

WiderScreen.fi 3/2006

22.12.2006

Selässä syntinen taakka
- suomalainen
kauhuelokuva, osa I

Lauri Löytökoski

Tulostettavat versiot

- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)

Selässä syntinen taakka – suomalainen kauhuelokuva, osa I

Suomalainen kauhuelokuva syntyi 1900-luvun alussa maassa viriävän kulttuuri-identiteetin sivutuotteena. Teuvo Puron ja Louis Sparren ohjaaman ensimmäisen näytelmäelokuvan *Salaviinanpolttajien* (1907) jälkeen uusia tuotantoja valmistui olosuhteiden takia verkkaisesti. Suomi oli vielä tuolloin Venäjän suurruhtinaskunta, itsenäistytyn vasta vuoden 1917 bolsevikivallankumouksen yhteydessä. Seuraavana vuonna maata johtamaan valitun hallituksen ja sosialistirintaman välille syttyi kansalaissota, joka jakoi kansan sisäisesti kahtia kiristäten poliittisia jännitteitä. Kauhun viitekehityksessä ajanjaksoa kuvasi ensimmäisenä tanskalainen ohjaaja Carl Th. Dreyer episodielokuvassaan *Lehtiä paholaisen kirjasta* (Blades af Satans Bog, 1919), näyttäen Paholaisen historian eri julkaisujen todistajana. Ensimmäinen suomalainen kauhuelokuva, *Noidan kirot*, saapui peilaamaan tilannetta epäsuoremminkin vuonna 1927.



Noidan kirot

Kauhun ongelma: Lajityypin asema Suomessa

Suomessa harvakseltaan uusiutuva kauhuelokuvan kenttä selittyy osittain epäluuloilla lajityypin taloudellisesta kannattavuudesta. Maan pieni väkiluku ja kielimuuri ovat rajoittaneet potentiaalisia katsojamääriä, jolloin valtaosa tuotannoista on suunnattu mahdollisimman suurille kohderyhmille. Kauhun nimenomaiseksi kohderyhmäksi mielletään usein nuoriso, joka hakee teattereista pelkotiloja ja elämyksiä, samalla pyrkien tutkiskelemaan omaa orastavaa seksuaalista identiteettiään. Heille kauhuelokuva tarjoaa turvallisen ikkunan aikuisten maailmaan, mikä auttaa selittämään myös lajityypin kohdistuvia ennakkoluuloja. Monet nimittäin pitävät kauhua alempaan kastiin kuuluvana draaman muotona, sisällöltään ns. käänteisenä pornografiana. Tutkimuksissa kauhuelokuvan herättämät tuntemukset (1) ja sen käyttämä kliimaksien ympärille rakennettu dramaturgia (2) onkin rinnastettu nimenomaan pornoon, jälkimmäisessä tapauksessa myös musikaaleihin.

Osa kauhun huonosta julkisuuskuvasta on ansaittua. Pääsyyllisenä länsimaailmassa voitaneen pitää yhdysvaltalaisista eksploitaatio-lajityyppejä, joka pyrki valjastamaan mm. kauhun mahdollisimman tuottavaksi em. nuorison keskuudessa. Elokuvat tuotettiin studioyhteisön ulkopuolella, panostaen nopeisiin kuvausaikatauluihin ja shokkiarvoihin. Samalla tuotantobudjetit pidettiin kautta linjan mahdollisimman pieninä, jotta markkinat pysyisivät kannattavina. Esityskanavina toimivat pienet teatteriketjut, jotka esittivät näitä tuotoksia jatkuvalla syötöllä päivän mittaan, laajentaen 1970-luvulla ympärivuorokautisiin näytöksiin. Tämä on kannustanut assosioimaan kauhuelokuvan laadullisesti ala-arvoisiin, katsojan järkyttämiseen ja tirkistelynhaluun vetoaviin teoksiin. Samalla tällä ajattelutavalla jotkut tahot voivat myös pitää kauhugenreä nimenomaan puberteettielokuvina, joita ei voisi lukea vakavamielisten, aikuisten elokuvien joukkoon.

