



TOPI VAINIKAINEN

MUISTAMISEN NÄYTTÄMÖLLÄ

Muisteleminen dramaturgisena elementtinä
Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*

Abstrakti

Artikkelissani analysoin, miten 1970-luvun taistolaista liikettä muistetaan Pirkko Saision näytelmässä *Baikalin lapset*. Analyysissäni keskityn muistamisen tematiikkaan: kuinka henkilöt jäsentävät suhdettaan menneisyyteensä. Näytelmän draamallinen näyttämö hahmottuu monimuotoiseksi muistamisen näyttämöksi, jossa on samanaikaisesti läsnä useita ajallisia kerrostumia.

Abstract

In my article, I analyse how taistoism, a Finnish communist movement of the 1970s, is reminisced in the play *Baikalin lapset* ("The Baikal Children") by Pirkko Saisio. My analysis focuses specifically on the thematics of remembering: how the characters of the play discern their relationship to their past. The play's dramatic stage unfolds as a complex stage of remembering where several temporal layers are present at once.

Menneisyyteensä ei pääse sisälle. Siitä kai on kysymys. Sanat muistaa, mutta ei ajatusta. Hajutkin muistaa. Ja sitä kautta tunnelmat. Ja tunteet. Mutta ne hajoo käsiin, niinkun jotkut seitit.¹

Kirvesmies Leon repliikki Pirkko Saision (s. 1949) näytelmässä *Baikalin lapset* (2003)² kuvaa hyvin menneisyyteen kurkottamista. Menneisyyteen ei enää ole konkreettista paluuta, vaikka se on osaltaan aistittavissa pieninä sirpaleina: muistettuina sanoina, hajuina, tunteina. *Baikalin lapsissa* menneisyyteen kurkottaa ystäväjoukko, jota yhdistää toimiminen 1970-luvun taistolaisessa liikkeessä. Näytelmä altistaa ajatukselle pääsemisestä sisään menneisyyteen: se mahdollistaa draamallisella näyttämöllään henkilöilleen pääsyn menneisyyteensä, kun heidän silmiensä eteen saapuvat ruumiillistuneina heidän nuoret vastineensa - heidän lastensa välityksellä.

Baikalin lapset sijoittuu proosaa ja draamaa kirjoittaneen Saision tuotannossa toistuvaan muistin problematiikkaa analysoivaan juonteeseen. Esimerkiksi 1990- ja 2000-lukujen taitteen molemmin puolin hän tarkasteli autofiktioin keinoin Pirkko Saisio -nimisen henkilön vaiheita.³ Kirjallisen työnsä lisäksi Saisio on toiminut muun muassa näyttelijänä, ja hänen oman tuotantonsa kanssa keskustelevat kiinnostavasti hänen roolityönsä Heini Junkkaalan dramatisoimissa ja ohjaamissa dokumenttiteatteriesityksissä *Odotus* ja *Valehtelijan peruukki*, jotka käyttävät materiaalinaan Saision ja näyttelijä Marja Packalénin omaelämäkerrallisia tarinoita.⁴ Sekä Saision omaa

1 BL 200.

2 *Baikalin lapset* sai kantaesityksensä KOM-teatterissa vuonna 2002. Tässä artikkelissa käytän teoksesta sen painettua versiota vuodelta 2003. Viitteissä käytän teoksesta lyhennettä BL.

3 Saision romaanit *Pienin yhteinen jaettava* (1998), *Vastavalo* (2000) ja *Punainen erokirja* (2003) muodostavat trilogian, jossa käydään fragmentaarisesti läpi päähenkilön elämäkerta. Kattavan analyysin trilogiasta tarjoaa Koivisto 2011. Saisio on myös kokeillut omaelämäkerrallisuuden rajoja kirjoittamalla kahden salanimensä, Jukka Larssonin ja Eva Weinin, nimissä näiden fiktiivisten kirjailijoiden omaelämäkerraksi paikantuvia teoksia. Pirkko Saision, Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannoista ks. Kivilaakso 2015, Weinin tuotannosta ks. myös Haasjoki 2012.

4 *Odotus* ja *Valehtelijan peruukki* ovat molemmat KOM-teatterin esityksiä. *Odotusta* esitettiin vuosina 2009–2011. *Valehtelijan peruukki* tuli ensi-iltaan syksyllä 2019 ja sen esitykset jatkuvat.

tuotantoa että hänen elämänsä perustuvia roolitöitä yhdistää niiden muistia problematisoiva käsittely: ihmisen muisti todetaan avoimesti rajalliseksi, jolloin faktan ja fiktion välinen raja osoittautuu hämäräksi.

Kutsun artikkelissa *taistolaiseksi liikkeeksi* Suomen Kommunistisen Puolueen (SKP) oppositioon samastunutta ryhmittymää, joka sitoutui Neuvostoliitossa toteutettuun kommunismiin tulkintaan. Se piti omasta mielestään kiinni puolueen aatteellisesta perinteestä eikä hyväksynyt puolueessa enemmistössä olevien liikkumista kohti länsimaissa yleistynyttä Neuvostoliitosta etäisyyttä ottavaa eurokommunismia.⁵ On kuitenkin huomattava, ettei ”taistolaisuutta” voi palauttaa yksin esimerkiksi SKP:n jäsenyyteen. Taistolaisuuden psykohistoriaa tutkinutta Jukka Relanderia lainatakseni pitäisikin puhua useammista taistolaisuuksista, joita muodostui perinteisten työläiskannattajien, nuorisoliittolaisten ja kulttuurityöläisten ympärille.⁶ Nimi sai alkunsa sanaleikistä eli viittauksesta liikkeen johtohahmona pidettyyn SKP:n varapuheenjohtaja Taisto Sinisaloon, mutta siitä se on vähitellen laajentunut laajempaan kielenkäyttöön neutraaliksi yleisnimeksi. Tutkimuksessa käsitettä on käytetty yksimielisesti jo ainakin 1990-luvun alusta alkaen.⁷

Saisio on maininnut itsekin kuuluneensa taistolaiseen liikkeeseen niin teatterikoululaisena kuin myöhemmin ammatissa olonsa aikana, muun muassa kuullessaan Kulttuurityöntekijäin Liittoon. Hänet määriteltiin varhaistuotantonsa, esimerkiksi romaanien *Elämänmeno* (1975) ja *Sisarukset* (1976), perusteella työläiskirjailijaksi, mihin hän

5 Vedenjakajana liikkeen synnyssä nähdäänkin usein Prahan kevään tapahtumien tukahduttaminen vuonna 1968. Euroopan niin kutsuttu itäblokki, Varsovan liiton jäsenmaat Neuvostoliiton johdolla, miehitti tuolloin liittoon kuuluneen Tšekkoslovakian vastustaakseen maan liberalisoituvaa kommunismin tulkintaa. SKP tuomitsi valtauksen, mutta puolueen vähemmistö yhtyi lopulta Neuvostoliiton kantaan pitäen valtausta tarpeellisena sosialismin puolustamisena; tällä tavoin taistolaisuus on yhteydessä ”luokkakantaiseksi” kommunistiksi identifioitumiseen. Relander 1999, 191; Suominen 1997, 186.

