

Menneen kautta tulevaan ja takaisin: Teatterin oman historian käsittely KOM- teatterin esityksessä *KONE*

Abstrakti

Tarkastelen artikkelissani KOM-teatterin 40-vuotisjuhlaesitystä *KONE* (2010). Analysoin, miten esityksessä käsiteltiin teatterin omaa historiaa: miten teatteriryhmän oma ja sitä sen perustamisen aikaan ympäröineen liikkeen visuaaliset, auditiiviset ja keholliset tunnusmerkit heijastuivat esityksen nykyhetkeen. Tutkimus osoittaa, että esityksessä teatterin historiaa lähestyttiin kahdensuuntaisen ajallisen kokemuksen kautta: sekä menneisyyttä suoraan kuvaamalla että tulevaisuutta visioiden, jolloin itse asiassa tuotiin esiin myös jo toteutuneita kehityskulkuja.

Vuonna 2011 tuli kuluneeksi 40 vuotta siitä, kun suomalainen teatteriryhmä KOM-teatteri toteutti ensimmäisen esityksensä. Yhtenä merkkipaalun juhlimisen muotona oli lokakuussa 2010 ensi-iltansa saanut esitys *KONE*.¹ Esityksessä oltiin näennäisesti tekemässä näyttämösovitusta aikansa bestselleristä, John Simonin kirjoittamasta Pekka Herlinin elämäkerrasta *Koneen ruhtinas* (2009). Esityksestä ei kuitenkaan muodostunut suoraa näyttämösovitusta kyseisestä teoksesta, vaan metateatterillinen esitys, jossa Kone-yhtiön ja Herlinin perheen tarina yhdistyi KOM-teatterin ja siihen linkittyneiden ihmisten omaan tarinaan. Esitys pohti monin tavoin omaa esittämisen tapaansa ja tarjosi teatteriryhmälle foorumin tarkastella omaa historiaansa ja paikkaansa nykyhetkessään: KOM-teatteria lähestyttiin perheyriksenä, jolla on samantyyppisiä ongelmia kuin Kone-yhtiöllä.

Tässä artikkelissa analysoin sitä, miten teatteriryhmä tässä esityksessä jäsensi omasta menneisyydestään kerrottua tarinaa.² Erittelen sitä, miten esityksessä pohdittiin teatteriryhmään ja sitä sen syntyhetkessä 1970-luvulla ympäröineeseen kulttuuritaistolaiseen liikkeeseen liitettyjä auditiivisia, visuaalisia ja kehollisia tunnusmerkkejä. Tutkin, kuinka nykyhetken ilmapiiriä kommentoitiin ja tulevaisuutta visioitiin suhteessa siihen taustaan ja kehi-



Kuva 1. KOM-teatterin esitystä KONE määritteli tietynlainen sekoittumisen estetiikka. Esityksen mainoskuvassa esiintyjien käsissään pitämistä kirjaimista muodostuu joko "KONE" tai "KOM". Eturivissä Laura Malmivaara, Pekka Milonoff, Pekka Valkeejärvi ja Juha Itkonen, takarivissä Vilma Melasniemi, Juho Milonoff, Niko Saarela ja Kalle Chydenius. Kuva: Laura Malmivaara / KOM-teatterin arkisto.

tykseen, jonka osana KOM-teatteri oli toiminut perustamisestaan lähtien. Tässä korostuu teatteriryhmän omaehtoinen muistaminen: analysoin teosta, jossa teatteriryhmä jäsentää itse menneisyyttään "muistelijoiden omasta aloitteesta ja lähtökohdista, itse valitsemansa muodon ja median kautta [...]", kuten folkloristit Ulla Savolainen, Karina Lukin ja Anne Heimo omaehtoisen muistamisen määrittelevät.³

Tarkasteluni kohteena on menneisyyden läsnäolo esityksen nykyhetkessä, mikä sitoo tämän artikkelin osaksi historiakulttuurista keskustelua.⁴ Teatteriesitystä voisi luonnehtia anglosaksisen *public history* -tradition mukaiseksi historiakulttuurin areenaksi.⁵ Toisin kuin akateeminen historiankirjoitus, historiaa tulkitseva teatteri lähestyy – ja luo eräällä tavalla uudelleen – menneisyyden tapahtumia erityisesti näyttelijän luovan panoksen ja katsojan kanssa samanaikaisen läsnäolon välityksellä.⁶ Analysoin teatteriesitystä muistamisen foorumina, johon liittyy monen tasoisia muistelun ja

muistamisen muotoja. Ymmärrän teatteriesityksen teatterintutkija Marvin Carlsonin käsitteen mukaisesti *muistikoneena*, jossa läsnä on sekä esityksen toteuttajien omat muistamiseen liittyvät ambitiot että se, millaisia muistoja ja muistumia katsojat siihen heijastavat.⁷

Koska menneisyydessä tapahtuneeseen teatteriesitykseen ei ole enää pääsyä, tarkastelen esitystä sen jälkeensä jättämiä jälkiä analysoimalla. Lähilukuni keskiössä on esityskauden esityksestä 14.12.2010 toteutettu videotallenne, joka on tallennettu KOM-teatterin arkistoon. Elävän yleisön edessä esitettyä esitystä katsoessani minun on mahdollista tehdä tulkintoja ikään kuin olisin itse ollut todistamassa tapahtumaa, vaikkei tallenne itsessään ole sama asia kuin itse teatteritapahtuma.⁸ Tallenteen rajaamaa näkökulmaa ja teknisiä puutteita olen paikannut erityisesti tutustumalla kirjailija Juha Itkosen hallussa olevaan esityksen käsikirjoitukseen sekä KOM-teatterin arkistossa oleviin valokuviin, joita on otettu sekä esityksen markkinointia varten että varsinaisesta esityksestä.⁹

KOM-teatterin sukupolvet

KOM-teatteri syntyi 1970-luvun alussa osana suomalaisessa teatterikentässä vallalla ollutta kehitystä, jossa perinteisten laitosteattereiden rinnalle syntyi pienempiä ryhmämuotoisia teattereita, joissa korostui demokraattisuus ja kollektiivisuus.¹⁰ Vuonna 1971 ensiesityksensä tehneen ryhmän nimi on peräisin näytäntökauden 1969–1970 Svenska Teaternin yhteydessä toimineesta ryhmästä, jonka ydinjoukkoon kuuluneiden tekijöiden lisäksi ryhmään tuli vasta Suomen Teatterikoulusta valmistuneita toimijoita. Teatterilla ei ollut pitkään omaa tilaa, vaan esitykset suunniteltiin kiertämään ympäri Suomea hyvin erilaisissa tiloissa.¹¹

KOM-teatteriinkin liitettiin alusta lähtien vasemmistolaisuus, joka näkyi sen esitysten lisäksi esimerkiksi ryhmän levyttämässä poliittisen laululiikkeen lauluissa. Moni teatterin piirissä toiminut identifioitui siihen ryhmittymään, johon on viitattu taistolaisuutena. Suomen Kommunistisen Puolueen opposition ympärille kehittynyt liike samastui Neuvostoliitossa toteutettuun kommunismin tulkintaan. Siihen liittyi työläis- ja opiskelijakannattajien lisäksi myös paljon kulttuurialan työntekijöitä, mistä syystä onkin puhuttu myös kulttuuritaistolaisuudesta. Tämän joukon keskeisenä kokoavana tekijänä oli

marxilais-leninistinen Kulttuuriryöntekijäin Liitto, johon moni KOM-teatterilainenkin kuului.¹²

Taistolaisuuden muistamista tarkasteltaessa KOM-teatteri hahmottuu siis erityisenä tilana. Huomautan, että *KONE*-esityksessä ei kuitenkaan ker- taakaan suoraan käytetty ”taistolainen” -käsitettä. Sen sijaan puhuttiin esi- merkiksi ”meistä kulttuuriradikaaleista” tai yleisemmin ”60-lukulaisista”. Tämä ankkuroi esityksen puhetapaan, jossa 1960-lukulaisuutta – kuin myös taistolaisuuden nousua – on tulkittu sukupolvi-ilmiönä ja -kokemuksena.¹³ 1960-lukulaisen sukupolven rinnalle tuotiin heidän lastensa sukupolvi. Tuodessaan eri sukupolvet samalle näyttämölle tekijöiden oli mahdollista kä- sitellä sukupolvenvaihdosta. Sukupolvenvaihdos oli KOM-teatterissa läsnä konkreettisesti, sillä muutamaa vuotta ennen *KONE*-esitystä, vuonna 2008, KOM-teatterin ensemble oli uudistunut lähes kauttaaltaan ja siihen oli liittynyt useita henkilöitä, joiden vanhemmat olivat joko itse kuuluneet KOM-teat- terin perustajiin tai olleet tämän perustajakunnan lähipiiriä.¹⁴

Tätä esitystä tarkasteltaessa on muistettava, että vaikka esityksessä pu- huttiin todellisista henkilöistä ja todelliseksi tiedetystä menneisyydestä, esiin noussut eräänlainen muistitieto ei ollut välttämättä aina yksi yhteen todellisuuden kanssa: näyttelijä saattoi ”omana itsenään” puhua itsestään ja omista muistoistaan myös sellaista, joka ei välttämättä pitänyt paikkaan- sa.¹⁵ Tehdäkseni selväksi eron näyttämöhahmon ja todellisen henkilön välil- lä käytän esityksessä käytettyä etu- tai lempinimeä silloin, kun kyseessä on näyttämöllä nähty henkilöahmo (esimerkiksi etunimet Vilma ja Laura tai lempinimet Milo ja Valkkis) ja koko nimeä silloin, kun viittaaan heihin reaali- maailman ihmisinä (vastaavasti Vilma Melasniemi ja Laura Malmivaara sekä Pekka Milonoff ja Pekka Valkejärvi).

