

Pro Gradu – tutkielma

LUURANKOJA LELUKOMEROSSA

Lapsen representaatio kauhuelokuvassa
vuosina 1920 — 2010

Tiina Mikkelsen
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidekasvatus
Kevät 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mikkelsson, <u>Tiina</u> Johanna	
Työn nimi – Title Luurankoja lelukomerossa – Lapsen representaatio kauhuelokuvassa vuosina 1920 — 2010	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro Gradu –tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 120
Tiivistelmä – Abstract <p>Tarkastelen tutkielmassani länsimaisen kauhuelokuvan lapsuuden representointitapoja, lapsuusdiskursseja, genren alkuajoista nykypäivään. Tutkimastani elokuvalajista käytän termiä <i>lapsikauhu</i>. Tutkin, millaisia lapsuuden ihanteita, oletuksia ja stereotypioita siitä eriytyvät diskurssit hyödyntävät, uusintavat ja rakentavat. Kiinnitän huomiota myös diskurssien keskinäisiin suhteisiin sekä niiden muutokseen ajassa.</p> <p>Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista ja monitieteistä; hyödynnän mm. representaatiotutkimusta, elokuvahistoriaa ja lapsuudentutkimusta. Teoreettisena viitekehysenä käytän diskurssianalyysiä. Kauhuelokuvan tutkimuksen kentältä hyödynnän muun muassa elokuvakriitikko ja tutkija Robin Woodin kauhun yhteiskunnallisia teemoja tarkastelevia tekstejä.</p> <p>Tutkielmasta piiryy kuva lapsikauhusta osin hyvin vastakohtaisia lapsuusrepresentaatioita hyödyntävänä elokuvatyypinä. Lapsen demonisoiminen ja mitä hirveimpiin vaaratilanteisiin asettaminen kauhuelokuvassa on ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että yleinen suhtautuminen lapsiin on länsimaissa nykyään aiempaa sallivampaa, ymmärtävämpää ja lempeämpää. Länsimaisessa ideologiassa lapset ovat nykyisin tasa-arvoisia aikuisten kanssa, kun taas elokuvissa heidät esitetään usein edelleen keskenään vastakohtaisina. Kuitenkin tätä dualismia rikkoviakin elokuvia löytyy, samoin kuin elokuvia, joissa on pyrkimys realistiseen lapsikuvaukseen stereotyyppien kierrätyksen sijasta.</p>	
Asiasanat – Keywords Kauhuelokuva, elokuvahistoria, lapsuus, lapsuudentutkimus, representaatio, diskurssi	
Säilytyspaikka – Depository Tutkielma löytyy digitaalisena versiona Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta.	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1. Johdanto	6
2. Teoriakehys ja tutkimusmetodi	12
Diskurssianalyysi	12
Aineiston käsittely	16
3. Länsimaisen lapsuuden historiaa	19
Lapsuuskäsitysten muotoutuminen	19
Lapsuus nyt	23
4. Elokuva-aineiston ääriviivat	26
Kauhugenre	26
Lapsikauhun määrittely	28
Aineiston rajaus	29
5. Aineiston erittely	30
Aineiston jakautuminen diskursseihin	30
Elokvien määrät eri diskursseissa ja eri aikoina	31
Tytöt ja pojat eri diskursseissa	34
6. Kauhuelokuvan neljä lapsuusdiskurssia	37
<u>6.1. Kauhu uhkaa lasta – Viaton lapsi</u>	38
Kauhun ensimmäiset lapset	38
Viattomuuden pysyvyys	40
Uuden vuosituhannen viattomuus	41
Elokuva-analyysi: <i>Night of the Hunter</i>	43
Viattomuusdiskurssin yhteenveto	46
<u>6.2. Lapsi kauhun lähteenä – Hirviölapsi</u>	48
Varhaiset lapsihirviöt	48
Hirviövauvat	52
Hirviölasten kulta-aika	53
Diskurssin lasku ja uusi nousu	56
Elokuva-analyysit: <i>The Omen & The Omen 666</i>	58
Hirviödiskurssin yhteenveto	64
<u>6.3. Lapsi selvitytyjänä – Sankarilapsi</u>	68
Varhaiset sankarilapset	68
Sankarilasten nousu	69
Pessimistiset sankarit	71
Elokuva-analyysi: <i>The People Under the Stairs</i>	72
Sankaridiskurssin yhteenveto	76

<u>6.4. Lapsen kauhea kohtalo – Traaginen lapsi</u>	78
Hyvän ja pahan välimaastossa	78
Lapset vastuussa itsestään	80
Diskurssin kansainvälistyminen	82
Elokuva-analyysi: <i>El laberinto del fauno</i>	83
Traagisuusdiskurssin yhteenveto	87
7. Päättäntä	90
Tutkimuksen yhteenveto	90
Lopuksi	97
Lähteet	100
Tutkimusaineisto: elokuvalähteet	100
Tutkimuskirjallisuus: painetut lähteet	104
Painamattomat lähteet	107
Kuvälähteet	108
Kuvaliite	109
Pysäytyskuvat analysoiduista elokuvista	109

*Between the dark and the daylight,
When the night is beginning to lower,
Comes a pause in the day's occupations
That is known as the Children's Hour.*

Henry Wadsworth Longfellow

1. JOHDANTO

Kauhu on kiehtonut minua aina, ja yksi ensimmäisiä mieleeni jääneitä kauhuelokuvia oli salaa vanhemmilta katsottu *The Omen – Ennustus* (USA 1976). Elokuva oli mielestäni hyvin pelottava – eikä vähiten sen vuoksi, että pääosassa oli pikkulapsi. Lapset ovatkin olleet jo pitkään merkillisen usein keskeisinä hahmoina tässä genressä, jonka tuotteet ovat lähes poikkeuksetta kiellettyjä heiltä itseltään. Länsimainen lapsikuva on muuttunut paljon sen jälkeen, kun ensimmäiset lapset ilmaantuivat kauhuelokuvuihin. Lapset koetaan nyt – ainakin julkisen diskurssin tasolla – tasa-arvoisiksi aikuisten kanssa, ja pyrkimys lapsikeskeisyyteen näkyy vahvana kasvatusideologioissa. Samaan aikaan kuitenkin kauhuelokuvien lapsikohtalot näyttävät ainakin päällisin puolin jokseenkin staattisilta: lapset joko demonisoidaan tai uhritetaan.

Aihe ja tutkimuskysymykset

Tutkimukseni tavoitteena on kartoittaa länsimaisen kauhuelokuvan lapsuuden representaatioita genren alkua ajoista nykypäivään ja tarkastella, miten yhteiskunnan lapsikuvan muutos on ulottunut kauhuelokuvuihin ja millaista lapsikuvaa ne hyödyntävät, uusintavat ja rakentavat. Pohdin myös, missä määrin kauhuelokuvien lapset ovat – mikäli he ovat – yksiulotteisia stereotyyppisiä.

Tutkimuskysymykseni muotoilen seuraavasti:

1. Millaisia lapsuuden representointitapoja eli lapsuusdiskurseja kauhuelokuvasta löytyy?
2. Millaisia länsimaisen lapsuuden ihanteita, oletuksia ja stereotyyppioita ne hyödyntävät?
3. Onko diskursseissa eroja tyttöjen ja poikien esittämistavoissa?
4. Millaiset ovat diskurssien keskinäiset suhteet? Onko jokin diskurssi dominoiva suhteessa muihin?
5. Ovatko diskurssit muuttuneet ajan saatossa ja jos ovat, niin miten?

Koska kauhuelokuvan raaistumisesta ja kyynistymisestä on kirjoitettu paljon (esim. Wood 1989, 113; Colavito 2008, 380–381), tarkastelen lisäksi, näkyykö tällaisia piirteitä aineistoni elokuvissa. Jätän kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle kauhun oletetun haitallisuuden ja moraalisen oikeutuksen pohtimisen – näistä aiheista on kirjoitettu paljon ja niiden käsittely on mielestäni hedelmällisintä empiirisen yleisötutkimuksen keinoja hyödyntäen.

Tutkin lasten representaatioiden kautta yleisiä käytäntöjä, joilla lapsuutta kauhu-elokuvissa rakennetaan. Tarkoitukseni ei siis ole verrata filmien lapsia todellisiin lapsiin, vaan selvittää sen sijaan, millaista lapsuutta elokuvat tuottavat ja millaisista olemassa olevista lapsuusdiskursseista ne saavat aineksensa. Sosiologit Allison James ja Alan Prout puhuvat lapsuudentutkimuksen nousevasta paradigmasta, joka alkoi muotoutua 1970-luvulta lähtien. Sille on keskeistä lapsuuden ymmärtäminen sosiaalisena konstruktiona (James & Prout 1997, 7). Minkäänlaista autenttista lapsuutta ei tässä paradigmassa haluta määritellä, vaan lapsuus nähdään diskurssiivisesti muodostuvana: erilaiset diskurssiiviset käytännöt tuottavat erilaisia lapsuuksia, joista kaikki ovat yhtä 'oikeita' (James & Prout 1997, 26).

Tutkimukseni anti taiteentutkimukselle on mediakasvatuksellinen: kulttuuristen representaatioiden tutkimus on mielestäni tärkeää, koska se paljastaa erilaisia diskursseja, joiden puitteissa yksilöt jäsentävät kokemuksiaan, identiteettejään ja maailmankuvaansa. Kulttuurituotteet ilmentävät ja tuottavat yhteisesti jaettuja ihanteita, myyttejä ja ideologioita. Ne vaikuttavat käsityksiimme, ja niitä analysoimalla voidaan tehdä näkyväksi vallitsevia arvoja, niiden tulkinnallisuutta ja kontekstuaalisuutta (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Viihteessä on elokuvatutkija Robin Woodin mukaan mahdollista käsitellä radikaalimpia aiheita kuin tietoisesti kriittisissä elokuvissa, sillä viihde pystyy tekemään sen peitetysti. Kauhuelokuvan oletetaan usein olevan vain eskapismia, mutta elokuvien fantasiat voivat kuitenkin unien tapaan auttaa meitä käsittelemään asioita, jotka ovat liian vaikeita tietoiselle ajattelulle. Näin ollen kauhuelokuvat ovat ikään kuin kollektiivisia painajaisiamme (Wood 1985, 203).

Teoriakehys ja tutkimusmetodi

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista ja monitieteistä; hyödynnän mm. representaatiotutkimusta, elokuvahistoriaa ja lapsuudentutkimusta. Teoreettisena viitekehyksenä käytän diskurssianalyysiä. Tieteenfilosofisesti diskurssianalyttinen tutkimus paikantuu sosiaaliseen konstruktionismiin, jonka lähtökohtiin kuuluu ajatus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta ja siten seurauksia tuottavasta luonteesta (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 17–18). Diskurssianalyttisen tutkimuksen kohteena on siis kieli, mutta sen piiriin, teksteiksi, voidaan lukea puheen ja kirjoituksen lisäksi kaikenlainen muukin merkityksiä tuottava toiminta, esimerkiksi juuri elokuva (Suoninen 2004, 48). Myös tutkimus itsessään nähdään kielellisenä konstruktiona, ja siten todellisuutta rakentavana (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

Diskurssianalyysiä ei ole tarkoitettu yhtenäiseksi tutkimusmenetelmäksi, vaan väljäksi teoreettis-metodologiseksi viitekehykseksi; varsinaiseksi tutkimusmetodiksi olen valinnut aineiston lähiluvun. Patricia Kain määrittelee lähiluvun tutkimuskohteena olevan aineiston yksityiskohtien huolelliseksi havainnoinniksi. Havainnointi on lähiluvun ensimmäinen askel, analyysivaihe, ja sitä seuraa havaintojen tulkinta. Kyse on pohjimmiltaan induktiivisesta päättelystä: tiettyjen asioiden ja yksityiskohtien tarkastelusta siirrytään johtopäätöksiin, jotka perustuvat saatuihin havaintoihin (Kain 1998). Lähiluvun avulla olen erotellut elokuva-aineistostani joukkoja, joissa kussakin lapsen representointitapa on joukon sisällä samantyyppinen, mutta toisiin joukkoihin nähden jopa vastakohtainen. Näitä joukkoja kutsun *kauhuelokuvan lapsuusdiskursseiksi*. Muodostamiani diskursseja olen edelleen analysoinut lähilukumenetelmällä.

Edeltävä tutkimus ja keskeiset lähteet

Kauhuelokuvan akateeminen tutkimus käynnistyi 1970-luvun puolivälissä, jonka jälkeen se on hiljalleen noussut yhdeksi tutkituimmista elokuvagenreistä. Kauhua on tutkittu mm. psykoanalyttisesti (esim. Robin Wood 1985), yhteiskunnallisiin teemoihin liittyen (esim. Joseph Maddrey 2004 ja Jason Colavito 2008; myös Wood) sekä feministisestä näkökulmasta (esim. Lucy Fischer 1992). Filosofi ja kulttuuriteoreetikko

Nöel Carroll on kirjoittanut kauhusta nauttimisen ristiriitaisuudesta kognitivismiin tukeutuen (Carroll 1990). Kauhun oletetusta haitallisuudesta on myös kirjoitettu paljon, ja uusinta tutkimussuuntausta edustaa faniuden tutkimus. Suomessa kauhuelokuvan tutkimus on kuitenkin ollut melko vähäistä ja se sijoittuu pääasiassa 1980- ja 1990-luvuille, aikaan, jolloin polemiikki television ja elokuvan haitallisista vaikutuksista oli korkeimmillaan (esim. teoksessa *Uhka silmälle: 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Toim. Forselius & Luoma-Keturi 1989). 2000-luvun puolella aiheesta on tehty joitakin pro gradu -töitä, mm. Anna-Mari Tuovisen *Rakkauden ja tuhon enkelit. Naishahmot ja symboliikka Tim Burtonin goottilaiselokuvassa Pääton ratsumies* (2008) ja Jessica Möterin *Kuka pelkää noitia? Dario Argenton Suspirian semioottinen analyysi* (2009).

Vaikka kauhuelokuvaa on kansainvälisellä kentällä tutkittu paljon, ei lapsen roolia tai sen rakentumista genressä ole juuri käsitelty. Kanadalainen elokuvakriitikko ja tutkija Robin Wood on eräissä esseissään analysoinut kauhuelokuvan tapoja kuvata perhettä ja sivunnut myös lasta kauhuelokuvassa (Wood 1976; 1985) ja Woodin oppilas, elokuvatutkija Tony Williams on kirjoittanut kauhun perhekuvasta teoksessaan *Hearths of darkness: the family in the American horror film* (1996). Joitakin yksittäisiä elokuvia on analysoitu lapsen esittämistapojen näkökulmasta (esim. Hanley 2008) ja lasta elokuvissa ei genre-spesifisti on tutkittu jonkin verran (esim. Sinyard 1992 ja Hanson 2000), mutta aivan oman tutkimukseni tyyppistä, laajemmin nimenomaan lapsia kauhuelokuvassa käsittelevää tutkimusta ei tietääkseni ole aiemmin tehty.

Koska tutkimukseni paikantuu lähinnä kauhuelokuvan kulttuuristen merkitysten tutkimukseen, tukeudun mm. Woodin, Maddreyn ja Colaviton teksteihin. Viittaan kuitenkin tarpeen mukaan kauhua muistakin näkökulmista lähestyvään tutkimuskirjallisuuteen. Diskurssianalyysia koskevat lähteeni ovat Louise Phillipsin ja Marianne W. Jørgensenin *Discourse analysis as theory and method* (2002) sekä Jokisen et al. *diskurssianalyysioppaat* (1999 & 2004). Viittaan myös kulttuurintutkija Stuart Hallin diskursiivisia strategioita ja representaatioita koskeviin teksteihin (Hall 1997 & 1999). Jotta diskurssien tutkimuksesta saisi jotain mielekästä irti, on niitä tutkittava jotain taustaa vasten, i.e. on oltava käsitys siitä, millaisessa kulttuurisessa kontekstissa ne ovat syntyneet. Näin voidaan tarkastella esimerkiksi sitä, tuottavatko tutkitut diskurssit muutosta vai ylläpitävätkö ne vallalla olevia rakenteita. Tässä on

hyötyä aiemmasta, analysoitavana olevan aiheen piirissä tehdystä tutkimuksesta (Phillips & Jørgensen 2002, 140–141). Käytänkin tutkimukseni taustoituksessa useilla eri tieteenaloilla syntyntä länsimaista lapsuutta, lapsikäsitystä ja lapsen esittämistä luotaavaa kirjallisuutta. Näistä tärkeimpinä mainittakoon historioitsija Philippe Arièsin *Centuries of childhood* (1962), sosiaalihistorioitsija Hugh Cunninghamin *Children and childhood in western society since 1500* (1995), Barbara Kaye Greenleafin *Children through the ages* (1979), Allison Jamesin ja Alan Proutin toimittama monitieteinen *Constructing and reconstructing childhood* (1997) sekä samoin monitieteinen Jean ja Richard Millsin toimittama *Childhood studies: a reader in perspectives of childhood* (2000) ja lapsuutta populaarikulttuurin kuvastoissa tutkineen Patricia Hollandin *Picturing Childhood. The Myth of the Child in Popular Imagery* (2004).

Aineisto ja tutkimuksen rakenne

Tutkimusaineistoni koostuu 70 kauhuelokuvasta, joissa on lapsi tai lapsia joko pääroolissa/rooleissa tai merkityksellisissä sivurooleissa. Elokuvaesimerkkien aikajana alkaa 1920-luvulta – kaikkein varhaisimmissa kauhuelokuvissa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa ei lapsia esiintynyt – ja päättyy vuoteen 2010. Juhilan ja Suonisen mukaan diskursiivisessa tutkimuksessa aineiston laajuus riippuu tutkimusasetelmasta ja -tehtävästä; mitään normitettua aineistokokoa ei ole. Aineistoa voidaan myös esimerkiksi täydentää tutkimuksen aikana syntyneiden ideoiden myötä (Juhila & Suoninen 1999, 241–242). Näin on tapahtunut myös omassa tutkimuksessani, jota voisi kutsua aineistolähtöiseksi, sillä siihen ei diskurssianalyysille ominaisesti sovi kiinteiden alkuhypoteesien rakentaminen (Suoninen 2004, 50). Sen sijaan diskurssien muodostuminen ja elokuvien jakautuminen niihin on ollut liikkeessä koko tutkimusprosessin ajan. Juhilan ja Suonisen mukaan laajempaa aineistoa analysoidessa on tavallista, että vain tietyt aineiston osat valikoituvat tarkempaan fokukseseen (Juhila & Suoninen 1999, 241–242). Olenkin poiminut muodostamistani neljästä lapsuusdiskurssista lähempään analyysiin viisi elokuvaa – yhden kustakin diskurssista sekä lisäksi yhden uusintafilmtaisoinnin, joka paitsi eroaa mielestäni merkittävästi alkuperäisteoksesta niin toimii myös osoituksena ko. diskurssin muutoksesta.

Tutkimukseni rakentuu siten, että kuljen länsimaista lapsuutta koskevan taustakirjallisuuden kautta aineiston esittelyyn ja erittelyyn, josta siirryn analysoimaan

tarkemmin muodostamiani diskursseja sekä niitä edustavia elokuvia. Ensin kuitenkin tarkennan teoreettista viitekehystäni ja tutkimusmetodiani luvussa 2. Luku 3 koostuu siis aiheen taustoituksesta: tarkastelen siinä länsimaisten lapsuuskäsitysten muotoutumista. Neljännessä luvussa luonnehdin ensin kauhugenreä yleisesti. Sen jälkeen määrittelen tutkimuskohteeni, kauhuelokuvatyypin jota nimitän *lapsikauhuksi*, ja rajaan aineistoni. Luvussa 5 määrittelen muodostamani lapsuusdiskurssit: *viattomuusdiskurssin*, *hirviödiskurssin*, *sankaridiskurssin* sekä *traagisuusdiskurssin*. Olen sisällyttänyt lukuun joitakin taulukoita antaakseni lukijalle kokonaiskuvan mm. aineistostani aikajanalla sekä sen jakautumisesta eri diskursseihin. Kuudennessa luvussa paneudun tarkemmin edellisessä luvussa esittelemiini diskursseihin, jokaiseen omassa alaluvussaan. Näissä alaluvuissa esittelen joitakin esimerkkejä lapsikauhusta eri ajoilta, jotta diskurssien mahdollinen ajallinen muutos tulisi näkyviin. Lisäksi analysoin jokaisessa alaluvussa tarkemmin yhden ko. diskurssia mielestäni hyvin edustavan esimerkkielokuvan (hirviödiskurssista analysoin rinnakkain kahta elokuvaa). Nämä elokuvat ovat **The Night of the Hunter** (*Pimeydessä vaeltava* tai *Räsynukke*, USA 1955); **The Omen** (*Ennustus*, USA 1976); **The People Under the Stairs** (*Kellariväkeä*, USA 1991); **El laberinto del fauno** (*Pan's Labyrinth*, Espanja / Meksiko 2006) sekä **The Omen** (aka *The Omen 666*, USA 2006). Analyyseissa pyrin tarkastelemaan, miten löytämäni diskurssit rakentuvat näissä elokuvissa; toisin sanoen selvitän, millaisilla elokuvallisilla keinoilla lapsuutta tuotetaan ja uusinnetaan kauhuelokuvissa. Kunkin alaluvun päätteeksi esitän koosteen diskurssin ominaispiirteistä. Seitsemäs luku on päätäntäluku, joka sisältää tutkimuksen yhteenvedon sekä loppupohdinnan jatkotutkimusehdotuksineen.

2. TEORIAKEHYS JA TUTKIMUSMETODI

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista ja monitieteistä. Tutkimusmetodini on sisällönanalyttinen lähiluku, jonka teoreettisena viitekehysenä käytän diskurssianalyysiä. Teoreettisen valintani olen tehnyt tutkimusongelmaani silmällä pitäen: koska analysoin elokuvista nimenomaan tietyn ihmisryhmän (lasten) representaatioita, perinteisten elokuvateorioiden tarjoamat välineet eivät ole tarkoituksiini kovin hedelmällisiä. Elokuvan muotoseikkoja korostava klassinen elokuvateoria ei juuri anna työkaluja analyysiini, ei myöskään realistisen tradition pyrkimys analysoida elokuvan todellisuudenkuvaamiskykyä. Mielestäni ei ole mielekäästä verrata filmien lapsia todellisiin lapsiin, vaan pohtia sen sijaan, millaista lapsuutta elokuvat representaatioillaan tuottavat. Psykoanalyttiset ja feministiset elokuvateoriat puolestaan redusoivat tutkimuskohteensa pitkälti saman, universaalina nähdyn (oidipaalisen) rakenteen alaisiksi; universaalit selitysmallit ovat ristiriidassa paitsi tutkimukseni tieteenfilosofisten premissien niin myös oman ajatteluni kanssa. Modernin elokuvateorian osa-alueista esimerkiksi semiotiikka on kiinnostunut merkkien välisistä suhteista ja tekstin rakenteesta, kun itseäni kiinnostaa ennen kaikkea tekstien käyttö ja sen kulttuuriset seuraukset. Jokinen kiteyttää semiotiikan ja diskurssianalyysin eron lyhyesti seuraavalla tavalla: kun semiotiikka jakaa kielen kielisysteemiin, *langueen*, ja puhuntaan, *paroleen*, on diskursiivisen tutkimuksen kohteena näistä kahdesta ainoastaan jälkimmäinen (Jokinen 1999, 48, 52).

Diskurssianalyysi

Kulttuurintutkija Stuart Hall määrittelee diskurssit puhe- ja ajattelutavoiksi, tavoiksi esittää eli *representoida* jokin aihe (Hall 1999, 105); representaation Hall taas määrittelee prosessiksi, jonka kautta ihmiset käyttävät mitä tahansa merkkijärjestelmää (esimerkiksi kuvakieli, puhuttu ja kirjoitettu kieli, kehonkieli jne.) tuottaakseen merkityksiä (Hall 1997 b, 61). Jokinen, Juhila ja Suoninen määrittelevät diskurssin käsitteen verrattain eheäksi, sosiaalisissa käytännöissä rakentuvaksi ja samalla sosiaalista todellisuutta rakentavaksi merkityssuhteiden systeemiksi (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 27). Phillips ja Jørgensen puolestaan puhuvat *diskurssijärjestyksestä*

(*the order of discourse*) pohjana erilaisille diskursseille, jonka sisällä diskurssit itse ovat erilaisia tapoja antaa merkitys kyseessä olevalle diskurssijärjestykselle (Phillips & Jørgensen 2002, 144). Phillipsin ja Jørgensenin mukaan tavallinen tapa rajata diskurssianalyttinen tutkimus on keskittyä yhteen diskurssijärjestykseen ja sen sisällä kilpaileviin diskursseihin. Näin on mahdollista tutkia esimerkiksi sitä, onko jokin diskurssi muihin nähden dominoivassa asemassa (Phillips & Jørgensen 2002, 142). Omassa tutkimuksessani diskurssijärjestystä edustaa *lapsikauhu* (kauhuelokuvatyyppi, jossa esiintyy lapsia), ja tästä diskurssijärjestyksestä pyrin rajaamaan erilaisia *lapsuusdiskursseja* eli erilaisia tapoja, joilla lapsikauhussa tuotetaan merkityksiä lapsuudelle, i.e. representoidaan lapsuutta.

Tieteenfilosofisesti diskurssianalyttinen tutkimus perustuu sosiaaliseen konstruktionismiin, jonka näkökulmasta kielen käyttö on luonteeltaan sosiaalista todellisuutta konstruoivaa ja siten seurauksia tuottavaa. Toisin sanoen kieltä ei mielletä vain todellisuuden heijastajaksi, vaan se on oleellisena osana mukana rakentamassa todellisuutta (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 17–18). Diskurssianalyttisen tutkimuksen kohteena on siis kieli, mutta sen piiriin, teksteiksi, voidaan lukea puheen ja kirjoituksen lisäksi kaikenlainen muukin merkityksiä tuottava toiminta (Suoninen 2004, 48; Phillips & Jørgensen 2002, 24). Erilaiset kuvalliset representointitavat, esimerkiksi taide, elokuvat jne. ovat puhtaiden kirjallisten aineistojen tavoin välineitä, joiden kautta diskurssit tulevat näkyviksi. Merkitykset siis konstruoidaan representaatioiden kautta: ne eivät ole sellaisinaan löydettävissä objekteista, vaan ovat aina tehtyjä ja siten myös muuttuvia (Hall 1997 b, 21). Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että fyysisen maailman olemassaolo sellaisenaan kiistettäisiin, vaan ainoastaan sitä, että merkitykset fyysisen maailman ilmiöille ja objekteille (sekä toki myös kuvitelluille asioille) syntyvät kielen kautta. Diskursseja tutkimalla ei pyritä antamaan yksiselitteisiä vastauksia *miksi*-kysymyksiin; painotus on sen sijaan *miten*-kysymyksissä, siinä, miten ilmiöitä selitetään ja tehdään näkyviksi (Juhila & Suoninen 1999, 248). Phillipsin ja Jørgensenin mukaan diskurssitutkimuksen tehtävänä on purkaa itsestäänselvinä pidettyjä selitysmalleja ja näyttää, että ne ovat diskursiivisesti konstruoituja, i.e. ihmisten sosiaalisessa kanssakäymisessään luomia (Phillips & Jørgensen 2002, 48, 186). Tällainen lähestymistapa eroaa perinteisestä ideologiakritiikistä siten, että siinä ei ole tarkoituksena löytää mitään ideologioista puhtaita selityksiä ilmiöille, vaan sen sijaan tehdä näkyväksi se, että jokainen diskurssi on vain yksi lukemattomista

mahdollisuuksista representoida todellisuutta. Mitään kuvausta todellisuudesta ei siis pidetä toisenlaisia kuvauksia objektiivisempänä, mutta tieteellisillä menetelmillä muodostetut kuvaukset tuovat uusia, perusteltuja näkökulmia asioihin ja edistävät keskustelua niistä (Phillips & Jørgensen 2002, 210). Näin myös muutoksen mahdollisuus tulee näkyväksi.

Stereotyyppi ja hegemonia

Elokuvatutkija Stuart Hansonin mukaan media vaikuttaa sekä representoimiensa ryhmien tapaan nähdä itsensä että muiden ajatuksiin heistä. Ryhmien representaatiot voivat peittää näkyvistä ryhmän jäsenten moninaisuuden ja keskinäiset erot. Näin representoidusta normista poikkeaminen marginalisoituu ja ryhmä piirtyy esiin yhtenäisenä entiteettinä (Hanson 2000, 147). Hall puhuu samasta asiasta kirjoittaessaan stereotyypeistä. Stereotyyppi on yksipuolinen kuvaus, jossa jotakuta henkilöä tai ihmisryhmää koskevat asiat yksinkertaistetaan muutamiksi piirteiksi, joita sitten liioitellaan ja pyritään jähmettämään ne pysyviksi ilman muutoksen mahdollisuutta (Hall 1997 a, 258–259). Stereotyyppistämistä ilmenee usein alueilla, joilla on suurta epätasa-arvoa vallanjaon suhteen: stereotyypejä käytetään vähemmän valtaa omaavien ulossulkemiseen merkitsemällä heidät 'toisiksi'. Kyse on siis sosiaalisen ja symbolisen vallan ja järjestyksen ylläpitämisen strategiasta, meidän ja muiden välisen raja-aidan pystyttämisestä. Valta on tässä yhteydessä symbolista valtaa, valtaa representoida, merkitä ja luokitella jokin tietyllä tavoin (Hall 1997 a, 258–259). Hall on tutkinut länsimaisten yhteiskuntien diskursiivisia strategioita ei-länsimaisia sivilisaatioita koskevissa representaatioissa ja löytänyt niistä mm. idealisointia sekä halua ja halveksuntaa koskevien fantasioiden heijastamista kohteeseen; tällaisia strategioita sitten pönkitetään ja vahvistetaan stereotyyppistämällä (Hall 1999, 122–123). Lapsen representoinnista kauhuelokuvassa näyttäisi löytyvän samankaltaisia strategioita sekä niiden stereotyyppistämistä. Representointivalta on aikuisten käsissä: vaikka lapsia useimmiten näyttelevät lapsinäyttelijät, ovat elokuvat poikkeuksetta aikuisten käsikirjoittamia, tuottamia ja ohjaamia, ja niiden lapsirepresentaatiot ovat siten hyvin pitkälle aikuisten määrittämiä.

Kuitenkaan edes stereotyyppistetyillä representaatiolla ladatut diskurssit eivät ole milloinkaan lopullisia (Hall 1997 a, 270). Diskurssit voivat olla rinnakkaisia tai

keskenään kilpailevia: jotkut diskurssit voivat rakentua muita vahvemiksi ja muodostua näin itsestäänselvinä pidetyiksi 'totuuksiksi' (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 29). Itsestäänselvyys eli *hegemonia* on aina vain väliaikaisesti (tosin usein pitkäksikin aikaa) saavutettu tietyn diskurssin dominoiva asema muihin nähden, sillä diskurssit eivät ole muuttumattomia, vaan aina kontaktissa toisiin diskursseihin ja sitä kautta jatkuvasti liikkeessä (Phillips & Jørgensen 2002, 6–7). Diskurssit voivat myös jakaa joitakin kaikille diskursseille yhteisiä, arkiajatteluksi luonnollistuneita käsityksiä. Diskurssijärjestykset, joissa kaikki diskurssit jakavat samoja, vakiintuneita käsityksiä ja oletuksia ovat stabiilimpia ja vähemmän alttiita muutokselle kuin sellaiset diskurssijärjestykset, joissa diskurssejen välillä on kilpailua (Phillips & Jørgensen 2002, 142, 145). Phillips ja Jørgensen viittaavat Ernesto Laclaun ja Chantal Mouffin pääasiassa teoksessaan *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics* (1985) muotoilemaan ja Laclaun myöhemmissä teksteissään tarkentamaan diskurssiteoriaan (Phillips & Jørgensen 2002, 24). Laclaun ja Mouffin teorian mukaan sellaisista diskurssijärjestyksistä, joissa kilpailevat diskurssit törmäävät, löytyy *antagonismeja*. Niitä voidaan purkaa hegemonisilla väliintuloilla, joissa yksi voimakas, usein tarkoitusta varten luotu selitysmalli pyrkii tukahduttamaan kilpailevat diskurssit. Mikäli hegemoninen interventio onnistuu, tämä selitysmalli, hegemonia, dominoi yksin koko diskurssijärjestyksestä. Tällaisia hegemonisia väliintuloja käytetään usein esimerkiksi sodissa, joissa luodaan kansallisen identiteetin diskurssi pitämään erilaisista sosiaalisista lähtökohdista tulevat sotilaat yhdessä rintamassa vihollista vastaan (Laclau 1993, viitattu: Phillips & Jørgensen 2002, 48). Ainoana diskurssijärjestyksensä diskurssina hegemonia luonnollistuu ja alkaa vaikuttaa vaihtoehdottomalta.

Kilpailevat diskurssit eivät toki välttämättä törmää, vaan ne voivat vastakohtaisuuksistaan huolimatta sulautua yhteen ja muodostaa uusia, hybridisiä diskursseja (Phillips & Jørgensen 2002, 162). Hallin mukaan diskurssit toimivat aina suhteessa valtaan olemalla paitsi osa sen levittäytymistä niin myös osa sen kyseenalaistamisesta (Hall 1999, 105). Hän puhuu *ristiinkoodauksesta* (*trans-coding*), olemassa olevien merkitysten haltuunottamisesta uusien merkitysten tuottamiseksi mm. stereotyyppien nurin kääntämisellä (Hall 1997 a, 270, 272). Merkityksiä ei voikaan milloinkaan kiinnittää lopullisesti, sillä uusia muodostuu jatkuvasti, eikä kukaan (esimerkiksi elokuvantekijä) voi täysin kontrolloida teostensa synnyttämiä konnotaatioita: katsojat tuottavat uusia merkityksiä siinä missä elokuvantekijätkin.

Huomautettakoon tässä, etten kuitenkaan ole kiinnostunut varsinaisesta katsoja- tai yleisötutkimuksesta; sellaisen lähtökohtana olisivat elokuvayleisön haastatteluaineistot elokuvien itsensä sijasta. En myöskään ole ensisijaisesti kiinnostunut elokuvantekijöiden ja ohjaajien intentiosta, sillä en oletta elokuvien merkitysten olevan välttämättä tietoisesti rakennettuja. Sen sijaan kiinnitän tutkimuksessani huomiota mahdollisiin stereotyyppisiin lapsuusrepresentaatioihin sekä rajaamieni lapsuusdiskurssien keskinäisiin suhteisiin, kuten siihen, missä määrin ne ovat toisilleen vastakkaisia ja missä määrin ne kilpailevat keskenään. Näihin kysymyksiin palaan kokonaiskuvan saamiseksi kuitenkin vasta päätännässä, en jokaisen diskurssiluvun kohdalla erikseen.

Aineiston käsittely

Laajana teoreettisena viitekehyksenä ymmärrettynä diskurssianalyysi ei itsessään sisällä systemaattista empiiristä tutkimusmetodia, eikä sen sellaisena soveltaminen myöskään välttämättä edellytä joillekin diskurssianalyysin muodoille ominaista yksityiskohtaista lingvististä analyysia. Lingvistinen analyysi jääkin tutkimukseni ulkopuolelle – aineistoni koon huomioon ottaen sen käyttäminen olisi sikäli työlästä ja hidasta, ettei elokuvien visuaalisen puolen analysoimiseen yhden gradun puitteissa enää jäisi aikaa, eikä pelkän sanallisen viestinnän analysoiminen elokuvista olisi mielekäästä. En siis keskity pelkästään elokuvien dialogiin vaan kaikkiin elokuvakerronnan keinoihin.

Lähiluku

Aineiston analysointimenetelmänä käytän lähilukua, joka sanana viittaa kirjallisten tekstien tulkinnalliseen tarkasteluun. Sen avulla voidaan kuitenkin analysoida muitakin kohteita, esimerkiksi kuvia, erilaisia mediatekstejä ja juuri elokuvaa; näistä puhutaan lähiluvun yhteydessä niin ikään teksteinä. Patricia Kain määrittelee lähiluvun lyhyesti tutkimuskohteena olevan aineiston yksityiskohtien huolelliseksi havainnoinniksi. Huomion voi kohdistaa tiettyihin kohtiin tai aineistona olevaan tekstiin kokonaisuutena; valitusta tekstistä/tekstikohdasta taas voidaan etsiä ja analysoida valikoituja piirteitä, esimerkiksi retorisia keinoja tai tiettyjä historiallisia viittauksia, tai pyrkiä havaitsemaan kaikki tekstin huomiota herättävät ominaisuudet. Havainnointi on lähiluvun ensimmäinen askel, analyysivaihe, ja sitä seuraa havaintojen tulkinta. Kyse on

pohjimmiltaan induktiivisesta päättelystä: siirrytään tiettyjen asioiden ja yksityiskohtien tarkastelusta johtopäätöksiin, jotka perustuvat saatuihin havaintoihin. Tämä kaikki edellyttää tietenkin huolellista tiedonkeruuta (Kain 1998). Sophia A. McClennenin mukaan lähiluvussa on tärkeää erottaa ajatusprosessien ero analyttisen havainnoinnin ja tulkinnan välillä: havainnointivaiheessa edetään pienten yksityiskohtien, kuten sanojen ja äänten kautta laajempiin jaotteluihin, esimerkiksi metaforiin, ja lopulta suuriin konsepteihin, teemoihin. Tulkintavaiheessa taas lähdetään suuremmista teemoista, jotka edellisen vaiheen ansiosta pohjaavat pieniin yksityiskohtiin. Yksityiskohtia kirjoitetaan esiin relevanteissa kohdin tulkintojen perusteluiksi (McClennen 2001). Myös elokuvahistorioitsija Thomas Elsaesser puhuu analyysin ja tulkinnan eroista: siinä missä analyysi pyrkii tiettyyn objektiivisuuteen – i.e. johtamaan päätelmiä aineistossa havaittavissa olevista seikoista – tulkinta puolestaan on aina jossain määrin subjektiivista. Tulkinnan tarkoitus on liittää analysoinnin tuottama tieto laajempaan kontekstiin, ja se tapahtuu aina vasta analyysin jälkeen (Elsaesser & Buckland 2002, 285–286). Tulkinta ei siis ole kätkeytyneiden merkitysten metsästämistä, vaan analysoimalla löydettyjen seikkojen järjestelemistä mahdollisesti ennen huomaamatta jääneillä tavoilla (Elsaesser & Buckland 2002, 16). Analyysi ja tulkinta yhdessä muodostavat tutkimustulokset.

Koska tutkimuskohteeni on kauhuelokuvan representoima lapsuus, kohdistan lähiluvussa huomioni pääasiassa lapseen, mutta myös lasten ja aikuisten välisiin suhteisiin. Yhdysvaltalainen elokuvatutkija Robin Wood kirjoittaa, että erityisesti perheellä on amerikkalaisessa (kauhu)elokuvassa tärkeä osa, ja hänen mukaansa lapsi saa merkityksensä vasta suhteessa siihen (Wood 1976, 201). Myös elokuvatutkija Neil Sinyardin mukaan lasten ja aikuisten, etenkin vanhempien välinen suhde on usein erityisen kiinnostava kauhuelokuvissa kuvastaessaan lasten tunteita aikuisten maailmaa kohtaan (Sinyard 1992, 58). Elokuvatutkija Henry Bacon osoittaa *Audiovisuaalisen kerronnan teoriassaan* (2000) joitakin elokuvan henkilöiden analysoinnissa huomioitavia seikkoja. Baconin mukaan katsoja päättelee henkilöiden luonteenpiirteet ensisijaisesti heidän ulkoisen olemuksensa sekä toimintansa perusteella. Erotamme niiden kautta henkilöiden maneerit, heille ominaiset käytöstavat, heidän suhtautumisensa toisiin henkilöihin jne. Ohjaajat pyrkivät tietoisesti valitsemaan näyttelijät siten, että näiden olemus sopii kyseessä olevaan rooliin (Bacon 2000, 172). Valtavirtaelokuvat käyttävät hyväkseen tyypittelyä ja luonteenpiirteiden oletettuja

ulkoisia tunnusmerkkejä: katseen vakaus kertoo usein vahvuudesta, runsas meikki kevytkenkäisyydestä jne. (Bacon 2000, 174). Henkilön ominaisuuksia sekä henkistä tilaa voidaan tuoda esiin myös epäsuorasti esimerkiksi kuvakulmilla, valaistuksella ja miljööllä johon hänet asetetaan, sekä ei-diegeettisillä keinoilla kuten musiikilla (Bacon 2000, 181–183). Muun muassa tällaiset yksityiskohdat ovat havainnointini kohteena lähiluvussani. Juhilan ja Suonisen mukaan diskurssianalyttisten tulkintojen vakuuttavuuden osoittamiseksi on aineisto-otteita ja niistä tehtyjä päättelypolkuja esiteltävä niin huolellisesti, että lukija voi tehdä niistä omia tulkintojaan – mahdollisesti jopa ristiriitaisia tutkijan tulkintojen kanssa. Tätä ei kuitenkaan nähdä riskinä tutkimuksen vakuuttavuudelle, sillä kuten jo aiemmin todettiin, diskurssianalysissa ei pyritä löytämään absoluuttisia totuuksia (Juhila & Suoninen 1999, 235). Pyrin nostamaan esille tärkeinä pitämiäni aineisto-otteita sekä yksityiskohtia luvuissa 6.1 – 6.4.

