

Opinnäytetyö (AMK)

Viestintä

Elokuva

2010

Lauri Löytökoski

UHRI ELÄMÄLLE

– naisesta kostajaksi



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma | Elokuva

16.1.2010 | 41 sivua

Ohjaaja: Vesa Kankaanpää

Lauri Löytökoski

UHRI ELÄMÄLLE – NAISESTA KOSTAJAKSI

Kirjallinen opinnäytetyöni Uhri elämälle – naisesta kostajaksi käsittelee emotionaalisen trauman yläpuolelle nousevia naisia elokuvan aiheina. Käytän tutkimuskohteinani kahta pohjoismaista elokuvaa, Erik Blombergin Valkoista peuraa (Suomi, 1952) ja Bo Arne Vibeniuksen Thriller – en grym film:ia (Ruotsi, 1974). Näiden elokuvien naispäähenkilöissä kiteytyy mielestäni hyvin niin nousu uhrista kostajaksi kuin myös laajempi pohjoismaalainen suhtautuminen naisen kokemaan vääryyteen.

Tarkastelen näitä roolihahmoja, Valkoisen peuran Piritaa (Mirjami Kuosmanen) ja Thrillerin Friggaa (Christina Lindberg) kolmesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin, pyrin vertaamaan hahmojen käyttäytymismalleja dissosiativiseen identiteettihäiriöön (DID). DID seuraa emotionaalista traumaa ja johtaa sivupersonan syntymiseen. Molemmat naiset muuttuvat tarinoidensa aikana tappajiksi – osoitan, että molempien tiloja voidaan tarkastella hyvinkin pitkälti DID-sairaskertomuksina.

Seuraavaksi asetan nämä kaksi elokuvaa ja niiden naishahmot laajempaan elokuvahistorialliseen kontekstiin. Määritän, miten aihetta on sitä ennen ja sen jälkeen lähestytty niin Pohjoismaissa kuin Yhdysvalloissakin. Laajennan tämän keskustelun kattamaan myös kokonaisvaltaisempaa sankarimyyttiä ja naisen asemaa siinä.

Tämän jälkeen palautan kostajan myytin takaisin juurilleen, Nemesis-jumalattareen. Käsittelem. naishahmoja uskonnollisessa kontekstissa ja rinnastan heidän veritekonsa tyytymättömien jumalten tuomioon. Esitän Piritan edustamassa saamelaisten pakanajumalia, siinä missä Frigga vertautuu kristinuskon marttyyriihin.

Lopuksi perustelen, miksi tällaisilla elokuvilla on mielestäni keskeinen merkitys kansallisen ja yhteisöllisen identiteetin muovaajina. Molempien aihepiiri sivuaa tärkeitä ja kipeitä aiheita, jotka voidaan havaita myös niiden tekohetkellä vallinneessa sosiaalisessa ilmapiirissä. Otan myös kantaa siihen, miksi naisuhrin teema on mielestäni hyvä lähtökohta näiden asioiden käsittelyyn.

ASIASANAT:

Elokuva, kosto, kauhu, Lappi, mielenterveyshäiriöt, naisen asema, naiselokuvat, raiskaus, seksuaalinen identiteetti

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts | Film Art

16.1.2010 | 41 Pages

Instructor(s): Vesa Kankaanpää

Lauri Löytökoski

SYMPATHY FOR LADY VENGEANCE

My bachelor's thesis, *Sympathy for Lady Vengeance*, examines female protagonists who manage to rise above various trials and tribulations and return to claim retribution. I shall study two Nordic films, *The White Reindeer* (Finland, 1952), by Erik Blomberg, and *Thriller – A Cruel Picture* (Sweden, 1974), by Bo Arne Vibenius. I consider these films to encompass a woman's desperate trail from a victim to an avenger, as well as to somewhat coin the general Fennoscandian attitude regarding abused women.

The female protagonists, Pirita (Mirjami Kuosmanen) and Frigga (Christina Lindberg), from *The White Reindeer* and *Thriller*, respectively, will be considered from three separate angles. First, I will compare their distinctly altering behavioural patterns to a disassociative identity disorder (DID). Rising from an emotional trauma, DID causes regression and gives birth to a separate, sheltering personality. Both women show remarkable similarities to standard DID symptoms as they transcend into killing.

In the following chapter, I will place the films in question to a larger context in the history of cinema. My initial comparison shows how the subject of a tormented woman has been approached in both Fennoscandia and in the United States. From thereon, I will expand the topic to the classic hero mythos and the female's stance within it.

The third and final angle will springboard from Nemesis, the ancient goddess of vengeance. I now include a religious context and will cast a spiritual light to the ladies and the blood in their hands. Pirita will be considered as a living avatar of the Sámi pagan gods, whereas Frigga is more akin to the martyrs of Christianity.

In closing, I will argue on the significance of these films and the genre they represent. I conclude they both raise out noteworthy (and oft uneasy) topics, which is why, at best, they serve well to raise discussion and public debate. I will also note why I consider the long-suffering female protagonist to be an apt hood ornament for such subject matters.

KEYWORDS:

Elokuva, kosto, kauhu, Lappi, mielenterveyshäiriöt, naisen asema, naiselokuvat, raiskaus, seksuaalinen identiteetti

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	7
2 JUONIKUVAUKSET	9
2.1 Valkoinen peura.....	9
2.2 Thriller – en grym film.....	10
3 DISSOSIATIIVINEN IDENTITEETTIHÄIRIÖ (DID)	11
3.1 Pirita ja DID?.....	13
3.2 Frigga ja DID?.....	17
4 RAPE & REVENGE – KOSTAJAN ARKKITYYPPI	20
4.1 Häväisty nainen elokuvaperinteessä.....	20
4.2 Pirita ja Frigga kostajina.....	22
4.3 Kostajista psykopaatteina.....	24
5 NEMESIS – KOSTON JUMALATAR	28
5.1 Nemesis ja Pirita.....	29
5.2 Nemesis ja Frigga.....	32
6 LOPPUSANAT	36
LÄHTEET	
KIRJALLISET	40
ELOKUVAT	40

1 Johdanto

Kirjallinen opinnäytetyöni *Uhri elämälle – naisesta kostajaksi* käsittelee elokuvan naispäähenkilön nousua miehistä ylivaltaa vastaan. Tämä perinne on mielestäni verrattain uusi. Naisen rooli alkoi saada uusia ulottuvuuksia mm. yhdysvaltalaisessa rikoselokuvassa vasta 1970-luvulla. Tässä vaiheessa naisuhrin arkkityyppi alkoi hiljalleen saada kääntöpuolekseen kostajan (Mäkelä 2003, 1). Hyvitys oli aiemmin asia, joka varattiin miehelle – tämä keskeinen muutos on tehnyt naishahmosta aktiivisemmän toimijan. Muutos on mielestäni konkreettinen ja tarkemman tutkimuksen arvoinen.

Olen tietoisesti valinnut omaan tutkimukseeni pohjoismaisen näkökulman. Tutkimuskohteinani käytän Erik Blombergin *Valkoista peuraa* (Suomi, 1952) ja Bo Arne Vibeniuksen *Thriller – en grym film*:iä (Ruotsi, 1974). Valkoinen peura edustaa tässä tutkimuksessa ns. ”klassista” pohjoismaista elokuvaa ja on saavuttanut myös huomattavaa kansainvälistä tunnustusta. Haluan tämän elokuvan kautta luoda yhteyden sitä edeltäneeseen ja sen aikaiseen pohjoismaiseen elokuvaperinteeseen (mm. Ingmar Bergmanin teokset). Thriller on taas suurempi vastine yhdysvaltalaisille rikoselokuville ja voidaan rinnastaa suoraan sikäläiseen ”rape & revenge” -lajityyppiin.

Pyrin tarkastelemaan annettuja elokuvia kolmessa eri valossa. Ensimmäisessä luvussa tutkin naispäähenkilöiden kaksijakoisuutta (uhri ja kostaja) psykologisesta näkökulmasta ja rinnastan heidän käytöksensä dissosiativiseen identiteettihäiriöön. Pohdin emotionaalisen trauman osuutta heidän teoissaan ja mahdollisen sivupersonan muodostumista.

Ensisijaisena lähteenäni tässä luvussa käytän yhdysvaltalaista psykologi Lenore Terriä ja hänen potilaskertomuksiaan. Terr on jo vuosien ajan tutkinut potilaidensa kautta muistin toimintaa ja emotionaalisen trauman torjuntaa. Pyrin

tutkimaan annettujen elokuvien naishahmoja vastaavina sairaskertomuksina. Tavoitteeni on selvittää, voitaisiinko heidän muutoksensa uhrista kostajaksi selittää psykologisin termein, seurauksena mielen järkkymisestä.

Toisessa luvussa asetan annetut elokuvat laajempaan kontekstiin. Nostan esiin vertailukohtia niin pohjoismaisesta kuin myös yhdysvaltalaisesta elokuvahistoriasta. Pyrin samalla määrittämään, millainen rooli naiselle on perinteisesti annettu kostotarinessa ja miten annetut elokuvat suhteutuvat siihen. Samalla tutkiskelen kostotarinoille perinteistä omankädenoikeutta ja yritän selvittää, miten sukupuoliroolit vaikuttavat siihen.

Tässä luvussa käytän kostajan tyyppiesimerkkinä Batman-hahmoa. Pyrin määrittämään raamit, joiden sisään tämä hahmo on rakennettu ja miten hänen auktoriteettinsa oikeudenjakajana on perusteltu. Tämän jälkeen laajennan keskustelua Batmanista kohti kostaja-arkkityypin suurempia suuntaviivoja. Siinä vaiheessa tulen myös rinnastamaan tekstissä käsitellyt naishahmot tähän arkkityyppiin.