***KONE* itsestään ja teatterista tietoisena esityksenä**

*KONE*elle luonteenomaista oli jatkuva esityksen itsensä kommentointi. Näyt- telijät pudottautuivat ajoittain pois rooleistaan ja alkoivat kommentoida har- joittelemansa esityksen käsikirjoitusta, esittämiään henkilöitä sekä proses- sin yleistä ilmapiiriä. Tällainen näytelmä näytelmässä - tyylinen rakennelma muistuttaa italialaisen avantgardedraaman uranuurtajan Luigi Pirandel- lon näytelmää *Kuusi henkilöä etsii tekijää*.¹⁶ Kuten Pirandellon näytelmässä, myös *KONE*essa oli kuusi näyttelijää, joiden persoonat alkoivat dominoida

prosessia niin paljon, ettei varsinaisen harjoittelun alaisena olevan teoksen tekemisestä tullut mitään. Uudeksi esitykseksi vanhan päälle muotoutuikin tämä (fiktiivinen) harjoitusprosessi. Metateatterin traditiossa tämä on paljon käytetty tyylikeino, mutta *KONEessa* erityistä oli se, että kuuden varsinaisen näyttelijän lisäksi esityksessä ”ohjaaja”- ja ”kirjailija”-hahmoja esittivät esityksen todelliset tekijät, ohjaaja Kalle (Kalle Chydenius) ja *Koneen ruhtinas* -elämäkerrasta näyttämösovitusta tekevä Juha (kirjailija Juha Itkonen).¹⁷

Esityksessä käytiin pohdintaa syntymässä olevan esityksen tyyllilajista. Työryhmä esimerkiksi pohti, ovatko he tekemässä kuningasnäytelmää ja tätä kautta glorifioimassa Pekka Herliniä: pitäisikö hänet esittää esityksen päähenkilönä, kuningashahmona.¹⁸ Esiin nousevia kuningasnäytelmiä olivat ainakin William Shakespearen *Macbeth* ja *Hamlet*: esimerkiksi Vilman tulkitsemassa Kirsti Herlinin hahmossa nähtiin piirteitä Lady Macbethistä, ja myöhemmin Antti Herlinin päätä pidettiin pastissinomaisesti kädessä samalla tavalla kuin *Hamletin* klassisessa pääkallokohtauksessa. Toisaalta Niko esitti kohtauksia Alfred Jarryn avantgardistisesta *Kuningas Ubu* -näytelmästä, joka kuningasnäytelmän parodiana osaltaan ironisoi kuningasnäytelmän lajityyppiä.¹⁹ Nämä näytelmäkirjallisuuden klassikot kantoivat mukanaan omaa esityshistoriaansa ja niistä tehtyjä tulkintoja, mikä kummitteli esityksessä.²⁰

Samaan aikaan, kun tyyllilajia haettiin näytelmäkirjallisuuden klassikoista, esityksessä sivuttiin myös omassa ajassaan läsnä ollutta teatterikeskustelua. Keskeiseksi tuntuivat nousevan eri sukupolvien eroavat käsitykset teatterista. Seuraavan katkelman *KONEesta* voi nähdä edustavana esimerkkinä esityksessä käydystä keskustelusta:

KALLE: Episodimaisuus. Fragmentaarisuus. Perhe. Suomi. Eiks ne oo ne meidän avainsanat? Eiks ne oo ne meitä kaikkia sytyttäneet?

VALKKIS: Perheen mä ymmärrän. Suomen mä ymmärrän. Episodinkin mä just ja just ymmärrän. Mut tää fragmentaarisuus mistä sä koko ajan jauhat. Mitä se on? (Fragutanssi)

KALLE: Jumalauta! Pirstaleisuus on meidän sukupolven ydinkokemus.

MILO: Joo, sopivasti voidaan kokeilla. Se on ihan kivaa.

VALKKIS: En mäkään sillä. KOMin yleisö on valveutunutta, se kestää kyllä tällasta. Uutta muotoa.

MILO: Joo. Mut perskaa pitää olla tarpeeks.

VILMA: Perskaa?

MILO: No mikä se nyt on mitä te sanotte perinteisestä teatterista?

VILMA: Pertsaa.

MILO: Pertsaa sitten. Pertsaa pitää olla tarpeeksi.²¹

Keskustelu ”perinteisestä” ja ”nykyteatterista” – ”pertsasta” ja ”nykäristä” – viittaa 2010-luvun alussa suomalaisessa teatterikeskustelussa yleisemmin käytyyn keskusteluun esityksen muodosta.²² Vastakkainasettelu vietiin *KONE*essa jopa liioitellulle tasolle, kun nuorempi sukupolvi ei tuntunut antavan juuri minkäänlaista arvoa ”perinteiselle”, draamakeskeiselle ilmaisulle. On kuitenkin aistittavissa, että heidät haluttiin näyttää siinä valossa, että he ikään kuin keksivät pyörää uudelleen. Pirstaleisuutta ydinkokemuksenaan pitäessään he tekivät esimerkiksi fragmentaarisia, sanattomia ”pyrähdyksiä”, joita kutsuttiin ”fraguiksi”, mistä osoituksena on edellä olevassa katkelmassa esiintynyt ”fragutanssi”. Vaikka ”fragu” esitetään ikään kuin uutena keksintönä, on siinä nähtävissä kaikuja aiemmista teatterihistoriaan jääneistä teatterintekemisen tavoista ja tunnetuista ohjauksista.²³

Harjoitusprosessin esiin nostaminen, viittaukset näytelmäkirjallisuuden ja teatterin klassikkoteoksiin sekä esitystä ympäröivään teatterikeskusteluun liittyminen korostivat esityksen teatterillista luonnetta. Tässä omaehtoisen muistamisen kehyksessä tarinan tyylilajin pohdinta näyttämöllä oli muodonantoa pohdinnalle historian esittämisestä. Kuten Kalle kuvaa sukupolvensa ydinkokemusta, KOM-teatterin historia haluttiin esittää fragmentaarisenä ja luonnosmaisena.

Menneisyyden esityksiä näyttämölle

Juhlaesityksen muodon etsiminen oli *KONE*en keskeinen dramaturginen rakenne. Tämä näkyi esimerkiksi Milon puheessa. Milo esitti ”teatterinjohtajan ominaisuudessa” visionsa tästä juhlaesityksestä, johon kohdistuu erityisiä tulospaineita. Menestyksen elementteinä hän näki bestselleriksi nousseen *Koneen ruhtinas* -kirjan ja sen rinnalla KOM-teatterin itsensä: ”Simonin kirja on hyvä. Se on hitti. Koneen perintö ja tää meidän KOM-taso siinä rinnalla. Mieletön yhdistelmä.”²⁴ Milon puheessa on havaittavissa Hannu Salmen mainitsema historiakulttuuriin liittyvä menneisyys hyödykkeenä -diskurssi, ”menneisyyden muuttaminen kulutuskohteeksi”.²⁵ *KONE*essa tämä näkyi erityisesti siinä, kuinka esitykseen tuotiin tarkoituksella KOM-teatterin tunne-

tuksi tekemiä musiikkikappaleita: "[...] jos me voidaan heittää johonkin väliin muutama vanha KOM-hitti, se on siinä", kuten Milo ehdotti.²⁶

Kyseisen repliikin jälkeen näyttämöllä esitettiin Aulikki Oksasen sanoittama ja Kaj Chydeniuksen säveltämä "Kenen joukoissa seisot". Esityskäsikirjoituksen parenteesissa toimintaa kuvataan: "Esitetään vanha KOM-hitti perinteisenä sovituksena. Kenen joukoissa seisot."²⁷ "Perinteisyys" tarkoitti tässä yhteydessä sitä, että lopulta kaikki esiintyjät olivat kerääntyneet kahden mikrofonin ympärille julistavaan asentoon, jolloin kappaleesta ei erottunut yksittäisiä ääniä. Laululiikkeen eittämättä keskeisin laulu asettuikin esityksessä ensisijaisesti esimerkiksi 1970-luvun poliittiselle laululiikkeelle tyypillisestä lauluesityksestä.²⁸ Esityksen taustalle heijastettiin kuvia KOM-teatterin vanhoista esityksistä ja niiden julisteita, mikä liitti laulun vahvasti teatteriryhmän omaan tarinaan.²⁹ Kuvia oli myös KOM-teatterin tutuista taiteilijoista, kuten laulun säveltäjä Chydeniuksesta ja laululle KOM-teatterin levyttämässä tulokinnassa äänensä antaneesta Kaisa Korhosesta. Mukana oli myös juhlaesityksen Valkkiksen, Pekka Valkeejärven, nuoruuskuva.

