



**Jari Sedergren:**

## **Evakko – elokuva ja romaani karjalaispakolaisista**

Ville Salmisen ohjaama *Evakko*-elokuva perustuu Unto Seppäsen vuonna 1954 ilmestyneeseen romaaniin, josta tuli tuolloin joulun luetuimpia kirjoja. Elokuvaksi käsikirjoitusta muokkasivat Jussi Talvi ja ohjaaja Ville Salminen. Salmisen työtä hidasti se, että hän valmisteli samalla toistakin karjalaiselokuvaa, jo 1940 ensimmäisen kerran kuvattua *Anu ja Mikko* -elokuvaa, joka valmistui sekin vuonna 1956. Karjalaisaiheisista elokuvista ohjaajalta ehti valmistua ensin *Säkkijärven polkka* vuonna 1955.

Se, että elokuva perustuu romaaniin, ei ole mikään ihme. Tuotantoyhtiö Fennada-filmille ja elokuvan tuottajalle Mauno I Mäkelälle tällaiset suur- tai prestiisielokuvat olivat enemmän sääntö kuin poikkeus. *Tukkijoella* valmistui 1951, *Putkinotko* 1954, *Ryysyrannan Jooseppi* 1955 ja *Lain mukaan* 1956. Samaa toki tekivät muutkin tuotantoyhtiöt, Suomi-Filmin ensimmäiset värielokuvat olivat *Juha* vuonna 1956, ja *Nummisuutarit* seuraavana vuonna. *Tuntematon sotilas* on Suomen Filmiteollisuuden elokuvista hyvä samanaikainen esimerkki, ja *Evakkoa* voikin hyvin pitää Fennada-Filmin vastauksena *Tuntemattoman sotilaan* menestykselle.

Tuottajalle karjalaiselokuvan tekeminen ei ollut itsestään selvää: Mäkelä kysyikin Salmiselta, kenen tämä luuli olevan aiheesta kiinnostunut. "Ehkä 440000 evakon", vastasi Salminen ja tuottaja rauhoittui. Salminen sai kohtuullisen vapaat kädet elokuvaansa, käsikirjoitustakin kirjoitettiin vuoden verran, ja se varmisti ohjauksen onnistumisen, sillä ohjaus oli pariin kertaan jo mietitty. Salminen on itse sanonut, että "joka kerta kun rohkenin poiketa käsikirjoituksesta, se pilasi jutun. Ne harvat käsikirjoitukset, joihin sain aikaa paneutua, onnistuivat elokuvina". Suomen Filmiteollisuudessa, jossa Salminen oli työskennellyt, Särkän tehtaassa, kuten sanottiin, sellainen ei ollut mahdollista, eikä siitä voinut edes puhua maisterin kuullen. Vuodessa tehtiin kaksi, usein kolmekin elokuvaa, eikä semmoisessa tahdissa ajatteluun jää liikaa aikaa.

Tunnetuista kirjallisista aiheista tehtyjä elokuvia nimitetään usein prestiisielokuviksi. Nämä prestiisielokuvat eivät olleet vain elokuvia muiden joukossa, vaan ne lanseerattiin tarkoin julkisuuteen muotoiltuina kulttuurisina artefakteina, eräänlaisina yksilöllisinä tapauksina. Niihin myös satsattiin rahaa, sillä erityisesti joukkokohtaukset ovat varsin kalliita. Nämä elokuvat olivat aihepiiriensä historian ja kirjallisuuden kautta jo kansallista kulttuuria, ja niiden arvovaltaa pyrittiin kohottamaan kutsumalla ensi-iltoihin arvovaltaisia ihmisiä, joiden uutisoiminen toi näkyvää julkisuutta.

Prestiisielokuvilla oli tarkoitus yleisesti osoittaa että elokuva oli selvästi osa kansallista kulttuuria, mutta toimenpiteillä oli taloudellinen erityisulottuvuutensa: lisääntynyt julkisuus auttoi tavoittamaan mahdollisimman suuria yleisöjä. Elokuvan asema kansallisessa kulttuurissa ei suinkaan ollut itsestään selvyys, vaan varsin usein se liitettiin osaksi matalaa kulttuuria, joka ei ansainnut korkeakulttuurin ja kansallisesti merkittävän kulttuurin asemaa ja tukea. Arvostettujen romaanien filmaus edisti tätä tavoitetta lähentyä korkeakulttuuria.