6 Relander 1999, 191.

7 Ks. esim. Hyvärinen 1994; Relander 1999; Kontula 2004; Miettunen 2009, 189–199; Lahu 2015; Lehtonen & Hyttinen 2020. Vrt. Kallinen 2000, 7–8.

aluksi myös itse mielellään samastui.⁸ Myöhemmin Saisio on käsitellyt taistolaisuutta teoksissaan, joista näkyvin on *Baikalin lasten* ohella samoihin aikoihin ilmestynyt *Punainen erokirja*.⁹

Artikkelini keskiössä on siis *muisteleminen*, jonka näen kurottamisena kohti *muistamista*. Historiantutkija Katja-Maria Miettunen kirjoittaa, kuinka ”henkilö muistaa mitä muistaa mutta muistelee mitä haluaa muistella.”¹⁰ Muisteleminen on siis hallittua toimintaa, johon liittyvät muistelijan oma positio ja valikointi. Muistelijä luo muistoilleen merkityksen, kun hän kokoaa hajanaiset muistikuvansa tarinaksi. Tarinan osat ovat yksilöllisen prosessin jäljiltä eittämättä värittyneitä tai jopa seipitettyjä.¹¹

Edustavana esimerkkinä muistelusta tarinankerrontana on juuri artikkelin alussa mainitsemani kirvesmies Leon repliikki: kun menneisyyteen ei konkreettisesti ole paluuta, on kuva menneisyydestä rakennettava ajoittain hajanaisista seiteistä. Draama vahvasti dialogiin perustuvana kirjallisuudenlajina mahdollistaa useamman tällaisen muistiprosessin tuomisen yhteen. Useamman muistiprosessin ollessa dialogissa keskenään mahdollistuu myös laajemman synteetin tekeminen. Tässä artikkelissa hahmotankin osaltaan sitä, millainen kuva taistolaisuudesta syntyy yksittäisten muistiprosessien kerrostuessa näytelmän dramaturgiassa.

Artikkelissani pohdin draama-analyttisen lähiluvun avulla muisteleminen dramaturgisena elementtinä. Pohdin, millä tavoin muisteleminen käytetään taistolaisuuden analyysin apuvälineenä. Katson, että näytelmän sisään rakentuu erilaisia esityksiä, jotka näytelmän kokonaisuudessa kerrostuvat ja joita *katsellaan*. Näen muistelun tarjoavan mahdollisuuden kerrostaa ja kommentoida samanaikaisesti useita

8 Saision osallistuminen taistolaiseen liikkeeseen nousee vahvasti esiin Pentti Paavolaisen (1999) toimittamassa Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun entisten opiskelijoiden haastatteluihin perustuvassa teoksessa *Aikansa häikäisevä peili*. Ks. Saisio 1999. Saisiosta työläiskirjailijana ks. Kivilaakso 2015, 5–7; Elävä arkisto 2008. Teatterikoulun opettajien ja opiskelijoiden poliittisesta orientoitumisesta ks. Kallinen 2004; taistolaisesta liikkeestä teatterissa ks. Seppälä 2010, 308–309.

9 Kyseiset teokset keskustelevat keskenään enemmänkin: *Baikalin lapset* esiintyy *Punaisessa erokirjassa* teoksena, jota Pirkko Saisio -niminen päähenkilö kirjoittaa.

10 Miettunen 2009, 18.

11 Miettunen 2009, 18.

ajan tasoja. Menneisyyttään muistelevien henkilöiden avulla näytelmä analysoi taistolaisuutta nykyhetkestä käsin. Taistolaisuutta käsitellään myös epäsuoremmin rakentamalla simultaanisen dramaturgian avulla analogiasuhdetta nykyajan radikaaliin liikkeeseen.

Artikkelini koostuu kolmesta osasta, jotka osaltaan rakentavat kokonaisanalyysiäni näytelmästä. Ensin, osassa ”Kerrostuvat ajat”, erittelen näytelmän yleistä dramaturgista rakennetta suuntaamalla huomioni näytelmän simultaaniseen tapaan kerrosta nykyhetki ja menneisyys. Osissa ”Syteen menevä Saviooppera” ja ”Todellisuutta kameran linssin läpi” syvennän simultaanisen dramaturgian analyysiä tarkastelemalla näytelmässä hahmottuvia näytelmä näytelmässä -rakenteita, joissa osaltaan rakennetaan rinnastuksia aikojen välillä. Esimerkkien avulla pohdin, mitä muistelemisella näytelmässä saavutetaan.

Kerrostuvat ajat

Baikalin lasten kehystarina sijoittuu yhteen iltaan ja vain muutama paikkaan, ensisijaisesti omakotitaloon Helsingin Puu-Käpylässä, jonka ohella tapahtumapaikkoina ovat muun muassa sairaala ja ratapiha. Ajan ja paikan koherenssi liittävät näytelmän keskeiseen näytelmäkirjallisuuden traditioon: useat klassikonäytelmät sijoituvat ajallisesti rajattuun tilaan, esimerkiksi yhteen iltaan ja yöhön, jolloin syntyy illuusio esitystapahtuman konkreettista kestoa pidemmästä ajasta.

Baikalin lasten keskiössä on kuusihenkinen ystäväporukka. Ystäväporukan jäsenistä puolet on taiteilijoita (kirjailija Pena, teatteriohjaaja Vimppa, dokumenttiohjaaja Mantsu), kaksi edustaa opiskelijaliikkeen kautta taistolaiseen liikkeeseen mukaan tulleita ja myöhemmin korkean statuksen asemaan nousseita (lääkäri Krisse ja ministeri Taru) ja yksi perinteistä työväenammattia (kirvesmies Leo). Heidän rinnalleen asettuvat lapset edustavat pitkälti vanhempiansa taustoja, mikä mahdollistaa heidän kahdentumisensa edustamaan myös nuoria vanhempiaan: Penan poika Ottokin on tarinankertoja, 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”.

Kehystarinaaan heijastuu paikkoja menneisyydessä, esimerkiksi kokoushuoneisto ja Itä-Berliini 1970-luvulla sekä kehystarinan käpyläläistalo 1990-luvulla. Paikat ja ajat ovat kuitenkin läsnä nimenomaan nykyhetken näyttämön kautta. Näin syntyy kerroksellisuutta, jota kutsun *muistamisen näyttämöksi*. Muistamisen näyttämöllä keskeisintä ei ole menneisyydessä tapahtunut sinällään - vaikka menneisyyden tarkkojen tapahtumien selviäminen on sekin dramaturgialle olennaista - vaan yhtä lailla menneisyyden vaikuttaminen nykyhetkessä ja henkilöiden suhde siihen.

Baikalin lasten muistamisen näyttämöllä muisteleminen tuodaan esiin menneisyyden konkreettisenä tunkeutumisena nykyhetkeen. Nykyhetkeä elävät henkilöt kohtaavat näytelmän maailmassa menneisyydessä eläneen vastineensa, jotka jo tekstin tasolla on määritelty heidän lastensa esittäviksi. Arkijärjellä ajateltuna yliluonnollisesta kokemuksesta tulee keskeinen tarinankerronnan väline:

LEO

Minä vaan. Leo.

VIMPPA

Peremmälle! (Penalle) Mitä se yksin tulee? Onks niil taas jotaki?

LEON ÄÄNI

Köyhät teillä on aina keskuudessanne. Mutta taide...

JURIN ÄÄNI (LEO NUORENA)

... kuuluu kansalle.

VIMPPA

Mitä?

PENA

Mitä?

VIMPPA

Mitä? Ei mitään. Tuli vaan... mieleen. Ei mitään.

LEO

Taide kuuluu kansalle. Sanottiin aikanaan. Pitkästä aikaa. Ja niin edelleen.

VIMPPA

Pitkästä aikaa. Joo. Et o muuttunu. Joo. Taide on...

TANJAN ÄÄNI (VIMPPA NUORENA)

... proletariaatin omaisuutta.

VIMPPA

Mitä?¹²

Lainaus on ensimmäinen varsinainen kohta, jossa näytelmän nykyhetkeen liittyy kaikuja menneisyydestä. Kuten lainauksesta voi huomata, näytelmän henkilöt aluksi ihmettelevät ääniä, joilla nuoret Leo ja Vimppa jatkavat nykyhetken Leon ja Vimpan virkkeitä. Rakennelma, jossa eri henkilöiden vanha ja nuori variaatio jatkavat toistensa virkkeitä tai esittävät saman kysymyksen, toistuu näytelmän edetessä usein kohtauksen sisäisen kommentoinnin mahdollistavana välineenä tai siirtymäkeinona eri kohtausten välillä.