Milon esitysvisiota käsiteltiin konkreettisesti kohtauksessa, jonka otsikko on "Milon demo". Kohtauksessa Milon puheen rinnalla esitettiin välähdyksiä kahdesta taistolaisen kulttuuriliikkeen laajempaan traditioon linkittyvän esityksen kohtauksesta: "Laulu 20 perheestä" Yleisradion Televisioteatterin ohjelmasta *Oma* (1969) ja osa KOM-teatterin omasta esityksestä *Avaruuslintu* (1973).

MILO: Mä haluaisin nyt antaa teille esimerkin siitä, miten mä hahmotan tän näytelmän. Mä oon puhunut näistä kasiin päättyvistä vuosiluvuista. 1968, se oli tärkeä vuosi. Vai mitä Valkkis?

VALKKIS: No mistä mä nyt senkin voisın tietää? Kuuskasi mä olin kybä.

MILO: Ai niin joo. Ei mitään. Laura...Malmivaara...ei kun ei mitään. Pekka Milonoff. Pekka Herlin. KOM-Pekka ja Kone-Pekka. Meidän risteävät kohtalot. Vuosi 1968. Vanhan valtauksen vuosi. Me kulttuuriradikaalit ollaan kyseenalaistamassa valtaa. Kristiina Halkola alkaa laulaa. Kaj Chydenius säestää. Me ollaan laulamassa suurpääomaa suohon. Ja tämä siis samaan aikaan kun Herlinit junailevat Asea-kauppojaan länteen.

["Laulu 20 perheestä"]

Kiitoksia. Huomasitteko, Herlinien nimeä ei mainittu. Miksi ei? Löytyykö vastaus vuodelta 1973. Kulttuuritalolla on YYA-sopimuksen kaksikymmentivuotisjuhla. Ja täl-



Kuva 2. Vilma (Vilma Melasniemi) ja Kalle (Kalle Chydenius) kuvittamassa laulua ”Laulu 20 perheestä”. Taustalla näkyy heijastettua videokuvaa alkuperäisestä Kristiina Halkolan esityksestä. Kuva: Matti Tanskanen / KOM-teatterin arkisto.

lä kertaa me ollaankin Herlinien kanssa samassa rintamassa. Vahvistamassa hyviä idänsuhteita. Minä seison siellä. Kaj Chydenius säestää. Erkki Saarela laulaa. [Avaruuslintu]

Tässä esityksessä me ollaan tutkimassa mitä tälle rintamalle on tapahtunut. Mitä on tapahtunut tälle Suomelle?³⁰

Kumpikin kohtauksessa esiin nousseista esityksistä edusti omalla tavallaan laajempaa kulttuurista liikettä, jonka osa KOM-teatterikin oli. Televisioteatterin kabaree *Oma* käsitteli taloudellisen vallan jakautumista Suomessa, ja se synnytti kohun, sillä sitä pidettiin erityisesti oikeiston piirissä yksipuolisen äärivasemmistolaisena ja suorastaan Yleisradion toimiluvan vastaisena.³¹ Kiertue-esitykseksi tehty runo-, laulu- ja teatteriproduktio *Avaruuslintu* taas oli tehty 25-vuotisen YYA-sopimuksen juhlistamisen tarpeisiin.³² Yhdistävä tekijä näille esityksille oli erilaisten ohjelmallisten osuuksien yhdistäminen estradiesitykseksi, jossa keskeisessä osassa oli laulava ihminen.

Omasta jäi elämään erityisesti Kristiina Halkolan esittämä ”Laulu 20 perheestä”.³³ *KONE*essa laulu esitettiin taustanauhan avulla uudelleen siten, että

laulajan ruumis ja ääni oli erotettu toisistaan: taustalla soi alkuperäinen Kristiina Halkolan lauluääni, mutta hänen näyttämöruumiinaan oli *KONE*-esityksen Vilma. ”Säestäjänä” oli sekä todellisen *KONE*-esityksen että sen sisällä rakentuvan fiktiivisen esityksen ohjaaja Kalle, joka korvasi laulun säveltäjää Kaj Chydeniusta. Jäljittelyä korostettiin sekä rekvisiitan ja puvustuksen että eleiden avulla. Vilmalla oli käytössään alkuperäistä muistuttava päivänvarjo ja hänet oli puettu samanlaiseen mekkoon kuin Halkola, Kalle tupakoi samalla tavalla kuin Chydenius.

KONE-esityksessä nähtävässä *Avaruuslintu*-rekonstruktiossa alkuperäisiä esiintyjä Erkki Saarelaa ja Pekka Milonoffia esittivät Niko ja Juho. *Avaruuslintu*-esityksestä ei lopulta kuultu juhlaesityksessä kuin muutama säe: ”Avaruuslintu, avaruuslintu, hei isä katso, avaruuslintu”. Tätä tehostettiin nostamalla käsi ylös.

Kohtauksessa näkyi kiinnostavalla tavalla aineellisen ja aineettoman muistin dialogi. Kuvaa menneestä rakennettiin suhteessa sekä konkreettisiin dokumentteihin että kehoissa säilyviin kokemuksiin. Käyttökelpoisia tässä suhteessa ovat esitystutkija Diana Taylorin muotoilemat *arkiston* ja *repertuaarin* käsitteet.³⁴ Arkistollisen muistin objektit ovat useimmiten käsinkosketeltavia, repertuaarit taas enemmän sanoittamattomissa: konkreettisen rekvisiitan ja puvustuksen kaltaiset objektit voi nähdä edustavan näistä arkistollista ja aineettomien kehollisten käytäntöjen repertuaarista muistia. Kohtausta analysoitaessa huomion kiinnittää se, kuinka menneisyys tuotiin esiin nimenomaan kehollisina, repertuaarisina käytäntöinä. Muistomerkkeinä menneisyydestä näyttäytyivät esiintyjien eleet. Menneisyys ei jäänyt ”toisaalla tapahtuneeksi”, vaan sen suhdetta ja jatkumista toisinnettiin myös katsojien ja esiintyjien jakamassa nyt-hetkessä.

On huomioitava se, kuinka menneisyyden läsnäolon tuominen nykyhetkeen kehystettiin. ”Milon demo” -kohtaus fokalisoitui nimenomaan Milon hahmon kautta. *Avaruuslinnun* alkuperäinen esiintyjä Pekka Milonoff oli Milon hahmossa uudessa esityshetkessä läsnä näyttämöllä myös fyysisesti, eikä vain menneisyydessä tuotettujen dokumenttien avulla. Teatterintutkija Freddie Rokem pitää näyttelijää eräänlaisena hyperhistorioitsijana tämän todistaessa menneisyyden tapahtumia katsojille.³⁵ *KONE*essa tarjoutui poikkeuksellinen mahdollisuus esittää historian kerrostuminen, kun Milo näytettiin ohjaamassa Juhoa, näyttelijää, joka esittää nuorta Miloja samaan aikaan kun on todellisessa elämässä hänen poikansa. Milon hahmon avulla keskiöön nousi myös elävä, fyysinen yhteys menneisyyteen.

Milon menneisyyttä rekonstruoivaa hyperhistorioitsijuutta leimasi ajoittainen pikkutarkkuus. Alkuperäisessä *Avaruuslintu*-esityksessä sanomaa tehostettiin nostamalla vasen käsi ylös, esimerkiksi ylistyksenä Neuvostoliiton avaruusohjelmalle. Milo puuttui herkästi käden asentoon: sekä siihen, kumman puoleinen käsi on kyseessä, että siihen, kuinka korkealle käsi nostetaan. Pikkutarkkuutta voidaan pitää ironisena suhteena menneeseen esitykseen: ylöspäin nostettu käsi kun muistuttaa helposti Heil Hitler -tervehdystä, joten Milo pyrki käden tarkkaa asentoa korjaamalla häivyttämään tätä yhteyttä.

”Teissä on oikeasti teidän vanhempien historia kerrostumina”

Olen aiemmassa alaluvussa tuonut esiin Milon hahmon kautta käsitellyn sukupolvikokemuksen 1960-luvun lopusta. Milo huomasi olevansa itse ainoa silta menneeseen: hänen läheisimmäksi hengenheimolaisekseen iällisesti sopiva Valkkis oli Milon ”avainkokemuksen”, vuoden 1968, aikaan vasta kymmenvuotias, eikä Lauran edustama nuori polvi ollut tuolloin vielä edes syntynyt. Näin tehtiin tiettäväksi, että muita saman sukupolvikokemuksen jakavia henkilöitä ei ollut mukana esityksessä.

