

ALUSSA OLI PELKO JA KAUHU
Kauhun viehätystä, kauhuelokuvista ja hirviöistä

Jyväskylän yliopisto
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
25.6.2008

Susanna Matikainen
Taidekasvatuksen Pro Gradu -tutkielma

Professori Pauline von Bonsdorff

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taidekasvatuksen laitos
Tekijä – Author Susanna Matikainen	
Työn nimi – Title ALUSSA OLI PELKO JA KAuhu – Kauhun viehätystä, kauhuelokuvista ja hirviöistä	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro Gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2008	Sivumäärä – Number of pages 79
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkielmassani tarkastelen kauhun estetiikkaa sekä kahden kauhuelokuvan tematiikkaa ja elokuvien hirviöiden vertautumista toisiinsa. Tutkielman ensimmäinen puolisko kertoo kauhun historiasta ja teoreettisesta tutkimuksesta ja toisessa puoliskossa keskitytään kahteen kauhueluokuvaan sekä erityyppisten hirviöiden muuttumiseen ja vertailuun. Näkökulmani on toisaalta yhteiskunnallinen ja toisaalta kauhun kokemukseen ja estetiikkaan pohjautuva.</p> <p>Käytän tutkielmassani Noël Carrollin teosta <i>The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart</i> (1990) ja 1700-luvun lopulla eläneen Edmund Burken ajatuksia ylevästä kauhusta, jotka ovat vaikuttaneet goottilaisen romaanin syntyyn ja romantiikan ajan taiteeseen. Myöskään Aristotelesta ja <i>katharsis</i>-käsitettä ei voi jättää huomiotta. Esittelen myös tämän hetkisen filosofisen keskustelun perusteella Noël Carrollin käsityksen kauhun viehätystä ja Berys Gautin vastaväitteitä ja Cynthia A. Freelandin käsityksiä realistisesta kauhusta. Käsitelen kahta kauhuelokuva: <i>Hellraiser</i> ja <i>Henry: Portrait of a Serial Killer</i>. Hirviöiden sielunelämää tutkitaan Clive Barkerin mielikuvituksen tuotteiden, kenobiittien, kautta ja todellisessa elämässä toimineen sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin elokuvallisen tarinan kautta. Kenobiitit edustavat elokuvahirviöitä, jotka ovat vaikuttaneet laajasti kauhukulttuuriin ja Henry Lee Lucasista kertova sarjamurhaajaelokuva on elokuvaharrastajien piirissä arvostettu. Lähestyn valitsemieni elokuvia lähinnä hirviön muuttumisen ja erilaisten hirviöiden näkökulmasta. Koska aihepiiri on kaksijakoinen, tulen myös sivuamaan hyvien henkilöhahmojen tai sankareiden muuttumista. En siis suoraan käytä mitään analyysiteoriaa, vaan pohdin elokuvan juonenkulun kautta, mitä elokuvissa halutaan sanoa.</p> <p>Kauhussa mielikuvituksemme ponnistelee viedäkseen fantasiamme äärimmäisille rajoilleen; juuri tämä on vaarallisen kiehtovaa itsensä toteutumista, koska ”itse” on pohjimmiltaan jokaiselle tuntematon. Hirviöistä on tullut kauhuviihdettä ja kyynisyys sekä musta huumori koetaan hauskana. Nykykauhusta voidaan puhua kuoleman speaktaakkelina, jossa kaikki rajat on ylitetty. Kauhukulttuurin piirissä hirviön ja minän suhde on intiimi, Barkerin kenobiitit puhuttelevat varmasti parhaiten sellaisia yleisöjä, jotka haluavat toteuttaa omaa erilaisuuttaan ja halujaan. Asenne hirviömyönteisyyteen on leikkisä, mutta hirviöön samastuminen on kauhukulttuurin antama tärkeä mahdollisuus. Tämä ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, vaan hirviöihin liittyy aina kaksoiskoodaus, ironia ja ambivalenssi.</p>	
Asiasanat – Keywords Kauhuokuva, Hellraiser, Clive Barker, Henry: Portrait of a Serial Killer, Henry Lee Lucas, sarjamurhaaja, kenobiitti, hirviö, paholainen, demoni, goottilainen, kauhun estetiikka, ylevä, subliimi, tuska, pelko, kauhu	
Säilytyspaikka – Depository Taidekasvatuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	2
2. KAUHUN ESTEETTISESTÄ KOKEMISESTA	6
2.1. Ylevä kauhu	7
2.1.1. Aristoteles ja katharsis	7
2.1.2. Edmund Burke ja ylevä kauhu	9
2.2. Kauhun viehätykset	13
2.2.1. Noël Carroll ja kauhun viehätykset	13
2.2.2. Berys Gautin vastaus Carrollille	16
2.2.3. Cynthia A. Freeland ja realistinen kauhu	18
3. KAUFUFANTASIAN MOTIIVIT JA TEMATIikka	23
3.1. Goottilainen perimä	24
3.2. Kauhu elokuvissa	28
4. HIRVIÖMÄISYYDEN YTIMESSÄ	35
4.1. Demonien ja sarjamurhaajan vertailu	38
4.2. Elokuvien Mise-en-Scene	39
5. CLIVE BARKER JA KAUFUN UUSI AALTO	41
5.1. <i>Hellraiser</i> -elokuva	44
5.2. <i>Hellraiser</i> -elokuvan juoni	46
5.3. Kenobiitit ja ihmishirviöt	49
6. HENRY LEE LUCAS JA REALISTINEN KAUFU	60
6.1. Sarjamurhaaja Lucasin tarina	60
6.2. <i>Henry: Portrait of a Serial Killer</i> -elokuvan juoni	62
6.3. <i>Henryn</i> Mise-en-Scene	64
8. LOPUKSI	71
LÄHTEET	75



Kuva 1. Clive Barkerin hahmotelma kenobiitistä.¹

I don't want sanity if sanity is what comes out of the television. I don't want sanity if sanity is a world without miracles, a world without the possibility of transformations. I don't want sanity if sanity is politics and economics and mortgages and learning to live with the neighbors.

- Clive Barker -

[from "Clive Barker The Horror!" by Morgan Gerard *Graffiti* Vol.4, No.1 (January, 1988)]²

¹ Jones 1991a, 1.

² Barker, Etchison 1991, 46.

1. JOHDANTO

Tutkielmassani tarkastelen kauhun estetiikkaa sekä kahden kauhuelokuvan tematiikkaa ja elokuvien hirviöiden vertautumista toisiinsa. Tutkielman ensimmäinen puolisko kertoo kauhun historiasta ja teoreettisesta tutkimuksesta ja toisessa puoliskossa keskitytään kahteen kauhuelokuvaan sekä erityyppisten hirviöiden muuttumiseen ja vertailuun. Näkökulmani on toisaalta yhteiskunnallinen ja toisaalta kauhun kokemukseen ja estetiikkaan pohjautuva.

Grimmin sadut viehättivät mielikuvitustani jo lapsena ja koin nämä sadut paljon mielenkiintoisempina kuin perinteiset prinsessatarinat. Grimmin saduissa käsitellään kuolemaa, pelottavia ja ikäviäkin tapauksia myyttien varjossa. Koko nuoruuteni luin paljon ja silloin käsieni läpi kulki suurien klassikoiden ohella myös goottilainen kauhukirjallisuus ja sci-fi-tarinat. Ihan ensimmäinen kauhu- ja sci-fi-elokuva, jonka kävin katsomassa elokuvateatterissa alaikäisenä, oli *Alien – kahdeksas matkustaja* [Ridley Scott, *Alien* (1979)]. Elokuva teki suuren vaikutuksen nuoreen mieleen eikä missään elokuvassa jälkeenpäin ole perinteinen ”tappaja ja uhrin suljetussa tilassa” -kaava toiminut yhtä hyvin. Puhumattakaan siitä, että elokuvan sankari on nainen. Myös hirviö on pelottavan ja inhottavan upea ilmentys. Surrealistitaiteilija H.R. Gigerin suunnittelema hirviö ja surrealistinen maailma, jossa orgaaniset ja teknologiset olennot sulautuvat uusiksi olemisen muodoiksi, on synkän kaunis. Visuaalinen suunnittelu palkittiin Oscarilla.³

Oma mielenkiintoni kauhun teoriaan lähtee niinkin kaukaa kuin Antonin Artaudin teatteriteoriaan tutustumisesta. Aikaisemmissa tutkielmissani olen pohtinut kauhuelementin muuttumista antiikin tragediasta nykypäivien kauhuelokuvaan. Olen myös vuosien varrella seurannut kauhuelokuvien vaihtumista underground-elokuvista valtavirtaviihteksi. Suurimman oven aukaisi *Uhrilampaat*-elokuva, joka voitti viisi Oscaria. Nykyään Hollywood-elokuva sisältää hyvin usein myös kauhuelementtejä, vaikka kyseessä olisi romanttinen komedia. En ole varma, onko tämä hyvä asia, mutta uskon, että

³ Hänninen 1992, 326.

avantgardistiset *splatter*-kauhuelokuvat⁴ tulevat yhäkin säilymään pienillä levittäjillä ja pienen piirin nautintona. Koska kauhuelokuvia on tehty jo elokuvan alkuajoista lähtien, jää tutkielman rajallisuudesta johtuen monia hienoja elokuvia mainitsematta. Kauhuhu on ollut kulttuurissa, teatterissa, kirjallisuudessa, kuvataiteessa, musiikissa ja elokuvissa alusta asti, joten nostan vain joitain huomioita esille.

Vaikka kauhuelementtiä käytetään monissa medioissa, on siitä tehty vähän akateemista tai yleensäkin vakavasti otettavaa tutkimusta. Monet lajityyppiin liittyvät kirjat ovat luettelonomaisia selostuksia yksittäisten kauhuelokuvien juonenkäänneistä. Käytän työssäni filosofi, kulttuuriteoreetikko ja elokuvatutkija Noël Carrollin teosta *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990). Kauhuelokuvaan liittyvä suomalainen tutkimus on ilahduttavassa määrin lisääntynyt, varsinkin Tampereen yliopiston professori Frans Ilkka Mäyrä on tutkinut kauhua pelien kautta sekä kirjalliselta, kulttuuriselta ja elokuvalliselta katsontakannalta. Turun yliopiston tutkijan Outi Hakolan pro gradu -tutkielma *Eksyneet sielut: Viattomuuden ongelma Hellraiser-elokuvissa* sivuaa jossain määrin tutkielmassani käsittelemiä kenobiitti-hirviöiden sielunelämää. Myös *Haamulinnan perillisiä* (1992), *Musta peili – kauhuelokuvan kehitys Prahnan ylioppilaasta Poltergeistiin* (1985), *Kun hirviöt heräävät – Kauhuhu ja taide* (1986), *Verikekkerit – Kauhun käsikirja* (1992) sisältävät ansiokkaita tutkielmia kauhusta taiteessa, kirjallisuudessa ja elokuvassa.

Tutkielmassani käsittelen vain kahta kauhuelokuvaa: *Hellraiser* ja *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Hirviöiden sielunelämää tutkitaan Clive Barkerin mielikuvituksen tuotteiden, kenobiittien⁵, kautta ja todellisessa elämässä toimineen sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin elokuvallisen tarinan kautta. Miksi

⁴ *Splatter* oli 1980-luvun kategorinen nimitys joukolle nopeasti tehtyjä halpatuotantoelokuvia, joiden pääpaino oli näyttävästi efekteillä toteutetuissa ihmisruumiin silpomisen kuvauksissa ja mustassa sisäpiirihuumorissa.

⁵ Kenobiittien (*Cenobites*) nimen tausta on valaiseva. Etymologia löytyy kreikankielisistä sanoista *koinos* (yhteinen) ja *bios* (elämä) eli *koinobios* (eläminen yhteisössä). Varhaislatinan *coenobium* puolestaan tarkoittaa luostaria. *Cenobite* muodostuikin kristilliseksi käsitteeksi. Sillä tarkoitetaan katolista munkkia, joka on osa uskonnollista yhteisöä, jossa painotetaan yhteisöllisyyttä. Barkerin kenobiitit muistuttavat näitä munkkeja. Kenobiitti-hirviöt toimivat yhdessä ja helvetin lakien mukaisesti muodostavat uskonnollisen yhteisön. Askeettisuus eli vain yhdenlaisen nautinnon hakeminen ja omistautuminen tehtävälle säätelevät kenobiittien elämää.

päädyin tähän kaksikkoon? Tähän valintaan päädyin siksi, että kenobiitit edustavat elokuvahirviöitä, jotka ovat alkaneet elää ”omaa elämäänsä” ja vaikuttaneet laajasti kauhukulttuuriin ja Henry Lee Lucasista kertova sarjamurhaajaelokuva on elokuvaharrastajien piirissä arvostettu. Näitä elokuvia ei ihan jokaisen elokuvaharrastajan hyllystä löydy, mutta jokainen meistä katsoo elokuvia ja uutisia ja pohtii aika ajoin: ”Olenko itse hirviö, onko naapurini hirviö, miksi ihmiset toimivat hirviömäisesti?”

Elokuva-analyysien pohjaksi olen lukenut David Bordwellin ja Kristin Thompsonin teosta *Film Art: an introduction* (1993) sekä Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000). Lähestyn valitsemiani elokuvia lähinnä hirviön muuttumisen ja erilaisten hirviöiden näkökulmasta. Koska aihepiiri on kaksijakoinen, tulen myös sivuamaan hyvien henkilöahmojen tai sankareiden muuttumista, Hakolan sanoin ”viattomuuden menetystä”. En siis suoraan käytä mitään analyysiteoriaa, vaan pohdin elokuvan juonenkulun kautta, mitä elokuvissa halutaan sanoa. Makkonen, Hakola ja Freeland ovat todenneet, että klassiset elokuva-analyysit eivät ole enää relevantteja uutta, postklassista kauhuelokuvaa analysoitaessa.

Käsittelen myös sitä tosiasiaa, että kauhu on kaikkialla yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme. Sigmund Freud toteaa, että suurena syynä epämiellyttävään tilaamme voidaan pitää kulttuurimme aiheuttamaa pettyneisyyden tuntoa, joka johtuu siitä, että on opittu hallitsemaan luonnontieteitä, avaruutta ja aikaa, mutta se ei ole tuonut meille suurempaa onnea. Koska viettivarusteisiimme kuuluu mahtava määrä hyökkävyyttä, meidän on vaikea toteuttaa käskyä *rakasta lähimmäistäsi niin kuin itseäsi*. Tämä ihmisten välinen vihamielisyys uhkaa Freudin mukaan hajottaa kulttuuriyhteisömme alkutekijöihinsä.⁶

Jos ajattelemme nykyhetkeä syyskuun yhdennentoista (11.9.2001) tapahtumien jälkeen, on maailma muuttunut. Emme voi enää tuudittautua turvallisuuden tunteeseen edes Suomessa, sillä terrorismi koskettaa myös meitä. Lintukoto on hajonnut. Kauhua herättävät viimeaikojen monet järkyttävät tapahtumat. Emme voi sulkea silmiämme Myyrmannin pommittajalta, Itävallan

⁶ Freud 1982, 66–67.

insestitapauksilta, Virginia Techin massamurhalta ja Jokelan koulun massamurhaajalta, joka jäljitteli Virginia Techin tapahtumia. Tai Israelin levottomuuksilta ja palestiinalaisten itsemurhaiskuilta tai pakollisilta turvatoimilta lentokentillä, koska pelätään terrori-iskua. Kauhuhuuh on tunkeutunut vahvasti tavallisen ihmisen arkipäivään.

Jo pelkästään kauhuelokuvien luoma fiktiivinen hirviörypäs on niin suuri, että pitäydyn tässä yhdessä fiktiivisessä ja yhdessä realistisessa kauhuelokuvassa. Toisaalta, myös sarjamurhaajat sekä massamurhaajat tuntuvat olevan jo ”muoti-ilmiö”, joka leviää räjähdysenomaisesti. Vai onko meiltä pimitetty asioita ja nyt internet yhdistää maailman ihmiset sekä hyvässä ja pahassa? Frans Mäyrän mielestä kauhussa on nykyään kyse heimoutumisesta, sillä internet yhdistää kuluttajat. Yhdysvalloissa high school -ammuskelut ovat huono uutinen, mutta tapahtumat ovat heillä ehkä kuitenkin arkipäivää ja vain eniten uhreja vaatineet tapaukset nostetaan otsikoihin. Jokelan ammuskelua ei luokitella arkipäiväiseksi, koska se oli ensimmäinen tapaus Suomessa. Kaikki ulkoiset merkit ja toimintatavat oli haettu suoraan Yhdysvalloista. Haemme siis helposti yhtymäkohtia muualta maailmasta, vaikka emme tiedä, mitä niillä tehdä tai käytämme niitä väärin. Sarja- ja massamurhaajien lisääntynyt mediahuomio on saanut televisiosarjojen tekijät käsittelemään heidän murhan tekotapojaan ja sairasta mieltään. Voimme seurata televisiosta monia sarjoja, jotka käsittelevät FBI:n tai vastaavien instituutioiden murhaselvittelyjä: *C.S.I.*, *Bones*, *Salaiset kansiot* ja *Criminal Minds – FBI-tutkijat*.

Tutkielmassani käsittelen Carrollin määritelmän mukaan taidekauhua (*art-horror*) enkä luonnollista kauhua (*natural horror*),⁷ minkä nimikkeen alle edellä luetellut tapahtumat sijoittuvat. Carroll on kehittänyt taidekauhun terminsä sellaisten kirjojen pohjalta kuin Stokerin *Dracula* tai elokuvien Romeron *Night of the Living Dead* tai Scottin *Alien – kahdeksas matkustaja*. Se poikkeaa hänen mukaansa kauhusta, jota ilmaistaan esimerkiksi sanomalla ”Luonnonkatastrofin mahdollisuus kauhistuttaa minua” tai ”Terrori-iskut ovat kauhistuttavia”.⁸ On tietenkin mahdollista, että elokuva, musiikki, maalaustaide, kirjallisuus tai

⁷ Carroll 1990, 12–13.

⁸ Carroll 1993, 255–256.

teatteri tulee tulevaisuudessa käyttämään kyseisiä tapahtumia taideteoksen alkulähteinä, minkä osoittaa jo toisena elokuvana käsittelemäni sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin todelliseen tarinaan pohjautuva elokuva.

Melko varmaa on, että kauhumieli ilmenee taiteessa niin kauan, kun ihminen pelkää jotain. Kuten Twitchell toteaa:

*"Horror art is not escapist fantasy; it is social history."*⁹

2. KAUHUN ESTEETTISESTÄ KOKEMISESTA

Kauhun estetiikka ja filosofia ovat aina mielenkiintoisia aiheita, joiden kautta voimme pohtia vaikutteitamme. Käsittelen tässä 1700-luvun lopulla vaikuttaneen Edmund Burken ajatuksia ylevästä kauhusta, tyhjyydestä, yksinäisyydestä, laajuudesta ja äärettömyydestä. Nämä kaikki liittyvät Burken ylevän käsitteeseen ja ovat vaikuttaneet goottilaisen romaanin syntyyn ja romantiikan ajan taiteeseen. Myöskään Aristotelesta ja *katharsis*-käsitettä ei voi jättää huomiotta. Esittelen myös tämän hetkisen filosofisen keskustelun perusteella Noël Carrollin käsityksen kauhun viehätystä ja Berys Gautin vastaväitteitä ja Cynthia A. Freelandin käsityksiä realistisesta kauhusta (*realist horror*).

Populaarikulttuuri käyttää kauhun tematiikkaa ja viehätystä hyväkseen. Nykyään kauhukulttuuri on levittäytynyt kaikkialle ja siitä otetaan irti kaikki taloudellinen hyöty. Tiedämme Kiss-yhtyeen ja horror-meikit, Lordi-yhtyeen ja hirviömaskit, Alice Cooperin, Marilyn Mansonin, Michael Jacksonin *Thriller*-videon, goottilaisen katumuodin ja Stephen Kingin, Dean R. Koontzin ja Clive Barkerin romaanit. Myös taidegallerioissa, televisiossa ja elokuvissa on havaittavissa kauhun uusi aalto. Mutta mikä saa ihmiset innostumaan kauhuaiheista? Ja jopa nauttimaan niistä.

⁹ Twitchell 1985, 104.

2.1. Ylevä kauhu

Kauhun esteettisen kokemisen yhteydessä puhutaan paljon ylevästä kauhusta. En voi olla huomioimatta 1700-luvulla vaikuttaneen Edmund Burken teosta *A Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Burken teos on vaikuttanut kauhun filosofiaan ja estetiikkaan ja goottilaiseen kirjallisuuteen sekä kuvataiteeseen hyvin syvällisesti. Myöskään Aristoteleen klassista tragedian teoriaa ja *katharsis*-käsitettä ei voi jättää huomiotta. Vaikka yhteys kauhuelokuvaan ei olekaan suoranainen, yhteys kauhukulttuuriin on olemassa.

Burke kuvailee ylevää kauhua ja siihen liittyviä ilmiöitä, ja vaikka kyseessä on teoria 1700-luvulta, näkisin, että kyseessä on kuitenkin klassikko, mistä on hyvä lähteä. Carroll lähestyy kauhun viehätystä klassiselta pohjalta, mitä taas Gaut ja Freeland kritisoivat. He ovat sitä mieltä, että postmodernia kauhuelokuvaa ja kauhun estetiikkaa ei voida enää arvioida aristoteelisesti. Näkökulmia on monia, joista esitän tässä joitain vaihtoehtoja. Keskustelua käydään siitä, mitä on kauhu ja siihen liittyen myös siitä, mikä herättää kauhua. Teoreetikot, joita olen tässä käsitellyt, edustavat monia eri lähestymistapoja – filosofista, esteettistä, psykologista ja feminististä. En näkisi tätä kuitenkaan ongelmana, vaan lähinnä rikkautena, sillä kyseessä on monisyinen tutkimuskohde.

2.1.1. Aristoteles ja katharsis

Runousopissa Aristoteles toteaa, että juoni on tragedian perusta ja juonen osatekijöinä ovat peripeteia¹⁰, tunnistaminen ja kärsimys. Vaikka hän tarkoittaa kärsimyksellä murhia, väkivaltaa ja pahoinpitelyä, niitä ei kuitenkaan näyttämöllä esitetty.¹¹ Antiikin tragedian tarkoituksena oli herättää sääliä ja pelkoa katsojissa ja samalla puhdistaa nämä tunteet; tarkoituksena oli

¹⁰ *Peripeteia*: sudden change of fortunes; in drama, the climax and turning point of a tragedy, leading into the catastrophe; also used for other narrative forms.

¹¹ Aristoteles 1998, 24, 35.

saavuttaa mielihyväsävyinen jännityksen laukeaminen ja vapauttaa katsojat vahingollisista tunteista, saavuttaa *katharsis*.¹² Horatius kirjoittaa:

Älä kuitenkaan tuo näyttämölle kohtauksia, jotka joutuvat jäämään kulissien taakse; saat poistaa näkyvistä paljon sellaista, minkä paikalle rientävä sanansaattaja voi vakuuttavasti kertoa. Älköön Medeia surmatko lapsiaan yleisön edessä, älköön katala Atreus keittää julkisesti ihmisen sisälmyksiä, älköön Prokne muuttuko linnuksi, Kadmos käärmeeksi! Semmoisiin kohtauksiin en ikinä usko; ne vain tympäisevät minua.¹³

Moderni kauhumotiivin käyttö taiteessa poikkeaa perustavanlaatuisesti näistä ajatuksista ja teorioista. Nykyään kauhistuttavat tapahtumat näytetään varsin graafisesti ja niillä jopa herkutellaan tietäytyypisissä elokuvissa. Moderni ihminen tuskin hakee kauhufiktiosta tunteiden puhdistumista, vaan lähinnä hän etsii mahdollisuutta saada rauhassa nauttia säilyttelyefekteistä ja iljettävyyksistä. Ja ehkä jopa nauraa niille sekä itselleen. Kulttuurifilosofi Spengler väittää, että Aristoteleen kuvaamat pelko ja sääli vetoavat vain antiikin yleisöön eivät enää meihin, faustisen ajan ihmisiin. Näin *katharsis*-käsite jää meille hämäräksi.¹⁴ Frans Mäyrä onkin sitä mieltä, että nykyinen kauhunkuluttaja kuuluu kulttuuriin, jossa seksuaaliset kiellot ja tapanormit eivät ole niin tiukkoja kuin esimerkiksi viime vuosisadalla. Mäyrän mukaan kauhun erityinen *katharsis* liittyy ihmisenä olemisen tuskallisempien ja vaikeimpien ulottuvuuksien kääntämiseen luovaan, kulttuuriseen käyttöön. Täten on mahdollista ymmärtää, kuinka kauhusta voi nauttia ja kuinka se voi herättää iloa.¹⁵

¹² Aristoteles 1998, 23. *Catharsis* is a Greek word meaning "purification" or "cleansing" derived from the ancient Greek gerund καθαίρειν transliterated as *kathairein* "to purify, purge," and adjective *katharos* "pure or clean".

¹³ Horatius 1978, 37.

¹⁴ Spengler 2002, 202–204. Apolloninen *katharsis* on vapautusta passiivisista ja staattisista kokemuksista. Länsimainen tragedia vaikuttaa juuri päinvastoin eli se synnyttää aktiivisia ja dynaamisia elämyksiä ja herättää ihmisenä olemisen alkutunteet, kuten julmuuden, vaaran, väkivaltaisuuden, voiton ja rikoksen ilon sekä voittajan ja tuhoajan onnentunteen.

¹⁵ Mäyrä 1996b, 179–180.

2.1.2. Edmund Burke ja ylevä kauhu

Goottilaisen romaanin synnyn aikoihin ja goottilaisen tunteen ollessa vahvimmillaan myös Edmund Burke pohti ylevän kauhun tunteen viehätystä. Burke käyttää subliimin (*the sublime*)¹⁶ käsitettä. Hän määrittelee subliimin näin: ”Kaikki sellaiset objektit, jotka jollain tavalla voivat herättää tuskan tai vaaran idean tai herättää kauhua, ovat subliimin lähteitä.”¹⁷ Tällä subliimiin tai ylevän käsitteellä hän antoi kauhulle ja pelolle uuden arvostuksen ja otti ne mukaan esteettisen kokemisen piiriin. Kidutukset, joita voimme kokea, vaikuttavat paljon enemmän mieleemme ja kehoomme kuin mitkään mielihyvän tunteet. Mutta vaikka tuska toimii voimakkaammin kuin mielihyvä, niin kuolema on kuitenkin vaikuttavampi idea kuin tuska. On vain hyvin harvoja tuskan tunteita, jotka eivät toimisi kuoleman lähettiläinä.¹⁸ Kauhun kokemisesta voi haltioitua, kunhan ei itse joudu fyysisesti vaaraan. Kun vaara ja tuska tulevat liian lähelle, eivät ne enää anna aiheita ihastukselle. Ne ovat vain pelottavia, mutta sopivan välimatkan päästä katsottuna ja koettuna ne voivat olla ihastusta herättäviä.¹⁹ Koska pelko on tuskan ja kuoleman ilmentymä, se toimii niin, että se muistuttaa todellista fyysistä kipua.²⁰ Burke kuvailee hämmästyksen tunnetta (*astonishment*), joka on hänen tekstissään määritelty sielun tilaksi, jossa kaikki tunteet ovat täyttyneet jossain määrin kauhulla. Se on subliimin korkein tila. Eikä mikään intohimo häiritse ihmismieltä niin paljon kuin pelko.²¹ Voidaan ajatella, että juuri elokuvan äärellä voimme kokea subliimin tunteita, sillä silloin emme joudu fyysisesti vaaraan, vaan pystymme hämmästyämään ja kauhistumaan turvallisesti.

