

Kimmo Ahonen

# MENETETTY RUUMIS, KADOTETTU SIELU – Dehumanisaatio elokuvassa *Avaruuden pirut*

<sup>1</sup> Robert A. Heinlein, *The Puppet Masters*. New York: Ballantine Books 1990 (1951), 58.

One of us looks human but is actually an automaton, moving at the will of our deadliest and most dangerous enemy.

– Robert Heinlein, *The Puppet Masters*<sup>1</sup>

<sup>2</sup> *Varastettujen ihmisten* erilaisista tulkinnoista ks. tarkemmin esim. Kimmo Ahonen, ”Palkoihmisten ongelma historiantutkimuksessa. Don Siegelin elokuva *Varastetut ihmiset* (1956) oman aikansa pelkojen tulkkina”. Teoksessa E. Kuparinen (toim.), *Pitkät jäljet. Historioita kahdelta mantereelta*. Turku: Turun yliopisto, yleinen historia 1999, 24-39.

Mielen valtaaminen oli 1950-luvun amerikkalaisen tieteiselokuvan keskeisiä aiheita. Dehumanisaatio, persoonallisuuden menettäminen tai yleisemmin ihmisyyden häviäminen, oli tieteiselokuvan kiehtovin ja monimerkityksellisin teema. Viihdeteollisuuden kierrätyskoneisto on tehnyt invaasiotarinoista osan amerikkalaisen populaarikulttuurin vakiokuvastoa, jonka variaatioita hyödynnetään jatkuvasti tv-sarjoissa ja elokuvissa. Invaasioelokuvalla tyyppillisessä tarinassa muukalaiset valtasivat tavallisen amerikkalaisen ruumiin ja sielun. Millä tavoin mielen ja ruumiin hallinnan menettämisen pelko konkretisoitui 1950-luvun amerikkalaisessa tieteiselokuvassa? Miksi mielen valtaamista ja yksilöllisen päätäntävällän menettämistä käsiteltiin niin monessa elokuvassa? Artikkelissa tarkastellaan dehumanisaatiota 1950-luvun tieteiselokuvan juonikaavana ja kontekstualisoidaan sitä suhteessa Yhdysvaltain poliittiseen ja kulttuuriseen kehitykseen. Pyrin jäljittämään dehumanisaatio-teeman kehittymistä ja pohtimaan, miksi juonikaava oli niin yleinen amerikkalaisessa tieteiselokuvassa ja mitä erilaisia merkityksiä sille voidaan antaa.

Tunnetuin ja keskustelluin dehumanisaatiota käsitellyt elokuva on Don Siegelin ohjaama *Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956), jonka merkityssisällöstä on esitetty toisistaan poikkeavia tulkintoja.<sup>2</sup> *Varastetut ihmiset* ei suinkaan ollut ensimmäinen aihepiiriä käsittelevä tieteiselokuva, vaikka jälkikäteen se on nostettu lajityypin merkkipaaluksi. Invaasioelokuvan narratiivi kehittyi jo ennen sitä, ja siksi keskityn seuraavassa *Varastettuja ihmisiä* edeltäviin, vähemmän tunnettuihin tieteiselokuviin, erityisesti William Cameron Menziesin ohjaamaan elokuvaan *Avaruuden pirut* (*Invaders from Mars*, USA 1953). Käsitelen *Avaruuden pirujen*



Varastetut ihmiset on tunnetuin esimerkki 1950-luvun invaasioelokuvista, joissa muukalaiset valtaavat pikkukaupungin (kuva SEA).

merkityssisältöä ensisijaisesti historiantutkimuksen näkökulmasta, jossa keskeistä on teoksen paikantaminen suhteessa aikalaiskeskusteluihin ja yleensä 1950-luvun amerikkalaiseen kulttuuriin.<sup>3</sup>

### Dehumanisaatio juonikaavana

Susan Sontag kirjoitti jo 1960-luvulla, että tieteiselokuvassa dehumanisaation teema on kaikkein kiehtovin. Myös Carlos Clarensin mukaan suurimman kauhun aiheuttaja ei tieteiselokuvassa ole tuho tai kuolema, vaan dehumanisaatio.<sup>4</sup> Ero perinteisiin kauhuelokuviin on ilmeinen: hirviöt tappavat, mutta muukalaiset vievät sielun. Vaikka dehumanisaatiota käsiteltiin erityisesti tieteiselokuvissa, aihe oli pinnalla myös aikakauden tieteiskirjallisuudessa. Aihetta käsittelevien kirjojen ja novellien kantateokseksi voidaan nostaa Robert Heinleinin vuonna 1951 ilmestynyt romaani *The Puppet Masters*, joka sisälsi monia myöhemmille invaasioelokuville ominaisia piirteitä. Sinänsä Heinleinin romaani jatkoi jo H. G. Wellsistä alkavaa invaasiokertomusten perinnettä, jota oli sovellettu myös amerikkalaisessa tieteiskirjallisuudessa ainakin 1920-luvulta lähtien. Invaasiokuvauksena Heinleinin romaani lisäsi kuitenkin dehumanisaation uhkakuvan muukalaisten hyökkäyksen peruskaavaan.

Robert Heinlein oli tiukka kylmän sodan soturi, jonka ihanneyhteiskuntana oli eräänlainen "vapaiden miesten" sotilaallisesti organisoitunut yhteisö. Sen vastakohtana Heinleinin tuotannossa oli usein byrokraattinen tai totalitaarinen, vapauden tukahduttava valtajärjestelmä.<sup>5</sup> *The Puppet Masters*issa kyse on kansallisesta turvallisuudesta, asialleen omistautuneiden salaisen palvelun miesten ja naisten taistelusta kollektiivisesti toimivia vihollisia vastaan. Taistelulenttänä on ihmisruumis: muukalaiset ovat telepaattisesti kommunikoivia parasiitteja, jotka kiinnittyvät uhrin niskaan ja muuttavat tämän

<sup>3</sup> Toinen vaihtoehto olisi ollut reippaammin teoreettinen lähestymistapa, sillä myös *Avaruuden piriusta* on esitetty rohkeita tulkintoja. Yksi huikkeimmista on epäilemättä Patrick Lucanion, joka analysoi teosta jungilaiselta pohjalta. Ks. Patrick Lucanio, *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1987, 111-130.

<sup>4</sup> Susan Sontag, "Tuhon fantasiat" ("Imagination of Disaster", 1965). Teoksessa Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan. Paras elokuvakirja*. Porvoo: WSOY 1995, 70; Carlos Clarens, *An Illustrated History of the Horror Films*. New York: G. P. Putnam's Sons 1967, 134.

<sup>5</sup> Robert Heinleinin kohdalla voidaan puhua sekä tekstien tasolla ilmenevästä ideologiasta että henkilökohtaisesta vakaumuksesta, jota hän toi myös haastatteluissa toistuvasti esiin. Heinlein kannatti myöhemmin Vietnamin sotaa ja Reaganin Star Wars -ohjelmaa. David Seed, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999, 28-39.

<sup>6</sup> Heinlein 1990 (1951), 71.

<sup>7</sup> Ibid., 30-31.

<sup>8</sup> Tieteiselokuvien historia voidaan tietyksi kirjoittaa Mélièsistä alkavana mestariteosten väljänä ketjuna., mutta lajityypin varsinaiset ominaispiirteet vakiintuivat kuitenkin vasta 1950-luvulla.

<sup>9</sup> "In a Screen World of Fantastic Adventure". *Motion Picture Herald*, 14.8.1951.

<sup>10</sup> Bill Warrenin laskujen mukaan esimerkiksi vuonna 1951 Yhdysvalloissa sai ensi iltansa 13, vuonna 1956 23 ja vuonna 1959 peräti 31 elokuvaa, jotka voidaan luokitella tieteiselokuviksi. Ks. Bill Warren, *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties. Vol. I, 1950-1957*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 442-445 & *Vol. II 1958-1962* 1986, 776-779.

<sup>11</sup> Rick Altman: *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino, Suomen elokuvatuotkimuksen seura 2002, 40-41 & 70-71.

<sup>12</sup> Lajityyppien määrittelyperusteista ks. Vivian Carol Sobchack, *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950-75*. New Jersey: Barnes & Co 1980, 26-43 sekä kritiikkinä tälle Mark Jancovich, *Rational Fears. American Horror in the 1950s*. Manchester and New York: Manchester University Press 1996, 10-14.

tahdottomaksi sätkynukeksi. Parasiitin kontrolloimaa ihmistä ei ulkoisesti erota tavallisesta amerikkalaisesta. Yksilöllisyytensä menettänyt, mestarinsa toiveet kuuliaisesti täyttävä parasiitti-ihminen on kuitenkin vain puhelimen kaltainen "kommunikaatioväline"<sup>6</sup>. Muukalaiset muodostavat kiinteän kollektiivin, yhden kehon, jonka lonkerot levittäytyvät yhä laajemmalle. Parasiitit katkovat amerikkalaisen yhteiskunnan "sosiaalisen verkoston hermosolmuja"<sup>7</sup>, ja huomaamattomasti alkavan invaasion kohteena ovat ensisijaisesti järjestäytyneen yhteiskunnan tukipilarit: poliitikot, poliisit ja sotilaat.

Heinleinin romaani muistuttaa olennaisesti paria vuotta myöhemmin valmistunutta *Avaruuden piraateja*. Tieteiselokuva yleistyi lajityyppinä 1950-luvun alussa ja vakiinnutti tunnistettavat genrepiirteensä, samaan aikaan kun tieteiskirjallisuuden menekki kasvoi voimakkaasti.<sup>8</sup> Heinäkuun 1951 *Motion Picture Heraldissa* kommentoitiin "tieteiskulttuurin" nousua ja pohdittiin, millä tavoin Hollywood vastaisi ajan haasteeseen:

Sensing the mood of public whose imagination has been inflamed with news of super bombs and jet propulsion rockets, Hollywood is all set for a timely cycle of science fiction films. (...) And the newspaper headlines about new atomic discoveries and general scientific progress lend the sensational stories an air of credibility.<sup>9</sup>

Hetken aikaa nouseva lajityyppi näytti Hollywoodin studiopomojen silmissä potentiaaliselta lääkkeeltä laskevien lipputulosten, television ja poliittisten vainojen riuduttaman Hollywoodin anemiaan. Tieteiselokuvien tuotantomäärä kasvoi tasaisesti 1950-luvun loppua kohden, ja lajityypille vakiintui omat juonikaavansa, joita toistettiin turhia kursailematta elokuvasta toiseen.<sup>10</sup> Rick Altmanin määritelmä genren kumulatiivisesta, prosessiluonteisesta kehityksestä sopii 1950-luvun invaasionnarratiivin kehitykseen. Itse asiassa invaasioelokuvien läheisempi tarkastelu tukee Altmanin näkemystä, jossa kritisoidaan genreteorioiden taipumusta nähdä lajityypit ylihistoriallisina ja muuttumattomina.<sup>11</sup> On huomattava, että vuosikymmenen tieteiselokuvatuotantoon mahtuu useita päällekkäisiä syklejä, joita voidaan erotella sekä temaattisin että tuotannollisin perustein. Erilaisiin teemoihin – invaasio, ydinsäteilystä syntyneet hirviöt, post-apokalyptinen maailma – kiinnittyneiden elokuvien peruspiirteitä on myöhemmin kutsuttu tieteiselokuvan konventioiksi, vaikka monet niistä olivat tieteis- ja kauhuelokuvan (joskus myös rikoselokuvan) välissä liikkuvia lajityyppihybridejä. 1950-luvun tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välinen rajanveto onkin tuottanut tutkijoille päänvaivaa.<sup>12</sup>

