

WiderScreen.fi 3/2006
22.12.2006

Selässä syntinen taakka
- suomalainen
kauhuelokuva, osa II

Lauri Löytökoski

Tulostettavat versiot
- [htm](#)
- [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

Selässä syntinen taakka – suomalainen kauhuelokuva, osa II

Murros ja elpyminen: Suomikauhun lamavuodet

Näihin aikoihin kotimaan elokuvateollisuus alkoi kärsiä lamasta television yleistymisen myötä. 1960-luvulla yksi kolmesta elokuvastudiosta lakkautettiin kokonaan, kahden muun supistaessa toimintojaan. Valtiontukea saatiin aluksi tuotantopalkintojen muodossa, sittemmin vuonna 1969 perustetun Suomen elokuvasäätiön kautta. Säätiön tehtäväksi tuli myöntää ja valvoa tuotantobudjetteja, jotka siitä lähtien koostuivat suurelta osin veronmaksajien rahoista. Tätä seuranneen vuosikymmenen aikana tuotantojen määrä oli alhaisin äänielokuvan kaudella, suurimman osan ollessa pienimuotoisia, neorealismista ja Ranskan "Uudesta aallosta" vaikuttimensa saaneita teoksia.

Levityspuolella tuontielokuvien osuuden kasvaessa myös kauhuelokuvia alkoi virrata 1960-luvun puolivälissä teattereihin kasvavassa määrin, joskin useimmiten sensuurin hampaanjälkien kanssa. Samalla kotimainen elokuvateollisuus ajautui puun ja kuoren väliin, jättäytyen joksikin aikaa nuolemaan haavojaan.

On myös muistettava, että toisen maailmansodan jälkimainingeissa Suomen hallitus oli joutunut Neuvostoliiton suurenuslasin alle, ja mielipiteet itänaapurista olivat valvonnan alla. Täten suomalaisella (kauhu)elokuvalla ei ollut joidenkin muiden Euroopan maiden ja Yhdysvaltojen kaltaista etuoikeutta vertauskuvallisesti demonisoida entistä emämaata.

Poikkeuksena sääntöön on Jari Halosen musta komedia *Takaisin ryssiin* (1990). Siinä bolshevikkivallankumouksen ammoinen johtaja Lenin matkaa vampyyrina Suomeen, tavaten maan viimeisen "aidon" kommunistin. Vaikka Halonen käyttääkin vampyyriaan lähinnä kuolevan aikakauden allegoriana, hän samalla onnistuu antamaan osuvat elokuvalliset kasvot vanhalle poliittiselle uhkakuvalle. Halonen jopa ennustaa kuvaavasti Neuvostoliiton hajoamisen vuotta aiemmin, kun maailmanmenoon kyllästynyt vampyyri antaa vapaaehtoisesti kiilan iskettävän rintaansa.

1984–88: Pirun merrat – Ismo Sajakorven TV-työt

Suomalainen kauhu alkoi kolmenkymmenen vuoden korpivaelluksen jälkeen saada uutta näkyvyyttä, kun Ismo Sajakorpi pyrki 1980-luvulla tuomaan sitä valtakunnanverkkoon. Lajityypin parissa hän sai ensikokemuksensa ohjaten musikaalikomedian *Lepakkolinna* (1980) Kivikasvot-varieteeryhmälleen. *Lepakkolinnassa* joukko ihmisiä päätyy 1800-luvun Transilvaniassa erehdyttävästi brittiläisen Hammer-yhtiön vakiovampyyri Christopher Leeta muistuttavan kreivi Draculan linnaan, kohdaten mm. tämän frankensteinmaisen hirviöpalvelijan. Vaikka kauhu olikin lähinnä viitteellistä, Sajakorven myöhemmät tavaramerkit, sujuva kuvaus ja komeat lavasteet, olivat jo vahvasti esillä.

Yöjuttu: Merkitty (1984)

Vuonna 1984 Sajakorpi pyrki saamaan rahoitusta *Yöjuttu*-nimiselle suomalaiselle kauhutarinasarjalle Rod Serlingin hengessä, ohjaten pilottijakson *Merkitty*. Tarinan pääosassa on entinen prostituoitu, jonka menneisyys palaa vainoamaan häntä. Itsemurhayritys unilääkkeillä päättyy valekuolemaan ja henkiinheräämiseen kaupungin ruumishuoneella, Aki Kaurismäen luottomiehenä tunnetun Matti Pellonpään kauhusta laajenneiden silmien edessä. Lähdettyään sairaalasta nainen saa peräänsä häntä tutkineen regressioterapiaan ja hypnoosiin erikoistuneen lääkärin, sekä kalpean, silinterihattuisen miehen.

