

Topi Vainikainen

Lauluihin varautunut menneisyys

Nostalgiset laulut muistin paikkoina KOM-teatterin esityksessä Baikalin lapset

Helsinkiiläisessä KOM-teatterissa sai loka-kuussa 2002 ensi-iltansa Pirkko Saision kirjoittama ja Timo Torikan ohjaama esitys *Baikalin lapset*.¹ Esitys kertoi kahdessa toisiinsa lomittuvassa aikatasossa 1970-luvun taistolaisesta liikkeestä ja erityisesti sen muistamisesta 2000-luvun alun Suomessa. Esityksen kehyskertomus sijoittui esitysaikansa nykyhetkeen, jossa 1970-luvun taistolaispiireistä toisensa tuntevia henkilöitä kokoontui yhteen viettämään vappua. Tarinaan heijastui tapahtumia tämän ystäväporukan menneisyydestä. Takaumissa henkilöitä esittivät näiden omat lapset. Lapset olivat mukana myös nykyhetkessä omassa tarinajassaan.

Keskeisenä menneisyydestä muistuttavana elementtinä esityksessä olivat 1970-luvusta muistuttavat laulut. Ne kantoivat mukanaan 1970-lukulaista ajankuvaa ja poliittisen laululiikkeen perinnettä.² Tässä artikkelissa tarkastelen, kuinka nostalgisia sävyjä sisältäviä lauluja käytettiin esityksessä menneisyyden rakentamisessa. Konkreettisenä tehtävänäni on tavoittaa lähiluvun avulla tutkimastani esityksestä tilanteita, joissa muistelemineen tulee näkyväksi laulujen kautta. Pohdin sitä, millaisin konkreettisin elein

esitykseen sijoitettuuihin lauluihin suhtauduttiin esitystilanteessa ja miten ne kommentoivat tapahtumia.

Artikkelini perustuu Pirjo Kukkonen muotoilemalle ajatukselle musiikin yhteydestä tunteisiin ja aistimuksiin: hänen mukaansa musiikki käsittelee ja rytmittää kadotettua aikaa yksilön ja yhteisön näkökulmasta. Laulujen varatessa merkityksiä ne samalla myös luovat uusia merkityksiä.³ Hahmotan näin artikkelissani laulut Pierre Noran käsitettä hyödyntäen muistin paikoiksi.⁴ Pariisin Riemukaaren tai muiden konkreettisten muistomerkkien tapaan myös laulut aineettomina muistomerkkeinä säilövät sisäänsä menneitä aikaa. Näitä muistin paikkoja tutkimalla analysoin laajemmin nostalgista kokemusta, joka tulee teatteriesityksen avulla nähtäväksi.

Artikkelissa lähestyn *Baikalin lasten* viljelemää nostalgiaa Svetlana Boymin muotoileman *pohdiskelevan nostalgian* käsitteen avulla erotuksena *entistävästä nostalgia*sta.⁵ Kuten politiikan tutkija Antto Vihma pohdiskelevan nostalgian osuvasti määrittelee, se ”analysoi ajan kulumista, ihmisen ja maailman muuttumista sekä muistojen sirpaleiden tuomaa lohtua.”⁶ Nostalgian kokemukseen liittyy siis kivulias kaipauksen ja

1. *Baikalin lasten* ensi-ilta oli 30.10.2002. Teosta esitettiin kaikkiaan 60 kertaa. Viimeinen esitys oli 22.2.2003. Ks. Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.) *KOM-kirja*. Like 2013, 584.

2. Laululiikkeestä ks. esim. Marja Tuominen, ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia*”. *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Otava 1991, 179; Miska Rantanen, *Olen kommunisti. Laulukvartetti Agit-Prop, Love records ja 1970-luvun poliittinen laululiike*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto 1999; Tarja Rautiainen, *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere University Press 2001; Timo Kalevi Forss, *Toverit herätäkää*. Into 2015.

3. Pirjo Kukkonen, *Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia*. Teoksessa Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.) *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1137. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007, 24.

4. Ks. Pierre Nora, *Realms of Memory. Rethinking the French Past. Vol. 1, Conflicts and Divisions*. Columbia University Press 1996, 6–7.

5. Ks. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. Basic Books 2001, xviii, 49–55. Käytän artikkelissani Boymin käsitteistä Antto Vihman teoksessaan *Nostalgia. Teoria ja käytäntö* tekemiä suomennoksia. Aiemmassa suomenkielisessä tutkimuksessa pohdiskeleva nostalgia, *reflective nostalgia*, on käännetty esimerkiksi reflektiiviseksi nostalgiksi ja entistävä nostalgia, *restorative nostalgia*, restoratiiviseksi nostalgiksi. Käsitteiden suomentamisesta ks. Antto Vihma, *Nostalgia. Teoria ja käytäntö*. Teos 2021, 198.

6. Vihma 2021, 12.

menetyksen tunne, mutta samalla hyväksytään se, ettei menneisyyteen ole paluuta. Nostalgiaan ei tällöin liity aktiivista, usein poliittista menneisyyden kulta-ajan palauttamisen projektia, joka on leimallista entistävälle nostalgialle.⁷

Historiantutkimusta lähtökohtaisesti määrittelevä pääsemättömyys tutkimuskohteeseen, menneisyyden tapahtumaan, *an sich* on erityisen vahvasti läsnä, kun tutkimuskohteena on menneisyydessä tapahtunut teatteriesitys. Tutkittaessa menneisyyden teatteriesitystä ei tutkijalla ole enää pääsyä itse esitykseen esteettisenä elämyksenä. Historiallista esitysanalyysiä tehtäessä esitystä onkin lähestyttävä nimenomaan historiantutkimuksen metodein tarkastelemalla erilaisia esityksestä jäljelle jääneitä materiaaleja.⁸

Ensisijainen tutkimusaineistoni on esityksestä tuotettu tallenne.⁹ On kuitenkin huomattava, ettei tallenne pysty välittämään esitystä tarkalleen sellaisena kuin elävä esitys koetaan paikan päällä esitystilanteessa. Näkökulma esitykseen on tallenteen kuvaajan rajaama; samalla vilkaisulla esitystilaa ja sen kerrostuneisuutta ei näe kokonaisuudessaan. Koska tallenne on kuvattu melko kaukaa ja tallenteen kuvan- ja äänenlaatu on paikoin heikko, tietyt yksityiskohdat näkyvät tallenteelta huonosti; tätä puutetta olen pystynyt paikkaamaan tarkastelemalla myös valokuvaaja

Riikka Palosen esityksestä ottamia lehdistökuvia. Olen lisäksi hyödyntänyt esityksen käsikirjoitusta havainnollistaakseni tekstin tasolla esityksessä nähtyä.¹⁰

KOM-teatteri historiatulkintojen tekijänä

Artikkelini lähtökohtana on ajatus teatterista historiatulkintojen tekijänä ja esiintuojana. Avaan tässä alaluvussa esityksen kontekstia ja KOM-teatteria esityspaikkana pohjustukseksi myöhemmälle yhteen esitykseen fokuoituvalla käsittelyllä.

KOM-teatteri perustettiin vuonna 1971 alun perin kiertäväksi ammattiteatteriksi täyttämään niitä katvealueita, joita 1970-luvun suomalaisessa teatterikentässä oli havaittavissa. Teatteri esimerkiksi kiersi sellaisissa paikoissa, joista oli pitkä matka teatteriin, myös ei-formaaleissa esitystiloiissa, kuten työväestön keskuudessa heidän omilla työpaikoillaan. Ajan myötä teatteri asettui pysyvään esityspaikkaan, ja vuodesta 1984 se on esiintynyt ensisijaisesti Helsingin Kapteeninkadulla sijaitsevilla tiloissa.¹¹

KOM-teatteri syntyi osana 1960- ja 1970-lukujen kulttuurista murrosta, ja sen moottoreina olivat ajan nuoret tekijät, jotka samaistuivat ajan kulttuuritaistolaiseen liikkeeseen, mikä on määrittänyt kuvaa siitä myöhemminkin.¹² Tästä

7. Boym 2001, 41–48; Vihma 2021, 10, 12.

8. Teatterintutkimuksen yhteydestä sekä esteettiseen että historialliseen tieteenalaan ks. Erika Fischer-Lichte, Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi. Kaksi eri alaa, samanaiset lähestymistavat? Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. Suomentanut Johanna Savolainen. Like 2005.