Suomessa ei ole koskaan ollut edellytyksiä vastaaville tuotanto- tai jakelukanaville. Lapsia ja nuoria on ollut varjelemassa vuodesta 1915 alkaen Valtion elokuvatarkastamo (VET), joka käy läpi kaikki teatterilevitykseen tarjottavat elokuvat. Samalla jo 1900-luvun alussa määritettiin teatterinäytösten pääsylipputulosta laskettava leimavero, jonka luokka määräytyi elokuvan sisällön perusteella. Paheksuttavammille elokuville annettiin peräti 50 % leima, joka useimmiten käytännössä tappoi teatterikierroksen kannattavuuden (veroäyrin ollessa yleensä 15 %). Tässä mielessä ei välttämättä ole ihme, ettei esim. Universal Pictures aikanaan tuonut Suomeen *Draculaa* (1931) tai *Frankensteinia* (1931).

Elokuverolakia uusittiin vuonna 1964, jolloin valtion osuutta pienennettiin 10 %:iin. Lain 2§ tosin vieläkin täsmensi, että "*jos esitettävä kopio on sisällöltään huono tai taiteelliselta tahi siveelliseltä laadultaan heikko, vero on 30 %*" (3). Mm. William Friedkinin *Manaaja* (The Exorcist, 1973) onnistui kiertämään lisäveron, mutta mielenkiintoisesti samaan ei kyennyt sen vartenotettavin seuraaja, Richard Donnerin *Ennustus* (The Omen, 1976). Elokuverolaki kumottiin vuoden 1993 valtiopäivillä, yhtenä perusteena 30 % veroluokkaan kuuluvien elokuvien väheneminen. Eduskunta spekuloi syyksi suuremman veroluokan elokuvien siirtymistä kasvavassa määrin suoraan videolevitykseen (4).

Videolevitys ei kuitenkaan ollut kauhuelokuvan ja vastaavien siveydeltään mahdollisesti kyseenalaisten julkaisujen pelastus, vaikka edulliset tuotantokustannukset ja kasvavat markkinat houkuttivat varsinkin pienempiä yhtiöitä – näiden joukossa yhä enemmän italialaisia julkaisijoita, jotka sovelsivat pitkälti amerikkalaisten mallia halpatuotannoissaan. Englannissa poliisi takavarikoi 1980-luvun alussa videolevityksestä useita kymmeniä elokuvia epäiltynä siveellisyyslain rikkomisesta, mikä johti myymälöiden valikoimia karsimaan tarkoitetun *video nasty* -listan julkaisemiseen ja vuonna 1984 myös videoiden ikärajoihin.

Suomessa vastaava laki säädettiin vuonna 1987, joskin täällä se kielsi kaikkien VET:n alle 18-vuotialta kieltämien elokuvien jälleenmyynnin kotikäyttöön. Laissa oli selkeä epäkohta, josta nimenomaan kauhuelokuva joutui kärsimään useita vuosia: elokuvaa, jota pystyttiin esittämään teattereissa ja televisiossa, ei saanut lain mukaan ostaa omaksi. Videolevitystä varten elokuvien ikäraja oli saatava laskemaan kielletyksi alle 16-vuotialta, mikä poikkeuksetta tarkoitti sisällön leikkausta teatteriversioihin verrattuna. Vuonna 2001 kumottua lakia pidettiin aikanaan Euroopan tiukimpana, eikä syyttä.

Koska kauhuelokuvien maahantuontia ja levitystä on koko menneen vuosisadan ajan keinotekoisesti vaikeutettu päättäjien toimesta, kotimaisen kauhuelokuvaperinteen niukkuutta ei tarvitse hämmästellä. Tilanne on harmillinen siinä mielessä, että suomalaiset kansanperinteet ja tarustot olisivat monellakin tapaa otollista materiaalia kauhuelokuvan kuvastoksi. Samalla television myöhäisen läpilyönnin ja verkkaisen kaupungistumisen vuoksi suomalaiset ovat saaneet kuunnella tarinoita tontuista, maahisista ja syöjättäristä päreenvälössä monia muita Euroopan maita pitempään. Pieni osa näistä tarinoista on tosin onnistunut loikkaamaan värjäyvä liekin seinille heittämistä varjoista projektorin loimuun, löytäen turvapaikan elokuvateatterien hämärästä.

1927–1952: Noitavainot

Ensimmäisten suomalaisten kauhuelokuvien keskiössä olivat noidat ja noitatohtorit. Nämä hahmot varoittivat keskuudessamme piilevistä pahantahtoisista muukalaisista, jotka tulisivat aiheuttamaan tuskaa ja murhetta jokaiselle siihen mahdollisuuden tarjoavalle. Roolijako oli sinänsä käypä, että vastoinkäymisistä oli kautta aikojen syytetty ennen kaikkea yliluonnollista. Tosin nyt vanha vainooja sai toimia myös sanansaattajana poliittisen ja moraalisen valistuksen osalta.