Kolmannessa luvussa rinnastan naishahmot tarujen Nemesikseen, koston jumalattareen. Tarkastelen annettuja elokuvia laajemmassa (pohjoismaisessa) yhteiskunnallisessa ja uskonnollisessa viitekehyksessä. Pyrin selvittämään, voiko elinympäristö luoda edellytykset tällaisten kostajien nousuun ja mikä heidän roolinsa suuremmassa kokonaisuudessa voisi olla. Keskeinen lähteeni tässä luvussa on yhdysvaltalaisten elokuvatutkijoiden Rebecca A. ja Samuel J. Umlandin teksti skandinaavisesta kauhuelokuvasta. Umlandit nostavat esiin mm. kristinuskon ja pakanallisuuden välisen jännitteen Skandinaviassa. Olen itse havainnut vastaavan jännitteen myös suomalaisessa elokuvaperinteessä. Tavoitteenani on viedä tätä ajatusta pidemmälle, eri uskontokuntien tuolle puolen.

Nostan esiin mm. tanskalaisen Carl Th. Dreyerin *Jeanne D'arcin kärsimyksen* (Ranska, 1928) esimerkkitarinana naisesta, joka joutuu yhteisön tuomiolle.

Samalla nostan esiin mm. kulttuuriantropologi Samuli Paulaharjun havaintoja 1900-luvun alun lappalaisesta folkloresta. Tavoitteenani on ymmärtää ja käsitellä paitsi uskontokuntien jännitettä, myös molempien elokuvien suhdetta ja asennoitumista ympäröivään yhteiskuntaan.

Näiden kolmen luvun kautta toivon pääseväni lähemmäs kostavaa naista, klassista aihetta, jota on pohjoismaissa omasta mielestäni tulkittu enemmän kuin tutkittu. Tämä on huomionarvoista myös siksi, että ajallisesti molemmat käsiteltävät elokuvat edeltävät lajityypin myöhempiä perusteoksia sekä Pohjoismaissa (*Neidonlähde*, Ruotsi, 1960), että Yhdysvalloissa (*I Spit on Your Grave*, USA, 1978). Nykyajan elokuvatutkimus on myöhäsyntyisesti tavoittanut fennoskandinaaviset kostoelokuvat, mutta tutkijat useimmiten tarkastelevat lajityyppiä lähinnä senhetkisen otannan perusteella.

Tässä tekstissä pyrin jäljittämään naisuhrin ja kostajan juuret syvemmälle Pohjolan kollektiiviseen alitajuntaan. Ennen kaikkea, haluan osoittaa ettei kostava nainen ollut pelkästään ulkomaisista elokuvista saatu vaikutte, vaan että hänen juurensa arkkityypinä ulottuvat syvälle kulttuurihistoriaamme.

2 Juonikuvaukset

2.1 Valkoinen peura

Valkoisen peuran päähenkilö on Pirita (Mirjami Kuosmanen), lappalaisnainen, joka etsii shamaanilta (Arvo Lehesmaa) apua riutuvaan avioelämänsä. Shamaani kertoo, että Piritasta tulee vastustamaton poromiesten keskuudessa, jos hän vain uhraa Suurelle seidalle ensimmäisen kohtaamansa olennon. Tämä olento on Piritan puolison, Aslakin (Kalervo Nissilä), lahjoittama lumivalkea poronvasa. Uhrin jälkeen Pirita havaitsee, että hän pystyy muuttumaan myyttiseksi valkopeuraksi. Shamaanin sanat käyvät toteen, kun taikauskaiset

poromiehet lähtevät innolla pyytämään ylikuonnollista eläintä, kohtalokkain seurauksin...



Kuva 1. Piritan eläinhahmo.

Pirita ehtii terrorisoida paikallista paimenyhteisöä jonkin aikaa. Hänen persoonansa muuttuu yhä kaksijakoisemmaksi, kun veriteot valuvat yön pimeydestä päivänvaloon. Poromiehet lähtevät lopulta hänen peräänsä, etunenässä Piritan aviomies Aslak. Aslak erkaantuu muusta joukosta ja kohtaa noitapeuran syrjäisessä kurussa. Kyseinen kuru on sama paikka, johon Pirita on aiemmin johdattanut pahaa-aavistamattomat uhrinsa. Aslak keihästää peuran ja huomaa kauhukseen, että on tappanut oman vaimonsa.

2.2 Thriller – en grym film

Thrillerin päähenkilö on Frigga (Christina Lindberg), nuori ruotsalaistyttö, joka joutuu elokuvan alussa seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi. Frigga menettää tapahtuman seurauksena puhekykynsä ja jää piiaksi vanhempiensa maatilalle. Eräänä päivänä naiseksi kasvanut Frigga myöhästyy bussista, jolla hän olisi pitänyt matkustaa terapiaan. Ohiajava Tony (Heinz Hopf), parittaja ja huumekauppias, tarjoaa hänelle kyytiä. Kaupungissa Tony kourkuttaa Friggan heroiniin ja pakottaa tämän prostituutioon.



Kuva 2. Frigga työssään.

Frigga kynsii ensimmäisen asiakkaansa kasvot verille ja Tony kostaa puhkaisemalla hänen toisen silmänsä. Friggasta tulee Madeleine, silmäpuoli prostituoitu. Hän saa tietää, että hänen vanhempansa ovat kuolleet suruun. Frigga ei kuitenkaan lannistu, vaan opiskelee Tonylta saamallaan rahoilla rallia, karatea ja ammuntaa. Kun Frigga on saanut koulutuksensa päätökseen, hän tappaa koko asiakaskuntansa ja viimeisenä itse Tony'n.

3 Dissosiativinen identiteettihäiriö (DID)

Dissosiativinen identiteettihäiriö (DID) on pohjimmiltaan mielen itsepuolustuskeino. Amerikkalaispsykiatri Lenore Terr väittää potilaskertomustensa perusteella, että DID juontuu useimmiten emotionaalisesta traumasta (Terr 1994, 140), ja sen perimmäinen tehtävä on pitää ihminen toimintakuntoisena joko hyvin vaikeassa tilanteessa tai sen jälkimainingeissa. DID:stä kärsivillä ihmisillä on kaksi tai useampaa eri persoonallisuutta (toinen minä, *alter ego*). Nämä persoonat tulevat esiin tarpeen vaatiessa. Esimerkiksi, kun normaaliminä joutuu alkuperäisestä traumasta muistuttavaan tilanteeseen, alter ego nousee pintaan pitääkseen tilanteen hallinnassa.

Yksi keskeisistä elementeistä DID:n kehityksessä ja sen toiminnassa on torjunta. DID:stä kärsivä henkilö ei ole ns. ”oman itsensä herra”, vaan on torjunut mielessään olevan epämiellyttävän muiston ja rakentanut sen ympärille suojamuurin (Terr 1994, 157). Tätä suojamuuria ylläpitää alter ego. Näin ollen, ei tarvitse ihmetellä, mikseivät normaaliminä ja alter ego ole useimmiten tietoisia toisistaan. Kun potilas on virittyneessä tilassa, hän kirjaimellisesti muuttuu eri ihmiseksi. Alter egon maneerit, uskomukset ja asenteet voivat olla hyvinkin poikkeavat normaaliminän käytöksestä.

Neuropsykologian kentällä vallitsevan yleisen käsityksen mukaan DID:tä ei voida pitää lääkkeiden tai huumausaineiden sivuvaikutuksena, siinä missä esim. paranoidi skitsofrenia voi puhjeta muun muassa näistä syistä. DID on toiminnaltaan paljon hienovaraisempi. Se nousee esiin juuri tietynlaisina hetkinä ja suojelee normaaliminää vaikeilta tilanteilta. Potilas ajautuu DID-kohtaukseen ja ”pimenee”.

DID-kohtausta voisi kutsua proustilaisesti ”kadonneeksi ajaksi”, jonka tapahtumat saattavat myöhemmin nousta tahattomasti mieleen tiettyjen ärsykkeiden ja tilanteiden kautta. Alter ego jatkaa toimintaansa itsenäisesti, ja potilas pystyy tässä tilassa suorittamaan mm. aiemmin opittuja motorisia toimintoja (esim. autolla ajo). Tästä huolimatta, normaaliminän muistot näistä tapahtumista ovat parhaimmillaankin hataria. Palautumishetkellä selkeimmät muistikuvat ovat ajasta ennen kohtauksen alkua – ja potilaan mielestä se oli vain hetki sitten.

Ajallisesti, DID-kohtausten kesto ja esiintymistiheys ovat tapauskohtaisia. Esim. brittiläisen jännityskirjailija Agatha Christien on sittemmin uskottu kärsineen DID:stä. Hän katosi salaperäisesti 36-vuotiaana joulukuussa 1926, jahka oli ensin riidellyt senhetkisen aviomiehensä kanssa. Christie kirjautui väärällä nimellä yorkshireläiseen kylpylähotelliin ja asui siellä yksitoista päivää (The New York Times 1926, 1). Tässä vaiheessa hänen spontaanista katoamisestaan oli tullut kansallinen uutinen ja lopulta muut hotellin vieraat tunnistivat hänet.

Katoamista edeltävistä tapahtumista tiedetään jonkin verran, vaikka Christie itse ei koskaan suostunut kommentoimaan asiaa. Varsin huomionarvoisesti hänen uskon puolisonsa oli hieman aiemmin tunnustanut haluavansa avioeron (Adams 1982). Lenore Terr kuvaa omakohtaista potilaskertomusta, jossa DID-kohtaus saa alkunsa, kun nuori nainen yllättää aviomiehensä sängystä naapurin rouvan kanssa (Terr 1994, 148). Christien katoaminen muistuttaa näin ollen oireiltaan ja katalyytiltään varsin pitkälti oikeellisesti diagnosoitua DID-tilaa.

