Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto
Jyväskylä University Digital Archive

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.

Author(s): Kosonen, Heidi

Title: Hollywoodin nekromanssi : naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Kosonen, H. (2017). Hollywoodin nekromanssi : naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana. In S. Karkulehto, & L.-M. Rossi (Eds.), Sukupuoli ja väkivalta : lukemisen etiikkaa ja politiikkaa (pp. 95-118). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1431. https://oa.finlit.fi/site/books/e/10.21435/skst.1431/

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Hollywoodin nekromanssi

Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana

Heidi Kosonen

Istun elokuvateatterissa, valmiina säikkymään M. Night Shyamalanin kauhuelokuvan *The Visit* (2015) äärellä, kun huomioni kiinnittyy otokseen teatterin tulevasta ohjelmistosta. Trendikästä näennäisdokumentaarisuutta tavoittelevan *Unfriended*-kauhuelokuvan (2014) trailerissa mielenkiintoni herättää verkkokiusaamisen tähden itsensä surmaava hahmo, teinityttö, joka palaa kuolinpäivänään hautomaan kostoa haudan takaa. Trailerin puhuttelu varoittaa: ”Online, your memories last forever. But so do your mistakes”[1] mutta jättää määrittelemättä, kenen virheistä se puhuu – koston kierteestä itsensä löytävien verkkokiusaajien, itsensä surmanneen Laura Barnsin (Heather Sossaman) vai kenties katsojien. Barnsin monet harha-askeleet juopumustilasta kevytkenkäisyyteen on tallennettu kulovalkean lailla leviävään YouTube-videoon, ja ne johtavat elokuvan kauhistuttavaan, yhtä lailla viraalisti leviävään alkulaukaukseen.

Olen viettänyt aikaa pohtien ja tarkastellen itsemurhaa ja sen kuvallisia esityksiä – milloin taiteellisia, milloin populaareja – kutakuinkin

1 ”Verkossa muistosi elävät ikuisesti, mutta niin elävät myös virheesi.” Kaikki artikkelin suomennokset ovat omiani.

vuodesta 2007 saakka niin etnologiatieteiden kuin taidehistorian näkökulmasta. Siten myös *Unfriended*-elokuvaa minulle myyvässä trailerissa on paljon tuttuja ja välittömästi paikannettavia elementtejä, jotka kytkevät elokuvan esityksen itsemurhaa käsittelevään ja kuvaavaan historialliseen jatkumoon. Itsemurha itsessään on kauhugenren vakioaiheita, sillä sitä perinteisesti ja liki-universaalisti määrittänyt ”pahan kuoleman” leima tekee siitä juuri sopivan numeron hirvitysten spektaakkeliin: tilapäistä transgressiota eli rajanylitystä ja järkytetyksi tulemisen hekumaa myyvälle kauhuelokuvalle itsemurhan kaltaiset tabut ovat käypää valuuttaa. Mikäli pornografia ymmärretään kielletyn hedelmän kiihotushakuiseksi esitykseksi, solahtaa kielletyksi ja vaietuksi mielletty – ja juuri sellaisena kiehtova – itsemurha oivallisesti osaksi väkivaltaisen kuoleman pornografisesti kutkuttavaa valtamediaspektaakkelia. Geoffrey Gorerin (1965, 170) ”kuoleman pornografia” onkin toimiva käsite paikannettaessa kuvastoja, joiden paljous lyö helposti ällikällä itsemurhan tabuasemaan tottuneet.

Itsemurhan kuvaaminen tai kuvallistaminen kuitenkin vaatii omat näyttämönsä ja näyttämökohtaiset norminsa. Kauhuelokuvan itsemurhaesitykset edustavat aihettaan kenties vapaimmillaan, tai pikemminkin: ne onnistuvat ylläpitämään uskottavimmin normeista vapaan säännöttömyyden illuusiota. Toki elokuvien itsemurhakiinnostukselle voisi väittää olevan myös muita syitä kuin puhdas ”pahan kuoleman” tabuluonteella mässäily. Juuri kauhun voi esimerkiksi nähdä työstävän ja kuvittavan sellaisia pelkoja, joita on historiallisesti liitetty kuolemaan ja väkivaltaisesti ennen aikojaan kuolleisiin vainajiin ja näiden vaarallisiin ”energiajäämistöihin”.

Itsemurha on varsin näkyvässä roolissa myös kauhugenren ulkopuolella, jossa sen traumaa käsitellään usein toisista näkökulmista ja toisenlaisin sisällöin. Itsemurhaa vakavasti otettavana ilmiönä tarkastelevat elokuvat ovat kuitenkin harvassa, ja useammin ”pahan kuoleman” shokkiarvo ja stigma palautuvat palvelemaan elokuvaa metaforana tai instrumenttina. Tällaisissa valtavirtaa edustavissa, itsemurhaa instrumentiksi ja metaforaksi pelkistävissä esityksissä itsemurha typistyy nimenomaan tabuksi, merkiksi, allegoriaksi tai narratiiviseksi strategiaksi eikä tule käsitellyksi moniulotteisena ilmiönä (Kosonen 2011,

35–94; 2015, 29). Itsemurhan konventioiden kumouksellisesta ympäri kääntämisestä kiinnostuneelle katsojalle otollisempia kohteita tapaavat olla kauhun ulkopuoliset genret, joten tartun myös *Unfriended*-kauhuelokuvaan itsemurhan välineellistämisen ja kotoistamisen käytäntöjen malliesimerkkinä.[2]

Elokuva kuitenkin pyörtää trailerinsa lupauksen itsemurhan ”nekromanttisesta” spektaakkelista ja tuo mielenkiintoisella tavalla näkyväksi genrerajat ylittävää, vuosisatoja vanhaa kulttuuriperinnettä, jossa itsemurha kiinnittyy monimerkityksellisellä tavalla seksiin ja seksuaalisuuteen. Samalla se syventää itsemurhan sidosta feminiinisyyteen, ja teon epäkypsyyttä painottavassa nykykontekstissa se liittää kuolemanhalun ja itsetuhon tyttöyteen. Tarkastelenkin tässä artikkelissa *Unfriended*-elokuvan tarjoamien yhtymäkohtien välityksellä itsemurhan kytkeytymistä feminiinisyyteen ja sitä myötä seksiin ja seksuaalisuuteen kuvakulttuurin historiallisessa jatkumossa sekä nykyelokuvan didaktisissa, nekromanttisissa ja moraalisissa tarinoissa. Tavoitteenani on lopulta kytkeä feminisoitu itsemurha tabuun, jonka kuvakulttuuriset mekanismit havainnollistuvat nähdäkseni juuri itsemurhan naiseutetuissa ja toiseutetuissa kuvastoissa.

Itsemurhan eroottinen talous

Elokuvatutkija Michele Aaron on hahmottanut elokuvallista kuoleman politiikkaa teoksessaan *Death and the Moving Image* (2014) ja sanallistanut Hollywoodin kiinnostuksen kuolleiden naisten ruumiisiin ”nekro-

2 Itsemurhan välineellistämisestä puhuessani viittaan yleiseen tapaan valjastaa itsemurhan shokkiarvo ja sen ”pahan kuoleman” leima palvelemaan yhtäältä huomiotaloutta ja toisaalta esimerkiksi vaikkapa didaktiikan tai sosiaalisen kritiikin välineenä (ks. Kosonen 2011, 75–86; 2015, 29). Kotoistamisen käsitteen olen puolestani lainannut Sanna Karkulehdolta, joka määrittelee tämän seksuaalisuuden julkiseksi kesyttämiseksi (Karkulehto 2011, 105–122). Kotoistaminen käytäntönä säätelee myös muiden tabuaihioiden käsittelyä, vaikka sen käytänteet paikoin vaihtelevatkin. Itsemurhan kuvastoissa yleisiä (usein ryppäinä esiintyviä) kotoistamisen käytäntöjä ovat esimerkiksi estetisointi, esteettinen härmistäminen (alentaminen, ylevöittämisen vastakohta, vrt. Black 1991; Ylönen 2016, 21), fiktivisointi (Kosonen 2014) ja, kenties paradoksaalisen kuuloisesti: etäännytys ja toiseuttaminen (Kosonen 2015, 50–52), joista kahta jälkimmäistä sivuan myös tässä artikkelissa.

mantismiksi", jonka suomennan tässä kuoleman halutaloudeksi.[3] Aaronin kuvaileman elokuvan "nekromanttis-eroottisen" halutalouden voi nähdä sekä romantisoivan kuolemaa että erotisoivan naista tämän vartalon välityksellä tuotetussa kuoleman spektaakkelissa – myös vastaavassa itsemurhan spektaakkelissa (Aaron 2014, 40–68).[4] Jos objektin asemaan tuomitun naisen pääasiallinen tehtävä Hollywood-elokuvan taantumuksellisilla valkokankailla on näyttää hyvältä, hän toimii kuolleenakin miehisen halun ja melankolian nuoruuteen jähmetettynä kiinnittymiskohteena. Siten kuoleman elokuvallinen halutalous toistaa visuaalisen kulttuurin sukupuolittunutta jakoa katsojiin ja katsottuihin, miestoimijoihin ja naisobjekteihin (esim. Mulvey 1989; de Lauretis 1987).