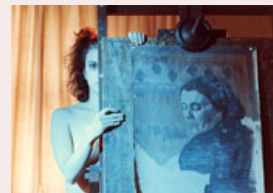
Tarina muistuttaa jossain määrin mm. Herk Harveyn *Helvetillisiä* (Carnival of Souls, 1962) ja Lucille Fletcherin radiokuunnelmaa *The Hitchhiker* (jotka Rod Serling sovitti *Hämärän rajamailla* –sarjansa jaksoksi vuonna 1960). Sisällöllisesti melko tavanomaisia polkuja kulkeva *Merkitty* onnistuu kuitenkin pitämään katsojan mielenkiinnon yllä, ennen kaikkea kerronnan vauhdikkaan rytmin ja visuaalisuutensa ansiosta. TV-tarjonnan perinteisempiin edustajiin *Merkitty* tekee pesäeroa dramaattisilla kuvakulmilla sekä värivalaistuksella, tuoden ajoittain mieleen jopa italialaisen kauhuohjaajan Dario Argenton työt. Sajakorpi onkin myöhemmin todennut ohjelman olevan eräänlainen vuoristorata-ajelu, mahdollisuus kokeilla erilaisia kauhuelokuvakerronnan välineitä. Useat *Merkityssä* esitellyt elementit tulisivatkin toistumaan hänen seuraavassa ja kunnianhimoisimmassa työssään lajityypin parissa.



Merkitty

Painajainen (1988)

Vuonna 1988 silloinen Mainostelevisio esitti Sajakorven päätyön, kolmituntisen minisarjan *Painajainen*. Tarinan päähenkilö on maalari, joka herää autokolaria seuranneesta seitsenkuukautisesta koomasta muistinsa menettäneenä. Muutettuaan pikkukylässä sijaitsevalle kesämökilleen hän alkaa kokea lieviä poltergeist-ilmiöitä, nähdessä samalla näkyjä sumussa liftaavasta pyöräilijätystä. Maalari kuitenkin asettuu aloilleen ja hyväksyy paikallisen matriarkan pyynnön maalata muotokuva tämän kadonneesta tyttärestä. Pian hänelle selviää, että maalauksen malli on ollut kadoksissa kuukausia ja on samalla sumussa odottavan hahmon kaksoisolento. Seuraavan kerran mysteerisen naisen nähdessään maalari seuraa tätä metsiin ja löytää tytön pyörän haudattuna kasvillisuuden sekaan. Tässä vaiheessa poliisitutkimukset avataan uudestaan ja tytön katoamista käsitellään mahdollisena murhana.



Painajainen

Alun perin Sajakorpi kaavaili *Painajaista* tarinaksi meediosta poliisin avustajana, mutta muutti suunnitelmiaan nähtyään David Cronenbergin *Viimeisen yhteyden* (The Dead Zone, 1985), josta itsestään tuli suunnannäyttäjäksi monille amerikkalaisille parapsykologisille poliisielokuville ja -sarjoille. *Painajaisen* päähenkilöä sitä vastoin *luullaan* meedioksi, vaikka hän onkin epävarma kykynsä alkuperästä; herkästyntä havainnointikykyä, palaavia muistijälkiä vai onnettomuudesta johtuva trauma?

Sajakorpi lypsää tuntemattoman murhaajan tarinaa parhaansa mukaan, ajoittain jopa kohtuuttoman paljon. Ongelma on siinä, että toisin kuin esimerkiksi David Lynchin tv-sarja *Twin Peaksin* (1990) tapauksessa, Sajakorvella ei ole käytettävissään sen enempää ajallista kestoja kuin mittakaavaa peittääkseen nuoren tytön kuoleman paikallisten ihmissuhteiden alle. Onneksi *Painajainen* rajautuu loppua kohden takaisin maalarin tarinaan poliisityön jäädessä taka-alalle, sillä hänen henkilökohtaisten demoniensa tarkastelu on tarinan vahvin puoli.

Vaikkakin jotkut sivujuonet kuluivat sarjan edetessä loppuun ennen aikojaan ja dialogi puuttuu toisinaan matkan varrelle, kokonaisuutena *Painajainen* on kestänyt aikaa verrattain hyvin. Televisiojuurten suurin ongelma on videokuvauus, joka latistaa muutoin pääasiassa toimivaa kameratyötä sekä suurta yökohtausten määrää. Asiaa parantaa hieman kolmen unkarilaissäveltäjän kädenjälkeä oleva musiikkitausta, joka muistuttaa joissakin italialaisissa kauhuelokuissa kuultavia efektikollaaseja.

Painajainen myytiin vuoden 1988 ensiesityksensä jälkeen Saksan televisioon, samalla kun amerikkalaisijoittajat osoittivat mielenkiintoa englanninkielisen version tekemiseen. Tämä jäi kuitenkin puheen tasolle ja sarja vaipui unholaan vuoden 1996 kotimaisen uusintakierroksensa jälkeen. Sajakorven töitä Kivikasvojen parissa on sittemmin julkaistu dvd:llä, ja samaan on hänen itsensä mukaan olemassa mahdollisuus myös *Merkityllä* ja *Painajaisella*.

1988–1999: Kotirauhan rikkomista

1980-luvulla kotimainen elokuva alkoi jälleen elää voimakasta nousukautta. Kuten muidenkin lajityyppien, myös Suomi-kauhun oli toisen tulemisensa kynnyksellä mukauduttava aikaansa. Väliin jääneet vuosikymmenet olivat merkinneet muuttovirtoja asutuskeskuksiin, yhteiskuntarakenteen muuttumista ja maatalouden merkityksen vähenemistä. Kaupunkilaiset olivat alkaneet pitää maaseutua hieman etäisenä, hämyisenä paikkana, ja pikku hiljaa siitä oli muotoutunut kollektiivisen tajunnan pimeä nurkkaus, jossa epämurkavat muistot karusta lapsuudesta mellastivat vapaina. Suomalainen kauhuelokuva käytti tätä ajatusta hyväkseen keksiessään itsensä uudelleen: siinä missä uudisraivaajat aikoinaan pelkäsivät vaivoin varmistettuun elämäntapaansa kohdistuvia ulkoisia uhkia, urbaani suomalainen kammosi nyt näiden ihmisten, omien sukulaistensa maahan hautaamia syntejä.