Noidan kirot (1927)

Kuten jo aiemmin todettiin, Teuvo Puron vuonna 1927 valmistunut *Noidan kirot* on ensimmäinen kauhulajityyppin kriteerit täyttävä suomalainen elokuva. Väinö Katajan romaaniin perustuva lappilaistarina alkaa lupaavasti vastaviihtyn Selman (Heidi Blåfield) matkatessa uuteen kotiinsa, synkän taustan omaavaan Utuniemeen. Perillä hän tutustuu sokeaan kälyynsä, joka kertoo hänelle Utuniemen historiasta. Perimätiedon mukaan suomalaiset uudisraivaajat puhkoivat aikoinaan samalla paikalla erään noitatohtorin silmät kostoksi tämän noituudellaan aiheuttamista "onnettomuuksista".

Tästä alkaa takautumana elokuvan muistettavin kohta, jossa suomalaiset saapuvat Utuniemeen vesitse ja rantauduttuaan saartavat noitatohtorin majan. Yhden heistä kiivetessä katolle siirrymme sisään seuraamaan itse noitatohtoria, joka aikaimmallaan tappaa tunkeutujan varsijousella. Entistäkin provosoituneempina jäljelle jääneet lynkkaajat ottavat noitatohtorin kiinni tunnetuin seurauksin. Huomionarvoista tässä yhteydessä on noitatohtorin muukalaisuutta korostava etnisyys, ts. saamelainen tausta, joka tekee hänen kuolinkamppailustaan samalla vertauskuvallisen taistelun luonnonjumalien ja kristinuskon välillä. Samaa aihetta on sittemmin Pohjoismaissa käsitellyt mm. Ingmar Bergmanin *Neidnälåhde* (Jungfrukällan, 1960) [\(5\)](#). Mainittakoon, että alkuperäistekstissä noitatohtori oli lähinnä suomalaisten viimeinen este heidän suurimmilta osin valtaamillaan rannoilla.

Kuolemansa hetkellä noitatohtori langettaa vielä viimeisen kirouksensa; jokainen seidalla istuva tulisi myöhemmin kokemaan surua ja onnettomuutta. Selma on kuunnelleensa istuutunut seidalle, nousten nyt pelästyneenä ylös. Hieman myöhemmin kirous näyttää voimansa hänen kohdatessaan joukon häikäilemättömiä tukkijätkeä. Kookkain heistä juoksee Selman perään kohtauksessa, joka on sangen mahdollisesti ensimmäinen raiskausviittaus suomalaisessa elokuvassa.

Myöhemmin, tajuttuaan asioiden laidan, Utuniemen isäntä Simo (Einar Rinne) harkitsee vastuussa olevan tukkijätkeä ja kenties myös äpärälapsen surmaamista. Hänen raivonsa kohdistuu kuitenkin ennen kaikkea seitaan, ja sitä kautta epäsuorasti noitatohtoriin. Hajotettuaan seidan ja heitettyään sen jäänteet järveen, Simo lähtee jahtaamaan vaimonsa häpäisijää, jolloin elokuva alkaa etääntyä yliluonnollisista aineksistaan. Tarina loppuukin korostaen kristillisiä perusarvoja, armoa ja vanhurskautta. Saamelainen noitatohtori on lopulta kaiken pahan alku ja juuri, sillä suomalaisten pahinkin aines on parannettavissa uskon voimalla.

Noidan kirojen voisi ajatella ruokkivan vanhaa, stereotyyppistä näkemystä suomalaismiehistä väkivaltaisina hahmoina, joilla ei ole juurikaan kiinnostusta saati kykyä sosiaaliseen kanssakäymiseen. Tämä taas mahdollistaa pelon ja enakkoluulojen muodostumisen tuntematonta kohtaan. Yhtälailla suomalaismiehen seksuaalisuutta on pidetty oma-aloitteisesti tukahdutettuna, mikä saattanee juontaa juurensa kristinuskon myötä maahan tulleen protestanttiseen työetiikkaan, jossa kehoja pidetään ensisijaisesti työn temppelinä.