9. DVD-muotoista tallennetta säilytetään KOM-teatterin omissa tiloissa sijaitsevassa arkistossa. Tallenteeseen ei ole merkitty sen tallennusaikaa.

10. Viittaan KOM-teatterin arkistossa säilytettävään käsikirjoitukseen jatkossa muodossa Saisio 2002. Huomaan, että en artikkelissa käytä *Baikalin lapsista* sen painettuna kirjana julkaistua näytelmätekstiä (Kirja kerrallaan 2003), sillä teksti on paikoin hyvin erilainen kuin näyttämöllä nähty esitys. Olen aiemmassa artikkelissani (2020) analysoinut tätä painettua näytelmää. Vaikka artikkeleissa esittämäni tulkinat teoksen sisällöstä eivät eroa toisistaan kokonaisuuden tasolla, on huomattava ero tulkittavassa aineistossa.

11. Nykyisen KOM-teatterin syntyhetkeksi lasketaan Kalevalan päivä vuonna 1971, kun ensi-iltansa sai Bertolt Brechtin teksteihin perustunut esitys *Työstä ja taistelusta*. Teatterin edeltäjä on Kaisa Korhosen johdolla Svenska Teaternin yhteydessä näytäntökauden 1969–1970 toiminut ruotsinkielinen studionäyttämö KOM-scenen, jossa oli sekä esityksiä että keskustelu- ja muita kulttuuritilaisuuksia. KOM-teatterin perustamisesta ja kehityksestä 1980-luvun alkuun saakka ks. Anneli Ollikainen, *Avantgardea ja aatteen paloa*. KOM-teatterin alkuvuodet 1969–1984. Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.) *KOM-kirja*. Like 2013.

12. Yhtenä taistolaiseen liikkeeseen identifioitumisen merkinä on pidetty Kulttuuriyöntekijäin Liittoa, johon moni KOM-teatterilainen kuului, ja johon linkittyvä opintopiiri oli myös toiminnassa KOM-teatterissa. KOM-teatterin ja Kulttuuriyöntekijäin Liiton yhteydestä ks. Ollikainen 2013, 79–80. KOM-teatteri mainitaan usein osana kulttuuritaistolaista liikettä taistolaisuutta yleisemmin käsittelevässä teksteissä, ks. esim. Pentti Paavolainen, *Toimintakulttuurisen (r)evoluution piirteitä 1970-luvun teateriryhmissä*. Teoksessa Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.) *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. Teatterikorkeakoulu 2002, 133–156; Mikko Lehtonen & Elsi Hyttinen, *Virtahepo kulttuurin olohuoneessa*. Kurkistus kulttuuritaistolaisuuden moniin merkityksiin. Teoksessa Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen (toim.) *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura 2020, 419–420. Tarkempi analyysi KOM-teatterin suhteesta (kulttuuri)taistolaisuuteen erityisesti 1970-luvun alkuperäislähteiden valossa odottaa kuitenkin vielä tekemistään.

kulmasta katsottuna taistolaisuudesta kertovan esityksen sijoittuminen juuri KOM-teatteriin on kiinnostavaa, vaikka 2000-luvun alussa teatterin ensembleen kuului vain muutama 1970-luvun alun sukupolven edustaja.¹³ Vaikkei *Baikalin lapset* -esityksessä suoranaisesti kerrottu KOM-teatterista, se vilisi viittauksia myös teatteriryhmään itseensä. Esityksessä esimerkiksi kuultiin teatterin levyttämiä lauluja ja nähtiin valokuvia, joissa esiintyi teatterin tunnettuja taiteilijoita. Autenttisten kuvien joukkoon oli tehty myös fiktiivisiä jäljitelmiä, joissa todellinen KOM-teatterin menneisyys ja fiktion maailma sekoittuivat toisiinsa.¹⁴

Baikalin lasten henkilöhahmot olivat fiktiivisiä, joskin viittaussuhde todella tapahtuneeseen menneisyyteen oli läsnä ja henkilöissä oli piirteitä todella eläneistä henkilöistä. Yleistä historian kuvastoa hyödyntäessään esitys ankkuroitui todellisuuteen niin, että se sai katsojan uskomaan esityksen informaatioarvoon silloinkin, kun sen esittämät historiatulkinnat olivat fiktiivisiä.¹⁵

Katsojan teatterikokemuksen rinnalla kummittelivat siis hänen aiemmat kokemuksensa, käsityksensä ja muistonsa kyseisestä teatterista, kuten esimerkiksi KOM-teatterin suhde taistolaisuuteen. Samalla katsojan omat muistot esityksen kuvaamasta aikakaudesta olivat läsnä hänen katsoessaan todellista menneisyyttä kuvaavaa teat-

teriesitystä.¹⁶ *Teatteri*-lehden kriitikko, teatteriohjaaja Heikki Mäkelä kuvasi odotushorisonttiaan esitystä käsittelevän kritiikkinsä alussa:

Pirkko Saision uutta näytelmää *Baikalin lapset* alettiin odottaa jännittyneen kiinnostuneesti jo keväällä, kun KOM-teatteri ilmoitti sen tulevan syksyllä ohjelmistoonsa. Uusi kotimainen näytelmä herättää aina uteliaisuutta, ja tälle antoivat erityistä merkitystä tunnettu tekijä, aiheesta ennalta tihkuneet tiedot ja esittävä teatteri. Kun useissa uusissa näytelmissä – myös KOM-teatterissa nähdyissä – on käsitelty lähinnä perheen sisäisiä ja sukupolvien välisiä ongelmia, nyt oli luvassa jotain muuta: ajan, muistojen, muistin, unohduksen ja armahduksen teemoja. Ja myös ihmissuhteita ja eri sukupolvia. Mutta KOM, Saisio ja *Baikalin lapset* – päästäisiinkö todistamaan takkien kääntymistä?¹⁷

Näen, että valitessaan *Baikalin lapset* -esityksen ohjelmistoonsa KOM-teatteri osallistui esityksensä sekä yhteiskunnassa että taiteen eri mediumeissa käynnissä olleeseen keskusteluun taistolaisuudesta.¹⁸ *Baikalin lasten* avulla näen KOM-teatterin *käyttäneen historiaa* sen eksistentiaalisessa ulottuvuudessa.¹⁹ Eksistentiaalinen

13. Esityksen tekoprosessiin sisältyikin sukupolvien välisistä kuiluista johtuvia ristiriitoja: "[t]yöryhmään kuului entisiä taistolaisia, joille näytelmä oli läheinen, mutta myös heidän lapsiaan sekä nuoria näyttelijöitä, joilla ei ollut mitään kosketuspintaa 1970-luvun vasemmistolaiseen radikalismiin." Katri Tanskanen, Kotimaiset kantaesitykset täyttävät katsomon 1993–2006. Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.) *KOM-kirja*. Like 2013, 427–428.
14. Esimerkiksi autenttisten 1970-luvusta kertovien valokuvien lomaan oli esityksessä tuotettu tätä varten tehtyjä fiktiivisiä jäljitelmiä: tallenteelta on esimerkiksi havaittavissa, kuinka yhdessä diakuvassa joukko nykyhetken henkilöitä seisoo nuorina vastineinaan taustanaan teksti "Festival des Politischen Liedes". KOM-teatteri ja sen jäsenet osallistuivat kyseiseen Itä-Berliinissä pidettyyn poliittisen laulun festivaaliin usein, esimerkiksi vuonna 1974. Ollikainen 2013, 95.
15. Vrt. Freddie Rokem, *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. University of Iowa Press 2000, 256. Tätä kuvaa myös toimittaja Kirsikka Moringin huomio esityksestä teatterikritiikissään: "[t]eos pulppuaa mielikuvitustarinoina, jotka kuitenkin ovat niin tunnistettavia ajan yleisessä tapahtumaskaalassa, että ne tuntuvat hyvinkin dokumentaarisilta." Kirsikka Moring, *Baikalin* rannoille satoi lumi. *Helsingin Sanomat* 1.11.2002. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004094818.html> (20.2.2023).
16. Teatteritilan ja esityksen suhteesta historian tutkimuksen kannalta ks. Hanna Korsberg, Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* Suomen Kansallisteatterin tilassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 108:1 (2010). Kummittelusta teatterissa yleisemmällä tasolla ks. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press 2011.
17. Heikki Mäkelä, Muistojen ja menneisyyden paino. Kukkahuiveista kettutyttöihin, olo- ja muita suhteita. *Teatteri* 8/2002, 20–21.
18. 2000-luvun alun taistolaisuuskeskustelusta ks. esim. Anna Kontula, Taistolaisuus puberteetikapinasta takinkääntöön. *Historiallinen Aikakauskirja* 102:2 (2004). Taiteessa taistolaisuutta ja sen muistelua käsiteltiin erityisesti romaanikirjallisuudessa: Anja Snellmanin *Paratiisin kartta* (Otava 1999), Laura Honkasalon *Sinun lapsesi eivät ole sinun* (Gummerus 2001), Pirkko Saision *Punainen erokirja* (WSOY 2003) ja Raija Orasen *Kohtauspaikka Marinad* (Teos 2004) ovat hyviä osoituksia *Baikalin lasten* esitysaikaan ilmestyneistä romaaneista, joissa taistolaisuutta nimenomaisesti muistellaan eli niissä on 1970-luvusta erillinen, myöhempään aikakauteen ankkuroitua kerronnan taso. Taistolaisuuden käsittelystä suomalaisessa romaanikirjallisuudessa ks. Anni Hyypiö, "Olen minä kyseenalaistanut." *Suomalainen nykyromani ja taistolaisuuden merkityskamppailut*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto 2014. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:oulu-201406051685>.