Vaikka tieteiselokuvasta yleensä harhaanjohtavasti puhutaan tulevaisuuteen kurkottavana lajityyppinä, niin suurin osa 1950-luvun tieteiselokuvista oli sijoitettu sen ajan yhteiskuntaan tai lähitulevaisuuteen. Autenttisuuden vaikutelmaa lisäävät *film noir*-tyyppinen kerronta, jossa elokuva oli rakennettu kertojanäänän varaan tai jossa pyrittiin hakemaan dokumentaarista sävyä. Pyrkiminen "realismiin", siis siihen, että katsoja todella uskoo hämmästyttävien tapahtumien olevan mahdollisia, olikin tyypillistä 1950-luvun tieteiselokuvalle. Muukalaisten invaasio oli tieteiselokuvien suosituimpia aiheita. Aiheen suosio selittyi jo taloudellisilla tekijöillä, sillä menestyneet elokuvat poikivat runsaan joukon kopioita, ja toimiviksi osoittautuneita ideoita kierrätettiin lajityypin sisällä moneen kertaan. Toisaalta laaja keskustelu lentävistä lautasista ja tieteiskirjallisuuden suosion kasvu olivat pohjustaneet maan ulkopuolista elämää kohtaan tunnettua kiinnostusta. Muukalaisten hyökkäys saattoi olla

suora sotilaallinen invaasio ihmiskuntaa vastaan, mutta usein hyökkäys tapahtui salakavalan soluttautumisen avulla, jolloin taistelua käytiin ihmisyksilöistä, heidän persoonallisuudestaan ja itsenäisyydestään.

Vuonna 1951 elokuvantekijät kävivät kilpajuoksua siitä, kuka saisi ensimmäisenä markkinoille "muukalaiselokuvan". Robert Wisen ohjaama *Uhkavaatimus maalle* (*The Day the Earth Stood Still*, USA 1951) kuvasi lempeää ja viisasta muukalaista, joka pakottaa ihmiskunnan luopumaan kilpavarustelusta. Christian Nybyn (käytännössä Howard Hawksin) ohjaama "*Se*" toisesta maailmasta (*The Thing from another World*, USA 1951) sekä Edgar G. Ulmerin ohjaama *The Man from Planet X* (USA 1951) kertoivat muukalaisten invaasiosta ja edustivat näin Wisen elokuvaan nähden päinvastaista linjaa, joka sitten vakiintui invaasioelokuvan peruskaavaksi. Ulmerin elokuva tuli ensimmäisenä valkokankaalle maaliskuussa 1951, mutta ei pienen tuotantoyhtiön B-elokuvana saavuttanut sellaista suosiota kuin seuraajansa.

Vaikka Ulmerin elokuvaa on pidetty ensimmäisenä muukalaiselokuvana, tosiasiaassa sarjaelokuva *The Purple Monster Strikes* (USA 1945) oli hyödyntänyt vastaavaa teemaa jo vuonna 1945. Siinä maailmanvalloitukseen tähtäävä muukalainen murhaa tiedemiehen ja ottaa tämän hahmon. *The Purple Monster Strikes* onkin mielenkiintoinen kuriositeetti, joka ilmestyi viisi vuotta aiemmin kuin varsinainen tieteiselokuvaboomi käynnistyi ja joka usein sivutetaan alan yleisteoksissa.<sup>13</sup> *The Purple Monster Strikes* valmistui ennen kylmää sotaa, mccarthyismia, lautashavaintoja tai vetypommia. Toisin sanoen kaikki ne tekijät, joita vasten aikakauden tieteiselokuvaa yleensä luetaan ja joiden kautta niille annetaan ideologisia merkityksiä, olivat sen valmistuessa vielä tulevaisuutta. Se sopii huonosti esimerkiksi näkemykseen, jossa lähes kaikkia kylmän sodan ensimmäisten vuosikymmenten kulttuuri-tuotteita peilataan atomipommin pelkoa vasten.<sup>14</sup> Mark Jancovich onkin osuvasti todennut, että muukalaisten invaasio oli tieteiskirjallisuuden suosikkiteemoja jo kauan ennen kylmää sotaa.<sup>15</sup> Tieteiskirjailijat yrittivät 1950-luvulla pikemminkin varioida aihetta uudella tavalla, jolloin mulkosilmäiset hirviöt saivat ainakin osittain väistyä moniulotteisempien muukalaiskuvien tieltä. Tieteiskirjallisuuden kasvavaan kriittisyyteen ja temaattiseen moninaisuuteen verrattuna elokuva tuli tavallaan jälkijunassa, sillä tieteiselokuvissa pelkistetyillä viholliskuvilla oli edelleen runsaasti käyttöä.

Aikakauden tieteiselokuvissa vallitsevaksi juonikaavaksi vakiintui jatkossa vihamielisten muukalaisten invaasio amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Merkittäviä poikkeuksia tästä olivat *Uhkavaatimus maalle* sekä Jack Arnoldin ohjaama *Yön meteori* (*It Came from Outer Space*, USA 1953), jossa sivutaan myös dehumanisaatio-teemaa. Muukalaiset kuvataan aluksi vihollisiksi, mutta kun heidän rauhanomaiset motiivinsa selviävät, elokuvan sävy muuttuu ja katsojan sympatiat käännetään heidän puolelleen. Kuten *Uhkavaatimuksessa maalle*, myös *Yön meteorissa* todellisena vihollisena on lopulta muukalaisia sokeasti vainoava suuri enemmistö. Näin ne poikkesivat tieteiselokuvan yksikulotteista viholliskuvaa suosivasta peruskaavasta sekä ylipäänsä harjoittivat sellaista yhteiskuntakritiikkiä, johon ei yleensä ollut mahdollisuuksia mustan listan ajan Hollywoodissa. Arnoldin ja Wisen elokuvat osoittivat, että tieteiselokuva tarjosi ideologisen porsaanreiän, jonka kautta kritiikki oli mahdollista ja jossain tapauksessa myös taloudellisesti kannattavaa.

Tieteiselokuvan valtavirrassa yhteiskuntakritiikkiä, ainakaan tarkemmin eksplikoidussa muodossa, oli harvoin näkyvissä. Niissä amerikkalaiset

<sup>13</sup> Kun tieteiselokuvaboomi alkoi, Republic hyödynsi samaa juonikaavaa vuonna 1951 toisessa sarjaelokuvassa *The Flying Disc Man from Mars*. Kuvaavaa aikakauden tieteiselokuvalle oli, että seitsemän vuotta myöhemmin tämä 12-osainen sarja leikattiin elokuvaksi. Tiivistetty versio levitettiin nimellä *Missile Monsters* (USA 1958).

<sup>14</sup> Niinpä tämäntyyppisiä yleistyksiä harjoittava Margot Henriksen sivuuttaa *The Purple Monster Strikesin* teoksessaan *Dr. Strangelove's America. Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley: University of California Press 1997.

<sup>15</sup> Jancovich 1996, 30-31.

<sup>16</sup> Suomessa *Avaruuden pirut* sai tosin ensi-iltansa vasta vuonna 1958, siis viisi vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen.

<sup>17</sup> Menzies vastasi tuotannon suunnittelusta David O. Selznickin eepoksessa *Tuulen viemää* (*Gone With the Wind, USA 1939*), josta hänelle myönnettiin myös Oscar. Hän oli jo vuonna 1936 ohjannut tieteiselokuvan, H.G. Wells -filmatisoinnin *Tulevia aikoja* (*Things to Come*).

<sup>18</sup> Fischer, Dennis: *Science Fiction Film Directors 1985-1998*. Jefferson, North Carolina: McFarland 2000, 444.

<sup>19</sup> Toisaalta myös vuoden menestyneimmät tieteiselokuvat olivat kaukana kärkeisjoista. Muita tieteiselokuvia listalla olivat *Syvyyskirjelmä* (*The Beast from 20.000 Fathoms*) sijalla 40, *Maailmojen sota* (*The War of the Worlds*) sijalla 61 ja *Yön meteori* sijalla 76. *Variety* 13.1.1954.

<sup>20</sup> "Invaders from Mars Attack Planet Earth". Exhibitor's Campaign Book, 2. Suomen elokuva-arkiston kansio 2532.

<sup>21</sup> *Invaders from Mars, Script*, Revised 17/9/52, 54. Käsikirjoituksen säilytyspaikka Margaret Herrick Library, Los Angeles.

<sup>22</sup> Lucanio 1987, 112. Tällaisia elokuvia olivat esim. *Robot Monster* (USA 1953) ja *S.O.S. Avaruuslaiva* (*Invisible Boy*, USA 1957) sekä tietysti *Uhkavaatimus maille*, jossa vain

tiedemiehet ja sotilaat taistelivat menestyksellisesti muukalaisia tai tieteen sivutuotoksena syntyneitä hirviöitä vastaan. Tätä linjaa edustaa myös toukokuussa 1953<sup>16</sup> ensi-iltansa saanut, 20<sup>th</sup> Century Foxin levittämä *Avaruuden pirut*. Se oli ensimmäinen elokuva, jossa dehumanisaatio ei ollut vain invaasion pelottavuutta tehostava lisäke, vaan tarinan keskeinen ainesosa. Ensimmäistä kertaa taistelu muukalaisia vastaan käytiin Amerikan sydänmailla, rauhallisessa pikkukaupunkimiljöössä.

*Avaruuden pirujen* filmiryhmässä oli kokeneita tekijöitä. Ohjaajana oli pitkän linjan ammattilainen William Cameron Menzies, joka oli tehnyt näyttävän uran Hollywoodissa taiteellisena suunnittelijana (*art director*).<sup>17</sup> Menziesin tapaan myös elokuvan kuvaaja John Seitz oli jo mykän elokuvan kaudella aloittanut Hollywood-veteraani. Elokuvan budjetti oli tietävästi \$ 290.000. Lavastaja Boris Levenin mukaan se oli "kengännauhabudjetti"<sup>18</sup>, mikä on liioittelua, sillä vuosikymmenen loppua kohden tieteiselokuvia kyhättiin huomattavasti pienemmillä rahasummilla. Ilmeisesti elokuva tuotti siihen sijoitetut rahat hyvin takaisin, vaikka ei se ollutkaan suuri kaupallinen menestys. Ainakaan se ei yltänyt Varietyn vuoden 1953 Top Grossers-listalle, johon oli listattu 134 menestyneintä elokuvaa. Listan viimeiset olivat tuottaneet 1.000 000 \$, joten elokuva ei ollut ainakaan rikkonut tätä rajaa.<sup>19</sup>

*Avaruuden pirujen* jälkeen dehumanisaatio toistui juonikuviona monessa 1950-luvun tieteiselokuvassa. *Varastetut ihmiset* vei inhimillisyyden häviämisen uhkakuvan syvemmälle tasolle, mutta keskeisessä osassa juonta se oli myös mm. elokuvissa *It Conquered the World* (USA 1956) sekä *The Brain Eaters* (USA 1958), jonka perusidea oli kopioitu *The Puppet Mastersista*. *Avaruuden pirut* oli kuitenkin se elokuva, joka määritteli pikkukaupungin valtausta kuvaavan invaasioelokuvan peruspiirteet. Tarkastelen seuraavaksi, millä tavoin *Avaruuden pirut* käsitteli mielen valtausta. Millä tavoin sen voidaan nähdä kuvaavan valmistumisajankohtansa amerikkalaiselle kulttuurille tärkeitä kysymyksiä, kuten kylmää sotaa, massakulttuurin kritiikkiä, esikaupungistumista tai ydinperheen ihannointia?