1700-luvun alkupuolella kauhusta tuli esteettisen haltioitumisen lähde Englannissa; myös goottilainen romaani kehittyi juuri samaan aikaan. Ajan

¹⁶ *Sublime*: In aesthetics, the sublime (from the Latin *sublimis* ([looking up from] under the lintel, high, lofty, elevated, exalted)) is the quality of greatness or vast magnitude, whether physical, moral, intellectual, metaphysical, aesthetic, spiritual or artistic. The term especially refers to a greatness with which nothing else can be compared and which is beyond all possibility of calculation, measurement or imitation. This greatness is often used when referring to nature and its vastness.

¹⁷ Burke 1958, 39. Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime...

¹⁸ Burke 1958, 39–40.

¹⁹ Burke 1958, 40.

²⁰ Burke 1958, 57.

²¹ Burke 1958, 57–58.

hengen mukaan arvoitukselliset vanhat linnat, vuoret, metsät, pyhäköt, yksinäiset ja etäiset seudut olivat romanttisia ja aiheuttivat esteettistä mielihyvää, jonkinlaista miellyttävää kauhua.²² Burken mukaan ylevät ilmiöt herättävät meissä aluksi hämmästyä ja pelkoa; ylevän kokemukseen vaikuttivat myös suuri koko, laajuus (*vastness*), suuri lukumäärä ja valtavuus (*magnificence*) sekä hämäräperäisyys ja käsittämättömyys (*obscurity*). Juuri hämäräperäisyydestä kirjoittaessaan hän tulee maininneeksi aaveiden ja pahojen henkien herättämät tunnot.²³

Burken mukaan ensimmäinen ja yksinkertainen tunne, mikä ajaa ihmisiä tutkimaan asioita, on uteliaisuus (*curiosity*). Lapset juoksevat paikasta toiseen ja tutkivat kaikkea uutta ja innostuvat lähes kaikesta, sillä vielä siinä vaiheessa elämää melkein kaikessa on uutuuden viehätystä. Koska asiat, jotka kiinnostavat meitä uutuudellaan (*novelty*), eivät vedä meitä puoleensa kovin pitkään, on uteliaisuus yksi keinotekoisimmista mieltymyksistämme. Uteliaisuus vaihtaa kohdettaan alinomaan ja juuri siksi se tulee ilmi leikillisyytenä, levottomuutena ja kiihkeänä haluna. Uteliaisuus tyydyttyä varsin helposti. Jonkin verran uutuutta pitää olla asioissa, jotka vaikuttavat mieleemme ja uteliaisuus sulautuu enemmän ja vähemmän kaikkiin meidän intohimoihimme.²⁴

Useimmat ihmiset ovat hyvin epätarkkoja tunteidensa nimeämisessä. Kun puhutaan tuskasta ja mielihyvästä (*pain and pleasure*), monet ovat sitä mieltä, että tuska aiheutuu mielihyvän poistamisesta ja tuskan vähentäminen taas saa aikaan mielihyvän. Burke ajattelee, että molemmat ovat luonnostaan positiivisia tunteita eivätkä välttämättä ole riippuvaisia toisistaan. Ihmisen mieli on useimmiten välinpitämättömyyden tai tyyneyden tilassa, ja kun mieliala vaihtuu vaikkapa mielihyväksi, ei sen tarvitse tapahtua tuskan kautta. Hänen mukaansa ihmismieleessä on kolme selkeää olotilaa ja ne ovat välinpitämättömyyden tila, mielihyvä ja tuska (*state of indifference, pleasure and pain*). Kun meri laantuu myrskyn jälkeen laineiksi, niin myös kauhun viimeiset rippeet laantuvat ja mieli

²² Vuojala 1986, 135. Burke asettaa ”subliimin” estetiikassaan ”kauniin” rinnalle yleiseksi esteettistä kokemista kuvaavaksi käsitteeksi. Ensimmäisenä käsitettä käytti Pseudo-Longinus 200-luvulla jKr.

²³ Burke 1958, 58–59, 72, 78–79.

²⁴ Burke 1958, 31.

palautuu tyyneyden olotilaan. Burken mukaan mielihyvän alkuperä ei ikinä ole kiinni tuskan tai vaaran poistamisesta.²⁵

Burke käsittää kaikkien voimakkaiden tunteiden ja intohimojen, mielihyvästä tuskaan, lähteeksi itsesuojelun ja sosiaalisen vietin (*self-preservation and society*). Voimakas tunne, joka saa aikaan itsesuojeluvaiston, on yleensä tuskan tai vaaran tunne. Ja näitä hän pitää voimakkaimpina kaikista intohimoista. Sosiaalisen vietin hän jakaa kahteen osaan, sukupuolien sosiaalisuuteen (*the society of the sexes*) ja sosiaalisuuteen yleensä (*the society in general*).²⁶

Burke kirjoittaa myös laajuudesta ja äärettömyydestä (*vastness and infinity*). Suuret etäisyydet, kuten välimatka, korkeus ja syvyys, ovat subliimin voimakkaimpia aiheuttajia. Hänen mukaansa välimatka vaikuttaa vähiten: sadan metrin välimatka maan pinnan tasolla ei ole läheskään niin vaikuttava kuin sata metriä korkea torni. Mutta kaikista vaikuttavin on syvyys. Yksi subliimin lähteistä on äärettömyys, mikä täyttää mielen viehättävällä kauhulla. Se on myös yksi aidoimmista efekteistä ja subliimin todellisin koetinkivi. Jos kuuntelee kauan aikaa ääniä, esimerkiksi putousten kohinaa tai pajavasaroiden kolketta, niin niiden ääni jää soimaan mielikuvituksessa pitkään sen jälkeen, kun paikalta on jo poistuttu. Jos tuijottaa suoran seipään kärkeä, näyttää kuin se jatkuisi loputtomiin.²⁷ Voidaan ajatella, että musiikissa monotonisuus ja samojen sävelkulkujen toisto saa meissä aikaan loputtomuuden tunteen.

Tuskan ja pelon syistä Burke kirjoittaa, että mikä tahansa, mikä aiheuttaa pelkoa, on perusta subliimille. Pelko tai kauhu, mitkä ovat tuskan ja kuoleman ilmentymiä, aiheuttavat samoja reaktioita. Hän tekee päätelmän, minkä mukaan tuska ja pelko toimivat samoissa osissa kehoa ja samalla tavalla, mutta eri voimakkuudella. Tuska ja pelko aiheuttavat epäluonnollista jännitystä hermosysteemissä ja ne voivat myös aiheuttaa voiman kasvua, joka vaihtuu hetken päästä heikkoudeksi. Ainut eroavaisuus tuskan ja pelon välillä on se, että tuskan aiheuttaja vaikuttaa mieleen vasta ruumiillisen tapahtuman jälkeen,

²⁵ Burke 1958, 32–35.

²⁶ Burke 1958, 38, 40.

²⁷ Burke 1958, 72–74.

kun taas kauhu aiheuttaa ruumiillisia reaktioita, silloin kun mieli varoittaa tulevasta vaaratilanteesta.²⁸ Stephen Kingin määrittelemät kauhun kolme eri olomuotoa, pelko (*terror*), kauhu (*horror*) ja inho (*revulsion*), kertovat meille, että kauhu ei ole pelkästään psyykkinen ilmiö. Pelko on psyykkistä ja inho enimmäkseen fyysistä, kun taas kauhuntunne liikkuu näiden kahden, psyykkisen ja fyysisen, välimaastossa.²⁹

Burken mukaan ylevä (*sublime*) ja kaunis (*beautiful*) toimivat hyvin erilaisista lähtökohdista, jolloin niiden vaikutus mieleen on hyvin erilainen. Suuruudella on pohjana kauhu, joka vaikuttaa mieleen ja jota Burke sanoo hämmästyksen tunteeksi. Kauniin kokeminen taas on enemmänkin positiivinen mielihyvä, joka kiihottaa sielua ja aiheuttaa tunteen, jota kutsumme rakkaudeksi.³⁰

Totaalinen eristäytyminen yhteiskunnasta tai yhteisöstä, absoluuttinen ja täydellinen yksinäisyys (*solitude*), on suurinta ja positiivisinta tuskaa, mitä voidaan kuvitella. Seuraelämän ja sosiaalisten tilanteiden aiheuttamat tunteet herättävät yleensä mielihyvää: miellyttävä seura, elävä keskustelu, ystävyys. Toisaalta taas väliaikainen yksinäisyys tuo myös mielihyvää.³¹ Yksinäisyydestä tuli romantiikan kauden jälkeen ”esteettisen ihmisen” olennainen määre. Puhuttiin yksinäisyyden myönteisestä merkityksestä taiteelle.

Nämä ajatukset eivät voineet olla vaikuttamatta goottilaisen romaanin tunnelman ja miljöön luomiseen. Burken pelkoa herättävän ylevän lähteet liittyivät paremminkin Suureen Järjestykseen kuin Kaaokseen, kaiken hajoamisen ja tuhoutumisen pelkoon. Voidaan ehkä sanoa, että ne olivat vielä itsevaltiuden ja kuninkuuden ja feodalismien ajan yhteiskunnallisia tunteita; tasavaltalaisuus toi aikanaan omat ylevän pelon määritelmänsä. Käsiteparia *kaaos-järjestys* voidaan käyttää kauhuromaanin ja -elokuvan lähtökohtina.³²

²⁸ Burke 1958, 131–132.

²⁹ Alanen & Alanen 1985, 18.

³⁰ Burke 1958, 160.

³¹ Burke 1958, 43

³² Kalleinen 1986, 123.

2.2. Kauhun viehätyks

Tarkoitukseni on tuoda esille eri näkökulmia kauhun viehätykseen; siihen, miksi kauhu on vetänyt ihmisiä puoleensa kautta aikojen. Lähdän liikkeelle Carrollin uusimmasta tutkimuksesta, kauhun kokemuksen kahtiajakoisuudesta ja vertailen teoriaa Berys Gautin ja Cynthia A. Freelandin vastaväitteisiin.

2.2.1. Noël Carroll ja kauhun viehätyks

Voimme pohtia, miksi kauhu viehättää ihmisiä. Carroll kysyy, miksi kukaan haluaisi olla kauhuissaan tai edes taidekauhuissaan.³³

But –and this is the question of “Why horror?” in its primary form– if horror necessarily has something repulsive about it, how can audiences be attracted to it? Indeed, even if horror only caused fear, we might feel justified in demanding an explanation of what could motivate people to seek out the genre. But where fear is compound with repulsion, the ante is, in a manner of speaking, raised.³⁴

Yleensä ihmiset karttavat kaikkea, mikä on epäpuhdasta. Kuitenkin useat ihmiset etsiytyvät kauhufiktion pariin löytääkseen kauhistuttavia kuvia tai kuvauksia, jotka yleensä inhottavat heitä, mutta jotka kauhufiktion yhteydessä antavat tyydytystä. Tässä onkin Carrollin mukaan kauhun paradoksi. Kauhu viehättää kuluttajaa, mutta tekee sen nimenomaan inhottamalla kuluttajaa. Hän kysyykin, että miksi kauhufiktion yleisöä kiinnostaa sellainen, mikä jokapäiväisessä elämässä inhottaisi heitä? Miten kauhufiktion yleisö voi löytää tyydytystä siitä, mikä on luonteeltaan epämiellyttävää ja ahdistavaa?³⁵

Juuri tämä inhon ja pelon yhdistelmä lajityypissä ihmetyttää. Tai oikeastaan se, että tällainen lajityyppi on saavuttanut suuren suosion. Yleensä ihmiset kaihtavat kaikkea, mihin liittyy jotain inhottavaa. Jos jokin asia koetaan epämiellyttäväksi tai epäpuhtaaksi, yleensä tämä kokemus on kaikin tavoin vastenmielinen. Ei kukaan sano saaneensa taidenautintoa tyhjentäessään

³³ Carroll 1990, 158. Carroll käyttää termiä *art-horror*.

³⁴ Carroll 1990, 158.

³⁵ Carroll 2002, 275.

homehtunutta biojäteastiaa tai tarkoituksella tutkineensa sairaalan kirurgisen osaston roskakoreja. Mutta monet ihmiset hakeutuvat kuitenkin kauhutarinoiden pariin saadakseen nautintoa näkymistä ja kuvauksista, jotka tavallisesti inhottavat heitä. Tästä pääsemmekin Carrollin ajatukseen siitä, että kauhu vaikuttaa meihin kahta tietä; hän käyttää termiä kauhun paradoksi (*the Paradox of Horror*). Kauhu viehättää kuluttajaa, mutta tekee sen nimenomaan inhon keinoin. Kysymyksenasettelu voisikin mieluummin kuulua, miten kauhufiktion yleisö saattaa kokea nautintoa sellaisessa, mikä on luonteeltaan ahdistavaa ja epämiellyttävää.³⁶ Carroll katsoo, että kauhufiktiota ei voida tulkita kokonaan vastenmieliseksi tai kokonaan puoleensa vetäväksi; ilmiselvää paradoksia ei pidä väheksyä. Lajityyppi sekä vetää puoleensa, viehättää, että aiheuttaa inhoa, vastenmielisyyttä.³⁷

Carroll käsittelee Humen ja Aikinsin teorioita kauhun viehätystä. Tärkeänä osana heidän käsityksessään kauhun viehätystä on kauhufiktion narratiivisuus tai tarinan juoni. Jännityksen aiheuttama tuska ja vastustamaton halu tyydyttää uteliaisuutemme vie meitä läpi seikkailun, vaikka kokisimme todellista tuskaa koko sen ajan. Useimmiten koemme mieluummin äkillisen tapahtumasarjan väkivaltaisia tunteita kuin kärsimme tyydyttymättömän halun kourissa. Carroll arvostelee Humen ja Aikinsin tapaa kuvailla jännitys tuskalliseksi.³⁸

Postklassiset³⁹ kauhuelokuvat tukeutuvat kyllä juoneen, mutta se voi olla hyvin ohut. Speaktaakkelinomaisuus ja graafinen näyttäminen sekä yhä uudenlaiset

³⁶ Carroll 1990, 158–159.

³⁷ Carroll 1990, 161.

³⁸ Carroll 1990, 277–278.

³⁹ Hakola 2004, 1. Outi Hakola käyttää uusista, väkivaltaisista kauhuelokuvista sanaa postklassinen: postklassinen kauhu ylittää usein klassisen kauhun asettamia rajoja, kuten generarajoja, väkivaltaisuuden ja moraalisuuden rajoja. Samalla nykykauhu uudelleen määrittää näitä rajoja. Jo varhaisessa kauhun perinteessä pohditaan ihmisyyden ja hirviömyyden rajoja. Aihepiiri on edelleen suosittu postklassisella kaudella. Etenkin Hollywoodin elokuvatuotanto voidaan jakaa kahteen kauteen: 1900-luvun alkupuolen klassiseen ja vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla vallitsevaan postklassiseen aikaan. Murros näiden kahden kauden välillä sijoittuu 1950–1970-luvuille. Siirtymä tapahtui koko elokuvateollisuudessa, mutta kauhuelokuvissa se näyttäytyy huomattavana muutoksena perinteessä. Nämä kaksi kautta eivät ole toisistaan irrallisia, vaan muutokset tapahtuivat vähitellen ja postklassiset elokuvat ovat moninaisissa suhteissa klassisiin elokuviin. Postklassisten elokuvien piirteisiin kuuluvat muun muassa kerronnan episodimaisuus, elokuvien sarjamaisuus eli jatko-osien suosio, erilaisten rajojen ylitykset, yleisön nuorentuminen sekä erityisesti kauhussa visuaalisen väkivallan ja mustan huumorin kasvu.

hirviöt ja heidän aiheuttamansa pelko ja inho saattavat kuitenkin olla pääroolissa uusissa kauhuelokuvissa.

Kauhukertomukset ovat useimmiten sarja löytöjä: ensin lukija saa selville, että on olemassa hirviö, sitten jotkut kirjan henkilöt saavat selville saman ja niin edes päin. Kauhufiktio on siis toistuvan paljastamisen fiktiota ja juonta viedään eteenpäin ihmisen ainaisella uteliaisuudella. Suuri määrä kauhutarinoista todistavat hirviön olemassaolon ja paljastavat sen alkuperän, henkilöllisyyden, syyt ja voimat. Carroll kirjoittaa, että katsoja voi olla utelias saamaan selville tuntemattoman, mutta luonnollisen asian, mutta onkin jo toinen asia olla kiinnostunut saamaan selville jotain, mikä ei voi olla olemassa. Yleensä kauhufiktio tukeutuu jälkimmäiseen juonen kehittelyyn.⁴⁰

Hirviöt kansoittavat monenlaisia tarinoita, kuten satuja, myyttejä tai Odysseiaa, mutta näitä tarinoita emme laske helposti kauhukategoriaan kuuluviksi. Carroll onkin sitä mieltä, että meidän on etsittävä syyt, mitkä erottavat todelliset kauhutarinat saduista. Carrollin tulkinnassa kauhussa on kyse hirviöistä, jotka ovat luonnonjärjestyksestä poikkeavia tai epänormaaleja. Kun taas saduissa hirviöt ovat osa kalustoa; vaikkapa Grimmin veljesten sadussa *Kiikkerinlintu*, missä vilisee noitia, vanhoja äijä, ihania tyttöjä, pääkalloja, verta ja kiikkerinlintuja sulassa sovussa ja kaikki elävät samassa kaukaisessa maailmassa. Tai karvainen olio, Chewbacca, on yksi avaruusaluksen jäsen *Star Wars* -elokuvissa, vaikka hänen ulkonäkönsä on hyvin samanlainen kuin ihmissudella elokuvassa *The Howling*. Ihmissusi aiheuttaa pelon ja inhon väristyksiä, mutta Chewbacca on vain yksi jätkistä.

Aarnikotkat, lohikäärmeet, satyyrit, yksisarviset ja muut vastaavat oudot ja pelottavat oliot ovat myytien taruolentoja, mutta ne eivät ole epäluonnollisia, sillä ne ovat osa myytien maailmaa. Kauhutarinoiden hirviöt vertautuvat oikeisiin ihmishahmoihin todellisessa maailmassa. Kauhun esimerkeissä hirviöt ovat epätavallisia olioita normaalissa maailmassa ja satujen tapauksessa hirviö on tavallinen olio epätavallisessa maailmassa. Epätavallinen maailma, kaukana täältä, tuodaan tarinassa usein esiin aloittamalla tarina sanoilla ”olipa kerran”

⁴⁰ Carroll 2002, 279, 281, 285.

(*once upon a time*).⁴¹ Carroll pohtii, miksi juuri kauhun hirviöt aiheuttavat ihmisissä aitoja jännityksen tunteita. Yksi ratkaisu löytyy siitä, että lukija tai katsoja ei koe tarinaa vain hirviön näkökulmasta, vaan myös protagonistin⁴², päähenkilön, näkökulmasta.⁴³ Voimme siis pohtia, onko juuri kauhufiktiossa jotain erikoista suhteessa protagonistiin: samastummeko elokuvan henkilöhaahmoon, onko meidän pelkomme heidän pelkoaan hirviöitä kohtaan. Vai onko kyseessä joku muu kuin samastuminen. Carroll tarjoaa vastaukseksi illuusio-, teeskentely tai ajatteluteoriaa vastaukseksi, vaikka emme oikeasti uskoisikaan, että hirviö on olemassa.⁴⁴

Mitä tahansa ahdistusta kauhu aiheuttaakin kuluttajassa, on hänelle tärkeämpää se, että uteliaisuutta on stimuloitu ja palkittu. Vaikka tämä pätisikin suurimpaan osaan kauhun kuluttajista, niin ei voida kieltää, että löytyy yleisöä, joka etsii kauhufiktiota ainoastaan ollakseen kauhuissaan.⁴⁵

2.2.2. Berys Gautin vastaus Carrollille

Berys Gaut pohtii Carrollin teoriaa kauhun paradokseista. Myös hän käyttää Humen tragedian teoriaa pohjana: ”On olemassa outoa mielihyvää, mitä katsojat saavat hyvin kirjoitetun tragedian surusta, kauhusta, kiihkeästä halusta ja muista intohimoista, jotka ovat jo itsessään epämiellyttäviä ja huolestuttavia.” Gautin mukaan voimme lähestyä paradoksia seuraavilla väittämillä: 1) Jotkut meistä nauttivat kauhufiktiosta. 2) Kauhufiktio luonteeseen kuuluu, että se herättää pelkoa ja inhoa yleisössä. 3) Pelko ja inho ovat jo itsessään epämiellyttäviä tunteita. Gaut kritisoi Carrollin ratkaisua kauhun paradoksiin. Gautin mukaan siinä, että ihmiset nauttivat negatiivisista tunteista ei ole mitään paradoksaalista, joten myöskään siinä, että katsojat nauttivat kauhufiktiosta ei ole mitään paradoksaalista.⁴⁶

⁴¹ Carroll 1990, 16.

⁴² Protagonisti: katsojalle tarkoitettu samastumiskohde. Kts. Luoma-Keturi 1989, s. 119–130.

⁴³ Carroll 1990, 59, 78.

⁴⁴ Carroll 1993, 265.

⁴⁵ Carroll 2002, 290–291.

⁴⁶ Gaut 2002, 295.

Gaut kritisoi sitä, että Carrollin näkökulma kauhuun tapahtuu aina hirviöiden kautta, vaikka on olemassa paljon kauhuelokuvia, joissa ei edes esiinny hirviöitä. Esimerkiksi monissa ns. *slasher*-filmeissä on yleensä psykopaattisia sarjamurhaajia. Gautin mielestä psykopaatit eivät ole hirviöitä, sillä he ovat aivan liian todellisia. Carroll taas väittää, että yleensä psykopaateillakin on ylimaallisia voimia, joten heidät voi luokitella hirviöiksi.⁴⁷ Tässä tutkielmassa sarjamurhaajia käsitellään hirviöinä, jotka ovat todellisia ja juuri siksi ylittävät meidän käsityskykymme. Kuinka he voivat kiduttaa kanssaihmissään epäinhimillisesti ja lopulta surmata heidät ja useimmiten ilman katumusta? Voidaan myös ajatella, että sarjamurhaajilla on jotain mystisiä voimia, että he voivat suorittaa kauhutekojaan tai sitten heiltä puuttuu sellaisia tunteita, joita enemmistöllä ihmisiä on. Kummalla tavalla tahansa ajatteleekin, niin he eivät ole täysin mukana todellisessa maailmassa, missä elämme.

Voidaan arvostella myös Carrollin ratkaisua juonen kohdalta. Hänhän on sitä mieltä, että kauhufiktion juoni on yleensä saman muotin mukainen ja tappajat ovat stereotyyppisiä. Gaut kysyykin, miten yleisön uteliaisuutta voidaan stimuloida ja ylläpitää näillä keinoilla. Puhutaan vaikka elokuvankävijä Pekasta, joka tulee ulos elokuvateatterista ja valittaa, että filmi ei ollut tarpeeksi pelottava. Hän olisi halunnut olla todella peloissaan, mutta filmi aiheutti vain pientä jännityksen nousua hänessä. Carrollin mukaan Pekka valitti siis sitä, että hänen mielenkiintoaan ja uteliaisuuttaan ei saatu herätettyä. Mutta ei hän sitä tarkoita, vaan itse asiassa hän voi jopa sanoa, että filmi oli varsin mielenkiintoinen. Mutta ongelma oli siinä, että filmi ei pelottanut häntä. Niinpä olemme takaisin kauhun paradoksissa: ihmiset nauttivat negatiivisten tunteiden kokemisesta. Gaut puhuu nauttimisen teoriasta: kauhu kiinnostaa, koska ihmiset voivat nauttia kauhuissaan olosta ja inhottavista tapahtumista.⁴⁸

Voidaan keskustella myös Morreallin kontrollin teesistä. Voimme nauttia negatiivisista tunteista silloin kun koemme kontrolloivamme tilanteet ja tunteet, jotka aiheuttavat kauhua. Esimerkiksi harrastajavuorikiipeilijä voi nauttia pelottavasta kiipeilystään, sillä hän tietää olevansa tarpeeksi taitava

⁴⁷ Gaut 2002, 296.

⁴⁸ Gaut 2002, 297–298.

selviytyäkseen. Ja varsinkin kauhufiktioyhteydessä on helppo nauttia negatiivisista tunteista, sillä fiktiolla ei ole mitään todellista vaikutusta katsojaan.⁴⁹

Carrollin kauhun paradoksi nojaa ideaan, että negatiivisista tunteista nauttiminen on mahdotonta. Gaut yrittää kumota tätä Carrollin väitettä väittämällä, että kauhun paradoksia ei ole edes olemassa. Gaut myöntää, että kun joku yksilö nauttii kauhun tunteesta ja toinen ei, ja jollekin kauhu-elokuva on nautinnollinen ja toiselle ei, tässä on kysymyksessä ilmiselvästi kompleksinen asia, mutta ei paradoksi.⁵⁰

2.2.3. Cynthia A. Freeland ja realistinen kauhu

Chicagolainen mies varastaa ruumiita, nylkee ne ja ompelee itselleen puvun. Laitapuolen kulkija Texasista tekee 600 murhaa. Mies Milwaukeeesta harrastaa ihmissyöntiä ja seksiä lukuisien poikien kanssa, jotka hän on tappanut. Nämä kolme tapausta edustavat realistisia kauhukertomuksia, jotka alkavat keltaisen lehdistön sivuilta, mutta päätyvät lopulta Hollywoodiin suurille elokuvayhtiöille. Ei ole mikään uutinen, että taide jäljittelee elämää. Kuitenkin siteet tarinoiden ja todellisuuden välillä ovat muuttuneet yhä pulmallisemmiksi ja monihaaraisemmiksi. Esimerkiksi *Uhrilampaat*-elokuva pohjautuu löyhästi tosiasioihin, ruumiinvarastaja Ed Geinin tarinaan.⁵¹ Myös *Henry: Portrait of a Serial Killer* pohjautuu sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin elämään, vaikka tositarinaa onkin jonkin verran muunneltu.

Mikä vetää puoleensa filosofista tutkimusta realistisessa, todellisessa kauhussa? Läntinen filosofinen traditio pohjautuu antiikin kreikkalaisten väittelyyn tragediasta. Cynthia A. Freeland vetoaa siihen, että klassinen lähestymistapa realistisen kauhun yhteydessä ei enää päde. Hänen ajatuksensa poikkeavat täten Aristoteleen ja Noël Carrollin käsityksistä, jotka

⁴⁹ Gaut 2002, 299–300.

⁵⁰ Gaut 2002, 305–306.

