuhri* oli kuitenkin noin neljä kertaa *Polovtsialaistansseja* pidempi ja myös libretoltaan paljon monimutkaisempi teos. Nijinskyn aiempien koreografioiden tapaan se oli myös yleisölleen vaikeaselkoisempi, koska koreografia rikkoi jopa teoksen otsikossa mainittua näyttämökuvien (*tableaux*) konventiota: kuten Stravinsky musiikissaan, Nijinsky yhdisti eri kohtaukset saumattomasti toisiinsa erillisten draamallisten "kuvien" sijaan.¹⁷ Harjoitusprosessin aikana antamassaan haastattelussa koreografi jopa väitti, että teoksessa ei ole ihmisiä. Se on ainoastaan Luonnon ruumiillistuma - ei ihmisluonnon. Siinä tulee tanssimaan vain *corps de ballet*, sillä se keskittyy konkreettisiin massoihin, ei yksilöefekteihin.¹⁸

Pukujen tietynasteinen samankaltaisuus loi teokseen "kuoromaisen" yleisilmeen: ainoastaan 300-vuotiaan naisen ja tietäjän asut olivat yksilöllisiä, kaikki muut esiintyjät valittua neitoa myöten kuuluivat ryhmiin, jotka erosivat puvustukseltaan toisistaan. Periaatteessa erilaiset pukuryhmät siis toimivat näyttämöllä koreografian mainitsemien "konkreettisten massojen" yhdistäjinä ja erottelijoina - puvut toisin sanoen mahdollistivat erilaisten dynaamisten kontrastien selkeämmän näkymisen. *The Times* ihasteli, kuinka:

jopa pukujen värit heijastuvat osin orkestraatiossa - esimerkiksi ensimmäisessä kohtauksessa, jossa ryhmä kirkkaan punaiseen puettuja neitoja painautuu toisiaan vasten trumpeteille tiuhaan kirjoitettujen sointujen säestäminä. Samoin liikkeet peilautuvat yhtä realistiseen tapaan kun, hieman myöhemmin, tanssijat harventuvat horjuvaksi jonoksi orkesterin huvetessa huilujen liverykseksi. Sitten puupuhaltimista nousee pieni sävelmä,

17 Tästä enemmän Järvinen 2013b, 95-97.

18 *Pall Mall Gazette* 15.2.1913.

kahden oktaavin erolla, ja kaksi kolmen hengen ryhmää irrottautuu jonon molemmista päistä aloittaakseen pienen tanssin, joka sopii musiikkiin täydellisesti.¹⁹

Tällainen esityksen kaikkien osien saumattoman yhteyden saavuttaminen oli pitkään ollut niin sanotun kokonaistaideteos-ajattelun ideaali. Vaikka kokonaistaideteos yleensä yhdistetään Rikhard Wagnerin nimeen, Ballets Russes -ryhmään ja siten *Kevätuhriin* se tuli venäläisestä 1890-luvun keskustelusta, jossa teatterin, taidenäyttelyiden ja sisustusarkkitehtuurin yhteisenä nimittäjänä oli kansallisromanttinen taidekäsityöliike, ns. taiteilijavetoinen *kustar*-taideteollisuus.²⁰ Tämä oli 1870-luvulla kehittynyt suuntaus laajemmasta nationalistisesta liikkeestä, jossa pyrittiin pelastamaan talonpoikaiskulttuuri kaupungistumisen ja teollistumisen uhalta. Taiteilijavetoisessa *kustar*-taideteollisuudessa uskottiin, että talonpojat itse eivät arvostaneet omaa perinnettään, vaan eurooppalaisen akateemisen koulutuksen saaneiden taiteilijoiden tuli suunnitella ”perinteisiä” esineitä käsityöläisten valmistettaviksi. 1880- ja 1890-luvuilla samat taiteilijat päätyivät työskentelemään näyttämötaiteiden parissa mullistaen venäläisen lavastus- ja pukusuunnittelukulttuurin.²¹

Vaikka Roerich tunsu Diaghilevin entuudestaan, hän päätyi *Kevätuhrin* suunnittelijaksi siksi, että oli yksi taiteilijavetoisen *kustar*-liikkeen keskeisiä toimijoita. Roerich oli paitsi tunnettu esihistorialliselle Venäjälle sijoittuvista maalauksistaan, myös suunnitellut lavastuksia ja puvustuksia jo 1907 alkaen.²² Roerichin suojeleja, ruhtinatar Maria Tenisheva, keräsi Roerichin avustuksella Talashkino-taiteilijasiirtokuntaansa laajan arkeologis-etnografisen

19 *The Times* 26.7.1913.

20 *Kustar* (mon. *kustari*) oli talonpoikainen käsityöpaja, joiden avulla talonpojat hankkivat lisätuloja tekemällä myyntiin kaikenlaista nyplätyistä pitseistä huonekaluihin, leluihin ja soittimiin. Salmond 1996. Wagnerin ajattelussa kokonaistaideteosta johti yksilönero, kun taas Diaghilevin ryhmän teokset olivat aina monien taiteilijoiden yhteisprojekteja. Ks. Järvinen 2014, erit. 69–70, 214–217, sekä 202–208 *kustar*-liikkeen yhteydestä *Mir iskusstva*-ryhmään ja samannimiseen lehteen, jota Diaghilev toimitti 1899–1905.

21 Ks. esim. Haldey 2010.

22 Ks. McCannon 2004; Salmond 1996, erit. 132–136.

museoesineistön malliksi uuden taidekäsityön tekijöille, jotta nämä voisivat luoda uutta, mutta talonpoikaista ”kansan sielua” silti kuvastavaa taidetta. Taiteilijavetoiset *kustar*-tuotteet sekoittivat surutta keskenään kansanomaisiksi nähtyjä aiheita eri materiaaleista ja eri alueilta, siirtäen esimerkiksi arkkitehtuurissa nähtyjä kuvioita kankaisiin, sillä taidekäsityön ideaalina ei ollut historiallis-etnografinen toisintaminen vaan tyyllitelty ”taiteellinen totuus” (ven. художественная правда).²³ Kansallisromantiikan ansiosta venäläisillä oli myös selkeä käsitys siitä, miltä *Kevätuhrin* alaotsikon ”pakanallisen Venäjän” *kuului* näyttää - ja tähän näkemykseen sitoutuivat niin Roerichin suunnitelmat kuin niiden tulkinta puvuiksi Caffin työpajassa.²⁴ Tämän samankaltaisuuden havaitseminen kuitenkin vaatii, että *Kevätuhria* vertaa muista produktioista säilyneisiin aineistoihin.

Suhde taidekäsityöhön ja kansallisromanttisiin käsityksiin venäläisyydestä selittää osaltaan, miksi *Kevätuhrin* puvut kannatti teetättää ryhmälle tutussa työpajassa, joka oli ennenkin valmistanut kansallisromanttisia esiintymispukuja. Länsimaisen yleisön odotuksissa ”Venäjä” nimittäin tarkoitti ruhtinaiden ja pajarien rikkaita leveähihaisia ja -helmaisia kaftaaneita ja sarafaaneja, ylenpalttisesti turkiksilla, hopeoinneilla ja kultauksella sekä helmillä koristettuja kauluksia ja päähineitä, erityisesti kokošnikeja.²⁵ Tällaista Venäjää odottaville *Kevätuhrin* puvustus oli pettymys: esimerkiksi Adolphe Boschot haukkui arvostelussaan ”kylpytakkeihin”²⁶ puetut paikallaan hyppivät tanssijat, kun taas Eugène Belville väitti pukujen ”kirjailujen” ja muiden yksityiskohtien olevan aivan liian edistysellisiä teoksen väitettyyn aiheeseen nähden.²⁷

23 Bowlt 1982, erit. 26; Salmond 1996, erit. 31–33, sekä Roerichista erit. 133–136; Haldey 2010, 57–59; myös Järvinen 2020.

24 *Kevätuhrin* sijoittumisesta esihistorialliselle Kiovan Venäjälle ja sen esikuvista enemmän ks. Järvinen 2020.

25 Ks. Aria 1906, 225–259; ja https://hprints.com/en/item/63289?u=1_0 Opéra-Comiquen 1908 *Lumitytön* näyttämöllepanosta; sekä <https://www.vam.ac.uk/articles/opera-costume> Boris Godunovin puvusta Diaghilevin 1908 oopperatuotannossa. Vrt. roolin laulanut Fjodor Šaljapin talonpoika Ivan Susaninina Mihail Glinkan *Elämässä tsaarin puolesta*: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feodor_Chaliapin_as_Ivan_Susanin.jpg.

26 *L'Echo de Paris* 30.5.1913.

27 *Art et industrie* tammikuu 1913. Päiväyksestä huolimatta lehti on julkaistu *Kevätuhrin* ensi-illan jälkeen.

Kevätuhrin koreografia oli monella tapaa ajan kauneuskäsityksien ja baletin estetiikan vastakohta: sen monotoniset, arkisen yksinkertaiset liikkeet; narratiivisesti ”väärin” paikoihin sijoitetut pysähdykset; raskaasti maahan tömähävät hyyt; kontrapunktit yhtäältä musiikin tempon ja toisaalta eri tanssijoiden välillä; sekä solistien ja ryhmän hierarkkisten näyttämösuhteiden kääntäminen hämmentivät niin tanssijoita kuin katsojiakin.²⁸ Juuri improvisointiin ja tunteiden projisointiin tottuneet tanssijat valittivat, että Nijinsky vaatimukset saivat heidät tuntemaan olonsa kuin kivistä tai puusta veistetyiltä, sillä Nijinsky oli pikkutarkka koreografian yksityiskohdista.²⁹ Ryhmien erilaiset puvut ovatkin voineet auttaa tanssijoita hahmottamaan roolejaan, sillä teoksessa tanssineen Lydia Sokolovan mukaan koreografia oli niin monimutkainen, että tanssijat kantoivat viimeiseen asti mukanaan muistilappuja omista merkeistään ja iskuistaan.³⁰

Koska puvustus kuitenkin yhtenäisti tanssijaryhmiä, se myös vaikeutti narratiivin seuraamista: esimerkiksi toisessa näytöksessä valittu neito on puettu samoin kuin joukko muita ryhmän naisia, ja joillekin katsojille jäi siksi epäselväksi, miten valittu neito itse asiassa valittiin.³¹ Hämmennykseen ei auttanut, että koreografi sijoitti neidon tanssin - teoksen ainoan soolon - lattialuukuista nousseiden esi-isien piirin keskelle, pois parrasvaloista ja muiden tanssijoiden taakse; ja että tanssin alussa valittu neito seisoi

28 Nijinsky tokaisi hänen aiempia tanssiesityksiään kehuneista kriitikoista, että ”sulokkuus’ ja ’viejättävyyt’ tekevät minut merisairaaksi! [...] Inhoan sovinnasta ’satakieli-ja-ruusu’ runoutta; omat mieltymykseni ovat ’primitiivisiä.’ Syön lihani ilman béarnaise-kastiketta.” *The Daily Mail* -lehdessä 14.7.1913. Parhaat analyysit *Kevätuhrin* koreografisista rakenteista ja tanssin yksityiskohdista löytyvät venäläislähteistä, erityisesti ruhtinas Volkonskin (*Apollon* 6/1913) ja Eduard Pannin (*Maski* 7–8, 1913–1914) kuvauksista.

29 Nijinska 1992, 428; Sokolova 1960, 40–41.

30 Sokolova 1997, 146. Sokolovan oikea nimi oli Hilda Munnings, joten hän on käsiohjelmassa nimellä ”Muningsova”.

31 Esim. Johnson 1913, 204.

ensin paikallaan useita minutteja.³² Kun teos sitten päättyi neidon kuolemaan ilman minkäänlaista oikeuttavaa tai lohduttavaa apoteosia, erityisesti ranskalaiset kriitikot purkivat tyytymättömyyttään arvosteluihinsa. Monien venäläiskriitikoiden mielestä teoksen vastaanotto kuitenkin vain osoitti, että he olivat olleet oikeassa arvellessaan, että Ballets Russes -ryhmän suosio Pariisissa pohjautui pitkälti sen ihailijoiden tietämättömyyteen baletista taidemuotona.³³

Venäläisyys näyttämöllä

Kevätuhrin aiemmassa tutkimuksessa ongelmallista ei ole vain venäläislähteiden puuttuminen aineistoista, vaan materiaalisen aineiston - siis pukujen itsensä - jättäminen pukusuunnitelmien varjoon. Pukusuunnitelmaa käsitellään tyypillisesti yksilötaiteilijan ja tämän muun tuotannon kautta - ei pukujen valmistajan, niitä käyttäneen ryhmän tai toisten suunnittelijoiden aiempien puvustuksien valossa. Näin teokselle olennaiset yhteydet aiemmin näyttämöillä ”venäläisenä” esitettyyn ovat katkenneet ja ne on korvannut Roerichin historiallis-ärkeologista kiinnostusta korostava tulkinta, jossa teatteripuvun väitetään *toisintavan* esihistoriallista pukua.³⁴

Roerichin aiemmista suunnitelmista olennainen esikuva *Kevätuhrille* löytyy 1908 toteutumatta jääneestä Rimsky-Korsakovin *Lumityttö* -opperasta (1880-1881). Roerichin Lumitytöllä on täsmälleen

32 *Kevätuhrin* pianoversiossa (Rambert s.a., 57) painettu ranskankielinen teksti sanoo: ”Pyhään tanssiin asti valittu on liikumatta.” Rambert’n (s.a. 57-71) niukoissa kommentteissa valittua neitoa koskee kuitenkin mahdollisesti kaksi ”epätoivoista” hyppyä (mt., 61, 62) ennen tämän sooloa, joka alkaa vasta muiden neitojen ja heimon vanhimpien poistuttua, esi-isiensä noustessa näyttämön luukuista (mt., 74). Jopa hämentynyt Valerian Svetlov (*Peterburgskaia gazeta* 23.5./5.6.1913) kommentoi, että valitun neidon tanssi oli ”Ennennäkemätön koreografian annaaleissa” ja kehui Piltziä tämän rohkeudesta; ks. myös Adolphe Jullien *Le Journal des débats politiques et littéraires* 8.6.1913; *The Times* 26.7.1913.