suhde menneeseen näkyi esityksen menneen ja nykyhetken monitasoisena aikarakenteena. Esitys kertoi yhtä lailla menneisyydestä itsessään kuin myös sen muistelusta: menneisyyden näkyemisestä nykypäivässä.

Nostalgian näyttämö

Baikalin lapset -esityksen nykyaikaan eli 2000-luvun alkuun sijoittuvassa kehyskertomuksessa seurataan teatteriohjaaja Vimpan (Sari Mällinen) ja kirjailija Penan (Hannu-Pekka Björkman) kotiin kokoontuvan ystäväseurueen vappuaaton juhlintaa. Juhlaan osallistuvia vieraita ovat työtön kirvesmies Leo (Pekka Valkeejärvi), tämän nykyinen vaimo, lääkäri Krisse (Tiina Lymi) ja entinen vaimo, ministeri Taru (Marja Packalén) sekä Vimpan aiempi puoliso Mantsu (Eero Aho). Tapah-tumiin liittyy myös ystäväporukan 1970-luvulla tuntenut kirjailija Djuna Orbenko (Pirkko Saisio).

Kehyskertomuksen rinnalle näyttämölle heijastettiin takaumia henkilöiden menneisyydestä 1970- ja 1980-luvulla. Näissä takaumissa henkilöitä esittävät samat näyttelijät, jotka nyky-

■ Kuva 1. *Baikalin lapset* -esityksessä menneisyyden ja nykyhetken tapahtumat limittyivät niin, että syntyi illuusio niiden tapahtumisesta samaan aikaan. Tämä mahdollisti sen, että nykyhetken henkilöt saattoivat seurata itseään toimimassa menneisyydessä. Kuvassa Pena (Hannu-Pekka Björkman) ja Vimppa (Sari Mällinen) seuraavat nuorta Leoa (Eero Milonoff), nuorta Vimppaa (Elsa Saisio), nuorta Tarua (Suvi-Sini Peltola), nuorta Krisseä (Lotta Lindroos) ja nuorta Penaa (Jarkko Lahti). Ylhäällä parvella Mantsu (Eero Aho), jolla ei ole nuorta vastinetta. Kuva: Riikka Palonen / KOM-teatterin arkisto.

ajan kehyskertomuksessa ovat heidän lapsiaan. Kehyskertomuksen (myöhäis)keski-ikäisten tovereiden nuoret vastineet on nähty heidän lastensa esittäminä jo Saision alkuperäisnäytelmässä.²⁰ Nuori Vimppa hahmottuu hänen ja Mantsun tyttären, elokuvaopiskelija Tanjan (Elsa Saisio) näyttämöhahmon avulla, ja Penaa esittää hänen talk show -isäntänä työskentelevä poikansa Otto (Jarkko Lahti). Krisseä esittää hänen ja Leon tytär, lääketieteen kandidaatti Herta (Lotta Lindroos),

19. Historian käytön eksistentiaalisesta ulottuvuudesta ks. Pertti Grönholm & Heino Nyssönen, *Historian käyttö*. Ennen ja nyt. *Kosmopolis* 49:3 (2019), 18–20.

20. Topi Vainikainen, *Muistamisen näyttämöllä*. Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*. Teoksessa Tuja Helve, Outi Lahtinen & Marja Silde (toim.) *Muisti, arkisto ja esitys*. Näyttämö & tutkimus 8. Teatterintutkimuksen seura, 50–51. <https://journal.fi/teats/article/view/122533>.

Tarua hänen ja Leon tytär, valtiotieteen opiskelija Riikka (Suvi-Sini Peltola) ja Leoa hänen ja Tarun poika, harrastajanyrkeilijä Juri (Eero Milonoff). Nuorilla henkilöihahmoilla oli kehyskertomuksessa myös oma funktionsa: Tanja ja Riikka ovat kuvaamassa dokumenttielokuvaa, jonka tarkoituksena on pysäyttää ydinjätökuljetus Suomesta Venäjälle.

Esityksen näyttämökuvan keskeinen elementti oli Vimpan ja Penan asunto. Tämä fyysinen rakennelma laajeni simultaanisesti eräänlaiseksi *muistamisen näyttämöksi*, kun menneisyyden tapahtumia kerrostettiin samaan tilaan.²¹ Kerrostaminen näkyi konkreettisena toisena kerroksena: esityksen lavastuksessa hyödynnettiin kaksikerroksista rakennelmaa, jossa näyttelijät ajoittain kiipesivät lattiatason yläpuolen parvirakennelmalle. Tässä näyttämökuvassa voi nähdä kaikki Erwin Piscatorin eepin teatterin monikerrosrakennelmasta.²²

Parvi oli sisustettu taistolaisajasta muistuttavalla rekvisiitalla, jota voi pitää menneisyyden näytteille nostettuna arkistona: seinää koristi Che Guevara -juliste, ja nuoriso oli pukeutunut Suomen Kommunistisen Puolueen vähemmistösiipeen sitoutuneiden nuorisoliittolaisten sinisiin paitoihin ja kukkahuiveihin. Ajankuvaa rakennettiin myös vanhoilla valokuvilla ja videoilla, joiden välittämässä kuvastossa korostuivat mielenosoitukset ja laulavat ihmiset. Valo- ja videokuvat esimerkiksi mielenosoituksissa marssijoista tai korviin kantautuva ”Kenen joukoissa seisot” -laulu vastaavat pitkälti sitä kanonisoitua kuvaa, jonka kautta yleisessä historiatietoisuudessa

1970-luku kokonaisuutena määrittäytyy.²³ ”Kuvalla” en siis viittaa yksin visuaalisiin elementteihin, vaan kanonisoitunut kuva voi yhtä hyvin olla soiva.

Baikalin lapsissa menneisyyden kuvittamisen muotona toimivat laulut saivat eräänlaisen skenografisen funktion. Kiinnostavana esimerkkinä tästä mainittakoon esitykseen sijoittuva takaumajakso DDR:ssä.²⁴ Tapahtumien sijoittuminen DDR:ään toteutettiin soittamalla Bertolt Brechtin sanoittamaa, Hans Eislerin säveltämää ja Ernst Buschin laulamaa ”Solidaritätsliediiä”²⁵ ja heijastamalla näyttämön taakse kuvaa mieltä osoittavista työläisistä. Samaan aikaan DDR:ssä toimivat henkilöt, lääketiedettä opiskeleva Krisse ja tämän mies Leo, heiluttivat DDR:n lippuja ironisen innokkaasti. DDR esitettiin siis maana, jolla on Brechtin ja Eislerin rytmi – ei esimerkiksi sen kansallislaulun ”Auferstanden aus Ruinen”. Tämä osaltaan alleviivaa esityksen yhteyttä teatteriryhmän omaan kollektiiviseen identiteettiin: suomalainen teatterikenttä oli vahvasti yhteydessä DDR:ään, ja Brechtin ajatukset olivat vahvasti läsnä suomalaisessa teatterissa.

