

Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Dissertationes Universitatis Helsingiensis
65/2025

Näyttämö menneen hahmottamisen välineenä

*Taistolaisuuden muistaminen KOM-teatterin teoksissa Viimeinen
kukkuhuivi (1981), Baikalin lapset (2002) ja KONE (2010)*

Topi Vainikainen

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi salissa Tekla Hultin, yliopiston päärakennus,
perjantaina 21. maaliskuuta 2025 klo 14.

Helsinki 2025

Ohjaajat

professori Hanna Korsberg
dosentti Mikko-Olavi Seppälä

Esitarkastajat

dosentti Riku Roihankorpi
professori emeritus Erkki Sevänen

Kustos

professori Hanna Korsberg

Vastaväittäjä

dosentti Riku Roihankorpi

Julkaisija: Helsingin yliopisto

Sarja: Dissertationes Universitatis Helsingiensis 65/2025

ISBN 978-952-84-0615-0 (painettu)

ISBN 978-952-84-0614-3 (PDF)

ISSN 2954-2898 (painettu)

ISSN 2954-2952 (PDF)

Unigrafia / PunaMusta

Joensuu 2025

Tiivistelmä

Tutkimus käsittelee taistolaisuuden muistamista kolmessa teatteriteoksessa, joita yhdistää kantaesitys KOM-teatterissa. Käsiteltävät teokset ovat *Viimeinen kukkahuivi* (1981), *Baikalin lapset* (2002) ja *KONE* (2010). Taistolaisuus käsitetään tutkimuksessa Suomen Kommunistisen Puolueen vähemmistön ympärille paikantuvaksi Neuvostoliittoon samastuneeksi liikehännäksi, jolla oli 1970-luvulla kannattajia muun muassa opiskelijoissa ja kulttuurialalla toimivissa. Tutkimus täydentää aiempaa taistolaisuuden tutkimusta kuvatessaan tapoja, joilla taistolaisuutta on myöhemmin lähestytty. Taistolaisuuden muistamista teatterissa ei ole aiemmin tutkittu.

Tutkimus koostuu neljästä artikkelista. Tutkimuksessa tarkastellaan, millaisia dramaturgisia keinoja mennyttä aikaa käsittelevissä teoksissa käytetään. Tutkimus hahmottaa sitä, millaisena taistolaisuus teoksissa esitetään, ja millaisia tulkintoja menneestä KOM-teatteri teosten avulla tekee. Samalla pohditaan KOM-teatterin itsestään rakentamaa kuvaa tarkastelemalla sitä, miten teatteri itse heijastuu näissä teoksissa. KOM-teatteri nähdään tutkimuksessa tilana, jossa muistellaan, mutta teoksissa muistellaan myös sitä itseään.

Tutkittavia teoksia lähestytään lähilukien niitä sekä yksittäisinä teoksina että suhteessa toisiinsa ja ympäröivään kulttuuriin. Aineistona ovat menneisyydessä tapahtuneista esityksistä jäljelle jääneet materiaalit. Keskeisinä analysoitavina materiaaleina ovat teosten pohjana olevat näytelmät ja käsikirjoitukset sekä teatteriesityksistä tehdyt tallenteet.

Teosanalyysissä hahmotuu, että menneisyyttä lähestyttiin dramaturgisesti erityisesti luomalla aikatasoja, mikä rakensi teoksiin simultaanisuutta. Menneisyyttä rakennettiin teosten sisään sijoittuvilla esityksillä. Dramaturgioissa hyödynnettiin erityisesti näytelmä näytelmässä -rakenteita: kussakin teoksessa oli yksi tai useampi projekti, jossa taistolaisuutta myös jollakin tapaa käsiteltiin. Tutkimuksessa osoitetaan, että nämä kaikki näytelmät näytelmässä teoksessa tuhoutuvat tai ajautuvat muuten umpikujaan, mikä teosten maailmassa mahdollistaa jotain uutta.

Teosten keskeisenä välineenä lähestyä menneisyyden näkymistä nykyhetkessä hahmotui sukupolvien hyödyntäminen. Tämä oli sekä rakenteellinen että sisällöllinen keino: se oli tapa kuvata menneisyyttä, mutta teokset myös kertoivat sukupolvien välisistä suhteista ylipäätään.

KOM-teatterin traditio ja asema kulttuuritaistolaisena ryhmänä kulki alatekstinä niissäkin teoksissa, jotka eivät suoranaisesti kertoneetkaan KOM-teatterista. KOM-teatterilla on muistelussa sekä itseisarvoinen että välineellinen rooli. Tutkimuksessa näytetään, kuinka teoksilla KOM-teatteri osallistui omassa mediumissaan taistolaisuudesta käytyyn keskusteluun.

Abstract

The Stage as a Tool for Perceiving the Past. Remembering Taistoism in KOM-teatteri's Performances *Viimeinen kukkahuivi* (1981), *Baikalin lapset* (2002) and *KONE* (2010)

The thesis deals with the remembering of taistoism in three theatre pieces premiered in KOM-teatteri, a Finnish theatre company: *Viimeinen kukkahuivi* (1981), *Baikalin lapset* (2002) and *KONE* (2010). Taistoism is understood as a Soviet-identifying movement of the 1970s. It was centred around a minority of the Communist Party of Finland and had a following among students and those in the culture field. The thesis adds to earlier research on taistoism by describing retrospective approaches to the movement. The theatrical remembering of taistoism has previously gone unresearched.

The thesis consists of four articles examining the dramaturgical techniques employed by the performances to relate to the past. The research reveals how taistoism is represented in these theatre pieces and how KOM-teatteri uses them to interpret history. Simultaneously, KOM-teatteri's self-constructed image is investigated through the analysis of how the theatre itself is reflected in the works. The thesis views KOM-teatteri as a space for, as well as the object of, remembering.

The works are close-read both as individual artworks and in relation to each other and their cultural context. The analysis is based on surviving materials of the past performances, such as plays, manuscripts and recordings.

An analysis of the works reveals how the past was dramaturgically approached by using separate timelines and thus establishing simultaneity. The past was constructed through embedded performances. A common dramaturgical method was the "play within a play" structure: each piece involved one or more projects dealing with taistoism in some way. The thesis demonstrates that all these plays within plays fail or otherwise reach a dead end, which gives way to something new.

The use of different generations was revealed as the central dramatic approach to represent the past in the present moment. This method concerned both structure and content: it was a way of depicting the past while providing a more general portrayal of intergenerational relations.

KOM-teatteri's tradition and central position in the taistoist culture community ran as subtext even in works not directly about KOM-teatteri. KOM-teatteri serves a dual role in the remembering: the intrinsic and the instrumental. The study illustrates how KOM-teatteri took part in the discussion around taistoism using their own medium, performance.

Kiitokset

Aivan aluksi haluan kiittää ohjaajiani, professori Hanna Korsbergia ja dosentti Mikko-Olavi Seppälää. Kiitos neuvoista, erinäisten versioiden kommentoinnista ja tuesta.

Kiitokset esitarkastajilleni dosentti Riku Roihankorvelle ja professori emeritus Erkki Seväselle. Heidän lausuntonsa valoivat uskoa ja saivat tarkentamaan tiettyjä kohtia. Roihankorpea kiitän myös lupautumisesta vastaväittäjäkseni. Professori Laura Kolbelle ja dosentti, yliopistonlehtori Juha Torviselle kiitos tiedekunnan edustajiksi lupautumisesta.

Työni mahdollistamisesta nöyrä kiitokseni suurpääomalle. Työ on valmistunut Koneen Säätiön työskentelyapurahan ja Alfred Kordelinin Säätiön myöntämän väitöskirjan viimeistelyapurahan turvin.

Minulla on ollut suuri onni saada tehdä tutkimustani Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tutkimusosaston työpistetutkijana. Parempaa yhteisöä tämänkaltaiselle tutkimukselle ei takuulla ole. Lämmin kiitos infrastruktuurista, joka konkreettisen työtilan lisäksi tarkoittaa lämminhenkistä humanistista ilmapiiriä. En voi kyllin kiittää kaikkia kollegoitani Ritarihuoneella. Nimeltä kiitän aiempaa tutkimuspäällikköä, nykyistä vanhempaa tutkijaa, dosentti Ilona Pikkasta ja seuran nykyistä tutkimusjohtajaa, dosentti Ville Kivimäkeä, joiden rooli osaston luotsaajina tämän kaiken mahdollistamisessa on ollut aivan korvaamaton.

Helsingin yliopiston teatteritieteen piiristä kiitän ensin professori emerita Pirkko Koskea esimerkistä ja kannustavista kysymyksistä työn tilanteesta. Teatteritieteen yliopistonlehtoreina aikamani toimineita dosentti Johanna Laakkosta ja filosofian tohtori Riikka Korppi-Tommolaa kiitän jämäkästä alusta teatteritieteen opinnoissa. Nykyistä yliopistonlehtoria, filosofian tohtori Katri Tanskasta kiitän ensinnäkin esimerkistä, että draamantutkimuksellakin on edelleen annettavaa teatterintutkimuksen kentässä, sekä mahdollisuudesta opettaa teatteritieteessä. Rinnan jatko-opintojeni kanssa olen toiminut myös Teatterintutkimuksen seuran hallituksessa, ja haluan kiittää sen piirissä toimineita ihmisiä yhteistyöstä.

Kiitän sekä Helsingin yliopiston teatteritieteen että SKS:n tutkijaseminaareihin osallistuneita monista kommenteista teksteihini. Artikkeliraakileeni ovat olleet

usein sekavia ja vilisseet puhekuplia. Seminaareissa saatu palaute ja kannustus on auttanut eteenpäin.

KOM-teatteria itseään kiitän kiinnostuksesta työtäni kohtaan ja avuliaisuudesta koskien aineistotarpeitani. Työni alkupisteenä oli siellä keväällä 2015 suorittamani korkeakouluharjoittelu, jossa pääsin suunnittelemaan ja kokoamaan teatterin verkkosivujen esitysarkistoa. Sen aikaisia KOMin toimistolaisia Kaisa Paavolaista, Leena Mannista ja Paula Sompea kiitän luottamuksen osoituksesta ja ilmapiiristä, joka valoi kiinnostuksen palata tähän aiheeseen myöhemmin. Varsinaista työtä tehdessäni keskeisessä osassa on ollut hallintojohtaja Tiina Kristoferssonin ja häntä seuranneen toiminnanjohtaja Lotta Vaulon sekä muiden toimiston työntekijöiden Rosa Frauenknechtin, Ada Sallisen ja Pauliina Savirannan auttavaisuus. Mieltäni lämmitti myös teatterin tilaus KOM-teatterin historiaa esittelevästä aikajanasta, jonka laatiminen auttoi myös oman tutkimuksen edistämisessä.

Artikkeliväitöskirjan prosessissa on omat haasteensa, mutta yksi satumainen onni siinä on se, että erilaisten julkaisufoorumien kanssa asioidessa palautetta saa jatkuvasti usealta eri taholta. Ensinnäkin kiitos kaikille anonyymeille vertaisarvioijille. Kiitos Teatterintutkimuksen seuran *Näyttämö ja tutkimus* -julkaisusarjan vuosikirjan *Muisti, arkisto ja esitys* toimittajat Tua Helve, Marja Silde ja Outi Lahtinen, *Historiallisen Aikakauskirjan* nostalgia-teemanumeron toimittajat Pertti Grönholm ja Heli Paalumäki sekä *Lähihistorian* toimittajat Tuomas Laine-Frigren ja Essi Lamberg. Erityisen kiitoksen haluan osoittaa *Historiallisen Aikakauskirjan* toimitussihteeri Helena Laukkoskelle ja *Lähihistorian* toimitussihteeri Emilia Lakalle vielä artikkeliprosessien viime metreille saakka yltäneestä kiinnostuksesta kielenhuoltoa kohtaan.

Haluan kiittää ystäviäni Laura Oivaa, Elina Kärkeä, Sanni Martiskaista, Maura Minervaa, Sofia Valtasta, Elina Aholaista, Miska Repoa, Anu Karantoa ja Minttu Mustosta monesta, muun muassa keskusteluista. Toivottavasti olen pystynyt antamaan takaisin edes osan siitä, mitä olen teiltä saanut.

Vanhempiani, filosofian maistereita Matti ja Tuula Vainikaista kiitän muun muassa kodista, jossa oli kirjoja, ja loppumattomasta kiinnostuksesta historiaan.

Totisesti elämässämme synkässä ajassa omistan tämän tutkimuksen sukupolville, menneille, nykyisille ja tuleville.

Helsingissä 21.2.2025

Topi Vainikainen

Sisällys

Tiivistelmä	3
Abstract	4
Kiitokset.....	5
Artikkelien julkaisutiedot	8
1 Aluksi	9
1.1 Tutkimuskysymykset.....	10
1.2 Aiempi tutkimus	11
1.3 Käsittelemäni teokset	13
1.4 Aineistot ja menetelmät.....	15
2 Teatteri menneisyyden tulkitsijana	18
2.1 Teatteri historiakulttuurin osana	18
2.2 Muisti kommunikaationa tilassa ja ajassa	20
3 Taistolaisuuden linjoja	23
3.1 Taistolaisuudesta.....	23
3.2 ”Kukkasista teräkseen”	25
3.3 Vasemmistoradikaalien KOM-teatteri?	27
3.4 Taistolaisuuden kuvauksia taiteissa	31
4 Tulokset	34
4.1 Autenttisuus, teatterillisuus, näytelmä näytelmässä.....	34
4.2 Sukupolvet rakenteina ja aiheena	36
4.3 Muisteltu taistolaisuus	38
5 Lopuksi	43
Lähteet	47
Liite. Teosten esitys- ja työryhmätiedot	54

Artikkelien julkaisutiedot

Tämä väitöskirja perustuu seuraaviin julkaisuihin:

- I Eräs lokakuinen vallankumous opiskelijayksiössä. Tilallisuudesta Lauri Siparin näytelmässä *Viimeinen kukkahuivi*. Käsikirjoitus.
- II Muistamisen näyttämöllä. Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*. Teoksessa Tua Helve, Outi Lahtinen ja Marja Silde (toim.). *Muisti, arkisto ja esitys*. Näyttämö ja tutkimus 8 (2020). Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 44–70.
<https://journal.fi/teats/article/view/122533>
- III Lauluihin varautunut menneisyys. Nostalgiset laulut muistin paikkoina KOM-teatterin esityksessä *Baikalin lapset*. *Historiallinen Aikakauskirja* 121:2 (2023), 148–161. <https://doi.org/10.54331/haik.121400>
- IV Menneen kautta tulevaan ja takaisin. Teatterin oman historian käsittely KOM-teatterin esityksessä *KONE*. *Lähihistoria* 3:2 (2024), 7–31.
<https://doi.org/10.61559/lh.131873>

Julkaisuihin viitataan tekstissä niiden roomalaisen järjestysnumeron mukaan.

1 Aluksi

Suomalaisessa kulttuurikentässä oli 1960- ja 1970-lukujen taitteessa havaittavissa käänne vasemmalle. Osa suuriin ikäluokkiin kuuluneista kulttuurialan toimijoista identifioitui Suomen Kommunistisen Puolueen oppositioon samastuneeseen liikkeeseen, johon on viitattu nimellä taistolaisuus. Samaan aikaan teatterikentällä virisi kiinnostusta perustaa traditionaalisten organisaatioiden rinnalle ryhmämuotoisia teattereita, joissa teatterintekijät itse saivat osallistua ryhmän päätöksentekoon kollektiivisessa hengessä. Yksi ryhmistä, joka tässä yhteydessä sai syntynsä, oli KOM-teatteri, joka vuonna 1971 perustettiin täyttämään teatterikentässä havaittavissa ollutta aukkoa. Se tuotti työväenhenkistä teatteria ja oli myös keskeinen osa poliittista laululiikettä.

Teatterintutkimuksellisessa väitöskirjassani kohdennan huomioni teoksiin, joissa tämä teatteriryhmä on käsitellyt taistolaisuutta 1970-luvun jälkeen. Lähiluvussani ovat *Viimeinen kukkahuivi* (1981), *Baikalin lapset* (2002) ja *KONE* (2010). Lähestyn teoksia sekä kohdistamalla huomioni yhteen teokseen kerrallaan että lähestymällä niitä yhtenä kokonaisuutena eri teoksia vertaillen.

Taistolaisuuden käsittelyä tutkiessani tarkastelussani ovat muistin konstruktiot. Lähtökohtanani on, että kuvaukset menneestä ovat osoituksia muistelusta, ja että erilainen ajallinen etäisyys kuvattavana oleviin tapahtumiin tuottaa erilaista muistelua. Hahmotan valitsemiani teoksia osana laajempaa taistolaisuuden muistelua suomalaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa sekä suhteessa KOM-teatterin omaan traditioon. Pohdin KOM-teatteria itseään muistin ja muistamisen paikkana. Teokset kertovat fiktiivisiä tarinoita, mutta sijoittuessaan KOM-teatterin tilaan ne keskustelevat niiden odotusten ja oletusten kanssa, joita KOM-teatteriin on liitetty.

Tutkimukseni on muodoltaan artikkeliväitöskirja, joka koostuu neljästä artikkelista. Tutkimuksen taustaa ja tuloksia kokoon yhteen käsillä olevassa johdanto-osassa. Luvussa 1 esittelen seuraavaksi tutkimukseni pääkysymykset sekä artikkelikohtaiset alakysymykset. Tämän jälkeen luon katsauksen aiempaan tutkimukseen sekä käsittelemiini aineistoihin ja niiden analysoinnissa käyttämiini menetelmiin. Luvussa 2 avaan tutkimukseni teoreettista viitekehystä. Luvussa 3 tarkastelen taistolaisuutta yleisempänä ilmiönä ja KOM-teatteria osana tätä ilmiötä. Luku on luonteeltaan historiallinen yleiskatsaus kulttuuriseen ilmastoon

1960-luvun murroksesta lähtien, ja se toimii pohjana myöhemmälle muistelun tarkastelulle. Tutkimukseni johtopäätökset esitän luvuissa 4 ja 5.

1.1 Tutkimuskysymykset

Ensimmäinen kysymykseni kohdistuu teosten dramaturgiaan. ”Dramaturgia”-käsitettä käytän teosten rakenteeseen viittaavassa merkityksessä: analysoin ”tapaa, jolla kyseinen taiteellinen kokonaisuus rakentuu ja jäsentyy, tuolle teokselle tai tapahtumalle ominaista sommittelua, järjestystä, rakennetta, säännöstöä.”¹ Kysyn, millaisia dramaturgisia keinoja näissä menneittä aikaa käsittelevissä teoksissa käytetään. Miten menneisyyden taso aukeaa, miten se sulkeutuu?

Toiseksi analysoin sitä, millaisena KOM-teatteri heijastuu käsittelemissäni teoksissa. Millaiseksi muistin ja muistamisen foorumiksi KOM-teatteri hahmottuu? Millaisia merkityksiä esityspaikka tuo menneisyyttä käsitteleviin teoksiin? Millaiseksi esitystila motivoituu, kun kuva menneestä suodattuu kunkin esityksen nykyhetken näyttämön läpi?

Kolmanneksi kysyn, millaisena taistolaisuus näissä teoksissa esitetään. Millaisia historiatulkintoja KOM-teatteri esityksissään tekee, ja miten ne liittyvät muuhun keskusteluun taistolaisuudesta? Miten taistolaisuus asettuu kontrastiin nykyhetken kanssa? Miltä 1970-luku näytti sen etäännyessä yhä kauemmas?

Pääkysymykset ovat artikkeleissa länä eri tavoin.

Artikkelissa I, ”Eräs lokakuinen vallankumous. Tilallisuudesta Lauri Siparin näytelmässä *Viimeinen kukkahuivi*”, kysyn, millaisia merkityksiä näytelmässä hahmottuvat tilat, sekä suoranainen tapahtumapaikka että puheen kautta avautuvat muut miljööt, saavat. Näytelmässä hahmottuvan tilallisuuden ohella huomioon KOM-teatterin esityspaikan kysymällä, millaisia merkityksiä taistolaisuutta käsittelevä näytelmä saa, kun se esitettiin juuri taistolaisuuteen liitettyssä KOM-teatterissa.

Artikkelissa II, ”Muistamisen näyttämöllä. Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*”, huomioni on kirjallisen teoksen dramaturgiassa: hahmotan sitä, millä tavoin muistelemista käytetään taistolaisuuden analyysin apuvälineenä. Tarkastelen näytelmän monimuotoista simultaanista dramaturgiaa sekä erilaisia näytelmän sisään sijoittuvia esityksiä, joiden katselu on keskeisessä osassa näytelmän sisäisessä maailmassa. Artikkelissa III, ”Lauluihin varautunut menneisyys. Nostalgiset laulut muistin paikkoina KOM-teatterin esityksessä *Baikalin lapset*”, huomioni on saman

¹ Kilpi & Numminen 2018, 17. Ks. myös Turner & Behrndt 2016, 17–37; Kallenbach & Kuhlman 2018.

teoksen esitystulkinnassa. Tarkastelussani ovat esityksessä hyödynnetyt laulut, joissa kaikissa oli mukana vahva nostalginen lataus. Lähtökohtanani on laulujen näkeminen muistin paikkoina, jotka ovat sitoneet sisäänsä mennyttä aikaa. Tarkastelen sitä, miten laulut toimivat muistelun – ja muistamisen – apuna hahmottamalla sitä, millaisin konkreettisin elein esitykseen sijoitettuihin lauluihin suhtauduttiin, ja kuinka nämä laulut kommentoivat tapahtumia.

