



VIIPURIN SUOMALAISEN
KIRJALLISUUSSEURAN
TOIMITTEITA

23

Diasporan Viipuri

Muistojen kaupunki sotien jälkeen

TOIM.
SATU GRÜNTHAL & KRISTIINA KORJONEN-KUUSIPURO

Kannen kuva: Postikortti 1900-luvun alusta. Yksi Monreposin puiston
kiinalaisista kaarisilloista. Wiipurin Arkistoyhdistys (WAY), a5a71. Wiipuri.fi.



Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran toimitteita 23
Diasporan Viipuri – Muistojen kaupunki sotien jälkeen

Toimittaneet:

Satu Grünthal (osan toimittaja)

Kristiina Korjonen-Kuusipuro (osan toimittaja)

Anu Koskivirta (sarjan päätoimittaja)

H. K. Riikonen (sarjan päätoimittaja)

lisa Aaltonen (sarjan toimitussihteeri ja kuvatoimittaja)

Taitto ja graafinen suunnittelu: Eemeli Nieminen

ISBN 978-952-69280-7-4 (sid.)

ISBN 978-952-69280-8-1 (PDF)

ISSN 1236-4304 (sarja)

Painettu: 2021, Digipaino Kirjaksi.net

Painosmäärä: 250 kpl

Ensimmäinen painos

Julkaisija: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura ry, Helsinki



Karjala kulttuurisena traumana Suomen teatterissa

Karjalaisten aiheiden ja kodinmenetyksen teeman esiintymistä suomalaisessa teatterissa sotien jälkeen voidaan jäsentää tarkastelemalla tapahtumien kokonaisuutta kulttuurisena traumana, jonka käsittelemiseen teatteri yhteiskunnan julkisena keskustelufoorumina on osallistunut. Kulttuurisen trauman käsitteen on esitellyt puolalainen sosiologi Piotr Sztomka (2000), joka kuvasi sen avulla Euroopan historian väkivaltaisten ja odottamattomien kauhujen aiheuttamia kokemuksia – tukahduttamisen ja väkivallan paljastumisen synnyttämiä reaktioita pitkienkin aikojen päähän. Kulttuurisen trauman käsitteen kautta voitiin ymmärtää itäisen Keski-Euroopan ilmiöitä vuosien 1989 ja 1991 käännteiden jälkeen. Toisin kuin lännen postmoderneissa ja postkoloniaalisissa teemoissa, uuden nationalismin nousua 2000-luvulla Euroopan Unionin uusissa ja vanhoisakin jäsenmaissa ei voinut selittää puheella modernista ja edistyksestä, saati modernin kriisiytymisestä.¹

Kulttuuriset traumat ovat synnyttäneet paljon taidetta, sillä trauman diskurssia tuotetaan ja pidetään aina yllä yhteisöllisesti. Ilmiön tutkijat ovat käyttäneet esimerkkinä sitä, miten juutalaisten joukkosurmien tai mustien orjuuden kaltaisten tapahtumien käsittely ja retoriset keinot Yhdysvalloissa ovat muuttuneet suhteessa tapahtumista kuluneeseen aikaan. Traumapuhe ei siis ole viatonta, vaikka uhrien autenttista kokemusta ei sinänsä haluta kiistää.² Suomessa trauman käsitteestä kiinnostuttiin, kun tutkimus 2010-luvulla alkoi tarkastella sotalasten, sotaorpojen, evakkojen ja rintamamiesten henkilökohtaisia kokemuksia ja niiden elämänaikaista vaikutusta.³ Karjalan menetyksen kokemusta on alettu tutkia myös osana muistamisen politiikkaa ja identiteettipolitiikkaa.⁴

Traumaan liittyy läheisesti nostalgian käsite. Nostalgian eli kotikaipuun tunteminen voi olla psyykkisesti traumaa hoitava tunne, jonka äärelle mielellään hakeudutaan. Evakoille kaipuun kohde oli idealisoitu sotia edeltävä luovutettu Karjala. Nostalgia voidaan kuitenkin aina valjastaa myös retroaktiivisesti toimivaksi, konfliktin ja vallanhalun palvelukseen. Silloin se nimenomaan pitää haavaa vereksenä ja uusintaa traumaa osaksi myös seuraavien sukupolvien identiteettiä.⁵ Karjalaan kohdistuvaa nostalgiaa on käytetty Suomessakin

vahvistamaan niin sanottuja uuspatrioottisia näkemyksiä ja torjumaan liian sovintohakuista Venäjä-suhdetta.⁶

Teattereissa jokailtaiset esitystapahtumat (theatrical event) voivat käsitellä yhteisön traumoja monin tavoin, esimerkiksi rikkomalla jostakin vaikeasta teemasta vallitsevan hiljaisuuden tai synnyttämällä (poliittista) keskustelua. Se, miten teatteriesitys jäsentää traumaan sisältyvät jännitteet ja konfliktit, uhrit ja aiheuttajat, tai millä tavalla esitykset antavat äänen eri näkökulmille tai ehdottavat tunnepatoutumia ratkaistaviksi, vaikuttaa siihen, tuleeko teatteri vahvistaneeksi käpertymistä traumaan ja nostalgiaan vai tarjoaako se uudenlaisen suhtautumisen mallia muuttuneissa olosuhteissa.

Toinen laaja kysymys on, hyväksyykö yhteisö uusia tulkintoja traumaattisista aiheista vai tarrautuuko se traumaansa muuttumattomana osana identiteettiä. Fiktiohenkilöt näyttämöllä voivat näyttää mallia tai ehdottaa uusia keinoja selvittää arpeutuvien haavojen kanssa tai järjestellä muistamisen malleja.⁷ Karjalaisillekin on tehty ehdotuksia siitä, miten vanha trauma tulisi nähdä uudessa poliittisessa tilanteessa ja mikä voisi mahdollistaa trauman voittamisen ja Venäjä-suhteen tervehtymisen. Vastaavaa keskustelua on käyty muun muassa sisällissodan haavoista niin muistamiskulttuurissa kuin taiteissa.⁸

Keskityn artikkelissani kolmeen kysymykseen: 1. Miten suomalainen teatteri ja näytelmä ovat käsitelleet Karjalaa ja karjalaista diasporaa sotienjälkeisinä ajanjaksoina? 2. Millä tavoilla teatteritaide osallistui tämän kulttuurisen trauman käsittelyyn: tarjottiinko ehyttä ja harmonista kuvaa nostalgian tarpeeseen, vai yritettiinkö tapahtunutta sanoittaa uuteen muotoon? 3. Miten poliittinen ilmapiiri ja vaihtuvien sukupolvien kokemukset vaikuttivat karjalaisteemojen käsittelyyn?

Teatteritieteen piirissä ajatellaan, että teatteriesitys tai kokonainen näytelmä tai esityslaji vastaa aina jollain tavalla odotuksiin, joita sitä ylläpitävä yleisö siihen kohdistaa.⁹ Siksi teatteri voi toimia myös niin, että jokin laji ja sen katsojat pitävät tarkoituksellisesti yhteisön haavaa auki, toistavat uhrikertomusta ja värväävät uusia sukupolvia omaksumaan traumaidentiteetin. Näin teatteri työskentelee unohtamista vastaan. Se on myös poliittinen valinta: ”Martyyyrien muisto tulee pitää hengissä”, olivat nämä sitten kansallisia, uskonnollisia tai luokkataistelun uhreja. Mutta keitä varten? Voittanutta osapuoltako varten? Vai hävinnyttä? Joskus on ollut tärkeää taistella muistojen ja tiedon pakotettua kulttuurista poispyyhkimistä vastaan. Arpeutumista voidaan siis estää tietyn tarkoituksensa toteuttamiseksi. Jollekin ryhmälle yhteiskunnassa teatteri synnyttää voimaantumista ja yhteenkuuluvuutta identiteetin rakennusaineeksi. Toisia se rekrytoi tarjoamalla toistuvasti paikkaa nostalgialle jotain kuviteltua mennyttä hyvää aikaa kohtaan.¹⁰

Tässä artikkelissa selvitetään, kuinka karjalaisaiheinen teatteri voimaantutti ja hoiti karjalaisen siirtoväen ja sen jälkipolvien kulttuurista traumaa 1950-luvulta 2000-luvulle. Teatteritieteellinen analyysi antaa parhaan mahdollisuuden vastata kysymykseen, mikäli katsojat ymmärretään itsenäisiksi toimijoiksi ja tahtojiksi, ei valmiiden viestien vastaanottajiksi tai yksisuuntaisen taidevaikuttamisen kohteiksi. Siksi prosesseja voidaan kuvata tulkitsemalla Karjala-teemaisten näytelmien keskeisiä konflikteja ja niiden ratkaisutapoja eri aikakausien ohjelmistoissa. Näytelmien saama suosio ja niiden elinkaari tai myöhemmät uusinnat indikoivat sitä, miten tuo prosessi yhteisön ja sen eri sukupolvien näkökulmasta haluttiin kulloinkin nähdä. Erityisesti tarkastelen esitysten mahdollisuuksia kuljettaa tunneprosesseja ja koskettaa emotionaalisesti arimpia kysymyksiä. Katsojan tavoitteeksi oletetaan halu osallistua yhteiseen tapahtumaan, jossa ilmaistu maailmankuva ja kertomus ovat hänen hyväksyttävissään ja jaettavissaan.

Teatteriesityksen emotionaaliset kiintopisteet, ihailun ja halveksunnan kohteet sekä näyttämöllä kuvatun maailman ongelmiin tarjottavien ratkaisujen luonne, laatu ja poliittinen sisältö ovat teatterihistoriallisen ohjelmisto- ja esitysanalyysin ytimessä.¹¹ Artikkelini tutkimusaineiston muodostavat sotienjälkeiset karjalaisaiheiset suomenkieliset näytelmät ja niiden toteutuneet esityshistoriat.¹² Ruotsinkielisiä näytelmiä aiheesta ei ole tehty. Koska myös eräät ennen sotia kirjoitetut näytelmät saivat sotienjälkeisessä kontekstissa uusia merkityksiä, tarkasteluun on sisällytetty joitain niistä.¹³

Teatterintutkija käsittelee aina päättäneitä esityksiä, myös sellaisia, joita ei itse ole nähnyt. Silloin turvaudutaan toisen käden lähteisiin, käytännössä lehdistöaineistoon. Tutkijan tehtävä on laatia eräänlainen tasapainotettu historiallinen rekonstruktio tapahtumasta ja sen ympärillä vaikuttaneista konteksteista. Artikkelin kirjoittajana olen sekä aikalaistodistaja että informoitu tutkija, joka on perehtynyt erityisesti 1960-luvun teatterimurrokseen.¹⁴ Esiteltäviä karjalaisnäytelmiä olen nähnyt kuitenkin suhteellisen vähän, joten tulkinnat perustuvat usein näytelmien teksteihin, esitystapojen tuntemukseen, saatavilla olevaan muuhun aineistoon sekä päättelyyn ilmiöiden sisäisestä logiikasta.

Siirtokarjalaiset voi ainakin diasporan alkuvuosina nähdä suhteellisen tiiviinä ja keskinäistä yhteyttä pitäneenä traumatisoituneena yhteisönä, jonka taideinstituutiot olivat kokeneet saman kohtalon. Ammattiteattereista ainoa oli Viipurin kaupunginteatteri, joka yritti parin vuoden ajan (1945–1947) toimia Kotkasta käsin, kunnes taloudelliset realiteetit pakottivat sen lopettamaan.¹⁵ Helsinkiin siirryttyään monet sen näyttelijöistä nauttivat entisten viipurilaisten piirissä suosiota niin sanottuina omina näyttelijöinä. Kun katsojan emotionaalinen kiinnittyminen tapahtuu ikään kuin valtuuttamalla tietty näyttelijä tai

rooli hänen itsensä edustajaksi lavalla,¹⁶ oli yksi kiinnittymisen peruste juuri tuttuus Viipurin ajoilta ja yhteisesti jaettu evakon identiteetti.¹⁷

Historiallisen fiktion peruskysymyksiä ovat siinä kuvatun maailman suhde kirjoittamisaikansa nykyhetkeen ja se, millaisessa suhteissa noiden kahden ajan tulkitaan olevan keskenään. Miten kirjoitushetki on määrännyt käsiteltävän historiallisen ajankohdan tulkintaa? Sama kahden aikatason ymmärtäminen koskee näytelmäkirjallisuuden lukijaa. Mutta teatterintutkija, joka tarkastelee esitystapahtumia ja niiden sijoittumista aikaansa, tarvitsee niiden rinnalle vielä kolmannenkin tason. Kun vanha näytelmä otetaan uudelleen esiin, joutuu tutkija virittämään ymmärryksensä koskemaan myös tuon uuden esittämisajan kontekstia. Silloin tunnistettavia aikatasoja on kolme päällekkäin: fiktion kuvaama aika (mahdollisine takautumineen), draamatikon ja kantaesityksen oma aika sekä viimein myöhempien esittäjien aika. Teatteriesitys saattaa sisältää myös kommentaareja esityksenteeseen. Tästäkin syystä käsittelyn aloittaa lyhyt katsaus varhaisen kotimaisen draaman Karjala- ja Viipuri-kuviin.

Viipuri- ja Karjala-aiheet autonomian ja itsenäisyyden aikana kirjoitetuissa näytelmissä

Varhaisimmat Itä-Suomeen sijoittuvat näytelmät ovat lehtimies ja kirjailija Pietari Hannikaisen (1813–1899) tekstit 1840-luvulta.¹⁸ Radikaaleimmissa niistä esiintyy korskeita aatelisia ja ankaria lahjoitusmaavouteja, mutta näistä teksteistä ei koskaan tullut laajasti levinnyttä ohjelmistoa sen paremmin harrastajien kuin ammattilaistenkaan esittämänä. Ensimmäinen suomenkielinen historiallinen näytelmä, Viipurissa opettajana toimineen lounaissuomalaisen Evald Ferdinand Jahnssonin kirjoittama *Bartholdus Simonis (Pertteli Simonpoika)* (1873) taas sijoittui 1650-luvun sotien aikaiseen Viipuriin.¹⁹ Kaarlo Bergbomin johtamaan Suomalaiseen Teatteriin tarjottiin muitakin Itä-Suomeen sijoittuvia teoksia. Näistä tärkein ja paljon esitetty oli Viipurissa vaikuttaneen päätoimittaja Matti Kurikan *Viimeinen ponnistus* (1884), joka käsitteli inkeriläisten maaorjien vapauttamista.²⁰ Kurikan ystävä ja toimittajakollega A. B. Mäkelä kuvasi draamassaan *Ruukin jaloissa* (1896) oman aikansa itäsuomalaista teollisuuspaikkakuntaa. Kaikki nämä näytelmät menettivät ajankohtaisuutensa ja jäivät pois ohjelmistoista vain muutama vuosi kantaesityksen jälkeen.²¹

Taiteen karelianismiin kytkeytyvillä muinais-Suomi- ja *Kalevala*-aiheilla, kuten Juhani Ahon *Panulla* sekä Pro Carelia -kuvaelmilla,²² oli identiteettiä luovaa merkitystä kansallisen tason ohella Venäjän ajan ja itsenäisyyden alkuajan karjalaisille. Muinais-Suomi oli aiheena Lauri Haarlan eräissä näytelmissä, joita 1930-luvulla Viipurin kaupunginteatteri vielä esitti.²³ Laura Sointeen sovinn-

nainen moraliteetti *Hopearisti* (1930), jossa karjalaisuuden kuvana tarjottiin Laatokan Karjalan harmonista maisemaa tarkemmin määrittelemättömänä vanhana aikana, ei edes yltänyt ammattiteatteriin.²⁴

Urbaanin viipurilaiseen suuntaan yritti kotimaista hupailuohjelmistoa viettä Agapetuksen (Yrjö Soini) ja säveltäjänimimerkki Nikodemuksen (Henrik Solitander) kabaree *Hei heipparallaa, Helsinki* (1929), joka sovitettiin myös Turkuun ja Viipuriin. Tekstin viipurilaistuttajaksi mainitaan nimimerkki Speex, jonka *Hei heipparallaa, Viipuri* (1930) sai kohtalaista suosiota, vaikka osa paikallisuuksien siirroista tuntui kovin keinotekoisilta. Se on kuitenkin ainoa näytelmä, jossa luodaan kuvaa sellaisesta iloisesta ja urbaanista Viipurista, josta myöhemmin syntyi keskeinen osa Viipurin muistamisen kuvastoa.²⁵ Juoni kaarteli maalta tulleen matkaajan ja kaupungin kadulta löytyvien ihmistyyppeiden kohtaamisissa, kadonneessa arpalipussa ja voittorahoissa. Urbaani ilottelu jäi kuriositeetiksi, eikä vastaavia ainakaan ammattiteattereissa tehty.

Kannakselaista identiteettiä loi vahvimmin Kersti Bergrothin *Anu ja Mikko*, joka ilmestyessään ja kantaesityksen aikoihin vuonna 1932 oli nykynäytelmä. Se kertoi antrealaisesta pienyrittäjästä Mikosta, kylän tuesta ja rikkaan isännän Mikolle antamasta lainasta, jonka avulla Mikon yritys pystyisi jatkamaan. Heti Kansallisteatterin jälkeen Viipurissa esitettynä *Anusta ja Mikosta* muodostui vahvasti omaksi koettu näytelmä, jossa peilattiin aikansa kannakselaista maaseutua hyväntahtoisessa ja rohkaisevassa valossa. Viipurissahan teollisuuden ja palvelualojen työntekijöistä suurella osalla oli vielä juurensa Kannaksen maaseudulla sekä kokemusta innostuvaisesta yrittäjyydestä ja karjalaisittain jyrkkien luonteiden yhteentörmäyksistä tai Mikon kaltaisesta levottomuudesta. Komediaalisena huipentumana esiintyi Suomeen palannut Amerikan Mar', jonka engelskansekaiset vuodatukset loivat menestyvän naisyrittäjän vapauttavan itseironisen ja voimaannuttavan kuvan myös viipurilaisen yleisön käyttöön.

Teattereiden Karjala ennen 1960-luvun suurta maaltamuuttoa

Sotien aikana *Anu ja Mikko* muuttui äkkiä menneeksi maailmaksi, ja sotien jälkeinen murros antoi koko näytelmälle uuden kehityksen. Menetetyn paikan ja elämän ideaalikuvaan konstruoivan näytelmän esittäminen muuttui osaksi karjalaisen trauman hoitoa. Alun alkaen näytelmä oli ollut sivistyneistökirjailijan laatima hyväntahtoinen kuva maaseudusta, mutta nyt *Anu ja Mikko* muuttui eräänlaiseksi todistusaineistoksi siitä elämästä, joka oli lakannut. Näytelmää esitettiin 1940-luvulla erityisesti niissä teattereissa, joiden kaupunkeihin oli tullut evakoita. Näytelmän tehtäväksi tuli koota karjalainen yleisö uuden koti- tai lähikaupunkinsa teatteriin ja näin varmentaa paikalliselle teatterille kiitollista

uutta yleisöä. Vastineeksi evakot saivat teatterissa tilaisuuden tavata ja haastaa tutuille, puhua omaa murretaan ja hoitaa menetystä jaetun kokemuksen ihmisiä yhdistävällä lämmöllä.