Liitän näytelmän kerrostuvat ajat simultaanisen dramaturgian traditioon. Näyttämön simultaanisuus on pitkään hahmottunut nimenomaan näyttämön visuaalisena ja ohjauksellisena tehokeinona.¹³ *Baikalin lapsissa* simultaanisuus on sen sijaan alusta lähtien myös kirjallinen strategia, ja simultaanista dramaturgiaa hyödyntävänä näytelmänä näyttämölliset ja tekstuaaliset keinot kietoutuvat yhteen. Henkilö-

12 BL 27.

13 Pentti Paavolainen (1987, 128–134) tuo esiin näyttämön simultaanisuuden edustavina esimerkkeinä muun muassa keskiaikaiset legenda- ja kärsimysnäytelmät, myöhemmät Shakespearen näytelmät ja modernimmassa teatterissa Erwin Piscatorin näyttämön teknisten mahdollisuuksien kokeilut 1920-luvulla ja Vsevolod Meyerholdin Sergei Eisensteinin elokuvista inspiroituneet kokeilut sekä Bertolt Brechtin teatterin, jossa montaasien rakentaminen on keino siirtyä sujuvasti kohtauksesta sitä kommentoivaan lauluun.

hahmojen dubleeraaminen eli kahdentaminen, esimerkiksi henkilöahmon kahden eri ikäkauden tai luonteenpiirteen jakaminen kahdeksi erilliseksi näyttämöhahmoksi, ei ole teatterissa toki mitenkään tavatonta, mutta *Baikalin lasten* omaleimaisena piirteenä voi pitää nimenomaan nykyhetken vanhempien nuorten vastineiden ja heidän lastensa yhdistämistä jo draaman kudoksessa.

Simultaanisen dramaturgian yhteydessä esiintyy usein ohjauksen käsite montaasi. Teatterintutkija Pentti Paavolainen pitää teatterissa käyttökelpoisena montaasin perustyyppinä simultaanimontaasia eli samanaikaisleikkausta, jossa yhdistyvät samanaikaisesti kaksi tilannetta tai toimintaa tai sitä, että samalle näyttämölle yhdistetään eri tilanteista otettuja toimintoja tai repliikkejä.¹⁴ Tällainen rakenne on havaittavissa *Baikalin lapsissa*: eri ajoissa tapahtuvat toiminnot on yhdistetty samaan hetkeen niin, että syntyy illuusio niiden tapahtumisesta samaan aikaan. Näin myös konkreettinen ”aikojen yli” puhuminen on draamallisella muistamisen näyttämöllä mahdollista.

Teatterintutkija Freddie Rokem on dramaturgista analyysiä käsittelevässä artikkelissaan todennut teatterillisen kommunikaation perustuvan erilaisiin katsomisen muotoihin. Siinä missä teatteriesitys tapahtuu katsojan katsoessa katsomosta tapahtumia näyttämöllä, on näyttämön fiktiivisessä maailmassa usein toinen henkilöahmo, joka katsoo samaa tapahtumaa.¹⁵ Näin katsoja ikään kuin peilautuu näyttämön fiktiiviseen maailmaan.

Simultaanisen dramaturgian avulla *Baikalin lapsiin* muodostuu tietynlaisia esityksen sisäisiä esityksiä. Näytelmän dramaturgiaa voidaan hahmottaa kolmen tason kautta, jotka kehittyvät toistensa ympärille. Sisimpänä on menneisyyden taso, joka tulee näkyviin nykyhetken näyttämön kautta: nykyhetken muistamisen näyttämöllä nykyhetken henkilöt todistavat menneisyyden tunkeutumista nykyhetken tilaan.¹⁶ Nykyhetken tason ympäriltä hahmottuu vielä kolmas taso, jota määrittää dokumenttiohjaja Mantsun läsnäolo.

14 Paavolainen 1987, 134; Ks. myös Heinonen 2003, 194.

15 Rokem 2003, 109–110.

16 Vrt. Rokem 2005, 250–251.

Mantsu nousee erityiseksi peilihahmoksi, joka sekä elää useita ajan tasoja että tarkkailee niitä ulkoa päin. Tässä tapauksessa peilin ohella onkin hyvä tuoda esiin kamera mahdollisuutena tarkastella myös nykyhetken näyttämöä. On olennaista huomata, ettei Mantsulla - kuten ei myöskään ”ugrikirjailija” Djuna Orbenkolla - ole menneisyyteen sijoittuvissa jaksoissa nuorta vastinetta samalla tavoin kuin muilla näytelmän henkilöillä. Nykyhetki ja menneisyys liudentuvat kiinnostavalla tavalla, kun henkilöt ovat samoina toimivina ruumiina läsnä molemmissa ajoissa. Huomion kiinnittää se, että Mantsun kerrotaan kuvaavan Djunaa sekä alun nykyhetkeen sijoittuvassa prologissa että 1970-luvulle sijoittuvassa menneisyyden kohtauksessa.¹⁷ Näin syntyy suora yhteys eri aikojen välillä. Palaan hahmottamaani dokumenttiprojektiin vielä myöhemmin.

Mantsun kamera hahmottuu konkreettista konetta laajemmaksi katseeksi. Mantsu on osaltaan metatason katsoja, joka sijoittuu fiktiivisten katsomistasojen uloimmalle kehälle. Muihin hahmoihin nähden ulompana sijaitessaan hänen hahmonsa saa jumalallisia piirteitä. Jumala-aspektiin viitataan näytelmässä kiinnostavasti suoraan Krisseen kuvaillessa Mantsua. Seuraavassa katkelmassa esiin nousevaan keskusteluun on päädytty, kun on paljastunut Krissen lääkitsevän MS-potilasta liikaa, jotta tämä välttyisi suuremmalta tuskalta.

MANTSU

Ethän sä ole lääkäri ollenkaan. Sähän olet jumala.

KRISSE

En minä ole jumala. Mä olen lajitoveri, joka sattuu tietään oman lajinsa elinehdoista vähän enemmän kuin jotkut muut. Mulla on valta auttaa ihmistä rajan yli, kun se ei itse osaa. En mä jumala ole. Mä olen humanisti. Sinä olet jumala, Mantsu.

17 Vrt. BL 9 & BL 91.

MANTSU

Minä? Missä mielessä minä olen jumala? Mähän en ole elämässäni tehny muuta ku tarkkaillut ja...

KRISSE

... fokusoanut. Etsinyt näkökulmaa. Eiks se ole jumalan hommaa tänä päivänä: panna lasi silmänsä ja maailman väliin ja tarkkailla. Fokusoida. Vittu. Ja jättää kaikki ennalleen. Filosofoida vähän. Olla ylevä. Ilmaista itseään sen verran epäselvästi että kaikki luulee viisaaks. Salaviisaaks vieläpä.

[- -] Sä olet, Mantsu, väistäny elämässäs monenlaisia asioita, niinhän sä itse sanoit, pysyäkses hengissä. Kerjäläislapsia muun muassa. Koko Suomihan tuntee sun kosketavat ja esteettiset dokumenttiset. Nehän tulee uusintoina telkkarista vähintään joka toinen pääsiäinen. Niissä kiitettyy järkyttävällä mutta lyyrisellä vimmallalla maailman kärsimys... suora lainaus Jukka Kajavalta. Yhtä asiaa mun on tehny mieli kysyä sulta, mutta en ole koskaan kehdannu. Nyt kehtaan. Kun sun kameras lähestyy hienovaraisesti ja hellästi... suora lainaus taas... semmosta pientä mustaa luurankoa, jonka silmissä pyörii kärpäset, niin mitä sä teet sen jälkeen, kun sun sormes on painanu off-nappulaa?

[- -]

MANTSU

Mitä mä teen? Missä mielessä? Mitä mä teen? Yritän jatkaa elämäni tietenkini. Menen suihkuun ja otan kylmän kaljan, jos sellanen on saatavilla. Ei mun fiilistelyni auta yhtään ainoaa nälkäänäkevää. Tai valkoisen miehen syyllisyydentunto, jos sä sitä ajat takaa.