Artikkelissa IV, ”Menneen kautta tulevaan ja takaisin. Teatterin oman historian käsittely KOM-teatterin esityksessä *KONE*”, analysoin sitä, miten teatteriryhmän historia heijastui esityksen nykyhetkeen. Millä tavoin teatteriryhmä jäsensi omasta menneisyydestään kerrottua tarinaa? Miten esityksessä pohdittiin teatteriryhmään ja sitä sen syntyhetkessä 1970-luvulla ympäröineeseen kulttuuritaistolaiseen liikkeeseen liitettyjä auditiivisia, visuaalisia ja kehollisia tunnusmerkkejä? Kuinka nykyhetken ilmapiiriä kommentoitiin ja tulevaisuutta visioitiin vasten sitä taustaa ja kehitystä, jonka osana KOM-teatteri oli toiminut perustamisestaan lähtien?

1.2 Aiempi tutkimus

Tutkimukseni liittyy tutkimuskenttään, jossa käsitellään muistamista osana kulttuuria ja historian esittämistä. Tutkimuksessa on lähestytty monesti sotien ja joukkotuhonnan kaltaisia tragedioita: kansainvälisessä tutkimuksessa on käsitelty esimerkiksi holokaustin ja suomalaisessa tutkimuksessa esimerkiksi eri sotien, kuten vuoden 1918 sisällissodan ja toisen maailmansodan, muistelua.² Katse suhteellisen lähellä olevan menneisyyden muisteluun ei kuitenkaan ole aiemmin ollut tutkimuksessa läsnä. Tässä tutkimukseni 1970-luvulle paikantuvan toiminnan muistelua analysoidessaan tarjoaakin uutta tietoa.

Varsinaista tutkimusta taistolaisuudesta on tehty erityisesti selkeämmin institutionaalisella tasolla määriteltävissä oleviin organisaatioihin fokuoituen. Taistolaisuuden syntyhistoriaa valottaa muun muassa Suomen Kommunistiseen Puolueeseen kohdistuva tutkimus.³ Opiskelijoiden osalta oleellisia ovat olleet Akateemiseen Sosialistiseuraan⁴ ja Helsingin yliopiston ylioppilaskuntaan⁵ kohdistuneet tutkimukset; hieman nuorempien, oppikoulujen yläluokkien opiskelijoita yhteen koonneen Teiniliiton historiankirjoituksessa⁶ myös

² Kansainvälisessä kontekstissa ks. esim. Gluhovic 2013; Dean & Meerzon & Prince (ed.) 2015. Suomalaisesta teatterista edustava esimerkki paljon tutkitusta esityksestä on Kristian Smedsin Suomen Kansallisteatteriin tekemä ohjaus Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*, ks. esim. Pajunen 2017.

³ Esim. Leppänen 1999; Rentola 2005.

⁴ Esim. Rentola 2003.

⁵ Kolbe 1996.

⁶ Soimetsä & Jouhki & Lalu (toim.) 2023; Jouhki & Lalu & Soimetsä 2024.

taistolaisuuden käsittelyssä on merkittävä osa. Taistolaisuutta on lähestytty myös radikalism⁷ ja tunteiden⁸ näkökulmi sekä kommunisminvastaisen porvarillisen aktivismin⁹ näkökulmista. Varsinaisen tutkimuksen lisäksi on julkaistu myös muistelmia tai esseetyyppisiä esityksiä, joiden tyyli on paikoin poleeminen.

Taistolaisuudesta on kirjoitettu siis suhteellisen paljon, mutta toisaalta kartoittamattomia alueita on kosolti. Kulttuurin alalla tutkimusta ei ole tehty juuri lainkaan, eikä esimerkiksi kulttuuritaistolaisuuden keskeistä organisaatiota Kulttuurityöntekijäin Liittoa ole systemaattisesti tutkittu.¹⁰ Kulttuuritaistolaisuuteen linkittyvistä aiheista pro gradu -tutkimusten tasolla mainittavia ovat tutkimukset kulttuuriliikkeen kirjallisesta elämästä¹¹ ja poliittisesta laululiikkeestä ja Agit-Prop-kvartetista osana sitä¹².

Taistolaisuuden ja teatterin yhteyttä ei ole systemaattisesti tutkittu, vaikka teatteri on nähty usein tärkeänä osana taistolaista kulttuuriliikettä. Taistolaisuuden roolia on sivuttu tutkimuksessa lähinnä suomalaisen teatterikoulutuksen yhteydessä.¹³ KOM-teatteri on usein mainittu osana kulttuuritaistolaista liikettä.¹⁴ Yhteyttä ei kuitenkaan ole kovinkaan syvällisesti problematisoitu, ei myöskään Anneli Ollikaisen ja Katri Tanskasen toimittamassa historiikissa *KOM-kirja* vuonna 2013.¹⁵ Oma tutkimukseni on ylipäänsään ensimmäinen, jossa KOM-teatterin esityksiä tutkitaan tässä laajuudessa ja vertaisarviodusti.

Taistolaisuutta on aiemminkin tutkittu myös muistamisen tematiikkaan fokusoituen. Uraauurtava tutkimus on sosiologi Matti Hyvärisen *Viimeiset taistot* (1994), jossa materiaaleina ovat Sosialistiseen opiskelijaliittoon kuuluneiden kertomukset. Historiantutkija Liisa Lalu on artikkeleissaan tarkastellut erityisesti tyttöjen ja naisten muistoja taistolaisesta liikkeestä.¹⁶ Paljon viitattu tutkimus on myös sosiologi Anna Kontulan pro gradu -tutkielma, jossa yhtenä materiaalina oli entisille aktiiveille toteutettu muistitietokysely.¹⁷ Teatterin osalta muistitietoa taistolaisuudesta on tallennettu ainakin Pentti Paavolaisen toimittamaan teokseen *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja* (1999)

⁷ Suominen 1997.

⁸ Relander 1999.

⁹ Vesikansa 2004.

¹⁰ Ks. Lehtonen & Hyttinen 2020.

¹¹ Ks. Raittinen 2001.

¹² Rantanen 1999.

¹³ Ks. Kallinen 2001; 2004.

¹⁴ Ks. esim. Paavolainen 2002; Lehtonen & Hyttinen 2020.

¹⁵ Teoksessa ”taistolaisuus”-käsitteeseen viittaa oikeastaan vain katsojanäkökulmassaan sosiologi Tommi Hoikkala. Hoikkalan kirjoitusta käyttäessä on kuitenkin huomattava kirjoittajan KOM-teatteria ihaileva sävy – ja kirjoituksen sijoittuminen teokseen, joka on tehty KOM-teatterin omista lähtökohdista.

¹⁶ Ks. Lalu 2016a; 2016b; Jouhki & Lalu 2018.

¹⁷ Ks. Kontula 2002; 2004.

ja Hanna Suutelan ja Misa Palanderin toimittamaan teokseen *Seiskythluvun teatterin moninaiset äänet* (2005). Ne ovat tutkimukseni aineistolle hedelmällisiä vertailukohtia, mutta eivät itsessään ole tutkimusta. Niissä näkökulma on tekijöissä oman näkökulmani ollessa teoksissa.

Muistamisen tematiikkaan nivoutuu osaltaan myös Anni Hyypiön pro gradu -tutkielma, jossa hän tarkastelee suomalaisessa nykyromaanikirjallisuudessa käytettyjä tapoja käsitellä taistolaisuutta. Romaanit ovat yhtenä aineistona myös Anna Kontulan pro gradu -tutkimuksessa.

1.3 Käsittelemäni teokset

Käsitellen tässä tutkimuksessa kolmea KOM-teatterin ohjelmistossa eri aikoina ollutta esitystä: *Viimeinen kukkahuivi* (1981), *Baikalin lapset* (2002) ja *KONE* (2010).¹⁸ Juuri näiden esitysten valitsemiseen vaikutti se, että niissä taistolaisuus tuotiin eksplisiittisesti esiin – mukana ei siis ole produktioita, joissa yhteys teatterin omaan taustaan ja erilaisiin yhteiskunnallisiin liikkeisiin on mahdollisesti aistittavissa peiteltymin.¹⁹ Tarkastelemani esitykset edustavat eri vuosikymmeniä, mikä tarjoaa ajallisesti kattavan aineiston tarkastella taistolaisuuden muistamista eri aikoina. Kukin käsittelemistäni teoksista edustaa myös muodoltaan erilaista teatteria, mikä lisää aineiston monipuolisuutta.²⁰

Viimeinen kukkahuivi on kahden roolihenkilön yhdessä paikassa tapahtuva dialogi. Näytelmän kahdessa draamallisessa tilanteessa kohtaa kaksi nuorehkoa taistolaisessa opiskelijaliikkeessä toimivaa henkilöä, gradua kirjoittava yhteiskunnallisen tutkimushankkeen sihteeri Hellevi ja atk-alaa opiskeleva Arto. He käyvät keskustelua sekä omasta päättymäisillään olevasta parisuhteestaan että suhteestaan taistolaiseen liikkeeseen. Näytelmä sijoittuu 1970-luvun puoleen väliin; kyseessä on siis esitysaikaansa nähden lähihistoriaan sijoittuva tietynlainen epookkinäytelmä.

Baikalin lapsissa kuusi ystävää on kerääntynyt Helsingin puu-Käpylässä sijaitsevaan omakotitaloon vapunviettoon. Henkilöt toimivat eri aloilla, mutta heitä yhdistää toimiminen taistolaisessa liikkeessä 1970-luvulla. Mukana on taiteilijoita (kirjailija Pena, teatteriohjaaja Vimppa, dokumenttiohjaaja Mantsu),

¹⁸ Käsittelemieni teosten tarkat esitys- ja työryhmätiedot ovat tutkimuksen liitteenä.

¹⁹ Esimerkkinä tällaisesta voisi mainita muun muassa brittiläistä työväenliikettä kuvaavan Mark Ravenhillin kirjoittaman *Alastonkuvia*, jota esitettiin KOM-teatterissa vuonna 2003 *Baikalin lapsia* seuraavana produktiona.

²⁰ Käytän teoksiin viitattaessani useimmiten preesens-muotoa silloin, kun puhun taideteoksen (kirjallinen näytelmäteksti ja/tai näyttämöllä nähty teatteriesitys) sisäisen fiktiivisen maailman tapahtumista, imperfektiä taas silloin, kun viittaan faktuaaliseen historialliseen tapahtumaan, KOM-teatterin ja sen näyttelijöiden toimintaan. Aikamuotoihin liittyvästä problematiikasta ks. tämän tutkimuksen alaluku 1.4.

poliitikko (ministeri Taru) sekä lääkäri (Krisse) ja kirvesmies (Leo). Heidän lisäksi tarinaan kuuluvat heidän lapsensa: Penan poika Otto on television talk show -isäntä, Vimpan ja Mantsun tytär Tanja dokumenttiohjaaja, Krissen ja Leon tytär Herta lääketieteen opiskelija ja Tarun ja Leon tytär Riikka valtiotieteen opiskelija. Tarun ja Leon pojalle Jurille ei kuitenkaan ole mainittu muuta tehtävää kuin ”harrastajanyrkkeilijä”.

Teoksessa on kaksi aikatasoa. Varsinaiseen kehystarinaa heijastuu paikkoja menneisyydessä, esimerkiksi kokoushuoneisto ja Itä-Berliini 1970-luvulla sekä kehystarinan käpyläläistalo 1990-luvulla. Teoksessa henkilöille mahdollistui pääsy menneisyyteensä, kun heidän silmiensä eteen saapuvat ruumiillistuneina heidän nuoret vastineensa. Henkilöitä nuorina esittävät näiden omat lapset. Lapset ovat mukana myös nykyhetkessä omassa tarinalinjassaan muun muassa kuvaamassa dokumenttia, jonka tarkoituksena on kuvata ydinjätteiden kuljettamista Suomesta Siperiaan; he pyrkivät pysäyttämään kuljetuksen kyseenalaisinkin keinoin, jopa väkivaltaa käyttäen.

KONE tehtiin KOM-teatterin 40-vuotisjuhlaesitykseksi. Kyseessä oli metateatterillinen esitys, jonka voi nähdä horjuttavan käsitystä perinteisestä tavasta tuoda kirjoitettu näytelmä näyttämölle esitettäväksi. Esityksessä ollaan tekemässä sovitusta John Simonin kirjoittamasta Kone-yhtiön johtaja Pekka Herlinin elämäkerrasta *Koneen ruhtinas*. Tätä teatteriesitystä ei kuitenkaan koskaan päästä esittämään, koska työryhmä ei pääse yksimielisyyteen siitä, millainen esityksestä pitäisi tulla. Näin esityksessä käsiteltiin myös KOM-teatterin ja siihen linkittyneiden ihmisten omaa tarinaa. Samalla, kun teatteriryhmän menneisyyttä katsottiin siitä itsestään käsin, etäännyttiin ajoittain kauemmas itse teatterista: kun esityksessä oltiin näennäisesti käsittelemässä Kone-yhtiötä ja sen omistajasuku Herlinejä, voitiin tarkastella perheyriityksen toimintaa ylipäättään. KOM-teatterikin määrittyi eräänlaiseksi perheyriitykseksi: vuonna 2008 ensemble oli uudistunut lähes kauttaaltaan ja siihen oli liittynyt useita henkilöitä, joiden vanhemmat olivat olleet KOM-teatterin perustajiin kuuluneita tai tämän perustajakunnan lähipiiriä. Tähän viitattiin käyttämällä talouskielestä peräisin olevaa käsitettä ”sukupolvenvaihdos”.

Kaikkia käsittelemiäni teoksia yhdistää se, että niiden tekijät olivat itse vaikuttaneet KOM-teatterissa pidempään kuin vain kyseessä olleessa esityksessä. Tekijät olivat siis KOM-teatteria seuranneille tuttuja. *Viimeisen kukkahuivin* kirjoittanut Lauri Sipari oli mukana teatterin perustamisvaiheessa ja kirjoitti sen tarpeisiin useita näytelmiä. *Baikalin lapset* kirjoittanut Pirkko Saisio on kirjoittanut KOM-teatteriin useita näytelmiä ja lisäksi näytellyt teatterin produktioissa, usein itse kirjoittamissaan teoksissa. *Viimeisessä kukkahuivissa* näytellyt ja *KONE*-esityksessä esitysdramaturgina ja esiintyjänä toiminut Pekka Milonoff toimi puolestaan KOM-teatterin pitkäaikaisena johtajana ja ohjaajana. *Baikalin lapsissa* ja *KONEessa* mukana on KOM-teatterin (ja laajemmin

taistolaisen liikkeen) toimijoiden lapsia, jotka ovat päätyneet vanhempiensa kanssa samalle alalle.

1.4 Aineistot ja menetelmät

Tutkimukseni toteutui sarjana teosanalyysyjä, joissa tarkensin huomioni konkreettisiin teatteriesityksiin. Tutkimukseni tausta-ajatuksena kulki käsitys hermeneuttisesta tiedonmuodostuksesta, jossa tieto syntyy tulkitsijan, tekstin ja kontekstin suhteessa. Tulkinnot ovat aina yhteydessä tutkijan omiin ennakkokäsityksiin. Aineistojen tarkastelu on osatekijöiden ja kokonaisuuden analyysin vuorottelua, mistä on muodostunut käsite *hermeneuttinen kehä*.²¹ Useat luku- ja katsomiskerrat syvensivät jatkuvasti käsitystäni teoksista. Samalla teoreettisen ja muun kirjallisuuden lukeminen antoi uudenlaisia näkökulmia teoksiin. Vastaavasti käsittelemieni tutkimusaineistojen luenta sai lukemaan tutkimuskirjallisuutta uudella tavalla ja näin laajentamaan tutkimuksellisen tiedon rajoja.

Teatterintutkija ja -kriitikko Outi Lahtinen on verrannut teatteriesitystä vuoroveden aaltoiluun: esitystä seuraavalla ei ole mahdollisuutta vaikuttaa sen etenemiseen, ja sitä arvioivan kriitikon työ alkaa, kun hän ”alkaa keräillä rantaa huuhtovan aallon jälkeensä jättämiä ajopuun palasia ja pulloposteja.”²² Vaikka hän kirjoittaakin kritiikistä, kuvaa esimerkki täsmällisesti myös tilannetta, jossa mennyttä esitystä tarkasteleva tutkija on – siinäkin tapauksessa, että hän saapuu tuolle rannalle huomattavasti aallon iskeytymisen jälkeen todistamatta aaltoa itsessään lainkaan.

Se, missä aikamuodossa teoksesta tulisi puhua, tuo kouriintuntuvasti esiin teatterintutkimuksen perusongelmia. Kirjallisuutta (tai esimerkiksi elokuvaa) tutkittaessa teos on koko ajan olemassa *sellaisenaan*, tutkijan preesensissä. Tämä näkyy tutkimukseni artikkeleissa I ja II, joissa tutkimuskohteena on kirjallinen teos, näytelmä. Esityksen tutkijan analysoima teos taas on imperfektissä: teostahan ei enää ole eikä tähän konkreettiseen menneisyyden tapahtumaan itsessään ole pääsyä. Näyttämöllä tapahtuvia esityksiä tarkastelleissa artikkeleissa III ja IV minulla oli käytössäni erinäisiä säilyneitä dokumentteja, mutta ei varsinaisen teoksen esteettistä elämystä, joka on mahdollinen ainoastaan teatteriesityksen aikalaisylessä.²³

²¹ Gadamer 2004, 29–39; Mikkonen 2014, 66, 73.

²² Luonnehdinnan alkuperäksi Lahtinen mainitsee englantilaisen kriitikon Desmond MacCarthyn. Lahtinen 2012, 84. Sit. Wardle, Irving. 1992. *Theatre Criticism*. London: Routledge, 34.

²³ Teatterintutkimuksessa kietoutuvat siis sekä nykyaikaan ankkuroituva esteettinen että menneisyyteen suuntautuva historiallinen tieteenala. Historiallisen tutkimuksen ja esitysanalyysin suhdetta tarkastellut Erika Fischer-Lichte päättyy analyysissään kuitenkin siihen, että tutkijan on

Metodisena työkalunani oli aineistojen lähiluku, jossa keskeisintä oli erilaisten aineistojen monipuolinen analyysi.²⁴ Tutkimusaineistoni rungon muodostivat näytelmätekstit ja esityskäsikirjoitukset. Käytän käsitettä ”näytelmä” kirjallisesta teoksesta, jonka pohjalta on mahdollista tehdä – tai olla tekemättä – teatteritoteutuksia; ”käsikirjoitus” taas on tarkoitus tuottaa teatterin näyttämölle kertaalleen ja näin kuluttaa loppuun. ”Näytelmä” ei näin viittaa näyttämöllä nähtävään teokseen, josta käytän yksiselitteisesti käsitettä ”esitys”. Käsitettä ”teos” käytän silloin, kun jako ”näytelmään” tai ”esitykseen” ei ole olennainen. Artikkelissa I aineistonani oli *Viimeisen kukkahuivin* näytelmäteksti²⁵, artikkelissa II *Baikalin lasten* kirjana julkaistu näytelmäteksti, artikkelissa III *Baikalin lasten* KOM-teatterin esityskäsikirjoitus ja artikkelissa IV *KONEen* esityskäsikirjoitus.²⁶ *Baikalin lapsista* olen siis tarkastellut sekä näytelmätekstiä että näyttämötoteutuksen käsikirjoitusta. Tämä tarjosi kiinnostavan esimerkin siitä, miten kirjallinen teksti muuntuu, kun siitä tehdään näyttämöllinen tulkinta.

Kirjallisen materiaalin rinnalla oleellisena tutkimusaineistona toimivat esitystallenteet *Baikalin lapsista* ja *KONEesta*.²⁷ Elävän yleisön edessä esitettyä esitystä katsoessani minun oli mahdollista tehdä tulkintoja teoksesta ikään kuin olisin ollut todistamassa esitystä. On kuitenkin huomattava, että tallenne ei pysty välittämään esitystä samalla tavoin kuin millainen se olisi ollut paikan päällä esitystilanteessa koettuna.²⁸ Toisin kuin aikalaisyleisön, tallennetta tarkastelevalla tutkijalla on mahdollisuus katsoa *sama* yksittäinen esitys useita kertoja. Hänen on myös mahdollista keskeyttää katsomisensa, pitää ylimääräisiä taukoja katsomisessaan ja kelata taakse- tai eteenpäin. Näistä mihinkään aikalaisyleisöllä ei ole mahdollisuutta. Minulla esityksen heijastuksen katsojana taas ei ole mahdollisuutta vuorovaikutukseen esiintyjien ja muiden katsojien kanssa.

Kumppaakaan käyttämistäni esitystallenteista ei ollut tehty liikkuvan kuvan taiteiden lainalaisuuksin. Tallenteiden tekniset ominaisuudet asettivat niiden käytölle tiettyjä rajoitteita. Kuvan- ja äänenlaatu olivat paikoin heikkoa tasoa.

turvauttava pitkälti samanlaiseen metodologiseen palettiin, olipa hän nähnyt esityksen paikan päällä esitystilanteessa vai ei. Fischer-Lichte 2005, 113–117. Ks. myös esim. Korsberg 2004, 16.

²⁴ Lähiluvusta kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä ks. Kortekallio & Ovaska 2020. Lähiluvusta kulttuurien tutkimuksen kontekstissa ks. Pöysä 2010.