Toisaalta elokuva flirttailee juuri itsemurhan kanssa sitomalla sen traagiseen rakkauteen liki säännönmukaisessa troopissa[5], jossa nainen valitsee kuoleman onnettoman rakkauden ja mies kunnian tähden (Canetto 1993; Kosonen 2015; Stack & Lester (toim.) 2009; Stack & Bowman 2012). Vastavuoroisesti molemmat syöksyvät kuolemaan häpeästä, joskin eri syistä: nainen siveytensä ja mies kasvojensa menetyksen tähden. Tällöinkin sukupuolieroa tuottavalle ja vahvistavalle elokuvateollisuudelle tavanomainen jako miehen aktiiviseen toimijan rooliin ja naisen miehestä riippuvaiseen objektiasemaan säilyy, ja nekromanttisen itsemurhatalouden voi väittää osallistuvan oleellisella tavalla kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ylläpitämiseen samalla, kun se muovaa kuolemaan ja itsemurhaan liittyviä käsityksiämme.

Elokuvan ilmentämä viehätys naisten kuolleisiin ruumisiin ja romantiikalle alttiisiin mieliin ei ole uusi ilmiö, vaan juurtuu (kuva)kulttuu-

3 Halutalouden, eroottista halua tuottavan ja hyödyntävän talouden, käsite mahdollistaa mielestäni "ikiaikaisen" nekromantismin paikantamisen osaksi nykykontekstia. Kuoleman halutaloutena käsite on toki siinä mielessä harhaanjohtava, että kuoleman itsessään ei toivota tuottuvan elokuvan halutaloudessa "thanaattiseksi vietiksi". Kuolema toimii pikemminkin halutaloudessa kuin halutaloutena: yhtäältä se välineellistyy eroottisen halun instrumentiksi ja toisaalta tulee eroottisen halun myötä kotoistetuksi.

4 Aaron selventää itse käsitettä seuraavasti: "Nekromantismilla en tarkoita pelkästään tapaa kuvata naista houkuttelevan ja enteellisen eteerisenä, vaan – jopa suoraviivaisemmin – viittaan siihen tapaan, jolla naisessa ruumiillistuu tietynlainen romanssi kuoleman kanssa. Huomiomme on tällöin pysyvässä, kiertävässä ja kierrätetyssä eroottisessa taloudessa, jossa 'kuoletetettava' nainen toimii rakastettuna spektaakkelina, muusana ja etenkin miehisen halun ja epätoivon heijastumana." (Aaron 2014, 52.)

5 Troopin käsite kuvaa sellaisia elementtejä ja kerronnallisia mekanismeja, jotka ovat toisteisia ja tunnistettavia, tietyllä tavalla luku- ja katselukokemusta normalisoivia (vrt. klisee).

riseen historiaan, jonka voidaan nähdä naisistuneen itsemurhakuvaston osalta keskiaikaisen kuvakiellon hellittäessä (Brown 2001, 88–123; Krysinska 2009, 23–26; vrt. myös Bronfen 1992; Higonnet 1986). Yksi todennäköinen syy itsemurhan esitysten vaivihkaiselle naisistumiselle on löydettävissä mielen medikalisaatiosta. Renessanssin aikana itsemurha alkoi siirtyä kirkon huomasta tieteellisen tarkkailun alaiseksi, ja juuri lääketieteen opit muovasivat paheksutun kuolemanhalun seuraukseksi mielen feminiinisestä heikkoudesta. Itsetuhon motiiveiksi löydettiin sellaisia sukupuolittuneita ”syntejä” kuten *luxuria*, himon ja turhamaisuuden punos, joka näyttäytyi sekä epäsovinnaisena seksuaalisuutena että feminiinisenä koreiluna, ja *hysteria*, melankolian feminiininen ja alennettu vastine (Brown 2001, 88–123; Minois 1999, 241–247; vrt. Uimonen 2000). Kuvakulttuurin voidaan puolestaan nähdä naisistaneen käsityksiä itsemurhasta edelleen.

Tässä prosessissa halutaloudella on eittämättä ollut roolinsa: feminiininen itsemurhakuvasto monine saavuttamattomine fantasioineen on vaikuttanut läntiseen eroottiseen talouteen ja sen auliiseen ruumiin spektaakkeliin aina renessanssista lähtien (Brown 2001, 88–123; Wolfthal 1999). Yhtäältä juuri antiikista lainatut itsemurhatopokset osallistuvat alastoman ruumiin uuteen tulemiseen taiteessa. Toisaalta tämä ruumiin spektaakkeli ”steriloi” itsemurhan kuvaa naiskauneuden välityksellä (ks. myös Kosonen 2015, 50–52). Etenkin Stuart Hallin (1997b) huomiot ”eksotisoidun toisen” vartaloon kiinnittyvästä spektaakkelista ovat tässä kontekstissa osuvia: uudesta aikakaudesta lähtien kiellettyyn kuolemaan ryntäävät etenkin vieraisiin kulttuureihin ja aikakausiin etäännytetyt naiset, jotka ovat helppoja kohteita halutaloudelle toiseutensa, ”syntisyytensä” ja myös itsemurhakohtaloidensa tähden (ks. myös Kosonen 2015, 50–52; vrt. Gates 1988, 22).

Tämän historiallisen – itsemurhan, sukupuolen ja seksuaalisuuden välisen – punoksen voi nähdä toistuvan nykyelokuvan hahmoissa, narratiiveissa, troopeissa ja kuvaamisen konventioissa jopa siinä määrin, että itsemurha määrittyy elokuvassa feminiiniseksi. Väitettä omaehtoisen kuoleman feminiinisyydestä on tosin pohjustettava muutamin tarkennuksin. Ensiksikin, puhuttaessa feminiinisenä näyttäytyvästä itsemurhasta puhutaan egoistisen itsemurhan kuvauksista suhteessa

altruistisiin. Jaottelu nojaa kuuluisaan durkheimilaiseen erontekoon (Durkheim 1966, 145–240), joka määräytyy vallitsevan sosiaaliseen rakenteen kautta ja arvioi itsemurhan ”itsekkyyttä” tai ”epäitsekkyyttä” suhteessa yksilön rooliin yhteisössä eikä niinkään suhteessa kuolemaa arvottavaan moraaliin ja hyötyajatteluun, kuten usein tulkitaan. Tiukan yhteisösidoksiseen ja yhteisön normikoodistoon kytkeytyvään altruistiseen itsemurhaan on kuitenkin kautta aikain liittynyt sellaisia sosiaalisia rakenteita ja kuvaamisen konventioita, jotka paikantavat sen moraalisesti arvottavaan viitekehykseen: herooisen maskuliinisuuden areenoille. Paikoin nämä konventiot jopa määrittelevät sen marttyyrikuolemaksi poissulkevassa suhteessa itsemurhaan (Brown 2001, 49–55; Camile 1989; Kosonen 2011, 22–25; 2015, 32–35). Tällöinkin altruistinen kuolema on usein miehinen.

Altruistisen tai toisten puolesta uhrautuvan viitekehyksen toistensa puolesta kuolevia ”aseveljiä” asetellaan yhä nykyelokuvassa marttyyrikuoleman kuvastoon (Stack & Bowman 2009c; 2012). Tämä häivyttää heidän kuolemiensa kytköksiä itsemurhaan. Altruistinen itsemurha on kuitenkin nykykulttuurin kuvastoissa melko harvinainen suhteessa egoistisen itsemurhan kuvauksiin, joka tapaa näyttäytyä eri tavoin naisisena vastapainona altruistisen viitekehyksen herooiselle maskuliinisuudelle. Koska löyhästä sosiaalisesta rakenteesta kumpuava yksilökeskeinen, egoistinen itsemurha on usein määrittynyt selittämättömäksi suhteessa altruistiseen, se on kerännyt itseensä itsemurhan mysteeriä selittäneiden instituutioiden kierrättämiä demonisoivia ja patologisoivia määreitä. Monet näistä määreistä onkin kytketty naissukupuoleen jo mainitussa renessanssista käynnistyneessä lääketieteellistymisen prosessissa – ellei jo sitä edeltäneessä kansanperinteessä.

Kuvattaessa itsemurhan kuvauksia feminiinisiksi puhutaan siten ensinnäkin juuri itsekkään, naisiseksi määrittyneen itsemurhan kuvauksista suhteessa uhrautuvan itsemurhan kuvauksiin. Toisekseen kyse on vaaralliseksi koetun kuoleman kuvaamista säätelevistä konventioista ja normeista, jotka ovat historiallisesti rakentuneita ja tapaavat nojata sukupuolijärjestelmään. Kuvaamisen konventiot säätelevätkin sekä itsemurhan näkyvyyttä että sen näkyvyyden muotoja: itsensä surmaavia, itsemurhaa suunnittelevia ja yrittäviä mies- ja naishahmoja

lienee valkokankaan narratiiveissa kutakuinkin sama määrä, mutta elokuvan konventiot sekä keskittyvät enemmän naishahmoihin että värittävät itsemurhaan sortuvia mieshahmoja eri tavoin feminiinisiksi. Kulttuuristen representaatioiden historia antaa tässä malleja itsemurhan esittämiseen feminiinisenä ja alennettuna, ja niiden jalanjäljissä kovin monet nykyelokuvan esitykset paitsi feminisoivat myös marginalisoivat, infantilisoivat ja ”homosoivat” itsensä surmaavia hahmoja erilaisin juonikuvioin, rinnastuksin ja ominaisuuksin (ks. myös Kosonen 2015).