Esitystä tulkittaessa ei voi ohittaa sen sijoittamista vappuun. Vappua voi pitää poikkeuksellisenä suomalaisena juhlapäiväksi, sillä se on perinteisesti latautunut muuten kuin kirkollisella tai isänmaallisella – siis osaltaan porvarillisella – paatoksella. Vappuun ovat perinteisesti kuuluneet keskeisenä osana työväenliikkeen ja poliittisen lauluiliikkeen laulut.²⁶ Juhlatilanteelle tyypillisesti myös *Baikalin lasten* kehyskertomuksen vapunvietossa esimerkiksi levyltä soitetut Kris-

21. Vainikainen 2020, 49.

22. Eepisistä teatterista ja Erwin Piscatorista osana sitä ks. esim. Laura Gröndahl, 2.4 Eepisen teatterin rakentajat. Teoksessa Jukka O. Miettinen, Jukka von Boehm & Laura Gröndahl, *Esityspaikka. Näyttämön muotoja ja historiaa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2021. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/2-4-eepisen-teatterin-nayttamon-rakentajat/20.2.2023>.

23. Samalla tapaa kuin 1960-lukua kuvitetaan useimmiten väläyksillä *Lapualaisoopperan* ensi-illasta (1966), Tšekkoslovakian miehityksestä ja Vanhan ylioppilastalon valtaukselta vuonna 1968 tai Persian shaahin vastaisesta mielenosoituksesta Helsingissä vuonna 1970. Ks. Katja-Maria Miettinen, *Menneisyys ja historiakuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Bibliotheca historica 126. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2009, 147.

24. Deutsche Demokratische Republik, Saksan demokraattinen tasavalta.

25. Suomessa ”Solidaritätslied” tunnetaan myös suomennettuna versiona ”Solidarisuus”, jonka on levyttänyt muun muassa Agit-Prop. Siinä toistuva säe ”Työstä ja taistelusta on syntyvä solidaarisuus” on esillä myös KOM-teatterin ensimmäisen teatteriohjelman *Työstä ja taistelusta* (1971) nimessä.

26. Esimerkkinä tästä mainittakoon lauluiliikkeen keskeisen osan, Agit-Propin, vielä pitkään 2000-luvulle saakka jatku- neet vappukonsertit Helsingin Kulttuuritalolla. Kiinnostavana esimerkkinä vappukonserttitradition elämisestä vielä 2020-luvulla voi nähdä sen, kuinka Yleisradio julkaisi tekemänsä taltiointin KOM-teatterin 50-vuotista taivalta syksyllä 2022 juhlistaneesta *Vapauden kaito* -konsertista juuri osana vuoden 2023 vappuohjelmistoon: taltiointi asetettiin katsottavaksi Yle Arena -suoratoistopalveluun 29.4., minkä jälkeen konsertti esitettiin televisiossa Yle Teema -kanavalla lauantaina 29.4. ja vappuaattona 30.4. sekä Yle TV1 -kanavalla vappupäivänä 1.5.

tiina Halkolan esittämä ”Laulu 20 perheestä” tai KOM-teatterin ”Traktoristin laulu” olivat rakentamassa äänellistä kuvaa tutusta juhlatilanteesta, vaikka henkilöhahmot eivät niihin erityisesti reagoineet. Esityksen monitasoiselle dramaturgialle oli oleellista se, että nykyhetken vappujuhlista kuunneltiin samaa musiikkia kuin 1970-luvulla. Vapun yhä edelleen havaittavissa oleva vasemmistösävytteinen traditio tarjosi esityksessä otollisen maaperän tuoda esiin menneisyyden ja nykyisyyden suhdetta.

Vapussa voi nähdä huipentuvan sen laulujen retrokuluttamisen, mikä on oireellista taistolaismusiikille. Taistolaismusiikki oli kokenut 2000-luvun alkuun mennessä ”uuden tulemisen”, kun vanhoja levytyksiä tuotiin uusiin formaatteihin ja ne olivat saaneet myös aivan uusia kuuntelijoita. Uudessa kontekstissa niistä oli tullut populaarikulttuurin tuotteita, joita kuunneltiin myös ilman sen kummempaa yhteyttä poliittisiin intohimoihin.²⁷ Samaan aikaan 1970-luku tuli *muotiin* myös pukeutumisessa.²⁸ Tämä on aistittavissa myös *Baikalin lasten* kuvastoa tarkasteltaessa: esimerkiksi nuorten henkilöiden ambivalentissa läsnäolossa he olivat samaan aikaan sekä 1970-lukulaisia että 2000-luvun nuoria retrokuluttajia.

Nostalgiset laulut yhteisöllisenä liimana

Musiikin kuuntelu ja yhdessä laulaminen ovat *Baikalin lasten* fiktiivisessä maailmassa keskeinen yhdessäolon muoto: eri taustoista tulleet henkilöt ovat laulaneet yhdessä ja kokeneet näin kuuluvansa yhteen. Tarkastelen tässä alaluvussa esityksessä hahmottuvan kollektiivin jaettuina tunnekokemuksia, joita kuvitettiin ja motivoitiin nimenomaan laulujen avulla. Yhdistävänä tekijänä näille lauluille on se, että ne soitettiin nauhalta ja niihin reagoitiin yhdessä.

Laulut ovat levytysten avulla tallentuneet esityksiksi, joiden kuuntelu vapauttaa menneisyyden tason uudelleen läsnä olevaksi. CD-levyltä soitetuissa lauluissa hahmottuu esitystutkija

Diana Taylorin esittämä ajatus muistin kaksitahoisesta olemuksesta: on olemassa sekä arkistollinen taso että repertuaarinen taso. Taylorin mukaan arkistot ovat fyysisiä, säilyviksi oletettavia aineistoja (esimerkiksi tekstit, dokumentit, rakennukset), repertuaarit taas ruumiillisen käytännön ja tiedon välineitä, kuten puhutut kielet ja rituaalit.²⁹ *Arkistolliseen* muistiin laulumusiikkia yhdistää tallennusväline: Taylor mainitsee eräänä arkiston ilmenemismuotona juuri CD-tallenteen. CD-tallenne vastustaa muutosta: se säilyy ainakin lähtökohtaisesti sukupolvelta toiselle, ja sitä on mahdollista kuunnella ja tutkia *sellaisenaan* aikojenkin päästä. *Repertuaarisen* muistin piirissä taas ovat ne kehollisesti muovautuneet esittämis- ja kuuntelemistekniikat ja se konteksti, jossa lauluja on esitetty ja tulkittu.

Baikalin lapsissa kollektiivin yhteiseksi tunne- muistoksi hahmottui Chilen presidentti Salvador Allenden presidenttikauden sosialistisen kehityksen päättänyt sotilasvallankaappaus vuonna 1973. Tapahtumaan viitattiin esityksessä chileläisen Quilapayun-yhtyeen laululla ”El pueblo unido jamás sera vencido”. Laulu nousee esiin, kun seurue katsoo vanhoja valokuvia mielenosoituksesta ja Juri, 1970-luvulla vaunuissa työnnetty lapsi, muistaa vanhan lauseensa:

JURI:

Siilin puolesta vasikkaa vastaan! Siilin puolesta vasikkaa vastaan!

LEO:

Älä ny munaa itteäs, iso mies.

TARU:

Se muistaa ton. Voi hyvänen aika. Tu ni äiti halaa. Oonks mä kertonu, ku...

LEO:

No olet, joka ikinen vappu.

27. Kuten kulttuurintutkija Simon Reynolds teoksessaan *Retromania* toteaa, retrosta on tullut länsimaisessa populaarikulttuurissa suosittua: populaarikulttuurilla on suorastaan addiktio omaan menneisyyteensä. Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber 2011. Taistolaismusiikin roolia suomalaisessa populaarikulttuurissa yleisemmin olisi syytä tarkastella tarkemminkin kuin mitä tämän artikkelin rajauksessa on mahdollista tehdä.

28. Anu Koivunen, Silloin kun oli tulevaisuus. 1970-luku ja kulttuurinen muisti. Teoksessa Seppo Knuuttila & Ulla Piela (toim.) *Menneisyys on toista maata*. Kalevalaseuran vuosikirja 86. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007, 142.

29. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press 2003, 18–20.

TARU:

Juri oli niin hämmästyneenä ja pikkuhuuli oli niin pyöreänä, ku...muistatteks te...Chilen puolesta fasmia vastaan. Se oli se miekkari...niin rataista kuuluu tää...

JURI:

...siilin puolesta vasikkaa vastaan...