Noidan kirot käyttääkin hyväkseen juuri tätä tuntemattoman pelkoa. Edellä mainittu takautuma tekee noitatohtorista uhan suomalaisten kollektiivia kohtaan kauhuelokuvan keinoin; hän tappaa omakätisesti yhden tunkeutujista ja osoittaa, että hänen kirouksensa on myöhemminkin varteenotettava tekijä maanomistajan arjessa. Raiskaaja on sitä vastoin enemmänkin kirouksesta lähtöisin oleva pahantekijä kuin autonominen norminrikkoja. Näin



Noidan kirot

ollen Utuniemen isäntä voi armahtaa hänet rikoksistaan, koska ne juontuivat ennen kaikkea noitatohtorista. Tämä on taas jo saanut rangaistuksensa seidan tuhoamisen kautta, eikä enää omaa vähääkään valtaa eläviä kohtaan. Antagonistien erottelu etnisen taustan perusteella joko armahdettaviin tai parantumattomiin nostaa kieltämättä pintaan elokuvan nationalistisen pohjavireen, tuoden mukanaan myös propagandan sävyjä.

Jälkikäteen tarkasteltuna *Noidan kirojen* tekemä aloite oli lupaava, vaikka elokuva käyttikin kauhuelementejään hiukan epämääräisessä valossa. Seuranneina vuosina kotimainen elokuvateollisuus vaikutti kuitenkin haluttomalta tuottamaan seuraajia. Poliittisesti epävarmat ajat ja takerteleva talouselämä hyötyivät enemmän harmittomasta viihteestä kuin katsojan alitajuisten pelkojen tulkinnasta, mikä heijastui myös genren edustajien maahantuonnissa. Tilanne kärjistyi tosielämän kauhun nostaessa jälleen päätään vuonna 1939 syttyneessä talvisodassa Neuvostoliittoa vastaan, sekä vuosina 1941–44 käydyssä jatkosodassa Natsi-Saksan liittolaisena. Neuvostovallan kanssa tehdyn aselevon jälkeen Hitlerin joukkoja ajettiin vielä maasta vuosien 1944–45 Lapin sodassa.

Tuona ajanjaksona tuotettiin yksi maininnanarvoinen kuriositeetti, Valentin Vaalan *Linnaisten vihreä kamari* (1945). Vaikka Vaalan teos on usein luettu suomalaisten kauhuelokuvien joukkoon, se on todellisuudessa lähinnä kevyt, romanttinen pukudraama, jossa kummituskamarin asukaskin paljastuu lähinnä vertauskuvalliseksi ajan haamuksi. Elokuvan goottilaispuitteet ovat kuitenkin hienot, ja sopsisivat mainiosti myös kauhugenren taustalle.

Suomalaisen kauhuelokuvan kehityskaaren tärkeimmäksi hetkeksi voi hyvällä syyllä nostaa olympiavuoden 1952. Silloin Roland af Hällström sovitti elokuvaksi kansalliskirjailija Mika Waltarin näytelmän *Noita palaa elämään*, ja Erik Blomberg saattoi valmiiksi esikoisohjauksensa *Valkoisen peuran*. On huomattava että toisin kuin *Noidan kiroissa*, näiden elokuvien pahan voimat olivat naispuolisia, pääasiallisena aseenaan seksuaalisuus.

Noita palaa elämään (1952)

Noita palaa elämään on kahdesta vähäisempi teos. Arkeologisella kaivauksella tutkijapariskunta Hannu (Toivo Mäkelä) ja Greta (Hillevi Lagerstam) löytävät suolta haudan, jossa työläisten mukaan lepää roviolla poltettu noita. Verrattain hyvin säilyneiden jäännösten siirtäminen läheiseen maakellariin lisätutkimuksia varten nostattaa kyläläisten keskuudessa hysteriaa, jota protestiluonteisesti kaivaukselta lähtevät työmiehet alkavat jo etukäteen lietsoa.

Noidan mytologia liittyy tutkijoiden paroni-isäntään (Aku Korhonen), jonka esi-isä antoi kolmesataa vuotta aiemmin käskyn, jonka nojalla jokaisen alueen nuoren naisen tuli viettää yö hänen kanssaan. Heidän joukostaan silloista paronia uhmasi ainoastaan muuan Birgit, jota tämän vuoksi syytettiin noituudesta ja poltettiin roviolla. Myöhemmin illalla nousee myrsky ja Hannu palaa suolle taiteilijaystävänsä Kaukon (Helge Herala) kanssa peittääkseen haudan. Yllätyksekseen he löytävät haudasta kauniin, houreisen naisen, joka äkkiarvaamatta juoksee pois heidän luotaan. Kylässä paikalliset huomaavat hänet harhailemassa maakellarin lähellä, luullen noidan palanneen elämään salamaniskusta.