KRISSE

Ja sä jätät sen kylmästi siihen vaan ja lähdet suihkuun? Et anna sille esimerkiksi leipäpalaa?

MANTSU

Ei armosta annettu leipäpala pelasta maailman lapsia nälkäkuolemalta. Nälkiintyminen on rakenteellinen kysymys. Rakenteisiin meidän pitää vaikuttaa eikä sentimentaaliin yksityiskohtiin.

KRISSE

Eli sinä olet jumala. Et anna leipäpalaa nälkäiselle, ellet pysty vakuuttamaan itteäs, että sä teollas horjutat maailman epäoikeudenmukaisuuden rakenteita.¹⁸

Jumalallisuus on tässä kohtaa ymmärrettävä nimenomaan dramaturgisisessa mielessä kaiken näkeväksi katseeksi. Tämän ”jumalan” tehtävänä ei ole konkreettisesti puuttua muiden toimintaan. Toisaalta Mantsun kutsuessa Krisseä jumalaksi hän viittaa siihen, kuinka Krissellä on lääkärinä mahdollisuus päättää toisen ihmisen oikeudesta elämään. Krissen sanoissa on mukana myös ajatus taiteen tekemisen ehdoista, mihin Mantsu suhtautuu toisin kuin Krisse. Dokumentaristin vastuuseen palaan vielä myöhemmin tässä artikkelissa.

Tarkasteltaessa näytelmän eri ajallisia katsomistasoja on kiinnitettävä erityistä huomiota näytelmän nykyhetken nuoriin henkilöihin. He ovat erilaisilla merkityksillä koodattuja dramaturgisia elementtejä, samaan aikaan välineitä menneisyyden esittämisessä ja omia persooniaan omien ongelmiansa keskellä. Näin heissä ruumiillistuu menneisyyden ja nykyisyyden suhde. Eräänä dramaturgiassa toistuvana tapana liikkua sisimmän menneisyyden ja sitä ympäröivän nykyhetken tason välillä on rakentaa toistoa. Tällainen hahmottuu esimerkiksi toisesta kohtauksesta, jonka avaava Riikan eli nuoren Tarun kysymys on identtinen edeltävän kohtauksen päättävän Oton kysymyksen kanssa:

Toinen kohta on Tarun, Vimpan, Krissen, Penan ja Leon yhteinen muisto, joten hekin kaikki paikalla. Niin myös äänetön Mantsu.

18 BL 135-137.

RIIKKA (TARU NUORENA)
Kuka on Djuna Orbenko?

TARU
En kysyny. Te muistatte väärin. Kyllä mä tiesin.

KRISSE
Ehän tienny. Mutta älä välitä, en mäkään. Mä olin vaan.¹⁹

Kohtaukseen on siirrytty leikkauksella nykyhetkestä, jossa on paljastunut Vimpan piilottaneen joinain aamuina sanomalehden mieheltään Penalta. Syyksi tähän on paljastunut se, että lehdessä on kerrottu kirjailija Djuna Orbenkon olevan Suomessa. Kummankin sukupolven esittäessä saman kysymyksen menneisyyden ja nykyisyyden välinen analogia korostuu. Samalla nykyhetken vanhemmat henkilöt pääsevät kommentoimaan omaa menneisyyttään, tässä tapauksessa tietämättömyyttään.

Baikalin lasten moniaikaisessa muistamisen näyttämössä nykyhetki korostuu, sillä ainoastaan nykyhetkeä elävät henkilöt pääsevät kommentoimaan menneisyyttä. Nykyhetken henkilöiden nuoret vastineet eivät siis kommentoi vanhentuneiden vastineidensa toimintaa, vaan tämä on näytelmässä mahdollista heidän nykyhetken lapsilleen. On erityisen kouriintuntuva, että menneisyys on ruumiillistettu omaan lapseen, joka konkreettisesti on ”omaa lihaa ja verta”, itsestä tullut, mutta erilliseksi kasvanut.

Syteen menevä Saviooppera

Teatteriohjaaja Vimppa on näytelmässä tekemässä väitöskirjaa, jossa hänen tarkoituksenaan on analysoida näyttämöllisen eleen ja repliikin välistä ristiriitaa. Projekti on luonteeltaan taiteellista tutkimusta: siihen sisältyy kirjallisen osan lisäksi Vimpan ja hänen miehensä Penan yhteistyössä kirjoittama seitsemänkymmentäluvusta

¹⁹ BL 43.

kertova ooppera. Tekeillä olevaa oopperalibrettoa kutsutaan näytelmässä Savioopperaksi. Savioopperasta ei varsinaisesti kerrota näytelmän edetessä juuri mitään konkreettista. Sen lähtökohdiksi mainitaan ei-realistisuus:

VIMPPA

[- -] Seitsemänkymmentälukua ei voi käsitellä realistisesti, koska se piti sisällään niin monta [- -] antagonistista ristiriitaa... joita mä sitten ikään kuin käsittelen kirjallisessa osassa. Paikallistan... no sä ymmärrät... tän ristiriidan eleen ja repliikin väliseksi [- -].²⁰

Antagonistinen ristiriita tulee Vimpan mukaan esiin silloin, kun puhutaan toista kuin mitä käytännössä tehdään.²¹ Palaan tähän ajatukseen artikkelissani vielä useamman kerran.

Nimensä perusteella Saviooppera hahmottuu viittaukseksi kahteen ooppera-päätteiseen teokseen: Bertolt Brechtin kirjoittamaan ja Kurt Weillin säveltämään *Kolmen pennin oopperaan/Kerjäläisoopperaan* (1928) ja Arvo Salon kirjoittamaan ja Kaj Chydeniuksen säveltämään *Lapualaisoopperaan* (1966). Molemmat näistä kuuluvat erottamattomana osana suomalaiseen teatteritraditioon. *Lapualaisoopperaa* on pidetty usein nimenomaan sukupolvikokemuksena ja kuusikymmentälukulaisuuden symbolina, joka edusti vielä jotakin yhteistä kokemusta ennen radikalismien hajaantumista eri suuntauksiin ja kaiken (puolue)politisoitumista.²² Kuten 1930-luvun fasistista Lapuan liikettä kuvannut *Lapualaisooppera*, myös Saviooppera pyrki jonkinlaiseksi ideologisen liikkeen analyysiksi.

20 BL 29-30.

21 Huomionarvoista on, että antagonistinen ristiriita esiintyy käsitteenä myös kommunistisessa terminologiassa kuvaamassa peruseduiltaan toisiinsa nähden sovittamattomassa suhteessa olevien yhteiskuntaryhmien tai -luokkien välisiä ristiriitoja. Esimerkiksi Neuvostoliitossa julkaistun, Otto Wille Kuusisen päätoimittaman oppikirjan *Marxismien-leninismien perusteet* (1960) mukaan tämä ristiriita voi poistua ainoastaan sosialistisen vallankumouksen avulla. Ks. Kuusinen et al. 1960, 80-81. Käsitteen tuominen tähän yhteyteen ankkuroi osaltaan näytelmän menneisyyden aatteen käsittelyyn ja osin ironisoi sitä.

22 Ks. Miettunen 2009, 148-152.

On kiinnostavaa, että Vimppa ja Pena haluaisivat lähestyä aiheitaan nimenomaan ei-realistisesti, vaikka etsivät siihen virikkeitä ja jopa repliikkejä todellisuudesta.

TARU

Mitä niin paha me saatiin aikaan, että kaikki meitä vihaa? Vieläkin, vai vihaako? Vai itsekö me itseämme vihataan? Miksi? Mitä meille tapahtui?

VIMPPA

Pena! Kynä. Kynä, Pena, nopeesti. Pa ylös toi. Toi on meidän oopperan keskeinen kysymys.

