

Kari Salminen

KUINKA MUUKALAISIA LUETAAN

Genre, spektaakkeli ja ktooninen kauhu

Alien-elokuvissa

Ridley Scottin ohjaamaa elokuvaa *Alien* — *kahdeksas matkustaja* (Alien, USA 1979) on kriitikeissä pidetty yksinkertaisena tulkittavana. Tarinareferaatti paljastanee miksi.

Alien kertoo tulevaisuuden avaruudessa malmilastissa kulkevaa Yhtiön alusta Nostromoa kohtavasta onnettomuudesta. Tietokone herättää miehistön “hyperunestaan” kaukana maapallosta, koska se on vastaanottanut signaalin tuntemattomalta elämänmuodolta. Miehistöllä on velvollisuus tutkia kaikki merkit älyllisestä elämästä. Luutnantti Ripley (Sigourney Weaver) analyysin mukaan vastaanotettu signaali vaikuttaa SOS:n sijasta jonkinlaiselta varoituksesta. Nostromosta lähtenyt partio löytää tuntemattomalta planeetalta kauan sitten haaksirikkoutuneen avaruusaluksen ja sen uumeissa sijaitsevasta haudontakammioista vieraan elämänmuodon. Salia tutkiva Kane (John Hurt) kurkistaa avautuvan munan sisään, ja samalla lonke-roinen otus iskeytyy hänen kasvoilleen. Vieras organismi tuodaan Kaneen kiinnittyneenä sisään emäalukseen. Yhtiö on antanut tietokoneelle ohjeet, joiden mukaan Olento on tuotava maahan tutkimuksia varten kaikki muut päämäärät — mukaanlukien miehistön turvallisuus — ovat toissijaisia. Kun juoni on paljastanut miehistölle, alkaa kaamea kissa ja hiiri -kauhuleikki, jossa aluksen “kahdeksas matkustaja” tuhoaa ihmiset yhden toisensa jälkeen. Lopulta jäljelle jää Ripley, nainen, joka on parhaiten

omaksunut tuntemattoman uhkan edessä ainoaksi oikeaksi strategiaksi osoittautuvan väkivaltaisen ja toiminnallisen roolin. Hänestä tulee yhden naisen armeija, joka toveriensa kuoltua virittää Nostromaluksen itsetuho-ohjelman, kaappaa henkensä kaupalla mukaan laivakissa Jonesin ja poistuu pienemällä aluksella avaruuteen. Hirviö on kuitenkin päässyt naamioitumalla salamatkustajaksi: se sulautuu täydellisesti aluksen teknologian muotoihin ja jää näin Ripleyltä havaitsematta. Uuteen hyperuneen valmistautunut nainen onnistuu lopulta sinkoamaan — nyt ensimmäistä kertaa katsojallekin kokonaan näkyvän — suurelta liskolta näyttävän hirviön avaruuteen.

Vaikka kaavamaiseen “hirviö on irti” -tarinarunkoon ja sen suoraviivaiselta vaikuttavaan kerronnalliseen toteutukseen on ollut vaivatonta juuttua, elokuvaa koskevat näkemykset ovat siitä huolimatta vaihdelleet tuntuvasti. Tiettyyn lajityyppiin sitoutuneilla arvioitsijoilla on omat tapansa suhtautua elokuvaan. Kauhun ja science fictionin kriitikot soveltavat perinteisesti elokuviin kahta näkökulmaa. Huomio kiinnitetään joko lajihistoriaan tai tehosteisiin. Edellisessä kysymys elokuvan edeltäjästä ja sen lajiin (tai lajikaanoniin) tuomista uusista piirteistä on ensisijainen. Jälkimmäisessä punnitaan käytetyn teknologian vaikuttavuutta ja aikaansaatuja illuusioiden uskottavuutta. Joitakin esimerkkejä:

[K]uten kaikki parhaat nykyaikaiset kauhuelokuvat, se [*Alien*] ei kiellä lajityypin menneisyyttä; itse asiassa se tunnustaa melko avoimesti ne spesifit elokuvat, joista se ammentaa ja joihin se viittaa. [—] Eikä näiden elokuvien tunnistamiseksi ole välttämätöntä katsoa kovinkaan kauas menneisyyteen. Howard Hawksin klassikko *The Thing* vuodelta 1951 on varmasti yksi niistä — kuten myös Edward L. Cahnin vähemmän tunnettu *It! The Terror From Beyond Space*, hyvin halvalla tehty, mutta melkoisen tehokas hirviö-on-irti -jännäri vuodelta 1958.¹

Tunnetun kauhuelokuvan hakuteoksen mukaan *Alien* on vain “jättimäinen ‘pöö!’ ulkoavaruudessa.”² Arvovaltaisen kauhuelokuvaa käsittelevän artikkelikokoelman kirjoittajat ovat jokseenkin yhtä mieltä elokuvan epäproblemaattisuudesta. Yksi kirjoittajista kuittaa elokuvan sanoin: “*Alien* on avaruuteen sijoittuva hirviöelokuva.”³ Toinen rinnastaa *Alienin* avaruusaluksen Hitchcockin *Psykon* (*Psycho*, USA 1960) motelliin ja *Halloweenin* (*Halloween*, USA 1978) pikkukupunkiin.⁴ Kolmas arvelee, että *Alien* on pelkkä *Halloween* ulkoavaruudessa.⁵ Vaikka lajityypistä ei vallitsekaan yksimielisyyttä (kauhua vai tieteiselokuvaa?), *Alien* nähdään ongelmattomasti joko 50-lukulaisen *Alien Invasion Film* -syklin (tunnetaan myös lajiniimillä “50-luvun tieteiselokuva” ja “hirviöelokuva”) tai modernin kauhuelokuvan, etenkin 70-luvun lopulla valtavirtaan nousseen splatter-elokuvan, itse tietoisena jälkeläisenä. *Alienia* siis tarkastellaan uuden Hollywoodin dominantiksi elokuvantekotavaksi muodostuneen *allusionismin* näkökulmasta. Allusionismissa monenlaiset viitteet menneisiin teoksiin, niiden osiin tai kokonaisiin genreihin muodostavat elokuvantekijöiden ekspressiivisen arseenaalin perustan.