⁵¹ Freeland 1998, 283.

tukeutuvat klassiseen tulkintaan.⁵² Freelandin mukaan klassinen kauhukäsitys ei toimi siksi, että sen mukaan hirviön tarunomainen luonne on keskeisintä kauhussa. Carroll vetoaa siihen, että hirviöiden olemassaolo ei ole todistettavissa nykyisillä tieteellisillä menetelmillä. Tämä toteamus on tärkeä, sillä Carroll kiinnittää huomion tarinaan ja juoneen, jotka sitten herättävät katsojassa esteettisen vastineen eli taidekauhun tunteen. Voidaankin ajatella, että Carrollin mukaan psykoottinen tappaja putoaa pois kauhean hirviömyönteisyyden ytimestä. Hänen on siis esimerkiksi hylättävä *Psyko* kauhuelokuvien genrestä, sillä siinä hirviö on luonnollinen, tieteellisin keinoin todennettavissa. Kuitenkin realistinen kauhu on tärkeä kauhun alalaji, joka ansaitsee huomiota. Esimerkiksi *Psyko* ja *Peeping Tom*, jotka julkaistiin 60-luvulla, saivat aikaan kauhugenren todellisen nousun. Molemmissa oli pääroolissa tavallinen mies, jolla oli vaikeuksia kommunikoida ympäröivän todellisuuden kanssa. Johtuen lapsuudenajan seksuaalisista traumaista heistä tuli hulluja silpoja. Kyseinen juonenkulku sai monia seuraajia ja nousi varsinaiseen kukoistukseensa 80-luvulla.⁵³

Jotta Freeland hän voisi osoittaa Carrollin aristoteelisen tai klassisen lähestymistavan rajoitukset, hän ottaa tarkempaan käsittelyyn yhden kauhuelokuvan. Elokuva on *Henry: Portrait of a Serial Killer* [(1990), prod. 1986, John McNaughton], joka käsittelee löyhästi sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin tarinaa. *Henry* on erityisen kiinnostava ja häiritsevä, koska sen näkökulma on niin realistinen ja moraaliton. Se rikkoo kauhun tavanomaiset säännöt ja varsinkin *slasher*-filmien säännöt: elokuva ei tarjoa yleisölle henkilöä, johon voisi samastua eikä juoni kuvaa vääryyksien korjaamista tai hyvittämistä. Kauhuelokuvana se kuitenkin onnistuu pelon ja epämukavan olon luomisessa sekä lupaamalla että epäämällä väkivaltaa. *Henry* on esimerkki realistisesta kauhusta, koska se perustuu todelliseen sarjamurhaajan tarinaan; se näyttää mahdollisen ja realistisen hirviön. Klassinen selonteko kauhusta aristoteelisen tragedian puolustuksena ei toimi tässä filmissä. Ensinnäkin *Henry* tapaisessa elokuvassa hirviö on tosielämästä eikä yliluonnollinen. Henry on hirviö. Niin kuin monet elokuvan hirviöt, hän vaikuttaa kaikkivoivalta,

⁵² Freeland 1998, 283–284.

⁵³ Freeland 1998, 284–285.

odottamattomalta ja hirveän väkivallan lähteeltä. Kun hän lähestyy kanssaihmissään, jopa se on inhottavaa. Kuitenkin hän on mahdollinen olio: hänen tarinansa pohjautuu sarjamurhaajan, Henry Lee Lucasin, tarinaan.⁵⁴

Realistisessa kauhussa, olkoon se fiktiivistä tai faktoihin perustuvaa, niin kuin *Henryssä*, hirviömäinen väkivalta näyttää speaktaakkelinomaisen luonteensa. Realistinen kauhu on niin kuin muutkin elokuvan lajityypit, jotka nojaavat speaktaakkeliin (esimerkiksi musikaalit tai pornofilmit); näissä lajityypeissä juoni toimii siltana, joka yhdistää todellisen asian (*the real thing*) siihen, mitä elokuva lupaa välittää ja näyttää katsojalle. Freelandin ajatus poikkeaa klassisesta lähestymistavasta. Hänen mukaansa realistinen kauhu on kauhuelokuvan alalaji. Tällaiset filmit luottavat realistiseen lähestymistapaan jopa kauhun yhteydessä ja siihen, että hirviöt ovat mahdollisia ja todellisia. Ne näyttävät raakoja väkivaltaspektaakkeleita ja rakenne on usein ohut ja sattumanvarainen. Kuitenkin myös tällaiset elokuvat voivat olla hyviä elokuvia. Freeland tarkoittaa tällä sitä, että elokuvat ovat hyvin rakennettuja ja esitettyjä ja ne tuovat tehokkaasti esille tärkeimmän tavoitteensa: herättää katsojassa jännitystä ja kauhua. Hän mainitsee esimerkkeinä *Henryn, Texasin moottorisahamurhaajan* ja *Uhrilampaat*, joka voitti monta Oscaria. Realistinen kauhuelokuva saa katsojat kiinnittämään huomionsa moraalisen perversion ongelmaan, jonka Carroll taas haluaa välttää; se että katsojat ovat jotenkin kuitenkin kiinnostuneita hirviöistä ja kauhistuttavasta speaktaakkelista itsestään, ei niinkään juonesta. Väkivallan näytökset herättävät katsojassa ambivalentteja väristyksiä varsinkin silloin, kun katsoja tietää kauhistuttavien tapahtumien olevan mahdollisia. Freeland pitää yleistä kritiikkiä hirviöitä ja kauhuspektaakkeleita kohtaan yksinkertaisena ja naiivina. Tarvitaan tilaa hienovaraisemmalle moraaliseen arvioinnille. Uutisten ja elokuvan juonen pulmallinen suhde edellyttää, että realistisen kauhun näytöksenomaiseen väkivaltaan tulee kiinnittää enemmän huomiota. Tämä vaatii myös klassisen lähestymistavan hylkäämistä ja uuden strategian käyttöönottoa.⁵⁵

⁵⁴ Freeland 1998, 286.

⁵⁵ Freeland 1998, 287.

Realistisen kauhuelokuvan kaksi luonteenomaista piirrettä ovat Freelandin mukaan todellisen hirviön aiheuttama mielenkiinto ja väkivaltaisen speaktaakkelin nostaminen juonen yläpuolelle. Juuri nämä piirteet aiheuttavat sen, että realistinen kauhu ei sovi klassisen teorian arvioitavaksi. Freeland väittää, että realistinen kauhuelokuva problematisoi klassisen lähestymistavan tekemällä tyhjäksi perinteiset oletukset siitä, miten katsoja osaa vetää selkeän eron todellisuuden ja taiteellisen imitoinnin välille. Todellinen kauhu pitää ymmärtää postmodernina ilmiönä. Tällä Freeland tarkoittaa monia asioita. Uutisten jatkuva virta, informaation jatkuva lisääntyminen ja uutisten todellisten elementtien pikainen käyttöönotto uusien elokuvien juonen osina on tätä päivää.⁵⁶

Uutisissa ja realistisessa kauhussa juonen osuus on yhä vain vähenemään päin. Uutisten ja realistisen kauhun juonta hallitsevat umpimähkäisyys, vähentäminen ja toistaminen (*random, reductive, repetitious*). Molemmissa kerrotaan julmista tapahtumista, speaktaakkeleista ja niiden seurauksista, ei pelkästään toiminnasta, vaan motiiveista, virheistä ja oikeudesta. On epähienoa tässä yhteydessä puhua minkäänlaisesta esteettisestä tai etäännytetystä taidekauhun reaktiosta. Sen sijaan realistinen kauhu herättää todellisia, vaikkakin paradoksaalisia, reaktioita: samanaikaisesti emotionaalisesti latistavat tunteet (tutut, kaavamaiset ja odotettavat väkivallan muodot) ja häiritsevät tunteet (todelliset, julmat, umpimähkäiset ja välittömät). Freeland haluaa irtisanoutua *katharsiksen* esteettis-emotionaalisesta reaktiosta tai taidekauhusta (*art-horror*), löytääkseen hienostuneemman tai vivahteikkaamman moraalisen arvioinnin, silloin kun on kyse realistisesta kauhufilmistä. Hän ehdottaa ideologisen kritiikin metodia. Hän kysyy: Kuinka realistisen kauhun tarinat toimivat tutkielmana tiedon ja voiman kasvusta? Kenen etua ne ajavat? Freeland on kiinnostunut realistisen kauhun nostattamista aiheista, kuten sukupuolirooleista. Usein realistisessa kauhussa käsitellään miehen väkivaltaa naista kohtaan, mutta monesti on myös kysymys väkivallasta, joka johtuu sosiaalisesta asemasta, rodusta, vieraantumisesta tai

⁵⁶ Freeland 1998, 288.

jostain vastaavasta. Tämän lajityypin tärkeimmät tuntomerkit, hirviö ja speaktaakkeli, tulevat esille realistisen kauhun moraalisisissa kysymyksissä.⁵⁷

Usein väitetään, että ainut tapa rikkoa vahingoittavat myytit ja mielenkiinto hirviömäisiä tappajia kohtaan, on kertoa, että he eivät ole mitenkään erikoisia tai hirviömäisiä. Freelandin vastine väitteelle on kyyninen: on yksinkertaisesti liian myöhäistä tai mahdotonta estää tällaisia mekanismeja toiminasta. *People*-lehden toimittaja on esimerkiksi nimennyt sarjamurhaaja Bundyn seksikkäimmäksi mieheksi, joka on elossa (*sexiest man alive*). Täytyy ymmärtää, että kuluttajat nauttivat liioitelluista kuva-arvoituksista. Esimerkiksi *Henry* luo hohdetta ja erotisoi päähenkilöä, vaikka samalla elokuva herättää meissä todellisia ja häiritseviä ajatuksia siitä, kuinka voimme olla kiinnostuneita hänestä ja verisistä näytöksistä. Varsinkin juuri *Henryn* kaltaisessa filmissä erotisoitu tappaja linkittyy traditionaalisiin *Hollywood*-sankareihin, kuten James Deaniin tai Marlon Brandoon. Toisin sanoen realistinen kauhuelokuva yhdistää miehen pimeän puolen (väkivalta, hallitsematon seksuaalisuus) ja sankarillisen puolen (voima, riippumattomuus).⁵⁸

Realistiset kauhuelokuvat, jotka suosivat speaktaakkelia juonen sijaan, osoittavat, että yksi ideologinen efekti tällaisissa tarinoissa on, että ne säilyttävät pelon ilmapiirin ja odottamattoman väkivallan, kertomalla samalla, että kuka tahansa meistä voi olla potentiaalinen uhri. Paradoksaalisesti realistinen kauhu lähettää katsojille myös lohduttavan viestin, että he ovat turvassa väkivallalta, sillä väkivalta tapahtuu juuri jossain muualla. Joskus myös kauhun hetkien kuvailut voivat edeltää tai määrittää todellisuutta. Onnettomuuksien uhrin kuvailevat usein tapahtumaa, että se tapahtui kuin elokuvissa. Freeland uskookin, että realistinen kauhu omassa kuvallisessa liioittelussaan ja ylilyönneissään voi saada katsojat ajattelemaan kriittisesti. Esimerkiksi *Henryssä* katsojista tulee murhaajia Henryn ja Otiksen seurassa silloin, kun he katsovat kotivideoilta suorittamiaan murhia. Tämä herättää varmasti katsojissa epämurkavan tunteen ja myös kysymyksiä. Ja *Uhrilampaissa* katsojia rohkaistaan samastumaan älykkääseen

⁵⁷ Freeland 1998, 288.

⁵⁸ Freeland 1998, 289.

sarjamurhaajaan Hannibal Lecteriin.⁵⁹ Tämä ei voi olla herättämättä katsojassa kritiikkiä ja kysymyksiä.

Realistista kauhua voidaan verrata antiikin tragediaan siinä, että se näyttää kauheat tapahtumat ja esittää problemaattisen speaktaakkelin elementit. Tämä samankaltaisuus on houkutellut monet filosofit kirjoittamaan kauhuteorioita, jotka puolustavat lajityyppiä. Artikkelissaan Freeland on esittänyt, että klassinen lähestymistapa ei toimi monista eri syistä. Realistinen kauhuelokuva näyttää speaktaakkelin, vähentää juonen valtaa ja sekoittaa fiktiota todellisuuteen. Freeland ei usko, että hänen tehtävänsä elokuvafilosofina on puolustaa realistista kauhua, vaan lähinnä kuvailla ja kommentoida sitä. Ideologinen kritiikki kiinnittää huomiota siihen, kuinka realistisessa kauhuelokuvassa käydään keskustelua älyn ja voiman välillä ja palvellaan konservatiivisia ja patriarkaalisia yhteiskuntarakenteita, mutta juuri tämä tuottaa kriittisen näkökulman realistisen kauhun arviointiin. Freeland pitää tärkeänä kauhun ja massamedian yleisöjen kykyä luoda kumouksellisia tulkintoja. Katsojilla on itse asiassa merkittävä valta tulkita ja vastustaa realistisia kauhuelokuvia.⁶⁰

3. KAUFANTASIAN MOTIIVIT JA TEEMATIikka

Meidän kulttuuriimme on aina liittynyt julmuus, sillä jo suuret jumaltarut ja myytit perustuivat raakuuksiin. Ihmisiä on aina kiehtonut pelottavat ja mielikuvitukselliset tarinat ja niitä on kerrottu nuotiotarinoina jo paljon ennen kirjallista tai kuvallista taltiointia. Kauhun kuvien tarkastelu tulisi aloittaa luolasta, missä esi-isämme istuivat ja tuijottivat heiluvia varjoja, ensimmäistä piirrettyä elokuvaa (*creature features*). Twitchellin tulkinnan mukaan jo luolaihmiset osasivat piirtää pelkonsa kuviksi, ja luultavasti luolan seinämällä oleviin kuviin heitettiin keihäitä ennen metsästysretkeä pelon voittamiseksi ja

⁵⁹ Freeland 1998, 291.

⁶⁰ Freeland 1998, 292.

saaliin saamiseksi. Nykyään elokuvateattereissa kirkuvat ihmiset toimivat samantyyppisen taianomaisuuden vuoksi, voittaakseen omat pelkonsa.⁶¹

Mielikuvituksellisen aineksen takia kauhuelokuva on osa fantastista elokuvaa (*cinéfantastique*). *Fantastique* on mielikuvituksen ja todellisuuden yhdistämistä; sen viehätys perustuu hirviön ja todellisuuden kohtaamiseen.⁶² Käsittelen tutkielmassani kauhuelokuvia lähinnä *fantastiquen* näkökulmasta. Schepelern määrittelee kauhuelokuvaa näin:

Fiktioelokuva, joka pyrkii herättämään yleisössä kauhun ja pelon tunteita käyttäen sellaisia tapahtumakulkuja, jotka käsittelevät makaabereja (mielellään myös morbideja, verisiä, rikollisia ja mahdollisesti mielikuvituksellisia) asioita, ja kerrontatapaa, joka painottaa jännitystä, yllätyksiä ja kauhutehosteita.⁶³

Kauhukulttuuri on syntynyt jo paljon ennen kirjallisuuden ja elokuvan aikakautta. Kuluttajat itse ovat vaikuttaneet kauhukulttuurin syntyyn, sillä kukaan ei enää oikeasti pelkää kummituksia; ihmiset pelkäävät irrationaalista väkivaltaa, jota näkee päivittäin uutisissa.⁶⁴ Ei siis ole ihme, että kauhukulttuuri hyödyntää näitä todellisia aiheita, jotka herättävät nykyihmisessä pelkoa.

3.1. Goottilainen perimä

Mitä on goottilaisuus? Kun etsii Internetistä sanan goottilainen (*gothic*), ilmestyy ruudulle lista länsimaiden keskiajan taiteesta ja arkkitehtuurista. Termi *goottilainen* on moniselitteinen.⁶⁵ Goottilainen perimä, joka elää nykyaikana populaarikulttuurissa yhtä lailla kuin valtakirjallisuudessa, on lähtöisin 1700-

⁶¹ Twitchell 1985, 4–5.

⁶² Alanen & Alanen 1985, 11–12. Englanninkielisessä käytännössä yhdistävänä käsitteenä on *fantastic cinema*, johon kuuluvat osa-alueina kauhuelokuva, *science fiction* ja fantasiaelokuva (*fantasy*). Ranskankielisessä käytännössä jako on hiukan erilainen: keskeiset käsitteet ovat *merveilleux*, *fantastique* ja *épouvante* eli ihmeellinen, fantastinen ja kammottava elokuva.

⁶³ Schepelern 1986, 16.

⁶⁴ Hämmänen & Latvanen 1992, 10.

⁶⁵ Historiallisesti *goottilainen* viittaa niihin heimoihin, jotka kansainvaellusten pyörteissä antoivat kuoliniskun Rooman valtakunnalle; arkkitehtuurissa ja taidehistoriassa se viittaa erityisesti keskiaikaisissa kirkkoissa esiintyvään rakennustyyliin. Yleensä termillä oli negatiivinen kaiku, mutta *goottilainen kertomus* muutti sen positiiviseksi: muinainen, keskiaikainen, sankarillinen, romanttinen, kiinnostava. Kyseessä oli tietynlainen aihevalinta ja tehokeinot, salaperäinen ja kauhua herättävä ilmapiiri.

luvun jälkipuolen Englannista. Tähän ympäristöön kuuluvat hautausmaat, synkät metsät, kolkot linnat, hämävät katedraalit. Henkilöhahmoina esiintyvät kostonhimoiset roistot, viattomat neidot ja kirouksen valtaamat mielipuolet. Hirviögalleriasta löytyvät niin aaveet, demonit, vampyyrit kuin ihmissudetkin.⁶⁶ Näillä ei ole paljoakaan tekemistä nykyajan goottilaisuuden ja heidän yöllisten rientojensa kanssa. Monet väittävät, että todellisen gootin tunnusmerkki on, että hän kieltää kuolinvuoteelle asti olevansa gootti. Nykyisessä goottilaisestetiikassa on kyse nimenomaan ulkopuolisuudesta.⁶⁷

Goottirokilla on kuvalliset ja kirjalliset historialliset perinteet musiikillisten perinteiden lisäksi. Gavin Baddeley laskee goottirokkiin kuuluvaksi hyvin monenlaiset bändit: Misfits, Cure, Nine Inch Nails, Siouxsie And The Banshees, Marilyn Manson, Black Sabbath jne. Musiikillisesti gootiskene ei pyörinyt vain yhden musiikkityylin ympärillä, kuten esimerkiksi rockabilly tai metallimusiikki, vaan se ammensi vaikutteita myös menneestä kulttuurista.⁶⁸

1950-luvulla nuoriso hyväksyttiin rockin ansiosta väestötieteelliseksi realiteetiksi ja autosta tuli tärkeä osa amerikkalaista kulttuuria. Drive in -elokuvateatterit yleistyivät ja elokuvan juonikehittelyt eivät olleet niin tärkeitä pussailuun ja humaltumiseen suuntautuneille nuorille. Hollywood-studiot vastasivat tarpeeseen halvalla tehdyillä b-elokuvilla, jotka käsittelivät hirviöitä, rock'n'rollia ja hot rodeja. Hollywood-gotiikka kääntyi teiniangstin kuvauksiksi: *I was a Teenage Werewolf* (1957) ja *I Was a Teenage Frankenstein* (1957). Lykantropia⁶⁹ oli parodiaa teineistä, jotka kärsivät ailahtelevista mielialoista ja karvankasvusta. Frankensteinin hirviöllä oli paha iho-ongelma ja Notre Damen kellonsoittaja ei halunnut esitellä kyttyräänsä julkisesti. Jostain syystä näistä muovisista ja kömpelöistä tekeleistä tuli monien rock-bändien vaikuttajia. Goottirockin sukurutsainen serkkupoika, psykobilly, imi vaikutteita 50-luvun drive in -elokuvista. The Cramps levytti kappaleen nimeltään ”*I was a Teenage*

⁶⁶ Savolainen 1992, 10.

⁶⁷ Baddeley 2002, 9–10.

⁶⁸ Baddeley 2002, 19.

⁶⁹ *Lykantropia* (engl. *Clinical lycanthropy*) on psykiatrinen sairaus, jota sairastava henkilö kokee joko olevansa eläin tai olevansa muuttumassa eläimeksi. Muutos tapahtuu kuitenkin vain sairaan mielessä. Sairaus on saanut nimensä mytologisesta ”lykantropia”-tilasta, jossa ihmissuden pureman tai noituuden seurauksena ihminen muuttui ihmissudeksi. On esitetty, että ihmissusi-myytti on saanut alkunsa tästä sairaudesta.

Werewolf”, myös *Meteors* ja *Misfits* toivat oman osansa kauhumusiikkiskeneen. *Misfitsin* omakustanneyhtiö nimettiin *Plan 9:ksi*, joka viittasi suoraan trash-elokuvien mestari Ed Woodin elokuvaan *Plan 9 From Outer Space*. Elokuva on nimetty 1980 maailman huonoimmaksi elokuvaksi ja se palkittiin kultaisella kalkkunalla, *Golden Turkey Awardsilla*, samalla siitä tuli jonkinlainen kulttielokuva.⁷⁰ Kauhukulttuuri on yhä marginaalia, mutta varsinkin suomalaiset ovat hevicansaa ja tällainen melankolisuus ja perussyntyisyys ovat hyvä pohja harrastukselle, toteaa juuri uuden kauhuelokuvalehden *Blood Ceremony Magazinen* Suomeen perustanut Sami Haavisto NYT-liitteessä.⁷¹

Kauhuelokuvan tärkeimpänä kirjallisena lähteenä voidaan pitää goottilaista romaania, joka painottaa demonista ilmapiiriä, okkulttisia ilmiöitä ja synkänromanttisia paikkoja. Kauhuelokuva rikkoo usein myös uskonnollisia ja seksuaalisia tabuja. Markiisi de Saden kuvailuja kidutuskammioista on käytetty monessa kauhuelokuvassa. Elokuva on lainannut myös teatteritaiteesta: antiikin tragediasta, absurdista teatterista, romantiikan kauhumelodraamasta ja Grand Guignol -teatterin julmuuksista. Kuvataiteiden demonis-kuvallinen perinne on toiminut myös yhtenä innoituksen lähteenä: Boschin ja Brueghelin helvetinnäyt, Salvator Rosan ja Goyan noitaepidsodit, Piranesin kidutusvankilat ja Füsslin painajaiskuvat.⁷²

Makkosen mukaan Paul Lewisin käsittelee teoksessaan *Comic Effects* (1989) kauhuromantiikan koomisia piirteitä. Hänen mukaansa koomiset elementit kauhuromanttisessa kirjallisuudessa ovat olleet aina mukana joko tahallisesti tai tahattomasti. Goottilaiset romanssit olivat yliampuvia ja niiden juonenkulut olivat tahallisen epäloogisia ja henkilöhahmot liioiteltuja. Voidaan sanoa, että ne olivat oman aikansa ”roskaa”. Kahuromantikot hyökkäsivät klassismin ja valistusajan puhtaan järjen aatetta vastaan. He myös laajensivat moraalikäsitteitä kirjoittamalla väkivallasta, seksuaalisuudesta ja kuolemasta. Myöhemmin kauhu- ja jännityskirjallisuus miellettiin usein rahvaan ja nuorison

⁷⁰ Baddeley 2002, 75–77.

⁷¹ Hokkanen 2007, 46.

⁷² Schepelern 1986, 20–26.

vihteeksi. Myöhemmät modernit virtaukset tuomitsivat kauhukirjallisuuden humoristisuuden pinnallisuudeksi tai jopa ”huonoudeksi”.⁷³

Esimerkiksi de Saden kertomukset ovat oikeastaan parodioita valistushenkisistä kasvatus- ja kehitysromaaneista. Vaikka siveä sankaritar kohtaa kaikenlaisia seksihulluja ja osallistuu irstailuihin, niin silti hänen uskonsa ihmisten hyvyyteen säilyy muuttumattomana. Makkosen mukaan modernin kauhun suuri lyyrikko Ray Bradbury hallitsi hyvin koomisen sävyt, vaikka ne usein piiloutuivat hänen melankolisen maalailunsa alle. Bradburyn novellissa hirviöperheen siivekäs Einari-setä suostuu lapsille leijaksi, mikä on enemmänkin hupaisaa kuin pelottavaa. Jos ymmärrämme kauhufiktion ensimmäiseksi päämääräksi lukijan tai katsojan säilyttämisen, kuten Stephen King on määritellyt kauhun, niin tässä päämäärä ei toteudu. Stephen King itse kirjoittaa myös kertomuksia, joissa on jokapäiväistä arkista huumoria. Hänen hirviönsä ovat usein epäortodoksisia ja huvittavia, kuten pesulan verenhimoinen mankeli, 1950-luvun amerikanrauta, joka kuuntelee vanhaa rock’n’rollia. Silti King on ”vakava” kauhukirjailija, joka tarjoaa eheän kertomuksen ja humoristisuus on lähinnä vain pintaa.⁷⁴

Uudemman kauhufiktion yhteydessä käytettyjä termejä ovat *splatterpunk* ja *uusgotiikka (the New Gothic)*. Uusgotiikka voidaan nähdä 1800-luvun kirjallisen tradition jatkajana, kun taas splatterpunkissa keskeisintä on muutos väkivaltaan ja ruumiin hajoamiseen. Frans Mäyrän mukaan elokuvan ja kirjallisuuden kehitys on tällä alueella kietoutunut monisäikeisesti yhteen. Kun puhutaan *splatterpunkista*, ei voida unohtaa *Grand Guignol* -näytelmäkirjailija, ohjaaja, näyttelijä, kuvataiteilija ja elokuvaohjaaja Clive Barkeria.⁷⁵

Jostain syystä 1900-luvun alkupuolen ja pulp-lehtien valtakauden kauhunovelleja on käännetty suomen kielelle yllättävän vähän. Kauhukirjallisuuden ensimmäisiä suuria nimiä olivat H.P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Ray Bradbury ja heidän teoksensa löytyvät kokoelmina. Kauhukirjallisuuden uusi tuleminen sijoittuu 1970-luvulle, jolloin William Peter

⁷³ Makkonen 1995, 217.

⁷⁴ Makkonen 1995, 216–220.

⁷⁵ Mäyrä 1996, 81.

Blattyn *Manaaja* ja Thomas Tryonin *Se Toinen* julkaistiin myös suomeksi. Mutta vasta 1990-luvulla kauhunovelleja alettiin suomentaa toden teolla. 80-luvun kauhukirjallisuusbuumin suuret nimet, Stephen King, Dean R. Koontz ja Clive Barker olivat villinneet *splatterpunk*-faneja. Suomessa Markku Sadelehto toimitti kauhuantologioita ja toi kauhun myös isojen kustantajien piiriin. *Splatterpunk* tyrehtyi kuitenkin 90-luvun myötä ja kauhukirjallisuus tippui pois isojen kustantajien listoilta, jotka julkaisivat enää ”varmoja” tekijöitä, kuten Stephen Kingiä ja Dean R. Koontzia. Juri Nummelin näkee kuitenkin, että kauhukirjallisuuden aiheet ja teemat uusiutuvat jossain määrin 2000-luvun spekulatiivisen kirjallisuuden mukana. Puhutaan kirjallisuuden uudesta aallosta (*new weird*), ”uuskummasta”.⁷⁶

3.2. Kauhu elokuvissa

Akateeminen tutkimus unohtaa usein, että kauhuun liittyy myös humoristinen tai koominen aspekti. Kauhuelokuvia ei katsota ainoastaan saavuttaakseen kauhun ja inhon elämyksiä. Elokuvateatterissa saa myös nauraa. Useimmiten katsoja huijaa itseään ja yrittää uskoa mielikuvitukselliset juonenkäänteet ja entistä hurjempien hirviöiden saapumisen tarinaan. Henry Bacon puhuu kertomuksen ”todesta ottamisesta”, jota voidaan verrata myös pelin seuraamiseen. Kyse ei ole vain tiettyjen sääntöjen tuntemuksesta ja sen perusteella tapahtuvasta pelin tai tarinan mekaanisesta seuraamisesta, vaan kyvystä myötäelää ja kokea tärkeitä tunteita, joista peleissä ja tarinoissa on kysymys. ”Todesta ottaminen” ei siis tarkoita sitä, että ei kyettäisi erottamaan fiktiota ja todellisuutta toisistaan.⁷⁷ Myös Freeland ja Carroll pohtivat tutkielmissaan kysymystä siitä, miten eläydymme kauhuelokuvaan ja miksi.