3.1 Pirita ja DID?

DID:n diagnosoimiseksi on ensisijaisen tärkeää selvittää, kärsiikö henkilö jostain emotionaalisesta traumasta. Piritan alter ego toimii järjestelmällisesti. Hän houkuttelee poromiehiä kuruun valkoisen poron muodossa. Sen jälkeen hän muuttuu naiseksi ja rohkaisee heitä sukupuoliyhdyntään. Tässä vaiheessa alter ego myös tappaa miehet.



Kuva 3. Piritan alter ego.

Jos oletetaan, että Pirita kärsii elokuvassa DID:stä tai vastaavista oireista, hänen alter egolla on selkeä tehtävä. Piritan normaaliminä ei pysty tappamaan poromiehiä, vaikka hänen luonteessaan on piilevä potentiaali verenvuodatukseen (esimerkkinä Aslakin antaman vasan uhraaminen). Alter

egoa näin ollen jopa tarvitaan, koska Piritalla on alitajuinen tarve tappaa Aslakin virkaveljiä.

Piritan emotionaalisen trauman voidaan olettaa liittyvän hänen varhaislapsuuteensa. Tästä ajanjaksosta elokuva kertoo hyvin vähän. Alkujaksossa näemme, kuinka Maarita, Piritan äiti, hiihtää halki lumierämaan ja lyyhistyy ensimmäiseen vastaantulevaan kotaan, kuollen matkan rasituksiin. Jos poissuljemme mahdollisen yliluonnollisen elementin itse traumasta, Piritan on täytynyt nähdä jotain sylilapsi-iässä.

Yksi mahdollisuus muiden joukossa on se, että Pirita on nähnyt äitinsä joutuvan raiskatuksi kurussa. Raiskaaja on voinut olla Piritan isä tai joku muu poromies. Tästä huolimatta, voidaan turvallisesti olettaa että kyseessä on nimenomaan *poromies*. Vaikka Pirita myöhemmin tappaa poromiehiä summittaisesti, hän jättää Åke Lindmanin esittämän metsänvartijan eloon. Alter ego ei poikkeaisi tavoistaan, ellei sillä olisi siihen tiettyä syytä.

Tämä trauma kytisi Piritan alitajunnassa hänen aikuisuuteensa asti. Vaikka Pirita pystyy solmimaan aluksi varsin terveeltä ja tasapainoiselta vaikuttavan avioliiton Aslakin kanssa, hänen mielensä alkaa kuitenkin pian myllertää. On mahdollista, että Maarita tappoi raiskaajansa Piritan edessä ja lähti vasta sen jälkeen kohtalokkaalle matkalleen.

Piritaa ajaa ensi alkuun torjutuksi tulemisen tunne. Aslak viipyy poronajossa pitkään, eikä aina jaksa tyydyttää vaimonsa ilmeisen voimakasta sukuviettiä. Hän tarjoaa Piritalle valkoista poronvasaa, mikä on koiran hankkimista vastaava ele – harjoittelukappale äidinvaistoille ja symbolinen lupaus perheestä. Aslak uskoo, että Pirita haluaa lapsen.

Piritan alter egoa ajaa kuitenkin selittämätön kaipuu kohti vieraita miehiä. Ensimmäiset muutokset Piritan persoonassa ovat hienovaraisia. Hänen (ilmeisesti Maaritalta periytyneet) noitavoimansa puhkeavat kukkaan shamaani Tsalkku-Nillan mökissä. Samalla vasan uhraaminen on Piritan alter egon

kehittymiselle hyvin tärkeä hetki. Heti tämän hetken jälkeen hän hallusinoi ja voidaan sanoa, että mielen sulkuportit avautuvat. Jokin, mikä on ollut piilossa suurimman osan Piritan elämää, nousee esiin.

Maaritan voidaan ajatella hakeneen apua elämänsä ongelmiin rajatiedosta ja Suurelta seidalta siinä missä Piritankin. On jopa mahdollista, että Pirita on todistanut äitinsä suorittaman uhrauksen hyvin nuorella iällä. Tästä syystä vasan uhraaminen saattaa hänestä tuntua varsin luonnolliselta ja välttämättömältä asialta.

Kun alter ego on vahvistanut asemansa Piritan mielessä, se pystyy toimimaan. Piritan öiset metsästysretket noudattavat monessa mielessä DID-kohtausten kaavaa. Hän ei vaikuta olevan tietoinen alter egonsa tekemisistä – jopa hänen seireenimäinen ihmishahmonsa on luonteeltaan erilainen kuin Aslakin reipas ja pyyteetön nuorikko.

Alter ego myös vahvistuu ajan myötä. Se alkaa toimia yhä röyhkeämmin, eikä myöhemmässä vaiheessa enää anna Piritalle yhtä selkeää virittäytymisaikaa. Voidaan väittää, että Pirita ei opi hallitsemaan noitavoimiaan paremmin, vaan alter ego – joka taitaa muodonmuutoksen – saa yhä vahvemman otteen Piritasta itsestään. Pirita ei koskaan elokuvan aikana muutu poroksi esimerkiksi säästyäkseen kävelemisen vaivalta. Täten voidaan olettaa, ettei hänen kykynsä ole tahdonalainen, vaan että se sitä vastoin kumpuaa tarkkaan määritellystä tunnereaktiosta.

Pirita kärsii myös oletettavista muistinmenetyksistä retkillään. DID-potilaan on kuitenkin mahdollista löytää keskittymällä palasia kadonneesta ajasta ja muodostaa hyvinkin selviä muistikuvia. Metsänvartija, joka tunnistaa Piritan, toimii tässä suhteessa katalyyttinä. Hän pakottaa Piritan penkomaan muistojaan ja palauttamaan mieleen kurussa tapahtuneen välikohtauksen.

Pirita jopa tunnistaa alter egonsa peilistä, mikä kieli hyvin pitkälle menneestä persoonien jakautumisesta. Hän pystyy ”pakottamaan” murhaavan minänsä

esiin, muttei kykene kohtaamaan tätä ja nousemaan vahvemaksi. Pirita on jo tässä vaiheessa hävinnyt taistelun mielisairauttaan vastaan. Heti seuraavana yönä, Piritan alter ego muuttuu yhä röyhkeämmäksi. Hän nousee sängystä ja lähestyy hellan ääressä nukkuvaa Aslakia. Aslak kuitenkin herää odottamatta, ja Pirita palaa ennalleen. Tämä voidaan nähdä alter egon ennakointina; Aslak on ainoa henkilö, jota Pirita ei pystyisi tappamaan kurussa. Näin ollen, Aslakin täytyy kuolla nukkuessaan.

Piritan alter egolla on vahva elämänhalu, ja se pitää normaaliminää suorastaan panttivankina. Viimeinen pakomatka kylästä johtuu jälleen kerran siitä, että Pirita joutuu emotionaalisesti piinaavaan tilanteeseen (keihäiden taonta) ja hänen mielensä pakenee noitapeuran persoonaan. Piritalla ei ole mahdollisuutta säilyttää viatonta ulkokuortaan ja pysyä jahtipäivänä kotona. Yhtäällä, hänen normaaliminänsä ei pysty elämään murhien tuoman syyllisyyden kanssa. Toisaalla, hänen alter egonsa haluaa tulla esiin ja – mahdollisesti – tappaa nimenomaan Aslakin.

Alter egon nouseminen hallitsevaksi saa nyt uuden piirteen. Jos sitä tarkastellaan Piritan luonteen perusrivistä, haluna olla sekä vaimo että vapaa, kaikki siihen asti tapahtunut on ollut kuin yhtä pitkää kenraaliharjoitusta. Alter egon ja normaaliminän lopullinen kohtaaminen on kuin valinta, jota Pirita on siirtänyt mielessään yhä edemmäs: *”Pystyn tappamaan miehiä. Haluanko tappaa aviomieheni?”*

Poromiehiin liittyvä emotionaalinen trauma olisi voinut luoda Piritan mieleen takalukon. Hänen suuri alitajuinen pelkonsa olisi ollut lapsen saaminen Aslakin kanssa. Tämä ehkä siksi, että Pirita voisi silloin rinnastaa itsensä äitiinsä, Maaritaan. Maaritalle tapahtui oletettavasti jotain pahaa Piritan lapsuudessa. Jos Aslak on Piritan alter egon silmissä vanhan demonin viimeinen vertauskuva, Pirita olisi aikoinaan tunnistanut Maaritan vahingoittajassa oman isänsä.

Piritan käytös elokuvan aikana täyttää useassa kohdin DID:n tunnusmerkit, vaikka epäselväksi jää, mikä on yliluonnollisen voiman (Suuri seita ja muodonmuutokset) osuus hänen kohtalossaan. Hänen traumansa voidaan nähdä purkautuvan avioelämän vääjäämättömän kehityksen kautta. Syvällä mielensä perukoilla, hän pelkää sekä erkaantumista miehestään että lapsen saamista. Mitä tapahtui Piritan äidille, sitä hän ei ilmeisesti kognitiivisella tasolla muista, ja tästä syystä sitä ei paljasteta katsojallekaan.

3.2 Frigga ja DID?

Friggan emotionaalinen trauma on elokuvan alusta lähtien ilmeinen. Tuntematon mies käyttää häntä seksuaalisesti hyväkseen. Tapahtuma vastaa FBI-agentti Kenneth V. Lanningin kuvausta klassisesta "Stranger Danger"-stereotypiasta: Sadetakkiin verhoutunut laitapuolen kulkija kohtaa paha-aavistamattoman pikkutyön. 1950- ja -60-luvuilla vallalla ollut yhdysvaltalainen mielikuva luo räikeän kontrastin hyväksikäyttäjän ja uhrin välille, ja rinnastaa heidät esim. Isoon pahaan suteen ja Punahilkkaan (Lanning 1992).