Kun populaarielokuva nähdään lajihistoriallista taustaansa vasten, hyvin usein se tulkitaan pastisiksi, kunnianosoitukseksi tai suorastaan plagiaattiksi. Tällöin kriittinen huomio saattaa kiinnittyä elokuvan omaperäisyyden puutteeseen, sen tarinan “ohuuteen”. Lopulta elokuvan välittömät audiovisuaaliset muoto-ominaisuudet joutuvat puntariin. Niistä saatetaan löytää kyseisen elokuvan idiolekti tai oma tyyli, jolla se voidaan erottaa historiallisista edeltäjistään. *Alienin* tapauksessa esiin ovat nousseet tehokkaiksi luonnehditut väkivalta- ja hirviö-tehosteet (special make-up effects ja creature effects).

Twentieth Century-Foxin usean miljoonan dollarin produktio *Alien* (1979) on tätä kirjoitettaessa elokuvakankaiden johtava splatter-eepos. [—] Tämä elokuva — joka kertoo yksinomaan

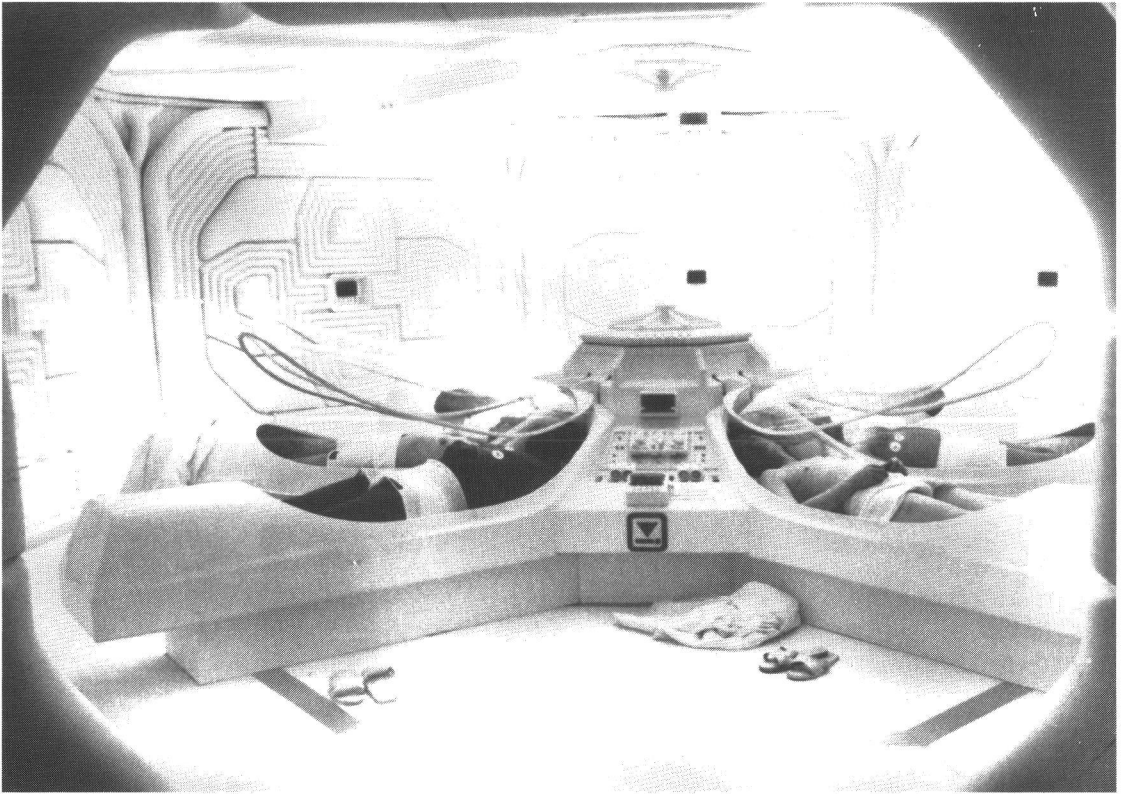
miehistön järjestelmällisen teurastuksen vuoksi avaruusaajan jäteproomuun tuodusta suoraviivaisen tappavasta olennoista — ei teeskentele kertovansa muusta kuin omista kauhua herättävistä tehosteistaan.⁶

Toisinaan elokuvan tehostettu pinnallisuus toimii myös yllykkeenä allegoriseen, etenkin sosiologiseen tai psykologiseen tulkintaan. Jungilaiseen viitekehukseen tukeutuvan elokuvantutkijan mukaan fantasiaelokuva ja ennen muuta kauhuelokuva hahmottelee katsojia varten suljetun, oman sisäisen logiikkansa mukaan toimivan fiktiomaailman. Tällöin tarinasta ja kuvista tulee väistämättä symboleja, jotka vaativat katsojaa löytämään niiden kätketyt merkitykset.⁷ Katsoja ei tällöin enää usko, että elokuvan referentiaaliset (elokuvan ajallis-paikallinen maailma, fiktiivinen tai todellinen) ja siihen liittyvät eksplisiittiset, tarkoitukselliset merkitykset olisivat lopullinen totuus teoksesta. Intuitiivisesti ymmärtävän katsojan oletetaan näin muuttuvan tulkitsijaksi; hän lähtee etsimään teoksen a) *implisiittisiä* eli *epäsuoria merkityksiä* (“teemoja”, “ongelmia”, “kysymyksiä”) ja b) *symptomaattisia* eli *tukahdutettuja merkityksiä*, jotka voidaan nähdä tekijän “pakkomielteiden” (usein esim. Hitchcockin tapauksessa) tai taloudellisten, poliittisten ja ideologisten voimien tuottamina (Hollywoodin standardoitu populaarielokuva) syvämerkityksinä.⁸