Anun ja Mikon säilymistä ohjelmistossa heikensi kuitenkin sen jo alun perin moitittu epädraamallinen luonne: juonessa ei aineksia paljon ole, sillä epätie-toisuus ja huoli tulevasta oli lopulta pieni ja kovin helposti ratkaistu. Nimikkeen 'karjalainen idylli' antoi sille jo kirjailija itse. Arvostettu ohjaaja Eino Salmelainen on silti kiittänyt Bergrothin henkilöahmoja hyvin kirjoitetuiksi ja eläviksi omassa elämänpiirissään.²⁶

Viisikymmenluvun teatterissa oli pysyvää kysyntää karjalaisuudesta ammentavalle ja sen ideaalikuvaan konstruoivalle ohjelmistolle. Kersti Bergroth vastasi siihen kirjoittamalla vielä näytelmän *Kuparsaare Antti*, jonka kantaesitys oli Vanhalla ylioppilastalolla, Helsingin Kansanteatterissa, kaudella 1955–1956.²⁷ *Kuparsaare Antti* ei ollut edes syntyessään nykynäytelmä. Sitä voi nimittää jopa kaksinkertaiseksi idylliksi, sillä tapahtumat oli alun perin sijoitettu kauas keisariajan Karjalaan, ajattomasti entisvanhaiseen maailmaan, jossa kylällä on kartano eli hovi ja toinen talo, Kuparsaari. Talon velkoja oli salattu, kunnes näytelmän lopussa velat annetaan anteeksi, vaikka niistä luvataan kyllä huolehtia.

Seuraavan ja toistaiseksi viimeisen kerran Bergroth esittäytyi Helsingissä, kun Kansallisteatteri halusi juhlistaa kirjailijan merkkipäivää esittämällä *Anun ja Mikon* vuonna 1968. Bergrothin kirjailijakuvan kannalta jokin kokeileva moderni nuoruuden teos, kuten *Hra Vento* (1921) olisi voinut olla kiinnostavampikin, mutta noina vuosina Kansallisteatteri oli joutunut tukalaan kilpailutilanteeseen uuden Helsingin Kaupunginteatterin suosion takia, mistä syystä sen oli kalasteltava populaarin ohjelmiston varmoilla vesillä. Näytelmän 36 vuoden takaisen kantaesityksen Anu, rakastettu Henny Valjus, näytteli nyt Vappo-tädin roolissa ja Amerikan Marina esiintyi jo Viipurissa näytellyt Rauni Luoma.

Ensimmäisten diasporavuosikymmenten merkittävimäksi karjalaisdraamatikoksi nousi Sortavalassa kauppiaan tyttärenä kasvanut Kyllikki Mäntylä, (s. Wanninen, 1907–1979), joka asui ja toimi sotien jälkeen Kuopiossa. Hän oli julkaissut useita novellikokoelmia, lastenkirjoja ja kuunnelmia.²⁸ Eino Salmelainen pyysi hyvältä dialogin kirjoittajalta näytelmää Tampereen Työväen Teatterille, ja niin kehkeytyi *Opri* (1953). Nimihenkilö on paitsi jostain syystä Hämeessä asuva Raja-Karjalan evakko myös vanhus, jonka mökki seisoo uuden maantien linjauksella. Näytelmän alkaessa hän muuttaa kunnalliskotiin eli lähtee kuin uudelleen evakkoon. Kunnalliskoti esitetään jäykkänä ja kylmänä laitoksena, jossa johtajatar ei edes erota mummoja toisistaan, kunnes Opri hankkii nimilaput sängynpäihin ja keksii muutakin viihtyisyyttä, kuten pihakeinuja.²⁹



Menetyksen omakohtaisesti kokenut sukupolvi pääsi teatterissa lämpimän nostalgian äärelle Kyllikki Mäntylän vanhoja aikoja kuvaavissa komedioissa. Nykyhetken kipeät tunnot täytyi kääntää myönteisiksi, parhaiten vain alistamalla uusiin oloihin. Kyllikki Mäntylä: *Opri*. Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 5.11.1953. Ohjaus Eino Salmelainen. Kuvassa Rakel Laakso ja Ossi Kostia. Ohjaus Eino Salmelainen.

Kantaesityksessä 1953 Tampereen Työväen Teatterissa (TTT) Mäntylän teksti sai naiiviudesta moitteita, mutta Rakel Laakson luomaa Oprin hahmoa ylistivät kaikki. Se päätyi suoraan Edvin Laineen ohjaamaan filmiin (1954), jossa muutkin TTT:n näyttelijät esiintyvät. *Opri* levisi jo samana vuonna 15 muuhun teatteriin ja seuraavana vuonna vielä viiteen.³⁰ Eri puolilla Suomea voitiin samais-tua evakkojen tuolloin vanhinta sukupolvea edustavaan naiseen, joka kohtasi nykyajan tulon ja vielä uuden sopeutumisen ja lähdön – laitosasumiseen. Näytelmän sydämellisyyttä ja viisasta elämänuskoa kiitettiin, vaikka eräs kriitikko toivoi näytelmään enemmän kunnalliskodin olosuhteiden kritiikkiä.³¹ Elokuvaan puolestaan lisättiin ajankohtaisia teemoja ja nuorta rakkautta.³² Ortodoksisen elämänmuodon piirteet tulivat osaksi valtaväestön tietoisuutta. Omalla erilaisuudellaan – toiseudellaan – Oprin hahmo herätti empatiaa väheksytyimmässä asemassa olleita ortodoksikarjalaisia kohtaan ja näin tavallaan voimaannutti juuri rajakarjalaisia ja heidän piirejään.³³

Oprin suosion innostamana Kyllikki Mäntylä kirjoitti jatkon Oprin aiemmista

vaiheista: *Opri ja Oleksi* (1955) kantaesitettiin 14.10.1956 Suomen Kansallisteatterissa, ja sitä esitettiin myös lukuisissa pienempien kaupunkien ammatti-teattereissa. Se sijoittui 1930-luvun Laatokan Karjalaan eli katsoi taaksepäin jo valmistuessaan. Opri ja häntä nuorempi asuinkumppani Oleksi ovat lapseton aviopari, ja Oleksi kuolee pariskunnan ollessa riidoissa.³⁴ Talvisodan alkaessa kylä tyhjenetään, mutta ennen lähtöä Opri vie piiraat Oleksin haudalle ja lähtee pystyssä päin evakkoon, kohtalonsa urheasti kantaen. Mäntylän molemmat Opri-näytelmät olivat kaihoisia, sävellajiltaan ikään kuin kirkasta mollia. Tämä kokemuspiiri oli 1950-luvun yleisölle vastikään elettyä elämää. Tauno Pylkkänen sävelsi oopperan *Opri ja Oleksi*, jonka Suomen Kansallisooppera esitti jo vuonna 1958 ja uusintana vuonna 1984.

Mäntylän varhaisiin teoksiin kuului koulujen joulujuhlia varten kirjoitettu *Tapahtui Betlehemissä* (1950). Kertomuksessa siitä, miten Maria ja Joosef eivät saaneet sijaa majatalossa, konkretisoitui evakoiden tuore kokemusmaailma: koputtaminen ovelta ovelle voitiin näin kertoa jouluevankeliumin myyttisen kuvan avulla. Näyttämöteos oli katsojien reaalisen kokemusmaailman analogia.³⁵ Mäntylän pienoisnäytelmistä vuoteen 1949 sijoittui *Tuulisänky* (1957). Siinäkin esiintyy evakkovanhus, jolle ei vielä ole löytynyt pysyvää kotia ja joka loukkaantuu, kun kuulee tai luulee, että hän ei ole länsisuomalaisen talon kaikkien asukkaiden mielestä tervetullut.³⁶

Karjalaisen ja muunkin teatteriyleisön kannalta 1950-luvulla toivottavia olivat duuri-näytelmät, joissa olisi elämänuskoa ja huumoria. Tällaiseen odotukseen Mäntylä pyrki vastaamaan kirjoittamalla komedioita rehevine henkilöihahmoineen ja terävine sanailuineen. Useat sijoittuivat vanhaan tai ajattomaan Karjalaan, ja niitä kansoittivat idealisoidut tai koomisiksi viritetyt henkilöihahmot. Keskellä jälleenrakennusta ja karjalaisten aloilleen asettautumista olisi ollut ehkä vaikea löytää aineksia komediaan.

Elämäntapaus (1950) kertoo vanhan pariskunnan erilaisen sosiaalisen taustan tuomasta jännitteestä ja siitä, miten mies kerran päättääkin nöyryyttä vaimoaan, tai aikalaisten sanoin ”antaa tälle opetuksen”, jouduttuaan ensin itse kuuntelemaan toistuvaa moitepuhetta.³⁷ *Kala-Tirrissä* (1955) nimihenkilö taas on kalastaja ja kalakauppias Laatokan rannan pikkukaupungissa.³⁸ Muuten värikkään henkilögallerian keskellä huvia aiheuttaa tämän nopeasti rikastuvan miehen turhamaisuus, josta hän kuitenkin ymmärtää luopua. *Feutora ja muut monumentit* -näytelmän³⁹ (1956) nimi viittaa ryppääseen rajakarjalaisen salokylän hahmoja, jotka ”pagisevat” herkeämättä ja pistäytyvät toistensa luona asian kanssa ja ilman.⁴⁰ *Raplaajan* (1957) nimihenkilö taas on kansan mies Kannakselta, lukkojen ja kellojen korjaaja. Hän kiihtyy nähtyään apteekkarilla pitäjän ensimmäisen auton, jota tilaisuuden tullen innostuu luvatta raplaamaan.

Kyllikki Mäntylä kirjoitti siis laajasti levinnyttä Karjala-aiheista ohjelmistoa. Näitä anekdootin kaltaisia teoksia ovat seuranäyttämöt esittäneet pitkän rupeaman. Hahmot ovat kiitollisia näyteltäviä, ja harmittomalta vaikuttavan sanailun alle on kätkeyty pieniä piikkejä eri suuntiin, terävimpänä *Feutorassa* esiintyvä länsisuomalainen kansakoulunopettaja, jonka lähes kulttuuri-imperialistinen asenne Raja-Karjalaan ei jää huomaamatta. Perinteisen realismin naiivin ihanteellisena edustajana Mäntylän kohtalo oli muuttua ohjelmistoissa jäänteenomaisen dramatiikan kirjoittajaksi.⁴¹ Komediat eivät ole palanneet ammatti-teattereihin kuin satunnaisesti, mutta niitä esitettiin pitkään sellaisissa harrastajateattereissa, joiden taidemaku pysyi traditionaalisena. Useimpien suhde menetyksen traumaan oli kuin särkylääkkeen: hetkellisen unohduksen kautta ne lievittivät kivun tunnetta.

Unto Seppäsen romaani *Evakko* (1954), joka kiteytti talvisodan ja karjalaisen kansan draaman, ei vielä omana aikanaan päätynyt teatterin näyttämölle. Sen sijaan vahvaksi elokuvaksi (*Evakko*, 1956) siirrettynä se yhdisti evakkojen sukupolvia ja kesti sittemminkin hyvin aikaa. Tapahtumat olivat siinä määrin lähellä, että kielenkäytön jyrkkyys ja junanvaunuissa sakeana vallitseva hätä ja epä tietoisuus on taltioitunut filmille uskottavan tuntuisesti. Replikoinnin korostunut pirteys yhtäältä ja pateettinen häijyys toisaalta asettavat filmin toki aikansa melodraamojen rinnalle.⁴²

Lempi Jääskeläisen Viipuri-romaaneista ei historiallisia draamoja tai näyttämösovituksia ole laadittu. Jääskeläisen arvostettu asema ja Wiipurilaisen Osakunnan kunniajäsenyys vaikuttivat siihen, että häneltä tilattiin sarja kuvaelmia osakunnan 300-vuotisjuhlaan. Hän antoi viiden pienoisenäytelmän kokoelmalle nimen *Vineta* (1953) tarunomaisen Itämeren etelärannikolla sijainneen mutta uponneen kaupungin mukaan. Kuvaelmat noudattivat tuolloista suomalaisuushenkistä Viipurin historiakäsitystä, jossa venäläiset ja koko Venäjän kulttuuripiiri loistivat poissaolollaan. Episodit seurasivat uusimmasta vanhimpaan, alkaen Jaakko Juteinista profotennomaanina, päättyen karjalaisen kristillistämiseen.⁴³ Tällainen historiaan painottuva Viipuri-kuvasto⁴⁴ sai vasta myöhemmin kilpailijakseen 1900-luvun alkuvuosikymmenten populaarimman ”tanssia sai siellä aina” -kuvaston sekä itsenäisyyden vuosikymmenten idealisoinnin.

Modernistien piirissä useilla kirjailijoilla oli Viipuri- tai Karjala-kytkös, mutta moni heistä tavallaan kiersi asiaa tai hautasi sen eripituisiksi ajoiksi. Eeva-Liisa Mannerin runous kääntyi pois nuoruuden Viipuri-teemoista, ja näytelmätuotantonsakin hän kirjoitti muista aiheista. Proosan alueella kilvoitteli Iris Kähäri, jonka pienoisenromaanista *Viipurilaisen iltapäivä* (1964)⁴⁵ laadittiin koskettava televisionäytelmä (1965). Siinä kunnalliskodissa asuva Kaisu

(Siiri Angerkoski) tulee päivittäin paikkakunnan (Lohjan) linja-autoasemalle viettämään aikaansa ja ihmettelemään, mahtaisiko hän kohdata ketään toista viipurilaista. Lakonisessa ilmaisussa ajatusäänen ja repliikin ambivalenssi vaihtelee päähenkilöllä selväjärkisyiden, muistiongelmien ja eksyksissä olon välillä. Niin syntyy teokseen vanhenevan karjalaishahmon kuva, josta puuttuu sentimentaalisuus.

Veijo Meri etsi tuotannossaan absurdia ja lakonista tapaa käsitellä sota- ja evakkoteemoja. Sota-aikaan sijoittuva näytelmä *Sotamies Jokisen vihkiloma* (1966) joutui kokemaan 1960-luvun itsesensuuria: Laatokan jäällä etenevät jättikokoiset vihollisotilaat, jotka surmaavat suomalaisen etuvartion, nimetään saksalaisiksi, ei venäläisiksi.⁴⁶ Hauskin yksittäinen murrekohtausta syntyy, kun Jokinen selostaa, miten oli rautatieasemalla kuunnellut karjalaistyttöjen loputonta arpomista nyyteistään: ”Onks tää siun vai onks tää miun?” Puheliaille karjalaisille nauraminen oli lempeää, vaikka tapauksesta kertoi juuri tuohon pulputukseen tuskaantunut Jokinen.

Meren suosituimmassa komediassa *Syksy 1939* (1977) sotilaat majoittuivat rajan pintaan kansakoululle yleisen harjoituksen eli YH:n aikana ja sen jälkeen. Sota-ajan tunteja voitiin siinä käsitellä ilman poliittisia kannanottoja: näytelmä oli 1970-luvun kontekstissa riittävän vapaa sotateemoista ja täynnä Meren humoristista sanailua.⁴⁷ Lopussa tukikohta tuhotaan, ettei se jäisi viholliselle. Karjalaishahmoina olivat vain pikkupoika ja koulun keittäjätär.

Radikalismien, rakennemuutoksen ja suomettumisen vuodet

Jos modernistit karttoivatkin Karjala-trauman käsittelemistä, 1960-luvulla sitä käsiteltiin toisaalla. Teatterien katsojakunta kasvoi nimittäin valtavin luvuin aina 1950-luvun lopun vajaan miljoonasta vuoteen 1975 saakka, minkä jälkeen myytyjen lippujen vuosittainen määrä on pysynyt melko tasaisesti 2,5 miljoonan tasolla. Kasvun selittää lisääntynyt vapaa-aika, joka erityisesti sodan ja jälleerakennuksen sukupolvelle koitti: lapset olivat aikuisia, aikaa ja varaa kulttuuriin ja matkailuun alkoi olla. Pientilojen peltoja paketoitiin, tiloilta muutettiin kaupunkeihin ja liikatuotantoa hillittiin. Täydentävä selitys katsojalukujen kasvulle oli siinä, että teatterit alkoivat ensi kertaa käsitellä koko kansakunnan traumaattisia kokemuksia, jotka pystyttiin teatterin kautta kohtaamaan yhteisesti. Tässä suhteessa koko 1960-lukua voisi pitää kaiken muun murroksen ohella kansakunnan traumojen hoidon vuosikymmenenä.⁴⁸

Vuonna 1961 nähtiin ensi kerran sisällissodan jälkeinen vankileiri näyttämöllä, kun *Pohjantähti*-trilogian II osa oli Tampereen Työväen Teatterin juhlanäytelmänä. Väinö Linna vaikutti siis sekä romaanillaan että sen teatteri- ja

elokuvaversioilla poliittisen historian kipukohtien käsittelyyn.⁴⁹ Myös jatkosodan osalta Linnan tulkinta valtasi teatterin: *Tuntematonta sotilasta* esitettiin Pyynikin suuressa kesäteatterissa kesinä 1961–1968 monta viikkoa joka ilta. Rintamaveteraanit elivät keski-ikänsä, nuorimmat olivat vasta 40-vuotiaita. Karjalaistrauman ja sotatrauman symbioosi voitiin elää Pyynikillä yhä uudelleen.

Viipurin menetyksessä kesäkuussa 1944 sai paikkansa Kannaksen läpimurron viikkoja käsittelevässä Ilmari Turjan runsaasti esitetyssä näytelmässä *Päämajassa* (1966). Sen viimeisessä näytöksessä Mikkeliin kutsuttujen upseerien kanssa käydään valmistelemaa kuulustelua mahdollista sota-oikeuden istuntoa ajatellen. Koska liian monet seikat viittaavat Mannerheimin ja Airon vastuusiin tapahtumissa, asia jätetään Turjan tulkinnan mukaan sikseen. Näytelmä päättyy katsojia helpottavaan tietoon, että hyökkäys on pysäytetty Ihantalassa.