Elokuvan tekijät olivat juuri tämän taistelun vuoksi valmistaneet prestiisielokuvia jo 1930-luvulta lähtien. Elokuvasta piti tehdä kansallinen taide, jota arvostettaisiin myös sen taiteellisten ansioiden, ts. korkeakulttuuristen piirteiden vuoksi. 1950-luvulla nuorempi sukupolvi oli valmiimpi hyväksymään tämän näkökulman: tosin elokuvakriitikkojen kiinnostus oli jo tuolloin kansainvälisissä modernistisissa taidesuuntauksissa. B-elokuvat, komediat ja rillumareit saivat sekä korkeakulttuurisen että elokuvakriitikkojen yksimielisen tuomion: ne asettuivat vapaaehtoisesti matalan kulttuurin edustajiksi, ja paistattelivat päivää populistisesti yleisön suosion ja elokuvien tuoman rahan kautta. Monet prestiisielokuvat valmistettiin näiden suosittujen elokuvien voitoilla.

Evakko-elokuvan kuvasi suomalaisen elokuvan veteraani Unto Kumpulainen apulaiskuvaajanaan Ensio Suominen. Elokuva on mustavalkoinen, se on valmistettu Suomen Filmitieteellisen laboratoriossa, ja sen tuotantokustannukset olivat kevään 1956 rahassa mitattuna 22223874 markkaa. Sillä rahalla saatiin aikaan 2750 metrin elokuva, jonka viiden osan esitysaika on varsin pitkä, 100 minuuttia. Filmin leveys oli näytelmäelokuvalle tyypillinen 35 millia. Elokuvan suosiota kuvaa sekin, että elokuva on löydettävissä varsin hyvin myös arkistoista, tallella on peräti 11 kopiota.

*Evakko*-elokuva kuvattiin syksyllä 1955 ja keväällä 1956. Kuvauspaikkoina toimivat sellaiset paikkakunnat kuin Miehikkälä, Virolahti, Karjalohja, Tölmä, Tormon suo Tammelassa, Iolan rautatieasema Porvoossa, Nikkilän rautatieasema Sipoossa, ja Kouvolan rautatieasema, mutta elokuvaa kuvattiin myös Hauholla ja monissa eri paikoissa Helsingissä, Kulosaareissa, jossa Fennada-Filmin studiot sijaitsivat, Herttoniemessä, joka on lähietäisyydellä Kulosaaresta ja siksi tuotannollisesti varsin edullinen kuvauspaikka metsineen ja puistoineen, mutta myös Vantaalla Keimolassa ja Korson työväentalolla.

Valikoima on jokseenkin tyypillinen kotimaiselle elokuvalle, kuvauspaikkojen autenttisuuteen – ts. konkreettiseen vastaavuuteen tapahtumapaikkojen kanssa – pyritään vain silloin, kun se on käytännöllistä, edullista ja helppoa. Seppänen, joka ei liikoja kirjassaan luontoa maalaile, antaa visuaalisen hahmotelman järvien ja puuston kautta – elokuvasta puuttuvat vain pihlajat, ja muutenkin maisema hakee paikallisvirettä aitatyypeillä, ehkä myös samovaareilla, joka kertoo rajaseudun kulttuurivaikutteista.

Ville Salmisen Fennada-Filmille ohjaama elokuva *Evakko* tarkastettiin elokuvaseurissa 28.8. 1956, ja se määriteltiin sallituksi lapsille ja verovapaaksi. Elokuvan ensi-ilta oli Unto Seppäsen sodanjälkeisessä kotikaupungissa Kouvolassa, elokuvateatteri Kuva-Hovissa 30.8. 1956. Kekkonen ajan alussa ja Stalinin kuoleman jälkeisen suojaajan aikana valtiovalta antoi siis elokuvaseurien kautta kaiken hyväksyntänsä elokuvan tulkinnoille

tuon hetkessä maailmassa. Poliittisesti, ja aiheen huomioon ottaen erityisesti ulkopoliittisesti, elokuvassa ei viranomaisnäkökulman mukaan ollut mitään sellaista, joka olisi antanut aihetta pieniinkään sensuuritoimenpiteisiin. Itse asiassa julkisuus oli vapautunut Stalinin kuoleman jälkeisen suojasään tultua muutenkin, selvimpinä osoituksena Arvo Poika Tuomisen kirjasarja ja Unto Parvilahden muistelmat sotavankeudesta. Myös vastaavia käänkökirjoja oli saatavilla. Neuvostoliittoon liittyvistä asioista sai taas keskustella. Myöhemmin yöpakkaset ja noottikriisi muuttivat taas maailmaa suljetumpaan suuntaan.