On tavallaan epämukavaa määrittää nykyelokuvassa ”itsekkäästi” tai ”itsekeskeisesti” itsensä surmaavaa tai itsensä surmaamista harkitsevaa mieshahmoa feminisoiduksi tai homosoiduksi. Tämä määrittäminen välttelee sellaista vastakarvaista luentaa, joka sallisi elokuvan miesfiguurien vaikkapa kuolla rakkaudesta, ilmaista sensitiivisyyttään tai työskennellä naisvaltaisella alalla vailla sukupuolijärjestelmään sisäänrakennettua arvottamista. On kuitenkin selvää, että suhteessa kunniakuoleman vakiintuneisiin konventioihin ja nykyelokuvassa vallitsevaan, yhtäältä ”äijäilyn” ja toisaalta nekromantismin muodostamaan kontekstiin esimerkiksi legendaarinen *Kuolleiden runoilijoiden seura* (1989) tai tuoreempi *Elizabethtown* (2005) hakevat itsemurhahalun kanssa kamppaileville mieshahmoilleen oikeutusta niitä joko tilapäisesti tai pysyvästi alentavasta seksuaaliambivalenssista.[6]

Toki tähänkin sääntöön on poikkeuksensa. Miestaiteilijoita, jotka voisi tässä yhteydessä nähdä sukupuolianomaalisen sensitiivisyytensä ja marginaalisen sosiaalisen asemansa pelastamiksi, puetaan egoistisissa kuvastoissa yhä glorifioidun sijaiskärsijän rooliin (Kosonen 2015, 49; Brown 2001, 138–141; Stack & Bowman 2009d). Itsemurhaan päättyvä taiteilijaneromyytti (ks. Lepistö 1991, 42–46; Wittkower & Wittkower 1969) linkittyy muiden puolesta uhrautuvan kunniakuoleman lailla kristilliseen kärsimysnäytelmään ja marttyyriuden ajatukseen, ja siten se osallistuu itsemurhaa feminiinisenä tekona tuottavaan kuvakulttuurin valtavirtaan pikemmin kunnian kuin arvonalennuksen välityksellä.

6 *Kuolleiden runoilijan seurassa* paljastavasti Puck-keijun rooliin asetellun päähahmon, Neilin, itsemurhaa selitetään usein kaappihomoseksuaalisuuden motiivilla (ks. esim. Burt 1997, 263–274; Hammond 1993). *Elizabethtownin* Drew puolestaan ajautuu itsemurhan partaalle muotimaailmaan sijoittuvan uraepäonnistumisen myötä ja lopulta pelastuu itsemurhalta heteroromanssin välityksellä.

Paitsi että itsemurhan kanssa kamppaileviin mieshahmoihin liitetään kulttuurisesti rakentuneita naiseuden piirteitä, itsemurha sukupuolittuu myös elokuvan tavoissa kuvata mies- ja naishahmojen itsemurhakuolemia ja -halua. Elokuvassa tätä halua tavalla tai toisella ilmentävien hahmojen kohtalot kiertyvät usein toisiinsa rinnastuksissa, joiden avulla itsemurha etäännytetään sivurooleihin päähenkilöiden vastavuoroisesti pelastuessa. Vaikka tilastojen perusteella miehet onnistuvat naisia useammin itsemurhayrityksessään, elokuvan fiktiossa miehen voi väittää useammin toipuvan tilapäisestä itsetuhostaan ja naisiseksi esitetystä heikkoudestaan kuin naisen.[7] Nainen syöksyykin varsin usein kuolemaan miespäähenkilön asemesta.

Usein elokuvan rinnasteinen itsemurha syntyy juuri sukupuolisen vastakkainasettelun kierteissä ja suhteessa heterohaluun. Elokuvan narratiiveissa naisen rakkaudella on usein valta pelastaa miehet itsemurhalta ja syöstä naiset itsemurhaan. Miehen järjellä, niin lääkärien kuin rakastajien rooleissa, on puolestaan valta ohjata syöksykierteessä olevat ”maaniset keijukaistytöt” (*manic pixie dream girls*)[8] oikealle raiteelle. Toki sukupuolittunut vastakkainasettelu toimii toisinkin päin: romanttisten tunteiden kohteena olleen naisen itsemurha saattaa ajaa miehen allegoriseen itsetuhon kierteeseen, ja isän omaehtoinen kuolema selittää nuoren naisen itsemurha-alttiutta (ks. myös Kosonen, 2015, 40–43). Riippumatta siitä, miten sukupuolet on pää- ja sivurooleihin sekä rinnasteisiin positioihin asemoitu, kameralla on tapana tehdä spektaakkeli juuri naisen itsetuhosta. Niin myös kauhuelokuvassa *Unfriended*, jossa kohdattava – kauhuelokuville ominainen ja monesta folkloresta tuttu – pahantahtoinen itsemurhaajan henkiolento on teini-ikäinen tyttö.

7 Itsemurhakuolemien tilastointi on kuitenkin hankalaa, joten myös tilastojen rakentamaan sukupuoliasetelmaan tulee suhtautua epäillen. Sylvia Canetto onkin tarkastellut tilastoihin rakennettavaa kuvaa itsemurhasta kulttuurisena mytologiana, joka ”palkitsee” miehiä itsemurhassa onnistumisesta ja ”rankaisee” naisia siinä epäonnistumisesta (Canetto 1993; ks myös. Jaworski 2010; 2014).

8 Termi viittaa elokuvakriitikko Nathan Rabinin (2007) tunnistamaan ja nimeämään ”manic pixie dream girlin” hahmotyyppiin.

Unfriended: häväistyn teinitytön itsemurha ja kosto

Pseudodokumentaarinen *Unfriended* on siinä mielessä oivaltava kauhuelokuva, että se sijoittuu kokonaan nuoren päähenkilönsä kannettavan tietokoneen näytölle. Tarina etenee tietokoneen sovelluksissa: seuraamme ”reaaliajassa”, kun päähenkilö keskustelee ystäviensä kanssa Skypessa, iChatissa ja Facebookissa, katsoo videoita LiveLeakista ja YouTubesta, suorittaa hakuja Googlessa ja kuuntelee musiikkia Spotifyssa. POV-näkökulma kutsuu katsojaa samaistumaan nuoren käyttäjän kokemukseen.[9] Dialogi on usein äänetöntä, ja hahmon vuorosanat hapuilevat sovellusten tekstikentissä ennen kuin tulevat lähetetyiksi, jos tulevat lähetetyiksi laisinkaan. Samalla kun *Unfriended* kuvittaa väkivaltaisen kuoleman traumaa, se heijastelee ja hyödyntää uuteen teknologiaan liitettyjä pelkoja: elokuvassa henkiolento ei vaani tienristeyksessä vaan internetissä ja sosiaalisessa mediassa.

Elokuva alkaa tuntemattoman käyttäjän myöntyessä LiveLeakin ikätodennukseen ja siirtyessä katsomaan käsivaralla kuvattua videota, jossa pikselöitynyt hahmo ampuu itsensä koulun urheilukentän laidalla. LiveLeakistä puolestaan johtaa linkki YouTubeen, jonne ladatun videon montaasissa tiivistyy teini-ikäisen tytön häpeään päättynyt ilta nuorten bileissä. Humaltuneena ja niukasti pukeutuneena tämä pelehtii poikien kanssa ja haastaa riitaa. Kumpaakin videoista yhdistää nimi Laura Barns, ja kuten LiveLeakin kuvausteksti vihjaa, videot viittaavat traagiseen syy-seurausketjuun.[10] Häpäisyn voi helposti kuvitella johtaneen tytön itsemurhan partaalle: videoista jälkimmäisen huomattavan julmana nimenä on ”LAURA BARNS KILL URSELF”,[11] ja sen kommenttiketju huokuu samanhenkistä vihapuhetta. Verkossa surffaavaa hahmoa asemoidaan itsemurhauhrin sydänystäväksi, ja kuten Facebookin ja LiveLeakin päivämäärät paljastavat tarkkasilmäiselle katsojalle, on kulunut täsmälleen vuosi Laura Barnsin kuolemasta.

9 POV (Point of view -shot) on varsinkin kauhugenrelle yleinen ”näkökulmaotos”, jossa kamera asemoidaan mallintamaan halutun henkilöhahmon kuvakulmaa.

10 Molemmat sivuista, joilla tuntematon käyttäjä on vieraillut (Laura Barns Suicide; Laura Barns Kill Urself) – kuten muutkin elokuvassa vieraillut verkkosivut – löytyvät edelleen internetistä. LiveLeakin video on kylläkin poistettu.