Vielä toistakymmentä vuotta myöhemmin, Frigga torjuu tapahtuneen vahvasti. Hän asuu vanhempiensa luona ja käy säännöllisesti kaupungissa terapiassa. Friggan mykkyys ei kuitenkaan tarkoita vieraisiin miehiin kohdistuvaa pelkoa. Kun Tony tarjoaa hänelle kyytiä kaupunkiin, Frigga hyväksyy tarjouksen ajattelematta sen pidemmälle. Tästä voidaan päätellä, ettei Frigga hahmota menneisyyttään tietoisella tasolla ja puhumattomuus on lähinnä trauman ilmentymä. Friggan sanoman voisi halutessaan tiivistää lauseeseen: "*En sano mitään, se on ristini.*"

Jahka Tony koukuttaa Friggan heroiiniin ja pakottaa tämän prostituutioon, Friggan alter ego nousee hiljalleen pintaan. Siinä missä sivupersoonana on aiemmin ilmennyt puhumattomuutena, olosuhteet pakottavat häntä nostamaan sitä yhä kokonaisvaltaisemmaksi. Tony nimeää hänet Madeleineksi, ja tällä nimellä tyttö toimii myös prostituoidun ammatissaan. Madeleine on Friggaa

vahvempi ja väkivaltaisempi persoona, jolle on mahdollista selviytyä tilanteissa, jotka todennäköisesti ajaisivat suojattua elämää eläneen maatilán tytön itsetuhon partaalle.



Kuva 4. Elämä Tonyn luona on Friggalle koettelemusten sarja.

Kuten myös Piritan alter ego, Madeleine saa alkunsa spontaaneina sysäyksinä. Frigga kysii ensimmäisen asiakkaansa kasvot verille, mitä voidaan pitää hänen luonteelleen epätyypillisenä. Kyseessä on kuitenkin primitiivinen puolustusreaktio: Frigga toimii samalla tavoin kuin nurkkaan ahdistettu eläin, ja käy kiinni uhkaajansa silmiin. Madeleine-persoonan ensimmäistä nousua voidaan täten pitää jopa luonnollisena asiana ja loogisena jatkumona tytön henkisessä kehityksessä.

Madeleine auttaa Friggaa selviämään Tonyn kurinpalautuksesta (silmän puhkaiseminen) ja ottamaan myös vastaan Sallyn, toisen prostituoidun, neuvot. Sally kertoo Friggalle, että hän yritti kerran paeta ja pääsikin kotiin asti. Tässä vaiheessa heroiinin vieroitusoireet olivat kuitenkin käyneet niin raskaiksi, että Sally koki perässä tulleen Tonyn suorastaan pelastavana enkelinä ja taipui mukisematta tämän tahtoon.

Ensimmäisenä vapaapäivänään Frigga matkustaa vanhempiansa luokse ja saa tietää heidän kuolleen. Toistuvat traumaattiset tilanteet vahvistavat tyyppisesti

DID:tä ja persoonien vaihtumista, mikä saattaisi hyvinkin pitää paikkansa Friggan tapauksessa. Madeleine on noustava yhä tietoisemmaksi, koska Frigga ymmärtää olevansa puun ja kuoren välissä. Kodin kuviteltua suojaa ei enää ole ja Tony on sillä hetkellä ainoa ihminen, joka pystyy hankkimaan hänelle heroïinia.

Frigga saa Sallylta tiedon Sveitsissä tarjottavasta vieroitushoidosta, mikä saattaa tarjota Madeleineille tekosyn nousta hallitsevaksi persoonaksi: ”*Tienaan Tonyn kautta rahaa, jotta pääsen irti huumeista.*” Frigga ei ole kuitenkaan kykenevä prostituoidun ammattiin omana itsenään, joten hän vetoaa kylmään ja kyyniseen Madeleineen viimeisenä puolustuslinjanaan.

Madeleine päätyy toimimaan Friggan irvokkaana peilikuvana. Friggalla oli kotona asuessaan selkeä rutiini. Piiantöitä rytmittivät matkat kaupunkiin ja siellä tarjottavaan hoitoon. Madeleine myy itseään, eräänlaisena Tonyn piikana, ja käyttää viikoittaisen vapaapäivänsä kouluttautuen kosta varten. Hän opettelee ralliautoilua, ammuntaa ja itsepuolustusta. Madeleine ei selkeästikään usko Sallyn kuviteltuun aarteeseen sateenkaaren päässä, vaan lähtee sijoittamaan Tonylta saatuja rahoja muuttuakseen kostajaksi.



Kuva 5. Frigga onnellisempina aikoina.

DID:n viitekehyksessä Madeleinein nousu yli Friggan voidaan selittää toistuvilla traumoilla (Terr 1994, 155). Frigga on ollut alitajuisesti uhri halki elämänsä ja samalla harjoittanut mentaalista torjuntaa. Hänen psyykessään on kasvualusta

personalle, joka pystyy ylittämään Sallyn kaltaisten ihmisten turhat toiveet ja keskittymään asioihin, jotka ovat todellisuudessa saavutettavissa. Frigga pystyy todennäköisemmin tappamaan Tony'n ja kaikki muut alistajansa kuin pakenemaan Sveitsiin vailla puhekykyä ja henkilötietoja.

Madeleine on näin ollen Friggan elinvoima, psykologinen suojamuuri, joka estää tiedostamasta koko totuutta. Vanhempien kuolema, huumeriippuvuus ja prostituutiosta seuraava nöyryytyksen ja syyllisyyden tunne ovat asioita, joille Frigga ei hetkellisesti voi mitään. Hänen on selviytyäkseen tapettava Tony ja poistettava ns. paha vaikutus elämästään. Seurauksena on mahdollinen kiinnijääminen ja vankilatuomio, mutta Madeleine todennäköisesti auttaisi Friggan senkin yli. Frigga on psykologiselta profiililtaan joiltain osin hyvinkin tyypillinen DID-tapaus: Loppujen lopuksi, kaikkein tärkeintä on vain selvitä päivästä.

4 Rape & Revenge – kostajan arkkityyppi

4.1 Häväisty nainen elokuvaperinteessä

Naiset olivat vielä 20. vuosisadan alkupuoliskolla hieman vaikeita kostajia mieskeskeiselle tarinaperinteelle. Tavalliselle kadunmiehelle oli suotavaa – ja jopa tyypillistä – muuttua perhettään puolustavaksi henkipatoksi. Tämä johtui osittain varmasti siitä syystä, että mies on helpompi mieltää kodinpuolustajaksi ja hänellä on pohjimmiltaan näin ollen jopa velvollisuus tarttua aseisiin rakkaidensa puolesta.

Pohjoismaisessa elokuvaperinteessä raiskausta ja kostoa on yleensä käsitelty perheasiana. Teuvo Puron *Noidan kiroissa* (Suomi, 1924) ja Ingmar Bergmanin *Neidonlähteessä* (Ruotsi, 1960) kostaja on aviomies tai isä. Huomionarvoista on se, että molemmissa elokuvissa ylliluonnollinen toimii taustavaikuttajana.

Noidan kiroissa lappilaisen tilan nuori emäntä joutuu tukkijätjän raiskaamaksi, koska hän on sitä ennen kerennyt istahtaa edesmenneen shamaanin kiroille seidalle. Neidonlähteessä tilan piika taas palvoo Odinia, vanhaa skandinaavista ylijumalaa, ja anoo tältä onnettomuutta perheen turhamaiselle immelle. Impi joutuu sittemmin paimenten raiskaamaksi ja tappamaksi.

Molemmat elokuvat asettavat näin vastakkain kristinuskon ja pakanallisuuden, ja vihjaavat että maallinen kosto on yhtä anteeksiantamaton kuin sitä edeltänyt rikos (Löytökoski 2006, Umland & Umland 2005, 110). Noidan kiroissa talon isäntä säästää tukkijätjän vimmaisesta ajohetkestä, koska se on hänen mielestään kristillinen tapa. Neidonlähteessä immen isä tappaa kylmäverisesti taloonsa vieraksi tulleet paimenet, mutta lupaa tarinan lopussa rakentaa kirkon tyttärensä surmapaikalle.

Neidonlähde inspiroi sittemmin Wes Cravenin elokuvaa *The Last House on the Left* (USA, 1972), josta tuli yksi defintiivisistä 'raiskaus ja kosto' -elokuviista yhdysvaltalaisessa eksploraatiogenressä. Uskonto oli tosin tässä vaiheessa korvautunut rauhanmerkillä (jota käytetään mm. tarinan kannalta oleellisessa tunnistamiskohtauksessa), ja Last House rinnastaa samalla enemmän amerikkalaisia yhteiskuntaluokkia kuin uskontokuntia.

Meir Zarchin *I Spit On Your Grave* (USA, 1978) oli ensimmäisiä Thrillerin aikaisia amerikkalaiselokuvia, joissa nainen palaa itse kostamaan pahantekijöille. Samalla myöhempiä pelisääntöjä hiottiin. Toisin kuin Frigga, elokuvan naispääosa Jennifer (Camille Keaton) voidaan nähdä tarinan alussa onnettomuushakuisena, koska hän esiintyy seksuaalisesti itsevarmana ja vampin roolista nauttien.

Yksi raiskaajista jopa esittää tämän tulkinnan Jenniferin uhatessa häntä aseella. Zarchi itse vaikuttaisi ainakin jossain määrin allekirjoittavan antagonistinsa väitteen, sillä Jennifer laskee aseensa, ehkä ajatuskulun logiikan pysäyttämänä (hän kylläkin tappaa miehen myöhemmässä kohtauksessa).