*KONE*essa eri sukupolvikokemukset kerrostuivat, kun Milon kokemuksen rinnalle tuotiin häntä seuraavan sukupolven näkökulma. Side menneisyyteen näyttäytyi kehollisena sukupolvien ketjuna: sekä ”Laulu 20 perheestä”-että *Avaruuslintu*-esityksiä jäljiteltäessä näyttämöruumiit tekivät toisintoa vanhempiensa toiminnasta näyttämöllä. Vilma eli Vilma Melasniemi on Kristiina Halkolan tytär ja Kalle eli Kalle Chydenius Kaj Chydeniuksen poika, Niko Erkki Saarelan poika Niko Saarela ja Juho Pekka Milonoffin poika Juho Milonoff. Esityksessä rakentuikin aivan omanlaisensa kommunikatiivisen muistin näyttämö.³⁶

Edeltävässä alaluvussa tarkastelemaani ”Milon demo” -kohtausta seurasi kohtaaminen nimeltä ”Vanhemmat”. Tässä nuorempi polvi kävi läpi suhdettaan tunnettuihin vanhempiinsa, missä korostuivat erityisesti ulkoa tulleet määreet, joihin liittyi tähteys. He siis puhuivat nimenomaan suhteestaan muiden rakentamaan tähtikulttiin, eivät niinkään privaattihahmoihin niiden takana.³⁷ Esimerkiksi Vilma kuvaili suhdettaan äitiinsä seuraavasti:

VILMA: Mä pyrin Ylioppilasteatteriin silleen et mä imitoin mun äitiä. Mulla oli hiukset samalla tavalla. Mulla oli sellainen samanlainen mekko. Mä bongasin sen käsien liikkeen. Ihan helvetin yksinkertaista.

[...]

VILMA: Ei mun olis tarvinnut tehdä mitään muuta kuin ruveta näköispatsaaks. Vetää covereita. Ei mun olis tarvinnut opetella edes näyttelemään.

Mä en oo sitä paennut. Mähän oon täällä. Mä olen lavalla. Mut mä olen hirveen tietosesti joutunut valitseeseen teatterin tekemisen. Kristiina Halkolasta huolimatta.

[...]

VILMA: Et joo. Ei mua Milo haittaa että sä teet meistä meidän vanhempia. Hyvä idea.³⁸

Niko taas asettui tietynlaiseksi Vilman vastakohtaksi, sillä hän kertoi tehneensä kaiken nimenomaan päinvastoin kuin isänsä:

NIKO: Olihan fajia joskus aikamoinen riippa. Mut mulla ainakin helpotti aika paljon kun mä pääsin teatterikouluun.

[...]

NIKO: Mä jouduin pyrkiin viis kertaa. Mä tiesin olevani parempi kuin ne muut. Mä treenasin juttuja tahallaan sillä tavalla kuin mä tiesin et fajia ei ainakaan niitä tekis. Mut sit se helpotti. Oikeestaan heti sen jälkeen kun mä olin päässyt kouluun. Enkä mä todellakaan kadu et mä olen viettänyt lapsuuteni Kaupunginteatterin tai Kansallisen käytävillä. KOMin kellarissa.

Huono puoli teatterilapsuudessa oli se et ei kyllä kauheesti toppuuteltukaan. Ala-asteella alko mennä niin, et taksi haki mut koulusta suoraan Pasilaan duuniin. Koulu kärsi. Kaikki kärsi. Ja sit vielä kun pääsi Velipuolikuuhun jota katto kaks ja puol miljoonaa ihmistä. Kaikki tuns, tuli julkkikseks. Nous kusi päähän kakstoistavuotiaana. Siihen asti mä olin tehnyt paljon radiojuttuja, mä sanoin et mä en tee niitä enää. Ei mitään Leikitään ja kuvitellaan -ohjelmaa josta sai ehkä kymppiä. Mä teen Velipuolikuuta josta saa tonnin. Onks tää muuten itse asiassa vähän niin kun Antti Herlinillä? Tän maailman mä tunnen. Antilla on Kone ja Thorsvik. Mulla on tää teatteri.³⁹

Tunnetuista lapsista syntyi siis eräänlainen ”KOM-perhe”, jota sitoi yhteen kollektiivisesti jaettu muisto KOM-teatterista. Nähdäkseni tätä yhteyttä haluttiin problematisoida tuomalla sen vastavoimaksi Laura, jolla ei ollut Vilman, Nikon, Kallen tai Juhon kaltaista ”teatterilapsuutta”.

LAURA: Ihan mielettömän kiehtovaa seurata tota. Ei mulla oo mitään tollasta lauluperinnettä. Ei mulla oo tollasia kokemuksia. Teissä on oikeesti teidän vanhempien historia kerrostumina.

VILMA: Sussa on ihan samalla lailla. Sun omat vanhemmat. Jouni ja Jatta.

LAURA: Ei samalla tavalla. Ei se oo sama.

VILMA: Ei siinä oo mitään eroo.

LAURA: On siinä joku. Tulee vähän sellainen olo että mitä mä täällä teen. Kuka mä olen?

NIKO: Sä voisit olla Arja Saijonmaa.

LAURA: Arja Saijonmaa?⁴⁰

Kohtauksen loppupuolella Laura esitti Arja Saijonmaan tunnetuksi tekemän laulun ”Puhu minulle rakkaudesta”. Voi ajatella, että tässä laulussa manifestoitui hänen ulkopuolisuuden kokemuksensa.⁴¹

(Puhu minulle rakkaudesta, Laura)

VILMA: Kalle. Kun me nyt pyöritään tässä 60-lukulaisten lasten teemassa niin tuleeko tästä nyt sellainen esitys, että sä alitajuisesti yrität toteuttaa Milon toivetta nähdä meidät meidän vanhempien sukupolven kautta? Nyt kun Milo soittaa vielä trumpettia tossa lopussa se on kun sen onnellinen siemensyöksy.

MILO: Kiitos! Mitä sä nyt tommosta puhut ku ei toi oo mun valintani. Tää oli Lauran tai Kallen idea.

KALLE: Vittu luuletteks te et tää on mulle jotenkin helppoa! Teatterinjohtaja on multa pyytänyt vanhoja KOM-hittejä. Sitä paitsi nää on uusia sovituksia!

LAURA: Miksei kukaan kysy multa? Tää oli mun ehdotus. Kukaan täällä ei kysy multa mitä mieltä mä olen.

VALKKIS: Kyllä on allergista porukkaa.⁴²

On huomionarvoista, ettei *KONE*essa esitetyn sukupolven jälkeläisten sukupolvirefleksion kaltainen käsittelytapa ole suomalaisessa kulttuurissa kovin kaan yleinen.⁴³ KOM-teatterin esityksistä vertailukohdan *KONE*-esitykselle tarjoaa *Baikalin lapset* (2002), jossa taistolaisuutta muisteltiin osittain samantyyppisellä kerronnallisella ratkaisulla. *Baikalin lapsissa* samat henkilöt olivat läsnä näyttämöllä sekä esityksen nykyhetken (myöhäis)keski-ikäisinä kuin takaumissa nuorina aikuisina. Heitä esittivät takaumissa samat näyttelijät, jotka esittivät nykyhetkessä heidän lapsiaan.⁴⁴ *KONE*essa sukupolvitematiikka oli kuitenkin viety vielä pidemmälle, sillä siinä näyttelijät rekonstruoivat

vat näyttämöllä todellisten vanhempiensa toimintaa näyttämöllä – *Baikalin lapsissahan* henkilöhahmot olivat fiktiivisiä. *Baikalin lasten* rinnalla *KONE* oli erilainen myös siinä, että uusi sukupolvi hahmottui ennemmin sukupolven itsensä omaehtoisuutena: he puhuivat tilanteestaan itse, omasta näkökulmastaan – *Baikalin lapset* taas hahmottui lähtökohtaisesti sitä edustaneen Pirkko Saision alkuperäisnäytelmän mukaisesti edeltävän sukupolven tarinana, johon uusi sukupolvi heijastui.

Tulevaisuuden kautta aukeava menneisyys

Olen aiemmin tässä artikkelissa käsitellyt sitä, kuinka esitykseen muodostui teatteriryhmään liittyneiden taiteilijoiden teosten fragmentteja sisältänyt retrospektiivinen taso. Samaan aikaan esityksessä käytiin esitysaikansa yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen todellisuuteen ankkuroituvaa keskustelua. Esityksessä voi nähdä syntyneen taaksepäin katsovan *kokemustilan* rinnalle *odotushorisontti*, saksalaisen historiantutkija Reinhart Koselleckin käsitteitä hyödyntääkseni.⁴⁵ Näen, että yhteisö tarkasteli suoran menneisyyden kuvaamisen lisäksi menneisyyttään myös pohtiessaan tulevaisuuden mahdollisuuksiaan.

Edustava esimerkki ajankohtaisesta keskustelusta on kohtausta ”Vanha ja uusi vasemmisto”, jossa Juho esitteli omaa visiotaan esityksestä. Hänen mukaansa KOM-teatterilaisten pitäisi tutustua nimenomaan nykyistä taloutta ja yhteiskuntaa käsittelevään kirjallisuuteen.

JUHO: Onks täällä lavalla mitään paikkaa minne vois kytkeä mun iPhone?

VILMA: Mitä sieltä sit tulis?

JUHO: Pörssikursseja. Talousennusteita. Dataa. Tätä kapitalismia yhdistettynä venemijähyttyseen. Helvetin isoja yhteiskunnallisia ja poliittisia kysymyksiä. Puhutaan niistä vähän aikaa. Mä haluan että me puhutaan niistä. [...]

LAURA: Nää sun kirjat. Kaikki löytyy näistä pikku pikku pehmeistä kirjoista. Kuka tää Zizek on?