²⁵ *Viimeistä kukkahuivia* ei ole julkaistu painettuna kirjana. Käytin siitä Taideyliopiston kirjaston kokoelmaan kuuluvaa painamatonta näytelmämonistetta. Teksti on saatavilla myös Nordic Drama Cornerin välittämänä versiona, joka on edellä mainitun kappaleen kanssa sisällöllisesti yhteneväinen.

²⁶ *Baikalin lasten* ja *KONEen* esityskäsikirjoitukset sain käyttööni KOM-teatterin arkistosta.

²⁷ *Baikalin lasten* ja *KONEen* esitystallenteita säilytetään KOM-teatterin omissa tiloissa Helsingissä. *KONEesta* on saatavilla tallenteet kahdesta eri esityksestä. Niiden välillä ei kuitenkaan ollut ratkaisevaa eroa.

²⁸ Esimerkiksi esitystutkija Diana Taylor huomauttaa, että video esityksestä ei ole itse esitys. Hänen jaossaan, johon palaan myöhemmin, se edustaa arkistoa, esitys itsessään repertuaaria. Taylor 2003, 20. Esityksen suhteesta sen tallentamiseen ks. myös Porkola 2014, 156–159.

Tallenteet oli kuvattu melko kaukaa, jolloin kaikki näyttämön yksityiskohdat eivät välittyneet kovin tarkasti. Yksityiskohtien huonoa näkymistä tallenteelta pystyin parhaimmissa tapauksissa paikkaamaan hyödyntämällä esityksistä otettuja valokuvia. Valokuvia olen hyödyntänyt myös artikkelieni kuvituksena, jolloin niiden avulla olen pystynyt kommunikoimaan lukijalle esityksessä nähtävillä ollutta.²⁹

Pirkko Koski muistuttaa, etteivät esityksestä jäljelle jääneet lähteet sellaisenaan ”puhu”, vaan niiden todistusvoima syntyy tutkijan ja kohteen välisestä dialogista. Tutkijan ymmärrys edellyttää varsinaisten jälkien tutkimisen lisäksi kohteeseen liittyvien systeemien, konventioiden, arvojen ja ajattelumallien tuntemusta. Menneen teatteriesityksen analyysi on paitsi esityksen myös sen kontekstin tutkimusta. Nämä kaksi ovat kiinteässä yhteydessä toisiinsa.³⁰

Vaikka siis tutkin teoksia itseään, tarvitsen kontekstien tuntemusta peiliksi, jonka kautta voin heijastaa teoksissa itsessään olevia asioita. Tätä tukee teatterintutkija Thomas Postlewaitin näkemys esityksen kontekstista: esitykseen vaikuttavat maailma, tekijät, vastaanotto ja taiteellinen perintö, ja esitys vastavuoroisesti vaikuttaa näihin.³¹ KOM-teatterin esityksiä tulkitessani tarvitsin tietoa sekä KOM-teatterista itsestään, teatterimuodon kehityksestä että yleisemmistä yhteiskunnallisista muutoksista. Rajauksenani kuitenkin oli, etten tutkimuksen yhteydessä hankkinut muistitietoa haastattelujen avulla, vaan että analyysini kohdistui nimenomaan valmistuneisiin teoksiin, ei niihin johtaneisiin prosesseihin sinällään tai tekijöiden intentioihin ylipäätään. Tutkimukseni fokus ei siis ollut uuden muistitiedon synnyttämisessä, vaan julkisuuteen jo tehtyjen muistipuheen analyysissä.

Teoksia kontekstoidessani apunani oli aikalaiskirjoittelua, etupäässä arvioita. Teatterikritiikkejä tarkastellessa on huomioitava se, että niissä keskeisessä osassa on esityksen arvottaminen, joka on erilaista kuin mitä tutkija tekee. Suurin rooli aikalaiskirjoittelulla on artikkelissa I, jossa hahmotin niiden avulla laajempaa käsitystä KOM-teatterin tilasta ja sen suhteesta aikaansa. Artikkeleissa II–IV aikalaiskirjoittelun osuus oli vähäisempi. Tätä perusteli se, että minulla oli mahdollisuus tutustua esityksiin myös tallenteina.

²⁹ Valokuvaan liittyy toki kysymys siitä, mitä yksi valokuva voi kertoa elävästä tilanteesta. Kuvien olemassaolo ja alkuperäinen funktio lehdistökuvina on myös teatterin itsensä valinta: mitä esityksestä halutaan erityisesti nostaa esiin. On pohdinnan arvoinen kysymys, mitä tällaiset ”pysäytyskuvat” kertovat isommasta kokonaisuudesta: antavatko ne tietyille hetkelle sen reaalista arvoa suuremman merkityksen?

³⁰ Koski 2005, 127.

³¹ Postlewait 2009, 9–20.

2 Teatteri menneisyyden tulkitsijana

Menneisyys elää nykyhetkessä monin tavoin, erilaisina jälkinä ja merkkeinä. Tässä tutkimuksessa hahmotan sitä, miten menneisyys on läsnä käsittelemissäni teoksissa. Hyödynnän käsitteitä, jotka ankkuroituvat toisaalta *historian* ja toisaalta *muistin* käsitteiden piiriin. Hahmotan tässä luvussa teatteria menneisyyden tulkitsijana näiden kategorioiden avulla. Ensimmäiseksi tarkastelen teatteria osana *historiakulttuuria*. Tässä näkyväksi tulee teatterille mahdolliset ja ominaiset tavat lähestyä ja tuottaa historiallista tietoa. Tämän jälkeen keskityn *muisti*-käsitteeseen nähdessä sen tilan ja ajan yhteen kietoutumana.

2.1 Teatteri historiakulttuurin osana

Historian ymmärrän tässä tutkimuksessa menneisyydestä tehdyksi kertomukseksi.³² Historiantutkija Seppo Hentilä on tiivistänyt historiakulttuurin alueeksi, jolla ”ihmiset kohtaavat menneisyyden ja tekevät tiliä sen kanssa”.³³ Käsite kokoa yhteen ”kaikki mahdolliset mekanismit ja areenat, joilla menneisyyttä koskevaa tietoa voidaan yhteiskunnassa tuottaa, välittää, esittää, kokea ja käyttää.”³⁴ Tutkimukselleni hedelmällinen oli historiantutkija Hannu Salmen tekemä viisiosainen määritelmä. Hän näkee menneisyyden näkyvän nykyisyydessä *muistina*, *kokemuksena*, *käytäntöinä*, *artefakteina* ja *hyödykkeenä*. Historiakulttuurin medioissa menneisyys kokemuksellistuu kokijan itse aistiessa menneisyyden läsnäoloa. Menneisyys hahmottuu nykyajassa myös erilaisina rituaaleina ja seremonioina, kuten juhlapäivien viettona tai muina perinteinä, joita jatketaan tiedostaen tai tiedostamatta. Historiakulttuurin muotona Salmi näkee myös menneisyyden muuttamisen kulutuskohdeksi: tarve lähestyä menneisyyttä voi silkan tiedon halun lisäksi olla myös kaupallinen.³⁵

³² Ks. esim. Jenkins 2003; Munslow 2006.

³³ Hentilä 2001, 32.

³⁴ Hentilä 2001, 32. Ks. myös Kortti & Viita-aho & Marti & Mähkä 2024, 12.

³⁵ Salmi 2001, 137–149.

Historiakulttuurin käsite on saanut alkunsa Länsi-Saksassa, jossa siihen ”on liittynyt vahva poliittinen tai yhteiskunnallinen ulottuvuus. Toisen maailmansodan perintönä menneisyssuhde on ollut nimenomaan poliittinen kysymys. Sen sijaan anglosaksisessa keskustelussa käytetty *public history* -käsite on viittannut myös esimerkiksi populaarikulttuurin tapaan kertoa menneisyydestä.”³⁶ Jukka Kortti, Mari Viita-aho, Aleksi Marti ja Rami Mähkä näkevät historiakulttuurin näistä käsitteistä alaltaan laajempänä, joka sulkee sisäänsä myös yhteiskunnan instituutioiden, esimerkiksi kouluopetuksen ja historiantutkimuksen, tuottaman ”virallisen historian”.³⁷

Populaarikulttuurilla ja eri taiteiden lajeilla on suuri rooli historiakulttuurissa. Menneisyyttä käsitellään monissa historiallisen fiktion lajeissa.³⁸ Historiallisen fiktion mediana teatterin keinot kuvata menneisyyttä ovat esimerkiksi kirjallisuuteen ja elokuvaan nähden toisenlaiset johtuen teatterin paikkaan ja aikaan sidotusta luonteesta.

Teatteri tuo näyttämölleen historiantutkimuksessa ja muussa historiakulttuurissa muotoutuneita historiatulkintoja, mutta tuottaa niitä omissa esityksissään myös itse. Menneisyyttä koskevia representaatioita tekemällä sillä on siis mahdollisuus joko vahvistaa tai kyseenalaistaa vallalla olevia tulkintoja. Teatterin keinot lähestyä menneisyyden tapahtumia ovat historiantutkimukseen nähden toiset. Kun historiantutkija rakentaa kuvaa menneisyydestä käytössään olevissa dokumenteista useimmiten kirjalliseen muotoon, teatteriesityksellä on mahdollisuus luoda tapahtumat eräällä tavalla uudelleen. Teatteriesitys ei siis *ole* itse tapahtuma, vaan esteettinen sovitus siitä – se siis *korvaa* menneisyyden tapahtumaa.³⁹ Teatteriesityksen keskeisin osatekijä on näyttelijä, joka teatterintutkija Freddie Rokemin sanoin eräänlaisena hyperhistorioitsijana todistaa menneisyyden tapahtumia katsojalle.⁴⁰

Rokem on huomauttanut siitä, kuinka historiaa tulkitseva teatteri usein tekee tietoiseksi oman teatterillisuutensa. Hän näkee historian esittämisen hybridinä. Esitys on ajoittain lähempänä historiallisen tarkkuuden ja dokumentoinnin ääripäätä ja ajoittain lähempänä fiktiivistä napaansa. Koska esitys toisaalta kiinnittyy yleisesti todelliseen pidettyyn historialliseen tietoon, katsoja uskoo myös teatteriesityksen omien, mahdollisesti fiktiivisten tulkintojen, kertovan jotain todellisesta menneisyydestä.⁴¹

³⁶ Salmi 2001, 134.

³⁷ Kortti & Viita-aho & Marti & Mähkä 2024, 13–14. Historiakulttuurin suhteesta opetukseen ja nuorison historiakäsityksiin ks. myös esim. Ahonen 1998.

³⁸ Historiallisista romaaneista ks. esim. Kaljundi & Laanes & Pikkanen (ed.) 2015; historiallisesta näytelmästä ks. esim. Pikkanen 2024. Historiallisista elokuvista ks. esim. Lehtisalo 2011. Populaareista historiasisällöistä mediaympäristössä ks. Lähteenmäki 2024.

³⁹ Rokem 2000, 6. Ks. myös Roach 1996, 3–4.

⁴⁰ Rokem 2000, 24–25.

⁴¹ Rokem 2000, 7.

2.2 Muisti kommunikaationa tilassa ja ajassa

Muistelu määrittyy tässä tutkimuksessa dramaturgiseksi käsitteeksi, näytelmäkirjailijan luomassa kokonaisuudessa toimivan henkilöhahmon toiminnaksi. Muistelu on kurottamista kohti toivottua lopputulosta, *muistamista*. Muistelu on tarinankerrontaa: muistelija valikoi menneisyydestään hajanaisia kuvia, jotka muistelijan niille antamat merkitykset kokoavat yhteen. Koska muisteleminen on yksilöllinen prosessi, syntyy tarinasta luonnollisesti väritynyt, ja sen totuusarvo saattaa olla viitteellinen tai suorastaan valheellinen.⁴²

Huomautan tutkimuksessani ”muistin” olevan metafora: kuten kirjallisuudentutkija Kuisma Korhonen aiheellisesti muistuttaa, ”[k]ulttuuri tai yhteisö ei voi muistaa samalla tavalla kuin yksilö.”⁴³ Fiktiivisissä teoksissa rakennetut ”muistit” ovat yhtä lailla rakennettuja kuin kertomukset yleensä. Hannu Salmi huomauttaa muistinkaltaisuuden olevan ”olennainen osa populaaria historiakuvaa”: erilaiset taiteen lajit lähestyvät menneisyyttä usein nimenomaan yksilöllisen muistin, (rakennettujen) henkilökohtaisten kokemusten, avulla, jolloin synnytetään käsitys tämän subjektiivisen näkökulman ilmaisevan yleisempää.⁴⁴ Näytelmäkirjallisuudessa ja teatterissa useita tällaisia muistiprosesseja on mahdollista tuoda yhteen, ja niiden välille on näin mahdollista luoda dialogia ja synteesejä. Tämän voi nähdä analogisena ihmisyyhteisöjen muistin kanssa: kuten yhteisöllisessä muistissa ylipäättään, yhteisöjen muisti syntyy useamman ihmisen kommunikoidessa keskenään.

Kulttuurisen muistin ajallinen perspektiivi on yksittäisiä ihmisiä ja sukupolvia laajempi. Ihmisen oma ajallinen perspektiivi on lyhyt. Jan Assmann on muotoillut kulttuurisen muistin rinnalle *kommunikatiivisen muistin* käsitteen. Hän näkee, että tapahtumat säilyvät kommunikatiivisessa muistissa noin 80–100 vuotta eli noin 3–4 sukupolven verran, minkä jälkeen muisti on luonteeltaan kulttuurista.⁴⁵ Suomalaista kulttuuria tarkasteltaessa osuva esimerkki kulttuurisen muistin piiriin siirtyneestä muistelusta on vuoden 1918 sisällissota, jota muistellaan edelleen ahkerasti, vaikka se on etääntynyt aktiivisesta sukupolvien ketjusta. Toisen maailmansodan muistaminen taas on edelleen kommunikatiivista, sillä keskuudessamme on ajan kokeneita ihmisiä, ja suhde sotaan on sukupolvissa vielä elävä.⁴⁶ Taistolaisuuden muistaminen sopii ajallisen sijoittumisensa suhteen hyvin kommunikatiivisen muistin aikaraamiin.

⁴² Miettunen 2009, 18.

⁴³ Kirjallisuudentutkija Kuisma Korhonen huomauttaa aiheellisesti, että ”puhe kulttuurisesta muistista perustuu metaforalle. Kulttuuri tai yhteisö ei voi muistaa samalla tavalla kuin yksilö”. Korhonen 2016, 238.

⁴⁴ Salmi 2001, 139–141.

⁴⁵ Assmann, J. 2008, 117.

⁴⁶ Kivimäki & Tepora 2024, 146.

Näen muistin tilan ja ajan yhteenliittymänä. Muistamista on tutkimuksessa lähestytty usein tilallisten metaforien avulla: erityisesti viittaukset arkiston, museon ja varaston kaltaisiin tiloihin sekä erilaisiin taloihin ovat olleet yleisiä.⁴⁷ Myös tässä tutkimuksessa muisti tulee jatkuvasti esiin suhteessa tilaan, joka saattaa olla myös abstrakti. Hyödyntämiäni tilallisen funktion saavia muistin metaforia ovat ranskalaisen historiantutkija Pierre Noran *muistin paikka*⁴⁸ ja saksalaisen historiantutkija Reinhart Koselleckin kehittelyt *kokemustilasta* ja *odotushorisontista*⁴⁹. Muistin paikka -käsite on oleellinen apuväline erityisesti artikkelissa III, jossa tarkastelin *Baikalin lapset* -esitykseen sisältyneitä lauluja muistipaikkoina: konkreettisten muistomerkkien – kuten Noran käsittelemien ranskalaisuuden symbolien – tapaan myös laulut aineettomina muistomerkkeinä säilövät sisäänsä mennyttä aikaa. Koselleckin kokemustilaa ja odotushorisonttia hyödynsin artikkelissa IV analysoidessani KOM-teatterin itseymmärrystä ajallisesti toisaalta taaksepäin (kokemustila) ja eteenpäin (odotushorisontti) kurottavana prosessina.

Teatterintutkija Marvin Carlson on lähestynyt teatteria ja muistia *muistikoneen* käsitteen avulla. Hän hyödyntää määrittelyssään tilallista metaforaa nähdessään teatterin ”kulttuurisen muistin elävänä museona”:

[--] any theatrical production weaves a ghostly tapestry for its audience, playing in various degrees and combinations with that audience's collective and individual memories of previous experience with this play, this director, these actors, this story, this theatrical space, even, on occasion, with this scenery, these costumes, these properties. In certain theatrical cultures, especially those with a strong commitment to continuity of the production apparatus, this recycling is particularly noticeable; in others, especially those with a strong commitment to artistic originality and innovation, it may be less so but has always been central to the functioning of theatre as a repository and living museum of cultural memory. All of the characteristics of theatre as a cultural activity contribute to its effectiveness in this project: the variety of physical that has been directly taken over from other, nontheatrical contexts, and its special production conditions, which involve the assembling in a particular place a public, performers, and a preexisting text, along with a substantial collection of other memory-haunted material products.⁵⁰

Läsnä ovat siis teatterin itsensä luomat muistiin liittyvät tarkoitukset: mitä se muistiin liittyen haluaa teoksillaan käsitellä. Näenkin KOM-teatterin omanlaisenaan muistajana: tuodessaan esityksiä näyttämölleen se tekee

⁴⁷ Plate & Smelik 2013, 13–16.

⁴⁸ Nora 1996.

⁴⁹ Kokemustila- ja odotushorisontti-käsitteistä ks. Koselleck 2004, 255–275.

⁵⁰ Carlson 2001, 165.

muistityötä. Muistiin liittyy kuitenkin aina myös katsojien omat tiedostetut ja tiedostamattomat heijastumat. Esitys ei synny tyhjiössä eikä sitä vastaanoteta täysin neutraalisessa ympäristössä. Katsojien mielissä kummittelevat käsitykset kuvattavana olevista henkilöistä ja tapahtumista sekä myös näyttelijöiden aikaisemmista rooleista. Katsoja peilaa koko ajan esityksen maailmaa suhteessa aiemmin esitettyyn ja itse kokemaansa.⁵¹

Muisti elää jatkuvassa aineettoman ja aineellisen kulttuurin dialogissa. Oleelliseksi tutkimuksessani muodostui esitystutkija Diana Taylorin hahmottelema muistin kaksijakoisuus *arkistoon* ja *repertuaariin*. Arkistot ovat fyysisiä, ja ne ovat lähtökohtaisesti sellaisinaan säilyviä – joskin niillä on myös mahdollisuus tuhoutua, aktiivisesti tai passiivisesti.⁵² Tällaisia ovat esimerkiksi tekstit, dokumentit ja rakennukset. Repertuaarit taas ovat aineettomia, kuten puhutut kielet ja rituaalit.⁵³

Arkisto vastustaa muutosta: sitä on mahdollista käyttää mahdollisesti pitkänkin ajan kuluttua *sellaisenaan*. Repertuaarit taas elävät muutoksessa, sillä tullakseen näkyviksi niitä on tuotettava uudelleen. Tämä koskee myös muistia ylipäättään: jokainen uusi muistelukerta muuttaa muistoja, sillä muisti ei ole varasto, josta kokemus olisi sellaisinaan noudettavissa.⁵⁴ Ajatus tästä on pohjana myös tutkimuksessani, jossa analysoin eri aikoina tuotettuja esityksiä. Kun menneisyyden ja nykyisyyden välinen aikaero kasvaa, myös muistot muuttuvat.

⁵¹ Aaveisiin ja kummitteluun liittyviä metaforia ovat käyttäneet useat muutkin kulttuurintutkimuksellisten alojen tutkijat. Teatterintutkimuksessa myös Rokem on puhunut aavemaisesta ulottuvuudesta.

⁵² Vrt. Assmann, A. 2008, 99.

⁵³ Taylor 2003, 18–20.

⁵⁴ Ks. esim. Siltala 2014, 2451; Korhonen 2016, 238.

3 Taistolaisuuden linjoja

Avaan tässä luvussa sitä taustaa, josta käsittelemäni teokset nousevat. Ensin esittelen taistolaisuus-käsitettä ja siitä esitettyjä muotoiluja. Tämän jälkeen erittelen tarkemmin siirtymää 1960-luvulta 1970-luvulle ajan hengen näkökulmasta – ja edelleen, millaisen jäljen 1970-luku jätti. Tästä siirryn esittelemään KOM-teatteria osana tätä murrosta. Tarkastelen KOM-teatteria osana vasemmistolaisuutta ja sen muistoa. Luvun lopulla esittelen omassa alaluvussaan taistolaisuuden kuvauksia eri taiteenlajeissa.

3.1 Taistolaisuudesta

Taistolaisuudeksi kutsutun ilmiön synty liittyy Suomen Kommunistisen Puolueen (SKP) piirissä tapahtuneeseen kahtiajakoon. Vuonna 1918 punaisen Suomen jatkajaksi Venäjällä perustettu, toisen maailmansodan jälkeen lailliseksi Suomessa tullut puolue oli 1960-luvun loppuun mennessä lähellä hajoamista.⁵⁵ Puolueen enemmistö oli liikkumassa kohti uudistusmielisempää kommunismin tulkintaa. Puolueessa oli kuitenkin myös oppositio, joka sitoutui opillisesti puolueen alkuperäisiin linjauksiin. Erityisesti juopa näkyi suhtautumisessa Neuvostoliittoon ja sen edustamaan realisosialismiin. Hajoaminen kuitenkin estettiin, kun osapuolille taattiin tasainen edustus puolueen elimissä.⁵⁶ Puolueen sisäisestä vähemmistöasemastaan se sai julkisuudessa paljon huomiota.