Kuutamonsaatti (1988)

Olli Soinio oli ensimmäisenä vuorossa yrityksessä palauttaa kauhu valkokankaalle ja samalla maaseudulle. Hänen työskentelynsä lajityypin parissa oli saanut lupaavan alun 23-minuuttisella oppilastyöllä *Transvestijan tarinoita* (1975), vaikka Soinio muistaa eräänkin televisioyhtiön edustajan kuvailleen sitä "sopimattomaksi suomalaisiin olohuoneisiin". Yli kymmenen vuotta myöhemmin, Soinio palasi kauhun kentälle toisella kokoillan elokuvallaan *Kuutamonsaatti* (1988), aloittaen samalla Suomi-kauhun ns. "uuden aallon".

Suomalainen kauhu on halki historiansa pyrkinyt vaalimaan metsissä hiipivän tuntemattoman pelkoa. *Kuutamonsaatti* jatkaa tätä perinnettä, vaikka Soinio päivittääkin arkkityyppimäistä lähtökohtaansa valitsemalla antagonisteiksi syrjäytyneen maalaisperheen, antaen heidän edustaa suomalaista pahimmillaan. Tämä vertauskuva otettiin innolla vastaan mm. Yhdysvalloissa vuosikymmentä aiemmin, kuten Tobe Hooperin ja Wes Cravenin kannibaaliperheet osoittavat (elokuviissa *Teksasin moottorisahamurhat* [The Texas Chainsaw Massacre, 1974] ja *Yön silmät* [The Hills Have Eyes, 1977]).

Tarinan päähenkilö on valokuvamalli Anni (Tiina Björkman), joka pakenee skandaalilehdistöö perämetsiin ainoana kumppaninaan sylikoira. Vaikka Annin veli on vielä matkalla piilopirtille, tyttö ei suinkaan ole yksin. Lähikylä ja sitä ympäröivät alueet toimivat nimittäin metsästysmaina omalaatuiselle Kyyrölän veljesparille; toinen heistä on Sulo (Mikko Kivinen), epäinhimillisen vahva, mutta vajaamielinen turkkiin verhoutunut köriläs, toinen taas Arvo (Kari Sorvali), karikatyyrimäinen "farmari Helvetistä" Caterpillar-lakkeineen kaikkineen. Siinä missä edellinen mieltää itsensä koiraksi, jälkimmäistä vaivaa ylikiirroksilla käyvä

sukuvietti, joka puskee tieltään kaikki kuviteltavat sosiaaliset kyvyt ja empatian. Sekä tyttö että koira on pantu merkille heti heidän saapuessaan, sillä siinä missä Sulo pyrkii kanssakäymään susien kanssa, Arvo on kiinnostunut tytöistä.

Seksuaaliset jännitteet Annin ja Arvon välillä nousevat pintaan jo ensimmäisenä iltana. Miehen tirkistelynhalu johtaa hänet seuraamaan tytön saunomista ja varastamaan tämän pikkuhousut heti tilaisuuden tullen. Seuraavana päivänä Annin vieraillessa perheen luona etsimässä puhelinta, Arvo ja hänen fundamentalistiäitinsä tunnistavat tämän "moraalittomaksi naiseksi" juorulehtien sivuilta.

Ennen oli aikoja, jolloin maaseudulla moinen merkki saattoi olla naiselle ylitsepääsemätön. Hän saattoi joutua eristetyksi kyläyhteisöstä, tai pahemmassa tapauksessa päätyä tyydyttämään joidenkin miesten lihallisia tarpeita. Näin on käydä nytkin, kun Anni täpärästi välttää raiskatuksi tulemisen ja paetessaan pelästyy yhä enemmän kuullessaan isoveljen heränneen perunakellarissa.

Ennen pitkää Annin veli saapuu paikalle, löytääkseen sisaruksensa mökistä hermorauniona johtuen Arvon toistuvista, pakkomielleisistä lähentely-yrityksistä. He tajuaavat asioiden todellisen laidan hakiessaan apua läheisestä kylästä. Veljesten perhe pitää paikallisia pelon vallassa, eikä kukaan rohkene käydä heitä vastaan. Vaikka miehiä pidetäänkin rettelöitsijöinä, he ovat kuitenkin aina eläneet alueella ja tulevat todennäköisesti olemaan paikalla vielä kauan sen jälkeen kun kaupunkilaiset ovat poistuneet.

Tämä status quo -pakkomielelle on läsnä kaikkialla, minne päähenkilöt menevätkään. Lähikaupan myyjä kieltäytyy auttamasta. Bussi ei pysähdy heille. Maalaistalo näyttää ulkoapäin tyhjältä, mutta heti kun he yrittävät käynnistää pihalla olevan auton, haulikko ilmestyy ikkunasta ampuen renkaat tyhjiksi ja ajaen tunkeutujat pois.