Seppäsellä karjalaisen rajaseudun monikulttuurisuus näkyy ihmishahmoissa, pohdiskelussa evakon ja emigrantin käsitteiden välillä, ja ehkä myös puheessa venäläisemigranttien huviloista ja paikkakunnan venäläiskoulusta. Elokuva kuvaa seudun yksinomaan karjalaisheimon asuttamaksi Suomeksi, ja jättää Toisen, venäläisvaikutteet vain symbolisten viittausten varaan. Seppäsen Kuuluvainen eli Kanneljärvi oli monikulttuurisempi.

Seppäsen käsittelyssä on myös ongelmansa. Romaani tiivistää venäläiskoulun väen äkillisen paon ennen muita pohdiskeluksi "karkulaisen" ja "pakolaisen" käsitteistä, mutta jättää yllättävää kyllä aiheen käsittelyn vähäiseksi, ja tyytyy liittämään aihepiiriinsä negatiivisluontoisia kuvauksia venäläisväestön tavoista: velat jäivät maksamatta, eikä sitä hyvittänyt että hyötyeläimet jätettiin pitäjään ikään kuin maksuksi, ja kielteisenä kuvataan myös se, että kotieläimet tapettiin ampumalla. Siihen, että pakolaiset olisivat varmasti neuvostoviranomaisten toimesta saaneet varsin julman kohtalon, ei kirjassa edes viitata. Varsin vähäistä Seppäsen käsittely on myös "emigrantin" ja "evakon" käsitteiden parissa, vaikka niille hieman enemmän tilaa uhrataankin.

Elokuvassa nämä käsitteelliset ulottuvuudet on unohdettu. Karjala kuvataan homogeenisellä tavalla suomalaiseksi. Tämän oivaltaminen tarjoaa myös mahdollisuuden elokuvan yksityiskohtaisempaan analyysiin.

Elokuva on esimerkki 1950-luvun puolivälin poliittisesta korrektiudesta: elokuvassa ei ryssitellä – sehän palasi suomalaiseen retoriikkaan satakertaisilla toistoilla vasta Pekka Parikan *Talvisota*-elokuvassa –, mutta Salmisen *Evakossa* ryssittelyn korvaa jo alun suojelukuntatalon kohtauksessa suojeluskunnan aluepäällikön maltillisuutta ja rauhallisuutta korostavassa puheenvuorossa käytetyt ilmaisut "vieras" ja "venäläinen", joka saattaa heittäytyä "viholliseksi". Maanpuolustushenkikin ilmaistaan varsin pidättyvästi viittaamalla siihen, että "me täällä asujat olemme kukin kohdallamme jo linnoitus sinänsä".

Seppänenkään ei romaanissaan revittele sotaa edeltäneellä ja sodanaikaisella rasistisella ja sotaishalla slangilla, mutta saattaa silti kertoa saman suuntaisella päätöksellä, että "raja oli kasvattanut kansansa kestävämmän musertumatta heräävän pedon ensi liikahduksen, jossa saattoi olla jo kuolettavaa voimaa". Seppäsen kirjan tyylillinen paatos sekoittuu näissä kohdin usein jälkiviisauteen: seikka, jota Väinö Linnan kustannustoimittajat karsivat pois Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*. Vastaava editointi olisi voinut tehdä hyvää Seppäsenkin romaanille.

Suojelukuntatalon tarkastuskohtaus viittaa konkreettisesti historialliseen aikaan, kyse on kesän 1939 linnoitustöistä.

Linnoitustöistä ei ollut aiemmin tehty muita elokuvia kuin vuoden 1943 vakoilujännäri *Varjoja Kannaksella*, jonka nimi piti vuoden 1944 välirauhan jälkeen muuttaa vain nimeksi *Varjoja*, mikä oli osoitus siitä että Kannaksesta piti luopua sekä konkreettisesti että symbolisesti.