Olli-Erkki Makkonen näkee, että 80-luvulla yleisön suhtautuminen kauhuelokuvaan on muuttunut niin, että ihmiset katsovat kauhuelokuvia lähinnä nauraakseen, ei vain kokeakseen viihdyttäviä inhon ja kauhun elämyksiä. Nauruun on helppo yhtyä, jos hirviön puvun vetoketju vilahtaa kuvassa. Mutta

⁷⁶ Nummelin 2005, 20–22.

⁷⁷ Bacon 2000, 185.

entä siinä vaiheessa, kun yleisö ulvoo naurusta silloin, kun päähenkilö räjähtää kappaleiksi tai hänen suolensa roiskuvat seinille? Makkonen käsittelee artikkelissaan lähinnä kertomakirjallisuutta, mutta tässä on selviä yhtymäkohtia myös elokuvakerrontaan.⁷⁸

Postklassiseen kauhuelokuvaan on liitetty kolme keskeistä, väkivaltaisuuden luonnetta kuvaavaa nimitystä: *slasher*, *gore* ja *splatter*. Eri tutkijat käyttävät näitä termejä rinnakkain tai eroteltuina tarkoittamaan eri asioita. Väkivaltakuvauksen esikuvana pidetään siis *Psykoa* (1960), joka on innoittanut erityisesti ns. *slashereitä*. *Slasher* viittaa elokuvaan, jossa psykopaattinen, yleensä miespuolinen surmaaja tappaa uhrejaan viiltämällä, esimerkiksi puukon avulla. Syyt tappamiseen löytyvät usein menneisyydestä, erityisesti seksuaalisuuden alueelta. *Slasherien* hirviöt eivät ole yliluonnollisia. Sen sijaan kauhun aineita haetaan ihmisten elämästä. *Gore*- ja *splatter*-elokuvia voidaan pitää näyttävämmän ja speaktaakkelinomaisemman graafisen väkivallan edustajina, kuin mitä *slasher*-elokuvat ovat. *Gore* on saanut nimensä hyytyneestä verestä ja *splatter*-elokuviissa taas sisälmyksillä ja verellä on suuri rooli. *Gore* laaja-alaisena terminä kuvaa postklassisen kauhun väkivaltaa. *Goren* voi jäljittää 1950-luvulla alkaneelle murroskaudelle, erityisesti englantilaisiin Hammer-kauhuelokuvaan. *Goressa* väkivallan tehtävänä on shokeerata katsojaa.⁷⁹

Taistelu hyvän ja pahan välillä voidaan ajatella kauhuelokuvan kantavaksi teemaksi.⁸⁰ Kauhuelokuviissa herätellään mielen ja miljöön painajaisia. Elokuvapainajaisen toteutuminen vaatii muutakin kuin väkivaltaa; kauhuelokuvan tulee toimia kuin alitajunta unimaailmassa.⁸¹ Absurdin teatterin naurun ja kauhun yhdistäminen ja surrealistien vaikutus näkyy useissa kauhuelokuviissa. Bunuelin ja Dalin *Andalusialainen koira* (1928) on tunnelmaltaan kauhuelokuvan kaltainen, sillä siinä on yllättäviä visuaalisia rinnastuksia, unenomaisuutta ja hullun rakkauden ylistystä.⁸² Painajaisunen ja kauhuelokuvan yhtäläisyyksiä on usein painotettu. Wood kirjoittaa, että koska

⁷⁸ Makkonen 1995, 217.

⁷⁹ Hakola 2004, 18.

⁸⁰ Twitchell 1985, 34.

⁸¹ Alanen & Alanen 1985, 11.

⁸² Alanen & Alanen 1985, 14.

kauhuelokuvaa ei, kuten ei myöskään painajaista, oteta vakavasti, tämän lajityypin varjolla elokuvan ohjaaja saa tiettyjä vapauksia. Ohjaaja voi esittää kauhuelokuvan kautta ihmisten torjuttuja tunteita.⁸³ Wood vetoaa Freudin huomioon, että sivilisaatio perustuu tukahdutukseen, mikä on syynä taiteen pohjimmaiseen dualismiin: taipumukseen hyväksyä tukahdutus, toisaalta kapinan, taistelun ja kumouksen taipumukseen. Tästä syystä taideteoksessa paljastuu ristiriitaisuuden alueita, jotka ovat taiteilijan tietoisien kontrollin ulottumattomissa. Tämä tukahdutettu ja torjuttu vietti pyrkii esille vahvasti juuri kauhuelokuvassa.⁸⁴ Savolaisen tutkielmassa kauhu yhteiskunnallisessa kontekstissa saa kahdenlaisia, toiselleen vastakkaisia tehtäviä: yhtäältä kauhufiktio vahvistaa perinteisiä arvoja ja on konservatiivista, mutta toisaalta se tutkii yhteiskunnallisten normien ja käytänteiden rajoja ja hävittää sekä kyseenalaistaa yliuonnollisen ja todellisen, epänormaalin ja normaalin välisiä vastakohtaisuuksia.⁸⁵

Kauhuelokuvat ovat hakeneet aineistoaan autenttisista rikoksista, kirjallisuudesta, teatterista ja kuvataiteista. Ihmisten taistelu pahoja henkiä vastaan kulkee läpi kirjallisuushistorian. Turusen mukaan kaikki, mikä poikkeaa tavallisuudesta, herättää levottomuutta ja epävarmuutta. Ihmisten omasta tahdosta riippumattomat tapahtumat, kuten kukonlaulu keskellä yötä, pöllön huuto keskellä päivää, odottamaton tapaaminen, tahattomat liikkeet tai aivastus, ovat tulkittavissa epäonnen tai pahuuden ennusmerkeiksi. Ihmiset ovat pyrkineet selittämään nämä ajan ja paikan käännekohtat ja muutokset riiteillä, joita belgialainen antropologi Arnold van Gennep (1873–1975) kutsuu siirtymäriiteiksi (*rites de passage*). Hän huomasi, että kaikissa ihmisten elämässä tapahtuvissa muutoksissa rituaaleilla oli merkittävä tehtävä. Kaikilla riiteillä on alku, keskikohta ja loppu. Taikauskoiset tavat heräävät henkiin erityisesti siirtymäriittien keskimmaisessä vaiheessa, jota van Gennep kutsuu liminaalilaksi.⁸⁶ Yleensä liminaalitila kestää vain lyhyen aikaa, mutta jos se jää

⁸³ Wood 1986, 77–80.

⁸⁴ Wood 1986, 47, 70. Kts. 70–73 Lisää torjunnasta.

⁸⁵ Savolainen 1992, 27.

⁸⁶ Tämä viittaa latinan kynnystä (*limen*) tarkoittavaan sanaan. Kynnyksen tavoin myös liminaalitila erottaa ihmiset ja asiat toisistaan. Liminaaliset asiat ovat välitila, terminaalirakennuksen odotushalli, jossa ollaan ei-kenenkään maalla. Se on kuollut ruumis, jota ei ole vielä haudattu, syntynyt lapsi, joka ei ole saanut nimeä. Liminaalitila tarkoittaa elämistä epävarmuuden kynnyksellä. Se tarkoittaa marginaalisuutta ja ulkopuolisuutta, kahden vaiheilla olemista.

pysyväksi, siitä tulee ihmisten silmissä pelottava rajatila. Liminaalisuus on myös puhtaan ja saastaisen välitila. Esimerkiksi kylähullut, narrit, shamaanit, sepät, runoilijat ja tietäjät ovat olleet sosiaalisten sääntöjen ja rajojen rikkojia, koska he hallitsevat sellaisia asioita, mitä tavalliset ihmiset eivät osaa, joten heitä on myös pidetty vaarallisina. Populaarikulttuurissa vastaava henkilö voisi olla *Batmanin* Jokeri, joka on erilaisuudessaan naurettava, mutta kammottavan pelottava sekä kiehtova hahmo. Liminaalisuus ilmaistaan usein myös pimeytenä, villinä luontona, hirviömäisyytenä, pahana käärmeenä tai viettelevänä noitana. Ne ovat symboleja, joita psykologi Carl Gustaf Jung piti *arkkityyppeinä*, kulttuurien alitajuisina alkukuvina, jotka ovat olleet olemassa aikojen alusta asti. Ne vaikuttavat kaikkeen inhimilliseen ajatteluun ja esiintyvät kaikissa mytologioissa ja uskonnoissa, ne ovat myös yllättävän samanlaisia kulttuurista riippumatta. Ne ovat ihmisten yhteisiä alitajuisia kuvia mm. kuoleman ja muiden pelkojen kohtaamisista.⁸⁷

Kauhuelokuvaa ovat hallinneet toistuvat motiivit 60-luvulta lähtien: hirviö psyykkisesti sairaana tai skitsofreenikkona, luonnon kosto, okkultismi ja satanismi, paha lapsi ja kannibalismi ovat yleisesti käytettyjä teemoja. Huomiota herättävimpänä motiivina Wood pitää kuitenkin ydinperheen hajoamista, mitä kaikki nämä motiivit tukevat.⁸⁸ Usein kauhuelokuvissa on kysymys välitilasta, siirtymätilasta, rajavyöhykkeestä; siirtymätiloja voivat olla kuolleen herääminen eloon, ihmisen muuttuminen pedoksi tai joutuminen toisen valtaan.⁸⁹ Ollaan siis monessa mielessä rajamailla: tulossa-menossa jostakin-jonnekin, rajoilla ja rajojen ylitse. Kauhuelokuva antaa kanavan vaikeasti hahmoteltavien, tunteisiin ja tunne-elämään kuuluvien ilmiöiden käsittelyyn ja jäsentelyyn. Sihvonen päätyy tulkintaan, jonka mukaan juuri jonkinlaiset ”rajaihmiset” pitävät kauhuelokuvista; kyseessä voivat olla nuoret, jotka ovat lapsuuden ja aikuisuuden välillä. Monet isät ja äidit eivät uskalla katsoa tai hyväksyä kauhuelokuvien sanomaa, mutta silloin heiltä jää ymmärtämättä teini-ikäisen siirtymäriitti.⁹⁰ Elokuvariitillä on tärkeä tehtävä osana teini-ikäisen siirtymisessä aikuisuuteen. Kun nuoret yrittävät irrottautua perheestään, he kokoontuvat

⁸⁷ Turunen 1997, 17–21.

⁸⁸ Wood 1986, 85.

⁸⁹ Alanen & Alanen 1985, 14–16.

⁹⁰ Sihvonen 1988, 98–100.

samanikäisten kanssa paikoille, jotka erottuvat koulusta ja kodista, jotta selviydyttäisiin edessä olevasta aikuisten maailmaan astumisesta. Viime vuosina teini-ikäisten videon katselu on noussut esiin samankaltaisena ilmiönä; se on myös ryhmätoimintaa, jossa testataan psyykkistä kestävyyttä kauhuelokuvan haasteita vastaan.⁹¹ Sihvonen toteaa: ”Viime kädessä niin nämä elokuvat itse kuin niiden katselukin kertoo paljon enemmän kuin uskommekaan nimenomaan siitä maailmasta, missä me elämme.”⁹²

On hyvä myös mainita, että monet kauhuelokuvien tekijät ja harrastajat eivät pidä koko kauhuelokuva-sanasta, mutta muitakaan vaihtoehtoja ei ole löytynyt. Uudemman elokuvan lajiniimikkeeksi kauhuelokuva ei oikein sovellu, mutta mikään uusista ehdotuksista, *splatter*-, *gore*-, *slasher*-⁹³, terrori- tai efektielokuva, ei ole yleistynyt.⁹⁴ Monesti kauhuelokuva jaetaan myös alaryhmiin aiheen mukaan; elokuvat taikureista, kummituksista, zombeista, vampyyreista, mummioista, Frankensteinista, Golemista ja ihmissusista.⁹⁵ Nämä pelottavat liminaaliset hahmot ovat Turusen mukaan hämmästyttävän samanlaisia kulttuurista ja sadusta riippumatta.⁹⁶

Kauhuelokuvalla voi olla myös monia merkityskerroksia: psykologinen elementti (torjutun paluu), biologinen elementti (ihminen on ruumiinsa armoilla), sosiologinen elementti (pienoisyhteiskunta), ekologinen aspekti (luonnonkatastrofit) ja mytologinen aspekti (tapahtuvat usein alkuelementtien, maan, ilman, veden, tulen, tuntumassa; käsittelevät myyttejä). Kauhuelokuvan vaikuttavuus ei kuitenkaan ole kiinni siitä, missä määrin kyseisiä elementtejä on löydettävissä teoksesta.⁹⁷

⁹¹ Sjögren 1989, 15–16.

⁹² Sihvonen 1988, 101.

⁹³ Alanen 1985b, 119. *Splatter* viittaa verellä ja sisälmyksillä lätistelyyn. *Gore* viittaa hyytyneeseen vereen, hurmeeseen. *Slasher* viittaa viiltelyyn terävällä esineellä, kuten puukolla ja runsaaseen verellä läträämiseen.

⁹⁴ Salminen 1988, 35, 14.

⁹⁵ Schepelern 1986, 38. Sayers laati kirjallisille kauhukertomuksille järjestelmän, jota voidaan soveltaa myös elokuvaan. *Makrokosmos* (kertomukset yliluonnollisesta): 1) Kertomukset aaveista ja kummittelusta, 2) Maagiset kertomukset – noituus, vampyyrit, Frankenstein-teema, riivatut ja elävät kuolleet, kohtalo ja tuomio, 3) Kertomukset painajaisista ja mielen rajatiloista. *Mikrokosmos* (kertomukset inhimillisestä ja epäinhimillisestä): 1) Kertomukset sairauksista ja hulluudesta, 2) Kertomukset verestä ja julmuudesta.

⁹⁶ Turunen 1995, 21.

⁹⁷ Alanen & Alanen 1985, 17–18.

Seppo Luoma-Keturin mukaan elokuva ei tarjoa sanoja ja käsitteitä, vaan se aktivoi katsojan kieltä edeltävän kuvittelukyvyyn. Elokuva puhuttelee visuaalisena välineenä suoraan katsojan sisäisiä mielikuvia, ja koska kauhukokemus sisältää vahvoja irrationaalisia tunteita, saattaa olla, että tämä sanaton vuoropuhelu toimii erityisen hyvin juuri kauhuelokuvassa.⁹⁸ Varsinkin nykyinen kauhuelokuva pyrkii vetoamaan välittömästi aisteihin ja antamaan impulsseja, joiden vastineiksi odotetaan mieluummin ruumiin kuin ajatuksen tason reaktioita. Sanotaan, että ihmisen ensimmäinen aisti on kuulo. Elokuvasssa kuulokuvat antavat yleensä ennakkovaroituksia tulevasta toiminnasta tai rikkovat kuvan antamaa vaikutelmaa. Mutta tässäkin tapauksessa on kyse äänen ja kuvan yhdistelmästä, ei niinkään sanan ja kuvan yhteydestä. Joten tässäkin tapauksessa kauhuelokuvan juonen keskeinen osa vähenee ja muut asiat, kuten kuulokuvat tai graafiset tilanteet nousevat pääosaan.

Kauhuelokuva näyttää kauheat asiat eikä vain viittaa niihin. Kauhukuvastoon kuuluvat irtihakatut jäsenet, suihkuava veri, ruhjottu liha, sisälmykset, lima, viillellyt silmät ja monet kuolemaan ja demonisuuteen sekä uskonnollisuuteen liittyvät symbolit.⁹⁹ Kauhuelokuvat kertovat meille, ettei kukaan ole täydellinen, epäonnistumisia ei voi välttää, hirveitä asioita sattuu ja lopulta kuolema korjaa kaiken. Tällainen *memento mori*, muistutus kuolevaisuudesta, on perusteema, jonka taide on aina tuntenut.¹⁰⁰ Schepelernin mukaan yksi kauhuelokuvan tärkeistä teemoista on ”elämä, joka ulottuu kuoleman luonnollisen rajan yli, ei ole vain kelvotonta, vaan myös kauheaa!”¹⁰¹

Woodin tulkinnessa peruskaava on yksinkertainen: hirviö uhkaa normaalisuutta.¹⁰² Lopussa hirviö yleensä tuhoetaan, muttei tarpeeksi perusteellisesti, sillä pahat olennot edustavat yleistä, ainaisesti olemassa olevaa universaalia paha. Yleisön synkkiä aavistuksia voidaan dramaturgisesti vahvistaa ennakkovaroituksilla. Lajityyppi käyttää dramaattista ironiaa saadakseen aikaiseksi kauhuvaikutelmia; yleisölle annetaan kuva

⁹⁸ Luoma-Keturi 1989, 120, 128–129.

⁹⁹ Schepelern 1986, 31.

¹⁰⁰ Alanen & Alanen 1985, 18.

¹⁰¹ Schepelern 1986, 35.

¹⁰² Wood 1986, 78.

tilanteesta, jota päähenkilö ei tiedä. Yksinkertaisempi kauhuefekti voidaan luoda pitämällä yleisö tietämättömänä. Tällöin yleisö kokee epämiellyttävät yllätykset päähenkilön kautta.¹⁰³

Audiovisuaalisen kerronnan teoriassa (2000) puhutaan elokuvan herättämistä kysymyksistä ja odotuksista. Katsoessamme elokuvaa mieleemme toimii tietyn kaavan mukaan, varsinkin kun kyse on jännityksen ja kauhun ylläpitämisestä, vaikka loppuratkaisu olisi kuinka ennalta arvattava tahansa. Bacon vertaa ilmiötä optiseen illuusion, joka säilyy, vaikka älyllisesti olisimmekin tietoisia tavasta, jolla se syntyy ja johtaa meitä harhaan. Toinen analogia voisi olla tonaalisen musiikin kuulijassa synnyttämä tarve saada kuulla paluu leposävellajiin, mikä voidaan kokea jännityksen laukeamisen kaltaisena *kathartisena* elämyksenä. Kun mieleemme, vaikka vain täysin tiedostamattomalla tasolla, tunnistaa syntymässä olevan kuvion (*pattern*), siinä syntyy tarve saada havaita tai käydä läpi tuo kuvio kokonaisuudessaan, kokea sen täydellistyminen.¹⁰⁴

Wood kirjoittaa esseessään *Horror in The 80s*, että siitä lähtien, kun vastaelokuvan piirteet katosivat kauhusta, alkoi kauhuelokuvan rappio. Hänelle 80-luvun kauhuelokuva on taantumuksellinen, reaganilaisen ajan hapattama.¹⁰⁵ Kari Salminen arvostelee kriittisessä artikkelissaan Woodin mallia, jonka mukaan kauhuelokuva on progressiivinen, jos se pystyy esittämään hirviön inhimillisenä eli osoittamaan, että hirviö on osa normaaliutta ja regressiivinen, kun hirviö on täysin epäinhimillinen.¹⁰⁶ Uudemmissa kauhuelokuvissa hirviö voi olla todella epäinhimillinen, mutta kyseinen lajityyppi ei pelaa enää edes tutuilla säännöillä, joten Woodin mallia ei voida enää suoraan soveltaa. Saattaa olla, että kauhuelokuvassa ei ole edes suuremmin juonta, vaan kaikki perustuu teknologiaan ja efekteihin, näyttämiseen. Kuten Twitchell kirjoittaa:

*“Stories don’t carry horror; images do.”*¹⁰⁷

¹⁰³ Schepelem 1986, 35–37.

¹⁰⁴ Bacon 2000, 51.

¹⁰⁵ Wood 1986, 189–194.

¹⁰⁶ Salminen 1988, 16–17.

¹⁰⁷ Twitchell 1985, 58.

4. HIRVIÖMÄISYYDEN YTIMESSÄ

Tarkastelen tässä tutkielmassa kahta hyvin erityyppistä kauhuelokuvaa: *Hellraiser* ja *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Valitsin kyseiset elokuvat, koska ne edustavat mielikuvituksellista ja realistista lähestymistapaa hirviöihin ja kauhuun. Henry Lee Lucas oli oikea sarjamurhaaja, joka kuoli vankilassa vuonna 2001, kun taas *Hellraiserissa* esiintyvät kenobiitti-hirviöt ovat kirjailija-ohjaaja Clive Barkerin mielikuvituksen tuotetta eivätkä ne voi kuolla, sillä ne ovat helvetin asukkaita. Molemmat elokuvat on tehty 80-luvulla, jolloin oli kauhun voimakas nousukausi. Koska kyseessä on sama vuosikymmen, niin elokuvalliset keinot ovat olleet molemmille elokuvan tekijöille samat. Näin ollen ei tarvitse keskittyä elokuvan tekniseen kehitykseen, kuten esimerkiksi vertailtaessa vaikkapa 30-luvun ja 90-luvun *Draculaa*.¹⁰⁸ Tällöin pitäisi ottaa huomioon jo elokuvayleisönkin erilainen rakenne.

Mytologiset hirviöt, kuten käärmeet, lohikäärmeet, yksisarviset ja aarnikotkat ovat olleet ihmisten myyteissä mukana jo ihmiskunnan alkuajoista lähtien.¹⁰⁹ Kirjassaan *Pahan merkit eli taikauskoisten tapojen tarina* (1997) Ari Turunen kertoo, että ”hirviötä tarkoittava sana *monster* tulee latinan termistä *moneo*, varoittaa tai *monstro*, esittää, tuoda julki. Hirviömäiset lapset olivat tiettyjen taivaankappaleiden asentojen ja sijaintien lopputulos, heijastuksia taivaan tahdosta, joka vaikutti kaikkiin maallisiin asioihin.”¹¹⁰ Näin ollen hirviö oli siis jumalilta saatu varoittava ennusmerkki. Jokainen meistä on lukenut satuja ja myyttejä, joissa on hirviöitä, mutta tässä tutkielmassa on kyseessä erityyppiset hirviöt. Satujen hirviöt ovat Carrollin mukaan tavallisia olioita epätavallisessa maailmassa, satumaailmassa. Kun taas kauhuelokuvassa epänormaali oliot seikkailevat tavallisessa maailmassa, meidän todellisuutemme keskellä.¹¹¹ Antiikin tragedian aikaan hirviö oli olemassa siksi, että sankari voisi eliminoida

¹⁰⁸ Baddeley 2002, 178. Elokuvien muutokseen myös *Dracula*-tähti Christopher Lee totesi, että Hammerin ja Francis Ford Coppolan *Dracula*-versioiden pääasiallinen ero oli noin 50 miljoonaa dollaria ja toinen ero oli siinä, että Hammerin aikaan piti jopa näytellä, nykyään kaikki pyörii erikoisefektien ja maskeerauksen varassa. Coppolan ohjaama *Bram Stokerin Dracula* (1992) käynnisti Hollywoodissa traditionaalisen goottikauhun uudelleen tulemisen. Suurtuotannot eivät kuitenkaan miellyttäneet *hard core*-kauhufaneja.

¹⁰⁹ Gould 1995, 137–157.

¹¹⁰ Turunen 1997, 95.

¹¹¹ Carroll 1990, 16.

sen. Moderneissa versioissa huomaamme unohtavamme uhrin ja sankarit, mutta hirviöt me muistamme.¹¹² Näin ollen Freelandin tulkinta antaa meille mahdollisuuden ottaa mukaan myös monet realistiset hirviöt, joita kohtaamme arkielämässä.

Nykyään ei ole enää tärkeää, että sankari suorittaa urotekoja, vaan kauhufiktiot ovat muuttuneet ambivalenteiksi. Tarina saattaa keikahtaa pääläelleen: sankarista tuleekin hirviö, kun taas lukijan tai katsojan on paljon helpompi samastua hirviöön. Sitä paitsi empatia fiktiivisiä henkilöitä kohtaan on huomattavasti turvallisempaa ja steriilimpää kuin todellisia ihmisiä kohtaan. Voimme kokea suuria tunteita ilman, että joutuisimme kantamaan eettistä vastuuta toisista ihmisistä. Gregory Currie on käyttänyt nimitystä *off-line-simulaatio*. Meillä on käytössä samat kyvyt fiktiivisissä tilanteissa kuin mitä käytämme todellisessa maailmassa.¹¹³ On väitetty, että nähdessämme tarinan henkilöiden kohtaavan kauhuja, emme niinkään koe esimerkiksi hirviön- tai kuoleman- tai vahingoittumisen pelkoa, vaan simuloimme spontaanisti mielessämme pelkoa, jota voisimme kuvitella ihmisen kokevan tuollaisia kauhuja kohdatessaan. Bacon puhuu sympatian struktuurista: 1. tunnistaminen (*recognition*) 2. katsoja suhteuttaa itsensä henkilöihin (*structure of alignment with characters*) 3. liittoutuminen (*allegiance*).¹¹⁴ Kauhuelokuvissa ankkuroidutaan usein hirviön tai psykopaatin visuaaliseen näkökulmaan ja nähdään vain hänen uhrinsa kauhistuneet kasvot ja epätoivoiset pakenemisyritykset.¹¹⁵

¹¹² Twitchell 1985, 25.

¹¹³ Bacon 2000, 192.

¹¹⁴ Bacon 2000, 193.

¹¹⁵ Bacon 2000, 201.

Hirviöt ovat aina yliluonnollisia, ne ovat ymmärryskyvyn tuolla puolen, niitä ei voi luokitella, kategorisoida eikä varsinkaan kontrolloida.¹¹⁶ Twitchell toteaa:

Horror monsters are literally marvelous, truly fantastic. The myth will never explain them, but one thing is certain: they are not atomic mutants, unloved children, jilted lovers, or schizophrenics. They just are, and always have been.¹¹⁷

Jo elokuvan mykältä kaudelta lähtien kauhuelokuvan keskeinen vaikuttaja on ollut hirviö. Hirviö muuttaa muotoaan koko ajan, aikakausien mukana. Usein hirviö esiintyy päähenkilön pimeänä puolena, kaksoisolentona [esim. *Jekyll & Hyde* (1932)]. Harvemmin hirviö on täysin epäsympaattinen. Usein kuitenkin kauhuelokuvan hirviö on jollain tapaa ruumiillisesti vammainen [esim. *Notre Damen kellonsoittaja* (1923), *Elefanttimies* (1980)]. Tämä traditio juontaa juurensa keskiaikaisista uskomuksista; vammainen oli noiduttu tai vamma oli rangaistus jumalalta. Ajateltiin, että vamma on pahan synonyymi. Vammaisia pidettiin luonnonoikkuina ja heidät sijoitettiin suljettuihin laitoksiin, ulos yhteiskunnasta.¹¹⁸ Monesti epämuodostuneina syntyneitä lapsia pidettiin paholaisen ”vaihdokkaina” eli paholainen oli vaihtanut oman sikiönsä ihmislapsen tilalle.¹¹⁹ Kauhuelokuvista esimerkiksi Roman Polanskin ohjaama *Rosemary’s Baby* [*Rosemaryn painajainen*, (1968)] ja *The Omen* [*Ennustus* (1976)] kertovat juuri kyseisestä uskomuksesta. Modernin kauhuelokuvan hirviöt tuntevat itsensä usein ulkopuolisiksi ja heillä on usein ylimääräisiä kykyjä ja heidät on sijoitettu elämään erillään normaalista yhteiskunnasta, kuten elokuvassa *X-Men* (2000), joka perustuu *Marvel Comicsin* suosittuun *Ryhmä X* -sarjakuvaan.