Maaltamuuton trauma koski tai uhkasi karjalaista viljelijäväestöä kaksin veroin: 1940-luvun kokemus uhkasi uusiutua vielä toisen pakkomuuton edessä 1960-luvulla. Molempien pakkolähtöjen draama tai oikeammin niiden tuntemusrakenne (structure of feeling) esiintyy vastaavalla tavoin selkeänä ajan suosituimmassa amerikkalaisessa musikaalissa: teoksen *Viulunsoittaja katolla* suomalainen kantaesitys oli helmikuussa 1966. Musikaalia esitettiin seuraavien seitsemän vuoden aikana Suomessa kaikkiaan 14:ssä teatteriproduktiossa yhteensä yli 1100 kertaa. Sen näki yli 500 000 katsojaa, joista Helsingin monivuotinen produktio saavutti yksistään 318 000.⁵⁰ Karjalaistraumaan näytelmä resonoi, koska musikaalissa artikuloitui ensi kerran kokemus pakkolähdöstä.

Viulunsoittaja katolla vastasi juonensa ja kollektiivisen asetelmansa kautta jopa kahteen suomalaisten kansalliseen traumaan, joita ei ollut käsitelty aiemmin yhtä tunteisiin käyvästi ja laajasti. Anatevkan kylässä tsaarinajan Valko-Venäjäällä lapsia kasvatetaan pysähtyneen maaseudun oloissa, kunnes kylä joutuu juutalaisiin kohdistuvan pogromin kohteeksi: elämä loppuu äkisti ja väen on lähdettävä kärryjensä kanssa pakosalle länteen. Näytelmä kertoi Yhdysvaltojen laajan siirtolaishistorian ohessa lukuisten 1900-luvun sotien ajamina tai rauhansopimusten määräyksillä karkotettujen eurooppalaisten kansanryhmien kohtalon. Kyse oli niistä ihmisryhmistä, jotka olivat omakohtaisesti kokeneet sen, minkä jäsentämiseen kulttuurisen trauman käsitettä sittemmin tarvittiin. *Viulunsoittajassa* tuntemuksen rakenne vastasi 1960-luvun suomalaisen maaseudun rajua rakennemuutosta, joka pakotti rintamamies-pienviljelijät ja karjalaiset asutustilalliset harkitsemaan jopa toista lähtöä. Teoksen lopussa väki joutuu karkotetuksi ja hajalle maailmaan: ”Jossain vielä kohdataan – – ei vaan tiedä missä kaupungissa”, kuuluvat laulun ”Anatevka, Anatevka” sanat. Musikaalin loppukohta on suuri kollektiivinen kokemus, jossa haikean kipeä kuoro kuvaa pientä mutta omaa Anatevkan kylää.

New Yorkin juutalaisyhteisön kokemukset olivat musikaalin ensi-iltavuonna 1964 monen sukupolven takana. Ne olivat jo kiteytyneet osaksi yhteisön synty-myyttiä, jonka muodostivat niin kertomus juutalaisten vainoista kuin Yhdys-valloista ”luvattuna maana”.⁵¹ Teoksen suuri suosio selittyy juutalaisuuden 1900-luvun historialla, johon toisaalta monet muutkin pakkosiirretyt kansan-ryhmät pystyivät samaistumaan.⁵² Suomen teattereissa *Viulunsoittajaa* katsoivat pakkomuuton itse kokeneet ja heidän jälkeläisensä. Suomessa se peilasi varsin suoraan ensimmäisen evakkopolven välitöntä kokemusta: se hoiti traumaa kohtauttamalla katsojan suoraan sen näköiskuvan kanssa.⁵³

Tasavallan muuttuvat narratiivit

Sotien jälkeisten vuosikymmenten ulkopoliittinen uudelleen suuntautuminen henkilöityi J. K. Paasikiven (1946–1956) ja erityisesti Urho Kekkosen (1956–1981) presidenttikausiin. Karjalaa koskevan keskustelun ja julkisuuden kannalta näitä niin sanotun YYA-liturgian vuosikymmeniä on pidetty hyvin ahdistavina, kun jopa olutpullon etikettiin painettu 500-vuotias Karjalan vaakuna haluttiin nähdä neuvostovastaisena.⁵⁴

Suhde karjalaisuuteen kietoutui kysymykseen venäläisyydestä, ja venäläisyys taas 1970-luvun poliittiseen debattiin yhteiskuntajärjestelmien paremmuudesta sekä historian tulkinnoista. Lauri Kokkosen (1918–1985) *Ruskie neitsyt valkie neitsyt* -näytelmän (1969/1972) monet kokivat takinkääntäjän kirjoittamaksi: suomalaisten sodanaikainen valistustyö, jossa Kokkonen itse oli ollut mukana, sekä toiminta Itä-Karjalassa esitettiin kriittisessä valossa ja neuvostonarratiivia myötäillen.⁵⁵ Näytelmän esitykset herättivät suuttumusta sotaveteraanien ja lottien piireissä, joissa Suomen sodanaikaiseen toimintaan ei kaivattu neuvostohenkistä tulkintaa.⁵⁶

Karjalaisnäytelmiä ei 1960–1980-luvuilla juurikaan kirjoitettu. Kuopiossa vaikuttanut Lauri Leskinen (1918–1979) käsitteli sodan ja jälleenrakennuksen sukupolven elämänkaarta näytelmässään *Uudesta luotava maa* (1972).⁵⁷ Se käsitteli Kainuun historiaa sotien jälkeen 1944–1968, aiheena kylmät pienviljelystilat ja talojen rakentaminen, työttömyys ja lähtö Ruotsiin.⁵⁸ Näytelmässä käydään isän ja pojan sanaharkka, jossa tiedostava poika kyseenalaistaa sen, oliko Karjalasta edes ollut pakko lähteä. Isä sivaltaa terävillä vastauksillaan pojan ja tämän omaksuman, ajalle tyypillisen poliittisen fraasin kumoon. Tuollaiset näsäviisaasti esitetyt argumentit evakkopolvi koki 1970-luvulla tosiasioille vieraiksi ja erityisen loukkaaviksi.

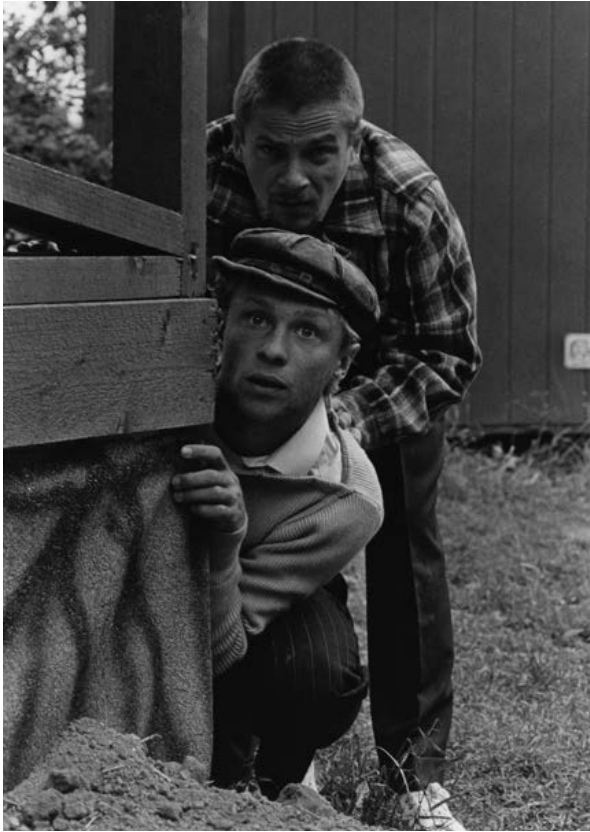
Osa suurista ikäluokista kipuili Karjala-ongelman kanssa: aiheetta ei joko käsitelty lainkaan tai ainakin harvat aiheetta sivunneet teokset joutuivat käymään dialogia Venäjä-suhteen sekä nuoren vasemmiston historiantulkintojen kans-

sa. Suomen historian uudet tulkinnat olivat erityisesti Lauri Siparin (1945–) suosittujen Suomenlinnan kesäteatterinäytelmien kantavina teemoina. Aiheina kulkivat Suomen kuningasvaali 1918, Viaporin kapina, heimosodat tai kieltolain aika. Kesäksi 1975 Sipari laati näytelmän *Wiipurin nopeat*, joka menestyi parhaiten näistä vasemmistön historianäkökulmaa edustavista mutta hyviä henkilöihahmoja sisältävistä Suomi-näytelmistä. Siinä luotiin itsenäisyyden vuosikymmenten Viipurista eräänlainen uusi versio, jossa nähtiin kolme vuosikymmentä myöhempi toisinto Juho Lallukan kaltaisesta hahmosta: kauppias Antti Puurteista näytteli suurisieluinainen karjalaistaustainen näyttelijä Timo Virkki.⁵⁹ Puurteinen ylisti entisiä aikoja ja Venäjän markkinoita ja asettui vastahankaan ryssävihaista Viipurin suomalaisia upseeripii-rejä vastaan. Kauppias harmitteli rajan sulkeutumista, koska ei voitu käydä kauppaa Pietariin kuin ennen. Kirjoitusajan näkökulmaa heijasteli se, ettei tältä 1930-luvun viipurilaiselta kauppiaalta kuulla pahaa sanaa näytelmässä mainituista ”bolsheviikeistä”, mitä reaaliselta tuon ajan henkilöltä kuitenkin voisi odottaa.⁶⁰

Siparin näytelmä ja sen suosio saattoivat tosiasiaa hoitaa suurten ikäluokkien omaa traumaa: miten käsitellä karjalaisten vanhempien kokemaa menetystä ja siihen liittyviä katkeruuden ja vihan tunteita? Vaikka näihin tunteisiin ja näkemyksiin olisi saattanut sisimmässään samaistua, kuten vanhempien tarinoihin usemmiten, eivät suuret ikäluokat voineet enää 1970-luvulla nojata maailmankatsomustaan niiden varaan. Karjalan haikaileminen piti lopettaa. *Wiipurin nopeissa* katsojalle tarjoutui vapauttava henkilö, joka kuin aikojen takaa antoi siunauksensa ajankohtaiselle idänkaupalle ja uusille venäläissuhteille.



Kannaksalainen kesähuvila oli riittävän myyttinen ympäristö kesäteatterinäytelmälle, joka halusi myös tuoda uusia näkökulmia Karjala-tunnelmiin. Lauri Sipari: *Wiipurin nopeat*. Lahden kaupunginteatteri / Karirannan kesäteatteri. Ensi-ilta 23.6.1982. Ohjaus Pertti Roisko. Kuvassa vasemmalta Marja-Liisa Nisula, Thelma Saastamoinen, Seppo Jokela, sekä Ahti Kuoppala Antti Puurteisen roolissa. Kuistilla Tuija Ahvonen ja Petri Johansson.



"Kumma miten kaikki pojat on noiden karjalaistytöjen perään", kysytään sodanjälkeisiä vuosia kuvaavassa kesäkomediassa. Pekka Saaristo: *Silkkikivi eli "Kaik män mut konstit jäi"*. Lahden kaupunginteatteri / Karirannan kesäteatteri. Ensi-ilta 20.6.1984. Ohjaus Olli Saaristo, lavastus Otto Venäläinen. Kuvassa Heikki Paavilainen ja Kunto Ojansivu.

Näytelmä pyrki lääkitsemään traumaa avaamalla uutta näkökulmaa ja auttamalla yhteisöä sen elämän muuttuvassa kontekstissa. Ajatukselle idänkaupan myönteisestä vaikutuksesta Suomelle oli 1970-luvun katsojien helppo nyökytellä, kasvoihan se kohisten ja sen mukana vauraus.

Suomen 1970-luvun poliittisten perusjännitteiden kimppeä käsiteltiin silti ainakin komedian keinoin. Aimo Vuorisen (1929–) Lappeenrannan kesäteatterissa kantaesitetty komedia *Votkaturistit* (1976) iski ajan hermoon Leningradin matkailun kukoistaessa. Seuramatkan toilailut peilautuivat poliittisiin kantoihin: konservatiivi ja työkansan edustaja suhtautuivat neuvostovaltion ilmiöihin eri tavoin. Karjalan evakkoa henkilögalleriassa ei ole, mutta teema elää esimerkiksi siinä, miten venäläisoppaan Viipuripuheet ärsyttävät seurueen kaikkia muita paitsi sen kommunistia. Poliittinen debatti järjestelmien paremmuudesta oli Suomessa kiivaimmillaan. Venäläiseltä puolelta tuleva mieli-

piteenmuokkaus oli osa Kekkonen aikaa eläneiden karjalaisten todellisuutta. Piti elää valheita niellen ja olla uskovinaan samalla, kun tiedettiin, etteivät propagandaan rajantakaisten olojen autuudesta uskoneet muut kuin oikeaoppiset kommunistit. Ilmiönä votkaturismiinkin kuului alkoholin kirvoittama "totuuspuhe" ja olojen kriittinen tarkastelu.⁶¹ Vuorisen komedia tavoitti maan kesäteattereissa valtavat yleisöt, vaikka sen vitseistä Neuvostoliiton tosiystävät loukkaantuivatkin.

Syntyäikansa lähihistoriaan 1950-luvulle sijoittui Ilmari Ihalaisen (1946–) kirjoittama *Pitsihovi* keväällä 1978 Tampereen Työväen Teatterissa. Näytelmä nähtiin syksyllä Helsingin kaupunginteatterissa, ja se teki laajan kierroksen niissä kaupungeissa, joissa oli siirtokarjalaista yleisöä.⁶² Näytelmässä Houtsosten evakkoperheen eri sukupolvet käyvät lävitse suvun menetyksen historiaa, eri henkilöiden rauenneita toiveita ja odotuksia lasten menestymisestä elämässä.



Läntisen Suomen ja karjalaisten välille nousseet jännitteet tunnistetaan, mutta myös ratkaistaan paikallisesti sovinnolla. Pekka Saaristo: *Silkkikivi eli "Kaik män mut konstit jäi"*. Lahden kaupunginteatteri / Karirannan kesäteatteri. Ensi-ilta 20.6.1984. Ohjaus Olli Saaristo, lavastus Otto Venäläinen. Kuvassa Kylli Köngäs ja Minna Kangas.

Tätäkin karjalaisnäytelmää moitittiin draamallisten vastavoimien puutteesta, mikä oli oikea havainto Tšehovia esikuvanaan pitävän näytelmän kohdalla.⁶³

Pekka Saariston (1948–) *Silkkikivi – Kaik män, mut konstit jäi* (1981) oli selvästi velkaa Siparin komedioille ja eepin teatterin kuljetukselle. Saaristo aloittaa kesän 1944 ankaralla sotapanoraamalla ja rintamakarkurin ampumisella, kunnes ollaan Lounais-Suomen kesässä 1945 ja evakot ostavat huutokaupasta ”mööpeliä”. Laaja eri näkökulmia edustava henkilögalleria ilottelee puhumalla varsinaissuomalaista ja karjalaista murretta ristikkäin. Molemmat murteet ovat sattuvanasaisia sekä rytmiltään lyhyitä ja nopeita. Uudeksi teemaksi voi nähdä evakoiden ja länsisuomalaisten kohtaamisen, mitä paikallinen mies oikein ihmettelee: ”Kumma muuto, kui kaik sälli on niitte karjalaisflikotte perä?”⁶⁴ Karjalaisten pääväestöä häilyvämmäksi tulkittu luokkaraja on kiinnostava teema: ”Meil ko ei oo nää luokkarajat, karjalaisil koskaa nii nuukaa, myöhä käyvä kumpaseskii, suojeluskunna talol ko työväetalolkii.”⁶⁵ Lopussa evakkoäiti lausuu varsin YYA-henkisen lopetuksen venäläisistä: ”Pittää uskaltaa, pittää rakentaa uutta.” Heimoristiriitakin asettuu: ”Oikeastas varsinaissuomalaise ja karjalaise passava hyvi yhte.” *Silkkikiven* ovat ammattiteattereista esittäneet

Lahti (1984) ja Pori (1987), harrastajien esityksiä oli runsaasti.⁶⁶ Saaristo käsitteli samoja teemoja laajennettuna 1940-luvun lopun vuosiin näytelmässä *Kotomaan vaaran vuodet*, jota esitettiin Köyliön Tuiskulan kesäteatterissa vuonna 2019.⁶⁷

Viipuri-teemaisista näytelmistä ristiriitaisimman vastaanoton sai Erkki Mäkisen (1949–2003) *Viimeinen valssi Viipurissa*. Se oli kirjoitettu Lahden uuden teatteritalon kilpailuun 1983 mutta kantaesitettiin vasta vuonna 1985 Jyväskylässä, minkä jälkeen sitä esitettiin TTT:ssa.⁶⁸ Näytelmä on kuin makaaberi kuolemanjuhla tai dystooppisen burleski sotakuvaus, jossa Viipurin taistelun aikana 20.6.1944 perääntyvät sotilaat pysähtyvät kerrostalohuoneistossa Torkkelinkadulla. Taustan ikkunoista näkyvät Torkkelipuiston puut, ja näyttämön vasemmalta (ikäänkuin Patterinmäen suunnasta) sisään tulevien miesten päämääränä on jatkaa juoksuaan näyttämön oikealle laidalle (siis kohti Linnansiltaa). Miehet viivähtävät huoneistoon unohtuneen, katetun ruokapöydän ääreen kukin omissa epätoivon syövereissään. Gramofonin äärellä tanssitaan vielä hetki tai juhlietaan kuin viimeistä päivää. Henkilöhahmot määrittää sotilastehtävä ja kokemus: osallisina ovat ryhdikkäästi taistelua yrittävä nuori upseeri, kyynistynyt tappajajermu ja Kannaksen läpi juossut pakenija. Myös naishahmot on tyyppitelty ja lisäksi seksualisoitu asetelmallisen vastakohtaisesti huoriin ja neitsyisiin. Huora-kliseen toteuttaa Viipurista kotoisin oleva lotta, joka asunnon omistajan tyttärenä saa samalla symboloida myös Viipurin sielua. Pakeneva karjalaistyttö, ”heleänpehmeä Kannaksen koivikko-varpu”, puolestaan melkein altistetaan joukkoraiskaukselle.⁶⁹

Häivähdys Torkkelin puiston sireenintuoksua Viipurin traagisen menetyksen keskellä on dramaattinen, vaikka tämä kauneuden pilkahdukseksi kirjoitettu ajatus Viipurin sielusta yllättää sentimentaalisuudellaan. Nuoruudessaan vasemmistolaisen Erkki Mäkisen suhde sotaan oli kaikesta päätellen muuttunut: länsisuomalainen kirjoittaja halusi samastua karjalaisten menetykseen ja sotilaiden epätoivoiseen tehtävään.⁷⁰ Näytelmän höpöttävät puheet pyrkivät liittämään sitä hauskojen karjalaisjuttujen sarjaan, mutta ne koettiin väkiväisinä. Ilmaisukeinoiltaan teos pikemminkin loukkasi veteraaneja ja lottia: kuva ei heidän mielestään ollut totuudenmukainen, mikä on teatteriyleisöille tavallinen tapa sanallistaa kokemuksia.⁷¹

Ristiriitaisuuksineenkin edellä esitellyt näytelmät avasivat uusia näkökulmia karjalaiskysymykseen. *Viipurin nopeissa* otettiin myönteinen kanta idänkaupan mahdollisuuksiin, *Pitsihovissa* raaputettiin karjalaisuuden onnellisuuskuvien fasadia ja liian ihannoinnin alta paljastettiin pettymyksiä siitä, etteivät lapset täytäkään kaikkia odotuksia. *Silkkikivi* yhtäältä terapoi syyllisyyttä evakoiden huonosta kohtelusta, toisaalta se rakensi evakoiden selviytymistarinaa. Sovinto puettiin historialliseen 1940-luvun pukuun ja



Viiipurin menetystä kesäkuussa 1944 käsiteltiin Ilmari Turjan näytelmässä *Päämaja* (1966). Koko sotatilanteen epätoivoista paradoksaalisuutta tavoitteli Erkki Mäkisen näytelmä *Viimeinen valssi Viipurissa*. Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 11.9.1986. Ohjaus Olli Tola. Kuvassa Vesa Kietäväinen ja Matti Rasila.

romanttiseen lopetukseen. *Viimeinen valssi Viipurissa* kenties halusi osoittaa myötätuntoa Viipurin epätoivoisille puolustajille, mutta 1980-luvun alun taistolaisuuden krapulavuosien ajan tuotteena sen henkilöhahmot oli karrikoitu niin negatiivisiksi ja yleisölle tunnistamattomiksi, etteivät kohdeyleisön katsojat pystyneet samaistumaan niihin.