Seuraavana päivänä Birgit (Mirja Mane), vuosisatoja aiemmin suolle haudatun naisen kaimaksi paljastuva tyttö alkaa luoda jännitteitä kartanossa oleilevien miesten välille, heidän joukossaan paronin poika Veikko (Sakari Jurkka). Kyläläisten noituussyytteetkin saavat uutta pontta Birgitin osoittaessa epätavallisen voimakasta ykseyttä luonnon kanssa, oletettavasti katkaistessa hevosen jalan ja lypsäen verta lehmästä käsillä, jotka hän tosin tahattomasti tahri punaisiksi hieman aiemmin. Taiteilija, arkeologi ja perijä alkavat kaikki himoita tätä mysteeristä tulokasta, ja keskinäisessä mustasukkaisuudessaan vakuuttuvat olevansa hänen lumouksessaan. Silti he vaikuttavat haluttomilta ja jopa kyvyttömiltä tekemään mitään tilanteen muuttamiseksi. Päivän edetessä tunteet nousevat pintaan ja pikku hiljaa noita näyttää todelliset kasvonsa.

Noita palaa elämään kohahdutti aikanaan Mirja Maneen yöllisillä alastonkohtauksilla, vaikkakin hänen muotonsa pysyivät mitä suurimmassa määrin piilossa katsojilta. Sana kuitenkin levisi, ja osittain ehkä sen avulla elokuva saatiin myytyä mm. Yhdysvaltoihin ja Länsi-Saksaan. Jälkikäteen tarkasteltuna *Noita palaa elämään* ei kuitenkaan ole kestänyt aikaa kovin hyvin, ja kärsii Hällströmin jäykästä, teatterimaisesta ohjaustyylistä sekä turhauttavasta unilopusta, joka käytännössä mitätöi kaikki haudan avaamista seuranneet tapahtumat. Sen sijaan katsojalle tarjoillaan moraalinen opetus ihmismielen julmuudesta ja tietoisuus siitä, että jokaisessa meistä asuu pieni noita.

Elokuvan lopussa tuleva saarna on tuttu toisesta yhteydestä. Samoin kuin *Noidan kiroissa*, katsojalle näytetään himo toisen miehen naista kohtaan, nyt terästettynä langenneen Eevan ahmolla. Kaukolla ja Gretalla on esimerkiksi yhteinen menneisyys, ja kun Gretan aviopuoliso Hannu kiinnostuu Birgitistä, Kauko käyttää tilaisuutta hyväkseen – ainakin silloin, kun ei ole muiden mukana liehittelemässä arvoituksellista naista. Itse Birgit vaikuttaa kuitenkin paronin mielipahaksi olevan kiinnostunein tämän perijästä. Hannun ja Gretan välillä kasvava särö on tarinan henkilösuhteiden ydinkohta. Vaikka noidan voisi ajatella hurmaavan Veikon saadakseen haltuunsa paronin kartanon ja tilukset, hän vaikuttaa sitä vastoin repivän nuoremparin liiton hajalle silkkaa ilkeyttään. Omien seksuaalisten halujen kanssa sinuiksi tuleminen esitetään suruun, onnettomuuteen ja kyräilyyn johtavana, ei-toivottuna asiana. Samalla tarinan näytettyä kaikki vapaan rakkauden huonot puolet, se palaa lopussa takaisin status quoon, jossa Birgit esittäytyy "sovinnaisemmassa" roolissa kainona ja pidättyvänenä nuorena naisena. Suomalaisen yläluokan tiukkoja sosiaaliorjelmia ei selvästikään pidä mennä



Noita palaa elämään

rikkoman

Mielenkiintoisena yksityiskohtana *Noita palaa elämään* innoitti joidenkin tahojen Larry Buchananin amerikkalaista B-elokuvaa *The Naked Witch* (1964), jossa siinäkin on noitana tuomittu syytön nainen haudattuna seiväs rinnassaan [\(6\)](#).