Symbolisesti elokuvan alun historiallinen teema puuttuu myös kansalliseen yhteyteen ja vierauteen samanaikaisesti: linnoittajavapaaehtoiset tulevat länsirannikolta, Varsinais-Suomesta, karjalaisesta näkökulmasta – "ai, sieltä asti". Karjalaismentaliteetin luonnehdinta elokuvan alun määrittelyvaiheessa on geopolitiittinen: rajaseutu on "arimpien hermojen" kohdalla, ja siellä sopii asua hiljaksen ja isottelematta, ja ehkä vähän eristyksissäkin, sillä jo moottoripyörän ääni on turhaa "mylläkkää".

Geopolitiittinen lausunto "arimmista hermoista" oli tarkassa sopusoinnussa Paasikiven linjan kanssa, eikä uudella presidentillä Kekkosellaakaan, linnoitusaikojen sisäministerillä, olisi ollut luonnehdintaan mitään pahaa sanomista. Nyt vain koko Suomi oli "arimpaa hermoa". Elokuva noudattaa tarkoin aikansa poliittisen korrektiuden vaatimuksia.

Tiettyä symbolista rohkeutta ilmenee kohtauksessa, jossa ensimmäisten taistelujen puhjettua Santeri Karilo ajaa reellä Kiesin porukkaa varoittamaan ja vastaan tulee perääntyviä taistelujoukkoja ja haavoittuneitakin. "Miestä kaatuu kuin heinää", sotilas toteaa ja vastaa kysymykseen, että molempia siellä kaatuu. Kuolleita neuvostosotilaita ei sentään näytetä, ja varsinkin lähietäisyydeltä esitettynä – *Tuntemattomassa sotilaassa* Rokan teurastuksen jälkeen kuolleita voitiin näyttää kaukana järven jäällä – siihen sensuurikin varmasti olisi tuolloin jo Moskovan rauhan ajalta tutulla tavalla tarttunut, mutta peitetty viittaus omien sotatoimien tehokkuuteen ja konkreettisiin tuloksiin kuitenkin tulee elokuvassa läpi. Sodan kauhujen esittäminen toki voitiin tulkita pasifistiseksi, varsinkin kun militaarisia sankarihahmoja ei *Evakko*-elokuvassa ole.

Poliittinen korrektiusti havaittiin elokuvan lehdistöarvioinneissakin. Jopa kommunistien *Työkansan Sanomat* totesi filmikriittikonsa Martti Savon arvostelussa, että "filmi onnistuneesti välttää tulkinnanvaraisia pulmia ja muodostuu realistiseksi, objektiiviseksi ja sodanvastaiseksi ihmiskohtalokuvaukseksi". Savo ei nähnyt elokuvaa poliittiseksi elokuvaksi, päinvastoin kuin Seppäsen kirjaa, joka antoi "selostuksia tapahtumien syistä ja syy-yhteyksistä", kuten Savo kirjoitti. Epäilemättä tämä antoi yhden ulottuvuuden myös yleisön suosiolle: vasemmistolaisittain sodan historiaa tulkinneet saattoivat hyvillä mielin katsoa elokuvaa. Seppäsen kirjassahan historiallinen konteksti tulee esiin sähkösanomatyyllillä uutisotsikkojen luettelemisilla.

Vasemmistolaisen kriitikon näkökulman ymmärtää, kun miettii millä tavoin vasemmisto ajatteli sotaa edeltävästä ajasta, sotapolitiikasta ja siitä, miten siihen piti suhtautua. Siitä näkökulmasta Seppäsen lyhytsanaisessa muistiin palautuksessa oli kyse poliittisuontoisesta kommentaatiosta. Kun elokuva sitten vältti tämän ja keskittyi vain pakolaisten ihmiskohtaloiden kuvaamiseen, oli kyse vasemmistolaisesta näkökulmasta sekä poliittisen aineksen karsimisesta että oikeansuuntaisesta käsittelytavasta.