TARU:

...ku oikeen ajattelee, miten lapsi asiat käsittelee...³⁰

Laulu alkaa soida tämän jälkeen nauhalta, ja vanhat toverit yhtyvät sen lauluun. Espanjankieliset sanat eivät ole aivan täysin hallussa, ja varsinkin Krisse takeltelee sanoissaan tehostaen ”sinne päin” -lauluun käsiliikkeillä. Hetki on korostetusti yhteinen, jaettu tuokio menneisyyden äärellä. Lapsen kokemuksen liittäminen Chile-solidaarisuusmielenosoituksesta kertovaan muistoon alleviivaa osaltaan viattomuutta.

”El pueblo unido jamás sera vencido” -laulua voi pitää Chilen tilanteen synnyttämän kollektiivisen trauman³¹ muistipaikkana, vaikka laulu (suomennettuna ”Yhtenäistä kansaa ei voi voittaa”) tarkalleen olikin tehty jo ennen vallankumousta. Se kuvaa nimenomaan vallankumousta edeltävää sosialismin päättävistä rakentamista. On kiinnostavaa, että *Baikalin lapsissa* Chilen tilannetta ei muistella heti Allenden kuoleman jälkeen tehdyllä Pentti Saaritsan, Eero Ojasen ja Agit-Propin laululla ”Allendelle”, toisin kuin esimerkiksi useissa 1970-lukua käsittelevissä dokumenttielokuvissa.³²

Anu Koivunen toteaa ”Allendelle”-laulun aktuaalistavan tapahtuman edelleen erityisesti ajan eläneille: ”tunteen tulkiksi nousee arkistomateriaalin asemesta [-] laulu Allendelle, jonka

tunnevoima kuvakerronnassa kertautuu puheen poissaolossa, vaienneissa ja vakavissa ilmeissä.”³³ Näin dokumentin sisällä oleva musiikkinumero irtautuu ”ikään kuin toiseen, toisaalla (*u-topos*) olevaan todellisuuteen” ja aktuaalistaa dokumentin ”puhuvien päiden” menneisyyden ja tekee siitä elokuvan kerronnassa uudelleen läsnä olevan.³⁴ Tämä päti myös *Baikalin lasten* kohtauksessa: henkilöt ikään kuin elivät uudelleen menneisyyden huumaavaa hetkeä. Surun sijaan muiston esiin nostamisessa korostuu ennen kaikkea yhteisöllisyyden kokemus.

”El pueblo unido jamás sera vencido” ohella toinen tärkeä kollektiivinen yhteislaulu esityksessä oli työväenlaulun klassikko ”Vapauden kaiho”.³⁵ Tämän laulun tehoa muistelun välineenä tehosti sen sijoittuminen eräänlaiseksi snapsilauluksi. Laulu nousi esiin Penan esitellyssä illan ruoka- ja juomatarjoilua, joka muistuttaa tarjoilultaan menneisyyden notkuvaa herkkupöytää, mikä yhdistää auditiiviseen nostalgiaan myös maku- ja hajumuistoja, muun muassa sillin ja akvaviitin, ”aidon tavarain” Stolitsnaja-vodkan sekä ”hajuvedeltä maistuvan” Ararat-brandyn.³⁶

Myös ”Vapauden kaihon” esittämiseen kuuluu tietynlainen vakiintunut koreografia, tanssiliikkeiden repertuaari. Repertuaariseen muistiin talentunut ei-sanallinen kokemus tulee aistittavaksi nykyhetkessä laulua kuuntelemalla, eräänlaista kehollista muistia selaamalla. Varsinkin kollektiivien naisjäsenet Taru, Krisse ja Vimppa tehostavat lauluun tanssiliikkeillä, jotka eräällä tavalla toistavat menneisyyden kehollista liikettä. Tämä vahvistaa heidän yhteenkuuluvuuttaan hetkellisesti myös nykyajassa. Menneisyydessä viivähtäminen korostui siinä määrin, että myöhemmin esityksessä esitettiin jopa kysymys, yhdistääkö kollektiivia nykyisyydessä oikeastaan mikään muu kuin menneisyys.³⁷

30. Saisio 2002, 16.

31. Suomalaisen solidaarisuudesta Chileä kohtaan kertoo syntynyt laaja-alainen liike. Ks. tarkemmin Linda Heinonen, ”Chilen kansa ei ole yksin” *Suomalaisen Chile-solidaarisuusliikkeen nousu Chilen vuoden 1973 vallankaappauksen jälkeen*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto 2013. <https://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-23814>

32. Koivunen 2007, 146–147.

33. Koivunen 2007, 146–147.

34. Koivunen 2007, 146–147.

35. ”Vapauden kaiho” on osoitus vanhasta työväen kulttuurin tuotteesta, josta tehtiin 1970-luvulla uusi Kaj Chydeniuksen sovitus. Sen on levyttänyt myös KOM-teatteri itse. Sillä on siis yksittäistä esitystä laajempaa merkitystä kollektiivisena tradition ylläpitäjänä.

36. Ks. Saisio 2002, 32–33.

37. Saisio 2002, 56.



Laulu eksistentiaalisen kaipauksen kuvituksena

Tässä alaluvussa keskityn nostalgian kokemukseen ennen kaikkea yksilön tunteena.³⁸ Tarkemman analyysini kohteena ovat *Baikalin lasten* hahmoista kirvesmies Leo ja hänen poikansa Juri. Olen kiinnostunut henkilöiden eksistentiaalisesta suhteesta menneisyyteensä. Ensisijaisesti tarkastelen sitä, kuinka tätä menneisyyskokemusta kuvitettiin esityksessä nostalgisella laulla.

Leo on kirvesmiehenä *Baikalin lasten* toveripiiristä ainoa, joka edustaa perinteistä työläisämättä. 1970-luvun aikatasolla Leon hahmo motivoituu aktiivisesti järjestötoimintaan osallistuvana työläisenä, jolla on omasta mielestään ”vanhempien toverien tuki takanaan”. Hänen sosiaalinen statusensa on siis korkea. Esityksen nykyhetken tasossa hänen statusensa voi nähdä vajonneen. Hän on alkoholisoitunut ja rapistunut terveydeltään, ja hän määrittelee itsekkin itsensä katkeroituneeksi: “[--] minä olen [katkera]. Ja

■ Kuva 2. Eksistentiaalinen kriisi sysää työttömän kirvesmiehen Leon (Pekka Valkeejärvi) arvioimaan menneisyyden ihanteitaan. Kuva: Riikka Palonen / KOM-teatterin arkisto.

syystä. Ensin petti naiset, sitten petti puolue. Ja sitten petti elämä. Ja vasta sitten jalat.”³⁹

Leo hahmottui siis eräänlaisena välitilan ihmisenä. Tulkintani mukaan Leon identiteetissä tapahtuu muutos, kun menneisyydestä nousee esiin tieto tapahtumista DDR:ssä. Leo on muuttanut perheensä, vaimonsa Tarun ja lastensa Jurin ja Riikan, luota DDR:ään koulutukseen, jossa on aloittanut uuden suhteen lääketiedettä opiskelevan Krissen kanssa, mikä on johtanut Leon ja Tarun avioliiton päättymiseen. Selviää, että uuden pariskunnan molemmat puoliskot ovat raportoineet toisistaan Stasille.⁴⁰ Leo kertoo puhuneensa pakotettuna ja on kantanut puheistaan vuosien mittaan syyllisyyttä. Krisse puolestaan ei näe ilmiannoissaan suurempaa ongelmaa,

38. Nostalgiaista yksilön tunteena ja sen historiallisista juurista tarkemmin ks. Karin Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia*. Bonnier Essä 2001.

39. Saisio 2002, 32.

40. Ministerium für Staatssicherheit, josta käytettiin yleisesti kansanomaista muotoa Stasi, DDR:n salainen poliisi.

vaan kuittaa niiden olleen leikki ja korostaa, ettei olisi lääkäri ilman Stasille puhumista.⁴¹

Stasille puhumisen paljastuminen huipentaa aviopuolisoiden nykyhetkessä vellovan ristiriidan:

LEO:

Yksi kysymys vielä.

KRISSE:

Mä en ole kuulusteltavana nyt. Mulla on toinen elämä.

LEO:

Kyllä olet. Sä olet kuulusteltavana juuri nyt.

KRISSE:

Kuka kuulustelee? Millä valtuuksilla?

LEO:

Minä kuulustelen. Niillä valtuuksilla, jotka yli kaksikymmentä vuotta kestänyt elatusvelvollisuus mulle suo.

KRISSE:

Kuka on elattanu ja ketä? Sua on elatettu, ystävä pieni.

LEO:

Olenko mä Hertan isä?

KRISSE:

Tottakai olet.