11 Julma otsikko on suomennettavissa puhekielellä: LAURA BARNS TAPA ITTES.

Päähenkilö on edennyt noin puoliväliin Youtuben häpäisyvideota, kun videon keskeyttää Skype-puhelu nuorukaiselta nimeltä Mitch Roussel (Moses Storm). Videopuhelu mahdollistaa myös toistaiseksi POV-näkökulman taakse piiloutuneeseen päähahmoon tutustumisen: tämä on teini-ikäinen tyttö, käyttäjätunnukseltaan Blaire Lily (Shelley Henning). Puhelulla on intiimin seksuaalinen vire, joka antaa ymmärtää, että tietokoneella operoiva Blaire ja tälle soittanut Mitch eivät ole pelkkiä ystäviä. Puhelu hipookin jo esileikin rajoja kunnes keskeytyy häpeään Blairen juuri katsoman häväistysvideon lailla: yhtäkkiä intiimiin keskusteluun liittyvät Blairen ja Mitchin kolme ystävää. Nuoret säntäävät videonäkymästä puolipukeissa, kokoavat itsensä ja palaavat sitten keskusteluun – vain löytääkseen keskusteluringistä ylimääräisen, kasvottoman Skype-profiilin.

Outo profiili hämmentää ystävyksiä. Luullen sitä toimintavirheeksi he sammuttavat Skype-yhteyden korjatakseen ongelman, mikä antaa Mitchille ja Blairelle aikaa prosessoida nolostustaan. Virheprofiili ei kuitenkaan häviä keskustelusta korjaustoimenpiteillä, vaan ystävysten keskustelu jatkuu oudon profiilin läsnäollessa. Tilanteen pahaenteisyyttä painottaa Mitchin ja Blairen tekemä johtopäätös, että jos kumpikaan heistä ei hyväksynyt kolmen ystävänsä soittopyyntöä, heidän kokemansa nolostuksen taustalla on ulkopuolinen toimija. Pian Blairen inboxiin myös ilmestyy yksityisviesti vuosi sitten kuolleen Laura Barnsin Facebook-tililtä: kuin Lauran vuosipäivän kunniaksi avatar tiedustelee Blairelta häpäisyvideon lataajan identiteettiä. Varmana siitä, että Lauran käyttäjätili on hakkeroitu, Blaire yrittää Mitchin yllyttämänä muuntaa Lauran sivun muistosivuksi, mutta törmää outoihin teknisiin ongelmiin. Lopulta hän päätyy poistamaan Lauran kaverilistaltaan. ”Poisfrendaus” ei kuitenkaan estä Laura Barnsin nimimerkin taakse piiloutuvaa hahmoa jatkamasta Blairen kiusaamista viesteillään.

Blaire tulkitsee tilanteen uudelleen käytännön pilaksi ja kutsuu Skypen puhelurinkiin myös kuudennen osallistujan, elokuvista tuttua stereotyyppiä mukailevan teinikuningatarhahmo Valin, jonka hän epäilee piileskelevän tilanteen taustalla. Val ei vaikuta olevan ystävysten suosiossa, mutta kiistää kuitenkin olevansa syyllinen. Oudot verkko-

tapahtumat vain jatkuvat. Ensin ystävyksistä ilmestyy Facebookiin noloja bilekuvia, joita kukaan heistä ei myönnä julkaisseensa saati pysty poistamaan. Sitten Skypen kasvoton profiili rikkoo hiljaisuuden ja alkaa kiusata keskustelua vihamielisillä viesteillä, jotka saavat ystävysten välit rakoilemaan. Sekä Skype-profiilin että Laura Barnsin Facebook-käyttäjätilin takaa paljastuukin itsensä surmanneen Lauran henkiolento, joka on palannut vaatimaan vastuunottoa kuolemaansa johtaneesta verkkokiusaamisesta.

Lauran julkitulon myötä ystävysten Skype-sessio muuttuu slasher-elokuvan konventioita mukailevaksi yliluonnolliseksi ajojahdiksi.[12] Armottoman totuusleikin ohessa Lauran räyhähenki etsii syyllistä häpäisyn kierteen laukaisseen videon lataamiselle internetiin ja vaatii samalla ystävyksiä tilille näiden tekopyhyydestä. Vielä kuolleenakin Lauran virheet elävät yhä verkossa; nyt verkossa saa elää myös hänen kostonsa. On hänet pettäneiden ystävien aika päätyä virheistään ”nettiin” ja maksaa Lauran kuolemasta omalla kuolemallaan. Verkkoteknologioita yliluonnollisesti halliten Lauran poltergeist niittää ystävyksiä yksi kerrallaan, toinen toistaan hirvittävämmin tavoin, kunnes yksikään ei jää eloon – ei edes puhtoisena näyttäytynyt Blaire. Tämän neitseellinen ulkokultaus onkin elokuvan kuluessa rapissut, kaikkien transgressioiden tultua julki. Juuri perinteisen ”jäljelle jääneen tytön” (*final girl*) rooliin aseteltu Blaire paljastuu lopussa kuolemaan johtaneen videon kuvaajaksi. Viimeisessä kuvassa kameraan ilmestyvä haudantakainen kammotus, ainoa näkymämme tuonpuoleiseen Laura Barnsiin, palaa vielä vaatimaan Blairea – ja elokuvakatsojaa – vastuuseen ja virittää samalla odotukset elokuvan jatko-osalle.

12 *Unfriended*-kauhua onkin aiheellista tulkita myös slasher-elokuvan kontekstissa, sillä siinä toteutuvat monet lajityypin formalistisen määritelmän mukaiset elementit murhien toisteisuudesta niiden menneeseen aikaan sijoittuvaan motiiviin, jonka vuosipäivä aktivoi. Pinnalla ovat etenkin ne klassiset seksuaalisen ja sukupuolisen esittämisen konventiot, joissa seksuaalisuus rinnastetaan kuolemaan ja joilta yksinomaan ”jäljelle jäävä tyttö” onnistuu pakenemaan. Näillä *Unfriended*-elokuvan kauhukin tietoisesti ja jälkimodernin slasherin kapinalle ominaisesti leikittelee, ennen kuin kääntää ne ylösalaisin (Clover 1992; Dika, 1985, Petridis 2014).

Laura Barns, Julie Gianni ja elokuvan oppi seksuaalimoraalista

Teinitytön itsemurhan ympärille kiertyvä *Unfriended*-elokuva kytkeytyy paitsi itsemurhan naisisen kuvahistorian pitkään jatkumoon myös topoksen 2000-luvulla tuotettuja elokuvia yhdistävään ”trendiin”, joka paikantaa itsemurha-alttiuden nuoruuteen. Nykyelokuvassa nuoruus tarkoittaa liki poikkeuksetta tyttöyttä tai homoseksuaalista nuoruutta, ja tämänkaltaisiin hahmoihin liittyvän feminiinisyyden ja nuoruuden epäkypsyyden stigmojen kerronnallistaminen on usein nähtävissä yrityksenä opettaa mahdolliseen riskiryhmään kuuluvia nuoria katsojia elämään.[13]

Nuorisoa ei kuitenkaan opeteta yksinomaan elämään, vaan elämään normin mukaisesti. Rinnakkaisten narratiivien välityksellä itsemurha-elokuvien nuoret hahmot löytävät oman sosiaalisen lokeronsa ja omaksuvat siihen liittyvät, käyttäytymistään säätelevät koodit. Tiukimmat opit koskevat usein sukupuoliperformanssia ja siihen tiiviisti linkittyvää seksuaalista normikoodistoa. Siten elokuvat myös vahvistavat sukupuolijärjestystä ja toimivat seksuaalisuuden moraalinvartijoina. Myös tämänkaltaisessa itsemurhakuvaston välityksellä siirretyssä ”seksuaaliopissa” kulttuurihistoria toistuu. Jo renessanssin naisistuvat kuvaperinteet lupasivat nekromanttisen kiihokkeen lisäksi tietyille yleisöilleen moraalisia oppitunteja siveydessä (Donaldson 1982; Wolfthal 1999).

Nykykontekstisissa on huomattavaa, miten monet nykyelokuvat – eivät pelkästään edellä mainitut nuorisoelokuvat – muovaavat itsemurhasta seurauksen ja rangaistuksen ”vääränlaiselle” seksuaalisuudelle. Tässä ne versioivat etenkin viktoriaanisen aikakauden moraalitauluja,

13 Nuorisoelokuvan enemmän tai vähemmän didaktiset yritykset liittynevät teini-ikäisten tyttöjen ja homoseksuaalisten nuorten riskiryhmiksi tulkittuun asemaan. Huolella homoseksuaalisten nuorten itsemurhakuolleisuudesta on jo pidemmät juuret (ks. esim. *It Gets Better* -kampanja, 2010–), kun taas tyttöjen globaalisti lisääntyneet itsemurhamäärät ovat vastikään nousseet uutisotsikoihin. Ottaen huomioon nykyesitysten alkujuuren ja luonteen lienee silti todennäköisempää, että elokuvan kiinnittyminen *jejuneen* asettuu itsemurhaa alentavaan jatkumoon osana yleistä myyttiä (Alvarez 1970, 79–86). Tällöin elokuva asettuu vastakkain printtimedian otsikoiden heijasteleman huolen kanssa, osin siihen vastaten, mutta kenties osaltaan huolta myös tuottaen. HLBT-nuorisoa uhriuttavia itsemurharepresentaatiota kritisoivatkin muun muassa Rob Cover (2012a, 2012b, 2013), Dustin Goltz (2013), Katrina Jaworski (2014) Daniel Marshall (2010) ja Eric Rofes (1983).