*Tuntemattoman sotilaan* elokuvaversioon käsikirjoituksen kilpailevalle yhtiölle tehneen Juha Nevalaisen arvostelussa *Ilta-Sanomiin* "vain

tyipistelmänä itse romaanista". Poliittisella tasolla tämä merkitsi sitä, että Seppäsen maininnat Kronstadtin kapinallisista, Rajajoen kahakoista ja rajarikkeistä, ihmissalakuljetuksista ja yliloikkauksista ja vieläpä ihmisgallerioista – mukaan lukien Anna Vyrubovan, keisarinna ja Rasputinin läheisen mainitseminen – on luettavissa herkäksi poliittiseksi ainekseksi, jota vain korostaa huumorin puuttuminen kirjan painotuksista. Elokuvassa huumorilla on kuitenkin selvä osansa, sillä sitä ei tehnyt juuri ennen kuolemaansa Karjalan pilkkomisesta katkeroitunut Seppänen vaan maarianhaminalaissyntyinen Ville Salminen, jonka kiinnostus Karjalaan liittyi Kullervo Kukkasjärven mukaan hänen vaimonsa karjalaisuuteen.

Symbolisella tasolla elokuvassa voitiin toimia jo vapaammin. Elokuvassa kuultavan musiikin valinnan perustana näyttäisi olevan nationalistinen heimoaate, jossa heimojen kokonaisuus omassa diversiteetissään, eroavuudessaan, muodostaa yhtenäisen kansallisen kokonaisuuden, homogeenisen suomalaisuuden, jota kuvissa symboloi ylhäällä liehuva Suomen lippu: moniheimoisen Suomen karjalaisuutta edustaa P. J. Hannikaisen "Karjalaisten laulu" ja E. Koskimiehen sanoittama traditionaalinen kansanlaulu "Karjalan kellot".

Toista suomalaista heimoulottuvuutta, länsisuomalaista varsinaissuomalaisuutta, edustaa Toivo Loukon ja Väinö Kolkkan salanimellä Väinö Kulon kirjoittama "Varsinais-Suomen laulu". Ei liene liikaa tulkintaa sanoa, että kolmeen kertaan elokuvassa käytetty Johan Sebastian Bachin urkumusiikki saa tässä kontekstissa edustaa yhtä historiallisesti kompleksista ulottuvuutta, nimittäin saksalaista kulttuuriperintöä, joka symbolisoi niin läntisen sivilisaation kulttuuriperimää kuin myös saksalaisen kulttuurin vaikutusta myös suomalaiseen ympäristöön. Musiikista elokuvassa vastasi Harry Bergström.

Heimokulttuuri näyttäytyy ymmärrettävästi myös elokuvan kielen kautta, sillä sekä päähenkilö Santeri Karilo että Kaarlo Wilska viipurilaisena hallitsivat oikean aksentin. Karjalaisuus, ehkä juuri evakkojen ainutkertaisen kokemusten siivittämänä onkin ollut moniheimoisen Suomen vahvin heimokulttuuri.

Olisi ehkä mielenkiintoista yrittää sovittaa kulttuurintutkimuksen etnisyyss-käsitettä näiden kulttuuriartefaktien heimokäsitteeseen, mutta siihen ei elokuva tai kirja anna juurikaan aihetta, sillä varsinkin elokuvan alkupuolella Suomi-konsensus on lähes rikkumatonta. Sama koskee kirjan alkupuolta, jossa heimojen erilaisuus kuitataan lähinnä viittauksilla erilaisuuteen; kirjan lopussa asia ilmaistaan konkreettisesti Elvin ja Taunon avioliittoaikeiden yhteydessä: siitä syntyy kaksi heimoa, mutta vain yksi kansa. Kuitenkin lähdön hetkellä "evakko"-termin rinnastaminen "valkoiseen mustalaiseen" nostattaa etnistyyppisiä tunteita. Siirtoväki ei oikein taipunut suussa, ja Seppänen nostaa ratkaisuksi maantieteeseen ja paikalliskulttuuriin perustuvan ratkaisun, joka argumentoidaan romaanissa todeksi maalla ja verellä useampaan kertaan. Termin ratkaisu on kannakselaisuus. Sen symbolinen perustelu romaanissa on kertomus Arvon rusementisesta tulittavan tankin alle Kannaksen taisteluissa. Kirjassa sekin toistetaan useampaan kertaan.