JUHO: No ei se ainakaan mikään avioliittoneuvoja ole.

LAURA: Okei.

JUHO: Et sä oikeesti tiedä? Tietenkään sä et tiedä. Mun mielestä kaikkien KOM-teatterissa pitäis tietää kuka on Slavoj Zizek.

VALKKIS: No kuka se on?

JUHO: Slovakialainen filosofi.

LAURA: (lukee kirjasta) Slovenialainen. Filosofi ja psykoanalyttikko.

JUHO: Slovenialainen piti sanoo. Tämmösiä kirjoja meidän pitäis täällä KOMissa lukea. Opiskella näitä. Ottaa perkele selvää miten talous toimii. Pitää taas opintopiirejä. Vasemmiston ongelma on se että se ei ymmärrä taloutta.

VALKKIS: Aika paljon ongelmia vasemmistolla.

JUHO: On. On Valkkis. Ja meidän tehtävä on ratkasta ne.⁴⁶

Puhe kääntyi siis vasemmiston tilaan. Keskustelussa voi nähdä piirteitä yleisemmästäkin tendenssistä, johon on kansainvälisessä keskustelussa viitattu vasemmistomelankolian käsitteellä.⁴⁷ Kun vasemmiston tilaa pohdittiin juuri tässä teatterissa, joka on linkittynyt niin vahvasti suomalaiseen vasemmistoon, tulee mukaan ironinen taso, jota korostaa Juhon suureellinen ohjelma ratkaista vasemmiston ongelmat.

Juhon puheessaan esiin nostamat opintopiirit olivat selvä viittaus 1970-luvulla suosittuun tapaan pitää opintopiirejä erityisesti marxismi-leninisin keskeisistä opinkappaleista. Kuten artikkelin alussa totesin, moni KOM-teatterilainenkin kuului marxilais-leninistiseen Kulttuuriryöntekijäin Liittoon, johon linkittyvä opintopiiri oli toiminnassa myös KOM-teatterissa.⁴⁸ Nyt opintopiireille haluttiin antaa uusi sisältö: opintopiireissä pitäisi "[o]ttaa perkele selvää miten talous toimii." Talous sai Juhon puheessa vallan. KOM-teatterin ja siihen vaikuttaneiden ihmisten tarinaa alettiin katsoa eräänlaisen talouspuhe-diskurssin läpi. Vastakkainasetteluita sisältävän strategiapuheen voi nähdä peilautuvan 1970-luvun "hurmioituneeseen" puhetapaan.

Elimellisenä osana nykyhetken poliittisen ja taloudellisen ympäristön tarkastelua oli tulevaisuuden kehityskulkujen pohdinta. Tämä oli läsnä esitysvisiota pohdittaessa:

KALLE: [...] miksei me voitais mennä saman tien tulevaisuuteen asti? Vuoteen 2018. Ja sithän meillä on tää hissi, jonka kautta me tehdään näkyväksi tätä fragmentaarisuutta...

MILO: Kalle. Kalle. Älä viitsi jatkaa. Ydinvoima, ei fragmentaarisuus, on tää iso ajankohtanen kysymys. Jatkuva kasvu edellyttää ydinvoimaa. Kun me tällä meidän metaforahissillä nousemme ylös, se on niin kun me noustas ydinjätehaudasta kohti tuntematonta tulevaisuutta. Jos me otetaan ydinvoima tässä meidän juhlanäytelmässä rohkeesti käsittelyyn, me ollaan isojen asioiden äärellä.

VILMA: Mitä isompi asia, sen parempi.

MILO: Sen parempi. [...] ⁴⁹

Tulevaisuutta lähestyttiin siis KOM-teatteria suuremmassa mittakaavassa. Esityksessä hyödynnettiin esimerkiksi Elinkeinoelämän valtuuskunta EVAn ”Globaalit Skenaariot” -hankkeen *Tulevaisuuden pelikentät* -raportin antia. Hankkeessa 2000-luvun alun taluskriisin jälkeisestä tulevaisuudesta rakennettiin ”mahdollisia maailmoja”.⁵⁰ Osana hanketta julkaistiin kirjailija Juha Itkosen kirjoittama teos *Pelin henki*, jossa luotuja skenaarioita lähestyttiin fiktion keinoin.⁵¹ Tämä teos tuotiin *KONE*-esityksessä näyttämölle siten, että Juha luki tekstiä mikrofoniiin, mitä esityksen nuoremman polven edustajat Laura, Vilma, Niko ja Kalle kuvittivat viitteellisellä, liikekieleltään aiemmin mainitsemaani ”fragua” muistuttavalla elehtimisellä.

JUHA: Neljä skenaariota maailmasta vuonna 2020. Finanssikriisin jälkeen. Mihin suuntaan maailma on menossa?

Skenaario 1, Länsi nuo nahkansa. Globaalia liberaalia markkinataloutta ja demokratiaa edistetään länsimaiden johdolla. Tuottavuus lisääntyy ja hyvinvointi kasvaa. Skenaario 2, Kiinalaista kapitalismia. Talouskasvun veturi siirtyy Aasiaan. Kovaa, armotonta markkinataloutta, jossa ympäristökysymykset ja ihmisoikeudet unohdetaan.

Skenaario 3, Blokkien nousu. Valtiot vahvistavat otettaan markkinoista. Suomi kärsii vapaakaupan esteitä ja lähenee Venäjää.

Skenaario 4, Stimulus ja romahdus. Tulee uusi taluskriisi joka kyseenalaistaa koko globaalin markkinatalouden perustan. Konfliktit kärjistyvät. Olemattoman talouskasvun maailma on onneton maailma.⁵²

Suuremman mittakaavan skenaariot loivat viitepisteen teatterin oman tulevaisuuden visioinnille. ”Talouspuhe” alkoi ikään kuin ”vuotaa” myös teatterin omaan puhetapaan. Hyvänä esimerkkinä tästä voi nähdä Juhon hahmon esityksen loppupuolelle sijoittuvassa kohtauksessa ”Konfliktit kärjistyvät” pitämän puheenvuoron:

JUHO: Me ollaan yritys, ja yrityksenä me ollaan pahassa paikassa. Meitä uhataan. KOM-teatteri on ollut kotimaisen draaman lippulaiva, se on ollut sen paikka. Nyt kun Myllyahon Mika meni Kansikseen, pakka meni uusiks. He kiertää. He tekee uutta draamaa. He on varannut kaikki näytelmäkirjailijat kymmeneks vuodeks eteenpäin. He maksaa heille enemmän. Heillä on valtavan paljon isommat resurssit.

Jotta meillä yrityksenä olis tulevaisuus meidän pitäis itse asiassa kasvaa. Laajentua. Mennä riskirahalla maakuntiin. Seinäjoen KOM-teatteri. Kuopion KOM-teatteri. Kokkolan KOM-teatteri. Kansallinen KOM-teatteri. Tää on pakkorako. Tää on meidän ASEA-kaupat.⁵³

Meillä on missio, me tehdään kokeellista kunnianhimoista teatteria. Saksalaista. Eurooppalaista. Levitetään sitä ympäri Suomea että tää jengi perkele lopulta tajuua missä tynnyrissä ne on pakotettu elämään. Loppuu formaattishowt. Loppuu Disney-musikaalit. Me pelastetaan tää maa.

Jatkuva kasvu on ainoa mahdollisuus. [...]⁵⁴

Strategiapuheen rekistereitä hyödyntävää puheenvuoroa tarkasteltaessa voi huomata, kuinka siitä hahmottuu jälleen menneisyudessa jo toteutuneita kehityskulkuja. KOM-teatterin aloittaessa toimintansa 1970-luvun alussa se toimi pitkään ilman kiinteää esitystilaa: sen toiminta perustui yksin kiertämiseen ympäri Suomea. Teatterilla oli myös vahva panostus uusiin teksteihin. Voikin siis nähdä, että Juho tulevaisuutta visioidessaan itse asiassa kertoi-kin, mitä KOM-teatteri oli jo tehnyt. Esityksen nykyhetkessä tämän nähtiin



Kuva 3. Teatterinjohtaja Milo (Pekka Milonoff, taustalla seisomassa keskellä) on palannut. Etualalla ohjaaja Kalle (Kalle Milonoff) ja vasemmalla kirjailija Juha (Juha Itkonen). Kuva: Matti Tanskanen / KOM-teatterin arkisto.

toteutuvan juuri Suomen Kansallisteatterin uudessa ohjelmistopolitiikassa, mikä uhkasi KOM-teatterin erityisyyttä.

Juhon mainitseman ulkopuolisen uhan lisäksi uhan voi nähdä versonneen myös yhteisön sisältä. ”Konfliktit kärjistyvät” -kohtauksessa paljastui, että Laura on käynyt hotelli Kämpissä puhumassa luovuudesta yritysjohtajille. Vilma piti tätä yritystietojen vuotamisena. Hänen mielestään yhteisön jäsenillä ei oikeastaan edes ole yksilöllisiä tunteita, vaan ”[k]un me tehdään tätä tällä tavalla ryhmänä, me ollaan kaikki yhtä. Meidän ajatukset ja tunteet sekoittuu toisiinsa”.⁵⁵ Tämä sai Lauran lopulta kysymään: ”Omistaaks KOM-teatteri mut? Omistaaks se mun ajatukset? Onks tää joku uskonlahko? Puolue? Mikä tää on?”⁵⁶ Lauran kysymysten viittaus KOM-teatteriin uskonlahkona tai puolueena on kiinnostava, kun huomioon otetaan KOM-teatterin vasemmistolainen maine.