33 Esim. Minski *Utro Rossii* 30.5./12.6.1913; Lunatšarski *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913; tästä enemmän Järvinen 2008; ja 2014, erit. 222-239.

34 Venäjältä ei ole säilynyt varsinaisia muinaispukuja. Rekonstruoijienkin toistama väite *Kevätuhrista* jonkinlaisena Roerichin arkeologisten tutkimusten näyttämöllistäjänä juontuu tapaan, jolla suunnittelija teoksesta julkaisuudessa puhui: ks. Krasovskaia 1971, i: 429-430; Taruskin 1996, erit. 863-866. Aikalaisarvioissa näihin väitteisiin suhtauduttiin epäilevästi, ks. viitteet 76-77 alla.

sama kampausta kuin *Kevätuhrin* neidoilla ja tämän valkoisen takin alta pilkottavan puvun väriä muistuttaa joistain *Kevätuhrin* valmiista puvuista. Rukkasia ja huopikkaita lukuun ottamatta Pakkasukko on erehdyttävän lähellä baletin ensimmäisen näytöksen tietäjää; ja vaikka molemmilla talvihahmoilla on saapikkaat, niiden alta pilkottavat punaisilla nauhoilla sidotut sukat.³⁵ Lisäksi Roerichin pukusuunnitelmien vertaaminen esimerkiksi Viktor Vasnetsovin hieman aiempiin suunnitelmiin samasta teoksesta osoittaa Roerichin sijoittumisen pidemmän perinteen osaksi. Kenties tästä syystä Roerichin pukusuunnitelmat sisältävät vähemmän ohjeita pukujen valmistamiseen kuin monien tämän aikalaisten suunnitelmat: Roerich ei esimerkiksi kirjannut niihin värisävyjen nimiä tai materiaaliehdotuksia, saati toiveitaan yksityiskohtien toteutustavoiksi. Roerichin suunnitelmien pohjalta valmistettujen pukujen vertaaminen muiden suunnittelijoiden periaatteissa samankaltaisista suunnitelmista tehtyihin näyttämöpukuihin osoittaa, kuinka suuren eron esimerkiksi kuvioinnin toteutukseen valittu tekniikka lopputulokseen tuottaa.³⁶

Ballets Russes -ryhmässä Roerichin suunnitteleminen *Polovtsia-laistanssien* pukujen ohella *Kevätuhrin* merkittävin vertailukohta löytyy Aleksandr Golovinin suunnittelema *Tulilintu*-baletista (1910).³⁷ Molemmissa pukujen mallit ja kaavoitus ovat samankaltaisia ja useimpiin ryhmälle ennen ensimmäistä maailmansotaa toteutettuihin puvustuksiin verrattuna yksinkertaisia. *Kevätuhrin* pukujen pääasiallinen materiaali on ohut, hienolaatuinen ja luonnonvalkoinen villa, takeissa hieman paksumpi villakangas, joiltain osin ja erityisesti asusteissa myös muut luonnonkuidut ja nahka. Suurin osa on ohutta luonnonvalkoista flannelettea, johon on maalattu koristekuvioita helman, hihansuiden ja päntien ympärille. Lisäksi joidenkin puku-

35 Ks. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18549.html ja http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18658.html. Vrt. <http://91.196.72.34:65001/items?info=92472> ja <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>.

36 Vrt. esim. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sariotti2.jpg>, jossa pukuun on ommeltu erillinen "pirtanauha". Asu on Aleksandr Serovin oopperasta *Rogneda* (1865), jonka suhteesta *Kevätuhrin* ks. Taruskin 1996, erit. 860, 1024.

37 Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/> ja <http://collections.vam.ac.uk/item/O109759/theatre-costume-golovin-alexander/>.

jen olkavarsissa on yksittäinen leveä poikkiraita tai pyöreä kuvio, jollaisia näkyy myös joidenkin pukujen rinnuksissa.³⁸ Vain muutamissa naisten mekoissa kangas on värjätty pääosin kirkkaan punaiseksi.

Mekkojen, tunikoiden ja takkien suorat hihat kiinnittyvät yleensä yhdestä kangasleveydestä leikattuihin suorareunaisiin etu- ja takakappaleisiin. Kainaloissa on liikkuvuuden parantamiseksi ylimääräiset kiilakappaleet, jotka seuraavat puvun pääasiallista tehosteväriä - luonnonvaaleassa tunikassa kiilakappaleet voivat esimerkiksi olla kirkkaan punaiset ja punaiseksi värjättyssä mekoissa taas oranssit. Puvuissa on mahdollisimman vähän saumoja eikä juuri lainkaan laskoksia, poimutuksista puhumattakaan. Nämä piirteet vastaavat pääpiirteiltään *Tulilinnun* puvustuksessa käytettyjä menetelmiä.³⁹

Pukujen rakenteen ja koristelun lähempi tarkastelu osoittaa, ettei niiden tarkoitus ole koskaan ollut toisintaa Roerichin arkeologis-etnografisia tutkimuksia mahdollisista muinaisvenäläisistä vaatteista. Mekkojen ja tunikoiden pyöreässä pääntiessä on takana, yleisön näkökulmasta näkymättömissä, metallihakasella suljettava halkio nopean pukemisen helpottamiseksi. Toisissa tunikoissa pääntien kaava on käännetty siten, että halkio on edessä ja maalattujen koristeiden ympäröimä. Lisäksi miesten tunikoissa vyötärölinjassa on noin 30 cm levyinen puuvillakaistale, joka jää näkymättömiin, kun vyötäisille kurottu tunika laskeutuu löysästi vyön päälle.⁴⁰ Kuva-aineiston perusteella myös naisten puvuista suurin osa oli nostettu tällä tapaa vyötärölle ikään kuin "hameessa" löyhästi olevaksi "paidaksi" vaikka valtaosassa näin kuvatuista ja yhä säilyneistä puvuista ei ole erillistä vyötärökaistalletta.⁴¹ Vaihtoehtoiset pukemisen tavat näkyvät myös kahdessa Roerichin toisen näytöksen "tyttöiksi" nimetyssä suunnitelmassa, joista toisessa valkoinen, punakoristeinen mekko on nostettu hahmon vyötäisille ja

38 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115697/theatre-costume/>.

39 So. *Tulilinnussa* venäläisprinsessojen villaisissa puvuissa oli vastaava kaava ja myös tapa käyttää korosteväriä kiilakappaleissa; ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/> Ks. myös Järvinen 2020.

40 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115673/theatre-costume/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115705/theatre-costume/>.

41 Ks. *Comœdia illustré* 5.6.1913; S.I.M. *Revue Musicale*, kesäkuu 1913; *Montjoie!* tammi-helmikuu 1914.

toisessa ei.⁴² Puvun rakenteesta ei siis voi suoraan päätellä, miten se on esityksessä puettu.

Kevätuhrin miesten puvut imitoivat vyötäisille sidottua venäläistä talonpoikaispaitaa, *rubahaa*. Ainakin joihinkin miesten pukuihin on kuulunut myös lyhytlahkeiset pöksyt, jotka aikalaiskuvissa jäivät miltei aina tunikoiden peittoon.⁴³ Naisten puvut puolestaan esittävät pääasiassa joko *naveršnik*-tyyppistä mekkoa *rubaha*-tyyppisen pitkän paidan/alusmekon päällä tai, vyötäisille nostettuna, *rubahaa poneva*-hameen kanssa.⁴⁴ Koska varsinkin *naveršnik* oli yleensä lyhyt-hihainen ja alla olevaa alusmekkoa lyhyempi, osassa asuista on sekä kahdesta kappaleesta tehty, joskus rannetta kohti kavennettu hiha, että helmaan tikattu kaistale ”alushametta”. Kauempaa katsottuna tällaiset yksityiskohdat tosin helposti hukkuvat monivärisiin hihan

42 Ks. <http://91.196.72.34:65001/items?info=484596> (suunnitelma numero 4); vrt. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_21548.html (suunnitelma numero 3). *Comœdia* 31.5.1913 valokuvassa näkyvät molemmat puvut juuri näin puettuina. Kumpaakaan suunnitelmaa vastaavaa pukua ei löydy VAM:n kokoelmista, ja molemmilla hahmoilla on vaaleat peruukit, jollaisia VAM:n kokoelmissa ei ole. Missään aikalaismateriaaleissa ei myöskään esitetä vaaleahiuksisia hahmoja eikä myöskään toisen näytöksen neitojen olleen kahlehdittuja suunnitelman 3 esittämällä tavalla. Lisäksi niin Emmanuel Barcet'n piirroksissa (*S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913) kuin Valentine Grossin pastellissa (<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247862/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>) ja julkaistuissa piirroksissa (*Montjoie!* tammi-helmikuu 1914) valitun neidon puku on aina vyötäisille nostettua mallia suunnitelma numero 4:n mukaan – toisin kuin rekonstruktiossa (*Stravinsky & Les Ballets Russes* 2009).

43 Housut näkyvät ainoastaan Roerichin suunnitelmassa numero 6 tuohitorvea soittavasta nuorukaisesta (<http://91.196.72.34:65001/items?info=92467>), johon perustuu taljaselkäisen nuoren miehen puku valokuvassa miestanssijoista (*Comœdia illustré* 5.6.1913). Ne näkyvät myös Barcet'n piirroksissa (*S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913). VAM:n kokoelmissa on puvun tunika: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115699/theatre-costume/> (kuvan hattu on väärä). Kuten Pritchard 2018 huomautti, teokseen kuuluneiden housujen tunnistaminen on erittäin vaikeaa, sillä ryhmän muissa produktioissa käytettiin hyvin samankaltaisia housuja: ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114907/theatre-costume/>.

44 *Naveršnik* oli lyhyt-hihainen, suoralinjainen, yleensä värjätystä kankaasta tehty puolisääreen ulottuva tunika, joka puettiin yleensä luonnonvalkean, täyspitkän, pitkähihaisen *rubahan* päälle. *Poneva* taas oli yleensä kolmesta kangaslevydestä yhdistetty villahame, joka kietaistiin vyötäisille *rubahan* päälle. Alyoshi-na s.a.; La Rus 2007.

poikki ja helman suuntaisesti kulkeviin maalattuihin koristeisiin.⁴⁵ Toisin sanoen vaikka Roerich suunnitteli selkeästi kerroksellisia pukuja naisshahmoille, *Kevätuhrin* puvuissa ei ole erillisiä alushameita - poikkeuksena kenties teoksen alun 300-vuotias nainen, jonka alusvaatteita vilauttelevaan käytökseen useampikin ranskalaiskriitikko viittasi.⁴⁶

Pukujen koristeet heijastavat *kustar*-vaikutteita pohjois- ja koilliseurooppalaisista talonpoikaisista kudonta- ja kirjontamalleista. Suomalaisen silmään ne näyttävät ikään kuin tutuilta aiheilta hieman väärissä järjestyksissä: pyöreä, esimerkiksi liinan keskelle kuuluva muoto, on toistettu mekon rinnuksessa viisi kertaa, kuin nopan viiden silmän rykelmänä. Toisen puvun miehustassa eri kokoiset neliöt eri korkeuksilla eivät vastaa kudottuja eivätkä oikein kirjottujakaan tekniikoita.⁴⁷ Käsien maalaaminen siis tuo viivoihin ja kuvioihin elävyyttä ja yksilöllisyyttä, mutta myös korostaa eroa kudotun kankaan tai pirtanauhan tarkasti toistuvaan kuvioon tai kirjottuun pintaan: se tuottaa hyvin erilaisen lopputuloksen kuin valmiiksi raidalliseksi kudotun tai painatetun kankaan tai vaikkapa applikoinnin käyttö olisi saanut aikaan. Kuten Joanna Weckman on huomauttanut, näyttämöpuvuissa käytetyt tekniikat kuten painaminen,

45 Roerichin suunnitelmissa tällaisia kerroksellisia rakenteita näkyy yhtäältä keltapukuisella, ensimmäisen näytöksen "tytöllä" (ks. <https://artpriced.ru/images/load/000/000dc9397c68771820346263c7d2bf86.jpg>), jota käytettiin ilmeisesti 300-vuotiaan naisen pukuna: ks. Valentine Grossin pastelli <http://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/> sekä seur. viite); toisaalta punapukuisilla naisilla, jollainen on myös muistokäsiohjelmassa (*Comœdia illustré* 5.6.1913) mustavalkoisena julkaistu piirros. Muistokäsiohjelma kutsuu hahmoa nimellä "une élégante", mutta Roerichin suunnitelmissa ja Rambert'n (s.a. 23) muistiinpanoissa rooli kulkee nimellä "щеголиха", joka on sanaleikki venäjän 'dandy' ja 'mustavikloa' tarkoittavan sanan щеголь (m.) ja hyvin saman näköisen, 'tikliä' tarkoittavan sanan щерол (f.) välillä - diminutiivinen 'tikli' oli siis naispuolinen dandy. Myös Roerichin suunnitelmat numero 8 (<http://91.196.72.34:65001/items?info=484539>) ja 15 (<https://artpriced.ru/images/load/a39/a3914fd150c2dbba54058618d0159599.jpg>) on nimetty samoin. Jälkimmäisestä tehty (pahasti vaalentunut) puku löytyy VAM:n kokoelmista: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115684/theatre-costume/>.

46 Ks. Boschot *L'Echo de Paris* 30.5.1913: "näyttää meille kolmannen alushameensa"; Capus *Le Figaron* pääkirjoituksessa 2.6.1913. Vrt. Rambert s.a. 19: "vanha nainen liikuttaa ruumistaan (siltä näyttää) vasemmalta ja oikealle ja kaatuu jalat ylöspäin". Ks. myös viite 46 yllä. Rekonstruktion 300-vuotiaan naisen keltainen puku (Hodson 1996, 124a) on Hodsonin keksimä, jotta hän voi rakentaa teokseen aikalaislähteistä täysin poikkeavan ja yksinkertaistavan luennan 300-vuotiaasta naisesta "kuuna" vastamaan tietäjän "aurinkoa".