joissa halutaloudessa muovautunut ”häpeäkuolema” näyttäytyy rangaistuksena prostituutiosta, seksuaalisten harha-askelten väistämättömänä seurauksena (esim. Anderson 1987; Gates 1988; Higonnet 1986; Nead 1982; 1988; Nicoletti 2004). Osa elokuvien narratiiveista toistaa tarinaa prostituoidun itsetuhosta sellaisenaan (Campbell 2006, 360–80), mutta itsemurhan representaatiot vahvistavat heterosuhteeseen sidottua normatiivista halua myös muilla tavoin. Itsemurha muun muassa alentaa naisia asettumalla rajaksi hyvän ja huonon vanhemmuuden välille (esim. *Poika*, 2002; *Cake*, 2014). Se myös rankaisee kielletystä halusta, joka saattaa olla liiallista (*Melkein julkkis*, 2002; *Vanilla Sky*, 2001), homoseksuaalista (*The Moth Diaries*, 2011; *Alaston totuus*, 2005), pedofiilistä (*Little Children*, 2006; *Lukija*, 2008) tai insestuaalista (*Shame*, 2011; *The Royal Tenenbaums*, 2001). Elokuvien yleiset kliseehahmot hullusta hysteerikosta melankoliseen homomieheen ovatkin usein seksuaalisesti aktiivisia ja siitä rangaistavia. Elokuvan prostituutionarratiiveja tarkastelut Russell Campbell kuvaa elokuvan toistamaa kohtaloa seuraavasti: ”Kerta toisensa jälkeen elokuvat ohjaavat patriarkaalista järjestystä vastustavan naishahmon kohti rituaalista kuolemaa. – – Jos elokuvan mikä tahansa naishahmo on avoimen seksuaalinen, hänen kevytkenkäinen käytöksensä kuvataan kutsuna väkivaltaan (Campbell 2006, 361–362).”

Muun muassa raiskauksen ja kevytkenkäisyyden kuvastoilla pelaavan *Unfriended*-elokuvan voi rinnastaa useaan sellaiseen kuvaperinteeseen ja lajityyppiin, jotka järkeistävät itsemurhaa seksuaalisten rajanylitysten seurauksena. Seksuaalioppi ei kuitenkaan hallitse elokuvan kerrontaa aivan totunnaisella tavalla. *Unfriended* romuttaa ilahduttavalla tavalla trailerinsa virittämän odotusarvon elokuvasta tiettyjen liki normatiivisten konventioiden toistona: toisin kuin viktoriaanisissa moraalitarinoissa ja niiden tuoreemmissa vastineissa, elokuvassa jaeltu ”paha kuolema” ei suoraviivaisesti rankaise hahmoja seksuaalisesta aktiivisuudesta tai poikkeavuudesta. Nämä elokuvien luentaa säädelleet historialliset motiivit jopa kirjoitetaan tietyssä mielessä uusiksi. Jo elokuvan genre puolestaan estää itsemurhaa hahmottumasta sellaisten intervention ja parantumisen kuvastojen välityksellä, jotka ovat ominaisia draamapohjaisille, kuolemanhalua ja itsetuhoa käsitteleville nuorisoelokuville (vrt. *Vuosi Nuoruudestani*, 1999; *According to Greta*, 2009).

Seksuaalisuus nousee *Unfriended*-elokuvan keskeiseksi teemaksi sekä slasher-lajityypille että itsemurhan intermediaalisille kuvastoille klassisella tavalla jo aivan alussa. Elokuvan ensimmäiset kohtaukset asettavat heti vastakkain seksuaalisuuden ja pidättäytymisen esitellessään seksuaalisen Lauran ja neitsyeksi tunnustautuvan Blairen hahmot. Videota Lauran humalaisista transgressioista kehystää kommenttiboksin huoritteleva retoriikka, ja video puolestaan rinnastuu Blairen ja Mitchin Skype-esileikkiin. Modernin teknologian välittämä flirtti tuo näkyviin fantasian ja toden välillä vallitsevaa etäisyyttä: esileikin asettamasta odotusarvosta huolimatta nuorten odotus päättyy (kliseisesti) vasta koulun päätöstanssiaisten iltana. Itsemurha näyttäytyykin elokuvassa nimenomaan rangaistuksena seksuaalisuudesta, kunnes odotuksemme tehdään elokuvan kuluessa tyhjiksi.

Väkivaltaisen itsemurhan rinnalla kulkee myös toinen häpeän ja rankaisun teemoihin kytkeytyvä elementti. Alun rinnastukset hämärtävät halukkaan antautumisen ja raiskauksen rajaa. Blairella ja Mitchillä on Skypen riisumisleikissään rekvisiittana puukko, eikä YouTuben videoaineistosta selviä, kuinka vapaaehtoisesti Laura on lähtenyt leikkiin mukaan: videolla hän työntää päällään makaavaa poikaa pois ennen kuin montaasin seuraavassa klipissä löytyy asuntovaunualueen hämärästä makaamasta vatsaltaan. Laura vaikuttaa saaneen kolminkertaisen rangaistuksen raiskauksessa, sen aiheuttamassa julkisessa häpeässä ja niin ikään häpeällisessä itsemurhakuolemassa, ennen kuin on siirtynyt itse jakelemaan rangaistuksia sarjamurhaajana. Olenkin jo ennen varsinaisen elokuvan tarjoamia rinnastuksia tulkinnut trailerin häpäisyvideossa esiintyviä Lauran tahraisia reisiä veren läikittämiksi ja lukenut kuvaa merkkinä raiskauksesta, jonka Steven Stack ja Barbara Bowman (2009b; 2012) ovat havainneet suhteellisen yleisesti motivoineen itsemurhaa elokuvien toistamassa mytologiassa 1900-luvun alkupuoliskolla.

Raiskauksen tematiikka avaa oven mielenkiintoiselle kontrastille suhteessa menneeseen aikaan: renessanssissa suosittuun Lukretian kuvaperinteeseen ja elokuvahistoriaan. Lukretiaanisessa perinteessä kuvitetaan antiikin aikaista tarinaa itsemurhallaan raiskauksen tahraaman siveytensä sekä perheensä kunnian takaisin lunastaneesta nuoresta naisesta (esim. Bal 1996; 2001; Donaldson 1982; Wolfthal 1999). Aikanaan

lukretiaaninen perinne toimi miltei nykyiseen nuorisoelokuvaan rinnastuvana oppituntina siveydessä: Lukretian kohtalon liian konkreettisesta noudattelusta toki varoiteltiin, mutta metaforana tämän itsemurha saattoi toimia hyveen maskuliinisena mittarina. Raiskausta seurannut ”lunastus itsemurhassa” mahdollisti poikkeuksellisen naisherooisuuden ja havainnollisti nuorille neidoille hyveen merkitystä.

Psykiatrian ja medikalisaatiossa muovautuneen feminiinisen heikkouden painolastin myötä egoistista itsemurhaa ei kuitenkaan ole enää tapana pitää ylevöittävänä vaan uhriuttavana ratkaisuna. Nykyelokuvassa raiskauksen ja itsemurhan stigmat tuottavat uhriuden kaksoisalhon, joka mahdollistaa miehisen koston ikään kuin ”ulkoistettuna lunastuksena”. Lukretiaaninen narratiivi saattaa toistua, mutta muodossa, jossa se asemoi naisen miehisen koston instrumentiksi ja alttiiksi uhriksi sekä seksuaaliselle turmelukselle että kunniattomalle kuolemalle. Tällöin kuvaston ylevöittäminä marttyyreinä toimivat naishahmojen sijaan mieshahmot, jotka raiskauksessa ja itsemurhassa menettävät, kärsivät ja kostavat, mutta jäävät silti ”vajaiksi”. Itsemurhaa motivoivan raiskauksen motiivi onkin muuttunut huomattavassa määrin harvinaisemmaksi 1900-luvun loppupuolelle siirryttäessä (Stack & Bowman 2009b, ks. myös Campbell 2006, 367).

Unfriended-elokuvaa voikin lukea mielenkiintoisesti toisin, sillä elokuva leikittelee näkyvästi Lauran seksuaalisella promiskuiteetilla ja hänen asuntovaunujen taakse hylätyn ruumiinsa häväistyksellä, mutta asemoi hahmon haudanjälkeisen hengen elokuvallisessa raiskauskuvastossa epätavanomaiseksi autonomiseksi toimijaksi. Lauran voikin tulkita näyttäytyvän elokuvassa tietynlaisena vinksahtaneena Lukretiana, joka lunastaa välitilassa kunniansa paljastamalla ystäviensä tekopyhyyden – ja asettaa samalla kyseenalaiseksi näiden käyttämän huoradiskurssin. Elokuvassa Lauran humaltunut käytös ja hänen niukkoihin vaatteisiin puettu vartalonsa perustelevat raiskaukseen, häväistykseen ja itsemurhaan johtanutta vihapuhetta, joka toistuu myös valkokankaan ulkopuolella.