Woodin peruskaavassa normaalius vastaan hirviö normaalius tarkoittaa yleensä heteroseksuaalista suhdetta, perhettä ja niitä puolustavia yhteiskunnallisia instituutioita. Länsimainen, kapitalistinen, yksiavioisuuteen ja heteroseksuaalisuuteen kasvattava kulttuuri tukahduttaa ihmisten tunteita, joita

¹¹⁶ Twitchell 1985, 24.

¹¹⁷ Twitchell 1985, 21.

¹¹⁸ Norden 1994, 7–10.

¹¹⁹ Turunen 1997, 97.

he sitten projisoivat Toiseen.¹²⁰ Kauhussa tuota Toista ilmaisee hirviö. Kyse voi olla seksuaalisesta Toisesta (maskuliinisessa yhteiskunnassa nainen, heteroseksuaalisessa yhteiskunnassa homo- tai biseksuaali), rodullisesta, etnisestä tai kulttuurisesta Toisesta (valkoisessa, länsimaisessa yhteiskunnassa esim. arabi tai musta), luokka-asemaltaan tai ideologialtaan Toisesta (keskiluokkaisessa yhteiskunnassa esim. kommunisti). Hirviömäinen Toiseus voi myös paljastua lapsesta; kiltti lapsi, vanhempien ylpeyden aihe, saattaa kääntyä vanhempiaan vastaan ja murrosikä saa katastrofaalisia muotoja [*Carrie* (1976)].¹²¹

Makkonen näkee, että 1980-luvulla uhkaava hirviö on vaihtunut inhimillisyyttä houkuttelevammaksi vaihtoehdoksi. ”Draculan piilevä houkuttelevuus ja kauhugenren naurettavuuden rajojen hipominen muuttui Freddy Krugerin aikakaudella avoimeksi mässäilyksi kauhugenren absurdilla koomisuudella.” Hirviöt muuttuivat sympaattisemmiksi kuin sankarit ja lapset hyväksyivät E.T:n [*E.T. – The Extra Terrestrial* (1982)] tai Riiviöt [*Gremlins* (1984)] pehmoleluikseen vuoteeseen. Joskus aikaisemmin jopa dinosaurus oli kauhuelokuvassa hirviön roolissa.¹²²

4.1. Demonien ja sarjamurhaajan vertailu

Eräällä tavalla *Henry: Portrait of a Serial Killer* ei glorifioi sarjamurhaajan arkea, koska se on niin kammottava, harmaa ja ankea. Mutta siinä näytetään murhaajan sisintä, sitä pelottavinta. Jollain tapaa elokuva erotisoi Henryä, sillä hän käyttäytyy hyvin ja on hieman ujo ja häneen tuntuu olevan helpompi samastua kuin Otikseen, joka on jo ulkonäöllisestikin epämiellyttävä. Kun katsoja samastuu päähenkilöön, sarjamurhaajaan, hän menettää oman moraalinsa rajat, mutta ei silti pääse selville murhaajan mielenliikkeistä. Emme voi tietää, mitä sarja- tai massamurhaajan mielessä liikkuu. Henry suorittaa arkipäivän puuhia, välillä rakastuu, välillä tappaa, välillä vähät välittää, välillä välittää liikaakin, välillä on perverssi. Elokuvallisilla keinoilla Henryn toimet on

¹²⁰ Wood 1986, 77–80. Kyse on freudilaisesta Toisesta.

¹²¹ Wood 1986, 117–122.

¹²² Makkonen 1995, 232.

saatu etäännytettyä todellisista tapahtumista. Todellinen toiminta oli paljon raaempaa ja sairaampaa. Todellisuus pelottaa meitä kaikkia enemmän kuin fiktiivinen kauhu.

Hellraisereiden kenobiitteihin taas voi rakastua. Kuten Frans Mäyrä toteaa, kauhun parissa tyypillisin suhtautumistapa hirviöihin on kaksijakoinen rakkaus.¹²³ Kenobiitit eivät tule kirjan sivuilta tai valkokankaalta läpi varsinkaan, kun ei ole aukaissut arvoituskuutiota. Mystinen kauneus ja tuska yhdistyvät kenobiitteissä, ja ylettömyys, jota ihmismieli silloin tällöin kokee. Faustin jäljillä moni tuska löytyy ja yhdistyy. Barker yhdistää meidän mielikuvamme perinteisiin hirviöihin sadomasokismi- ja punk- sekä goottiklubityyliin. Barker: ”Minulta kysytään usein, mistä kyseinen painajainen [Pinhead] oikein syntyi. No, olen jo maininnut hahmon sadomasokistiset piirteet, jotka peilaavat omaa, pitkäaikaista kiinnostustani tabuihin. Sadomaso-estetiikkaan liittyä tietenkä myös punkmaisia piirteitä, joiden ansiosta Pinhead on jonkinlainen lävistettyjen suojeluspyhimys.”¹²⁴ Monitieteilijä ja -taiteilija Barker on saanut yhdistyä omassa *Hellraiser*-elokuvassaan hyvin *Hellbound*-teoksen ideat. *Hellraiserissa* kasvatettiin ja tuotiin nähtäville nahkaan pukeutuneet demonit eli kenobiitit, mutta nyt ne jo vaeltavat omia teitään kauhun viihdemaailmassa.

4.2. Elokuviens *Mise-en-Scene*

Koska käsittelen postklassisia, verisiä ja väkivaltaisia kauhuelokuvia tutkielmassani, olen myös antanut tiettyjä vapauksia itselleni analyysin suhteen. Tukeudun kuitenkin jonkin verran David Bordwellin ja Kristin Thompsonin *mise-en-scene*-teoriaan. Alun perin ranskankielinen sana, *mise-en-scene*, tarkoittaa toiminnan näyttämöllepanoa (*staging an action*). Kuten jo nimestäkin huomaa, kyseessä oleva termi sijoittuu teatteriin: lavastus, valaistus, puvustus ja henkilöhahmojen käytös. Elokuvan yhteydessä käytettynä sillä tarkoitetaan kaikkea tätä ja myös sitä, kuinka ohjaaja tuo tapahtuman kameran eteen.

¹²³ Mäyrä 1996b, 174.

¹²⁴ Baddeley 2002, 177.

Lavastus (*setting*) vaikuttaa koko elokuvan tyyliin. Filmin tekijä voi kontrolloida lavastusta monella tapaa: hän voi valita jo olemassa olevan kohteen tai lavastaa koko elokuvan kuvattavaksi studiossa. Täytyy kuitenkin muistaa, että katsomistottumuksista riippuu paljon se, minkälaista lavastusta ajatellaan realistiseksi. Aika muuttaa käsityksiä realismista.

Puvustus ja meikkaus (*costume and make up*) ovat tärkeässä roolissa juuri kauhuelokuvissa. Puvustuksella voidaan saada aikaan samanlaisia muutoksia elokuvan tarinaan kuin lavastuksellakin. Jossain määrin yksinkertaistetuilla puvuilla voidaan peittää esimerkiksi halpaa budjettia. Elokuvan alkuaikoina meikkaus oli tärkeää, sillä näyttelijöiden ilmeitä ei muuten saatu näkyviin huonolaatuisilla filmeillä. Pienillä lisillä puvustukseen voidaan viitata elokuvan lajiin; automaattisesti gangstereille, kuudestilaukeava lännenfilmiin, utopistinen ase sci-fi-elokuvaan.

Elokuvassa valaistuksella (*lightning*) manipuloidaan paljon, se ei ole vaan sitä varten, että katsoja näkisi toiminnan valaistuna. Varjoiset ja valaistut alueet ruudulla kertovat eri asioita. Kirkkaassa valossa oleva toiminta kiinnittää ensimmäisenä katsojan huomion, mutta voi olla, että varjoon jätetty toiminta antaa ennakkoaavistuksen tulevasta ja kehittää jännitystä.¹²⁵

Hahmojen ilmaisu ja liike (*figure expression and movement*) on näyttelijöiden ja ohjaajan yhteistyön tulosta. Ohjaaja voi kontrolloida eri hahmojen käytöstä näyttämöllepanossa, hahmo voi olla henkilö, mutta myös eläin (esim. Lassie tai Aku Ankka) tai robotti (esim. R2D2 ja C3PO *Tähtien Sodassa*) tai esine (pullojen, keittiövälineiden ja olkihattujen baletti *Ballet mécaniquessa*) tai vain puhdas muoto (kolmiot ja neliöt *Ballet mécaniquessa*). *Mise-en-scene* antaa mahdollisuuden kaikille näille hahmoille ilmentää tunteita ja ajatuksia; ne voivat myös saada aikaan kineettisen liikesarjan. Tavallisinta narratiivisessa filmissä on tietenkin näyttelijän työ, joka sisältää esiintymisen (*appearance*), eleet (*gestures*), ilmeet (*facial expressions*) ja äänen (*voice, effects*). Toisin kuin

¹²⁵ Bordwell and Thompson 1993, 145–154. Frontal lightning (flat look), sidelight or crosslight (sculpt the character's features), backlighting (create silhouettes, actor's body stands out from the background), underlightning (create dramatic horror effects), top lightning (bring out the line of star's cheekbones).

teatterissa näyttelemiseen voidaan vaikuttaa muillakin tekniikoilla, kuten kameran tekniikoilla tai filmin editoinnilla.

Elokuva tapahtuu ajassa ja tilassa (*time and space*). Mikään lavastuksesta, valaistuksesta tai näyttelijän työstä ei esiinny erikseen elokuvassa, vaan ne ovat kiinteä ja muuttuva osa näyttämöllepanoa. Pohjimmiltaan katsoja on valmis vastaanottamaan muutoksia niin ajassa kuin tilassakin, kun hän seuraa elokuvaa. Narratiivisessa elokuvassa henkilöhahmot ja heidän toimintansa antavat vahvimmat vihjeet, mitä tulee tapahtumaan. Yleensä katsoja muodostaa hypoteeseja monien eri osien summana seuratessaan elokuvaa.¹²⁶ Elokuva voidaan jakaa rakenteellisesti kolmeen osaan: alku ja ekspositio, keskikohta ja kehittäminen, loppu ja sulkeuma. Thompson on esittänyt omana arvionaan, että Hollywood-elokuvassa kerronta hahmottuu pikemminkin nelivaiheiseksi.¹²⁷

5. CLIVE BARKER JA KAUHUN UUSI AALTO

”Every body is a book of blood, wherever we’re opened, we’re red”

– Clive Barker

Clive Barker sai aikaan huomattavan liikahduksen kauhugenressä *Veren Kirjat* -novellisarjallaan (*Books of Blood*) (1984–1985). Olli-Erkki Makkonen näkee Barkerin kauhufantasiat mustana komiikkana, vaikka Barker kirjoittaa tosissaan. Ne pilailevat kauhugenren, kauhuromantiikan, modernin kirjallisuuden ja itsensä kustannuksella. Barkerin komiikka ja itseparodisuus toimivat myös käänteisenä tehokeinona, se on kuin sairasta ja mielipuolista Jokerin naurua kolkon maailman keskellä. Barker onnistui tuomaan

¹²⁶ Bordwell and Thompson 1993, 157–172.

¹²⁷ Bacon 2000, 98–99. Lukuisissa Hollywood-käsikirjoitusoppaissa tuetaan yhä aristoteelisiin periaatteisiin, joille pyritään antamaan tarkka merkitys elokuvailmaisun ja -teollisuuden puitteissa. Puhutaan kolmen ”näytöksen” mallista, jossa osien suhteellisten kestojen pitäisi jakaantua varsin tarkkaan suhteessa $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{4}$. 1) ongelmien esitleminen n. 30 kpl A4. 2) yhteenotto sankarin ja vastustajan kanssa, joka johtaa ratkaisemattomalta tuntuvaan ongelmatilanteeseen n.60 kpl A4. 3) ongelman ratkaisu n. 30 kpl A4. Tämä vastaa noin kahden tunnin pituista elokuvaa. Kohta kaksi voidaan jakaa kahteen osaan: toiminnan mutkistuminen ja kehittäminen, missä Thompsonin mukaan on yleensä vahva taitekohta joka lisäksi osuu usein elokuvan keston puoliväliin.

kauhugenren kuvastoon jotain uutta ja tuoretta. Häntä on kutsuttu *splatterin* isäksi. Barkerin *Veren Kirjat* -sarjan jälkeen on myös puhuttu *splatterpunk-*kirjailijoista.¹²⁸

Ennen läpimurtoaan kauhukirjailijana Clive Barker toimi näytelmäkirjailijana. Sen huomaa myös hänen kirjoistaan: niissä on hyvin keskitettyjä kohtauksia ja sujuvaa dialogia. Shakespearelainen perinne ja näytelmällisyys näkyvät selkeästi Barkerin fiktiossa.¹²⁹ Hän teki myös S & M -kuvituksia pornografisiin julkaisuihin. Scotland Yard sensuroi suurimman osan hänen kuvituksistaan, joten niitä ei voi nähdä missään. Mutta juuri nämä kuvitukset ovat vaikuttaneet hänen hirviöidensä, kenobiittien, ulkonäköön. Barkerin vaikutus ulottuu myös kauhufiktion ulkopuolelle ja jopa musiikkiin asti. Barker sai aikaan yhtä vahvan muutoksen kauhugenressä 80-luvulla kuin Nirvana rock-musiikin uudistajana 90-luvulla.

Makkosen mukaan Barker hakee motiivinsa ja teemansa usein samoista lähteistä kuin kauhuromantiikan ajan kirjailijat. Barker on kertonut saaneensa vaikutteita esimerkiksi Faust-legendasta¹³⁰, varsinkin englantilaisen Cristopher Marlowen versiosta vuodelta 1592. *Veren kirjojen* novellit ”Viimeinen Illuusio”, ”Epäinhimillinen Olotila” ja ”Helvetilliset” (*The Hellbound Heart*), johon Barkerin elokuva *Hellraiser* (1987) perustuu, ovat kaikki Faust-teeman variaatioita. Päähenkilöt saavat maksaa kalliisti salatiedolla leikkimisestä.¹³¹ Barker haluaa näyttää meille enemmän; hänen demoninsa häilyvät lakkaamatta minän ja toisen, tradition ja sen rikkomisen välimaastossa.¹³² Barker haluaa kuulla paholaisen puhuvan:

Evil is never abstract. It is always concrete, always particular and always vested in individuals. To deny the creatures as individuals the right to speak, to actually state their case, is perverse – because I want to hear

¹²⁸ Makkonen 1995, 221.

¹²⁹ Makkonen 1995, 226.

¹³⁰ The name *Faust* has come to stand for a charlatan alchemist (some claim "astrologer and necromancer") whose pride and vanity lead to his doom. Similarly, the adjective "Faustian" has come to denote acts or constellations involving human hubris which lead eventually to Nemesis.

¹³¹ Makkonen 1995, 222.

¹³² Mäyrä 1996, 86.

the Devil speak. I think that's British attitude. I like the idea that a point of view can be made by the dark side.¹³³

Barker käyttää kauhukertomuksissaan puhdasta sadun logiikkaa. Hänen henkilönsä suhtautuvat yliluonnollisiin tapahtumiin pelolla ja saattavat epäillä oman järkensä menetystä, silti he eivät ihmettele luonnonlakien kumoutumista ja mielikuvitusolentojen esiinmarssia.¹³⁴

Niin kuin kauhuelokuvia ja -fiktiota myös satuja on arvosteltu ankarasti. Bruno Bettelheimin mukaan satuja alettiin arvostella samaan aikaan, kun psykoanalyysin ja lapsianalyysin uudet löydökset paljastivat, kuinka väkivaltainen, ahdistunut, destruktiivinen ja jopa sadistinen lapsen mielikuvitus on. Lapsi ei vaan rakasta vanhempiaan kiihkeästi, vaan välillä myös vihaa heitä syvästi. Sadut puhuttelevat lapsen sisintä, mutta epäilijät väittivät, että sadut herättävät tai ainakin lietsovat vihan tunteita. Niinpä sadun vastustajat päättivät, että jos lapsille tarkoitetuissa saduissa on hirviöitä, niin niiden on oltava lempeäluontoisia. He kuitenkin unohtivat ja kielsivät hirviön, jonka lapsi parhaiten tuntee, jota hän eniten pelkää, toisin sanoen hänet itsensä. Ilman tällaisia hirviöitä ja kuvitelmia lapsi ei oppi tuntemaan omaa hirviötään paremmin, eikä saa vihjeitä, kuinka hän voisi saada sen hallintaansa. Monet sadut kertovat kuinka hirviöt voidaan voittaa. Jos lapsen syömiseksi tulemisen pelko voi konkretisoitua noidan hahmoon, hän voi päästä pelostaan polttamalla noita uunissa.¹³⁵ Postklassiset kauhuelokuvat eivät tässä mielessä ole sadunomaisia, sillä yleensä niissä paha jää henkiin, sillä se edustaa perustavanlaatuaista paha. Myöskään Barkerin fiktioissa paha ei yleensä tuhoudu.

Douglas E. Winter määrittelee Barkerin kauhufiktiota termillä *antihorror*. Termiä on käytetty myös puhuttaessa *splatter*-elokuvista tai David Cronenbergin elokuvista. Perinteisen kauhutarinan teemat, esimerkiksi ”anonyymi murhaaja jahtaa seksikkäitä tyttöjä ja tuhotaan lopussa”, kääntyvät Barkerin tarinoissa pääläelleen. Kuka lopulta jää henkiin tai kuka on itse

¹³³ Jones 1991b, 11.

¹³⁴ Makkonen 1995, 237.

¹³⁵ Bettelheim 1976, 149.

asiassa tarinan sankari, on vaikeasti pääteltävissä. Monet Barkerin tarinoista eivät ole varsinaisen pelottavia vaan mielummin ihmeellisiä ja omituisia. Makkosen mukaan Barkerin *Veren kirjat* eivät oikeastaan ole kauhukirjallisuutta vaan antikauhua, kauhufiktiota, joka on purettu hajalle ja laitettu mielivaltaisen näköisesti uudelleen kokoon.¹³⁶

Suurimmassa osassa Barkerin novelleja keskeisenä teemana ovat ihmisruumiin muutokset ja hajoaminen. Teoksessaan *The Philosophy of Horror* (1990) Noël Carroll määrittelee sen koko 80-luvun kauhufiktion keskeiseksi teemaksi. Hän viittaa esimerkiksi David Cronenbergin elokuvaan, mutta Clive Barker menee hajoamisen tematiikan käytössä äärimmäisyyksiin.¹³⁷ Carroll puhuu ”graafisesta väkivallasta”, joka ilmenee varsinkin Barkerin kauhufiktiossa:

Yksi tämän väkivallan erityinen ulottuvuus on se äärimmäisen brutaali vimma, joka kohdistuu ihmisruumiiseen; kun se revitään auki, räjäytetään, murskataan ja leikellään; kun se hajoaa osiin tai muuntuu toiseksi; kun sen jäsenet revitään irti ja se pilkotaan; kun se hotkitaan suihin sisukaluja myöten.

[Makkosen suomennos (alun perin Carroll 1993, s. 211)]

Makkonen on sitä mieltä, että Carroll tuomitsee groteskin ihmisruumiin fantasian vain kauhugenren rappioilmiönä, sen filosofinen ja humoristinen puoli jää häneltä huomaamatta.¹³⁸

5.1. *Hellraiser*-elokuva

Hellraiser perustuu kirjailija-ohjaaja Clive Barkerin romaaniin *Helvetilliset* (*Hellbound Heart*). Elokuvan työnimi oli *Sadomasochists From Beyond the Grave*. Outi Hakolan mukaan *Hellraiser* -elokuvat ovat postklassisen eli 1960-luvun jälkeisen kauhun edustajia. Tämän ajan elokuville on tyypillistä väkivaltaisuuden korostaminen, sarjamaisuus jatko-osineen, kyyninen ja kriittinen maailmankuva ja musta huumori sekä itsetietoisuus kauhugenren

¹³⁶ Makkonen 1995, 238.

¹³⁷ Makkonen 1995, 222.

¹³⁸ Makkonen 1995, 222.

käytännöistä. *Hellraiser*-elokuvasarja on saanut jo kahdeksannen osansa.¹³⁹ Hakolan mukaan *Hellraiser* kyseenalaistaa ihmisen viattomuutta. Asetelma, missä hirviöt ovat syyllisiä ja ihmiset viattomia, murretaan. Ihmiset luopuvat viattomuudestaan rikkomalla sekä lakien, uskonnon että omantunnon moraalia. Hirviöt näyttävät toisaalta viattomuuden uhkana, toisaalta moraalin vartijoina niiden rangaistessa pahantekijöitä helvetillä. Asetelma kyseenalaistaa myös katsojan viattomuuden. Katsojan viattomuus muodostuu ongelmalliseksi, sillä kun hän nauttii väkivallasta, hän rikkoo samoja moraalisia rajoja, joista henkilöahmoja elokuvissa rangaistaan. *Hellraiserit* näyttävät ihmisen mahdollisuudet moraalin ylittämiseen, mutta samalla ne vahvistavat ajatusta, että paha saa aina palkkansa.¹⁴⁰

Hellraiser on yksi versio Faust-tarinasta. Barker on aina ollut kiinnostunut tabuista ja ihmisen pimeästä puolesta, jota myös *Hellraiserissa* käsitellään kuvallisella tasolla. Elokuva ei ole kovinkaan moralisoiva, vaikka arvoituskuution avanneet henkilöt päätyvät helvettiin kenobittien repimänä. *Hellraiser*-elokuva ei ole kestänyt kovin hyvin aikaa, sillä se on selvästi 80-luvun matalan budjetin elokuva. Barkerin ideat ovat olleet kunnianhimoisia, mutta nauhalle ne eivät ole tarttuneet. Juoni on sekava ja Barkerilla tuntuu menevän ikuisuus ennen kuin hän pääsee asiaan. Ja pääasia on esitellä kenobiitit. Elokuvassa tämä tapahtuu suurin piirtein puolessa välissä. Jos katsoja etsii elokuvasta säilyttelyefektiä, sitä ei sieltä löydy. Verta kyllä roiskuu ja paikoitellen elokuva on hyvin iljettävä. Elokuva on *gore*- ja *splatter*-filmi¹⁴¹ ja siinä näkyvät kaikki Clive Barkerille tyypilliset tavaramerkit: seksi, sadomasokismi ja kuolema.¹⁴² ”Seksissä on usein ripaus hulluutta – entä kauhussa?” Barker kysyy: ”Seksissä on usein ripaus kuolemaa – entä kauhussa? Seksi on ruumiillista – ja niin on kauhukin.”¹⁴³

¹³⁹ *Hellraiser* (1987), *Hellbound: Hellraiser II* (1988), *Hellraiser III: Hell on Earth* (1992), *Hellraiser: Bloodline* (1996), *Hellraiser: Inferno* (2000), *Hellraiser: Hellseeker* (2002), *Hellraiser: Deader* (2005), *Hellraiser: Hellworld* (2005)

¹⁴⁰ Lähde http://media.utu.fi/gradut/outi_hakola.htm. Haettu 26.11.2007

¹⁴¹ Hakola 2004, 18. Hakola luokittelee *Hellraiserit* goren ja splatterin alalajiin.

¹⁴² Lähde <http://www.beyondhollywood.com/hellraiser-1987-movie-review/>. Haettu 26.11.2007

¹⁴³ Baddeley 2002, 106–107.



Kuva 2. Pinhead ja LeMarchandin kuutio.¹⁴⁴

5.2. *Hellraiser*-elokuvan juoni

Elokuvan alussa Frank ostaa arvoituskuution, LeMarchandin kuution (*the Puzzle Box, the Lament Configuration*)¹⁴⁵, marokkolaiselta kauppiaalta. Vanhempiansa ullakkohuoneessa Frank kutsuu helvettiä luokseen, kirjaimellisesti. Apunaan hänellä on arvoituskuutio. Legendan mukaan se, joka aukaisee kuution, kutsuu helvetin henget, kenobiitit, tuottamaan täydellistä seksuaalista ekstaasia. Frank onnistuu aukaisemaan kuution ja huomaa, että kenobiitit eivät tuokaan nautintoa vaan tuskaa. Frankia kidutetaan kunnes hän repeää koukkujen riipimänä moneen osaan.

Siirrytään ajassa eteenpäin ja Frankin vanhempi veli, Larry, ja hänen uusi vaimonsa, Julia, muuttavat Amerikasta tyhjillään olevaan vanhempien taloon, missä myös Frank on aiemmin oleillut. Larryn 20-vuotias tytär, Kirsty, muuttaa

¹⁴⁴ Lähde http://www.cinetudes.com/THE-FORBIDDEN-by-Clive-Barker-1975-1978_a226.html. Haettu 8.6.2008.

¹⁴⁵ Ranskalainen arkkitehti, artesaani ja suunnittelija Philip LeMarchand suunnitteli 270 erilaista kuutiota, jotka toimivat myös soittoasioina. Kuutio tunnetaan myös nimellä Lament Configuration (surun rasia), jolla pyritään korostamaan kuution vaikutuksia alkuperän sijasta. LeMarchand oli myös salaperäinen massamurhaaja, hänestä käytettiin nimitystä "*architect of the damned*".

myös Englantiin heidän kanssaan, mutta hankkii itselleen heti oman asunnon, sillä ei tule toimeen äitipuolensa kanssa. Larryn ja Julian avioliitto ei ole ihan niin onnellinen kuin päällepäin näyttää. Julia uneksii usein kiusallisen kiehtovasta syrjähyppystä jo kuolleeksi luullun Frankin kanssa.

Kun pariskunta muuttaa tavaroita taloon, Larryn käsi osuu naulaan ja veri valuu ullakkohuoneen paljaalle lattialle. Veri näyttää imeytyvän ja katoavan hetkessä lattialta. Viikkoa myöhemmin Julia palaa huoneeseen ja löytää Frankin tai oikeammin Frankin kauhistuttavan raadon. Larryn veri on ruokkinut Frankia ja hän on päässyt pakenemaan demonisilta vanginvartijoiltaan. Mutta Frank on kaukana ”valmiista”, hän tarvitsee lisää verta ja ruumiita. Hän suostuttelee vastahakoisen Julian tuomaan hänelle uhreja ja lupaa vastineeksi, että kun Frank on ”valmis”, he voivat aloittaa yhteiselämän. Julia uskoo hänen vakuuttelujaan.



Kuva 3. Kirsty kohtaa ruumiillistuvan Frankin ullakolla.¹⁴⁶

Seuraavina päivinä Julia houkuttelee useita miehiä taloon ja ullakkohuoneeseen. Hän ja Frank murhaavat miehet ja Frank ruokkii itseään verellä ja ruumiillistuu vähitellen. Kirsty näkee sattumalta, kun Julia vie vieraan

¹⁴⁶Lähde <http://www.pitofhorror.com/newdesign/hellraiser/pages/pics.htm>. Haettu 8.6.2008.

miehen taloon päiväsaikaan, kun hänen isänsä on töissä. Kirsty tulee epäluuloiseksi ja soittaa ovikelloa, Julia laskee hänet sisälle. Frank melkein murhaa hänet, mutta Kirstyn onnistuu paeta arvoituskuutio mukanaan.