47 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115684/theatre-costume/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115677/theatre-costume/>.

maalaaminen tai applikointi eivät ainoastaan imitoi edullisesti kal-
liimpien materiaalien tekstuuria, leikkausta tai ornamentaatiota,
vaan ne ovat esteettinen valinta, joka tuottaa näyttämölle halutun
yleisilmeen.⁴⁸

Pukusuunnitelman tulkitseminen puvuksi on siis vaatinut suunnitelman sovittamista yhtäältä näyttämön käytännöistä nouseviin helpon puettavuuden konventioihin ja toisaalta esityksen toivottuun esteettiseen yleisilmeeseen. Vaikka jokainen puku on käsityötuotteena uniikki, samasta suunnitelmasta tehtiin tyypillisesti useita pukuja.⁴⁹ Caffin kuitissa puvut on jaettu ryhmiksi näytöksittäin, mutta koska kuitin tietoja ei ole verrattu eri kokoelmissa säilyneisiin pukuihin, mahdollisia kadonneita pukuja tai pukutyyppejä ei ole kar-
toitettu.⁵⁰ Selvästikään kaikkia Roerichin suunnitelmia ei toteutet-
tu: suunnitelmien joukossa on esimerkiksi nainen pyöreäkupuisessa hatussa ja pitkässä takissa, jollaista ei löydy aikalaiskuvista tai säilyneiden pukujen joukosta.⁵¹ Koska emme tiedä, kävikö Roerich Caf-
fin työpajalla keskustelemassa pukujen toteutuksesta tai antoiko hän (tai joku muu) mahdollisia lisäohjeita muulla tavoin, emme tiedä, miten Caffin työpaja päätyi käyttämiinsä ratkaisuihin. Materiaaleis-
ta, väreistä ja tekniikoista on varmasti ollut *jonkinlainen* yhteis-
ymmärrys, mutta merkittävä osa siitä on nojannut käsityksiin Venäjän ”oikeaoppisesta” esittämisestä näyttämöllä, joka oli osapuolille itsestään selvää eikä sitä siksi edes tarvinnut kirjjata ylös.⁵²

48 Weckman 2019, 62.

49 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/> vrt. huonompikuntoinen puku <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115690/theatre-costume/>.

50 Pritchard henkilökohtainen tiedonanto kirjoittajalle 20.4.2013; Pritchard 2018.

51 Ks. <http://91.196.72.34:65001/items?info=484604>. Lyijykynämerkinnät ”N. 1[b]” ja ”5 kost.” viittaavat siihen, että keskimmäistä pukua tilattiin viisi kappaletta.

52 Keskustelun osapuolina ei kuitenkaan välttämättä ollut pukujen suunnittelija: kuten Ballets Russes'n suunnittelijoiden muistelmat osoittavat, pukujen valmistusprosessi oli itsestäänselvyys, jota ei tarvinnut edes mainita, saati sanallistaa tarkemmin. Tämä kuvastaa historiallisten esitysten tuotantoprosesseihin liittyvää ongelmakenttää: aineistoista olennaisin eli taiteilijoiden keskustelut eivät tallennu arkistoon; kirjeenvaihtoa käydään ainoastaan, kun toimijat ovat eri paikkakunnilla ja se tallentuu osin satunnaisesti; tuotantoprosessin oletuksia ei artikuloita, koska ”näin on aina tehty”; ja historioitsijat keskittyvät ensi-iltoihin ja kuuluisuuksiin, eivät teatterin arkipäivään ja työläisiin.

Puvut koreografian ja tuotantoprosessin arkistona

Museossa on helppo unohtaa, että puku herää henkiin vasta esiintyjän päällä kaikkine osineen - *Kevätuhrissa* siis peruukin, kenkien ja sukkiensa sekä muiden asusteiden kanssa. Pukujen koreografisen funktion havaitseminen vaatii niiden kuvittelua teatteriin, osaksi elävää esitystä, jolloin tutkijan mielikuvitusta rajoittaa lähinnä tieto aikakauden tyypillisistä teatterikäytännöistä. Puvut kuitenkin myös kertovat osaltaan niin tuotantoprosessista kuin koreografisista ratkaisuksista, sillä niin sanotussa uudessa baletissa puvut olivat koreografian elimellinen osa.⁵³

Kevätuhrin pukujen perusmalli on niin yksinkertainen, että riittävää hartialeveyttä lukuun ottamatta tanssijan koolla ei ole oikeastaan merkitystä valmiin puvun istuvuudelle, sillä vyölle sitominen mahdollistaa helman pituuden säätelyn tanssijan pituuden mukaan. Kuten laadukas villakangas, tämä saattaa osoittaa pitkän tähtäimen suunnittelua seurueelle, jonka tanssijakunta vaihteli vuodesta toiseen ja joka oli jo taloudellisissa vaikeuksissa. Hieman väljä malli kuitenkin myös helpotti nopeaa pukemista ja vähensi tarvetta sovittamiseen ja korjausompeluun, kun Pietarissa valmistetut puvut lopulta saapuivat Pariisiin toukokuussa 1913.⁵⁴

Pukuihin kuuluvat kirkkain värein maalatut nahkakengät muistuttavat malliltaan balettiosuusia, mutta ilman kovetettuja kärkiä. Käytännössä tämä tarkoittaa, ettei koreografiassa tanssittu kengän kärjellä *en pointe* kuten baletissa yleensä. Toisin kuin esimerkiksi baletin pehmeissä harjoitustossuissa, näissä korottomissa kengissä on kuitenkin pitkät, maalatut nauhat, jotka toimivat elastaanittoman sukan sukkanauhoina. Balettiosuista poiketen nauhat kiedottiin ensin jalkapöydän yli, sitten nilkan ja säären ympäri ristikkäin aina polvitaipseeseen asti, jossa ne kiinnittyivät toisiinsa soljella.

53 Puvustus oli keskeistä niin Fokinen (*Gil Blas* 4.6.1912; *The Times* 6.7.1914, myös Fokine 1961, erit. 71–73, 87–90) kuin myös Nijinskykin (*Le Figaro* 14.5.1913) koreografisessa ajattelussa, vaikka Nijinskyä ei enää kiinnostanutkaan vieraiden kulttuurien näyttämölistäminen edeltäjänsä tapaan. Woodcock 2010, 150. Ideologisesta muutoksesta tanssipukujen ymmärtämisessä ks. Fensham 2014, 45.

54 Rambert s.a. 43–44, 53 mukaan hän osallistui tietäjän saattoon ensimmäisen näytöksen lopussa ja oli näyttämöllä eri asussa esiripun noustessa toiseen näytökseen, mikä tarkoittaa asun vaihtoa peruukista kenkiin alle viidessä minuutissa.

Kenkien koristeet on tehty pukujen tapaan maalaamalla: osassa vaikuttaisi olevan perhosia tai abstrakteja kuvioita; toisissa ristikkäisiä viivoja, jotka tuovat mieleen tuohivirsut.⁵⁵ Vaikka niitä käytettiin vain kahdessa lyhytikäisessä produktiossa, osa museoiduista kengistä on varsin huonossa kunnossa. Mikäli Nijinskyn koreografia olisi pysynyt ohjelmistossa pidempään, kengät olisi pitänyt todennäköisesti uusia. Lisäksi kenkien pito ja istuvuus olivat ainoa osa pukua, josta tanssijat tuskin suostuivat joustamaan: tanssikengän on sovittava tanssijan jalkaan tai vaarana on vammautuminen. Tämä tarkoittaa, että Caffin on täytynyt saada tilauksessa tarkka tieto siitä, mikä puku tulee millekin tanssijalle, eli minkä kokoiset kenkien tulee olla.

Kevätuhrin esiintymispukuihin kuului myös olennaisesti tanssijan kokemusta muuttavia asusteita. Naistanssijoilla oli pitkälehtisen peruukin päällä pään ympäri kulkeva *obrutš*, leveä panta, jossa riippuivat joko korva- tai ohimokoruja imitoivat pyöreät koristeet.⁵⁶ Miehillä puolestaan oli peruukin päällä ylöspäin suippenevat turkisreunaiset hatut paksummasta vaaleasta villakankaasta, johon oli maalattu geometrisia kuvioita. Päähineet kiinnitettiin peruukkeihin pinneillä, ja pinnit pitivät myös peruukit tanssijoiden päässä. Koreografiassa ne jakoivat näyttämön heimon ryhmiin: Miehistä ainoastaan ensimmäisen näytöksen lopun vanhalla tietäjällä ei ollut hattua vaan naisten tapaan pääpanta.⁵⁷ Naisista kolmella Marie Rambertin muistiinpanoissaan ”kaunottariksi” kutsumalla tanssijalla on miesten tapaan turkisreunaiset hatut. Nämä hattupäiset tanssijat vaikuttivat näyttämöllä muita pidemmiltä, mitä koreografia ilmeisesti korosti.⁵⁸

55 Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115659/theatre-costume/>; vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115641/theatre-costume/>; vrt. *Comœdia illustré* 5.6.1913; *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

56 Näistä ks. Ristovska 2010.

57 Roerichin luonnoksessa numero 11, tietäjällä (suunnitelmassa 'древний' eli muinainen) on pääpanta kaljun ympärillä: <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>; vrt. *Comœdia illustré* 5.6.1913.

58 Rambert s.a., 31: 'красавицы'. Näiden hahmojen asuista ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115702/theatre-costume/>; *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913. Hodson 1996, xxv, 63, 201 väittää Rambertin tai epämääräisesti "Diaghilevin tanssijoiden" kutsuneen hahmoja nimillä "haikarat" tai "malvanväriset naiset"; kenties Hodsonin tähden tämä toistuu myös joissain VAM:n kuvateksteissä, ks. <http://collections.vam.ac.uk/item/O11383/ile-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>.

Esiintymispukujen paino ja peruukkien kuumuus ovat muodostuneet kiinteäksi osaksi legendaan Nijinskyn ”mahdottomasta” koreografias-
ta. Pariisissa oli kesäkuussa 1913 helleaalto, mikä teki Théâtre des
Champs-Élysées’tä varsinaisen pätsin.⁵⁹ Näyttämön valot korvensivat
tanssijoita, jotka syyttivät epämukavuudestaan niin esiintymispuku-
ja kuin koreografiaakin. Muistelmissaan Lydia Sokolova valitti: ”En
kyennyt tanssimaan osaani tässä paksussa flanelimekossa ja tunkkai-
sessa peruukissa.”⁶⁰ Sokolova puhuu kuitenkin Massinen 1920 koreo-
grafiasta ja vuonna 1913 hän tanssi puvuissa, jotka olivat keveimpiä
koko tuotannossa. Kaunotarten takkien ohella Roerichin suunnitel-
missa tuohitorvea soittavien nuorukaisten pukuihin kuului hartialta
lanteille kainalon ali ja kaulan ympäri kiinnitetyt turkikset, ja
toisen näytöksen esi-isät taas kantoivat hartioillaan karhunaljo-
ja päineen kaikkineen. Juuri esi-isän esittäminen onkin saattanut
vaikuttaa Anatole Bourmanin myöhempään valitukseen teoksessa tans-
simisesta ”tuskana”.⁶¹

Itse asiassa Sokolovan kommentti kertoo, kuinka nopeasti sekä
pukusuunnittelun että puvustamisen normit muuttuivat ensimmäisen
maailmansodan jälkeen ja kuinka helposti mennyttä esitystä arvioi-
daan paljon myöhemmillä standardeilla. Ajatus villavaatteesta ”liian
kuumana” tai ”painavana” tanssijalle perustuu assosiaatioon villan
ja talven ja lämpimyden välillä. Monet samalla näytäntökaudel-
la samassa teatterissa esitetyn *Tulilinnun* (1910) samankaltaisesta
villakankaasta valmistetuista puvuista painoivat *Kevätuhrin* pukuja
huomattavasti enemmän, eivätkä myöskään *Polovtsialaistanssien* (1909)
silkkitunikat ole yhtään *Kevätuhrin* pukuja kevyempiä.⁶²

59 Bullard 1971, 135.

60 Sokolova 1960, 163. Sokolova oli syntynään Hilda Munnings, joten hän esiintyy käsiohjelmassa (Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913) nimellä ”Muningsova.”

61 Ks. Barcet’n kuvitus *S.I.M. Revue Musicale* kesäkuu 1913; Bourman 1936, 215–217.

62 VAM on punninnut osan kokoelmien puvuista: vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/> (silkkipuku *Polovtsialaistansseista*, 800g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115683/theatre-costume/> (yksi *Kevätuhrin* naisten punaisista puvuista, 800g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/> (*Tulilinnun* prinsessan villainen puku, 900g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114669/theatre-costume/> (*Tulilinnun* kaftaani, 2000g).

Luonnonkuituna varsinkin ohut villakangas, jollaisesta *Kevätuh-*
rin puvut on valmistettu, on hengittävä ja kuivana kevyt. Se on myös
periaatteessa hyvä valinta teokselle, josta suunniteltiin pysyvää
ohjelmiston osaa, sillä villa on itseään puhdistava kuitu, jota ei
tarvitse pestä. Toki maalattua villakangasta ei voinutkaan pestä,
sillä 1900-luvun alussa kuviointiin käytetyt maalit eivät olisi kes-
täneet moista käsittelyä, mutta sitä suuremmalla syyllä materiaalin
valinta oli järkevä. Kenties juuri tästä syystä myös kainaloihin
ja vyötärölle suunnitellut palat ovat eniten hiestä värjäytyvissä
kohdissa. Kokonaisuus oli siis valmistettu siten, että suurimmalle
rasitukselle joutuvat osat on helppo vaihtaa jälkikäteen: kainaloihin
tai vyötärölle voi ommella korvaavat palat, peruukit, kengät sukat
tai housut vaihtaa uusiin.

Museon varastossa tarkasteltuina puvuissa korostuvat eri yksi-
tyiskohdat kuin niitä näyttelyssä tai kuvina tarkasteltaessa: koko
ja paino, kulumat ja värjäytymät, saumat ja vuoriin tehdyt merkinnät.
Puvun aiempi "elämä" - sen sovitus, pukeminen, käyttö, puhdistaminen,
korjaaminen ja säilytys - vaikuttavat sen materiaalisuuteen tavoilla,
jotka historioitsijan on otettava huomioon. Puvun koskettaminen, sen
painon ja muodon tuntu saavat kysymään, mitä ne mahdollistivat koreo-
grafiassa ja mitä koreografiasta väitetystä mahdollisesti selittyä
esimerkiksi juuri sukilla.