Erittely ja taulukointi

Eero Suonisen mukaan tutkimusaineiston analysointi voidaan aloittaa erilaisten merkityssystemien identifioimisella, toisin sanoen erojen ja yhtäläisyyksien etsimisellä aineistosta (Suoninen 2004, 50). Olenkin tutkimukseni alusta alkaen ryhmitellyt elokuva-aineistoani pyrkien löytämään siitä lapsen representointitavoissa toisistaan eroavia joukkoja. Tällä tavoin olen muodostanut neljä erilaista *kauhuelokuvan lapsuusdiskurssia*, joissa kussakin lapsen representointi on diskurssin sisällä samantyyppinen, mutta muihin diskursseihin nähden tietyiltä osin jopa vastakohtainen. Apuvälineenä aineistoni järjestämisessä ja diskurssien muodostamisessa olen käyttänyt erilaisia taulukointeja. Luvussa 5 olevat taulukot ovat tiivistetty osa tuosta työstä; kaikkia käyttämiäni taulukoita en näe mielekkäänä esitellä, sillä niiden tuottaman informaation olen selostanut sanallisesti relevanteissa kohdissa kunkin diskurssin yhteydessä luvussa 6. Tutkimukseni ollessa kvalitatiivista eivät tarkat määrälliset jaottelut kaikista aineiston yksityiskohdista mielestäni ole edes tarpeen. Taulukot, jotka olen sisällyttänyt aineiston erittelylukuun antavat lukijalle kokonaiskuvan aineistostani aikajanalla sekä havainnollistavat sen jakautumista muodostamiini diskursseihin. Olen taulukoinut myös tyttöjen ja poikien osuudet eri diskursseissa, sillä ne liittyvät kiinteästi tutkimuskysymykseeni tyttöjen ja poikien esittämistapojen mahdollisista eroista.

Kuten sanottu, diskurssit eivät ole suljettuja, muuttumattomia järjestelmiä, vaan ne saavat aineksensa muista, eri aikoina vallinneista diskursseista (Hall 1999, 100). Seuraavassa luvussa paneudunkin aiheeni taustoitukseen: tarkastelen siinä länsimaisten lapsuuskäsitysten muotoutumista eri tieteenaloilla syntyneen länsimaista lapsuutta, lapsikäsitystä ja lapsen esittämistä luotaavan tutkimuksen kautta.

3. LÄNSIMAISEN LAPSUUDEN HISTORIAA

Tässä tutkimustani taustoittavassa luvussa esittelen länsimaista lapsikuvaa ja sen juuria. Lapsuuden representaatiot elokuvissa rakentuvat suurelta osin historiallisesti muotoutuneen lapsuuden pohjalta, samalla omalta osaltaan tuottaen ja uusintaen sitä. En ota kantaa yksittäisten lapsuudesta esitettyjen väittämien empiiriseen todenmukaisuuteen (i.e. miten hyvin tai huonosti kuvaukset sopivat todellisiin lapsiin), vaan käyn läpi lapsuutta sellaisena kuin se on erilaisissa yhteyksissä eri aikoina *esitetty* ja *käsitetty*. Sosiologit Allison James ja Alan Prout puhuvat lapsuudentutkimuksen nousevasta paradigmasta, joka alkoi muotoutua 1970-luvulta lähtien. Sille keskeistä on lapsuuden ymmärtäminen sosiaalisena konstruktiona (James & Prout 1997, 7). Niin sanottua autenttista lapsuutta ei tässä paradigmassa haluta määritellä, vaan lapsuus nähdään diskursiivisesti muodostuvana: erilaiset diskursiiviset käytännöt tuottavat erilaisia lapsuuksia, joista kaikki ovat yhtä 'oikeita' (James & Prout 1997, 26).

Lapsuuskäsitysten muotoutuminen

Eurooppalaisen lapsuudenhistorian tutkimuksen klassikon Philippe Arièsin mukaan lapsuuden käsite, toisin sanoen ajatus lapsuudesta erityisenä, aikuisuudesta poikkeavana ajanjaksona, kehittyi vasta keskiajan jälkeen noin 1500 – 1600-luvuilla (Ariès 1962, 125 –126). Väitettä on kritisoitu paljon, ja esimerkiksi lapsia ja lapsuutta niinkään tutkinut Hugh Cunningham kirjoittaa, että lapsuus tunnistettiin erilliseksi jo antiikissa, ja kristinuskon yleistyttyä Euroopassa keskiajalla lapsiin alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota (Cunningham 1995, 40). Kristinuskoko hylkäsi lasten uhraamisen ja

lapsenmurhan, joka pakanauskoissa oli hyväksyttyä, ja vanhempien vastuuta ja velvollisuuksia jälkikasvuun kohtaan alettiin korostaa. Lapsia ryhdyttiin myös pitämään Jumalaa erityisen lähellä olevina olentoina. Jeesus nähtiin lasten suojelijana; osoituksena tästä pidettiin mm. Luukkaan evankeliumin kohtaa, jossa Jeesus sanoo: ”*Sallikaa lasten tulla minun luokseni, älkää estäkö heitä. Heidän kaltaistensa on Jumalan valtakunta.*” (Luuk. 18:16) Toki lasten tuli Raamatun mukaan kunnioittaa vanhempiaan ja esimerkiksi Pyhän Augustinuksen mukaan lapsi oli syntyessään perisyntisen saastuttama, mutta kaste puhdisti lapsen synnistä (Cunningham 1995, 27–29). Lapsuuden historiaa on tutkinut myös Barbara Kaye Greenleaf. Hänen mukaansa 1100 – 1200-luvuilla esiinnoussut Jeesuslapsi-kultti sekä myöhemmin etenkin renessanssitaiteilijoiden suosimat Neitsyt Maria ja Jeesuslapsi sekä putto (lapsienkeli) -aiheiset maalaukset muuttivat suhtautumista lapseen aiempaa sentimentaalisemmaksi. (Greenleaf 1979, 41, 44). Kasvatustieteilijä Richard Mills huomauttaa, että kristinuskon teologinen näkökulma lapsuudesta kietoutuu kahden ristiriitaisen oletuksen ympärille. Toisaalta, lähinnä uuden testamentin pohjalta, lapsi nähdään enkelimäisenä, turmeltumattomana ja luonnostaan hyvänä. Toisaalta taas ihmisen uskotaan syntyvän maailmaan potentiaalisesti pahana ja itsekkäänä, syntisenä olentona (Mills 2000, 10).

Renessanssin jälkeen Valistuksen ajalla rationaalisuus ja usko kasvatukseen muokkasivat suhtautumista lapseen. Cunningham kirjoittaa, että 1700-luvulle tultaessa ajatukset lastenkasvatuksesta maallistuivat. Kun kristillisen, kuuliaisen ja hurskaan ihannelapsen kasvatuksessa korostettiin hengellistä kehitystä ja ulkoapäin tapahtuvaa, jokaiselle yhdenmukaista luonteen muokkausta, alettiin valistusajalla uskoa lapsen ’luonnolliseen’ kasvuun ja yksilölliseen kehitykseen (Cunningham 1995, 48, 60–62). Filosofin John Locken ajatukset olivat tärkeä askel kohti lapsikeskeistä yhteiskuntaa. Ehkä parhaiten *tabula rasa* -vertauksestaan muistettu Locke ei itse suinkaan uskonut lapsen syntyvän maailmaan täysin tyhjänä tauluna muutoin kuin ajatuksiltaan. Ajatusten ja ideoiden omaksumiseen vaikutti Locken mukaan kunkin lapsen synnynnäinen lahjakkuus ja temperamentti (Cunningham 1995, 48, 63–64). Toisaalta järkeä ihailtiin yli kaiken, ja Locken ajatukset loivat pohjaa myös rationaaliseen kasvatukseen perustuvalla traditiolla, jonka tavoitteena oli tuottaa moraalisia ja säänneltyyn elämään tottuneita kansalaisia (Greenleaf 1979, 62). Ajan toinen kasvatussuuntaus perustui romanttiseen ajatukseen lapsesta luonnollisuuden, viattomuuden ja hyvyden symbolina. Romantikot pitivät lasten vapaata leikkiä kirjoihin perustuvaa koulutusta

parempana kasvatukseen ja korostivat järjen sijaan tunteita. Greenleafin mukaan romantikot, etenkin Jean-Jacques Rousseau, loivat lapsuuden kultin (*the Cult of Childhood*) joka värittää käsityksiä lapsuudesta vielä nykyäänkin (Greenleaf 1979, 62). Esikuvana luonnolliselle lapselle oli Rousseau'n romaani *Émile, ou De l'éducation* (1762), joka kertoo nuoren pojan kasvatuksesta siten, että hän oppii hyvän elämän suunnan koulutyön sijasta seuraamalla luontoa ja omia aistejaan. Teoksen tapahtumapaikkana on idyllinen maaseutu, jota Rousseau piti lapselle sopivana kasvuympäristönä korruptoituvan kaupungin sijasta. Cunningham kiinnittää huomion kirjan sukupuolirooleihin: päähenkilö Émile kasvaa luonnostaan maskuliiniseksi, vahvaksi ja aktiiviseksi, kun taas kirjan puolivälissä esiteltävä tyttö, Sophy, asettuu tämän vastakohtaksi passiivisella heiveröisyydellään. Kirja päättyy parin romanssiin (Cunningham 1995, 48, 67). Kuitenkin romantiikan ihanteeksi muodostui lapsi, jonka sukupuoli oli häivytetty; samanlaista asua suositeltiin sekä tytöille että pojille ja lapsikuvausten sokeroitu suloisuus korosti enemmän feminiinisyyttä kuin maskuliinisuutta (Cunningham 1995, 75–76).

Rousseau kiinnitti kirjassaan huomion oppimisprosessiin pelkän lopputuloksen sijasta, ja Greenleaf kirjoittaakin, että vasta *Émilen* myötä lapsuus alettiin nähdä ajanjaksona, jota tuli arvostaa sellaisenaan, tärkeänä itsessään ilman korostettua painotusta tulevaisuuden hyötyyn (Greenleaf 1979, 63–64). Rousseau oli ensimmäinen, joka näki lapsuuden elämän parhaana aikana, jonka huoletonta riemua vanhana muisteltaisiin kaihoten (Cunningham 1995, 48, 66). Tämä romanttinen näkemys muutti lapsuuden ihannetilaksi, kun se aiemmin oli ollut pelkkää aikuisuuteen valmistautumista, ja nyt aikuisenkin tuli pitää 'sisäinen lapsensa' hengissä jottei muuttuisi kuivaksi ja katkeraksi (Cunningham 1995, 73). Valistusajan edistyksen ja romantiikan lapsuusidealin myötä huoli lasten hyvinvoinnista ja onnellisen lapsuuden edellytyksistä kasvoivat entistä tärkeämmiksi yhteiskunnallisiksi kysymyksiksi (Greenleaf 1979, 73). Jokapäiväiseen kasvatukseen Locken vaikutus oli suurempi kuin Rousseau'n, mutta romantiikka loi pohjan ideaalikuvalle hyvästä lapsuudesta (Cunningham 1995, 77).

Romanttinen idea onnellisesta lapsuudesta piti sisällään myös sen, että lapsuus alettiin käsittää yhä enemmän vastakohtana aikuisuudelle. Lapsuuden tuli olla vapaata vastuusta ja työnteosta (Cunningham 1995, 160). Greenleafin mukaan koulutus oli alettu ymmärtää nimenomaan lapsille ja nuorille tarkoitetuksi 1600-luvulla (Greenleaf 1979,

53). Samoihin aikoihin oli Arièsin mukaan syntynyt hyvinkasvatetun lapsen ihanne. Sen myötä ylemmät luokat erotettiin alemmista: hyvinkasvatettu lapsi poikkesi alempien kansankerrosten lasten villistä kurittomuudesta ja epämoraalisuudesta (Ariès 1962, 314–315). Lapsuuden sosiologiaa tutkinut Harry Hendrick kirjoittaa, että yleinen oppivelvollisuus muokkasi lapsuutta merkittävästi. Ensinnäkin se sivuutti lasten henkilökohtaiset kokemukset ja oletti tietämättömyyden tilan, jonka oikeanlainen koulutus oli muuttava. Toiseksi se painotti tietynlaista käytöstä ja asennetta, josta poikkeamisesta rangaistiin. Tämä vahvisti lapsen haavoittuvuutta ja riippuvuutta auktoriteeteista. Se myös siirsi lapsen syrjään työelämästä: lapsityöläinen katsottiin liian varhain aikuistuneeksi, ja täten hänet tuli tehdä jälleen viattomaksi koulutuksen keinoin. Koulu institutionalisoi lasten eristämisen aikuisten maailmasta ja vahvisti jälleen ajatusta lapsista sijoituksena tulevaisuuteen (Hendrick 1997, 46). Lapsi ei ollut valmis astumaan maailmaan, vaan tarvitsi kasvatusta ja suojelua, tietynlaisen karanteenin, ennen pääsyä yhteiskunnan täysivaltaiseksi jäseneksi (Ariès 1962, 396–397). Millsin mukaan idea lapsesta epätäydellisenä ja keskeneräisenä, ei vielä valmiina ihmisenä linkittyä ajatukseen siitä, mikä tekee ihmisestä ihmisen. Kielen ja järkeilyn oppiminen, moraalit ja tunteiden hallinta ovat asioita, jotka erottavat ihmisen eläimestä. Tässä valossa lapsi joskus vertautuu eläimeen esimerkiksi kirjallisuudessa ja mytologiassa (Mills 2000, 26–28).

Koulutuksen myötä lapsuus myös piteni ja ikäryhmät järjestyivät omiksi lokeroikseen kasvatusinstituutioiden eri portaille (Ariès 1962, 316). Viimeistään 1800-luvulla oletukseksi vakiintui, että normaali lapsi kehittyy ja oppii ikätasonsa mukaisesti (Greenleaf 1979, 53). Kun lastensuojelu sitten tuli keskeiseksi filantropiatyöksi 1800-luvulla, etenkin katulapset ja lapsityöläiset tuli pelastaa, sillä heidän aikuisen valvonnasta vapaata itsenäisyyttään pidettiin lapsille täysin sopimattomana. Ratkaisuna olivat orpokodit, joissa heidän lapsenomaisuutensa haluttiin 'palauttaa'; ”*the delinquent 'has to be turned again into a child'*.” (Cunningham 1995, 146). Konsepti lapsuudesta onnellisena viattomuuden aikana liittyi läheisesti kodin käsitteeseen. Lapsuuden representaatioita mm. mainonnassa tutkineen Patricia Hollandin mukaan kotia alettiin 1800-luvulla pitää yksityisenä turvasatamana ja moraalit työssijana. Lapsuuden turvaamisessa ydinperhe oli avainasemassa (Holland 2004, 57). Toinen tapa toteuttaa lastensuojelutyötä olikin sijoittaa kodittomat, orvot ja huonoista oloista tulevat lapset kasvattiperheisiin maaseudulle; kodinomaiseen ympäristöön ja pois epäterveellisenä

pidetyistä kaupungeista. Kasvattilapset olivat kuitenkin usein alttiina hyväksikäytölle, sillä valvonta oli vaikean toteuttamisen vuoksi vähäistä (Cunningham 1995, 149).

Hendrick on tarkastellessaan brittiläistä lapsuutta 1800-luvulta nykypäivään löytänyt useita autoritatiivisia lapsuuden sosiaalisia konstruktioita, joille yhteistä on ollut yritys määrittellä universaali, kontrolloitavissa oleva normilapsuus. Sen kulmakiviä ovat olleet keskiluokkainen ideaaliperhe selkeästi määriteltyine ikä- ja sukupuolijakoineen, julkiset hyvinvointi- ja terveyspalvelut sekä koulujärjestelmä. Niiden puitteissa lapsen on katsottu saavan elää 'kunnollista' lapsuutta 'luonnollisessa' ympäristössä (Hendrick 1997, 59–60). Cunningham kirjoittaa, että 1800-luvun puoliväliin mennessä tällaisesta keskiluokkaisesta lapsuuden ideologiasta oli tullut voimakas vaikuttaja Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Edellä mainittujen kulmakivien lisäksi sille on ollut keskeistä oletus lapsuuden kokemusten vaikutuksesta siihen, millainen aikuinen ihmisestä tulee sekä kasvava tietoisuus siitä, että lapsilla tulee olla omat, erityiset oikeutensa. Ideologia muotoutui monien eri vaikutteiden kautta, jotka voidaan, kuten edellä käy ilmi, linkittää länsimaisen kulttuurin suuriin muutoksiin: renessanssiin, uskonpuhdistukseen, valistukseen ja romantiikkaan (Cunningham 1995, 41).

Lapsuus nyt

Vuoteen 1914 mennessä moderni länsimainen lapsuus oli Hendrickin mukaan määritelty ja institutionalisoitu oikeudellisesti, lainsäädännöllisesti, sosiaalisesti, lääketieteellisesti, psykologisesti, kasvatuksellisesti sekä poliittisesti (Hendrick 1997, 35). Cunninghamin mukaan 1900-luvun alun länsimaisen lapsen elämään vaikuttavista muutoksista suurin oli siirtymä tuottavasta roolista kuluttajaksi. Aikuisten reaktio oli lapsiluvun pienentäminen ja lasten huomioiminen entistä yksilöllisemmin ja tunteenomaisemmin. Asuinolosuhteiden parantuessa lapset alkoivat viihtyä kotona ja kaduilla leikkiminen väheni, ja sen myötä vanhempien ja lasten väliset suhteet lähentyivät (Cunningham 1995, 177–179). Cunningham näkee merkinä tästä esimerkiksi selkeän muutoksen suhtautumisessa adoptioon 1900-luvun loppua kohti kuljettaessa. Aiemmin adoptiovanhemmat yleensä odottivat hyötyvänsä lapsesta, tavallisimmin työpanoksen muodossa; nykyisin adoptiosta taas ollaan valmiita maksamaan suuriakin summia. Lapsen halutaan nyt ensisijaisesti tyydyttävän aikuisen emotionaalisia tarpeita (Cunningham 1995, 184).

Greenleafin mukaan uudet lapsuutta koskevat käsitykset tulivat 1900-luvulla Euroopan sijasta paljolti Yhdysvalloista (Greenleaf 1979, 84). Yhdysvalloissa lapsia kannustettiin olemaan itsenäisiä ja ulospäinsuuntautuneita eurooppalaisen pidättyväisyyden ja kuuliaisuuden sijasta (Greenleaf 1979, 88). Toisen maailmansodan jälkeen freudilaiseen ajatukseen lasten mielihalujen tukahduttamisen vahingollisuudesta perustuva ns. vapaa kasvatus oli muodissa Yhdysvalloissa, mutta jo 1960-luvulla sitä alettiin pitää syynä kaikkiin mahdollisiin ongelmiin, joita lapset ja nuoret aiheuttivat (Greenleaf 1979, 142–143). Greenleafin mukaan lisääntyneet sosiaaliset ongelmat kasvoivat kuitenkin perheiden riittämättömän taloudellisen tukemisen johdosta. Äidit siirtyivät sankoin joukoin työelämään ja lapsista tuli avainkaulalapsia, jotka joutuivat viettämään päivittäin pitkiä aikoja ilman aikuisen valvontaa (Greenleaf 1979, 144). Osa ihmisistä alkoi kokea, että lapset olivat yksinkertaisesti aikuisen elämässä tiellä, ja myös vapaaehtoinen lapsettomuus alettiin nähdä hyvänä vaihtoehtona. Samaan aikaan adoptiosta tuli entistä yleisempää (Greenleaf 1979, 146, 149). Greenleaf arvostelee amerikkalaisena pitämäänsä käsitystä lapsuudesta kaikista velvollisuuksista vapaana hauskanpidon aikana. Romantismin idean mukaan muotoiltu onnellinen lapsuus on hänen mukaansa vanhemmille kaikki kaikessa, ja sitä yritetään toteuttaa palvomalla lasten jokaista toivetta ja hukuttamalla heidät lahjoihin (Greenleaf 1979, 154–155). Tätä nykyisinkin suuresti kritisoitua materiaalikeskeistä kasvatusta ja lasten konsumerismia pidetään yleisesti melko uutena ilmiönä. Kuitenkin esimerkiksi Cunningham osoittaa, että jo 1700-luvulta löytyy kirjoituksia, joissa kritisoidaan lasten liiallista hemmottelua luksusesineillä (Cunningham 1995, 72).

Greenleaf kiinnitti kirjoittaessaan lapsuuden historiaansa 1970-luvun lopulla huomiota siihen, kuinka naisten vapautusliikkeen myötä tapahtunut naisten aseman paraneminen ei ollut vielä juurikaan vaikuttanut käsityksiin tyttölapsista. Pojat ja tytöt nähtiin edelleen essentiaalisesti erilaisina: poikien tuli olla aktiivisia, seikkailunhaluisia sekä vahvoja, ja heille sallittiin tietty ilkkurisuus; tytöiltä puolestaan odotettiin passiivisuutta, lempeyttä, kotiaskareissa viihtymistä ja ennen kaikkea sievää ulkonäköä (Greenleaf 1979, 151). Tämä jako pitää jossain määrin paikkansa vielä 2000-luvullakin, ja esimerkiksi lapsille suunnatut lelut ylläpitävät sitä; pojat ohjataan rajumpiin leikkeihin kuin tytöt, joille on tarjolla hempeitä kotileikkejä ja ulkonäkökeskeisiä prinsessaleikkejä. Kuitenkin tyttöjen poikamaisuus on sallitumpaa kuin poikien

tyttömäisyys, jota pidetään helposti merkkinä heikkoudesta. Esimerkiksi Patricia Holland on havainnut eri aikakausien syntymäpäiväkortteja tarkastellessaan, että vaikka erot tyttöjen ja poikien kuvaustavoissa ovat muutaman viime vuosikymmenen aikana heikentyneet eikä voimaa ja aktiivisuutta enää linkitetä pelkästään maskuliinisuuteen, esitetään tytöt edelleen poikia useammin ujoutta ja viattomuutta implikoivissa poseerauksissa (Holland 2004, 183–186).

'Lapsuuden kuolemasta' on kirjoitettu paljon 1980-luvulta lähtien. Ajatuksen takana on huoli siitä, että viattomuuden ja etenkin seksuaalisen tietämättömyyden menettäminen massamedian ja television turmelevan vaikutuksen vuoksi asettaa lapset alttiiksi liian varhaiselle aikuistumiselle (Mills 2000, 14). Cunninghamin mukaan lapsille on monilla tasoilla, esimerkiksi kuluttajina, avautunut pääsy aikuisten maailmaan, mutta ilman menneiden vuosisatojen lyhyen lapsuuden tarkoittamaa taloudellista riippumattomuutta vanhemmistaan. Cunningham kirjoittaa, että 1900-luvun loppua kohden lasten oikeudet ja päätösvalta omaa elämäänsä koskien ovat monessa maassa kasvaneet sekä ideologisella että lainsäädännöllisellä tasolla, ja samalla aikuisen auktoriteetti on vähentynyt (Cunningham 1995, 185, 189). Myös lapsuudentutkimuksessa lapset nähdään tänä päivänä oman elämänsä muodostamisessa aktiivisina toimijoina passiivisen subjektiuden sijasta. Lasten epäkypsyyttä biologisena faktana ei kuitenkaan haluta kieltää, vaan korostetaan sitä, kuinka tämän epäkypsyyden kulloinenkin määrittely on aina kulttuurinen konstruktio (James & Prout 1997, 7–8). Cunninghamin mukaan nykyinen huoli lapsuuden ja lasten tilasta juontaa ristiriidasta, joka vallitsee julkisen diskurssin ja romantiikasta periytyvien ihanteiden välillä. Ensin mainittu sulauttaa yhteen lapsen ja aikuisen maailmat representoidessaan lapsen automisena ihmisenä omine oikeuksineen, kun jälkimmäinen korostaa lapsuuden ja aikuisuuden erillään pitämistä, toivetta siitä että lapsen tulisi antaa olla lapsi (Cunningham 1995, 190). Kaikista sosiaalisista ryhmistä lapsilla on joka tapauksessa vähiten mahdollisuuksia vaikuttaa omiin representaatioihinsa. Lapsuus on hyvin pitkälle aikuisten määrittelemää ja aikuisten tunteisiin perustuvaa (Holland 2004, 205). Seuraavissa luvuissa suuntaan katseeni kauhuelokuva-aineistooni ja aikuisten luomiin lapsuuden representaatioihin siinä.

4. ELOKUVA-AINEISTON ÄÄRIVIIVAT

Kauhugenre

Aineistooni kuuluvien elokuvien nimet ovat tekstissä tästä eteenpäin ensi kertaa mainittaessa vahvennetulla fontilla. Sulkeissa seuraavat elokuvan mahdollinen aliasnimi, suomennettu nimi, tuotantomaa sekä tuotantovuosi. Tarkemmat tuotantotiedot olen lukemisen helpottamiseksi jättänyt pois tekstistä; ne löytyvät lähdeluettelosta. Uudelleen mainittaessa (sekä tässä että seuraavissa luvuissa) käytän joko elokuvien suomennettua nimeä tai alkuperäistä nimeä kursivoituna.

Kauhustuttavia tarinoita on luultavasti kerrottu läpi ihmiskunnan historian ja kauhuelementtejä löytyy sekä kansantaruista että lapsille kerrotuista tarinoista. Filosofi Noël Carroll katsoo kauhugenren kuitenkin syntyneen vasta valistuksen ajalla 1700-luvulla. Yliluonnollisen konsepti vaati pohjakeen määritelmän siitä, mikä on luonnollista – määritelmän, jota valistusajalla nousseet luonnontieteet pyrkivät muotoilemaan (Carroll 1990, 56–57). Aiempien vuosisatojen taruissa ja legendoissa yliluonnolliset elementit ja hirviöt nähtiin tarinan sisäiseen todellisuuteen arkipäiväisesti kuuluvina, kun taas kauhussa ne ovat jotain epätavallista, elokuvan normaalimaailmasta poikkeavaa, joka on nähtävissä tarinan henkilöiden reaktioista (Carroll 1990, 16, 54–55). Myös kauhua ja sci-fiä tutkivan Jason Colaviton mukaan kauhugenre modernissa muodossaan alkoi muotoutua 1700-luvun länsimaisen kulttuurin ja kirjallisuuden piirissä. Se toimi vastareaktiona maailmankuvan tieteellistymiselle ja metaforana menneisyyden traditioille (Colavito, 2008, 13). Englantilaista goottilaista romaania voidaan pitää genren ensimmäisenä ilmentymänä (Colavito, 2008, 16–17). Elokuvassa kauhua hyödynnettiin jo mediumin varhaisilla vuosikymmenillä, ja ensimmäiseksi kauhuelokuvaksi mainitaan usein saksalainen mykkäfilmi *Der Student von Prag* (*Prahan ylioppilas*) vuodelta 1913 (esim. Schepelern 1978, 27). Kauhuelementtejä löytyi myös monista saksalaista ekpressionismia edustavista elokuvista 1920-luvulla sekä Yhdysvalloissa goottilaisen kirjallisuuden klassikoiden näytelmäversioista (Hutchings 2009, xliii). Geneerisenä terminä kauhuelokuva ilmaantui käyttöön kuitenkin vasta 1930-luvun Yhdysvalloissa Universal-yhtiön *Dracula* (1931)- ja **Frankenstein** (1931) -filmatisointien myötä (Hutchings 2009, xli).

Elokuvatutkija Peter Schepelern määrittelee elokuvagenren eli lajityypin joukoksi elokuvia, joissa käytetään tiettyjä vakiintuneita, kaupallisen ja taiteellisen hyväksynnän

saaneita ja sen myötä institutionalisoituneita aineksia kuten dramaturgiaa, teemoja ja tyyliä (Schepeleern 1978, 14). Kauhuelokuvan hän määrittelee fiktioelokuvaksi, ”*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.*” (Schepeleern 1978, 16). Kauhuelokuvalla on myös tyypillistä, että se ei ainoastaan viittaa kauheisiin asioihin vaan myös näyttää ne (Schepeleern 1978, 31). Kauhugenren keskeisin teema on hyvän ja pahan välinen taistelu, usein siten, että juuri pahuus näyttäytyy pelottavana (Schepeleern 1978, 34). Carroll puhuu kauhun tuottamasta emotionaalisesta tilasta *art-horrorina* (Carroll 1990, 15).

Carroll laskee kauhuksi (*horror*) ainoastaan elokuvat, joissa esiintyy yliluonnollinen hirviö – muunlaiset pelkoa herättävät, esimerkiksi murhaajista kertovat filmit, hän nimeää *terroriksi* (Carroll 1990, 15). Itse en näe mielekkäänä tehdä tällaista erottelua, ja aineistossani onkin esimerkkejä molemmista. Elokuvatutkija Peter Hutchings muistuttaa, että kauhuelokuva on alusta alkaen saanut vaikutteita monelta suunnalta: goottilaisesta perinteestä, muista genreistä, muista medioista ja muista historiallisista ajoista (Hutchings 2009, xliv). Genreteoreetikko Rick Altmanin mukaan elokuva voidaan paikantaa tiettyyn genreen vähäisenkin aineksen perusteella, ilman että se koko kestoaltaan noudattaisi kyseisen genren logiikkaa (Altman 2002, 176). Kauhugenren tarkkoja rajoja onkin vaikea määrittellä, sillä elokuvat lainaavat paljon muualta ja sekoittuvat toisiin genreihin. Myös osa aineistoni elokuvista sekoittaa esimerkiksi scifiä, fantasiaa tai film noiria kauhuun.

Altmanin mukaan yksi genretutkimuksen peruslähtökohdista on, että tekstejä tulkitaan toisten samankaltaisten tekstejen kontekstissa. Genrejen määrittely ei ole elokuvatuottajien yksinoikeus, vaan kriitikot, tutkijat ja myös katsojat voivat milloin tahansa määrittellä genrejä uudelleen kiinnittämällä huomionsa aiemmin taustalle jääneisiin elementteihin ja samankaltaisuuksiin (Altman 2002, 103–104). Tutkimuksessani olen kiinnittänyt huomion lapseen kauhuelementtejä sisältävässä elokuvassa ja muodostanut aineistoni sen perusteella.

Lapsikauhun määrittely

Käytän tutkimukseni aineistosta termiä *lapsikauhu*. Määrittelen lapsikauhuksi kauhua sisältävät elokuvat, joissa on lapsi / lapsia keskeisessä / keskeisissä rooleissa tai muuten tarinan kerronnan kannalta merkittävässä osassa. Tutkimuksessani rajaan lapsuuden käsittämään ikävuodet syntymästä murrosikään; tarkemmin sanottuna aineistoni elokuvien lasten ikä vaihtelee Lääkäriseura Duodecimin lapsuusiän määritelmän mukaisesti vastasyntyneestä 13-vuotiaaseen (Lääkäriseura Duodecimin konsensuslausuma 2010, 4). Poikkeuksena ikämääritelmästä on syntymättömän lapsen odotuksen ympärille rakentuva **Rosemary's Baby** (*Rosemaryn painajainen*, USA 1968), jonka sisällytin aineistooni sen vuoksi, että se on vaikuttanut merkittävästi lapsikauhun ja koko kauhugenren kehitykseen. Teini-ikäiset jäävät siis tutkimukseni ulkopuolelle. Teinikauhu (*Teenage Horror*) on oma, verrattain suuri alagenrensä, jonka alku voidaan paikantaa 1950-luvun Yhdysvaltoihin ja nuorisokulttuurin kehittymiseen (Hutchings 2009, 308). Teinikauhun mukaan ottaminen laajentaisi tutkimustani liiaksi, ja sitä paitsi siinä on usein teemana siirtyminen lapsuudesta aikuisuuteen, joka piiryy esiin eräänlaisena välitulana – oma tutkimukseni käsittelee aikuistumisriitin kuvausten sijaan lapsuuden ja lasten kuvausta. Tutkimuskohteeksi määrittelemäni lapsikauhu ei ole teinikauhun tavoin eriytynyt selkeästi omaksi alalajikseen, vaan sen teemat liikkuvat kauhugenren laajemmissa aihepiireissä.

Lapsikauhu liittyy läheisesti niin sanottuun *Family Horroriin*. Se on kauhugenren tutkijoiden termi elokuville, joissa hirviö nousee näennäisesti tavanomaisen perheen piiristä tai joissa perhe itsessään on hirviömäinen. Hutchingsin mukaan Family Horror-alagenren elokuvia alkoi ilmentyä Yhdysvalloissa 1950-luvulla (Hutchings 2009, 112–113). Osa elokuvatutkijoista, esimerkiksi Tony Williams, pitää kuitenkin vasta 1970-lukua varsinaisen Family Horrorin ilmaantumisaikana, sillä silloin etenkin lapsihirviöistä kertovia elokuvia tehtiin paljon (Williams 1996, 13–14). Monet näistä elokuvista sisältyvät aineistooni.

Aineiston rajaus

Aineistoni koostuu 70 kauhuelokuvasta. Aineiston aikajana alkaa 1920-luvulta ja päättyy vuoteen 2010; elokuvat tuotantotietoineen on lueteltu kronologisessa järjestyksessä lähdeluettelossa (Tutkimusaineisto: elokuvalähteet). Kaikkein varhaisimmissa kauhuelokuvissa 1900-luvun alussa ei esiintynyt lapsia lainkaan. Vielä 1920 – 1930 -lukujen kauhuelokuvissa lapset olivat edelleen harvinaisia, mutta heitä oli kuitenkin sivuosissa muutamassa elokuvassa, jotka olen sisällyttänyt aineistooni. 1940-luvulta en löytänyt yhtään esimerkkiä lapsikauhusta. Kauhuelokuvien pääosiin lapsia alkoi ilmaantua 1950-luvulla, ja varsinainen lapsikauhubuumi alkoi 1960–70-lukujen vaihteessa elokuvien *Rosemaryn painajainen* (1968) ja **The Exorcist** (*Manaaja*, USA 1973) myötä. Lapsikauhun määrä laski 1990-luvulla ja on ollut taas nousussa 2000-luvun alkupuolelta lähtien. Aineistoni elokuvien määrä aikajanan eri kohdissa noudattelee näitä tuotantomäärien vaihteluita.

Koska kauhuelokuva on pääasiassa valtavirtaviihdettä, koostuu aineistonikin suurimmaksi osaksi mainstream- eli valtavirtaelokuvasta. Mainittakoon tässä, että tarkoitukseni ei ole arvottaa elokuvia laadullisesti eikä arvioida esimerkiksi näyttelijäsuorituksia. Tutkimustehtäväni, länsimaisen kauhuelokuvan lapsuusdiskurssien kartoittamisen mukaisesti olen rajannut aineistoni eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen elokuvaan. 2000-luvun alussa japanilaiset kauhuelokuvat saivat suosiota länsimaissa, ja niitä uudelleenfilmatisointiin kansainvälisille markkinoille Yhdysvalloissa. Olen sisällyttänyt aineistooni kaksi tällaista uusintaversiota; tältä osin sivuan hieman siis myös aasialaista elokuvaa. Pohjoisamerikkalaiset elokuvat ovat aineistossa enemmistönä johtuen yksinkertaisesti siitä, että Yhdysvalloissa on tuotettu genren elokuvia enemmän kuin muualla.

Kaikkia olemassa olevia lapsikauhuelokuvia en tietenkään ole voinut tutkimukseeni sisällyttää, joten olen paitsi rajannut aineistoni ajallisesti ja alueellisesti, niin myös ratkaissut sen riittävyden kylläntymisellä. Kylläntymisperiaatteen mukaan laadullisessa tutkimuksessa aineistoa on tarpeeksi silloin, kun se alkaa toistaa itseään, i.e. siinä vaiheessa, kun uudet tapaukset eivät tuo enää mitään uutta tietoa tutkimuskysymyksiin vastaamiseksi. Tietenkään tutkija ei voi koskaan olla täysin varma

siitä, etteikö jotakin uutta voisi vielä lisääaineistoa kerryttämällä ilmaantua, mutta tutkimuksen loppuunsaattamiseksi raja on vedettävä johonkin. Kyllääntyminen on aineiston kattavuuden lisäksi yhteydessä tulosten yleistettävyyteen: aineiston alkaessa toistaa itseään on suhteellisen pienestäkin aineistosta mahdollista tehdä yleisempiä kuin vain ko. aineistoa koskevia päätelmiä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

5. AINEISTON ERITTELY

Aineiston jakautuminen diskursseihin

Elokuva-aineistostani erottuu neljä erilaista joukkoa, joissa kussakin lapsen representointitapa on joukon sisällä samantyyppinen, mutta toisiin joukkoihin nähden jopa vastakohtainen. Näitä joukkoja kutsun *kauhuelokuvan lapsuuskurssiksi*, ja taulukko 1. havainnollistaa aineiston jakautumista niihin. Taulukon ensimmäinen sarake osoittaa elokuvan tuotantovuosikymmenen. Neljä seuraavaa saraketta osoittavat diskurssit, joihin elokuvat jakautuvat: *viattomuuskurssin*, *hirviödiskurssin*, *sankaridiskurssin* sekä *traagisuusdiskurssin*. Mikäli elokuvassa on useampia erityyppisiä lapsia, diskurssi määrittyy elokuvan tärkeimmäksi nousevan lapsirepresentaation mukaan. Elokuvan lapsen / lasten kohtalon / kohtalot olen osoittanut taulukossa yläindekseillä, joiden selitykset löytyvät taulukon lopusta; näihin olen sisällyttänyt myös diskurssia määrittämättömät lapset (i.e. lapset, jotka eivät edusta ko. elokuvan tärkeintä lapsirepresentaatiota). Tästä johtuu, että joidenkin elokuvien kohdalla on useampi kuin yksi viite. Diskurssia määrittävää lasta tarkoittava viitemerkki on ensimmäisenä, sitä seuraavat sivuosien lasten merkit. Kohtalo tässä tarkoittaa yleisimmin lapsen tilaa elokuvan lopussa, mutta poikkeuksiakin löytyy; esimerkiksi elokuvassa **The Curse of the Werewolf** (Englanti 1961) sekä tv-elokuvassa **It** (Se, USA / Kanada 1990) päähenkilöt kasvavat aikuisiksi kerronnan kuluessa, jolloin olen keskittynyt tarkastelemaan henkilöiden lapsuutta kuvaavaa osiota elokuvasta. Kysymysmerkki elokuvan **Lord of the Flies** (*Kärpästen herra*, Englanti 1963) kohdalla merkitsee yksinkertaisesti epäselvyyttä joidenkin elokuvan lasten kohtaloista; yksi

lapsista kuolee ja hyvät pelastuvat, mutta jää epäselväksi palautuvatko pahat lapset hyviksi palattuun sivilisaation keskuuteen.

Diskurssianalyysissä pyritään pois staattisuudesta, jossa rakennetaan pysyviä kategorioita (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 38). Aineistosta muodostamani lapsuusdiskurssit eivät ole täysin selkeärajaisia tai toisiaan poissulkevia, ja monesta elokuvasta löytyy osia useammasta kuin yhdestä diskurssista, kuten esimerkiksi lasten kohtaloiden moninaisuus joissain elokuvissa osoittaa. Kuten sanottu, olen tehnyt jaotteluni kunkin elokuvan hallitsevimman diskurssin mukaan, ja käytän sitä ennemminkin aineiston analyysin apuvälineenä kuin lukkoonlyötynä luokitteluna.

Elokuvien määrät eri diskursseissa ja eri aikoina

Taulukko 2 osoittaa, etteivät kaikki muodostamani diskurssit noudata mitään erityisen selkeätä ajallista klusteroitumista. Tiettyjä nousu- ja laskukausia on silti havaittavissa. Esimerkiksi viattomuusdiskurssi on näkyvässä kaikilla aikajanan vuosikymmenillä 1940-lukua lukuunottamatta. Vahvimmillaan se on kuitenkin aikajanan alku- ja loppupäissä; 1960-luvun alusta 2000-luvun puoliväliin diskurssin elokuvien määrä on hyvin vähäinen. Hirviölapsia ilmaantui paljon 1960- ja etenkin 1970-luvulla ja diskurssin suosio jatkui vielä 1980-luvulle, mutta laantui 1990-lukua kohden tultaessa – vain noustakseen jälleen 2000-luvulla. Sankarilapsia löytyy joitakin jo 1950-luvulta lähtien, mutta diskurssi vahvistuu vasta 1980-luvulla ja laantuu jälleen hiljalleen sen jälkeen. Traagisuusdiskurssin elokuvia löytyy melko tasaisesti läpi vuosikymmenten 1960-luvulta lähtien. Diskurssi näyttäisi kuitenkin vahvistuvan 2000-luvulla. Kauhugenren laajemmat temaattiset muutokset, jotka liittyvät yhteiskunnassa eri aikoina vallinneisiin jaettuihin pelkoihin ovat osaltaan vaikuttaneet eri aikojen lapsuusrepresentaatioihin. Näistä muutoksista kerron elokuvaesimerkkien lomassa luvussa 4.

Taulukko 1.