Ajan ohjelmallisuuteen kuului pyrkimys lisätä suomalaisten ymmärrystä Neuvostoliittoa kohtaan, mutta se edellytti sulkemaan silmät karjalaiskokemuksen ja evakkokertomuksen perusteilta. Lisäksi monia ajan näytelmiä sävytti edelleen 1960-luvun pasifistista idealismia mukaileva kliseinen militarisminkritiikki: ”tiukan ja ja sotahullun upseerin” tai jermun asenne olivat ikään kuin aina väärin. Tällaiset asenteet implikoivat myös tuolloin vielä suosittua kontrafaktuaalista päättelyä, jonka mukaan vuoden 1939 sota olisi voitu välttää harjoittamalla neuvostoystävällisempää politiikkaa.⁷² Silti ne täytyy tulkita vilpittömiksi yrityksiä lievittää Karjala-traumaa uusien näkökulmien avulla olosuhteissa, jotka tuolloin oletettiin pysyviksi.

Padot aukeavat

Mauno Koiviston valinta presidentiksi (1982–1994) muutti julkisuudessa suhteen sotien veteraaneihin ja vapautti myös sotien historian käsittelyä. Katri Veltheimin (1918–2011) Viipuri-kirja *Kultainen rinki* ilmestyi 1984 suuren kustantajan teoksena, ei vain karjalaisten oman väen kesken. Kaksi painosta myynyt teos vapautti muutkin kuin karjalaiset tarkastelemaan, mitä Viipuri ja sen historia oikeastaan olivat. Aika oli myös kypsä sille, että Tali-Ihantalan ja Ilomantsin torjuntavoittojen merkitys Suomen demokratian säilymiselle rohjettiin tunnustaa ja sotien saavutuksia kunnioittaa entistä avoimemmin. Siinä missä rintamamiesten ja lottien lasten sukupolvi oli pitkälti vähätelty poliittisista ja kulttuurisista syistä vanhempiensa sotakokemuksia, antoivat suurten ikäluokkien lapset niille arvon. Ilmiötä heijasteli muun muassa sota-teemojen paluu näyttämöille.⁷³

Tauno Pylkkäsen *Opri ja Oleksi* -oopperan uusintaesityksen tuotannosta Suomen Kansallisopperassa (1984) vastasi Sakari Puurunen, joka oli koko ohjaajan uransa ajan käsitellyt sodanaikaisista kokemuksista kummunneita teemoja.⁷⁴ Hän ohjasi myös Heikki Ylikankaan näytelmän *Tie Talvisotaan* (1989) ja oikaisi Veijo Meren *Sotamies Jokisen vihkiloman* saksalaisunivormut puna-armeijan piippalakeiksi (Kansallisteatteri, 1992). Tunnetuin 1960-luvun radikaaleista, Kalle Holmberg ei hänkään enää halunnut provosoida ohjauksiensa sota-aikaa koskevilla tulkinnolla. Holmbergin ohjaus Väinö Linnan *Pohjantähdestä* (Pyynikin kesäteatterissa 1995) päättyi talvisodan sankarihautajaisiin.⁷⁵

Ohjaaja ja teatterinjohtaja Paavo Liskistä (1939–2005) tuli osin sattumalta karjalaisaiheisen teatterin promoottori ilmiön alkaessa 1980-luvulla herätä. Liski oli jo ammattuurallaan profiloitunut ohjaamalla paljon kotimaista dramatiikkaa.⁷⁶ Ammattiteatterityön paineista luovuttuaan hän otti johtaakseen Karjalan Liiton yhteyteen vuonna 1981 perustetun harrastajateatterin, Karjalaisen Näyttämön. Sille hän ohjasi muun muassa Oulussa vuonna 1973 kantaesittämänsä Lauri Leskisen *Uudesta luotavan maan* (1983). Paavo Liski sai Karjalan Liitossa muitakin kulttuurisen keulakuvan tehtäviä. Karjalainen Näyttämö noteerattiin lehdistössä ainakin ajoittain yhtenä pääkaupungin ammattijohtoisista harrastajateattereista. Sen tuotannoista vastasi alkuun Karjalan Liitto, mutta rinnalla toimi teatterilaisten oma näyttelijäyhdistys.⁷⁷ Yhdistys mahdollisti näyttelijöiden osallistumisen vapaasti myös muihin produktioihin tai elokuviin sekä avustamisen myöhemmin perustetun Kalevan Näyttämön tuotannoissa.

Kalevan Näyttämö puolestaan kytkeytyi Nurmeksen Bomba-talon kulttuuri-toimintaan. Bomba-talolla valmistettiin vuosina 1985–86 suuri *Kalevala*-aiheinen spekaakkeli. Muodostui siis karjalasteemaisten tuotantojen ja harrastajien verkosto, jossa Liskin lisäksi toimi aktiivisesti muun muassa lavastaja Seppo

Huunonen.⁷⁸ Vuonna 1990 etsittiin Karjalan Teatterin nimellä kahden harrastajaryhmän yhteiselle toiminnalle tiloja Helsingin keskustasta, mutta taloudelliset edellytykset eivät nähtävästi riittäneet.⁷⁹

Yksi suosituimmista Karjala- ja Viipuri-aiheisista näyttämöteoksista syntyi jatkona 1970- ja 1980-luvun suurmies- tai suurnaisnäytelmille. Istuttuaan vuosia taitelijakoti Lallukan johtokunnassa teatterineuvos, näyttelijä Jalmari Rinne oli ehdottanut, että Juho Lallukasta tulisi kirjoittaa näytelmä, joka kuvaisi köyhän pojan nousun merkittäväksi mesenaatiksi.⁸⁰ Aiheeseen tarttui Inkeri Kilpinen, joka oli menestynyt yleisön omikseen ottamalla aikalaisnäytelmillä *Tuntematon potilas* (1964) ja *Toinen maailma* (1972). Kilpisen *Lallukka, kauppaneuvos Karjalasta* yhdisti suurmies-genren Viipuri-teemaan. Kansallisteatteri ei ottanut näytelmää ohjelmistoonsa, mutta Lappeenrannan kaupunginteatteri esitti sitä vuosina 1987–1989 yhteensä 113 kertaa. Ohjaus oli Timo Närhinsalon, nimiosassa näytteli Antti Vartiala.⁸¹ Jälleen kävi niin, että yleisö äänesti suosikikseen eliitin vähättelemän tekstin, joka teki kunniaa paitsi Lallukalle ja elämässään onnistuvalle yrittäjälle ylipäänsä, myös ilmiölle ”Viipurista on lupa puhua”. Näytelmä on kuin kuvaelmasarja, dialogi yksitasoista, jännitteet ohimeneviä ja kokonaisuus näköispatsaan oloinen. Ainoan draama-aineksen muodostaa Lallukan kompleksi köyhästä syntyperästään, jolla hänen tuiskahduksiaan selitetään. Helsingissä teos nähtiin myös Karjalaisella Näyttämöllä (1991–1993).

Neuvostoliiton taloudellinen ja henkinen haaksirikko (1991) mursi padot Suomessakin ja elvytti keskustelun Karjalan palautuksesta, jota 1950-luvun jälkeen julkisuudessa ei ollut käyty. Teema leimasi Karjalan Liiton sisällä käytyä debattia toimintalinjasta. Niin sanotut palauttajaryhmät ovat kuitenkin jääneet Karjalan Liitossa vähemmistöön ja toimivat osin omissa järjestöissään.⁸²

Karjala-dramatiikan ja teatterien kannalta 1980–1990-lukujen vaihde oli erityinen yleisönsäkin puolesta: nuorimmatkin Karjalassa jatkosodan aikana syntyneistä lähestyivät 50 vuoden ikää. Suuret ikäluokat olivat yli jo 40-vuotiaita ja heistä ainakin vasemmistoon orientoituneet pakotettuja arvioimaan uudelleen jyrkimpiä kantojaan. Useimpien evakkojen lasten oli luontevinta vähin äänin unohtaa Kekkonen ajan YYA-henkiset provosoivat sävyt ja eheyttää identiteettiään esteettömän faktatiedon valossa. Veteraaneille ja lotille oli helppo antaa kunnianpalautus, ja julkisuudessa ymmärrettiin karjalaisten kokema epäoikeudenmukaisuus.

Evakoiden kokemus kerrottiin teatterissa perusteellisesti oikeastaan ensi kertaa vasta nyt: syntyi karjalais- ja evakkoikäytelmien aalto, joka yhdistyi luontevasti myös sotakertomukseen.

Lallukka-näytelmänsä jälkeen Inkeri Kilpinen nimittäin kirjoitti paljon esitetyt *Rakas lotta* -näytelmän (1990), jossa Karjala ja sota ovat ihmissuhteiden



Suurmiesnäytelmien sarjassa Juho Lallukka oli vuorossa vasta Venäjän perestroikan vuosina. Inkeri Kilpinen: *Lallukka, kauppaneuvos Karjalasta*. Lappeenrannan Kaupunginteatteri. Ensi-ilta 23.4.1987. Ohjaus Timo Närhinsalo, lavastus Jukka Saarinen. Kuvassa Antti Vartiala (Juho Lallukka) ja Miikko Oikkonen (Johannes).

ja velvollisuuseettisen historiakertomuksen perusta. Kilpisen *Nouse, Inkeri!* (1991) sijoittuu inkeriläisten pakkokollektivisoinnin aikaan 1932 Inkerissä ja sen jälkeen vankileirillä. Esitykseen osallistui muiden muassa Kalevan Näyttämö. Kilpinen, joka 1970-luvun alussa oli kirjailijana leimautunut porvarisleiriin, koki, että vihdoin oli tullut hänen aikansa: yleisö ja uusi aika hyväksyivät hänet. Tunteuksiaan hän on dokumentoinut suorapuheisissa muistelmissaan.⁸³

Karjalaisnäytelmien aalto

Mihail Gorbatšovin aika (1985–1991) Neuvostoliiton johdossa ja hänen julistamansa avoimuus (glasnost) kirvoitti Suomessa uutta Karjala-dramatiikkaa ja helpotti myös joidenkin vanhempien teosten nostamista esiin. Suurena Viipuriaiheisena teoksena syntyi vuonna 1993 Viipurin linnan 700-vuotisjuhlien kunniaksi Aarni Krohnin kronikka *Ikuinen Viipuri eli yhdeksän pienoisenäytelmää*.⁸⁴

Teos muistuttaa perusidealtaan Lempi Jääskeläisen 1950-luvulla laatimaa kuvaelmasarjaa. Neuvostoliiton romahdettua kontaktit nyky-Viipuriin olivat siinä määrin virinneet, että Kalevan Näyttämö saattoi esittää nämä historialliset kuvaelmat Viipurin linnan pihalla. Pienemmissä puitteissa, vanhojen viipurilaisten Torkkelin killassa Helsingissä kirjoitettiin Viipuri-aiheisia sketsejä 1990-luvulla, mutta vain omaan käyttöön.⁸⁵

Aikakausien murros innosti myös kirjailija Anu Kaipaista aloittamaan autobiografisen kautensa, joka ilmenee hänen kolmen romaanin evakkotrilogiassaan.⁸⁶ Muolaasta kuusivuotiaana lähteneen Kaipaisen omaan historiaan liittyvät myös hänen näytelmätekstinsä *Evakko-ooppera* (1989) ja *Luvattu maa* (1993). Karjalaa ja ortodoksista kulttuuria hän oli sivunnut jo Larin Paraskesta kertovassa teoksessa *Poimisin heliät hiekat* (1979).⁸⁷

Anu Kaipaisen libretto teokseen *Evakko-ooppera, lauluinen näytelmä* (1989) lienee ensimmäinen laajaksi karjalaiseksi panoraamaksi laadittu musiikin ja laulun tuella rakennettu teos. Osa lauluista on tuttuja, osa uutta lyriikkaa ja uusia sävellyksiä. Suurikokoinen joukonäytelmä monine henkilöineen vertautuu paikallisista aiheista tai suurmiehistä laadittuihin kotimaisiin oopperoihin tai niin sanottuihin kansanoopperoihin, joita Suomessa 1970-luvun oopperabuumin vanavedessä oli syntynyt paljon. Karjalaiset saivat vihdoin omansa: Paavo Liski ohjasi, Seppo Paakkunainen sovitti ja sävelsi täydennysmusiikin. Laajan henkilöjoukon avulla kuvattiin vuosia 1939–1941, joten näytelmä päättyi toivorikkaaseen paluuseen Kannakselle loppukesällä 1941. Oopperamuoto ja kuorolaulu olivat voimaannuttavia, erityisesti keskellä Helsinkiä, jossa esitystilana oli suuri teltta Eduskuntatalon edessä nykyisen Kansalaistorin kohdalla.

Näytelmän syksy 1939 kuvaavat kohtaukset voidaan nähdä hiukan jälkivii-saina siinä miten roolihenkilöt tulkitsevat maailmansodan uhkaa, mutta asetelmaan antavat lisäväriä Muolaassa asuneet Kyyrölän venäläiset. ”Uschanoffin pottitehas” ja sen tulevaisuus on oma erityisaiheensa. Evakkoon lähdön kaaos ja epä tietoisuus ovat päällimmäisin tunnelma. Väliajan jälkeen ollaan Pohjanmaalla, jossa asenteet sekä tunne-elämän ja murteiden erot synnyttävät konflikteja paikallisten ja evakkojen kesken. Toisaalta Kaipaisen teoksessa näkyy naisten tilanteen samankaltaisuus: riuskat ja töihin tarttuvat naiset ymmärtävät helpommin toisiaan, sillä kaikki ovat emäntiä, joiden miehet ovat rintamalla. *Evakko-oopperaa* esitettiin *Evakkotien* nimellä Kuopion kaupunginteatterissa ammattilaisten voimin kahdella kaudella vuosina 1995–1997.⁸⁸

Anu Kaipaisen oopperan toisen osan *Luvattu maa* (1993) sävelsi Marko Puro. Senkin toteutti Kalevan Näyttämö Paavo Liskin ohjaamana Helsingissä, Ruskeasuon maneesissa. Esityksiä oli kesällä 1993 kolme, seuraavalla kaudella yhdeksän. *Luvatussa maassa* eletään Kannaksella syksystä 1941 uuteen lähtöön kesäkuussa



Eppisenä kuvasarjana karjalaisten kohtaloa sotavuosina alettiin esittää vasta, kun asian avoin käsittely oli päässyt vauhtiin. Harrastajien ja ammattilaisten suurprojektina valmistuivat Anu Kaipaisen teksteihin perustuvat *Evakko-ooppera* ja *Luvattu maa* säveltäjinään Seppo Paakkunainen ja Marko Puro. Esityksessä olivat mukana mm. Sirppa Sivori-Asp, Eelis Sella, Hellevi Seiro, Liisa Tavi, Petri Liski, Veli Tuomas-Kettunen, joukko harrastajia ja kuoro. Anu Kaipainen: *Evakko-ooppera*, Karjalainen Näyttämö & Kalevan Näyttämö. Esityspaikkana teltta VR:n makasiinien alueella Helsingissä. Ensi-ilta 25.8.1989. Ohjaus Paavo Liski, lavastus Veli Tuomas-Kettunen. Kuvassa evakkoonlähdön tunnelmia. Esitys uusittiin kesällä 1990.

1944. Alkeellisissa oloissa sota-ajan raunioiden ja pulan keskellä syksyllä 1941 spekuloidaan sodan kulkua ja tarvikkeiden saatavuutta. Kesä 1942 ja syksy 1943 ovat seuraavien episodien ajankohdat, kunnes keväällä 1944 naiset ovat juuri valjastamassa itseään auran eteen, kun suurhyökkäyksen takia tulee tyhjennyskäskeä. Toinen näytös tapahtuu Hämeessä heinäkuusta 1944 talveen 1945. Maanluovutusasiassa esitetään vanha kartano vastahakoisimpana ja ruotsinkielinen aatelispariskunta satiirisessa valossa.⁸⁹ Päätösjaksot eletään kesällä 1947.

Karjalaisaiheet löysivät tiensä erityisesti kesäteattereiden näyttämöille, joita toimi Suomessa satoja. Niiden ohjelmistossa oli 1990-luvulta alkaen ollut paljon sellaisten kirjoittajien teoksia, joiden tuotannosta vain harvat Helsingin teatteriväestö tiesivät. Pääkaupungin kulttuurivaikuttajien arvostuksissa realistiksi kirjoitetut kansannäytelmät saivat harvoin huomiota, edes yhteiskunnallisina ilmiöinä. Tätä teatterikulttuuria voidaan pitää myös voimaantumisenä, jossa ”kehä III:n takainen Suomi” päättää oman makunsa mukaan, millaista teatteria se haluaa tehdä ja nähdä.⁹⁰

Tuotteliaimpiin realististen kansannäytelmien kirjoittajiin kuuluu kirjailija Heikki Luoma (1944–), jonka kaikkia teoksia on esitetty yhteensä 350 harrastaja-teatterituotantona ympäri maan ja eräitä myös ammattiteatterissa, kuten Pyy-nikillä kahtena kesänä.⁹¹ Evakkohistoriasta Luomalla on kolme näytelmää, jotka muodostavat sarjan Martikaisten perhekunnan tarinasta.