Feministinen teoria on pyrkinyt tuomaan näkyviin huora- ja raiskausdiskurssien taustalla vallitsevaa sukupuoliasetelmaa, jonka valossa naisten koetaan ansainneen seksuaalisen häpäisyn omalla olemuksellaan

ja toiminnallaan: houkuttelevalla pukeutumisella, juopumustilalla, kevytkenkäisellä käytöksellä. Tähän kontekstiin myös *Unfriended*-elokuvassa itsemurhaa selittävä pysäytyskuva Lauran alennustilasta ja elokuvan alun rinnastukset Lauran ja Blairen välillä tuntuvat asettuvan. Päähenkilö Blaire esitetään Lauran puhtoisena vastapuolena, joka saattaa virtuaalimaailmassa paljastaa hiukan ihoa poikaystävänsä mieliksi mutta joka reaalimaailmassa yhä vaalii neitsyyttään. YouTuben montaasi puolestaan vihjaa, että uskaliaisuutensa seurauksena Barns kokee kahtalaisen häpeän: ensin seksuaalisen hyväksikäytön ja sitten itsemurhan. Vallitsevan diskurssin mukaan Laura Barns on huorittelunsa ja kohtalonsa ansainnut, ja elokuvassa tuttua diskurssia toistavat Lauran ystävät – mutta saavat siitä rangaistuksen.

Onkin raikasta, että lopulta *Unfriended* romahduttaa viktoriaanisessa hengessä, slasher-kaavaa mukaillen rakentamansa opettavaisen asetelman jalustaltaan. Elokuvassa omaehtoiseen kuolemaan johtava häpeä ei lopulta palaudu raiskaukseen vaan Lauran kaveripiirin verkossa suorittamaan kiusaamiseen, joihin myös *slutshaming*, huoritteleva häpäisy, kytkeytyy. Itsemurhan motivaationa näyttäytyy erityisesti internetin vihapuhe, jonka aiheuttamaan itsemurhariskiin elokuvat ovat 2000-luvulla olleet miltei kärkkäitä tarttumaan (vrt. *Chatroom*, 2010; *Cyberbully*, 2011; *Suicide Room,* 2011; *Cyberbully*, 2015). Elokuvan tuomion kohteeksi tuntuu asettuvan juuri huorittelevan vihapuheen kaksinaismoralismi. Lauran totuusleikissä kyberkiusaajat eivät ole häntä parempia. Häväistysvideon ladanneen Blairen salaisuutena on jopa syrjähyppy poikaystävän parhaan ystävän kanssa. Silti häntä ja hänen ystäviään rangaistaan nimenomaan kyberkiusaamisesta, sen ”banaalista pahasta”. *Unfriended* tuntuukin kehottavan lasitalossa asuvia pidättäytymään kivien heittelystä pikemmin kuin tuomitsevan nuoria heidän seksuaalisista rajanylityksistään, sillä se muistuttaa kaikkien tekevän sellaisia virheitä, jotka saattavat ”elää verkossa ikuisesti”.

Elokuva kääntää lopulta ympäri myös lukretiaanisen potentiaalinsa torjuessaan raiskauksen kuvaston, josta käsin vertauskuvallista ja tunnistettavaa kuvaa näytään yleisesti luettavan. Elokuvan lopussa Lauran rusehtavan eritteen läikittämät reidet paljastuvat ulosteen tahraamiksi. Anaalisen häpäisyn tapa kommentoida hahmon ”itsehillintää” ei toki

sekään ole aivan viaton. On myös lisättävä, että tietyllä tasolla raiskauksen tematiikka aktualisoituu elokuvassa: Lauran käytöstä ”selitetään” lapsuudessa koetun seksuaalisen hyväksikäytön kiertelevin ja kaartelevin sanastoin: ”kun hän oli lapsi... hänen enonsa...”. Epäsovinnaiselle promiskuiteetille on siis myös *Unfriended*-elokuvassa kliseiset syynsä (ja seurauksensa), vaikka sen hahmogalleriassa yksikään ei ole seksuaalisuudessa toista tuomittavampi.

Jotta *Unfriended*-elokuvan poikkeavuus valtavirrasta kävisi ilmi, sitä on hyvä verrata totunnaista kaavaa seuraavaan *Vanilla Sky* -elokuvaan (2001).[14] *Vanilla Sky* on scifin suuntaan nyökkäävä psykologinen trilleri, joka kertoo auto-onnettomuudessa kosmeettisesti vaurioituvasta ja traumatisoituvasta yläluokkaisesta David Aamesista (Tom Cruise). Kuten elokuvan lopussa paljastuu, elokuvan tapahtumat sijoittuvat painajaiseksi muuttuneeseen kryogeenisen koomaan, jossa David prosessoi onnettomuutta edeltävää itsekeskeistä elämäänsä ja auto-onnettomuudessa menettämäänsä mahdollisuutta todelliseen rakkauteen. Kuten monessa muussa itsemurhan teeman ympärille kiertyvässä elokuvassa, myös tässä itsetuhoa käsitellään rinnakkaiskerronnalla. Elokuvan ainoa varsinainen itsemurha nähdään, kun sivuroolissa itsensä surmaava stereotyyppinen naishahmo, Julie Gianni (Cameron Diaz), sekoaa Davidin torjunnasta: hän sylkee rakkaudentunnustuksensa miehen kasvoja vasten ja ajaa autolla alas sillalta.

Julien auliissa kehossa ruumiillistuva opetus irtoseksin vaikutuksista kiertyy fatalistisesti koskettamaan myös Davidia. Tunneköyhää ja itsekeskeistä elämää viettänyt David saa välillisen rangaistuksen: Julien kyytiin vielä kerran noustessaan hän menettää rakastamansa naisen, etuoikeutetun elämänsä ja varsin metaforisesti kasvonsa, identiteettinsä ja sosiaalisen asemansa komean peilin. Julie heijastuukin Davidin madonnamaisesta ihastuksesta (Penelope Cruz) arkkityyppisenä viettelijättärenä, huonona naisena. Silti, vaikka Julie aktiivisesti aiheuttaa sekä oman kuolemansa että päähenkilön kooman, hänet asemoidaan

14 *Vanilla Sky* (2001). Ohjannut Cameron Crowe oman käsikirjoituksensa pohjalta Alejandro Amenábarin ja Mateo Gilin *Avaa silmäsi* -elokuvaan (Abre Los Ojos, 1997) perustuen. Tuotantoyhtiönä Paramount Pictures.

stereotyyppiseksi rakkaudesta kuolevaksi uhriksi. Sanojensa mukaanhan Julie on ”niellyt Davidin spermaa” luullen sen ”tarkoittavan jotakin”. Juliessa havainnollistuukin elokuvan toistaman stereotyypin ydin: ”Jopa silloin kun naiset aktiivisesti aikansaavat itsemurhansa heitä lähestytään riippuvaisina, epäkypsinä, heikkoina, passiivisina ja hysteerisinä, pikemmin kuin traagisina tai herooisina. Naisten rakkaus ja itsemurha määritellään neuroottisiksi.” (Canetto 1993, 5.)

Myös Julien uhriuden ja syyllisyyden kaksoissilmukka on tuttu viktoriaanisesta prostituutiodiskurssista, jossa hulluuteen ja itsemurhaan johtanut vääränlainen, perverssi, miehiseksi koettu halu rajattiin säälittäväksi esittämällä se myös heikkoudeksi houkutuksen edessä (Anderson 1987; Gates 1988; MacDonald & Murphy 1990; Nead 1988). Suhteessa erotomaanisen naisen hahmon avulla tuomiota jakavaan *Vanilla Sky* -elokuvaan ja sen edustamaan valtavirtaan *Unfriended* vastustaa itsemurhaelokuvien totunnaista moraalitarinaa ja toistaa toisin nekromantisoiden kuvattujen naisstereotyyppien houkutusta kohti heittäytyvää tunnetta. Tietyllä tavalla Laura Barnsin hahmo todella on vinksahtanut Lukretia: egoistisille itsemurhakuvastoille harvinainen ”naissankari”. Lauran kuolemanjälkeinen kostajuus, joka yleensä varataan mieshahmoille, muovaa hänestä jopa miehisen. Niin tekee myös itsemurhan maskuliininen väline: ampuma-ase (ks. esim. Stack & Bowman 2009a).

Itsemurhan (sukupuoli)politiikka

Kuten Aaronia (2014) mukaillen voitaisiin esittää, elokuvan monien itsetuhoisten muusien opettaessa mieshahmoja elämään elokuvateollisuus jatkaa länsimaiselle kuolemankulttuurille ominaista kuolemanpelon ja -halun projisointia toiseutettujen ruumiiden pintaan. Myös ilahduttavan poikkeuksellisessa *Unfriended*-kauhussa kulkee väistämättä mukana nekromanttinen halutalous, joka on renessanssista lähtien hyödyntänyt naisia ja näiden ruumiita tehdessään kielletystä näkyvän spektaakkelia.