TARU

Marginaalista huudettiin ja marginaalissa toimittiin. Raha- ja valtavirtojen ulkopuolelta. Ja mitä me sieltä aidan raosta nyrkit savessa vaadittiin?

VIMPPA

Ylös Pena. Toi kielikuva myös. Toi on hyvä.²³

Edeltävässä lainauksessa voi nähdä tekeillä olevan Savioopperan nimen synnyn. ”Nyrkit savessa” -ajatus liittyy itse tekemiseen, ideaaliin tapaan toimia eikä vain puhua. Paradoksaalisesti tämä lause on kuitenkin jäänyt osaltaan korulauseeksi. Näin on havaittavissa Vimpan paikallistama eleen ja repliikin välinen ristiriita: puhutaan toista kuin mitä lopulta tehdään. ”Nyrkit savessa” -ajatus vie myös tulkitsemaan Savioopperan ja *Lapualaisoopperan* välistä suhdetta. *Lapualaisoopperan* keskeinen anti on yhden ideologisen liikkeen, fasistisen Lapuan liikkeen, analyysi, mutta sitä ei tee tämä liike itse, vaan heitä arvosteleva seuraava sukupolvi. Saviooppera taas on liikkeen itsensä omaa analyysiä, ja se asettaa kysymykset toimijoille itselleen, kuten seuraavaksi tuon esiin.

23 BL 113.

On huomionarvoista, että kohtaukset, jotka ovat jonkinlaisia Savioopperan kohtauksia, on aina merkitty unikuviksi, joten niitä määrittää unen logiikka. Kymmenennessä kohtauksessa, jonka avaava parenteesi nimeää nimenomaan Vimpan uneksi, ”joka on yhtä kuin Saviooppera”, Vimppa käy dialogia kuoron kanssa, mitä Pena rinnalla kommentoi.²⁴ Myös yhdestoista kohtaus alkaa unella, tällä kertaa Penan painajaisella. Siihen sekoittuu edellisen kohtauksen lopussa mainittu ovikellon sointi ja Djuna Orbenkon saapumisen odotus. Kohtaukseen sisältyy Penan aaria, joka sisällöllisesti koostuu eri ruoka-aineiden luettelusta - tämä osaltaan parodioi *Baikalin lasten* nykyhetkeä, jossa on kuvattu erityisesti Penan puhumana ruokia, joita hän on valmistanut.

Projektin ongelmat lähtevät muodon ja sisällön ristiriidasta: Vimppa ja Pena kamppailevat sen kanssa, kuinka menneisyys tulisi tuoda näytteille. He ovat valinneet oopperalleen muodon, jota eivät hallitse:

VIMPPA

(*puhuen*) Tää on lähteny elämään omaa elämäänsä, Pena. Me ei hallita tätä oopperaa, tämä asettaa kysymykset meille.²⁵

Vimpan repliikki on oopperan kokonaisuudessa merkitty puherepliikiksi. Näin se irtoaa fiktion sisäisestä fiktiosta sitä kommentoivaksi osuudeksi, joka unen logiikassa lähenee todellisuutta. Tämä repliikki on viesti projektin laadusta: heidän itsensä kehittämä fiktio toimii heille tietynlaisena peilinä, eivätkä he pääse pakoon oman henkilökohtaisen menneisyytensä käsittelyä - esimerkiksi Penan on kohdattava kavaltamansa Djuna Orbenko. Voi nähdä, että kohdatessaan menneisyytensä konkreettisesti Pena vapautuu myös kirjoittamaan.²⁶

24 BL 124.

25 BL 154.

26 Ks. BL 207.

Todellisuutta kameran linssin läpi

Ei-realistisuuteen tähtäävän Saviooppera-projektin ohella erityyppisenä näytelmä näytelmässä -rakenteena *Baikalin lapsissa* on havaittavissa suoremman dokumentoinnin teema. Tarkastelen seuraavaksi kahta näytelmässä hahmottuvaa dokumenttia: Mantsun kirjailija Djuna Orbenkosta kuvaamaa projektia ja Mantsun tyttären Tanjan johtamaa nuorten dokumenttiprojektia.

Vaikkei näytelmässä näin suoraan mainita, voi tulkita, että Mantsu on tekemässä dokumenttia Djunasta. Siihen viitataan näytelmän prologissa, joka alaotsikossaan määritellään henkilöiden ja kerrontatavan esittelyksi.²⁷ Jo ensimmäisessä parenteesissa kerrotaan Djuna Orbenkon saapuvan näyttämölle etsivän näköisenä Mantsun seuratessa häntä kameroineen. Heidän varsinainen esittelynsä sijoittuu kuitenkin vasta prologin loppuun, jolloin on esitelty toimissaan näytelmän muut henkilöt. Tässä kohtaa Djuna kertoo löytäneensä oikean paikan:

Djuna Orbenko pysähtyy ja katselee ympärilleen.

DJUNA

Dis vos dö pleis. Tää on se. Da. Dis pleis. Just tama.

[- -]

DJUNA

Bat dis vos dö pleis. Ai rimember, ma muistan tarkan. Missä mut... da. Dsast dis.

MANTSU

Linnut. Birds. Paitsi. Pasalusta, quickly, please!

Kurjet lentävät Djunan ja kaikkien yli, toittottavat trum-pettejaan.

Kaikki hiljenevät ja katsovat kurkiauraa.²⁸

27 BL 9.

28 BL 17.

Djuna siis sanoillaan merkitsee paikan, jolla on merkitystä. Koska kyseinen tapahtuma on sijoitettu aivan näytelmän alkuun, prologin päättäväksi teoksi, on sillä merkitystä kokonaisdramaturgian kannalta: lukija odottaa vastausta siihen, mikä tämä paikka tarkalleen on ja mitä siellä on tapahtunut. Prologin päättävä kurkien lento saa erityistä painoa kaikkien henkilöiden hiljentyessä katsomaan ja kuuntelemaan sitä. Kurkiaura onkin tällöin nähtävä erityiseksi symboliksi: Djuna on omanlaisensa muuttolintu, Suomeen palaaja. Toiseen kurkiaura kantaa mukanaan kristillistä symboliikkaa: se viittaa ylösnousemukseen ja kuolleista nousseeseen Kristukseen - ”Raamatussa kurjen ääni kuvaa ahdistetun ihmisen valitusta, mutta muuttolintuna se on myös esikuva kyvystä ottaa vaarin oikeasta ajasta.”²⁹ Kristillistä symboliikkaa ei *Baikalin lasten* kokonaisuudessa voi ohittaa, sillä Raamattu elää tietynlaisena subtekstinä Djunan myöhemmässä neuvostovastaisessa lausunnossa, josta Pena hänet ilmiantaa.

Djunan hahmoa tulkittaessa kiinnittyy huomio siihen, kuinka se keskeisiltä osiltaan viittaa todellisuudessa tapahtuneeseen, unkarilaisen kirjailija Dénes Kissin vierailuun liittyneeseen tapaukseen. Kiss tapasi vierailullaan Suomessa vuonna 1975 tšekäläisiä kirjailijoita Suomen Kirjailijaliiton järjestämässä tilaisuudessa. Tilaisuuteen osallistunut kirjailija Matti Rossi kirjoitti Kissin puheista kirjeen Unkarin kirjailijaliitolle ja Unkarin Helsingin suurlähetystölle. Kirjeen mukaan Rossi oli esittänyt näkemyksensä ”niin kutsutusta talvisodasta” ja kytkenyt sitä seuraavat tapahtumat fasismin nousuun Euroopassa, minkä jälkeen Kiss oli kysynyt, tarkoitti Rossi fasismilla ”myös ’itäistä fasismia’”, siis ”fasistista ja imperialistista Neuvostoliittoa.”³⁰ Rossin ilmiantokirje tuotti luonnollisesti Kissille

29 Biedermann 1996. Kristillisen symboliikan ohella kurjet voi nähdä viittauksena Rasul Gamzatovin runoon perustuvaan lauluun ”Kurjet”, joka on tullut Suomessa tunnetuksi esimerkiksi Koiton Lauku -kuoron esittämänä. Laulussa toistuu ajatus kaatuneiden sotilaiden muuttumisesta valkokurjiksi.