Valkoinen peura (1952)

Valkoinen peura sitä vastoin juontaa juurensa toiseen elokuvatuotantoon. Kotimainen ohjaaja Jack Witikka oli ystävystynyt arvostetun brittikollegansa Michael Powellin (*Elämän ja kuoleman kysymys* (A Matter of Life and Death, 1946), *Punaiset kengät* (The Red Shoes, 1948), *Pelon kasvot* (Peeping Tom, 1960)) kanssa ja suostutellut tämän osallistumaan esikoiselokuvansa tuottamiseen. Elokuva nimeltään oli *Aila, Pohjolan tytär* (1951), johon Witikka oli laatinut käsikirjoituksen luottomiehensä Erik Blombergin kanssa. Blomberg toimi sen lisäksi tuottajan ja kuvaajan tehtävissä, samalla kun naispääosassa oli hänen vaimonsa, Mirjami Kuosmanen. Blomberg itse suhtautui tuotantoon jälkikäteen suurena pettymyksenä, osittain Powellin asettaman tuotannonvalvojan vaatimusten vuoksi. Blomberg päättikin pestä kätensä koko asiasta ja palasi Lapin maisemiin vaimonsa kanssa tehdäkseen uuden elokuvan omilla ehdoillaan.

Valkoisen peuran alkukuvissa nainen vaeltaa yksin lumiaavikolla, hänen taivaltaan säestäen vain haikea joiku noidan kohtalosta. Läheiselle kodalle päästessään hän antaa mukanaan tuomansa tyttölapsen hämmästyneille asukkaille ja tuupertuu maahan. Hänen lapsensa Pirta (Kuosmanen) kasvaa naiseksi, josta kasvattivuodet eivät enää naimiään kynnyksellä näy; Piritasta on tullut aivan yhtä sinnikäs ja peräänantamaton kuin äitinsäkin. Heti tarinan alussa hän osallistuu rekikisoihin, karistaen ilmeisen helposti miespuoliset kilpailijansa. Yksi heistä, Aslak (Kalervo Nissilä), kuitenkin pysyy vauhdissa, ja nappaa Piritan lopulta suopungilla kesken ajon. Piritaa näin suora lähestymistapa miellyttää, ja intiimiin hetkeen on aikaa kaksikon ylivoimaisen etumatkan takia.

Myöhemmin Aslakin kosioseurue saapuu Piritan ottovanhempien luokse, kiertäen talon tavan mukaan kolme kertaa, mutta huomaamatta edestään juoksevaa mustaa kissaa. Pahoja enteitä on ilmassa, ja pian häiden jälkeen tuleekin selväksi, kuinka kiihdyttävää avioelämä on nuorelle Piritalle. Aslak voi viipyä porotokkien ajossa viikkokausia kerrallaan, vaikka yrittääkin lievittää vaimonsa yksinäisyyttä antamalla tälle valkoisen poronvasan hoidokiksi. Kotona lämmin vuode on kuitenkin nukkumista varten. Päättäväinen nainen on valmis etsimään lohtua epätavallisemminkin tavoilla, ja päättää kysyä neuvoa paikalliselta shamaanilta, Tsalkku-Nillalta (Arvo Lehesmaa).

Shamaaninsa Blomberg pohjasi Salkko–Nillaan (Niila Länsman, 1822–1911), maineikkaaseen poropaimeneen, joka palvoi vanhoja jumalia vielä kristinuskon saapuessa Lappiin. Joka syksy hän valitsi tokastaan kaikkein valkeimman ja mustimman poron, vieden ne uhrattaviksi Kivijumalalle, täten varmistaen tämän suopeuden tulevana vuonna. Viimein hän kertoman mukaan suututti jumalansa, menettäen sekä järkensä että omaisuutensa [\(7\)](#).

Tsalkku-Nilla osoittautuu mustaa vuolta mökissään pitäväksi erakoksi, joka lukee noitarummustaan tulevan mieluummin viinaa kuin ruokalahjoja vastaan. Alkuun päästyään shamaani osaakin kertoa, että Piritasta tulee "vastustamaton kaikille poromiehille", jähkä hän uhraa Suurelle seidalle ensimmäisen kotimatkaltaan kohtaamansa elävän olennon. Vanha tietäjä näkee pidemmällekin, mutta kieltäytyy yllättäen jatkamasta. Pirta vaatii vastausta, laskien oman kätensä rummun päälle, joka pian alkaa takoa omaan tahtiinsa, Tsalkku-Nillan nähdessä mitä tuleman pitää. "Noita!" hän huutaa, henkeään haukkoen.