Ensireaktioni sukkiin oli: kuka laittaa tanssijan jalkaan sukan,
jonka sauma kulkee keskellä jalkapohjaa? Mietittyäni hetken tajusin,
että olenhan itsekin pitänyt jalassani saumasukkia, hyvin hienoja
sellaisia! 1900-luvun alun naisten ohuissa silkkisukissa oli aina
sauma jalkapohjassa, koska elastaaniton sukka kudottiin laakeana ja
sauma avattiin ja yliluoteltiin ohuemmaksi. *Kevätuh-*
rin sukkiensa kan-
kaassa pohjasauma kuitenkin vaikuttaa käteen paksulta ja kovalta ja
sukat itsessään ylikokoisilta erityisesti esityksen pienikokoisiin
kenkiin nähden. Onko sauma kovettunut varastossa? Entä oliko sukan
alun perin tarkoitus kasautua jalan ja säären ympärille kenkien pit-
kien nauhojen väleistä kuten osalla rekonstruktion tanssijoista?
Suunnitelmissa, valokuvissa tai aikalaispiirroksissa sukat eivät
olleet ylikokoisia vuoden 1913 tanssijoiden jalkoihin, ja vaikka va-
lokuvia retusoitiin 1900-luvun alussa niin ahkerasti, ettei niiden
yksityiskohtiin aina ole luottaminen ja taiteilijat taas tunnetusti

ottivat esteettisiä vapauksia, rekonstruktion löysät sukat vaikuttavat jälleen yhdeltä perusteettomalta ratkaisulta.⁶³ Elastaaniton sukka nimittäin näyttää joustaviin materiaaleihin tottuneelle suuremmalta kuin mitä se tosiasiaassa on.

Kuten alussa totesin, sukat eivät ole museossa tärkeimpien esineiden joukossa. Kaikki Kevätuhrin pukuihin nykyisin liitetyt sukat eivät välttämättä edes ole tästä teoksesta saati 1913 tuotannosta, ja osa samoihin laatikoihin tallennetuista sukista onkin erilaista, pohjapalallista mallia. Myös naisten ihmishiuksista tehdyistä ja tummiksi värjäytyissä perukeissa on sama käytännön ongelma: vain osassa pitkistä, ohuista palmikoista on mukana nyt tummunutta hopealankaa, joka aikanaan on välkehtinyt näyttämövalaistuksessa. Onko osa perukeista siis tehty vasta 1920 tuotantoon vai onko naisten perukkeja ollut alkuaan erilaisia? Vaikka Roerichin suunnitelmissa näkyy vaaleatukkaisia ja punapäisiäkin hahmoja, kaikki säilyneet peruukit ovat hyvin tummasävyisiä.⁶⁴ Mustavalkovalokuvista luonnonhiuksen sävyä ei yleensä erota, joten valokuvista ei ole apua, ja aikalaispiirroksissa kaikki hahmot on esitetty tummatukkaisina. Kuten hien ja kenkien värjäämät sukat, säilyneet peruukit ovat myös kokeneet kovia: letit ovat katkeilleet, osaa on ehkä korjailtu jälkikäteen. Onko niitä kenties käytetty myös muissa produktioissa?

Sukat jäivät silti vaivaamaan minua, koska ne kuvastavat sekä tapaa, jolla *Kevätuhrin* tutkimuksessa tanssitaiteen arki ja tanssijoiden kokemus jää jatkuvasti mitä villimpien legendojen varjoon, että tapaa, jolla rekonstruktio ei itse asiassa perustu arkistoaineistoihin. Kevätuhrin aikalaiskuvaukset nimittäin normittavat tanssia tavoilla, jotka eivät ole nykylukijalle itsestään selviä, ja niin tanssijat kuin kriitikotkin rajasivat usein ”tanssin” hyvin tietyn tyyppisiin liikelaatuihin ja näihin liitettyihin moraalisiin arvoihin ja tunteisiin. Tanssin liikkeiden nähtiin esimerkiksi korreloivan yhteiskunnan ”terveydentilan” kanssa ja siten myös indikoivan

63 *Comœdia illustré* 5.6.1913; Barcet *S.I.M. Revue Musicale* kesäkuu 1913; Gross *Montjoie!* tammi-helmikuu 1914.

64 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115636/theatre-costume/>; vrt. hopealangallinen versio <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115630/theatre-costume/>; vrt. viite 43 yllä.

”rodun” ja kansakunnan tulevaisuutta.⁶⁵ Koreografian kuvauksia ei siis voi arvioida samanarvoisina lähteinä silloinkaan, kun ne koskevat todennetusti samaa esitystä.

Toisin kuin rekonstruoijat väittävät,⁶⁶ on myös äärimmäisen epätodennäköistä, että Nijinsky olisi käyttänyt Roerichin pukusuunnitelmia - saati itse pukujen yksityiskohtia - luomaan koreografista kompositiotaan. Vaikka Nijinskyä olisi kiinnostanut etnografinen tai arkeologinen aineisto (mistä ei ole todisteita), hän oli tanssin ammattilainen, joka oli viettänyt lapsuutensa keisarikuntaa kiertävässä teatterissa. Hänellä ei siis ollut mitään tarvetta etsiä puvuista mallia kompositioonsa tai kysellä kansantansseista kuvataiteilijalta. Nijinsky ei halunnut Roerichia teoksensa harjoituksiin eikä viittaa tähän tai tämän suunnitelmiin kirjeessään Stravinskyille.⁶⁷ Hän ei edes nähnyt pukusuunnitelmia ennen harjoitusten puoliväliä, jolloin ne tuskin vaikuttivat enää koreografian näyttämöllepanoon. Nijinskyn ei myöskään ollut tarpeen matkia Roerichin pukusuunnitelmien ihmishahmoja, koska hän oli kasvanut samassa visuaalisessa kulttuurissa, jonka ansiosta venäläiskriitikot tunnistivat samat kulttuuriset viitteet hänen koreografiastaan. Unohtamalla täysin venäjänkieliset kritiikit ja korostaessaan pukuja koreografisena lähdeaineistonaan rekonstruoijat itse asiassa aliarvioivat Nijinskyn koreografisen ajattelun kompleksisuutta ja koreografian asemaa kompositioprosessissa. *Kevätuhriin* puvut valmistettiin koreografian jälkeen ja koreografian tarpeista lähtien, ei päinvastoin, ja koreografian tavoin ne tulee ymmärtää kommenttina keisarillisella Venäjällä käytyyn keskusteluun Venäjän historian näyttämöllistämistä. Tämä keskustelu oli erityisen merkittävää taidemuodossa, joka oli tuotu maahan vasta 1600-luvulla osana Pietari Suuren kampanjaa keisarikunnan modernisoimiseksi.

65 *Kevätuhriin* liitettiin erinäisiä rodullistettuja ”rappion merkkejä” ja pelkoja sairaudesta: esim. *The Daily Telegraph* (26.7.1913) väitti, että lääkäri oli varoittanut Valitun Neidon roolia tanssinutta Maria Piltziä, että koreografia vaarantaa hänen terveytensä; ja *The Fortnightly Review* (syyskuu 1913) valitti teoksen musiikin aiheuttavan hermosärkyä. Tästä enemmän Järvinen 2013b, 87–88, 97–98.

66 Hodson olennaisesti samastaa omat, imitatiiviset työskentelymetodinsa ja ennakoasenteensa Nijinskyyn, jonka työskentelytavoista hänellä ei juuri ole lähteitä: Hodson 1985a, *passim.*; Hodson 1986–1987; Hodson 1996, erit. 40, 106 puvuista ”Nijinskyn” komposition lähteinä.

67 Diaghilev kirjoitti Stravinskyille 20.12.1912/2.1.1913 (Stravinsky 1997, i: 398) ettei Roerichia tarvittaisi harjoituksissa; Nijinsky ei mainitse Roerichia kirjeessään 12/25.1.1913 (mt., ii: 13). Ks. myös viite 100.

Arkisto vallitsevan kertomuksen haastajana

Ei liene yllättävää, että venäläisiä kriitikoita kiinnosti ulkomaisia kollegojaan enemmän, miten Ballets Russes esitti Venäjää. *Kevätuhri* näyttäytyi monille poikkeuksellisen lupaavana *muutoksena* sen esittäneen tanssiryhmän aiempaan ohjelmistoon verrattuna - Diaghilevia kun oli kritisoitu vääränlaisen venäläisyyden esittämisestä jo Ballets Russes' n ensimmäisestä Pariisin-vierailusta 1909 alkaen.⁶⁸ Kansallistunteen takia *Kevätuhri*lle myös annettiin paljon anteeksi: esimerkiksi Eduard Pann alusti kriittistä analyysiaan toteamalla, että teosta "tulee pitää merkittävimpänä tapahtumana Diaghilevin hankkeen lyhyessä historiassa," joka oli nuorten tekijöidensä Stravinskyn ja Nijinskyn "merkittävä ja vakuuttava taiteellinen ponnistus."⁶⁹

Sittemmin Neuvostoliiton ensimmäisenä koulutuksesta vastaavana kansankomissaarina ansioitunut Anatoli Lunatšarski kuvasi Nijinskyn liikekieltä venäläisestä kansanperinteestä, "koruompeleiden, vanhojen puupiirrosten ja yleisemmin kaikenlaisten primitiivisten maalausten"⁷⁰ maailmasta ammentavana, mutta silti nykyhetkisenä liikkeellisenä ajatteluna. *Kevätuhri*n nähtiin viittaavan venäläiseen kansanperinteeseen, piti kriitikko tästä tai ei: esimerkiksi Diaghilevin ryhmään aina kriittisesti suhtautunut Andrei Levinson moitti teoksen sitoutumista "naiiviin *kustar*-tuotteiden estetiikkaan",⁷¹ sillä Levinsonille baletti oli yläluokan urbaani ja kansainvälinen taidemuoto, johon pääasiassa lukutaidottomien talonpoikien ihastelu ei lainkaan sopinut.

Samaan aikaan kansanperinnettä ei nähty mitenkään nykyajalle vastakohtaisena, vaan pikemminkin helposti nykytaiteen uusiin suuntiin - esimerkiksi kubismiin - soveltuvana, jopa keinona "venäläistää" nämä kansainväliset virtaukset. Keisarillisten Teattereiden entinen johtaja ruhtinas Sergei Volkonski siteerasi kollegaansa yrittäessään tiivistää *Kevätuhri*n tunnelman: "Eräs kriitikoistamme kuvasi sitä

68 Esim. Minski *Utro Rossii* 30.5./12.6.1913; vrt. esim. *Teatr i iskusstvo* 17./30.5.1909 Järvinen 2008 mukaan.

69 *Maski* 7-8, 1913-1914.

70 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913.

71 Huomattavaa on, että Levinson myös muutti hieman mieltään tekstinsä eri versioissa: *Retš* 3./16.6.1913; vrt. *Maski* 7-8, 1913-1914; vrt. Levinson 2008, 161-176.

kaikella kunnioituksella 'kubistiseksi ikonimaalaukseksi', jossa liikkeen arkaainen kulmikkaus avautuu eteemme slaavilaisen Panin huilun tahtiin."⁷²

Siinä missä Lunatšarski marmatti teoksen yleisilmeen osallistuvan jo liian kauan Venäjän taiteessa vallinneeseen Gauguin-muotiin, Pariisissa ja Lontoossa kriitikot kauhistelivat, että teoksessa yleensäkin näkyi tällainen avantgardistinen postimpressionismi.⁷³ Nykytaiteen estetiikan omaksuminen vaaransi orientalistisen perustan, jolle ulkomaisten kriitikkojen ihailu Diaghilevin ryhmää kohtaan perustui. Tämä pelko Lännen valta-aseman horjumisesta suhteessa eksotisoituihin Toisiin heijastuu *Kevätuhrin* kritiikeissä hallitsemattomuuden tunteena. Ryhmän aiempia teoksia ylistänyt Émile Vuillermoz kuvasi kokemustaan:

olette sidottuna orkesteriin kuin Mazeppa ryntäävän hevosensa selkään, pakotettuna nelistämään sen mukana, halusittepa tai ette, vuorten ja tasankojen yli minne se sitten teitä haluaa viedäkään. Pian näyttämöä asuttavat erikoiset troglodyytit ovat varmaan ystäviänne. [-] Tämä musiikki taivuttaa [mies]tanssijoita riveissä, painaa [nais]tanssijoiden hartiat lypsyyn kuin hurrikaani kaupellon, heittää heidät ilmaan, polttaa heidän jalkapohjansa. [-H-]eidät on teloitettu sähkötuolissa. Kauhea virta liikuttaa heidän raajojaan kouristuvien liikkeiden vaivalla. Ja todistaessaan tätä salaman vaikutusta neesteeseen tuntee, kuinka hyödyttömiä ohjaajan on painottaa meille kuvallisia ja kirjallisia harrasteitaan tai muistojaan museoista.⁷⁴

Vuillermoz ei todellakaan halunnut heittäytyä kokemukseen, vaan kollegansa Pierre Lalon tapaan ryöpytti lukijaa toinen toistaan väkivaltaisemmilla kielikuvilla ja pahimmillaan toistasataa sanaa (!)

72 *Apollon* 6/1913.

73 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913; vrt. Johnson 1913, 202; Vuillermoz *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

74 *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

pitkillä virkkeillä.⁷⁵ Kuten Lalo, hän teki myös erittäin selväksi, että Ballets Russes'n turvallisen eksoottiset teokset kuten *Schéhérazade* (1910) olivat ainoaa hyväksyttävää tanssitaidetta ja *Kevätuhri* taas ei tanssia ollenkaan.

Vuillermozin viittaus ”lähdeaineistoihin” kuvastaa, ettei uskolisuus arkeologiselle tai etnografiselle aineistolle tai tällaisen aineiston toimiminen inspiraationa teokselle ollut suinkaan positiivinen piirre vaan se nähtiin pikemminkin turhana tai epärelevanttina. Esimerkiksi Volkonskin mielestä: ”hieraattista tanssia jonkin verran laimensivat roerichimaisen etnografiset puvut - ne tuntuivat liian maakuntamaisilta tässä esihistoriallisessa slaavilaisuudessa.”⁷⁶ Venäläiskriitikot siis perustelivat näkemystään Roerichin vanhanaikaisuudella, kun taas ulkomaiset kriitikot hyökkäsivät *Kevätuhrin* tekijöiden aineistolähtöisyyttä vastaan väittämällä, että *Kevätuhrin* oli tarkoitus esittää luolaihmissiä, joille tällainen puvustus oli aivan liian hienostunutta.⁷⁷ Jälleen kerran Länsi siis tiesi Itää paremmin, miltä Idän kuului näyttää.