## Perheidyllin romahdus

From out of space... came hordes of green monsters! Capturing at will the humans they need for their own sinister purposes!

– Ote *Avaruuden pirujen* mainosjulisteesta.<sup>20</sup>

*Avaruuden pirujen* alussa kuvataan keskiluokkaista, esikaupungissa asuvaa kolmihenkeistä amerikkalaisperhettä. Isä George (Leif Erickson) on läheisessä sotilastukikohdassa työskentelevä tiedemies, äiti Mary (Hillary Brooke) on — tietysti — kotona ja vilkas pikkupoika David (Jimmy Hunt) katselee kaukoputkella tähtiä. Vanhemmat laittavat poikaa nukkumaan, ja asetelma on siis kuin mistä tahansa lämminhenkisestä, pikkukaupungin elämää lempeästi kuvaavasta perhe-elokuvasta. Ilmapiiri kuitenkin muuttuu, kun David näkee lentävän lautasen laskeutuvan pikkukaupungin liepeille.

Pojan vakuutteluja kuunnellut isä lähtee laskeutumispaikalle katsomaan mitä on tapahtunut. Isän palatessa lähikuva hänen kasvoistaan ja musiikin muuttuminen astetta dramaattisemmaksi osoittavat, että kaikki ei ole kunnossa. Isän katse on tyhjä ja kasvot ilmeettömät. Perheen turvallinen johtohahmo tiuskii nyt kiivaasti vaimolleen ja vieläpä lyö poikaansa tämän inttässä



Lämminhenkinen perheydellä romahtaa, kun läheiselle hiekkakuopalle laskeutuneet marsilaiset kaappaavat vanhemmat ja muuttavat heidät tunteettomiksi muukalaisiksi (*Avaruuden pirut*, kuva SEA).

vastaan. Tässä on yksi vuosikymmenen tieteiselokuvan keskeisistä kohtauksista: muukalaiset ovat tunkeutuneet perhepiiriin ja muuttaneet isän tunteettomaksi, zombien kaltaiseksi hirviöksi.

Seuraavaksi David huomaa, että paikalle saapuneet kaksi poliisia käyttäytyvät samalla tavalla tunteettomasti kuin isäkin. Kaikilla kolmella on palohaavaava muistuttava jälki niskassa — konkreettinen fyysinen todiste siitä, että he ovat joutuneet muukalaisten kidnappaamiksi. Uhrin houkutellessa yksi kerrallaan läheiselle hiekkakuopalle, jossa heidät siepataan muukalaisten, tarkemmin sanottuna marsilaisten, alukseen. Marsin “kuolevaa rotua” edustavien muukalaisten tekemät sieppaukset kohdistuvat pikkukaupungin avainhenkilöihin ja heidän perheisiinsä. Käsikirjoituksessa dehumanisoitua uhria kuvataan seuraavasti: “Hänen katseensa on utelias, kylmä ja voitonriemuinen”.<sup>21</sup> Muukalaisten valtaan joutuneet ovatkin tunteettomia, viileitä ja etäisiä — kuin kauko-ohjattuja robotteja.

*Avaruuden pirut* kuuluu niihin tieteiselokuviin, joissa tapahtumia katsotaan ainakin jossain määrin lapsen näkökulmasta.<sup>22</sup> Patrick Lucanio on laskenut, että pikkupoika on tärkeässä roolissa ainakin 14:ssä 1950-luvun tieteiselokuvassa. Miksi lapsi on keskeisessä osassa niin monessa elokuvassa? Ehkä siksi, että lapsen perspektiivistä maailma ei ole stabiili paikka, vaan ihmeitä pursuava karuselli, jossa kaikki on mahdollista. Lapsi on myös otollinen samastumiskohde. Ympäristöään ihmetellen katsova lapsi kyseenalaistaa aikuisten maailman vakiintuneet itsestäänselvyydet sekä mahdollisen ja mahdollottoman rajat. Toisaalta tieteislukemistojen ja tieteiselokuvien kuluttajakunta koostui pitkälti nuorista, eikä siten ole ihme, että lapset ja nuoret nostetaan elokuvissa tärkeiksi toimijoiksi. Sarjakuvia ja tieteisnovelleja ahmineet nuoret olivat potentiaalinen kohderyhmä, ja elokuvan kampanjalehtisessä tuottaja Edward L. Alperson totesikin, että fanzine-julkaisujen saama suosio osoittaa science fictionissa piilevät mahdollisuudet.<sup>23</sup> Myös aikalaiskriitikeissä noteerattiin pyrkimys houkutellessa nuoria katsojia teattereihin. *Variety*n mukaan

pikkupoika pystyy suhtautumaan hyväntahtoiseen muukalaiseen ennak-koluulottomasti.

<sup>23</sup> Alperson hehkutti myös sitä, kuinka tieteiselokuva eroaa perinteisestä Dracula-kauhusta, sillä yli-luonnollisten selitysten sijaan siinä annetaan tuntemattomille asioille uskottavuutta “tieteellisiä faktoja” hyväksikäyttämällä. “Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 3. Suomen elokuva-arkiston kansio 2532.

<sup>24</sup> *Variety*, 8.4.1953, teoksessa Donald Wills (ed.), *Variety's Complete Science Fiction Reviews*, New York: Garland Publishing 1985, 97; myös *Motion Picture Heraldin* arvostelussa oletettiin, että "nuoret rakastaisivat" elokuvaa. *Motion Picture Herald* 11.4.1953, 1790.

<sup>25</sup> "Full of impossible actions and childish imaginings it was designed to meet the demands of today's space-truck youngsters". *The New York Times Film Reviews*. Volume 4, 1949-1958. New York: The New York Times & Arno Press 1970, 2700.

<sup>26</sup> Menziesin elokuvista ja *Avaruuden pirujen* esteettisistä ratkaisuisista ks. Warren 1982, 117-118.

<sup>27</sup> *Independence Day* suhteesta kylmän sodan ideologiaan ks. tarkemmin Kimmo Ahonen, "Kylmä sota on teidän ystäväne – *Independence Day* ideologiakritiikin kiusankappaleena." *Wider Screen* 4/1999. <http://www.film-oholic.com/widerscreen/1999/4/index.htm>.

*Avaruuden pirut* oli tarkoitettu nuorille ja "toiminnan ystäville".<sup>24</sup> *The New York Timesin* kriitikko Oscar Godbout puolestaan suhtautui Menziesin elokuvaan nuivasti, mutta otti arvostelussaan kuitenkin elokuvan kohderyhmän huomioon toteamalla, että ihmeitä ja lapsellisia mielikuvia täynnä olevaokuva oli suunnattu "nykypäivän avaruushulluille nuorille".<sup>25</sup>

*Avaruuden pirujen* estetiikassa lapsen näkökulma toteutuu hyvin konkreettisesti, sillä monessa kohtauksessa kamera taltioi tapahtumia lapsen perspektiivistä. Tuloksena on tavallisesta poikkeava tilavaikutelma. Menzies oli lavastamisen ja kohtausten suunnittelun asiantuntija, ja hänen elokuvissaan *mise-en-scène* sai ehkä enemmän painoarvoa kuin Hollywood-elokuvissa yleensä.<sup>26</sup> Visuaalisuuden ylikorostuminen näkyy myös *Avaruuden piruissa*, jonka outo ilmapiiri on seurausta juuri Menziesin ja Seitzin omaperäisistä, syvyysvaikutelmaa korostavista ratkaisuista.

Elokuvan alussa pikkupojan arkipäiväinen maailma hajoaa yhtäkkiä palasiksi. *Avaruuden pirut* näyttääkin eräänlaiselta vieraantumiskuvaukselta. Luotettavat poliisit muuttuvat vihollisiksi, eikä edes perhe ole enää lapsen turvapaikka, vaan vanhemmat yrittävät viedä jälkikasvunkin muukalaisten käsiteltäviksi. *Avaruuden piruissa* arkinen ja yksityinen tila muuttuu lähes absurdiksi painajaiseksi, jossa mikään ei ole sitä, miltä se näyttää. Ajatus vanhempien muuttumisesta viholliseksi omalle lapselleen edusti selvää poikkeamaa klassiselle Hollywood-elokuvalla ominaisesta amerikkalaisen ydinperheen glorifioinnista.

Vieraantumiskuvauksena elokuvaa on kiinnostavaa verrata Alfred Hitchcockin kymmenen vuotta aiemmin valmistuneeseen *Epäilyksen varjoon* (*Shadow of a Doubt*, USA 1943), jossa sukulaistensa vieraaksi saapunut Charlie-eno paljastuu kylmäveriseksi murhaajaksi. Ero *Avaruuden piruihin* on kuitenkin ilmeinen: *Epäilyksen varjossa* pahuus pesii perhepiirin sisällä, kun taas *Avaruuden piruissa* ulkopuolinen paha ottaa perheenjäseniä valtaansa, eli ydinperhettä vastaan suunnattu hyökkäys tulee ulkopuolelta. Tämä näkyy myös siinä, että ahdistava asetelma, jossa poika kamppailee dehumanisoituja vanhempiaan vastaan, siirtyy elokuvassa nopeasti taka-alalle. David löytää tavallaan uudet vanhemmat psykologi Pat Blakesta (Helena Carter) ja tiedemies Stuart Kelstonista (Arthur Franz), jotka uskovat tämän kertomusta ja hälyttävät sotilaat taisteluun marsilaisia vastaan.