Bergmanin tavoin myös Zarchi käyttää tarinassaan turhamaista naista, jonka kohtaloksi tuli ns. ”jumalten rangaistus”. Tämä naiskuva vakiintui sittemmin toiseksi lajityypin kahdesta perinteikkäästä uhrin stereotypiasta. Vaihtoehtoisesti, mm. Puro ja Craven ovat korostaneet naisten viattomuutta ja omakohtaista syyntakeettomuutta. Häväistävä nainen esitettiin jo ennen raiskausta joko ”puhtaana” tai ”likaisena”.

Vaikka nainen uskallettiin viimeistään Zarchin elokuvan vanavedessä nostaa amerikkalaiseksi kostajaksi ja uskonto häivytettiin taka-alalle, elokuvantekijät halusivat yhä ladata naisen henkilöhaamoon mahdollisimman suuren kontrastin ennen ja jälkeen raiskauksen. Tällöin naisen kostosta tulee omankädenoikeuden periaatteen mukainen ja tietyllä tavalla ymmärrettävämpi. Nainen joko oppii hillitsemään itseään seksuaalisena yksilönä, tai vaihtoehtoisesti jättää taakseen lapsuuden ja ymmärtää aikuisuuden mukaan tuoman kivun.

4.2 Pirita ja Frigga kostajina



Kuva 6. Piritan alter ego heijastumassa peilistä.

Pirita ja Frigga eroavat ratkaisevasti edellä mainituista naiskuvista. Piritaa voisi lappalaisittain kuvailla ”lujaveriseksi”, henkilöksi, jolla on kyky muodostaa suhde henkimaailmaan. Hänessä on lähtökohtaisesti tiettyä viattomuutta, mutta se

yhdistyy myöhemmin ilmenevään seksuaaliseen vapautumiseen. Hänen persoonansa kaksijakoisuus ei kuitenkaan johda tyypilliseen rangaistukseen (raiskaus), vaan sitä vastoin muuttaa hänet *succubukseksi*, tarunomaiseksi hahmoksi, joka imee miehistä elinvoiman.

Frigga taasen menettää koskemattomuutensa heti elokuvan alkumetreillä. Pedofilia on kammottava rikos ja lapset ovat lähtökohtaisesti viattomia. Täten, Friggan ei voida sanoa saaneen ansionsa mukaan. Päinvastoin, hänen matkansa kostajaksi vaikuttaa alkavan tuosta hetkestä. Myöhemmät koettelemukset vain vahvistavat koston oikeutusta ja pakoa ”ikuisen uhrin” stigmasta. Tämä tekee Friggasta väkevän ja pelottavan kostajan – hän koki pahimman jo kauan ennen kuin Tony tuli kuvioihin.

Myöhemmistä elokuvista Quentin Tarantinon kaksiosainen *Kill Bill* (USA, 2003) edustaa kostavan naisen kolmatta, vaikeimmin määriteltävää arkkityyppiä. Elokuvan päähenkilö, Morsio (Uma Thurman) on entinen tappaja, jonka hänen vanha rakastajansa/esimiehensä ampuu koomaan kesken hääseremonian. Morsion kosto on matka kohti petollista miestä ja heidän yhteistä lastaan. Hän joutuu Piritan tavoin kasvamaan Jekyll/Hyde -rooliinsa äitinä ja tappajana.



Kuva 7. Uma Thurman kostajana elokuvassa Kill Bill.

Koomasta heräävän Morsion on samalla Friggan tavoin kouluttauduttava sovitustaan varten. Mahdollisuus kunnialliseen elämään rakastavan puolison kanssa on jäänyt peruuttamattomasti vuosien taakse, ja ainoa ohjenuora

elämässä on sillä hetkellä viimeinen mielenpainunut asia; tietyn miehen aiheuttama vääräys. Samoin kuin Frigga, Morsio joutuu arvioimaan suhteensa ympäristöönsä uudelleen ja puskemaan taka-alalle osan omasta persoonastaan. Unelmat kodista ja perheestä elämän ohjenuorina korvautuvat toiveella kostosta.

4.3 Kostajista psykopaatteina

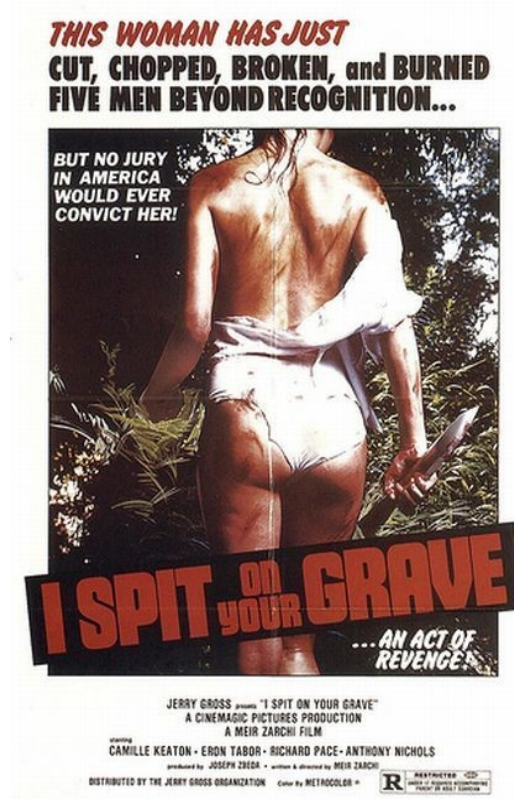
Vaikka elokuvantekijät ovat nyttemmin suoneet kostavalle naiselle tiettyä moraalista ambivalenssia ja tragediaa edeltävää ”turmeltuneisuutta”, kaikkia Piritan ja Friggan hahmojen määreitä ei vielä kukaan ole vastaavissa elokuvissa täytetty. Yksi syy tähän voi olla se, että molempia voi tulkita vaihtelevassa määrin psykoottisina. Friggan lapsena kokema hyväksikäyttö voidaan nähdä haluna päätyä samanlaiseen tilanteeseen, jotta hän pystyisi nousemaan sen yläpuolelle – pedofiilin pidättäminen rikospaikalla olisi pitkässä mittakaavassa ollut hänelle laiha lohtu. Piritan kosto kohdistuu taas poropaimeniin yleensä, eikä sille ole elokuvassa selkeää katalyyttiä.

Molempien naisten kosto on näin ollen kokonaisuutena vaikeasti oikeutettava asia. Frigga on käänteinen synteisi neitsyttä ja porttoa, Piritaa taas edustaa vaimoa ja demonia. Lapsuuden hyväksikäyttö estää Friggaan asettumasta täysin kumpaankaan lajityypin uhrikuvista, vaikka hänen kostonsa syyt ovat ilmeisiä. Piritalla ei sitä vastoin ole selkeää ulkoista motivaatiota. Koston syy on vastaavissa elokuvissa yleensä oleellinen, sillä sen kautta katsojalle annetaan mahdollisuus puolustaa kostajaa moraalisesta näkökulmasta.

Naisen ajautuminen tragediaan tai koston viemänä on edelleen asia, jota Antiikin Kreikasta polveutuvan länsimaisen tarinaperinteen on vaikea hyväksyä. Aristoteelinen dramaturgia ei kaikesta oivaltavuudestaan huolimatta ottanut täydellisesti huomioon naisen sielunelämää. Näytelmät olivat miesten kirjoittamia ja niillä oli selkeä yhteiskunnallinen tilaus. Esitetyt kohtalot ja arkkityypit määräytyivät pitkälti senhetkisten moraalij- ja arvokäsitysten pohjalta,

ja niiden yhtenä tavoitteena oli valistaa kansalaisia eri käyttäytymismallien seurauksista.

Koston käsite aivan kuin huutaa selkeää syy- ja seuraussuhdetta, jotta kostaja voitaisiin perustellusti nähdä mustana enkelinä, joka korjaa maailman vääryydet. Kun tämä kausaliteetti korvataan eksistentiaalisella halulla nousta kostajan rooliin, katsojien keskuudessa ehkä salaa ihannoitu omankädenoikeuden käsitys vääristyy ja tarina nousee perinteisen väkivaltafantasian yläpuolelle, herättäen kysymyksiä oikeudesta ylipäänsä.



Kuva 8. I Spit on Your Graven juliste korostaa koston oikeutusta.

Omankädenoikeus on parhaimmillaankin itsekeskeistä ja poikkeuksetta uskoa siihen, että ansiot jaetaan eri tahoille vain järjestelmän ulkopuolella. Henkilökohtaisia traumojaan purkava hahmo voi nousta kostajaksi, mutta tällöin häneltä edellytetään selkeää oikeustajua. Populaarikulttuurissa esim. Batman on ollut pitkään tällainen hahmo. Hänen kostonsa kohdistuu kaikkinaisiin

alamaailman edustajiin, mutta siitä huolimatta hän kieltäytyy riistämästä ihmishenkiä. Hänen sovituksensa on välitön, usein jopa ennaltaehkäisevä.

Sankarihahmojen rintamalla Batman on aina edustanut heeros -myytin pimeämpää puolta, vaikka hänelle on sallittu erivapaus toimia lain väräjävillä rajoilla (vrt. Teräsmies, joka usein mielletään päivänvalossa toimivaksi yhteiskunnan palvelijaksi, jopa yhteisön arvostetuksi virkamieheksi). Samalla on aina muistettu painottaa hänen tekojensa oikeutusta; kylmäverisesti katuun ammuttuja vanhempia.

Vaikka Batman olisikin ambivalentti, hän on kuitenkin yhtä lailla perinteinen kodinpuolustaja kuin Noidan kiroissa, Neidonlähteessä ja The Last House on the Leftissä kostamaan nousevat perheenpäät. Miehen on noustava korjaamaan vääryys, sillä näin hän toteuttaa maskuliinista sankarikäsitystä. Batmanin teot eivät tässä viitekehyksessä ole ainoastaan sallittuja, niihin jopa rohkaistaan.