LEO:

Ja sä olet varma tästä? Miten voit olla, jos makasit samaan aikaan niiden Stasin eläväisten poikien kanssa?⁴²

Tämän jälkeen Vimppa keskeyttää riidan ja kehottaa juhlijoiota siirtymään keittiön puolelle keittämään nakkeja. Leo jää yksin näyttämölle istumaan tuoliin ja tuijottamaan kirjahyllystä ottamaansa Leninin kipsipäätä. Leon kriisiä kuvittaa taustalla nauhalta kuultava Meripioneer-

rit-nuorisoyhdistyksen lauluryhmän esittämä laulu ”Lenin-setä asuu Venäjällä”.⁴³ Laulun sanoitusta on pidetty absurdina, sillä Matti Rossin vietnaminkielisestä taistelulaulusta tekemää suoraa käännöstä ei ole lainkaan paikallistettu suomalaiseseen kulttuuriin. Laulua onkin pidetty esimerkkinä taistolaisesta propagandasta.⁴⁴ Laulun valintaan *Baikalin lapset* -esitykseen sisältyikin väistämättä ironiaa.

Leninin kipsipäähän suunnattu katse yhdistettynä lapsikuoron heleisiin ääniin alleviivaa viattomuuden vääjäämätöntä loppua. Tässä hetkessä konkretisoituu vahvasti menneisyyden aatteiden uudelleenarviointi. Viattomuus määrittä myös Leon pojan Jurin eksistentiaalista tunnekokemusta. Kuten olen jo aiemmin kollektiivista nostalgiaa käsitelleessä alaluvussa tuonut esiin, lapsen kokemuksen liittäminen Chile-mielenosoituksesta kertovaan muistoon alleviivaa osaltaan viattomuutta. Jurille itselleen muisto – josta on siis muistutettu ”joka vappu” – edustaa turvallista lapsuuden auvoa, johon hän haluaa palata yhä uudelleen:

JURI:

Siilin puolesta vasikkaa vastaan!

TARU:

Sä sanoit ton jo. Onks sulla Alzheimer vai mikä?

JURI:

Joo mut kerro taas se ku mä olin rattaissa ja pikkuhuuli oli niin niin pyöreenä. Vappumarsissa. Rattaissa. Puhutaan jostaki kivasta. Mitä mä panisin soimaan?⁴⁵

Huomionarvoista on, että edellä mainitut repliikit lausutaan sen jälkeen, kun esityksen nykyhetkessä on puitu epäeettistä dokumentti-projektia.⁴⁶ Juri pyrkii siis pakenemaan nykyhetken konfliktintäyteistä hetkeä menneisyy-

41. Saisio 2002, 78.

42. Saisio 2002, 79–80.

43. Vietnamin sodan vastustamisen tarpeisiin syntyneen helsinkiläisen lauluryhmän ensiesiintyminen tapahtui nimellä Meriklubin lauluryhmä Love Recordsin tuottamalla kokoelmalevyllä *V.I. Lenin 1870–1970*. Miska Rantanen, *Love Records 1966–1979. Tarina, taiteilijat, tuotanto*. Schildts 2005, 190.

44. Jouko Aaltonen, *Agit-Prop*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2020, 115.

45. Saisio 2002, 95.

46. Palaan tähän juonikuvioon myöhemmin tässä artikkelissa.

den valoisaan muistoon. Hänen suorittamansa kappalevalinta on kiinnostava: hän laittaa soimaan Aulikki Oksasen sanoittaman ja esittämän laulun "Aamu saapuu arkana". Oksasen *Kenen joukoissa seisot* -albumille sijoittuva laulu on albumin nimikappaletta epäpoliittisempi, eräänlainen unenomainen tuokiokuva:

Aamu saapuu arkana
 kuin vasikan nännistä lähtöisin.
 Sade nousee joen reunalle.
 Silakkavartisen pajupensaalla
 istun alasti rakkautta kyselemässä.
 Ystäväni kulkee sydämeni ruokkimana
 muuttolinnun siivin reisieni yli.
 Ei, ei hän riisu alumiinipaitaansa
 eikä silkkistä sapelivyötään.⁴⁷

Kirjailija Marja-Leena Mikkola näkee Aulikki Oksasen tuotannossa toistuvana piirteenä realistisen ja myyttisen tason yhdistämisen, inhimillisiä piirteitä saavat eläimet – ja päinvastoin – sekä luonnon ja äitiyden kuvauksen.⁴⁸ Tämän luonnehdinnan läpi luettuna "Aamu saapuu arkana" hahmottuu kiinnostavana äitiyden ja ystävyyden kuvauksena, samalla ihmisen ja luonnon suhteen tarkasteluna. Valitessaan juuri kyseisen laulun soitettavaksi Juri on kontaktissa menneisyytensä turvallisen rytmin kanssa.

Jurin lapsuus hahmottuu siis mitä suurimmassa määrin *khôraksi*, eräänlaiseksi alkutilaksi. Khôraan kaipaamisen Pirjo Kukkonen näkee nostalgian keskeisenä muotona, jossa edustettuna ovat koti, äiti, koti-ikävä, kaipuu, eheys ja turva. Tämän alkutilan "lapsi on menetetty erkaannuttuaan äidin ja lapsen välisestä symbioosista."⁴⁹ Alkutilaan pääseminen on mahdotonta, sillä lapsuus on ikuisesti menneisyydessä oleva vaihe – *Baikalin lapsissa* siihen yhdistyneen laulun rytmi kuitenkin mahdollistaa sen hetkellisen vierailun nykyajassa. Jurin sanoja edeltävä alkutila elää siis edelleen muistissa, josta se on mahdollista noutaa muistoja selaamalla.

Tähän tuudittautuminen mahdollistaa myös pakenemisen nykyhetken konflikteilta.

Jurin tunnekokemuksessa korostuu nostalgian valoisa, hoitava puoli. Leon katsoessa Vimpan ja Penan kirjahyllyssään säilyttämää Leninin kipsipäätä – konkreettista "Lenin-setää" – mukana on puolestaan ehdottomasti melankolinen taso, joka on nostalgian synkempi puoli. Pirjo Kukkonen muistuttaa näiden tunnekokemusten erimittaisesta kestosta: "[n]ostalgialle on tunteena ominaista sen hetkellisyys, välitön viivähdys idyllissä, melankolialle taas raskasmielinen viipyminen menetetyt objektin kaipuussa."⁵⁰

Leon ja Jurin tunnekokemuksia erottaa myös se, että Juri vierailee laulun avulla menneisyydessään muiden läsnä ollessa, Leo taas kokee tunteensa yksin. Kukkonen mukaan nostalgialle luonteenomaista on nimenomaan yhteisöllisyys, kun taas melankolia on yksilöllistä.⁵¹ Leon tunnekokemus hahmottuu eräänlaisena umpikujana: menneisyyden kohtaaminen tuottaa neuvottomuuden tunteen, joka hahmottuu pitkässä, arvioivassa katseessa Lenin-patsaaseen. On kiinnostavaa, että viimeinen romahdukseen johtava tieto liittyy miehisen ylpeyden horjumiseen: esitettyyn kysymykseen, onko hän tyttärensä isä. Menneisyys DDR:ssä ei muutenkaan ole enää sellainen idylli, millaiseksi hän on sen aiemmin rakentanut, ja sen jonkinlaisena ruumiillistumana pidetyn Herta-tytären isyyskin on nyt asetettu kyseenalaiseksi.

Nostalgiaa vastaan

Keskustelua taistolaisuudesta on 2000-luvun alkuvuosikymmeninä määrittänyt moraalinen diskurssi, jossa korostuvat kysymys syylisyydestä ja oikea-väärä-asteikko.⁵² Myös *Baikalin lapsissa* käytiin moraalista pohdintaa. Edellisessä alaluvussa käsittelemäni Stasi-juonteen lisäksi pohdintaa oli myös nykyaikaan sisältyneessä nuorten dokumenttiprojektia käsittelevässä juonteessa sekä menneisyydessä tapahtuneessa ilmiantotapauksessa, jossa kirjailija Pena on ilmiantanut

47. Aulikki Oksanen, *Helise, taivas! Valitut runot 1964–2014*. Siltala 2014, 25.

48. Marja-Leena Mikkola, "Aulikki Oksanen, lintunainen". Teoksessa Aulikki Oksanen, *Helise, taivas! Valitut runot 1964–2014*. Siltala 2014, 5–9.