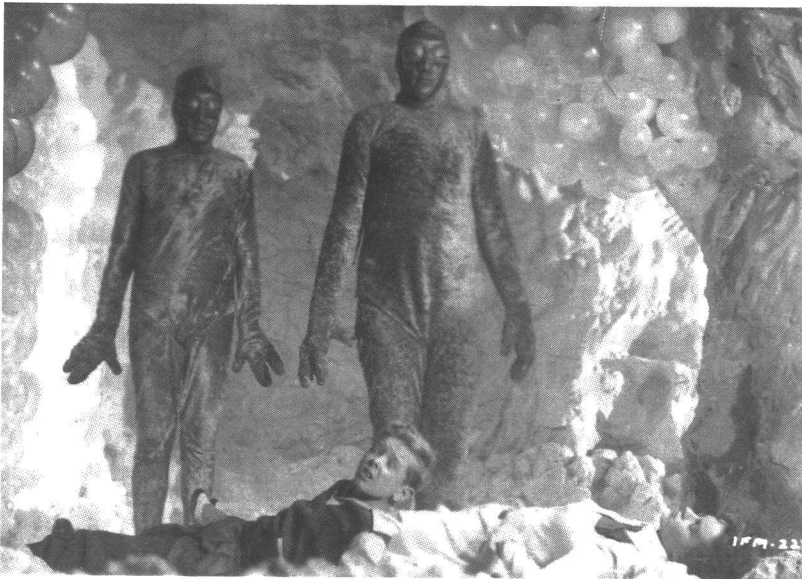
Loppua kohdenokuva muuttuu pikku hiljaa samantyyppiseksi taistelukuvaukseksi kuin samana vuonna valmistunut, Byron Haskinin ohjaama *Maailmojen sota* (*The War of the Worlds*, USA 1943). Ihmiskunnan ja muukalaisten kohtaaminen on armotonta sotaa, jossa armeijan sotilaallisen kapasiteetin esittely on keskeisessä roolissa. Kuvat marsilaisia vastaan hyökkäävistä panssarivaunuista voisivat olla otoksia mistä tahansa toista maailmansotaa käsitelleestä elokuvasta. Taustalla soiva musiikki on kuin suoraan westernistä, jossa ratsuväki valmistautuu lyömään intiaanit. Monien muiden tieteiselokuvien tapaan *Avaruuden pirut* todistaa, että Yhdysvaltain armeijan tulivoima ei lopu taistelussa vihollista vastaan. Nykykatsojille tutuin esimerkki tämän kuvaston hyödyntämisestä on Roland Emmerichin mahtipontinen speaktaakeli *Independence Day – Maailmojen sota* (*Independence Day*, USA 1996), jonka kansallinen uho on tosin vielä jyrkempää kuin 1950-luvun tieteiselokuvissa.<sup>27</sup>

Pikkupojan näkökulmaan palataan teoksen lopussa, jolloin selviää, että koko tarina oli vain Davidin unta. Uniratkaisuun turvautuminen suuntaa elokuvaa kohti lapsille tarkoitettua fantasiaa ja normalisoi vainoharhaisen

ilmapiiriin.<sup>28</sup> Ristiriidat muodollisesti ratkaiseva lopetus ei kuitenkaan poistanut teoksen sisältämää ahdistusta ja paranoiaa. Margot Henriksenin mukaan elokuvan syklinen rakenne antaa ymmärtää, että David on pysyvästi jumiutunut marsilaisten, salaisten atomiaseiden ja dehumanisoitujen ihmisten painajaismaiseen maailmaan.<sup>29</sup>

Paranoia oli mainosvaltti, jota hyödynnettiin myös värikkäitä ilmaisuja sisältäneessä kampanjajulisteessa: “Armeijan kenraali muuttuu... sabotööriksi! Luotettavat poliisit muuttuvat... tuhopolttajiksi! Vanhemmat muuttuvat... raivoisiksi tappajiksi!”<sup>30</sup> Mainoslauseet otettiin ilmeisen vakavissaan, sillä *Avaruuden pirut* ei miellyttänyt nuorison siveellisen ryhdin notkahtamisesta huolestuneita piirejä, mikä näkyi selvästi vanhempainyhdistys PTA:n (*Parential-Teacher Association*) kommentteissa. PTA:n edustajan mukaan *Avaruuden pirut* on pelolla ja väkivallalla mässäilevä tieteiselokuva. Katsoja samastetaan siinä lapseen, jolta on riistetty vanhempien ja yhteiskunnan auktoriteettien antama turva.<sup>31</sup> Vastaavaa huolestumista oli nähtävissä myös Hollywood Southern California Motion Picture Councilin kommentissa, jossa elokuvaa kyllä keuhuttiin, mutta jonka mukaan se oli aivan liian “realistinen ja pelottava” lapsille. Heti perään kuitenkin todettiin elokuvan sopivan “nuorille ja aikuisille”.<sup>32</sup> Kohderyhmä-määrittely heijasteli uuden nuorisokulttuurin nousua sekä lasten ja nuorten eriytymistä katsojaryhminä. Nuoret otettiin huomioon elokuvan markkinoinnissa, ja sen kampanjalehtiseen olikin sijoitettu sivun mittainen, juonen pääpiirteet kuvaava sarjakuva.<sup>33</sup>

Perhettä käsittelevänä elokuvana *Avaruuden pirut* tarjoaa vastakkaisia tulkintavaihtoehtoja. Taistelun muukalaisia vastaan voi lukea kamppailuksi amerikkalaisen perheen puolesta sitä uhkaavia voimia vastaan. Heteroseksuaalisella parinmuodostuksella ei näytä olevan mitään virkaa muukalaisille, joiden toimintaa leimaa epäseksuaalisuus ja sukupuolten välisten erojen häviäminen. Cyndy Hendershot kytkee elokuvan sodanjälkeisiin pelkoihin ydinsotaa ja ydinsäteilyä seuraavasta miehyyden ja naiseuden katoamisesta. Päähenkilöt kamppailevat siis paitsi yhteisönsä säilymisen, myös



Budjetin asettamat rajoitukset näkyvät mutanttien rooliaisuissa (*Avaruuden pirut*, kuva SEA).

<sup>28</sup> Ohjaajan päätös tehdä elokuvasta unta raivostutti käsikirjoittaja John Tucker Battlen niin, että hän vaati nimeään poistetavaksi alkuteksteistä. Kaikkia levitysversioissa unilopetusta ei kuitenkaan ollut. Loppuratkaisu oli Euroopassa levitettyssä versiossa erilainen, sillä eurooppalaisleijon ei uskottu sulattavan ratkaisua, jossa kaikki olivat vain pikkupojan unta. Itse käyttämässäni, 1980-luvun alussa Suomen televisiossa esitetyssä versiossa on alkupe- räinen unilopetus. Ks. Warren 1982, 119-121 sekä Lucanio 1987, 130.

<sup>29</sup> Henriksen 1997, 140.

<sup>30</sup> “Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 2. Suomen elokuva-arkiston kansio 2532.

<sup>31</sup> David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. London: Plexus 1993, 251.

<sup>32</sup> *Councilia* on siteerattu *Hollywood Citizen News*issa 6.3.1953 ilmestyneessä jutussa. Files/Production/Clippings, “Invaders from Mars”, Margaret Herrick Library, Los Angeles. Kommentit *Avaruuden pirujen* negatiivisuudesta voidaan nähdä osana laajempaa “moraalipaniikkia”, jossa kulttuuri- tuotteiden välittämä arvomaailma oli suurenuslasin alla. Samaan aikaan käytiin tiukkaa keskustelua sarjakuvien negatiivisesta vaikutuksesta nuorten kehitykseen, mikä johtikin sitten sarjakuvien sensuurijärjestelmän, Comics Coden syntyyn vuonna 1954.

<sup>33</sup> “Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book. Suomen elokuva-arkiston kansio 2532.



<sup>34</sup> Hendershot korostaa ydinsäteilyn uhkakuvaa, jonka kautta hän tarkastelee *Avaruuden piruja, Varastettuja ihmisiä ja Yön meteoria*. Tuloksena on tavallisesta poikkeava, mutta nähdäkseni liian tarkoitushakuinen, elokuvien eroja vähättelevä tulkinta. Cyndy Hendershot, *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1999, 45-47.

<sup>35</sup> Perheitä kuvanneiden tv-sarjojen ja elokuvien keskiluokan merkitystä korostavasta ideologiasta ks. esim. Nina C. Leiberman, *Living Room Lectures. The Fifties Family in Film and Television*. Austin: University of Texas Press 1995, 238-249.

<sup>36</sup> Samoja otoksia saatettiin käyttää useassakin elokuvassa. Lucanio 1987, 69-71.

normaaliksi määritellyn heteroseksuaalisuuden puolesta.<sup>34</sup> Toisaalta kuitenkin elokuvan perusasetelma, jossa vanhemmat yrittävät tuhota lapsensa, oli todella jyrkässä ristiriidassa sekä Hollywood-perinteen että Eisenhowerin ajan särmiä silottelevan kulttuurin kanssa. Perheidylliä konstruoitiin aikakauden monissa tv-sarjoissa, joissa lapset olivat pääosassa ja joiden ihanteellisessa perhepotretissa vanhempien lempeä auktoriteetti ei horjunut.<sup>35</sup>

Kulissien romahtaminen ja piilotettujen perheongelmien räjähtäminen avoimiksi yhteenotoiksi toistui sen sijaan teemana 1950-luvun amerikkalais-elokuvassa, erityisesti Douglas Sirkin melodraamoissa. Perheristiriitojen kärjistymisen väkivaltaisiksi konflikteiksi konkretisoitui Nicholas Rayn elokuvassa *Peilin takana (Bigger than Life, 1956)*, jossa lääkehuurussa tokkuroiva perheenisä kurittaa poikaansa ja yrittää lopulta tappaa hänet. *Peilin takana* väläyttää *Avaruuden pirujen* tapaan katsojalle synkän kuvan perhe-suhteiden murenemisesta. Ne ovat kaukana siitä lempeän isyyden ihanteesta, jonka tv-sarjat loivat nostaessaan isänä olemisen miehisen identiteetin keskeiseksi tekijäksi. Perhekuvausten makaberisoinnin eräänlaisena huipentumana voidaan kuitenkin pitää George A. Romeron kauhuelokuvaa *Elävien kuolleiden yö (Night of the Living Dead, USA 1968)*, jossa ydinperheen onnesta ole enää edes kulliseja jäljellä. *Avaruuden pirujen* alussa vanhemmat yrittävät muuttaa lapsensa muukalaiseksi, kun taas Romeron elokuvan lopussa tytär tapaa äitinsä. Romeron elokuvan voi nähdä synkkänä päätepisteenä sille kritiikille, jota *Avaruuden pirujen* ja *Varastettujen ihmisten* kaltaiset tieteiselokuvat 1950-luvulla epäsuorasti harjoittivat.

### Esikaupunkien Amerikan painajainen

Vaikka *Avaruuden piruissa* turvaudutaan unirakenteeseen, on sen perussävy silti samalla tavalla uskottavuuteen pyrkivä kuin muissakin aikakauden tieteiselokuvissa. Tieteiselokuvien tekijät käyttivät ahkerasti hyväkseen "Stock Footage Librarya", kokoelmaa, josta voitiin lainata dokumenttifilmejä tai vaikkapa otoksia aiemmin filmatuista elokuvista. Niinpä monessa lajityypin elokuvassa nähdään kuvia atomipommiräjähdyksestä, raketien ja ohjusten testauksesta tai maanjäristyksistä ym. luonnonmullistuksista. Patrick Lucanion mukaan nämä täytemateriaalilta vaikuttaneet otokset olivat itse asiassa osa lajityypin keskeistä kuvastoa.<sup>36</sup> *Avaruuden pirujen* lopussa nähtävät kuvat vyöryvistä panssareista olivatkin juuri tällaista lainamateriaalia. Jos erikois-efektit loivat illuusion, niin dokumenttiotokset kytkivät elokuvat oman aikansa todellisuuteen antamalla kuvan tapahtumien "autenttisuudesta". Hollywoodin tuotantokoneistoa ohjannut Haysin koodi saneli tiukat reunaehdot fyysisen väkivallan esittämiselle. Tieteiselokuvissa ei ollut ainakaan vielä 1950-luvun alussa erityisemmin eksplisiittistä väkivaltaa, mutta ne kiersivät koodia ehkä vähän samaan tapaan kuin film noir -elokuvat. Monet rikoselokuville ominaiset piirteet, kuten yhteisön sisäiset ristiriidat, petos, epävarmuus ja häilyvä moraalit, olivat läsnä myös *Avaruuden piruissa*.