30 Alkuperäinen kirje ilmestyi myöhemmin myös vähemmistökommunistien *Tiedonantaja*-lehdessä 18.7.1975. Tapio Onnela on digitoinut tämän lehtileikkeen, ks. Agricolaverkko.

hankaluuksia tämän omassa totalitaristisessa kotimaassa, muun muassa hetkellisen julkaisukiellon.³¹

Baikalin lasten neuvostoliittolainen naiskirjailija Djuna Orbenko eroaa todellisuudessa eläneestä unkarilaisesta mieskirjailija Dénes Kissistä sukupuoleltaan ja kansalaisuudeltaan, mutta heidän ilmiannettavat lausuntonsa ovat perimmältä sisällöltään yhteneväisiä. Djunan neuvostovastaiseksi luokiteltava lausunto versoaa kirjoittamisen ehtojen pohdinnasta, kun Djuna ihmettelee, miksi Suomessa kirjoitetaan propagandaksi luokiteltavaa kirjallisuutta, vaikkei sellaista valtiomuodoltaan ei-sosialistisessa maassa olisi pakko kirjoittaa. Keskustelu saa alkunsa, kun Pena esittää toveripiirin illanvietossa luokkakantaisen runonsa. Djuna on itse - omasta mielestään pakotettuna - julkaissut Teräspyörre-nimisen romaanin, jota pitää propagandana. Hän pitää itseään kuitenkin ennen muuta runoilijana, ja runous merkitsee hänelle aluetta, jossa ei voi valehdella:

DJUNA

[- -]

Mutta stiha. Runo. Konsa sa runon kirjat, et sa voi valehdella. Konsa sa runon kirjat, Pentti, ja valehtelet, laskeutuu maan päälle musta verho ja peittää valon. Niinkun sinä yönä, kun Kristus naulattiin ristiin. Totuus peittyi, ja valheelliset saa juhlan. Tulee faskismi ja leirit. Tulee kurjuus ja sorto ja vääräys. Tulee musta faskismi. Ja tulee punainen faskismi. Eikä niillä ole oleva mikään ero. Yö on musta. Se kun tulee. Musta yö.³²

Kuten lainauksesta voi huomata, Djunan puheen tyyliässä tapahtuu melkoinen muutos: se irtoaa venäjävotitoisesta ”rikkinäisestä”

31 Kiss on itse *Suomen Kuvalehden* numerossa 50/1997 julkaistussa kirjeessään kertonut ilmianto-kirjeen jälkeisistä tapahtumista: hän joutui elämään pitkään epävarmuudessa ja oli myös hetken julkaisukiellossa. Hän kuitenkin vältti vankilatuomion, omasta mielestään lopulta kirjailijatilaisuudessa tulkkinaan toimineen kirjailija Anna-Majja Raittilan ja eräiden muiden suomalaisten kirjailijoiden ansiosta, sillä he olivat presidentti Kekkonen välityksellä puolustaneet Kissiä unkarilaisille viranomaisille. Kissin kirje on julkaistu *Suomen Kuvalehden* verkkosivuilla 30.5.2007, ks. Kokko 2007. Ks. myös Suominen 1997, 247.

32 BL 101.

suomesta huomattavasti huolitellumpaan ja samalla juhlallisen raama-
tulliseen muotoon.³³ Djunan puheessaan mainitsema Kristuksen ristiin-
naulitseminen on kiinnostava vihje: Djunastahan hahmottuu tietyn-
lainen messiashahmo, jossa ruumiillistuu menneisyydessä tapahtuneen
pahanteon vaikutus nykyhetkessä.³⁴ ”Kuolleista herännyt Kristus”,
Djuna, antaa kuitenkin ”Juudaalleen”, Penalle, anteeksi. Anteeksi-
antoon palaan vielä artikkelin lopussa.

Näytelmässä ääneen lausumattomaksi jäävän Mantsun dokumenttipro-
jektin rinnalla kiinnostavana päinvastaisena dokumenttiprojektina
näyttäytyy nuorten ratapihalla toteuttama dokumentti, jonka tarkoi-
tuksena on kuvata ydinjätteiden kuljettamista Suomen halki Venäjälle
aina Siperiaan saakka. Näytelmän alkupuolelle sijoittuu lyhyehköjä
välähdyksiä dokumentin kuvaamisesta. Myöhemmin näytelmässä doku-
menttia katsotaan yhdessä, jolloin sen taiteellista puolta kuvataan
tarkemmin: saadaksesen aurinkoon ”vähän epätodellisen värinän”, Tanja
on kuvannut neljä auringonlaskua, jotka on kerrostettu kuvaan pääl-
lekkäin. Samoin hän on ”sämplännyt” äänimaisemaan omia askeleitaan
saadaksesen elokuvaan Šostakovitšin Leningrad-sinfoniaa mukailevan
rytmin. Tästä videossa siirrytään sisään ratapihalla olevaan tavara-
vaunuun, jossa nuoret yrittävät muun muassa lyömällä saada vaunussa
olevaa miestä paljastamaan, mihin kuljetus on matkalla.³⁵ Pysäyt-
tääkseen ydinjättekuljetuksen nuoret ovat siis valmiita erityisen
kyseenalaisiin keinoihin. Keskustelu taiteilijan, tässä tapauksessa

33 *Baikalin lapsia* ja samaan aikaan julkaistua romaania *Punainen erokirja* rinnakkain analysoiva Päivi Koivisto on kyseistä lausuntoa käsitellessään huomauttanut Djuna Orbenkon ja Pirkko Saision yhteydestä. On huomattava, että Saisio esitti KOM-teatterin kantaesityksessä itse Djuna Orbenkoa. Vaikkei Djuna päälli-
sin puolin muistutakaan Saisiota, esimerkiksi ”hänen venäjään taittuva ’hoono soomi’ vieraannuttaa hahmon
todellisesta Pirkko Saisiosta”, voi Djunan nähdä tietynlaisena kirjailijan alter egona. Koivisto esittää, kuinka
sekä Djuna että *Punaisessa erokirjassa* esiintyvä Pirkko joutuvat karkotetuksi kommunistisesta yhteisöstä:
Pirkkoa ollaan karkottamassa teatteripiireistä, ellei hän katkaise suhdettaan samaa sukupuolta edustavaan
naisystäväänsä. Yhteyttä lesbotematiikkaan korostaa Koiviston mukaan myös Djunan etunimen yhtäläisyys
kuuluisan lesborakkautta kuvanneen kirjailija Djuna Barnesin kanssa. Koivisto 2011, 186. Taistolaisen liik-
keen suhdetta samaa sukupuolta edustavien väliseen rakkauteen *Baikalin lapset* ei siis varsinaisesti tuo
esiin, vaan lesbokirjailijan nimi on tulkittava nimenomaan Saision itsensä tunkeutumisena teoksen kirjailija-
hahmoon, mitä näyttämöversiossa korostaa Saision oma roolityö.

34 Kristus-viittauksena voi nähdä myös Leon viittauksen Djunaan ja hänen odotettuun saapumiseensa: ”Tulis
nyt saatana jo se Djuna Orbenko. [...] Tulis joku jolla olis kohtalo. Vaikka epäoikeudenmukainenkin.” BL 153.

35 BL 170.

dokumentaristin, vastuusta on paljonpuhuva:

TARU

Herrajumala. Mitä te sille ootte tehneet? Kuka sitä hakkasi?

RIIKKA

Mitä väliä kuka? Kaikki me ollaan vastuussa tästä.

TANJA

Tottakai. Mutta. Niin no, mut pyydettiin kuvaamaan. Ja mä kuvasin.