Vieraas maailmas -näytelmässä (1989) Antti ja Aina Martikaisen evakkoperhe on kesällä 1940 sijoitettuna Keski-Suomen Karstulassa Ritamäen talon nurkissa. Jo Kyllikki Mäntylän teoksista tuttuja elementtejä olivat isäntäväen kovuus, karjalaisten katkeran jyrkkä sanailu ja väärinkäsitykset naapurien kanssa, murresanojen eri merkityksistä kumpuavat loukkaantumiset. Kokeneena kirjoittajana Luoma solmii asetelmat lopuksi perinteisen kansannäytelmän tapaan Martikaisten lasten ja kyläläisten kesken vakavine pääpareineen ja koomisine sivupareineen. Jännitteiden onnelliset lopetukset uhmaavat kaikkea todennäköisyyttä: vaikka sen paremmin kotitilaa kuin talvisodassa kaatunutta poikaa ei saada takaisin, löydetään sentään oma hevonen. Elossa oleva pojanpoika ja heräävä yhteishenki vievät näytelmän harmoniseen päätökseen.

Luomalta toivottiin jatkoa samaan tarinaan, ja vuonna 2004 syntyivät erillinen näytelmä *Evakkोजना* sekä *Ainan ja Antin evakkotarina*. Trilogian jatkoon hän ryhtyi kirjoittamalla vasta paljon myöhemmin näytelmän *Rakas Karjala* (2013), joka tapahtuu Kannaksen Valkjärvellä kesäkuun alussa 1944. Tutuista henkilöistä ja muutamista uusista koostuva Martikaisten perhekunta on viettämässä häitä suurhyökkäyksen alla. Antin ja Ainan toinen lähtö on jos mahdollista vielä ensimmäistä vaikeampi ja katkerampi. Tuttuja aikalaiskuvan elementtejä ovat karjalaismiesten hyvät sotilasansiot, rokkamainen muodollisuuksien vastustaminen, pohjalaisten kehuskelut, venäläisen sotavangin lauhkeus ja karjalaisten vihan jyrkkyys. Tulevien lastenlasten takia vanhustenkin pitää vielä kerran jaksaa.

Maa kallis isien (2015) kuvaa samaa Martikaisten perhettä Keski-Suomessa vuoden 1946 tilanteessa, ja hahmoista enin osa jatkaa. Kylän kommunistin poika onkin kunnostautunut Ihantalassa, mutta valvontakomissio ja punainen Valpo kuulevat kunniansa. Sotasyllisyystuomioita langetetaan, mutta ”maanryöväyslautakunnan” ratkaisuihin ei tarvitse lopulta mennä, kun kylän talojen nuoret perilliset ja Martikaisten jälkeläiset pääsevät sovitteluratkaisuihin tilojen jatkajista. Hyvät henkilökuvat, naseva replikointi sekä loppupuolella sopivasti kasvatettu jännitys kertovat Luoman draamatikon taidoista. Tunnelmiin on sovitettu runsaasti lauluja, joiden esittäminen kääntää kokonaisuuden ajoittain sentimentaaliseksi tai pateettiseksi. Kirjailija toteuttaa perinteistä isänmaallis-porvarillista evakkonarratiivia. Jännitteitä on, mutta ne saadaan ihmisten välisin sovinnoin ratkaistua, ja henkilögallerian mielipiteiltään negatiiviset hahmot ovat myös moraaliltaan kyseenalaisimpia.



Anu Kaipaisen *Evakko-oopperan* kaksi osaa tiivistettiin vielä yhdeksi näytelmäksi *Evakkotie*. Kuopion Kaupunginteatteri. Ensi-ilta 26.11.1995. Ohjaus Paavo Liski. lavastus Erkki Saarainen. Kuvassa vasemmalta Rauha Valkonen (Riikosen emäntä), Tatu Suutarinen, Ida Rissanen, Tuure Himanka (Arviidi, isäntä), Ano Hämäläinen (Rampa-Jaska, ajuri). Kuvassa etualalla isäntä ja ajuri.

Luoman ja Kaipaisen näytelmis- sä evakko-trauma kerrotaan tutuin kääntein, diskurssina karjalais- ten omassa piirissä vakiintunut selviytymisnarratiivi. Kyse oli näytel- mien esitysajankohtana jo 50 vuo- den takaisista tapahtumista, joiden katsojina olivat evakoiden lisäksi lapset ja lastenlapset. Komediallinen ja oopperasta tuttu sentimentaalisen ylevöittävä käsittely kertoivat haa- van arpeutumisesta, mutta haavan olemassaolo ja syntyhistoria piti vain vielä kertoa, tietää ja muistaa. Nämä vuosituhannen vaihteen molemmin puolin kirjoitetut uudet evakkonäytel- mät olivat keskustelua historian tul- kinnasta, pyrkimystä lyödä lukkoon oikea versio, jota ei enää kyseenalais- tettaisi tavalla, joka aiemmilla vuosi- kymmenillä oli jouduttu kokemaan.

Proosateosten näyttämösovituk- sista tärkeimmäksi on syytä lukea Unto Seppäsen *Evakko*-romaanin (1954) tiivis ja toimiva näyttämöversio Seppäsen kotikaupungin, Kouvolan teatterille. Kantaesitys oli 17.3.1994.⁹² Romaanin ja näytelmän tilanne Kuultavaisen kylässä, kuin Seppäsen

omassa Kanneljärven Liipolassa, alkaa kesäkuun 1939 linnoitustöistä ja jat- kuu syksyn YH:n aikana. Silloin myös syntyvät ne kontaktit, jotka auttavat henkilöitä länteen siirryttäessä. Väliajan alkaessa olivat kyläläiset päässeet jo Porin radan varteen, nähneet kansakoulun ja isomman talon väentuvan sekä kohdanneet byrokraattista vastaanottoa. Päähenkilö Aato Nikkanen kertoo vasta tässä kohdin (ennen väliaikaa) muille, miten hän viimeisenä lähtijänä oli joutunut polttamaan omin käsin koko Kuultavaisen kylän. Toisessa osassa vietetään joulua, ja lopussa päähenkilöt ovat jo Nokiolla, jossa vietetään tyt- tären ja linnoitustöissä olleen nuoren miehen kihlajaisia. Läheltä autenttista kokemusta kirjoitetun Seppäsen teoksen dialogi on karua, vailla nostalgian

tuomaa pehmentelyä tai jälkiviisasta senttientoa. Teos kestää hyvänä dramatisointina aikaa kollektiivin ja yksilöiden tarinan yhdistelmänä.

Karjalaiskaupunki Lahden kaupunginteatteri on tuonut esiin Eeva Kilven tuotantoa. Esitystä *Evakkotytön tarina* esitettiin kahdella kaudella 2015–2017. Se perustui Kilven kolmeen omaelämäkerralliseen romaaniin: *Talvisodan aika*, *Välirauha, ikävöinnin aika* ja *Jatkosodan aika*, sovittajana kokenut dramaturgi Aila Lavaste, ohjaus Ilkka Laasosen. Näkökulma oli selvästi lapsen, ja niinpä alussa päähenkilö Eevana oli lapsinäyttelijä, sitten Raisa Vattulainen. Tärkeitä ovat perheen ja kylän vanhat naiset mutta myös isä (Aki Raiskio), joka aina rakensi perheelle taas uutta majaa. Maija-Riitta Mustonen kirjoittaa: ”Lasten tuli sota-aikana olla tottelevaisia ja kuuliaisia, heitä ei juurikaan keuhutu, koska kuviteltiin heidän alkavan kuvitella itsestään liikoja. Heistä kasvoi kilttejä ja työteliäitä puurtajia.”⁹³

Jo aiemmilla vuosikymmenillä olivat teatterit esittäneet sovituksia myös Laila Hietamiehen (nyk. Hirvisaaren) romaaneista. Niistä tehtyjen kuunnelmien pohjalta Lauri Törhönen filmasi jatkosodan viimeisen kesäkuun Viipuriin sijoittuvan *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000; romaani ilmestyi 1982). Lappeenrannan teatterille on Hirvisaari-sovituksia tehnyt Helena Anttonen: *Lehmusten kaupungin* vuonna 1997 ja *Wolkoffin talossa* 2013–14. Näissä kuvattiin osin myös kaukaisempia ajanjaksoja.

Yksi luontevasti tarjoutuva perspektiivi näytelmäteksteille oli kirjoittaa lähtökohdaksi esityshetken nykyisyys ja kuvata matka isoisän sota- ja kotipaikoille. Näin voitiin käydä läpi nykyhetken henkistä prosessia, näyttää trauman oireet ja kipu sekä malli, miten sitä voidaan hoitaa. Tällaisen, kuin traumanhoidon protokollan, kirjoitti Marja-Leena Tiainen. Hänen *Karjala takaisin* -näytelmässään (1992) käydään yhdessä juurimatalla: Kuikan suvun kolme miestä, isoisä, poika ja pojanpoika kiertävät vuonna 1990 Aunuksen ja Impilahden kautta Sortavalaan. Ne ovat isoisän taistelupaikka ja kotipaikka. Hotellissa pojanpoka selvittää ajatuksiaan tyttöystävän yllätysraskaudesta ja suhdetta äidistä eronneeseen alkoholisoituneeseen isäänsä. Tämä puolestaan on vasemmistonuoruutensa jälkeen vihdoinkin valmis kohtaamaan empaattisesti veteraani- ja karjalaisisänsä kohtalot. Kaikki saavat Karjalansa takaisin, tai ainakin henkisesti oikealle paikalleen.⁹⁴

Karjala-pyrkimysten karnevalistis-poliittisesta variantista käy esimerkkinä Inkeri Herkonheimon vitsikkäästi otsikoitu *Karjala takasii – vaik pullo kerrallaa* (1998). Teksti on pienoisenäytelmä, käytännössä kabaree, poliittinen satiiri tai iltamaspeksi, jossa pyöritetään presidenttejä sekä kotimaisia ja venäläisiä toimijoita pilkaten tai ilotellen heidän rooleillaan suhteessa uudelleen heränneisiin utopioihin Karjalan palautuksesta Suomelle.

Omasta sodanjälkeisestä sukupolvestaan käsin asiaa katsoo Markku Hoikkalan (1956–) teksti, kolmen nuoren aikuisen, yhden tytön ja kahden pojan triangeli *Karjala takaisin!*, jonka Otso Kauton (1962–) johtama Quo vadis -teatteriryhmä esitti vuonna 2000. Ihmissuhteiden ja elämän suunnan etsinnässä toisen pojan äiti on kuolinvuoteella velvoittanut tätä hankkimaan Karjalan takaisin. Tämä syvältä trauman ytimeistä tuleva tehtävä onkin pojan maailmassa jopa absurdi. Yrittäessään toteuttaa tehtävää reaali maailmassa hän ajautuu lähinnä ”sähläriin seikkailuihin”, joista kerrotaan näytelmässä kuin anekdootteina jälkepäin. Yksi yllättävä ironinen repliikki kuuluukin: ”Karjala takaisin, vaikka runo kerrollaan!”⁹⁵ Karjalan merkitykset tietenkin kyseenalaistuivat ja levisivät uuden vuosituhannen kulttuuriseen moninaisuuteen.

Hoikkalan näytelmä artikuloi, miten seuraavien sukupolvien on mahdotonta ottaa kannettavakseen edellisten polvien kokemusta ja imperatiivia.⁹⁶ Trauman kannalta se tuntuu sanovan, että vanhemman lapselleen asettama velvoite voi olla raskas. Näytelmän nuorella miehellä ei voi olla mitään relevanttia keinoa vastata äidilleen, saati toteuttaa tämän toivetta. Kaikki konkreettiset episodit tuottavat vain groteskia sekaannusta venäläisten kanssa. Miten poika voisi vapautua traumasta? Vai olisiko hänen peräti pitänyt olla kokonaan saamatta niskaansa tuota taakkaa?

Näkökulma Karjalaan oli siis 2000-luvun alkaessa jo toinen: Karjala oli vain yksi mentaliteetin kerrostuma, ei konkreettinen paikka. Se oli jonkinlainen omaa elämäänsä elävä ajatussykerö, jota vanhempien polvien mielistä oli siirretty nuorempien mieliin.

Viipuriakin ajateltiin mielentilana tai muistin kohteena, kuten teki esitystaiteen alalla toiminut teatteriryhmä, dramaturgi Katariina Nummisen (1971–) perustama Viipurin taiteellinen teatteri (VTT, 2002–2012). Se syntyi vuonna 2002 Salomon An-Skin vanhan näytelmän *Dibbuk – kuolleet puhuvat* (1920/1922) esittämiseksi:

Dibbukin teemat olivat niin suuria, että myytinomainen menetetyin kaupungin teatteriseurue rakentui tarjoamaan ulkopuolista tarkkailuasemaa, josta saattaisi käsitellä esityksen valtavia teemoja. VTT syntyi ryhmän kollektiiviseksi alter egoksi, nimeksi, joka tarjosi tietyn työtavan ja näkökulman niin teatteriinkin kuin maailmaankin.⁹⁷

Esittelytekstissä käytettiin muotoilua myyttinen kaupungin menetyks. Sen voikin nähdä yhtenä päätepisteenä – kuin trauman kivettymisenä ja siirtymisenä myyttiksi, yhteisön kertomusvarannoksi. Kadonnut kaupunki myyttinä vertautuu lisäksi Lempi Jääskeläisen työstämään Vineta-myyttiin. Nämä Hoikkalan ja Nummisen lähestymistavat ovat tietoisia perinteistä, mutta joutuivat taiteessaan sijoittamaan

Karjala-trauman etäisyyden päähän, itsensä ulkopuolelle, ja mieluummin tarkastelemaan sitä, miten Viipuri-myytti ihmisissä vaikuttaa. Marginaalisten foorumiensa takia näitä esityksiä ovat nähneet vain hyvin pienet yleisöt.

Terapiasta rituaaliksi

Evakkouden traumaa ei kuitenkaan voitu pyyhkiä pois vitsailulla tai intellektuaalisella esitysjärjestelyllä. Oli myös niitä, jotka 2000-luvulla halusivat ottaa tuon trauman konkreettisesti kantaakseen ja muodostaa evakkomyytistä yhteisöllisesti toistettavan rituaalin. Sotiemme eri perinneyhdistysten joukossa uutena tulokkaana voidaan pitää Evakkolapset ry:tä, jonka jäsenistöä yhdistää evakkouden kokeminen lapsena. Sen toiminta ilmentää myös hyvin niin kutsuttua affektiivista käännettä, jonka myötä 2000-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä on vihdoinkin kiinnitetty huomiota siihen, mitkä olivat sotien ja evakkouden vaikutukset tunnetasolla ja kokemuksina yksittäisiin ihmisiin.⁹⁸

Vuodesta 2006 alkaen yhdistys on järjestänyt kesäisiä evakkovaelluksia. Näitä kollektiivisia ja osallistavia tapahtumia on toteutettu tätä kirjoitettaessa jo kymmenen. Niiden osanottajilta on tutkittu kehollista muistamista ja itse vaeltamisen synnyttämiä muistoja, joita voidaan jakaa välittömästi kanssavaeltajien kanssa tai keskustella niistä oheistilaisuuksissa. Myös hiljaisuuden, ahdistuksen ja surun kokemukset saatiin pintaan. Itse vaellus ja sitä koskeva tutkimus näyttäytyy edellä mainitun affektiivisen käänteen osana.⁹⁹ Sopeutumista ja selviytymistä korostaneiden evakkonarratiivien rinnalle nousi jatkuvan liikkeelläolon ja paikanvaihdon narratiivi. Evakkoutta määrittäkin levottomuus, tunne paikattomuudesta.¹⁰⁰ Lisäksi eri sukupolviin kuuluneet osallistujat ovat voineet työstää omia muistojaan, kuulemaansa ja tietämäänsä monin eri tavoin toistensa kertomuksiin peilaten.

Teatterihistorian kontekstissa tällaisten kulkueiden malleina voidaan pitää ikivanhoja tapahtumia, yhteisöllisiä pyhiinvaelluksia tai keskiaikaisia Via Crucis-näytelmiä, joissa kaupunkilaiset vaeltavat ristiä kantavan Kristuksen jäljessä.¹⁰¹ Näissä samaistutaan rituaalisesti historiallisiin henkilöihin ja halutaan eläytyä heidän kohtaloonsa toiminnallisella tavalla. Katolisen, ortodoksisen ja islamilaisen maailman piirissä uskonnolliset kulkueet ja rituaaliset teot ovat edelleen voimissaan. Rituaaleissa toistetaan jotain oman identiteetin kannalta olennaista samalla, kun näillä teoilla vahvistetaan kuuluvuutta yhteisöön. Voidaan puhua myös rituaalisesta muistamisesta.¹⁰²

Kulttuurisen trauman kannalta on kuitenkin mahdollista kysyä, onko haa-
van tässä toiminnassa tarkoitus parantua vai halutaanko sitä pitää vereksenä. Kuusisto-Arponen kirjoittaa näiden kohdalla vain lyhyesti ”traumasta luopumi-

sesta”,¹⁰³ tarkoittaen ilmeisesti, että yhteinen kokemus mahdollistaisi sellaisen. Perustellusti voidaan väittää myös päinvastaista: kokonaisvaltaisella rituaalisella järjestelyllä ja fyysisen kollektiivisen muistiprosessin avulla osallistujat sidotaan (tai pyritään sitomaan) vahvasti traumaidentiteettiinsä. – Samaan pyrkivät kaikki kulkuemuotoiset esitykset tai performanssit (suoritukset/esitykset). Toiminnallisesti otetaan kantaa kulkueen edellä kulkevan tunnuksen, tässä evakkonarratiivin puolesta.

Pohdintaa

Artikkelissa olen siis kuvannut, kuinka Karjalaa, karjalaisuutta ja Viipuria on käsitelty suomenkielisessä teatterissa¹⁰⁴ ja osoittanut, miten eri aikakausien teoksia voidaan tulkita kulttuurisen trauman käsitteen kautta. Monet käsitellyistä tuotannoista ovat saavuttaneet suuria yleisömääriä, kun taas osa teoksista on jäänyt suppean yleisön varaan. Ajallisesti näytelmät ja esitykset voidaan jakaa kolmeen noin 20–30 vuoden jaksoon. Jaksot voidaan nähdä myös puheavaruuksina, joiden ehtoja ovat sanelleet tutut rajakohdat poliittisessa historiassa:

1. Harmonisen, kaihoisan ja nostalgisen näytelmistön vaihe (1940–1965).
2. Ristiriitaisten Karjala-orientaatioiden vaihe (1965–1990).
3. Karjala-narratiivin vakiinnuttamisen vaihe (1990–2020).