*Avaruuden piruissa* capralaisen "hyvien ihmisten" pikkukaupungin kiinteä yhteisöllisyys on poissa ja tilalla on tunteensa menettäneiden, muukalaisten ohjaamien ihmisten laumasieluisuus. Kylmä, mekaaninen ja väkivaltainen systeemi on syrjäyttänyt lämpimän inhimillisen, yhteisön välittömään demokratiaan perustuvan kulttuurin. 1930-luvun sydämelliset yhteisökuvaukset ja *Avaruuden pirujen* invaasiotarina edustavat toki erilaisia yhteisöllisyyden

muotoja, joita ei voi sellaisenaan rinnastaa. Joka tapauksessa yhteisön sisäiset paineet olivat etusijalla monessa muussakin 1950-luvun elokuvassa, kuten esimerkiksi John Sturgesin ohjaamassa teoksessa *Mies astui junasta* (*Bad Day at Black Rock*, USA 1955).

Menziesin elokuvan voidaan nähdä käsittelevän amerikkalaisen pikkukaupunkielämän, tai tarkemmin sanottuna esikaupunkielämän kätkeytyä risti-riitoja. Sodanjälkeinen nousukausi laajensi esikaupunkialueita ja profiloi ne valkoisen keskiluokan asuinpaikaksi. Sodasta palanneille miehille ja heidän perheilleen edulliset asunnot merkitsivät sosiaalisen nousun mahdollisuutta. Uuden asumisen symboliksi nousi New Yorkin liepeillä sijaitseva, liikemies Bill Lewittin omistama Lewittown, jossa parhaimmillaan yli 80 000 ihmistä asui valkoisissa, nopeasti rakennetuissa, toinen toistaan muistuttavissa omakotitaloissa. Lewitt teki asunnoille saman minkä Henry Ford autoille: ne olivat edullisia, standardisoituja ja suurille massoille suunnattuja. Lewitt itse uskoi, että tässä yksilöllisyyden ja tuotteistamisen yhdistelmässä kiteytyi koko amerikkalainen elämäntapa. Hän totesikin: “Mies, jolla on oma tontti ja talo, ei voi olla kommunisti. Hänellä on liian paljon tekemistä.”<sup>37</sup>

Omaan taloon ja autoon sekä vapaaseen kuluttamiseen kiinnittyneestä elämäntavasta, samoin kuin konservatiivisista perhearvoista tuli nyt amerikkalaisuuden symboleja, aseita kylmän sodan propagandataisteluun. Amerikkalaista perhehistoriaa tutkineen Elaine Tyler Mayn mukaan kommunismin patoaminen ei ollut siis vain ulkopoliittikka ohjaava iskulause, vaan se näkyi myös amerikkalaisessa arjessa, jossa perheen tuli olla psykologinen linnake amerikkalaisia arvoja uhkaavia voimia vastaan. Tällainen “sisäinen patoamispolitiikka” (*domestic containment*) ilmeni ylikorostettuna perhekeskeisyytenä ja kritiikin soraäänien hiljaisena vaimentamisena. Kun Richard Nixon vuonna 1959 väitteli tunnetussa “keittiödebatissa” Nikita Hrustsevia vastaan, oli hänen keskeisenä argumenttinaan osoittaa, kuinka leveästi tavallinen amerikkalainen työläisperhe eli omassa tilavassa talossaan uusien kodinkoneiden keskellä.<sup>38</sup>

Esikaupunkielämän aiheuttamat yhdenmukaisuuden paineet varjostivat uuden keskiluokan onnea. Tämän huomasivat myös monet aikakauden johtavista intellektuelleista, kuten Lewis Mumford ja David Riesman, jotka pitivät kulutuskulttuurin sokaiseman keskiluokan epäyksilöllistä elämää osoituksena konformistisesta, perinteistä amerikkalaista individualismia uhkaavasta massakulttuurista. Massakulttuuria inhonneet intellektuellit saarnasivat keskiluokan hedonistisia tottumuksia vastaan. Massakulttuurikritiikki on yleensä yhdistetty Frankfurtin koulukunnan perinteeseen, mutta aihe oli populaarimmalla tasolla esillä myös 1950-luvun amerikkalaisessa sosiologiassa. Kulttuurin yhdenmukaistumisesta ja amerikkalaisten persoonallisuustyyppien muutoksesta käytiin laajaa akateemista keskustelua.<sup>39</sup> Hieman kärjistäen voidaan sanoa, että dehumanisaatiota käsitelleet tieteiselokuvat liikkuivat samassa ongelmakentässä, tosin aivan eri pohjalta. Tieteiselokuvat sinänsä edustivat Mumfordin ja Riesmanin kammoksumaa massakulttuuria pahimmillaan. Vaikka science fictionin dehumanisaatiokuvauksilla ja massakulttuurikritiikillä ei ole juuri mitään tekemistä toistensa kanssa, esittivät ne silti samantyyppisiä huolia inhimillisyyden ja yksilöllisyyden häviämistä nopeasti muuttuvassa maailmassa.

*Avaruuden pirujen* pikkupoika David edustaa sodanjälkeistä esikaupungeissa kasvanutta sukupolvea. Monen muun tieteiselokuvan tapaan myös *Avaruuden piruissa* uhka tulee asutun alueen ulkopuolelta, tässä tapauksessa

<sup>37</sup> Lewittownista ks David Halberstam, *The Fifties*, New York: Ballantine Books 1993, 131-143

<sup>38</sup> Elaine Tyler May, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*. New York: BasicBooks 1988, 162-168 ja passim.

<sup>39</sup> David Riesmanin mukaan “sisäisen ääneen” ohjaama amerikkalainen individualisti oli häviämässä viiteryhmän ohjaaman, muiden mielipiteisiin sopivan persoonallisuustyyppin tieltä. Ks. David Riesman, *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. Sixth printing. New Haven: Yale University Press 1955, 6-25.

<sup>40</sup> Sobchack 1980, 87.

<sup>41</sup> Latham, Rob, "Subterranean Suburbia: Underneath the Smalltown Myth in the Two Versions of *Invaders From Mars*". *Science Fiction Studies*. Vol. 22, Part 2, July 1995, 200-201. Latham vertailee teosta Tobe Hooperin ohjaamaan uudelleenfilmatisointiin (1986).

<sup>42</sup> Brian Murphy, "Monster Movies: They Came from Beneath the Fifties". *Journal of Popular Film*, Vol. 1, No. 1, Winter 1972, 39.

<sup>43</sup> Jancovich 1996, 26.

kuitenkin kaupungin liepeiltä eikä erämaasta niin kuin esimerkiksi *Yön meteorissa*. Amerikkalaisen pikkukaupunkielokuvan turvalliset paikat — koti ja poliisiasema — ovat elokuvassa muuttuneet menetetyksi alueeksi, vihollisen valtaamiksi vieraiksi paikoiksi. Tapahtumien ja erityisesti tilojen "outouttaminen" näkyy elokuvan lavastuksessa. Poliisiasema ei ole enää järjestyksen työssija, vaan osa jotain vierasta ja epätodellista. Tämä on tietysti tyyppillistä science fictionille ja sen vieraantumismetodille. Siinä tutut asiat siirretään vieraaseen, lukijalle tai katsojalle outoon ympäristöön, jossa turvallisen ja vieraan/epäilyttävän raja hämärtyy tai jossa käsitteet vaihtavat paikkaa.<sup>40</sup>

Sotilastukikohta avaruusraketteineen, laboratorioineen ja tiedemiehineen on muuttanut esikaupunkimiljööön kosmisen taistelun näyttämöksi. Muukalaisten hyökkäys on suorassa yhteydessä kaupunkia hallitsevaan sotilastukikohtaan, eli tieteen ja teknologian liitto on osasyynä normaalin elämän suistumiseen raiteiltaan. Rob Latham mukaan tämä osoittaa, kuinka saumattomasti sotilastukikohta on sulautunut esikaupunkimaisemaan. Esikaupunkialue olisi siis samanlainen joutomaa kuin hiekkakuoppa, jossa marsilaiset vetävät uhrinsa maan alle ja tekevät heistä robottimaisia, erityispiirteensä menettäneitä palvelijoita.<sup>41</sup> Voisiko *Avaruuden piruja* tulkita tieteellis-sotilaallisen kulttuurin piilotetuksi kritiikiksi?

Brian Murphyn mukaan 1950-luvun tieteiselokuvat vakuuttivat amerikkalaisia siitä, että sotilas oli tarpeeksi hyvä ja tiedemies tarpeeksi viisas voidakseen huolehtia heistä.<sup>42</sup> Mark Jancovich on kuitenkin huomauttanut, että vaikka invaasioelokuvien on yleensä katsottu legitimoivan tieteellisteknillistä rationalismia, niin ne antavat mahdollisuuden myös aivan päinvastaiseen tulkintaan. Jancovichin mukaan monet invaasioelokuvista itse asiassa samastavat muukalaiset ja tieteellis-teknisen rationalismin, joka siten näyttää lähes yhtä uhkaavalta kuin muukalaisetkin. Muukalaiset tai hirviöt yhdistetään usein suoraan teknologiaan: joko ne ovat tieteen sivutuotteita tai sitten ne uhkaavat maata ylivoimaisella teknologiallaan.<sup>43</sup> Myös *Avaruuden piruissa* muukalaisten päämäärät linkitetään Yhdysvaltain avaruusohjelman kehittelyyn. Invaasionarratiivi ei olekaan siis niin yksioikoisesti vahvistamassa kuvaa korvaamattomista sotilaista ja tiedemiehistä kuin mitä Murphy esittää. Jopa sotakuvauksiksi muuttuvissa, asetelmiltaan muuten mustavalkoisissa invaasioelokuvissa on kohtauksia, joissa tiedemiehet ihastelevat muukalaisten järjestelmän tai ominaisuuksien ylivertaisuutta. Tieteeseen ja teknologiaan nojaava kulttuuri on tunneköyhää ja ylirationaalista, ja se pyrkii alistamaan ihmisiä samaan tapaan kuin muukalaiset.

### **Koneihminen ja aivopesty sotilaat**

Ihmisen muuttuminen koneeksi on science fictionin suuria aiheita, jota hyödynnettiin aktiivisesti myös 1950-luvun tieteiselokuvissa. Ne heijastelivat teknologista kehitystä kohtaan tunnettuja pelkoja ja odotuksia. Vaikka atomipommi olikin tieteellisen kehityksen huipentuma, aseteknologian saavutukset eivät olleet suinkaan ainoita tieteellisiä edistysaskeleita, vaan ne edustivat pikemminkin jäävuoren huippua. Nopea teknologinen kehitys stimuloi tieteiskirjailijoita ja vahvisti kuvaa siitä, että science fiction pystyi ennakoimaan tulevaisuutta. Tieteiselokuvien suhde tieteeseen ja tiedemiehiin oli kuitenkin hyvin ambivalentti, sillä ne samanaikaisesti ihailivat tieteen saavutuksia ja moralisoivat sen väärinkäyttöä.