Aineiston jakautuminen neljään diskurssiin

Tuotanto- aika	Diskurssi Viaton lapsi	Hirviölapsi	Sankarilapsi	Traaginen lapsi
1920- 1930-l.	<i>Der Golem...</i> ³ <i>Frankenstein</i> † <i>M...</i> †			
1950-l.	<i>The Night of the H...</i> ²	<i>The Bad Seed</i> †	<i>Invaders From M...</i> ²	
1960-l.	<i>The Curse of the W...</i> ¹	<i>Village of the D...</i> † <i>Lord of the Flies</i> ? ¹ † <i>Children of the D...</i> † <i>Operazione paura</i> × <i>Night of the L...</i> † <i>Rosemary's Baby</i> ⁴		<i>The Innocents</i> † <i>The Nanny</i> ² †
1970-l.	<i>Don't Look Now</i> † <i>Audrey Rose</i> †	<i>The Other</i> × † <i>Something Evil</i> ¹ <i>The Exorcist</i> ¹ <i>It's Alive</i> † <i>The Omen</i> ⁴ <i>¿Quién puede...</i> ⁴ <i>Eraserhead</i> † <i>Full Circle</i> × † <i>Halloween</i> ⁴ <i>Damien ...</i> ⁴	<i>Whoever Slew...</i> ³ <i>Salem's Lot</i> ² †	<i>The Little Girl...</i> ³ <i>Communion</i> ¹ †
1980-l.	<i>Poltergeist</i> ¹	<i>The Godsend</i> ⁴ <i>Bloody Birthday</i> ⁴ <i>Children... Corn</i> † ⁴ ² <i>Near Dark</i> † ² <i>Pet Sematary</i> †	<i>Something Wicked...</i> ² <i>The Company of...</i> ³ <i>The Monster Squad</i> ³ <i>Invaders From M...</i> ² <i>The Lost Boys</i> ³ <i>Lady in White</i> ² †	<i>The Changeling</i> † † <i>The Shining</i> ² <i>Firestarter</i> ³
1990-l.	<i>Cronos</i> ²	<i>Omen IV ...</i> ⁴ <i>Interview with...</i> † <i>Village of the D...</i> † ²	<i>The People Under...</i> ³ <i>La cité des enfants...</i> ²	<i>It</i> ³ † <i>The Sixth Sense</i> ² †
2000-l.	<i>Silent Hill</i> ¹ † <i>El Orfanato</i> † † <i>Burning Bright</i> ¹	<i>The Ring</i> × <i>The Grudge</i> × <i>The Omen</i> ⁴ <i>Låt den rätte...</i> ⁴ † <i>The Children</i> † <i>Orphan</i> †	<i>Salem's Lot</i> ² † <i>Nochmoi dozor</i> ⁴ <i>Zombieland</i> ²	<i>El espinazo...</i> ³ † <i>The Others</i> † <i>El laberinto...</i> † ³ <i>Sauna</i> †

Taulukon 1. viitteet ja symbolit

¹ Aikuiset pelastavat lapsen (joko ulkoiselta pahalta tai tekemällä lapsen jälleen hyväksi)

² Lapsi pelastuu yhteistyössä aikuisten kanssa

³ Lapsi pelastaa itsensä tai toisen lapsen / lapset pelastavat toisensa

⁴ Lapsi säilyy hengissä muttei pelastu / muutu hyväksi

† Lapsi menehtyy

× Paha kummituslapsi

+ Hyvä kummituslapsi

Taulukko 2.

Elokuvien määrät eri diskursseissa eri aikoina

Tuotanto- aika	Diskurssi				Yht. / tuotantoaika
	Viaton lapsi	Hirviölapsi	Sankarilapsi	Traaginen lapsi	
1920-30-l.	3	0	0	0	3
1950-l.	1	1	1	0	3
1960-l.	1	6	0	2	9
1970-l.	2	10	2	2	16
1980-l.	1	5	6	3	15
1990-l.	1	3	2	2	8
2000-l.	3	6	3	4	16
Yht./ diskurssi	12	31	14	13	70

Kaiken kaikkiaan lapsikauhua tehtiin eniten 1970- ja 1980-luvuilla ja jälleen 1990-luvun määrällisen notkahduksen jälkeen 2000-luvulla. Lapsikauhun määrä näyttäisi korreloivan kauhuelokuvan yleisen suosion kanssa, ja toisaalta lapsikauhu vaikuttaisi olleen avainasemassa kauhun suosion nostajana. Elokuvateoreetikko David Bordwellin mukaan kauhuelokuvat olivat ennen 1970-lukua genrehierarkian alimmalla portaalla; läpimurto kohti suurempaa arvostusta oli *Rosemaryn painajainen* 1960-luvun lopulla. Viimeistään vuonna 1973 kymmenen Oscarin ehdokkaana ollut ja kaksi niistä voittanut *Manaaja* nosti kauhuelokuvat yleisesti arvostettujen elokuvien joukkoon (Oscars.org). Näiden kahden elokuvan ilmiömäinen menestys siivitti kauhun yleisösuosiota, jonka myötä genre alkoi kiinnostaa elokuva-alan suuria kykyjä. Tästä seurasi nousu genrehierarkiassa seuraavina vuosikymmeninä (Bordwell 2006, 52–53).

Kauhuelokuvien provokatiivisen luonteen vuoksi ne ovat olleet koko historiansa ajan sensuuriviranomaisten hampaissa (Hutchings 2009, 59). Etenkin maailmansotien aika oli kauhufiktion tuotannolle hankala kausi: esimerkiksi Englannissa kauhuelokuvat kiellettiin yleisen moraalien ja hyväksytyjen sosiaalisten arvojen vastaisina, ja vain muutamia kummitusaiheisia elokuvia pääsi sensuurin läpi (Alanen & Alanen 1985, 75; Hutchings 2009, 59). Vuosien 1931 ja 1953 väliseltä ajalta en löytänyt yhtään lapsikauhuelokuvaa. Tämä aukko aineistossani selittyneekin paitsi 1930-luvun suurella lamalla niin myös toisella maailmansodalla ja sen jälkimainingeilla.

Tytöt ja pojat eri diskursseissa

Taulukko 3. osoittaa diskurssia määrittävien lapsiroolien jakautumisen sukupuolten välillä. Kuten sanottu, tarkoitan diskurssia määrittävällä roolilla elokuvan tärkeimmäksi nousevaa lapsirepresentaatiota elokuvissa, joissa lapsirooleja on useita erilaisia. Esimerkiksi elokuvassa **Near Dark** (USA 1987) diskurssin määrittää paha poikavampyyri, kun taas hyvää edustava tyttölapsi jää sivuosaan; näin ollen *Near Darkin* poika lasketaan lapsihirviödiskurssin poika-sarakkeeseen tytön jäädessä taulukosta pois. On myös elokuvia, joissa kaikki lapset edustavat samaa diskurssia. Tällöin, mikäli merkittäviä lapsia on sekä tyttöjä että poikia, on ko. elokuva merkitty oman diskurssinsa riville 'molempia'-sarakkeeseen. Näin asettuu esimerkiksi **The Others** (Espanja / USA 2001), jossa traagista lasta edustaa sisaruspari, tyttö ja poika. Kaikkien aineiston lasten taulukoiminen olisi käytännössä mahdotonta (ja turhaakin), sillä aineistossa on joitakin sellaisia elokuvia, joissa pieniä lapsirooleja on lukematon määrä (esim. **Children of the Corn; Maissilapset**, USA 1984). Näin ollen kustakin elokuvasta on siis taulukossa 3. vain yksi merkintä.

Taulukko 3.

Tyttöjen ja poikien määrä eri diskursseissa

Diskurssi	Diskurssia määrittävien lapsiroolien sukupuolet			
	Poikia	Tyttöjä	Molempia	Määrittelemätön
Viaton lapsi	3	8	1	0
Hirviölapsi	12	11	7	1
Sankarilapsi	8	3	3	0
Traaginen lapsi	5	5	3	0
Yht. / sukupuoli	28	27	14	1

Lapsikauhu näyttää ensisilmäyksellä kaikin puolin tasa-arvoiselta elokuvaalajilta, sillä tyttöjä ja poikia on tärkeissä rooleissa hyvin tasaisesti (taulukko 3, alin rivi). Kuitenkin eri diskursseja tarkasteltaessa erilaisten roolien jakautuminen tytöille ja pojille tulee esiin. Aineistoni elokuvissa tytöt ovat yliedustettuina viattomuusdiskurssissa, kun taas poikien hallitsemassa sankaridiskurssissa heitä on vähän. Huomionarvoista on myös se, että ainoassa sankaridiskurssin elokuvassa, joissa sankarillisia lapsia on suurempi ryhmä (**The Monster Squad**; *Kauhukopla*, USA 1987, kuusi lasta), joukossa on vain yksi tyttö. Aikajanalle aseteltuna näissä sukupuolijaoltaan epätasaisimmissa diskursseissa näkyy selkeitä muutoksia (taulukko 4). Viattomuusdiskurssissa, jossa poikien osuus on kaiken kaikkiaan vähäinen, heitä ei ole lainkaan vuosien 1961 ja 2007 välillä. Sankaridiskurssin ensimmäinen ilman poikaa toimiva tyttö löytyy vasta 1980-luvun puolivälistä (**The Company of Wolves**; *Sudet tulevat*, Englanti 1984). Traagisuus- ja hirviödiskursseissa poikia ja tyttöjä on tasaisemmin, eikä niissä ilmene suuria muutoksia vuosikymmenten vaihtuessa. Hirviödiskurssista löytyy lisäksi yksi sukupuoleltaan määrittelemätön lapsi (**Eraserhead**, USA 1977).

Taulukko 4.

Tytöt ja pojat eri diskursseissa elokuvittain

Tuotanto- aika	Diskurssi Viaton lapsi	Hirviölapsi	Sankarilapsi	Traaginen lapsi
1920	<i>Der Golem...</i> ♀			
1930-l.	<i>Frankenstein</i> ♀ <i>M...</i> ♀			
1950-l.	<i>The Night of the H...</i> ⊙	<i>The Bad Seed</i> ♀	<i>Invaders From M...</i> ♂	
1960-l.	<i>The Curse of the W...</i> ♂	<i>Village of the D...</i> ⊙ <i>Lord of the Flies</i> ♂ <i>Children of the D...</i> ⊙ <i>Operazione paura</i> ♀ <i>Night of the L...</i> ♀ <i>Rosemary's Baby</i> ♂		<i>The Innocents</i> ⊙ <i>The Nanny</i> ♂
1970-l.	<i>Don't Look Now</i> ♀ <i>Audrey Rose</i> ♀	<i>The Other</i> ♂ <i>Something Evil</i> ♂ <i>The Exorcist</i> ♀ <i>It's Alive</i> ♂ <i>The Omen</i> ♂ <i>¿Quién puede...</i> ⊙ <i>Eraserhead</i> ▽ <i>Full Circle</i> ♀ <i>Halloween</i> ♂ <i>Damien ...</i> ♂	<i>Whoever Slew...</i> ⊙ <i>Salem's Lot</i> ♂	<i>The Little Girl...</i> ♀ <i>Communion</i> ♀
1980-l.	<i>Poltergeist</i> ♀	<i>The Godsend</i> ♀ <i>Bloody Birthday</i> ⊙ <i>Children of the C...</i> ⊙ <i>Near Dark</i> ♂ <i>Pet Sematary</i> ♂	<i>Something Wicked...</i> ♂ <i>The Company of...</i> ♀ <i>The Monster Squad</i> ⊙ <i>Invaders From M...</i> ♂ <i>The Lost Boys</i> ♂ <i>Lady in White</i> ♂	<i>The Changeling</i> ♂ <i>The Shining</i> ♂ <i>Firestarter</i> ♀
1990-l.	<i>Cronos</i> ♀	<i>Omen IV ...</i> ♀ <i>Interview with...</i> ♀ <i>Village of the D...</i> ⊙	<i>The People Under...</i> ⊙ <i>La cité des enfants...</i> ♀	<i>It</i> ⊙ <i>The Sixth Sense</i> ♂
2000-l.	<i>Silent Hill</i> ♀ <i>El Orfanato</i> ♂ <i>Burning Bright</i> ♂	<i>The Ring</i> ♀ <i>The Grudge</i> ♂ <i>The Omen</i> ♂ <i>Låt den rätte...</i> ♀ <i>The Children</i> ⊙ <i>Orphan</i> ♀	<i>Salem's Lot</i> ♂ <i>Nochnoi dozor</i> ♂ <i>Zombieland</i> ♀	<i>El espinazo...</i> ♂ <i>The Others</i> ⊙ <i>El laberinto...</i> ♀ <i>Sauna</i> ♀

Taulukon 4. symbolit

- ♂ Poika / poikia
- ♀ Tyttö / tyttöjä
- ⊙ Molempia (tyttö / tyttöjä ja poika / poikia)
- ▽ Määrittelemätön sukupuoli

Seuraavassa luvussa paneudun tarkemmin edellä taulukoimaani aineistoon. Teen sen esittelemällä aineistosta muodostamani lapsuusdiskurssit ominaispiirteineen ja elokuvaesimerkkeineen, kunkin omassa alaluvussaan.

6. KAUHUELOKUVAN NELJÄ LAPSUUSDISKURSSIA

Tässä luvussa tarkastelen edellisessä luvussa määrittelemiäni neljää lapsuusdiskurssia elokuvaesimerkkien kautta. Jokainen diskurssi on käsitelty omassa alaluvussaan. Aluksi esittelen joitakin diskurssia valaisevia elokuvia kronologisessa järjestyksessä siten, että diskurssin mahdollinen ajallinen muuttuminen piirtyy esiin. En käy läpi kaikkia aineiston elokuvia erikseen, vaan osoitan valikoituja, diskurssia ja sen muodostumista mielestäni hyvin valaisevia esimerkkejä. Hirviödiskurssia koskeva alaluku on muita pidempi johtuen sekä sen määrällisestä laajuudesta että muita diskursseja suuremmasta ajallisesta transformaatiosta ja teemojen variaatiosta. Tämän jälkeen analysoin tarkemmin yhden mahdollisimman selkeästi ko. diskurssille ominaista lapsikuvaa edustavan elokuvan. Hirviödiskurssista analysoin lisäksi elokuvan uusintafilmissä, joka eroaa mielestäni merkittävästi alkuperäisteoksesta. Lopuksi kokoan yhteen diskurssin ominaispiirteet.

Olen valinnut analysoitavat elokuvat siten, että niissä on tasaisesti sekä tyttöjä että poikia. Lisäksi olen valinnoissani kiinnittänyt huomiota elokuvien määrän ajalliseen vaihteluun kussakin diskurssissa siten, että esimerkkielokuvani sijoittuvat suurin piirtein edustamansa diskurssin 'kulta-aikaan'. Kautta aikajanan ominaispiirteiltään hyvin samanlaisena säilyneen viattomuusdiskurssin elokuvan olisin toki voinut ottaa myös

2000-luvulta, jolloin se määrällisesti jälleen nousi. Halusin kuitenkin sisällyttää analyysiini yhden suhteellisen varhaistakin kauhuelokuvaa edustavan esimerkin. Aineiston kaikkein vanhimmissa elokuvissa lapset olivat hyvin pienissä rooleissa, joten valintani osui kronologisesti ensimmäiseen ko. diskurssin lapsipääosaelokuvaan.

6.1. KAUFU UHKAA LASTA – VIATON LAPSI

Vaikka viattomuusdiskurssi on aineistoni pitkäkestoisin diskurssi, se on määrällisesti kaikkein vähäisin. Se alkaa lapsikauhun varhaisista esimerkeistä 1920- ja 1930-luvuilta ja sitä löytyy elokuvista läpi vuosikymmenten – muut diskurssit, etenkin hirviödiskurssi 1960-luvulta ja sankaridiskurssi 1980-luvulta alkaen kuitenkin peittävät sen varhaisten esimerkkejen jälkeen alleen silkalla paljoudellaan. 2000-luvulla viattomien lasten osuus aineistossani on kuitenkin jälleen kasvanut. Viattomuusdiskurssi hyödyntää romanttista lapsikuvaa, ja diskurssin elokuvissa lapsi representoidaan ennen kaikkea uhrina. Tästä diskurssista olen valinnut analysoitavaksi elokuvan **The Night of the Hunter** (*Pimeydessä vaeltava* tai *Räsynukke*, USA 1955) – ensin kuitenkin katsaus viattomaan lapseen eri aikojen kauhuelokuvissa.

Kauhun ensimmäiset lapset

Ennen 1960-lukua lapsia näkyi kauhuelokuvissa harvakseltaan, ja aineistoni kaikkein varhaisimmissa esimerkeissä heitä oli vain pienissä sivuosissa. Näissä klassisissa 1920- ja 30-lukujen kauhufilmatisoinneissa lapset olivat hyvin viattomia ja vaaraa ymmärtämättömiä, ja heidän esittämisensä tarkoituksena näytti olevan lähinnä toimiminen jyrkkänä vastakohtana elokuvan hirviölle. Kauhean hirviön ja suloisen pikkulapsen kohtaaminen oli tietenkin omiaan myös lisäämään elokuvan aiheuttamaa kauhun tunnetta yleisössä. Tietävästi ensimmäinen lapsi kauhuelokuvassa on pikkutyttö saksalaista ekspressionismia edustavassa mykkäfilmissä **Der Golem, wie er in die Welt kam** (*Golem. Miten hän tuli maailmaan*, Saksa 1920). Elokuva kertoo juutalaisen rabbin savesta muotoilemasta jättimäisestä hirviöstä, Golemista (Paul Wegener), jonka tarkoituksena on suojella juutalaisväestöä keisarin joukoilta. Olento kuitenkin kapinoi ja ryhtyy pahantekoon. Kohtalon hetki koittaa, kun se tapaa leikkiviä lapsia kukkaniityllä. Lapset säikähtävät ja pakenevat, mutta yksi lapsista, pieni tyttö (Loni

Nest), ei juokse pois vaan tarjoaa Golemille omenaa. Tyttö on paraatiesimerkki romantisoidusta lapsesta, joka on vielä tietämätön maailman pahuudesta eikä näin ollen ymmärrä pelätä. Golem nostaa tytön syliinsä, mutta utelias tyttö nappaa Golemin rinnasta sen elinvoiman lähteenä toimivan Daavidin tähden. Golem menehtyy. Lopussa lapsijoukko iloitsee kuolleen Golemin äärellä, kunnes aikuiset saapuvat paikalle. Tietämättään sankariteon suorittanut pikkutyttö jää vaille huomiota, sillä kiitokset hirviön kuolemasta osoitetaan suurieleisesti Jehovalle.

Elokuvassa *Frankenstein* (1931) lapsen rooli on hyvin samankaltainen kuin *Golemissa*. Siinä hirviö (Boris Karloff) kohtaa pikkutyttö (Marilyn Harris) heittelemässä kukkia veteen, eikä vaaraa ymmärtämätön tyttö pane pahakseen, kun hirviö tulee mukaan leikkiin. Hirviö kuitenkin hukuttaa tytön vahingossa, ja traaginen tapahtuma johtaa hirviön takaa-ajoon. Ajan sensuuriviranomaiset pitivät lapsenmurhakohtausta liian brutaalina esitettäväksi, joten se poistettiin: vain tytön ja hirviön lyhyt kohtaaminen näytettiin, jonka jälkeen siirryttiin suoraan kuvaan isästä kantamassa lapsen ruumista. Myöhemmin elokuva on saatettu takaisin alkuperäiseen, tytön hukkumisen sisältävään asuunsa (Hänninen & Latvanen 1996, 235). Viattomuus koituu lasten kohtaloksi myös elokuvassa **M - Eine Stadt sucht einen Mörder** (*M - Kaupunki etsii murhaajaa*, Saksa 1931), jossa psykoottinen, pikkutyttöjä jahtaava lastenmurhaaja (Peter Lorre) pitää saksalaista kaupunkia pelon vallassa. Tytöt ovat elokuvassa sinisilmäisiä hölmöjä, jotka lähtevät kerta toisensa jälkeen ilmapalloja tai karkkia tarjoavan murhaajan matkaan – siitä huolimatta, että heitä on varmasti varoitettu varoittamasta päästyä, onhan miestä etsitty jo kahdeksan kuukautta. Lasten tappamista elokuvassa ei näytetä, vaan siihen viitataan metonymioilla kuten murhaajan mukaan lähteneeltä työltä karanneella ilmapallolla. Aineistoni ulkopuolelta täytyy tässä kohden mainita myös *Dracula* (USA 1931), jossa ei ole lapsirooleja. Elokuvassa on kuitenkin kohta, jossa viitataan lapsiin: kaupunkilaiset lukevat sanomalehdestä, kuinka valkopukuinen nainen (vampyyri) on ahdistellut pieniä tyttöjä, houkuttellut heidät luokseen karamelleilla ja purrut sitten kaulasta. Tyttölapset kuvataan jälleen vaaraa ymmärtämättömiksi ja helposti mukaan houkuteltaviksi. Näissä varhaisissa esimerkeissä viattomat, avuttomat ja houkutuksille alttiit lapset ovat kaikki tyttöjä – pojan representoiminen samoin ei liene sopinut ajan vahvoin sukupuoliroolioletuksiin. Sitemmin tyttöjen rooleihin on tullut enemmän sisältöä ja lasten sukupuolierot kauhuelokuvissa ovat kaventuneet jatkuvasti – kuitenkin siten, että tytöistä on tullut 'poikamaisempia', i.e. aktiivisempia ja nokkelampia, ei päin

vastoin. Poikien esittäminen viattomuudessaan suorastaan typerinä loistaa aineistossani poissaolollaan.

Viattomuuden pysyvyys

Varhaisten lapsikauhuelokuvien jälkeen viattomuusdiskurssi alkoi haipua; aineistostani löytyy sen esimerkkejä 1930-luvun jälkeen aina 1990-luvulle saakka melko vähän. Alkuaikojen sivuosista keskeisempiin rooleihin noustuaan viattomuusdiskurssin lapset pysyivät kuitenkin ominaisuuksiltaan hyvin muuttumattomina. Viattomuusdiskurssissa kauhu yleensä hiipii lasten elämään jostain kodin ulkopuolelta, mutta joitain poikkeuksiakin löytyy. Esimerkiksi Guy Endoren romaaniin *The Werewolf of Paris* (1933) perustuva *The Curse of the Werewolf* (1961) kertoo traagisissa oloissa syntyvästä, ihmissudeksi kirostusta Leonista (Justin Walters; aikuisen Leonin roolissa Oliver Reed), joka jää äitinsä (Yvonne Romain) lapsivuodekuoleman jälkeen hyväntahtoisen Don Alfredon (Clifford Evans) kasvatettavaksi. Leonista varttuu hyväsydäminen ja kiltti poika, joka kuitenkin juoksee öisin sutena raatelemassa eläimiä muistamatta tästä aamulla mitään. Kasvatustisä salaa pojan yölliset teot ja päättää pelastaa tämän sielun rakkauden avulla. Se onnistuu, ja oireet saadaan pidettyä kurissa pojan koko lapsuuden ajan. Kauhuelokuvassa hirviöksi muuttuminen toimii usein puberteettiin kuuluvan ruumiin muuttumisen, seksuaalisen heräämisen ja aikuistumisen metaforana; näin myös Leonin tapauksessa. Maaseudun rauhassa perheensä suojissa elävän, seksuaalisesti tietämättömän lapsen sisäinen hirviö on mahdollista pitää aisoissa. Poika kuitenkin aikuistuu, muuttaa kaupunkiin ja rakastuu – silloin ihmissusi pyrkii jälleen pintaan.

1980-luvun kauhuelokuvissa kiroukset kiinnittyivät ihmisten lisäksi myös eläimiin, rakennuksiin ja jopa sähkölaitteisiin. Television ja väkivaltavideoiden vaikutus lapsiin oli päivänpolttava yhteiskunnallinen huolenaihe. **Poltergeist** (USA 1982) vastasi tähän moraaliseen paniikkiin ja ajan kauhutrendeihin aloittamalla trilogian Freelingin perheestä, jonka pieni, eteerisen vaalea ja hauraan näköinen tytär Carol Anne (Heather O'Rourke) joutuu television kautta yhteyttä ottavien yliluonnollisten voimien riepotelevaksi. Carol Anne ei pidä televisiosta kuuluvaa, itselleen osoitettua jutustelua mitenkään outona, hän ei ymmärrä säikähtää sitä vaan suhtautuu kaikkeen kuin hauskaan leikkiin – kunnes on liian myöhäistä ja pahat henget riistävät tytön toiseen

ulottuvuuteen. Pitkällisen taistelun jälkeen perheen vanhemmat (Jobeth Williams ja Craig T. Nelson) onnistuvat meedion (Zelda Rubinstein) avustuksella pelastamaan tyttärensä. Lapsi esitetään avuttomana uhrina, jonka kohtalo on täysin aikuisten käsissä.

Amerikkalaista lastenkulttuuria tutkineen Gary S. Crossin mukaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kirjallisuudessa viaton lapsi oli usein henkisen pelastajan asemassa: lapsen viattomuus ja rakastettavuus saivat aikuisen näkemään virheensä ja muuttamaan huonot tapansa (Cross 2004, 27). Meksikolainen **Cronos** (Meksiko 1993) representoi lapsen tällaisena viattomana pelastajana. Elokuva kertoo vanhasta antiikkikauppiasta Jesus Grisista (Federico Luppi), joka yrittää palauttaa nuoruutensa oudon mekaanisen kojeen avulla. Hintana on kuitenkin kojeen synnyttämä verenjano. Jesuksen pieni, vakava lapsenlapsi Aurora (Tamara Shanath) ei osaa pelätä rakastamaansa isoisää, vaikka tämä muuttuu päivä päivältä omituisemmaksi. Tyttö joutuu kuitenkin hengenvaaraan, kun ihmekojeesta kiinnostunut gangsteri (Ron Perlman) pääsee Jesuksen jäljille. Jesus pelastaa tytön ja ymmärtää lopulta tämän viattoman ja lojaalin rakkauden avulla, ettei ikuinen nuoruus ole kaiken sen sivutuotteena tulevan rappion arvoista. Auroran rooli elokuvassa on olla hiljainen, pyyteetön viattomuuden symboli, ihanne, johon turmeltuneiden aikuisten tulisi pyrkiä.

Uuden vuosituhatosen viattomuus

2000-luvulla viattomia lapsia alkoi yllättäen taas näkyä kauhuelokuvissa hieman enemmän, ja pitkästä ajasta myös poikia. Tällaista diskurssin uudempaa ja samalla myös pessimistisempää elokuvaa edustaa **El Orfanato** (*Orpokoti*, Meksiko / Espanja 2007). Se on lohduton tarina Laura-nimisestä naisesta (Belén Rueda), joka palaa perheensä kanssa lapsuutensa maisemiin avatakseen orpokodin vanhaan taloon. Perheen kiltti ja hiljainen mutta vakavasti sairas adoptiopoika Simón (Roger Príncipe) kuitenkin saa omituisia mielikuvitusystäviä ja katoaa lopulta jäljettömiin, vain löytyäkseen elokuvan lopussa kuolleena. Mielikuvitusystävät paljastuvat Lauran murhatuiksi lapsuudentovereiksi. Myös kauhutrillerin **Burning Bright** (USA 2010) lapsi on poika, 8-vuotias autisti Tom (Charlie Tahan). Tom joutuu kuolemanvaaraan jo aikuisen isosiskonsa Kellyn (Briana Evigan) kanssa, kun paha isäpuoli (Garret Dillahunt) lukitsee heidät syrjäiseen omakotitaloon ja päästää sisään verenhimoisen

bengalintiikerin. Tarkoituksena on päästä käsiksi sisarusten henkivakuutusrahoihin. Yöllä Kelly, joka on huolehtinut murheellisesta ja sisäänpäinkääntyneestä veljestään äitinsä kuolemasta saakka herää painajaisesta, jossa hän tukehduuttaa nukkuvan veljensä tyynyllä. Alakerrasta kuuluu outoja ääniä, ja niiden aiheuttajaa etsiessään Kelly huomaa tiikerin. Seuraa epätoivoista pakenemista sokkeloisessa talossa, riippakivenä Tom, jota täytyy kirjaimellisesti kantaa pakoon. Poika on täysin avuton ja omissa maailmoissaan; hän jää esimerkiksi tuijottamaan kotivideota kuolleesta äidistään tiikerin vaaniessa vieressä. Lopulta Kelly pääsee ulos talosta, mutta joutuu vielä palaamaan sinne pelastaakseen Tomin, joka ei itse osaa eikä tajua paeta. Kelly löytää pojan, ja sisarukset piiloutuvat tiikeriltä tyhjään pakastearkkuun, jossa Tom nukahtaa autuaaseen viattoman uneen Kellyn valvoessa ja odottaessa. Aamulla isäpuoli tulee paikalle ampuakseen työnsä hoitaneen tiikerin, mutta vastassa ovatkin Kelly ja Tom. Tiikeri tappaa isäpuolen ja sisarukset kävelevät käsi kädessä ulos talosta.

Sekä *Orpokodin* Simón että *Burning Brightin* Tom ovat poikkeuksia kauhuelokuvien yleensä terveille lapsille. Molemmat on kuitenkin representoitu lähinnä taakkoina huoltajilleen: Simón, jonka henki on päivittäisen lääkityksen varassa katoaa ja aiheuttaa valtavaa murhetta etsijöilleen, Tom taas on täysin sisarensa vastuulla, vailla minkäänlaisia avuttomuuttaan kompensoivia piirteitä ellei täydellistä viattomuutta oteta lukuun. Hänellä ei esimerkiksi ole mitään elokuvien autisteille (esim. *Rain Man*, USA 1988) tyypillisiä erikoislahjoja. Simónin ja Tomin viattomuus linkittyy säälittävyyteen, joka on seurausta sairaudesta / vammasta. Molemmat ovat kuitenkin viattomuusdiskurssille tyypillisellä tavalla hiljaisia, vakavia ja kilttejä lapsia – lapsia vailla aikuisen auktoriteettia haastavia luonteenpiirteitä.

Elokuva-analyysi : *The Night of the Hunter*

The Night of the Hunter (*Pimeydessä vaeltava* tai *Räsynukke*). USA 1955. United Artists. O: Charles Laughton. K: James Agee & Charles Laughton. T: Paul Gregory. Perustuu Davis Grubbin samannimiseen romaaniin (1953). PO: Robert Mitchum (Saarnaaja Harry Powell), Shelley Winters (äiti Willa Harper), Peter Graves (isä Ben Harper), Billy Chapin (John Harper) Sally Jane Bruce (Pearl Harper) & Lillian Gish (Rachel Cooper).

Pelko on elokuvatutkija Neil Sinyardin mukaan elokuvissa usein yksi lapsen elämää määrittävä tekijä, ja *The Night of the Hunter* on hyvä esimerkki elokuvasta, joka representoi lapsuutta pelottavana aikana (Sinyard 1992, 61). Se on kauhuelementtejä sisältävä trilleri, jonka monet elokuvatutkijat kuitenkin laskevat kauhugenreen kuuluvaksi. Esimerkiksi Antti ja Asko Alanen ovat listanneet sen tärkeimpien kauhufilmien listaansa genren historiaa käsittelevässä teoksessaan *Musta peili: Kauhuelokuvan kehitys Praham ylioppilaasta Poltergeistiin* (Alanen & Alanen 1985). Yhdysvaltoihin, 1930-luvun suureen lamaan sijoittuvan elokuvan keskiössä on kaksi pikkulasta, John (Billy Chapin) ja Pearl (Sally Jane Bruce), joiden henkeä uskonnollisesti fanaattinen isäpuoli, Saarnaaja Harry Powell (Robert Mitchum) uhkaa. Elokvakriitikko Tim Dirksin mukaan *The Night of the Hunter* ei julkistamisaikanaan nauttinut sen enempää yleisön kuin kriitikoidenkaan suosiota. Aikuisille suunnattu tarina, jossa lapset olivat pääosassa ja vieläpä murhanhimoisen hullun ahdistamina oli liian eriskummallinen. Suosiota ei lisännyt myöskään elokuvan mustavalkoisuus aikana, jolloin värifilmi oli jo muodissa. Myöhemmin se on kuitenkin antanut vaikutteita monille elokuvantekijöille (Dirks 1999).

Elokuva käynnistyy öiselle tähtitaivaalle ilmestyvällä kuvajaisella, jossa pullantuoksuisen äitihahmon mieleen tuova täti (Lillian Gish) varoittaa ympärillään kirkassilmäisinä kuunteleviä lapsia vääristä profeetoista. Täti osoittautuu elokuvan edetessä Rachel Cooperiksi, orpokodin matroonaksi, joka ottaa Johnin ja Pearlin siipiensä suojaan. Tähtitaivaalta kuva siirtyy maalaismaisemaan lintuperspektiivissä, josta kamera laskeutuu kuurupiilola leikkivän lapsiryhmän luo. Lapset löytävät ladosta kuolleen naisen: tämä on yksi naisia vihaavan Saarnaajan uhreista. Näemme Saarnaajan ajamassa autoa, puhuen samalla Jumalalle naisvihastaan. Poliisit kuitenkin pysäyttävät miehen ja hän joutuu vankilaan autovarkaudesta. Kuva vaihtuu jälleen

maalaismaisemaan lintuperspektiivistä nähtynä, josta se laskeutuu tällä kertaa kukkaniitylle Johnin ja Pearlin leikkeihin. Onnellinen idylli särkyä kuitenkin äkkiä, kun lasten isä Ben Harper (Peter Graves) saapuu paikalle. Nopeasti käy ilmi, että mies on ryöstänyt pankin ja poliisit ovat hänen perässään. Isä ehtii piilottaa rahat Pearlin nukkeen ja vannottaa Johnia olemaan hiljaa piilopaikasta ja huolehtimaan siskostaan. Edes äidille ei saa kertoa; ”*You’ve (John) got common sense, she ain’t*”. John vannoo, juhlallisesti seisomaan nousten (**kuva 1**). Pearl istuu taustalla ja ihmettelee. Pikaisesti isä vannottaa hänetkin: ”*You Pearl. You swear too.*” Tytölle ei kuitenkaan selitetä mitään, eikä hänen eleissään ole mitään juhlallista, hän vain nyökyttelee viattomasti (**kuva 2**). Poliisit saapuvat ja vievät isän. Äiti Willa (Shelley Winters) juoksee paikalle ja nostaa Pearlin syliinsä, John kävelee murtuneena pois.

Alku kertoo paljon *The Night of the Hunter*in lapsikuvasta. Lasten viattomat leikit keskeytyvät julmilla törmäyksillä aikuisten maailmaan (ruumis ladossa, isän saapuminen poliisien takaa-ajamana), ja kameratyöskentely alleviivaa kiinnostavasti lapsen asemaa: lapsen tasolle laskeudutaan toistuvasti (lintuperspektiivistä laskeutuminen, isän polvistuminen Johnin lupautuessa pitämään salaisuuden; **kuva 1**). Myös Sinyard kiinnittää huomiota *The Night of the Hunter*in kuvaukseen: ’elokuvan varhaislapsuuteen’ viittaavat tyylikeinot, kuten iris shot -kuvaus ja saksalaisen expressionismin innoittamat jyrkät kontrastit (**kuva 3**) korostavat lapsen näkökulman viattomuutta ja vaistomaisuutta (Sinyard 1992, 62). Aikuisten ja lasten maailmat on rajattu toisistaan erillisiksi, ja tämän eron isä murtaa antaessaan liian suuren vastuun poikansa kannettavaksi. Myös elokuvan toinen vahva raja, sukupuolten välinen ero tehdään heti alussa selväksi: vastuu rahoista ja sisaresta annetaan pojalle, Johnille, ei äidille, jolta puuttuu ”*common sense*”. Tarinan edetessä naiset ja etenkin tytöt esitetään jatkuvasti sietämättömän naiiveina typeryksinä, paraatiesimerkkinä juuri Pearl, joka toimii täydellisenä vastakohtana vastuulliselle veljelleen. Myöhemmin lasten turvasatamana toimivan orpokodin matroonan, tati Cooperin useampaan kertaan toistama lause, ”*Women is fools*” [sic], kiteyttää kahtiajaon.

Tarina jatkuu siten, että Ben Harper joutuu vankilassa samaan selliin Saarnaajan kanssa ja puhuu unissaan kätkeystä ryöstösaaliista. Ben hirtetään, mutta Saarnaaja vapautuu ja lähtee oitis etsimään sellitoverinsa perhettä löytääkseen piilotetut rahat. Benin leski Willa on helposti vieteltävissä ja myös Pearl näyttää unohtaneen isänsä hyvin nopeasti.

Hän on heti valmis hyväksymään saarnaajan isäpuolekseen. John sen sijaan on epäileväinen. Ennen pitkää Willa katoaa (Saarnaaja murhaa hänet) ja uusi isäpuoli ryhtyy ahdistamaan lapsia, joiden aavistaa tietävän jotain rahoista. John ymmärtää, että hänen on paettava sisarensa kanssa suojellakseen isänsä salaisuutta. Alkaa pitkä ja uuvuttava matka veneellä läpi laman runteleman maaseudun. Kuvauksessa lapset rinnastetaan toistuvasti luontoon ja eläimiin (**kuva 4**), ja jatkuvasti kintereillä seuraava, mustana siluettina kuvattu Saarnaaja on kuin painajaisten hirviö. Dirks kirjoittaakin, että tarina suunniteltiin tarkoituksella siten, että siinä olisi lapsen painajaisunen tuntua. Ohjaajan mukaan se oli "*a nightmarish sort of Mother Goose tale*" (Dirks 1999). Sinyardin mukaan unimainen rakenne on yksi helpoimmista elokuvallisista keinoista lapsen näkökulman esiintuomiseksi (Sinyard 1992, 22). Se korostaa erityisesti romantiikassa lapsuuteen liitettyä mielikuvituksellisuutta. Sinyard puhuu myös elokuvan viittauksista satuihin: saarnaaja on kuin mörkö, jolta hyvä haltiatar, täti Cooper suojelee lapsia (Sinyard 1992, 63).

Lopulta lapset ajautuvat veneellään täti Cooperin emännöimän orpokodin rantaan. Täti ottaa heidät lapsikatraansa jatkeeksi ja hetken kaikki on hyvin, mutta pian Saarnaaja ilmestyy jälleen. Mies vaatii lapsia itselleen ja Pearl juokseekin innoissaan tätä vastaan – siitä huolimatta, että mies on ennen lasten pakoja mm. lukinnut heidät kellariin, uhannut heitä veitsellä ja puhutellut tyttöä hyvin loukkaavaan sävyyn, kuten "*you poor, silly, disgusting little wretch*". Pearl on esimerkki äärimmäisyyksiin viedystä viattomuuden kuvauksesta, lapsi, joka on niin tietämätön maailman pahuudesta, ettei ymmärrä edes kaikkein ilmeisintä vaaraa. John kuitenkin kieltäytyy lähtemästä miehen mukaan ja kiistää tämän olevan isänsä. Täti Cooper uskoo poikaa ja Saarnaaja vannoo kostoja. Yöllä Saarnaaja palaa, mutta täti soittaa poliisit ja mies pidätetään. John nappaa rahakätkönä toimineen nukun Pearlilta ja viskaa sen Saarnaajalle, jonka poliisit ovat painaneet maahan: "*I don't want it! It's too much!*" hän itkee. Täti kantaa uupuneen pojan sisään. Oikeudenkäynnin ja Saarnaajan saaman hirttotuomion jälkeen orpokotiin laskeutuu rauha. Talo on idyllisesti lumen peittämä ja täti suojatteineen valmistautuu joulun viettoon. Johnista on muodostunut tädin lempilapsi, onhan hän järkevä poika eikä mikään "*foolish girl*".

The Night of the Hunter näyttäisi melkein sopivan myös sankaridiskurssiin, sillä John ei ole samalla tavoin typerän tietämätön ja uhrin asemaan vastaanpanematta lankeava kuin

suuri osa viattomuusdiskurssin lapsista aineistossani. Hän epäilee Saarnaajaa alusta saakka, lähtee itse aktiivisesti pakomatalle ja huolehtii sisarestaan. Kaiken kaikkiaan elokuva kuitenkin asettaa lapset romanttisen lapsikuvan mukaiseen, viattomaan ja turmeltumattomaan tilaan, eikä tätä viattomuutta kaikista vastoinkäymisistä huolimatta menetetä. Elokuva painottaa sitä, että lapsi tarvitsee aikuisen suojelijakseen; sankaridiskurssin elokuvissa sen sijaan lapset representoidaan pikemminkin aikuisista riippumattomiksi. Elokuvan pääteemaksi muodostuu näin vastuun sopimattomuus viattomalle lapselle: usko siihen, että aikuisten ja lasten maailmat tulisi pitää erillään. Täti Cooperin lukuisat repliikit, kuten ”*You know, when you're little, you have more endurance than God is ever to grant you again*” korostavat lapsuutta ihannetilana ja kristillistä ajatusta lapsista Jumalan valittuina. Kun John lopulta kieltäytyy saamastaan liian varhaisesta vastuusta ja aikuisten korruptoituneeseen maailmaan astumisesta, johtaa tämä lapsen viattomuuden takaisin vaatiminen onnelliseen loppuun ja idylliseen elämään täti Cooperin suojeluksessa.

Viattomuusdiskurssin yhteenveto

Aineistoni valossa voidaan sanoa, että viattomuusdiskurssin kauhuelokuvissa lapsi esitetään pääasiallisesti uhrina, jota jokin kauhea uhkaa. Hollandin mukaan representaatiot kärsivistä ja onnettomista lapsista vahvistavat käsitystä lapsuudesta heikkouden ja voimattomuuden aikana. Ne saavat aikuisen tuntemaan sympatiaa ja suojelunhalua, mutta asettavat samalla lapsen aikuisen vallan alaisiksi: uhrin asemassa esitetty lapsi ei ole vaaraksi aikuisen auktoriteetille (Holland 2004, 143). Viattomuusdiskurssista löytyy kaikuja viktoriaanisen ajan kirjallisuudesta, jonka lapsi Hollandin mukaan oli ennen kaikkea säällittävä, hauras poloinen heitettyä avuttomana julmaan maailmaan. Lasten kuoleman kuvaukset olivat yleisiä, ja nuorena kuoleminen symboloi lapsuuden viattomuuden säilymistä ikuisesti (Holland 2004, 143–144). Aineistoni viatonta lasta kuvaavissa elokuvissa lapsi useimmiten pelastuu, mutta mikäli näin onnellisesti ei käy, jää ainakin hänen viattomuutensa voimaan – sitä ei milloinkaan menetetä.