Kuva 9. Friggan hahmossa seksuaalisuus on sekä ominaisuus että määräävä tekijä.

Pirita ja Frigga ovat sitä vastoin ensinnäkin naisia, mikä aiheuttaa tiettyjä asennoitumisongelmia miesvoittoisessa kostajaperinteessä. Toisekseen, heidän alitajuinen tarpeensa kostaa liittyy erottamattomasti seksuaalisuuteen, mikä on tiettyssä mielessä kulttuurillinen stereotypia. Kun nainen haluaa nousta

kostajaksi, joko vailla välitöntä syytä (Pirita) tai vaikean trauman kautta (Frigga), hän muodostaa samalla räikeämmän vastakohtan miespuolisille kohteilleen kuin maskuliininen heeros.

Seksuaalisuus on tässä asiassa mielestäni todennäköisesti ratkaiseva tekijä. Heeroksen on kunnioitettava kodin perinteisiä arvoja. Hänellä voi olla sukupuolielämä, mutta vain ja ainoastaan yhden kumppanin kanssa. Yleensä miespuolinen heeros ja kostaja ovat lähtökohtaisesti aseksuaaleja, mikä yleensä liittyy heidän vakaumukseensa (puolison surma, tms.). Usein nämä hahmot löytävät kumppanin matkansa aikana ja pystyvät koston tai hyvityksen jälkeen solmimaan heidän kanssaan uuden suhteen. Tällä korostetaan elämän jatkuvuutta ja perhearvoja.

Kun nainen, kodin rakentaja ja lasten synnyttäjä, pukee ylleen kostajan viitan, asetelmat muuttuvat. Nainen kyseenalaistaa miessukupuolen kyvykkyyden, mitä tulee naisen suojeluun ja koston tämän puolesta. Samalla hän vaatii itsemääräämisoikeutta omasta kehostaan ja oikeutta valita kumppaninsa, jos ketään. Tällainen naishahmo nähdään uhkaavana tavanomaisia normeja kohtaan, sillä hänen kostonsa on pelkistetympi ja kyynisempi; ei kodin, uskonnon tai isänmaan puolesta – ainoastaan kostajalle itselleen.

Omarkädenoikeutta harjoittava nainen voidaan näin nähdä tavanomaisen kostaja-arkkityypin ulkopuolella, ja tässä tapauksessa hän useimmiten myös hylkää tavanomaisen naisen roolin. Sen enempää Pirita kuin Friggakaan eivät täysin onnistu välttämään sitä kovaa kohtaloa, joka on varattu heidän kaltaisilleen antisankareille. Pirita jää lumeen puolisonsa surmaamana, siinä missä Frigga poistuu viimeiseltä rikospaikalta edelleen lainsuojattomana huumeiden orjana. Kosto on ehkä saavutettu, mutta katkeransuloisella jälkimaualla.

5 Nemesis – koston jumalatar

Nemesis-jumalatar tunnetaan mm. Antiikin Rooman ja Kreikan mytologioissa eräänlaisena ”tasapäistäjänä”. Hänen tehtävänään oli mitata ihmisten onnea ja päättää, oliko se oikeudella hankittu. Jos Nemesis löysi korjattavaa, hän manifestoitui koston jumalattarena ja tasapainotti vaakakupit. Vaikka häntä on pelätty taivaallisena kostajana, Nemesiksen perimmäinen tarkoitus oli ylläpitää sosiaalista ja kulttuurillista tasapainoa.



Kuva 10. Nemesis, Alfred Rethelin maalaus vuodelta 1837.

Nemesiksen kosto seurasi yleensä hybriksestä, joka taas oli antiikin tragedioissa jumalten asemaan asettumista, humaltumista omasta hyvinvoinnista. Ajateltiin, että tavan ihminen lakkaa tässä vaiheessa arvostamasta jumalilta saamiaan lahjoja, ja Nemesis saapuisi ajamaan herranpelon takaisin häneen.

Syyttömiä ei olleet tietenkään jumalatkaan. Jos Nemesis jakoi rangaistuksia, hänen toisella puoliskollaan, Tychellä, oli sitä vastoin runsaudensarvi. Tästä sarvesta Tyche jakoi maallista hyvinvointia ihmisten keskuuteen. Mammonan jumalatar oli kuitenkin luonteeltaan kevytmielinen ja arvaamaton, aivan kuin rinnakkaisperinteissä tavattava Fortuna. Maallinen omaisuus saattoi kasvaa tai kadota yhdessä yössä, vailla sen parempaa selitystä kuin kohtalon oikku.

Jumalattaren kosto ei voinut paeta; yksi Nemesiksen nimistä oli Adrasteia, eli ”vääjäämätön”, tai, ”jäljittävä jumalatar”. Ajatus karistamattomasta tuomitsijasta on sittemmin sulautettu esim. Raamatussa Joonan hyödyttömään pakomatkaan.

Kulttuuritutkija Harry Thurston-Peck kuvailee Nemesistä vastapainona moraaliseen rappiolle ja luonnollisen tasapainon järkyttämiseksi (1898). Tämä liittyy ajatukseen maailmankaikkeuden rajatuista resursseista, joista on riitettävä kaikelle elolliselle.

5.1 Nemesis ja Pirita

Pirita voidaan nähdä Nemesiksen epäsuorana edustajana. Tämä siksi, että oletettu vääryys on tapahtunut Maaritalle miltei kaksi vuosikymmentä ennen elokuvan varsinaisia tapahtumia. Jos Piritaa tarkastellaan Nemesiksen ilmentymänä, hänen kostonsa ei kohdistu (oletettavasti) niinkään varsinaisiin pahantekijöihin kuin poropaimenten yhteisöön.

Valkoisen peuran asettaminen tiettyyn ajankohtaan Suomen Lapin historiassa on parhaimmillaankin kiistanalaista. On kuitenkin huomionarvoista, että Blomberg viittaa elokuvassaan Pohjolan uskonnolliseen murrokseen. Eräässä kohtauksessa kuvataan kristillistä hääseremoniaa, joka on sulautettu osaksi paikallista kulttuuria. Pirita istuu muun (lappalaisen) hääväen keskellä, pidättyen laulamasta virttä. Hän sitä vastoin pakottaa sulhon kääntymään itseään kohti, ikään kuin kyseenalaistaen kirkon siunaaman liiton.

Jos elokuvaa ajatellaan Nemesiksen saapumisena nimenomaan uskonnollisessa kehyksessä, Pirita voidaan nyt nähdä vanhojen jumalten sanansaattajana. Piritan ja Aslakin liittoa ei missään vaiheessa esitetä siunatuksi kirkossa. Heidän hääseremoniansa näytetään sitä vastoin vanhojen lappalaisperinteiden kontekstissa. Piritan kasvatti-isä toteaa lopuksi, että viina on loppu ja leivät syöty.

Alkoholin läsnäolo tilaisuudessa on huomionarvoista. Korkki kiertyi kiinni monella poromiehellä, kun kristillinen lestadiolaisliike levisi Lappiin 1600-luvun puolivälistä alkaen (Toiviainen 1992, 514). Alkoholi kun on lestadiolaisten keskuudessa ankarasti kielletty. Piritan lapsuudenkoti – vaikkakin ehkä nimellisesti kristillinen – pitää sitä vastoin enemmän kiinni vanhoista tavoista kuin Jeesuksesta. Pirita itse vetoaa shamaani Tsalkku-Nillaan ja myöhemmin, Suureen seitaan. Piritan valitsema hahmo, ”poromiesten silmissä vastustamaton” noitapeura, liittyy myös erottamattomasti heidän pitkälliseen toimeentuloonsa ja kulttuuriinsa.

Kulttuuriantropologi Samuli Paulaharjun mukaan inarilainen Salkko-Niila (Niila Länsman, 1822–1911), elokuvan poppamiehen esikuva, takasi laidunonnensa uhraamalla jumalille syksyisin tokastaan mustan ja valkoisen poron (1922, 149). Kauttaaltaan valkea poro tunnetaan lappalaismytologiassa nimellä *gabba-jievja*, ja se viittaa maahiaisten, maanalaisten taruolentojen tokista siinneisiin poroihin (Paulaharju 1934, 195).

Voisi näin ajatella, että poromiehet yhdistäisivät tietyn maagisen elementin Piritan eläinhahmoon, suhtautuen siihen maagisena ja onnea tuottavana saaliina. Tämän ajattelukaavan hyväksyminen vaatisi heitä samalla ottamaan etäisyyttä kristinuskosta. Heidän onneton kohtalonsa olisi taasen seurausta pöyhkeydestä, jolla he lähestyvät Tychen lahjaa, mikä olisi täysin linjassa klassisen Nemesis-käsitteen kanssa.

Paulaharju on kirjannut ylös vastaavan tarinan lappalaisesta folkloresta (1934, 79). Köyhän talon isäntä, Martin Jussa, muistelee isäänsä, vanhaa Marttia, joka onnistui aikanaan pyydystämään maahiaisten lampaan. Vanhalle Martille kävi kuitenkin huonosti, kun hän ei onnistunut huolehtimaan pyhästä eläimestä. Jussa on siitä lähtien toivonut omalle kohdalleen vastaavaa onnenpotkua.

Lammas löytyy, mutta samalla huono onni periytyy suvussa. Jouluyönä pahat henget liikkuvat tunturien halki ja kaikkien on siivottava pihapiirinsä heidän tieltään. Jussa unohtaa hakkuupölkyn ulos ja henget oletettavasti kompastuvat siihen. Kostona henget tappavat vauraudentuojan.