49. Kukkonen 2007, 33.

50. Kukkonen 2007, 36.

51. Kukkonen 2007, 41.

52. Ks. esim. Kontula 2004, 1; Hanna Suutela, Keskusteluja kahdeksan teatteriohjaajan kanssa. Teoksessa Hanna Suutela & Misa Palander (toim.) *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*. Like 2005, 7; Koivunen 2007, 142–143.

Neuvostoliiton suurlähetystölle Suomessa vierailleen neuvostoliittolaisen kirjailijan Djuna Orbenkon tämän neuvostovastaisista puheista.⁵³ Tässä alaluvussa tarkastelen näitä juonteita analysoimalla niihin linkittyviä lauluja: dokumentti-projektin juonteiden yhteydessä oleelliseksi nousee ”Kenen joukoissa seisot” ja ilmiantotapauksen yhteydessä ”Muistatko Baikalin rannat”.

Nykyhetken aikatasossa nuoret, elokuvaopiskelija Tanja ja valtiotieteiden opiskelija Riikka, ovat tekemässä dokumenttielokuvaa, jonka tarkoituksena on paljastaa ydinjätteen salainen kuljetus Suomen läpi Venäjälle. Todistusaineistoksi nuoret kuvaavat ydinjätejunan kuljettajaa, jota he ovat pahoinpidelleet saadakseen tämän tunnustamaan kameralle tietonsa junan liikkeistä. Nuoret kuvaavat tekoa myös katsojille suunnatuksi tehokeinoksi perustellessaan toimintaansa vanhemmilleen tapauksen tultua julki vappujuhlan osallistujille:

TARU:

Mitä helvettiä te sitten ajoitte takaa? Hakkasitte ihmisen ja panitte sen horisemaan ulkoapittuja fraaseja kameran eteen.

TANJA:

Mä halusin tutkia ihmisen mielentilan muutosta.

RIIKKA:

Me haluttiin julkistaa ihmisen eettinen prosessi. Autenttisenä.

TANJA:

Me haluttiin pakottaa katsojat samaan prosessiin.

MANTSU:

Pakottaa?

RIIKKA:

Mitä muuta voi tällasessa yhteiskunnallisessa tilanteessa tehdä?

KRISSE:

Pitäkööt leijonat makeiskorinsa, puolueettomat humanistit korulauseensa... tätä vääryyttä vastaan ei taistella kukkasin...⁵⁴

Krissen laulaen esittämä viimeinen repliikki on suora viittaus ”Kenen joukoissa seisot” -lauluun. Laulua on pidetty nimenomaan taistolaisuutta kuvaavana lauluna ja ”ylipoliittoisituneen” ajan synonyymina.⁵⁵ Sillä on vahva rooli taistolaisuuden muistikulttuurissa. Kuten olen jo aiemmin todennut, laulu on muodostunut keskeiseksi osaksi yleistä historiatietoisuuden (äänellistä) ymmärrystä 1970-luvusta.⁵⁶ Siitä on muodostunut yleiskäsite, joka on myöhemmässä identiteettityössä käänntynyt myös imperfektimuotoon.⁵⁷

”Kenen joukoissa seisot” kuvastaa ennen kaikkea ajan henkeä, siirtymää ”kukkasista teräkseen”, kuten Jukka Relander osuvasti kirjoittaa 1960- ja 1970-lukujen taitteesta.⁵⁸ Oksasen sanoituksen perusteeksi on, että ”vääryyttä vastaan ei taistella kukkasin” eikä ”verta pysäytä pehmeä myötätunto.” Laulu päättyy nimensä mukaiseen kysy-

53. Esityksessä sivuttiin myös lääkärin etiikkaa juonikuviossa, jossa lääkäri Krisse lääkitsee nuorta MS-potilasta liikaa, jotta tämä kuolisi nopeammin ja säästyisi elämän pitkittämiseltä. Rajaan tämän juonikuvion käsittelyn kuitenkin artikkelin ulkopuolelle.

54. Saisio 2002, 94–95.

55. Tämä siitä huolimatta, että sanoittaja Aulikki Oksanen ei omien sanojensa mukaan tehnyt laulua minkään liikkeen poliittiseksi julistukseksi, vaan halusi ennen kaikkea kuvata omia henkilökohtaisia tuntejaan. Ks. Aulikki Oksanen, Kenen joukoissa seisot? ja vähän taustaa laulutekstille. Teoksessa Veikko Koivusalo & Timo Kallinen (toim.) *Pitkä 70-luku. Valokuvia ja muistikuvia*. TA-Tieto 2000, 129; Lehtonen & Hyttinen 2020, 422. Oksasen itsensä tekemän ensilevytyksen jälkeen laulusta on tehty useita sovituksia: laulu sisältyy myös esimerkiksi KOM-teatterin ensimmäiselle levyille *Porvari nukkuu huonosti* (1971).

56. Esimerkkinä mainittakoon 1970-lukua käsittelevät dokumenttielokuvat, joissa ”Kenen joukoissa seisot” esiintyy usein. Esimerkkeinä edustavat ovat Anu Koivusen artikkelissaan (2007) analysoimat poliittista (vasemmistolaista) lauluiliikettä kuvaavat *Olipa kerran utopia* (ohjaus Lasse Naukkarinen, 2004) ja *Kenen joukoissa seisot* (ohjaus Jouko Aaltonen, 2006). Laulu on siis nostettu Jouko Aaltonen elokuvassa nimeen saakka, eräänlaiseksi yleisnimeksi.

57. Ks. esim. SKP:n puolueorganisaatiossa toimineen Lauri Hokkanen taistolaisuutta kuvaavan teoksen nimi: *Kenen joukoissa seisoin. Taistolaiset ja valtioterrorin perintö*. Docendo 2021.

58. ”If the 1960s were a decade of peace and flowers, the 1970s were one of politics, comrades and steel – Stalin, in Russian.” Jukka Relander, From flowers to steel. Development of Leninist Mind in Finland 1968–1972. *Scandinavian Journal of History* 33:4 (2008), 466. <https://doi.org/10.1080/03468750802519990>



mykseen ja toteamukseen, että ”ei synny oikeutta ilman taistelua / ei taistelua ilman yhteistä rintamaa.”⁵⁹ Relanderia lainaten voi todeta, että antiautoritaarisuus oli menettänyt etuliitteensä.⁶⁰

Toisin kuin useat muut *Baikalin lapsiin* sisältyvät laulut, ”Kenen joukoissa seisot” -laulua ei kuultu esityksessä nauhalta eikä sitä myöskään säestetty. Laulamalla otteen kyseisestä laulusta Krisse kyseenalaistaa nuorten dokumentti-projektin uutuusarvon: näin on toimittu ennenkin. ”Kenen joukoissa seisot” yhdistikin nimenomaan taistolaisajan ja nykyhetken radikaalin liikkeen rakentamalla niiden välille analogisen suhteen.⁶¹ Taistolaista ajan henkeä kuvaavaa tunnuslaulua käytettiin näin kuvittamaan liikkeen negatiivista puolta. Voi siis sanoa, että laululle ei annettu nostalgista arvoa, koska sitä ei käytetty yhteenkuuluvaisuutta alleviivaavana yhteislauluna.

Nostalgisoinnin välttäminen oli esillä myös esityksen juonikuviossa, jossa kirjailija Pena ilmiantaa Neuvostoliiton suurlähetystölle neuvostokirjailija Djuna Orbenkon tämän neuvosto-

■ Kuva 3. Pirkko Saisio näytteli kirjoittamassaan *Baikalin lapsissa* itse kirjailija Djuna Orbenkoa, joka on 1970-luvulla ilmiannettu neuvostovastaisista puheistaan. Esityksen nykyhetken sijoittuvassa aikatasossa hänellä on keskeinen rooli anteeksiannon motivaattorina. Kuvassa hänen takanaan Herta (Lotta Lindroos), Tanja (Elsa Saisio), Juri (Eero Milonoff), Riikka (Suvi-Sini Peltola) ja Taru (Marja Packalén). Kuva: Riikka Palonen / KOM-teatterin arkisto.

vastaisista puheista. Djuna on 1970-luvulla vierailut Suomessa ja tavannut silloiset nuoret illanvietossa, jonka tiimellyksessä hän on verrannut mustaa ja punaista – kansallissosialistista ja kommunistista – fasismia toisiinsa: hänen mielestään niiden välillä ei ole eroa, jos aatteen nimissä pitää kirjoittaa propagandistista kirjallisuutta, joka on näin heikompaa kuin ”aito” runous. Tapaus viittaa olennaisilta osin todellisuudessa tapahtuneeseen. Vuonna 1975 kirjailija Matti Rossi kirjoitti Unkarin kirjailijaliitolle ja Unkarin Suomen-suur-

59. Oksanen 2000.

60. Jukka Relander, Taistolaisuuden psykohistoriaa. Teoksessa Sari Näre (toim.) *Tunteiden sosiologiaa 2. Historiaa ja säätelyä*. Tietolipas 157. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1999, 190.