Diskurssin lapsikuva pohjautuu romanttiseen lapsuuskäsitykseen: lapsi symboloi luonnollisuutta, hyvyttä ja viattomuutta. Lapsuus ja aikuisuus ovat toistensa vastakohtia. Romanttisen ihanteen mukaan lapset ovat aineistoni elokuvissa vapaita

vastuusta, ikään kuin ainaisella kesälomalla: kouluun tai päiväkotiin ei mennä, leikki on vapaata. Sinyard kirjoittaa, että elokuvassa lapsen rinnastus luontoon, esimerkiksi lapsen läheinen suhde eläimiin tai suora kontrasti maaseudun ja kaupungin välillä on yksi suosituimmista keinoista lapsuuden romantisoinnissa (Sinyard 1992, 7). Etenkin diskurssin varhaisimmissa elokuvissa tällaisia rinnastuksia on paljon. Lasten ulkoinen olemus ja käytös korostavat viattomuuden vaikutelmaa kautta aineiston: diskurssin lapset ovat virheettömän kauniita ja vakavakatseisia, luonteeltaan enimmäkseen rauhallisia ja tottelevaisia 'pikku enkeleitä'. Ainoan poikkeuksen näihin käytöksensä puolesta helppohoitoisiin lapsiin tekee *Burning Bright* -elokuvan autistipoika kommunikaatiovaikeuksista johtuvilla hermostumiskohtauksillaan. Cunningham kirjoittaa, kuinka romantiikassa lasten, sekä tyttöjen että poikien, representaatioissa korostettiin feminiinisyyttä (Cunningham 1995, 75). Naisellisina pidetyt ominaisuudet kuten passiivisuus ja kiltteys korostuvat myös viattomuusdiskurssin lapsikauhussa, tosin ei varmaankaan vähiten siksi, että diskurssin lapsista enemmistö on tyttöjä. 2000-luvulle tultaessa viattomia poikiakin on taas alkanut ilmaantua valkokankaalle, mutta maskuliinisina pidettyjä ominaisuuksia kuten aktiivisuutta, vahvuutta tai päättäväisyyttä ei heissäkään *The Night of the Hunterin* Johnia lukuunottamatta ole.

Aikuiset jakautuvat viattomuusdiskurssissa hyviin pelastajiin ja pahoihin hirviöihin. Pahuus ylipäänsä paikantuu aikuisten maailmaan ja aikuisten synteihin – ei kuitenkaan yleensä lasten vanhempiin tai huoltajiin, vaan perheen ulkopuoliseen maailmaan; sieltä pahuus sitten kurkottelee kohti turmeltumatonta ja puhdasta lapsuutta. Lasten riippuvuus aikuisista tehdään selväksi, ja perheellä, joskaan ei aina välttämättä perinteisellä ydinperheellä, on tärkeä rooli: lapsi representoidaan yleensä osana perhettä, ei yksittäisenä toimijana. Joissakin elokuvissa orpous korostaa lapsen säälittävyyttä, ja silloin joku hyvä aikuinen ottaa sijaisvanhemman ja pelastajan roolin. 1960-luvun lopulta lähtien perheinstituution pyhyyttä alettiin kyseenalaistaa kauhuelokuvissa, mutta viattomuusdiskurssin elokuvissa tämä ei näy. Esimerkiksi *Poltergeist* on poikkeus ajalleen tyypillisen, perinteisiä arvoja ravistelevan kerronnan joukossa, sillä sen näkemys on perheen kannalta hyvin optimistinen: ydinperhe käy kauhua vastaan ja voittaa. Elokuvatutkija Robin Woodin mukaan elokuva on synninpäästä amerikkalaiselle perheelle: kun 1970-luvulla hirviö paikallistettiin perheen tuotteeksi, *Poltergeist* julistaa porvarillisen ydinperheen viattomaksi maailman pahuuteen (Wood

1989, 206). Se ikään kuin asettaa perheen parhaaksi mahdolliseksi suojaksi kaikkea kauheaa vastaan.

Kaiken kaikkiaan viattomuusdiskurssi on säilynyt yllättävän muuttumattomana läpi vuosikymmenten; elokuvat ovat toki muuttuneet graafisesti väkivaltaisemmiksi ja loppuratkaisuiltaan synkemmiksi siinä missä muutkin (kauhu)elokuvat, mutta viaton lapsi on säilynyt pohjimmiltaan hyvin samanlaisena kuin diskurssin varhaisimmissa esimerkeissä, samoin elokuvien hyvän ja pahan tasapaino. Näissä elokuvissa pahuus ei juuri koskaan voita (ainoa poikkeus aineistossani on **Don't Look Now**; *Kauhunkierre*, Englanti / Italia 1973), vaikka loppu ei suinkaan aina ole onnellinen. Näkökulma on useimmiten aikuisen, ja katsoja asettuu pelastajana toimivan aikuisen puolelle: lapseen ei samaistuta. Poikkeuksia aikuisnäkökulmasta on toki muutamia, esimerkiksi edellä analysoitu *The Night of the Hunter*.

6.2. LAPSI KAUHUN LÄHTEENÄ – HIRVIÖLAPSI

Eräs kauhuelokuvan toistuvasti käytetyistä konventioista on lapsen demonisoiminen. Demoniset, pahat ja/tai kammottavat lapset asettuvat tutkimuksessani hirviödiskurssiin, joka on elokuvaesimerkkien määrän suhteen vahvin kaikista löytämistäni diskursseista. Sen varhaisin esimerkki löytyy 1950-luvun puolivälistä, ja 1960-luvulta lähtien hirviölapsielokuvia on tehty runsaasti lähes joka vuosikymmenellä. Etenkin 1970-luku oli hirviölasten kulta-aikaa. Hirviödiskurssista olen valinnut analysoitavaksi elokuvan **The Omen** (*Ennustus*, USA 1976) sekä sen uusintafilmtaisoinnin vuodelta 2006. Ensin käyn taas läpi eräitä muita diskurssin merkittäviä elokuvia eri vuosikymmeniltä.

Varhaiset lapsihirviöt

Tietävästi ensimmäinen elokuva, jossa representoidaan aikuisten päänmenoksi valehteleva ja sadistisen ilkeä lapsi (tyttö) oli William Wylerin ohjaama romanttinen draama *These Three* (*Nämä kolme*, USA) vuodelta 1936 (Sinyard 1992, 56). Elokuva ei kuitenkaan sisälly aineistooni, sillä se ei sivua kauhugenreä. Ensimmäinen paha lasta kuvaava kauhuelokuva sai ensi-iltansa vasta 20 vuotta myöhemmin. Se oli lapsipsykopaatista kertova **The Bad Seed** (*Vaarallista kylvöä*, USA 1956). Elokuvan

keskiössä on Rhoda Penmark (Patty McCormack), alakouluikäinen, hyvin kunnianhimoinen lapsi. Hän menestyy koulussa ja on muutenkin kaikin puolin hyvätapainen. Kaikki vaikuttaa erinomaiselta, kunnes käy ilmi, että hän on hukuttanut kateuksissaan luokkatoverinsa, joka on voittanut tavoitellun kaunokirjoituspalkinnon hänen nenänsä edestä. Tämän jälkeen tyttö ottaa hengiltä vielä talonmiehen (Henry Jones), ainoan aikuisen joka epäilee Rhodassa olevan jotakin outoa. Elokuvatutkija Tony Williamsin mukaan Rhoda edustaa Eisenhowerin ajan amerikkalaista ideaalilasta ulkoisesti kauniina ja hyvinhoidettuna, hyväkäytöksisenä, varhaiskypsänä lapsena. Hän toteuttaa odotettuja normeja ja vastaa aikuisten odotuksiin, mutta amerikkalaista äärimmäistä kilpailuhenkeä korostavaa unelmaa toteuttaessaan muuttuukin tappajaksi (Williams 1996, 87–88). Kun Rhodan kärsivällinen ja tyttärestään pelkkää hyvää uskova äiti Christine (Nancy Kelly) viimein ymmärtää tämän todellisen luonteen, selviää hänelle myös että hänen oma biologinen äitinsä on ollut sarjamurhaaja. Näin ollen Christine päättää siirtäneensä kauhean geeniperimän tyttärelleen, ja säästääkseen itsensä ja tytön murheelta ja häpeältä hän päätyy epätoivoiseen ratkaisuun. Rhoda saa yliannostuksen unilääkettä ja itseään äiti ampuu, mutta poliisit ehtivät pelastamaan Rhodan hengen. Elokuvaan lisättiin kuitenkin dramaattinen loppukohtaus ajan sensuuriviranomaisten vaatimuksesta (Williams 1996, 87). Siinä paha saa palkkansa luonnonvoimien puuttuessa peliin ja Rhoda kuolee salamaniskuun.

Vaarallista kylvää menestyi hyvin ja sai jopa Oscar-ehdokkuuksia (Oscars.org). Williams kirjoittaa, että elokuvan julkaisuaikana Yhdysvaltain nuorisoriikollisuus oli nousussa, joka ilmeisesti vaikutti elokuvan saamaan suosioon. Ajalle oli tyypillistä, että perinnölliset tekijät katsottiin syyllisiksi perheiden vaikeuksiin sen sijaan että oltaisiin kiinnitetty huomiota rakenteellisiin ongelmiin ja kasvuympäristöön. *Vaarallista kylvää* olikin status quota ylläpitävä filmi esittäessään synnynnäisen pahuuden ongelmien ytimenä (Williams 1996, 87). Elokuvan biologista determinismistä kuitenkin horjuttaa sen teatterityyliin toteutettu loppukevennys, jossa näyttelijät tulevat yksi kerrallaan jättämään hyvästit yleisölle. Omien hyvästejensä jälkeen Rhodan äitipuoli palaa elokuvan olohuoneeseen antamaan tytölle piiskaa. Elokuvan opetus noudattaa siis ajan tavan mukaan vanhaa sananlaskua ”kuka vitsaa säästää..”. Kasvatuksella siis ehkä kuitenkin toivottiin olevan jotain vaikutusta lapsiin.

Joseph Maddrey on tarkastellut amerikkalaisia kauhuelokuvia sosiaalisina metaforina kirjassaan *Nightmares in red, white and blue: the evolution of the American horror film* (2004). Maddrey kiinnittää huomion siihen, kuinka ennen 1940-lukua elokuvien hirviöt olivat vielä etäisiä, menneeseen aikaan kuuluvia ja amerikkalaisissa filmeissä vanhalle mantereelle, Eurooppaan etäännytettyjä. Kauhun oli allegorista. Hollywoodin vanhan studiosysteemin kaatumisen vuonna 1948 antoi sitten vapaammat kädet filmintekijöille. Elokuvat muuttuivat kyynisemmiksi ja alkoivat sivuta esimerkiksi kommunismin pelkoa sekä avaruusajan ja perheinstituution järkkymisen aiheuttamaa ahdistusta. Kauhun hirviöt astuivat nykyaikaan ja elokuvien tapahtumapaikaksi tuli katsojien oma arkiympäristö (Maddrey 2004, 5–6, 30). Uusi, nuorempi yleisö vaati elokuvilta enemmän realismia ja väkivaltaa kuin aiemmat sukupolvet (Maddrey 2004, 38). Myös Jason Colavito kirjoittaa 1940- ja 50-lukujen vaihteessa alkaneesta muutoksesta kauhugenressä, kun aiempien vuosikymmenten yliluonnolliseen nojannut goottilainen kauhu väistyi ja tilalle tuli tieteen kehityksestä aiheensa ammentavia elokuvia (Colavito 2008, 225). 1950-luvulta lähtien science fiction-vaikutteiset avaruushirviö- ja mutanttelokuvat olivatkin suosittuja, mutta toisaalta psykologinen tai psykologisoiva kauhu nousi esiin uutena teemana. Psykologinen kauhu oli Colaviton mukaan yritys selittää ja rationalisoida kauhua modernin tieteen keinoin (Colavito 2008, 17–18). Pahuus ei psykologisessa kauhussa tullut enää ulkoa, vaan yhteiskunnasta ja meistä itsestämme, ja näin pahuutta, sen olemusta ja syitä voitiin ymmärtää.

John Wyndhamin romaaniin *The Midwich Cuckoos* (1957) perustuva **Village of the Damned** (*Kirottu kylä*, Englanti 1960) on hyvä esimerkki scifi-vaikutteisesta psykologisoivasta kauhusta, vaikka se vielä etäännyttääkin pahuuden joksikin elämään normaalimaailman ulkopuolelta tunkeutuvaksi. Elokuvassa tuntematon voima laskeutuu avaruudesta ja saattaa kaikki erään pikkukaupungin naiset raskaaksi. Syntyvät lapset kehittyvät nopeasti ja ovat paitsi telepaattisia niin myös tunteettomia, vallanhimoisia ja valmiita tappamaan kaikki tielleen astuvat. Lapset voidaan nähdä metaforana pelätylle kommunismille, mutta toisaalta yhtä hyvin kansallissosialismille. He ovat ulkonäöltään hyvin identtisiä, vaaleahiuksisia ja puhtaspiirteisiä, pukeutuvat univormuihin ja toimivat ikään kuin yhden, yhteisen mielen johdattamina. He pitävät itseään uutena superrotuna. Kylän aikuiset kääntyvät hyvin pian näitä outoja tulokkaita vastaan ja järjestävät lopulta heidän tuhonsa. Elokuvalle tehtiin jatko-osa **Children of the Damned** (Englanti 1964), jossa näitä avaruuslapsia löydetään ympäri maailmaa.

Monet elokuvatutkijat pitävät zombie-teeman uranuurtajana tunnettua **Night of the Living Deadia** (USA 1968) kauhugenren konventioita ehkä eniten uudistaneena elokuvana. Elokuvasa ei esimerkiksi ole selkeää, oikeassa olevaa sankaria eikä onnellista loppua (esim. Colavito 2008, 275). Se rikkoo myös omalta osaltaan lapsuuden viattomuuden ja pyhyiden myyttiä: elokuvan zombeja pakoilevassa pienessä ihmisjoukossa on mukana perhe, jonka tytär Karen (Kyra Schon) muuttuu zombiksi, tappaa äitinsä ja kannibalisoi isäänsä. Suomalaisten elokuvatutkijoiden Asko ja Antti Alasen mukaan *Night of the Living Dead* sekä samana vuonna ilmestynyt *Rosemaryn painajainen* genreä mullistaneina, uudentyyppisinä kauhuelokuvina tekivät 1960-luvun lopusta kauhuelokuvan varsinaisen taitekohdan. Viisikymmenluvulta alkanut muutos huipentui, ja keskeiseksi hirviöksi nousi viimeistään nyt ihminen itse. Vertauskuvat kävivät osin tarpeettomiksi, kun kauhu tunkeutui arkiseen elämään: elokuvien lapset alkoivat käyttäytyä yhä useammissa elokuvissa kummallisesti ja perheyhteys rakoili aivan konkreettisesti (Alanen & Alanen 1985, 17, 113–114). Esimerkiksi Robin Woodin mielestä kauhuelokuvan perushahmo onkin 1960-luvulta lähtien ollut perhe, jonka sisältä hirviö nousee. Vaihtoehtoisesti perheen sisäiset ristiriidat laukaisevat hirvittävät tapahtumat elokuvissa, joissa hirviö tulee perheen ulkopuolelta (Wood 1989, 130–131).

Elokuvat alkoivat myös muuttua synkemmiksi ja toivottomammiksi. Tämä yhdistetään usein ajan yhteiskunnallisiin ongelmiin sekä Vietnamin sodan, öljykriisin ja kylmän sodan aiheuttamaan yleiseen ahdistukseen ja auktoriteettiuskon vähenemiseen (esim. Hutchings 2009, 7; Wood 1989, 85–86). Woodin mukaan tämä näkyi muissakin ajan elokuvissa: kauhugenren elementit rönsyilivät yli generarajojen. Esimerkiksi hirviö inhimillisenä psykopaattina ja kaksoisolentoteema soluttautuivat entistä näkyvämmiin draamaan ja rikoselokuvaan (Wood 1989, 86). Kaiken kuohunnan lomassa okkultismin harrastuksesta tuli 1960-luvun lopulla suosittua Yhdysvalloissa, ja pian saatananpalvonta-aiheet löysivät tiensä kirjallisuuteen ja kauhuelokuviin (Hänninen & Latvanen 1996, 126).

Hirviövauvat

Colaviton mukaan noin 1960-luvun puolivälistä lähtien kauhuelokuva korreloi lääketieteellisen edistyksen ja etenkin lisääntymiseen liittyvien keksintöjen kanssa (Colavito 2008, 18). Ehkäisytabletti keksittiin 1960-luvulla ja samalla vuosikymmenellä raskauspahoinvointilääkkeenä käytetyn talidomidin havaittiin aiheuttavan epämuodostumia sikiöihin; 1973 Yhdysvaltain korkein oikeus päätti naisten perustuslaillisesta oikeudesta aborttiin ja ensimmäinen koeputkilapsi syntyi 1970-luvun lopulla (Colavito 2008, 294). Näistä aiheista syntyi elokuvia, joissa vastasyntyneet näyttävät kauhun lähteinä.

Syntymättömän lapsen ympärille rakentuva *Rosemaryn painajainen* (1968) ei ehkä ole kovin hedelmällinen tutkimuskohde lapsuuden representaatioiden kannalta, sillä se keskittyy pääasiassa lapsen äitiin. Vauva, jonka odotusaika kuvataan elokuvassa ennemminkin sairautena kuin normaalina raskautena, syntyy vasta elokuvan lopussa. *Rosemaryn painajainen* oli kuitenkin elokuva, joka nostatti paholaislapsi-teemaa hyödyntävien elokuvien buumin, joten sen sisällyttäminen aineistoon lienee perusteltua. Raskaana oleva Rosemary (Mia Farrow) joutuu aviomiehensä (John Cassavetes) ja tunkeilevien naapureidensa (Ruth Gordon ja Sidney Blackmer) manipuloimaksi. Mies ja naapurit osoittautuvat saatananpalvojiksi, ja lapsen viimein synnyttyä Rosemarylle selviää, että se onkin paholaisen siittämä. *Rosemaryn painajaisessa* yhdistyvät vanha, goottilainen kahuromantiikka (vanha talo mystisine asukkaineen), okkultistiset ainekset sekä uusi, psykologinen kauhu (Rosemaryn joutuminen salaperäiseen, jatkuvasti tihenevään juonittelujen verkkoon). Elokuva on analysoitu paljon feministisestä perspektiivistä, ja esimerkiksi Lucy Fischer tulkitsee sen eräänlaiseksi vääristyneeksi dokumentiksi, joka kietoo yhteen länsimaisessa kulttuurissa eri aikoina raskauteen ja synnyttämiseen liitettyjä uskomuksia, pelkoja ja suhtautumistapoja (Fischer 1992, 4).

Rosemaryn painajaista vähemmän tunnetussa elokuvassa **It's Alive** (USA 1974) vastasyntynyt lapsi osoittautuu vanhempiensa kauhuksi demoniseksi mutantiksi, joka tappaa pelästyessään. Ensimmäiseksi se tekee selvää synnytyssalin henkilökunnasta. Mutanttilapsen isä (John Ryan) yrittää aluksi sanotua irti lapsestaan, mutta muuttaa suhtautumistaan ja päätyy suojelemaan sitä saadessaan tietää, että mutaatio on lääkkeen

aiheuttama. Lapsi ei enää näyttäytyä hänelle hirviönä vaan sairaan yhteiskunnan tuotoksena (Maddrey 2004, 53–54). Myös mainstream-kauhuelokuvan ulkopuolelta löytyy esimerkki vauvasta kauhun lähteenä: surrealistinen *Eraserhead* (1977) poikkeaa valtavirrasta epänarratiivisuudellaan, episodimaisuudellaan ja tahallisella epämääräisyydellään. Se kertoo Henrystä (Jack Nance), joka saattaa tyttöystävänsä raskaaksi ja joutuu lopulta yksin huolehtimaan liian aikaisin syntyneestä, tauotta korisevasta ja huutavasta mutanttivauvastaan dystopisessa ympäristössä. Sukupuoleltaan määrittelemätön vauva on isopäinen, lehmän tai lampaan sikiötä muistuttava limainen möykky, joka herättää katsojassa lähinnä inhonsekaista sääliä. Lapsi ei ole varsinaisesti paha, mutta aivan varmasti se on hirviömäinen. *It's Alive* ja *Eraserheadin* pienokaiset representoidaan molemmat eläimen kaltaisina, vaistonvaraisina otuksina, ja toisin kuin lapsihirviöt yleensä, ne eivät ole kauniita eivätkä pettävällä tavalla normaalin näköisiä, vaan ulkoisesti hyvin vastenmielisiä. Kauhuelokuvaa modernina siirtymäriittinä tarkastelleen Olle Sjögrenin mukaan sikiöitä ja sylilapsia käsittelevät kauhuelokuvat visualisoivat vaikeita ongelmia ja eettisiä kysymyksiä esimerkiksi vanhempien oikeudesta päättää jälkeläisensä kohtalosta ja ei-toivotusta raskaudesta (Sjögren 1989, 33).

Hirviölasten kulta-aika

Rosemaryn painajaisen vanavedessä hirviömäisiä lapsia alkoi ilmaantua valkokankaalle suurin joukoin. 1970-lukua voidaankin pitää lapsihirviöiden kulta-aikana. Myös okkultismitematikka jatkui kauhuelokuvissa koko 1970-luvun. Länsimaisessa kauhuelokuvassa esitetty hyvän ja pahan välinen kamppailu on Alasen & Alasen mukaan aina pohjautunut perimmiltään kristinuskon luomaan dualismiin. Uskonnollista symboliikkaa, kuten krusifikseja on käytetty esimerkiksi vampyyrielokuvissa genren alkuajoista lähtien, mutta suurempi uskonnollisten käsitteiden käyttö tuli kauhuelokuvaan toden teolla vasta 1970-luvulla elokuvan *Manaja* (1973) myötä (Alanen & Alanen 1985, 137). Suuren suosion saavuttaneessa elokuvassa demoni riivaa nuoren Regan-tytön (Linda Blair), ja lääketieteen osoittautuessa voimattomaksi tytön oireiden edessä avuksi kutsutaan lopulta henkiä manaava pappi Isä Karras (Jason Miller). Reganin riivauksen järkyttävimpiä aspekteja on ulkoisen rappeutumisen ohella se, että tyttö alkaa käyttää lapsille sopimatonta, suoria seksuaalisia viittauksia sisältävää

kieltä ja mm. masturboi krusifiksilla. Colavito huomauttaakin, että *Manaajan* kauhu nousee enneaikojaan seksuaalisuudesta ja muista aikuisten maailmaan kuuluvista asioista tietoisesta lapsesta (Colavito 2008, 302). Elokuva perustuu William Peter Blatty'n samannimiseen romaaniin (1971), jonka pohjalla puolestaan on oletetusti todellinen, teini-ikäiseen poikaan kohdistunut riivaustapaus. Blatty tiettävästi muutti päähenkilön iän ja sukupuolen tehdäkseen tästä enemmän sympatioita herättävän uhrin (Colavito 2008, 301–302). Tyttö on kaikessa hirviömaisyydessään siis uhri, joka joutuu tahtomattaan pahuuden välineeksi. Elokuvien lapsia tutkineen Neil Sinyardin mukaan Reganin kohtalo voidaan nähdä rangaistuksena äidille (Ellen Burstyn) tämän sääntöjä rikkovasta elämäntavasta: äiti on aikaansa edellä oleva emansipoitunut nainen, eronnut yksinhuoltaja joka kiroilee ja juhlii (Sinyard 1992, 70). Regan kuitenkin pelastuu lopussa ja palautuu normaaliksi lapseksi.

Klassisessa kauhuelokuvassa hirviö tuhoaan ja perhe palaa turvallisesti yhteen kuten *Manaajassa*. Onnelliset loput alkoivat kuitenkin 1970-luvulla käydä yhä harvinaisemmiksi. Puhdasta psykologisoivaa kauhua ilman okkultistisia sävyjä edustava **The Other** (*Kalman sormi*, USA 1972) on esimerkki tästä kasvavasta synkkyydestä. Se kertoo Nilesista (Chris Udvarnoky) ja Hollandista (Martin Udvarnoky), 9-vuotiaista kaksospojista, joista toinen on oletetusti naiivi ja hyväntahtoinen, toinen taas jokseenkin viekas ja salailkeä. Molemmat ovat kuitenkin ulkoisesti hyvin miellyttäviä, hyväkäytöksisiä ja toki myös kauniita enkelimäisen vaaleine hiuksineen. Lapsuus rinnastuu linnunlauluun ja maalaiselämään, kunnes synkkiä tapahtumia alkaa yhtäkkiä vyöryä valkokankaalle toinen toisensa perään. Tämä suhteellisen tuntemattomaksi jäänyt elokuva rikkoo aikansa tabuja, sillä elokuvassa ei lasten henkiä säästellä. Toinen kaksosista paljastuu mieleltään häiriintyneeksi tappajaksi, joka murhaa lopussa jopa pikkuvauvan ja joutuu itse isoäitinsä (Uta Hagen) elävältä polttamaksi. Onneton loppu on myös esimerkiksi elokuvassa **Full Circle** (aka *The Haunting of Julia; Noidankehä* tai *Julian painajainen*, Kanada / Englanti 1977), jossa kuollutta tytärtään sureva Julia (Mia Farrow) muuttaa viktorianaikaiseen, rappeutuneeseen taloon ja joutuu pahantahtoisen lapsikummituksen (Samantha Gates) pauloihin. Kyseinen kummitus on ollut eläessään karismaattinen sosiopaatti, joka on houkuttellut leikkiverinsa murhaamaan pienen pojan. Julia kuitenkin säälii tyttöä kaikesta huolimatta ja asettaa näin itsensä hengenvaaraan. Lopussa kummitus vie Julian hengen.

Sensuurin lieventyessä seksi ja väkivalta otettiin entistä näkyvämmiin kauhun ainesosiksi. 1970-luvun puolivälistä lähtien alettiin tuottaa ns. slasher-elokuvia, joissa sarjamurhaaja silpoi seksuaalisesti aktiivista nuorisoa mahdollisimman verisesti. Moni näistä elokuvista sai paljon jatko-osia joissa sama kaava toistui, ja juuri jatko-osia silmällä pitäen elokuvien hirviöiden lopullinen tuhoaminen tuli tyypillisesti mahdottomaksi. Slasher-filmien kulta-aika jatkui läpi 1980-luvun. Tämän alagenren yhtenä suunnannäyttäjänä voidaan pitää elokuvaa **Halloween** (*Naamioiden yö*, USA 1978), jonka alussa puritaaninen pikkupoika Michael Myers (Will Sandin) surmaa lapsenvahtinsa rangaistuksena tämän kuhertelusta poikaystävänsä kanssa, joutuu mielisairaalaan ja pakenee sieltä täysi-ikäisenä terrorisoimaan entistä naapurustoaan. Slasher-elokuvissa ei kuitenkaan *Naamioiden yön* alkukohtauksen jälkeen liiemmälti pikkulapsia näy, ja aineistostani löytyy sen lisäksi vain yksi ko. tyylilajiin luokiteltava elokuva (**Bloody Birthday**, USA 1981). Ilmeisesti lapsen sijoittaminen graafisesti hyvin väkivaltaiseen alagenreen nähtiin liian rankkana aiheena; sen sijaan ei enää niin viattomina pidettyjä teini-ikäisiä voitiin teurastaa mielin määrin. Sitä paitsi esimerkiksi Colaviton mukaan slasher-filmi klassisessa 1980-lukulaisessa muodossaan kietoutui kielletyn tiedon ympärille: elokuvat oli suunnattu teini-ikäisille, joille seksuaalisuuden olisi pitänyt yhteiskunnan normien mukaan olla vielä mysteeri. Näin ollen seksiä harrastavat teini-ikäiset joutuivat psykoottisten murhaajien uhreiksi rangaistuksena kielletyistä aktiviteeteistaan (Colavito 2008, 336). Pikkulapset representoidaan elokuvissa yleensä seksuaalisesti tietämättöminä, joten he eivät tällaiseen tematiikkaan oikein istu. Edellä mainittu *Bloody Birthday* asettaakin *Naamioiden yön* alun tapaan lapset tappajiksi, ei suinkaan uhreiksi. Se kertoo kolmesta auringonpimennyksen aikana syntyvästä lapsesta (Elizabeth Hoy, Billy Jacoby ja Andy Freeman) jotka kymmenvuotissyntymäpäivänään ryhtyvät tappamaan aikuisia ja aikuisiän kynnyksellä olevia, kuhertelevia teini-ikäisiä ympäriltään. Elokuva on tavallaan pääläelleen käännetty esimerkki tyypillisistä slasher-filmeistä, joissa tavallisesti jo kypsään ikään ehtinyt psykopaatti murhaa itseään nuorempia uhreja.

Kaikkien aikojen kaupallisesti menestyneimmän kauhukirjailijan Stephen Kingin tuotannosta alettiin 1980-luvulla tehdä elokuvia suuressa mittakaavassa (Hutchings 2009, 186; IMDb). Kingin teoksissa on usein päähenkilöinä lapsia, jotka useimmiten ovat kilttejä ja sankarillisia; näistä enemmän sankari- ja traagisuusdiskursseissa. Kingin tuotannosta tehdyistä elokuvista löytyy kuitenkin myös lapsihirviöitä. Esimerkiksi

zombieteemaa varioivassa **Pet Sematary**ssa (*Uinu, uinu lemmikkini*, USA 1989) sureva isä (Dale Midkiff) hautaa rekan alle kuolleen, suloisen pikkupoikansa (Miko Hughes) intiaanien kirotululle hautausmaalle, josta lapsi nousee murhanhimoiseksi muuttuneena. Kingin lyhyeen novelliin perustuvassa elokuvassa *Maissilapset* (1984) puolestaan on aiheena eräänlainen lasten vallankumous. Siinä eristyksissä olevan pikkukaupungin lapset seuraavat karismaattista uskonnollista johtajaansa, pikkuvanhaa Isaacia (John Franklin) ja murhaavat kaikki täysi-ikäiset uhrimenoissaan. Lahkolaiset kuvataan hyvin aikuismaisina, kun taas lahkoon kuulumaton sisaruspari (Robby Kiger ja Anne Marie McEvoy) edustaa normaalia lapsuutta tikku-ukkopiirustuksineen ja viattomine leikkeineen. Sisarukset piilottelevat pelokkaina lahkolaisilta ja etsivät turvaa kaupunkiin eksyneestä pariskunnasta (Linda Hamilton ja Peter Horton), joka käy taistoon Isaacin ja kumppaneiden hirmuvaltaa vastaan. Nämä tavalliset lapset jäävät taistelussa statistin asemaan aikuisten ottaessa ohjat käsiinsä, ja elokuvan lopussa aikuisten 'normaali' maailma voittaa itsenäisten lasten representoiman pahuuden. Elokuva sai useita jatko-osia.

Diskurssin lasku ja uusi nousu

1990-luvulla kauhuelokuvan suosio laski, ja tämä näky aineistossani lapsikauhun vähenemisenä. Etenkin 1960-luvun jälkeen hyvin vahvana hallinneessa hirviödiskurssissa elokuvien määrän muutos on silmiinpistävä. Vanhojen teemojen kertaus oli ajalle ominaista, ja esimerkiksi **Omen IV: The Awakening** (*Riivaajan paluu*, USA 1991) jatkoi 1970-luvun suosittujen Omen-elokuvien tarinaa. **Village of the Damned** (aka *John Carpenter's Village of the Damned; Kirottu kaupunki*, USA 1995) puolestaan uudelleenversioi vuoden 1960 *Kirottu kylä* -elokuvaa muuttaen sen tarinaa siten, että yksi telepaattisista avaruuslapsista kehittyy inhimilliseksi ja pelastuu siksi kuolemalta. Alkuperäisversiossa kaikki lapset tuhoutuivat. **Interview with a Vampire: The Vampire Chronicles** (*Veren vangit*, USA 1994) taas uusintaa goottilaisen perinteen vanhaa vampyyrimyyttiä. Siinä lapsivampyyri Claudia (Kirsten Dunst) kulkee halki vuosisatojen kahden kasvatusisänsä (Brad Pitt ja Tom Cruise) kanssa ja houkuttelee pahaa-aavistamattomia naisia uhreikseen teeskentelemällä viatonta, eksynyttä lapsiparkaa. Tytön asema on lohduton, sillä vaikka hän pysyy ulkoisesti lapsena, kasvaa hän sisimmässään aikuiseksi. Hän tekeekin kaikkensa

kapinoidakseen kohtaloaan vastaan ja alkaa lopulta vihaamaan toista isähahmoistaan, jota pitää syyllisenä onnettomaan osaansa.

1990-luvun lopulla kauhuelokuva sai taas tuulta alleen, ja nyt se alkoi myös kansainvälistyä ennennäkemättömällä tavalla. Esimerkiksi japanilainen kauhu tuli maan ulkopuolella tunnetuksi perinteistä japanilaista *kaidan eigaa* (kummitustarinaa), urbaanilegendaa ja länsimaisia vaikutteita sekoittaneen *Ringun* (1998) myötä (Hutchings 2009, 181; Harper 2008, 114), ja Yhdysvalloissa tehtiin pian elokuvasta länsimaisille markkinoille optimoitu, amerikkalaisten näyttelijöiden tähdittämä uusintaversio, **The Ring** (USA / Japani 2002). Siinä isänsä murhaaman, telepaattisen Samaran (Daveigh Chase) kosto maailmalle on kauhea: kuollut tyttö generoi psyykkisesti itsensä videonauhalle ja mönkii ulos tv-vastaanottimesta säilyttämään kuoliaaksi jokaisen, joka videon katsoo. Elokuva saa yleisön Samaran puolelle representoimalla tämän vääryyttä kärsineenä uhrina, mutta lopulta oletettu uhri paljastuukin puhdasveriseksi hirviöksi: tyttö ei ole ollut elässään mikään miellyttävä lapsen eikä kuolleenakaan hae oikeutetta kuten elokuvien kummituslapset tavallisesti, hän vain tahtoo tappaa (Harper 2008, 116–117). **The Grudge** (*Kauna*, USA / Japani / Saksa 2004) on niin ikään uudelleenfilmatisointi japanilaisesta elokuvasta (*Ju-on*, 2002). Siinä sosiaalityöntekijä (Sarah Michelle Gellar) saa pestin murhatun naisen (Takako Fuji) ja tämän pienen pojan (Yuya Ozeki) kosta janoavien haamujen asuttamaan taloon. Sekä *The Ringin* että *Kaunan* kummitukset ovat tuijottavia, mykkiä ja, poiketen aineistoni kummituslapsielokuvien enemmistöstä, fyysisesti jokseenkin sairaalloisen ja epämiellyttävän näköisiä.

Sekä kauhun kansainvälistymistä että samalla jonkinasteista raaistumista ja synkentymistä edustaa ruotsalainen **Låt den rätte komma in** (aka *Let the Right One In*; *Ystävät hämärän jälkeen*, Ruotsi 2008), jossa koulukiusattu poika Oskar (Kåre Hedebrant) tutustuu omituiseen, vain öiseen aikaan liikkuvaan naapurintyttöön Eliin (Lina Leandersson). Tämä osoittautuu vampyyriksi, mutta lopulta sekään ei lannista orastavaa ystävyyttä. Kumppanuus sinetöidään kieroutuneella tavalla kun vampyyri kostaa pojan kiusaajille kirjaimellisen verisesti. Hyvin verinen on myös englantilainen **The Children** (Englanti 2008), jossa maaseudulle talviloman viettoon kokoontuneiden perheiden suloiset pikkulapset muuttuvat yllättäen dementoituneiksi tappokoneiksi saatuaan jonkinlaisen mystisen virustartunnan. Vähemmän väkivaltainen **Orphan**

(*Ottolapsi*, USA / Kanada / Saksa / Ranska 2009) taas on aiheuttanut keskustelua aihevalintansa vuoksi. Elokuva kertoo perheestä, jonka adoptoima, päällepäin sievä ja herttainen 9-vuotias venäläistyttö (Isabelle Fuhrman) osoittautuukin lopulta aikuiseksi, kitukasvuisuudesta kärsiväksi murhaajaksi. Elokuva sai amerikkalaiset adoptiovanhemmat ja kansalaisaktivistit varpailleen. Heidän mukaansa se demonisoi etenkin itä-eurooppalaiset, vauvaikäistä vanhemmat adoptiolapset, ryhmän jolle on muutenkin vaikeata löytää sijaisvanhempia. Närää on herättänyt myös tapa, jolla elokuvassa kuvataan adoptioprosessia: pariskunta käy vain valitsemassa lapsen orpokodista, kun reaali maailmassa prosessi on monimutkainen, uuvuttava ja kestää kuukausia ellei vuosia (Greene 2009).

Elokuva-analyysit : *The Omen & The Omen 666*

The Omen (*Ennustus*). USA 1976. Twentieth Century Fox. O: Richard Donner. K: David Selzer. T: Harvey Bernhard. PO: Gregory Peck (Robert Thorn), Lee Remick (Katherine Thorn), David Warner (Keith Jennings), Billie Whitelaw (Mrs. Baylock) & Harvey Stephens (Damien Thorn).

The Omen (aka *The Omen 666*). USA 2006. Twentieth Century Fox. O: John Moore. K: David Seltzer. T: John Moore. PO: Liev Schreiber (Robert Thorn), Julia Stiles (Katherine Thorn), Seamus Davey-Fitzpatrick (Damien Thorn), David Thewlis (Keith Jennings) & Mia Farrow (Mrs. Baylock). Uudelleenfilmatisointi vuoden 1976 *The Omen*-elokuvasta.

The Omen (1976) oli ensimmäisiä esimerkkejä kauhuelokuvasta, jossa paha voittaa hyvän. Se tarjosi myös uudenlaista, entistä graafisempaa väkivaltaa, josta esimerkiksi nostetaan yleensä elokuvan lukuisat kuolinkohtaukset (esim. Hutchings 2009, 236). Elokuvan valtaisa kaupallinen menestys johti neljään jatko-osaan (Hutchings 2009, 237). Analysoin rinnakkain elokuvan alkuperäisversiota sekä kaksi vuosikymmentä myöhemmin julkaistua uudelleenfilmatisointia. Mielestäni on kiinnostavaa, että vaikka uudempi versio noudattaa juonensa ja tarinankuljetuksensa puolesta uskollisesti alkuperäisversiota, on henkilöhahmojen, perhesuhteiden ja lapsen 'hirviömäisyyden' kuvaus näissä kahdessa elokuvassa hyvin erilaista. Elokuvien erotukseksi käytän tästä eteenpäin alkuperäisestä elokuvasta sen suomennettua nimeä *Ennustus* ja uusintafilmtisoinnista sen tuotantovaiheessa käytettyä työnimeä *The Omen 666*.

Molempien elokuvien keskeisenä hahmona on Yhdysvaltojen suurlähettiläs Robert Thorn (Gregory Peck / Liev Schreiber) perheinen. Alussa Robertin vaimo Katherine (Lee Remick / Julia Stiles) synnyttää lapsen, joka kuolee välittömästi; mies ei kuitenkaan kerro vaimolleen lapsen kuolemasta, vaan adoptoi sairaalassa vauvan, jonka äiti on kuollut synnytykseen. Adoptiopoika Damien (Harvey Stephens / Seamus Davey-Fitzpatrick) paljastuu elokuvan edetessä Raamatun Ilmestyskirjassa kuvatuksi antikristukseksi. Tämän ulkonäöltään suloisen pikkulapsen suojelijoiksi lähetetyt pahan voimien kätyrit aiheuttavat sitten telepaattisilla kyvyillään lukuisia kuolemia yrittäessään salata totuuden pojan alkuperästä. Suurlähettiläs on aluksi hyvin skeptinen suhtautumisessaan asioiden tilasta saamiinsa vihjeisiin, mutta vakuuttuu lopulta poikansa pahuudesta. Vaimonsa kuoltua epämääräisissä olosuhteissa suurlähettiläs sitten koettaa murhata Damienin, jonka katsoo syylliseksi tragediaan, mutta epäonnistuu yrityksessään ja menehtyy itse poliisien luoteihin. Elokuva päättyy Damienin pahaenteiseen hymyyn vanhempiensa hautajaisissa.