Opetus on selkeä: Sateenkaaren päässä olevaa kultaruukkua on turha etsiä määrätietoisesti. Tarina painottaa ihmisen kolhoa roolia jumalten ja muiden henkiolentojen alaisuudessa. Ylemmällä olemisen tasolla on toki väylä maallisiin rikkauksiin, mutta tavan lapinäijä ei pysty Paulaharjun tarinoissa koskaan säilyttämään onneaan. Yksi syy tähän on poikkeuksesta se, että tarinoissa lappalaiset tuudittautuvat uskoon tulevasta vauraudesta.

Pirita olisi täten Nemesis, jonka tehtävänä olisi palauttaa poromiesten kunnioitus luonnonuskoon ja taikuuteen. Hän edustaisi jännitettä kahden eri maailmankuvan, kristillisen ja pakanallisen välillä. Yhdysvaltalaiset elokuvantekijät Rebecca A. ja Samuel J. Umland väittävät, että Ingmar Bergman kuvaa samaa dilemmaa Neidonlähteessä (2005, 109). Murhatun tytön isä, Tore (Max von Sydow), toteaa elokuvan loppuvaiheessa, ettei hän ymmärrä kristinuskon jumalaa ja tämän tarkoituksena, koska tyttö kuoli viedessään kynttilöitä messuun. Tästä syystä Tore kääntyy pakanajumalien puoleen, koska he voivat oikeuttaa hänen kostonsa.

Teuvo Puron Noidan kirot käsittelee samalla tavoin kristinuskon ja pakanuuden välistä rajaviivaa (Löytökoski, 2006). Edesmenneen lapinnoidan kirous kummittelee yhä kristittyjen uudisraivaajien talossa ja ajaa isännän mm. tappamaan äpärälapsensa kiukunpuuskassa. Samalla tavoin Tore tappaa

Neidonlähteessä murhaajien nuoren veljen, joka itsessään on viaton. Molemmissa tapauksissa lapsen tappaminen on ratkaiseva hetki; miehet huomaavat eksyneensä liian kauas pakanuuteen ja katuivat.



Kuva 11. Vasan uhraaminen on Piritan suuri valinta.

Valkoisessa peurassa lapsen vastike on valkea poronvasa. Sen uhraaminen on Piritan hahmon käännekohta; Suuri seita ottaa hänet valtaansa ja antaa hänelle taikavoimat, tai, vaihtoehtoisesti, kiroaa hänet. Pakanajumalat ovat kaikissa mainituissa elokuvissa näin ollen vakavasti otettavia voimia. Vaikka Valkoinen peura ei tarjoa pelastusta kristinuskon kautta, sekin ehdottaa että erämaan vanhat henget ovat yhä läsnä, valmiina vastaamaan niitä kutsuille.

5.2 Nemesis ja Frigga

Nemesiksen välikappaleena Frigga on suoraviivaisempi kuin Pirita. Hänen kostonsa rajoittuu niihin ihmisiin, jotka tarinan aikana vahingoittavat tai nöyryyttävät häntä, pois lukien alussa nähty vanhus puistossa. Frigga edustaa samalla erilaista koston aspektia kuin Pirita. Frigga (tai Madeleine) nousee pitkällisten henkilökohtaisten nöyryytysten jälkeen ottamaan oikeuden omiin käsiinsä, siinä missä perinteisessä (pohjoismaisessa) tarinaperinteessä veriteot on jätetty aviomiehelle tai isälle. Mm. edellä mainituissa Noidan kiroissa ja

Neidonlähteessä naisen osana on kestää koettelemuksensa ja saada hyvitys välillisesti, joko ennen kuolemaansa tai sen jälkeen.

Friggan mykkyys kääntää osaltaan hänen roolinsa ylösalaisin. Yhdysvaltalaisessa TV-sarjaperinteessä 1970-luvulla raiskatut naishahmot vajosivat usein koomaan tai muutoin emotionaalisen trauman kouriin (Mäkelä 2003, 1). Tätä lähtökohtaa käytettiin tarinan varsinaisen päähenkilön (aviomies, isä, veli) vihan oikeutuksena; miespuolisen henkilöahmon odotettiin nousevan Nemesiksen rooliin ja hyvittävän vääryydet.

Friggan tapauksessa perinteinen uhrin hahmo fuusioituu Nemesikseen. Olemassa oleva oikeusjärjestelmä nähdään tässäkin tarinassa puutteellisena. Eräässä vaiheessa pidätystä vastustava Frigga hakkaa pahaa-aavistamattomat poliisit henkihieveriin ja varastaa heidän virka-autonsa. Kohtaus toimii samalla peilikuvana elokuvan alkujaksolle, jossa poliisit pidättävät Friggan kohtaaman pedofiilin. Poliisiautolla kaahaava Frigga korvaa lapsuutensa auttajat ja kosto saa virallisen leiman.



Kuva 12. Friggan matka rinnastuu western-perinteen kostavaan lainvalvojaan.

Raiskattuihin naisiin on elokuvaperinteessä yhdistetty myös tietty ”synnintunto”. Naiset ovat voineet olla luonteeltaan varomattomia tai kevytkenkäisiä, minkä takia he ovat ajautuneet eroon perheistään tai läheisistään. Tällöin raiskaus on ollut erkaantumisen luonnollinen seuraus ja perheyksikön ylläpitäjäksi nostettu mies on noussut pahantekijöitä vastaan. Ainoa Friggan kohdalla havaittava

”synti” on kuitenkin hänen sokea luottamuksensa Tonyyn ja tämän mukakunniallisiin tarkoitukseen.

Tältä pohjalta Friggan voidaan katsoa edustavan Nemesistä Tonylle ja hänen asiakaskunnalleen. Hän kuitenkin erkaantuu perinteisestä ”rape & revenge”-lajityypin naiskuvasta ja kostajan roolista, koska hänellä on elokuvan alusta lähtien tietty psykologinen alttius ”uhriuteen”, eikä emotionaalista traumaa voida lukea johtuvaksi pelkästään prostituutiovaiheesta.

Samalla perheen ja yhteiskunnan osuutta vähätellään, koska yksikään tapahtumien ulkopuolinen hahmo ei nouse tarinan aikana merkittäväksi toimijaksi. Pohjoismaiset elokuvat ovat tarkastelleet kostoja pitkälti kristinuskon kautta ja pitäneet sitä tuomittavana tekona. Kosto, vaikka kuinka ansaittu, on epäkristillinen teko ja sen välikappaleena toimiva henkilö joutuu vaarallisten pakanajumalien valtaan. Friggan kosto on henkilökohtainen asia ja tapahtuu pienen piirin sisällä. I Spit On Your Graven Jennifer käy anomassa Jumalalta vuolaasti armahdusta ennen kostoaan. Frigga sitä vastoin istuu vain hetken kirkossa ja vuodattaa yksinäisen kyynelensä.

Friggan hahmoa voisi verrata esimerkiksi tanskalaisen Carl Theodor Dreyerin elokuvaan *Jeanne d'Arcin kärsimys* (La Passion de Jeanne d'Arc, Ranska, 1928). Historiallinen Jeanne oli 1200-luvulla elänyt ranskatar, joka uskoi saaneensa pyhän tehtävän ajaa englantilaiset miehittäjät ulos maasta. Vallankumouksen epäonnistuttua 19-vuotias Jeanne tuomittiin kerettillisyydestä ja poltettiin roviolla. Dreyer esittää papiston juonittelevana joukkiona, joka ei suostu uskomaan tytön hengelliseen herätykseen. Jeanne on heidän mielestään antautunut Saatanalle, joka tässä tapauksessa edustaa pakanajumalia.

Dreyerin elokuvassa Jeannen oikeudenkäynti peilaa syytekohtissaan ja yksipuolisuudessaan Jeesuksen tuomiota. Siinä missä Jeesus oli kuitenkin itsenimitettyä Jumalan poikana (ja miehenä) filosofinen ja itsevarma, Dreyerin

Jeanne (Maria Falconetti) on itkuinen nainen, joka ei itsekään täysin ymmärrä tilannettaan. Via Dolorosalla roolit kuitenkin kääntyvät ympäri; Jeesus huutaa ristillä tuskaansa ja kyseenalaistaa taivaallisen suunnitelman. Roviolle asetettu Jeanne vain toivoo, ettei hänen tarvitsisi enää kärsiä liian pitkään.



Kuva 13. Jeanne D'arc ja pilkan kruunu.

Friggan matkan voisi sanoa olevan Jeannen ja Jeesuksen kärsimyksiin verrattava marttyyritarina. Kaikkien koettelemusten tehtävä on nostaa kärsijä tavanomaisen yhteiskuntajärjestelmän yläpuolelle. Jeesuksen kuollessa temppelein esiriippu repeää kahtia ja kuolleet nousevat haudoistaan. Jeannen kuolema johtaa väkivaltaiseen kansannousuun ja esivallan perääntymiseen. Frigga kuolee nimellisesti. Siinä missä muut marttyyrit nousevat kuolemanjälkeiseen arvostukseen, hänestä tulee kostaja.

Friggaa voisi näin ollen tarkastella käänteisenä marttyyrinä. Kosto ei ole enää pakanajumalien pelottaville voimille antautumista ja kristinuskon kieltämistä, vaan sitä vastoin kohoamista elämään suurempaan rooliin. Tämä rooli on klassisessa tarustossa varattu Nemesikselle ja hänen vasalleilleen.

6 Loppusanat

Olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt etsimään kostavan naisen hahmosta jotain tunnistettavasti pohjoismaista, ja samalla sanomaan aiheesta ehkä jotain yleismaailmallista. Syvällisten väittämien tekeminen nimenomaan suomalaisista piirteistä elokuvissa on vaikeaa. Kotimainen elokuvakulttuuri on kehittynyt hitaasti, mikä johtuu osaltaan rajatusta kielialueesta ja elokuvien niukasta määrästä. Samalla lupaavat tekijät ovat ennen vuosisadan puoliväliä jääneet joko sodan jalkoihin tai vaille kaipaamaansa tilaisuutta. Kotimainen elokuvahistoria tuntee kuitenkin myös Erik Blombergin kaltaisia tapauksia.