Oppositio tunnetaan johtohahmonsa, puolueen varapuheenjohtaja Taisto Sinisalon, nimeen viittaavasti taistolaisina. Sanaleikki levisi yleiseen käyttöön *Helsingin Sanomista*.⁵⁷ ”Taisto” viittaa tässä toisaalta erisnimeen, mutta käsitteen yleistymiseen vaikutti ilman muuta siihen liittynyt yleissana ”taisto”, joka kuvasi liikkeen luonnetta.⁵⁸ Taistolaisuuden ohella oppositioon on viitattu käsitteellä

⁵⁵ SKP:n hajaannuksesta ks. Leppänen 1999.

⁵⁶ Sopimus tunnetaan osapuolisopimuksena, joka alkoi vaikuttaa vuoden 1970 ylimääräisessä edustajakokouksessa. Sopimuksen katsotaan lopullisesti purkautuneen vuoden 1984 edustajakokouksessa, minkä jälkeen oppositiota alettiin erottaa puolueesta. Jaosta ja sen purkautumisesta ks. Mickelsson 2021, 197, 215, 228–229, 249.

⁵⁷ Mainio 2018, 285.

⁵⁸ Ks. esim. Relander 1999, 190–191.

”stalinismi” ja sen edustajiin on viitattu puhekielisellä ”stallarilla”.⁵⁹ Tätä voi katsoa kahdesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin voi ajatella, että ”stalinismi” liittyy puolueen linjauksiin Stalinin aikana. Toisaalta käsitettä on käytetty loukkaavassa merkityksessä, missä suhteessa se on myös harhaanjohtava: useimmat kyseiseen liikkeeseen identifioituneet eivät kannattaneet neuvostodiktattori Stalinin ajattelua ja toimintaa.⁶⁰

Osapuolten välisen eroamiskehityksen kliimaksina on pidetty toisistaan poikkeavaa suhtautumista Prahan kevään tukahduttamiseen vuonna 1968. Varsovan liiton jäsenmaat Neuvostoliiton johdolla miehittivät tuolloin liittoon itsekin kuuluneen Tšekkoslovakian vastustaakseen maan liberalisoituvaa kommunismin tulkintaa. SKP varsinaisesti tuomitsi valtauksen, mutta vähemmistö yhtyi lopulta Neuvostoliiton kantaan ja piti valtausta tarpeellisenä sosialismin puolustamisena.⁶¹ Suhde Prahan tapahtumiin onkin nähty yhteydessä ”luokkakantaiseksi” kommunistiksi identifioitumiseen.⁶²

On huomattava, ettei yhtä yhtäläistä taistolaisuutta ollut olemassa, vaikka siihen onkin viitattu yhtenä liikkeenä. Jukka Relanderin mukaan pitäisi puhua useammista taistolaisuuksista, joita muodostui työläiskannattajien, nuorisoliittolaisten ja kulttuurityöläisten ympärille.⁶³ ”Taistolaisuutta” ei voi myöskään palauttaa yksin SKP:n jäsenyyteen. Liikkeeseen kuulumista voisikin lähestyä siihen linkittyneisiin järjestöihin kuulumisen kautta. Taistolaisen opiskelijaliikkeen yhteen kokoavaksi voimaksi kehittyi taistolaiseen johtoon siirtynyt Sosialistinen Opiskelijaliitto (SOL),⁶⁴ kulttuurialan työntekijöitä varten perustettiin puolestaan Kulttuurityöntekijäin Liitto (KTL).⁶⁵

Taistolaisuus-käsitteellä on ollut ambivalentti asema: sitä on toisaalta arvosteltu, mutta sitä on kuitenkin lopulta käytetty yhä enemmän yleisnimen kaltaisesti. Teatteriohjaaja ja teatterihistorian tutkija Timo Kallinen käyttää

⁵⁹ ”Stallaria” käyttää esimerkiksi Kimmo Rentola kommunismin sukupolvien esittelevässä artikkelissaan. Ks. Rentola 1992. Sanaa on käytetty myöhemmin populaarikulttuurissa muun muassa retrohenkisen *Me Stallarit* -sarjan nimessä.

⁶⁰ Esimerkiksi näyttelijä Kristiina Halkola on määritellyt itsensä mieluummin ”tiedonantajalaiseksi” viittauksena opposition *Tiedonantaja*-lehteen, kun häneltä *Persona non grata* -haastatteluohjelmassa kysyttiin, oliko hän stalinisti. Halkola toimi taiteellisen työnsä ohella useissa vasemmistolaisissa ja SKP:n oppositiota lähellä olevissa järjestöissä. Hän nousi myöhemmin ensimmäiseksi naispuoliseksi rekisteröidyn puolueen puheenjohtajaksi Suomessa toimiessaan opposition SKP:stä erottamisen jälkeen perustetun Demokraattinen Vaihtoehto - puolueen puheenjohtajana. Ks. *Persona non grata*: Kristiina Halkola.

⁶¹ Esimerkiksi SOL:n hallitus, joka vuonna 1968 oli kannanotossaan tuominnut valtauksen, tuki uudessa kannanotossaan kesällä 1971 valtausta. Kolbe 1996, 417; Relander 1999, 192–194.

⁶² Relander 1999, 191. Ks. myös Suominen 1997, 186.

⁶³ Relander 1999, 191.

⁶⁴ Sosialistisesta Opiskelijaliitosta ks. Hyvärinen 1994, erit. 26–31; Kolbe 1996, esim. 409–420; Rentola 2003. Ammatissa toimivia tutkijoita yhteen kokoavaksi voimaksi perustettiin puolestaan Tutkijaliitto. Sen suhteesta opiskelijaliikkeeseen ks. Lind 1998, 22–38.

⁶⁵ Suominen 1997, 239–241; Ollikainen 2013, 79–80; Aaltonen 2020, 100–102.

vuonna 2000 ilmestyneen *Pitkä 70-luku* -muistelukirjan esipuheessa lainausmerkkejä ”taistolainen”-termin ympärillä, sillä sen kohteet itse eivät ottaneet sitä koskaan käyttöön ja lisäksi käsitteen sanaleikkiluonteisuus tekee siitä ongelmallisen tieteellisessä käytössä.⁶⁶ Tutkimuksessa käsitettä on kuitenkin laajasti käytetty ainakin 1990-luvulta lähtien.⁶⁷ Tunnistan käsitteen ongelmalliset puolet, mutta näen taistolaisuuden käsitteenä niin vakiintuneena ja yleisen aseman saaneena, että muun käsitteen käyttö ei olisi tässä yhteydessä tarpeeksi täsmällistä.

3.2 ”Kukkasista teräkseen”

Radikaalia siirtymistä vasemmalle on usein tulkittu sukupolvikapinana, jossa sodan käyneen sukupolven lapset tekivät pesäeroa vanhempiensa aatemaailmaan.⁶⁸ Avainkokemuksia tälle sukupolvelle olivat esimerkiksi vuoden 1968 useat tapahtumat, kuten Keski-Euroopan opiskelijamellakat ja Suomessa myyttiset mittasuhteet saanut Vanhan ylioppilastalon valtaus sekä Vietnamin sota.⁶⁹ Vuosi 1968 on usein nähty merkittävänä vuotena, mistä on syntynyt kuva yleisemmästä ”vuoden 1968 sukupolvesta”.

Kuvaa 1960-luvun lopusta ovat määrittäneet yleinen pasifismi ja erilaiset yhdenasianliikkeet.⁷⁰ Liikkeet eivät kuitenkaan enää riittäneet kanavoimaan yhteiskunnallista tyytymättömyyttä, ja 1970-luvun alussa alkoi esiintyä kiinnostusta sitoutumiseen. Näin 1960-luvun henkeä edustaneesta antiautoritaarisuuden ihanteesta on nähty pudonneen etuliite pois.⁷¹ Kulttuuriradikalismin kritiikille pontta oli antanut varsinkin vasemmistolle tappiolliset eduskuntavaalit vuonna 1970.⁷²

Jukka Relander on kirjoittanut siirtymisestä kukkasista teräkseen.⁷³ Kukkasista teräkseen siirtyminen näkyi myös kulttuurialalla. Siirtymää kuvaa jälkikäteen katsottuna harvinaisen osuvasti Aulikki Oksasen sanoitus ”Kenen joukoissa seisot”, jossa hän omien sanojensa mukaan halusi kuvata omia tuntojaan; tästä muodostui – sanoittajan alkuperäisistä tavoitteista huolimatta –

⁶⁶ Kallinen 2000, 7–8.

⁶⁷ Taistolaisuus-sanaa käyttävät tutkimuksissaan 1990-luvulla esim. Rentola 1990; 1992; Hyvärinen 1994; Suominen 1997.

⁶⁸ Tuominen 1991.

⁶⁹ Ks. esim. Miettunen 2009, 146–171; Lalu 2016a. Vuodesta 1968 ks. myös esim. Leskelä-Kärki, Ahonen & Heikkilä 2019; Meinander 2019.

⁷⁰ Suominen 1997, 165–170; Miettunen 2009, 58–84.

⁷¹ Suominen 1997, 214; Relander 1999, 190.

⁷² Kallinen 2001, 256–257.

⁷³ ”If the 1960s were a decade of peace and flowers, the 1970s were one of politics, comrades and steel – Stalin, in Russian.” Relander 2008, 466.

tunnuslaulu kokonaisuudelle.⁷⁴ ”Kulttuuriradikalismista” oltiin nyt siirtymässä luokkatietoisuuteen.⁷⁵ Tapani Suominen kuvaa, kuinka ”[t]eatteriväki, kirjailijat ja muut taiteilijat astuivat luokkakantaisen työväenliik[k]een rinnalle sellaisella voimalla, että julkisuuteen syntyi kuva suoranaisestä taistolaisesta hegemoniasta kulttuurin alalla.”⁷⁶

Käänteentekeväenä tapahtumana on nähty vuosi 1971 ja siihen osuneet metsä-, rakennus- ja metallityöläisten lakot.⁷⁷ Lakoissa esiintyneet ryhmät olivat pohjina myös uusille ryhmämuotoisille teattereille. On puhuttu *proletaarisesta käänteestä*, kun ajan puheavaruudessa tilaa alkoi saada työväenkulttuurin sanasto.⁷⁸ Tämä sai kaukupohjaa myös akateemisissa ympyröissä, joissa käänne sai aikaan muutoksia traditionaalisissa akateemisen elämän tunnuksissa.⁷⁹

Osa radikaalista nuorisosta ryhmittyi siis realsosialismia kannattavaan SKP:n vähemmistöön. Suhteessa muihin länsimaihin suuntaus Neuvostoliittoa kohtaan oli poikkeuksellista. Taistolaisuus oli suomalainen vastine norjalaiselle maolaisuudelle ja brittiläiselle trotskilaisuudelle.⁸⁰ Osaltaan vahvan Neuvostoliitto-trauman omaavassa valtiossa liike kohti Neuvostoliiton ihailua vaikuttaa melko yllättävältä.⁸¹

1970-luvun vaihtuessa 1980-luvuksi suomalaisessa yhteiskunnallis-kulttuurisessa ilmapiirissä oli havaittavissa murros.⁸² Tällöin myös suurin kiinnostus taistolaisuutta kohtaan oli hiipunut. SKP:ssä jako enemmistöläisiin ja vähemmistöläisiin muuttui 1980-luvulle tultaessa lopulliseksi, kun oppositiota alettiin erottaa puolueesta. Osan liikkeeseen identifioituneista on nähty jatkaneen toimintaansa toisenlaisissa yhteiskunnallisissa liikkeissä, osan on nähty muuttaneen ajatteluaan täysin, kääntäneen takkia.⁸³

Myöhempää keskustelua taistolaisuudesta on määrittänyt moraalinen ulottuvuus. On näkynyt esimerkiksi vaatimuksia entisten taistolaisten

⁷⁴ Laulusta ks. Oksanen 2000; Lehtonen & Hyttinen 2020, 422. Laulu tulee esiin tämän tutkimuksen osa-artikkeleissa II, III ja IV.

⁷⁵ Ks. esim. Suominen 1997, 244.

⁷⁶ Suominen 1997, 240.

⁷⁷ Kallinen 2001, 256–257.

⁷⁸ Timo Kallinen näkee proletaarisen käänteen käsitteen osittain ongelmallisena, sillä kuva työväestä saattoi olla osin myös nostalginen: ”uuteen realistiseen taiteeseen liittyi vahvasti romanttisia piirteitä ja ’proletaarisen käänteen’ edustajat katsoivat usein ’maalaismaisemaa’.” Kallinen 2001, 257.

⁷⁹ Opiskelijakulttuurin osalta ks. esim. Kolbe 1996, 485–501; Kolbe 2008; Jalava 2014.

⁸⁰ Relander 2008, 466.

⁸¹ Alapuro 2019, 47. Keskustelua Kiinan kulttuurivallankumouksesta Suomessa ja maolaisuutta on käsitelty perusteellisesti Kastari 2001.

⁸² Muutoksen 1970- ja 1980-lukujen taitteeseen ajoittaa usea tutkija, ks. esim. Paavolainen 1999, 270; Alasuutari 2017. Ville Perna painottaa vuotta 1981 ”pitkän 70-luvun” päätepisteenä, jossa konkreettisena tapahtumana oli tasavallan presidentti Urho Kekkosen valtakauden päättyminen. Perna 2021.

⁸³ Ks. esim. Kontula 2004; Roos 2008.

katumuksesta tai julkisesta anteeksipyyntöstä tai toiveita suoranaista totuuskomissioista.⁸⁴ Taistolaisuutta – ja Suomen asemaa kylmän sodan aikaisessa maailmassa ylipäättään – lähestytään usein häpeää korostaen.⁸⁵ Vastattavaksi jäänee kysymys, keneltä tarkalleen pitäisi pyytää anteeksi – ja voiko mennyttä hyvittää.⁸⁶

3.3 Vasemmistoradikaalien KOM-teatteri?

KOM-teatteri perustettiin vuonna 1971. Sen pohjana oli Svenska Teaternin yhteydessä näytäntökauden 1969–1970 toiminut KOM-scen, mistä on peräisin ryhmän nimi: ”KOM” nimenä viittaa ruotsin kielen sanaan ”kom”, suomeksi siis ”tule”.⁸⁷ Vaikka näyttämö oli toiminut perinteisen repertuaariteatterin yhteydessä, sillä oli ollut oma ohjelmistopolitiikka ja ensemble. Sen ohjelmistoon oli kuulunut yhteiskunnallisia esityksiä ja keskustelutilaisuuksia.⁸⁸ KOM-scenissä toimineista tekijöistä suomenkieliseen KOM-teatteriin tulivat ohjaaja Kaisa Korhonen, säveltäjä Kaj Chydenius, visuaalinen suunnittelija Måns Hedström sekä näyttelijät Eriikka Magnusson ja Tom Wentzel. Uusina tekijöinä mukaan liittyivät ohjaaja-näyttelijä Pekka Milonoff, näyttelijä Sulevi Peltola ja ohjaaja Tytti Oittinen sekä dramaturgi Lauri Sipari kuukausipalkkaiseksi näytelmäkirjailijaksi.⁸⁹

KOM-teatteri oli yksi 1960- ja 1970-lukujen taitteessa syntyneistä ryhmämuotoisista teattereista, joiden toiminnassa korostui demokraattisuus ja kollektiivisuus.⁹⁰ Tämän voi nähdä suhteessa syntyneeseen uudenlaiseen kielenkäyttöön: ”taiteilijan” sijaan haluttiin puhua työväkeen identifioituvasti ”kulttuurityöntekijästä”, teatterialalla ”teatterityöntekijästä”.⁹¹ Ryhmämuotoisissa teattereissa, myös KOM-teatterissa, kaikki pääsivät

⁸⁴ Ks. esim. Kontula 2004, 1; Suutela 2005, 7; Koivunen 2007, 142–143; Roos & Haavio-Mannila 2008, 233–234; Lehtonen & Hyttinen 2020, 420.

⁸⁵ Hyvä esimerkki on Yleisradion dokumenttisarja *Kylmän sodan Suomi* (2021), jossa korostui kylmän sodan ajan näkeminen kansallisen häpeän näkökulmasta. Sarja herätti myös kriittisiä ääniä, myös historiantutkijoiden taholta. Ks. Koivunen & Lalu & Matala & Soimetsä 2022.

⁸⁶ Lähestyn teemaa erityisesti *Baikalin lasten* osalta, jossa viitataan selkeästi todellisuudessa tapahtuneeseen ”Tapaus Rossiin”. Ks. artikkeli II.

⁸⁷ ”Kom”-sanan monimerkityksisyys huomioitiin jo tuolloin. Sen viittaavuus esimerkiksi ”kommunistiin” on ollut läsnä kautta teatterin historian.

⁸⁸ KOM-scenistä ks. Ollikainen 2013, 23–34.

⁸⁹ KOM-teatterin perustamisesta ks. Ollikainen 2013, 35–40.

⁹⁰ Ks. esim. Seppälä & Tanskanen 2010, 324–329. Ryhmiä kokosi yhteen Teatterikeskus. Perustajajäseniä olivat KOM-teatterin lisäksi Ahaa-teatteri, Agit-Prop, Tilateatteri, Hurja Joukko (myöhempi Penniteatteri), Praesens-ryhmä, Ryhmäteatteri ja Skolteatern. Perustamiskokous oli 24.1.1971. Jäsenyysehdoksi asetettiin se, että ryhmässä oli palkattuja, päätoimisesti ryhmässä toimivia työntekijöitä, mistä syystä Agit-Prop myöhemmin erosi jäsenyydestä. Kallinen 2001, 276. Timo Kallinen huomauttaa vasta Teatterikoulusta valmistuneiden vahvasta edustuksesta ryhmissä. Kallinen 2001, 276. Halu siirtyä koulusta näihin ryhmiin säilyi myös myöhemmin. Ks. esim. Saisio 1999.

⁹¹ Suominen 1997, 241; Kallinen 2001, 257–263.

osallistumaan päätöksentekoon, ja toisaalta myös taiteilijat tekivät muutakin kuin taiteellista työtä.

KOM-teatterin ensimmäinen produktio oli Kalevalan päivänä 28. helmikuuta 1971 ensi-iltansa saanut Bertolt Brechtin teksteihin pohjaava *Työstä ja taistelusta*. Tämän jälkeen esityksiä tehtiin nopealla kierrolla: yksin vuosina 1971–1981 toteutettiin kaikkiaan 49 produktiota.⁹² Suuri osa produktioista oli ohjelmamuotoisia kokonaisuuksia, jotka koostuivat näytellyistä kohtauksista sekä esitetyistä lauluista ja runoista. Teatterin omien tekijöiden lisäksi hyödynnettiin usein Aulikki Oksasen, Pentti Saaritsan, Matti Rossin ja Ilpo Tiihosen tekstejä. Suomalaista alkuperää edustaneissa kirjoitettuun näytelmään perustuvissa esityksissä korostuivat kantaesitykset.⁹³ Toisaalta esitettiin vanhempaa työväenkulttuuria edustaneita näytelmiä tai romaanisovituksia, joista KOM-teatterin toteutus oli usein harva poikkeus kantaesityksen jälkeen – tästä linjasta poikkeuksina voi pitää Elvi Sinervon ja Väinö Linnan tunnettuja teoksia.⁹⁴ Ulkomaisten kirjailijoiden kotimaat paikantuivat 1970-luvun tilanteessa sosialistiseen blokkiin.⁹⁵

KOM-teatterin vasemmistolaisuus tuli siis esiin ohjelmistolinjauksissa, jotka liittivät ryhmää työväenkulttuuriin. Esityksiin samastuivat myös monet opiskelijaliikkeen jäsenet. Tämän oman viiteryhmänsä suhdetta KOM-teatteriin on kuvannut sosiologi Tommi Hoikkala esseessään ”KOM ja nuoruuteni poliittisuuden näyttäjä”:

⁹² Vertailun vuoksi: kevään 2025 tilanteessa laskettuna KOM-teatteri on tuottanut kaikkiaan 154 produktiota.

⁹³ Teatterin alkuvaiheessa näytelmiä kirjoitti erityisesti perustamisen yhteydessä teatteriin palkattu näytelmäkirjailija Lauri Sipari. Näytelmiä kirjoittivat myös Marianne Korhonen (lastennäytelmä *Löytöretki*, 1971), Pentti Saaritsa ja Pekka Milonoff (*Kaamos* 1973), Pirkko Kurikka (Kalevalaan perustuva *Kullervo*, 1975 sekä *Särjetty viulu*, 1979), Daniel Katz (*Narrit*, 1977) sekä Seppo Ahti ja Ilkka Kylävaara (*Etappi*, 1978). Vuonna 1976 debytoi Pirkko Saisio libretolla teokseen *Suomi-neito ja kosijat* (1976).

⁹⁴ Esimerkiksi A. B. Mäkelän vuonna 1896 suomalaisessa Teatterissa kantaesitetty *Ruukin jaloissa* (1974) ja L. Onervan vuodelta 1923 oleva näytelmä *Syyttäjät* (1975). Vuonna 1978 toteutettiin Elvi Sinervon *Maailma on vasta nuori*, joka oli 1950-luvun alun kantaesityksensä jälkeen kokenut pienoisrenessanssin 1960- ja 1970-lukujen taitteessa. Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiaan perustuen tehtiin dramatisointi nimellä *Pohjantähti* vuonna 1979. Tiedot esityskerroista perustuvat Ilona esitystietokantaan (<http://ilona.tinfo.fi/>) näytelmäkohtaisesti tekemiini hakuihin.