Kirsty herää sairaalassa kauhuissaan ja luulee, että kyseessä oli vain paha uni. Mutta lääkäri tuo hänelle arvoituskuution ja kyselee kaikenlaista. Hän yrittää soittaa isälleen varoitussoittoa. Pyöritellessään arvoituskuutiota käsissään hän onnistuu ratkaisemaan sen, mikä aiheuttaa kenobiitti-hirviöiden saapumisen paikalle. *"We'll tear your soul apart."*

Kenobiitit haluavat hänen sielunsa, mutta viime hetkellä Kirsty tarjoaa heille paenneen Frankin sielua. Kenobiitit suostuvat, ja jos Kirsty johdattaa heidät Frankin luokse, voi Kirsty itse elää vapaana kenobiiteiltä. Kirsty palaa talolle, missä Julia ja Frank ovat tappaneet hänen isänsä ja Frank esiintyy isän nahkaan pukeutuneena. *"Come to Daddy,"* lausahdus kuitenkin paljastaa Frankin. Frank ja Julia käyvät Kirstyn kimppuun ja Frank ikään kuin vahingossa puukottaa Juliaa rintaan ja imee hänet kuiviin. Kirsty pakenee komeroon, mutta paikalle saapuvat kenobiitit lopettavat takaa-ajon ja tyytyvät Frank-uhriin. Kenobiitit repivät Frankin palasiksi jäsen jäseneltä. Koko talo syttyy palaamaan ja sortuu.



Kuva 4. Frank kenobiittien käsittelyssä.¹⁴⁷

Kirsty pakenee palavasta talosta ja löytää arvoituskuution talon ulkopuolelta. Kuutio on nyt sulkeutunut, mutta Kirsty heittää sen varmuuden vuoksi palaviin

¹⁴⁷ Lähde <http://www.fortunecity.com/victorian/hillcrest/76/hellraiser/images.html>. Haettu 8.6.2008.

raunioihin. Pimeydestä ilmestyy pummin näköinen mies, joka kävelee suoraan tuleen ja ottaa kuution käsiinsä. Samalla hän muuttuu muinaiseksi liskolinnuksi, joka lentää kuutio kynsissään paikalta pois. Arvoituskuutio löytää taas tiensä kauppatavaraksi Marokossa ja sama kauppias kysyy seuraavalta ostajalta: ”*What is your pleasure, sir?*”

5.3. Kenobiitit ja ihmishirviöt

Uuden kauhukulttuurin vakuuttavimmat demonit saapuivat vuonna 1987 Barkerin pienoisromaanissa *Helvetilliset (The Hellbound Heart)* ja sen elokuvaversiossa *Hellraiser* ja myöhemmin *Nightbreedissa* (1989). Suosituimpana demonina esiintyy *Hellraiserin* Pinhead. Barkerin kenobiitit¹⁴⁸ (*cenobite*-demonit) ovat velkaa groteskin perinteelle aina Hieronymos Boschista Tobe Hooperin *Leatherfaceen*¹⁴⁹ sekä S & M -pornoon. Heidän olemassaolonsa ei perustu hyvän ja pahan kahtiajaolle, sillä he ovat helvetin asukkaita. Vain rajat ylittävä halu ajaa heitä. Kenobiitit ovat ”Viillon veljeskunnan teologeja”, joiden johtaja on ”Insinööri”, ei Saatana. Kenobiitit saapuvat niiden ihmisten luokse, jotka kutsuvat heitä ja jotka ovat kyllästyneet himon, viettelyksen ja pettymyksen kehään. Barker korostaa taas ruumiillisuutta.¹⁵⁰

Mäyrän mukaan Barkerin demonit ovat seksuaalisuuden ja kuoleman Kali-jumalan perillisiä, houkuttelevia ja hirvittäviä samanaikaisesti. Silvottuja ruumiita lävistävät monimutkaiset kidutuslaitteet rikkovat ihmisruumiin sietokyvyn rajat, mutta samalla säilyttävät ihmisen perushahmon.

¹⁴⁸ Mäyrä 1996, 83. Kenobiittien ympärille on myöhemmin kehittynyt oma mytologiansa; kenobiitit ovat sen mukaan kärsimyksen tuottamiselle omistautuneita ihmisiä, jotka kaaoksen Herra Leviathan on vihkinyt omikseen. Leviathan esitetään persoonattomaksi, helvetin labyrinttimaisen tasangon yllä pyöriväksi polygoniksi (kahdeksantahokkaaksi). Leviathan on tämän mytologian mukaan lähinnä entropiaperiaatetta; primordiaalinen kaaos on hänen ”täydellinen järjestyksensä” ja elämä edustaa vaarallista häiriötä universumin kudoksessa (Ks. esim. *Clive Barker’s Book of the Damned: A Hellraiser companion*, Vol 1 [Epic Comics, 1991].).

¹⁴⁹ Mäyrä 1996, 83. *Leatherface* on *The Texas Chainsaw Massacren* ihmisnahkaista naamiota ja moottorisahaa käyttävä murhaaja.

¹⁵⁰ Mäyrä 1996, 83.

Helvetilliset-novellista:

Ja sitten, valoa.

Se oli lähtöisin niistä: kenobiittinelikosta joka nyt valtasi huoneen seinän sulkeutuessa niiden takana. Häilyvä fosforiloiste, kuin syvänmerenkalojen hohto: sininen, kylmä, suloton. Frankin mielessä käväisi ettei hän ollut kertaakaan miettinyt miltä ne mahtaisivat näyttää...

Miksi häntä ahdisti katsoa niitä?

Johtuiko se arvista jotka peittivät kauttaaltaan niiden vartaloa, lihasta, joka oli koristeltu pistohaavoin, viilloin ja hakasin ja sitten puuteroitu tuhkalla? Johtuiko se vaniljantuoksusta jota ne levittivät ympärilleen, makeasta hajusta joka ei kuitenkaan onnistunut kätkemään allaan piilevää löyhkää? Vai johtuiko se siitä että valon voimistuessa ja hänen tarkastellessaan niitä lähemmin hän ei nähnyt jälkeäkään ilosta tai edes inhimillisyydestä niiden silvotuilla kasvoilla: ainoastaan epätoivoa ja nälkää joka sai hänen sisuksensa huutamaan tyhjyyttään.¹⁵¹

Barkerin hirviöt edustavat positiivista, muutosta lupaavaa voimaa. Hänen hirviönsä voidaan vielä erottaa inhimillisistä sankareista, mutta roolit ovat vaihtuneet. Barkerin satiiri kohdistuu aina ihmisiin ja verrattuna kertomusten hirviöihin ihmiset vaikuttavat erityisen vastenmielisiltä. Monesti Barkeria onkin syytetty heikosta luonnekuvauksesta, mutta tämä johtuu suurelta osalta hänen tavastaan karakterisoida kertomustensa ihmiset epäsympaattisiksi tai ikäviksi.¹⁵² Vaikka Barkeria on usein syytetty kevyestä juonesta, niin hänen luomansa hirviöt pitävät elokuvan koossa ja luovat ihan uudenlaisen moraalin. Voidaan sanoa, että Barkerin maailma on fatalistinen. Hän esittelee meille kaoottisen ja toivottoman maailman, jossa toivo paremmasta osoittautuu kerta toisensa jälkeen illuusioksi. Hänen tarinoidensa tunne-elämältään halvaantuneet ihmiset ovat hirviömäisempiä kuin hirviöt itse.¹⁵³

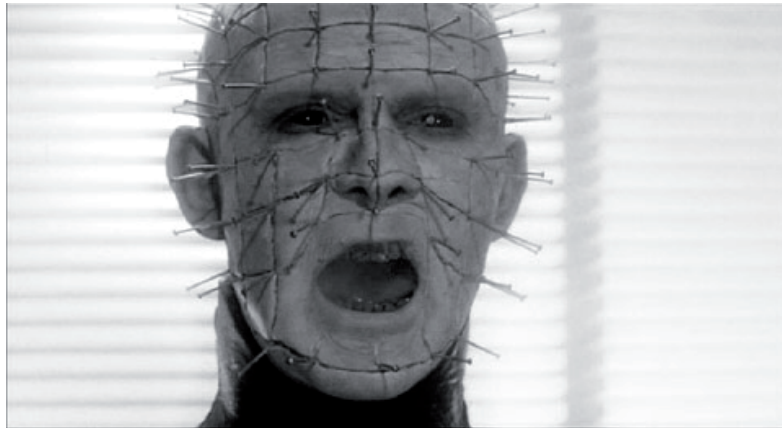
Kenobiitit (Cenobites) ovat sadomasokistisia demoneita, jotka esiintyvät Clive Barkerin *Hellbound Heart* -kirjoissa sekä *Hellraiser*-elokuvissa. Kyseiset demonit eivät tunnusta perinteistä moraalilakia tai auktoriteettia, vaan toteuttavat kaikessa hirviömäisyydessään täydellisen vapauden ja itseilmaisun

¹⁵¹ Barker 1990, 64–65.

¹⁵² Makkonen 1995, 231.

¹⁵³ Makkonen 1995, 233.

unelmaa.¹⁵⁴ Kaikilla kenobiiteilla on silvotut kehot, sekä useita lävistyksiä. Heillä on telekineettisiä kykyjä, minkä avulla he pystyvät lennättämään koukkuja ketjujen päissä ja nappaamaan joitain esineitä matkojen päästä. He aukaisevat oven helvettiin ja pystyvät muuttamaan huoneita erinäköisiksi. Heillä tuntuu olevan paljon voimaa ja he ovat melko vahingoittumattomia ja heillä on jonkinlaista yliluonnollista empatian kykyä. He ovat kärsivällisiä, tarkkanäköisiä ja loogisia, he huomaavat helposti, mitä kuution avannut ihminen haluaa. Heidän yksilölliset kykynsä vaihtelevat suuresti.



Kuva 5. Pinheadin ruudukko ja naulat.¹⁵⁵

Tunnetuin kenobiitti *Hellraiser*-filmeistä on Pinhead, joka esiintyy jokaisessa kahdeksassa osassa. Elokuviissa häntä esittää näyttelijä Doug Bradley. Pinheadin tunnusmerkkinä ovat naulat. Hänen kasvonsa ovat kuin irvokas kuolinnaamio ja hänen päänsä on viillelty ruudukoksi ja jokaiseen ruudun kulmaan on isketty naula tai neula. Hänellä on myös kuusi avointa haavaa alavartalossaan. Japanissa Pinhead on kohonnut seksisymbolin asemaan. Outi Hakolan mukaan Pinhead on kuolematon ja sen ilmestymistä uusissa *Hellraiser*-elokuviissa odotetaan ja juuri Pinheadin saapuminen paikalle tekee elokuvasta *Hellraiser*-kertomuksen.¹⁵⁶

Muut kenobiitit on silvottu pahemmin. *"We have such a sites to show you"*, toteaa Pinhead Kirstylle. Eli he kaikki ovat käyneet muodonmuutoksen

¹⁵⁴ Mäyrä 1999, 53. Huomionsa hirviöiden piirteistä Mäyrä perustaa Anne Ricen vampyyreihin.

¹⁵⁵ Lähde http://media.stars.ign.com/articles/827/827862/img_4978409.html. Haettu 8.6.2008.

¹⁵⁶ Hakola 2004, 17.

kärsimyksen kautta tullakseen ”Viillon veljeskunnan teologeiksi”. Ensimmäisessä *Hellraiserissa* esiintyy myös naispuolinen kenobiitti, Female Cenobite. Hänen nenänsä läpi menee kynsi ja kaarelle viritetty rautalanka lävistää hänen poskensa sekä halkaisee kaulan kahtia niin, että hänen puheensa on matalaa kuiskailua. Lihava kenobiitti, Butterball, on mykkä ja hänen korvansa on leikattu pois. Hänellä on sokean miehen lasit, mitkä kätkevät alleen hänen kiinniommellut silmänsä. Hän koskettelee jatkuvasti mahassaan olevaa haavaa ja lipoo huuliaan. Elokvassa on hampaita kalisuttava kenobiitti, Chatterer, joka on myös mykkä ja väriltään hieman kellertävä johtuen runsaasta arpeutumisesta. Hänen suunsa on viritetty auki neljällä koukulla, minkä takia hän kalisuttaa hampaitaan jatkuvasti ja näyttää kuin hänellä ei olisi huulia ollenkaan.



Kuva 6. Chatterer ja hänen kenobiitti-olomuotonsa.¹⁵⁷

Helvettiä valvoo Engineer, joka on salamanterin näköinen demoni, jolla on neljä kättä sekä terävä häntä. Kenobiitit ovat alun perin Leviathanin, helvetin lordin, käskyläisiä. Kenobiittien tulee noutaa LeMarchandin kuution, the Puzzle Boxin, avaaja helvettiin, jossa häntä kohtaa ennennäkemätön nautinnon ja kivun maailma. Kenobiitit ovat vastuussa nautinnon tai kivun tuottamisesta. Voisi luulla, että kenobiitit ovat olleet helvetissä jo alusta asti. Mutta *Hellraiser*-elokuvat paljastavat kuitenkin, että jokainen kenobiitti on joskus ollut ihminen,

¹⁵⁷ Lähde <http://www.pitofhorror.com/newdesign/hellraiser/pages/pics.htm>. Haettu 8.6.2008.

joka on ratkaissut kyseisen kuution ja joutunut sen jälkeen helvettiin. Kenobiitit ovat myös unohtaneet olleensa joskus ihmisiä.¹⁵⁸

Tutkielmassaan Outi Hakola kyseenalaistaa uhrien ja sankarien viattomuuden sekä pohtii kenobiittien sielunelämää. Katsoja ikään kuin pakotetaan huomaamaan, miten raja hirviön ja ihmisen välillä on usein keinotekoinen. Elokuvassa ihmiset voivat suorittaa paljon väkivaltaisempia ja moraalittomampia tekoja kuin hirviöt, jotka noudattavat omaa moraaliaan. Kenobiittien maailma toimii helvetin lakien mukaan, kun taas ihmiset rikkovat kaikkia yhteiskunnan, moraalin ja uskonnon määäämiä lakeja.¹⁵⁹ *Hellraiserin* ihmiset jotka ovat ylittäneet hirviömaisuuden rajat, muuttuvat yleensä kenobiiteiksi. Mutta tässä suhteessa Frank ja Julia ovat mielenkiintoisia, sillä he eivät halua kenobiiteiksi eivätkä muutu kenobiiteiksi, vaan haluavat jatkaa ihmiselämäänsä. He pyrkivät täydelliseen ruumiiseen, vaikka se edellyttäisi hirviömäisiä tekoja. Molempien uudelleen syntyneet ruumiit ovat groteskeja, mutta he eivät huomaa tai hyväksy asiantilaa.¹⁶⁰

Henkilöhahmot *Hellraiser*-elokuvassa ovat huomattavasti moraalittomampia kuin kenobiitit. Ihmishirviöt joutuvat kuitenkin kunnioittamaan ja pelkäämään kenobiittejä, sillä heillä on viimeinen rankaisun mahdollisuus ja ylin valta helvetissä. Henkilöhahmoista Frank ja varsinkin Julia muuttuvat ihmishirviöiksi elokuvan edetessä. Clive Barkerin alkuperäisen elokuvakäsikirjoituksen mukaan nimenomaan Julia on elokuvan hirviö ja kenobiittien piti edustaa vain perimmäistä paha.

Hellraiser alkaa näkymällä, missä Frank johdattaa katsojan tutustumaan ihmisyyden pimeään puoleen avaamalla arvoituskuution. Frankin veli, Larry, kuvailee häntä perheen mustana lampaana, joka on aina kulkenut omia teitään ja joutunut pakenemaan lakiakin. Vanhempien talosta löytyy myös valokuvia, missä Frank poseeraa seksikkäiden neitojen kanssa. Tällä vahvistetaan hänen moraalittomuuttaan. Onhan hän vietellyt myös veljensä vaimon Julian, joka katselee valokuvia mustasukkaisena ja repii yhden kuvan kahtia säilyttäen

¹⁵⁸ Lähde <http://fi.wikipedia.org/wiki/Kenobiitti>. Haettu 26.11.2007.

¹⁵⁹ Hakola 2004, 42.

¹⁶⁰ Hakola 2004, 47. Julia syntyy uudelleen vasta kakkososassa, *Hellbound: Hellraiser II* (1988).

Frankin kuvan itsellään. Perhe luulee, että Frank on kadonnut, mutta katsojalle on jo näytetty, mitä hänelle tapahtui ullakkohuoneessa kenobiitien käsittelyssä. Ullakkohuoneen lattialle tippuva veri herättää hänen jäänteensä henkiin. Ja jopa raatona hänen onnistuu viekoitella Julia puolelleen tuomaan veriuhreja. Julia on heikkona hetkenä luvannut, että hän tekisi Frankin puolesta ihan mitä vaan.

Frank on tyyppisesti ihminen, joka välittää vain itsestään ja ylettömästä elämästä. Siksi hän on aukaissut arvoituskuution: saavuttaakseen vielä enemmän nautintoja. Julia on tässä vaiheessa hänelle vain keino saavuttaa ruumiillisuutensa takaisin ja paeta kenobiiteiltä. Häikäilemättömästi hän käyttää Juliaa hyväkseen eikä tunne katumusta myöhemmin tappaessaan hänet. Jos katsoja erehtyi alussa säälimään Frankia, hän huomaa nopeasti, että se on mahdotonta. Kuolema tai ikuiset tuskat helvetissä tai kenobiittien kohtaaminen eivät ole opettaneet hänelle mitään tai saaneet häntä katumaan mitään. Elokuvan lopuksi kenobiitit rankaisevat häntä jälleen helvetillä ja juuri ennen repeämistään lihakoukkujen levittämänä näyttää kuin hän virnistäisi tuskaisen nautinnollisesti.

Julia muuttuu *Hellraiser*-elokuvan edetessä kaikista radikaaleimmin. Hakola näkee, että Julian rooli on elokuvassa mielenkiintoinen, sillä kohdatessaan Frankin raadon ullakolla, hän kokee itsensä uhatuksi. Frankin verinen raato inhottaa ja pelottaa häntä, mutta vetää kuitenkin puoleensa. Hän palaa uudelleen ullakolle ja antaa Frankin houkutellessa itsensä mukaan murhasarjaan, minkä tarkoituksena on palauttaa Frankin ruumiillinen olemus. Julia on ollut onneton avioliitossaan ja on usein miettinyt syrjähyppyään Frankin kanssa. Julia muuttuu helposti surullisesta aviovaimosta ihmishirviöksi. Frank lupaa hänelle uusia seksuaalisia nautintoja ja hän tarttuu tilaisuuteen välittämättä sen epätoivoisuudesta. Kuten Hakola toteaa, että auttamalla Frankia Julia vapauttaa sisäisen hirviönsä. Katsoja samastuu helposti tarinaan ja sellaisenaan se on häiritsevää, sillä se kertoo katsojalle myös hänen omat mahdollisuutensa pahuuteen. Julian kohtalo uhkaa ihmisyyden ajatusta.

Elokuva kuvaa varsin selkeästi Julian muodonmuutoksen kohti hirviömäisyyttä. Tuodakseen Frankille uhrin ullakkohuoneeseen hänen on vieteltävä mies baarista. Aluksi Julia on vaivautunut, mutta pakottaa itsensä viemään miehen ullakkohuoneeseen ja tappamaan tämän. Verisen ruumiin maatesa lattialla Juliaa kuvataan alaviistosta. Hän on uhrin rinnalla voimakas ja hänellä on nautinnollinen ja voitonriemuinen ilme ja hän hengittää voimakkaasti kuin seksuaalisen aktin jälkeen. Hän säikähtää tunnettaan: kuinka hän voi nauttia tappamisesta. Seuraavat murhat sujuvat kuitenkin jo ilman tunnontuskia. Hänestä tulee paatunut tappaja ja hän unohtaa edes tunteneensa omantunnon tuskia ja ylittäneensä yhteiskunnan lakien rajat.¹⁶¹

Hakola päätyy tulkintaan, jonka mukaan *Hellraiserien* ihmishahmojen ihmisyyttä näyttäytyy prosessina, jonka jokainen aloittaa viattomana lapsena. Elokuvat toteuttavat postklassisen tarinamaailman kyynisyyttä, missä viattomuuden säilyttäminen on jatkuvaa kamppailua ja sen menettäminen tapahtuu lähes huomaamatta. Kirsty aloitti elokuvasarjan viattomana, mutta lankesi myöhemmin. Samoin Julia aloittaa viattomana uhrina, mutta jo seuraavassa elokuvassa hän muuttuu ihmishirviöksi. Elokuvat näyttävät pieniä kohtauksia hahmojen ”kehittymisestä”, prosessissa moraali kokee kolhuja. Viaton ihminen noudattaa ja arvostaa yhteiskunnan lakeja, mutta elämän mittaan viaton sielu kokee monia arvomaailmaansa uhkaavia ja kyseenalaistavia asioita. Tällöin ihmisen moraalintaju voi heiketä. Hän hiljentää omantuntonsa ääntä ja vaarantaa samalla oman sielunsa. Viimeiseksi prosessissa ihminen menettää sielunsa. Häntä eivät enää pidättele yhteisön tai moraalin rajat, eivätkä ainakaan maalliset rangaistukset näyttäydy uhkaavina. Lankeamisen jälkeen jäljellä on ristiriitainen vastuu teoista helvetissä, jonka joku voi kokea rangaistuksena, toinen taas palkintona. Monien tutkijoiden mukaan hirviökäsitys muodostaa vastakuvan ihmisen ideaalikuvaan: hirviö edustaa tabuja ja ihmisen tukahdutettuja haluja. Kauhussa tämä ristiriita syntyy hillityn ulkokuoren ja primitiivisen ja hallitsemattoman sisäpuolen välillä. *Hellraiserin* kenobiittejä ei voida pakottaa psykoanalyttiseen malliin, vaikka ne

¹⁶¹ Hakola 2004, 43.

edustavatkin ihmisyyden pimeää puolta, joka saa nautintoa toisten ja itsen kärsimyksestä ja kidutuksesta.¹⁶²

Uudenlaiset ja virkistävät hirviöt saivat jalansijaa *Hellraiser*-elokuviissa. Kenobiitit jatkavat vanhaa kauhun perinnettä siinä mielessä, että hirviö edustaa jotain muuta kuin rationaalisuutta. Kenobiitit uhkaavat ihmiskuntaa ja moraalilakeja ja auktoriteetteja eivätkä ne kumarra edes Jumalaa. Vanhasta perinteestä ne poikkeavat siinä, että eivät ajattele järjellään vaan mielihaluillaan. Niiden älykkyys suuntautuu tunteeseen, tässä tapauksessa nautinnonhakuisuuteen. Että ne pääsisivät päämääräänsä, on niiden hahmotettava uhrien heikkoudet. Kenobiitit osaavat toteuttaa sen, mitä ihminen salaa pelkää tai toivoo. Hakolan tulkinnassa kenobiitit ovat ulkoinen uhka ihmiselle ja toisaalta myös sisäinen uhka, sillä ne voivat helposti paljastaa ihmisen pahuuden. Uhkaa lisää se, ettei tarina lopu koskaan ja kenobiitit, postklassisen kauhun mukaisesti, selviävät elokuvien lopussa.¹⁶³

Pinheadissa kulminoituu kenobiittien hirviömäisyys, sillä se on kenobiittien puhemies ja tekee kaikki päätökset. Se on todellinen hirviö, joka kauhistuttaa paitsi tarinoiden hahmoja myös katsojia. Pinhead repii ilman tunnontuskia ihmisen kappaleiksi ja nauttii tekemisistään. Se tavoittelee jatkuvaa kidutusta, että helvetin ja maailman välillä olisi jatkuvasti auki oleva portti, mikä mahdollistaisi sen, että hirviöt voisivat vapaasti kulkea toteuttamassa ihmisten pahoja toiveita ja omia mielihalujaan. Pinhead on peto, joka noudattaa saalistavan petoeläimen vaistoja, vaikkakin se näkee vaivaa saalistuksessaan. Ensimmäinen *Hellraiser* myös osoittaa, että Pinhead on petollinen.¹⁶⁴ Pinhead tekee kaupat Kirstyn kanssa, että säästää tämän hengen, jos Kirsty johdattaa kenobiitit Frankin jäljille. Kuitenkin saatuaan todisteet Frankin olemassaolosta ja tuhottuaan Frankin, ne kääntyvät uudelleen Kirstyn puoleen saadakseen hänestä nautintoa. Pinhead on valmis pettämään tekemänsä sopimuksen noudattaakseen pedon vaistojaan.

¹⁶² Hakola 2004, 48–49.

¹⁶³ Hakola 2004, 50.

¹⁶⁴ Mäyrä 1996a, 83–84. Elokuvissa on Mäyrän mukaan laajennettu kenobiittien luonnetta. Alkuperäisessä novellissa kenobiitit olivat sadistisia, mutta elokuvissa niihin liitetään myös epärehellisyys ja petollisuus. Tällöin kysymysten asettelu nautinnonhalusta laajenee kysymykseksi hyvästä ja pahasta.

Kauhuelokuvissa ei riitä, että hirviöt ovat uhkaavia tai tuntemattomia, vaan on myös tärkeää, miten hirviöiden olemus esitetään. Kauhussa on tärkeää, että kauheat asiat näytetään. Ennakkoavistuksilla ruokitaan katsojan uteliaisuutta, luodaan ilmapiiriä ja valmistetaan tuleviin kauhukohtauksiin. *Hellraiserissa* arvoituskuutio toimii keskeisenä katsojan valmistelijana, se opettaa katsojalle sen sisältämät vaarat ja luo ilmapiiriä. Kuutio ennakoi tulevia tapahtumia ja tämä ennakkointi ja tunnelma johtaa yleensä hirviöiden ilmaantumiseen. Hirviöiden ilmaantuminen ja niiden odotus muodostavat kauhuelokuvan ytimen. Kauhuelokuvassa katsoja odottaa jatkuvasti jotain tapahtuvaksi. Vaikka kauhussa käytetään paljon ennakkovaroituksia, myös yllätykset ovat tärkeitä, samanaikaisesti paljastetaan ja salataan kauhua aikaansaavia tekijöitä ja hirviöitä. Hakolan mukaan kaikkea ei paljasteta heti ja katsoja joutuu tulkitsemaan tarinaa jatkuvasti sekä eteen että taaksepäin, eikä tarina saa välttämättä selkeää loppua.¹⁶⁵

Kauhuelokuvassa sopiva ilmapiiri saavutetaan äänen, lavastuksen ja ympäristön avulla. Varsinkin pitämällä äänen lähde poissa kuvista, saadaan katsoja mielikuvitus liikkeelle. Kauhun maailmat voivat muistuttaa reaalista, fyysistä ja psykologista maailmaa, mutta hirviöiden läsnäolo tuo niihin yliluonnollisen elementin. Näin ollen hirviö ei pysy omassa ympäristössään, kuten helvetissä, synkissä linnoissa, vaan uhkaa henkilöiden kotoista ympäristöä. Hakola esittelee Lefflerin tutkimuksen, joka jakaa hirviöiden saapumisen merkintätavat kolmeen luokkaan: hirviön poikkeava ulkomuoto, lähestymisestä varoittava signaali tai lavastus (*Hellraiserissa* arvoituskuutio) tai henkilöiden kasvoilta kuvastuva pelko.¹⁶⁶ Luoma-Keturin mukaan kauhuelokuvissa on kyse turvallisen maailman rajojen rikkomisesta. Kauhuelokuvissa päähenkilö edustaa sisätiloja, jotka tarjoavat järjestyksen. Hirviöllä tällaista tilaa ei ole, vaan se pyrkii kaaoksen keskeltä tähän alkuperäiseen järjestyksen tilaan. Hirviön on siis tunkeuduttava päähenkilön tilaan. Hirviö on olento rajoja vailla olevalla vyöhykkeellä, hirviö on metafyyminen olento, sanaton, kasvoton ja usein kuolematon. Tässä

¹⁶⁵ Hakola 2004, 52.