Kotiin palatessaan Pirta tapaa matkallaan Aslakin ja tämän lahjaksi antaman poronvasan. Velvollisuudentunnossaan hän vie vasan Suurelle seidalle, poronkallon koristamalle kivipaadelle. Veritekoa seuraavat näyt, joissa valkoinen peura juoksee ääneti mustilla tuntureilla. Piritan rakkaasta vasasta on kuitenkin jäljellä vain vaskikello. Hän lähtee nyt Aslakin perään, muttei ehdi tavoittaa tätä leiristä ja päättää jäädä yöksi. Rauhaton uni keskeytyy ja kuun valossa shamaanin lupaus täyttyy; Pirta voi nyt muuttua valkopeuraksi, vastustamattomaksi kaikille poromiehille.

Eläinmuodossaan Pirta tavoittaa Aslakin ja tämän kumppanin vielä yön aikana. Aslak on ampuu Piritan, mutta hänen toverinsa lähtee jahtaamaan komeaa eläintä yön selkään, Piritan juostessa syrjäiseen kuruun. Siellä hän muuttuu takaisin ihmismuotoon, joskin vain juodakseen veren pahaa-aavistamattomasta seuraajastaan. Mahdollisille etsintäpartioille hän jättää löydettäväksi vain peuranjalkia.

Muodostettuaan Piritan toimintamallin käsikirjoittajat Blomberg ja Kuosmanen jättävät suuren osan myytistä hämärän peittoon. Vaikka Pirta saakin voimansa Suuresta seidasta, emme tarkalleen tiedä, mikä ajaa häntä eteenpäin. Vampirismi? Kannibalismi? MacGuffininsa erittelyn sijaan Blomberg kertoo tarinaansa kuvin, leikitellen valon ja pimeän liitolla samaan tapaan kuin saksalainen ekspressionisti F.W. Murnau vampyyriklassikossaan *Nosferatu* (1922). Murnaun vampyyri (Max Schreck) muistetaan ehkä parhaiten luisevasta varjostaan. Blomberg saattaa hyvin tehdä hänelle kunniata kohtauksessa, jossa näemme ikkunankarmin muodostavan kuunvalossa ristin Piritan tuvan lattialle. Hetkellisesti Piritan oma varjo käy ristin päällä, hänen kätensä ollessa nostettuina Schreckin vampyyriä vastaavaan asentoon. Tätä pahaenteistä kuvaa seuraa toinen samanlainen. Aamun sarastaessa yksinäinen koira odottaa isäntäänsä palaavaksi hylätyn reen vieressä. Koira alkaa valittaa haikeasti kuullessaan



Valkoinen peura

huudon kaukaisuudesta, kuin aavistaen isäntänsä kohtalon.

Samoin kuin edellä käsitellyt elokuvat, *Valkoinen peura* kuvaa noitaa ulkopuolisena, miehen ja naisen väliin iskettynä kiilana. Blomberg havainnollistaa Piritan etääntymistä elinympäristöstään hääseremoniakohtauksessa, jossa hän samalla kyseenalaistaa kirkon perinteisen vallan ylikuonollista kohtaan. Samalla kun muut seurakunnan jäsenet laulavat ylistystä Herralle, Pirita tuijottaa sulhoa herpaantumatta. Kuin noiduttuna, sulhanen pakottautuu nuorikkonsa mielipahaksi katsomaan toistuvasti olkansa yli. Pian hänen peittelemättömät katseensa huomataan ja Pirita painaa päänsä alas, nyt itse kaikkien tarkastelun kohteena. Hieman myöhemmin hääseurueen poistuessa kirkosta vastanaineet huomaavat valkopeuran, jolloin sulhanen lähtee jahtaamaan sitä – kohtalokkain seurauksin. Voisi jopa sanoa, että vaikkei kirkon valta ole enää itsestäänselvyys, synnin palkka on edelleen kuolema.