Kulttuurisen trauman kannalta ensimmäisessä vaiheessa (1940–1965) rakennettiin esityksiä, joiden suurimpia myötätuntohenkilöitä olivat rajakarjalaiset vanhukset ja hauskat, nasevasanaiset ja omanarvontuntoiset henkilöt. Näiden Oprin, Feutoran ja Laatokan kalakauppiaas Tirrin maailmat olivat eheitä ideaalikuivia vanhasta elämänmuodosta. Näytelmien hahmot toimivat evakkosukupolven yleisölle välittöminä huumorin lähteinä ja myötätunnon kohteina. Valtaväestön näkökulmasta henkilöiden elämäntapa ja ajatusmaailma edustivat toiseutta, jotain muuta elämänmuotoa, jonka ymmärtäminen sinänsä harmittomien näytelmien kautta tuli mahdolliseksi. Tällainen eri väestönosien keskinäisen ymmärryksen parantaminen oli siirtoväen ja koko yhteiskunnan integroitumisen tärkeimpiä edellytyksiä sotaa seuranneina vuosikymmeninä. Ensimmäisessä vaiheessa ei itse traumakertomusta esitetty teatterissa narraationa, mutta siihen viitattiin, se tiedettiin ja tunnistettiin poliittisten suodattimien säätelemänä.

Karjalaisuuden yhteydessä on toisinaan keskusteltu eräänlaisesta henkisestä diminutiivista, jota nimitys evakko ehkä kantoi mukanaan: ei puhuttu sotapakolaisista, joka olisi ollut terminä tarkempi ja kenties muuta yhteiskuntaa enemmän velvoittava.¹⁰⁵ Kyllikki Mäntylän henkilötkään eivät näyttämöltä

esitä mitään vaatimuksia, he elävät vain omaa elämäänsä ja haluavat tehdä sitä rauhassa, omanarvontuntonsa säilyttäen ja omaa murrettaan puhuen. Harmonisen yleiskuvan tehtävä oli myös palvella kuin vääryyttä kärsineiden näyttönä historian oikeusistuimessa ja todisteluna siitä, kuinka ”hyvi’ ja hauskast’ meill’ kaikk’ ol’”, kuinka ihanasti Karjalassa elettiin.

Murteen suhde 1950- ja 1960-lukujen modernismiin oli jännitteinen. Sanottiin jopa, että koko karjalaiskysymys vähitellen menettäisi merkitystään. 1960-luvun julkisuuden kannalta karjalaisuus näyttikin olevan tarpeeton ja ”häviävä ilmiö”.¹⁰⁶ Se esiintyi myös marginaalisesti Veijo Meren suosituksen komedian sivuepisodissa. Mutta tuolloin karjalaisten kokemus myös voitiin jakaa teatterin lavalla yli 500 000 katsojan kanssa, kun se oli puettu evakuoitavan juutalaiskylän vaatteisiin, kuten musikaalin *Viulunsoittaja katolla* kohdalla tapahtui.

Ristiriitaisten Karjala-orientaatioiden aikana (1965–1990) kirjoittajien ongelmat monimutkaistuivat heidän käsitellessään traumaa muuttuvassa kontekstissa. Seurasi aikakausi, jolloin ehdotettiin vaihtoehtoisia tulkintoja, sopeutumista ja olosuhteiden hyväksymistä, eli Karjala-asiaa haluttiin käsitellä vain poliittisten realiteettien puitteissa. Miten siis kirjoittaa 1970-luvun poliittisessä ilmapiirissä Karjalasta niin, että ei loukkaisi niitä, joille Suomen lähihistorian askelmerkit olivat vakaasti vanhoilla paikoillaan, ja samalla kelvata niille, jotka askelsivat kohti Neuvostoliiton ja Suomen lisääntyvää kanssakäymistä? Kekosen Suomessa YYA-tulkinnat saattoivat vanhemmallekin polvelle olla hiltjaa hyväksyttävissä, sillä hyvien naapurisuhteiden kannatus oli laajaa, vaikka ulkopoliitikalla, johon Karjala-kysymyksen kuului, ”ei pitänytkään elämöidä”. Vanhemman polven kokemusmaailmasta kumpuava katkeruus venäläisiä kohtaan ei ollut produktiivinen asenne omaa tulevaisuuttaan rakentaville suurille ikäluokille. Niihin kuuluvien karjalaisnuorten mahdollisuus käsitellä lapsuuden kodeista periytyvää kulttuurista traumaa oli estynyt 1960-luvun julkisessa puheavaruudessa. Vilkastunut matkailu Neuvostoliitossa toisaalta asetti entisten kannakselaisten realiteetteja kohdalleen, minkä eräs oman sukuni juurimatkailija Kivennavalla kiteytti: ”Lähtää kottiin, ei meill’ oo täällä mittää tekemistä”. Evakkohistorian pitkä näkymättömyys saattaa osaltaan selittää sitä intoa ja voimaa, jolla se tarkastelujakson kolmannessa vaiheessa sitten purkautui – sinä narratiiviina, jota teatteri ja julkisuus eivät olleet tarpeeksi käsitelleet.

Kun trauma 1980-luvun lopulla voitiin ottaa puheeksi ja käsitellä tapahtumia avoimesti oikeilla nimillään, sen on täytynyt vaikuttaa helpottavana nimenomaan suuriin ikäluokkiin. Eihän elossa olevilla vanhuksilla koskaan ollut mitään epäselvää suhteessaan Karjalan menetyksen traumaan, siitä oli vuosikymmenten aikana jo päällisin puolin toivuttu, kun elämä oli saatu paikalleen – ”vaik kaipuu ain jäikii.” Evakkokertomuksen esittäminen viimein Neuvosto-

liiton perestroikan myötä rikkoi hiljaisuuden, ja vielä kerran leimahti keskustelu Karjalan palauttamisesta. Tässä kolmannessa vaiheessa Karjalaa ja evakkoutta käsittelevä narratiivi vakiinnutettiin, ja siitä muodostui jopa toistoa edellyttävä rituaalinen käytäntö.¹⁰⁷

Suuret ikäluokat saattoivat 1990-luvulta alkaen palata evakkojuurilleen, ottaa selvää ja koota vielä identiteettinsä osaksi sen, minkä olivat lapsina perheen kohtalosta saaneet kantaakseen. Vanhemman polven suru omien lasten ymmärtämättömyydestä saattoi samaan aikaan lastenlasten myönteisen suhtautumisen takia laantua. Glasnostia seuranneet sota- ja Karjala-harrastukset olivat osaltaan suurten ikäluokkien traumanhoitoa, jossa voitiin puhumalla vapautua Karjala-kysymyksen ahdistavuudesta ja uudelleen myötäelää sitä sanomalla yhteen ääneen: ”Näin se oli!” Se taas mahdollisti avoimuuden ja helpotti sukupolvien välisiä jännitteitä.

Myyttien kiteyttäminen rituaalisiksi käytännöiksi tapahtuu yleensä ajallisel-la viiveellä, jopa vasta sitten, kun jokin yhteisön osa, esimerkiksi asiasta tietävät vanhuksat ovat jo häviämässä. Silloin vasta narratiivi saa kiinteän muotonsa, ja siitä pyyhkiytyvät ne ristiriidat, joita aikalaisten kokemukset pakosta sisältävät. Aikalaiset eivät myöskään enää ole kiteytymiä kiistämässä. Evankeliumit kirjoitettiin vasta, kun Jeesuksen nähneet opetuslapset alkoivat olla poissa. Karjalaisaiheet teatterissa voi siis nähdä sosiaalisena rituaalina, jossa yhteisön ja identiteetin syntytarina kiteytettiin pysyvään muotoonsa ja kanonisoiitiin. Näin ainakin 1980-luvun lopulta alkaneissa teoksissa, joissa ei enää pelätty Neuvostoliiton mielensäpahoittajia. Uudempien aikojen Karjala-aiheiset näytelmät, joita edellä on esitelty, ovat kuin tällaisia rituaaliin kuuluvia akteja, joissa sitoutetaan yhteisön nykyisiä ja tulevia jäseniä yhteisön käännekohdan ja uudelleensyntymisen tarinaan: ”Näin me karjalaiset olemme nykyiseen Suomeen tulleet; tällainen on nykyisen diasporayhteisömme alku.”

Näytelmäbuumista on tätä kirjoitettaessa jo 20–30 vuotta, ja ilmiö näyttäisi laantuneen. Silti voidaan kysyä, pitäisikö karjalaisten kohtaloista kirjoittaa vielä yksi historiallinen kabinetidraama, sellainen, jossa Shakespearen kuningasnäytelmien tapaan asioihin vaikuttaneet poliitikot ottavat mittaa toisistaan? Millaiset jännitekentät karjalaisten poliitikkojen ja pääpuolueiden keskinäisissä väleissä vaikuttivat – ja miten toimittiin suhteessa muuhun eduskuntaan, pääministereihin ja presidentteihin? Poliittinen karjalaisdraama odottaa kirjoittajaansa.

Viitteet

- 1 Sztompka 2000, 249-250.
- 2 Tätä korostaa mm. teoriaa kehitellyt Alexander & al. 2004 antologiassa ja Alexander 2012. Ks. myös Kuusisto-Arponen 2012, 159.
- 3 Yksilön kokemusta kysyvistä eli ns. uudesta sotahistoriasta kootusti Kinnunen & Kivimäki 2006. Evakoista esim. Fingerroos & Häyrynen 2012. Psykologisen trauman kannalta Riutamaa 2018.
- 4 Ks. Korjonen-Kuusipuro & Kuusisto-Arponen 2017.
- 5 Svetlana Boym (2001) kritisoi nykyistä Venäjää ja sen politiikkaa, joka perustuu erityisesti utooppiseen kaipuuseen joihinkin imperiumin historian valikoituihin aspekteihin, joihin ei ole paluuta. Nostalgiaa on tehty este oikealle tiedolle ja tulevaisuutta koskeville uusille orientaatioille. Psykologian kannalta nostalgiaa Riutamaa 2018, 170.
- 6 Noin vuoteen 1989 ajoittuvaa uuspatrioottista käännettä on kootusti analysoinut mm. Tepora 2017. Samoin Kinnunen & Jokisipilä 2012. Yksi ilmiöistä oli juuri sotien muistokulttuurin elpyminen korostetun isänmaallisin tunnuksin.
- 7 Lääketieteelliset haavan metaforat ovat dramaattisuudesta huolimatta käyttökelpoisia kulttuuristenkin haavojen kohdalla: avoin tai vuotava haava / märkivä haava / arpeutuva haava / arpeutunut haava jne.
- 8 Asiasta kootusti Tepora & Roselius 2014 ja siinä Kinnunen 2014. Teatterista Paavolainen 2019. Kodinmenetyksen traumaan eri tavoilla reagoineiden evakkolasten kertomuksista Riutamaa on laatinut kuuden reaktiotavan typologian: selviytyjäsankarit, identiteetin etsijät, optimistiset toimijat, trauman työstäjät, kohtalonsa hyväksyjät ja menetysten kantajat. Riutamaa 2018, 172–178.
- 9 Perinteinen lajin käsite nähdään kirjallisuustieteen piirissä suhteessa lukijoiden odotuksiin. Tällöin laji on lukijoiden kanssa syntyvä 'reading formation'. Teatterissa katsojien osallisuus on jopa keskeisempi: 'theatrical formation', teatterillinen muodostuma on tietyn näytelmätyypin ja siihen orientoituneiden katsojien yhdessä muodostama ilmiö ja kokonaisuus, jossa huomio ei kiinnity vain näyttämöllä nähtäviin teoksiin vaan myös siihen, miten sitä katsotaan ja vastaanotetaan. Ks. McConachie 1989.
- 10 Teatterin psykologisista ja sosiaalisista merkityksistä esim. Paavolainen 1992, 2005, 2019.
- 11 Käsittelen 1960-luvun ohjelmistoja analysoivassa väitöskirjassani *Teatteri ja suuri muutto* (Paavolainen 1992) tämän teatterinäkemysten teoreettisia perusteita niin folkloristiikan, populaarikulttuurin tutkimuksen kuin teatterisemiootikko A. Helbon (1985) teoriankin pohjalta. Hyväksyessään näyttämöllä esitetyn fiktiivisen maailman ehdot (spectacular contract) ja siinä tunnistettaviin jännitteisiin tarjotut ratkaisut ja arvot yhteisö kommunikoi itselleen toiveitaan ja pelkojaan. Siksi tarkastelen teatteriesityksiä eli tarkemmin teatterillisiä tapahtumia (theatrical event; Sauter 2000) artikkelissa nimenomaan yhteisön kommunikaationa itselleen. Karjala-kysymyksessä ja muissa traumaattisissa aiheissa teatteritapahtuma toimii muistin ja terapian julkisena keskusteluna aikalaisille. Viimeksi olen analysoinut Suomen sisällissodan käsittelyä teatterissa ja erityisesti sen 100-vuotismuistoa (Paavolainen 2019).
- 12 Teatterin tiedotuskeskuksen (TINFO) ylläpitämä Suomen teattereiden esitystietokanta, ILONA, (<http://ilona.tinfo.fi/>).
- 13 Olen vuodesta 1980 alkaen satunnaisesti kirjoittanut myös esitysten arviointeja ammattiväen lukemaan *Teatteri*-lehteen sekä julkaissut Suomen teatterihistorian yleisesityksen (Paavolainen 2005 & 2016, ks. <https://disco.teak.fi/teatteri/>).
- 14 Ks. viite 11.

- 15** Lopettamisvaiheissa sen omaisuus myytiin, Veistäjä 1957, 304–305. Näytelmätekstejä ja roolivihkoja sisältävä kirjasto deponoitiin Teatterialan keskuskirjastolle, ”kunnes suomenkielinen teatteritoiminta Viipurissa taas on mahdollista, jolloin se tulee palauttaa sinne.” Keskuskirjaston tehtävät ovat periytyneet nykyiselle Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun kirjastolle, jossa Viipuri-kokoelmaa säilytetään.
- 16** Katsojat valtuuttavat esityksen heijastamaan omaa haluaan, kuten A. Helbo (1985) kulloisessakin tilanteessa rakentuvan esityssopimuksen (spectacular contract) määrittelee. Ajatukseen pohjautuu myös Paavolainen 1992.
- 17** Esimerkiksi operetin ja musikaalin tähtinä loistivat Viipurista tutut Liisa Tuomi ja Hilka Kinnunen. Mikko von Deringer johti Svenska Teaternin orkesteria aikana, jolloin siitä muodostui pääkaupungin edustavin operetti- ja musikaalinäyttämö (ennen vuotta 1967).
- 18** Paavolainen 2016a, 106–110.
- 19** Kantaesitys Viipurissa sai taustakuvakseen Viipurin linnan ja muurit, joiden luona venäläinen kreivi yrittää värvätä pormestarin tyttären kaupungin pettäjäksi. Jahnssoonista lisää Paavolainen 2013, 51 ja maininnat Paavolainen 2016b, 61–64, 85, 86, 106. Näytelmistä annetaan kantaesitysvuosi, ellei toisin mainita.
- 20** Se oli poliittisesti myös uskallettu esittäessään aateliston hankkeen vastustajina. Teatteri ei saanut näytellä sitä Pietarissa, mutta inkeriläiset matkustivat sankoin joukoin Viipuriin sitä katsomaan. Karjalaisaiheiseksi ainakin osittain voitaneen lukea myös Gustaf von Numersin *Tuukkalan tappelu*, Juhani Ahon *Panu* sekä Harald Selmer-Geethin = Werner August Örnin (1853–1913) *Inspektorn på Siltala* (1903), josta Hjalmar Procopé 1913 sovitti näytelmän. Filmin *Siltalan pehtoori* 1930-luvulla teki Risto Orko ja uudelleen 1950 Valentin Vaala.
- 21** Satunnaisia elvytyksiä on toki yritetty.
- 22** Katsaus näihin löytyy esim. *Kalevalan kulttuurihistorian* verkkoversiosta, (<https://kaku.kalevalaseura.fi/category/kalevala-taiteessa/nayttamalla/>).
- 23** Haarlan teoksista *Lemmin poika* (1922) teki vuosina 1923–1925 ja 1934–1936 Viipurissa suurimman vaikutuksen. Aiheena on sotaisan naistenmiehen asteittainen talttumisen, mutta lopulta myös kiista kilpakosijan kanssa Pohjolan tyttärestä.
- 24** Laura Soinne (Vuorela), *Hopearisti*, 3-näyt. Karjala-aiheinen kansannäytelmä. WSOY 1930. Näytelmän sankari on rajakarjalaisen talon renki, jonka luultu avioton syntyperä onnistutaan osoittamaan vääräksi. Näytelmä sijoittui jo syntyaikanaan naivien kansannäytelmien ryhmään.
- 25** Käsikirjoitus Viipurin näyttämön kokoelmassa (Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun kirjasto). Veistäjä 1957, 220 sanoo, ettei viipurilaistaminen ollut täysin luontevaa. Ensi-ilta oli keväällä 1930. Loppupuolella alun perin Helsingin Yrjönkadun uuteen uimahalliin sijoitettu näytös ja tanssikohtaus piti raamittaa niin, että Viipurista henkilöt päättävätkin lähteä lentokoneella uimahalliin Helsinkiin. Näin kuitattiin sellaisen puuttuminen Viipurista ja muistutettiin uudesta Suur-Merijoen lentokentästä.
- 26** Salmelainen 1972, 104–105 kehuu Anun ja Mikon henkilöitä syviksi ihmiskuviksi.
- 27** Koski 1987, 335, mukaan näytelmää pidettiin jopa sietämättömän vanhanaikaisena; *Helsingin Sanomat* 17.2.1956; *Uusi Suomi, Suomen Sosialidemokraatti, Työkansan Sanomat, Maakansa, Vapaa Sana*, 18.2.1956 ja *Ylioppilaslehti* 24.2.1956.
- 28** Mm. kuunnelmat *Voittaja* (1948) ja *Myöhäinen ukonilma* (novelli 1947, kuunnelma 1949).
- 29** Henkilögallerian muodostavat kunnalliskodin toiset asukit, ”kunniamummit ja huru-ukot”, joiden sanailuun näytelmä perustuu, sillä tilanteet eivät juuri muuten etene. Toimintaa aiheuttaa vain pihapiiriin tulipalo, jollaisen