¹⁶⁶ Hakola 2004, 54.

tulkinnassa kauhussa on kyse koti-ikävästä turvalliseen tilaan, mitä hirviö ei voi koskaan saavuttaa.¹⁶⁷ Kenobiitit tunkeutuvat mihin tahansa tilaan, kun arvoituskuutio on ratkaistu ja niille on aukaistu käytävä. Ne muuttavat tutun ympäristön vieraaksi. Niille mikään ei ole pyhää ja ne suostuvat palaamaan takaisin omaan ympäristöönsä vasta, kun ovat saaneet sen, mitä tulivat hakemaan.

Arvoituskuution avaaminen *Hellraiser*-elokuvan alkupuolella vapauttaa konkreettisen uhan, vaikka uhka on ollut koko ajan salattuna ihmisen teoissa tai sielussa. Kuutio luo elokuvaan kauhistuttavaa tunnelmaa ja samalla se toimii varoittavana signaalina, joka varoittaa kenobiittien saapumisesta. *Hellraisereissa* kuutio avataan joko tietämättä tai tietoisesti. On myös huomioitava, että kuution avaaminen ei itsessään aiheuta kuolemaa. Eikä Pinhead tapa harkitsemattomasti tai kostonhalusta, vaan arvoituskuution avaaja kutsuu hänet helvetistä. Esimerkiksi Frank aukaisee kuution tietoisesti, hän jopa koristelee ullakkohuoneen kynttilöin kuin uskonnollisissa riittimenoissa. Elokuvallisista tehokeinoista käytetään valoilmioita, tuulta, tärinää, myös äänelliset elementit varoittavat katsojaa. Kun arvoituskuutio on aukeamassa, se soittaa jonkinlaista lasten soittorasia-musiikkia kuin kyseessä olisi rauhoittava lelu. Hetkellisen painostavan hiljaisuuden jälkeen helisevä musiikki vaihtuu kahleiden ja ketjujen kalinaksi, jolloin katsojalle paljastuu, millaisten hirviöiden käsiin uhri on joutunut. Näin äänellä luodaan ahdistava tunnelma kenobiittien saapumista varten ja tunnelma säilytetään niiden poistumiseen asti.¹⁶⁸ Vahingossa kuution avaa Kirsty, joka ei tiedä avaamisen seurauksia ja on erityisen kauhuissaan, mutta osaa johdattaa kenobiitit Frankin jäljille ja ainakin hetkellisesti puhua heidät ympäri.

Valaistusta käytetään yhtenä tärkeimmistä tehokeinoista silloin, kun kenobiitit vihdoinkin saapuvat kuvaan. Kenobiitit eivät ikinä esiinny luonnonvalossa, vaan he tulevat hämärästä, sinisestä valosta, joka kertoo katsojalle toisesta todellisuudesta. Jo novellissaan Clive Barker kuvasi valaistusta hyvin tarkkaan. Tällainen valaistus liittyy kenobiitit pimeään ja pahaan maailmaan ja toisaalta

¹⁶⁷ Luoma-Keturi 1989, 122–127.

¹⁶⁸ Hakola 2004, 54.

yöhön ja uniin, joten voimme ajatella kenobiitit alitajunnan painajaisina. Kylmän sinisen valon lisäksi kuvassa on vaaleaa usvaa, minkä keskeltä kenobiitit astuvat kuvaan. Kamera antaa katsojalle kokonaisvaikutelman, missä valo tulee takaa. Vaaleassa usvassa kenobiitit on näytetty siten, että ääriviivat ja nahkaiset asut heijastuvat taustaa vasten, mikä saa aikaan mystisen sekä uhkaavan ilmapiirin. Kasvonpiirteitä on ensiksi vaikea havaita, mutta sitten Pinheadin kasvot syöpyvät katsojan tajuntaan. Valo kohdistuu ensimmäisenä kasvoihin, mihin kärsimys ja tarkoituksellinen tuska on jättänyt syvimmit jälkensä.

Toinen kuvaustapa onkin juuri kenobiittien kasvolähikuvat. Katsojan huomio keskittyy monin eri tavoin kidutusta läpikäyneisiin kasvoihin, jotka kuolinnaamion tavoin vetävät puoleensa. Pinhead myös puhuu liioitellun hitaasti ja kamera kiinnittää huomiota hitaisiin suun liikkeisiin. Tämä antaa vaikutelman vahvasta ja itsetuntoisesta hirviöstä. Kenobiitit ovat yliluonnollisia demonin voimiseen, mutta kuitenkin ne tarvitsevat ihmistä, joka aukaisee arvoituskuution, että he pääsevät toteuttamaan nautintojaan. He ovat olleet joskus myös itse ihmisiä, jotka ovat transformoituneet kenobiiteiksi: tämä tekee heistä vielä hirviömäisempiä. Barker on onnistunut yhdistämään heissä tutunoloista elävien kuolleiden romantiikkaa täysin uudenlaisiin tapoihin olla hirviö. *Hellraiser*-elokuvissa kenobiiteistä on tehty surrealistista taidetta. Tuskasta on tullut heidän itsetarkoituksensa ja tuska on kirjoitettu heidän ulkonäköönsä.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Hakola 2004, 55.

6. HENRY LEE LUCAS JA REALISTINEN KAUHU

6.1. Sarjamurhaaja Lucasin tarina

Sarjamurhaaja¹⁷⁰ Henry Lee Lucas oli heikosti toimeentuleva hyönteistenmyrkyttäjä ja ”tavallinen” naapurinpoika, joka on hirviö meidän kaikkien todellisuudessa. Henry Lee Lucas tappoi uhrinsa joka kerta eri tyylillä. Hänellä oli myös auto käytössä, joten hän liikkui laajalla alueella USA:ssa. Siksi häntä ei heti saatu kiinni. Hän väitti tappaneensa parinkymmenen vuoden aikana 360 ihmistä, joista 199 on löydetty. Hän kuoli vankilassa 13. maaliskuuta 2001 kärsiessään elinkautista tuomiotaan. Koska Lucas itse on kertonut murhista, jäi epäselväksi, kuinka monta murhaa hän todella teki. Yleisesti ottaen hänet luokitellaan yhdeksi Yhdysvaltojen pahimmista sarjamurhaajista ja oletetaan, että hän murhasi yli 300 ihmistä. Hänet tuomittiin kuitenkin ”vain” 11 ihmisen murhasta elinkautiseen. Osan murhista hän suoritti homoseksuaalirakastajansa, transvestiitti Ottis Toolen (5. maaliskuuta 1947 – 15. syyskuuta 1996) avustuksella. Lucasin ja Toolen kerrotaan harrastaneen pedofiliaa, nekrofiliaa ja kannibalismia uhriensa kanssa. Lucasilla oli myös

¹⁷⁰ Sarjamurhaaja on henkilö, joka murhaa useita ihmisiä, yleensä pitkän ajan kuluessa. Sarjamurhaajat yleistyivät 1900-luvun jälkipuoliskolla, mutta tätä varhaisempia esimerkkejä sarjamurhaajista ovat muun muassa Lontoon Viiltäjä-Jack (1888) ja Hannoverin Fritz Haarmann (1924). Sarjamurhaajien varhaisiksi edeltäjäiksi mainitut Gilles de Rais (1400-luku) ja Erzsébet Báthory (1600-luku) erosivat moderneista sarjamurhaajista siinä, että he olivat korkeassa asemassa ja hyödynsivät valtaansa rikosten toteuttamiseen. Pohjolassa sarjamurhaajia ei juuri ole, ja ilmiö oli käytännössä tuntematon ennen kuin ruotsalainen Thomas Quick tunnusti kymmeniä murhia hyvin pitkällä aikavälillä. Sarjamurhaaja-termin loi FBI-agentti Robert Ressler 1970-luvulla kriminologien tarpeisiin. Kriminologit erottavat sarjamurhaajan ja joukkomurhaajan. Tavallisesti mainitaan ainakin seuraavat erot: **Sarjamurhaaja** tekee useita murhia pitkän ajan kuluessa, ja tekijä voi käyttäytyä täysin normaalisti tekojen välissä. Murhiin liittyy useimmiten seksuaalinen elementti. **Joukkomurhaaja** tappaa useita ihmisiä yhden lyhyen tapahtumasarjan aikana. Tekijä tekee tavallisesti itsemurhan tai käyttäytyy siten, että poliisin on pakko ampua tämä. Lisäksi on kolmas tyyppi, **sprei killer**, joka suomennetaan tavallisesti virheellisesti joukkomurhaajaksi. Tälle tyyppille on ominaista toisiaan seuraavat murha-aallot, jotka tapahtuvat erillisissä paikoissa. Ajanjakso vaihtelee tunteista muutamiin päiviin. Sarjamurhaajista poiketen tämä rikollistyyppi ei pysty käyttäytymään normaalisti surmien välisenä aikana. Kaikissa edellä mainituissa rikostyypeissä yksi tekijä tavallisesti suorittaa teon. Jokaisesta on olemassa esimerkkitapauksia, joissa kaksi tai useampi tekijä on toiminut yhteistyössä, mutta näissä on kyse pikemminkin säännön vahvistavasta poikkeuksesta. Sarjamurhaajat ovat tavallisesti miehiä. Sarjamurhaajan uhrin eivät yleensä ole murhaajalle tuttuja. Sarjamurhaajat luokitellaan usein sosiopaateiksi, joilla ei ole kykyä tuntea empatiaa muiden kärsimyksistä. Eräät sarjamurhaajat erikoistuvat ns. kidutusmurhiin, jolla tarkoitetaan uhrien hidasta surmaamista erityisen pitkän ajanjakson aikana. Lähde <http://fi.wikipedia.org/wiki/Sarjamurhaaja>. Haettu 26.11.2007.

suhde Ottis Toolen 12-vuotiaaseen sisarentyttäreeseen, Frieda "Becky" Powelliiin, jonka hän tappoi pakomatalla.

Lucasin kerrotaan viettäneen hyvin vaikean lapsuuden; äiti pakotti hänet pukeutumaan naisten vaatteisiin ja katselemaan äitinsä seksielämää vieraiden miesten kanssa. Hän puukotti 15-vuotiaana äitinsä kuoliaaksi ja hänet tuomittiin 40 vuodeksi vankilaan, joista hän istui 10 vuotta. Vapaaksi päästyään hän sanoi, että tappaisi uudelleen. Vuonna 1978 Lucas tapasi rakastettunsa ja ystävänsä Ottis Toolen pienessä ruokalassa Jacksonvillessä Floridassa. Ottis Toolella oli pitkä rikosrekisteri autovarkauksista ja muista rötöksistä. Hän kutsui Lucasin luokseen ja tästä tulikin pian perheen jäsen.

Vuonna 1982 Lucas pakeni Ottiksen kanssa ja mukana oli Ottiksen 12-vuotias sisarentytär Becky, joka oli hieman jälkeenjäänyt, ja nuorempi veli Frank. He elivät ryöstösaalistuloilla, jotka yleensä tulivat pienistä ruokakaupparyöstöistä. Lucas ja Toole tappoivat lukuisia ihmisiä ja silloin tällöin Becky ja Frank osallistuivat tappoihin. Henry Lee Lucas oli nekrofiili ja Toole taas kannibaali. Toole sai seksuaalista jännitettä myös polttamalla ihmisten taloja. Aina silloin tällöin Frank ja Ottis palasivat kotiin Floridaan Beckyn ja Henry Lee Lucasin jatkaessa tien päällä.

Beckylle tuli kuitenkin koti-ikävä ja hän halusi, että Lucas vie hänet Floridaan. Lucas suostui tähän ja he aloittivat kotimatkan liftaamalla. Eräänä yönä heidän riidellessään kotiin menosta Becky menetti hermonsä ja löi Lucasia kasvoihin. Lucas tarttui puukkoonsa ja puukotti tyttöä suoraan sydämeen, isku tappoi Beckyn välittömästi. Jälkeenpäin hän vielä pahoinpiteli tytön ja harrasti seksiä ruumiin kanssa.¹⁷¹ Beckyn murhan jälkeen Lucas paljasti poliiseille myös muiden ruumiiden kätköpaikkoja.

Elokuvan juoni poikkeaa tositarinasta, joka tuntuu olevan paljon karmaisevampi kuin mitä elokuva antaa ymmärtää. Elokuvalliset keinot etäännyttävät katsojat tapahtumista. Elokuvan Henry suorittaa murhia kuin se olisi hänen ammattinsa ja monet murhista jätetään näyttämättä. Elokuva kyllä vihjaisee Otiksen

¹⁷¹ Lähde <http://www.geocities.com/sarjamurhaajat/Lucastoole.html>. Haettu 26.11.2007.

homoseksuaalisuuteen, mutta ei näytä suhdetta Henryn ja Otiksen välillä. Heidän muu rikollinen toimintansa jätetään vähemmälle kuin mitä oikeassa elämässä tapahtui. Myös elokuvan Becky on vanhempi kuin Becky todellisuudessa oli. Elokuvassa ei kerrota henkilöahmojen sukunimiä, joten tarina ei ole suoraan sarjamurhaaja Henry Lee Lucasin elämästä.



Kuva 7. Henry valmiina jättämään taakseen Beckyn.¹⁷²

6.2. *Henry: Portrait of a Serial Killer* -elokuvan juoni

Ohjaaja John McNaughton näyttää yhden sarjamurhaajan muotokuvan ilman selityksiä ja painotuksia. Henry tappaa ihmisiä, sillä hän on kerta kaikkiaan tappaja.¹⁷³ *Henry: Portrait of a Serial Killer* kertoo ajasta äidin murhan jälkeen. Henry muuttaa asumaan Otis nimisen sellikaverin kanssa ja myös Otiksen sisko, Becky, muuttaa asuntoon, sillä hänellä ei ole rahaa eikä työtä. Lapsensa hän on jättänyt oman äitinsä hoiviin toiseen osavaltioon. He ovat mielenkiintoinen kolmikko, sillä kaikilla on omat moraalikäsitksensä.

Becky ihastuu Henryyn, mutta Henryä kiinnostaa vain nähdä tyttö alasti. Yhtenä iltana Henry ja Otis ovat ryppyreissulla ja Henry esittelee Otikselle, kuinka helppoa on murhata ihminen. Ensimmäiseksi he ottavat kyytiinsä kaksi prostituoitua, ja kun takapenkillä rajua seksiä harrastava Henry kyllästyy, hän

¹⁷² Lähde <http://movies.yahoo.com/movie/1800075897/photo/stills>. Haettu 8.6.2008.

¹⁷³ Hänninen ja Latvanen 1992, 395.

niksauttaa prostituoidun niskat poikki. Etupenkillä Otiksen kanssa seksiä harrastava prostituoitu säikähtää ja rupeaa huutamaan ja kirkumaan. Henry murtaa myös hänen niskansa. Henry ja Otis repivät ruumiit ulos autosta ja jättävät heidät tylästi ja mitään peittelemättä takapihalle makaamaan. He tappavat myös varastettujen tavaroiden myyjän, sillä hän käyttäytyy väheksyvästi heitä kohtaan. Mukaansa he ottavat television ja videokameran.

Kun he ovat lähteneet tälle tielle, ei heitä pysäytä mikään. Otis jää koukkuun tappamiseen, sillä siinä hän pääsee toteuttamaan seksuaalisia ja sadistisia fantasioitaan. Hän ei pääse eroon Henryn tarjoamista houkutuksista. He murhaavat yhden perheen äidin, isän ja pojan, joka sattuu paikalle juuri kidutuksen aikaan. Tämän tapahtuma näytetään katsojille ja myös se, että he kuvaavat murhat videolle ja katselevat videota myöhemmin moneen kertaan kotonaan.

Becky ihailee Henryä, sillä tämä tuntuu pitävän huolta hänestä. Henry ja Becky rakastuvat, eikä tytöllä ole aavistustakaan, mitä Otis ja Henry tekevät vapaa aikanaan. Becky on inestisestä kodista ja hän on ollut myös ”eroottisena tanssijana”. Otis vihjailee koko elokuvan ajan perverssillä tavalla näistä tapahtumista ja Henry yrittää herrasmiesmäisesti puolustaa tyttöä. Eräänä iltana, kun Henry tulee ostamasta savukkeita, hän löytää Otiksen raiskaamasta Beckyä olohuoneen lattialla. Henry suuttuu lopullisesti ja murhaa Otiksen tytön silmien edessä ja lopuksi paloittelee ruumiin ammeessa. Becky on tämän kaiken silminnäkijänä ja todistajana, eikä oikein tiedä miten suhtautuisi tilanteeseen.

Becky kuitenkin lähtee Henryn mukaan ja he pudottavat Otiksen paloittelun ruumiin sillalta ja jatkavat matkaa. ”Kun pysytään liikkeessä, niin ei ole mitään hätää”, Henry toteaa. Becky haluaisi lapsensa luo toiseen osavaltioon ja Henry lupaa, että näin tehdään. He pysähtyvät motelliin yöksi ja seuraavana aamuna Henry jatkaa matkaa, yksin. Hän pudottaa tien varteen sinisen matkalaukun, missä on verivana. Mitä motellissa tapahtui yön aikana, jätetään avoimeksi ja näyttämättä katsojille. Oletettavasti Henry myös murhasi ja paloitteli Beckyn. ”Joko minä tai muut”, kuului yksi Henryn motoista.

6.3. Henryn Mise-en-Scene

Elokuva alkaa uhkaavalla tai osoittelevalla syntetisaattorimusiikilla jo ennen kuin näytetään yhtään kuvaa. Ensimmäisenä paljastuvat naisen kasvot, joista aukinaiset, kuolleen sameat silmät tuijottavat hiukan sivuun, kasvoissa on ruhjeita, ja kamera-ajo laajenee käsittämään koko ruumista ja ryteikköistä ympäristöä. Myös raa’asti murhatussa alastomassa ruumiissa, joka makaa täydessä päivänvalossa, on verta ja ruhjeita. Samanaikaisesti ääniraidalla kuullaan häiritsevää kirkumista ja tappamisen ääniä sekä linnunlaulua. Ensimmäinen murhattu näytetään heti ja ikään kuin herätetään katsoja, että tulossa ei ole mitään viihdyttävää. Seuraava leikkaus onkin tienvarsikuppilasta, missä rasva tirisee ja kahvikupit kilisevät ja mies maksaa aamiaistaan. Hän toteaa kohteliaasti tarjoilijatytlle: ”Nice smile you got there.” Näiden kahden leikkauksen yhdistäminen peräkkäin antaa katsojalle vahvoja vihjeitä siitä, että mies on päähenkilö, sarjamurhaaja Henry. Hän poistuu paikalta huonokuntoisella amerikanraudalla ja kuuntelee autoradiosta rokkia. Seuraava vahva leikkaus tapahtuu viinakauppaan, mistä kuvaaminen aloitetaan hyllyistä, mutta samaan aikaan katsoja kuulee pelon kirkaisuja ja ampumista. Kun kuvakulma laajenee, paljastuu kaksi ammuttua ihmistä, jotka ovat ilmeisesti olleet töissä kaupassa.



Kuva 8. Yksi Henry-elokuvan raaosta murhista.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Lähde <http://horrtalk.com/reviews/HPOASK/Henry.htm>. Haettu 8.6.2008.

Seuraava siirtymä kuvaa autolla ajavaa Henryä, joka ajelee kaikessa rauhassa ja kuuntelee musiikkia. Seuraavaksi kuvakulma siirtyy jonkun asuntoon ja taas katsojalle annetaan vihjeitä karmaisevalla musiikilla ja kirkumisella ja tukahdutetuilla äänillä, että jotain kauheaa on tapahtunut. Kamera-ajo vie katsojan vessaan, missä pöntöllä retkottaa nainen seksikkäässä alusasussa, veressä ja luonnottomassa asennossa. Kamera-ajo vie katsojan lähemmäs naista ja paljastuu, että hänen poskeensa on isketty rikottu Coca Cola -pullo pystyyn. Ja taas siirrytään Henryn autoon ja katsellaan lähiön vilahtavan ohitse ja kuunnellaan autoradiota. Seuraavaksi kuva aukeaa jokeen, missä valkoinen ruumis kelluu vatsallaan ja äänikuvat kertovat murhasta. Sitten siirrytään jälleen kerran Henryn autoon, joka tällä kertaa on pysähdyksissä ostoskeskuksen parkkipaikalla. Henry seurailee naisia ja selkeästi valitsee seuraavaa uhria. Hän lähtee seuraamaan yhtä naisista ja samalla musiikki vaihtuu uhkaavaksi. Nainen ajaa kotiinsa ja alkaa purkaa ostoksiaan, mutta hänen miehensä ilmaantuukin auttamaan. Henryn ilme ei värähdäkään ja hän vain ajaa paikalta pois. Tien vieressä on liftarityttö kitaralaukun kanssa ja hän kysyy kyytiä kaupunkiin, Henry poimii hänet kyytiin. Kaiken kaikkiaan elokuvan alkuun menee noin kymmenen minuuttia ja siinä ajassa on jo näytetty viisi ruumista ja kaksi mahdollista uhria.

Shokeeraavan alun jälkeen esitelläänkin elokuvan muut päähenkilöt: Becky ja Otis. Elokuvan naispäähenkilö odottelee hiukan surkean näköisenä ja mustelma silmäkulmassaan lentoaseman odotushallissa jotain saapuvaksi. Paikalle tulee epämiellyttävän näköinen mies ja katsojalle selviää, että he tuntevat toisensa hyvin. Kyseessä on Becky, joka on lähtenyt karkuun väkivaltaista aviomiestänsä ja jättänyt oman lapsensa äitinsä hoiviin, ja Otis, hänen veljensä, jonka luokse Becky nyt saapuu asumaan ja hankkimaan rahaa. Otis kuskaa Beckyn rähjäisen näköiseen kerrostaloasuntoon, missä on kaksi makuuhuonetta, olohuone ja pieni keittiö. Melkein heti heidän jälkeensä saapuu Henry, joka kantaa kitaralaukkua. Liftarityttöä ei näy missään.

Henry tarjoaa auliisti omaa huonettaan Beckylle ja heidän välilleen syntyy heti illallisella jonkinlainen side. Becky utelee veljeltään, missä hän on tavannut Henryn. Otis vastaa, että Vandelassa, missä hän itsekin oli vankilassa. ”*What*

did he do, kill his mama?”, kyselee Becky. Juuri niin, vastaa Otis, mutta älä kerro hänelle. Otiksen mukaan Henry oli tappanut äitinsä pesäpallomailalla. Henry saa väliaikaisen työn hyönteismyrkyttäjänä ja lyhyen työrupeaman jälkeen hänelle jää hyönteismyrkkysäiliö, minkä varjolla hän menee soittamaan omakotitalon ovikelloa. Nainen avaa oven ja päästää ”hyönteismyrkyttäjän” sisälle taloon. Hetken päästä leikataan kuvaan, missä televisiosta tulee iloisia piirrettyjä, mutta sohvalla retkottava nainen on oudon hiljaa. Kamera kääntyy naisen etupuolelle ja katsoja näkee, että nainen on kuristettu sähköjohdolla.

Otis on ehdonalaisessa ja töissä huoltoasemalla, missä hän hoitaa sivubisneksenä huumeiden välitystä. Eräänä iltana hän lähtee ruokapöydästä hoitamaan ”asioita” ja Henry ja Becky jäävät kahdestaan pelaamaan korttia. Becky selittää Henrylle, kuinka hän ei pidä isästään, joka on käyttänyt häntä hyväkseen ja hakannut häntä 12-vuotiaasta asti. Becky uskoo myös, että äiti tietää asiasta, mutta ei ole ikinä puuttunut siihen. Becky saa Henrystä oivan kuuntelijan, sillä Henry ei sano asiaan mitään, eikä hänen ilmeensä värähdäkään, ikään kuin hän olisi täysin tunteeton. Becky utelee myös äidinmurhasta ja silloin Henryn kasvoille tulee inhon ilme. Henryn äiti oli pakottanut hänet pukeutumaan mekkoon ja katselemaan äidin seksuaaliaktia vieraiden miesten kanssa, he olivat myös nauraneet hänelle. ”*Yeah, I killed my mama*”, toteaa Henry ykskantaan. Kun Becky utelee yksityiskohtia, niin ensin Henry sanoo puukottaneensa äitinsä ja vähän ajan päästä hän kertoo ampuneensa äitinsä. Ikään kuin Henry ei enää muistaisi varmaksi, miten hän kyseisen murhan on suorittanut, sillä onhan hän tappanut monia.

Becky saa työpaikan kampaamon shampoo-tyttönä eli hän pesee asiakkaiden hiuksia. Ei vaikuta siltä, että rahaa on helppo kerätä Chicagossakaan. Elokuvan käännekohta tapahtuu silloin, kun eräällä ilta-aterialla Otis kiusoittelee Beckyä hänen striptease-tanssijanurasta ja yrittää lähennellä häntä. Henry ei voi sietää tilannetta ja käy Otikseen käsiksi. Hetken päästä he kuitenkin lähtevät oluelle ja ottavat kyytiin pari prostituoitua. Henryn harrastaessa seksiä takapenkillä kuuluu omituinen ääni, niska murtuu, Otiksen kanssa etupenkillä puuhaileva prostituoitu säikähtää ja rupeaa kirkumaan. Henry murtaa myös hänen niskansa kuin tappaisi vain häiritsevän hyönteisen.

He raahaavat ruumiit ulos autosta eivätkä yritäkään peitellä niitä. Otis on ensin kauhuissaan tilanteesta ja pelkää poliisien tuloa, mutta Henry toteaa, että eivät poliisit saa mitään selville. *"It's always the same, it's always different, it's either them or you,"* opettaa Henry Otista. Hän kertoo, että kun tekee jokaisen murhan erilailla, eivät poliisit löydä mitään kaavaa, eivätkä osaa yhdistää murhia toisiinsa. Näin Otis on lähtenyt mukaan Henryn "leikkiin". Tuntuu kuin Otis saisi murhista enemmän perverssiä nautintoa ja Henry taas olisi pakotettu tekemään murhia jatkuvalla syötöllä, että hänen mielensä olisi sairas sillä lailla. Näin myös Otis muuttuu Henryn varjolla yhdeksi elokuvan hirviöistä.

Eräänä päivänä Otis hajottaa hermostuksissaan heidän televisionsa ja he lähtevät ostamaan uutta "kuumien" tavaroiden myyjältä. Rahaa on niin vähän, että he saisivat vain pienen mustavalkoisen television. Myyjä rupeaa pilkkaamaan heitä, joten hetkessä Henry on hänen kimpussa ja pistää häntä useasti kolvilla rintaan, he myös iskevät television myyjän päähän ja kytkevät siihen virran. He ottavat varastolta television, videonauhurin ja videokameran, joka tulee olemaan keskeisessä roolissa tulevissa murhissa.