Suomalaisuuteen vetoava konsensushenkisyys näkyy kaikessa. Jopa siirtoväestön ja muun väestön konfliktialttius saa alkunsa kun vielä ollaan karjalaisen väen keskuudessa: ensimmäisen

evakkomajoituspaikan isännän omistajuus ja omistajan vaimon tylyys evakkoja kohtaan saa painoa sekä kirjassa että elokuvassa ja johtaa yhteen avainlauseeseen: "Millaistahan on muualla, kun omassa Karjalassakin on tällainen onnettomien tienkulkijain vastaanotto. Pahalta tuntuu ja panee aavistamaan". Kun tilanne jatkuu lausutaan yleispätevästi, nykyiseen maailmaankin verrattavalla tavalla: "Ei tästä yhdestä mitään, mutta ajatelkaapa laajemmittain. Jos vaikka kerran päivässä kuulet tylyn ja työkeän sanan, ilman mitään tuollaista hermonaukumistakin, niin sekin ajan mittaan lyö alakuloiseksi, kun olet ja astelet vierailta mailla, köyhänä ja kodittomana, lyödyssä isänmaassasi".

Lainauksessa, joka on lähes samanlainen sekä romaanissa että elokuvassa, tiivistyy pakolaisen arki ja rasismien arkipäiväinen käytäntö ennen ja nyt. Sen kirjoitti Seppänen ja halusi toistaa Salminen. Seppäsen ja Salmisen korostus on sama: kyse on homogeenisyyteen pyrkivästä suomalaisesta näkökulmasta, ja aavistella sopii, että kun Salminen kuvatessaan kartanon rouvaa, joka ohjaa pakolaiset pois päärakennuksen "paremmista huoneista" sivurakennuksiin, hän viittaa vanhaan aitosuomalaiseen tapaan kuvata kartanonomistus ei-suomalaiseksi, siis suomenruotsalaiseksi, aateliseksi ja muuten erilaiseksi, joksikin muuksi kuin aidoksi suomalaisuudeksi.

Näin aitosuomalaisuusmuistumat, karjalaisten ja suomalaisten etnisten erojen osoittaminen vähäisiksi, Suomen lipun symbolinen käyttö pakolaisjunassa ja monet muutkin seikat korostavat sitä, ettei romaani eikä myöskään elokuva syyttele "oikein määriteltyä" suomalaisuutta ja suomalaista niistä ongelmista, mitä evakkotaipaleen aiheuttama kriisi aina aiheuttaa. Elokuvan talouden näkökulmasta voisi sanoa, ettei se siten myöskään ärsytä katsovaa yleisöä syyttelemällä tätä evakkojen huonosta kohtalosta, mistä esimerkkejä olisi ollut varsin helppo kerätä. Tämä ulottuu jopa viranomaistoimintaan, jonka puutteet väestön evakuoinnissa ovat varmasti tälle yleisölle tuttuja.

Aikalaisarvostelijat ottivat viranomaistoimintaan rankemman kannan kuin kirja ja elokuva antavat aihetta: vuonna 1956 kriitikot korostivat omaehtoisen toiminnan merkitystä ja viranomaisten onnetonta tilanteenhallintaa evakuoinnin yhteydessä. Kirjailijan maalaisliittolaishenkiset poliittiset kommentit poliittisesta tilanteesta, maauuskosta ja tulevista tapahtumista annetaan vasta kirjan lopussa Moskovon rauhan aikaa kuvatessa. Elokuvasta tämä kommentointi on jätetty täysin pois. Mutta selvää on, että elokuvalla oli aikanaan historiapolitiittista merkitystä: juuri elokuva nosti ihmisten mieltä painaneen kysymyksen pinnalle, keskusteltavaksi. Tässä on elokuvan kulttuurinen voima, se voi olla historiallisuudessaan ja historiantulkinnissaan poispainetun keskustelun uutta avantgardea.

Käytännössä elokuva pidättäytyy poliittisesta kommentoinnista tälläkin tavalla. Poikkeuksena on ryhmä, joka tiivistyy kansakoulunopettajiksi: arvata sopii että siinä heijastuvat ainakin jollakin tavoin siirtoväestön lapsien joskus karun kovatkin kokemukset aitosuomalaisten opettajien kourissa ympäri Suomen maata.