Kuten sanottu, alkuperäisversion ja uusintafilmissä perhesuhteet ovat hyvin erilaiset. *Ennustuksen* Thorneista päällimmäiseksi nousee mielikuva toisiaan rakastavasta, jo pitkään lasta halunneesta parista, ihmisistä joiden keskinäinen suhde on kunnossa ja vankalla pohjalla. *The Omen 666*:n pari puolestaan vaikuttaa alusta alkaen onnettomalta. Katherine ei näyttäisi olevan lainkaan valmis äidiksi, ja pariskunta suhtautuu toisiinsa viileästi. Elokuvan edetessä välit kiristyvät entisestään. Näyttelijävalinnat tukevat vaikutelmia: *Ennustuksen* jo kypsään ikään ehtinyt pari edustaa perinteistä, vakaata liittoa; *The Omen 666*:n Thornit taas ovat hyvin nuoria, joten avioliitto lienee tuore. Etenkin Katherine vaikuttaa melkein pä teini-ikäiseltä, ja näin ollen kypsymättömältä vanhemmaksi jo ikänsäkin puolesta. Kun tarkastellaan esimerkiksi elokuvien alkupuolta, kohtauksia, joissa Robert Thorn esittelee adoptoimansa pojan vaimolleen sairaalassa, ero on selkeä. *Ennustuksessa* tunnelma on kotoisa, värit pehmeät ja musiikki optimistisen tunteellinen. Pari hymyilee, katsoo toisiaan silmiin ja suutelee. Lähikuvan käyttö korostaa kohtauksen intiimiyttä. Lapsi (jota Katherine luulee molemmissa elokuvissa omakseen) ikään kuin täydellistää parin onnen (**kuva 5**). *The Omen 666*:ssa tunnelma on toisenlainen. Ankean kylmäsävyinen, kaakeloitu sairaalahuone tuo mieleen ruumishuoneen tai leikkaussalin (**kuva 6**). Pari tervehtii toisiaan lyhyesti ”Hi”, suudelmia ei vaihdeta. Parista ei näytetä lähikuvaa ja musiikki on

hyvin melankolista. Minkäänlaista onnentunnetta ei välity, vaan koko kohtaaminen on ennemminkin surumielinen. 2000-luvun ydinperhe ei enää edusta idylliä.

Paitsi Thornien keskinäinen suhde, myös Katherinein suhtautuminen Damieniin on hyvin erilainen *Ennustuksessa* ja *The Omen 666*:ssa. Ensinmainitussa Katherine on rauhallinen ja huolehtivainen äiti, joka puuhastelee mielellään poikansa kanssa. Hänen kommunikointinsa ja kielenkäyttönsä pojan kanssa on lempeän humoristista. Jälkimmäisessä rouva Thorn taas on kireä ja neuroottinen lapsinainen, jonka käytös Damienin seurassa on hermostunut ja poissaolevaa. Hän ei siedä tämän leikkimisestä aiheutuvaa meteliä ja tuntee olevansa jumissa pojan kanssa. Eräässä kohtauksessa hän valittaa turhautuneena miehelleen: *”I’m trying to raise our child. That’s work. I’m here with him every minute. You’re not.”* Tällaisia riitelytilanteita ei elokuvan alkuperäisversiossa ole lainkaan, uusintafilmitsoinnissa taas useampia. *The Omen 666*:ssa Katherine alkaa hyvin pian tuntea vierautta Damienia kohtaan ja jopa pelkää tätä. Hän näkee mm. painajaisia pojasta ja säikähtää tätä öisessä keittiössä. Tällaisiakaan kohtauksia ei *Ennustuksessa* ole. Eroja löytyy myös, kun vertaillaan Katherinein reaktioita kohtauksissa jotka löytyvät molemmista elokuvista; esimerkiksi käy vaikkapa tarinan alkupuolen kohta, jossa Damien katoaa hetkeksi äidin näköpiiristä. *The Omen 666*:ssa Katherine on Damienin kanssa puistossa joen rannalla. Kohtaaminen on väritetty kylmän sinisävyiseksi; tunnelma on melankolinen ja painostava, samoin musiikki. Damien keinuu, äiti seisoo sivummalla, kumpikaan ei vaikuta onnelliselta, kumpikaan ei hymyile. Äkkiä äidin matkapuhelin soi ja hän vastaa siihen; sillä välin Damien katoaa keinusta. Äiti hätäntyy ja juoksee ympäri synkkää leikkikenttää, mutta pian Damien hyppää esiin puun takaa. Äiti säikähtää, mutta haluaa sitten löytynyttä poikaansa. Helpotus vaihtuu kuitenkin pian kiihkeäksi suuttumukseksi: hän huutaa kireällä äänellä: *”Don’t... don’t ever do that again!”* ja sohi samalla sormellaan kohti pojan kasvoja. Damien pyytää anteeksi. Kohtaaminen päättyy äidin anteeksiannosta huolimatta yhtä ahdistavana kuin alkoikin. *Ennustuksessa* katoamiskohtauksessa on läsnä myös Robert Thorn: nyt koko perhe on kävelyllä joen rannassa. Katherine ja Robert keskustelevat miehen tulevasta työmatkasta. Vaimo kertoo, että hän tulee ikävöimään miestänsä, mutta ei tahdo mukaan vaan jää mieluummin kotiin leikkimään Damienin kanssa: *”No, I’d better stay here and fool around with Damien.”* Keskustelu ja kohtaamisen tunnelma on lämmin ja musiikki tukee jälleen mielikuvaa onnellisesta perheestä. Pian pari kuitenkin huomaa että Damien on kadonnut. Syntyy paniikki, etenkin Katherine on silminnähden

kauhuissaan. Ehkä poika on pudonnut jokeen? Säikähdys on kuitenkin turha, sillä yhtäkkiä Damien seisoo viereisen puun alla. Vanhemmat rientävät helpottuneina pojan luo, äiti huudahtaa huojentuneesti, ei kuitenkaan vihaisesti: ”*You little monkey! Don’t you ever do that again!*” ja halaa Damienia sylissänsä. Poika on hieman säikähtynyt, mutta äiti lohduttaa häntä. Kaikki on hyvin.

Ero uuden ja alkuperäisen elokuvan äiti-lapsisuhteessa ilmenee myös vaikkapa Damienin syntymäpäivää kuvaavassa kohtauksessa. Kokonaan sitä ei liene tarpeen tässä selostaa, sillä tapahtumien huipennus, Thornien lastenhoitajan hirttäytyminen ja siitä seuraavat reaktiot tiivistävät esimerkin. Molemmissa elokuvissa Damienin syntymäpäivän kunniaksi järjestetyt suuret puutarhajuhlat keskeytyvät äkkiä, kun lastenhoitaja hyppää katolta köysi kaulassaan pahuuden lähettiläänä toimivan mustan koiran hypnotisoimana. Näin tehdään tilaa uudelle lastenhoitajalle, Mrs. Baylockille (Billie Whitelaw / Mia Farrow), joka niin ikään on pahan kätyri. Alkuperäisessä elokuvassa Damien on tässä kohtaa äitinsä sylissä ja äiti ehtii kääntää pojan pään siten, ettei tämä näe hirttäytynyttä naista. Äiti pysyy rauhallisena ja myös isä Robert syöksyy paikalle suojaamaan lasta kauhealta näyltä; perhe pitää yhtä vaikealla hetkellä. Uusintaversiossa Damien on yksin karusellissa tragedian tapahtumahetkellä. Vanhemmat ovat kaukana. Havaitessaan hirttäytyneen hoitajan Katherine kääntää oman katseensa pois ja suojaa itseään näyltä. Robert juoksee Damienin luo ja nappaa tämän syliinsä, mutta liian myöhään: poika on jo nähnyt kaiken ja tuijottaa nyt viekas ilme kasvoillaan köydestä roikkuvaa hoitajaa. Äiti ei tule paikalle.

Ei liene yllättävää, että myös ’paha lapsi’ Damien representoidaan hyvin eri tavoin näissä kahdessa elokuvassa. *Ennustuksessa* pojassa ei ole itse asiassa mitään pahaenteistä, eikä hän näytä olevan tietoinen ympärillään tapahtuvista kauheuksista. Pojan ’pahuus’ rakentuu täysin elokuvan muiden henkilöiden puheista ja ajatuksista, ei tämän itsensä olemuksesta tai tekemisistä. Otetaan esimerkiksi elokuvan loppupuolen kohtaus, jossa hän törmää polkupyörällään kodin toisen kerroksen tasanteella kukkia kastelemaan Katherineen ja tämä putoaa kaiteen ylitse alakertaan. Kohtaus on kuvattu siten, että katsojalle on ilmeistä ettei poika leikin tuoksinassa muista katsoa eteensä: hän ei törmää äitiinsä tarkoituksella (**kuva 7**). Törmäyksessä hän kaatuu myös itse, ja äidin putoamisen jälkeen hän kurkistaa hädissään kaiteen välistä alas ja juoksee sitten säikähtyneenä pois. Robert Thorn on kuitenkin elokuvan tässä vaiheessa, erinäisten

uskonnollisten kiihkoilijoiden vakuutteluja kuunneltuaan ja ikivanhoja 'ennusmerkkejä' tutkittuaan vakuuttunut, että poika on paha ja haluaa murhata äitinsä. Uusintafilmmatisoinnin vastaavassa kohtauksessa Damien sen sijaan katsoo eteensä ja tähtää tarkoituksella Katherineen (**kuva 8**). Äidin putoaminen ei säikäytä häntä. Uuden Damienin 'pahuus' on visualisoitu paljonpuhuvien ilmeiden, eleiden ja kuvausteknisin keinoin. Pojasta uhkuu uhmakkuus, riippumattomuus ja ylpeys. Kun *Ennustuksessa* Damienia kuvataan usein yläviistosta, samaan tapaan kuin *The Night of the Hunterin* viattomia lapsia, ei *The Omen 666*:ssa tätä keinoa käytetä kertaakaan. Esimerkiksi uuden lastenhoitajan, pahan kätyrinä toimivan Mrs. Baylockin saapuessa ensi kertaa tapaamaan poikaa on kuvaustavoissa melkoinen ero. Alkuperäisversiossa Damien katsoo hämillään lattialta hoitajan ilmaantuessa suurena ja uhkaavana kuvaan (**kuva 9**); uusintaversiossa Damien ei ujostele uutta tuttavuutta, ja kamera on uhmakkaasti alta kulmain katsovan pojan kasvojen tasalla (**kuva 10**). Alkuperäinen Damien on sympaattinen lapsi: sympaattisuus rakennetaan viattomilla ilmeillä ja kuvakulmilla, jotka korostavat lapsen pelokkuutta ja herättävät katsojassa sääliä (**kuvat 11 ja 13**). Uusi Damien taas ei herätä myötätuntoa sen enempää kuin kylminä ja etäisinä representoidut vanhempansakaan. Pojan ilmeet ovat läpi elokuvan viekkaan pahanilkisiä (**kuva 14**) ja korostuvat lähikuvissa, joita on paljon. Lisäksi käytössä ovat äidin painajaiskuvajaiset (**kuva 12**), joita *Ennustuksessa* ei ole. Toisin kuin vuoden 1976 elokuvan poika, uusi Damien on representoitu tietoisena kaikesta tapahtuvasta; hänellä on esimerkiksi huoneessaan hirttäytynyttä lastenhoitajaa esittävä piirros. Alkuperäisessä versiossa ei tällaisia yksityiskohtia näy.

Omen-elokuvia on kauhuelokuvaa käsittelevässä kirjallisuudessa tulkittu yleensä siten, että Damien todella on hirviö, jota vastaan muu, 'hyvä' maailma taistelee. Itse olen kuitenkin taipuvainen lukemaan nämä elokuvat toisin; kaikissa varsinaisina hirviöinä voidaan mielestäni pitää uskonnollisia kiihkoilijoita, joiden raamatuntulkintojen uhriksi Damien joutuu. *The Omen 666*:n Damien on toki 'paha', i.e. ilkeä ja huonosti kasvatettu lapsi. Hän ei ole sellainen saatanallisista syistä, vaan aivan arkipäiväisesti tulos stressaantuneen, kenties synnytyksen jälkeisestä masennuksesta kärsivän, kypsymättömän äidin ja poissaolevan, etäisen isän yrityksestä paikata jo valmiiksi rakoilevaa avioliittoaan lapsella. Äidin hysteerisyys ja tunteettomuus lastaan kohtaan saavat pojan käyttäytymään huonosti, ja vanhemmat syyllistävät vastuun kantamisen sijasta lasta lisääntyvistä avio-ongelmistaan. Lopulta isä lipeää vielä viimeisenä vastuun

väistelyn keinonaan uskonnolliseen fanatismiin. Elokuvatutkija Neil Sinyardin mukaan Damien voidaan tulkita porvarillisen avioliiton tuhoajaksi ja sen vuoksi sopivaksi kohteeksi aikuisten vihalle (Sinyard 1992, 58). Sinyard ei kuitenkaan selosta tulkintaansa tarkemmin, ja hän kirjoittaa näin alkuperäisestä *Ennustuksesta*. Mielestäni tämä luenta ei *alkuperäiseen* elokuvaan sovi. *Ennustuksen* Damien ei ole paha eivätkä hänen äitinsä ja isänsä ole hukassa vanhemmuutensa kanssa. Parin liitto ei myöskään rakoile tarinan missään vaiheessa. Näin ollen alkuperäinen elokuva onkin hyvin hämmentävä oudossa fatalistisuudessaan. Damien ei hyvistä lähtökohdistaan huolimatta saa olla 'normaali' lapsi, vaan joutuu uskonnollisten fanaatikkojen ajolahdin kohteeksi. Hän ei voi myöskään elokuvan jatko-osissa kasvaa sellaiseksi kuin haluaa, sillä kohtalo on hänen osaltaan aikuisten toimesta peruuttamattomasti määrätty.

Robin Woodin mukaan kauhuelokuvat voidaan jakaa karkeasti yhteiskunnallisesti ja poliittisesti 'taantumuksellisiin' tai 'edistyksellisiin'. Jako perustuu hirviön esittämistapaan (Wood 1985, 202). 'Taantumuksellisissa' elokuvissa hirviö on yksiselitteisen paha ja epäinhimillinen, 'edistyksellisissä' elokuvissa hirviö taas kykenee herättämään sympatiaa katsojissa (Wood 1985, 215–216). Woodin mukaan *Ennustus* (1976) on päältä katsottuna 'taantumuksellinen', traditionaalisia arvoja ylläpitävä elokuva, jossa porvarillisen perheen pyhyyttä ei kyseenalaisteta. Pahuus tulee amerikkalaiseen perheeseen vaihdokkaan muodossa Euroopasta, vanhalta mantereelta ja paholaislapsi itsenäisen naissuojelijansa Mrs. Baylockin kanssa edustaa puhdasta, epäinhimillistä pahuutta. Pinnan alla elokuva kuitenkin nostaa paholaislapsen sankarikseen yleisölle, joka salaa nauttii keskiluokkaisen maailmanjärjestyksen tuhoutumisen ajatuksesta (Wood 1985, 211). Wood näkee tulkinnassaan Damienin yksiselitteisesti pahana. Sitä hän ei kuitenkaan ole, päin vastoin; etenkin alkuperäisessä elokuvassa, josta Wood kirjoittaa, poikaa ei missään vaiheessa sen enempää kuvallisesti kuin kerronnallisestikaan konstruoida epäinhimilliseksi tai vastenmieliseksi. Sen sijaan hän on olemukseltaan ja käytökseltään kuin kuka tahansa pikkulapsi, ja viimeistään elokuvan lopun lapsenmurhakohtaus saa katsojan säälimään poikaa.

Ennustus päättyy 1980-luvun kauhuelokuvien jatko-osatehtailua ennakoiden 'hirviön' selviytymiseen. Kuten sanottu, Damien jää henkiin, ja lopun virnistyksen tulisi vakuuttaa meidät lopullisesti pahuuden voitosta (**kuva 15**). Myös *The Omen 666*:n juoni

noudattaa samaa linjaa – Damienin ilme vain on uusintaversio tyylille uskollisesti mielestäni huomattavasti pahaenteisempi (**kuva 16**) kuin vuoden 1976 elokuvassa.

Hirviödiskurssin yhteenveto

Hirviödiskurssin lapsi on joko kammottava, paha tai molempia. Kammottavuudella tarkoitan ulkoisesti disfiguroituneita, ei tietoisesti pahoja lapsia, joita ovat esimerkiksi zombiet, riivatut sekä groteskilla tavalla mutantoituneet lapset. Tietoisesti pahat lapset kuten vampyyrit, psykopaatit ja murhaajalapsen taas ovat tavallisesti fyysisesti terveitä, viehättäviä ja viattoman näköisiä. Pahuus ei näy heistä ulospäin kuin korkeintaan hetkittäisistä viekkaista ilmeistä, ja juuri se tekeekin heistä niin pelottavia. Noël Carrollin mukaan kauhun hirviötä määrittää sen epäpuhtaus. Hirviö loukkaa kulttuuristen kategorioiden rajoja olemalla jotain, jota ei voida tarkasti määritellä, esimerkiksi kuollut mutta kuitenkin jotenkin elossa (vaikkapa vampyyri tai zombie), epätäydellinen (esimerkiksi ihmissusi, joka on vain osittain ihminen) tai muodoton. Tällaiset asiat koetaan kauhua herättävinä ja halutaan saattaa takaisin järjestyksen piiriin (Carroll 1990, 31–32). Monessa kauhuelokuvan lapsihirviörepresentaatiossa kyse on paljolti juuri tästä: kammottavan näköinen tai paha lapsi ei istu traditionaaliseen lapsikuvaan, joka korostaa sievää ulkonäköä ja viattomuutta. Toisaalta jo lapsi itsessään voidaan nähdä tavallaan välikategoriana, ihmisenä joka ei ole vielä kokonainen tai *valmis*. Adoptoidut lapset ovat myös rajatapaus: perheenjäseniä, mutteivat kuitenkaan ’täysin omia’.

Hirviödiskurssin lapset ovatkin muita diskursseja useammin adoptoituja tai vaihdokkaita. Enemmistössä aineistoni elokuvista hirviölapset ovat kuitenkin biologisia jälkeläisiä, mutta heidänkin pahuutensa tai kammottavuutensa selittyy lähes aina perheen ulkopuolisin syin, tai vaihtoehtoisesti sitä ei selitetä lainkaan. 1970-luvun alkupuoliskolle saakka lasten hirviömäisyydelle löytyy ikään kuin lieventäviä asianhaaroja, kuten avaruuslasten geneettinen tunteettomuus *Kirotussa kylässä* (1960), zombietartunta *Night of the Living Deadissa* (1968), demoninen riivaus *Manaajassa* (1973) tai lääkkeen aiheuttama synnynnäinen mutaatio *It's Alivessa* (1974). 1970-luvun puolivälistä aina 1990-luvulle hirviömäisyyttä ei taas juurikaan lievennetä, vaan se on enimmäkseen lapsen itsensä valitsemaa tai selittämätöntä. Esimerkiksi elokuvassa *Full*

Circle (1977) paha lapsikummitus juonittelee täysin omaehtoisesti, eikä *Halloweenin* (1978) alkukohtauksen kuusivuotiaan Michael Myersin järjettömän väkivaltaisuuden syytä valaista mitenkään. Myöskään *Ennustus*-elokuvan jatko-osassa **Damien: Omen II** (*Kirous*, USA 1978) Damienia ei enää representoida saatanallisten voimien passiivisena pelinappulana, vaan hän alkaa itse tietoisesti toteuttaa pahuuden töitä. 2000-luvun elokuvissa hirviölapset ovat kuitenkin jälleen enimmäkseen syyttömiä hirviömäisyyteensä. Vanhemmat, olivat he sitten biologiset tai kasvatusvanhemmat, esitetään äärimmäisen harvoin eksplisiittisesti lapsen hirviömäisyyden aiheuttajina. Aineistossani vanhempien osuutta korostavia elokuvia on ainoastaan neljä: *Rosemaryn painajainen*, jossa isä käyttää tarkoituksellisesti saatanaa vaimonsa hedelmöittäjänä; *Veren vangit*, jossa pikkutyön vampyyriksi muuttaneet miehet ryhtyvät tämän kasvatusisiksi sekä *The Ring* ja *Kauna*, joissa molemmissa isä on murhannut kostonhimoisena aaveena palaavan lapsensa. Hirviölasten äidit taas näyttävät olevan pitkälti osattomia lastensa pahuuteen. Aikuiset ja etenkin vanhemmat representoidaan huonojen kasvattajien sijasta pikemminkin hirviölasten vastakohtina: heitä viimeiseen asti suojelevina, naiivin luottavaisina ja hyväntahtoisina (esim. *The Bad Seed* ja *Ennustus* jatko-osineen).

Lasten välinen solidaarisuus on hirviödiskurssissa vähäisempää kuin muissa muodostamissani diskursseissa, ja usein hirviölapsi käykin ikätovereidensa tai esimerkiksi sisarustensa kimppuun. Monessa elokuvassa on kiusaamista ja lasten välistä vihanpitoa, kun taas muissa diskursseissa sellaista ei juuri esiinny. Kiusaaja on yleensä hirviölapsi; hirviömäisyyttä ei siis pyritä selittämään sillä, että lasta on kiusattu. Ainoastaan yhdessä elokuvassa (*Låt den rätte komma in*) on asetelma, jossa hirviölapsi kostaa kiusaajille, mutta siinäkin hirviölasta itseään ei ole kiusattu. Tyttöjen ja poikien pahuuden representoinnissa ei ole havaittavia eroja, eikä kumpikaan sukupuoli dominoi diskurssia määrällisesti. Jopa elokuvissa, joissa on sekä tyttöjä että poikia on molempia melko tasaisesti. Jos jotain eroja haluaa välttämättä kaivaa, on pojilla pahuuden töissään hieman tyttöjä useammin aikuisia apureita tai kätyreitä. Niissä diskurssin elokuvissa joissa on sekä tyttöjä että poikia, lapsijoukko kääntyy poikkeuksetta yhdessä aikuisia ja jopa syyttöminä uhreina näyttäytyviä vanhempiaan vastaan.

Länsimaisen kulttuurin 'lapsuuden kuolemaan' ja massamedian oletettuihin turmeleviin vaikutuksiin liittyvät huolet eivät näyttäisi olevan hirviödiskurssin

lapsirepresentaatioiden takana, sillä aineistoni hirviölapset eivät yleensä ole erityisen varhaiskypsä tai aikuismaisia. Ennemminkin diskurssi tuntuu nojaavan perisyntin käsitteeseen, ajatukseen lapsesta pahana ja itsekkäänä olentona, joka vasta aikuisten kasvattavalla vaikutuksella puhdistuu. Paradoksaalisesti elokuvien hirviölapsiin ei kasvatuksella kuitenkaan ole tavallisesti mitään vaikutusta. Lasten pahuus kuvataan yleensä hyvin deterministisenä ja sisäsyntyisenä, eivätkä rakastavatkaan vanhemmat saa estettyä sen ilmituloa. Lapsi on ikään kuin kaikkien aikuisten ihanteiden vastakohta. Lasten demonisointia lehdistössä tutkineiden Howard Davisin ja Marc Bourhillin mukaan media on keskeisessä asemassa yleisen lapsikuvan rakentajana. Media luo ja ylläpitää moraalisia paniikkeja etenkin uutisoinnissa rikoksista, joissa on osallisina lapsia (Davis & Bourhill 1997, 29). Lapset representoidaan mediassa usein yksinkertaistettuina ääripäinä, joko viattomina ja haavoittuvina huolenpidon kohteina tai potentiaalisina huligaaneina, jotka menettävät täysin kontrollinsa mikäli pääsevät luistamaan aikuisen valvovan silmän alta, samaan tapaan kuin haaksirikkoutuneet pojat William Goldingin kirjassa *Lord of the Flies* (*Kärpästen herra*, 1954) ja siitä tehdyssä elokuvassa. Lasten motivaatiot ja tarkoitukset sivuutetaan aikuisten määritellesä poikkeavan käytöksen syyt (Davis & Bourhill 1997, 31). Hirviödiskurssissa näkökulma onkin useimmiten aikuisen, mutta tästä on joitakin poikkeuksia. Katsoja halutaan tavallisesti hyvää edustavien aikuisten puolelle; kuitenkin on muutamia elokuvia, joissa sympatiat ovat yhtä lailla lapsen puolella, esimerkiksi *Children of the Damned* ja *Manaaja* sekä täysin lapsinäkökulmasta tehty *Låt den rätte komma in*.

Woodin mukaan lapsi taiteessa reflektoi sivilisaation tilaa. Aiemmin tämä näkyi kirjallisuudessa, nykyisin varsinkin elokuvassa (Wood 1976, 189). Woodin mukaan toisen maailmansodan jälkeen lapsi kuvasti epävarmaa balanssia viattomuuden turmeltumisen ja epätoivon sekä paremman tulevaisuuden odotusten välillä; tämä näkyi esimerkiksi Italian neo-realismissa (Wood 1976, 190). Fellinin elokuvissa lapsesta puolestaan tulee uhkaava ja tuhoisa, ja juuri tämä kehitys on heijastunut erityisesti amerikkalaiseen elokuvaan (Wood 1976, 199). Wood tarkastelee kauhuelokuvaa paljolti freudilaisesta näkökulmasta. Hän kirjoittaa paljon torjunnasta ja toiseutuksesta; toisemmuus edustaa jotain, ”mitä porvarillinen ideologia ei voi tunnustaa tai hyväksyä mutta minkä kanssa sen on tultava toimeen - - - jollakin kahdesta vaihtoehdoisesta tavasta: sen on joko torjuttava se ja mikäli mahdollista tuhottava se tai sitten sen on tehtävä se vaarattomaksi ja assimiloitava se, muutettava se mahdollisimman paljon

oman itsensä jäljitelmäksi.” (Wood 1989, 117). Wood kirjoittaa, että lapset ovat yksi länsimaisen kulttuurin toiseutetuista ryhmistä. Hänen mukaansa toiseutamme lapsessa sen, mitä yritämme itsessämme torjua ja jonka ilmaiseminen näyttäytyy vihattavana muissa, i.e. lapsessa. Siksi tukahdutamme omilla lapsissamme sen, minkä edellinen sukupolvi tukahdutti meissä (Wood 1989, 119–120). Woodin mukaan kauhuelokuvan todellinen teema on tehdä näkyväksi yhteiskunnassa tukahdutettuja ja sorrettuja elementtejä. Torjuttu Toinen dramatisoituu hirviön hahmoon, ja onnellinen loppu merkitsee tukahdutuksen palautusta (Wood 1989, 120). Onnellinen loppu on etenkin hirviödiskurssin elokuvissa hyvin harvinainen ja hirviölapsi jää monesti henkiin. Woodin ajatusrakennelmaa seuraten hirviön voittoon päättyviä elokuvia voisikin kai pitää lasta vapauttavina. Itse en tätä kuitenkaan monenkaan elokuvan kohdalla allekirjoittaisi.

Graafisen väkivallan raaistuminen viime vuosikymmeninä näkyy aineistossani ehkä selkeimmin juuri hirviödiskurssissa, jossa erikoistehosteet näyttävät suurta osaa. Lasten väkivallan kuvaukset ovat ajan myötä muuttuneet verisemmiksi: lapsihirviö on enää harvoin hypnoottisella katseellaan murhaava kummitus kuten vaikkapa vuoden 1966 **Operazione paura** (aka *Kill, Baby, Kill!*, Italia) ja yhä useammin fyysisesti uhrinsa kimppuun hyökkäävä, raivokkaan väkivaltainen riehuja. Sjögren yhdistää lapsihirviön kuvausten raaistumisen ja muuttumisen yhä eksplisiittisemmiksi lapsen aseman vahvistumiseen yhteiskunnassa. Lapsesta on tullut ikäänkuin ’pyhä kulttihahmo’, joka kenties elokuvissa halutaan pudottaa jalustaltaan (Sjögren 1989, 31). Hirviödiskurssin elokuvissa lapsen kohtalona on useimmiten joko kuolla tai, etenkin 1970-luvulta eteenpäin, selviytyä hengissä jääden kuitenkin pahaksi, usein jatko-osia ennakoiden. Elokuvissa, joissa hirviölasten vastakohtana on hyviä lapsia nämä yleensä pelastuvat aikuisten avulla, kun taas hirviölapset joko pitäytyvät pahuudessaan tai kuolevat. Lasten kuoleman kuvaukset ovat niin ikään raaistuneet ajan myötä 1960-luvun lopulta lähtien, ja tämäkin näkyy erityisesti hirviödiskurssissa. Kaikkein verisimmät lasten kuolemat sijoittuvat aikajanan loppupäähän (esimerkiksi *Låt den rätte komma in* ja *The Children*, molemmat vuodelta 2008).

6.3. LAPSI SELVIITYJÄNÄ – SANKARILAPSI

Sankaridiskurssi on nimensä mukaisesti hirviödiskurssin vastakohta: sen sijaan että olisi itse hirviö, lapsi taistelee hirviötä tai kauhua vastaan. Varhaisin sankaridiskurssin elokuva löytyy aineistostani 1950-luvulta. Diskurssi käynnistyi kuitenkin toden teolla vasta 1980-luvulla, jolloin lapsisankarit ylittivät määrässä jopa hirviölapset aineistoni elokuvissa. 1990-luvulle osuneen lapsikauhun aallonpohjan myötä diskurssi kuitenkin haipui, eikä se ole enää noussut erityisen suurilukuiseksi. Sankaridiskurssista analysoin elokuvan **The People Under the Stairs** (*Kellariväkeä*, USA 1991). Aluksi kuitenkin katsaus elokuvien sankarilapsiin aikajanalla.

Varhaiset sankarilapset

Ensimmäinen löytämäni lapsikauhuelokuva, joka representoi lapsen sankarina on pienen David-pojan (Jimmy Hunt) näkökulmasta kerrottu, scifi-vaikutteinen **Invaders from Mars** (*Avaruuden pirut*, USA 1953). Siinä astrologiasta kiinnostunut David näkee lentävän lautasen laskeutuvan kotinsa lähetyville. Pian tämän jälkeen hänen vanhempansa (Hillary Brooke ja Leif Erickson) vierailevat aluksen laskeutumisaikalla ja palaavat takaisin käytökseltään robottimaisen tunteettomiksi ja vihamielisiksi muuttuneina. David huomaa kauhukseen, että samat oireet ilmenevät pian yhä useammalla aikuisella. Valpas poika ymmärtää, että marsilaiset ovat kaiken takana ja lähtee etsimään apua poliisiasemalta. Hän saa suojelijakseen terveydenhoitajan (Helena Carter), ja pian myös tiedemiehet sekä armeija uskovat pojan tarinan. Käy ilmi, että marsilaiset kontrolloivat aluksella käyneiden ihmisten mieliä. Yhdessä armeijan kanssa David taistelee marsilaisia vastaan ja taistelu voitetaan. Lopussa annetaan kuitenkin ymmärtää, että kaikki on ollut vain pojan unta. Davidin roolihahmo tuo mieleen ajan lapsille suunnattujen seikkailukirjojen kuten Enid Blytonin *Viisikko*-sarjan lapset. Hän on partiopoikamaisella tavalla reipas ja rohkea ja uskaltaa hyväkäytöksisyydestään huolimatta tarpeen tullen kyseenalaistaa aikuisten väitteet. Elokvasta tehtiin alkuperäisversiolle melko uskollinen uusintafilmissointi vuonna 1986. Siinä kuitenkin aikuiset ovat vaikeammin vakuutettavissa marsilaisten olemassaolosta, ja toisaalta marsilaisten kontrolloimat ihmiset ovat huomattavasti vihamielisempiä Davidia kohtaan kuin vuoden 1953 elokuvassa.

Avaruuden piruissa lapsisankari sai avukseen aikuisia sotilassankareita. 1960-luvulta lähtien elokuvien sankarihahmot alkoivat monipuolistua: sankari ei ollut enää selkeä auktoriteettihahmo, vaan hirviötä vastaan saattoi joutua kuka tahansa – ja myös hävitä taistelun tavalla tai toisella (Colavito 2008, 319). Stephen Kingin samannimiseen romaaniin perustuva, alun perin televisiolle minisarjaksi tehty **Salem's Lot** (USA 1979) kertoo kaikessa hiljaisuudessa elävien kuolleiden temmellyskentäksi muuttuvasta pikkukaupungista. Kauhun alullepanijana on salaperäinen Kurt Barlow (Reggie Nalder), vampyyri, jonka ensimmäiset uhrit ovat kouluikäisiä poikia. Elokuvan sankariksi nousee poikien nokkela, kauhuviihdettä harrastava kaveri Mark Petrie (Lance Kerwin) yhdessä menneisyytensä ahdistaman kirjailijan Ben Mearsin (David Soul) kanssa. Elokuvien lapsirepresentaatioita tutkineen Sinyardin mukaan Kingin tarinoissa korostuu usein loppu, joka kieltäytyy vahvistamasta perheen yhtenäisyyttä (Sinyard 1992, 130) – niin myös *Salem's Lot*issa. Mark Petrien vanhemmat kuolevat, samoin Ben Mearsin rakastettu. Kaupungin auktoriteettihahmot joko häipyvät ennen tilanteen kärjistymistä tai jäävät vampyyreiden kynsiin, ja koettelemuksesta selviää lopulta hengissä vain mainittu sankaripari. Vampyyrit eivät kuitenkaan tuhoudu lopullisesti, vaan seuraavat parivaljakkoa, jonka osaksi tulee jatkuva pakosalla olo. Elokuva uudelleenfilmatoitiin televisiolle vuonna 2004 ilman mainittavia muutoksia.

Sankarilasten nousu

Sankarilapsia alkoi ilmestyä kauhuelokuviin enemmän 1980-luvulla, jolloin esimerkiksi kauhusta aiemmin erillään pysytellyt, mutta lapsisankareita piirrettyissään ja perhe-elokuvissaan käyttänyt Disney-yhtiö kokeili suosituksi noussutta genreä. **Something Wicked This Way Comes** (*Jotain outoa ilmassa*, USA 1983) edustaa tyyliltään romantisoituun menneisyyteen etäännytettyä fantasiaa. Siinä kiertävän sirkuksen tirehtööri Mr. Dark (Jonathan Pryce) toteuttaa pikkukaupunkilaisten toivomuksia. Kaksitoistavuotiaat kaverukset Will Halloway (Vidal Peterson) ja Jim Nightshade (Shawn Carson) saavat selville, että toiveiden hintana on ihmisten sielu. Seuraa seikkailu, jossa pojat ovat pääosassa, vaikkakin tilanteen pelastaa lopulta Willin vanha isä (Jason Robards). Elokuvan pojat ovat ikäistään lapsellisemmän oloisia, mutta kuitenkin virkistävän moniulotteisia luonteenpiirteineen, joita on enemmän kuin kauhuelokuvan lapsilla tavallisesti. Pojista toinen, Will, on taloudellisesti hyvinvointeentulevan ydinperheen kasvatti ja toinen, Jim, taas isätön, köyhän äidin

poika. Will on marisevan kyyninen ja aikuisten sääntöjä orjallisesti noudattava 'pikkumies', joka, kuten sanottu, on kuitenkin hyvin lapsellinen. Hänet on puettu miniatyyriaikuiseksi, aikansa vanhojen herrasmiesten hattuun ja takkiin. Ystäväänsä hän suhtautuu melko alentuvasti ja komentelevasti. Jim, joka on puettu poikamaisempiin vaatteisiin, on seikkailunhaluinen, utelias ja vielä ystäväänsäkin naiivimpi. Hän on kuitenkin samalla rohkea ja valmis rikkomaan joitakin sääntöjä jännityksen vuoksi. Hänestä puuttuu Willin kyynisyys täysin, eikä hän masennu tämän toisinaan ilkeistä huomautuksista (kun Jim esimerkiksi keksii seikkailutarinoita kadonneesta isästään, Will komentaa häntä lopettamaan lapselliset juttunsa). Pojat ovat itse asiassa sekä ulkoisesti että luonteenpiirteiltään toistensa vastakohtia. Will on siististi kammattu, silmälasipäinen ja vakavailmeinen, Jim taas pörröhiuksinen ja hymyilevä. Will on harkitseva, Jim puolestaan spontaani. Vaaran uhatessa Will jähmettyy ja panikoi, Jim toimii. Epäluuloinen Will pelkää hysteerisesti vanhan isänsä kuolemaa, kun taas huoleton Jim keksii omaksi ilokseen tarinoita poissaolevasta isästään. Kun pojat sitten pääsevät perille Mr. Darkin salaisuudesta, he tarvitsevat aikuisen apua taistelussa tämän pahuutta vastaan ja kääntyvät Willin isän puoleen. Tarinalla on onnellinen loppu.

Femisistisestä näkökulmasta kerrottu moderni punahilkkasatu *The Company of the Wolves* (1984) on episodimaisuudessaan valtavirran kerronnasta poikkeava. Vahvasti seksuaalisuus- ja viattomuussymboliikalla ladatun, sadunomaisesti lavastetun elokuvan pääosassa on 12-vuotias Rosaleen (Sarah Patterson), joka uneksii pojista ja ihmissusista. Unissa isoäiti (Angela Lansbury) rinnastaa ihmissudet miehiin ja koettaa näin varoittaa lasta, jonka seksuaalisuus on heräämässä. Vahvatahtoinen ja omasta viehätysvoimastaan tietoinen tyttö kuitenkin tekee ratkaisut oman mielensä mukaan, ja sen sijaan että joutuisi ihmissuden uhriksi hän lähtee vapaaehtoisesti sellaisen matkaan. Elokuvan lopussa Rosaleen herää, ja unimaailman ulkopuoliset symbolit, esimerkiksi särkyvät lelut, voi tulkita jonkinlaisena enteenä lapsuuden päättymiselle ja seksuaalisen viattomuuden menetykselle. Myös kauhukomediasa **The Lost Boys** (USA 1987) kiinnostuminen vastakkaisesta sukupuolesta johtaa hirviöiden, tällä kertaa vampyyreiden seuraan. Muutettuaan uuteen kaupunkiin nuori, kauhutarjakuvista innostunut Sam (Corey Haim) huomaa isoveljensä Michaelin (Jason Patric) joutuneen paikalliseen teinivampyyrijengiin kuuluvan tytön (Jami Gertz) lumoihin. Elokuvan aikuiset eivät usko Samin mielikuvituksellisia tarinoita vampyyreistä ja teini-ikäiset toimivat itse kauhun lähteinä. Kaikeksi onneksi Sam löytää ikäisiään tovereita, ja

yhdessä pojat käyvät voittoisaan taisteluun verta imeviä hirviöitä vastaan pelastaakseen Samin perheen.

Sinyard on kiinnittänyt huomiota siihen, että useimmissa elokuvissa lapset representoidaan suhteessa perheeseen ja aikuisiin. Lasten keskinäisiä yhteisöjä kuvaavat filmit ovat huomattavasti harvinaisempia, ja niissä lapsijoukko kuvataan monesti eräänlaisena aikuisten maailmalle vaihtoehtoisena yhteisönä tai jenginä (Sinyard 1992, 117). Elokuvatutkija Stuart Hansonin mukaan elokuvissa on yleistä esittää itsenäiset, perheestään erillisinä representoidut lapset jollain tavoin sopeutumattomina, usein epäonnistuneen vanhemmuuden seurauksena (Hanson 2000, 151, 154). Näin onkin esimerkiksi elokuvassa **La cité des enfants perdus** (aka *The City of the Lost Children; Kadonneiden lasten kaupunki*, Ranska 1995), jossa katulapset joutuvat varastelemaan saadakseen elantonsa ahneilta aikuisilta ja pakoilemaan hullua tiedemiestä Krankia (Daniel Emilfork), joka kidnappaa lapsia omiin kieroihin tarkoituksiinsa. Ei ole ihme, että elokuvan keskiössä oleva lapsijoukko ei luota aikuisiin. Joukon johtaja, älykäs ja ovela Miette-tyttö (Judith Vittet) kuitenkin ystävystyy yksinkertaisen voimamiehen Onen (Ron Perlman) kanssa. Kun muut lapset kummeksuvat Mietten ja voimamiehen välistä luottamusta, Miette vastaa: ”*Il est peut être grand, mais ce n’est pas un adulte.*” (Hän voi olla täysikasvuinen, mutta hän ei ole aikuinen.) Aikuisen ja lapsen roolit sekoittuvat parivaljakon etsiessä miehen pientä, Krankin kynsiin joutunutta kasvatustätiä Mietten toimiessa pelastusoperaation aivoina ja Onen fyysisenä voimana.

Pessimistiset sankarit

Kuten edellä käsitellyistä diskursseista käy ilmi, 2000-luvulla kauhuelokuvat kansainvälistyivät ja muuttuivat myös entistä pessimistisemmiksi. Sankaridiskurssissa tästä on esimerkkinä **Nochnoi dozor** (aka *Nightwatch*, Venäjä 2004). Tarinan keskiössä on 12-vuotias poika Yegor (Dmitri Martynov), jonka on valittava liittyäkö pimeyden vai valon joukkoihin. Pojan osuus elokuvassa jää melko pieneksi, mutta merkittävää on se, että poika itse on aktiivisesti, oman harkintansa pohjalta tekemässä valintaa. Häntä ei ennalta luokitella hyväksi tai pahaksi, vaan hän on kaiken kaikkiaan hyvin tavallinen lapsi. Elokuva on kuitenkin aikansa kauhuelokuville tyypilliseen tapaan hyvin synkkä ja

päättyy Yegorin valitessa pimeyden joukot. Sen sijaan kauhukomedia **Zombieland** (USA 2009) poikkeaa tyyliltään ja kerronnaltaan aikansa muun aineiston kolkkoudesta, vaikka loppu on siinäkin melko iloton. Se kertoo Yhdysvalloista massiivisen zombiepidemian jälkeen. Lähes kaikki ihmiset ovat saaneet tartunnan tai kuolleet, ja neljä selviytyjää etsii nyt Pacific Playlandia, huvipuistoa, jonka huhutaan säästyneen epidemialta. Yksi selviytyjistä on rohkea, itsenäinen ja neuvokas poikatyttö Little Rock (Abigail Breslin), joka on tottunut hankkimaan elantonsa typeriä aikuisia huijaamalla yhdessä teini-ikäisen isosiskonsa Wichitan (Emma Stone) kanssa. Tytöt lyöttäytyvät kuitenkin, aluksi vastentahtoisesti, yhteen aikuisen Tallahasseen (Woody Harrelson) ja opiskelijapoika Columbuksen (Jesse Eisenberg) kanssa. Pacific Playland löytyy, mutta valitettavasti sekin osoittautuu elävien kuolleiden valtaamaksi. Päähenkilöt luopuvat toiveistaan löytää henkiinjääneitä sukulaisia ja hyväksyvät olevansa vastedes toistensa ainoa perhe.