”Konfliktit kärjistyvät” -kohtaus oli luonteeltaan eräänlainen dystopia, jota määritti esitystä tekevän työryhmän tulehtunut ilmapiiri. Esimerkiksi aiemmin Lauraa lohduttanut ja hänelle tukeaan osoittanut Vilma kääntyi Lauraa vastaan ja paljasti tämän luottamuksella kertomia kipeitä tunnuksia koko työryhmälle.⁵⁷ Tilanne alkoi purkautua esityksen lopulle sijoituvassa kohtauksessa, jolle on annettu otsikko ”Milon paluu”. On kuvaavaa, että teatterinjohtaja tulee lopulta ”pelastamaan” tilanteen.

MILO: Loistavaa! Mahtavaa! Sä oot onnistunut Kalle. Sä olet tehnyt tän tahallasi. Tää on shokkihoitoa! Niin kun siinä Naomi Kleinin kirjassa, Tuhokapitalismi. Terveet valtiot ajetaan täysin tietosilla toimilla sellaseen kriisiin, että markkinafundamentalistit pääsee soveltamaan uusliberalistisia oppeja. Niin kun Chilessä 73. Irakissa vuonna 2003. Suomessa vuonna 2018.

(Kallelle) Tässä sun touhussa on ihan sama logiikka mikrotasolla. Sä olet tehnyt tän tahallasi. Sä olet hajottanut tän ryhmän. Sä olet omilla toimillas johtanut sen sekasortoon ja kaaoks[en], jotta sä pääsisit toteuttaan omia visioitas fragmentaarisuudesta. Sä olet vienyt tän pisteeseen, jossa mun oma poika kääntyy mua vastaan.

KALLE: Mistä helvetistä sä puhut?

MILO: Kaks viikkoa ensi-iltaan. Kaks viikkoa. KOMin juhlanäytelmä. Ja tässä pisteessä me ollaan. Pleksit paukkuu. Näyttelijät huohottaa pitkin lavaa. Valkkis joka olis voinut olla loistava Pekka Herlin, meidän tragedian kuningas, on aivan turhautunut.

VALKKIS: No kyllä tää tässä menee. Päivä kerrallaan.

MILO: (Kallelle) Sä haluat tehdä tän omalla tavallas. Uudella tavalla. Vanha tapa ei kelpaa. Ja tää on sun tapas päästä käsiks siihen uuteen tapaan. Tää on se visio. Tää on se tulevaisuus!

JUHA: Milo. Milo! Sä et ole nyt reilu. Mä oon koko ajan ollut tässä teidän kahden välissä. Kahden eri vision. Kahden sukupolven. Välittäjänä. Diplomaattina. Toteuttajana.

MILO: Paskat toteuttajana. Omaashan sä toteutat. Te kaks ootte koko ajan vetäneet yhtä. Te ootte juonineet keskenänne kuvioita joista mä en tiedä mitään. Kuukaan ei tiedä.

KALLE: Uskot sä ite tohon?

MILO: Uskon. Mihin sinä uskot?

KALLE: Mä uskon demokratiaan.

MILO: Tää on demokratian umpikuja. Demokratia loppuu nyt tähän. Ainakin hetkeks.

JUHA: Voiks demokratia loppua vaan hetkeks?

MILO: Sä Kalle vedät tän nyt loppuun. Muttei saatana mitään demokratiaa enää. Meillä ei oo varaa demokratiaan.

KALLE: Ei oo varaa demokratiaan?

MILO: Ei ole. Meillä teatterina ei todella[ka]an ole. Enkä mä tiedä onko meillä noin muutenkaan. Ihmiskuntana. Ei siltä näytä.⁵⁸

Tämän jälkeen Kalle käsikirjoituksen parenteesin mukaan ”käynnistää hiskoreografian” eli puhuu mikrofoniin kuten Juha aiemmin:

KALLE: Okei. Sitten tehdään näin. Nyt!

”Ihmiset lopulta ymmärtävät, että nykyjärjestelmä johtaa umpikujaan. Ensin tuhannet nousevat vastarintaan ja lähtevät kaduille. Sadattuhannet kiinnostuvat politiikasta. Ja tietenkin kaikki lakkaavat tekemästä töitä.

Poliittisten vapauksien aikakautta kestää kymmenen vuoden ajan. Sitten alkaa energiakriisi. Koko maailma heittäytyy ajassa parisataa vuotta taaksepäin. Alkaa itsevaltiuden ja säännöstelykorttien aikakausi. Demokratialle jätetään jälleen hyvästit. Se ei kuitenkaan ole ihmiskunnan tuho, vaan ainoastaan yltäkyläisesti eläneen väestönsän loppu. Ihmiskunta vain jarruttaa vauhtiaan. Jotenkin meidän on päästävä takaisin kestäväen kehityksen tielle. Meidän on pakko.”

Näin sanoo Boris Strugatski. Venäläinen kirjailija. Stalkerin kirjoittaja.⁵⁹

Vaikka Kallen lukemaa tekstiä pidetään rajuna, otteen jälkeen esityksen tunnelma muuttui sovittelevammaksi. Useammaltakin suunnalta esitettiin toive

siitä, että ”toivoa on aina”. Tämän jälkeinen viimeinen kohta, ”Pekan kirje”, palaa ikään kuin esityksen alun tilanteeseen. Valkkis ei pystynyt alussa lukemaan Pekka Herlinin kirjoittamaa kirjettä, sillä ei löytänyt siitä mitään näyteltävää. Virinnessä toivon ilmapiiressä hän kuitenkin nyt pystyi näyttelemään kohtauksen.

Lopuksi

Menneen summaamista voi pitää tyypillisenä juhlimisen muotona. 40-vuotista taivaltaan juhlinut KOM-teatteri toteutti tämän syksyllä 2010 ensi-iltonsa saaneessa esityksessä *KONE*. Tässä esityksessä esittäminen itsessään korostui, ja tällä tavoin esitys pohti omaa esittämisen tapaansa. Tämä vahvisti myös esityksen roolia teatterin omaehtoisen muistamisen välineenä: teatteri teki tulkintoja menneisyydestä sille itselleen ominaisen välineen, esityksen, avulla. Teatterimuodossa tapahtunut muistelu mahdollisti myös etäännyttämisen: kun esityksessä näennäisesti käsiteltiin Kone-yhtiötä ja Herlinin sukua, voitiin samalla tarkastella myös perheyriksen toimintaa ylipäätään, joksi myös KOM-teatteri määrittyi, kun teatterissa toimi KOM-teatterin perustajasukupolven omaa jälkikasvua. *KONE* toimikin eräänlaisena sukupolvien välisen suhteen tarkastelun instrumenttina.

Esityksen sisällä tekeillä olevan toisen esityksen tyylilajin pohdinta muodostui välineeksi käsitellä teatterin omaa historiaa, kun juhlaesitystä suunnitellut työryhmä pohti, missä tyylilajissa teatterin menneisyydestä tulisi kertoa: millaista historiaa tulisi rakentaa. Esityksen ollessa luonnosmainen myös teatteriryhmän menneisyydestä rakennettu kuva ei pyrkinyt olemaan erityisen hiottu esitys KOM-teatterin taipaleesta. Teatteriryhmän historiaa ei pyritty rakentamaan kaiken kattavaksi. Teatterin vasemmistolainen tausta huomioitiin, vaikkakaan ”taistolainen”-sanaa ei kertaakaan käytetty.

Keskeisenä tapana hahmottaa KOM-teatterin historiaa oli tuoda näyttämölle kaksi eri sukupolvea. 1960- ja 1970-luvuilla teatteriuransa aloittaneen sukupolven perinnettä sivuttiin hyödyntämällä siihen liitettyjä keskeisiä tunnusmerkkejä, erityisesti tunnettuja lauluja ja muita esityksiä. Yhteys menneisyyteen hahmottui arkistollisten elementtien, kuten todellisesta menneisyydestä muistuttavien autenttisten valokuvien, lisäksi myös kehollisesti. Kehollista ilmaisua jäljittelemällä menneisyyttä ikään kuin siirrettiin esityksen nykyhetken uuden esityksen rakennusaineeksi.

Esityksessä hahmottui sukupolvien kohtaamisesta juontunut konflikti. Näyttää kuitenkin siltä, että siinä nähty taistolaisen kulttuuriliikkeen jälkeläisiä edustanut sukupolvi ei halunnut irtautua KOM-teatterin traditiosta ja lauluista kokonaan, vaikka niistä haluttiinkin tehdä ”uusia sovituksia”. KOM-teatterin taiteelliseen perintöön on lopulta hyvä identifioidua. Tämä näkyi myös, kun menneisyyden suoran esittämisen lisäksi historiaa lähestyttiin myös tulevaisuutta suunnitellen. Kun nuorempaan sukupolveen kuulunut toimija ideoi tulevaa, hänen strategiastaan hahmottui hyvin paljon menneisyydessä tapahtuneita kehityskulkuja.