Myös näin tulkittuna — eikä siis vain historialliseen jatkumoon sijoitettuna — *Alien* on yksittäisissä analyyseissa saatu näyttämään suhteellisen ongelmattomalta. Jos pintatasolle jäävä kritiikki on halunnut unohtaa syvemmät merkitykset, pinnoilta syvyyksiin sukeltava tulkinta on pääsääntöisesti hylännyt geneeriseen taustaan liittyvät ongelmat sekä myös sen audiovisuaalisen ja tehosteellisen vaikutusvoiman, johon elokuvan suuri suosio oletettavasti perustuu. *Alienin* on esimerkiksi nähty käsittelevän studioelokuvalla epätyypilliseen tapaan mm. feminismiin, ideologiaan, luokkaristiriitoihin ja tieteeseen liittyviä kysymyksiä. Analyysit ovat keskittyneet Ripley'n hahmoon. James H. Kavanagh kirjoittaa:

Elokuva esittelee näin melko moniulotteisen feministisen kuvan vahvasta naisesta. Tämän on mobilisoitava omaehtoinen sisäinen älyllinen kykynsä ja emotionaalinen voimansa kyetäkseen vastarintaan ja voidakseen lopulta tuhota ahneesti ahmivan fallisen hirviön, jonka merkittävästi poissaolevan Isän (Yhtiö) tahtoa edustava Äiti on hänen kimppuunsa usuttanut.⁹

Tieteiselokuvan tutkijan mukaan “Ridley Scottin



Miehistö "Äiti"-tietokoneen hellässä herättelyssä avaruusaluksen puhtaan valkoisissa tiloissa. *Alien* (1979).
Kuva: SEA.

Alien on paradigma massakulttuurista 'sosiaalisia ja poliittisia ahdistuksia ja fantasioita käsittelevänä transformationaalisenä työnä'; työnä, jonka voima on samalla kertaa sekä toiveita toteuttava tai utopinen että suojaavuudessaan tukahduttava.¹⁰ Toisen arvion mukaan uhrien avuttomuus voittamattoman organismin edessä näyttää heijastavan Vietnamin jälkeistä voimattomuuden ja turhuuden tunnetta ratkaisemattomien ongelmien (inflaatio, työttömyys, rikokset, Yhdysvaltain asema hajaantuvassa maailmassa jne.) edessä. Tutkija kuitenkin huomauttaa, että *Alienin* kaltaiset elokuvat eivät niinkään kerro näistä ongelmista kuin "hengittävät samaa ilmaa".¹¹ Kolmas tarkastelija puolestaan näkee elokuvan ihmiset täydellisesti seksuaalisuudesta riisuttuina olentoina, jotka kohtaavat itsessään tukahdutetun seksuaalisuuden elokuvan ylettömän hirviön muodossa. Hänen mukaansa *Alien* on taantumuksellinen tuote verrattuna 70-luvun kauhu-elokuviin: se rakentaa kuvan emansipoituneesta naisesta vain alistaakseen hänet ylivoimaiselle kauhulle ja feminisoidakseen hänet patriarkaalisesta näkökulmasta hyväksyttävällä tavalla elokuvan lopussa (kun Ripley riisuutuu ja hoivaa kissaa).¹²

Alienia on siis katsottu lajityypin ja sen historian, tehostettujen pintojen ja merkityksellisten syvyyksien näkökulmista. Seuraavassa on tarkoitus hahmottaa jonkinlainen synteesi näistä kriittistä vastaanottoa ohjanneista tavoista. Geneerinen tausta, spektaakkelin pinta ja syvemmät ideologiset merkityskerrokset eivät ole toisistaan riippumattomia tai toisiaan pois sulkevia tasoja, vaan ne voidaan saattaa keskinäiseen vuorovaikutukseen. *Alien* on elokuva, joka lomittaa science fictionin ja kauhun lajityypillisiä ikonografisia ja kerronnallisia tunnusmerkkejä visuaalisen ja teknologisen spektaakkelinsa puitteissa niin, että science fictionina alkava elokuva vähitellen liukuu kohti kauhun lajityypin. *Alien* on tietynlaisen degeneroitumisprosessin kuvaus, jossa tieteiselokuvan selkeäpiirteinen humaani visuaalinen hahmo tarinan edessä "liukenee" ja muuttua muotoaan päätyen lopulta kauhun orgaaniseksi hahmottomuudeksi. Nykyaikaisten kauhuelokuvien hirviöiden kokemat groteskit muodonmuutokset koskevat *Alienissa* avaruusalus Nostromoa, ihmisten ja hirviön välisen draaman näyttämöä. Tämän metamorfoosin kautta ilmaistun lajityypisiirtymän voidaan katsoa viittaavan — yhdessä varsinaisten tarinavihjeiden