Vuillermozin sähkötuolimetafora puolestaan osoittaa, että *Kevätuhrin* ”primitiivit” eivät itse asiassa assosioituneet menneisyyteen vaan pikemminkin uuteen teknologiaan. Myös venäläiskriitikot selittivät *Kevätuhrin* estetiikkaa juuri modernissa elämässä tapahtuneilla teknologisilla muutoksilla, mutta näkivät tämän nykyaikaisuuden *positiivisena* piirteenä, joka todisti teoksen olevan ajan hermolla. Ranskalaiskriitikoiden vihamielisyyttä jopa selitettiin sillä, että *Kevätuhrissa* Venäjän taide oli ensi kertaa edellä Eurooppaa.⁷⁸ Onkin äärimmäisen ongelmallista, että hegemoninen tulkinta hautaa venäläiset analyysit arkistoon vain ylistääkseen juuri niitä ulkomaisia kriitikoita, jotka rodullistivat *Kevätuhrin* tekijät ja määrittivät

75 Lalo *Le Temps* 3.6.1913.

76 *Apollon* 6/1913.

77 Vuillermozin (viite 75) lisäksi esim. Eugene Belville *Art et industrie* tammikuu 1913 (päiväyksestä huolimatta lehti selvästi ilmestyi ensi-illan jälkeen); Johnson 1913, 208. Myös Hodson 1986-1987, 7 spekuloi Roerichin lähteeksi *luolamaalauksia*, sijoittaen siis teoksen tuhansia vuosia Kiovan Venäjää kauemmas menneisyyteen.

78 Esim. Karatygin *Russkaja molva* -lehdessä 24.5./6.6.1913 Taruskin 1996, 1010 mukaan; sekä *Retš* -lehdessä 16.2./1.3.1914.

nämä käsittämättömiksi ja vieraisiksi. Tämä on johtanut myös puvustuksen tulkintaan, jossa *Kevätuhri* esitetään ”primitiivisten” venäläisten ”autenttisenä” rituaalina.⁷⁹

Silkistä, sametista ja pyhäinjäännöksistä

Kriittisessä pukututkimuksessa puku on materiaallinen lähde esityksen tekemisen historiasta. Sen tarkastelu yhdessä pukusuunnitelman kanssa voi haastaa esimerkiksi tapojamme attribuoida esityksen merkitys tekijäauktoriteetille (kuten pukusuunnittelijalle puvun valmistajan sijaan) tai kirjoittaa teatterihistoriaa, jossa kriitikon näkemykset syrjäyttävät pukua pitäneen esiintyjän kokemuksen esityksestä.⁸⁰ Historiantutkimuksessa puku ja sen suunnitelma ovat lähteitä muiden joukossa, ja niiden ymmärtäminen vaatii ympäröivän kontekstin tuntemista ja aiemmin tosina esitettyjen väitteiden kyseenalaistamista.

Museossa tai rekonstruktiossa pukujen rooli on toinen. Museossa puku on objekti, jonka merkitys muodostuu suhteessa muuhun museoesineistöön, ja jonka esille asettaminen riippuu sille kyseisessä instituutiossa annetusta arvosta ja instituution intresseistä ja käytännöistä. Toisin sanoen saman näyttämöpuvun rooli voi olla hyvin erilainen teatteriin, muotiin tai tekstiileihin erikoistuneissa museoissa. Rekonstruktiossa puolestaan pukuja käytetään lähdeaineistona, siis perustelemaan rekonstruktiona esitetyn perustumista mahdollisimman tarkkaan jollekin ”alkuperäiseksi” määritetyille menneelle teokselle. Rekonstruktioissa harvoin kiinnitetään huomiota ruumiillisten tottumustemme historiallisuuteen - siis esimerkiksi siihen,

79 Esim. Jacques Rivière *La Nouvelle Revue française* -lehden elokuun ja marraskuun 1913 numeroissa julkaistua kritiikkiä on ylistetty parhaana aikalaisanalyysinä *Kevätuhrista*. Teksti nojaa rodullistettuun eroon, jossa biologisesti kehittymättömämmät venäläiset jakavat kollektiivisen tajunnan, jonka ansiosta mystinen teos on niin vaikuttava – mutta myös täysin erillinen ranskalaisesta taiteesta. Jacques-Émile Blanche (*La Revue de Paris* 1.12.1913) riensi ylistämään paitsi Rivièreä myös vieläkin rasistisemmin koreografiasta kirjoittanutta Pierre Laloa. Järvinen 2013a, 9n35; 2020. Tutkimuksessa *Kevätuhria* on sittemmin toisetuttu vielä kauemmas itään niin kirgiisien (Weir 2013, 116) kuin skyyttien (Taruskin 1996, 951) kulttuuriin.

80 Monks 2010, erit. 6–11; Barbieri 2013 ja 2017; Pantouvaki 2016; myös Pritchard 2018.

miten historiallinen vaate on tuntunut eri tavalla luontevalta tai hankalalta omassa aikalaiskontekstissaan, jossa pukeutumisen normit olivat hyvin erilaisia kuin nykyisin. Sukat saivat minut pohtimaan, millaisia alusvaatteita tanssijoilla mahdollisesti oli, koska itse puvuissa ei juurikaan näy hikitahtoja.

Nykykäsittein rekonstruktio (tai laajemmin uudelleenesitys) voidaan nähdä eräänlaisena taiteellisena tutkimuksena menneestä esityksestä, mikäli se avaa käytänteensä kriittiselle tarkastelulle. Kuten Mark Franko on huomioinut, rekonstruktio voi praktiikkana kritisoida tapojamme ymmärtää menneen tapoja tanssia, mutta tyypillisemmin rekonstruktion näyttämöllepano ei avaa katsojalle niitä hyvinkin merkittäviä valintoja, joita rekonstruktiota tehdessä on tehty.⁸¹ Suurimmat erot erilaisten rekonstruktioiden ja uudelleenesittämissä välillä ovatkin yleensä tässä avoimuudessa kritiikille: mitä vahvemmin esitys väittää ”tietävänsä”, mitä voimakkaammin se esittää olevansa ”autenttinen” ja ”tosi”, sitä todennäköisemmin esitetty on kritiikitöntä jo tunnetun ja jo arvostetun toistoa.

Kevätuhrin rekonstruktion tehneen Millicent Hodsonin mukaan ai-noastaan merkittäviä teoksia tulee rekonstruoida,⁸² eli hän näkee rekonstruktion tehtävänä *todentaa* kaanonin sen sijaan, että se kyseenalaistaisi sitä tai pyrkisi avaamaan uusia näkökulmia menneeseen. Hodsonin historiakäsitystä kuvaakin hänen metaforansa rekonstruktiostaan ”palapelinä”⁸³, jossa kaikki menneisyydestä säilynyt (jopa keskenään ristiriitaiset aikalaistulkinnat) pakotetaan merkitsemään yhdessä, ennalta oletetun kehyksen sisällä. Kriittisesti tarkasteltuna *Kevätuhrin* rekonstruktion liikekieli, kompositio, musiikki, puvustus tai näyttämöllepano eivät perustu vuoden 1913 tekemisen

81 Franko 1989.

82 Hodson McCarthy 2002 mukaan.

83 Hodson 1990.

tavoille, jos lähteitä näistä on yleensäkin vaivauduttu etsimään.⁸⁴ Taylorin käsitteillä tulkittuna *Kevätuhrin* rekonstruktio toimii myös tanssiryhmien ohjelmistossa kuten arkisto, ei kuten jatkuvasti muuttuva repertuaari: se ei päivity, eikä avaa mahdollisuuksia erilaisiin tulkintoihin esityksellisyydestään, vaan väittää olevansa ”totuus”, jonka rekonstruktion tekijä synnyttää lainaamalla kaanonin ”mestari-teoksen” ja sen ”neroksi” määritellyn tekijän sädekehät itselleen.

Pukututkimuksen näkökulmasta onkin huomattavaa, kuinka *Kevätuhrin* rekonstruktion tekijät korostavat Roerichin tekijäauctoriteettia ja suhtautuvat näyttämöpukuihin ikään kuin pyhäinjäännöksinä Roerichin visiosta. Aikalaislähteistä on päivänselvää, ettei Roerichilla ollut rekonstruktion tekijöiden väittämää valtaa teoksen näyttämöllepanossa. Kun suunnittelijan merkitystä teoksen kokonaisuudessa on ylikorostettu, museoidut puvut on samalla esitetty kiistattomina todisteina, jotka ihmeellisesti säilyttävät koko 1913 teoksen kokonaisuuden tanssijoiden liikkeitä myöten. Aivan kuten muidenkin rekonstruktion osa-alueiden kohdalla, pukujen tarkempi tutkiminen kuitenkin paljastaa rekonstruktion tekijöiden antaneen ennakko-olettamiensa ajaa aineiston ohi, ja tällä on merkittäviä seurauksia rekonstruktiolle itselleen.

Harjoitusohjeessaan ja julkaistuissa teksteissään Hodson toistuvasti väittää, että *Kevätuhrin* naisten mekot ovat ”painettua silkkiä”.⁸⁵ Siksi myös Kansallisoopperan puvustamo käytti rekonstruktioonsa raakasilkkiä.⁸⁶ On hankalaa kuvitella, että museoituja vuoden 1913 pukuja käsitellyt henkilö - saati sitten asiantuntija - ereh-

84 Ks. esim. Craft 1988; Acocella 1991; Fink 1999. Hodsonin ”arkistotutkimus” aikalaiskritiikeistä vaikuttaa kohdistuneen lähinnä Truman Bullardin (1971) väitöstutkimuksen liitteisiin tai vastaaviin helposti englanniksi saataviin kokoelmiin. Kohdissa, joissa Hodson (erit. 1985a & b) selostaa ”Nijinskyn” koreografista periaatteista, ei pääsääntöisesti ole lähteitä lainkaan tai lähteitä on selkeästi luettu hyvin valikoitujen. Hodsonin ja tämän taidehistorioitsijapuolison Kenneth Archerin ura Nijinskyn itsenimitettyinä alter egoina on sittemmin jatkunut muilla rekonstruktioilla: *Till Eulenspiegelistä* (1994) ei ole säilynyt lainkaan koreografisia dokumentteja, mutta *Pelien* (1996) kohdalla Hodson eksplisiittisesti *kieltäytyy käyttämästä koreografin muistiinpanoja* Debussy’n pianopartituurin käsikirjoituksessa (Debussy & Nijinsky s.a.; vrt. Hodson 2007, xii), ilmeisesti, koska Nijinskyn muistiinpanot ovat arkistolähteessä venäjäksi (ja englanniksi McGinness 1996, ii: liite 2, 86–98) eivätkä vastaa hänen käsitystään Nijinskystä koreografina.

85 So. ”printed silk”: esim. Hodson 2001, 22 sekä myös 24 kopio rekonstruktioita ohjaavan työkirjan sivusta.

86 Tarkemmin bourettea: Karjalainen 2020.

tyisi materiaalista tässä määrin: *Kevätuhrin* pukujen villakangas ei yksinkertaisesti tunnu tai näytä silkiltä. Valmiin puvun lappeellaan maalattu koristekuviointi ei myöskään näytä painetulta, vaan maalaamisen jälki tulee kirjaimellisesti esiin varsinkin takeissa, joiden pehmeämpi pinta on vaatinut pensselöintiä hieman reilummalta kädellä.⁸⁷ Bourette-silkille tyypilliset nyyt johtuvat langan luonteesta, kun taas nyyt *Kevätuhrin* säilyneissä näyttämöpuvuissa johtuvat kulumasta: villakankaan kuidut saattavat nyppyntyä, kun materiaalia ei hoideta oikein.

Vaikka suhtautuminen pukujen materiaaliin on muuttunut rekonstruointikäytännöissä 1980-luvun jälkeen, villan korvaaminen juuri silkillä kuvastaa rekonstruoijan heikkoa ymmärrystä materiaalin merkityksestä *Kevätuhrin* ideologisessa kokonaisuudessa. Silkki ei materiaalina mitenkään vastaa 1913 produktion tekijöiden käsitystä esihistoriallisesta Venäjältä, jossa tyypillisiä venäläisiä materiaaleja olivat ennen kaikkea villa ja pellava. Päinvastoin: silkki oli kiinalainen keksintö ja vielä 1900-luvun taitteessakin kallis tuontituote. Siihen assosioituivat ulkomaalaisuus, keveys, rikkaus ja yhteiskunnallinen status - erityisesti ohut silkkikangas suorastaan leijailee ilmapirrassa. Materiaalina silkkiä käytettiin lähinnä alusvaatteissa, huiveissa ja ylimmän yhteiskuntaluokan juhlavaatteissa, joissa vaikea kunnossapidettävyyttä oli lisäosoitus kantajansa huolettomasta varallisuudesta.

Teatterissa silkkiä hyödynnettiin erityisesti sellaisissa pukujen kohdissa, joiden oli tarkoitus matkia paljasta ihoa: uskaliaamissa speaktaakkeleissa tanssijoilla oli silkinen kokovartalosukka, jonka päälle tai johon suoraan kiinnitettynä esiintymispuku ei ollut täysin siveetön, vaikka sellaisen mielikuvan katsojalle antoikin.⁸⁸ Ballets Russes'n aiemmat produktiot olivatkin täynnä "kaiken paljastavia" silkkisiä trikoita - muista ajan tanssiesityksistä poiketen niitä tosin nähtiin myös Nijinskyn päällä, sillä Diaghilevin ryhmän

87 Vrt. Karjalainen 2020 kertoi, että Hodson valvoi pukujen valmistamista 1994, ja kuvioinnit tehtiin tarkoilla sapluunoilla, ei vapaalla kädellä maalaten.