Otis saa nenilleen opiskelijapojalta, jolle hän on välittänyt huumeita. Hän tilittää Henrylle, kuinka hän haluaisi tappaa tämän. Henry estelee, sillä heidät on nähty yhdessä. Siihen Otis vastaa, että hän haluaisi tappaa jonkun. Taas lähdetään ajelulle ja Henry pysäyttää auton moottoritien sillalle ja nostaa nokkapellin ylös. Hän antaa Otikselle aseensa. Viaton ohikulkija pysäyttää autonsa ja on tulossa auttamaan, kun Otis ampuu hänet. *"Feel better?"* kysyy Henry Otikselta, joka hihkuu riemuissaan. He jatkavat päämäärätöntä ajeluaan ja ajavat varmaankin toiseen kaupunkiin. Seuraavaksi katsoja saa seurata videokameran kuvaruudun läpi, kuinka Otis pahoinpitelee tuntematonta naista, jonka aviomies makaa sidottuna ja pussi päässään lattialla. Yhtäkkiä ovesta tulee perheen poika, jonka perään kameraa pitelevä Henry ryntää. Kamera jää lappeelleen tallentamaan koko perheen murhaa. Kotona Henry ja Otis juovat kaljaa, polttelevat tupakkaa ja katsovat itse suorittamaansa ja nauhoittamaansa murhavideota. Katsojalle tulee erittäin häiriintynyt olo, ikään kuin hänkin olisi mukana viettämässä leppoisaa koti-iltaa näiden hirviöiden seurassa ja olisi yhtä tyytyväinen lopputulokseen. Otis jää tähän koukkuun ja hän katselee videota

usein kotona ollessaan. Beckyllä ei ole aavistustakaan, mitä miehet ovat tehneet.



Kuva 9. Perheidylli: vasemmalla Otis lukee lehteä ja Henry ja Becky keskustelevat.¹⁷⁵

Otis hajottaa vahingossa videokameran kurotellessaan auton ikkunasta ja Henry hermostuu häneen ja ajaa hänet ulos autosta. Hän menee yksin kotiin, siellä Becky kertoo, että hän onkin päättänyt lähteä takaisin äitinsä ja tyttärensä luo. Hän pyytää Henryä mukaansa. He käyvät ulkona syömässä ja palattuaan kotiin he löytävät Otiksen sohvalta sammuneena. Becky vetää Henryn makuualkoviinsa ja riisuu paitansa ja silloin Otis ilmestyy oviaukkoon naureskelemaan, että eihän mikään keskeytynyt. Henry sanoo lähtevänsä hiukan kävelyille ja hakemaan savukkeita. Kun hän palaa takaisin asunnolle, Otis raiskaa Beckyä olohuoneen lattialla. Henry hyökkää apuun ja Becky saa jostain käteensä kamman, minkä piikkivarren hän iskee Otiksen silmään. Henry pistää Otista useasti kammalla ja lopulta paloittelee hänet ammeessa, sillä aikaa Becky voi pahoin olohuoneessa. He pakkaavat nopeasti tavaroita mukaansa ja ajavat yöhön. Henry pudottaa jätesäkissä olevat ruumiinosat sillalta. Matkan teko ei vaikuta kovin iloiselta eikä juttu luista. Henry sepittää tarinan, että he voisivat mennä hänen siskonsa farmille, missä on puolen tusinaa arabialaishevosta ja joku voisi hakea Beckyn tyttären sinne. Becky toteaa, että hän rakastaa Henryä. Henry sanoo ilmekään värähtämättä:

"I guess I love you too." He pysähtyvät motelliin yöksi, mistä Henry jatkaa matkaa seuraavana aamuna ilman Beckyä. Hiukan myöhemmin Henry pysähtyy tien sivuun ja nostaa takakontista Beckyn matkalaukun, joka tuntuu

¹⁷⁵ Lähde <http://horror-talk.com/reviews/HPOASK/Henry.htm>. Haettu 8.6.2008.

olevan hyvin painava. Vaaleansininen matkalaukku jää lohduttoman näköisenä tienposkeen. Kamera zoomaa lähemmäksi ja katsoja huomaa, että laukusta valuu verivana.

Elokuvan murhatapahtumat jätetään näyttämättä ennen varsinaista käännekohtaa, mikä tapahtuu silloin, kun Otis lähtee mukaan murhiin. Tämä tapahtuu noin puolessa välissä elokuvaa. Enimmäkseen näytetään vaan irvokkaat ruumiit erilaisissa asennoissa ja eri tavoin murhattuina. Elokuva ei näytä kuin jokusen murhan ja muista tapoista tapahtumat ennen ja jälkeen. Juuri tämä tekee elokuvasta häiritsevän; mitä tapahtui siinä välissä. Murhat tehdään äänillä: käytetään kirkumista, ulinaa, ähinää ja erilaisia hakkaamisen, sahaamisen tai märkiä ”veren” ääniä. Henryn ja Otiksen ensimmäiset yhteiset murhat näytetään katsojille. He murhaavat pari prostituoitua ja myyjän. Kun Henry ja Otis murhaavat yhdessä, he myös videoivat tapahtumia ja katselevat niitä jälkeinpäin. Nämä murhat näytetään. Katsojalle näytetään myös, kuinka murhaajat katselevat videoita ja varsinkin Otis tuntuu nauttivan näistä videoista. Muut murhat tuntuvat olevan satunnaisia, mutta Otiksen ja Beckyn murhat ovat jo henkilökohtaisia Henrylle.

Elokuva on kuvattu realistisen oloisesti ja laimeilla väreillä. Kuvataan ikään kuin latteaa ja tylsää arkipäivän elämää. Ilman still-kuvia murhatuista ja äänikuvia tapoista katsoja voisi kuvitella katsovansa dokumenttia kenen tahansa heikosti toimeentulevan ja hieman tylsistyneen ja tunteettoman ihmisen elämästä. Tommi Aution mukaan ”McNaughton levittää elokuvansa ylle tylsän harmaan kalvon, jota David Fincherin *Seitsemän (Seven, 1995)* kovasti imitoi.” *Henry*-elokuvassa henkilöiden mentaalinen ja visuaalinen maailma ovat oudon tylsiä ja tämä samaan aikaan kiehtoo ja etäännyttää katsojaa. Voidaan ajatella, että *Henry* on pinnaltaan tarkoituksellisesti liioitellun ruma ja väritön teos. Aution artikkelin mukaan tämän elokuvan estetiikan alta on tunnistettavissa sama lopputulos kuin *Amerikan Psykossa (American Psycho, 2000)*: ”unikuva todellisuudesta, jossa pakkomielteellinen tappaminen ei ole sen paremmin yksilön ahdistuksen purkautumista kuin psykopaattista leikkiäkään. Se vain on, eikä syitä tarvitse kysellä. Niitä kun ei ole.”

Henry on puhtaasti amoraalinen henkilö, hänelle kiduttaminen ja tappaminen ovat vain tekoja. Aution tulkinnan mukaan tällaisten tekojen tuomitseminen ”vääriksi” tai ”pahoiksi” on mahdotonta, sillä Henryn kaltaisten sarjamurhaajien toiminta on ainakin kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa kyseisen käsitteistön ulkopuolella. Ennen *Henryä* tai Bret Easton Ellisin romaaneja viihdeteollisuuden sarjamurhaajakuvat tukeutuivat pahan käsitteeseen ja paha selitettiin usein lapsuuden traumailla ja oidipaaliongelmailla, milloin kieroon kasvaneella uskonnollisella hurmoksella tai sairaalloisella viehtymyksellä seksuaaliseen dominanssiin. Pahalla oli kuitenkin syynsä. Muutos alkoi silloin, kun elokuvantekijät keksivät kuvata sarjamurhaajan älyllisesti ylivertaisena, sairaana nerona, joka tappoi, koska ei sietänyt itseään tyhmempiä tai heikompia.¹⁷⁶ Autio näkee, että Hollywoodin sarjamurhaajakuvaukset tukevat 80-lukulaista ajatusta suurten tarinoiden ja aitojen sankareiden katoamisesta. *Uhrilampaat* (*The Silence of the Lambs*, 1991) nostaa sankariksi ja samastumisen kohteeksi nerokkaan sarjamurhaajan, joka on vastine klassisen kauhun hullulle tiedemiehelle. Kun perinteiset sankarit ovat kuolleet, ovat elokuvantekijät ruvenneet etsimään aiheita todellisuudesta harmaalta alueelta, sieltä, missä tosielämä liukuu imaginääriseen.¹⁷⁷

Freeland ja Carroll lukisivat Henryn mukaan hirviöiden joukkoon. Gautin tulkinnassa Henry ei ole hirviö, sillä hän on todennettavissa oleva hahmo todellisessa maailmassa. Freelandin tulkinnassa juuri *Henryn* kaltaisessa filmissä erotisoitu tappaja linkittyy traditionaalisiin Hollywood-sankareihin, sillä se yhdistää miehen pimeän puolen (väkivalta, hallitsematon seksuaalisuus) ja sankarillisen puolen (voima, riippumattomuus).¹⁷⁸ Kuitenkin kauhuelokuvat ja hirviöt ovat muuttuneet vuosien varrella, emmekä voi enää luottaa *aristoteeliseen* tulkintaan. Hollywood on ottanut hirviöiden piiriin myös sarja- ja massamurhaajat ja näyttää nyt tätä kauhun alalajia kasvavalla vauhdilla.

¹⁷⁶ Autio 1997, 25.

¹⁷⁷ Autio 1997, 26.

¹⁷⁸ Freeland 1998, 289.

8. LOPUKSI

Kauhusta ja hirviöistä on tullut vuosien saatossa hyväksyttyä populaari- ja viihdekulttuuria. Saatamme ostaa T-paidan, jota koristaa Pinheadin kuva tai ostamme lapsellemme tietokonepelin, missä hirviöt taistelevat. Kahu on kasvavassa määrin myös bisnestä, pop-hirviöt ovat osa mainosbisnestä ja populaarikulttuuria. Kauhun hyväksyntä on selkeästi muuttunut 30-luvun kauhuelokuvista 2000-luvulle tultaessa. Tällä vuosituhanella Hollywood on alkanut kaivella Japanista vanhoja väkivaltaklassikoita ja ”pehmentää” niitä länsimaiseen makuun. Jos ajattelemme hirviöitä, niin suurin muutos on tapahtunut siinä, että herrasmieshirviöt (Dracula, Jekyll-Hyde) ovat muuttuneet paljon verisemmiksi ja armottomammiksi *splatter*-hirviöiksi (Freddy, Pinhead). 50-luvulla oli vielä selvää, kuka on elokuvan hirviö. Nykyään hirviö ei erotu niin selvästi, se voi myös olla samalla elokuvan sankari, esimerkiksi *Uhrilampaat*-elokuvassa psykopaatti-psykologi Hannibal Lecter, joka yrittää suojella FBI-agentti Starlingia, mutta tappaa verisesti useita ihmisiä. Elokuvat haluavat näyttää enemmän ja ihmisruumiin auki repiminen ja muodonmuutos ovat suurta huvia.

Postklassinen kauhuelokuva on hylännyt vierauden ja tuttuuden dialektiikan, joten kauhuelokuvia ei voi enää analysoida klassisilla teorioilla. Mäyrä näkee, että kauhun paradoksi on yksi kulttuuriolentomme paradokseista; joudumme yhä uudelleen kohtaamaan epäinhimillistä keskellämme ja itsessämme. Joudumme koko ajan taistelemaan ”ei-ihmistä” vastaan omassa itsessämme. Ihminen on jatkuvan valinnan ja muutoksen tulosta ja kauhukulttuuri antaa meille mahdollisuuden tutkia omia kiellettyjä mahdollisuuksiamme. Kauhussa mielikuvituksemme ponnistelee viedäkseen fantasiamme äärimmäisille rajoilleen; juuri tämä on vaarallisen kiehtovaa itsensä toteutumista, koska ”itse” on pohjimmiltaan jokaiselle tuntematon.¹⁷⁹

Hellraiser-elokuva ja *Henry: Portrait of a Serial Killer* kuuluvat selkeästi kauhun genreen. Niissä on hirviöitä ja graafista väkivaltaa, näyttämistä. Ne ovat oman aikamme lohduttomia, itsekkäitä ja kyynisiä teoksia ja kertovat meille, mitä

¹⁷⁹ Mäyrä 1996b, 181

kaikkea paha voimme tehdä. Molemmissa elokuvissa melkein kaikki ihmishahmot ovat hirviöitä ja *Hellraiserissa* on mukana myös helvetin asukkaat, ”Viillon veljeskunnan teologit”, kenobiitit, jotka voivat aiheuttaa perimmäistä tuskaa. Ainoastaan Kirsty *Hellraiserissa* ja Becky *Henryssä* pysyvät suhteellisen viattomina ja Kirstyssä on jopa häivähdys sankaria. Tutkielmassani olen korostanut, että pitää muistaa, että kauhuelokuvaan liittyy hyvin usein myös musta huumori, mutta näissä elokuvissa sitä ei ole. Näissä elokuvissa ei naureta, *Henryssä* ei taideta edes hymyillä. Näihin elokuvaan emme voi soveltaa aristoteelista teoriaa eikä niissä ole *katharsiksen* vapauttavaa tunnetta. Molemmissa elokuvissa paha voittaa, eikä ihmisellä tunnu olevan oikein mitään mahdollisuuksia kumpienkaan hirviöiden edessä: ei realististen eikä fiktiivisten.

Hirviöistä on tullut kauhuviihdettä ja kyynisyys sekä musta huumori koetaan hauskana. Nykykauhusta voidaan puhua kuoleman spehtaakkelinä, jossa kaikki rajat on ylitetty.¹⁸⁰ Kauhukulttuurin piirissä hirviön ja minän suhde on intiimi, Barkerin kenobiitit puhuttelevat varmasti parhaiten sellaisia yleisöjä, jotka haluavat toteuttaa omaa erilaisuuttaan ja halujaan. Asenne hirviömäisyyteen on leikkisä, mutta hirviöön samastuminen on kauhukulttuurin antama tärkeä mahdollisuus. Tämä ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, vaan hirviöihin liittyy aina kaksoiskoodaus, ironia ja ambivalenssi.¹⁸¹ Freeland vertaa kauhun väkivaltaestetiikkaa Burken ylevän kokemukseen. Hänen tulkinnassaan loputtomat veren ja *goren* kuvat toimivat subliimina taideteoksena, luonnon voimana, jonain niin suurena, että se nujertaa rationaalisen minän.¹⁸²

Onko kauhu kuollut? Tarvitaanko kauhuelokuvaa vielä? Monesti kauhistellaan kauhuelokuvan raaistavan kuvaston vaikutusta ihmisiin. Mutta myös kauhuelokuvat pysyvät elokuvakonventioiden sisällä eli sensuroivat itse itseään. Ei tarvitse katsoa kovinkaan monta kauhuelokuvaa, kun jo huomaa eräänlaisen opettavaisen tarinan ja moralisoinnin kaiun taustalla. Samaan tapaan kuin sadut kasvattavat lapsia ymmärtämään maailmaa, kauhuelokuvat auttavat teinejä ottamaan vastaan monet muutokset elämässään. On kasvanut uusi sukupolvi, joille kauhun koodisto on tuttua ja kauhu saattaa olla

¹⁸⁰ Hakola 2004, 18.

¹⁸¹ Mäyrä 1999, 56.

¹⁸² Hakola 2004, 89.

elämäntapa. Vaikka kauhun kuvat ja hirviöt ovat muuttuneet ja ehkäpä jopa sulautuneet osaksi valtakulttuuria, tarvitsemme kauhuelokuvia kyetäksemme selviytymään jokapäiväisestä luonnollisen kauhun annoksestamme. Lapset tarvitsevat satuja, joissa käsitellään myös ikäviä ja pelottavia ja ikuisia asioita. Nuoret tarvitsevat kauhuelokuvaa siirtymäriittiinsä, vanhemmat pystyäkseen selittämään heitä ympäröivää irrationaalista väkivaltaa. Tai voi olla, että me tarvitsemme kauhuefektejä pystyäksemme tuntemaan jotain; jopa kauhun tunteet ovat hyväksytyjä.

Maailmalla ja Suomessa vallitsee jonkinlainen kauhun uusi aalto. Suomessa tulee tänä vuonna ensi-iltaan kolme kauhuelokuvaa, mikä nostaa nuoria ja uusia ohjaajia konkareiden joukkoon. Suuri yleisö hyväksyi Lordi-yhtyeen Euroviisuvoittajaksi ja kansalliseksi ikoniksi ja tämän myötä Putaansuu ja koko bändi on päässyt toteuttamaan hirviöunelmiaan sarjakuvan, elokuvan, *Dark Floors*, sekä keikkakiertueiden muodossa. Marko Mäkilaakson *Stone's War* ja AJ Annilan *Sauna*, molemmat kauhuelokuvia, saavat ensi-iltansa syksyllä 2008. Myös teattereissa on havaittavissa sama kauhuilmiö: Suomen Kansallisteatterissa esitetään Jari Järvelän ohjaama *Arkku* ja Svenska Teatern toi ensi-iltaan maaliskuussa *Svarta Damenin*. Tim Burtonin *Sweeney Todd* – kauhumusikaali elokuvan muodossa on myös yksi tämän vuoden tapauksista maailmalla.

Kim Newman pohtii 80-luvulla julkaisemassa teoksessaan *Nightmare Movies*, että kauhugenre on kuollut tai kuolemassa, mutta se on yhä yhtä aktiivinen kuin elokuvien zombiet tai vampyyrit – niillä on tapana herätä henkiin kuolleista.¹⁸³

¹⁸³ Newman 1988, 215.



Kuva 10. "Mikä sinusta tulee isona? – Hirviö." Clive Barkerin hiipivä hirviö.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Jones 1991a, 12.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Hellraiser (Hellraiser) Yhdysvallat 1987. TU: Christopher Figg. O: Clive Barker. Kä: Clive Barker. K: Robin Vidgeon. Le: Richard Marden. La: Jocelyn James. M: Francis Witt. N: Sean Chapman (Frank Cotton), Claire Higgins (Julia Cotton), Ashley Laurence (Kirsty Cotton), Andrew Robinson (Larry Cotton), Doug Bradley (Pinhead).

Henry: Portrait of a Serial Killer (Henry Lee Lucas – sarjamurhaaja) Yhdysvallat 1990. TU: John McNaughton, Lisa Dedmon, Steven A. Jones. O: John McNaughton. Kä: John McNaughton, Richard Fire. K: Charlie Lieberman. Le: Elena Maganini. La: Patricia Hart. M: Berndt Rantscheff. N: Michael Rooker (Henry), Tom Towles (Otis), Tracy Arnold (Becky).

Painetut lähteet

Alanen, Antti, Asko Alanen. 1985. *Musta Peili – kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.

Alanen, Antti. 1985a. ”Kauhu popkulttuurina – Roger Corman ja teinikauhuelokuva.” Teoksessa Alanen, Antti, Asko Alanen (toim.) *Musta Peili – kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus. 96–103.

Alanen, Asko. 1985b. ”Väkivallan vakiintuminen: gore, splatter.” Teoksessa Alanen, Antti, Asko Alanen (toim.) *Musta Peili – kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus. 118–121.

Aristoteles. 1998 (1967). *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Autio, Tommi. 1997. *Pimeyden ytimessä*. Filmihullu/4-5. 24–26.

Bacon, Henry. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Baddeley, Gavin. 2002. *Goth Chic*. Suomentanut Ike Vil. Helsinki: Like.

Barker, Clive and Dennis Etchison. 1991. ”A Little Bit of Hamlet, A Conversation between Clive Barker and Dennis Etchison.” Teoksessa Stephen Jones (ed.) *Clive Barker’s Shadows in Eden*. Lancaster: Underwood-Miller. 47–67.

Barker, Clive. 1990. ”Helvetilliset” (The Hellbound Heart, 1987). Teoksessa Sadelehto, Markku (toim.) *Outoja tarinoita 2 – Splatterpunk -antologia*. Suomentanut Ulla Selkälä ja Ilkka Äärelä. Loviisa: Painoyhtymä Oy. 61–165.

- Bettleheim, Bruno. 1976. *Satujaen lumous, merkitys ja arvo*. Suomentanut Mirja Rutanen. Porvoo: WSOY.
- Bordwell, David and Thompson, Kristin (eds.). 1993. *Film Art: An Introduction*. Wisconsin: McGraw-Hill.
- Burke, Edmund. 1958. *The Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Columbia University Press & London: Routledge and Kegan Paul.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.
- Carroll, Noël. 1993. "Kauhun olemus." Teoksessa Arto Haapala ja Markus Lammenranta (toim.): *Kauneudesta kauhuun – Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Suomentanut Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus. 255–271.
- Carroll, Noël. 2002. "Why horror?" Teoksessa Alex Neill and Aaron Ridley (eds.): *Arguing About Art – Contemporary Philosophical Debates*. London and New York: Routledge. 275–294.
- Freeland, Cynthia A. 1998. "Realist Horror." Teoksessa Carolyn Korsmeyer (ed.): *Aesthetics: The Big Question*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 283–293.
- Freud, Sigmund. 1982 (1948). *Ahdistava kulttuurimme*. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Gaut, Berys. 2002. "The Paradox of Horror." Teoksessa Alex Neill and Aaron Ridley (eds.): *Arguing About Art – Contemporary Philosophical Debates*. London and New York: Routledge. 295–307.
- Gould, Charles. 1995. *Mythical Monsters*. London: Senate.
- Hokkanen, Jouni, 2008. "Verta Vantaassa." Helsingin Sanomat NYT-liite, 18.4.–24.4.2008, s. 46.
- Horatius. 1978. *Ars Poetica – runotaide*. Jyväskylä: Gummerus.
- Hänninen, Harto, Marko Latvanen. 1992. *Verikekkerit – Kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Jones, Stephen (ed.). 1991a. *Clive Barker's Shadows in Eden*. Lancaster: Underwood-Miller.
- Jones, Stephen. 1991b. "Clive Barker: Anarchic Prince of Horror." Teoksessa Jones, Stephen (ed.): *Clive Barker's Shadows in Eden*. Lancaster: Underwood-Miller. 9–22.
- Kalleinen, Lassi. 1986. "Järki luo vihollisensa – Frankensteinin hirviön synty." Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.): *Kun hirviöt heräävät – Kahu ja taide*. Oulu: Pohjoinen. 98–133.

Luoma-Keturi, Seppo. 1989. "Kielen tuolla puolen. Kauhuelokuvan tilan ääriviivoja." Teoksessa Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi (toim.): *Uhka silmälle – 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Suomentanut Raimo Kinisjärvi. Helsinki: Like. 119–130.

McCarty, John. 1993. "Movie Psychos and Madmen: film psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter." New York: A Citadel Press book.

Makkonen, Olli-Erkki. 1995. "Clive Barkerin koominen ja groteski maailma." Teoksessa Tero Koistinen, Erkki Sevänen, Risto Turunen (toim.): *Musta lammas – kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuu: Joensuu University Press. 216–241.

Mehtonen, Päivi. 1992. "Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin Draculassa." Teoksessa Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.): *Haamulinnan perillisiä – Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu. 69–96.

Mäyrä, Frans. 2005. "Johdanto: nopea viillos kauhuun." Teoksessa Jukka Halme ja Juri Nummelin (toim.): *Ulkomaisia kauhukirjailijoita*. BTJ Kirjastopalvelu. 10–19.

Mäyrä, Ilkka. 1996a. "Kiehtova ja kauhea demoni: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysiä." Tampere: Tampereen yliopiston julkaisuja.

Mäyrä, Ilkka. 1996b. "Veren kirjat" – kauhukulttuurin paradokseja." Teoksessa Tero Norkola ja Eila Rikkinen (toim.): *Sivupolkuja, Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: SKS. 165–184.

Mäyrä, Ilkka. 1999. "Nykykauhun iloiset pirut – kauhukulttuurin muuttuva minähirviö." Teoksessa Outi Alanko (toim.): *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Helsinki: SKS. 39–62.

Nummelin, Juri. 2005. "Kauhukirjallisuutta novellisuomennoksina." Teoksessa Jukka Halme ja Juri Nummelin (toim.): *Ulkomaisia kauhukirjailijoita*. BTJ Kirjastopalvelu.

Newman, Kim. 1988. *Nightmare Movies – A Critical History of the Horror Film, 1968–1988*. London: Bloomsbury Publishing Limited.

Norden, Martin F. 1994. *The Cinema of Isolation – A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Salminen, Kari. 1988. *Tekstuaalinen leikki ja tulkinnallinen velvollisuus eli uuden kauhuelokuvan käytäntöä ja teoriaa*. Filmihullu/4.

Salminen, Kari. 1990. *Splatter – ruumiin tuhon primitiivinen Speaktaakkeli*. Filmihullu/5.

Savolainen, Matti. 1992. "Gotiikka eilen ja tänään." Teoksessa Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.): *Haamulinnan perillisiä – Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu. 9–40.

Schepelern, Peter. 1986. "Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva." Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.): *Kun hirviöt heräävät – Kauhu ja taide*. Oulu: Pohjoinen. 8–39.

Sihvonen, Jukka. 1988. *Liekehtivät nalleverhot: esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.

Sjögren, Olli. 1989. "Kirottu kynnyks. Kauhuelokuva modernina siirtymäriittinä." Teoksessa Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi (toim.): *Uhka silmälle – 7 esseitä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Suomentanut Raimo Kinisjärvi. Helsinki: Like. 11–52.

Spengler, Oswald. 2002 (1961). *Länsimaiden perikato* (lyh. laitos). Suomentanut Yrjö Massa. Helsinki: Tammi.

Twitchell, James B. 1985. *Dreadful Pleasures - An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford University Press.

Turunen, Ari. 1997. *Pahan merkit eli taikauskoisten tapojen tarina*. Jyväskylä: Atena.

Vuojala, Petri. 1986. "Kylmää, kauheaa, surullista – Romantiikan maalaustaiteen ulottuvuuksia." Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.): *Kun hirviöt heräävät – Kauhu ja taide*. Oulu: Pohjoinen. 134–163.

Wood, Robin. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbian University Press.

Painamattomat lähteet

Hakola, Outi. 2004. *Eksyneet sielut: Viattomuuden ongelma Hellraiser-elokuvissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto: Humanistinen tiedekunta, Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus. 107 s., 11 liitesivua.

Sähköiset lähteet

beyondhollywood.com. Lähde <http://www.beyondhollywood.com/hellraiser-1987-movie-review/> (26.11.2007)

Henry Lee Lucas & Ottis Toole.

Lähde <http://www.geocities.com/sarjamurhaajat/Lucastoole.html> (26.11.2007)

Kenobiitti. Lähde <http://fi.wikipedia.org/wiki/Kenobiitti> (8.6.2008)

Sarjamurhaaja. Lähde
<http://www.geocities.com/sarjamurhaajat/Lucastoole.html> (8.6.2008)

The Internet Movie Database. Lähde <http://www.imdb.com/title/tt0099763/>
(4.4.2008)

Kuvien sähköiset lähteet

dvdmaniacs.net. Lähde <http://www.dvdmaniacs.net/Reviews/E-H/henry.html>
(2.4.2008)

Kuva 5. http://media.stars.ign.com/articles/827/827862/img_4978409.html
(8.6.2008)

Kuva 8. ja 9. <http://horror-talk.com/reviews/HPOASK/Henry.htm> (8.6.2008)

Kuva 7. <http://movies.yahoo.com/movie/1800075897/photo/stills> (8.6.2008)

Kuva 4. <http://www.fortunecity.com/victorian/hillcrest/76/hellraiser/images.html>
(8.6.2008)

Kuvat 3. ja 6. Lähde
<http://www.pitofhorror.com/newdesign/hellraiser/pages/pics.htm> (8.6.2008)

Kuva 2. http://www.cinetudes.com/THE-FORBIDDEN-by-Clive-Barker-1975-1978_a226.html (8.6.2008)