Vaikka Soinio parodioikin kaupunkilaisten käsitystä maaseudusta, hänen pilkkansa ei ole ilkeäluonteista. Sekä Arvolla että Sulolla on sympaattiset puolensa näiden sosiaalisten raajarikkojen etsiessä täytymystä suhteista, jotka syrjäinen kasvuympäristö on heiltä kieltänyt. Tässä mielessä heidät on veistetty samasta puusta kuin pahamaineinen motellinpitäjä Norman Bates (Anthony Perkins) Alfred Hitchcockin *Psycho* (1960). Samalla, toisin kuin esikuvansa, Soinio antaa kuitenkin Sulolle mahdollisuuden tehdä tilit selviksi äidin kanssa. Runollista oikeutta jaetaan omalaatuisella tavalla äidin tuodessa pojan lounasta kellariin päätyenkin itse lukkojen taakse. Toisin kuin Norman, tämä verenhimoinen jälkeläinen ei tule kehittämään fiksaatiota kellariin säilötyä matroonaa kohtaan.

Näyttelijäkaarti suoriutuu hieman epätasaisesti kuvatessaan elokuvan kirjavaa hahmogalleriaa. Kari Sorvali tekee ehdottomasti muistettavinta jälkeä Arvon roolissa, yhtä aikaa pelottavana ja pateettisena. Soinio käyttääkin häntä aika ajoin jo pelkästään välttääkseen tarinan tyhjäkäyntiä. Sorvali hyödyntää tilaisuutta kerran toisensa jälkeen, käytännössä kannatellen ajoittain koko elokuvaa harteillaan. Hänen karismansa tulee myös tarpeeseen, sillä Anni ja etenkin tämän veli ovat huomattavasti latteampia henkilöahmoja.

Mikko Kivisen työ on taas suurimmaksi osaksi keholla näyttelemistä, sillä hänen hahmollaan ei ole periaatteessa lainkaan tunnistettavia vuorosanoja ja Sulon silkka läsnäolo on jo paljon vartijana. Samoin kuin Sorvalin, hänenkin roolihahmonsa on hyvin aktiivinen, nostaen harvojen kohtaustensa tunnelmaa ja intensiteettiä. Tiina Björkmanilla on Annina verrattain vähän tekemistä kameran edessä viettämänsä aikaansa nähden, mutta Soinio saa hänestä irti rennon ja luonnollisen suorituksen. Samaa voisi itse asiassa sanoa kaikista puherooleista, vaikka ohjaaja vaikuttaakin välillä olevan kiinnostuneempi omituisista sivuhahmoistaan kuin pääosanesittäjistä.

Suurimmalta osin Soinio onnistuu pitämään hiukan monotonisen tarinan liikkeessä koko elokuvan keston ajan. Kuten edellä mainittiin, Arvon voi nähdä ylivedettynä versiona stereotyyppisestä suomalaismiehestä ihmissuhdetaitojen puutteen ja naisten kanssa esiintyvän todellisuuspäön suhteen. Anni on hänen kääntöpuolensa, joka ei taas ole onnistunut muodostamaan identiteettiä skandaalinkäryisen elämäntyylinsä takia. Hän on tietyllä tavalla moderni suomalaisnainen, päätyen satutettuna ja yksin kerran niin turvalliselle maaseudulle, joka on nyt autioitunut, pahantahtoinen paikka.

Verrattaessa aiemmin käsiteltyihin elokuviin *Noidan kirot* ja *Noita palaa elämään*, käy selväksi, kuinka osat ovat vaihtuneet suomalaisen kauhuelokuvan tunkeutujateemassa. Nyt pahantekijä on hän, joka aikoinaan jäi metsiin, Jumalaa pelkäävän perheen uuttera vesa. Nainen sitä vastoin – vaikka laittaakin yhä tapahtumat liikkeelle – on nyt enemmän uhri kuin hyväksikäyttäjä, kärsien sovinismista, eristäytyneisyydestä ja ennakkoluuloista. Vielä 1950-luvulla hänen itsenäisyytensä kyseenalaistettiin, joko tuhoamalla tai alistamalla hänet norminrikkokijana. Nyt nainen pyrkii kokonaan pois miehen varjosta, eikä tyydy pelkästään julistamaan seksuaalista autonomiaansa tämän kautta. Tästä syystä nainen esittäytyy halki elokuvan hyvin haavoittuvassa tilassa, ollen paraikaa kasvamassa täyteen mittaansa henkisesti kokonaisena yksilönä. Lopussa tämä kasvutarina saa täyttymyksensä, terrorisoivan mieskuvan (Arvo Kyrrölä) tuhoutuessa, manipuloivan (Annin manageri) menettäessä henkisen ylittönsä ja suojelevan (Annin veli) muuttuessa tarpeettomaksi. Nainen on nyt valmis kokeilemaan omia siipiään.



Kuutamonsonaatti

Kuutamonsonaatti II: Kadunlakaisijat (1991)

Soinio jatkoi Kyyrölöiden tarinaa vuonna 1991 elokuvalla *Kuutamonaatti II: Kadunlakaisijat*, jossa pystymetsien perhe lähtee kaupunkiin. Heidän vanavedessään seuraa vuoden 1918 kansalaissodan Punakaarti, jonka tarinan prologissa suosta nostettu perheen isä on herättänyt henkiin.