88 Woodcock 2010, erit. 143.

erikoisuus oli juuri miestanssijan asettamisessa seksuaalisoiduksi katsomisen kohteeksi.⁸⁹

Nykyisissä teatterivaloissa silkki kuitenkin yleensä hohtaa aivan liikaa, jotta se näyttäisi alastomalta iholta.⁹⁰ Rekonstruktion perspektiivistä tämä nostaa esille kysymyksen valon merkityksestä näyttämösuunnitelmassa. Ennen ensimmäistä maailmansotaa näyttämövalot tulivat käytännössä rampista tai proskeniumkaaren sisäpuolelta, mikä teatterisalista heijastettuun valoon tottuneelle nykykatsojalle tuottaa ihastuttavan vaikutelman näyttämöstä ”taikalaatikkona”. Ballets Russes’n käyttämistä valoeffekteistä tiedetään hyvin vähän: värivaloa (värillisiä kalvoja) selvästikin käytettiin paljon, ja kritiikkien puvuissa mainitsevat värisävyt saattavatkin johtua sekä erilaisista valaistusratkaisuista eri esityksissä että yrityksistä arvata, minkä värisiä puvut mahdollisesti olivat näyttämön ulkopuolella.⁹¹ *Kevätuhrista* kesällä 1913 tekemissään pastelleissa taiteilija Valentine Gross, jonka *Comœdia illustré* oli tilannut kuvittamaan Ballets Russes’n muistokäsiohjelmää, ei sävytä ensimmäistä näytöstä (päivä) kellertäväksi tai toista näytöstä (yö) sinertäväksi, vaikka ajan valaistusnormien mukaan tämän tyyppiset värivalot olisivat olleet esityksessä ”luonnollisia”.⁹² Nämä julkaisemattomat pastellit ovat ainoa värillinen aikalaiskuvalähde *Kevätuhrista*. Oliko siis niin, että toisen näytöksen pääsävyltään valkoiset puvut eivät itse asiassa näyttäneetkään valkoisilta näyttämöllä valaistuksesta johdun? Vai käytettiinkö *Kevätuhrista* vähemmän värivaloja kuin muissa ryhmän esityksissä? Vai olivatko katsojat kenties niin tottuneita värivaloon, etteivät ”nähtäneet” sitä? Entä mitä näiden kysymysten

89 Ks. esim. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NIJINSKI_Spectre_de_la_Rose_-_Roger_Pryor_Dodge_Collection.jpg ja https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinski_apr%C3%A8s_midi_d%C2%B4un_faune_1.jpg. Erityisesti jälkimmäinen puku nähtiin aikalaisarvioissa alastomuutena: Järvinen 2014, 126–127. Venäjällä Ballets Russes yhdistettiin nopeasti ”säädettömiin” esiintymisasuihin: esim. *Teatr i iskusstvo* 31.5./13.6.1909.

90 Augustine 1991; Palmer 2013, erit. 186–199, 227–230.

91 Jackson 1991.

92 Grossin pastelleja *Kevätuhrista* ei julkaistu lehdessä, mutta ne ovat sittemmin kiertäneet useissa Ballets Russes -näyttelyissä ja kuuluvat VAM:n kokoelmiin. Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>.

valossa voidaan enää päätellä aikalaiskriittikien kuvauksista mitä tulee esityksen synesteettisiin efekteihin?

Toki teatterin koko valaistuksen muuttaminen vastaamaan 1900-luvun alun rampista ja proskeniumin sisältä valaistua näyttämöä olisi kallista ja vaikeaa. Tämä kuitenkin herättää kysymään missä rekonstruktion väitetyt ”autenttisuuden” rajat sijaitsevat.⁹³ Valaistuksen muuttaminen on tavallaan yhtä ongelmallista kuin nykyversion käyttäminen Stravinskyn musiikista teoksessa, jossa tanssillisen ilmaisun ja musiikin tarkasta yhteneväisyydestä niin positiiviset kuin negatiivisetkin aikalaisarviot olivat yhtä mieltä.⁹⁴ Toki suuret näyttämötuotannot, jollainen myös *Kevätuhrin* rekonstruktio on, ovat kalliita ja vaativat tietynasteista mutkien oikomista niin harjoitusprosessissa kuin itse näyttämöllepanossa. On selvää, ettei jokaista tiedettyäkään yksityiskohtaa voi toisintaa ja että nykyiset tuotantomekanismit ovat usein halvempia ja nopeampia kuin historiallisesti oikeammat menetelmät. Nykyisin silkki on halvempaa ja tanssijoille mukavampaa kuin ohut villakangas ja painaminen ja sapluunat korvaavat monta käsiparia pukujen koristelussa.

Ottaen huomioon rekonstruoijien pukuihin *koreografisena lähdeaineistona* lataamat lisämerkitykset, flanneletten vaihtaminen bouretteen tuottaa muitakin ongelmia kuin että paksumpikin silkki käyttäytyy tanssijoiden päällä ja liikkeessä aivan eri tavalla kuin villakangas. Rekonstruktion tekijöiden piittaamattomuus materiaalista ja tekniikasta ja näiden ideologisista konnotaatioista teoksen kokonaisuudessa osoittaa, ettei heillä ole kiinnostusta *tutkia* mennyttä teosta. Silkkiin liitetyt ominaisuudet kun vastaavat suoraan balettiin perinteisesti liitettyjä esteettisiä ja sosiaalisia attribuutteja: liikkeen kepeyttä ja soljuvaa sulokkuutta, viettelevää paljasta ihoa, ja sosiaalista asemaa ylempien kansanluokkien taiteena - siis kaikkea muuta kuin mitä 1913 *Kevätuhri* edusti.

93 Tutkimusta teatteriteknologian muutoksista on vähän ja se on usein yleisluontoista (esim. Baugh 2013), joten historioitsijan on nojattava aikalaisille kirjoitettuihin, lavastusta käsitteleviin teoksiin (erit. Moynet 1893, erit. 239–256; Polunin 1980, erit. 2). Nämä kertovat näyttämöiden yleisistä teknisistä muutoksista, joilla on suoria koreografisia seurauksia (esim. 1910-luvulla luukut ja erilaiset hissikoneistot olivat yleisempiä, mutta kolmiulotteiset näyttämörakenteet vielä harvinaisia).

94 Craft 1988; Fink 1999; Levinson *Retš* 3./16.6.1913; vrt. Volkonski *Apollon* 6/1913.

Venäläisnäkökulmasta silkki toiseutui juuri sellaiseksi ”ulko-maalaiseksi” vaikutteeksi, jollaisilta *kustar*-taideteollisuus halusi venäläisyyden pelastaa.⁹⁵ Ballets Russes’n puvuissa se kuului orientalististen, toiseutettujen hahmojen päälle: esimerkiksi *Tulilinnussa* pahan Koštšei-noidan ryöstämät venäläiset prinsessat tanssivat villaisissa sarafaneissa mutta tämän orientalisoidut vaimot oli puettu eksoottiseen silkkiin.⁹⁶ *Kevätuhrissa* villalla oli samoin selkeä rooli hahmojen venäläisyyden esittämisessä. Teosarviossaan Lunatšarski jopa erotti *Kevätuhrin* baletin vallitsevista käytänteistä nimenomaan *pukujen materiaalin* kautta:

Mutta Stravinsky ja Nijinsky [--] halusivat herättää alkukantaiset tanssit henkiin *taiteellisesti*, nykyaikaisten musiikkiorkesterien, baletti- ja lavastustekniikan tarjoamien keinojen avulla. Yleensä sellaisissa tapauksissa, kun ohjaaja pyrkii tuottamaan ”kauneutta”, hän idealisoi todellisuutta edeltäjiensä mallin mukaan, jotka toivat *Elämässä tsaarin puolesta* näyttämöille talonpoikia silkkipaidoissa ja vakosamettihousuissa. Vähitellen jopa oopperaan ja balettiin on vuotanut tietoisuus, että kauneus ei rajoitu vain sievyyteen tai somuuteen.⁹⁷ Stravinsky ja Nijinsky antoivat meille taiteellisen ja *nykyaikaisen* teoksen, jonka tavoitteena oli luoda lapsenomaista kauneutta, joka raa’assa muodossaan ei voinut vaikuttaa meistä kuin rumuudelta, ja joka ei sortunut kulkemaan tieteellisen tarkkuuden tietä eikä baletin sokerisen materiaalin polkua.⁹⁸

95 Salmond 1996, erit. 16–21, 51–52, 164–168, 171–174.

96 Ks. <http://collections.vam.ac.uk/item/O109759/theatre-costume-golovin-alexander/> vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114667/theatre-costume/>.

97 Ts. Lunatšarski tekee eron ylevän ja sovinnaisen kauneuden välillä hyödyntämällä eroa sanojen прекрасный (kaunis) ja красивый (kaunis, sievä) sekä jälkimmäisestä johdetun красивенько (sievä, soma) välillä.

98 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913.

Monien muiden venäläiskriitikoiden tapaan Lunatšarskin *Kevätuhria* kohtaan esittämä arvostus perustui huolellisesti artikuloituun analyysiin teoksen suhteesta aiempiin tapoihin esittää venäläisyyttä näyttämöllä. Siksi on kiinnostavaa, että Lunatšarski hän sekä merkityksellisesti koreografian pukujen materiaalin kautta että monien muiden tapaan erotti Roerichin ”etnografisuuden” Nijinskyn ja Stravinskyn ”nykyaikaisuudesta”.⁹⁹ *Kevätuhria* kun pidettiin (hyvässä ja pahassa) säveltäjän ja koreografian uutena modernistisena näkemyksenä Roerichin luomasta teemasta, joka edusti pikemminkin 1890-luvulta tuttua, Gauvain-vaikutteista kansallisromantiikkaa.

Rekonstruktio arkistona

Ottaen huomioon, kuinka moni yleisön jäsen muisteli vaikutelmaansa ensi-illasta - joskus vaikka ei olisi ollut koko teatterissa - onkin suorastaan hämmästyttävää, kuinka harva *Kevätuhrissa* esiintyneistä tanssijoista koskaan mainitsi esiintyneensä teoksessa. Nijinsky itse ei kirjoittanut sanaakaan *Kevätuhrista* niin kutsutussa *Päiväkirjassaan*.¹⁰⁰ Vera Krasovskaia haastatteli valittua neittoa tanssinut Maria Piltziä tutkimustaan varten, mutta itse haastattelua ei koskaan julkaistu.¹⁰¹ Rambertin, Sokolovan ja Bronislava Nijinskan tarinoissa totta on lähinnä toinen puoli - Rambert editoi sanomaansa, ja Massinen koreografiassa tanssinut Sokolova sekä koreografina mainetta niittänyt Nijinska esittivät totena väitteitä, jotka eivät aikalaisaineistojen perusteella pidä paikkaansa.¹⁰² Musiikin tutkijat toistavat samoin totena Stravinskyn sittemmin kiistämiä tulkintoja *Kevätuhrista*, joilla säveltäjä aikanaan erotti teoksensa niin näyttämömusiikin

99 Nijinskyn ja Stravinskyn visio erotettiin hyvin monissa arvosteluissa Roerichista ja viittaa kenties samaan sukupolvien väliseen kuiluun kuin säveltäjän kirjeenvaihdon teitittelykulttuurikin: säveltäjä ja koreografi sinuttelivat toisiaan mutta Stravinsky käytti Roerichin kanssa aina kohteliasta teitittelymuotoa.

100 *Päiväkirja* (Nijinsky 1999) on tajunnanvirtaa muistuttava tunnustuskertomus, jossa näkyy myös Nijinskyille syötettyjen aikansa ”psykenlääkkeiden” vaikutus: ks. Ostwald 1991, erit. 174–175, 184.

101 Krasovskaia 1971, i: 441n1.

102 Nijinskyn sisaren, Bronislava Nijinskan, piti alkuaan tanssia valitun neidon rooli, mutta hän tuli raskaaksi ja joutui vetäytymään teoksesta. Näistä lähdekriittisistä ongelmista ks. Järvinen 2014, 12–13.

huonosta maineesta kuin koreografin mielisairaudestakin.¹⁰³

1960-luvun lopulla Stravinsky löysi Nijinskylle lähettämänsä muistiinpanot *Kevätuhrista*, ja Nijinskyn assistenttina aikanaan toiminut Marie Rambert omat, pianopartituuriin kirjaamansa muistelut koreografiasta, jotka Rambert kirjoitti ylös joitain kuukausia ensi-illan jälkeen.¹⁰⁴ Rambert'n lyhyet, venäjän vanhalla ortografialla raapustetut huomiot ovat ainoat 1913 koreografian harjoituksista tai tanssijan perspektiivistä kirjoitetut liikekuvaukset teoksesta. Ne ovat tyyliältään yhteneviä 1912 *Pelit*-baletin pianopartituuriin kirjattujen huomioiden kanssa: sisääntulomerkkejä, lyhyitä huomioita ryhmien suhteista, ja idiosynkraattisia liikesarjoille muistin tueksi annettuja nimiä, joista parhaimmillaan saattaa päätellä, millaisesta liikkeestä *ehkä* on ollut kyse.¹⁰⁵

Huomattavaa on, että muistiinpanojen puhtaaksikirjoitettuun versioon liitetyn saatteen ensimmäisessä versiossa Rambert sanoo kirjanneensa, mitä Nijinsky sanoi - siis suoria sitaatteja - ja että näistä voisi päätellä, millainen koreografi hän oli, vaikka muistiinpanot eivät mahdollistakaan koreografian rekonstruoimista. Saatteen korjauksessa versiossa jopa viittaus rekonstruktion mahdollisuuteen on poistettu, kenties, koska Rambert tiesi koreografin vaimon suunnittelevan elämäkertaelokuvaa miehestään, johon tietenkin tarvittaisiin jonkinlaisia koreografioita kuvaamaan tämän teoksia.¹⁰⁶ Onkin paradoksaalista, että Millicent Hodson vetoaa juuri 1982 kuolleen Rambert'n käännöksiin näistä muistiinpanoista sekä haastatteluja tämän kanssa todistamaan oman visionsa totuutta "Nijinskyn" koreografiana - varsinkin, kun hän vaikuttaa kuunnelleen Rambert'ia hyvin valikoivasti.

103 Bullard 1971, 32-33; Stravinsky & Craft 1978, 511-512; Järvinen 2013b, 98.

104 Rambert 1983, 66-67, 77; Rambert s.a.

105 So. Debussy & Nijinsky s.a. Esim. Rambert s.a., 30 "voi" saattoi viitata kirnuamisen kaltaiseen liikkeeseen, vrt. 37 "jälleen monimutkainen ryhmä jakaantuneena kahteen siipeen" ei varsinaisesti kuvaa, millainen ryhmä on "monimutkainen" tai saati onko kyseessä *sama* "monimutkainen ryhmä" kuin aiemmin (mt. 35). Ks. myös Järvinen 2013b, 92n98 liikesarjan kuvauksesta, jonka Hodson sijoittaa väärään näytökseen.