Elokuva-analyysi : *The People Under the Stairs*

The People Under the Stairs (*Kellariväkeä*). USA 1991. Universal Pictures. O & K: Wes Craven. T: Shep Gordon, Wes Craven et al. PO: Brandon Adams (Poindexter 'Fool' Williams), Everett McGill (Eldon Robeson; 'Dad'), Wendy Robie (Mrs. Robeson; 'Mom'), A.J. Langer (Alice) & Sean Whalen (Roach).

Kellariväkeä kertoo tahtomattaan murtovarkaaksi usutetun mustan koulupojan Poindexter 'Fool' Williamsin (Brandon Adams) seikkailusta talossa, jossa sadistinen Robesonin pariskunta (Everett McGill ja Wendy Robie) pitää vankina vuosien mittaan sieppaamiensa lapsia. Se perustuu löyhästi todelliseen uutiseen ulkomaailmasta eristetyistä lapsista, jotka poliisit olivat erästä murtoa tutkiessaan löytäneet (Maddrey 2004, 168).

Elokuvan alussa köyhälistöön kuuluva Williamsin perhe on saamassa hädän asunnonnostaan. Vuokraan ei äidin (Conni Marie Brazelton) sairauden takia ole rahaa, eikä sitä ole myöskään äidin hoitoon. Isä on poissa kuvioista, vanhemmat veljet ovat joko kuolleita tai vankilassa ja teini-ikäinen sisko Ruby (Kelly Jo Minter) on pienten lasten yksinhuoltaja; tässä tilanteessa sisaren aikuinen ystävä Leroy (Ving Rhames) alkaa yllyttää juuri 13 vuotta täyttävää Poindexteria mukaansa 'helppoon

rahanhankintaan’, toisin sanoen apulaiseksi murtokeikalle, jota mies suunnittelee kaverinsa Spenserin (Jeremy Roberts) kanssa. Poindexter ei haluaisi mukaan, hän haluaisi opiskella ja tulla lääkäriksi, mutta Leroy käyttää häikäilemättömästi hyväkseen pojan velvollisuudentunnetta ja syyllistää tätä perheensä ahdingosta. Äidin sairasvuoteella käynti vahvistaa tunnetta vastuusta, etenkin kun äiti sanoo heikolla äänellä pojalleen: ”*Just take care of the kids, Dexter. You’re the man of the house now.*” Pojan hellä hymy (**kuva 17**) sammuu ja hän vastaa katse alas painettuna: “*I’m tryin’, Mama, I’m tryin’*”.

Rikkaiden vuokranantajien, Robesonien, kidnappaamilla lapsilla ei kuitenkaan ole sen helpompaa. Kotiapulaisen asemaan alistettu tyttö Alice (A.J. Langer) pelkää vanhemmikseen luulemiaan Robesoneja silmittömästi (**kuva 18**), mutta ruokkii selkäsanaan uhallakin talon kellariin lukittuja, mykkiä ja epämuodostuneita vanhempia ’veljiään’, kellariväkeä. Yksi näistä, teini-ikäinen Roach (Sean Whalen), on päässyt karkuun talon sokkeloisten seinien väliin, ja häntä isä Robeson jahtaa kiväärin ja verenhimoisen koiran kanssa. Robesonejen kasvatusideologia on kirjottu Alicen seinällä komeilevaan huoneentauluun: ”*Children should be seen, not heard*”, ja pariskunnan liioiteltu kovuus, kylmyys ja ankaruus (**kuva 19**) toimivat kontrastina valkopukuaisen Alicen kiltteydelle ja epäitsekkyydelle. Tähän idylliseen talouteen Leroy, Spenser ja epäröivä Poindexter sitten murtautuvat.

Ensimmäisenä taloon menevä Spenser joutuu heti nälässä pidetyn kellariväen raatelemaksi, ja perässä seuraava Poindexter löytää ruumiin. Hän haluaisi lähteä, mutta Leroy ei kuuntele järkipuhetta. Leroy representoidaan äärimmäisen vastenmielisenä öykkärinä, joka käyttää surutta hyväkseen itseään heikompia. Hän käyttäytyy hyvin epäkunnioittavasti Poindexteria kohtaan ja käyttää mm. tämän lempinimeä ’Fool’ selkeästi alentavassa merkityksessä (suom. hölmö, narri, typerys). Lempinimensä Poindexter on saanut sisarensa Rubyn tarot-korteista. Siskon mukaan Poindexter ”*Ain’t the stupid kind of fool. The ignorant kind, cos you’re just startin’ out.*” Lapsuus rinnastuu tietämättömyyteen, eikä poika pidä lempinimestään. Tietämättömäksi ja typeräksi osoittaukin Poindexterin sijasta Leroy, jonka kotiin palaava herra Robeson löytää talosta ja ampuu kuoliaaksi. Poindexter pelastuu, sillä Alice piilottaa pojan. Lapset ystäväystyvät, ja seuraa Robesoneilta, näiden koiralta ja ihmislihaa nälkäänsä hamuavalta kellariväeltä pakoilua sekä Roachin kanssa seinien välissä lymyilyä. Pitkän

ajojahdin päätteeksi Roach haavoittuu herra Robesonin luodista, mutta ehtii ennen kuolemaansa lahjoittaa Poindexterille kellarista pihistämiään kultakolikoita, ja lopulta Poindexter pääsee pakenemaan talosta. Hän lupaa palata pelastamaan uuden ystävänsä Alicen.

Kotona Poindexter kertoo seikkailusta siskolleen ja isoisälleen (Bill Cobbs). Roachilta saadut kultarahat riittävät sekä äidin leikkaukseen että vuokraan, ja Poindexteria kielletään palaamasta Robesonien taloon. Poika on kuitenkin päättänyt auttaa Alicea ja sen hän myös tekee: yhdessä lapset käyvät mielipuolisia Robesoneja vastaan ja voittavat lopulta verisen taistelun. Loppumetreillä Poindexterin sisko ja isoisä ilmestyvät paikalle, mutta heistä ei ole juuri apua: emansipoituneet sankarilapset kukistavat itse vihollisensa. Kiltistä ja tottelevaisesta Alicesta kuoriutuu kostoja janoava sankaritar, joka iskee rouva Robesonia veitsellä vatsaan katsoen tätä halveksivasti suoraan silmiin: *”You’re not my mother. You never were.”* Poindexter räjäyttää talon kellarista löytyneen aarrekkammion ja Herra Robeson kuolee räjähdyksessä. Tällä välin kadulle talon eteen on kerääntynyt väkijoukko, joka riemuitsee ja noukkii talon savupiipusta tupruavia seteleitä. Riemukas rap-musiikki, Redhead Kingpin & the FBI:n esittämä *“Do the Right Thing”* valtaa ääniraidan. Kaikki ovat onnellisia, lapset ja aikuiset, mustat ja valkoiset. Poindexterin vapauttamaa kellariväkeä livahtelee hymyillen yöhön.

Kellariväkeä on monien vastakkainasettelujen elokuva: lapset ja aikuiset, mustat ja valkoiset, köyhät ja rikkaat, alistetut ja alistajat. Mustaihoinen pääosan esittäjä on poikkeus enimmäkseen valkoihoisten hallitsemassa genressä, ja elokuva representoi valkoiset rikkaina riistäjinä ja mustat köyhinä sekä alistettuina. Tämä suoraviivainen kahtiajako koskee kuitenkin vain elokuvan aikuisia: lapset ovat sen yläpuolella. Asetelma tuo mieleen Oliviero Toscanin vaatamerkki United Colours of Benettonille 1980- ja 1990-luvuilla ottamat rasisminvastaiset mainoskuvat eri värisistä lapsista; erään mainoksen teksti kuului *“there’s one place where there’s no racism”*. Patricia Hollandin mukaan lapsuus nähdään tällaisten kuvien kautta valheellisesti aikana, jolloin mitään konflikteja ei vielä ole, *“as a point where ‘humanity’ aspires to an impossible escape from ‘society’ and the bland but optimistic universal image smoothes over adult problems.”* (Holland 2004, 111). Benettonin mainoksista voidaan tietenkin olla montaa mieltä, mutta *Kellariväkeä* representoi omalta osaltaan lapset hyvin yltiöoptimistisessa valossa. Heidät esitetään kasvuympäristöön katsomatta sisäsyntyisesti altruistisina,

viisaina ja muutokseen kykeneväisinä, kun taas aikuiset ovat joko läpeensä pahoja ja kieroutuneita (valkoiset Robesonit), typeriä ja pelkurimaisen itsekkäitä (sekä mustaihoinen Leroy että valkoinen Spenser) tai hiljaa kohtaloonsa alistettuja (musta Poindexterin perhe).

(Kauhu)elokuville tyypillisesti myös lasten seksuaalisuus on häivytetty. Poindexterin ja Alicen välillä ei ole minkäänlaista ihastumista, kun vastaavanlaisen aikuisen tai teini-ikäisen sankariparin välille lähes poikkeuksetta muodostuu elokuvissa romanssi. Lapset sen sijaan ovat pelkkiä ystäviä. He ovat myös tasaveroisia, sukupuoliero voidaan päätellä oikeastaan vain vaatetuksesta ja kampauksista: tyttö ei ole avuton prinsessa jonka poika sankarillisesti pelastaa, vaan molemmat auttavat ja pelastavat vuorotellen toisiaan. Aikuisten suhteet nousevat vastakohtaksi lasten puhtaalle ja tervehenkiselle kumppanuudelle. Seksuaalisuus representoidaan likaisena ja tuhoon johtavana: Poindexterin sisko on sen seurauksena yksinhuoltaja, joka joutuu toimimaan ilotyttönä elättääkseen lapsensa, ja sadomasokistisia leikkejä harrastavat Robesonit osoittautuvat sukurutsaiseksi sisaruspariksi. Alicen kertomus kellariväestä on paljonpuhuva: Robesonit olivat pitkään etsineet täydellistä poikaa, mutta jokainen heidän löytämänsä oli osoittautunut jollain tavoin pahaksi. Osa oli puhunut liikaa, osa kuullut tai nähnyt sopimattomia asioita. Lapset oli yksi kerrallaan lukittu kellariin, ja nyt oli jäljellä enää Alice. Poindexterin ihmetellessä, miksei Alicekin ole joutunut kellariin tämä vastaa: ”*I do not see, or hear, or speak evil. It’s the only way.*” Elokuva esittää näin lapsen ’tietämättömyyden’ lopulta teeskentelynä, keinona suojautua aikuisten hyökkäyksiltä.

Kauhun muuttuminen yhä raaemmiksi ja väkivaltaisemmiksi näkyy 1990-luvun alussa ensi-iltansa saaneessa *Kellariväessä*. Verta ja suolenpätkiä ei säästellä, kun herra Robeson leikkelee ruumiita paloiksi ja Alice siivoaa ’vanhempiansa’ jälkiä (**kuva 20**). Kaikesta tästä huolimatta elokuva ei ole vakava tai synkkä, ja esimerkiksi The Internet Movie Database (IMDb) määrittelee sen kauhukomediaksi. Väkiältä on etäännytetty normaalimaailmasta liioittelemalla sitä äärimmäisyyksiin, ja Robesonien karikatyyrimäiset hahmot ovat hulluudessaan kieltämättä huvittavia. Loppu on hyvin optimistinen ja vahvistaa sankaridiskurssin lapsille tyypillistä epäitsekkyyttä. Poindexter vapauttaa jopa kammoksumansa kellariväen, ja Robesonien talosta löytynyt raha-aarre jaetaan naapuruston köyhille, kun kellari räjähtää ja setelit lentelevät kadulle. Poindexter ja Alice hymyilevät onnellisina; sankarilapsi ei omi mitään vain itselleen.

Maddrey kirjoittaa, että ohjaaja Wes Cravenin mukaan *Kellariväkeä* oli tarkoitettu poliittiseksi allegoriaksi: hirviömäiset Robesonit representoivat konservatiiveja ja elokuva päättyy vaurauden symboliseen uudelleenjakoon (Maddrey 2004, 169).

Sankaridiskurssin yhteenveto

Aineistoni sankarilapset ovat henkilöinä moniulotteisempia kuin viattomuusdiskurssin enkelimäiset ja hirviödiskurssin monesti yksiselitteisen pahat lapset. He ovat aktiivisia, rationaalisia toimijoita, jotka taistelevat uhkaavaa hirviötä tai muuta kauhun aiheuttajaa vastaan itse valitsemiensa keinojen avulla. Kun viattomuusdiskurssissa perhe pelastaa lapsen, voi sankaridiskurssissa lapsi puolestaan pelastaa perheen. Perhe ei kuitenkaan ole sankaridiskurssissa erityisen suuressa asemassa, eikä esimerkiksi orpous näyttäydy samanlaisena tragediana kuin vaikkapa viattomuusdiskurssissa. Monessa elokuvassa lasten keskinäiset suhteet nousevat tärkeämpään osaan kuin lasten suhde aikuisiin, ja tietynlainen emansipaatio, pärjääminen ilman aikuisia on tärkeä elementti. Aikuiset representoidaan usein lasta tyhmempinä tai ainakin naiivin tietämättöminä hirviöistä. Sankarilapset eivät kuitenkaan itsenäisyydestään ja neuvokkuudestaan huolimatta ole varhaiskypsiä pikkuaikuisia, vaan hyvin lapsenomaisia, ja itse asiassa juuri lapsenomaisina pidetyt ominaisuudet, kuten luova imaginatiivisuus ja usko arkisen todellisuuden ylittäviin asioihin nousevat tärkeiksi tekijöiksi taistelussa hirviötä vastaan. Asetelmassa on kaikuja rousseaulaisesta lapsuudesta ihannelilana: 'sisäisen lapsensa' menettäneet, mielikuvituksettomat aikuiset ovat poissa pelistä ja lapset tietävät sen. Sankarilapset voivat toki saada apua aikuisilta, mutta he eivät koskaan ole täysin sen varassa. Ulkonäöltään sankarilapset ovat kauniita, virheettömiä ja normaalikokoisia; ainoa poikkeus on elokuvan *The Monster Squad* (1987) näkyvästi ylipainoinen Horace (Brent Chalem), lempinimeltään alleviivaavasti Fat Kid. Kaunis, itseksensä pärjäävä mutta kuitenkin vielä selkeästi aikuisesta erottuva sankarilapsi lienee monen nykyaikuisen ihannelapsi.

Sankarilapsista suurin osa on poikia. Ensimmäinen ilman poikaa aisaparinaan esiintyvä sankarityttö löytyy aineistosta vasta 1980-luvun puolivälin tienoilta, eikä heitä senkään jälkeen ole paljoa. Diskurssin tytöt ovat usein 'poikamaisia': heidän luonteessaan korostuvat perinteisesti poikalapsiin liitetyt ominaisuudet kuten peloton uteliaisuus,

seikkailunhaluisuus ja ilkkurisuus tyttömäisinä pidettyjen lempeyden ja tunteellisuuden sijasta. Gary S. Cross on huomionnut, että suloisuus on populaarikulttuurin lapsikuvassa tehnyt tilaa 'cooleille', i.e. trendikkään hauskoille ja nenäkkäille lapsille, jotka nolaavat aikuisia vitseillään (Cross 2004, 7). Tällainen 'coolius' kuvaa hyvin etenkin aineistoni kauhukomediodien lapsia, jotka kaikki (*Kauhukopla*, *The Lost Boys*, *Kellariväkeä*, *Kadonneiden lasten kaupunki* ja *Zombieland*) sijoittuvat sankaridiskurssiin. Lähes kaikissa muissakin diskurssin elokuvissa on jonkinlaisia huumorikevennyksiä. Tämä onkin sankaridiskurssille hyvin ominainen piirre, sillä muissa diskursseissa huumoria (tahatonta sellaista lukuunottamatta) ei juuri ole. Komediallisuuden voisi kyynisesti lukea merkinä lapsisankaruuden ei niin tosissaan otettavaksi tarkoitettusta luonteesta.

Sankarilapset ovat useimmiten hyvin epäitsekkeitä. Ruotsalaisten elokuvatarkastajien suosituksia 1970- ja 80-luvuilta tarkastellut Margareta Rönnerberg on kiinnittänyt huomiota lapsen ja väkivallan suhteeseen elokuvissa. Rönnerbergin mukaan lapsille sallittu väkivalta on sellaista, jota käytetään muiden pelastamiseksi – hän puhuu 'pelastajaelokuvista', joiden sankarilapset ovat ikään kuin takeita paremmasta tulevaisuudesta (Rönnerberg 1989, 138–139). Lapsille sallituissa elokuvissa lasten on Rönnerbergin mukaan hyväksytyä taistella vain kollektiivista sortoa vastaan, usein sadunomaisesti ja menneeseen aikaan sijoitetuissa tarinoissa (Rönnerberg 1989, 141–142). Sen sijaan sellainen sankaruus, jossa lapsi pyrkii vapautumaan henkilökohtaisesta kurimuksesta ja epäoikeudenmukaisuudesta realistisesti kuvatussa nykyajassa on harvinaisempaa: todenmukaisuuteen pyrkivissä tarinoissa lapsi on toistuvasti uhri. Elokuvatarkastajat sallivat lapsille siis joko realistisen uhrikuvan tai epätodellisena piirtyvän sankarifantasian. Viesti tuntuisi olevan, että pahuus tosimaailmassa on jotain, jolle lapsi ei vielä itse mitään mahda (Rönnerberg 1989, 139–142). Lapsikauhussa on nähtävissä samaa tendenssiä, vaikka elokuvat eivät lapsille sallittuja olekaan: valtaosa sankarilapsista taistelee epäitsekästi yhteisen hyvän ja/tai jonkun muun kuin vain itsensä puolesta, ja vaikka suuri osa elokuvista sijoittuukin nykyaikaan, ovat tarinat hyvin mielikuvituksellisia yliluonnollisine tapahtumineen ja hirviöineen.

Sankaridiskurssin elokuvien näkökulma on joko lapsen tai vaihtelee lapsen puolella olevan aikuisen näkökulman kanssa, ja katsoja samaistuu lapseen. Poikkeuksena tästä on vain *Nochnoi dozor*, jossa lapsen osuus valkokankaalla ei ole kovin suuri. Vastapuoli, hirviö, näyttäytyy useimmiten totaalisen pahana. Lapsi myös symboloi

tulevaisuutta selkeämmin kuin muiden muodostamieni diskurssien elokuvissa, sillä lapsen kuolema on sankaridiskurssissa harvinaista. Sankarilapsi itse ei aineistoni elokuvissa milloinkaan menehdy, ja sivuosienkin lapset kuolevat hyvin harvoin. Elokuvat päättyvät muutenkin muutamaa poikkeusta lukuunottamatta onnellisesti hyvän voittoon.

6.4. LAPSEN KAUHEA KOHTALO – TRAAGINEN LAPSI

Traagisuusdiskurssi on viattomuusdiskurssin jälkeen pienin aineistoni diskursseista. 2000-luvulle tultaessa se on kuitenkin kasvattanut osuuttaan muihin diskursseihin nähden. Se on on myös diskursseista nuorin ja lapsuuden kuvaajana hyvin pitkälle kolmen muun diskurssin kombinaatio. Diskurssin nimi viittaa sen lapsirepresentaatioiden vakavuuteen ja lasten elämän sekä kohtaloiden surullisuuteen. Viattomuusdiskurssin lapsen tavoin traaginen lapsi saattaa etenkin elokuvan alussa olla romanttisen lapsuusideaalin mukaisesti turmeltumaton, mutta sinisilmäinen lapsenusko on, toisin kuin viattomuusdiskurssissa, katoavaista. Viattomuus voi olla myös kätkeytä siten, että lapsi vaikuttaa ensin pahalta, mutta paljastuu elokuvan kuluessa syyttömäksi hirmutekoihin joiden takana hän on näyttänyt olevan. Lapsi ei myöskään ole näissä elokuvissa samalla tavoin avuton kuin viattomuusdiskurssissa, vaan pyrkii itse aktiivisesti parantamaan asemaansa sankarilasten tapaan. Toisin kuitenkin kuin sankaridiskurssin maailmanpelastajalapset, traagiset lapset taistelevat useimmiten henkilökohtaista sortoa tai riivajaista vastaan, ja toisin kuin sankarilapset, he eivät välttämättä aina selviä taistelusta hengissä. Neljänestä diskurssista analysoin elokuvan **El laberinto del fauno** (*Pan's Labyrinth*, Espanja / Meksiko 2006). Sitä ennen silmäys traagisen lapsen representaatioihin aikojen saatossa.

Hyvän ja pahan välimaastossa

Viattomuuden ja turmeltuneisuuden ambivalenssilla leikitellään Henry Jamesin romaaniin *The Turn of the Screw* (1898) perustuvassa elokuvassa **The Innocents** (*Kauhujen linna*, Englanti 1961). Se sijoittuu viktoriaanisen ajan Englantiin, jossa maalaiskartanon uusi kotiopettajatar Miss Giddens (Deborah Kerr) vakuuttuu täydellisinä olentoina pitämiensä pienten holhokkiensa Milesin (Martin Stephens) ja

Floran (Pamela Franklin) joutuneen entisen hoitajansa Miss Jesselin (Clytie Jessop) ja tämän rakastajan (Peter Wyngarde) pahojen henkien riivaamiksi. Lapset kuvataan ylikuonnollisen varhaiskypsinä, mutta on epäselvää, onko tämä heille luonteenomaista vai pahojen henkien turmelevasta vaikutuksesta johtuvaa. He ovat ulkoisesti enkelimäisen kauniita ja hyväkäytöksiä, mutta pienet yksityiskohdat, kuten Floran outo eläimiin kohdistuva julmuus sekä Milesin pikkuvanhan imarteleva käytös hoitajaansa kohtaan antavat ymmärtää, että pinnan alla heissä on kenties jotain pahaenteistä. Tuntuu kuin lapset haluaisivat tahallisesti vahingoittaa Miss Giddensin idealisoimaa kuvaa itsestään täydellisinä lapsina (Sinyard 1992, 64–66). Elokvasta on löydettävissä myös pedofiaviuhjauksia – ehkäpä lasten varhaiskypsyys johtuu jonkinlaisesta seksuaalissävytteisestä suhteesta entiseen hoitajaan ja tämän rakastajaan. Myös Miss Giddens näyttäisi olevan jollain tasolla rakastunut lapsiin, ja elokuvan lopussa hän suutelee kuollutta Milesia suulle. Lopulta jää epäselväksi, olivatko lapset todella pahojen henkien pauloissa vai oliko Miss Giddens vain torjutun seksuaalisuuden hysteriaan ajama.

Kätkeytyä viattomuutta edustaa esimerkiksi **The Nanny** (*Kuolema kulkee talossa*, Englanti 1965), jossa siskonsa hukuttamisesta syytetty kymmenvuotias Joey (William Dix) palaa kotiin mielisairaalasta kahden vuoden hoitojakson jälkeen. Kaikki ei kuitenkaan tunnu olevan hyvin vielääkään, sillä Joey on sulkeutunut ja pahantuulinen ja käyttäytyy eriskummallisen pelokkaasti Nannyn, perheen lastenhoitajan (Bette Davis) seurassa. Joeyn äiti (Wendy Craig) tuntuu pelkäävän lastaan; isä (James Villiers) puolestaan on välinpitämätön ja poissaoleva. Molemmat jumaloivat Nannya ja paheksuvat poikaansa, joka yrittää sinnikkäästi vakuuttaa heitä tämän vaarallisuudesta. Lopulta käy ilmi, että lastenhoitaja on vakavasti häiriintynyt ja syyllinen kaikkiin pojan tilille pantuihin tekoihin, myös perheen tyttären hukuttamiseen. Ennen asioiden selviämistä vanhemmille Joey ehtii kuitenkin joutua hankin Nannyn murhayritysten kohteeksi.

Lapset vastuussa itsestään

Traagisuusdiskurssille on ominaista lapsen näkökulma ja pyrkimys lapsikuvauksen tietynlaiseen realismuuteen. **The Little Girl Who Lives Down the Lane** (*Pieni tyttö joka asuu kujan päässä*, USA / Kanada 1976) on lapsen näkökulman ja ahdingon representoijana hyvin uskottava. Se on myös aineiston ehkä poikkeuksellisin elokuva. Siinä 13-vuotias tyttö Rynn (Jodie Foster) on jäänyt ylöksin epäluotettavien aikuisten maailmaan eksentrisen isänsä kuoltua. Sekä sankarilapsille että traagisuusdiskurssin lapsille on tavallista, että he ovat ikäistään kypsempinä ja neuvokkaampia, niin myös nyt. Rynn on kuitenkin vastuussa vain itsestään. Hänen harteillaan ei ole sankaridiskurssille tyypillisesti toisten pelastaminen hirviöiltä, vaan ainoastaan itsensä pelastaminen valtaansa väärinkäyttävien aikuisten, kuten jäätävän ylimielisen vuokraemännän (Alexis Smith) ja tämän pedofiilipojan (Martin Sheen) kynsistä. Elokuva ei hyödynnä mitään lapsikauhulle tavanomaisia fantasiaelementtejä tai etäännyttämistä romantisoituun menneisyyteen; se sijoittuu tuotantoaikaansa 1970-luvulle ja on hyvin realistinen ajankuvaus. Sen henkilöiden välisten suhteiden rakentuminen on myös huomionarvoista: elokuvissa, etenkin kauhugenressä, lasten välille ei juuri koskaan rakenneta romanttisia suhteita, mutta *Pieni tyttö* on tässäkin suhteessa poikkeus. Kun Rynn viimein löytää uskotun, ikäisensä pojan Marion (Scott Jacoby), syvenee ystävyys pian rakkaudeksi ja lasten välille syntyy seksuaalinen suhde. Rynn, joka ei siis ole mikään enkelimäinen viaton lapsen, ajautuu jopa murhaan puolustaessaan itseään. Siitä huolimatta elokuva kieltäytyy esittämästä häntä millään tasolla pahana tai hirviömäisenä; hirviöitä ovat aikuiset, jotka kohtelevat lapsia kuin roskaa. Rynnin lause ”*How old do you have to be before people start treating you like a person?*” kiteyttää tämän sanoman.

Stephen King-filmatisoinneista ehkä tunnetuin, **The Shining** (*Hohto*, Englanti / USA 1980) kertoo kirjailijasta (Jack Nicholson), joka muuttaa vaimonsa (Shelley Duvall) ja pienen poikansa Dannyn (Danny Lloyd) kanssa talveksi syrjäiseen hotelliin. Dannylla on yliluonnollisia kykyjä ja näkymätön mielikuvitusystävä. Se yrittää varoittaa häntä hotellista, joka pitää sisällään pahoja voimia. Perillä kirjailijaisän mielenterveys alkaa sitten paikan vaikutuksesta rakoilla, ja käytös vaimoa sekä poikaa kohtaan muuttuu vihamieliseksi. Lopulta mies yrittää surmata perheensä. Kingin lapsihahmojen käyttöä

tutkinut Virpi Koskela kiinnittää huomion siihen, että nämä lapset ovat usein älykkäitä 'pikkuaikuisia', jotka syyllistävät itseään yliluonnollisista voimistaan ja tietävät tekevänsä väärin niitä käyttäessään. Erikoiset kyvyt ja sisäinen fantasiamaailma toimivat lasten keinoina yltää aikuisten luomien vaikeiden tilanteiden tasolle. Esimerkiksi *Hohdossa* Danny pakenee ensin perheen sisäisiä ristiriitoja mielikuvitusmaailmaansa ja joutuu lopulta vastentahtoisesti kukistamaan pahan puolelle liveen isänsä pitääkseen loput perheestään koossa (Koskela 1992, 185–193). Samantyyppinen lapsi nähdään myös Kingin tuotantoon perustuvassa elokuvassa **Firestarter** (*Tulessa syntynyt*, USA 1984). Pääosassa on Charlie (Drew Barrymore), tyttö jolla on pyrokineettisiä voimia, i.e. hän pystyy sytyttämään tulipaloja ajatuksen voimalla. Kyky on perintöä vanhemmilta, joiden voimat puolestaan ovat sivuvaikutusta lääkekokeista joihin nämä nuoruudessaan ottivat osaa. Vaarallisena pidetty, itse kohtaloonsa viaton Charlie joutuu isänsä (David Keith) kanssa hallituksen agenttien takaa-ajamaksi ja sitä kautta koekaniiniksi kolkkaan tutkimuslaitokseen. Lopulta hänen on pakko käyttää tuhoisia voimiaan pelastaakseen henkensä. Mielestäni ei voi sanoa, että *Hohto* ja *Tulessa syntynyt* päättyisivät onnellisesti, vaikka Danny ja Charlie jäävätkin henkiin. Molemmat kuitenkin menettävät osan perheestään ja luottamuksen aikuisten kykyyn suojella lapsia.

Kuten aiemmissa diskursseissa, myös traagisuusdiskurssissa enemmistö lapsista on sisäisistä erikoisuuksistaan huolimatta ulkoisesti kaikin puolin normaaleita, kauniita ja terveitä. Poikkeuksen tähän linjaan tarjoaa **The Changeling** (*Keskiyön painajainen*, Kanada 1980), jossa pieni pyörätuolipotilas Joseph (Voldi Way) kummittelee perheensä menettäneelle säveltäjälle (George C. Scott) goottilaistyyllisessä kartanossa. Käy ilmi, että kummituspojan vaikutusvaltainen isä ei ole kestänyt poikansa sairaalloisuutta. Esittelykelpoisemmän perillisen toivossa hän on hukuttanut heikon lapsensa ja ottanut kaikessa hiljaisuudessa tilalle terveen ja vahvan orpolapsen. Vuosikaudet tyhjässä talossa kummitellut Joseph saa viimein oikeutta ohjatessaan säveltäjän isänsä jäljille. Murhaajan paljastava aavelapsi nähdään myös elokuvassa **The Sixth Sense** (*Kuudes aisti*, USA 1999). Elokuvan keskiössä on lapsipsykologi Dr. Malcolm Crowe (Bruce Willis) ja tämän potilas, kuolleista ihmisistä hallusinaatiota näkevä kahdeksanvuotias Cole (Haley Joel Osmont). Aikuisen ja lapsen suhde on elokuvassa vastavuoroinen, sillä varhaiskypsä Cole auttaa Crowea yhtä paljon kuin mies häntä. Colen näyt johdattavat parivaljakon muun muassa paljastamaan erään pienen

tytön (Mischa Barton) kuoleman todelliseksi syyksi äitinsä tälle juottaman myrkyin. Tytön sisar säästyy täpärästi samalta kohtalolta.

Diskurssin kansainvälistyminen

Vuosituhanen vaihteessa kauhua tuli monesta maasta, ja esimerkiksi espanjalaiset kauhuelokuvat tulivat kansainvälisesti tunnetuiksi. Monet näistä elokuvista edustavat lapsikauhua, ja silmiinpistävää niissä on lasten usein kova kohtalo. Espanjalaisen kauhun vaihteita tutkineen Andrew Willisin mukaan maan uuden, kansainvälisille markkinoille suunnatun kauhuelokuvan huippukohtana voidaan pitää Alejandro Amenábarin ohjaamaa *The Others* (2001), joka kietoutuu ylisuojelevan äidin Grace Stewartin (Nicole Kidman) ja lapsenmurhan ympärille. Syrjäiseen kartanoon eristäytyneenä Grace odottaa valolle allergisten lastensa Annen (Alakina Mann) sekä Nicholaksen (James Bentley) kanssa perheen isän paluuta sodasta. Äidin ja lasten välit ovat hyvin muodolliset, ja etenkin vilkasta Annea tämä jäykkyys vaivaa. Hän alkaa nähdä aaveita, jotka äiti kuittaa aluksi tyttärensä lapsellisena kiusantekona. Lopulta selviää, että sekä Grace että lapset ovat itse aaveita. Willis kirjoittaa, että *The Others* kiteytyy edelleen jatkuva, 1990-luvun lopulta alkanut trendi, jossa pyritään palauttamaan kauhugenreen sen alkuaikojen tunnelma ja syvyys (Willis 2004, 237, 246). Vaikutteet tulevat yhtä paljon Yhdysvalloista ja Euroopasta kuin Espanjan omasta elokuvaperinteestä. Näissä psykologista kauhua hyödyntävissä elokuvissa narratiivi, mise-en-scène ja atmosfääri yhdessä saavat aikaan tietynlaisen vakavuuden, jonka pyrkimyksenä on sanoa jotakin syvällistä ihmisen tilasta (Willis 2004, 238, 246). Poissa ovat kauhuelokuvassa jo vuosikymmeniä käytetyt huumorikevennykset (joita tosin traagisuusdiskurssin elokuvista ei aiemmiltakaan vuosikymmeniltä löydy), ja poissa ovat shokkitechosteet. Graafinen väkivalta on suhteellisen vähäistä verrattuna nykyiseen kauhugenreen kokonaisuudessaan.

Myös espanjalais-meksikolaisena yhteistuotantona tehty **El espinazo del diablo** (aka. *Devil's Backbone*; *Paholaisen selkäranka*, 2001) edustaa Willisin kuvailemaa trendiä. Sisällissodan aikaiseen Espanjaan sijoittuvassa tarinassa kymmenvuotias Carlos (Fernando Tielve) joutuu orpokodissa kiusaajan (Íñigo Garcés) kynsiin. Pojat laittavat pian erimielisyytensä syrjään, kun väkivaltaisesti kuolleen pojan aave (Junio Valverde)

alkaa johdattaa heitä tappajansa, machomaisen talonmiehen Jacinton (Eduardo Noriega) jäljille. Jacinto ehtii kuitenkin aiheuttaa suurta tuhoa, ja orpokodin koko henkilökunta sekä monet lapsista menehtyvät. Vain pieni poikajoukko poistuu laitoksen raunioista elävänä. Suomalainen, Ruotsin ja Venäjän välisen pitkän vihan jälkeiseen aikaan sijoittuva **Sauna** (Suomi 2008) on niin ikään tunnelmaltaan vakava ja psykologisen kauhun alueella operoiva. Siinä keskellä erämaata sijaitseva nimetön kylä toimii painajaismaisten tapahtumien näyttämönä. Kylän salaisuutta päätyvät selvittämään rajanmerkitsijäveljekset Eerik (Ville Virtanen) ja Knut (Tommi Eronen), jotka värväävät avukseen kylän ainoan lapsen, pojaksi pukeutuneen pienen tytön (Sonja Petäjäjärvi). Pojaksi tekeytymisen voi tulkita yksityisyydenvarmistuskeinoksi: poikana hänen on helpompi livistää omiin touhuihinsa ja välttyä mahdollisilta taloustöiltä. Vanhempia lapsella ei kaikeksi ole, ainakaan sellaisia jotka kiinnittäisivät häneen huomiota. Elokuvan edetessä käy ilmeiseksi, että kylä ihmisineen on tuhon oma, ja hiljainen tyttö saa mahdottomaksi tehtäväkseen paeta ja viedä samalla tieto Eerikin kohtalosta tämän vaimolle. Elokuvalla on kuitenkin uuden vuosituhannen tyyliin synkeä loppu.

Elokuva-analyysi : *El laberinto del fauno*

El laberinto del fauno (aka *Pan's Labyrinth*). Espanja / Meksiko 2006. Esperanto Films. O & K: Guillermo del Toro. T: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón et al. PO: Ivana Baquero (Ofelia), Ariadna Gil (Ofelian äiti Carmen), Sergi López (Kapteeni Vidal), Maribel Verdú (Mercedes) & Doug Jones (Fauni).

Meksikolais-espanjalainen *El laberinto del fauno* on ohjaajansa Guillermo del Toron aiemman elokuvan, *El espinazo del diablon* sisarteos (Kermode 2006). Se sijoittuu Espanjan sisällissodan jälkeiseen aikaan, vuoteen 1944, ja kertoo Ofelia-nimisestä työstä (Ivana Baquero), jonka isä on kuollut sodassa. Äiti Carmen (Ariadna Gil) on mennyt uudelleen naimisiin fasistihallinnon armeijaan kuuluvan kapteeni Vidalin (Sergi López) kanssa ja odottaa tälle lasta; niinpä äiti ja Ofelia muuttavat syrjäiseen sotilastukikohtaan Vidalin luo. Siellä satukirjoja rakastava Ofelia uppoutuu omaan, unenomaiseen mielikuvitusmaailmaansa.

Ofelia on totinen ja vähäpuheinen lapsi. Hän ei juuri hymyile tai naura, ja lukemiinsa tarinoihin hän suhtautuu juhlallisen vakavasti. Hän on sotilastukikohdan ainoa lapsi, joten leikkিতovereita ei ole. Vaikuttaisi kuitenkin, ettei tämä ole suuri muutos entiseen elämään, sillä hän ei tunnu alussa olevan pahoillaan uuteen paikkaan muuttamisesta eikä ystävien puute näytä vaivaavan häntä: yksinoloon totunut tyttö viihtyy kirjojensa parissa ja omista kuvitelmissaan. Kuviteltu keijukaismaailma ei näin ollen elokuvan alussa tunnu onnettoman lapsen todellisuuspaolta, vaan Ofelialle luontaiselta tavalta hahmottaa maailmaa. Ja alussa keijukaiset ovatkin harmittomia.

Elämä sotilastukikohdassa on kuitenkin synkkää, sillä uusi isäpuoli osoittautuu kovaksi, tunteettomaksi ja väkivaltaiseksi mieheksi. Ofeliaa hän halveksii ensi hetkestä lähtien: tytön esittäytyessä kohteliaasti kättelemällä mies toteaa tyyliä *“Väärä käsi, Ofelia”*¹ (kuva 21), tiputtaa tämän käden omastaan kuin roskan ja kääntyy kylmästi pois. Kapteeni Vidal onkin tarinan hirviö ja sellaisena täysin epäsympaattinen hahmo. Robin Wood, jonka mukaan elokuvan edistysellisyys riippuu hirviön kyvystä herättää katsojassa myötätuntoa kaiketi pitäisikin *El laberintoa* taantumuksellisena elokuvana (Wood 1985, 216). Ofelian äiti Carmen on Vidalille ainoastaan perillisen synnyttävä, ja naisen oma hyvinvointi on toissijaista: lääkärin mukaan tämä ei olisi saanut edes matkustaa raskauden ollessa näin pitkällä. Katsojalle syntyykin kuva, että Carmen on mennyt naimisiin taloudellisesta pakosta ja alistuu nyt hiljaa kohtaloonsa. Ofelian on vaikea ymmärtää tilannetta, ja välit äitiin etäännyvät uuden avioliiton myötä. Pian myös hankala raskaus alkaa verottaa äidin ja tyttären yhteistä aikaa, mutta Ofelia on sopeutuva, ja kapteeni Vidalin taloudenhoitajasta Mercedeksestä (Maribel Verdú) tulee nopeasti tytön uskottu. Mercedes toimii ikään kuin sijaisäitinä Carmenin ollessa tilansa vuoksi etäinen ja poissaoleva. Mercedes on vieläpä oikeaa äitiä ymmärtäväisempi: esimerkiksi Ofelian kiinnostus satukirjoihin on Carmenin mielestä lapsellista (*“Satuja? Olet jo liian vanha täyttämään päätäsi moisella hölynpölyllä.”*), mutta Mercedes ei vähättele tytön harrastusta, vaan kuuntelee tämän keijukaistarinoita mielellään. Hän muistaa vielä oman lapsuutensa: kun Ofelia kysyy, uskooko hän keijuihin, hän vastaa ystävällisesti hymyillen: *“En, mutta pienenä uskoin. Silloin uskoin vaikka mihin.”*

¹ Analyysin sitaatit ovat dvd-julkaisun tekstitysraidan käännöksiä; elokuvan alkuperäiskieli on espanja.

Hän kertoo Ofelialle isoäidistään, joka on varoittanut häntä fauneista ja osoittaa näin olevansa kiinnostunut tytön leikeistä. Uskoutuminen naisen ja lapsen välillä on molemminpuolista: Mercedes kuuluu vastarintaliikkeeseen ja luottaa täysin Ofelian vaitioloon asiasta.

Mercedeksen ystävydestä huolimatta tunnelma käy jatkuvasti raskaammaksi, ja Ofelian kuvitelmien kiltit pikku keijukaiiset saavat pian rinnalleen synkempiä hahmoja. Keskellä yötä Ofelia lähtee metsän keskellä sijaisevaan, ikivanhaan kivilabyrinttiin ja kohtaa siellä sarvipäisen Faunin (Doug Jones) (**kuva 22**). Faunin mukaan Ofelia on prinsessa, jonka on suoritettava pelottavia tehtäviä päästäkseen oikean isänsä, mielikuvitusvaltakunnan kuninkaan luo. Tehtäviin kuuluu mm. hirvittävän, lapsia syövän mutantin harhauttaminen ja suuren avaimen noutaminen valtavan rupisammakon suusta. Ofelia ryhtyy toimeen. Kun äiti sitten oikeassa maailmassa kuolee synnytykseen, ottaa Ofelia lisätehtäväkseen vastasyntyneen veljensä suojelemisen; fantasiamaailmansa kautta hän saa rohkeutta vaikuttaa omaan elämäänsä Faunin ohjeita seuraamalla. Tilanne kulminoituu yöhön, jona Mercedesin yhteys vastarintaliikkeeseen selviää kapteeni Vidalille. Mercedes pääsee pakenemaan ja lupaa palata hakemaan Ofelian, mutta tilanne mutkistuu ja Ofelia karkaakin Faunin avustuksella. Hän juottaa isäpuolelle unilääkettä, sieppaa pikkuveljensä kehdestä ja kuljettaa sen öiseen labyrinttiin; kapteeni kuitenkin seuraa perässä ja ampuu Ofeliaa. Kun hän poistuu labyrintista poikansa kanssa, ovat Mercedes ja vastarintaliikkeen sissit vastassa. Kapteeni Vidal tietää loppunsa koittaneen ja ojentaa lapsen Mercedeselle. Sissit teloittavat miehen. Kun pelastajat ehtivät labyrinttiin, on Ofelia kuolemaisillaan.