- Opri oli nähnyt ennusunessaan, mutta joka onnistutaan sammuttamaan. Unistaan Opri tuntee syyllisyyttä, etenkin niissä ilmenevistä kielteisistä ajatuksista, mistä hänen entinen kumppaninsa Oleksikin oli häntä moittinut. Opri puhelee unistaan myös kuolleelle Oleksille. Näytelmän lopussa toraisa huonetoveri suopuu ystävällisemmäksi ja Opri sopeutuu asumukseensa.
- 30** Tämä ja muut tilastotiedot TINFO:n ILONA-tietokanta, (<http://ilona.tinfo.fi/>).
- 31** Rajala 2001, 515–520 (*Opri*), 546–547 (*Opri ja Oleksi*).
- 32** Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elonet.fi-sivusto. (<https://elonet.finna.fi>). Kunnalliskoti oli 1950-luvun maailmassa vasta toissijainen ratkaisu: parasta olisi ollut päästä asumaan oikeaan kotiin, joko oman lapsen tai lapsettoman Oprin tapauksessa joidenkin ystävällisten ihmisten luokse.
- 33** Mäntylän muuta tuotantoa olivat *Elämän puolipäivä*, *Nukkenainen*, *Myöhäinen ukonilma*, *Merelle tuijottajat*, *Joutsenet* ja muita novelleja.
- 34** Oleksi on levoton kulkija ja huono mökin isännäksi, mutta luova ja innostuva henkilö, joka on kiinnostunut uuden ajan keksinnöistä. Oleksilla on avioton lapsi kylällä, jonka hän salaa, mutta Opri tietää asian. Pikku tyttö joutuu veden varaan ja Oprille vihoissaan Oleksi lähtee koskelle. Hänkin hukkuu, ja Oprille jää sekava, osin syyllinen tunne Oleksin ja tämän tyttären kuolemasta.
- 35** Kyse on tunnestruktuurin käsitteestä (structure of feeling), jonka Raymond Williams on ottanut teatterianalyysin käyttöön jo 1960-luvulla. Suomennoksiksi on ehdotettu myös kokemusrakennetta ja viimeksi tuntemusrakennetta, sillä “Williamsilla realismi ei ole periodi- tai tyylikäsite, vaan tietynlaista historiallista tuntemusrakennetta tallentavaa tai vahvistavaa taidetta”. Ojajarvi 2015, 79.
- 36** Sen on Karjalainen Näyttämö uusintanut vuonna 2007–2008.
- 37** Ks. *Helsingin Sanomat* 17.4.1955.
- 38** 3.2.1955, TTT, ohjaus Eino Salmelainen, nimiroolissa Eero Roine. Kauppa käy ja perustetaan Kala-Tirrin välityskauppa. Hän vuokraa varastoa isolta tukkukauppiaalta ja järjestää alihankkijat niin, ettei hänen itsensä tarvitse seistä enää torilla. Komiikkaa syntyy Tirrin komeilunhausta ja rehvasteleavasta puhetavasta sekä kaupunkilaistamineiden hankkimisesta. Lopuksi ”Herra johtaja Tirri” lähteekin itse aamuveneellä takaisin kalastushommiin. Jouko Turcka ohjasi *Kala-Tirrin* Kotkassa vielä 1974.
- 39** Rooleissa nimekkäitä näyttelijöitä, kuten Veikko Sinisalo, Ossi Kostia, Vili Auvinen, ensi-ilta 5.9.1956.
- 40** Kunnallisveron kerääjä käy, ja kun koulu joutuu desinfiointin takia väistöiloihin, oppitunteja pidetään Feodorin ja Okun tuvassa. Feodor ja naapuri Walassi osallistuvat ensi kertaa opetukseen, kun kerran ovat koulumaksuakin monta vuotta maksaneet. Ripaus sarkasmia tulee siitä, että oppitunnilla lännestä tullut opettaja selvittää, millaisia karjalaiset heimona oikein ovat. Muita monumentteja ovat sitten kylän monet emäntähenkilöt. Varsinaisia tapahtumia ei ole.
- 41** Jäänteenomainen (residual) on myös Raymond Williamsin termejä.
- 42** Laaja eepinen draama lukuisine tapahtumapaikkoineen olisi 1950-luvun näyttämökoneistoille ollut kovin vaativa.
- 43** 1. Arvon mekin ansaitsemme... (Jakob Judénin luona 1834); 2. [Württembergin] Prinssi tulee... (Assemblé kauppias Ladon luona 1782); 3. Kollatsit (Pormestari Cröellin talossa 1652); 4. Iltahämärän miehiä (Agricola, Luostarikirkon pääty Munkkitorin laidassa 1554); 5. Juhlat linnassa (Kaarle Knuutinpojan aikana toukokuussa 1448); 6. Kärjäjäkivillä (Tietäjä ja Tyrgils Knutssonin armeliaisuus 1293).
- 44** Jääskeläinen lainasi osin samaa kuvaelma-aineistoa, jota Viipurin ruotsinkielinen historiainnostus oli käyttänyt, esimerkkinä W. G. Laguksen suunnittelemat kuvaelmat teatteritalon vuoden 1881 remontin jälkeisessä juhlassa.

- Ks. Paavolainen 2016b, 390. ”Karl Knutsson Bondes (sedermera konung Karl VIII) landstigning i Wiborg (ungefär år 1441), den andra En huslig scen å Wiborgs slott under den tid samme Karl K-son härstädes höll hof i de af honom med kunglig prakt inredda salarne och gemakten, hvilka nu nästan ligga i grus. Den tredje tablån föreställde sånggudinnorna och var af god effekt.”, *Wiborgs Tidning* 8.10.1881.
- 45** *Helsingin Sanomat* 20.4.1964 Marja Niiniluodon kiittävä arvostelu, jonka mukaan kirjailija kertoo tästä ”katoavasta ihmistyyppistä”. TV-sovituksen Yleisradiolle ohjasi Rauni Mollberg, esitys 21.4.1965. *Arvio Helsingin Sanomat* 22.4.2020. Taltiota esityksestä ei näytä olevan olemassa.
- 46** Ratkaisuja ihmeteltiin, mutta kohta, jossa Kansallisteatterin lavalla olisi näytetty neuvostosotilaita surmaamassa Jokisen nukkuvat sotilastoverit, ei vuonna 1965 olisi niin sanotusti edistännyt maittemme hyvien suhteiden kehittymistä.
- 47** Näytelmän pohjana olevan *Tukikohta* -romaaninkin (1964) idea tietysti oli sodan arvaamattomuus.
- 48** Paavolainen 1992.
- 49** Arvo Salon *Lapualaisooppera* (1966), joka nähtiin myös useimmilla teollisuuspaikkakunnilla, toimi samaan suuntaan. Laitaoikeiston toimintaa ei ollut teatterissa aiemmin julkisesti käsitelty.
- 50** Paavolainen 1992, 193–194. Myöhemmät *Viulunsoittajan* uusinnat ovat olleet tuttuuden ja toiston motivoimia.
- 51** *Viulunsoittaja* ja sen kirjallista pohjaa, Sholem Aleichemin novelleja voi pitää USA:ssa juutalaisten ensimmäisen polven siirtolaiskirjallisuutena. Ne olivat syntyneet 1894–1914, ja niitä oli teatterissa esitetty jiddiksi jo vuonna 1919, muistelmina kadotetusta Valko-Venäjältä. Näiden vanhojen novellien ja näytelmän nosto Broadway-musikaalin materiaaliksi tapahtui puoli vuosisataa myöhemmin, aikana, jolloin ensimmäiset uudessa kotimaassa varttuneet juutalaispolvet itse olivat jo vanhenemassa: traditio piti uusintaa vielä kerran, kiteyttää ja ajanmukaistaa se kolmatta ja neljättä sukupolvea varten. Tämä kronologinen päätelmä voidaan tehdä jo pelkästään teoksen syntyhistorian pohjalta. (https://en.wikipedia.org/wiki/Fiddler_on_the_Roof, viitattu 20.3.2020).
- 52** *Viulunsoittajan* ensi-illan Broadwayllä 1964 voi siis tulkita kunnianosoitukseksi juutalaisyhteisön kokemille karkotustraumoille tilanteessa, jossa alkuperäisten teosten kuvaaman ajan eli 1890-luvun maahanmuuttajasukupolvi oli jo poistumassa. Suomessa vuosien 1990–1994 Karjala-näytelmien buumin voi nähdä sukupolviasetelmaltaan analogisena, kuten tuonnempaan ehdotetaan.
- 53** *Viulunsoittaja katolla* -musikaalin Suomen kantaesityksestä 1966 kirjoitti *Aamulehden* (2.3.1966) kriitikko nimimerkki Mestari Eerikki, miten teoksen loppu vastasi täysin karjalaisten kokemusta, varottamatta, ilman syytä tapahtuvaa lähtöä pakomatkalta. Nimimerkin takana oli Annikki Vartia, joka oli syntyjään Kivennavan kirkkoherran tytär. Paavolainen 1992, 193–198 ja 242, viite 148. Toinen karjalaistaustainen kriitikko, *Uuden Suomen* Katri Veltheim myönsi yksityisesti, ettei tullut tuolloin asiaa ajatelleeksi. Kiintoisasti TTT:n esitystä 1967–68 pyrittiin kehystämään Israelin ja Palestiinan sotatilanteen kautta ja fokusoimaan palestiinalaispakolaisiin, mikä viitannee vasemmiston vaikeaan Israel-suhteeseen.
- 54** Neuvostoliiton suurlähettiläs paheksui Karjala-oluen miekkakätistä etikettiä. *Helsingin Sanomat* 26.4.1968.
- 55** Perustuu kirjoittajan keskusteluihin ohjaaja ja teatterinjohtaja Sakari Puurunen (1921–2000) kanssa, joka tunsikin kirjailijan ja tämän eri versiot näytelmästä. Kattavasti Suutela 1999, 300–302, viitteiden II, 3–5 tekstit.
- 56** Kantaesitys oli Jyväskylässä helmikuussa 1972, lähivuosina se esitettiin kymmenessä eri teatterissa. Näytelmän reseptiosta ks. *Helsingin Sanomat* 1.10.1977; Eino Kaikkonen: ”Lauri Kokkonen kertoi miehityksestä” *Helsingin Sanomat* 11.3.1989.

- 57** Näytelmä nähtiin 19.1.1973 Oulussa ja 10.2.1973 Kuopiossa, harrastajien esittämänä 1983 Karjalaisella Näyttämöllä sekä vielä 1992 Jyväskylän kaupunginteatterissa.
- 58** Jouko Puhakan *Hyvästi Mansikki* Joensuussa 1969 oli avannut tämän linjan.
- 59** Lehtonen 2018, 49–53. Siparin ja eräiden muiden kirjoittajien vasemmistolaisuus oli julki sanottua, mutta se voidaan usein verifioida myös tekstianalyseilla, joihin tässä ei kuitenkaan ole tilaa.
- 60** *Wiipurin nopeat* esitettiin Ryhmäteatterissa 1975, Rauman kaupunginteatterissa 1976, Jyväskylän (1977) ja Lahden kaupunginteatterissa (1982) sekä 1984 Varkaudessa.
- 61** Neuvostoliiton Viipuri-turismin vaiheista Shikalov & Hämynen 2013 ja Shikalov 2016.
- 62** Pitsihovi, kantaesitys TTT 4/1978; HKT 9/1978, Imatra 10/1978; 3/1979 Kotkan kt 4/1979 Lahden kt; Seinäjoen kt kaudella 1980–81; Vaasan kt 2/1982.
- 63** Jukka Kajavan (*Helsingin Sanomat* 14.9.1978) mukaan siinä oli hyvät asetelmat, mutta draamaa ei kehitellä ja lopetus oli pliisu onnellisuudessaan. Vaari ja hänen poikansa, sodan käynyt Sulo ja tämän vaimo Mari. Kolme lasta, Olli, Siiri ja Aku ovat asettumassa erilaisille elämän taipaleille. Kannakselaishuvilan hankinta oli merkinnyt Sulolle, tehtaan työmiehelle sotienjälkeistä unelmaa, muistelee Mari palvelleensa pikkutyttönä kartanossa, eli kannakselaissittain hovissa. Vaaria taas syytettiin kotitilan taannoisesta huonosta hoidosta, niin ettei mitään omaisuutta koskaan jäänyt tuotavaksi Suomen puolelle. Juhannussaunassa kaikki näyttää kuitenkin asettuvan.
- 64** Saaristo 1981, 66.
- 65** Saaristo 1981, 37.
- 66** Paimion murre yleensä paikallistettiin, niin että murteiden törmäys säilyi. Lahdessa käytettiin Hollolan murretta. Imatralla taas haluttiin säilyttää Paimion murre, mikä siinä esityksessä toimi hyvin. Sähköposti tekijältä (9.3.2021), kirjoittajan hallussa.
- 67** Saaristo Pekka: *Kotomaan vaaran vuaret*. Kantaesitys 28.6.2019, Tuiskulan kesäteatteri. Ks. *Satakunnan Kansa* 1.7.2019.
- 68** Jyväskylän kaupunginteatterissa sen ohjasi Aimo Hiltunen (*Helsingin Sanomat* 20.4.1985); TTT:ssä Olli Tola. *Helsingin Sanomat* 10.9.1985 toteaa, että huomattavia muutoksia tekstiin oli tehty. Ks. myös Rajala 2001, 505–506. Yllättävää kyllä näytelmä on nähty myös Tarton Vanemuine-teatterissa.
- 69** J. Kajava “Valssi vailla väljyyttä”. *Helsingin Sanomat* 20.4.1985.
- 70** Näyttelijä Tapio Koukin tiedonanto keväällä 2020.
- 71** Rajala 2001, 694. Viitteessä 17 ovat tärkeimpien lehtiartikkelujen päivämäärät 9.–13.9.1986 sekä *Hbl* 25.9.1986 ja *Aviisi* 12/1986.
- 72** Teemaa ovat viimeksi käsitelleet esim. Apunen & Wolff 2009. Siitä käydystä keskustelusta historioitsijoiden piirissä ks. Agricola Suomen humanistiverkko (<https://agricolaverkko.fi/keskustelu/viewtopic.php?f=10&t=6811&id=19d7b3d2f946a477d7b0d015fada079a>).
- 73** Leppihalme 2019, 36 viittaa vastaavaan ilmiöön proosan puolella.
- 74** Kirjoittaja on työskennellyt ohjaaja Sakari Puurusen assistenttina moneen otteeseen vuosina 1975–1991. Asiasta kirjoittaa Suutela 1999, 162–173.
- 75** Kalle Holmbergin ohjausten näkökulmista esim. Paavolainen 2019.
- 76** Liski avasi *Kalevalan* näyttämöversioiden uuden sarjan 1970-luvun alussa. Ks. esim. Paavolainen 1992, 214, 243 tai Paavolainen 2005 & 2016, luku 6.6.
- 77** Karjalaisen Näyttämön Näyttelijät ry perustettiin jo 1982, ja se toimi itse teatterin rinnalla.
- 78** Ks. Bomban kesäteatteri. (<https://www.bombanteatteri.fi/>, viitattu 29.7.2020).
- 79** *Helsingin Sanomat* 24.4.1990.
- 80** Kilpinen 1997, 294–298.
- 81** Vuonna 2000 myös Viipurissa venäjäksi: *Lallukka, kommercii sovetnik iz Karelii*.
- 82** Tästä keskustelusta esim. Kangaspuro 2012.

- 83** Kilpinen 1997. *Rakas Lotta* 1991, *Nouse Inkeri* 1991, *Nora* 1996, *Apua!* 1999, *Elias Lönnrot* 2002, *Eino Leino ja rakkaus* 2003, *Murheesta nousee Ella* 2010. Lottakuvasta esim. Kinnunen 2006, 325, viite 67, jossa esitellään muu tuohon aikaan herännyt lottakirjallisuuden ja -dokumenttien vyöry.
- 84** Näytelmä on julkaistu teoksessa Forsberg et al. (toim.) 1993, 153–206. Krohilla näytelmän episodeja ovat: 1. Kastelli idäntien turvaksi (1293); 2. Viipuri kaupungiksi (1403); 3. Viipurin pamaus (1495); 4. Verinen Munkinlähde (1599); 5. Viipurin veltoja vuosia (1654); 6. Viipuri taistelee elämästään (1710); 7. Viipurin linna palaa (1856); 8. Viipuri on jälleen meidän (1941); 9. Paluumuuttajat (1999).
- 85** Helsingissä Torkkelin killan juhliin näitä laati Katri Veltheim. Korhonen & al. 2008, 92–93.
- 86** Leppihalme 2019, 31–37. Kaipaisen evakkotriologia ilmestyi vuosina 1983, 1987 ja 1989. Näytelmiä Leppihalme ei ole käsitellyt.
- 87** Sakari Puurunen ja Eeva-Kaarina Volanen ovat taustahahmoina monille Paraske-versioille: jo Kyllikki Mäntylän kuunnelmassa *Huominen päivä* (1959) Puurusen ohjauksessa näytteli Volanen. Huomisen päivän teatteriversio juhlisti Helsingin Työväenteatterin 60-vuotista taivalta 1961. Paraskena esiintyi Saara Ranin, ja Matti Aro ohjasi. Myös Anu Kaipaisen romaanista (1979) tehtiin teatterisovituksia. Puurusen ohjaama TV-filmi *Sijan tiien kussa synnyin* (1981) pohjaa myös Paraske-romaaniiin, ja Parasken rooleissa esiintyivät Eeva-Kaarina Volanen ja Sinikka Sokka.
- 88** Ohjaus Paavo Liskin. Ensi-ilta oli 26.11.1995; kahdella näytäntökaudella sitä esitettiin yhteensä 77 kertaa n. 30 000 katsojalle.
- 89** Ruotsinkielisten ja karjalaisten väleistä tuorein tutkimus on Roselius & Tepora 2020. Roselius & Tepora 2020.
- 90** Näitä suosikkeja on selvittänyt Jagt 2004.
- 91** *Vain muutaman huijarin tähden* 2002 ja *Mooseksen perintö* 2007.
- 92** Asialla oli kokenut pariskunta, dramaturgi Matti Nieminen ja ohjaaja Anu Nieminen. Esityksiä kahdella kaudella oli 13 + 26.
- 93** Dramaturgia Aila Lavaste, ohjaus Ilkka Laasonen. Osoitteessa <https://kirsinbookclub.com/2016/03/evakkotyton-tarina-lahden-kaupunginteatterissa/> on Maija-Kaarina Mustosen (4.3.2016) laatima laaja esittely, viitattu 28.10.2020.
- 94** Näytelmää ei ole esitetty, mutta samana vuonna Tiainen on julkaissut myös romaanin *Karjala comeback* (1992).
- 95** Hoikkala 2000, 47.
- 96** Kuusisto-Arponen 2012.
- 97** ”Viipurin taiteellinen teatteri on valmistanut sarjan esityksiä yhteistuotantoina muiden teattereiden, Ateneum-salin, Universumin, Todellisuuden tutkimuskeskuksen, Takomon ja Korjaamon kanssa. Ryhmän viimeiseksi jäänyttä tuotantoa nimeltään Viimeinen esitys esitettiin 31.12.2011–14.1.2012.” Teatterin tiedotuskeskuksen (TINFO) verkkosivut. (<https://www.tinfo.fi/fi/Teatterihaku/975/Viipurin-taiteellinen-teatteri>, viitattu 9.8.2020).
- 98** Nämä vaiheet jäsentää esim. Leppihalme 2019, 36.
- 99** Kuusisto-Arponen 2012.
- 100** Kuusisto-Arponen 2012. Eeva Kilpi oli jo 1983 julkaissut romaanin *Elämän evakkona*.
- 101** Joihinkin näistä niin kristillisissä kuin islamilaisissa perinteissä liittyy vielä flagellantismi, itsensä ruoskiminen.
- 102** Kuusisto-Arponen 2012.
- 103** Kuusisto-Arponen 2012.
- 104** Suomenruotsalainen teatteri on tässä ohitettu. Viipurin ruotsinkieliset sen sijaan

ovat muuten vaalineet yhteisöllisyyttä. Lisäksi Svenska Teaternin operettitarjonta sai tervetulleet piristysruiskeet Viipurista, kuten kapellimestari Mikko von Deringerin sekä Liisa Tuomen ja Tuure Aran 1960-luvulla.