kanssa — kohti yhteiskunnallisia tulkintoja. Myöhemmin esiin nousseissa tulkintaehdotuksissa on käytetty apuna myyttisiä, feministisiä ja psykoanalyttisiä käsitteitä. Perimmältään sekä *Alienin* lajityypillinen asema että sen mahdollinen yhteiskunnallisuus voidaan kuitenkin johtaa siitä, miltä elokuva näyttää ja kuulostaa, ei suinkaan siitä huolimatta, kuten joskus kuvitellaan. Elokuvan itsetietoinen design ei ole vain ohjaaja Ridley Scottin, entisen mainosten tekijän, ja visuaalisesta suunnittelusta vastanneen R.H. Gigerin, populaariin tietoisuuteen nousseen surrealistitaiteilijan, merkityksetöntä kikkailua, vaan sen merkitysten avain. Tässä mielessä siis speaktaakkelin pinta ei ole näköeste, vaan tie mahdollisten syvempien ongelmien luo.¹³ Toistaiseksi vakavin yritys nähdä elokuvan visuaalinen hahmo merkityksiä tuottavana elementtinä löytyy Barbara Creedin teksteistä. Seuraavassa luvussa esitetään lyhyt tiivistelmä Creedin teoreettisista näkemyksistä ja *Alien*-analyysistä sekä joistakin samoihin aikoihin esiin nousseista feminismiä ja mytologiaa koskevista diskursseista, joita voidaan tiettyssä mielessä pitää Creedin analyysien historiallisina rinnakaisteksteinä. Sen jälkeen tarkastellaan *Alien*-elokuvien tulkintaa jäsentäviä lajityypillisiä kysymyksiä. Lopuksi analysoidaan näiden elokuvien ”pinnallisia” speaktaakkeliominaisuuksia edeltävissä luvuissa esiin nousseiden psykoanalyttisten teorioiden ja geneeristen ongelmien valossa.

KAUHUN SUKUPUOLIPOLITIikka

Arkaaisen äidin ruumiissa

Alien on täynnä erilaisia lisääntymisen ja synnytyksen kuvia. Barbara Creed kirjoittaa:

Näiden elokuvien, etenkin kolmen viimeksimainitun (*The Thing*, *Alien* ja *Aliens*), tarkastelu paljastaa kiinnostuksen äidin ruumista, sen sisäisiä ja ulkoisia muotoja, sen toimintoja, sen pelottavia voimia kohtaan. Monissa näistä teksteistä ei tutkita inhimillisen/maanpäällisen naisen ruumista vaan pikemminkin naispuolisten avaruusolentojen ”ruumiita”, joiden reproduktiiviset järjestelmät ovat sekä inhimillisen kaltaisia että abjektin kauhun lähteitä ja kaiken yli käyvän pelonsekaisen kunnioituksen kohteita.¹⁴

Creedin toinen ja maineikkaampi artikkeli ”Alien and the Monstrous-Feminine” on vieläkin kun-

nianhimoisempi yritys nivoa toisiinsa feministinen politiikka, psykoanalyttinen teoria ja populaarin elokuvatekstin kuvasto.¹⁵ Creed katsoo ensin miltä elokuva näyttää ja kysyy sen jälkeen miksi. Vastaukset hän löytää Freudilta, Lacanilta, Kristevalta ja esi-patriarkaalisista myyteistä. Creedin psykoanalyttisessä tulkinnassa elokuvan arvoitusta lähdetään aukomaan sen *kantanäkyjen* (*primal scene*) kautta, joissa hänen mukaansa arkaainen, elämää luova äiti kummittelee taustalla. Nämä näyt tai kohtaukset kuvaavat erilaisia partenogeneenisia (eli neitseellisiä tai ”saastattomia”) synnytyksiä, joista ensimmäinen sijoittuu heti *Alienin* alkuun. Kamera tutkii äitaluksen sisätiloja, sen mutkittelevia onkaloita, päätyen lopulta kohtumaiseen kammioon, jossa aluksen miehistö herää Mother-tietokoneen käskystä. Tunkeutuminen vieraan avaruusaluksen uumeniin ”vaginamaisen” aukon kautta ja sen jälkeinen tapahtumasarja ”kohtumaisessa”, olentojen munia sisältävässä kammiossa muodostavat Creedin mielestä vastaavan kantanäyn. Sama vaikutus on vieraan olennon saastuttaman Kanen ”synnytyksellä” (häneen suun kautta joutunut olento tunkeutuu väkivalloin ulos rinnasta). Avaruusaluksen ”ruumiista” irtautuvat pienemmät ruumiit (Kanen ruumis kun hänet haudataan avaruuteen; Rippleyn avaruuskapselin lähtö emäaluksesta) viittaavat nekin synnytykseen. Creed jatkaa:

Vaikka ”äiti” ei hahmona näy näissä tapahtumasarjoissa — eikä itse asiassa koko elokuvassa — hänen läsnäolonsa muodostaa suunnattoman taustan koko näytelmälle. Hän on mukana synnytyksissä, kantanäyn representaatioissa, kohtumaisessa kuvastossa, sisäkammioihin johtavissa pitkissä ja mutkaisissa tunneleissa, kuoriutuvien munien rivistöissä, emä-aluksen ruumiissa/rungossa, elintoimintoja ylläpitävän järjestelmän äänessä ja vieraan olennon syntymässä. Hän on uutta luova äiti, esifallinen äiti, olento joka on olemassa ennen fallostä koskevaa tietoa.¹⁶

Creed tarkastelee *Alienia* ikonografian tasolla ja vetää siitä johtopäätöksiä, jotka väistävät elokuvan lajityypilliset ongelmat ja syöksyvät suoraan psykoanalyttisten merkitysten syvyysiin. Tällä tavoin itse elokuva — ja sen suhde omaan historialliseen taustaansa — muuttuu jokseenkin yhtä näkymättömäksi kuin niillä tulkitsijoilla, jotka eivät pidä visuaalista designia muuna kuin ohitettavana pinnallisuutena sosiologisen merkityksenannon tiellä. Creedin käsitteet kuten kantanäky, oraalis-sadistinen äiti, kuilu, nielevä vagina, hampailla varustettu vagina (*vagina dentata*), Pandoran lipas, fetissiobjekti ja arkaainen äiti voidaankin ymmärtää