Latinalaisamerikkalaista elokuvaa tutkiva Jane Hanley kiinnittää huomion siihen, kuinka *El laberinto* hyödyntää kerronnassaan lastenkirjallisuuden ja satujen elementtejä: niissäkin pahuutta edustaa usein isä- tai äitipuoli, ja lapsen avuksi nousee sijaisvanhemman roolin omaksuva, ymmärtävä aikuinen. Traumaattiset tapahtumat yhdistetään sadunomaisuuteen ja lapsiprotagonisti esitetään sankarina, joka joutuu äärimmäisiin koettelemuksiin (Hanley 2008, 35–36). Hanleyn mukaan se, että *El laberinto* yhdistää lapsenomaisuutta aikuisten maailmaan siten, että kumpikaan ei nouse toista tärkeämpään asemaan, on olennainen tekijä sen sanoman muodostumisessa. Tarinan sadunomainen monitulkintaisuus ja sen samanaikainen sijoittuminen konkreettiseen historiaan antaa mahdollisuuden lukea sitä viestinä valinnan ja

vastarinnan mahdollisuudesta todellisessa maailmassa pelkän sadun moraalisen opetuksen sijasta (Hanley 2008, 40, 44).

El laberinton tarkoin harkittu värimaailma tukee sadun ja todellisuuden yhdenvertaisuutta. Ofelian kuvitelmia ei ole erotettu elokuvan reaali maailmasta omalla väriteemallaan, vaan molempien sävyt vaihtelevat tunnelman mukaan. Alun värit ovat luonnollisen lämpimät (**kuva 21**), mutta elokuvan edetessä sävyt synkkenevät ja sinertyvät hiljalleen sitä mukaa kun Carmenin terveydentila huononee, vastarintaliikkeen tilanne kiristyy ja Ofelian mielikuvitusseikkailu käy pelottavammaksi. Elokuvan loppuosa on jo täysin sininen (**kuva 22**), ja Ofelian kuolinkohtauksen järkyttävyys korostuu yhtäkkiä ilmaantuvan punaisen veren erottuessa selvästi muuten kylmän sinisävyisestä ympäristöstä (**kuva 23**). Sinisyys jää kuitenkin taakse, sillä kuoltuaan Ofelia siirtyy mielikuvitusmaailmaansa, joka nyt kylpee kultaisessa valossa. Siellä hänen kuolleet vanhempansa odottavat häntä korkeilla valtaistuimilla, ja onnellinen hymy leviää Ofelian kasvoille (**kuva 24**). Siniseen todellisuuteen jää sijaisäiti Mercedes, joka itkee kuollutta Ofeliaa täysikuun kylmässä valossa. Sinyardin mukaan monissa unenomaisissa lapsuustarinoissa loppu on ambivalentti: se sekä vapauttaa lapsen fantasiasta että vahvistaa sitä (Sinyard 1992, 61). Näin myös *El laberintossa*, jonka loppua voisi kai luonnehtia onnelliseksi. Ofelia pääsee 'kotiin', ja on ilmeistä, että pikkuveli pelastuu hirviömäisen isänsä vaikutukselta jäädessään Mercedesen huomaan. Ohjaaja del Toro on kuvaillut Ofeliaa ”*tytöksi, joka synnyttää itsensä maailmaan, johon usko*”; tytön ruumiin kuolemalla ei näin lopulta ole väliä (Kermode 2006).

Sinyard kirjoittaa lapsista sotaelokuvissa, joissa heidän kohtalonsa toimii yleensä sodan kauhujen vahvistajana; lapsi on helpoin viattoman uhrin symboli ja herättää aikuisessa katsojassa myötätuntoa. Jos lapsi selviää elokuvassa sodasta, sen hintana on yleensä viattomuuden menetys ja liian varhainen lapsuuden päättyminen. Silti lapsella on etenkin sotaelokuvassa erityisen tärkeä merkitys paremman tulevaisuuden vertauskuvana (Sinyard 1992, 35–38). Ofelian tarinakin toki vahvistaa sodan synkkyyttä, ja pikkuveljen voidaan katsoa symboloivan tulevaisuutta. *El laberinto* ei kuitenkaan tyydy helppohintaiseen lapsen uhriuttamiseen. Se on tehty lapsen näkökulmasta. Ofeliaa ei esimerkiksi kuvata alaspäin lintuperspektiivistä, vaan hänen omalta tasaltaan. Reaali maailman ja mielikuvitusmaailman tasavertaisuus vahvistaa

lapsinäkökulmaa; Ofelian kuvitelmia ei vähätellä pois toisarvoisina 'oikean' maailman tieltä. Huomattavaa on myös pyrkimys lapsen representoinnin realistisuuteen: Ofelia edustaa 'tavallista' lasta aikuisten ihannekuvan tai sodan kauhujen kyynistämän hirviölapsen sijasta. Hän ei ole arka eikä alistuva lapsi, vaan hän katsoo aina aikuisia rohkeasti silmiin (**kuva 21**) eikä säiky ankaraa isäpuolta tai komentelevaa Faunia. Kuitenkaan hän ei ole mikään aikuisista riippumaton, uhmakas ja peloton supersankari, vaan tarvitsee äitihahmon jonka olkaa vasten itkeä. Vahvasta mielikuvituksestaan huolimatta hän ei ole tietämätön elämän realiteeteista, vaan ymmärtää esimerkiksi äitinsä terveydentilan huononemisen ja vastarintaliikkeen toiminnan vaarallisuuden. Fantasiaseikkailuiden lomassa hänelle sattuu tavanomaisia lasten vahinkoja: hän esimerkiksi sotkee vahingossa äidin ompeleman uuden mekon, ja on siitä juuri niin pahoillaan kuin katsoja itse saattaa muistaa lapsuudessaan vastaavanlaisessa tilanteessa olleensa. *El laberintoa* on promotoitu Yhdysvalloissa lauseella "*Innocence has a power that evil cannot imagine.*" (Kermode 2006). Kuitenkaan mielestäni Ofelian tarinassa ei ole kyse viattomuudesta, vaan mielikuvituksen voimasta ja rohkeudesta.

Traagisuusdiskurssin yhteenveto

Kun lapsi muissa diskursseissa on pitkälti aikuisen ihanne tai anti-ihanne, ei traaginen lapsi ole puhtaasti kumpaakaan näistä. Hän ei ole yksiselitteisen hyvä tai paha, ja hän on usein samanaikaisesti sekä uhri että sankari. Ambivalenssia on ylipäättään enemmän kuin muissa diskursseissa. Lapsi voi vaikkapa näyttäytyä elokuvan aikuisille epäilyttävänä tai hirviömäisenä ja joutua käymään moninaisten koettelemusten läpi todistaakseen viattomuutensa. Sankaridiskurssin yhteenvedossa viittasin Rönnerbergiin, jonka tutkimissa elokuvissa lapselle oli hyväksyttyä taistella pääasiassa epäitsekästi muiden puolesta fantasiamaailmaan ja menneisyyteen sijoitetuissa tarinoissa (Rönnerberg 1989, 141–142). Traagisuusdiskurssissa lapset eivät ole niinkään maailmanpelastajia vaan ennemminkin oman elämänsä sankareita, joskus jopa itsekkäitä sellaisia. Noin puolet diskurssiin sijoittuvista elokuvista on kuitenkin etäännytetty joko fantasiamaailmaan tai menneisyyteen, puolet taas pyrkii kuvaamaan omaa aikaansa enemmän tai vähemmän realistissävyyteisesti. Hirviöt/kauhun aiheuttajat, vaikkakin usein yliluonnollisia, ovat vähemmän fantastisia kuin sankaridiskurssissa.

Traagisuusdiskurssi kyseenalaistaa rousseaulaista lapsuuden ihannetta: lapsuus ei näyttäydy onnellisena, ongelmista vapaana aikana, päinvastoin, aineiston elokuvien lasten elämä on hyvin ahdistavaa ja mutkikasta. Useimmat diskurssin lapsista ovat introvertteja, yksinäisiä lapsia joilla ei juuri ole ikäisiään ystäviä joiden kanssa leikkiä. Perhe ei ole turvasatama, vaan usein joko olematon tai ihmissuhteiltaan toimimaton ja sellaisena itsessään murheen lähde. Sinyard kirjoittaa, että aikuisten/vanhempien ja lasten välinen suhde on erityisen kiinnostava kauhuelokuvissa, joissa lapsia on tärkeissä osissa. Suhde saa usein painajaismaisia muotoja, joka dramatisoi groteskilla tavalla lasten aikuisten maailmaa kohtaan tuntemaa pelkoa. Etenkin vanhemmat voivat näyttäytyä hyvin hirviömäisinä ja traumatisoivina (Sinyard 1992, 58). Aineistoni elokuvissa tämä pätee erityisesti elokuvaan, jotka olen luokitellut traagisuusdiskurssiin kuuluviksi. Diskurssin elokuvissa hirviö on useimmiten joku lapselle läheinen aikuinen, esimerkiksi hoitaja tai adoptiovanhempi. Lapset joutuvat usein toimimaan itsenäisesti, mutta riippumattomuus aikuisesta ei ole emansipatorista kuten sankaridiskurssissa, vaan ennemminkin jotain, johon lapset tahtomattaan ajautuvat. Toisinaan joku perheen ulkopuolinen aikuinen ystävystyy elokuvan edetessä lapsen kanssa ja tulee tämän uskotuksi, jolloin lapsi ei jää täysin omilleen. Traagisuusdiskurssin elokuvissa näkökulma on useimmiten lapsen, ja katsoja asettuu lapsen ja/tai tarinan 'hyvien' aikuisten puolelle.

Eurooppalaisesta elokuvasta kirjoittavat Phil Powrie ja Emma Wilson ovat molemmat havainneet, että 1990-luvulta alkaen Euroopassa on ilmestynyt poikkeuksellisen paljon elokuvia, joissa on lapsia protagonisteina. Näissä elokuvissa lasten kohtalot ovat traagisia ja kuolema on useissa vahvana teemana (Powrie 2005, 341–342; Wilson 2005, 331). Poiketen aiemmin vallinneesta, lapsen viattomuutta sekä lapsen ja aikuisen eroja korostaneesta elokuvatradiotiosta uudet lapsirepresentaatiot kiistävät jyrkät erot. Aikuisten ja lasten väliset voimasuhteet heikentyvät. Tämä saa Wilsonin mukaan aikaan sen, että aikuiskatsoja pystyy identifioitumaan lapseen ja löytämään näin uusia näkökulmia lapsuuteen (Wilson 2005, 330–331). Myös Powrien mukaan lapsinäkökulma saa tällaisissa elokuvissa aikaan katsomiskokemuksen, jossa aikuinen ulkopuolisen seuraajan näkökulman *lisäksi* ikäänkuin kokee olevansa lapsi (*“being-adult while also being-child”*) (Powrie 2005, 352). Lapsikauhussa juuri traagisuusdiskurssin elokuville on tyypillistä lapsi / aikuinen-kahtiajaon hälventyminen; romanttinen idea lapsuuden ja aikuisuuden vastakohtaisuudesta ei enää päde. Elokuvissa näkyy 1900-

luvun loppua kohden jatkuvasti lisääntynyt tietoisuus lapsesta autonomisena yksilönä, jolla on omat oikeutensa ja joka on kykeneväinen tekemään itse valintoja. Traagisuusdiskurssissa onkin kaikista diskursseista syvin lapsikuvaus, ja monissa elokuvissa näkyy pyrkimys 'aidon' lapsuuden kuvaukseen. Se ei kuitenkaan aina onnistu, sillä vaikka diskurssin lapsilla on enemmän liikkumatilaa ja luonteenpiirteitä kuin viattomilla, hirviömäisillä tai sankarillisilla lapsilla, he ovat usein ikäistään vanhemman oloisia, vakavia ja ilottomia 'pikkuaikuisia', joiden lapsenomaisuus on häivytetty lähes olemattomiin. Wood kirjoitti jo 1970-luvulla elokuvien lapsiaikuisista: hänen mukaansa aiempien vuosikymmenten kuva luonnostaan viisaasta lapsesta, josta turmeltuneiden aikuisten tulisi ottaa oppia on degeneroitunut ”*smart kidiksi*”, varhaiskypsäksi välitilaksi, jolta sekä aikuisuus että lapsuus on kielletty (Wood 1976, 199–200). Woodin ajatukset kietoutuvat etenkin 1980-luvulta lähtien keskustelua herättäneeseen 'lapsuuden kuolemaan', pelkoon länsimaisen kulttuurin lasten liian varhaisesta aikuistumisesta (esim. Mills 2000, 14).

Traagisuusdiskurssi on kaikista muodostamistani diskursseista vakavin. Sankarusdiskurssille ominainen huumori puuttuu täysin, ja diskurssin elokuvat ovat kaikki pohjavireeltään melko surullisia. Lapset menehtyvät verrattain usein, ja mikäli he pelastuvat, he menettävät joka tapauksessa paljon: joko perheensä, viattoman lapsenuskonsa tai molemmat. Stuart Hansonin mukaan viattomuus on 'realistista' lapsuutta kuvaavissa elokuvissa usein tietynlaista naiiviutta, joka elokuvan aikana 'riisutaan' lapsen yltä, ikään kuin merkkinä siitä, että lapset ovat vain saamansa kohtelun lopputuloksia. Tämä dramatisoidaan lukuisina jännitteinä viattomuuden ja olosuhteiden välillä, ja lopulta lapsi muuttuu dramaattisesti. Tuskallisena prosessina näyttäytyvä viattomuuden menetys linkittyy kypsymiseen ja aikuistumiseen. Alunperin viattomat lapset turmeltuvat, ja tämä on elokuvien maailmassa suurelta osin aikuisten syytä. Elokuvat ovat näin paitsi lapsuuden niin myös aikuisuuden representaatioita (Hanson 2000, 154–155). Hansonin huomiot pätevät mielestäni hyvin traagisuusdiskurssin lapsikauhuun, jossa, kuten sanottu, näkyy pyrkimys realistiseen lapsikuvaan. Lasten elämää kuvataan usein syvän pessimistisesti, joka toki genren huomioonottaen on ymmärrettävää, sillä onnellisesta lapsuudesta ei kovin pelottavia elokuvia synny. Kuten lapsikauhu kokonaisuudessaan, myös traagisuusdiskurssi on synkentynt entisestään 2000-luvulla.

Tyttöjen ja poikien representoinnissa ei traagisuusdiskurssissa ole silmiinpistäviä eroja. Lasten seksuaalisuus on useimmissa aineiston elokuvissa paljolti häivytetty, eikä sen enempää maskuliinisina kuin feminiinisinäkään pidettyjä piirteitä korosteta. Ulkonäöltään traagiset lapset eivät poikkeakaan muiden diskurssien lapsista: hekin ovat enimmäkseen kauniita, siistejä, terveitä ja hyväkuntoisia.

7. PÄÄTÄNTÄ

Tutkimuksen yhteenveto

Tarkastelin tutkimuksessani länsimaisesta kauhuelokuvasta rajaamani alalajin, *lapsikauhun* lapsuuden representaatiotapoja eli lapsuusdiskursseja, niiden kiinnittymistä länsimaiseen lapsikuvaan sekä eroja niiden tavoissa representoida tyttöjä ja poikia. Kiinnitin huomiota myös rajaamieni diskurssien keskinäisiin suhteisiin, kuten siihen, missä määrin ne ovat toisilleen vastakkaisia ja missä määrin ne kilpailevat keskenään, sekä diskurssien mahdolliseen ajalliseen muutokseen.

Vaikka aineistoni oli kokonaisuudessaan suurehko, 70 elokuvaa genren alkuajoista nykypäivään, aivan loppupään osalta elokuvien osuus oli niiden julkaisumäärään ko. ajanjaksolla (vuodet 2009–2010) suhteutettuna suppeahko. Tämä johtuu siitä, että uudet elokuvat julkaistaan Suomessa toisinaan pitkälläkin viiveellä, etenkin jos kyseessä on suoraan DVD:lle julkaistava teos; tutkimukseni olisi pitkittänyt liiaksi mikäli olisin jäänyt odottelemaan lisäaineistoa. Elokuvien trailereiden ja mainonnan kautta tarkasteltuna huomattava määrä uudesta lapsikauhusta näyttäisi kuitenkin sopivan muodostamiini viattomuus- tai traagisuusdiskurssiin. Näiden uusien elokuvien lapsista suuri osa on poikia, joka kertonee perinteisten sukupuoliroolien heikentymisestä: poikakin voi nyt olla avuton ja passiivinen. Käytössä olevasta aineistostani se käy ilmi, samoin kuin lapsikauhun määrän kasvu hiljaisemman 1990-luvun jälkeen sekä etenkin viattomuus- ja traagisuusdiskurssien nousu aikajanan lopulla. On myös huomattava, että kylläntymisperiaatteen mukaan aineiston alkaessa toistaa itseään voidaan suhteellisen

pienestäkin aineistosta tehdä yleisempiä kuin vain ko. aineistoa koskevia päätelmiä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

Kauhun lapsuusdiskurssit

Aineistostani muodostui lopulta neljä erilaista lapsuusdiskurssia. **Viattomuusdiskurssin** lapsikuva saa kaikkein puhtaimmin aineksensa romanttisesta lapsuuden ideaalista, jossa lapsi nähdään luonnostaan hyvänä ja turmeltumattomana. Viaton lapsi on menneiden aikojen ihannelapsi: harmiton ja huomaamaton – kunnes joutuu jonkin hirviön tai kauhean tapaturman uhriksi. Silloin hän jää, yleensä passiivisena, riippuvaiseksi aikuisen avusta, jonka näkökulmasta elokuvat on usein kerrottu. Viattoman lapsen enkelimäisyydessä on kaikuja myös kristinuskon lapsuusnäkökulmasta. **Hirviödiskurssin** lapsi taas on viattoman ihannelapsen vastakohta. Diskurssi saa vaikutteita toisesta kristinuskon teologisesta näkemyksestä, perisyntin ideasta, jonka mukaan lapsi on syntyjään itsekäs ja potentiaalisesti paha olento. Hirviödiskurssin lapsi on joko kammottava, i.e. ulkoisesti disfiguroitunut, paha tai molempia; kammottava lapsi ei välttämättä ole ainakaan tietoisesti paha. Hirviödiskurssiin osui aineistoni elokuvista lähes puolet (31 elokuvaa 70:stä), kun muut kolme diskurssia jäivät kooltaan melko samankokoisiksi keskenään. Suuren elokuvamääränsä vuoksi hirviödiskurssista näkyy parhaiten kauhugenren yleisten teemojen vaihtelu vuosikymmenten kuluessa. Teemoja ovat olleet mm. kommunismin pelko ja scifi-aiheet sekä psyykkiset häiriöt 1950- ja 1960-luvuilla, perheen sisältä nousevat hirviöt 1960-luvulta lähtien ja 1970-luvun okkultismiaiheet, paluu vanhoihin teemoihin ja yliluonnollisiin hirviöihin 1990-luvulla sekä genren yleinen kyynistyminen ja raaistuminen muutamalla viime vuosikymmenellä.

Hirviö- ja viattomuusdiskursseille vastakohtainen **Sankaridiskurssi** representoi aikuisesta riippumattoman, yksin pärjäävän lapsen, joka on kuitenkin edelleen lapsenomainen. Lapsenomaisuus näyttäytyy voimana, ja asetelmassa on kaikuja rousseaulaisesta lapsuudesta ihannelilana. Huumorikevennykset ovat sankaridiskurssin elokuville ominaisia, ja elokuvat ovat tunnelmaltaan usein keveämpiä kuin muiden diskurssien lapsikauhu. Sankarilapset ovat epäitsekäitä maailmanpelastajia; he symboloivat tulevaisuutta ja edustavat kenties nykyajan aikuisen ihannelasta. **Traagisuusdiskurssin** lapsi puolestaan on aikuisen ihanteen sijasta 'tavallinen' lapsi

hyvine ja huonoine ominaisuuksineen. Diskurssin elokuvissa on usein vahva lapsinäkökulma sekä pyrkimys vakavaan ja realistiseen lapsikuvaukseen. Diskurssi sekoittaa kolmen edellisen diskurssin representaatioita: lapsi voi olla elokuvan alussa viaton, mutta menettää lapsenuskonsa traagisesti; hän voi myös joutua ilman omaa syytään epäillyksi jostakin hirvittävästä teosta ja joutua todistelemaan viattomuuttaan. Sankarilapsen tavoin traaginen lapsi on aktiivinen ja neuvokas, mutta hän on ennemminkin oman elämänsä sankari kuin maailmanpelastaja. Hän voi toimia yliluonnollisten voimien lähteenä tahtomattaan tai olla pakotettu turvautumaan äärimmäisiin keinoihin itsensä suojelemiseksi. Traagisuusdiskurssin lapset ovat lähes poikkeuksetta kypsiä ikäisikseen, ja joutuvat ottamaan vastuun liian suurista asioista liian varhain. Tämä tekee heistä toisinaan kuivakoita pikkuaikuisia, joiden lapsenomaisuus on häivytetty olemattomiin. Traagisuusdiskurssi on nimensä mukaisesti kaikista diskursseista surumielisin. Diskurssista riippumatta aineistoni elokuvissa tyypillisiä elokuvallisia keinoja ovat lapsen rinnastus kuvakerronnassa luontoon tai eläimiin sekä lapsuuden nostalgisointi; rinnastus 'turmeltumattomaan' menneisyyteen asettamalla lapsi vaikkapa viktoriaanikaisilla leluilla ym. sisustettuihin ympäristöihin. Kuvakulmilla kuten lintuperspektiivillä lapsen pienuutta aikuiseen nähden tehdään näkyväksi lähinnä viattomuus- ja hirviödiskurssissa; lapsen emansipaatiota korostavissa sankari- ja lapsuusdiskurssissa lasta sen sijaan kuvataan yleensä tämän omalta tasalta. Viattomuus- ja hirviödiskurssin elokuvissa on tyypillisesti aikuisnäkökulma, sankari- ja traagisuusdiskurssissa taas usein lapsinäkökulma.

Kauhuelokuvaa on usein syytetty perinteisten sukupuolistereotyyppien ylläpitämisestä (esim. Wood 1986, 196). Jako sukupuolistereotyyppioihin, kuten passiivisiin tyttöihin ja aktiivisiin poikiin näkyy aineistossani lähinnä viattomuus- ja sankaridiskurssissa. Ensin mainittu on tyttövaltainen ja viimeksi mainittu poikien dominoima. Näissä diskursseissa lapset ovat kaikkein selkeimmin sukupuolitettuja, i.e. ominaisuuksiltaan maskuliinisia tai feminiinisiä. Hirviö- ja traagisuusdiskurssissa sukupuolierot sen sijaan on enimmäkseen häivytetty. Uudemmissa elokuvissa sukupuoliroolit ovat sekoittuneet kaikissa diskursseissa: etenkin 1980-luvulta lähtien tytöt ovat saaneet hyvin voimakkaita ja aktiivisia rooleja ja 2000-luvulla viattomuusdiskurssiin on ilmaantunut 'tyttömäisen' heikkoja poikalapsia. Myös Patricia Holland on havainnut omassa, lapsen representaatioita mm. mainonnassa käsitelleessä tutkimuksessaan, että erot tyttöjen ja poikien kuvaustavoissa ovat lientyneet viime vuosikymmenten aikana (Holland 2004,

183–186). Vaikka sukupuolten välinen kahtiajako on kauhuelokuvassa höllentynyt, lasten ja aikuisten välinen vastakohtaisuus on edelleen tiukassa. Viattomuusdiskurssin romantisoitujen lasten vastakohtana on yleensä kahdenlaisia aikuisia: pahoja hirviöitä sekä sankarillisen hyviä pelastajia. Sankaridiskurssin lapset ja joskus myös traagiset lapset kuvataan monesti hirviön löytäjinä, joita aikuiset eivät usko ennen kuin on liian myöhäistä. Lapset ovat ajatusmaailmaltaan urautumattomia ja uskovat ylikuonnolliseen aikuisten edustaessa rationaalisesta selityksestä kiinni pitävää osapuolta. Traagisuusdiskurssin elokuvissa on kuitenkin usein näkyvissä aikuis/lapsijaon hämärtymistä. Hirviömaisten lasten vastakohtana taas nähdään usein heitä viimeiseen asti suojelevia, naiivin luottavaisia aikuisia tai hirviölasten uhreiksi joutuvia, yleensä hyvinä ja kunnollisina representoituja aikuisia.

Kaikkille muodostamilleni diskursseille on ominaista, että lapset esitetään niissä lähes poikkeuksetta fyysisesti viehättävinä. Kasvatustieteilijä ja lapsuustutkija Richard Millsin mukaan etenkin sankarilapsen tulee olla kaunis; tämä perustuu platonilaiseen ideaan kauneuden ja hyvyyden yhtäläisyydestä (Mills 2000, 17). Kuitenkin myös elokuvien vähemmän hyvät lapset ovat ulkoisesti kauniita. Varsinaisesti rumia lapsia löytyy ainoastaan hirviödiskurssista, eivätkä hekään yleensä ole varsinaisesti pahoja, vaan ainoastaan kammottavia; esimerkiksi mutanttilapset, zombiet ja *Manaajan* pahan hengen riivaama tyttö, joka hänkin normaalitilassaan on miellyttävän näköinen. Myös fyysiseltä terveydeltään elokuva-aineistoni lapset ovat hyvin homogeenisia, i.e. normaalipainoisia, hyväkuntoisia eivätkä tavallista lyhyempiä tai pidempiä. Silmäläpääisiä tai ylipainoisia lapsia on aineistossani vain muutamia, ja useimmiten heitä on yksi ikään kuin kiintiöitynä 'erikoisuutena' elokuvissa, joissa lapsia on suurempi joukko. Ylipainoinen ja / tai silmälasipäinen lapsi on usein kiusattu tai syrjitty. Lapsen ruumiillista sairautta tai vammaisuutta elokuvissa representoidaan hyvin harvoin. Etenkin sankaridiskurssissa kaikenlainen heikkous loistaa poissaolollaan. Aineistoni perusteella kauhuelokuvan lapsen normiksi piirtyy näin ollen ulkonäöltään viehättävä, normaalipainoinen, fyysisesti terve lapsi. Korkeintaan lapsihirviölle on sallittua olla ruma tai epäsiisti, eikä usein hänellekään. Etnisyydeltään aineistoni lapset ovat useimmiten valkoihoisia. Mustia lapsia aineistosta löytyy kolme ja aasialaisia lapsia neljä.

Diskurssien keskinäiset suhteet

Kaikki muodostamani diskurssit siis jakavat joitakin samoja, vakiintuneita käsityksiä, kuten oletuksen aikuisen ja lapsen vastakohtaisuudesta sekä lapsuuteen 'luonnollisena' kuuluvasta terveydestä ja kauneudesta. Phillipsin ja Jørgensenin mukaan diskurssijärjestykset, joissa kaikki diskurssit jakavat samoja, arkiajatteluksi luonnollistuneita käsityksiä ovat stabiilimpia ja vähemmän alttiita muutokselle kuin sellaiset diskurssijärjestykset, joissa diskurssien välillä on avointa kilpailua (Phillips & Jørgensen 2002, 142). Lapsikauhun diskursseista viattomuusdiskurssi, hirviödiskurssi ja sankaridiskurssi ovat kuitenkin yhteisistä oletuksistaan huolimatta tietyiltä osin keskenään hyvin vastakohtaisia. Laclau ja Mouffen tarkoittamia antagonismeja niistä ei silti muodostu, sillä ne eivät törmää toisiinsa eivätkä varsinaisesti kilpaile keskenään (Laclau 1993, viitattu: Phillips & Jørgensen 2002, 48). Määrällisesti dominoiva hirviödiskurssikin on menettänyt asemaansa 1980-luvulta lähtien, jolloin elokuvien jakautuminen eri diskursseihin aineistossani alkoi tasaantua. Mikään kauhuelokuvan lapsuusdiskursseista ei siis näytä tavoittelevan hegemonista asemaa. Sen sijaan ne lainaavat monesti toistensa lapsirepresentaatioita, kuten vaikkapa viattomuusdiskurssin *The Night of the Hunter*, jossa toinen pääosan lapsista voisi hyvin sijoittua myös sankaridiskurssiin. Phillips ja Jørgensen kirjoittavatkin, etteivät vastakkaisetkaan diskurssit välttämättä aina törmää, vaan ne voivat sulautua yhteen ja muodostaa näin uusia, hybridisiä diskursseja (Phillips & Jørgensen 2002, 162). Rajaamistani diskursseista kaikkein nuorin, traagisuusdiskurssi, on juuri tällainen, muiden samassa diskurssijärjestyksessä vaikuttavien diskurssien representaatioita hyödyntävä ja yhteen sulauttava hybridi.

Traagisuusdiskurssin lapsikuva onkin muita diskursseja syvempi: lapsella on enemmän luonteenpiirteitä, eikä hän ole mustavalkoisesti hyvä tai paha. Monessa diskurssin elokuvassa näkyy elokuvantekijöiden tietoinen lapsuusstereotyyppien kyseenalaistaminen. Stuart Hall puhuu ristiinkoodauksesta (*trans-coding*), jossa on kyse olemassa olevien merkitysten haltuunotosta uusien merkitysten tuottamiseksi (Hall 1997 a, 270). Stereotyyppin kääntäminen nurin on yksi ristiinkoodauksen strategia, jossa vaarana on kuitenkin se, että irrottauduttaessa yhdestä ääripäästä jäädytään loukkuun saman stereotyyppin toiseen ääripäähän. Esimerkiksi mustien kulttuurin lujittamisessa käytetyt elokuvat 1970-luvulla kylläkin lakkasivat esittämästä mustaihoiset köyhinä ja

lapsellisina valkoihoisten palvelijoina, mutta joissain tapauksissa ne samalla vahvistivat stereotyyppiä mustista rahanahneina, valkoihoisia pomottavina pahiksina (Hall 1997 a, 272). Traagisuusdiskurssin elokuvat menevät joskus tähän samaan ansaan purkaessaan aikuinen/lapsi-dualismia tekemällä lapsesta hyvin varhaiskypsän ja esittäessään näin lapsuuden itse asiassa aikuisuutena lasten vaatteissa.

Diskurssien muutos

Elokuvatutkija Robin Woodin mukaan perheellä on amerikkalaisen elokuvan maailmassa tärkeä osa, ja lapsi saa merkityksensä vasta suhteessa siihen (Wood 1976, 201). Tämä ei lapsikauhuaineistoni perusteella ole pelkästään amerikkalaisen elokuvan ominaisuus, sillä perhe on keskeisessä osassa valtaosassa aineistoni elokuvista, olivat ne sitten Amerikan mantereelta tai Euroopasta. Wood kirjoittaa, kuinka 1940-luvulla perhe kykeni voittamaan sisäiset vastoinkäymisensä ja yhdistymään elokuvien lopussa, kun taas 1970-luvulla rikkoutunut perhe tuotti paholaismaisia jälkeläisiä ja korruptoitunut sivilisaatio kääntyi itseään vastaan (Wood 1976, 208). Barbara Kaye Greenleaf kirjoittaa lapsuuden historiassaan 1970-luvulla kasvaneista perheiden sosiaalisista ongelmista ja siitä, kuinka vapaaehtoinen lapsettomuus alkoi tuolloin lisääntyä. Samaan aikaan kuitenkin adoptiosta tuli entistä yleisempää (Greenleaf 1979, 144–149). Lapsikauhussa muutos suhtautumisessa lapsiin sekä perheen kriisi näkyy hirviödiskurssin elokuvien selkeänä kasvuna 1970-luvulla ja myös sankari- sekä traagisuusdiskurssien kasvuna 1980-luvulta lähtien; kahdessa jälkimmäisessä perheen hajoaminen johtuu kuitenkin lapsen sijaan aikuisista. 1970-luvun puolivälin jälkeen erilaisia adoptio- ja kasvattilapsia näkyy myös lapsikauhussa aiempaa enemmän.

Lapsen kuolema on kauhuelokuvassa ollut yleistä kautta aikojen. Tämä näkyy kaikissa diskursseissa, tosin sankaridiskurssissa sankarilapsi ei milloinkaan kuole ja sivuosienkin lapset menehtyvät harvoin. 1970–1980-luvuilla lapsen kuolema toimi usein elokuvan tapahtumien käynnistäjänä ja sijoittui elokuvan alkuun tai aikaan ennen elokuvan tapahtumia. Elokuvan alussa kuollut lapsi jäi vaille hahmonkehitystä ja näin tuntemattomaksi katsojalle. Kuolema myös 'oikeutettiin', i.e. sille etsittiin legitimaatiota elokuvan juonenkulussa, ja lopussa se usein kostettiin jollain tavoin. Uudemmissa elokuvissa lapsen kuolema sen sijaan tapahtuu (tai paljastuu) vasta elokuvan loppupuolella: katsoja on oppinut tuntemaan lapsen ja ehtinyt kehittää

sympatioita tätä kohtaan. Lopussa tapahtuvan kuoleman hyvitys jää saamatta, ja näin kuolema tuntuu järkyttävämältä kuin elokuvan alussa tapahtuva. Lasten kuoleman kuvaukset ovat muuttuneet ajan myötä myös graafisemmiksi. Alkuaikojen lapsikauhussa lapsen kuolemaa ei joko varsinaisesti näytetty tai se representoitiin etäännytettyinä ja jopa rauhallisena. 1960-luvulla kuolema alkoi muuttua väkivaltaisemmaksi ja lopulta, vuoden 1968 *Night of the Living Deadista* lähtien välillä jopa erityisen raa'aksi ja veriseksi. Raakoja kuolemia on eniten hirviödiskurssissa, mutta muidenkaan diskurssien lapset sankarilapsia lukuunottamatta eivät ole niiltä täysin välttyneet. Kaikkein verisimmät lasten kuolemat aineistossani sijoittuvat aikajanalla 2000-luvun puolelle.

Kauhuelokuvan raaistumisesta ja kyynistymisestä onkin kirjoitettu paljon. Esimerkiksi kauhugenreä yhteiskunnan kehityksen näkökulmasta tutkinut Jason Colavito kutsuu 1990-luvulta lähtien tehtyä kauhua *avuttomuuden kauhuksi* (*Horror of Helplessness*) (Colavito, 2008, 17–18). Avuttomuuden kauhun lähteeksi hän määrittelee ns. postmodernille ajalle ominaisen varmojen totuuksien katoamisen. Vapaan tahdon käsite muuttui hänen mukaansa epävarmaksi tieteen pilkkoessa ihmisen geneettisesti koodatuksi olennoiksi, jonka vaikutusvalta kohtaloonsa nähden näytti näin määriteltynä yhä vähäisemmältä. Monet elokuvat kääntyivätkin entistä enemmän kuvaamaan sattumanvaraista, kaoottista väkivaltaa (Colavito, 2008, 18, 404). Aineistoni vahvistaa näitä näkemyksiä osittain. Lapsikauhun väkivaltaa ei voi sanoa mitenkään sattumanvaraiseksi, mutta se on kyllä lisääntynyt, samoin pessimismi ja kyynisyys. Viime vuosikymmenten lapsikauhussa tämä näkyy lasten kuolemankuvausten ohella esimerkiksi pahan lapsen graafisemmaksi ja eksplisiittisemmäksi muuttuneessa representaatioissa. Väkivalta, sekä lasten että muiden, on tullut myös näkyvämmäksi ja verisemmäksi kuin aiemmin. Tämä näkyy kaikissa diskurssissa, myös viattomuus- ja traagisuusdiskurssissa, joissa ennen 1990-lukua psykologinen kauhu oli usein tärkeämmässä osassa kuin tehosteet. 2000-luvulla lapsikauhu on muuttunut myös yleistunnelmaltaan synkemmäksi ja ahdistavammaksi kuin ennen. Tämäkin näkyy kaikissa neljässä diskurssissa, osin jopa sankaridiskurssissa, joka aiempina vuosikymmeninä on erottunut muista huumoripitoisuudellaan. Vuosituhannen vaihteen jälkeen ainoa poikkeus aineistossani tästä synkentymisestä on komediaa kauhuun sekoittava *Zombieland* vuodelta 2009. Siinäkin on kuitenkin kolkko loppu.

Lopuksi

Traditionaalisesti lasta on käytetty elokuvassa useimmiten tulevaisuuden toivon symbolina, mutta maailmansotien jälkeen lasten ahdinko tunki enenevässä määrin esiin toimien ennemminkin sivilisaation surkean tilan kuvaajana; elokuvatutkija Neil Sinyard puhuu tästä modernin ajan pessimisminä (Sinyard 1992, 8–10). Lapsikauhun nousua 1960- ja 1970-luvuilla voi pitää tämän pessimismin ilmentymänä. Lapsikauhun diskursseista sankaridiskurssi on ainoa, joka representoi lapsen selkeästi tulevaisuuden symbolina; sankarilapsielokuvia on kuitenkin synkempiin elokuvaan (i.e. kaikkien muiden diskurssien elokuvaan *yhteensä*) nähden vähän. Lapseen kohdistuva väkivalta, tämän demonisoiminen ja mitä hirveimpiin vaaratilanteisiin asettaminen kauhuelokuvassa ovat ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että lasten elämä länsimaissa on aiempaa turvatumpaa ja yleinen suhtautuminen heihin on entisaikojen sallivampaa, ymmärtävämpää ja lempeämpää. Ruumiillista kuritusta ei enää käytetä, eikä huonoa käytöstä, oppimisongelmia tai vilkkautta enää nähdä ilkeytenä ja tyhmyytenä, vaan tiettyyn ikään kuuluvina kehityskausina tai erilaisina oppimishäiriöinä. Samaan aikaan kuitenkin kauhuelokuvissa pahuus on edelleen pahuutta ja lasten kohtalot yhä raamempia. Länsimaisessa ideologiassa lapset ovat nykyisin tasa-arvoisia aikuisten kanssa, kun taas elokuvissa lapset ja aikuiset esitetään usein edelleen toistensa vastakohtina. Ristiriita on samantyyppinen kuin se, jonka sosiaalishistorioitsija Hugh Cunningham näkee syynä nykyiseen huoleen lapsuuden tilasta ja puheisiin ’lapsuuden kuolemasta’: julkinen diskurssi sulauttaa yhteen aikuisten ja lasten maailmat, ja lapsi nähdään autonomisena yksilönä, johon aikuisen auktoriteetti ei enää automaattisesti päde. Samaan aikaan romantiikasta periytyvä lapsuusdiskurssi taas korostaa lapsuuden ja aikuisuuden erillään pitämistä (Cunningham 1995, 185, 190).

Kauhuelokuvassa tämä ristiriita näkyy myös toisilleen vastakohtaisten lapsuusdiskurssien tavassa jakaa lapset hyviin ja pahoihin sekä aktiivisiin ja passiivisiin. Käytössä on samoja keinoja kuin Hallin tutkimissa ei-länsimaisten sivilisaatioiden representaatioissa: idealisointia sekä halveksunnan heijastamista kohteeseen (Hall 1999, 122–123). Monessa elokuvassa lapsi stereotyyppistetään joko sokerisen hyväksi tai hirviömäisen pahaksi, eikä hän yleensä elokuvan aikana siitä miksikään muutu. Lapsen stereotyyppistäminen ei toki ole kauhuelokuvan yksinoikeus. Uutismedian

lapsirepresentaatioita tutkineet Howard Davis ja Marc Bourhill kirjoittavat, että esimerkiksi lehdistössä lasten rikollisuus esitetään oireena luhistumaisillaan olevasta yhteiskunnasta, jossa jokainen lapsi on potentiaalinen pahantekijä. Aikuiset rikolliset sen sijaan representoidaan yksittäisinä poikkeuksina; tämä siitä huolimatta, että lasten rikollisuus on huomattavasti harvinaisempaa kuin aikuisten (Davis & Bourhill 1997, 45–47). Lasten totutusta poikkeava toiminta johtaa yleensä heidän käyttöksensä raivoisaan paheksuntaan mediassa (Davis & Bourhill 1997, 31). Se ei ole kuitenkaan mitään uutta, sillä sukupolvi toisensa jälkeen näyttää muistelevan omaa lapsuuttaan aikana, jolloin oltiin tottelevaisempia ja hyväkäytöksisempiä kuin 'nykylapset' (Davis & Bourhill 1997, 32).