Argumenttia naisen objektiasemasta itsemurhan taloudessa voi toki kritisoida jo osin vanhentuneeksikin, sillä itsemurha ei kiinnity yksinomaan naisten ja tyttöjen seksuaalisiin ja eroottis-viattomiin

vartaloihin. Jopa halutaloutensa osalta nykyelokuva huomioi edelleen myös ”pinkin rahan” queer-yleisöään, joskin elokuvassa on jo varhain rangaistu homoseksuaaleja ”pahalla kuolemalla”.[15] Itsemurhan voitaisiinkin kuvailla naisistuvan hieman eri tavalla suhteessa Aaronin kuvailemaan nekromantismiin ja sen tapaan esineellistää naisruumiita katseensa kohteiksi ja opetuksensa välineiksi. Elokuva valitseekin monesti kohteikseen sellaisia mies- ja naishahmoja, joiden sukupuoli- ja seksuaaliperformansseissa on liukuvuutta ja poikkeavuutta suhteessa normatiivisiin konstruktioihin ja joiden itsemurhahalu määrittyy tätä kautta feminiiniseksi. Niin naisvihana kuin melankolian romanttisena kiinnittymiskohtana tarkasteltua ilmiötä voitaisiin lähestyä turvalliseksi koettuna tapana käsitellä tabua paitsi mielihyväperiaatteen myös toiseuttamisen välityksellä. Siten on syytä palata vielä hetkeksi elokuvassa vallitsevaan eroon maskuliinisten ja feminiinisten itsemurhien välillä.

Kuvailin jo artikkelin alkupuolella egoistisen itsemurhan värittymistä feminiiniseksi valkokankaan fantasiassa, jonka representaatioita säätelevät tiukan sukupuolittuneet konventiot. *Vanilla Sky* -elokuvaa tarkastelemalla itsemurhan elokuvallista sukupuolipolitiikkaa on kenties helpompi purkaa tekijöihinsä. Silmämääräisesti itsemurhan kuvastot toistuvat elokuvassa kolmeen otteeseen, mutta varsinaisena omaehtoisena kuolemana voi näistä tarkastella vain yhtä: Julien kuolemaa. Davidin kahdesta ”itsemurhasta” ensimmäinen asemoidaan väliaikaiseksi ratkaisuksi ja toinen pelkistyy metaforaksi: David vaipuu koomaansa ottamalla yliannoksen lääkkeitä ja herää lopulta välitilastaan heittäytymällä pilvenpiirtäjän katolta äitelän pastellisten pilvien, ”vaniljaisen taivaan” huomaan. Kohtaukset reunustavat elokuvan kertomaa painajaisunta mutta sijoittuvat aivan elokuvan loppuun, osaksi sen paljastuksen ja kliimaksin retoriikkoja. Molemmat Davidin itsemurhakuolemista ovat kuvastoiltaan tunnistettavia, mutta niitä asemoidaan ihmisen kehityskulun ja

15 Richard Dyerin analyysin mukaan homoseksuaalisuuteen sidottua itsemurhaa on kuvattu viimeistään film noir -elokuvissa, joissa rappiollisen ylellisyyden, itsemurhan feminisoiduista kuvastoista tutun *luxurian*, voidaan paikoin nähdä johtavan homoseksuaaliset hahmot kuolemaan (Dyer 2002). Vito Russo puolestaan kommentoi itsemurhalla olleen merkittävä osuus homoseksuaalisten hahmojen ”pakollisen kuoleman” troopissa 1960- ja 1970-luvulla (Russo 1981, 52; Morris 2007). Ks. myös Dollimore (1998).

sen siirtymätilojen kuvajaisiksi, sosiaalisiksi ja symbolisiksi kuolemiksi. Nämä symbolisiksi riisutut kuolemat tuntuvat mallintavan vanhakantaisia siirtymäriittejä, joissa sosiaalisesta statuksesta toiseen siirrettävä yksilö kuljetetaan kuoleman symbolisten esitysten välityksellä välitilaan ja siitä uuteen syntymään uudessa statuksessa (ks. esim. Gennep 1960; Turner 1969). Kuolemia ajaa Davidin halu elää – halu elää paremmin, toisia kunnioittavammin ja uusin kasvoin, uutta elämää. Etenkin Davidin jälkimmäistä itsemurhaa tuntuu mielenkiintoisella tavalla kehystävän kierkegaardilainen filosofia, jonka hengessä Davidin metaforinen loikka katolta kuvataan reitiksi ”pelastukseen”, uskon hypyksi (Kierkegaard, 1998/1846; 2003/1844), joka ihmisen on tehtävä elääkseen rakkaudessa.

Julien itsemurha eroaa Davidin ”pseudoitsemurhista” monella eri tavalla, joista osa on varsin konventionaalisia, säännönmukaisiakin. Tavanomaista on etenkin elokuvan rakentama rinnastus, jossa feminiininen heijastuu maskuliinisesta, monisyisestä ja motivoidusta itsemurhasta yksiselitteisenä ja stereotyyppisenä mysteerinä. Suhteessa Julien spontaaniin ja yllättävään kuolemaan elokuvan loppuun sijoitetut, Davidin anomian[16] ja paranoian pohjustamat kuvastot selittävät tämän pseudoitsemurhaa ja erottelevat maskuliiniseksi miellettyä järkeä feminiiniseksi ymmärretystä tunteesta. Myös elokuvan kuvasto toistaa järkeä tunteesta erottelevaa sukupuolistereotyyppiä. Julien kohtaus on poukkoileva niin visuaalisten elementtiensä kuin hysteerisen, itkusta nauruun vaihtelevan tunneilmaisun osalta. Davidin kohtaukset taas ovat tyynen harkitsevia: vakaita ja rauhallisia jo värimaailmoistaan lähtien. Näin Julie surmaa itsensä pakkomielteisen rakkautensa sokaisemana ”hulluna”, kun taas David selviää kahdesta symbolisesta kuolemasta, joiden taustalta on löydettävissä monivivahteinen kimppu niin sosiaaliseen kontekstiin kuin yksilöön itseensäkin sitoutuvia motivaatioita.

16 Anomian käsitteellä viittaan yhteen Durkheimin luomista selitysmalleista. Käsite pyrkii selittämään itsemurhan esiintymistä säätelyltään matalissa individualistisissa kulttuureissa ja kuvaa radikaalien sosiaalisten muutosten, kuten vaikkapa talouskriisin, koettelemien yksilöiden kokemusta voimattomuudesta uudessa sosiaalisessa lokerossa. (Durkheim 1897, 241–276; Schneidman 1985, 24.) Yhtäältä juuri anomia selittää myös aiemman sosiaalisen statuksensa menettäneen Davidin valintaa ja siihen johtavaa epätoivoa. Samalla unitila sallii elokuvan käsitellä Davidin traumaa.

Tunteen ja järjen lisäksi *Vanilla Sky* -elokuvassa asettuvat vastakkain feminiinisiä ja maskuliinisia itsemurhakuvastoja erottelevat passiivisuus ja aktiivisuus sekä uhrius ja sankaruus. Huomionarvoista on etenkin Julien itsemurhan opettavainen välineellisyys, joka heijastuu Davidin ”itsemurhan” ylevöitetystä metaforisuudesta. Samalla kun unitila sallii elokuvan käsitellä Davidin traumaa, Juliesta heijastuva hulluus järkeistää hänen kuolemanhaluaan. Uneen etäännytetty, naishahmoon sitoutettu ja osin neuropsykologisesti tarkasteltu hulluus, paranoia, ei tällöin uhkaa miehisen sankarinsa anomisen, tilapäisen kuoleman järkevyyttä. Jos aiemmin on siis ollut puhe egoistisen ja altruistisen itsemurhan kuvausten sukupuolittuneisuudesta, *Vanilla Sky* ei niinkään rakenna tämänkaltaista erontekoa vaan pelkistää egoistisen kuoleman kuvaa niin pitkälle, että miehisessä itsemurhassa on loppujen lopuksi kyse vain symbolista tai symbolisesta itsetuhon kuvaelmasta. Ei siten voida väittää, ettei elokuvien maailmasta löytyisi miehisen itsetuhon – ja jopa itsemurhan – kuvauksia. Itsemurhakuvausten feminiinisyydessä on pikemminkin kyse siitä, että omaehtoisen kuoleman kuvaamisen kulttuurihistoria ja mekanismit pitävät huolta siitä, ettei mieshahmo useinkaan selviä ”itsekeskeisestä” itsemurhasta miehekkäänä.[17]

Muun muassa sukupuolentutkimuksen parissa on tullut tavanomaiseksi tarkastella toiston luonnollistavaa, niin kutsutusti ”näkymättömäksi” tekevää voimaa (esim. Butler 1990; Foucault 1990; Rossi 2003). Feminiinisten ja feminisoitujen kehojen ”itsetuhon spektaakkelissa” on eittämättä tämän kaltainen ulottuvuus. Barthesilaisen myytin käsitteen (1957, 131–187) läpi tarkasteltuna feminisoitu itsemurhan kuvaperinne on samalla tavalla rakentuneisuuden jäljistä tyhjäksi pyyhitty, luonnollistettu. Renessanssista saakka ylläpidetty, flirtillä silattu itsemurhan ja naisellisuuden yhteys onkin historian syövereissä ladattu yhtäältä niin monilla symboleiden kerrostumilla ja toisaalta luonnollisuuden paino-

17 Silloin kun puhtaan egoistisen itsemurhan suorittavaa aikuista miestä ei feminisoida tavalla tai toisella, tämän itsemurhaa näyttäisi useimmiten selittävän patologinen hulluus, joka melko usein esiintyy suhteessa rikollisuuteen ja väkivaltaiseen maskuliinisuuteen (Kosonen 2015, 42–43; ks. myös Stack & Bowman 2012). Suhteellisen harvinaisissa fyysisen vammautumisen kuvastoissa, joita Stack ja Bowman ovat tarkastelleet, miehuuden kuitenkin voidaan tietyllä tavalla nähdä säilyvän (Stack & Bowman, 2009c; 2012). Toki maskuliinisuutta ylläpitävät (raivo)hulluus ja fyysinen vamma merkitsevät mieshahmoja tällöinkin ”marginaalisiksi toisiksi,” vaikkakin eri tavoin.

lastilla, että yksittäisen toisin toistavan elokuvan on hankala tyhjentää egoistista itsemurhaa feminiinisyyden stigmastaan. Juuri feminiinisenä tekona itsemurha on niin näkyvä, että se on jo näkymätön.