paitsi psykoanalyttista teoriaa myös etenkin 80-luvulla suositaan kasvattaneen naismytografian suuntausta vasten. Viime vuosina on maailman pyhiä kirjoja ja kertomuksia kirjoitettu uusiksi feminiiniseen asuun ja feminististen tulkintojen pohjalta. Monet naistutkijat ovat pyrkineet osoittamaan, että kaikki alkuperäinen, luonnollinen (ja joskus myös “hyvää kulttuuria” tuottava), kaunis ja väärentämätön on naisen luomaa tai alkuperäisen jumaluuden (joka on Nainen) palvonnasta syntyntä. Eri puolilta maailmaa onkin löytynyt todisteita naispuolisista hedelmällisyyden jumalattarista, mutta tämä on oikeastaan sivuseikka. Miehisen kulttuurin ja maailmankuvan pelkinä surullisina poikkeamina onnellisesta ja harmonisesta matriarkaalisesta alkujä normitilasta esittävällä naismytografialla on poliittinen tehtävä. Se tahtoo horjuttaa olympolaisten urhojen ja vanhatestamentillisten patriarkkojen kuvia tarjoamalla tilalle jotain, joka määritetty maanläheiseksi, pakanalliseksi ja seksuaaliseksi. Näin miehisen kulttuurin feminiiniseksi luonnehtimille toiseuksille annetaan positiivinen arvovaraus. Patriarkaatin näkökulmasta voitaisiinkin väittää, että mytologinen naiskirjoitus haluaa herättää Hirviön, jonka karkoittamiseen maskuliinisen länsimaisen sivistyksen katsotaan pohjautuvan.

Länsimaisen sivistyksen patriarkaalisten kerrosten alta löydetty naisjumaluuden palvontaan keskittyvät hedelmällisyyskultit perustuvat naisen ruumiin ja luonnon prosessien samastamiseen ja kunioittamiseen. Suuren Äidin kultti sai kasvun, luomisen ja muutoksen vertauskuvat naisen ruumiista, joka — erään mytografian sanoin — “vuosi kivuttomasti verta samassa rytmissä kuun kanssa” ja “ihmeellisellä tavalla teki ihmisiä”.¹⁷ Suuren Äidin uusi jumalallistaminen on poliittinen ele, jonka tarkoituksena on kritisoida läntisen sivistyksen patriarkaalista perustuksia. Useimmat Suuren Äidin mytologiaa tutkineet kirjoittajat tietävät kertoa, että kreikkalaiset ja juutalaiset rakensivat kulttuurinsa hedelmällisyyskulttien negatiivista taustaa vasten. Olympolainen jumaltarusto rakennettiin maanläheisen Äidin/Luonnon tukahduttamisen tai väärentämisen kautta. Syntyi maskuliinisen ja feminiinisen periaatteen välinen jännite, johon järjestyksen ja kaaoksen, kaupunkivaltion (polis) ja luonnon, järjen ja irrationaalisuuden, valon ja pimeyden sekä sivilisaation ja barbarian hierarkiat nojasivat. On sanottu, että kreikkalainen kulttuuri rakentui “naisen muinaisen voiman” pelosta johtuvan maskuliiniseen

uusmytologisoinnin varaan, jossa naisesta tehtiin “muukalainen” (alien).¹⁸

Jos naiskirjoitus pyrkii dekonstruoimaan aikanaan tapahtuneen maskuliinisen uusmytologisoinnin ja palaamaan “naisen muinaisen voiman” lähteille, kauhuelokuvat kuten *Alien* voidaan nähdään eräänlaisen takaiskun näkökulmasta. Niissä naisseudelle ja äitiydelle annetaan — joko puhtaasti patriarkaalisen perinteen jatkumona tai populaarina vastineena naiskirjoitukselle — voimakas negatiivinen varaus. Kauhutekstissä esiin manattu, inhoa herättävä äitihahmo hylätään yhä uudestaan ja uudestaan. Oikeastaan pitäisi puhua äitihahmoista, sillä psykoanalysoidussa *Alienissa* yhdistyvät Julia Kristevan “semioottista” (aika ja tila ennen Isän lain tuomaa “symbolista”) hallitseva äiti (näkyvät, ei-esitettävissä-oleva, epävakaa identiteettitään, hauras, subjektin ja objektin välisen eron häivyttävä), Freudin “varjomainen” äiti ja Jacques Lacanin epämääräinen, kielen vallasta pakeneva imaginaarinen äiti (“kuilu”). Barbara Creed etsii elokuvasta fallista naista, kastroitua ruumista ja lopulta arkaaista äitiä, kaikkein alkuperäisintä, oidipaalidraaman suhteen abjektia hahmoa, joka on ollut olemassa ennen muita. Creedin mielestä *Alien* tekee mytologioissa positiivisena hahmona esiintyvistä arkaaisesta äidistä ensin kauhun lähteen ja määrittelee sitten uhkaavan hahmon oidipaalitermein muuttaen sen näin helpommin käsiteltäväksi. Kauheasta äidistä tulee oraalis-sadistinen äiti, joka uhkaa niellä kerran hoivaamansa lapset, tai fallinen äiti, jonka fetissiohjekti on aluksella raivoava hirviö.

Creed ei ole tyytyväinen kuviin, joissa puhdasta eroa merkitsevä arkaaisen äidin hahmo oidipaalis-tetaan, eli saatetaan patriarkaalisen kontrollin piiriin. Creedille arkaainen äiti on jotain paljon alkuperäisempää ja patriarkaalisen järjestyksen kannalta pelottavampaa. Se on kaiken sisäänsä nielevä kohtu, “musta aukko”, ja sellaisena kuolemaakin alkupe- räisempi katoamisen ja tyhjyyden kuva. Creedin päättelyketju on tällainen: koska kauhuelokuvassa kuolema — katoamisen pimeys — on niin keskeissä asemassa, taustalla täytyy olla kaiken synnyttämänsä takaisin yhteyteensä ja ykseyteensä sulauttava arkaainen äiti, joka tekee tyhjäksi elämän ja symbolisen kulttuurin eriyttävät ja epäyhtenäistävät prosessit palauttamalla ihmisen takaisin alkuperäiseen olomuotoonsa.¹⁹