Topi Vainikainen on teatteritieteen väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa. Hän on kiinnostunut teatterin/esityksen ja kirjallisuuden/tekstin suhteista sekä niiden kytköksistä yhteiskunnan ja kulttuurin historiaan. Väitöstutkimuksessaan hän käsittelee sitä, millaisin dramaturgisiin keinoin KOM-teatterin 1970-luvun jälkeisissä esityksissä on muisteltu taistolaisuutta.

Viitteet

- 1 KONEen ensi-ilta oli KOM-teatterin Helsingin Kapteeninkadulla sijaitsevalla näyttämöllä 13.10.2010. Helsingin lisäksi sitä esitettiin kiertueella Jyväskylässä, Kemissä, Kuopiossa, Oulussa, Turussa ja Vaasassa. Viimeinen esitys oli 30.3.2012. Ollikainen & Tanskanen (toim.) 2013, 587.
- 2 On syytä painottaa ”menneisyyden” ja ”historian” käsitteellistä erontekoa: ”menneisyyttä” on kaikki menneisyydessä tapahtunut, ”historia” on siitä tehty kertomus. Ks. esim. Munslow 1997; Jenkins 2003.
- 3 Savolainen, Lukin & Heimo 2020, 61.
- 4 Historiakulttuurista ks. esim. Hentilä 2001; Salmi 2001; Pikkanen 2024.
- 5 Kuten historianantutkija Hannu Salmi toteaa, ”Saksassa historiakulttuuriin [...] on liittynyt vahva poliittinen tai yhteiskunnallinen ulottuvuus. Toisen maailmansodan perintönä menneisyyssuhde on ollut nimenomaan poliittinen kysymys. Sen sijaan anglosaksisessa keskustelussa käytetty public history -käsite on viitannut myös esimerkiksi populaarikulttuurin tapaan kertoa menneisyydestä.” Salmi 2001, 134.
- 6 Rokem 2000, 1–25.
- 7 Ks. Carlson 2001. Ks. myös Vainikainen 2023, 150.
- 8 Tallenteen hyödyntämisestä teatteriesitystä tarkasteltaessa ks. esim. Vainikainen 2023, 149.
- 9 Kiitän kirjailija Juha Itkosta viimeisimmän käsikirjoitusversion toimittamisesta. Samoin kiitän esityksen mainoskuvan kuvannutta Laura Malmivaaraa ja varsinaiset esityskuvat kuvannutta Matti Tanskasta mahdollisuudesta käyttää heidän ottamiaan valokuvia tämän artikkelin yhteydessä.
- 10 Ks. esim. Seppälä & Tanskanen 2010, 324–329.

- 11 Suomenkielisen KOM-teatterin ensimmäinen produktio oli Kalevalan päivänä 28.2.1971 ensi-iltansa saanut Bertolt Brechtin teksteihin pohjaava *Työstä ja tais-telusta*. Svenska Teaternin KOM-scenissa mukana olleita olivat ohjaaja Kaisa Korhonen, säveltäjä Kaj Chydenius, visuaalinen suunnittelija Måns Hedström sekä näyttelijät Eriikka Magnusson ja Tom Wentzel. Ryhmään liittyivät perustamisvai-heessa ohjaaja-näyttelijä Pekka Milonoff, näyttelijä Sulevi Peltola ja ohjaaja Tytti Oittinen sekä dramaturgi Lauri Sipari kuukausipalkkaiseksi näytelmäkirjailijaksi. KOM-teatterin synnystä ja kehityksestä ks. Ollikainen 2013.
- 12 Taistolaisuuksista ks. esim. Relander 1999, 190–191. Kulttuuritaistolaisuudesta ja Kulttuurityöntekijäin Liitosta ks. esim. Suominen 1997, 239–254; Lehtonen & Hyttinen 2020. KOM-teatterin suhteesta kulttuuritaistolaiseen ryhmittymään ja Kulttuurityöntekijäin Liittoon ks. esim. Ollikainen 2013, 79–80; Hoikkala 2013.
- 13 Vasemmistosukupolvista ks. esim. Rentola 1992; 2003. 1960-luvun kulttuurimur-roksesta ks. Tuominen 1991. Sukupolven kuuluneiden jälkivaiheista tarkemmin ks. Purhonen & Hoikkala & Roos (toim.) 2008, erityisesti Roos & Haavio-Mannila. Ks. myös Miettunen 2011.
- 14 Uuden ensemblen muotoutumisesta ks. Säkö 2013.
- 15 On huomattava, että katsoja saadaan ikään kuin uskomaan tapahtumien totuus-arvoon silloinkin, kun esityksessä on fiktiivisiä osuuksia, kun illuusio esityksen historiallisesta paikkaansa pitävyydestä yleisesti säilyy. Rokem 2000, 7.
- 16 Italiankielinen alkuteos *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1925. Teoksen suomen-noksella on useita nimivariaatioita: *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, *Kuusi henkilöä etsi-mässä tekijää* ja *Outoja vieraita*. Ks. Ilona esitystietokanta. Näytelmästä tarkemmin ks. esim. Paavolainen 2007, 336.
- 17 Samanlainen ratkaisu oli käytössä myös KOM-teatterin aiemmassa esityksessä *Kohti* (2008), joka perustui Itkosen itse kirjoittamaan romaaniin *Kohti*. Itkonen esiintyi tässäkin esityksessä kirjailijahahmona.
- 18 Lisämerkityksiä tähän tuo se, että esityksen työryhmässä on kaksi Pekka-nimistä henkilöä, Milonoff (Milo) ja Valkeejärvi (Valkkis). Kun esityksessä puhutaan henki-löistä pelkillä etunimillä, syntyy kiinnostavia rinnastuksia, kun esimerkiksi Valk-kista tullaan lähestyneeksi ”KOMin ruhtinaana”. Ks. KONE-esityksen käsikirjoitus 2010, 87.
- 19 Kuningas Ubu -näytelmästä ks. Paavolainen 2007, 332–334.
- 20 Aiempien produktioiden kummittelusta ks. Carlson 2001.
- 21 KONE-esityksen käsikirjoitus 2010, 9.
- 22 Numminen 2011, 14–15.
- 23 Ks. esim. Paavolainen 2007, 336.
- 24 KONE-esityksen käsikirjoitus 2010, 7–8.
- 25 Salmi 2001, 147–148.
- 26 KONE-esityksen käsikirjoitus 2010, 7–8.
- 27 KONE-esityksen käsikirjoitus 2010, 8.
- 28 ”Kenen joukoissa seisot” -laulun merkityksistä ks. esim. Vainikainen 2023, 152, 158–159.
- 29 Tämä on ollut käytetty tyylikeino useissa KOM-teatterin lauluja sisältävissä pro-dukutioissa, esimerkiksi suurissa juhlakonserteissa Helsingin Kulttuuritalolla 30-, 35- ja 50-vuotisjuhlien kunniaksi (*Porvari nukkuu huonosti* 2001, *Porvari valvo*

- 2006, *Vapauden kaiho* 2022). *KONE*-esityksen kanssa vastaavaa puhenäytelmän sisällä tapahtuvaa laulujen kuvittamista teatteriryhmän omalla kuvamateriaalilla käytettiin *Baikalin lapset* -esityksessä, ks. tarkemmin Vainikainen 2023.
- 30 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 21–22.
- 31 *Omasta* ja sen synnyttämästä kohusta ks. esim. Hemánus 1972, 205–209.
- 32 *Avaruuslintua* esitettiin kiertueella hyvin erilaisissa paikoissa, Helsingissä Kulttuuritalolla. Esityksen keskeisenä tilaajana oli Suomi–Neuvostoliitto–Seura. Silloisessa ulkopoliittisessa tilanteessa esityksen yleisö oli laajempi kuin perinteisillä *KOM*-teatterin estradiesityksillä yleensä, mihin viittaa myös Milon repliikissään mainitsema hyviä idänsuhteita vahvistava yhteisrintama Herlinien kanssa. *Avaruuslintu*-esityksestä tarkemmin ks. Ollikainen 2013, 64. *KOM*-teatterin esityskierteen jälkeen esityksen laulut koottiin levyksi. Levyllä tekstin laulavat kuitenkin alkuperäisestä esityksestä poiketen Agit-Prop-kvartetin jäsenet. Ks. Aaltonen 2020, 214–217.
- 33 Laulua on julkaisunsa jälkeen käytetty erilaisissa yhteyksissä eräänlaisena ”kuvituksena”, muun muassa televisiuutisissa verotietoja käsittelevässä uutisessa, ks. esim. Hirvasnoro 2006. Laululla voi siis nähdä olevan samantyyppinen rooli muistin paikkana kuin ”Kenen joukoissa seisot” -laululla.
- 34 Taylor 2003, 18–20.
- 35 Rokem 2000, 24–25.
- 36 Kommunikatiivisen muistin käsitteestä ks. Assmann 2008.
- 37 Tähteydellä on merkittävä rooli siinä, kuinka katsojat tulkitsevat näyttelmissä. Näyttelijän taiteellisen työn lisäksi myös hänen privaattielämästään kerrotut yksityiskohdat ovat mukana tässä prosessissa. Tästä tarkemmin ks. Quinn 2010.
- 38 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 22–23.
- 39 *Ibid*, 23.
- 40 *Ibid*, 22.
- 41 Kulttuuritaistolaisen liikkeen tradition hyödyntämistä tarkasteltaessa on tärkeä huomata laulun tuovan mukaan laululiikkeen toisen pääjuonteen julistavan (puolue)poliittisuuden ohella: romanttisesta rakkaudesta kertovan laulun. Samalla sen voi nähdä eräänlaisena vastauksena Lauran aiempaan toiveeseen tehdä myös psykologisia roolitulkintoja.
- 42 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 23–24.
- 43 Poikkeus tästä on Laura Honkasalon romaani *Sinun lapsesi eivät ole sinun* (2001), jossa näkökulma on lapsuuttaan taistolaisessa ympäristössä muistelevan, ei siinä aktiivisena aikuisena toimineen.
- 44 *Baikalin lapsista* tarkemmin ks. Vainikainen 2020; Vainikainen 2023.
- 45 Kokemustila- ja odotushorisontti-käsitteistä ks. Koselleck 2004, 255–275.
- 46 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 34–35.
- 47 Ks. esim. Brown 1999; Traverso 2016.
- 48 Opintopiireistä *KOM*-teatterissa ks. Ollikainen 2013, 79–80.
- 49 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 7–8.
- 50 Ks. Ahtonen 2009.
- 51 Ks. Itkonen 2009.
- 52 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 50.