61. Analogiasuhteesta tarkemmin ks. Vainikainen 2020, 65.

lähetykselle kirjeen, jossa hän paljasti Suomessa vierailleen kirjailija Dénes Kissin neuvostovastaisiksi tulkitut puheet.⁶²

Tämän artikkelin kannalta keskeinen laulu on edellä mainitun kirjailija Matti Rossin sanoittama ”Muistatko Baikalin rannat”, joka jo esityksen nimeen heijastuessaan saa erityistä painoarvoa. Laulua voi pitää suorastaan taistolaisromanttisena. Siinä hahmottuu utooppinen kommunismin rakentamisen idea, joukkojen estetiikka. Laulussa ihannoidaan Siperiaan junarataa rakentamaan lähteneitä nuorisoliiton edustajia.⁶³ Muodoltaan sanoitus nojaa sinä-puhutteluun, joka on taistolaisuuteen linkittyviä lauluja ja muita runomuotoisia tekstejä yleisemminkin määrittävä tyyli.⁶⁴ Samalla laulussa voi nähdä hyödynetyn aiemman, 1930–1950-lukujen vasemmistolaisen älymystösukupolven tyyliä, jossa parempaan maailmaan tähdättiin myös kuvaamalla tunteellisesti menneisyyden paratiiseja.⁶⁵

Laulutekstissä hahmottuva tapahtuma on liitetty menneisyyteen, joka on runon puhujan ja sinä-puhuttelulla hänen osoittamansa henkilön välinen yhteinen jaettu kokemus. Menneisyys on kuitenkin nähtävä tässä laulussa nimenomaan pintana, johon heijastetaan nykyhetkessä läsnä olevia tulevaisuuden toiveita. Kun laulua tulkitsee osana esityksen nykyhetken näyttämöä, se saa uusia merkityksiä. Rakentava nuoriso saa uudessa kontekstissaan muodon vanhoina taistolaisina. Laulun alun perin sisältämä nostalgia motivoituu nyt eri tavalla. Lauluun sisältyvä Baikali-projekti hahmottui aiemmin utopiana, jonka odotus toi hyvänolontunteen – nyt aikaa koetaan erisuuntaisena liikkeenä, mutta tunne on edelleen olemassa. Eräällä tavalla siis tunteet ovat jääneet, vaikka niiden kohde on poistunut.

”Muistatko Baikalin rannat” -laulu alkoi esityksessä soida tarkalleen silloin, kun Pena kysyy Djunalta, onko hän nyt vapaa jatkamaan kirjailijantyötään:

PENA:
Ja mä olen vapaa nyt?

DJUNA ORBENKO:
Mihin?

PENA:
Kirjoittamaan. Olemaan kirjoittamatta.

DJUNA ORBENKO:
Minun puolesta kulla. Olette aina ollu.

PENA:
Ja tää on ollu turhaa kaikki?

DJUNA ORBENKO:
No Pentti. Ihminen on vapaa. Moskovassa. Helsingissä. Brusselissa. Vorkutassa. Joka paikassa. Mutta. On se. On olosuhde.

PENA:
Mikä se on? Suomeksi?

DJUNA ORBENKO:
Se on se, että ei kukaan, joka ei voi ymmärtää tää olosuhde, ei voi sanoa mitään. Ihmisestä, jolla on olosuhde. Oli se, että oli mun olosuhde. Ja oli, Pentti, teidän olosuhde. Ja kummallakin oli pakko. Kaikilla oli pakko. Vai oliko?⁶⁶

Edellä mainittu Djunan repliikki oli esityksen viimeinen, ja tämän jälkeen laulu voimistui. Samalla esityksen valaistus muuttui niin, että nykyajan henkilöt jäivät hitaasti hämärtyvään tilaan ja vastaavasti menneisyyden parvirakennelma valaistiin. Samanaikaisesti takaseinälle heijastettiin esityksen alusta tuttuja diakuvia, joista osa on myös autenttisia. Näin KOM-teatteri itse muistin paikkana yhdistyi ristiriitaisen sanoittajan laulun muistipaikkaan.

62. Tapauksen käsittelystä *Baikalin lapsissa* tarkemmin ks. Vainikainen 2020, 60–62.

63. Baikali-järven ja Tyynen valtameren yhdistävä Baikalin-Amurin ratahanke (BAM) annettiin Neuvostoliitossa Komsomol-nuorisojärjestölle. Ks. esim. Katri Pynnöniemi, Venäjä. Euroasian umpisolmu. *Ulkopolitiikka* 1/2008. http://arkisto.ulkopoliitika.fi/artikkeli/86/ven_j_-euroasian_umpisolmu/ (20.2.2023)

64. Lehtonen & Hyttinen 2020, 423.

65. Ks. Hanne Koivisto, Unelmana vapauden valtakunta. Toinen maailmansota ja suomalaisen vasemmistöälymystön unelma paremmasta. Teoksessa Pertti Grönholm & Heli Paalumäki (toim.) *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Historia mirabilis 11. Turun historiallinen yhdistys 2015.

66. Saisio 2002, 112.

Katsojan huomiota siis suunnattiin tietoisesti menneisyyteen. Katseessa saattoi olla esimerkiksi nostalgisen kuvaston synnyttämää kaihoa. Mahdollisen nostalgisen latauksen päälle ilmestyi kuitenkin riitasointu Djunan repliikin päättävän kysymyksen ”Vai oliko?” muodossa. Kysymyksen taistolaisuuden perinnöstä ei siis annettu tyhjentävää vastausta – tai vapautusta – vaan lopulta jokaisen oli ratkaistava tämä kysymys itse.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa tarkastellut yhtä historia-aiheista teatteriesitystä, KOM-teatterin *Baikalin lapsia*, analysoimalla sen sisältämien laulujen merkitystä. Artikkelini lähtökohtana on ollut käsitys poliittisen laululiikkeen lauluista muisti-paikkoina, jotka säilövät sisäänsä mennyttä aikaa. Näitä lauluja uudelleen toistamalla on mahdollista vapauttaa menneisyyteen siirtyneestä ajasta uudelleen läsnä olevaksi niihin linkittyntä ei-sanallista ainesta.

Tausta-ajatuksenani on toiminut Svetlana Boymin *pohdiskelevan nostalgian* käsite. Pohdiskelevaa nostalgiaa lähestyttiin esityksessä sekä kollektiivisella että yksilöllisellä tasolla. Näin nostalgia hahmottui esityksessä monimuotoisena tapana suuntautua menneeseen. Menneisyyden peruuttamattomuus hyväksyttiin – menneisyyttä

ei siis pyritty rakentamaan uudelleen. Samalla kuitenkin kaivattiin menneen maailman hyviä puolia. Nykyhetkessä ryhmän kollektiivinen identiteetti oli hauraampi ja pirstoutuneempi kuin 1970-luvulla. Yhdessä lauletuilla nostalgisilla lauluilla oli tässä suhteessa yhteisöä vahvistava funktio.

Eksistentiaalisella tasolla menneisyydestä kaivattiin viatonta, turvallista rytmiä, joka oli mahdollista tavoittaa vanhaa aikaa säilöviä levytyksiä kuuntelemalla. Osaltaan lauluja käytettiin myös kannanoton välineenä. Taistolaisuuden tunnuslaululle ”Kenen joukoissa seisot” ei annettu nostalgista arvoa yhteenkuuluvaisuutta kuvittavana illanviettolauluna.

Samaan aikaan laulut sekä loivat ajankuvaa että olivat tarinankerronnan väline. Esitys yhdistyi suomalaiseen kollektiiviseen muistiin tunnetun esityspaikkansa kautta. KOM-teatterin traditio ja asema kulttuuritaistolaisena ryhmänä kulki esityksen alatekstinä, vaikka esitys ei suoranaisesti kertonutkaan KOM-teatterista.

FM **Topi Vainikainen** on teatteritieteen väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa.

Sähköposti: topi.vainikainen@helsinki.fi