105 Ajatusta pohti prof. Karl-Erik Michelsen Karjalan Liiton juhlaseminaarissa syksyllä 2015, ja se on toistettu ainakin eräässä Veikko Saksin 13.12.2015 päivätyssä kirjoituksessa ProKarelia-sivustolla. (http://prokarelia.net/fi/index.php?x=artikkeli&article_id=2311&author=61, viitattu 9.8.2020). Vuonna 2015 myös kansainvälisten pakolaisten ja evakkojen vertaaminen oli kiistaa herättänyt kysymys, mitä taas ovat viimeksi kommentoineet Kanervo, Kivistö & Kleemola 2018 teoksensa johdannossa.

106 *Helsingin Sanomat* 20.4.1964.

107 Evakkovaellukset toimivat eri sukupolville eri tavoin, kuten Kuusisto-Arponen (2012) osoittaa. Hän korostaa yksityisen kokemuksen tutkimista aiempien kollektiivisten identiteettikertomusten sijaan. Vanhoihin narratiiveihin, kuten pelkkään selviytymisen eetokseen, ei voinut enää kiinnittyä. Kiinnostavaa tutkimuksessa on myös liikkeelläolon, käytännössä henkisen ja konkreettisen paikanvahdon alttius. Paikkaisuus ei kohdistunut enää menetettyyn kotikylään. Sen sijaan voidaan kysyä, onko traumasta luopuminen aivan niin yksinkertainen tietoinen valinta kuin Kuusisto-Arponen (2012, 172) antaa ymmärtää. Riutamaan tutkimuksen (2018) valossa ei ainakaan näytä siltä.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Arkistolähteet

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun kirjasto
Viipurin näyttämön kokoelma
Käsikirjoitus näytelmään Hei heipparallaa Viipuri (1930)

Sanomalehdet

Helsingin Sanomat 1955, 1956, 1964, 1968, 1977, 1978, 1985, 1989, 2020
Maakansa 1956
Satakunnan Kansa 2019.
Suomen Sosialidemokraatti 1956
Työkansan Sanomat 1956
Uusi Suomi 1956
Vapaa Sana, 1956
Ylioppilaslehti 1956

Internet-lähteet

- Agricola Suomen humanistiverkko (2020). (<https://agricolaverkko.fi/keskustelu/viewtopic.php?f=10&t=6811&sid=19d7b3d2f946a477d7b0d015fada079a>, viitattu 29.7.2020).
- Bomban kesäteatteri (2020). (<https://www.bombanteatteri.fi/>, viitattu 29.7.2020).
- Elonet.fi. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (2020). (<https://elonet.finna.fi>, viitattu 29.7.2020).
- Suomen teattereiden esitystietokanta, ILONA. Teatterin tiedotuskeskus (TINFO). (<http://ilona.tinfo.fi/>, viitattu 29.7.2020).
- Teatterin tiedotuskeskuksen (TINFO) teatteritietokanta. (<https://www.tinfo.fi/fi/Teatterihaku>, viitattu 9.8.2020).
- Kalevalan kulttuurihistoria. (<https://kaku.kalevalaseura.fi/category/kalevalataiteessa/nayttamalla/>, viitattu 9.8.2020).
- <https://www.tinfo.fi/fi/Teatterihaku/975/Viipurin-taiteellinen-teatteri>, viitattu 9.8.2020.
- ProKarelia. (http://prokarelia.net/fi/index.php?x=artikkeli&article_id=2311&author=61, viitattu 9.8.2020).
- Wikipedia. (https://en.wikipedia.org/wiki/Fiddler_on_the_Roof, viitattu 20.3.2020).

Painetut lähteet ja tutkimuskirjallisuus

- Alexander, Jeffrey C, Eyerman, Roy, Giesen, Bernhard, Smelser, Neil J. & Sztompka, Piotr (2004).** Cultural Trauma and Collective Identity. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Alexander, Jeffrey C. (2012).** Trauma. A Social Theory. Cambridge. Malden: Polity Press.
- Apunen, Osmo & Wolff, Corinna (2009).** Pettureita ja patriootteja: Taistelu Suomen ulko- ja puolustuspolitiikan suunnasta 1938-1948. Helsinki: SKS.
- Boym, Svetlana (2001).** The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.
- Fingerroos, Outi & Häyrynen, Maunu (2012).** Takaisin Karjalaan. Helsinki: SKS.
- Forsberg, Tuomas et al (toim. 1993).** Ikuinen Viipuri: Ajankuvia seitsemältä vuosisadalta. Kaukomieli XV. Wiipurilainen Osakunta. Helsinki: Otava.
- Helbo, André (1985).** Theory of Performing Arts. Critical Theory vol 5. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hoikkala, Markku (2000).** Karjala takaisin! Usko, Toivo, Rakkaus -trilogian toinen osa. Moniste. Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ry. Helsinki.
- Jagt, Kari (2004).** Kesäteatteri ja sen tekijät. Onnen Maan Virvat ja Aarnet. Opinnäytetyö. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Jääskeläinen, Lempi (1953).** Vineta. Historiallisia miniatyyreja. Viipurilaisen Osakunnan 300-vuotisjuhliin maaliskuussa 1953. Helsinki: Otava.
- Kanervo, Pirkko, Kivistö, Terhi, Kleemola, Olli, Eskeland, Tuula (2018).** Karjalani, Karjalani, maani ja maailmani. Kirjoituksia Karjalan menetyksestä ja muistamisesta, evakoiden asuttamisesta ja selviytymisestä. Turku: Siirtolaisuusinstituutti & Oy Sigillum Ab.
- Kangaspuro, Markku (2012).** "Salaista kaupankäyntiä Karjalalla". Teoksessa Takaisin Karjalaan, toim. Outi Fingerroos & Maunu Häyrynen. SKS:n toimituksia 1250. SKS: Helsinki, 50–72.
- Kilpinen, Inkeri (1997).** Toisinajattelija. [Muistelmat]. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Kinnunen, Tiina (2006).** "Muista menneiden sukupolvien työ". Lupaus-elokuva [2005] lottahistorian kuvauksena. Teoksessa Ihminen sodassa – Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta, toim. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki. Minerva. Helsinki, 313–328.

- Kinnunen, Tiina (2014).** "The Post-Cold War Memory Culture of the Civil War: Old-New Patterns and New Approaches." Teoksessa *The Finnish Civil War 1918*, eds. Tuomas Tepora, & Aapo Roselius. *History, Memory, Legacy, History of Warfare* 101. Leiden: Brill, 401–440.
- Kinnunen, Tiina & Jokisipilä, Markku (2012).** "Shifting images of "our wars" : Finnish memory culture of World War II". Teoksessa *Finland in World War II: History, Memory, Interpretations*, eds. Tiina Kinnunen & Ville. *History of Warfare* vol. 69. Leiden. Brill, 435–482.
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (2006).** *Ihminen sodassa – Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Minerva. Helsinki.
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (eds. 2012).** *Finland in World War II: History, Memory, Interpretations*. *History of Warfare* vol. 69. Leiden. Brill.
- Korhonen, Aija, Korhonen, Paavo & Lehtiranta, Leila (2008).** *Torkkelin kilta 1933–2008*. Helsinki: Torkkelin kilta.
- Korjonen-Kuusipuro, Kristiina & Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa (2012).** "Emotional Silences: the Rituals of Remembering the Finnish Karelia". Teoksessa *Painful Pasts and Useful Memories. Remembering and Forgetting in Europe*, eds. Barbara Törnquist-Plewa & Niklas Bernsand. *CFE Conference Papers Series No. 5*. Lund: Centre For European Studies At Lund University, 109–126.
- Korjonen-Kuusipuro, Kristiina & Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa (2017).** "Muistelun monet muodot – kertomus, kehollisuus ja hiljaisuus paikan tietämisen tapoina". *Elore* 24 (2017:1).
- Koski Pirkko (1987).** *Kansan teatteri 2*. Helsingin Kansanteatteri. Forssa: Helsingin Teatterisäätiö.
- Krohn, Aarne (1993).** "Ikuinen Viipuri eli yhdeksän pienoisyhteisöä". Teoksessa *Ikuinen Viipuri*. Ajankuvia seitsemältä vuosisadalta. *Kaukomieli XV*. Viipurilainen Osakunta. Helsinki: Otava, 153–206.
- Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa (2012).** "Takaisin evakkotielle. Kävelyvaellus muistojen herättäjänä". Teoksessa *Takaisin Karjalaan, toim. Outi Fingerroos & Maunu Häyrynen*. *SKS:n toimituksia* 1250. Tiede. SKS: Helsinki, 157–175.
- Lehtonen, Soila (2018).** *Draamaa Suomenlinnassa. Hyvän omantunnon kesäteatteria*. Helsinki: BoD – Books on Demand.
- Leppihalme, Ilmari (2019).** *Kuultopaperien Kartasto. Kontekstuaalisia reittejä Anu Kaipaisen kirjalliseen strategiaan*. *Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora* 175. Oulu: Oulun Yliopisto.
- Lilja, Jenny (1979).** *Draamaatikon visiot: tutkimus ekspressionistisista teemoista ja motiiveista Lauri Haarlan näytelmissä*. *Jyväskylä Studies in the Arts*. 12. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- McConachie, Bruce (1989).** "Reading Context Into Performance: Theatrical Formations and Social History". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* vol 3 (1989:2).
- Mustonen, Maija-Kaarina (2016).** "Evakkotyön tarina Lahden kaupunginteatterissa". *Kirsin Book Club*. (<https://kirsinbookclub.com/2016/03/evakkotyön-tarina-lahden-kaupunginteatterissa/>, viitattu 28.10.2020).
- Ojajärvi, Jussi (2015).** "Sananen Raymond Williamsin realismin käsitteestä". *Avain - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, (2015:1), 77-81. (<https://doi.org/10.30665/av.74975>).
- Paavolainen, Pentti (1992).** *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Väitöskirja. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton 50-vuotisjuhlakirja. Helsinki – Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.
- Paavolainen, Pentti (2005).** "Ernst Tollerin Hinkemann – avainteos 1920-luvulla". Teoksessa *Esitys katsoo meitä, toim. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala & Hanna Suutela*. Näyttämö ja tutkimus 1. Teatterintutkimuksen seura ry vuosikirja. Yliopistopaino. (http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/julkaisu_elokuu.pdf).
- Paavolainen, Pentti (2005 & 2016).** *Suomen teatterihistoria. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja* 53. Taideyliopiston teatterikoulu. (<https://disco.teak.fi/teatteri/>).

- Paavolainen, Pentti (2013).** Sankariksi kelpaamaton? Evald Jahnssoonin Lallin lyhyt näyttämöhistoria. Teoksessa Kirjailijoiden Kalevala, toim. Antti Tuuri, Ulla Piela ja Seppo Knuuttila. Kalevalaseuran vuosikirja 92. Helsinki: SKS, 47–67.
- Paavolainen, Pentti (2016a).** "Valistuskirjoista muistelmiin: Viipurin kirjallisia sukupolvia". Teoksessa Muuttuvien tulkintojen Viipuri, toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen, Sanna Supponen. Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran toimitteita osa 18, 98–132.
- Paavolainen, Pentti (2016b).** Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II. 1872–1887. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. (https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/165310/TeaK_51.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Paavolainen, Pentti (2019).** "Cultural Trauma of Civil War 1918 in Finland and its commemoration during the Centennial year". Nordic Theatre Studies vol 31 (2019:2) – Theatre and Memory Wars – special issue.
- Rajala, Panu (2001).** Tasavallan toinen teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1964–2001. Tampere: TTT:n Oy.
- Riutamaa, Eeva (2018).** "Karjalaiset evakkolapset – selviytyjäsankarit". Teoksessa Karjalani, Karjalani, maani ja maailmani. Kirjoituksia Karjalan menetyksestä ja muistamisesta, evakoiden asuttamisesta ja selviytymisestä., toim. Pirkko Kanervo, Terhi Kivistö & Olli Kleemola. Turku: Siirtolaisuusinstituutti & Oy Sigillum Ab, 167–185.
- Roselius Aapo & Tepora Tuomas (2020).** Muukalaisten invaasio. Siirtoväki Suomen ruotsinkielisillä alueilla 1940–1950. Helsinki: Kustantamo S&S.
- Saaristo, Pekka (1981).** Silkkikivi – Kaik män, mut konstit jäi. Moniste. Helsinki: Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ry.
- Salmelainen, Eino (1972).** Ihminen näyttämöllä – kansallisen dramatiikan tarkkailua. Helsinki: Tammi.
- Sauter, Willmar (2000).** The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception. Studies in Theatre, History & Culture. Iowa City: University of Iowa Press.
- Shikalov, Yury & Hämynen, Tapio (2013).** Viipurin kadotetut vuodet 1940-1990. Helsinki: Tammi.
- Shikalov Yury (2016).** "Viipuri 1940-luvulta 2000-luvulle: neuvostoliittolainen, suomalainen, venäläinen". Teoksessa Muuttuvien tulkintojen Viipuri, toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen & Sanna Supponen. Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran toimitteita 18. Helsinki: VSKS, 243–265.
- Suutela, Hanna (1999).** Millä asialla ollaan? – Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984. Diss. Teatteritiede. Helsingin yliopisto. [Vantaa: Tummavuori].
- Sztompka, Piotr (2000).** "Cultural Trauma. The Other Face of Social Change". European Journal of Social Theory 3 (2000:4), 449-466.
- Tepora, Tuomas (2017).** "Toisen maailmansodan muistokulttuuri – kommunikatiivisesta muistamisesta kulttuuriseen muistiin". Teoksessa Puolustuskannalla – yhteiskuntatieteellistä ja historiallista tutkimusta maanpuolustuksesta ja asevelvollisuudesta, toim. Teemu Tallberg, Anni Ojajärvi ja Tiia Laukkanen. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseuran julkaisu 197, verkkojulkaisu 122.
- Tepora, Tuomas & Roselius, Aapo. (eds. 2014).** The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy. History of Warfare, 101. Leiden, Brill.
- Veistäjä, Verner (1957).** Viipurin ja muun Suomen teatteri. Helsinki: Tammi.

Kuvalähteet

- s. 15** Valokuvat ja kollaasi: Kristiina Korjonen-Kuusipuro.
- s. 26** Kartta: Eemeli Nieminen.
- s. 45** Valokuva: E. M. Staf. Teatterimuseon arkisto. 07032459001.
- s. 51** Valokuva: Matti Pukkila. Teatterimuseon arkisto. 97082002.
- s. 52** Valokuva: Matti Pukkila. Teatterimuseon arkisto. 99027157.
- s. 53** Valokuva: Matti Pukkila. Teatterimuseon arkisto. 99027156.
- s. 55** Valokuva: Eino Nieminen. Teatterimuseon arkisto. 07032783002.
- s. 58** Valokuva: Yrjö Huitinen. Teatterimuseon arkisto. 99028042.
- s. 60** Valokuva: tuntematon. Satu Grünthalin yksityisarkisto.
- s. 62** Valokuva: Tapio Hartikainen. Teatterimuseon arkisto. 96046006.
- s. 81** Valokuva: Valokuvaamo L. Jänis.
- s. 99** Valokuva: Jani Karhu.
- s. 106** Valokuva: Pauli Ukkonen.
- s. 122** **vas.** 1950-luvun kuva Hilda ja Urho Härmän albumi, Päivi ja Ilkka Kuivalaisen yksityisarkisto.
- s. 122** **oik.** Vuoden 2021 valokuva: Kristiina Korjonen-Kuusipuro.
- s. 130** Valokuva: Seppo Pelkonen. Lappeenrannan museot.
- s. 140** Pertti Jarlan yksityisarkisto.
- s. 189** Kuva teoksesta *Elävää historiaa: peruskoululaiselle* (1986).
- s. 191** Kuva teoksesta *Peruskoulun historia: 4 Työkirja* (1975).
- s. 193** Kuva teoksesta *Keskikoulun Suomen historia* (1950).
- s. 205** **ylh.** kuva teoksesta *Karjalan yhteiskoulu. Viipurin uusi yhteiskoulu 1905–1965* (1965).
- s. 205** **alh.** Lappeenrannan museot. WMWE226:1.
- s. 239** Valokuva: Juho Vikstedt. Lahden kaupunginmuseo. LHMVHMLV10338:183 MVHMLV10338_1183.
- s. 240** Valokuva: Leo Nevalainen.
- s. 246** **oik.** Wikimedia Commons.
- s. 246** **vas.** Kansallisarkisto.
- s. 258** Выборгский объединенный музей-заповедник (ВОМЗ). Выборг. [Viipurin museotoimi.]
- s. 261** Выборгский объединенный музей-заповедник (ВОМЗ). Выборг. [Viipurin museotoimi.]
- s. 263** Выборгский объединенный музей-заповедник (ВОМЗ). Выборг. [Viipurin museotoimi.]
- s. 281** Valokuva: Ebbe Linde. Svenska litteratursällskapet i Finland. SLSA 566_386.
- s. 296** Valokuva: tuntematon. Svenska litteratursällskapet i Finland. SLSA 566_es25.
- s. 303** Museoviraston kirjasto.
- s. 316** Museoviraston kirjasto.