Taivaan ja maan avioero

Kauhun keinoja ovat käyttäneet hyväkseen myös jotkut naistutkijat. Kirjallisuudentutkija Camille Paglia ilmoittaa kirjassaan *Sexual Personae*, että "luonnon syklit ovat naisen syklejä". Teknologia, kulttuuri, filosofia, politiikka, taide ja kaikki muut alkuperäisestä syklistä ja luonnollisesta biologisuudesta erkanevat toissijaiset toivemaailmat ovat Paglian mielestä miehisiä rakennelmia (joihin nainenkin silti yhä pontevammin pyrkii sisään); niihin voi hetkeksi paeta alkuperäistä lähdeä ja lopullista päämäärää, luontoa. Paglia kirjoittaa: "Evoluutionistinen ja apokalyptinen historia on miehinen toivelista, jossa on onnellinen loppu, fallinen huippu."²⁰

Paglia on kaivanut esiin ajatuksen eri ilmaismuotoja mytologiasta, historiasta, filosofiasta ja kirjallisuudesta. Äitiyden, seksuaalisuuden, luonnollisuuden ja "maanläheisyyden" teemat ovat saaneet monia muotoja, kääntyneet kiertoilmaisiksi ja verhonneet itsensä suuriin oppeihin. Jossakin pohjalla vaikuttavat aina kuitenkin ikuiset arkkityypiset kuvitelmat, jotka eivät oikeastaan ole menneisyyden jäänteitä, vaan biologiaansa vastaan kulttuuriasein taistelevan maskuliinisen maailmankuvan torjuttuja traumoja. Miesten kulttuuri ei koskaan pääse pakoon luontoa. Se voidaan tukahduttaa ja sitä edustava nainen voidaan objektivoida, mutta lopulta kaikki pyrkimykset kariutuvat ja kaikki Äidistä, luonnosta, syntyneet palaavat takaisin Äidin helmoiin. Siksi Paglian mukaan yhdistelmä Nainen/Äiti/Luonto niin kauhistuttaa miehiä. Tämä on myyttistä ajattelua, ongelmat oikaisevaa assosiaatiologiikkaa, mutta monet katsovat sen juurien olevan syvällä kulttuurissamme. Ikivanhat myyttiset kertomukset ja 1900-luvun populaarikulttuurin tuotteet, kuten *Alien*, voidaan tätä taustaa vasten nähdä dokumentteina tiettyjen naista ja luontoa koskevien käsitysten voimasta sekä myös symbolisina yrityksinä tukahduttaa nuo voimat.

Kauhuelokuvan tekijöiden on siis melko helppo kulkea samaa reittiä kuin ihmiskunnan varhaisinta Äitiä etsivien ja luonnonvoimia esiin manaavien kirjoittajien. Siinä kun jälkimmäiset löytävät myyttis-poliittisen Äidin (joka taistelee patriarkaattia vastaan alkuperäisyyden aseella), siinä jälkimmäiset löytävät jonkinlaisen kaikkien kauhujen Äidin, ensimmäisen ja lopullisen biovoiman. Camille Paglia kutsuu tätä voimaa *ktooniseksi*. Sana merkitsee maanalaista tai maasta peräisin olevaa. Ktooninen on Paglian mukaan se naisen ja luonnon olemuksellisesti yhdistävä linkki, jota miesten

kulttuuri kammoaa. Ktooninen on arkaaisen yön ääniä, se on nestemäistä, epäselvää, limaista, kirottua, outoa, veristä, likaista ja sotkuista; se on nainen/luonto ja kohtu/hauta, nestemäinen meri ja miasmaattinen suo, joka perii meidät maallisista illuusioista täyttyvän kierroksen jälkeen. Paglian mukaan naisen ruumis on ktooninen kone, joka sekä aloittaa että mitätöi hengen ja nielee sen mikä on joskus sylkenyt ulos: "Aina kun sanomme luontoa kauniiksi lausumme rukouksen."²¹

Paglian kielikuvat ja ajatukset ovat provosoivia: tavallaan ne on tarkoitettu herättämään lukijoissa kauhua ja torjuntaa. Hän ei ole poliittisesti korrekti feministi vaan Saden, Nietzschen ja Suuren Äidin mytologian keinoin olympolaista, apollonista "taivaskulttia" (länsimaisen kulttuurin, vastakohtanaan dionysinen "maakultti") vastaan hyökkäävä kriitikko, jonka mukaan naisen ruumis on "salattu" (*occult*) ja pyhä rituaalilita (*temenos*), jonka sisällä kuplivat luonnon salaisuudet.²² Paglian sanat eivät oikeastaan ole kiinnostavia totuuden ja epätotuuden vaan niiden aiotun vaikutuksen, tehon, näkökulmasta. Ne toimivat kuin elokuvien erikoistehosteet, shokkeja tuottaen ja eheiksi kirjoitettuja kertomuksia rikkoen. Ne ympäröivät lukijan (verbalisoidulla) biokauhulla hieman samaan tapaan kuin kauhun näyttämöksi muuttuva Nostromo, sen jälkeen kun saastainen biologia on tunkeutunut sen teknologiseen ja hierarkkiseen maailmaan. Elokuvan monissa "synnytyksissä", aluksen vettä, verta ja limaa vuotavilla käytävillä ja haudontakammion kuumuudessa science fictionin maskuliiniset unelmat kääntyvät kohti maata, luontoa ja ruumista. Tällainen voisi olla se perimmäinen todellisuus, johon Paglian mukaan läntisen filosofian ja juutalais-kristillisen uskon vieroittama subjekti tulee aina lopulta palaamaan — kuin tuhlaajapoika, joka aikansa unelmia tavoiteltuaan palaa kotiin.