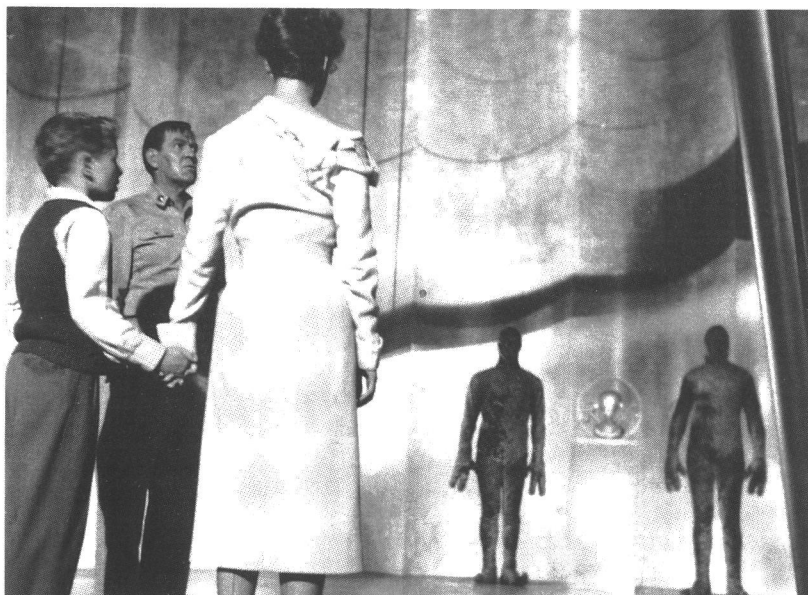
Tieteiselokuvien läpimurto tapahtui samana vuonna kuin tietokoneiden. Vuonna 1951 ensimmäiset yritykset aloittivat tietokoneiden tuottamisen kaupallisille yrityksille, ja jo seuraavana vuonna CBS käytti tietokonetta seurattessaan Yhdysvaltain presidentinvaaleja.<sup>44</sup> Tieteiselokuvissa tietokoneet olivat vielä 1950-luvulla sivuosassa, merkittävänä poikkeuksena *S.O.S. Avaruuslaiva* (*Invisible Boy*, USA 1957), jossa supertietokone pyrki valloittamaan maailman dehumanisoitujen uhrien avulla. Lajityypin elokuvissa nähtiin kyllä ihmisiä, jotka oli alistettu koneen kaltaisiksi tiedonsiirtovälineiksi hieman samaan tapaan kuin *The Puppet Masters*issa. Muukalaiset saattoivat lukea ihmisen mieltä ja tallentaa tiedot ”muistipankkeihin”, kuten elokuvassa *Lentävien lautasten hyökkäys* (*Earth vs. the Flying Saucers*, USA 1956), tai alistaa heidät aivoihin asennettavan laitteen avulla, kuten *Avaruuden piruissa*. Muukalaisten kontrolloima ihminen muuttui ohjelmoiduksi automaattiksi, käskyjen mekaaniseksi toteuttajaksi.

Ihmisen muuttuminen koneeksi ei ollut vain tieteiskirjallisuuden tai elokuvan tuottama uhkakuva, sillä teemaa käsittelevät myös monet tieteellisteknisen kulttuurin sivuvaikutuksista huolestuneet intellektuellit. Erich Fromm oli jo 1940-luvulla kirjoittanut pakottavasta yhdenmukaisuudesta, joka teki ihmisistä inhimillisyytensä menettäneitä, ympäröivän kulttuurin arvot sellaisenaan omaksuvia automaatteja. Sopeutumattomat tyypit karsiutuivat pois, ja jäljelle jäivät unissakävelijän lailla elämänsä läpi harhailevat, intohimottomat teknokraatit, jotka olivat täysin sisäistäneet yhdenmukaisuuden vaatimukset.<sup>45</sup> Myös Lewis Mumfordin mukaan läpeensä tieteellistynyt kulttuuri ohjasi ihmisiä kohti persoonatonta, konemaista elämää. Siinä tieteellisen rationaalisuuden ja yhteisön syöttämien arvojen täydellinen omaksuminen oli selviytymisen elinehto. Mumfordin mukaan amerikkalaiset olivat hyvää vauhtia muuttumassa passiivisiksi kuluttajiksi, joiden turvallisen elämän päätavoite oli mukavuuden maksimointi.<sup>46</sup> Paradoksaalista kyllä, massakulttuurin kriitikot pelkäsivät siis, että kapitalismin tuottama uudenlainen yhteiskulttuuri johtaisi itse asiassa totalitarismiin. Yhdysvaltain jatkuva nou-

<sup>44</sup> Tietokone, joka ennusti ensimmäisten tulosten perusteella oikean lopputuloksen, Eisenhowerin voiton, olikin tavallaan vaalilähetyksen ”tähti”. Paul Geruzzi, ”An Unforeseen Revolution: Computers and Expectations, 1935-1985”. Teoksessa Joseph J. Corn (ed.), *Imagining Tomorrow. History, Technology and the American Future*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1986, 90-91.

<sup>45</sup> Ks. Erich Fromm, *Pako vapaudesta* (*Escape from Freedom*, 1941). 2. Painos. Helsinki: Kirjayhtymä 1976, 163.

<sup>46</sup> Mumfordin kritiikistä ks. Henriksen 1997, 144-147.



Päähenkilöt tuijottavat kuin hypnotisoituina Korkeinta älyä, jota mutantit suojelevat marsilaisten aluksessa (*Avaruuden pirut*, kuva SEA).

<sup>47</sup> Sontag 1995 (1965), 69-70.

<sup>48</sup> *Varastetuissa ihmisissä* asetelma on jo paljon uhkaavampi, sillä palkoihmiset ovat siinä iloisia ja tyytyväisiä uudesta, harmonisesta oloilastaan. Jancovich 1996, 56-58.

<sup>49</sup> Abbott Gleason, *Totalitarianism, The Inner History of Cold War*. New York: Oxford University Press 1995, 92-95.

<sup>50</sup> Aivopesukertomusten saamista julkisuudesta ks. Susan L. Carruthers. "Redeeming the Captivities. Hollywood and the Brainwashing of America's Prisoners of War in Korea", *Film History*, Volume 10, Number 3, 1998, 275-277.

<sup>51</sup> Esimerkiksi Arnold Lavenin ohjaama *Paluu* (*The Rack*, 1956) kertoi empaattiseen sävyyn oikeudenkäynnistä, jossa vihollisen kanssa yhteistyötä tehnyt sotilas kertoo omasta murtumisprosessistaan. Sotavankielokuvista ks. tarkemmin Charles S. Young, "Missing Action: POW films, Brainwashing and The Korean War, 1954-1968". *Historical Journal of Film, Radio and Television*. March 1998, Issue 1.

sukausi ja teknologian voittokulku, joiden piti vahvistaa länsimaista vapautta suhteessa Neuvostoliiton edustamaan pakkovaltaan, lopulta kaventaisivat vapautta ja johtaisivat täydelliseen samuuteen, yksilöllisyyden häviämiseen.

Yksilöllisyyden häviäminen on nähtävillä myös *Avaruuden piruissa*. Dehumanisoidut ihmiset ovat siinä tyystin tunnekuolleita ja muukalaisten maailma eloton samalla tavoin kuin *The Puppet Mastersissa*. Uhrin ovat menettäneet yksilölliset erityispiirteensä, heistä on tullut osa massaa, koneistoa, jonka partikkelit ovat vaihdettavia ja standardisoituja. Susan Sontag määrittelikin dehumanisaation "valekuolemaksi", eräänlaiseksi moderniksi vampyyritarinaksi, toisin sillä merkittävällä erolla, että tieteiselokuvassa uhkana ei ollut ihmisen elämällisyys vaan tämän muuttuminen koneeksi.<sup>47</sup> Mark Jancovichin mukaan *Avaruuden pirujen* dehumanisoitujen ihmisten robottimaisuus kuitenkin vähentää elokuvan painajaisuutta, sillä se tekee heistä uhreja, jotka erottuvat kylmällä käytöksellään normaaleista amerikkalaisista.<sup>48</sup>

*Avaruuden piruissa* käsitellään pakottavaa kontrollia, jossa ihmisten täydellinen ykseys tekee heistä yhden kollektiivisen organismin. Kollektivismi ja totalitarismi yhdistettiin toisiinsa aikalaiskeskusteluissa. Korean sodan ja mccarthyismin nousun myötä amerikkalaiset poliitikot alkoivat suosia totalitarismi-sanaa, koska se kattoi paitsi neuvostoliittolaisen myös kiinalaisen kommunismin. Käsitteen leviämistä edesauttoi myös George Orwellin romaanin *1984* valtava menestys, minkä myötä myös ajatus aivopesusta, ihmisten ideologisesta kontrollista ja uudelleenohjelmoinnista, tuli amerikkalaisyleisölle tutuksi.<sup>49</sup> Korean sodassa sotavangeiksi joutuneiden amerikkalaisotilaiden kertomukset pohjoiskorealaisten harjoittamasta aivopesusta saivat osakseen runsaasti huomiota. Viholliselle ei riittänyt enää sotilaan fyysinen vahingoittaminen, vaan tavoitteena oli vallata hänen mielensä, muokata se suopeaksi uudelle ideologialle. Sodan merkittävin jälkipyykki olikin pohdinta siitä, miksi niin moni amerikkalaisotilas oli suostunut yhteistyöhön ja mistä tämä notkahdus johtui. Syitä haettiin esimerkiksi liian "pehmeästä" kasvatuksesta, ryhdikkään sotilashengen häviämisestä sekä – luonnollisesti – kulttuurin "naisellistumisesta".<sup>50</sup>

Vaikka Koreassa käytetyt aivopesutekniikat olivat tosiasiaa kaikkea muuta kuin sofistikoituneita, niin amerikkalaiseen kollektiiviseen tietoisuuteen Korean sodasta jäi päällimmäisenä kuva aivopestyistä sotilaista. Aivopesu oli herkullinen teema elokuvantekijöille, ja sotavankien kohtaloa käsiteltiin jo tuoreeltaan monissa elokuvissa.<sup>51</sup> John Frankenheimerin ohjaama *Mantsurian kandidaatti* (*The Manchurian Candidate*, USA 1962) on tietysti tunnetuin aihetta käsitellyt elokuva, ja populaarikulttuurin tuottamassa muistissa Yalujoella taistelleen sankarin sijaan jäi elämään kuva Frankenheimerin elokuvan aivopestystä, tappamaan ohjelmoidusta sotilaasta.

Tieteiselokuvat popularisoivat ja konkretisoivat aivopesukeskustelun. Ne antoivat viholliselle toiset kasvot, mutta säilyttivät saman peruskysymyksen, jossa yksilön vapaa tahto oli uhattuna ja jossa vaarallisin invaasio suuntautui tavallisen amerikkalaisen korvien väliin. Normaaliksi ymmärretyn todellisuuden takaa paljastui toinen, tästä jyrkästi poikkeava maailma. Pelko yksilön päättävällän ja oman elämän kontrollin katoamisesta oli havaittavissa paitsi monista tieteiselokuvista, myös muista aikakauden kulttuurituotteista. Problematiikka oli samantyyppinen kuin Philip K. Dickin 1950-luvun novelleissa, joille oli tyypillistä vainoharhainen, todellisuustilojen vaihtelulle rakentuva perustunnelma. *Avaruuden piruissakin* yksilö oli eristettynä, suurempien, salaisten tai näkymättömien voimien ohjailtavana. Ajatus kaikkialle lonkeronsa

levittävästä salaliitosta oli hyvin lähellä aikakauden kommunismin vastaista retoriikkaa, jota sekä demokraatit että republikaanit innolla viljelivät.