⁹⁵ KOM-teatterissa paljon esitetty (runojensa lisäksi esimerkiksi näytelmät *Rouva Carrarin kiväärit* 1975 ja *Kerjäläisoppera* 1978) saksalaiskirjailija Bertolt Brecht toimi toisen maailmansodan jälkeen DDR:ssä, joka piti häntä eräänlaisena teatterinsa näyteikkunana. Brechtin suhde DDR:ään ei kuitenkaan ollut aivan ongelmaton, eikä hän esimerkiksi koskaan ollut DDR:n kansalainen, vaan puolueettoman, mutta selkeästi länteen suuntautuvan Itävallan. – Muita ulkomaisia kirjailijoita olivat venäläinen näytelmäkirjailija Vsevolod Višnevski (*Optimistinen tragedia*, 1975) sekä puolalainen Halina Slojewska (näytelmään *Valitsin rohkeuden* perustunut *Rosa Luxemburg*, 1975). Näytelmien lisäksi tehtiin dramatisoinnit Aleksander Puškinin aiheen pohjalta (*Postimestari*, 1976) sekä kirgisialaisen Tšingiz Aitmatovin novellista (*Äidinpelto*, 1977).

70-luvulla se [KOM-teatteri] sanoi mitä on tehtävä. Minulle se oli myös identiteettigeneraattori. Oli nostattavaa käydä oman viiteryhmän ihmisten (”opiskelijataistolaiset”) kanssa teatterissa, siinä oli siksi vahva sosiaalinen sidos. Kyse oli tuon ajan vasemmistolaisen opiskelijoiden tuottaman nuorisokulttuurin ilmentymästä, jossa eli myös erikoinen vastakulttuurinen vire. Tuon fraktion väki oli tullut taistolaisuuteen monelta taholta: 60-luvun yleisvasemmistolaisuudesta, ylioppilasliikkeestä tai anarkistisista underground-miljöistä, Vietnamin sodan vastaisesta hippikuvioista, Teiniliitosta tai vaikka sosiaalisen dimension tiedostavista seurakuntanuorista. Mitä myöhemmin letkaan liittyi, sitä valmiimpaan organisaatioon ponkaisi. Kun itse liityin Sosialistiseen Opiskelijaliittoon (SOL) syksyllä 1973, järjestö oli jo muiden valmiiksi rakentama: se vannoi marxismi-leninismiin ja uskoi noudattavansa demokraattista sentralismia ja sanoi toimivansa SKP:n apulaisena ja reservinä. KOM-teatterissa koettu nostattavuus, jopa euforia, syntyi erityisestä emotionaalisesta punoksesta näyttämöllä demonstroituihin poliittisiin asioihin ja yhteiskuntakriittisiin asetelmiin. Kyse oli myös yllirajaisesta ryhmäkokemuksesta, että ollaan porukalla KOMin aikalaistermein ’alhaisen’ puolella, ylimystöä ja riistoporvareita vastaan. Oli fiilis, että oma ryhmä oli osa kaikkea tärkeää, uutta ja kumouksellista. [--]⁹⁶

Kuva KOM-teatterista vasemmistolaisena teatterina syntyi myös teatteriin kiinnittyneiden taiteilijoiden tiedetystä vasemmistolaisuudesta. KOM-teatterin suhde taistolaisuuteen näyttäytyy siis suurelta osin sitä kautta, mitä siihen kuuluneet tekijät yksilöinä edustivat.⁹⁷ Moni KOM-teatterin jäsenistä kuului KTL:ään. KTL:n keskeisenä toimintamuotona olivat jäsenistöä yhteen kokoavat ideologisia, poliittisia ja yhteiskunnallisia aiheita tarkastelevat opintopiirit, joita järjestettiin myös KOM-teatterin henkilökunnan kesken, erityisesti pitkillä kiertueilla.⁹⁸

Liiton edustama taidenäkemys oli sosialistinen realismi.⁹⁹ Ideologia näkyi kuitenkin ennen kaikkea teosten vastaanotossa, ei niinkään itse taiteen teossa: kuten taistolaisen kulttuuriliikkeen kirjallista elämää tutkinut Virve Raittinen on tiivistänyt, ”teosten luokittelu epännistuneiksi tai arvottomiksi perusteltiin marxilais-leniniläisiä iskusanoja käyttäen” – ”[t]aistolaiset muotoilivat taidekäsitksessään ihanteen, johon eivät edes itse pystyneet tai aina pyrkineetkään vastaamaan.”¹⁰⁰ Tämä pätee myös KOM-teatterin produktioissa,

⁹⁶ Hoikkala 2013, 216–217.

⁹⁷ Eräänä poikkeuksena tästä voi nähdä DDR:läisen toisinajattelijan, muusikko Wolf Biermannin karkotusta tukeneen sähkeen DDR:n hallitukselle vuonna 1976. Yksittäisten taiteilijoiden lisäksi myös KOM-teatteri organisaationa oli allekirjoittajien joukossa. Ks. esim. Aaltonen 2020, 169–170.

⁹⁸ Ollikainen 2013, 79–80.

⁹⁹ Ks. esim. Suominen 1997, 241; Raittinen 2001, 42.

¹⁰⁰ Raittinen 2001, 42.

joiden on nähty edustaneen teatterilaisten sosialistisen realismin tunnuksiin tutustumisesta huolimatta pikemminkin avantgardistista otetta.¹⁰¹

Musiikilla oli keskeinen osa KOM-teatterissa, myös puheteatteria edustavissa produktioissa. KOM-teatteri oli osa poliittista laululiikettä, joka oli taistolaisuutta laaja-alaisemmin yleisvasemmistolainen liike. KOM-teatterin lisäksi sen keskeisenä edustajana oli Agit-Prop-kvartetti.¹⁰² KOM-teatteri toteutti ensimmäisen levytyksensä *Porvari nukkuu huonosti* jo vuonna 1971. Tälle levyille levytettiin versio myös ”Kenen joukoissa seisot” -laulusta, joten KOM-teatterin voi nähdä kietoutuvan keskeisesti ajan murrokseen. Timo Kallinen kuvaa KOM-teatterin levytyksiä *Porvari nukkuu huonosti* ja *Torpedo* ajankohdan tunnuslaulujen yhteenvedoiksi.¹⁰³ Yhtenä esimerkkinä identifioitumisesta työväenluokkaan – suorastaan luokkataisteluun – voisi nähdä *Porvari nukkuu huonosti* -levyn avausraidan ”Kolme pikku miestä” loppukaneetin: ”Kolme pikku miestä lumessa tallustaa / Jo vuonna ’17 he lähtivät kulkemaan / Vuonna ’71 yhä porvari hallitsee / Mutta työväenluokan hallussa ovat maailman valtatiet”.

Ennen vuonna 1977 Helsingin Hämeentieltä hankittua tilaa kaikki teatterin esitykset tehtiin kiertäviksi. Koska tarvittavan lavastuksen ja rekvisiitan piti olla helposti siirrettäviä, esityksistä tuli minimalistisia ja kekseliäitä.¹⁰⁴ Kiertueet ympäri Suomea olivat pitkiä. KOM-teatterin kiertuetoiminta toi teatterin useiden sellaisten kansanryhmien pariin, jotka olivat muuten säännöllisen teatteritoiminnan ulkopuolella. Kiertueita toteutettiin myös ulkomaille sekä sosialistiseen maailmaan (Neuvostoliitto, Kuuba, Saksan demokraattinen tasavalta) että myös kapitalistiseen Eurooppaan (Ruotsi, Saksan liittotasavalta).¹⁰⁵ Esitykset saivat siis vastakaikua myös sosialistisen blokin ulkopuolella.

KOM-teatterin voi nähdä liittyneen vahvasti aikansa yhteiskunnalliseen keskusteluun tekemällä esityksiä erilaisiin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin

¹⁰¹ Pirkko Saisio sanoo kirjailijahenkilökuvassaan taistolaisten tehneen ”tavoitteitaan parempaa taidetta”, ”eikä se tuntunut ketään haittaavan”. Ks. Ammatti: kirjailija. Pirkko Saisio 2003. Pitkälti samankaltaiseen lopputulemaan tulee myös sosialistisen realismin ihanteen ja KOM-teatterin esitysten suhdetta omasta katsojanäkökulmastaan tarkastellut Tommi Hoikkala, ks. Hoikkala 2013, 220–222. Saision elämäkerran kirjoittanut Heini Junkkaala on haastatellut KOM-teatterin pitkäaikaisia työntekijöitä Pekka Milonoffia, Jaana Jyrkännettä ja Kari Löyttyjärveä, jotka eivät jakaneet Saision tulkintaa: ”heidän mukaansa Kom [sic] ei ole koskaan pyrkinytkään tekemään sosialistisen realismin ihanteiden mukaisia esityksiä. Sosialistisesta realismista puhuttiin enintään opintopiireissä, joskin niissäkin kyllä perehdyttiin enemmän KYK:iin eli kapitalismin yleiseen kriisiin ja VAMOKAP:iin eli valtiomonopolistiseen kapitalismiin.” Junkkaala 2023, 500.

¹⁰² Laululiikkeestä ks. M. Rantanen 1999; 2005, 47–49, 66–71, 115–116; Rautiainen 2003, 9–11; Aaltonen 2020. 1960-luvulla käynnistyneestä musiikin murroksesta ks. Rautiainen 2001.

¹⁰³ Kallinen 2001, 282.

¹⁰⁴ Tässä olennaisena tekijänä oli ryhmän piirissä alussa toiminut visuaalinen suunnittelija Måns Hedström, joka myös loi yhä edelleen käytössä olevan KOM-teatterin logon. Hedströmin toiminnasta ja muotokielestä ks. Ollikainen (toim.) 2007.

¹⁰⁵ Neuvostoliiton-vierailuista ks. Mikkonen 2020, 536–538. Ruotsiin toteutetuista vierailuista ks. Seppälä 2020.

tilaisuuksiin. Osa niistä oli luonnollisesti erilaisissa vasemmistolaisten piirien tilaisuuksissa.¹⁰⁶ Selkeästi puoluepolitiikan lisäksi osallistuttiin myös yleisemmin jaettujen ja hyväksyttyjen teemojen edistämiseen.¹⁰⁷

1970-luvun loppupuolelta lähtien ohjelmiston pääpaino alkoi siirtyä pois työväen näkökulmasta. Ensin tulivat näytelmäkirjallisuuden klassikkotekstit *Kolme sisarta* (1979), *Kauppamatkustajan kuolema* (1979) ja *Myrsky* (1980) – kaksi jälkimmäistä osoittavat, että näyttämölle tuotiin siis nyt myös angloamerikkalaista näytelmäkirjallisuutta. Yhteiskunnallisesta analyysistä käännyttiin yhä enemmän kohti henkilökohtaista ja yksityistä.¹⁰⁸ Tämä liittyi osaltaan yleisempään kehitykseen teatterialalla, jossa tilaus poliittisesti sävyttyneelle ohjelmistolle oli hiipumassa.¹⁰⁹

Vaikka työväenkulttuuri tai vasemmistolaisuuden teemat alussa ymmärretyn kaltaisesti eivät enää ole osa KOM-teatterin ohjelmistoa, on jotain silti jäänyt osaksi teatterin julkikuvaa. Erityisesti laululiikkeen laulut ovat jatkaneet osana KOM-teatterin brändiä. KOM-teatteri on esimerkiksi juhlistanut merkkipäivänsä suurilla juhlakonserteilla Helsingin Kulttuuritalolla: 30-vuotisjuhlia varten toteutettiin vuonna 2001 esitys otsikolla *Porvari nukkuu huonosti* – viisi vuotta myöhemmin otsikko oli muuttunut muotoon *Porvari valvoo*. 50-vuotisjuhlakonsertti oli puolestaan nimeltään *Vapauden kaiho* (2022).

3.4 Taistolaisuuden kuvauksia taiteissa

Teatterissa taistolaisuuden muistelua tapahtui jo 1980-luvulla. Käsittämäni KOM-teatterin *Viimeinen kukkahuivi* oli ensimmäisiä tässä lajissa. Tampereen Työväen Teatterissa kantaesitettiin vuonna 1984 Raija Orasen kirjoittama *Riisuminen*.¹¹⁰ Kummassakin näytelmässä oli kaksi henkilöä, jotka toimivat yhden

¹⁰⁶ Vielä vuonna 1987 tehtiin SKP:n jakautumisen jälkeen entistä oppositiota edustaneen Demokraattisen Vaihtoehdon (Deva) tilauksesta kabareemuotoinen esitys *Hätätila*. ”*Hätätila* oli tilaustyönä tehty Demokraattisen Vaihtoehdon vaalikabaree. Ajattelun tarve oli huutava, ja kabareehen yritettiin ympätä ajankohtaisia asioita, mutta riittämättömän tekstimateriaalin kanssa tekeminen meni yliyrittämiseksi. Kokonaisuudesta puuttui pointti, ja tekijät olivat yhtä mieltä produktion epäonnistumisesta. Tekemisen paniikissa koitettiin vaikka mitä, pilkattiin nimeltä porvareita ja tehtiin niin räiskyvää parodiaa kuin KOM vain osasi, mutta lopputulos oli floppi. Näyttelijät muistelevat tätä rimalalituksena, jonka takana oli vaikea seistä huolimatta suosiosta, jota se kiertueilla sai.” Helavuori 2013, 347.

¹⁰⁷ Esimerkiksi *Avaruuslintu* (1973) oli tehty juhlistamaan YYA-sopimuksen 25-vuotisjuhlaa. Kiertue-esityksen tilaajana oli Suomi–Neuvostoliitto-Seura. Se oli näin osa laajempaa ulkopoliittista kulttuuria. Ks. Ollikainen 2013, 64; Aaltonen 2020, 215–217. *Kaikki muuttuu* (1974) taas oli tehty solidaarisuuden osoituksena Chilen vuoden 1973 sotilasvallankaappauksen uhreille. Ollikainen 2013, 90–95.

¹⁰⁸ Ks. esim. Ollikainen 2013, 226–227; Helavuori 2013, 303.

¹⁰⁹ Ks. Tapper 2012, 58. Ks. myös Helavuori 2013, 298–300.

¹¹⁰ Panu Rajala on Tampereen Työväen Teatterin historiikissaan kuvannut, kuinka ”[k]autta kritiikkien kiitettiin Työväen Teatteria [–] siitä, että se on tартunut työväenlaulun polttaviin

rajatun tilan kehyksissä: *Viimeisessä kukkahuivissa* kerrostaloyksiossä, *Riisumisessa* hotellisviitissä. Laveampaa muotoa teatterissa edusti 1990-luvun loppupuolen *Kuuhullut* Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 1997. Pirkko Saision kirjoittama ja Kaisa Korhosen ohjaama teos yhdisti myöhemmin *Baikalin lapsissakin* hyödynnettyä simultaanista dramaturgiaa.¹¹¹

Lauri Törhönen ohjasi *Riisumisen* pohjalta elokuvan, jota vuonna 1986 voinee pitää ensimmäisenä fiktioelokuvana aiheesta.¹¹² Televisioelokuvan muodossa liikettä ovat lähestyneet Jotaarkka Pennanen *Hamlet*-tulkinnessaan (1992) sekä Heidi Köngäs kahdessakin eri teoksessa (*Kalliolle kukkulalle*, 1993 ja *Nuoruustango*, 2017).¹¹³ Oma lukunsa ovat dokumentaariset elokuvat, joita on tehty esimerkiksi laululiikkeestä.¹¹⁴ Niissä, kuten valtaosassa muitakin muistelevia teoksia, keskeisenä tarinankerronnan muotona toimivat ajan laulut.

Riisumisen kirjoittanut Raija Oranen oli osa taistolaista liikettä toimiessaan *Tiedonantajan* politiikan toimittajana. Myös *Riisumisen* naishahmo oli toiminut vastaavassa lehdessä toimittajana. Sama työpaikka ja vastaavat kokemukset ovat myös Orasen myöhemmän televisiokäsikirjoituksen *Puhtaat valkeat lakanat* Heikki Raikkaalla ja vuoden 2004 *Kohtauspaikka Marinad* -romaanin päähenkilöllä Nora Rossilla. Taistolaisuutta käsittelevän taiteen joukossa teokset tuovat esiin ristiriitaa toimittajan ammattiylpeyden ja *Tiedonantajan* edustaman ideologian välillä.

Romaanikirjallisuudessa taistolaisuutta on lähestytty erilaisista näkökulmista. Ensimmäiset kuvaukset ilmestyivät 1980- ja 1990-lukujen taitteessa, jolloin julkaistiin Kim Weckströmin *Träggrottan (Puuluola)* vuonna 1984, Rauni Paalasen *Agitaattorin morsian* (1990), Riitta Vartin *Nuoruuden yliopistot* (1992) ja Naaraan aika (1993) sekä Tapani Suomisen *Sarvikuonojen aika* (1992).¹¹⁵ Uusi aalto osui vuosituhaten vaihteeseen; aloittajana oli Anja Snellmanin *Paratiisin kartta* (1999). 2000-luvulla ilmestyi myös Staffan Bruunin romaani *Fest på barrikaderna (Bailut barrikadeilla)* vuonna 2001, Jorma Ranivaaran *Upseerin parempi elämä* (2003), Timo Malmin *Puolueen lemmikki* (2007) ja Juha

nykyilmiöihin alituisen historian kertauksen sijasta. Suomalaisen teatterin katsottiin jo kauan kaivanneen pelotonta tämänpäiväisyyttä. Joitakin yrityksiä vasemmiston itsekritiikiksi oli tehty: Lauri Siparin *Viimeinen kukkahuivi* KOM-teatterissa ja Kalevi Haikaran *Aseita vastustajien käsiin* Kulttuuritalossa ja Kemissä.” *Riisuminen* toteutettiin 1980-luvulla vielä Lauri Törhösen ohjaamana elokuvana (1986) ja Orasen itsensä ohjaamana kuunnelmana (1986). Tampereen Työväen Teatterin esityksestä ks. Rajala 2001, 427–433.

¹¹¹ Ks. Junkkaala 2023, 829–830.

¹¹² Oranen ohjasi tekstinsä itse kuunnelmaksi, jonka kantaesitys oli elokuvan kanssa samana vuonna.

¹¹³ Suomen suurin teatteri: Isoja ja intiimejä tarinoita 2011; Heidi Köngäs, vahvojen tarinoiden ohjaaja 2017.

¹¹⁴ Ks. esim. Anu Koivusen analyysi Lasse Naukkarisen ohjauksesta *Olipa kerran utopia* (2004) ja Jouko Aaltosen ohjauksesta *Kenen joukoissa seisot* (2006) Koivunen 2007.

¹¹⁵ Hyypiö 2014, 8.

Ruusuvuoren *Stallari* (2009). Lapsuutta taistolaisessa ympäristössä käsitteli Laura Honkasalon *Sinun lapsesi eivät ole sinun* (2001), joka oli tässä näkökulmassaan poikkeuksellinen. Pirkko Saision *Punaisessa erokirjassa* (2003) käsitellään taistolaisuutta suhteessa Pirkko Saisio -nimisen henkilön elämään; esiin nousee muun muassa taistolaisuuden ja heteronormista poikkeavan seksuaalisuuden suhde.¹¹⁶

Taistolaisuutta käsitteleviä romaaneja tarkastelleet Anna Kontula ja Anni Hyypiö ovat huomanneet romaaneissa toistuvuuksia. Ensinnäkin useimmat taistolaisrepresentaatiot kuvaavat opiskelijataistolaisia. Kontula huomioi romaanien näyttämönä olevan pääosin Helsinki, vaikka opiskelijataistolaisuutta todellisuudessa esiintyi ympäri maata. Käsittelemisssään romaaneissa hän näkee toistuvan ajatuksen taistolaisten yläluokkaisesta taustasta. Taistolaispiireissä myös käytetään romaaneissa runsaasti alkoholia. Miehet kuvataan usein harrastamassa ”pöksylähetystä” ja naiset rakkausasioissaan eksyneinä. Järjestötoiminta kaikkineen näyttäytyy romaanien kuvaamana usein ahdistavana, ja lähes kaikissa Kontulan tarkastelemissa romaaneissa päähenkilö kokee myöhemmin sitä koskien häpeää tai syrjintää.¹¹⁷ Myös romaanien juonissa on havaittavissa toistuvuutta.¹¹⁸

Ajan myötä on siis syntynyt vakiintuneita tapoja puhua taistolaisuudesta ja kuvata sitä taiteen eri mediuumeissa. Tämän voi nähdä kuvaavan myös omassa tutkimuksessani lähestymiäni teoksia. *Viimeisen kukkahuivin* aikaan taistolaisuuden käsittely oli vielä alkutekijöissään. *Baikalin lasten* aikaan taas taistolaisuutta oli käsitelty taiteessa jo paljon, joten sen intertekstuaalinenkin varanto oli huomattavasti laajempi.

¹¹⁶ *Punainen erokirja* on kolmas osa Saision omaelämäkerrallisessa trilogiassa, jota on kattavasti analysoinut Päivi Koivisto väitöskirjassaan. Ks. P. Koivisto 2011.