Barbara Creedin analyysien ja niille kaikupohjaa antavien taustatekstien rinnalle tarvitaan kuitenkin genre-näkökulmaa, sillä *Alienin* visuaalinen pinta on kosketuksissa mahdollisiin mytologisiin ja psykonalyyttisiin syvyyksiin nimenomaan lajityyppilisten konventioiden kautta. *Alien* ei ole vain maskuliinista ideologiaa järkyttävä postikortti luonnolta ja arkaaiselta äidiltä vaan oman historiallisen perinteensä lakien mukaan toimiva (tai niitä rikkova) elokuva, joka mahdollisesti voidaan tulkita sellaiseksi. *Alienissa* ja myös sen jatko-osissa tuntuu mytologisen ja futuristisen voiman ristiveto. Tälle vastakohtaisuudelle voidaan antaa monia nimiä; voidaan puhua luonnon ja kulttuurin, naisen ja miehen,

dionyysisen ja apollonisen, pimeän ja valoisan, syklisen ja lineaarisen sekä ruumiillisen ja henkisen ristiriidoista. Yksikään näistä oppositioista ei ole luonnollinen; ne ovat kulttuurisia tapoja hahmottaa maailmaa. Elokuvesta puhuttaessa oppositiot voidaan käsitteellistää kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta.

SCIENCE FICTION JA KAuhu — TOIVON JA PELON GENEERISET KAAVAT

Sisä- ja ulkoavaruudessa

Alienin lajityyppiasema ei ole selvä. Toisaalta se modernisoi 50-luvun AIF-kaavan, toisaalta taas se on tunnistettavasti 60- ja 70-luvun vaihteessa vahvistuneen splatter-elokuvan suurisuuntainen studioversio. Traditioiden yhdistämisessä *Alien* on ollut ensiarvoisessa asemassa. Se on osa 70- ja 80-luvuilla kukoistanutta elokuvasykliä, jossa vanhoille hirviöelokuville, eksploraatioelokuville ja sarjaelokuville sekä tv-sarjoille annettiin uuden Hollywoodin speaktaakkelimaisen tapauselokuvan (*event movie*) tai megaelokuvan puitteet.²³ *Alien* tiivistäi yhteen 50-luvun AIF:n, seuraavien vuosikymmenten splatterin ja uuden toimintaelokuvan keinot näyttäen näin tietä sellaisille genresekoituksille (splatterkauhu, science fiction, toiminta ja joskus myös komedia) kuin *Predator — saalistaja* (*Predator*, USA 1987) *Terminator — tuhoaja* (*The Terminator*, USA 1984) ja *Robocop* (*Robocop*, USA 1987) jatko-osineen.

Jo 50-luvun AIF:n tapauksessa lajityyppittäminen on osoittautunut vaikeaksi. Bruce Kawin on verrannut elokuvia *Uhkavaatimus maalle* (*The Day the Earth Stood Still*, USA 1951) ja ”*Se*” *toisesta maailmasta* (*The Thing from Another World*, USA 1951) tullen siihen tulokseen, että edellinen on science fictionia ja jälkimmäinen kauhua. Science fiction korostaa tiedemiehen positiivista roolia, vieraan olennon älyllisyyttä, kohtaamisen tuottamaa uutta tulevaisuuden visiota ja kommunikaatiota, kun taas kauhussa korostuvat armeijan rooli, olennon väkivaltaisuus, vanhan järjestyksen palauttaminen, pelko ja hiljaisuus.²⁴

Kommunikoimaton, väkivaltainen ja ulkopuolinen kauhun kohde on 50-luvun elokuvan anti lajille. Hirviön täydellistä toiseutta korostettiin nimettömyydellä, joka korosti uhkan tuntemattomuutta,

epäinhimillisyyttä ja tunteettomuutta. Elokuvien alkuperäiset nimet kertoivat tästä: *The Thing, It! The Terror from Beyond Space, It Conquered the World, The Blob, Them!, The Creature from the Black Lagoon, The Unknown Terror, The Creeping Unknown, Enemy from Space, Fiend Without a Face, X — The Unknown*. Hirviö ei ollut tästä maailmasta eikä tätä lajia; se oli muualta, ja jollakin kauhealla tavalla määrittelemätön, muodoton ja ennen kaikkea persoonaton. Kivääri, kranaatti, sähkövirta, liekinheitin tai atomipommi olivat ainoat oikeat tavat ”keskustella” sellaisten olentojen kanssa.

Tätä taustaa vasten tarkasteltuna *Alien* on kauhuelokuva. Siitä löytyy kuitenkin lukuisia tieteiselokuvan tunnusmerkkejä, joista tärkeimmät ovat teknologian ja teknis-tieteellisen jargonin korostunut asema, yhteisöllisyys (vastakohtanaan kauhun yksilökeskeisyys), avaruusmiljöö ja objektiivinen kiinnostus vierasta organismia kohtaan. Nämä piirteet hallitsevat kuitenkin vain elokuvan alkupuolta. Jos on totta, että historiallisessa mielessä tieteiselokuva on vain entistä käytännöllisemmälle ja materialistisemmalle yleisölle suunnattua ”teknologisoitua kauhua”²⁵, *Alien* on ainakin alkuvaiheissaan vain tieteiselokuvan visuaaliseen retoriikkaan kiedottu kauhuelokuva. Tieteiselokuvan tunnusmerkit katoavat nopeasti hirviön vapaaksi pääsyn jälkeen, jäljelle jää puhdas kauhu. Ongelma ei tällöin enää ole hirviön alkuperä ja ominaisuudet, vaan sen sijainti ja toimintatavat. Kysymys ”mikä Se on?” jää syrjään, tilalle tulee kysymys ”missä Se on?”. Intellektuaalinen intressi on vaihtunut pakokauhuksi, tutkimustahto puolustustaisteluksi.