Samalla kun pelko ja tietoisuus "noitapeurasta" leviävät, kaksoiselämä alkaa vaivata Piritaa yhä enemmän. Hän miltei paljastuu kun traumatisoitunut metsänvartija, ensimmäinen eloonjäänyt valkopeuran metsästäjä, tunnistaa hänet leirissä. Vaikkakin poromiehet tulkitsevat miehen huudot ja hyökkäyksen Piritaa kohtaan heikkomielisyydeksi, tämä itse järkyttyy tapahtuneesta syvästi. Ensi kertaa hän tajuaa valkoisen peuran seuranneen häntä kotiin. Myöhemmin Pirita tarkastelee kuvajaistaan nähden peilissä pahaenteisen hahmon; oman pimeän puolensa pedon hampain. Keihäänteriä taottaessa hän voi vain anella Aslakia pidättymään jahdista, mutta turhaan. *Valkoinen peura* seuraa perinteisten ihmissusitarinoiden juonenkulkua naispaholaisen tarinan saavuttaessa täyttymyksensä kurussa, jonne Aslak jäljittää peuran lopettaakseen veriteot.

Blombergin kuvaajatausta on nähtävissä elokuvan visuaalisessa ilmeessä, samoin kuin hänen uskossaan orkesterimusiikin säestämiin kuviin tarinan kertomisessa. Einar Englundin vainoavat melodiat seuraavat valkopeuraa tämän juostessa aavistuksen hidastettuna Lapin aroilla. Englund sekoittaa lappalaisten joikaamista ja shamaanin rummutusta tavanomaisempiin instrumentteihin, lisäten maagisen realismin tuntua. Tarinan juuret ovat syvällä saamelaiskulttuurissa, ja musiikki luo siihen unenomaista tunnelmaa pragmaattisuuden tilalle.

Valkoinen peura palkittiin niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Voitettuaan kolme Jussi-patsasta (paras naispääosanesittäjä, kuvaus ja musiikki), se esitettiin Cannesin elokuvajuhlilla Ranskassa vuonna 1953, jolloin sille myönnettiin Grand Prix -palkinto. Seuraavana vuonna, silloisen Tšekkoslovakian Karlovy Vary -festivaaleilla elokuva voitti kriitikkojen palkinnon. *Valkoisen peuran* Pohjois-Amerikan ensi-ilta oli vuonna 1957, jolloin se jakoi Kultaisen maapallon parhaasta ulkomaisesta elokuvasta viiden muun kandidaatin kanssa (8). Huomionosoitukset eri kilpailuissa johtivat pyyntöihin kuvata tarina uudelleen ulkomailla, mukaan lukien Yhdysvalloissa. Voisi hyvinkin olettaa, että Blombergin ja Kuosmasen kokemukset *Ailan* parissa lujittivat heidän päätöstään pidättäytyä moisista hankkeista.

[Suomalainen kauhuelokuva, osa II](#)

Lauri Löytökoski

[WiderScreen.fi 3/2006](#)

Viitteet

1. Freeland, Cynthia A. (2000), *The Naked and the Undead, Evil and the appeal of Horror*. Colorado, Oxford: Westview Press. [\[takaisin\]](#)
2. Williams, Linda (1991), Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly* 44:4, 2-13. [\[takaisin\]](#)
3. Elokuvaverolaki (1964/366) [\[http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1964/19640366\]](http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1964/19640366) (linkki tarkistettu 27.9.2006) [\[takaisin\]](#)
4. Hallituksen esitys elokuvaverolain kumoamisesta [\[http://www.edilex.fi/content/virallistieto/he/19930121/\]](http://www.edilex.fi/content/virallistieto/he/19930121/) (linkki tarkistettu 27.9.2006) [\[takaisin\]](#)
5. Umland, Rebecca A. & Umland, Samuel J. (2005). "Burn, Witch, Burn: A First Look at the Scandinavian Horror Film," Steven Jay Schneider & Tony Williams (ed.), *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press. [\[takaisin\]](#)
6. The Internet Movie Database, *Noita palaa elämään*. [\[http://www.imdb.com/title/tt0044974/movieconnections/\]](http://www.imdb.com/title/tt0044974/movieconnections/) (linkki tarkistettu 27.9.2006) [\[takaisin\]](#)
7. Paulaharju, Samuli (1922). Salkko-Niila, *Lapin muisteluksia*. Werner Söderström Osakeyhtiö, 148-156. [\[takaisin\]](#)
8. Vuoden muut voittajat: *Rikhard III* (Richard III, Iso-Britannia), *Ennen auringonlaskua* (Vor Sonnenuntergang, Saksa), *The Girls in Black* (To Koritsi me ta mavra, Kreikka), *Roses on the Arm* (Taiyo to bara, Japani), ja *Sota ja rauha* (War and Peace, Italia). [\[takaisin\]](#)



Valkoinen peura

© WiderScreen.fi 22.12.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