¹¹⁷ Kontula 2002, 5. Kontulan aineistoon kuuluvat Staffan Bruunin *Bailut barrikadeilla* (2001), Anja Snellmanin *Paratiisin kartta* (1999), Rauni Paalasan *Agitaattorin morsian* (1990), Riitta Vartin *Nuoruuden yliopistot* (1992) ja Laura Honkasalon *Sinun lapsesi eivät ole sinun* (2001). Hän on hahmottanut toistuviksi aiheiksi seuraavat (suluissa toistuminen aineistossa): ”taistolaisten tausta on yläluokkainen” (5/5), ”kertoja kuitenkin vasemmistolaiskodista” (3/5), ”taistolaiset ryyppäävät paljon” (4/5), ”miehet harrastavat pöksylähetystä” (3/5), ”naiset ovat rakkausasioissa eksyneitä” (4/5), ”varsinainen järjestötoiminta oli ahdistavaa” (4/5), ”päähenkilö kokenut myöhemmin häpeää tai syrjintää” (4/5). Kontula 2002, 4.

¹¹⁸ Anni Hyypiö on hahmottanut Anja Snellmanin *Paratiisin kartassa* (1999), Raija Orasen *Kohtauspaikka Marinadissa* (2004) ja Virpi Hämeen-Anttilan *Muistan sinut Amandassa* (2008) samanlaisen juonikaavan: ”[e]päpoliittinen ja viaton naispäähenkilö ajautuu liikkeeseen alun perin komean agitaattorin houkuttelemana, innostuu taistolaisuudesta uuden rakkauden myötä, mutta joutuu lopulta kokemaan karvaan pettymyksen, kun [...] Stasin (kaksois)agentiksi paljastuva agitaattori karkaa joko ulkomaille (*Kohtauspaikka Marinad*) tai itsemurhaan (*Paratiisin kartta*), tai lavastaa oman kuolemansa (*Muistan sinut Amanda*).” Hyypiö 2014, 56.

4 Tulokset

Olen ryhmitellyt artikkeleissa esiin nousseet tulokset kolmen teeman alle. Ensimmäiseksi kuvailen teoksista hahmottamiani teatterillisia ja dramaturgisia keinoja menneisyyden kuvaamisessa. Tämän jälkeen erittelen sukupolvien näkymistä teoksissa: näen, että sukupolvien tuominen teoksiin oli tapa kuvata mennyttä sekä dramaturgisella tasolla että aiheena, pohdintana menneen ja nykyisen suhteesta. Lopuksi tuon esiin sen, mitä teokset tarkalleen kertoivat taistolaisuudesta: millainen on teoksissa hahmotettu taistolaisuus, millaisena taistolaisuus näyttäytyi teosten läpi katsottuna.

4.1 Autenttisuus, teatterillisuus, näytelmä näytelmässä

Teatterille aikaan ja paikkaan kiinnittyneenä taiteenlajina ominaista on se, että vaikka teos sinällään kuvaisikin mennyttä aikaa, ovat samanaikaisesti esitystilan ajalliset ja tilalliset merkitykset läsnä. Esimerkiksi vuonna 1981 kantaesitetty *Viimeinen kukkahuivi* sijoittui 1970-luvulle, joka tuolloin jo oli mennyttä aikaa, vaikkakin toki hyvinkin läheistä sellaista. 1980-luvun aikataso syntyi näyttämöllä näyttelijöiden ja katsojien kohdatessa, näytelmän tullessa dialogiin kontekstinsa kanssa. *Baikalin lasten* kehyskertomus taas oli esitysjassaan nykyhetkessä, josta käsin menneisyyden tapahtumia – 1970-luvun lisäksi esimerkiksi vuodelta 1989 – muisteltiin; nykyhetken tilan lisäksi näyttämöllä sijaitsi myös muita tiloja, kuten menneisyyden aikatazon kokoushuoneisto ja Itä-Berliini, jotka rakentuivat näyttämötoteutuksessa kehyskertomuksen talon olohuoneen lomaan. *KONEssa* kaikki tapahtui teatterin näyttämöllä, joka oli läsnä sekä katsojien ja näyttelijöiden faktuaalisesti jakamana että esityksen sisäisessä fiktion maailmassa.

Viimeisessä kukkahuivissa etelähelsinkiläiseen kerrostaloasuntoon sijoittuvien tapahtumien lisäksi oleellista oli myös se, mitä ei näytetty. Näytelmässä oli paikkoja, joita ei näytetty, mutta jotka silti olivat tärkeitä: puhtaasti verbaalisesti esitettiin esimerkiksi Moskova, puu-Käpylä ja Itä-Pasila. Kerrottuna tilana mukana oli myös menneisyydessä tapahtunut kokemus liikkeeseen liittymisestä leirikeskuksessa, joka esitettiin pariskunnan välisenä muisteluna. Näytelmän dramaturgia jännittyi näin mimeettisen ja diegeettisten, näytettyjen ja piiloon jätettyjen, tilojen välille.

Viimeisessä kukkahuivissa, jossa etäisyys kuvattavaan aikakauteen ei vielä ollut kovinkaan mittava, menneisyyden ja nykyisyyden välillä vallinnutta aikaeroa ei tarvinnut näyttämöllä erityisesti painottaa. Kun 1970-luvusta oli useampi vuosikymmen, eroa täytyi myöhemmissä teoksissa erityisesti rakentaa. Autenttisuutta korostettiin *Baikalin lasten* esitystoteutuksessa puvustuksen ja rekvisiitan yksityiskohdilla, kuten Che Guevara -julisteella, nuorisoliiton sinisillä paidoilla ja kukkahuiveilla. Sekä *Baikalin lapsissa* että *KONEessa* näyttämölle heijastettiin myös vanhoja valokuvia ja videoita, jotka toisinsivat tunnettua kuvaa 1970-luvusta, jossa osallistuttiin mielenosoituksiin ja laulettiin. Menneisyydestä muistuttavat elementit kantoivat mukanaan merkityskerrostumia ja herättivät katsojissaan muistoja.

Autenttisuuden tavoittelun ohella teoksissa korostui esityksellisyys. Esimerkiksi *KONEessa* keskustelu teatterintekemisen ehdoista ja näytelmäkirjallisuuden klassikoista korosti esityksen teatterillisuutta. Dramaturgisilla keinoilla korostettiin historiantuottamisen prosessia juuri esityksen kehyksissä. *KONEessa* menneisyyden esityksellisyys oli läsnä erityisen konkreettisella tavalla esitykseen sisältyessä uudelleen esitettyinä katkelmia menneistä esityksistä, KOM-teatterin omasta *Avaruuslinnusta* sekä Televisioteatterin kabareesta *Oma*. Näiden esitysten esiintyjien eleitä kehollisesti toisintamalla menneisyyttä eräällä tapaa rekonstruointiin. Tässä oli myös henkilökohtainen aspekti, sillä katkelmissa henkilöt toisinsivat omien vanhempiensa toimintaa näyttämöllä – palaan tähän tarkemmin sukupolvia käsittelevässä seuraavassa alaluvussa.

Baikalin lapsissa ja *KONEessa* myös teoksiin sisältyneillä lauluilla oli dramaturgista merkitystä sen lisäksi, että rakentaessaan ajankuvaa niillä oli skenografinen funktio. Erityisesti *Baikalin lasten* lauluihin fokuksituneessa artikkelissa III todensin, kuinka lauluja uudelleen toistamalla menneisyyteen siirtynyt aika tuli nykyhetken tasossa läsnäolevaksi. Tämä mahdollisti omalla tavallaan ajassa liikkumisen. Lauluihin oli linkittynyt kehollista toimintaa, esimerkiksi vakiintunut koreografia, ja muuta sanatonta ainesta sekä monenlaisia tunnekokemuksia. Lauluja kuunnellessaan tai niitä laulaessaan teoksen henkilöhahmot eräällä tavalla palasivat menneisyyteensä. *KONEessa* lauluesityksillä lähestyttiin joko KOM-teatterin historiaa (esimerkiksi laululiikkeen keskeisimmän laulun ”Kenen joukoissa seisot” -laulun kautta tyypillisen lauluesityksen estetiikkaa) tai eksistentiaalista kokemusta (esimerkiksi ”Puhu minulle rakkaudesta”).

Molemmissa esityksissä menneisyyttä mukanaan kantavien laulujen vierailu nykyhetkessä rakensi kerroksellisuutta. Se, että samoja lauluja kuunneltiin sekä nykyhetkessä että 1970-luvulla, oli *Baikalin lapsissa* yhteydessä nykyhetkessä elävien toverien ja heidän nuorten vastineidensa suhteeseen. Nuoret henkilöt olivat teoksessa dramaturginen elementti: he olivat samaan aikaan vanhempiaan

nuorina, mutta myös nykyhetkessä eläviä ”itsellisiä” ihmisiä, jotka saattoivat kuunnella samoja lauluja 2000-luvulla myös retromielessä. Voi nähdä, että osaltaan samanlainen funktio oli nähtävillä myös *KONEessa*, jossa nuorempi sukupolvi kantoi mukanaan vanhemman sukupolven lauluperinnettä. Avaan sukupolvitematiikkaa seuraavassa alaluvussa.

Dramaturgiselta kannalta tarkasteltuna huomionarvoista on, että kaikissa tutkimissani teoksissa oli läsnä näytelmä näytelmässä -rakenne. *Viimeisessä kukkahuivissa* tällainen oli Hellevin työstämä gradu, *Baikalin lapsissa* Vimpan ja Penan suunnittelema taistolaisuudesta kertova ooppera ja nuorison dokumentti, *KONEessa* taas teatteriryhmän harjoittelema esitys, *Koneen ruhtinas* -kirjan dramatisointi.

Viimeisen kukkahuivin gradun voi nähdä näytelmänä näytelmässä, jos opiskelijaliikkeen ja teatterin edustaman kulttuuriliikkeen näkee toisilleen analogisina: opiskelussa opinnäytteellä voi nähdä samanlaisen funktion kuin kulttuurialalla esityksellä. Hellevin työstämän gradun, ”Hämärtyvä tietoisuus”, kirjoittamisen kuvaus on tapa kuvata taistolaisuuden käsittelyä itsessään. Se näyttämöllisti opiskelijoiden ja tutkijoiden taistolaisuuden piirissä käytettyä kieltä ja sen leviämistä arkielämään.

Baikalin lapsissa keskeisessä roolissa oli vanhemman sukupolven edustajien, Vimpan ja Penan, taistolaisuudesta kertova Saviooppera-projekti. He etsivät oopperaansa inspiraatiota todellisuudesta, mutta kohtaavat ongelmia kamppaillessaan sen kanssa, kuinka näyttämöllistää menneisyyttä. Heidän oma fiktiivinen luomuksensa toimii peilinä heidän henkilökohtaiselle menneisyyden kohtaamiselleen: esimerkiksi Penan täytyy kohdata kavaltamansa Djuna Orbenko. Näytelmän sisälle hahmottui myös nuorten dokumenttiprojekti, joka käsittelee ydinjätteen kuljetusta Suomesta Siperiaan, mihin palaan tarkemmin myöhemmin.

Yhteistä teoksille oli se, että teosten keskeisimmät näytelmät näytelmässä ajautuivat umpikujaan tai suorastaan tuhoutuivat. Tämä antoi kussakin teoksessa tilaa jollekin uudelle. Esimerkiksi kohdattuaan menneisyytensä *Baikalin lasten* Pena vapautui kirjoittamaan. Näytelmä loppuu paradoksin ääneen lausumiseen ja mahdollisesti uuden projektin alkuun. *KONEessa Koneen ruhtinas* -kirjaan pohjautuvan esitykseen avautui jonkinlainen toivon ilmapiiri, kun työryhmä päätyi luopumaan alkuperäisen teoksen tekemisestä ja tutkimaan aihetta uudesta näkökulmasta, mikä mahdollisti myös tekijöiden aiemmin vaikeasti lähestyttävissä olleen materiaalin haltuunoton.

4.2 Sukupolvet rakenteina ja aiheena

Ajallisesti etäämpänä 1970-luvusta tapahtuneissa esityksissä, *Baikalin lapsissa* ja *KONEessa*, menneen ja nykyisen suhdetta lähestyttiin simultaanisuuden avulla.

Simultaanisuuden muotona toimi molemmissa tapauksissa sukupolvi: niissä hyödynnettiin eri sukupolvien samanaikaista läsnäoloa.

Baikalin lapsissa oli yhdistetty eri ajoissa tapahtuvia toimintoja samaan hetkeen, jolloin syntyi illuusio niiden tapahtumisesta yhtä aikaa. Menneisyydestä tuli esitys, jota näytelmän/esityksen sisällä katsottiin. Tämä mahdollisti sen, että nykyhetken aikatasossa elävä henkilö pystyi puhumaan myös ”itselleen” nuorena: tätä nuorta vastinetta esitti hänen oma lapsensa. Näin henkilö pystyi analysoimaan aiempaa toimintaansa etäämpää. Artikkelini II luennassa hahmottui vielä kolmas taso. On huomattava, että Mantsu ja Djuna Orbenko olivat läsnä samana kehona useammassa aikatasossa – teoksessa ei siis ollut henkilöä ”Mantsu nuorena” tai ”Djuna nuorena” –, jolloin he sekä *elivät* että *tarkkailivat* useaa eri aikatasoa. Tarkkailun välineenä Mantsulla oli kamera, joka toistui sekä menneisyyden että nykyhetken tasossa; se näyttäytyi tapana hahmottaa myös nykyhetken näyttämöä.

Baikalin lapsia ja *KONEtta* yhdisti se, että niissä mukana oli KOM-teatterin ja laajemmin kulttuuritaistolaiseen liikkeeseen liitettyjen toimijoiden lapsia, jotka ovat vanhempiensa kanssa samalla alalla. *Baikalin lapsissa* nuoret näyttelijät, esimerkiksi Eero Milonoff, Suvi-Sini Peltola tai Elsa Saisio, eivät kuitenkaan esittäneet vanhempiensa kanssa samaa henkilöä. *KONEessa* sukupolvitematiikkaa oli siis viety pidemmälle näyttelijöiden, Vilma Melasniemen, Kalle Chydeniuksen, Niko Saarelan ja Juho Milonoffin, toisintaessa todellisten vanhempiensa toimintaa näyttämöllä.

Baikalin lapsia käsitelleissä artikkeleissa hahmottuneet näytelmän ja esityksen toisistaan poikkeavat dramaturgiat aktualisoituvat ne ristiriidat, joita on käsitelty KOM-teatterin historiikissa ja Pirkko Saision elämäkerrassa. Esitys ja sen kahdessa aikatasossa kulkeva, kahden KOM-teatteriin linkittyneen sukupolven edustajat yhdistävä dramaturgia oli lähtenyt Pekka Milonoffin ideasta: hän halusi itse ohjata teoksen.¹¹⁹ Pekka Milonoff kuitenkin luopui teoksen ohjaamisesta, omien sanojensa mukaan ollessaan ”liian sisällä aiheessa, osallinen.”¹²⁰ Esityksen ohjaajaksi tuli näyttelijä Timo Torikka KOM-teatterin vakituisen ensemblen ulkopuolelta. Näyttelijät olivat pääosin KOM-teatterin vakituisia näyttelijöitä, ja entisiä taistolaisia esittävinä he olivat – Marja Packalénia lukuun ottamatta – rooleihinsa nähden huomattavan nuoria. Harjoitusprosessiin sisältyi ongelmia, joka osaltaan johtui tästä sukupolvien välisestä ristiriidasta.¹²¹ Tekstiin haluttiin tehdä paljon dramaturgisia muutoksia ymmärrettävyyden takaamiseksi.¹²² Tämän

¹¹⁹ Junkkaala 2023, 825.

¹²⁰ Junkkaala 2023, 826. Aiotusta sukupolvitematiikkaa alleviivaavasta roolimiehityksestä esityksessä näyttelivät lopulta Pekka Milonoffin poika Eero Milonoff ja Sulevi Peltolan tytär Suvi-Sini Peltola sekä Pirkko Saisio ja Elsa Saisio, mutta eivät toistensa sukulaisia.

¹²¹ Tanskanen 2013, 427–428.

¹²² Ks. Junkkaala 2023, 826–828.

voi nähdä selittävän paikoin erilaisia teoksia. Esityksen voi nähdä hyödyntäneen näytelmää enemmän KOM-teatteria ja sen merkityksiä; esitystilaan tuotiin enemmän viittauksia KOM-teatterin visuaaliseen ja auditiiviseen traditioon. KOM-teatterin historia tuli läsnä olevaksi myös poliittisen laululiikkeen laulujen muodossa; lauluihin viitattiin toki myös näytelmässä, mutta esityksessä ne tuotiin kuultavaksi.

Baikalin lasten KOM-teatterin tilaan siirtyneessä esitystoteutuksessa tapahtunut tapahtumapaikkojen keskittäminen kehyskertomuksen olohuoneen ympärille pienensi nuoren sukupolven osuutta toimijoina. Toisin kuin näytelmässä, esityksessä nuoria henkilöitä ei nähty itse toiminnassa, keskustelemassa keskenään, vaan kaikki suodattui vanhempien toimijuuden kautta. *Baikalin lapset* hahmottui näin lähtökohtaisesti edeltävän sukupolven tarinana, johon uusi sukupolvi heijastui. *KONEessa* uusi sukupolvi hahmottui ennemmin sukupolvesta itsestään käsin. *KONEessa* esiin nousut taistolaisukupolven lasten sukupolvinäkökulma ei ole suomalaisessa kulttuurissa kovinkaan yleinen – sen edustajana voi nähdä lähinnä Laura Honkasalon romaanin *Sinun lapsesi eivät ole sinun*.

KONEessa teoksen sisällä tehtävän toisen esityksen tyyllilajin pohdinta muodostui välineeksi käsitellä teatterin omaa historiaa. Herlinin suvusta kerrotun tarinan tutkailu etäännytti toisinaan yleisempään perheyriityksen dynamiikkaan. Keskeiseksi muodostui ajatus KOM-teatterista sukupolviteatterina. Se kanto mukanaan ”1960-lukulaisuuden” perinnettä, jolla on 2000-luvulla meneillään sukupolvenvaihdos. Teatteriin tulleiden tunnettujen vanhempien lapsia tuntui yhdistävän kollektiivinen muisto KOM-teatterista, mikä satoi heitä omanlaiseen ”KOM-perheeksi”. Teatterilapsuutta omaamaton Laura asettui tässä katsannossa vastavoimaksi.

KONE-esitys rakentui teatterin sisäiseksi sukupolvien välisen suhteen tarkastelun instrumentiksi. Sukupolvien kohtaaminen haluttiin näyttää aluksi pienoista konfliktia aiheuttavana. Konflikti ei kuitenkaan muodostunut lopulta kovinkaan repiväksi. Uusi sukupolvi ei halunnutkaan irtautua KOM-teatterin traditiosta – esimerkiksi sen edustamista lauluista – kokonaan; pikemminkin uuden sukupolven edustajat halusivat tehdä lauluista ”uusia sovituksia”. Tämä näkyi myös tavassa, jolla nuorempi sukupolvi katsoi tulevaisuuteen: kun tähän sukupolveen kuulunut ideoi tulevaa, strategiasta hahmottui paljon menneisyydessä jo kertaalleen tapahtunutta.

4.3 Muisteltu taistolaisuus

Ilmiöstä kertoo paljon se, miten se nimitään. Itse olen käyttänyt 1970-luvulle paikantuvasta neuvostomielisestä kommunistisesta liikkeestä vakiintunutta käsitettä taistolaisuus. Viimeisessä *kukkuhuivissa* ”taistolaisuus” oli pilkkanimi,

johon suhtauduttiin ironisesti: kiistelty sana tuotiin KOM-teatterin näyttämölle, mutta henkilöhahmo pyysi toista olemaan käyttämättä sitä. *Baikalin lapsissa* sana oli vakiintunut yleisnimi. *KONE*essa käsitettä taas ei kertaakaan käytetty, vaikka KOM-teatterin vasemmistolainen tausta muuten huomioitiinkin. Esityksessä puhuttiin yleisemmin ”60-lukulaisista” tai käytettiin tarkemmin problematisoimatta sanaa ”kulttuuriradikaali”. Teos korostikin näin yleisempää 1960-luvun perintöä kiistanalaisena pidettävän käsitteen käytön sijaan.

Teatterin mahdollisuus osallistua keskusteluun on esitys: teatteri manifestoi itseään ohjelmistollaan. KOM-teatteri osallistui *Viimeisellä kukkahuivilla*, *Baikalin lapsilla* ja *KONEella* esitysjajoissaan läsnä olleisiin keskusteluihin taistolaisuudesta. Vuonna 1981, *Viimeisen kukkahuivin* kantaesityksen aikaan, suomalainen yhteiskunta ja kommunistinen liike olivat murroksessa. Neuvostoliitto oli yhä olemassa, mutta taistolaisen liikkeen suosio oli laskussa. Taistolaisuuden käsittely teatterissa oli osin reaktio esimerkiksi *Siinä näkijä missä tekijä*- ja *Pete Q* -esitysten synnyttämään keskusteluun teatterikentässä. Taistolaiskuvauksen tuominen kulttuuritaistolaisuuden keskeiselle estradille oli askel taistolaisuuden käsittelyssä. Vuoden 2010 *KONE*-esitykseen tultaessa yhteiskunnan, talouden ja kulttuurin rakenteet olivat muuttuneet perusteellisesti, ja myös tavan käydä keskustelua vasemmistolaisuudesta voi nähdä muuttuneen; nuorempi sukupolvi tarkasteli vasemmiston ongelmia ironisesti, kun esimerkiksi tämän edustaja Juho halusi ratkaista *kaikki* vasemmiston sen aikaiset ongelmat.¹²³

Viimeiseen kukkahuiviin ei sisältynyt kohtauksia, joissa esimerkiksi opintopiirien tai tutkimusryhmän toimintaa olisi näytetty suoraan. Taistolaisuuden varsinaisten tapahtumien sijoituessa lukijoiden/katsojien ulottumattomiin, vain henkilöhahmojen kertomiksi asioiksi, varsinainen käsittely etääntyi näennäisesti kauemmas. Tulkittaessa teosta huomioiden sen tilallisuus taistolaisuus hahmottui välitilana, jossa henkilöt eivät tunteneet itseään kotoisaksi. Kommunistinen liike näyttäytyi tilassa Leninin mykkänä figuurina ja jatkuvasti puheenaiheena olevana ideologi Pasina. Juuri poissaolon kuvauksella olikin erityistä tehoa. Aatteessaan ja elämässään hukassa olevan Arton kysymyksiin vastaamattoman Lenin-patsaan hajottaminen oli tekona kuvaava.