Kuutamonaattien välistä suhdetta voisi kuvailla samanlaiseksi kuin Sam Raimin *Kauhun riivaamien* (Evil Dead, 1982) ja *Evil Dead II: Dead by Dawnin* (1988), sillä ensimmäiseen osaan ujutetut komedia-aineokset ovat nyt vahvemmin läsnä kauhuelementtien kustannuksella. Toisin kuin Raimi, Soinio ottaa samalla myös sisäpoliittista kantaa Kyyrölöiden kohdatessa 90-luvun alun Suomen kaksijakoisen ilmapiirin. Edellisen vuosikymmenen juppikulttuurin jäänteet ovat yhä läsnä, laman kuitenkin jo tehdessä tuloaan, heikentäen nimenomaan työläisten asemaa. Soinion kalmoperhe onkin tässä ympäristössä enemmän tai vähemmän kunniallisia proletaareja hämmentävässä ja piittaamattomassa tilanteessa.

Kadunlakaisijoilla on usein vaikeuksia pitää monitahoinen ja tyyllisesti täysin ylivedetty juonensa koossa, mutta se silti onnistuu saavuttamaan osan tavoitteistaan. Elokuva säilyy katsottavana ennen kaikkea Soinion sujuvan ohjauksen ja näyttelijäsuoritusten takia. Sorvali ja Kivinen palaavat Kyyrölän veljeksinä, nyt vapaammissa raameissa. Etenkin Kiviselle suunnanvaihto on tehnyt hyvää, sillä hänen ruutuaikaansa ei enää pyritä rajoittamaan hahmon uhkaavuuden säilyttämiseksi. Myös Saksassa kasvanut komediallinen ote huomattiin: siellä elokuvia markkinoitiin jatko-osina Harald Sicheritzin mustalle komedialle *Muttertag* (1993).

Isä meidän (1993)

Veikko Aaltonen, joka sattumoisin toimi *Kadunlakaisijoiden* apulaisohjaajana ja tuotantopäällikkönä, siirtyi seuraavaksi kauhugenren rajamaastoon draamallaan *Isä meidän* (1993). Aaltosen elokuva ansaitsee maininnan tässä yhteydessä jo epämiellyttävän lähtökohtansa, lapsen hyväksikäytön takia. Tarinan päähenkilö Juhani (Hannu Kivioja) on merimies, joka palaa kotiseuduilleen vietettyään useamman vuoden maailmalla. Hänen vakaana tavoitteenaan on tehdä tilit selviksi isän kanssa, joka käytti Juhania hyväkseen koko tämän lapsuuden ajan. Vanhuksen mieli on kuitenkin jo hapertunut, siinä missä poika elää nämä kammottavat rikokset uudelleen palatessaan lapsuudenkotiinsa. Aaltonen hyödyntää mustavalkokuvausta ja hienoisen yliluonnollista tunnelmaa johdattaessaan katsojaa Juhanan mielentilaan ja hänen läpikäymäänsä sisäiseen myllerrykseen.

Modernille Suomi-kauhulle tunnusmaisesti *Isä meidän* kertoo menneisyyden kohtaamisesta. Tälläkin kertaa rikospaikkana toiminut talo on vapautettava syyllisyyden taakasta, ennen kuin kaikki tahot voivat siirtyä elämässä eteenpäin. Toinen tärkeä elementti on Juhanan autioituva kotikylä, joka kärsii nuoremman polven muuttovirrasta kaupunkeihin. Juhanan oma odottamaton paluu ja isänsä kotihoitoon hakeminen ovat paikallisuutisia, vaikka kylän väki onkin autuaan tietämätön sekä isän menneisyydestä että pojan todellisista aikeista. Kerratessaan traumaattisia poikavuosiaan Juhani tutustuu samalla Rantaseen (Heikki Kujanpää), lipevän autokauppiaan maalaisversioon, sekä hänen perheeseensä, vaimo Marjaan (Elina Hurme) ja tytär Ainoon (Aino Aaltonen). Aino jopa vihjaa sivulauseessa Juhanille tavanneensa tämän nuoremman minän, joka kummitelee miehen näyissä lapsuudenkodissa ja tallin vintillä. Tämän ydinperheen kautta Juhani löytää jälleen elämänhalun.

Silmä silmästä (1999)

Seuraavana vuorossa oli Atro Lahtela ensimmäisellä kokoillan elokuvallaan *Silmä silmästä* (1999). Lahtela oli lähestynyt lajityyppejä jo aiemmin, tehden henkilökuvan sveitsiläissurrealisti H.R. Gigeristä dokumentissaan *Giger – Matka tajunnan ytimeen* (1991), kuin myös mustalla huumorilla ladatun lyhytelokuvan *Vastanaineet* (1998), joka ottaa kaiken irti nimensä kaksimielisyydestä.