106 Rambert [1967a]; vrt. [1967b]. *Nijinsky*-elokuva toteutui vasta 1980 Herbert Rossin ohjaamana, ja siinä "Nijinskyn" koreografioista vastasi Kenneth Macmillan (s.a.). Rambertin kommentti Romola Nijinskyn hänelle aiheesta 16.12.1974 lähettämään kirjeeseen (Rambertin arkisto) on pisteliäs, ja epävirallisemmissa yhteyksissä Rambert (1979, kameratauko) myös puhui Mme Nijinskystä varsin negatiiviseen sävyyn.

Jopa rekonstruktioon kriittisesti suhtautuvista tanssin tutkijoista liian moni käyttää yhä Hodsonin rekonstruktiota visualisoidakseen Nijinskyn koreografiaa, koska kolmen vuosikymmenen aikana se on vakiintunut ”uudeksi alkuperäiseksi”.¹⁰⁷ *Kevätuhria* ei nimittäin markkinoida mielipiteenä tai arvauksena siitä, millaiselta 1913 koreografia mahdollisesti näytti - sitä markkinoidaan *Nijinskyn koreografiana*.¹⁰⁸ *Kevätuhrin* rekonstruktioista onkin tullut Taylorin merkityksessä arkisto, jonka epistemologista oikeutusta ei kyseenalaisteta: rekonstruktiota käytetään lähteenä Nijinskyn koreografisesta ajattelusta, koska se on helposti saatavilla ja sen orientalistista hegemoniaa tukevaa totuutta oikeuttavat niin rekonstruktion ostaneiden oopperatalojen institutionaalinen valta kuin Hodsonin itsevarma esiintyminen tutkija-auktoriteettina lukuisissa tieteellisissä konteksteissa.¹⁰⁹

Jos arkisto kertoo aivan muuta kuin esitys, pitääkö Diana Taylorin esittämä kritiikki historiankirjoitusta ja arkistoa kohtaan sitten paikkansa? Kahtiajaot ja vastakkainasettelut ovat vaarallisia nimenomaan siksi, että ne yksinkertaistavat todellisuutta liikaa. *Kevätuhrin* tapauksessa vastakkainasettelu ei toimi, koska vastakkain eivät itse asiassa ole arkisto ja esitys vaan eri arkistot ja niistä tehdyt tulkinnat. *Kevätuhrin* rekonstruktio pohjaa samaan valta-asettelmaan, jota kritisoidakseen Taylor vastakkainasettelunsa loi: siis Eurooppa-keskeiseen imperialistiseen asenteeseen, että ”Länneksi” määritetty tietää aina paremmin, ja että ”Toisiksi” - villeiksi, barbaareiksi, primitiiveiksi - määritetyt eivät ymmärrä edes itseään. *Kevätuhrista* kirjoitetaan ikään kuin se olisi tunnettu ja tiedetty, mutta ”tiedoksi” kelpaa ainoastaan orientalistisen kaanonin käsityksen mukainen osa arkistosta.

Mikään ei siis merkitse teoksen tekijöiden ja heidän kotimaansa toiseutta taidediskurssissa niin vahvasti kuin tapa, jolla *Kevätuh-*

107 Englanninkielinen *Wikipedia* väittää tällä hetkellä, että rekonstruktio on ”Nijinskyn koreografia, jonka pitkään uskottiin kadonneen” *Wikipedia: The Rite of Spring* 2020. Vrt. viite 85.

108 Ks. esim. *Stravinsky & Les Ballets Russes* 2009; Hodson 1990; 1996.

109 Esim. em. Fink 1999, 300–301 uskoo kaiken *paisi omaan erikoisalansa koskevan osan produktiosta* vastaavan parhaan tiedon mukaan 1913 tuotantoa. Myös useat tanssintutkijat ovat toistaneen Hodsonin väitteitä täysin kritiikittä: esim. Berg 1988, erit. 52–58; Jordan 2007, 423–443; Jones 2009; Oke 2017, 207.

rista tietona esitetty sulkee ulkopuolelleen venäläiset aikalaiskriitikit ja keskustelun kansallisesta taiteesta. Tutkiessani *Kevätuhrin* pukuja kenties olennaisin kokemuksellinen havaintoni onkin, miten hyvin ne vastaavat juuri venäläiskriitikoiden teoksesta sanomaa. Jopa pukujen materiaali - villa - osoittautui tärkeäksi teoksen venäläisille katsojille. Pukututkimus siis osoittaa, kuinka *Kevätuhrin* materiaalin menneisyys merkityksellistyy venäläiskontekstissa tutuksi ja selkeän teatterihistoriallisen jatkumon osaksi - ei vieraudeksi ja poikkeuksellisuudeksi, jollaisena kaanon teoksen jatkuvasti esittää. Paradoksaalisesti tämä venäläinen arkisto kuitenkin todentaa, että Venäjä nimenomaan *on osa Eurooppaa*, toisin kuin monet niiden kulttuuristen esityksien diskursseista, joista Taylor puhuu. Kriitikit ja keskustelut ovat saatavilla juuri arkistossa; pukuihin ja muuhun aineistoon on mahdollista viitata, jos tutkija niitä vaivautuu tutkimaan; ja tutkija voi näin tehdä, koska aineisto soveltuu olennaisilla tavoilla Eurooppa-keskeiseen tapaamme ymmärtää, mitä ”tutkimus” on.

Myös *Kevätuhrin* rekonstruktio on tämän saman, Boaventura de Sousa Santosin ”pohjoisen epistemologiaksi” nimeämän mallin tuote: se on mahdollinen ainoastaan, koska mennyt nähdään jotenkin pysäytettävänä, fiksoituna, tiedettynä.¹¹⁰ Pelottavinta Hodsonin rekonstruktion saamassa hegemonisessa asemassa onkin, että näin huteraa kuvitelmaa voidaan yleensäkin arvostaa tutkimuksena ja sen tekijää pitää asiantuntijana. Venäläisten jatkuva toiseuttaminen niin tieteellisissä kuin populaarimmissakin esityksissä Ballets Russes -ryhmästä kuvastaa Taylorin huomiota kolonialisoivan skenaarion jatkuvasta toistumisesta - skenaarion, jossa tietämisen ja asiantuntijuuden voima siirtyy sitä kovaäänisimmin haluaville valloittajille säilytetyistä materiaalisista, kirjoitetuista arkistoista tai esittämisen perinteistä riippumatta.

Koska *Kevätuhrilla* on asema useamman taidemuodon kanonisoituna ”mestariteoksena”, on erityisen aiheellista kyseenalaistaa, mitä teoksesta itse asiassa väitetään ja millä perusteella. Kenen ääntä teoksesta puhuttaessa toisinnetaan? Samankaltaisia kysymyksiä onkin syytä kohdistaa paitsi kaikkeen Ballets Russes -ryhmästä väitettyyn

110 de Sousa Santos 2016, erit. 172-173, vrt. 209.

myös kanonisoituihin esityksiin yleensä. Erilaisten historian elävöittämissä muotojen yleistyessä niin erilaisissa museo- ja taideinstituutioissa kuin tosi-tv:ssäkin, myös historioitsijat ovat kiinnostuneet mimesiksen tuottamasta affektiivisesta suhteesta menneisyyteen ja historiaan.¹¹¹ Rekonstruktioita tulee tutkia kriittisesti esimerkiksi historiallisesti muuttuvasta praktiikasta, jossa esimerkiksi pukujen ymmärrys on vuosikymmenten aikana kehittynyt niin menetelmien kuin käytännön ymmärryksenkin suhteen. Samasta syystä myös Taylorin varoitus toistuvista skenaarioista on yhä aiheellisempi: jokaisen menneen uudelleen esittämisen kohdalla on syytä muistaa *keiden* historiaa milloinkin esitetään ja *kenen ehdoilla* - kuka on se "me", joille esitys on tehty, ja ketkä eivät "meihin" kuulu. Mitä menneestä yleensäkin valikoidaan arkistoon tai arkistosta historiaan, ja millaisilla oletuksilla usein suuriakin aukkoja ymmärryksessämme lopulta paikkaillaan? Oli kyse sitten teatteriesityksestä, tieteellisestä artikkelista, museonäyttelystä, rekonstruktioista tai vaikkapa historian elävöittämissä harrastuksesta menneen esittäminen ei *koskaan* ole neutraalia tai objektiivista - vähiten silloin, kun se näin itsestään väittää.

Lähteet

KUVA-AINEISTO (15.10.2020)

A.A. Bahrušinin Venäjän teatterimuseo, Moskova

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484539>

(yksi I näytöksen tikleistä, "N. 8", ei tilausmäärää)

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484596>

(II näytöksen tyttö, "N. 4", "4[?] кочт.")

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484604>

(kolme pukusuunnitelmaa I näytökseen, "N. 1[b]", "5 кочт.")

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92467>

(I näytöksen tuohitorvea soittava nuorukainen, "N. 6", 5 кочт.)

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92469>

(I näytöksen kansalainen, "N. 10", "4 кочт.")

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92472>

(I näytöksen tyttö, "N. 5", "7 кочт.")

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18525.html

(edellisen väritasapainoitettu versio)

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_21548.html

(II näytöksen tyttö, "N. 3[? epäselvää]")

F.A. Kovalenkon Krasnodarin alueellinen taidemuseo, Krasnodar

<https://artpriced.ru/images/load/000/000dc9397c68771820346263c7d2bf86.jpg>

(I näytöksen keltapukuinen tyttö (mahdollisesti 300-vuotiaan naisen asu), ei näkyviä lyijykynämerkintöjä)

<https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>

(I näytöksen tietäjä, "N. 7", "1 кочт.")

<https://artpriced.ru/images/load/a39/a3914fd150c2dbba54058618d0159599.jpg>

(yksi I näytöksen tikleistä, "N. 15", "7 кочт.")

HPrints

<https://hprints.com/en/item/63289/?u=1.0>

(mainoskuva Félix Fourmeryn 1908 suunnittelemista puvuista Opéra-Comiquen Lumityttöön)

Venäläisen taiteen museo, Pietari

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18549.html

(Roerichin Lumityttö)

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18658.html

(Roerichin Pakkasukko)

Victoria ja Albert -museo, Lontoo

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1112109/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen ryhmistä)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O11383/ile-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin lyijykynäpiirros Kevätuhrin I näytöksen kaunottarista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen alun oksista ennustamisesta)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247861/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen ryöstökohtauksesta)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247862/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin II näytöksen neitojen tanssista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247876/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen punapukuisista neidoista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1252256/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>
(Valentine Grossin lyijykynäluonnos ilmeisesti Kevätuhriin I näytöksen ryhmistä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/>
(venäläisen prinsessan puku Tulilinnusta 1910)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114669/theatre-costume/>
(kaftaani Tulilinnusta 1910)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/>
(naisen ikat-kudottu silkipuku Polovtsialaistansseista 1909)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114907/theatre-costume/>
(pellavahousut, mahdollisesti Kevätuhriin tuohitorvea soittavan nuorukaisen asusta tai Polovtsialaistansseista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115630/theatre-costume/>
(naisen hopealangoilla koristettu peruukki Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115636/theatre-costume/>
(naisen peruukki Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115641/theatre-costume/>
(miehen kengät tuohivirsu-kuviolla Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115659/theatre-costume/>
(naisen keltasävyiset kengät Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115677/theatre-costume/>
(naisen punainen puku Kevätuhriin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115682/theatre-costume/>
(Kevätuhriin sukat)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115690/theatre-costume/>
(naisen sinihameinen puku Kevätuhrista, huonokuntoinen)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/>
(naisen sinihameinen puku Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115683/theatre-costume/>
(naisen punainen puku Kevätuhriin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115699/theatre-costume/>
(tuohitorvea soittavan nuorukaisen tunika Kevätuhriin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115702/theatre-costume/>
(Kevätuhriin kaunottaren takki)

<https://www.vam.ac.uk/articles/opera-costume/>
(Fjodor Šaljapinin puku Diaghilevin 1908 versiosta oopperasta Boris Godunov)

Wikimedia Commons

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sariotti2.jpg>
(Mihail Sariotti Aleksandr Serovin oopperassa Rogneda)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NJINSKI_Spectre_de_la_Rose_-_Roger_Pryor_Dodge_Collection.jpg
(Auguste Bertin kuva Nijinskystä baletissa Ruusu-unelma, 1911)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinski_apr%C3%AAs_midi_d%C2%B4un_faune_1.jpg
(Adolph de Meyerin valokuva Nijinskystä baletissa Faunin iltapäivä, 1912)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feodor_Chaliapin_as_Ivan_Susanin.jpg
(Fjodor Šaljapin Ivan Susaninin Mihail Glinkan oopperassa Elämä tsaarin puolesta)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snegurochka_by_Nicholas_Roerich_05.jpg
(Roerichin Lumityttö-suunnitelmiksi väitetyt suunnitelmat Kevätuhrista ja Lumityöstä)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RiteofSpringDancers.jpg>
(Roerichin lavasteeseen retusoitu aikalaiskuva naistanssijoista Kevätuhrissa)

JULKAISEMATTOMAT ARKISTOLÄHTEET

Bullard, Truman Campbell. 1971. "The First Performance of Igor Stravinsky's *Sacre du Printemps*." Väitöstutkimus, 3 osaa. Eastman School of Music, University of Rochester.

Debussy, Claude & Nijinsky, Vaslav. s.a. *Jeux*. Pianopartituurin käsikirjoitus, Yale University Serge Lifar -kokoelma, [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\)_score_#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude)_score_#03661) (16.6.2007).

Hodson, Millicent Kaye 1985a. "Nijinsky's New Dance: Rediscovery of Ritual Design in *Sacre du Printemps*." Väitöstutkimus. University of California, Berkeley.

Karjalainen, Katja. 2020. Kirjoittajan tekemä haastattelu. Kansallisoopperan puvustamo, Helsinki 22.1.2020.

McGinness, John Randolph. 1996. *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*. Väitöstutkimus, 2 osaa. University of California, Santa Barbara.