<sup>52</sup>Warren 1982, 66-67.

### Soluttautuva kommunismi

Kylmän sodan retoriikka vakiintui amerikkalaisessa poliittisessa keskustelussa jo 1940-luvun lopulla, ja myös elokuvateollisuus otti osaa kommunismin vastaiseen taisteluun tuottamalla joukon huonosti menestyneitä propaganda-elokuvia, joissa natsien ja japanilaisten tilalle oli vaihdettu kommunistit. Joissain tapauksessa viholliskuvan vaihto tapahtui hyvinkin konkreettisesti, kuten elokuvan *The Whip Hand* (USA 1951) eriskummallisessa tuotantoprosessissa. Myös sen ohjaajana oli William Cameron Menzies, joten tämä voimakkaan anti-kommunistinen teos on kiinnostava *Avaruuden pirujen* merkityssisältöä arvioitaessa. Menzies oli viimeistelemässä elokuvaa nimeltä "The Man He Found", jossa itse Adolf Hitler piileskelee pienessä amerikkalaisessa kalastajakylässä vallankaappausta suunnitellen. Tuotantoyhtiö RKO:n omapäinen johtaja Howard Hughes kuitenkin halusi, että elokuvan roistoina olisivat natsien sijaan kommunistit. Niinpä elokuvan nimi muuttui, Hitler katosi elokuvasta ja tilalle tuli kommunistien puolelle loikannut saksalainen tiedemies, joka yritti nujertaa amerikkalaiset biologisilla aseilla.<sup>52</sup> Muiden antikommunististen elokuvien tapaan myös *The Whip Hand* tyypitteli kommunistit metodeiltaan karkeiksi rikollisiksi, eikä toiseuden ideologiseen määrittelyyn tuhlattu aikaa.

Vaikka *Avaruuden piruissa* vihollinen on yksinkertaisesti paha ilman sen kummempia selittelyjä, ovat sen mahdollisesti sisältämät poliittiset viestit ainakin *The Whip Handin* suoraan julistamiseen verrattuna hyvin tulkinnanvaraisia. Kysymys *Avaruuden pirujen* poliittisista merkityksistä onkin monitahoinen, sillä vaikka elokuvaa on yleisesti tulkittu kylmän sodan allegoriaksi, se on kaukana *The Whip Handin* kaltaisesta antikommunistisesta propagandasta. Standarditulkinnassa *Avaruuden pirujen* on katsottu heijastaneen aikakaudelle ominaista kommunistihysteriaa. Aikalaiskriitikeissä elokuvaa, kuten muitakaan invaasioelokuvia, ei kuitenkaan luettu mitenkään ideologisina teoksina. Poikkeuksina olivat avoimesti antikommunistiset elokuvat, joita kuitenkin oli suhteellisen vähän aikakauden laajassa tieteiselokuvatuotannossa. Vain harva tieteiselokuva sisälsi suoraviivaista poliittista kommentointia tai edes ylipäänsä ideologisesti eksplikoitua viestiä. Näköharha johtuu luultavasti siitä, että 1950-luvun keskeisenä tieteiselokuvana ja samalla muita elokuvia arvottavana tutkimusesimerkkinä pidetään *Varastettuja ihmisiä*, johon verrattuna *Avaruuden pirut* on vähemmän monikerroksinen teos. Onko siitä kuitenkin löydettävissä kylmän sodan asetelmien implisiittistä käsittelyä?

Kylmän sodan vastakkainasettelu tulee esiin kohtauksessa, jossa tiedemies Stuart Kelston kommentoi avaruusasemien rakentamista: "Jos jokin valtio kävisi kimppuumme, pyyhkäisisimme sen olemattomiin nappia painamalla." Sotilaallinen varustautuminen esitetään elokuvassa siis välttämättömyydeksi, se on kansakunnan kohtalonkysymys. Muukalaiset ovat ensisijaisesti kiinnostuneita sotilaallisista kohteista, ja heidän tavoitteenaan on jarruttaa maan liian pitkälle mennyttä aseteknologista kehitystä. Raketien lähettäminen on uhanut muukalaisten valta-asemaa, eikä moinen interventio voi jäädä ilman rangaistusta. Näin elokuvan sisältö on ideologisesti päinvastainen kuin Robert

<sup>53</sup> Seed 1999, 1-2.

<sup>54</sup> Ibid., 95.

Wisen *Uhkavaatimuksessa maalle*. Siinä aseteknologian kontrolli esitettiin järkevästi perusteltuna vaatimuksena, kun taas *Avaruuden piruissa* muukalaisten tavoitteena oleva elintilan puolustaminen esitetään silkkana häikäilemättömyytenä, valtopoliittisena toimenpiteenä. Muukalaiset ovat vain röyhkeitä tunkeilijoita, joiden tavoitteena on ihmiskunnan teknologisen edistymisen estäminen.

David Seed on osuvasti todennut, että kylmä sota oli alusta asti metafora, jota jäsennettiin tiettyjen avainkäsitteiden avulla. Niinpä sellaiset analogiat kuin Neuvostoliiton vertaaminen vaaralliseksi pedoksi tai kommunismin kuvaaminen taudiksi, olivat kylmän sodan retoriikan arkipäivää.<sup>53</sup> Tieteiselokuvien voidaan nähdä artikuloivan näitä samoja metaforia. Ne toimivat ikään kuin muuntajina, jotka antoivat kylmän sodan retorille iskuvälineistölle toisen muodon tai visualisoivat abstraktit uhkakuvat konkreettisiksi tuhoskenaarioiksi. Muukalaisten invaasion tai ydinkokeiden seurauksena syntyneiden hirviöiden on kuitenkin liiankin helppo nähdä symboloivan kylmän sodan pelkoja. Selkeän heijastussuhteen sijaan kyse oli pikemminkin monimutkaisesta välitysmekanismista, jossa aikakaudelle ominaisille peloille annettiin erilainen ilmiasu ja joissa leikiteltiin ajankohtaisilla aiheilla.

Antikommunistisessa retoriikassa vieras ideologia rinnastettiin tautiin, joka väistämättä saastutti kantajansa ja muutti tämän mieleltään epäamerikkalaiseksi. Sanat "germ" ja "disease" olivatkin yleisesti käytettyjä kommunismin määreitä, joita erityisesti Joe McCarthy viljeli ahkerasti puheissaan. Maailmanvallankumoukseen pyrkivien kommunistien tavoitteena nähtiin olevan demokraattisten instituutioiden valloittaminen sisältä päin, siis hiljaisen soluttautumisen seurauksena tapahtuva vallankaappaus. Kommunistien ja heidän lakeijoidensa "viidennen kolonnan" myyräntöyden tuloksena Moskovaa mielistelevät petturit miehittäisivät yhteiskunnan avainasemat. Kommunistien laskuun vakoilusta syytettyjen virkamiesten oikeudenkäynnit ruokkivat epäilyjä, joiden mukaan kommunistit olivat pesiytyneet syvälle Washingtonin valtakoneistoon. *Avaruuden pirujen* voi nähdä henkivän vastaavaa salaliittoparanoiaa. Siinä virkavallan edustajat paljastuvat muukalaisiksi, amerikkalainen esikaupunki on muuttunut vieraiden voimien taistelupaikaksi ja kansalaisten elämänhallinta oli liukunut pois omista käsistä. Dehumanisaatio-elokuvissa julkisivun takaa paljastui toinen maailma, jossa ystävät muuttuivat vihollisiksi, ihmisyytensä menettäneiksi hirviöiksi tai vieraan elämänmuodon välikappaleiksi.

*Avaruuden pirujen* maailma muistuttaa jossain määrin kommunismin vastaisia propagandafilmejä, sellaisia kuin puolustusministeriön tuottama *Face to Face with Communism* (USA 1951), jossa kuvattiin kuinka kommunistit ottavat haltuunsa pienen amerikkalaiskaupungin ja liittävätkin sen osaksi "kansainvälistä kommunistista yhteisöä". Myös siinä vihollisen hiljainen soluttautuminen kohdistuu ensimmäisenä poliiseihin ja johtaa kaupunkilaisten yksilönvapauksien tukahduttamiseen.<sup>54</sup> *Avaruuden piruissa* yksilön alistava staattinen, näennäisen harmoninen yhteisö uhkaa itsenäisen yksilön rationaalista päätäntävaltaa. Yksilöllisen identiteettinsä menettäneet uhrat ovat täysin riippuvaisia johtajansa tahdosta. Erot mahdollistava dynamiikka ja kilpailu on poissa, ja yhteiskunta on jähmettynyt tilaan, jossa kaikki ovat samanlaisia. Yksilö on sidottu yhteisöönsä, ja muukalaisten maailma onkin samalla tavalla hahmottoman kollektiivinen kuin millaiseksi kommunismia aikalaikirjoittelussa kuvattiin.

Kommunismia kuvattiin jäykän hierarkiseksi, ateistiseksi doktriiniksi, jonka

tähtäimessä oli amerikkalaisen demokratian tuhoaminen. Myös *Avaruuden pirujen* muukalaisten yhteiskunta on tiukan johtajavaltainen ja totalitaarinen. Johtajana on “korkein äly”, jota sokeasti tottelevat mutantit ovat orjia samalla tavalla kuin alistetut ihmiset. Ylirationaalinen, täydellisen tunteeton ja kylmä äly hallitsee totalitaristista yhteiskuntaa. Tällaisen yliveraisen, epäinhimillisen älykkyyden pelko toistui monessa tieteiselokuvassa, ja sen voi nähdä paralelelina kommunismin vastaiselle aikalaiskirjoittelulle, jossa viieleen järkeilevä marxilainen intellektualismi, puhdas järki, asetettiin amerikkalaisen individualismin vastakohtaksi. Uskonnollinen retoriikka vahvisti kuvaa kommunismin toiseudesta: kommunisteilta puuttuivat normaalin ihmisen tunteet, aivan kuten tieteiselokuvien dehumanisoiduilta uhreilta.<sup>55</sup> Kyse oli siis kahden fundamentaalista erilaisen maailmankatsomuksen kamppailusta, jossa kompromissit eivät olleet mahdollisia.

## Järjestelmien sota

This means there is ahead of us a long hard test of strength and stamina between the free world and the Communist domain; our politics and our economy, our science and technology against the best they can do; our liberty against their slavery; our voluntary concert of free nations against their forced amalgam of ‘people’s republics’; Our strategy against their strategy; our nerve against their nerve.