Silmä silmästä kertoo oman versionsa jo tutuksi tulleesta juurilleen palaamisesta ja menneisyyden kohtaamisesta. Päähenkilö on kuvanveistäjä nimeltä Kiia (Meri Nenzen), joka näkee painajaisia edesmenneestä saarnaajaisästään. Kun viimeisin näyttely kaupungissa päättyy hänen kumilammasta esittävän teoksensa häpäisyyen, Kiia päättää hyväksyä kotikylänsä Pirunperän tekemän työtarjouksen, jonka nojalla hänen tulee valmistaa paikalliskirkkoon demoni, enkeli ja Kristus. Kylänisät näet toivovat Kiialta simbergimäistä turistinähtävyyttä, jonka tehoa hänen sukujuurtensa uumoillaan vain voimistavan. Demonin hahmo pohjaakin isään, jonka koirat repivät aikanaan kappaleiksi. Enkeli on taas nainen, joka odotti papille aviotonta lasta, tehden lopulta sydänsuruissaan itsemurhan. Kiia alkaa työskennellessään vaistota heidän läsnäolonsa, ja veistokset toimivat lopulta kuljetusastioina rauhattomien sielujen siirtyessä niiden välityksellä kirkkoon.

Samoin kuin *Noita palaa elämään*, *Silmä silmästä* käsittelee seksuaalisuuden suhdetta kristillisyyteen, vaikkakin modernimmalla moraalikäsityksellä. Kiia ystävystyy paikalliseen nuoreen pappiin, joka on ottanut tämän isän paikan arkaaisen seurakunnan paimentajana. Heidän seksisuhteensa ei jää huomaamatta kyläläisten keskuudessa, mutta on samalla täysin päinvastainen verrattuna Kiian isään. Tämä nöyryytti rakastajaansa, nykyisen papin sisarta, avoimesti seurakuntansa edessä ja pesi käteensä kaikesta mahdollisesta vastuusta.

Silmä silmästä sulkee aiemmin valmistuneiden noitaelokuvien avaaman ympyrän mitä tulee naisten seksuaaliseen vapauteen ja tasa-arvoon. Siinä missä 1950-luvulla noidat käyttivät

elämänhaluaan saadakseen heikkotahtoiset miehet pauloihinsa, nyt miehiä päinvastoin rohkaistaan vastaamaan tähän seireenihuutoon. Mieshahmojen väkivaltaiset kuolematkaan eivät enää ole suoraa seurausta heidän haluistaan, sillä Kainin merkki on nyt pyyhitty tavallisen naisen otsalta. Lahtela vaikuttaa jopa vihjaavan naisen kieltämisen olevan suurempi synti, kuten Kiian isän kohtalo osoittaa. Sukupuoliroolien osat ovat todella vaihtuneet, sillä nyt pahuus piilee miehen seksuaalisessa epävarmuudessa.

Vaikka *Silmä silmästä* onkin selvästi kunnianhimoinen työ komeine lavasteineen (Kiian veistokset) ja huvittavine sivuhenkilöineen (maalaiscowboy, joka tuo mieleen *Isä meidän* -elokuvan Rantasen), elokuvan vahvuudet peittyvät laahaavan kerronnan alle. Venytetyn tuntuinen juoni hapuilee ajoittain hieman päämäärättömästi, lähestyen paikoin jopa tahatonta komiikkaa. *Silmä silmästä* vaikuttaakin olevan alun perin kestoltaan televisiolevitykseen suunniteltu työ, joka on venytetty elokuvamittaan pikaista teatterikierrrosta varten.

Musta peili päättyy: Suomikauhun välitilinpäätös

Onko suomalainen kauhuelokuvagenre määriteltävissä edellä käsiteltyjen elokuvien perusteella? Selvää on ainakin, että suomalaiset ovat nojanneet tuotoksissaan muiden lailla kauhun ikiaikaiseen siittäjään, tuntemattoman pelkoon. Viime vuosisadan alussa meitä jäyti vaivalla rakennetun elämänmuotomme hauraus, sen keskivaiheilla avioliiton ja perheyhteisön rikkirepiminen ja hedonistisen, rappiollisen elämänmuodon uhka. Viimeisinä vuosikymmeninä jätimme maaseudun idyllin kollektiivisesti taakse, pyrkien unohtamaan siellä koetun kovan elämän ja etsien onneamme kaupungeista. Silti meidän oli palattava, pyrittävä yhdistymään uudelleen kansana – yhtälailla kuin myös sukupuolina. Vuosisadan alussa raiskattu nainen osoitti olympiavuoden aikaan kapinan ja seksuaalisen heräämisen merkkejä, lopulta kieltäytyen uhrin roolista ja vaatien paikkaansa miehen rinnalla. Nykytilanteessa voidaan miettiä, pystyisikö kauhuelokuva enää heijastamaan 2000-luvun Suomea, ja mitä kerrottavaa sillä vielä saattaisi olla.

Tässä vaiheessa voidaan myös kysyä, onko suomalaiselle kauhuelokuvalle jatkossa ylipäättään tarvetta. Itse sanoisin, että on. Lajityypin suurimpiin vahvuuksiin kuuluu sen tarjoama mahdollisuus heijastaa omaa aikaansa ja ympäristöään tavoilla, jotka olisivat liki mahdottomia missä tahansa muussa elokuvakerronnan muodossa. Arjen realismille tulee aina olemaan aikansa ja paikkansa, mutta mikään muu kuin kauhuelokuva ei kykene vapauttamaan meitä hetkellisesti pahimmista peloistamme, riittävän pitkäksi aikaa voidaksemme kohdata ne. Tämä on saavutettavissa perinteisin keinoin. Olkoon pelkomme syynä sitten noitatohutori, valkopeura tai maaninen saarnamies, se on kuitenkin pohjimmiltaan vain lohduttava viitekehys asioille, joita emme uskalla kutsua niiden oikeilla nimillä. Kauhuelokuva muistuttaa meitä siitä, että pystymme kohtaamaan pelkomme – ja vielä jonain päivänä vapautumaan niistä.