Pritchard, Jane. 2018. Kirjoittajan tekemä haastattelu. Victoria ja Albert -museo, Lontoo 15.5.2018.

Rambert, Marie. 1967a. Johdantoteksti *Kevätuhrin* pianopartituuriin, 24.11.1967. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. 1967b. Korjattu johdantoteksti *Kevätuhrin* pianopartituuriin, "This to be kept with the Russian text", 24.11.1967. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. s.a. Kevätuhrin pianopartituurin muistiinpanot. Kopio partituurista. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. 1975. Haastattelu. Haastattelija John Gruen 30.7.1974, Marie Rambertin korjaama 27.1.1975. New York Public Library Dance Collection, Lincoln Center, New York, NY.

Rambert, Marie. 1979. Haastattelu. Haastattelija Anton Dolin. Äänite. New York Public Library Dance Collection, Lincoln Center, New York, NY.

JULKAISTUT ARKISTOLÄHTEET

Apollon 6/1913

Art et industrie tammikuu 1913

Comœdia 18.4.1912; 31.5.1913

Comœdia illustré 5.6.1913

The Daily Mail 14.7.1913
The Daily Telegraph 26.7.1913
L'Echo de Paris 30.5.1913
Le Figaro 14.5.1913; 2.6.1913
The Fortnightly Reviews syyskuu 1913
Gil Blas 4.6.1912
Le Journal des débats politiques et littéraires 8.6.1913
Maski 7–8, 1913–1914
Montjoie! tammi-helmikuu 1914
La Nouvelle revue française elokuu 1913, marraskuu 1913
Pall Mall Gazette 15.2.1913
Peterburgskaia gazeta 23.5./5.6.1913
Peterburgskii listok 25.6./8.7.1913
La Revue de Paris 1.12.1913
Retš 3./16.6.1913; 16.2./1.3.1914
S.I.M. Revue musicale toukokuu 1912, kesäkuu 1913
Teatr i iskusstvo 31.5./13.6.1909; 9./22.6.1913
Le Temps 3.6.1913
The Times 26.7.1913; 6.7.1914
Utro Rossii 30.5./12.6.1913

VIDEOMATERIAALI

Stravinsky & Les Ballets Russes. 2009. DVD-äänite. Esitysdokumentaatiot teoksista *Tulilintu* (mus. Igor Stravinsky; lib. & kor. Mikhail Fokine; rekonstruktio Isabelle Fokine & Andris Liepa; lav. & puv. Alexander Golovin, Léon Bakst & Mikhail Fokine; rekonstruktio Anna & Anatoly Nezhny; pääös. Ekaterina Kondaurova, Ilya Kuznetsov, Marianna Pavlova, Vladimir Ponomarev) ja *Kevätuhri* (mus. Igor Stravinsky; kor. Vaslav Nijinsky; rekonstruktio Millicent Hodson; lav. & puv. Nicholas Roerich; rekonstruktio Kenneth Archer; lib. Igor Stravinsky & Nicholas Roerich; val. Vladimir Lukin; pääös. Alexandra Iosifidi, Elena Bazhenova, Vladimir Ponomarev). Kuvaus Mariinsky-teatterissa 06/2008, tuot. François Duplat, ohj. Denis Calozzi. Bel Air Media, ARTE France, Théâtre Mariinsky, NHK.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Acocella, Joan. 1991. "Nijinsky/Nijinska Revivals: The Rite Stuff." *Art in America*, October 1991, 128–137, 167, 169, 171.

Agnew, Vanessa. 2007. "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present." *Rethinking History* 11(3): 299–312.

Alyoshina, T.S. et al. s.a. *History of Russian Costume from the Eleventh to the Twentieth Century*. [New York]: The Metropolitan Museum of Art.

- Aria, [Eliza Davis] Mrs. 1906. *Costume: Fanciful, Historical and Theatrical*. Lontoo: Macmillan and Co.
- Augustine, Thomas. 1991. "Faune: Choosing the Fabric." *Choreography and Dance* 1(3): 85–90.
- Barbieri, Donatella. 2017. *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*. Lontoo: Bloomsbury.
- Barbieri, Donatella. 2013. "Performativity and the Historical Body: Detecting Performance through the Archived Costume." *Studies in Theatre & Performance* 33(3): 281–301.
- Baugh, Christopher. 2013. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. 2. laitos. Basingstoke: Palgrave Macmillan (1st ed. 2005).
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Lontoo: Routledge.
- Berg, Shelley C. 1988. *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Borggren, Gunhild & Gade, Rune, toim. 2013. *Performing Archives: Archives of Performance*. Kööpenhamina: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- Bourman, Anatole. 1936. *The Tragedy of Nijinsky*. Kanssakirjoittaja D. Lyman. New York: Whittlesey House.
- Bowlt, John E. 1982. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group*. Oriental Research Partners Studies in Russian Art History. Newtonville: Oriental Research Partners (1979).
- Buckle, Richard. 1982. *In the Wake of Diaghilev: Autobiography II*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Cazaneuve, Axelle. 2020. "The Paradox of Inclusivity." *What Do We Do When We Play?*, Eleanor Saitta, Jukka Särkijärvi & Johanna Koljonen, toim. s.l.: Solmukohta, 244–253.
- Cook, Alexander. 2004. "The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History." *Criticism* 46(3): 487–496.
- Craft, Robert. 1988. "The Rite: Counterpoint and Choreography." *The Musical Times* April 1988, 171–176.
- Fensham, Rachel. 2014. "Repetition as a methodology: Costumes, archives and choreography." *Scene* 2(1&2): 43–60.
- Fink, Robert. 1999. "'Rigorous (=126)': The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style." *Journal of the American Musicological Society* 52(2): 299–362.
- Fokine, Michel. 1961. *Memoirs of a Ballet Master*. Käänt. Vitale Fokine, toim. Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown and Co.
- Foucault, Michel. 2005. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. [Pariisi]: Gallimard (1976).
- Franko, Mark. 1989. "Repeatability, Reconstruction and Beyond." *Theatre Journal* 41(1): 56–74.
- Giersdorf, Jens. 2017. "Is it OK to Dance on Graves? Modernism and Socialist Realism Revisited." *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund & Randy Martin, toim. Oxford: Oxford University Press, 603–625.
- Haldey, Olga. 2010. *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hodson, Millicent. 1985b. "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*." *Dance Research* 3(2): 35–45.
- Hodson, Millicent. 1986–1987. "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for 'Le Sacre du printemps'." *Dance Research Journal* 18(2): 7–15.

- Hodson, Millicent. 1990. "Puzzles chorégraphiques: Reconstitution du Sacre de Nijinsky." *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Pariisi: Cicero & le Théâtre des Champs-Élysées, 45–73, 108–9.
- Hodson, Millicent. 1996. *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance and Music Series 8. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Hodson, Millicent. 2001. "Searching for Nijinsky's Sacre." *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Ann Dils & Ann Cooper Albright, toim. Middletown: Wesleyan University Press, 17–29.
- Hodson, Millicent. 2007. *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for Jeux*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Jackson, Barry. 1991. "Diaghilev: Lighting Designer." *Dance Chronicle* 14(1): 1–35.
- Johnson, A. E. 1913. *The Russian Ballet*. Lontoo: Constable & Co.
- Jones, Amelia & Heathfield Adrian, toim. 2012. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Lontoo: Intellect.
- Jones, Susan. 2009. "Diaghilev and British Writing." *Dance Research* 27:1, 65–92.
- Jordan, Stephanie. 2007. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton: Dance Books.
- Järvinen, Hanna. 2008. "'The Russian Barnum': Russian opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1914." *Dance Research* 26(1): 18–41.
- Järvinen, Hanna. 2012. "'Dancing Back to Arcady': On Representations of Early Twentieth-Century Modern Dance." *Dance Spaces: Practices of Movement*, Susanne Ravn & Leena Rouhiainen, toim. Odense: University of Southern Denmark Press, 57–77.
- Järvinen, Hanna. 2013a. "'Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun': Le Sacre du Printemps in the Russian Context." *Dance Research* 31:1, 1–28.
- Järvinen, Hanna. 2013b. "'They Never Dance': The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913." *AVANT* IV:3, 67–108.
- Järvinen, Hanna. 2014. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Järvinen, Hanna. 2020. "Historical Materiality of Performance: On the Costumes of The Rite of Spring." *Studies in Costume and Performance* 5:2 (painossa).
- Kangas, Kaisa. 2017. "Playing the Stories of Others." *Once Upon a Nordic Larp... Twenty Years of Playing Stories*, Martine Svanevik, Linn Carin Andreassen, Simon Brind, Elin Nilsen, & Grethe Sofie Bulterud Strand, toim. s.l.: Knutepunkt.
- Kobialka, Michal. 2002. "Historical Archives, Events and Facts." *Performance Research*, 7(4): 3-11.
- Krasovskaia, V[era]. M.[ihailovna]. 1971. *Ruskii baletnii teatr natšala XX veka*, 2 vol. Leningrad: Iskusstvo.
- La Rus, Sofya [Kies, Mka Lisa]. 2007. "Clothing in Early Rus." Society of Creative Anachronism resurssisivusto. <http://sofyalarus.info/russia/Garb/KRC.html> (22.4.2020)
- Levinson, A[ndrei]. Ya[kovlevič]. 2008. *Starii i novii balet. Mastera baleta*. Uudelleenjulkaisu. Pietari: Lan & Planeta Muziki.
- Maclaurin, Ali & Monks, Aoife. 2015. *Costume: Readings in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Macmillan, Kenneth. s.a. "Nijinsky (Reconstructions) 1980." <https://www.kennethmacmillan.com/nijinsky-reconstructions> (22.4.2020)

McCannon, John. 2004. "Passageways to Wisdom: Nicholas Roerich, the Dramas of Maurice Maeterlinck, and Symbols of Spiritual Enlightenment." *The Russian Review* 63(3): 449–478.

McCarthy, Suzanne. 2002. "Putting the Pieces Together: The Work of Millicent Hodson and Kenneth Archer." Haastattelu *Ballet.co* syyskuu 2002

http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/sep02/interview_millicent_hodson.htm (19.11.2012)

Monks, Aoife. 2010. *The Actor in Costume*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Moynet, Georges. [1893.] *Trucs et décors*. Pariisi: La Librairie illustrée.

Nijinska, Bronislava. 1992. *Early Memoirs*. Käänt. ja toim. Irina Nijinska & Joan Rawlinson. Durham: Duke University Press (1981).

Nijinsky, Vaslav. 1999. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Lyhentämätön laitos, käänt. Kyril Fitzlyon, toim. Joan Acocella. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Oke, Arike. 2017. "Keeping time in dance archives: moving towards the phenomenological archive space." *Archives and Records* 38:2, 197–211.

Ostwald, Peter. 1991. *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. Lontoo: Robson Books.

Pakes, Anna. 2018. "Reenactment, Dance Identity, and Historical Fictions." *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Mark Franko, toim. Oxford: Oxford University Press, 79–100.

Palmer, Scott. 2013. *Light. Readings in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pantouvaki, Sofia. 2016. "From Critical Costume 2015 to Studies in Costume and Performance: Introduction." *Studies in Costume & Performance* 1(1): 9.

Parikka, Jussi. 2018. "Remain(s) Scattered." *Remain*. Ioana B. Jucan, Jussi Parikka, and Rebecca Schneider. Minneapolis: University of Minnesota Press/Lüneburg: meson press, 1–47.

Polunin, Vladimir. 1980. *The Continental Method of Scene Painting*. Toim. Cyril W. Beaumont. Lontoo: Dance Books (1927).

Pritchard, Jane. 2012. "Diaghilev and the Golden Age of The Ballets Russes, 1909–1929: The Exhibition at The V&A, London." *Omaggio a Sergej Djagilev i Ballets Russes (1909–1929) cent'anni dopo*, Daniela Rizzi & Patrizia Veroli, toim. Collana di Europa Orientalis. Avellino: Vereja Edizioni, Università di Salerno & Università di Venezia Ca' Foscari.

Purvis, Alston & Rand, Peter & Winestein, Anna, toim. 2009. *The Ballets Russes and the Art of Design*. New York, NY: Monacelli Press.

Rambert, Marie. 1983. *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Lontoo: Macmillan (1972).

Ristovska, Natalija. 2010. "'Temple Pendants' in Medieval Rus': How Were They Worn?" *'Intelligible Beauty': Recent Research on Byzantine Jewellery*. Toim. Chris Entwistle & Noel Adams. Lontoo: The British Museum Press.

Salmond, Wendy R. 1996. *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870–1917*. USA: Cambridge University Press.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Lontoo: Routledge.

Sokolova, Lydia. 1960. Dancing for Diaghilev: *The Memoirs of Lydia Sokolova*, Richard Buckle, toim. Lontoo: John Murray.

Sokolova, Lydia. 1997. "Interview with John Drummond." *Speaking of Diaghilev*, John Drummond, toim. Lontoo: Faber and Faber, 135–161.

- de Sousa Santos, Boaventura. 2016. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. New York: Routledge (espanjaksi 2009).
- Stravinsky, Igor. 1969. *The Rite of Spring / Le Sacre du Printemps: Sketches 1911–1913*. Facsimile. s.l.: Bosey & Hawkes.
- Stravinsky, I[gor]. F[edorovich]. 1997. *Perepiska s ruskimi korrespondentami: Materialy k biografii*. Vol. I: 1882–1912; Vol. II: 1913–1922. V.P. Varunts, toim. Moskova: Kompozitor.
- Stravinsky, Vera & Craft, Robert. 1978. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster.
- Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, University of California Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Weckman, Joanna. 2019. "Painettu ajatus – Materiaalinkäsittely suomalaisten näyttämöpukujen historiassa." *Kauneuden Paino – The Print of Beauty*, Pasi Räbinä et al. Espoo: Aalto Arts Books, 58–70.
- Weir, Lucy. 2013. "Primitive Rituals, Contemporary Aftershocks: Evocations of the Orientalist 'Other' in four productions of *Le Sacre du printemps*." *AVANTIV*:3, 111–143.
- Wikipedia: *The Rite of Spring*. 2020. Avoin tietosanakirja, englanninkieliset sivut. (7.8.2020)
- Woodcock, Sarah. 2010. "Wardrobe." *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929*, Jane Pritchard, toim. Lontoo: Victoria and Albert Museum, 129–163, 214.