Patricia Hollandin mukaan lapsuuden representaatioilla pyritään nykyisin kasvavassa määrin särkemään tabuja. Jonkinlainen viattomuuden häpäisemisen tarve tai ehkäpä sen pelätyn haihtuvaisuuden tunnistaminen piirtyy esiin esimerkiksi joidenkin taiteilijoiden tavassa kuvata lapsia tuskan, väkivallan ja seksuaalisuuden sävyttäminä (Holland 2004, xiii). Hollandin mukaan kauhuelokuvat kuten *Manaaja* ja *Ennustus* ilmentävät aikuisten vihaa ja pelkoa lapsia kohtaan (Holland 2004, 125). Myös Wood näkee lapsivihaa kauhuelokuvien lapsirepresentaatioissa, ja hänestä esimerkiksi syy *Manaajan* yleisömenestykseen oli tapa, jolla se häpäisi kuvan lapsesta (Wood 1976, 208). Niin ikään Sinyardin mukaan osa kauhuelokuvista voidaan tulkita aikuisten peloksi tai vihaksi lasta kohtaan. Lapsi representoituu porvarillisen avioliiton tuhoajana tai muistuttajana aikuisen syyllisyydestä ja turmeltuneisuudesta (Sinyard 1992, 58). Elokuvatutkija Olle Sjögrenin mukaan lapsesta on tullut kulttuurissamme eräänlainen kulttihahmo, joka ehkäpä kauhuelokuvissa halutaan pudottaa jalustaltaan (Sjögren 1989, 31). Kauhu voi tarjota ikään kuin kiertoilmauksen kielletyille ajatuksille, kun vaikkapa lapsihirviökuvausten avulla käsitellään vahvasti tabuna pidettyjä vihan tunteita lasten ja vanhempien välillä. Näin viha etäännytetään turvallisen välimatkan päähän (Sjögren 1989, 29–30). Filosofi ja kulttuurintutkija Noël Carrollin mukaan kauhun hirviö loukkaa kulttuuristen kategorioiden rajoja olemalla jotain, jota ei voida tarkasti määrittellä (Carroll 1990, 31–32). Mielestäni kauhuelokuvan lapsihirviörepresentaatioissa on usein suoranaisen lapsivihan sijaan kyse juuri tästä: kammottavan näköinen tai paha lapsi rikkoo traditionaalista lapsuusihannetta, joka korostaa sievää ulkonäköä ja viattomuutta. Toisaalta jo lapsi itsessään voidaan nähdä tavallaan välikategoriana ja siksi pelottavana; ihmisenä, joka ei ole vielä kokonainen tai *valmis*.

Jatkotutkimusehdotukset

Carrollin mukaan kauhu nostaa suosiotaan yleensä aikoina, jolloin yhteiskunta on rasis- tai muutostilassa: se toimii yhteisten huolten ja pelkojen käsittelyn välineenä (Carroll 1990, 207). Lasten ja lapsuuden representoiminen elokuvissa taas kommentoi monien tutkijoiden mielestä aikansa yhteiskunnan tilaa (esim. Wood 1976, 189; Sinyard 1992, 10; Hanson 2000, 146). Se ei ainakaan lapsikauhun perusteella ole kovin mairitteleva. Lapsista tehdään kuitenkin myös toisenlaisia elokuvia, ja kiinnostavaa olisikin tarkastella kauhuelokuvan lapsuusdiskursseja suhteessa muiden elokuvagenrejen lapsiin. Vaikuttaisi siltä, että ainakin traagisuusdiskurssille ominaiset lapsuusrepresentaatiot ovat olleet viime aikoina tavallisia draamassa (esimerkiksi *Martha ... Martha*, Ranska 2001 ja *Les Diables*, Ranska / Espanja 2002) ja jopa koko perheen elokuvissa (*Bridge to Terabithia*; *Silta salaiseen maahan*, USA 2007). Jakautuvatko elokuvien lapset yleisemminkin viattomiin uhreihin, lapsihirviöihin, sankareihin ja traagisiin lapsiin? Entä ulottuvatko lapsikauhulle ominaiset aikuisen ja lapsen vastakkainasettelu sekä kauneuden ja terveyden normi yli genererajojen?

**

LÄHTEET

Tutkimusaineisto : elokuva-lähteet

Elokuva-aineisto on kronologisessa järjestyksessä. Elokuvien alkuperäinen nimi on merkitty ensimmäiseksi, sen jälkeen sulkuihin mahdollinen vaihtoehtoinen nimi ja / tai suomenkielinen nimi. Elokuvien tiedoissa käytetyt lyhenteet: O: ohjaus, K: käsikirjoitus, T: tuotanto. Tuotantovuoden jälkeen on mainittu tuotantoyhtiö.

Der Golem, wie er in die Welt kam (*Golem. Miten hän tuli maailmaan*). Saksa 1920. Mykkäelokuva. Universum Film AG. O: Paul Wegener & Carl Boese. K: Henrik Galeen, Gustav Meyrink & Paul Wegener. T: Paul Davidson.

Frankenstein. USA 1931. Universal Pictures. O: James Whale. K: Francis Edward Faragoh & Garrett Fort. T: Carl Laemmle, Jr. Perustuu Mary Shelley'n samannimiseen romaaniin (1818).

M - Eine Stadt sucht einen Mörder (*M - Kaupunki etsii murhaajaa*). Saksa 1931. Vereinigte Star-Film GmbH / Paramount Pictures. O: Fritz Lang. K: Fritz Lang, Thea von Harbou et al. T: Seymour Nebenzal.

Invaders from Mars (*Avaruuden pirut*). USA 1953. Twentieth Century Fox. O: William Cameron Menzies. K: John Tucker Battle & Richard Blake. T: Edward L. Alperson Jr.

The Night of the Hunter (*Pimeydessä vaeltava tai Räsynukke*). USA 1955. United Artists. O: Charles Laughton. K: James Agee & Charles Laughton. T: Paul Gregory. Perustuu Davis Grubbin samannimiseen romaaniin (1953).

The Bad Seed (*Vaarallista kylvöä*). USA 1956. Warner Bros. O: Mervyn LeRoy. K: John Lee Mahin. T: Mervyn LeRoy. Perustuu William Marchin samannimiseen romaaniin (1954) ja siitä tehtyyn Maxwell Andersonin näytelmään (1956).

Village of the Damned (*Kirottu kylä*). Englanti 1960. Metro-Goldwyn-Mayer. O: Wolf Rilla. K: Stirling Silliphant, Wolf Rilla & Ronald Kinnoch. T: Ronald Kinnoch. Perustuu John Wyndhamin romaaniin *The Midwich Cuckoos* (1957).

The Curse of the Werewolf. Englanti 1961. Hammer Film Productions. O: Terence Fisher. K & T: Anthony Hinds (aka John Elder). Perustuu Guy Endoren romaaniin *The Werewolf of Paris* (1933).

The Innocents (*Kauhujen linna*). Englanti 1961. Achilles / Twentieth Century Fox. O: Jack Clayton. K: William Archibald, Truman Capote & John Mortimer. T: Jack Clayton. Perustuu Henry Jamesin romaaniin *The Turn of the Screw* (1898).

Lord of the Flies (*Kärpästen herra*). Englanti 1963. British Lion. O & K: Peter Brook. T: Lewis M. Allen. Perustuu William Goldingin samannimiseen romaaniin (1954).

Children of the Damned. Englanti 1964. Metro-Goldwyn-Mayer. O: Anton Leader. K: John Briley. T: Ben Arheid. Perustuu John Wyndhamin romaaniin *The Midwich Cuckoos* (1957).

The Nanny (*Kuolema kulkee talossa*). Englanti 1965. Hammer Film Productions. O: Seth Holt. K & T: Jimmy Sangster. Perustuu Evelyn Piperin samannimiseen romaaniin (1965).

Operazione paura (aka *Kill, Baby, Kill!*) Italia 1966. FUL Films. O: Mario Bava. K: Romano Migliorini, Roberto Natale & Mario Bava. T: Luciano Catenacci & Nando Pisani.

Night of the Living Dead. USA 1968. Image Ten. O: George A. Romero. K: George A. Romero & John A. Russo. T: Russell Streiner, Karl Hardman. Perustuu löyhästi Richard Mathesonin romaaniin *I Am Legend* (1954).

Rosemary's Baby (*Rosemaryn painajainen*). USA 1968. William Castle Enterprises / Paramount Pictures. O: Roman Polanski. K: Roman Polanski. T: William Castle. Perustuu Ira Levinin samannimiseen romaaniin (1967).

Whoever Slew Auntie Roo? Englanti 1971. American International Pictures. O: Curtis Harrington. K: David D. Osborn, Robert Brees et al. T: Samuel Z. Arkoff, Louis M. Heyward et al.

The Other (*Kalman sormi*). USA 1972. Benchmark. O: Robert Mulligan. K: Tom Tryon samannimisen romaaninsa pohjalta. T: Tom Tryon & Robert Mulligan.

Something Evil (*Outo kosketus*). USA 1972. TV-elokuva. CBS-TV / Trident-TV. O: Steven Spielberg. K: Robert Clouse. T: Alan Jay Factor.

The Exorcist (*Manaaja*). USA 1973. Hoya / Warner Bros. O: William Friedkin. K: William Peter Blatty samannimisen romaaninsa (1971) pohjalta. T: William Peter Blatty.

Don't Look Now (*Kauhunkierre*). Englanti / Italia 1973. British Lion Films. O: Nicolas Roeg. K: Allan Scott & Chris Bryant. T: Peter Katz. Perustuu Daphne du Maurierin samannimiseen novelliin (1971).

It's Alive. USA 1974. Larco Productions. O, K & T: Larry Cohen.

The Little Girl Who Lives Down the Lane (*Pieni tyttö joka asuu kujan päässä*). USA / Kanada 1976. AIP / MGM. O: Nicolas Gessner. K: Laird Koenig samannimisen romaaninsa (1974) pohjalta. T: Zev Braun.

The Omen (*Ennustus*). USA 1976. Twentieth Century Fox. O: Richard Donner. K: David Selzer. T: Harvey Bernhard.

¿Quién puede matar a un niño? (aka *Who Can Kill a Child?*) Espanja 1976. Dark Sky Films. O & K: & Narciso Ibáñez Serrador. T: Manuel Salvador. Perustuu Juan José Plansin romaaniin *The Children's game* (1976).

Eraserhead. USA 1977. Libra Films. O, K & T: David Lynch.

Full Circle (aka *The Haunting of Julia*; *Noidankehä* tai *Julian painajainen*). Kanada / Englanti 1977. Fetter / Classic Film Industries. O: Richard Loncraine. K: Harry Bromley Davenport & Dave Humphries. T: Peter Fetterman, Alfred Pariser et al. Perustuu Peter Straubin romaaniin *Julia*, aka *Full Circle* (1975).

Communion (aka *Alice, Sweet Alice* tai *Holy Terror*). USA 1976. Allied Artists. O: Alfred Sole. K: Rosemary Ritvo & Alfred Sole. T: Richard K. Rosenberg & Alfred Sole.

Audrey Rose (*Henkimaailman kahleissa*). USA 1977. United Artists. O: Robert Wise. K: Frank De Felitta samannimisen romaaninsa (1975) pohjalta. T: Frank De Felitta & Joe Wizan.

Halloween (*Naamioiden yö*). USA 1978. Compass International Pictures. O: John Carpenter. K: John Carpenter & Debra Hill. T: Debra Hill.

Damien: Omen II (*Kirous*). USA 1978. Twentieth Century Fox. O: Don Taylor. K: Stanley Mann & Michael Hodges. T: Harvey Bernhard & Charles Orme.

Salem's Lot. USA 1979. TV-elokuva. Warner Bros. O: Tobe Hooper. K: Paul Monash. T: Richard Kobritz. Perustuu Stephen Kingin samannimiseen romaaniin (1975).

The Changeling (*Keskiyön painajainen*). Kanada 1980. Associated Film Distributors. O: Peter Medak. K: Russell Hunter, William Gray, Diana Maddox. T: Chessman Palk, Joel B. Michaels et al.

The Godsend (*Jumalan kirous*). USA / Englanti 1980. London Cannon. O: Gabrielle Beaumont. K: Olaf Pooley. T: Gabrielle Beaumont. Perustuu Bernard Taylorin samannimiseen romaaniin (1976).

The Shining (*Hohto*). Englanti / USA 1980. Warner Bros. O: Stanley Kubrick. K: Stanley Kubrick & Diane Johnson. T: Hawk-Peregrine-Producer Circle & Stanley Kubrick. Perustuu Stephen Kingin samannimiseen romaaniin (1977).

Bloody Birthday. USA 1981. Judica Productions. O: Ed Hunt. K: Ed Hunt & Barry Pearson. T: Gerald T. Olson.

Poltergeist. USA 1982. Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists. O: Tobe Hooper. K: Steven Spielberg, Michael Grais & Mark Victor. T: Steven Spielberg & Frank Marshall.

Something Wicked This Way Comes (*Jotain outoa ilmassa*). USA 1983. Walt Disney Productions. O: Jack Clayton. K: Jack Clayton, Ray Bradbury samannimisen romaaninsa (1962) pohjalta. T: Peter Vincent Douglas.

Children of the Corn (*Maissilapset*). USA 1984. New World Pictures. O: Fritz Kiersch. K: Stephen King & George Goldsmith. T: Donald P. Borchers & Terence Kirby. Perustuu Stephen Kingin samannimiseen novelliin (1977).

The Company of Wolves (*Sudet tulevat*). Englanti 1984. T: Palace Productions / ITC. O: Neil Jordan. K: Angela Carter, Neil Jordan. T: Stephen Woolley & Nik Powell. Perustuu Angela Carterin novellikokoelman *The Bloody Chamber* (1979) ihmissutarinoihin.

Firestarter (*Tulesa syntynyt*). USA 1984. Universal Studios. O: Mark L. Lester. K: Stanley Mann. T: Dino De Laurentiis & Frank Capra Jr. Perustuu Stephen Kingin samannimiseen romaaniin (1980).

The Monster Squad (*Kauhukopla*). USA 1987. TriStar Pictures. O: Fred Dekker. K: Shane Black & Fred Dekker. T: Jonathan A. Zimbert.

Invaders from Mars. USA 1986. Cannon Films. O: Tobe Hooper. K: Dan O'Bannon, Don Jakoby & John Tucker Battle. T: Yoram Globus & Menahem Golan. Uudelleenfilmatisointi vuoden 1953 elokuvasta.

The Lost Boys. USA 1987. Warner Bros. O: Joel Schumacher. K: Janice Fischer, James Jeremias & Jeffrey Boam. T: Harvey Bernhard & Richard Donner.

Lady in White (*Nainen valkoisissa*). USA 1988. New Century Vista Film Company. O & K: Frank LaLoggia. T: Frank LaLoggia & Andrew G. La Marca.

Near Dark. USA 1987. Anchor Bay Entertainment. O: Kathryn Bigelow. K: Kathryn Bigelow & Eric Red. T: Steven-Charles Jaffe.

Pet Sematary (*Uinu, uinu lemmikkini*). USA 1989. Paramount Pictures. O: Mary Lambert. K: Stephen King samannimisen romaaninsa (1983) pohjalta. T: Richard P. Rubinstein.

It (*Se*). USA / Kanada 1990. TV-elokuva. Warner Bros Television. O: Tommy Lee Wallace. K: Lawrence Cohen & Tommy Lee Wallace. T: Mark Basino, Allen S. Epstein et al. Perustuu Stephen Kingin samannimiseen romaaniin (1986).

The People Under the Stairs (*Kellariväkeä*). USA 1991. Universal Pictures. O & K: Wes Craven. T: Shep Gordon, Wes Craven et al.

Omen IV: The Awakening (*Riivaajan paluu*). USA 1991. FNM Films. O: Jorge Montesi & Dominique Othenin-Girard. K: David Seltzer, Harvey Bernhard & Brian Taggart. T: Harvey Bernhard & Mace Neufeld.

Cronos. Meksiko 1993. Fondo de Fomento Cinematográfico / Vetana Films. O & K: Guillermo del Toro. T: Arthur H. Gorson, Bertha Navarro et al.

Interview with a Vampire: The Vampire Chronicles (*Veren vangit*). USA 1994. Warner Bros. O: Neil Jordan. K: Anne Rice romaaninsa *Interview with a Vampire* (1976) pohjalta. T: David Geffen & Stephen Woolley.

Village of the Damned (aka *John Carpenter's Village of the Damned*; *Kirottu kaupunki*). USA 1995. Universal Pictures. O: John Carpenter. K: David Himmelstein. T: Michael Preger & Sandy King. Perustuu John Wyndhamin romaaniin *The Midwich Cuckoos* (1957); uudelleenfilmatisointi vuoden 1960 elokuvasta.

La cité des enfants perdus (aka *The City of Lost Children*; *Kadonneiden lasten kaupunki*). Ranska 1995. Sony Pictures Classics. O: Marc Caro & Jean-Pierre Jeunet. K: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet & Marc Caro. T: Félicie Dutertre.

The Sixth Sense (*Kuudes aisti*). USA 1999. Hollywood Pictures. O & K: M. Night Shyamalan. T: Kathleen Kennedy, Frank Marshall et al.

El espinazo del diablo (aka *Devil's Backbone*; *Paholaisen selkäranka*). Espanja / Meksiko 2001. Independently produced. O: Guillermo del Toro. K: Guillermo del Toro, Antonio Trashorras & David Muñoz. T: Guillermo del Toro & Pedro Almodóvar.

The Others. Espanja / USA 2001. Dimension Films / Warner Sogefilms. O & K: Alejandro Amenábar. T: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda et al.

The Ring. USA / Japani 2002. DreamWorks SKG. O: Gore Verbinski. K: Ehren Kruger, Kôji Suzuki (romaani) & Hiroshi Takahashi. T: Walter F. Parkes, Roy Lee et al. Perustuu Kôji Suzukin samannimiseen romaaniin (1991); uudelleenfilmatisointi japanilaisesta elokuvasta *Ringu* (1998).

Salem's Lot. USA 2004. TV-elokuva. Coote Hayes Productions. O: Mikael Salomon. K: Stephen King (novelli) & Peter Filardi. T: Jeffrey M. Hayes & Mark Wolper. Uudelleenfilmatisointi vuoden 1979 elokuvasta.

The Grudge (*Kauna*). USA / Japani / Saksa 2004. Columbia Pictures. O: Takashi Shimizu. K: Stephen Susco. T: Sam Raimi & Robert Tapert. Uudelleenfilmatisointi japanilaisesta elokuvasta *Ju-On* (2002).

Nochnoi dozor (aka *Nightwatch*). Venäjä 2004. Gemini Film / Fox Searchlight Pictures. O: Timur Bekmambetov. K: Timur Bekmambetov, Laeta Kalogridis & Sergei Lukyanenko. T: Konstantin Ernst & Anatoli Maksimov. Perustuu Sergei Lukyanenkon samannimiseen romaaniin (1998).

The Omen (aka *The Omen 666*). USA 2006. Twentieth Century Fox. O: John Moore. K: David Seltzer. T: John Moore. Uudelleenfilmatisointi vuoden 1976 *The Omen*-elokuvasta.

Silent Hill. Kanada / Ranska / Japani / USA 2006. TriStar Pictures. O: Christophe Gans. K: Roger Avary. T: Samuel Hadida, Don Carmody et al. Perustuu japanilaisen Konami-yhtiön julkaisemaan *Silent Hill*-videopelisarjan ensimmäiseen osaan (1999).

El laberinto del fauno (aka *Pan's Labyrinth*). Espanja / Meksiko 2006. Esperanto Films / PAN VISION Publishing. O & K: Guillermo del Toro. T: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón et al.

El Orfanato (*Orpokoti*). Meksiko / Espanja 2007. Warner Bros Pictures / Picturehouse. O: Juan Antonio Bayona. K: Sergio G. Sánchez. T: Guillermo del Toro, Álvaro Augustín et al.

Låt den rätte komma in (aka *Let the Right One In*; *Ystävät hämärän jälkeen*). Ruotsi 2008. EFTI AB / Sveriges Television / FilmPool Nord. O: Tomas Alfredson. K: John Ajvide Lindqvist samannimisen romaaninsa (2004) pohjalta. T: Carl Molinder & John Nordling.

Sauna. Suomi 2008. Bronson Club. O: AJ Annila. K: Iiro Küttner. T: Jesse Fryckman & Tero Kaukomaa.

The Children. Englanti 2008. Vertigo Films / Icon Productions. O: Tom Shankland. K: Paul Andrew Williams & Tom Shankland. T: Allan Niblo & James Richardson.

Orphan (*Ottolapsi*). USA / Kanada / Saksa / Ranska 2009. Warner Bros. O: Jaume Collet-Serra. K: David Johnson & Alex Mace. T: Joel Silver, Susan Downey et al.

Zombieland. USA 2009. Columbia Pictures. O: Ruben Fleischer. K: Paul Wernick & Rhett Reese. T: Gavin Polone.

Burning Bright. USA 2010. Lionsgate / Sobini Films / Launchpad Productions. O: Carlos Brooks. K: Christine Coyle Johnson et al. T: Wayne Morris & Cami Winikoff.

Tutkimuskirjallisuus : painetut lähteet

Alanen, Asko & Alanen, Antti. Musta peili: kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto: Valtion painatuskeskus, 1985.

Altman, Rick. Suom. Laine, Kimmo & Laine, Silja / Suomen elokuvatutkimuksen seura. Elokuva ja genre. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 2002.

Ariès, Philippe. Centuries of childhood: a social history of family life. Transl. by Robert Baldick. New York: Vintage Books, 1962.

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

Bordwell, David. The way Hollywood tells it: story and style in modern movies. Berkeley: University of California Press, 2006.

Carroll, Noël. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. London: Routledge, 1990.

Colavito, Jason. Knowing fear: science, knowledge and the development of the horror genre. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, cop. 2008.

Cross, Gary S. The cute and the cool: wondrous innocence and modern American children's culture. Oxford : Oxford University Press, 2004.

Cunningham, Hugh. Children and childhood in western society since 1500. London: Longman, 1995.

Davis, Howard & Bourhill, Marc. "'Crisis': The Demonization of Children and Young People" teoksessa 'Childhood' in 'crisis'? Toim. Phil Scraton. London: UCL Press, 1997.

Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren. Studying contemporary American film: a guide to movie analysis. London: Arnold, 2002.

Fischer, Lucy. "Birth traumas: parturition and horror in 'Rosemary's Baby' " *Cinema Journal* 31, No. 3 (Spring 1992): pp. 3 – 18.

Forselius Tilda Maria & Luoma-Keturi Seppo (toim.) Uhka silmälle: 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta. Helsinki: Like kustannus, 1989.

Greenleaf, Barbara Kaye. Children through the ages: a history of childhood. New York: Barnes & Noble, 1979.

- Hall, Stuart.** "The Spectacle of the 'Other'" teoksessa *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Ed: Stuart Hall. London: Sage, 1997 a.
- Hall, Stuart.** "The Work of Representation" teoksessa *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Ed: Stuart Hall. London: Sage, 1997 b.
- Hall, Stuart.** "Me ja muut: diskurssi ja valta" teoksessa *Identiteetti*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino, 1999.
- Hanley, Jane.** "The walls fall down: Fantasy and power in 'El laberinto del fauno'". *Studies in Hispanic Cinemas* 4, No. 1 (2008): pp. 35 – 45.
- Hanson, Stuart.** "Children in film" teoksessa *Childhood studies : a reader in perspectives of childhood*. Ed: Jean Mills & Richard Mills. London: Routledge, 2000.
- Harper, Jim.** *Flowers from hell: the modern Japanese horror film*. United Kingdom: Noir Publishing, 2008.
- Hendrick, Harry.** "Constructions and Reconstructions of British Childhood: An Interpretative Survey, 1800 to the Present" teoksessa *Constructing and reconstructing childhood : contemporary issues in the sociological study of childhood*. 2. ed. Toim. A. James & A. Prout. London: Falmer Press, 1997.
- Holland, Patricia.** *Picturing Childhood. The Myth of the Child in Popular Imagery*. London : I. B. Tauris, 2004.
- Hutchings, Peter.** *The A to Z of horror cinema*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2009.
- Hänninen, Harto & Latvanen, Marko.** *Verikekkerit: kauhun käsikirja*. 2. uud. Painos. Helsinki: Otava, 1996.
- James, Allison & Prout, Alan.** "A New Paradigm for the Sociology of Childhood? Provenance, Promise and Problems" teoksessa *Constructing and reconstructing childhood : contemporary issues in the sociological study of childhood*. 2. ed. Toim. A. James & A. Prout. London: Falmer Press, 1997.
- Jokinen, Arja.** "Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin" teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 1999.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero.** "Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet" teoksessa *Diskurssianalyysin aakkoset*. 3. painos. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 2004.
- Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero.** "Kymmenen kysymystä diskurssianalyysistä" teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 1999.
- Koskela, Virpi.** "Danny Torrance, 5 vuotta. Stephen King lasten hyväksikäyttäjänä" teoksessa *Haamulinnan perillisiä: artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Toim. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen. Helsinki: Kirjastopalvelu, 1992.
- Maddrey, Joseph.** *Nightmares in red, white and blue: the evolution of the American horror film*. Jefferson, NC: McFarland, 2004.

Mills, Richard. "Perspectives of childhood" teoksessa *Childhood studies: a reader in perspectives of childhood*. Ed: Jean Mills & Richard Mills. London: Routledge, 2000.

Phillips, Louise & Jørgensen, Marianne W. *Discourse analysis as theory and method*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2002.

Powrie, Phil. "Unfamiliar places: 'heterospection' and recent French films on children." *Screen* 46, issue 3. (2005): pp. 341 – 352.

Rönnberg, Margareta. "Lastenelokuvan väkivaltagalaksit. Eli kuinka elokuvakasvattajat voivat tosiaan eksyä asiasta" teoksessa *Uhka silmälle: 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Toim. Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi. Helsinki: Like kustannus, 1989.

Schepeleyn, Peter. 1978. Suom. Raimo Kinisjärvi. "Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva" teoksessa *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Toim. Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila. Oulu: Pohjoinen, 1986. (Oulun elokuvakeskuksen julkaisusarja; 6.)

Sinyard, Neil. *Children in the Movies*. London: Batsford, 1992.

Sjögren, Olle. "Kirottu kynnys. Kauhuelokuva modernina siirtymäriittinä" teoksessa *Uhka silmälle: 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Toim. Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi. Helsinki: Like kustannus, 1989.

Suoninen, Eero. "Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen" teoksessa *Diskurssianalyysin aakkoset*. 3. painos. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 2004.

Williams, Tony. *Hearths of darkness: the family in the American horror film*. Cranbury, NJ: Associated University Presse, 1996.

Willis, Andrew. "From the margins to the mainstream: trends in recent Spanish horror cinema" teoksessa *Spanish popular cinema*. Toim. Antonio Lázaro-Reboll & Andrew Willis. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Wilson, Emma. "Children, emotion and viewing in contemporary European film" *Screen* 46, issue 3. (2005): pp. 329 – 340.

Wood, Robin. "Images of Childhood" teoksessa *Personal Views: Explorations in Film*. London: G. Fraser, 1976.

Wood, Robin. "An introduction to the American horror film" teoksessa *Movies and methods. Volume II*. Toim. Bill Nichols. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, Ltd., 1985.

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

Wood, Robin. Suom. Antti Alanen. *Hollywood Vietnamista Reaganiin*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto: Valtion painatuskeskus, 1989.

Painamattomat lähteet

Dirks, Tim. 1999. Review of the film *The Night of The Hunter* (1955). FilmSite.org. Greatest Films. <<http://www.filmsite.org/nightof.html>> (03.10.2010)

Greene, Melissa Fay. "The New Movie Parents Hate". *The Daily Beast*. July 15, 2009. <<http://www.thedailybeast.com/blogs-and-stories/2009-07-15/demon-orphan/full/>> (05.02.2010)

IMDb; The Internet Movie Database. Elokuvien tuotantotiedot (Tutkimusaineisto: elokuva lähteet). <<http://finnish.imdb.com/>> (09.11.2010)

IMDb; The Internet Movie Database. Kellariväkeä (1991). <<http://finnish.imdb.com/title/tt0105121/>> (14.04.2011)

IMDb; The Internet Movie Database. Stephen King (I). <<http://www.imdb.com/name/nm0000175/>> (31.03.2010)

Kain, Patricia. 1998. "How to Do a Close Reading". The Writing Center at Harvard University. <<http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html> > (06.05.2011)

Kermode, Mark. "Girl interrupted". *Sight and Sound*. December 2006. <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49337> > (23.01.2010)

Lääkäri-seura Duodecimin konsensuslausuma. "Nuorten hyvin- ja pahoinvointi. Konsensuskokous 1.–3.2.2010." <<http://www.duodecim.fi/kotisivut/docs/f1287864842/konsensuslausuma090210.pdf>> (03.10.2010)

McClennen, Sophia A. 2001. "How to Do a Close Reading". Dr. McClennen's Close Reading Guide. <<http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/closeread.htm>> (06.05.2011)

Möter, Jessica. 2009. Kuka pelkää noitita? Dario Argenton Suspirian semioottinen analyysi. Opinnäyte: Pro gradu –työ. Turun yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Kulttuurien tutkimuksen laitos; folkloristiikka. <<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/46887/gradu2009moter.pdf?sequence=1>> (09.05.2011)

Oscars.org – Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Results Page – Academy Awards® Database. *The Bad Seed* 1965. <http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp;jsessionid=6108D821757F16BB715B073634DC799F?curTime=1301269303802> (28.03.2011)

Oscars.org – Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Results Page – Academy Awards® Database. *The Exorcist* 1973. <http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1300234460950> (16.03.2011)

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>> (14.03.2011)

Tuovinen, Anna-Mari. 2008. Rakkauden ja tuhon enkelit. Naishahmot ja symboliikka Tim Burtonin goottilaiselokuvassa Päättön ratsumies. Opinnäyte: Pro gradu –työ. Tampereen yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Taideaineiden laitos; teatterin ja draaman tutkimus. < <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02653.pdf> > (09.05.2011)

Kuvalähteet

Kaikki kuvat ovat itse ottamiani pysäytyskuvia analysoiduista elokuvista.

Kuvat 1 – 4: **The Night of the Hunter** (*Pimeydessä vaeltava* tai *Räsynukke*). USA 1955. United Artists.

Kuvat 5, 7, 9, 11, 13 & 15: **The Omen** (*Ennustus*). USA 1976. Twentieth Century Fox.

Kuvat 6, 8, 10, 12, 14 & 16: **The Omen** (aka *The Omen 666*). USA 2006. Twentieth Century Fox.

Kuvat 17 – 20: **The People Under the Stairs** (*Kellariväkeä*). USA 1991. Universal Pictures.

Kuvat 21 – 24: **El laberinto del fauno** (aka *Pan's Labyrinth*). Espanja / Meksiko 2006. Esperanto Films / PAN VISION Publishing.

* *

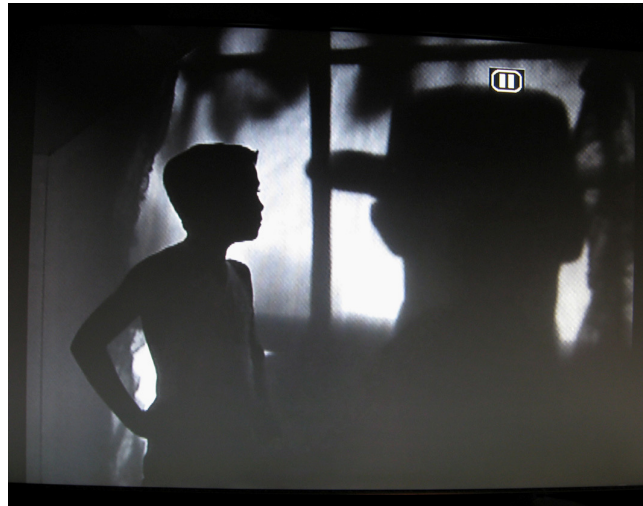
KUALIITE



Kuva 1. Isä (Peter Graves) ja John (Billy Chapin).
The Night of the Hunter. USA 1955 (United Artists).



Kuva 2. Pearl (Sally Jane Bruce) ja rahakätkönä toimiva nukke.
The Night of the Hunter. USA 1955 (United Artists).



Kuva 3. John (Billy Chapin) ja Saarnaajan (Robert Mitchum) varjo.
The Night of the Hunter. USA 1955 (United Artists).



Kuva 4. John (Billy Chapin) ja Pearl (Sally Jane Bruce) pakomatalla.
The Night of the Hunter. USA 1955 (United Artists).



Kuva 5. Katherine (Lee Remick) ja Robert Thorn (Gregory Peck) vastasyntyneen Damienin kanssa. **The Omen.** USA 1976 (Twentieth Century Fox).



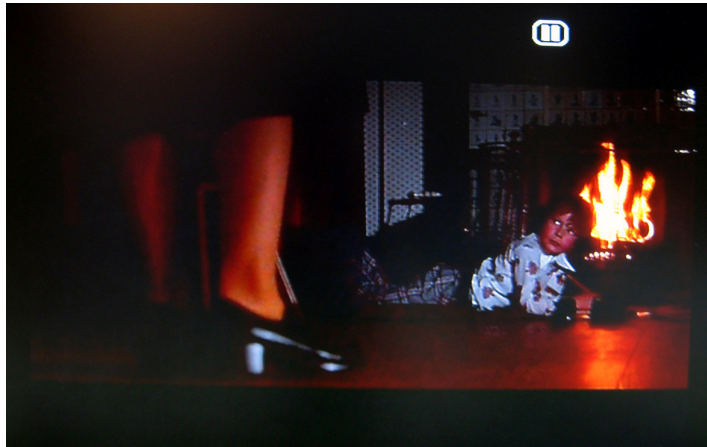
Kuva 6. Thornit (Julia Stiles ja Liev Schreiber) Damien-vauvan kanssa. **The Omen 666.** USA 2006 (Twentieth Century Fox).



Kuva 7. Damien (Harvey Stephens) ennen äidin putoamiseen johtavaa törmäystä. **The Omen.** USA 1976 (Twentieth Century Fox).



Kuva 8. Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick) tähtää äidin jakkaraan. **The Omen 666.** USA 2006 (Twentieth Century Fox).



Kuva 9. Damien (Harvey Stephens) ja uusi lastenhoitaja Mrs. Baylock (Billie Whitelaw). **The Omen.** USA 1976 (Twentieth Century Fox).



Kuva 10. Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick) katsoo uutta lastenhoitajaa. **The Omen 666.** USA 2006 (Twentieth Century Fox).



Kuva 11. Damien (Harvey Stephens) piilossa isältä.
The Omen. USA 1976 (Twentieth Century Fox).



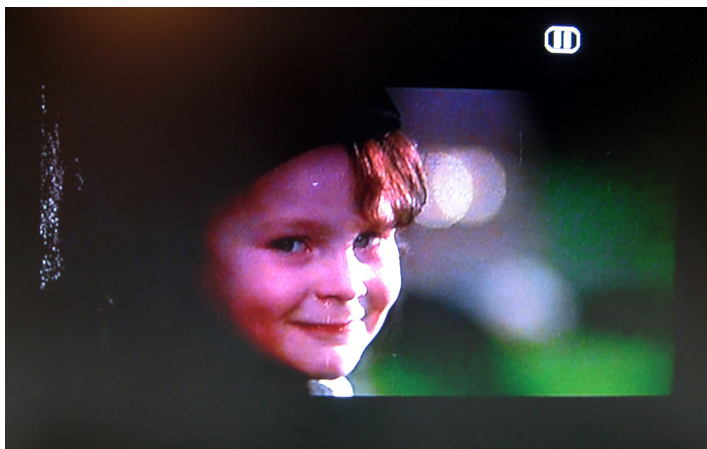
Kuva 12. Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick) äitinsä painajaisessa.
The Omen 666. USA 2006 (Twentieth Century Fox).



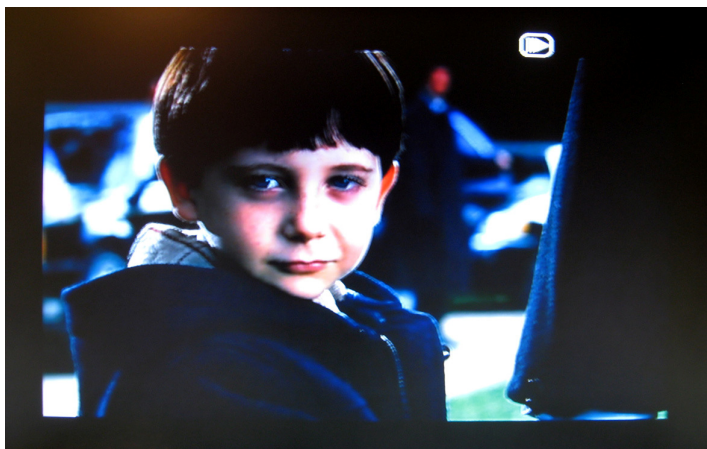
Kuva 13. Katherine (Lee Remick), Damien (Harvey Stephens) ja Robert Thorn (Gregory Peck). **The Omen.** USA 1976 (Twentieth Century Fox).



Kuva 14. Katherine (Julia Stiles), Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick) ja Robert Thorn (Liev Schreiber). **The Omen 666.** USA 2006 (Twentieth Century Fox).



Kuva 15. Damien (Harvey Stephens) hymyilee vanhempiensa hautajaisissa. **The Omen.** USA 1976 (Twentieth Century Fox).



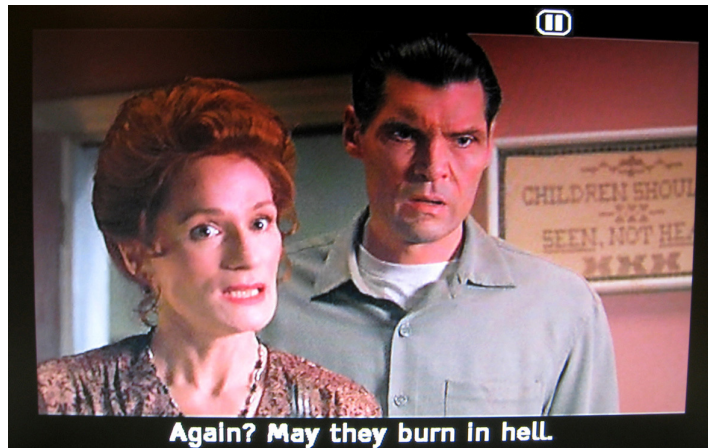
Kuva 16. Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick) hymyilee vanhempiensa hautajaisissa. **The Omen 666.** USA 2006 (Twentieth Century Fox).



Kuva 17. Fool (Brandon Adams) äitinsä (Conni Marie Brazelton) sairassuoteella.
The People Under the Stairs. USA 1991 (Universal Pictures).



Kuva 18. Alice (A.J. Langer) äidin (Wendy Robie) edessä.
The People Under the Stairs. USA 1991 (Universal Pictures).



Kuva 19. 'Mom' (Wendy Robie) ja 'Dad' (Everett McGill) Robeson.
The People Under the Stairs. USA 1991 (Universal Pictures).



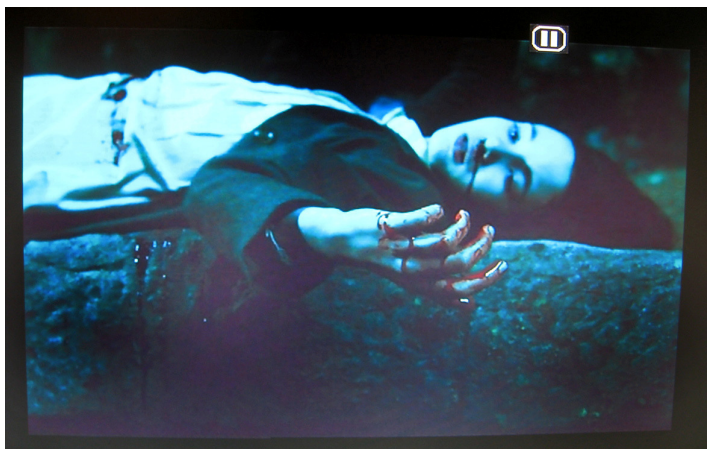
Kuva 20. Alice (A.J. Langer) pesee lattiaa.
The People Under the Stairs. USA 1991 (Universal Pictures).



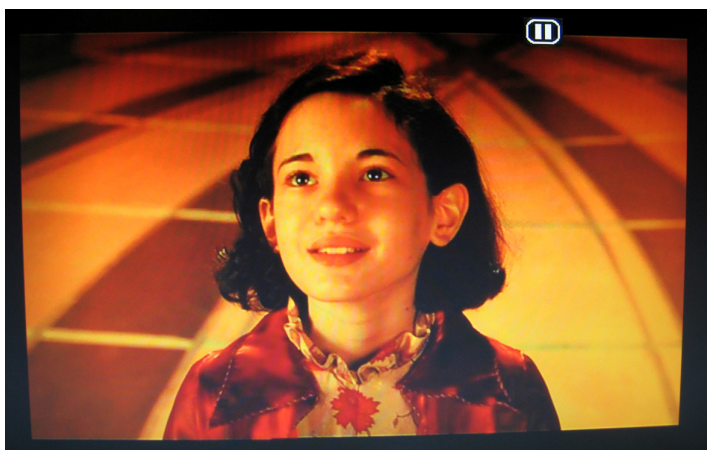
Kuva 21. Ofelia (Ivana Baquero) ja isäpuoli Kapteeni Vidal (Sergi López) *El laberinto del fauno*. Espanja / Meksiko 2006 (Esperanto Films / PAN VISION Publishing).



Kuva 22. Ofelia (Ivana Baquero) ja Fauni (Doug Jones) labyrintissa. *El laberinto del fauno*. Espanja / Meksiko 2006 (Esperanto Films / PAN VISION Publishing).



Kuva 23. Kuoleva Ofelia (Ivana Baquero).
El laberinto del fauno. Espanja / Meksiko 2006
(Esperanto Films / PAN VISION Publishing).



Kuva 24. Ofelia (Ivana Baquero) pääsee kuoltuaan mielikuvitus-
maailmaansa. **El laberinto del fauno.** Espanja / Meksiko 2006
(Esperanto Films / PAN VISION Publishing).