2000–Nykyhetki: kultainen huomen?

Mitä tulevat vuodet lupaavat suomalaiselle kauhuelokuvalle? Yksiselitteistä vastausta on vaikea antaa, sillä vaikka digitaalivideon yleistymisen on pienentänyt valmistuskustannuksia ja antanut nuorille tekijöille paremmat edellytykset levittää tuotoksiaan, resurssit ja yleinen mielenkiinto lajityyppiä kohtaan pysyvät pieninä. Ammattilaistason elokuvatuotanto on edelleen pitkälti sidottu julkiseen rahaan, ja kauhu luettaneen jatkossakin nihkeäksi sijoituskohteeksi.

2000-luvun tarjonta onkin toistaiseksi ollut ulkokentältä, matalabudjettisien harrastelijaelokuvien ja oppilastöiden muodossa. Siinä missä vanhakantainen eksploraatioelokuva *Frankenström* (2001) tarjoili kotitekoisia veriefektejä ja paljaita rintoja, kunnianhimoisempi antologiateos *Kohtalon kirja* (2003) kietaisi samaan pakettiin vampyyreja, sodankäyntiä, New Age -uskomuksia ja hämmentyneen Åke Lindmanin. Lopputulosta ei juonellisesti voi pitää kovin tiiviinä ja *Valkoisessa peurassa* ensimmäisiä kertoja puheroolin saaneen Lindmanin läsnäolo lähinnä muistuttaa katsojaa siitä, kuinka epätasaista – ja epäreilua – näiden suomalaisen kauhuelokuvan aikakausien vertailu voi olla.

Levityspuolella videolain muuttamisen lyhytkantoiset vaikutukset tulivat näkyviin välittömästi, kun monet aiemmin ulkomailta tilatut täyspitkät genre-elokuvat ilmestyivät liikkeisiin kotimaisina versioina. On tavallaan runollista oikeutta, että yksi modernin kauhuelokuvien klassikoista, aiemmin mainittu *Manaaja*, saapui heti vuoden 2001 alussa restauroituuna versiona sensorien pöydille. K–18-leimasta tuli uusintapäätös vajaat kaksi viikkoa uuden videolain voimaantulon jälkeen, mitä voitaisiin nykypäivänä pitää lähinnä kunnianosoituksena – entisenlaisia rajoitteitahan elokuva ei siitä enää saa. Elokuvien parempi saatavuus tuskin nostattaa kotimaisen tarjonnan kysyntää, mutta toivoo sopii, että itse lajityyppi hyväksyttäisiin jatkossa paremmin vertaistensa rinnalle myös Suomessa.

Toivo ei ole täysin perusteetonta, mistä kielii esimerkiksi SES:n levityspäällikkö Harri Ahokkaan laatima dokumentti *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2006–2010*. Kirjoituksessaan Ahokas pohtii mm. kansainvälisten yhteistuotantojen lisääntymistä. Samalla vuoden 2010 ensi-iltoihin on ajatustasolla lisätty "suomalainen kauhuelokuva, joka kuvataan Taiwanissa ja Turussa, jonka kohderyhmä on kauhuelokuvaharrastajat ympäri maailmaa ja jonka varsinainen business tehdään dvd:llä" [\(1\)](#).

Hukka peri: Sudenmorsiamen kehitys

Uusi kiinnostus kauhuelokuvaan on siinnyt viime aikoina myös muualla. Kokeellisen elokuvan parissa työskentelevä Ilppo Pohjola kehitteli 1990-luvun loppupuolella projektia nimeltä *Sudenmorsian*, pohjaten sen Aino Kallaksen vuonna 1928 julkaisemaan romaaniin. *Sudenmorsian* on tavanomaisuudessaankin pätevää ihmissusitarina 1600-luvun suomalaismetssissä. Tarina itsessään on monessa kohtaa yhtenevä *Valkoisen peuran* kanssa, molempien kertoessa kotihengettäristä, jotka hylkäävät yhteiskunnan heille tarjoamat roolit palatakseen luonnon helmaan eläinhahmoissa.

Ensi alkuun Pohjola voi vaikuttaa epätodennäköiseltä henkilöltä yhdistettäväksi mihinkään kauhuun viittaavaan, eivätkä hänen aiemmat työnsä muuta tätä olettamusta. Samalla hän voisi olla hyvin mielenkiintoinen valinta *Valkoisen peuran* mantelinperijän ohjaajaksi, ollen aiemmin käsitellyt homoseksuaalisuuden tunnettua kuvaajaa Tom of Finlandia dokumentissaan *Daddy and the Muscle Academy* (1992), sekä transseksuaalisuutta lyhytelokuvassaan *P(l)ain Truth* (1993).

Aiempia merkkipaaluja tarkasteltaessa Pohjolan ajoitus ja lähdemateriaali eivät olisi voineet olla sattuvampia. Kallaksen romaani julkaistiin alun perin kirjailijan jäämistöstä, ollen kirjoitettu jo kaksi vuotta ennen *Noidan kirojen* ensi-iltaa. Kun *Sudenmorsiamen* tuotannon povattiin alkavan vuonna 1999, *Valkoisen peuran* 50-vuotisjuhlat olivat vain kolmen vuoden päässä. Sitten tuli hiljaisuus. Projekti ei onnistunut keräämään riittävästi rahoitusta ja Pohjola siirtyi lopulta muiden töiden pariin.