RIIKKA

Mitä sä niiku selität?

TANJA

Ei mun tehtävä taiteilijana ole toimia tuomarina, vaan...

KRISSE

... fokusoida? Just. Omenapuu voidaan kyllä kaataa, mutta siemen jää itämään. Näköjään.

MANTSU

Hetkinen, hetkinen, hetkinen. Ei asia nyt ihan näin yksinkertainen ole.³⁶

Krissen repliikki omenapuista viittaa näytelmän alkupuolella tapahtuneeseen konkreettiseen omenapuiden kaatamiseen. Pena on kaatanut talon pihalta omenapuita, jotka on tiedetty talon entisen isännän, Tanjan isän Mantsun istuttamiksi ja hoivaamiksi. Näin siis omenapuun kaataminen limittyy ”ei ole omena kauas puusta pudonnut” -sanonnan kanssa.³⁷

36 BL 175-176.

37 Kuten olen jo aiemmin todennut, tämä huomio koskee nuoria henkilöitä yleisemminkin: he ovat itse kukin pitkälti samoissa ammateissa kuin vanhempansa nuorina.

Pohdinta oikeasta ja väärästä viedään äärimmilleen:

TARU

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

TANJA

Mä halusin tutkia ihmisen mielentilan muutosta.

RIIKKA

Me haluttiin julkistaa ihmisen eettinen prosessi. Autenttinen. Pakottaa katsojat samaan prosessiin.

MANTSU

Pakottaa?

TANJA

Mitä muuta voi tällaisessa tilanteessa tehdä?

KRISSE

Pitäkööt leijonat makeiskorinsa, puolueettomat humanistit korulauseensa...

[- -]

RIIKKA

Me saatiin se ydinjätekuljetus pysähtymään.

MANTSU

Niin hetkeks.

KRISSE

Jumala puhuu taas. Mitä sitte jos hetkeks?³⁸

38 BL 179-180.

Krissin viittaus - jossa toistuu jo aiemmin mainitsemani viittaus Mantsun jumalallisuuteen - Aulikki Oksasen sanoittamaan ”Kenen joukoissa seisot” -lauluun on oleellinen yhdistäessään nykyhetken liikkeen ja taistolaisajan. Kyseisessä kappaleessa on äärimmäisen kovat sanat, jotka syvemmin niiden alkuperään tutustumatta kuulostavat kylmiltä ja rajuilta. Sanoittajan mukaan laulu kuvaa murrosta poliittisessa radikalismissa. Se tekee pesäeroa 1960-luvun lopun ilmapiiriin, mutta sen lähtökohta on poliittisen liikkeen julistuksen sijaan ollut henkilökohtaisten tuntojen tarkastelu.³⁹ Laulu on kuitenkin ajan myötä irronnut sanoittajansa henkilökohtaisesta lähtökohdasta, ja siitä on muodostunut opiskelija-, nuoriso- ja kulttuuritaistolaisuuden tunnuslaulu.⁴⁰

Vaikkei näkyviin nousseen laulun sanoitusta ottaisi aivan kirjaimellisesti, kuvastaa se mielipiteiden radikalisoitumista. Kun 1960-luvun loppua määrittivät vielä yleinen pasifismi ja hippiaatteen kaltaiset liikkeet, päätyi osa poliittisesti aktiivisista nuorista pitämään toisinaan väkivaltaa oikeutettuna, jos sen avulla voitaisiin saada edistettyä muita hyviä asioita.⁴¹ Samalla tavalla kuin vanhempiensa sukupolvi, myös nuoret ovat *Baikalin lapsissa* liukumassa kohti radikaalia puhetapaa, jolloin myös fyysisen väkivallan kaltaiset teot tulevat heidän mielestään hyväksyttäväksi - paremman maailman synnyttämiseksi.

Nuorten dokumenttiprojekti rinnastuu osaltaan Penan suorittamaan ilmiantoon. Kummassakin tapauksessa eettisesti vähintään ongelmallista toimintaa perustellaan sillä, että sen avulla voidaan tuottaa parempaa maailmaa. Tämän voi nähdä kuvastavan sitä paradoksia, jota Vimppa lähestyy väitöskirjaprojektissaan antagonistisen ristiriidan käsitteen avulla.

39 Ks. Oksanen 2000, 129; Lehtonen & Hyttinen 2020, 422.

40 Mikko Lehtonen ja Elsi Hyttinen ovat analysoineet laulutekstiiä kattavasti artikkelissaan, ks. Lehtonen & Hyttinen 2020.

41 Tapani Suominen on analysoinut suomalaisen radikalismien kehitystä kattavasti teoksessaan *Ehkä teloitamme jonkun*, jonka nimeen nostettu heitto kuvaa erinomaisesti radikalisoitumista puheiden tasolla. Ks. Suominen 1997, 155–254.

Lopuksi

Suomalaisessa taistolaisuuteen liittyvässä keskustelussa korostuu usein kysymys siitä, pitäisikö entisten taistolaisten pyytää anteeksi. Vastattavaksi tulee väkisin kysymys, mitä entisten taistolaisten erityisesti pitäisi pyytää anteeksi, katua tai tunnustaa. Onko pelkkä liikkeeseen samaistuminen asia, jota pitäisi pyytää anteeksi - ja ennen kaikkea keneltä?

Baikalin lapsissa anteeksipyytäminen aktualisoituu erityisesti Djuna Orbenkoon liittyvän tapauksen avulla. Djunahan on näytelmässä ainoa konkreettisesti osoitettavissa oleva henkilö, jolta olisi syytä pyytää anteeksi. Hän ei kuitenkaan vaikuta kohtalostaan katkeralta, vaan puhuu olosuhteista, joiden mukaan ihmisen on toisinaan tehtävä asioita, joita itse myöhemmin häpeää. Hän on julkaissut omasta mielestään propagandaa voidakseen toimia kirjailijana neuvostosysteemissä. On siis kyse olosuhteista, jotka määrittävät ihmisen toimintaa.

DJUNA

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

PENA

Mikä se on? Suomeksi.

DJUNA

Se on se, että ei kukan, joka ei voi ummartaakaan olosuhde, ei voi sanoa mitään. Ihmisestä, jolla on olosuhde. Oli se, että oli mun olosuhde. Ja oli, Pentti, teidän olosuhde. Ja kummallakin oli pakko. Kaikilla oli pakko. Vai oliko?⁴²

Djuna ei siis ole kantanut kaunaa Penalle. Hän ei kuitenkaan ota kantaa lopulta siihen, onko Penan vuosia jatkunut häpeä ollut turhaa, vaan jättää tämän ratkaisemisen ikään kuin Penalle itselleen puhumalla olosuhteista. ”Ja kummallakin oli pakko” liittyy yhteen erilaiset

42 BL 207.

(neuvosto)vallan mielistelyt, kuten propagandanomaisen kirjoittamisen ja ilmiannon. ”Vai oliko?” on mitä suurimmissa määrin sekä fiktion sisäisille todistajille että lukijalle esitetty kysymys siitä, mitä lopulta voi ja kannattaa tehdä ”olosuhteiden pakosta”.⁴³

Lainaamani Djunan repliikin jälkeen näytelmään on liitetty Matti Rossin sanoittaman ja Kaj Chydeniuksen säveltämän laulun ”Muistatko Baikalin rannat” sanat. Lauluun on viitattu jo aivan näytelmän alussa, joten sen sisältyessä sekä alkuun että loppuun voi laulun nähdä luovan tietynlaiset kehykset näytelmälle. Lauluun sisältyy kommunismin henki ja idealismi, sillä sanoituksessa ylistetään laajemmalla tasolla sosialismin rakentajia.⁴⁴ *Baikalin lapset* -nimiseen näytelmään sisältyessään laulu saa erityistä arvoa nimensä takia. ”Baikalin lapsia” ovat tämän ajan eläneet nuoret taistolaiset - ja osaltaan myös heidän omat lapsensa.