Käsitlemieni esitysten ilmestymisajassa voi nähdä tapahtuneen muutosta myös siinä, millaisten ihmisten kautta taistolaisuutta on lähestytty. *Viimeisessä kukkahuivissa* taistolaisuus oli leimallisesti opiskelijoiden ja tutkijoiden edustamaa. Suhde kulttuuritaistolaisuuteen ei siis ollut kovinkaan vahvasti läsnä. *Baikalin lapsissa* opiskelijaliikettä edustavia oli vain muutama pääosan

¹²³ Jokaisessa artikkelissani toistui ajatus ”kysymys vasemmiston paikasta oli oleellinen esityksen ajassa” – kysymyksen toistuessa teoksesta toiseen herää väistämättä kysymys, onko vasemmisto jatkuvasti kriisissä. Tähän onkin kansainvälisessäkin tutkimuksessa viitattu *vasemmistomelankolian* käsitteellä. Ks. esim. Brown 1999; Traverso 2021.

edustaessa kulttuurialalla toimivia, kuten teatteriohjaaja, kirjailija ja dokumenttielokuvaohjaaja. *KONEssa* kuva taistolaisuudesta näyttäytyi yksin kulttuurialan kautta.

Selkeimmin fiktiivisessä maailmassa operoivissa teoksissa, *Viimeisessä kukkahuivissa* ja *Baikalin lapsissa*, hahmottui erilaisia taistolaisuuteen tulneiden taustoja. *Viimeisen kukkahuivin* Hellevi edustaa porvarillisesta taustasta tulevaa tyttöä, joka identifioituu vasemmistolaisuuteen. Tämä suhteutuu myöhempiin romaanikirjallisuuden taistolaisrepresentaatioihin, joissa naiset ovat usein rakkausasioissaan eksyksissä olleita ja tulleet taistolaisuuteen ihmissuhteiden kautta. Myös *Baikalin lapsissa* korostui taistolaisuuden suhde ihmissuhteisiin.

Luokkakantaiseksi kommunistiksi heräämistä kuvattiin *Viimeisessä kukkahuivissa* uskoontulona. Se määrittyi selkeästi ajallisesti ja tilallisesti: se on tapahtunut syyseminaarissa, juuri lokakuussa. Kommunistisen fraseologian keskeinen osa, ”lokakuu”, luo assosiaation lokakuun vallankumoukseen. Artikkelissa I huomausin tämän muistellun tapahtuman ja näytelmän mimeettisen tason kohtausten sijoittuvan lokakuuhun, joten niillä on erityinen yhteys. Kun nyt lokakuun ketjussa päädytäänkin rikkomaan Leninin rintakuva, ketju muuttuu ja syntyy omanlaisensa henkilökohtainen vallankumous. Keskeisen identiteettiä muokanneen tapahtuman muistelu silti yhdistää pariskuntaa, vaikka parisuhde muuten onkin hajoamassa.

Sekä *Viimeinen kukkahuivi* että *Baikalin lapset* kuvasivat liikkeen sukupuolittuneisuutta, jossa ajattelun ja johtamisen katsottiin kuuluvan miehille ja naisten rooliksi jäi vastata arjen sujuvuudesta. Tämä näkyi erityisesti *Viimeisen kukkahuivin* Hellevin kokemuksissa yhteiskunnallisen tutkimushankkeen sihteerinä. *Baikalin lapsissa* esimerkiksi tällaisesta nousee opiskelijapolitiikko Taru, joka kuitenkin lopulta nousee silloisen miehensä Leon ohi ja on lopulta teoksen nykyhetkessä ministeri.

Viimeisen kukkahuivin Arton ja *Baikalin lasten* Leon voi nähdä osoituksena taistolaisessa liikkeessä turhautuvasta miehestä. Kummallakin on aluksi korkea status liikkeessä. Heidän kiinnostuksensa liikettä kohtaan kuitenkin hiipuu, ja samanaikaisesti heidän statuksensa yhteiskunnassa laskee ja he ovat syrjäytymässä: molemmat ovat työttömiä eikä heidän terveytensäkään ole parhaassa mahdollisessa kunnossa. *Viimeisessä kukkahuivissa* tämän nähdään tapahtuvan vuoden kuluessa 1970-luvulla, *Baikalin lapsissa* status laskee pidemmän ajan kuluessa. Molemmissa teoksissa miesten alhon kuvauksessa välikappaleena käytettiin Leninin kipsistä rintakuvaa. *Viimeisessä kukkahuivissa* Arto hajottaa rintakuvan (ja Hellevin gradun). *Baikalin lapsissa* Leo jää riidellyään vaimonsa kanssa yksin näyttämölle tuijottamaan Vimpan ja Penan kirjahyllyssä olevaa rintakuvaa. Tätä kuvitti näyttämötulkinnassa ”Lenin-setä asuu Venäjällä” -laulu – lapsikuoron heleät äänet alleviivasivat viattomuuden

vääjäämätöntä loppua. Arton tekemässä rintakuvan hajottamisessa voi nähdä henkilökohtaisen vapautumisen Leninin piinaavasta katseesta.

Suorin yhteys todella tapahtuneeseen oli *Baikalin lapsissa* esiin nostettu ”Tapaus Rossi”. Vuonna 1975 kirjailija Matti Rossi paljasti Unkarin kirjailijaliitolle ja maan Suomen-suurlähetystölle unkarilaisen kirjailija Dénes Kissin Suomessa lausumat neuvostovastaiset puheet. *Baikalin lapsissa* vastaava tapaus on suomalaisen kirjailija Penan ja suomensukuisen neuvostokirjailija Djuna Orbenkon välillä.¹²⁴ Djuna Orbenkon hahmo on eräänlainen ruumiillistuma moralistisessa diskurssissa käytävästä keskustelusta, jossa toistuu kysymys siitä, pitäisikö entisten taistolaisten pyytää anteeksi – ja keneltä: tässä tapauksessa henkilö on joutunut kärsimään taistolaisten pahoista teoista. Uudelleen saapuvana kaltoinkohdeltuna hän näyttäytyy eräänlaisena messiashahmona. *Baikalin lasten* Pena ja Djuna tapaavat, ja näyttää siltä, että Djuna antaa Penalle, ”Juudaalleen”, anteeksi: hänen mukaansa merkittävää oli se, missä olosuhteessa ilmianto oli tehty. Tätä ei kuitenkaan esitetty absoluuttisena totuutena, vaan Djuna esitti repliikkinsä lopuksi aiempaa problematisoivan tokaisun ”Vai oliko?”. Hän ei siis ”vapauta” moraalista pohdinnasta. *Baikalin lapset* osallistui siis tältä osin keskusteluun suuntaamalla katsojan huomiota tietoisesti menneisyyteen.

Taistolaisuudesta kertoivat myös *Baikalin lasten* ja *KONEen* näyttämöilleen rakentamat analogiat. *Baikalin lapsissa* metodeiltaan äärimmäisen kyseenalainen dokumenttiprojekti rinnastui taistolaisuuteen. Vanhempiensa sukupolven tapaan myös nuoret ovat liukumassa kohti radikalismia, jossa myös fyysisen väkivallan kaltaiset teot tulevat heidän mielestään hyväksyttäviksi paremman maailman synnyttämiseksi. Tämä näkyi myös Penan suorittamassa ilmiannossa. Kummassakin tapauksessa eettisesti vähintään ongelmallista toimintaa perustellaan sillä, että sen avulla voidaan tuottaa parempaa maailmaa. Analogia nuorten dokumenttiprojektin ja taistolaisuuden välillä tehtiin tiettäväksi laulamalla liikkeen tunnuksena pidettyä ”Kenen joukoissa seisot” -laulua. Taistolaista ajan henkeä kuvaavaa laulua käytettiin kuvittamaan liikkeen negatiivista puolta, kun sitä käytettiin kommentoimaan nykyhetken nuorten epäeettistä toimintaa dokumenttiprojektissaan. Teoksen esittämä analogia nykyhetken tuo siis esiin, kuinka radikaalit aatteet ja eettisesti kyseenalaiset toimintatavat voivat toistua eri aikakausina.

KONEessa analogiaa menneisyyden ja nykyisyyden välillä rakennettiin talouspuheen avulla. Nykyhetken tasossa käytettiin strategiapuhetta, joka

¹²⁴ Yhteys tulee näkyviin muun muassa suomensukuisuudessa. Rossin sanoittama ”Muistatko Baikalin rannat” -laulu on myös äärimmäisen keskeisessä osassa teoksessa lähtien sen nimestä, ja se myös soi keskeisen Djunan loppurepliikin taustalla. Tässä korostuu se, että katsoja yhdistää fiktiiviset tapahtumat todelliseen menneisyyteen, vaikka kirjailijat ja heidän käymänsä keskustelut muuten irtoaisivatkin todellisista innoittajistaan.

tyylissään vertautui 1970-luvun puhetapaan: se näytettiin yhtä hurmioituneena kuin taistolainen yhteiskuntaa ja taloutta käsittelevä puhe oli ollut. KOM-teatterin maine tuotiin esiin myös hahmon kysymyksenkaltaisena tokaisuna, onko KOM-teatteri uskonlahko tai puolue. Taistolais- ja yrityspuheen välille muodostunut analogia tuntui nostavan esiin yksilön suhteessa organisaatioon: yksilö ei tuntunut näyttävän lopulta tärkeältä, vain liikkeen/yrityksen menestys.

5 Lopuksi

Minut ajoi tämän tutkimuksen pariin suomalaista kulttuuri- ja teatterihistoriaa luettuani syntynyt käsitys KOM-teatterin suhteesta kulttuuritaistolaiseen liikehdintään ja tämän jälkeen huomioimani myöhemmät esitykset, joissa selkeästi käsiteltiin taistolaisuutta. Tämä yhteys – taistolaisuuden muistelu teatterissa, joka on itse liittynyt kuvaamaansa ilmiöön tällä tavoin – vaikutti kiehtovalta tutkimusasetelmalta; varsinkin, kun puhe taistolaisuudesta on osa julkista keskustelua yhä edelleen, vuosikymmenten päästäkin. Kiehtovuutta lisäsi se, että ensimmäinen teoksista, *Viimeinen kukkahuivi*, tuli ensi-iltaan jo aivan 1980-luvun alussa, siis Neuvostoliiton ollessa vielä toiminnassa. Tämän rinnalle hahmottuivat vuoden 2002 *Baikalin lapset* ja vuoden 2010 *KONE*, joiden kantaesitysten aikaan yhteiskunnalliset asetelmat näyttivät olevan toisenlaiset.

Tutkimusongelmakseni hahmottui se, millaisia keinoja kolmessa eri aikoina KOM-teatterin ohjelmistoon kuuluneessa esityksissä on käytetty menneisyyden, ensisijaisesti taistolaisuuden, kuvaamiseen. Tätä hahmotin muistin metaforan avulla: menneisyyden kuvaaminen näyttämöllä kauempaa analysoiden oli tässä tutkimuksessa osoitus muistelusta. Hahmotin teoksia niiden omista lähtökohdista niiden dramaturgisista rakenteista etsien. Toisaalta valotin niitä myös suhteessa KOM-teatteriin itseensä: millaisena KOM-teatteri itse näkyi teoksissa. Kolmantena juonteena kulki se, millaisia historiatulkintoja teatteri teoksissaan teki.

Näin tutkimuksessani teatterin ja näytelmäkirjallisuuden osana historiakulttuurin laajaa kenttää. Teatterilla on esimerkiksi muihin taiteenlajeihin verrattuna erityinen tapa tuoda menneisyys eläväksi: se esittää esteettisiä sovituksia tapahtumista katsojan kanssa samassa tilassa. Näillä esityksillä teatterilla on mahdollisuus osallistua keskusteluun, jo olemassa tulkintoja vahvistaen, niitä kyseenalaistaen tai uusia tulkintoja tehden.

Käsitlemissäni teoksissa esitettävät ajat ja esitysten ajat kerrostuivat. Teatterin näyttämölle syntyi monikerroksinen näkymä, kun erilaisia tapoja muistella tuotiin samalle näyttämölle. Henkilöhahmojen muistelulla draamallisella ja/tai teatterillisella näyttämöllä oli mahdollista kommentoida sekä menneisyyttä että nykyisyyttä, ja molempia yhtä aikaa. Ajan lisäksi tutkimuksessani oli läsnä tilallinen ulottuvuus. Tiloihin, jotka kaikki eivät olleet

näkyviä, sisältyi paljon mennyttä aikaa sitovia tekijöitä. Teatteri tilana säilöi itseensä muistia.

Tarkastelemieni esitysten kokonaisuus todisti kuvan taistolaisuudesta muuttumisesta ajassa. Katsojilla oli vuonna 1981 erilainen mahdollisuus suhteuttaa itseään 1970-luvun tapahtumiin kuin vuonna 2002 tai 2010. Myös jokainen teos toi muisteluun oman kerroksensa ajallisen etäisyyden kasvaessa. Tätä kuvasi kommunikatiivisen muistin käsite. Menneisyyden etääntyessä yhä kauemmas suhde todelliseen menneisyyteen haurastuu ja alkaa lipua lähemmäs kulttuurista muistia. Näin menneisyys sai myös myyttisiä piirteitä: menneisyyden tapahtumien jäädessä kauemmaksi niistä kerrottu tarina alkaa värittyä.

Tulkintani mukaan KOM-teatterin traditio ja asema kulttuuritaistolaisena ryhmänä kulki alatekstinä niissäkin teoksissa, jotka eivät suoranaisesti kertoneet KOM-teatterista. Tämä oli teatterin itsensä tietoisesti rakentamaa – esimerkiksi tunnettujen laulujen ja muiden tuttujen artefaktien ja valokuvien nivominen osaksi esitystä –, mutta myös sellaista, joka syntyi ilman teatterin omaa panosta, kuten katsojien itsensä teoksiin projisoimat asiat ja muistumat. Muistaminen oli näin läsnä monin tavoin. Teoksissa sekä muisteltiin *KOM-teatteria* että muisteltiin *KOM-teatterissa*. Teosten suhde esityspaikkaansa kehittyi vuosien mittaan. Tämä liitti teoksia enemmän myös kulttuuritaistolaisuuteen: ensimmäisessä käsittelemässäni teoksessa mukana ei ollut toimivana henkilönä yhtään kulttuurialan henkilöä, 2000-luvun teoksissa heillä taas oli ehdottomasti määräävin osuus.

Käsittelemissäni teoksissa kerroksellisuutta synnytettiin eri aikatasojen rinnakkaisuudella. Esimerkiksi *Viimeinen kukkahuivi* sijoittui 1970-luvulle, mutta sitä esitettiin 1980-luvulla – lähihistoriallisessa kosmoksessa menneisyyden aikatasoon linkittyi myös aikansa nykyhetken taso. *Baikalin lapsissa* elettiin puolestaan fiktion sisällä useammassa eri aikatasossa, joiden välillä siirryttiin. Menneisyyden paikat ja tapahtumat lomittuivat kehyskertomukseen. Dramaturgisena keinona näyttäytyi myös näytettyjen ja piiloon jäävien tilojen välinen jännite. Tämä oli erityistä *Viimeisessä kukkahuivissa*, jossa oli paljon paikkoja, joista vain kerrottiin, mutta joita ei näytetty. Poissaolo oli näytelmälle ominainen keino kuvata aikaansa.

Jotta menneisyys saattaa tulla osaksi nykyhetkeä, se on tuotettava uudelleen. Käsittelemissäni teoksissa hahmottui tiettyjä kiinnikkeitä todelliseen katsojien jakamaan menneisyyteen. Tässä autenttisuuteen tähtäämisellä oli merkittävä sija. 1970-lukua rakennettiin esimerkiksi tarkasti valituilla puvustuksen ja rekvisiitan yksityiskohdilla. Kuvaa ”todellisesta menneisyydestä” loivat myös valokuvat ja videot. Tämä herätti katsojissa muistoja ja lisäsi esitysten uskottavuutta. Autenttisuuden ohella myös esityksellisyys oli merkittävä strategia. Esimerkiksi *KONEessa* menneisyyttä tarkasteltiin rekonstruoimalla KOM-teatterin omia esityksiä. Samoin lauluilla oli merkittävä rooli teoksissa: ne rakensivat ajankuvaa

ja toimivat skenografisina elementteinä. Sekä esitysten fragmentit että kuullut laulut rakensivat menneisyyden ja nykyisyyden välisen suhteen kehollisuutta. Menneisyys tuli läsnäolevaksi kehollisessa toiminnassa.

Menneisyyden kuvaamisen välineenä teoksissa toistui näytelmä näytelmässä - rakenne, jossa henkilöhahmot työskentelivät jonkin esityksen tai muun projektin parissa. Nämä projektit kuvasivat taistolaisuuden käsittelyä ja teatterintekemisen ehtoja. Projektien ajautuminen umpikujaan antoi tilaa uuden luomiselle ja teatterillisuutta korostaessaan toi esiin historiantuottamisen prosessia.

Teosten simultaanisissa dramaturgioissa olennaisessa osassa olivat sukupolvet, joilla oli sekä rakenteellinen että sisältöihin liittyvä tehtävä. Menneisyys ja nykyhetki kietoutuivat yhteen sukupolvien kohdatessa näyttämöllä toisensa. *Baikalin lapsissa* menneisyyden näkymistä nykyhetkessä tarkasteltiin siten, että hahmo saattoi puhua itselleen nuorena – ja nähdä itsensä oman lapsensa ruumiissa. *KONEessa* suunta oli toiseen suuntaan, kun nuori saattoi asettua vanhempansa asemaan menneisyydessä omassa ruumiissaan.

Sukupolvien hyödyntäminen nosti esiin KOM-teatterin aseman sukupolviteatterina. Syntyneeseen narratiiviin haluttiin tuoda jotain uutta uuden sukupolven tarinoiden kautta. Sukupolvien välillä hahmottui myös ristiriitoja, mutta esimerkiksi *KONEessa* syntynyt eetos oli, että uusi sukupolvi ei halunnut irrottautua vanhasta perinteestä, vaan pikemminkin halusi päivittää sen omiin näkemyksiinsä.

Suoranaisista historiallisista tapahtumista esiin nostettiin oikeastaan vain yksi tapahtuma, jolla on selkeä historiallinen tausta: *Baikalin lapsiin* sijoittui niin kutsuttu ”Tapaus Rossi”, joka toimi pohjana moraaliselle pohdinnalle. Yleisemmin taistolaisuudesta nostettiin esiin sen sukupuolittuneisuus. Taistolaisuudesta kerrottiin myös analogioina nykyhetkeen: radikaaleja liikkeitä on ollut aina ja niitä on nykyaikanakin.

Suhde taistolaisuus-käsitteeseen on muuttunut vuosien varrella, mikä näkyy myös käsittelemisessä teoksissa. Vaikka käsite on vakiintunut yleisnimeksi, se ei ole aivan neutraali: sillä on voimakas painolasti, ja sitä käytetään myös negatiivissa konnotaatioissa. Tärkeä havainto tutkimuksessani oli, että vuonna 2010 kantaesityksessä *KONEessa* käsitettä ei käytetty, vaikka siihen liittyvää aikaa muuten käsiteltiin. Voi nähdä, että 1960-luvun perintö kulttuuriradikalismeineen näyttäytyi asiana, johon on parempi identifioitua kuin 1970-lukuun ja taistolaisuuteen.

Tutkimuksellani olen halunnut osallistua keskusteluun taistolaisuudesta. Olen tarjonnut keskusteluun teatterintutkimuksellisen tulokulman, jossa taistolaisuutta ei tarkastella 1970-luvun aikalaisaineistoja tulkiten. Olen tutkinut taistolaisuuden varjoa. Koska taistolaisuuteen samastui juuri taiteilijoita, taiteen kautta avautuvat kuvat taistolaisuudesta avasivat näkökulmia taistolaisuuteen. On kuitenkin todettava, että taistolaisuus-käsite osoittautui rajoiltaan ja

tarkoitukseltaan epämääräiseksi, mikä todistaa, että aikalaisaineistojen tutkimusta tarvitaan ehdottomasti lisää. Kulttuuritaistolaisuuden piirissä jatkotutkimuksen aiheena olisi tärkeää tutkia tarkemmin luokan ja luokkatietoisuuden kuvauksia teatteriesityksissä sekä esimerkiksi sosialistisen realismin ideoiden ja toteutuneena nähdyn avantgarden suhdetta suomalaisessa 1970-luvun teatterissa.