- 53 ASEA-kaupat viittaa Kone-yhtiön vuonna 1968 tekemään ruotsalaisen ASEAn hissi-
liiketoiminnan ostoon, mikä avasi yritykselle mahdollisuudet suureen kasvuun.
KONE-esitys alkoi tätä yrityskauppaa kuvaavan kohtauksen harjoittelusta.
- 54 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 53–54.
- 55 *Ibid*, 53.
- 56 *Ibid*, 52–53.
- 57 Ensimmäisen puoliajan viimeisessä kohtauksessa ”Lauran tarina” Laura kertoi
Vilmalle esimerkiksi käyneensä intiimejä keskusteluja netin keskustelupalstalla ja
alkaneensa myymään käyttämiään pikkuhousuja. Ks. *KONE*-esityksen käsikirjoitus
2010, 38–41.
- 58 *KONE*-esityksen käsikirjoitus 2010, 55–56.
- 59 *Ibid*, 56.

Lähteet

Arkistolähteet

KOM-teatterin arkisto (KOM-teatteri, Helsinki)

DVD-muotoinen tallenne esityksestä *KONE*. 14.12.2010. 2 h 30 min.

Valokuvat: Laura Malmivaaran ottama mainoskuva sekä Matti Tanskanen ottamat
esityskuvat (28 kpl).

Juha Itkosen yksityisarkisto

KONE-esityksen käsikirjoitus. 12.10.2010. 58 s.

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko. *Agit-Prop. Lauluja utopiasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura, 2020.

Assmann, Jan. ”Communicative and Cultural Memory.” Teoksessa *Cultural Memory
Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, toimittaneet Astrid Erll
& Ansgar Nünning, 109–118. Berliini & New York: De Gruyter, 2008.

Brown, Wendy. ”Resisting Left Melancholy.” *boundary 2* 26, no. 3 (1999): 19–27.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor:
University of Michigan Press, 2001.

Hemánus, Pertti. *Reporadion nousu ja tuho*. Helsinki: Otava, 1972.

Hentilä, Seppo. ”Historiapoliittikka – Holocaust ja historian julkinen käyttö.” Teoksessa
Jokapäiväinen historia, toimittaneet Jorma Kalela & Ilari Lindroos, 26–49. Tietolipas
177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001.

Hoikkala, Tommi. ”KOM ja nuoruuteni poliittisuuden näyttämö.” Teoksessa *KOM-kirja*,
toimittaneet Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen, 216–225. Helsinki: Like, 2013.

- Itkonen, Juha. *Pelin henki*. Helsinki: Taloustieto, 2009. <https://www.eva.fi/blog/2009/03/26/evan-globaalit-skenaariot-pelin-henki/>
- Jenkins, Keith. *Re-thinking history*. Lontoo: Routledge, 2003.
- Kaunonen, Arto, Risto E. J. Penttilä & Annika Ahtonen, toim. *Tulevaisuuden pelikentät*. EVAn Globaalit skenaariot. Helsinki: Taloustieto, 2009. <https://www.eva.fi/blog/2009/03/26/evan-globaalit-skenaariot-tulevaisuuden-pelikentat/>
- Koselleck, Reinhart. *Futures past. On the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lehtonen, Mikko & Elsi Hyttinen. "Virtahepo kulttuurin olohuoneessa. Kurkistus kulttuuritaistolaisuuden moniin merkityksiin." Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuri toiminnasta*, toimittaneet Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen, 419–438. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2020.
- Miettunen, Katja-Maria. "Suomalaista 60-lukua luomassa. Muisteltu menneisyys ja sukupolven rakentuminen muistelun ja tutkimuksen rajapinnalla." *Historiallinen Aikakauskirja* 109, no. 3 (2011): 337–349.
- Munslow, Alun. *Deconstructing History*. Lontoo: Routledge, 1997.
- Numminen, Katariina. "Johdanto." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*, toimittanut Annukka Ruuskanen, 9–20. Helsinki: Like, 2011.
- Ollikainen, Anneli. "Avantgardea ja aatteen paloa – KOM-teatterin alkuvuodet 1969–1984." Teoksessa *KOM-kirja*, toimittaneet Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen, 13–296. Helsinki: Like, 2013.
- Ollikainen, Anneli & Katri Tanskanen, toim. *KOM-kirja*. Helsinki: Like, 2013.
- Paavola, Pentti. "Teatterin avantgarde." Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toimittaneet Sakari Katajamäki & Harri Veivo, 331–350. Helsinki: Gaudeamus, 2007.
- Pikkänen, Ilona. "'Sangen ajankohtainen Nuijasota': Kasimir Leinon *Jaakko Ilkka ja Klaus Fleming* (1901) vuosisadan vaihteen historiakulttuurissa." *Lähihistoria* 3, no. 1 (2024): 24–53.
- Purhonen, Semi, Tommi Hoikkala & J. P. Roos, toim. *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus, 2008.
- Quinn, Michael L. "Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka." Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski, 44–63. Helsinki: Like, 2010.
- Relander, Jukka. "Taistolaisuuden psykohistoriaa." Teoksessa *Tunteiden sosiologiaa II. Historiaa ja säätelyä*, toimittanut Sari Näre, 190–226. Tietolipas 157. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999.
- Rentola, Kimmo. "Kommunismien kahdeksan kohorttia." Teoksessa *Ajankohta. Poliittisen historian vuosikirja 1992*, toimittanut Mikko Majander, 74–102. Helsinki: Tutkijaliitto, 1992.
- Rentola, Kimmo. "Kevään 1968 isänmaan toivot." Teoksessa *Työväen verkostot*, toimittaneet Sakari Saaritsa & Kari Teräs, 96–132. Väki voimakas 16. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2003.
- Rokem, Freddie. *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.

- Roos, J. P. & Elina Haavio-Mannila. "Missä he ovat nyt? 60- ja 70-lukulaiset aktivistit 2000-luvulla." Teoksessa *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*, toimittaneet Semi Purhonen, Tommi Hoikkala & J. P. Roos, 233–269. Helsinki: Gaudeamus, 2008.
- Salmi, Hannu. "Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot." Teoksessa *Jokapäiväinen historia*, toimittaneet Jorma Kalela & Ilari Lindroos, 134–149. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001.
- Savolainen, Ulla, Karina Lukin & Anne Heimo. "Omaehtoisen muistamisen materiaalisuus ja monimediaisuus." *Elore* 27, no. 1(2020): 60–84. <https://doi.org/10.30666/elore.89039>
- Suominen, Tapani. *Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa*. Helsinki: Tammi, 1997.
- Säkö, Maria. "Uusi ensemble muotoutuu – kirkasta yhdessä ajattelemista 2007–2011". Teoksessa *KOM-kirja*, toimittaneet Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen, 475–526. Helsinki: Like, 2013.
- Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Traverso, Enzo. *Left-wing melancholia. Marxism, history, and memory*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Tuominen, Marja. *"Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia". Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1991.
- Vainikainen, Topi. "Muistamisen näyttämöllä. Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision Baikalin lapsissa." Teoksessa *Muisti, arkisto ja esitys*, toimittaneet Tua Helve, Outi Lahtinen & Marja Silde, 44–70. Näyttämö ja tutkimus 8. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 2020. <https://journal.fi/teats/article/view/122533>
- Vainikainen, Topi. "Lauluihin varautunut menneisyys. Nostalgiset laulut muistin paikkoina KOM-teatterin esityksessä Baikalin lapset." *Historiallinen Aikakauskirja* 121, no. 2 (2023): 148–161. <https://doi.org/10.54331/haik.121400>
- Ilona esitystietokanta. <http://ilona.tinfo.fi>