Ihmetystä herättää nykyiseen maailmanjärjestykseen tottuneelle myös taloudellisen ulottuvuuden vähäinen käsittely sekä romaanissa että elokuvassa. Kirjassa tosin viitataan hevoskauppaan, joka ei ehkä perustunut "hyväsydämissyyteen" ja käsitellään siellä täällä pulan

aiheuttamaa vaihdantataloutta: tämäkin rajataan pohjimmiltaan yleiseksi, sillä ensiesimerkit annetaan karjalaisten keskeisestä kaupanteosta. Sodasta johtuva taloudellinen hyötymistarkoitus rajataan ensiksi ja siten mielikuvia ohjaavasti nimenomaisesti tapahtuvaksi "oman maakunnan rajalla".

Periaatteessa sanoma on selvä: Jo kodin hyvästely tavalla, joka "jätti vain yhden katseen taakseen" kieltää kaiken: politiikan, talouden, tunteetkin ja yrittää peittää myös muistot, mitä erityisesti romaani toistelee jatkuvasti. Seppänen ei nostalgisoi, mitä korostaa alter egon, sanomalehtimies Mannosen pessimismiin verhottu jälkiviisuus. Elokuva taas on lähtökohtaisesti muistelua, joten tätä teemaa, muiston kieltämistä, ei voida elokuvassa käsitellä.

Sodan jälkeen syntyi viides suomalainen Karjala-käsitys. Se ensimmäinen oli folkloristinen Karjala, jota romantikot etsivät 1800-luvun alussa "Valkoisen meren rannalta". Toinen Karjala syntyi 1840-luvulla: se oli jo prenationalistinen Karjala asukkaineen ja laajemminkin Venäjän suomensukuiset, jotka heimot olisi yhdistettävä riittävän suureksi suomalaiseksi kansakunnaksi. Suuruutta tarvittiin elinkelpoisen kansakunnan synnyttämiseen. Kolmas Karjala oli 1880-luvulta lähtien karelianistinen Karjala, jonka yhteenkuuluvuutta Suomeen korostettiin kaikilla tieteen ja taiteen aloilla. Neljäs Karjala Suur-Suomeen kuuluva Karjala, joka määriteltiin Tarton rauhansopimusta tehdessä pääasiassa taloudellisista näkökulmista, mutta suursuomalaisuudessa myös ideologisesti, seikka joka saattoi johtaa myöhäiseen vetäytymiseen Karjalan takamailta kesällä 1944. Viides Karjala syntyi toisen maailmansodan jälkeen: se näyttäytyy muistoina, nostalgiana ja tunteina, mutta myös salaisena politiikkana, joka toivoi Karjalan palauttamista. Ehkä nyt rakennetaan jo kuudetta Karjala-käsitystä: talouden, kaupan ja omistuksen perustalle. Kuka tietää? Seppäsen asenne istuu tuohon viidenteen Karjala-käsitykseen, siihen joka toi takaisin julkisuuteen keskustelun Karjalan kohtaloista ja tulevaisuudesta.

Tyyllillisesti muiston kieltämistä Seppäsen henkilökohtaisena ratkaisuna korostaa se, ettei hän juuri viljele adjektiiveja ja muita tunnepitoisesti latautuneita sanoja, ja romaanissa tunteisiin viittaavat luonnehdinnat löytyvät yleensä repliikeistä, ei kirjailijan leipätekstistä, joka on varsin karua, yksituumaista, eteenpäin vievää kerrontaa.

Elokuva käyttää tätä puutetta hyväkseen, sillä se antaa usein kuvan kertoa lyhyesti romaanissa esitettyjä pitkiäkin kohtauksia: päätelmät tekee katsoja, jolla on riittävä muisti, kyky kuvitella, ja sovittaa näkemänsä oman historiatietoisuutensa kontekstiin. Tätä elokuvan tyylikeinoa nimitetään yleisesti elokuvallisuudeksi, ja siitä elokuva on ehkä eniten saanut kiitosta arvostelijoiltaan. Osin tähän on vaikuttanut Salmisen ohjaustyylillä, hän teki aina kuvakäsikirjoituksen, piirsi kohtaukset kuviksi, joka toisaalta saattoi rajoittaa kuvaajien otteita: erityisen luovia kameraliikkeitä elokuvasta ei löydy, enemmänkin asetelmallisuutta.