Myös taistolaisuuden muistamisesta erilaisissa historiakulttuurin medioissa riittää vielä tutkittavaa. Tutkimus, väitöskirjani mukaan lukien, on jo näyttänyt taistolaisista syntyneen tiettyjä tyyppihahmoja. Vielä tarkemmalla tasolla on syytä selvittää, millä tavalla taistolaisuutta kuvaava taide muuttuu varsinaisen taistolaisajan etääntyessä yhä kauemmas ja menettäessä kosketuksensa ”todelliseen” elettyyn menneisyyteen: muuttuuko taistolaisuuden kuvaus itseään toistavaksi kosmokseksi, jossa kuva menneisyydestä muodostuu aiemmista taideteoksista?

Lähteet

Kirjallisuus

- Aaltonen, Jouko. 2020. *Agit-Prop. Lauluja utopiasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ahonen, Sirkka. 1998. *Historiaton sukupolvi? Historian vastaanotto ja historiallisen identiteetin rakentuminen 1900-luvun nuorison keskuudessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
<https://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-dor-000224>
- Alapuro, Risto. 2019. ”Vuosi 1968 ja Suomi.” Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Marika Ahonen & Niko Heikkilä (toim.). *Toivon ja raivon vuosi 1968*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 35–52.
- Alasuutari, Pertti. 2017. *Tasavalta. Sodan jälkeisen Suomen kaudet ja trendit*. Tampere: Vastapaino.
- Assmann, Aleida. 2008. ”Canon and Archive.” Teoksessa Astrid Erll, Ansgar Nünning & Sara B Young (ed.). *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*. Media and cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung 8. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 97–107.
- Assmann, Jan. 2008. ”Communicative and Cultural Memory.” Teoksessa Astrid Erll, Ansgar Nünning & Sara B Young (ed.). *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*. Media and cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung 8. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 109–118.
- Brown, Wendy. 1999. ”Resisting Left Melancholy.” *boundary 2* 26:3, 19–27.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dean, David, Yana Meerzon & Kathryn Prince (ed.). *History, Memory, Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. ”Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat?” Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 105–125.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gluhovic, Milija. 2013. *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Helavuori, Hanna. 2013. ”Vieraaksi käynyt todellisuus 1984–1992.” Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.). *KOM-kirja*. Helsinki: Like, 298–359.

- Hentilä, Seppo. 2001. "Historiapolitiikka – Holocaust ja historian julkinen käyttö." Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.). *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 26–49.
- Hoikkala, Tommi. 2013. "KOM ja nuoruuteni poliittisuuden näyttämö." Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.). *KOM-kirja*. Helsinki: Like, 216–225.
- Hyvärinen, Matti. 1994. *Viimeiset taistot. Taistolainen opiskelijaliike, kertomus ja retoriikka*. Tampere: Vastapaino.
- Hyypiö, Anni. 2014. "Olen minä kyseenalaistanut". *Suomalainen nykyromaani ja taistolaisuuden merkityskamppailut*. Pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:oulu-201406051685>
- Jalava, Marja. 2014. "When Humboldt Met Marx. The 1970s Leftist Student Movement and the Idea of the University of Finland." Teoksessa Peter Josephson, Thomas Karlsohn & Johan Östling (ed.). *The Humboldtian Tradition. Origins and Legacies*. Leiden & Boston: Brill, 127–142.
- Jenkins, Keith. 2003. *Re-thinking history*. London and New York: Routledge.
- Jouhki, Essi & Liisa Lalu. "Hei me itse nyt tehdään!' Muistoja nuoruudesta teinikuntatoiminnassa ja nuortaistolaisessa liikkeessä." *Elore* 25:2, 9–32. <https://doi.org/10.30666/elore.77117>
- Jouhki, Essi, Liisa Lalu & Ville Soimetsä. "Meno on kuin Teiniliitossa' Valtakamppailut, sukupuoliroolit ja Suomen Teiniliiton historiakuva." *Lähihistoria* 3:1, 54–82. <https://doi.org/10.61559/lh.138335>
- Junkkaala, Heini. 2023. *Pirkko Saisio. Sopimaton*. Helsinki: WSOY.
- Kaljundi, Linda, Eneken Laanes & Ilona Pikkanen (ed.). 2015. *Novels, Histories, Novel Nations. Historical Fiction and Cultural Memory in Finland and Estonia*. Helsinki: Finnish Literature Society. <https://doi.org/10.21435/sfh.19>
- Kallenbach, Ulla & Annelis Kuhlmann. 2018. "Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis." *Nordic Theatre Studies* 30:2, 22–39. <https://doi.org/10.7146/nts.v30i2.112950>
- Kallinen, Timo. 2000. "70-luku." Teoksessa Veikko Koivusalo & Timo Kallinen (toim.). *Pitkä 70-luku: valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: TA-Tieto, 6–16.
- Kallinen, Timo. 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-82-9>
- Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Elektra. Helsinki: Like.
- Kastari, Pirkko-Liisa. 2001. *Mao, missä sä oot? Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskusteluissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kilpi, Maria & Katariina Numminen. 2018. "Johdanto – Mitä dramaturgia on?" Teoksessa Katariina Numminen, Maria Kilpi & Mari Hyrkkänen (toim.). *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 17–39. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>

- Kivimäki, Ville & Tuomas Tepora. 2024. "Kansakunnan haavat. Kulttuurinen trauma kollektiivisen muistin ilmentymänä." *Lähihistoria* 3:1, 141–158. <https://doi.org/10.61559/lh.141480>
- Koivisto, Päivi. 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7113-3>
- Koivunen, Anu. 2007. "Silloin kun oli tulevaisuus: 1970-luku ja kulttuurinen muisti." Teoksessa Seppo Knuuttila & Ulla Piela (toim.). *Menneisyys on toista maata*. Kalevalaseuran vuosikirja 86. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koivunen, Pia, Liisa Lalu, Saara Matala & Ville Soimetsä. 2022. "Kylmän sodan Suomi ja historiallisen tarinankerronnan vaikeus." *Politiikasta*. 20.1.2022. <https://politiikasta.fi/kylman-sodan-suomi-ja-historiallisen-tarinankerronnan-vaikeus/> (9.9.2024)
- Kolbe, Laura. 1996. *Eliitti, traditio, murros. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta 1960-1990*. Helsinki: Otava.
- Kolbe, Laura. 2008. "From memory to history: year 1968 in Finland." *Scandinavian Journal of History* 33:4, 366–381.
- Kontula, Anna. 2002. *Kuollut muttei kuopattu. Taistolaisuus ja miten sitä muistetaan*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kontula, Anna. 2004. "Taistolaisuus puberteettikapinasta takinkääntöön." *Historiallinen Aikakauskirja*. 102:2, 1–11. <https://doi.org/10.54331/haik.139111>
- Korhonen, Kuisma. 2016. "Kulttuurinen muisti ja kirjallisuus." Kari Väyrynen & Jarmo Pulkkinen (toim.). *Historian teoria. Lingvistiksestä käänteestä mahdolliseen historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Korsberg, Hanna. 2004. *Politiikan ja valtataistelun pyönteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Helsinki: Like.
- Kortekallio, Kaisa & Anna Ovaska. 2020. "Lähilukeminen ennen ja nyt: Ruumiillisia, ympäristöllisiä ja poliittisia näkökulmia." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 17:3, 52–69. <https://doi.org/10.30665/av.95530>
- Kortti, Jukka, Mari Viita-aho, Alekski Marti & Rami Mähkä. 2024. "Johdanto. Kansakuntaa kertomassa." Teoksessa Jukka Kortti, Mari Viita-aho, Rami Mähkä & Alekski Marti. *Kertomuksia kansakunnasta. Suomi ja suomalaisuus muuttuvassa historiakulttuurissa*. Helsinki: Gaudeamus, 9–30.
- Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures past. On the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press.
- Koski, Pirkko. 2005. "Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti." Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 126–149.
- Lahtinen, Outi. 2012. "Mitä aalto jättää jälkeensä – kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä?" Teoksessa Martta Heikkilä (toim.). *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lalu, Liisa. 2016a. "'Olisit edes sosiaalidemokraatti!' Perhe, isäkapina ja äitien roolimalli entisten nuortaistolaisten tyttöjen muistamana." *Kasvatus & Aika* 10:5, 58–71. <https://journal.fi/kasvatusjakaika/article/view/68581>

- Lalu, Liisa. 2016b. ”Kädet irti Vietnamista!’. Vietnamin puolesta taisteleva nuoriso.” Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.). *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 307–334.
<http://hdl.handle.net/10138/166796>
- Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<https://trepo.tuni.fi/handle/10024/66714>
- Lehtonen, Mikko & Elsi Hyttinen. 2020. ”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*. Acta musicologica militantia III. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 419–438.
<http://hdl.handle.net/10138/319634>
- Leskelä-Kärki, Maarit, Marika Ahonen & Niko Heikkilä (toim.). *Toivon ja raivon vuosi 1968*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Leppänen, Veli-Pekka. 1999. *Kivääri vai äänestyslippu? Suomen kommunistisen puolueen hajaannus 1964–1970*. Helsinki: Edita.
- Lind, Kimmo. 1998. *Radikalismista aikalaisanalyysiin. Tutkijaliiton kehitys 1970-luvulta 1990-luvulle*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Lähteenmäki, Ilkka. 2024. ”Populaarit historiasisällöt mediaympäristössämme.” Teoksessa Jukka Kortti, Mari Viita-aho, Rami Mähkä & Aleksi Marti. *Kertomuksia kansakunnasta. Suomi ja suomalaisuus muuttuvassa historiakulttuurissa*. Helsinki: Gaudeamus, 66–81.
- Mainio, Aleksi. 2018. *Erkon kylmä sota. Helsingin Sanomat Moskovan varjossa*. Helsinki: Siltala.
- Meinander, Henrik. 2019. *Samaan aikaan. Suomi ja maailma 1968*. Suomentanut Kari Koski. Helsinki: Siltala.
- Mickelsson, Rauli. 2021. *Suomen puolueet. Vapauden ajasta maailmantuskaan*. Tampere: Vastapaino.
- Miettunen, Katja-Maria. 2009. *Menneisyys ja historiakuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mikkonen, Kai. 2014. ”Lukeminen tulkintana.” Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala (toim.). *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 64–90.
- Mikkonen, Simo. 2020. ”The role of Finnish leftist in Soviet-Finnish artistic exchanges during the late socialist period.” *Scandinavian Journal of History* 45:4, 527–546.
- Munslow, Alun. 2006. *Deconstructing History*. London and New York: Routledge.
- Nora, Pierre. 1996. *Realms of memory. Rethinking the French past. Vol. 1, Conflicts and divisions*. New York: Columbia University Press.

- Oksanen, Aulikki. 2000. "Kenen joukoissa seisot? ja vähän taustaa laulutekstille." Teoksessa Veikko Koivusalo & Timo Kallinen (toim.). *Pitkä 70-luku: valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: TA-Tieto, 128–129.
- Ollikainen, Anneli. 2007. *Måns Hedström teatterin visuaalinen suunnittelija teaterns visuella designer*. Helsinki: Teatterimuseo.
- Ollikainen, Anneli. 2013. "Avantgardea ja aatteen paloa – KOM-teatterin alkuvuodet 1969-1984." Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.). *KOM-kirja*. Helsinki: Like, 13–296.
- Paavolainen, Pentti. 1999. "Peilin monet kulmat." Teoksessa Pentti Paavolainen (toim.). *Aikansa häikäisevä peili: teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Elektra. Helsinki: Like, 270–284.
- Paavolainen, Pentti. 2002. "Toimintakulttuurisen (r)evoluution piirteitä 1970-luvun teatteriryhmissä." Teoksessa Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.). *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. Acta Scenica 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 133–156.
- Pajunen, Julia. 2017. *Tulkintojen ristitulella. Kristian Smedsin Tuntematon sotilas teatteri- ja mediaesityksenä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Pernaa, Ville. 2021. *Pimeä vuosikymmen. Suomi 1968-1981*. Helsinki: Siltala.
- Pikkanen, Ilona. 2024. "'Sangen ajankohtainen Nuijasota'. Kasimir Leinon Jaakko Ilkka ja Klaus Fleming (1901) vuosisadan vaihteen historiakulttuurissa." *Lähihistoria* 3:1, 24–53.
<https://doi.org/10.61559/lh.138653>
- Plate, Liedeke & Anneke Smelik. 2013. "Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction." Teoksessa Liedeke Plate & Anneke Smelik (ed.). *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Routledge Research in Cultural and Media Studies 48. New York and London: Routledge, 1–22.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-44-7>
- Postlewait, Thomas. 2009. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pöysä, Jyrki. 2010. "Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina." Teoksessa Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.). *Vaeltavat metodit*. Kultaneito VIII. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 331–360.
- Raittinen, Virve. 2001. "Taisteluun taiteen puolesta!" *Työväentutkimus Vuosikirja* 15, 39–42.
- Rantanen, Miska. 1999. *Olen kommunisti. Laulukvartetti Agit-Prop, Love records ja 1970-luvun poliittinen laululiike*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Rantanen, Miska. 2005. *Love Records 1966-1979. Tarina, taiteilijat, tuotanto*. Espoo: Schildts.
- Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.

- Rautiainen, Tarja. 2003. "Laulettu historia – suomalaisuus ja affektit populaarimusiikissa." *Lähikuva* 16:3, 8–18.
<https://doi.org/10.23994/lk.116064>
- Relander, Jukka. 1999. "Taistolaisuuden psykohistoriaa." Teoksessa Sari Näre (toim.). *Tunteiden sosiologiaa. 2, Historiaa ja säätelyä*. Tietolipas 156. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 190–226.
- Relander, Jukka. 2008. "From flowers to steel. Development of the Leninist Mind in Finland 1968–1972." *Scandinavian Journal of History* 33:4, 464–477.
- Rentola, Kimmo. 1990. "Nuortaistolaisuuden synty I. Ratarvarren ryhmä ja muut varhaiset nuorleninistit (1967)." *Politiikka* 4/1990, 243–260.
- Rentola, Kimmo. 1992. "Kommunismin kahdeksan kohorttia." Teoksessa Mikko Majander (toim.). *Ajankohta. Poliittisen historian vuosikirja 1992*. Helsinki: Tutkijaliitto, 74–102.
- Rentola, Kimmo. 2003. "Kevään 1968 isänmaan toivot." Teoksessa Sakari Saaritsa & Kari Teräs (toim.). *Työväen verkostot*. Väki voimakas 16. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 96–132.
- Rentola, Kimmo. 2005. *Vallankumouksen aave. Vasemmisto, Beljakov ja Kekkonen 1970*. Helsinki: Otava.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the dead. Circum-Atlantic performance*. New York: Columbia University Press.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa: University of Iowa Press.
- Roos, J. P. & Elina Haavio-Mannila. 2008. "Missä he ovat nyt? 60- ja 70-lukulaiset aktivistit 2000-luvulla." Teoksessa Tommi Hoikkala, Semi Purhonen & J. P. Roos (toim.). *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus, 233–269.
- Saisio, Pirkko. 1999. "Kaikki olisivat halunneet taistolaisiin ryhmiin." Teoksessa Pentti Paavolainen (toim.). *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Elektra. Helsinki: Like, 57–67.
- Salmi, Hannu. 2001. "Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot." Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.). *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 134–149.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2020. "From Guest-Workers to Settlers. The Representation and Agency of the Sweden-Finnish Immigrants in Theatre, 1970-75." *Työväentutkimus Vuosikirja* 34, 38–54.
<https://doi.org/10.37456/tvt.95980>
- Seppälä, Mikko-Olavi & Katri Tanskanen. 2010. *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Siltala, Juha. 2014. "Kollektiivinen muisti – kuka on se, joka muistaa?" *Duodecim* 130:24, 2449–2458. <https://www.duodecimlehti.fi/duo11988>
- Soimetsä, Ville, Essi Jouhki & Liisa Lalu (toim.). 2023. *Vimmaa ja voimaa. Suomen Teiniliitto ja yhteiskunta 1939–1983*. Helsinki: Teos.
- Suominen, Tapani. 1997. *Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa*. Helsinki: Tammi.

- Suutela, Hanna. 2005. ”Keskusteluja kahdeksan teatteriohjaajan kanssa.” Teoksessa Hanna Suutela & Misa Palander (toim.). *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*. Helsinki: Like, 7–14.
- Tanskanen, Katri. 2013. ”Kotimaiset kantaesitykset täyttävät katsomon 1993–2006.” Teoksessa Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen (toim.). *KOM-kirja*. Helsinki: Like, 360–433.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982 - 1985*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-93-0117-1>
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Traverso, Enzo. 2021. *Left-wing melancholia. Marxism, history, and memory*. New York: Columbia University Press.
- Tuominen, Marja. 1991. ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia*”. *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava.
- Turner, Cathy & Synne K. Behrndt. 2016. *Dramaturgy and performance*. London: Palgrave.
- Vesikansa, Jarkko. 2004. *Salainen sisällissota. Työnantajien ja porvarien taistelu kommunismia vastaan kylmän sodan Suomessa*. Helsinki: Otava.

Televisio-ohjelmat

- Ammatti: kirjailija*. Pirkko Saisio. 2003. Toimittaja J.P. Pulkkinen. Ohjaaja Atro Lahtela. Tuottaja Marjaana Mykkänen. Yle. <https://areena.yle.fi/1-1335091>
- Suomen suurin teatteri: Isoja ja intiimejä tarinoita*. 2011. Toimittaja ja ohjaaja Tuula Viitaniemi. Tuottaja Jouni Tulonen. Yle. <https://areena.yle.fi/1-1228331>
- Heidi Köngäs, vahvojen tarinoiden ohjaaja*. 2017. Käsikirjoitus ja ohjaus Juha Suomalainen. Tuottaja Jouni Tulonen. Yle. <https://areena.yle.fi/1-4232254>
- Persona non grata: Kristiina Halkola*. 2004. Toimittaja Timo Seppänen. Yle. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/02/28/persona-non-grata-kristiina-halkola>

Liite. Teosten esitys- ja työryhmätiedot

Viimeinen kukkahuivi

Ensi-ilta 21.8.1981. Viimeinen esitys 10.12.1981. Esityspaikat Tampere (Tampereen Teatterikesä), Helsinki (KOM-teatteri Hämeentie), Turku, Vihti. 25 esitystä.

Teksti Lauri Sipari. Tuotanto Måns Hedström, Lauri Sipari, Liisa Urpelainen, Marja-Leena Kouki, Pekka Milonoff. Valot ja ääni Jukka Kuuranne, Matti Savonen.

Rooleissa Marja-Leena Kouki – Hellevi; Pekka Milonoff – Arto.

Baikalin lapset

Ensi-ilta 30.10.2002. Viimeinen esitys 22.2.2003. Esityspaikat Helsinki (KOM-teatteri Kapteeninkatu). 60 esitystä.

Teksti Pirkko Saisio. Ohjaus Timo Torikka. Lavastus Eeva Ijäs. Musiikki Kalle Chydenius. Puvut Eeva Ijäs, Päivi Kokkonen. Valot Kari Vehkonen. Ääni Jukka Kuuranne. Naamiointi Riikka Virtanen.

Rooleissa Hannu Pekka Björkman – Pena, kirjailija; Pekka Valkeejärvi – Leo, kirvesmies; Eero Aho – Mantsu, elokuvaohjaaja; Sari Mällinen – Vimppa, teatteriohjaaja; Marja Packalén – Taru, ministeri; Tiina Lymi – Krisse, lääkäri; Pirkko Saisio – Djuna Orbenko – kirjailija; Jarkko Lahti – Otto, Penan poika, tv-juontaja (Pena nuorena); Eero Milonoff – Juri, Tarun ja Leon poika, harrastajanyrkkeilijä (Leo nuorena); Elsa Saisio – Tanja, Vimpan ja Mantsun tytär (Vimppa nuorena); Suvi-Sini Peltola – Riikka, Tarun ja Leon tytär, valt. yo (Taru nuorena); Lotta Lindroos – Herta, Krissen ja Leon tytär, lääk.kand. (Krisse nuorena).

KONE

Ensi-ilta 13.10.2010. Viimeinen esitys 30.3.2012. Esityspaikat Helsinki (KOM-teatteri Kapteeninkatu), Jyväskylä, Kemi, Kuopio, Oulu, Turku, Vaasa. 74 esitystä.

Teksti Juha Itkonen. Ohjaus Kalle Chydenius. Esitysdramaturgia Pekka Milonoff. Lavastus Eeva Ijäs. Puvut Niina Pasanen. Valot Kari Vehkonen. Ääni Kalle Chydenius. Videot Ville Seppänen. Koreografia Samuli Nordberg. Naamiointi Leila Mäkinen.

Rooleissa Laura Malmivaara – Laura; Vilma Melasniemi – Vilma; Juho Milonoff – Juho; Niko Saarela – Niko; Pekka Valkeejärvi – Valkkis; Kalle Chydenius – Kalle; Juha Itkonen – Juha; Pekka Milonoff – Milo.

Tiedot perustuvat Anneli Ollikaisen ja Katri Tanskasen toimittamassa KOM-kirjassa (2013) julkaistuun luetteloon sekä KOM-teatterin verkkosivuilla julkaistuihin esityskohtaisiin esittelysivuihin (<https://kom-teatteri.fi/kom-teatteri/menneet-esitykset/>).