Yleisesti ottaen voidaan tiivistää itsemurhan kuvastojen paikantavan käsittelemäänsä pahaa kuolemaa eri tavoin marginaaliin. Jos on jo puhuttu egoistisen itsemurhan feminisoituneiden kuvastojen miehiä emaskuloivasta, jopa ”homosoivasta” vaikutuksesta, heikkouteen ja hulluuteen kytkeytyvä feminiinisyyden konstruktio paikantaa itsemurhaa ja itsemurhaajia myös muilla tavoin anomaalisiksi. Taiteilijoiden anomaalisuus saattaa olla sosiaalista ja ylennettyä, mutta tavanomaisempaa on sosiaalisen marginaalisuuden sitoutuminen ruumiilliseen, joko tilapäiseen tai pysyvään liminaliteettiin eli siirtymätilaan. Kun mittarina on mieheys, itsemurha-altista hahmoa alennetaan tällöin joko primitiivisenä suhteessa järkeen tai anomaalisena suhteessa miehen ”luontoon”. Etenkin säännönmukaisesti toistetuissa hulluuden kuvauksissa on kyse itsemurhan marginalisoinnista, joka rakentaa egoistisista itsensä surmaajista hauraita uhreja ja psykopaattisia pahan ilmentymiä. Tällöin elokuvateollisuus jakaa sekä diagnooseja että rangaistuksia rakentaen jatkumoa kirkon ja lääketieteen määräysvallan alla muotoutuneille historiallisille käsityksille. Itsemurhaaja on tällöin parantumattomalla tavalla toinen, jota elokuvan etäännyttävät esitykset asettelevat vastakkain ”meidän normaalien” katsojien kanssa. Myöskään *Unfriended* ei kokonaan pääse pakoon tätä elokuvan toiseuttavaa toistoa: jäämme edelleen odottamaan tarinaa, jossa itsemurhan ilmeisin uhri ei olisi nuori nainen tai homoseksuaalinen mies.

Tabulle mediakarnevaalinsa

Lähestyin artikkelini alussa itsemurhaa tietynlaisen pornografian kohteena, jonka kuvastojen paljous saattaa edustaa tabukontrollin heltiämistä, vaikka esitykset itsessään ovat kovin kontrolloituja esitysmuotojensa osalta. Gorerin kehittämä ”kuoleman pornografia” -ajatus on tilanteen hahmottamisessa siinä mielessä oivallinen, että pornografian ymmärretään ammentavan voimansa kuvaamansa kohteen kielletystä statuk-

sesta.[18] Pornografian tarjoama kiihotus on aina kiellosta riippuvainen, ja matalana ja häpeälliseksi konstruoituna se ylläpitää jo genren tasolla niitä kieltoja, joita esityksissään rikkoo (Ks. esim. Hunt 1996; Kalha 2007; Kendrick 1987; Paasonen 2011a; 2011b, ks. myös ”transgressiosta” Bataille 1986; Caillois 2001; Foucault 1963, Jenks 2003; Stallybrass & White 1986). ”Pornoistunut” (Nikunen ym. 2005) kuvakulttuuri on useasti kuitenkin asia erikseen. Palaammekin tabun käsitteeseen, jonka voisi tässä yhteydessä väittää kärsineen 1900-luvulla muotoutuneesta määritelmästään, jonka myötä tabut mielletään usein tukahdutetuiksi puheenaiheiksi ja ”kuvakiellon” kohteiksi (ks. esim. Freud 1998; Allan & Burridge 2006).

Pyrkiessäni ymmärtämään ja purkamaan länsimaisen kulttuurin ristiriitaista suhtautumista tabuihinsa olen havainnut, että muotokeskeisessä määritelmässä uhkaa usein unohtua se, kuinka tabu on pohjimmiltaan sosiokulttuurinen kontrollirakenne. Edistyksen hidasteena näyttäytyvän ”puhekiellon” ideasta innostuneiden retoriikka jättääkin huomiotta, että jopa puhekieltona tabu on aina sidoksissa valtaideologiaan ja sen ylläpitämään sosiaaliseen järjestykseen. Käsitteen juurilta nykypäivään liikuttaessa tabu hahmottuu kontrollijärjestelmäksi, joka paimentaa vaaralliseksi koettua, kulttuurista luokittelua rikkovaa ja siten sosiokulttuurista valtaideologiaa uhkaavaa toiseutta (Douglas 1996; 2002; Steiner 1956). Arkkityyppisessä muodossaan se osallistuu normaalin ja epänormaalin, oikean ja väärän rajaa tuottavaan ja uusintavaan prosessiin normien, uskomusten sekä pelkojen avulla – ja niitä ilmentäen. Olenkin päätynyt tarkastelemaan myös tässä artikkelissa erittelemääni itsemurhan kuvastojen feminisoivaa ja marginalisoivaa toistoa sellaisena tabujärjestelmää ylläpitävänä mytologiana, joka ei pelkästään ilmennä vaan aktiivisesti tuottaa tabuaiheensa stigmaa uusintaen itsemurhan statusta ”pahana kuolemana”.

Yksityisiä, kiellettyjä ja marginalisoituja ilmiöitä karnevalisoivan ja tabuja myllyttävän median voi varsin usein arvioida heijastelevan “vinoon”

18 Gorer tosin tulkitsee väkivaltaisen kuoleman pornografian sellaiseksi ”luonnollisen” kuoleman kätkeväksi tekijäksi, joka – väkivaltaisen kuoleman itsensä asemesta – muovaa tabua luonnollisesta kuolemasta (Gorer 1955, 170).

sen ulkopuolella vallitsevaa vapautuneisuuden astetta. ”Tabua murtavina” mainostetut ”edistykselliset” representaatiot kun usein vaikuttavat osallistuvan uhkaavien toiseuksien hallintaan ”stigmatisoitujen identiteettien” välityksellä (Ks. esim. Becker 1963; Dyer 2002; Goffman 1963; Hall 1996; 1997a, vrt. Kellehear 2007, 219–224). Juuri stigmatisoivien myyttien toisteisuus antaa mielestäni aihetta tarkastella nykykulttuurin formaalia tabukarnevaalia sellaisena tabukontrollia synnyttävänä tekijänä, joka on rinnasteinen arkkityyppisten tabujärjestelmien toiseuksia ylläpitävälle ja luovalle uskomusjärjestelmälle. Nykykulttuurin karnevaalista tabua vain muovataan puhe- ja kuvakiellon kontrollin ylittävin metodein: etuoikeutetuin representaatioin, kuten queer-seksuaalisuuksien ja itsemurhan kuvaukset havainnollistavat. Tuntuukin siltä, että tabu muotoutuu valtamediassa sen kautta, millä tavalla sen kohdetta on luvallista ja mahdollista esittää, eikä niinkään diskursiivisessa hiljaisuudessa.

Foucault’ta taajaan siteeraavassa tutkimuskeskustelussa on mielestäni oireellista, ettei tabua ole joko osattu tai haluttu sovittaa hänen kuvaamaansa biopolitiikan koneistoon, jonka diskurssit toimivat uuteen aikaan sovitettuna kontrollin muotona pikemmin kuin merkkinä kontrollin heltiämisestä. Nykyinen tabujen loputtomalla murtumisella hekumoiva vapautumisen retoriikka kätkee usein alleen muun muassa stigmatisoivissa esityksissä näyttäytyviä rakenteellisen väkivallan muotoja, jotka eivät täytä puhetabun edellytyksiä mutta jakavat silti tabun arkkityyppisen funktion. Esimerkiksi itsemurhan kuvastoissa toistuvat käsitykset itsemurhasta ”pahana kuolemana” ja oman käden kautta kuolevista henkilöistä heikkoina, feminiineinä, homoseksuaalisina tai marginaalisina ”hulluina” tuntuvat pikemmin vahvistaneen itsemurhan itsensä asemaa sosiaalisena tabuna kuin haastaneen sitä. Näkymättömyyden suojakuoren alla feminiinisyyden voi väittää muovanneen ”itsekkäästä”, egoistisesta itsemurhasta sellaista negatiivisten merkitysten ampiaispesää, jonka perin pohjin naiseutettuun esityshistoriaan limittyvät heikkouden ja hulluuden juonteet säätelevät yhä itsemurhan esittämistä – ja siitä puhumista.