Blombergin elokuvaa kiiteltiin maailmalla, mutta kotona siitä on vaiettu kunnioittaen. Meidän kansallista identiteettiämme muovasi sen sijaan Edvin Laineen *Tuntematon sotilas* (Suomi, 1955), joka esitetään televisiossa edelleen joka itsenäisyyspäivä. Jonain päivänä tuo perinne katkeaa. Sitä odotellessa, jäämme miettimään, miksi akselivaltion hyökkäyssodasta kertova elokuva on omassa maassamme julkisesti tunnustetumpi teos.

Valkoinen peura oli yhtä paljon Blombergin kuin myös hänen puolionsa, Mirjami Kuosmasen, lapsi. Blomberg on itsekin myöntänyt, että Kuosmanen vastasi henkilöohjauksesta samalla kun mies ohjasi kuvaa (Toiviainen 1992, 518). Näin ollen, voidaan sanoa että Valkoisen peuran draaman runko on pohjimmiltaan naisen käsialaa. Piritan hahmon piina tuntuu paikoin niin omakohtaiselta ja rehelliseltä, että katsoja voi herkästi uskoa Kuosmasen ladanneen hahmoon viljalti omia kokemuksiaan ja mielipiteitään.

Tuntematon sotilas kuvaa miesten maailmaa, heidän elämiään rintamalla ja uhrauksia, joihin heidät pakotetaan. Tuon sukupolven miehet ovat samoja, joista useat heräsivät loppuelämiensä ajan painajaisiin. Suomen kansa halusi sankareita, mutta se ei halunnut myöntää sankarin tuskaa. Tietyissä mielessä Laineen elokuva kiteyttää sen roolin, johon rintamalla käyneet on elokuvan kautta asetettu. Sotiemme veteraanit näyttäytyvät ajastaikaan naureskelevinä, kyräilevinä ja liikuttavina hahmoina.

Valkoinen peura edustaa toisenlaista ongelmaa. Mitä tekee nainen, jolle ei ole varattu ideologista tekosyytä, kuten kodinpuolustaminen? Miten hänen on kyettävä omistamaan elämänsä miehelle, joka ei ole läsnä? Kotirintamalla vaimot ja tyttäret taistelivat omaa, hiljaista sotaansa. Tästä sodasta ei ole kirjoitettu läheskään yhtä paljon kuin rintaman koettelemuksista, koska naisten taakka on asia, josta suomalainen ei mielellään puhu. Lapset tehtiin lomien aikana ja synnytettiin saunassa, siinä kaikki.

Seksuaalisuus, ja ennen kaikkea, nainen seksuaalisena olentona. Nämä ovat Valkoisen peuran keskeisiä teemoja. Ne ovat myös mahdollisia syitä siihen, miksi suomalaiset ovat suhtautuneet elokuvan kansainväliseen menestykseen lähinnä vaivautuneesti punastellen. Ehkä Piritan tarina sanoo meistä kansakuntana tietyissä asioissa enemmän kuin haluaisimme myöntää.

Thriller – en grym film edustaa sitä vastoin peittelemättömän kaupallista elokuvatuotantoa. Sen tarinan kaari myötäilee uskollisesti vastaavia amerikkalaistuotantoja. Pitkään nahkatakkiin sonnustautuva Frigga on muotoiltu perinteikkään kostajan muottiin, koston enkeliksi. Samalla, jälkikäteen pornonäyttelijöiden kanssa lisätyt seksikohtaukset korostavat Alex Fridolinskin salanimellä elokuvan ohjanneen Bo Arne Vibeniuksen perimmäisiä tarkoitusperiä: poispääsyä velkavankeudesta.

Thriller edustaa elokuvaa, joka sai pornoteollisuudestaan tunnetut ruotsalaiset hiljaisiksi. Edelleen, maailma kuitenkin vastasi huutoon. Thriller on elokuva,

jollaisen ruotsalaiset osaavat tehdä, mutteivät halua. Bergmanin perinnön varjossa Vibeniuksen kostofantasia näyttäytyy lapsellisena ja massoihin vetoavana. Tästä Thrillerissä on pohjimmiltaan kyse: se nostaa esiin hyvin vakavia aiheita, muttei tarjoa niihin yhteiskuntaan laajamittaisesti sovellettavissa olevia ratkaisuja.

Lapsen hyväksikäyttö nostattaa monissa meistä primitiivireaktion: Haluaisimme tehdä pedofiilille saman kuin mitä Frigga tekee entisille asiakkailleen. Kun ajatellaan kasvua ihmisenä, ensireaktio on usein ylimitoitettu ja lapsenomainen. Psykoanalytikko Carl G. Jung nostaa esiin tarinan primitiivisessä yhteisössä eläneestä afrikkalaismiehestä, joka tappoi kiukunpuuskassa oman lapsensa. Jung päätteli, että mies eli jatkuvasti ”siinä hetkessä”, aivan kuin pieni lapsi (1964). Kun syy-seuraussuhdetta ei tiedosteta, mieli pystyy toimimaan ajattelemattomasti.

Thriller on tärkeä elokuva suuremmassa mittakaavassa siinä suhteessa, että se nostaa esiin asian, joka yhteisön on syytä tiedostaa. Vaikka Vibenius esittää asiansa umpikaupallisen elokuvaviihteen muodossa, Thriller nostaa esiin ongelman ja esittää primitiivisen ratkaisumallin toimimattomuuden. Frigga on uhri läpi elämänsä, ja hänestä kasvaa nainen, joka lopulta ottaa oikeuden omiin käsiinsä. Vaikka tuomioistuimen tehtävä olisi puolustaa Tony ja hänen asiakkaidensa oikeuksia, katsojan on vaikea kiistää moraalista oikeutta heidän surmaamiselleen.

Rape & revenge -elokuvat tarjoavat katsojalle lopulta hetkellisen katharsiksen. Media tuo eteemme päivittäin uuden kauhutarinan onnettomista ihmiskohtaloista ja heidän alistajistaan. Maailma on usein hyvin ikävä paikka ja moista lukiessaan moni meistä haluaisi asettua kostamaan Friggan kaltaisten ihmisten puolesta – tai edes toivoa, että heiltä löytyisi voimaa nousta pahoinpitelijöidensä yläpuolelle. Oikeusjärjestelmä luotiin korvaamaan verikosto, mutta kostonjano elää yhä vahvana keskuudessamme. Thrillerin

kaltaiset elokuvat toimivat myös muistutuksena siitä, että kosto ei voi ikinä auttaa kantajaansa. Sitä vastoin, se vain vahingoittaa kohteitaan.

Kosto osana ihmisyyttä on monimutkainen ja syvälle juurtunut asia tajunnassamme. Sen syitä, täytäntöönpanoja ja seurauksia on kuvattu halki historian. Olivat koston takana sitten jumalat, viittoihin sonnustautuneet yön ritarit tai maailmaan väsyneet naiset, yksi asia on selvä. Koston jäljet ovat aina samat – ne seuraavat meitä lohduttomasti halki elämän ja muistuttavat niistä, jotka ovat meitä vastaan rikkoneet.

LÄHTEET

KIRJALLISET

Adams, C. 02.04.1982. The Chicago Reader. Why Did Mystery Writer Agatha Christie Mysteriously Disappear? Chicago: Creative Loafing, Inc.

Jung, C.G. 1964. Symbolit – piilotajunnan kieli. Man and His Symbols. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.

Lanning, K.V. 1992. Satanic Ritual Abuse – A 1992 FBI Report. Viitattu 21.12.2009 <http://www.rickross.com/reference/satanism/satanism1.html>

Löytökoski, L. 2006. Suomalainen kauhuelokuva, osa 1. Widerscreen 3/2006. Viitattu 21.12.2009 <http://www.widerscreen.fi/2006-3/suomalainen-kauhuelokuva-osa-i/>

Mäkelä, A. 2003. Political Rape, Private Revenge – The Story of Sexual Violence in Finnish Film and Television. Helsinki: Helsingin yliopisto.

The New York Times. 15.12.1926. Mrs. Christie Found in a Yorkshire Spa. New York: The New York Times Company.

Paulaharju, S. 1922. Lapin muisteluksia. Kolmas painos. Porvoo: WSOY.

Paulaharju, S. 1934. Tunturien yöpuolta. Porvoo: WSOY.

Toiviainen, S. 1992. Valkoinen peura. Suomen kansallisfilmografia 4: 1948-1952. Helsinki: Edita.

Terr, L. 1994. Suden lapset – lukitut muistot. Unchained Memories – True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found. Suom. Kristiina Rikman. Juva: WSOY.

Thurston-Peck, H. 1898. Harpers Dictionary of Classical Antiquities. New York: Harper & Brothers.

Umland, R. & Umland, S. 2005. Burn, Witch, Burn – A First Look at the Scandinavian Horror Film. Horror International. Detroit: Wayne State University Press.

ELOKUVAT

Bergman, I. 1960. Neidonlähde. Jungfrukällan. Svensk Filmindustri.

Blomberg, E. 1952. Valkoinen peura. Junior-Filmi.

Craven, W. 1972. The Last House on the Left. Night Company.

Dreyer, C.T. 1928. Jeanne d'Arcin kärsimys. La Passion de Jeanne d'Arc. Gaumont.

Puro, T. 1927. Noidan kirot. Suomi-Filmi.

Tarantino, Q. 2003. Kill Bill: Vol. 1. Miramax Films.

Vibenius, B.A. 1974. Thriller – en grym film. American International Pictures.

Zarchi, M. 1978. I Spit on Your Grave. Cinemagic Pictures.