Olen tässä artikkelissa käsitellyt niitä strategioita, joita näytelmässä käytetään 1970-luvun taistolaisen liikkeen esille tuomiseen ja analysointiin. Tarkasteluni on osoittanut, että kuvaa taistolaisuudesta rakennetaan näytelmässä erilaisin keinoin. Ensinnäkin taistolaisuus on esillä henkilöiden muistelupuheessa, jossa taistolaisuuteen viitataan suoraan, ja sitä muistelun ohella analysoidaan ajallisen etäisyyden päästä. Taistolaisuutta analysoidaan myös rakentamalla analogioita nykyajan vastaaviin liikkeisiin.

Baikalin lasten erityisenä dramaturgisena välineenä on rakenne, jossa nykyhetkeä elävät keski-ikäiset henkilöt kohtaavat menneisyydessä eläneet vastineensa, joita jo tekstin tasolla määritellysti esittävät heidän omat lapsensa. Tällaisesta simultaanisesta aikakokemuksesta rakentuu monimuotoinen muistaminen näyttämö, jossa läsnä on useita aikatasoja samaan aikaan. Simultaanisen dramaturgian avulla näytelmä tuo vaivihkaa esiin taistolaisuuden sukupolvi-

43 Päivi Koivisto näkee olosuhteiden pohdinnan viittaukseksi Bertolt Brechtin *Kerjäläisopperaan* ja siinä esitettävään parodiseen ”Laulu ihmisten olosuhteiden epävakaudesta” -lauluun, jossa ”häikäilemättömät ja ahneet, kaiken aikaa vain omaa etuaan ajavat rosvot syyttävät ’olosuhteita’ teoistaan.” Koivisto 2011, 185–186.

44 Yhdellä konkreettisella tasolla nämä rakentajat ovat ymmärrettävissä Neuvostoliiton kommunistisen nuorisoliitto Komsomolin jäseniksi, joiden suureksi tehtäväksi oli annettu lähteä rakentamaan massiivista rautatietä Baikal-järveltä Tyynelle valtamerelle. Ks. esim. Pynnöniemi 2008.

kokemuksena. Kun kapinoivia tovereita esittävät nuorina heidän omat lapsensa, näyttämölle ruumiillistuu kuva kahdesta sukupolvesta yhtä aikaa. Aikuisten nähdessä itsensä omassa lapsessaan korostuu kokemus menneisyyden kohtaamisesta. Tämä mahdollistaa etäisyyden ottamisen menneisyyteen, kun sitä voi katsoa etäämpää analysoiden.

Baikalin lapsissa menneisyyttä korvaa tietynlainen esitys, jota näytelmän sisäiset katsojat todistavat. Menneisyyden esitys kerrotaan näytelmässä hahmottuvien muiden näytelmä näytelmässä -rakenteiden kanssa. Menneisyyttään analysoivien aikuisten taiteilijoiden ei-realistinen oopperaprojekti kohtaa ratkaisevia ongelmia, eivätkä taiteilijat pysty pakenemaan omaa menneisyyttään etäännyttämisen taakse. Nykyhetkessä tapahtuvan, metodeiltaan äärimmäisen kyseenalaisen nuorten dokumenttiprojektin kautta muistamisen näyttämölle rakentuu puolestaan kouriintuntuva analogia nuorten ja heidän vanhempiensa ideologisten liikkeiden yhtäläisyyksistä. Tätä kautta kysytään perimmäisiä kysymyksiä siitä, mitä aatteen nimissä voi tehdä.

Baikalin lasten loppua määrittää rauha, vaikka asetettuihin kysymyksiin ei juuri saada varsinaisia vastauksia. Näytelmä loppuu paradoksin ääneen lausumiseen ja mahdollisesti uuden projektin alkuun:

PENA

Tahdottiin hyvää. Ja siedettiin pahaa. Siinäkö se ristiiriita ois ollu?

VIMPPA

Hyvä aihe. Oopperaan.⁴⁵

45 BL, 209.

Lähteet

TUTKIMUSAINEISTO

BL = Saisio, Pirkko 2003. *Baikalin lapset*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

VERKKOLÄHTEET

Agricolaverkko. <http://agricolaverkko.fi/vintti/julkaisut/julkaisusarja/rossin-kirje/> (27.10.2020).

Elävä arkisto 2008. "Pirkko Saisio iloitsee ristiriidoista". <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/10/14/pirkko-saisio-iloitsee-ristiriidoista> (27.10.2020).

Kokko, Karri 2007. "Erään ilmiannon anatomia". <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/eraan-ilmannon-anatomia/> (27.10.2020).

Kuusinen, Otto Wille et al. 1960. Marxisin-leninisin perusteet. Suomentaja tuntematon. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike. Digitoitu versio: <https://www.marxists.org/suomi/aiheet/filosofia/ml-perus-1960/index.htm> (27.10.2020).

Lalu, Liisa 2015. "'Ainakin vuori on kääntämättä.' Nuortaistolaisuuden muistaminen ja menneisyyden radikalismi". <https://www.ennenjanyt.net/2015/01/ainakin-vuori-on-kaantamatta-nuortaistolaisuuden-muistaminen-ja-menneisyyden-radikalismi-2/> (27.10.2020).

Pynnöniemi, Katri 2008. "Venäjä – Euraasian umpisolmu". *Ulkopolitiikka* 1/2008. http://arkisto.ulkopoliitika.fi/artikkeli/86/ven_j_-_euraaasian_umpisolmu/ (27.10.2020).

PAINETUT LÄHTEET

Biedermann, Hans 1996. *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki – Porvoo – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Haasjoki, Pauliina 2012. *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turku: Turun yliopisto.

Heinonen, Timo 2003. "Kohti Toiseuden runousoppia – Brecht, gestus ja dekonstruktio". Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus, 187–200.

Hyvärinen, Matti 1994. *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino.

Kallinen, Timo 2000. "70-luku". Teoksessa Koivusalo, Veikko & Kallinen, Timo (toim.). *Pitkä 70-luku – valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö TA-Tieto Oy, 6–16.

Kallinen, Timo 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Like.

Kivilaakso, Katri 2015. *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin. Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kontula, Anna 2004. "Taistolaisuus puberteetikapinasta takinkääntöön". *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2004, 233–243.

Lehtonen, Mikko & Hyttinen, Elsi 2020. "Virtahepo kulttuurin olohuoneessa. Kurkistus kulttuuritaistolaisuuden moniin merkityksiin". Teoksessa Rantanen, Saijaleena & Välimäki, Susanna & Mononen, Sini (toim.). *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 419–438.

Miettunen, Katja-Maria 2009. *Menneisyys ja historiakuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Bibliotheca Historica 126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Oksanen, Aulikki 2000. "Vähän taustaa laulutekstille Kenen joukoissa seisot". Teoksessa Koivusalo, Veikko & Kallinen, Timo (toim.). *Pitkä 70-luku – valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö TA-Tieto Oy, 128–129.

Paavolainen, Pentti 1987. *Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset*. Helsinki: Gaudeamus.

Paavolainen, Pentti (toim.) 1999. *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like.

Relander, Jukka 1999. "Taistolaisuuden psykohistoriaa". Teoksessa Näre, Sari (toim.). *Tunteiden sosiologiaa. Historiaa ja säätelyä*. Tietolipas 157. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 190–226.

Rokem, Freddie 2003. "Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?". Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus, 105–130.

Rokem, Freddie 2005. "Näkökulma historiallisten tapahtumien esittämiseen". Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 248–280.

Saisio, Pirkko 1999. "Kaikki olisivat halunneet mennä taistolaisiin ryhmiin". Teoksessa Paavolainen, Pentti (toim.). *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like, 57–67.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Teatteri ja politiikka". Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like, 303–329.

Suominen, Tapani 1997. *Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa*. Hanki ja jää -sarja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.