– Ote presidentti Harry S. Trumanin puheesta kongressille 7.1. 1953.<sup>56</sup>

Trumanin pelkistys kahden järjestelmän konfliktista muistuttaa erehdyttävän paljon George W. Bushin lausuntoja syyskuun 2001 terrori-iskun jälkeen. Kylmän sodan retoriikka, joka pitkään ohjasi amerikkalaista ulkopoliittikkaa ja jota presidentit puoluekannasta riippumatta innolla sovelsivat, on edelleen käyttökelpoinen väline viholliskuvien määrittelyyn. Jo vuoden 1947 Trumanin opissa puhuttiin kahden erilaisen elämäntavan perustavasta erilaisuudesta, valon ja pimeyden taistelusta.<sup>57</sup> Tieteiselokuvat olivat täynnä samankaltaista dualismia, kuvauksia erilaisten järjestelmien väistämättömästä konfliktista. Monet invaasioelokuvista sisälsivät — hämmästyttävän samanlaisina elokuvasta toiseen toistuvia — kohtauksia, joissa sotilaat ja poliitikot istuvat palaverissa Washingtonissa ja joissa yritetään selvittää millä keinoin vihollinen olisi lyötävissä.<sup>58</sup>

Tieteiselokuvat olivat “miehiä puhelimessa” -elokuvia, joissa sotilaiden keskinäinen kommunikaatio nousee juonta eteenpäin kuljettavaksi tekijäksi. Toisen maailmansodan jälkeen armeija ja sotilaat olivat näkyvästi esillä televisio-ohjelmissa ja valkokankailla, sillä Pentagonissa ymmärrettiin jo varhain kotirintaman taistelutahdon merkitys. Armeijan ja television yhteistyö näkyi patrioottisina, sotatapahtumia kertaavina dokumentteina ja tv-sarjoina.<sup>59</sup> Tieteiselokuvissa rintamalinjan toisella puolella oli natsien tai kommunistien sijaan avaruusmuukalaisia, ja sotilailla oli yleensä keskeinen rooli invaasion estäjänä ja amerikkalaisen yhteiskuntajärjestyksen takuumiehenä. Tiedemiesten ja sotilaiden yhteistyö ja armeijan sisäisen komentoketjun kuvaaminen nousivat monessa elokuvassa esiin, mikä näkyi myös siinä, että jotkut näyttelijät profiloituivat lajityyppin sisällä sotilasrooleihin.<sup>60</sup>

Jo Heinleinin *The Puppet Masters*issa kyse oli kahden vastakkaisen järjestelmän, tai oikeastaan kahden erilaisen organismin, konfliktista. Gordon Douglasin ohjaamassa elokuvassa *Yön pedot* (*Them!*, USA 1954) ydinsätei-

<sup>55</sup> Anti-kommunismien uskonnollisesta retoriikasta ks. Cyndy Hendershot, “Anti-Communism and Ambivalence in Red Planet Mars, Invasion USA and the Beast of Yucca Flats”. *Science Fiction Studies*, Vol. 28, Part 2, July 2001, 247-248.

<sup>56</sup> The State of Union: Message by the President to the Congress, January 7, 1953. *American Foreign Policy, Basic Documents, 1950-1955, Volume I*. New York: Arno Press 1971, 54.

<sup>57</sup> Trumanin puhetta kongressille 12.3.1947 ja sen pääväittämää, jonka mukaan Yhdysvallat on valmis tukemaan kommunismin vastaista taistelua globaalisti, on sittemmin kutsuttu Trumanin opiksi.

<sup>58</sup> Sotilaiden kuvaamista tieteiselokuvissa ks. esim. Joyce A. Evans, *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1998, 97-100.

<sup>59</sup> Tom Engelhardt, *The End of the Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. New York, BasicBooks 1995, 74-79

<sup>60</sup> Sotilaat kuuluivat tieteiselokuvien vakituisiin roolihahmoin, mikä näkyi siinä, että yhdessä tieteiselokuvassa sotilaana esiintynyt näyttelijä saattoi pian toistaa roolinsa toisessa elokuvassa. *Avaruuden piruissa* kenraalia esittävä Morris Ankrum oli mukana II:ssä tieteiselokuvassa. Lucanio 1987, 58-59.



<sup>61</sup> Yön pedoista ks. Evans 1998, 93-97 ja Sobchack 1980, 113-114. Paul Verhoeven hyödynsi hillittömässä Heinlein-filmatisoinnissa *Starship Troopers – Universumin sotilaat (Starship Troopers, 1997)* vastaavaa ideaa kahden sotilaallisesti organisoituneen järjestelmän eloonjäämistäistelusta.

<sup>62</sup> Tieteiselokuvien uhkakuvien ideologisesta luonteesta ks. esim. Evans 1998, 100-102.

<sup>63</sup> Vaikka Woodin teoria käsittelee kauhuelokuvaa ja vaikka hänen tutkimus-esimerkkinsä keskittyvät etupäässä 1970-luvun kauhu-elokuvaan, hän sijoittaa myös 1950-luvun invaasioelokuvat sen piiriin. Tämäkin yksityiskohta osoittaa, kuinka häilyviä kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan rajat ovat. Robin Wood, *Hollywood Vietnamista Reaganiin*, Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, julkaisusarja A 14, valtion painatuskeskus 1989, 117-127.



Varastettujen ihmisten päähenkilö taistelee yksilöllisyytensä puolesta palkoihmisiä vastaan (kuva SEA).

lystä syntyneet jättiläismuurahaiset terrorisoivat Yhdysvaltoja. *Yön pedot* edusti tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan ristisiitosta, jonka hirviöt kuitenkin jossain määrin muistuttivat *The Puppet Mastersin* ja *Avaruuden pirujen* muukalaisia. Jättiläismuurahaiset olivat pesissään lymyviä, telepaattisesti kommunikoivia ja hyvin organisoituneita tappajia, joiden lyömiseksi oli valjastettava koko amerikkalaisen yhteiskunnan sotilaallinen ja tieteellistekninen osaaminen. Amerikkalaisen yhteiskunnan selviämismahdollisuudet näyttivät heikoilta yhteisöelämään ja sotimiseen tottuneiden murahaisten rinnalla.<sup>61</sup> Muurahaisten ja ihmisten välinen sota oli kahden erilaisen järjestelmän kamppailua eloonjäämisestä. Tieteiselokuvat käsitelivät johdonmukaisesti järjestelmien eroavaisuutta ja osallistuivat näin kansalliseen projektiin määrittelemällä niitä arvoja, jotka olivat amerikkalaiselle yhteiskunnalle ominaisia ja jotka erottivat ne vihollisesta.

*Avaruuden pirut* toisti tieteiselokuville ominaista dualismia, jossa vihollinen näyttäytyy hahmottomana, persoonattomana massana (joskus kirjaimellisesti hyytelönä, kuten elokuvassa *The Blob*, USA 1958), lähes puhtaana toiseutena suhteessa amerikkalaisiin arvoihin.<sup>62</sup> Vaikka *Avaruuden pirut* luokitellaan yleensä tieteiselokuvaksi, se sopii Robin Woodin teoriaan kauhuelokuvan peruskaavasta, jossa hirviö uhkaa normaaliutta.<sup>63</sup> Woodin mukaan nimenomaan normaalisuuden ja hirviön välinen suhde on kauhuelokuvan varsinainen perusaihe. *Avaruuden piruissa* muukalaiset on tyypitelty normaaliksi mielletyn kulttuurin täydelliseksi vastakohtaksi. Toiseus ilmenee monilla tasoilla: se on sekä fyysistä, sosiaalista että poliittista. Muukalaiset ovat amerikkalaisen yhteiskunnan, sen yhteiskuntajärjestelmän, perheen ja yhteisöarakenteen anti-teesi. Näin elokuva poikkeaa *Varastetuista ihmisistä*, jonka hirviöiden, palkoimhusten, edustama toiseus on moniulotteisempaa ja hämmentävämpää.

Omaehtoinen ajattelu ja tunteilu ei ole sallittua muukalaisten maailmassa, jossa vain sokealla tottelemisella ja yhteisöön sulautumisella on merkitystä. Muukalaisten yhteiskunta on totalitaarinen ja yksilönvapaudet kieltävä, kun taas amerikkalainen yhteiskunta nojaa demokratiaan ja yksilönvapauksien

loukkaamattomuuteen. Lännenelokuvan sisäistä maailmaa on kuvattu vasta-kohtapareilla, käsiteoppositioilla, ja samaa käytäntöä voidaan soveltaa myös tieteiselokuvaan. Tosin sen käsitteet, samoin kuin sen kuvaamat konfliktit, ovat erilaisia kuin lännenelokuvassa. Vihamielisiä muukalaisia käsittelevien invasioelokuvien sisältämiä vastakohtapareja voitaisiin kuvailla vaikka seuraavasti:

**Amerikkalaiset**

yksilöllisyys  
 autonominen yksilö  
 vapaa tahto  
 perhe  
 demokratia  
 uskonnollisuus  
 tunteellisuus  
 rauhanomaisuus

**Muukalaiset**

kollektiivisuus  
 alistettu yksilö  
 yksilö toteuttaa ryhmän/johtajan tahtoa  
 yhteisö  
 totalitarismi  
 rationaalisuus  
 älyllisyys  
 halu valloittaa ja alistaa

Tällainen jaottelu on vain suuntaa-antava, sillä kaavan variaatiot vaihtelivat elokuvasta toiseen. *Avaruuden piruissa* kahden järjestelmän eroavaisuudet noudattavat pääpiirteittäin tätä jakoa, mutta kuten edellä on todettu, suora-viivaisia viholliskuvia sisältävästä elokuvasta voi lukea myös aivan toisen-tyyppisiä merkityksiä. Cyndy Hendershotin mukaan jopa selvästi antikommunistiset elokuvat sisälsivät ristiriitaisia elementtejä. Antikommunismien kulttuuriset representaatiot olivat ambivalentteja eivätkä ainakaan ongelmitta heijastaneet mccarthyismia, ilmiötä, jonka arvomaailmaa suuri amerikkalainen enemmistö ei lopulta jakanut lainkaan niin kriitikkömmästä kuin mitä usein esitetään.<sup>64</sup>

Vaikka edellä on pyritty kontekstualisoimaan tieteiselokuvia suhteessa aikakauden kulttuuriin ja hakemaan niiden ideologista merkitystä, on muistettava, että elokuvista saatu rahallinen voitto ohjasi ratkaisevasti genren temaattista kehitystä. Hollywood-tuotannon lainalaisuuksia noudattaneet tieteiselokuvat olivat ensisijaisesti taloudellisen voiton maksimointiin tähdänneitä tuotteita. Samalla ne kuitenkin muita lajityyppejä avoimemmin – implisiittisesti ja joskus myös eksplisiittisesti – kommentoivat 1950-luvun amerikkalaisen kulttuurin toiveita ja uhkakuvia. Kulttuurituotteina 1950-luvun tieteiselokuvat ovat mentaalihistoriallisesti ristiriitainen lähde, eikä koko lajityyppiä voi yleistäen redusoida heijastumaksi aikakauden poliittisesta ideologiasta. Dehumanisaatio-teeman suosion syyt löytyvät pikemminkin elokuvateollisuuden, markkinoinnin ja genren muotoutumisen monisyisistä prosesseista. Lajityypin lähestyminen suljettuna, ideologisesti ennalta määrättyinä tekstinä, tuottaa ennalta arvattavia tulkintoja, jotka peittävät alleen tieteiselokuvien temaattisen moninaisuuden. Nykypäivän tutkijan kliininen katse tieteiselokuvaan on aivan toinen kuin aikalaiskatsojien, joista suurimmalle osalle elokuva oli eskapistista fantasiaa ja joille elokuvan poliittisen merkityssisällön pohtiminen oli yleensä enemmän kuin vierasta.