Sudenmorsiamen kohtalo ei ainoastaan ole kuvaava esimerkki suomalaisen kauhuelokuvan nykytilasta, mutta samalla se myös päättää lajityypin epätasaisen vaelluksen halki 1900-luvun tummanpuhuvasti.

Vainottu maa: Martinin pirujen kehitys

Toisaalla Tero Molin ja Tommi Lepola, *Kohtalon kirjan* nuoret tekijät, aikovat ottaa paholaista sarvista kehitteillä olevalla kauhuelokuvaprojektillaan *Martinin pirut* (EverDark). Projektin nimi viittaa Ylöjärvellä 1800-luvun lopussa sattuneeseen poltergeist-tapaukseen, jossa kuusitoista päivää jatkunut kummittelu entisen kansakouluopettajan Ephraim Martinin talossa johti paikalliseen julkisuuteen ja lopulta raastupaan.

Kaksi kuukautta ilmiöiden päättymisen jälkeen Martinia syytettiin oikeudessa vaimonsa ja kolmetoistavuotiaan piikatyttönsä kanssa noituudesta ja viinan myynnistä talossa tapahtumien aikaan vierailleille, joista monet kutsuttiin todistajiksi. Martinien tapauksesta teki ainutlaatuisen oikeudenkäynti, joka asetti oletetusti yliluonnolliset ilmiöt lainopillisen tulkinnan alaisuuteen. Vastaajat todettiin syyttömiksi, sillä oikeus katsoi todistajalausuntojen mukaan tapahtumien aiheuttajina osittain olleen "*tuntemattomat voimat*" (2). Itse Piru oli täten kuulemassa herranpelossa elävän tuomioistuimen päätöstä.

Osansa vastuusta kantoi Martinien piikatyttö Emma, jonka todettiin aiheuttaneen jotkut sattumuksista kujeilullaan. Hänen olikin mainittu olleen usein paikalla oletetusti yliluonnollisten ilmiöiden (pääasiassa lentävien esineiden) tapahtumahetkellä. Myöhemmin vastaavien tapausten aineistossa on ollut usein asianomaisena murrosiän kynnyksellä oleva lapsi. Emma ei kuitenkaan ikinä pystynyt itse antamaan selontekoa siihen, kokiko hän omasta mielestään spontaania psykokinesiaa tai yhteyttä rajantakaiseen. Oikeudenkäynnin aikana hän oli jo sairastunut kohtalokkaaseen kuumetautiin ja oli jo aiemmin joutunut vuoteenomaksi erikseen määrittelemättömän manaustilaisuuden heikentämänä.

Martinin piruista on tällä hetkellä olemassa kuusiminuuttinen demoversio, jonka öiset talvimaisemat tuovat mieleen *Kuutamonsonaatin*, aikalaistyyli ja yliluonnolliset sävyt taas *Noidan kirot* sekä Tim Burtonin *Sleepy Hollow*'n (1999). Kuvattuna on kaksi erillistä kohtausta, joista ensimmäinen esittelee Martinien perheen, kun taas toisessa Ephraim telkeää talon ovet ja pitää vaitia yön yli. Demo korostaa tarinan psykologisia piirteitä, jossa varsinainen kummittelu jätetään katsojan mielikuvituksen varaan tehokkaan kuvauksen ja äänitehosteiden avulla.

Molinilla ja Lepolalla on sarkaa edessään. Heidän edellinen työnsä *Kohtalon kirja* otettiin kotimaassa vastaan ristiriitaisin tuntein taloudellisesta menestyksestä huolimatta. Lähtökohdat ovat kuitenkin lupaavat. Kirjattuihin yliluonnollisiin tapahtumiin pohjaavat kauhuelokuvat ovat viime aikoina taas olleet huudossa, esimerkkeinä *Emily Rosen riivaaja* (The Exorcism of Emily Rose, 2005), *The Amityville Horror* (2005) ja *An American Haunting* (2005). Projektiin on tässä vaiheessa ehditty houkutella yhdysvaltalainen elokuvatuottaja Brian Yuzna, joka muistetaan ennen kaikkea H.P. Lovecraftin novelliin perustuvasta, Stuart Gordonin ohjaamasta *Re-Animatorista* (1985) sekä sen jatko-osista. Aika näyttää, tullaanko *Martinin piruja* ikinä maalaamaan valkokankaalle, mutta samalla siinä lepää tällä hetkellä toivon siemen suomalaisen kauhuelokuvan henkiinheräämisestä, uudesta *Noidan kiroja* vastaavan syklin alkamisesta.

[Suomalainen kauhuelokuva, osa I](#)

Lauri Löytökoski

[WiderScreen.fi 3/2006](#)

Lähteet

1. Ahokas, Harri (2006), *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2006–2010*. SES, 6. [<http://www.ses.fi/dokumentit/tavoiteohjelma.pdf>] (linkki tarkistettu 27.9.2006) [[takaisin](#)]

2. Fahler, Jarl (1975), *Parapsykologia*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, 76. [[takaisin](#)]

© WiderScreen.fi 22.12.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