Symbolinen rohkeus ulottui myös elokuvissa näkyviin univormuihin. Väli rauhan sopimuksen perusteella kielletyn suojeluskuntajärjestön univormu merkkeineen saa lottapukujen lailla näyttäytyä sellaisenaan, jopa suojeluskuntakersantin kauluslaatan hakaristi, joka ei sinne todellisuudessa kuulunut, erottuu selvästi. Ensimmäisinä sodan jälkeisinä vuosina se ei olisi ollut mahdollista, mutta yli kymmenen

vuotta sodan jälkeen kyllä. Maanpuolustus ja julkinen väestönsuojelu olivat tehneet näyttävän paluun julkisuuteen 1950-luvun puoliväliä lähestyttäessä, ja sen myötä myös aihepiiriin liittyvä julkinen muisteleminen oli tullut mahdolliseksi, tosin symbolisesti.

Sama koski myös Karjalaa ja sotaa elokuvien aihepiirinä. Sotaelokuvia ei varsinaisesti valmistettu ennen vuoden 1955 *Tuntematonta sotilasta*, ja sotaan liittyviä muistoja, vaikeitakin, oli käsitelty lähinnä elokuvien takaumissa, joissa sodat näyttäytyivät lähinnä kiusaavina muistoina, sodasta palaavien miesten ongelmina ja ns. ongelmaelokuvissa jopa viittauksilla arjen muuttumiseen sodan aikana ja sen jälkeen niin alkoholin, seksuaalisuuden kuin naisen asemankin suhteen. Sodan aikana vahvasti esillä ollut isänmaallinen paatos loisti poissaolollaan, sodan ajan elokuvia ei liiemmin esitetty. Vasta televisio toi mahdollisuuden palata muistoihin katselemalla vanhoja elokuvia, muuten elokuvatarjonta oli yksinomaan uusien seuraamista.

Salmisen elokuvan ansiot ovat siinä, mitä voisi kutsua elokuvan mikrohistorialliseksi ulottuvaisuudeksi. Tässä filmissä aito elokuvallisuus, kuvan selittävä voima, tukee sanoitta sanomaa. Katsoja saa informaationsa kuvista, täydentää itse tunteen, ja hiljaisuuskin nousee voimaksi, kun vain visuaalinen osataan rytmittää oikein.

Väliin osin huonon äänityksen vuoksi lähes käsittämättömän murteen käyttö korostaa tekstin toissijaisuutta. Tapahtumien kulku vastaa riittävän tarkoin tunnettua historiallista tapahtumasarjaa, tilanteiden realistisuus tuo todentuntua, ja elokuvalla tyypillinen tunneteknologia, se miten katsoja kokee pelon, kauhun, surun ja ahdistuksen muiden tunteiden ohella jää pitkälle katsojan oman tunnerekisterin varaan.

Salminen ja hänen lakoniset kuvaajansa eivät tyrkytä tunteita, eivät käytä shokkielementtejä tai tehosteita – ääntä kyllä säädellään tässä mielessä harkitusti vaikka sen laatu onkin onneton – mutta nykykatsoja voi helposti samastua tilanteeseen ja antaa tunteilleen vallan, vaikka nykyinen tulkintahorisontti on tietysti erilainen kuin vuoden 1956 yleisön, puhumattakaan niistä, jotka itse kokivat evakkotaipaleen.

Tehosteiden ja kuvien yksinkertaisuus ovat ehkä osin vaikuttamassa siihen, ettei elokuva ole vanhentunut. Päinvastoin. Nykykatsojakin saa annoksen arjen historiaa yli 60 vuoden takaisista tapahtumista tavalla, jota Kullervo Kukkasjärvi ennakoi taannoisessa artikkelissaan elokuvista: hän arvioi, että vuonna 2000 tämä elokuva kuuluu välttämättä niihin kuvauksiin historiasta, jotka parhaiten kertovat nykyiselle ihmiselle siitä, millaista evakkotaival oikeastaan oli.

\* \* \*

**Kirjoittaja Jari Sedergren on valtiotieteen tohtori ja työskentelee yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston yhteiskuntahistorian laitoksen poliittisen historian oppiaineessa.**



# ENNEN JANYT

Historian tietosanommat