Vivian Sobchackin mukaan science fiction pyrkii sovittamaan yhteen ihmisen ja tuntemattoman käyttämällä hyväkseen todellista, ekstrapolatiivista tai spekulatiivista tiedettä ja empiiristä metodia, mutta myös — vähemmän korostetusti — magian ja uskonnon transkentalismia. Vaikka puristit haluavatkin nähdä science fictionin jonkinlaisena ”profeetallisena neorealismina”, Sobchackin mukaan yhtä uskottava on myös se käsitys, jonka mukaan science fiction on kauhun moderni vastine: yliluonnollinen muuttuu siinä empiirisesti uskottavaksi. Sobchack hahmottelee jatkumon, spektrin, jonka toisessa päässä on maagisiin ja uskonnollisiin motiiveihin sekä moraalisiin intohimoihin keskittyvä ”infrapunainen” kauhu, toisessa taas viileään, intellektuaaliseen ja empiiriseen pyrkivä ”ultravioletti” science fiction.²⁶

Sobchack huomauttaa myös, että science fictionin kulttuurisena tehtävänä on empirisoida ihmisen



"Alienissa kovien pintojen funktionaalinen science fiction -ympäristö vaihtuu orgaaniseksi kauhumaailmaksi".
Kuva: SEA.

optimismi.²⁷ Sanamuoto on miltei identtinen antropologi Bronislaw Malinowskin esittämän magian määritelmän kanssa. Malinowskin mukaan "magian kulttuurisena tehtävänä on ritualisoida ihmisen optimismi ja vahvistaa hänen uskoaan siihen, että toivo voittaa pelon".²⁸ Tästä näkökulmasta katsoen anti-utopiat ja muut tulevaisuuteen ja kehitykseen pessimistisesti suhtautuvat sepitteet eivät olisi science fictionia, eivät ainakaan sen "ultravioletissa" sävyssä. Ne eivät vakuuta toivon voimasta yli pelon vaan kertovat tulevaisuudentoivon olevan tiettyjen jo nyt nähtävissä olevien kehitystrendien valossa turhaa. Pelkoon on syytä.

Kun science fictionin tuttu tulevaisuusrealismi muuttuu arkaaiseksi kauhunäytelmäksi ja kun futuristiset ikonit vaihtuvat myyttisiksi, siirtyä voidaan perustella sukupuolisin termein: "maskuliininen ulkoavaruus" kutistuu "feminiiniseksi sisäavaruudeksi". Näin taivaita kurottavasta miehisestä utopiasta tulee ei vain anti-utopia vaan puhdas biologinen ja ruumiillinen painajainen. Tarinan edetessä koneet muuttavat muotoaan kuin organismit ja elävät olennot kivettyvät osaksi rakennettua maisemaa. *Alienin* mise-en-scène "elää" muodon plastisuudessa. Samaan aikaan tieteiselokuvalle

tyypillinen juonikeskeisyys ja erilaisille "ihmeille" avoin fyysinen konteksti väistyvät ja tilalle tulee kauhun yliluonnolliseen viittaava suljettu maailma.²⁹ Science fiction on pohjimmiltaan ihmiseen ja teknologiaan luottava, tuntematonta ihasteleva lajityyppi, jossa ihmiset (miehet) käyttävät kehittyneitä koneita, pukeutuvat kiiltäviin avaruushaarniskoihin ja tunkeutuvat valtatietä nielevän auton lailla liikkuvalla avaruusaluksellaan avaruuden tuntemattomuuteen.³⁰ Science fictionin visuaalisten ratkaisujen tarkoituksena on kääntää vieras elementti tutuksi. *Alienin* tapainen elokuva toimii päinvastoin. Se kääntää tieteiselokuvan keinojen avulla luodun positiivisen ilmapiirin negatiiviseksi ja osoittaa, että tuttukin on viime kädessä vieras. Tällä tavoin futuristinen ja symbolinen tieteiselokuva muuttaa muotoaan arkaaiseen äitiin ja ktooniseen tilaan viittavaaksi kauhuksi.³¹

Luonnon ja kulttuurin ristiriita

Science fictionin utopia on keski- ja luontopakoinen. Sitä vastaan voidaan asettaa kauhusta ja sen taustamytologioista tutut ilmiöt, pimeistä luolista

tai maan alta ryömivät muodottomat, limaiset ja mykät Olennot, jotka muistuttavat että tieteen unelmat perustuvat aktiiviseen torjuntaan. Etenkin 50-luvulla science fiction dramatisoi atomin halkaisemisen sivuvaikutuksia ja säteilyn vaaroja ns. Bug Eyed Monster -hahmojen vastaiskulla. Science fictionin futuristinen linnoitus sortuu lopullisesti kauhuelokuvassa, saastan, kuoleman, tiedostamattoman ja luonnon vyöhykkeellä. Kun luonto kostaa, sen joukoissa taistelee ylisuuria, ylivoimaisia, muodoiltaan outoja, muotoaan muuttavia ja epäinhimillisen vihamielisiä olentoja, joita tieteen ja rationalismin ideologia ei kykene määrittelemään (antamaan nimeä) eikä siis integroimaan osaksi järjestystä.

Ihmisen luoma kulttuuri voi olla liian mekaaninen ja kliininen, mutta se on aina mitattavissa ja määriteltävissä. Luontoa ei voi koskaan hallita samalla tavalla. Kauhuelokuvassa biologia iskee — paradoksaalisesti — “luonnottomasti”, so. muodottomuuksien, poikkeusten ja mutaatioiden hahmossa.³² Luonnon petojen tai hyönteisten hyökkäysvimma on yleensä seurausta tiedemiesten tai liikemiesten virheistä, ekologisen ajattelun puutteista — siitä usein käytetty termi “luonto iskee takaisin”. Kostosta on todellakin kysymys silloin, kun inhottavimmatkin madot, hämähäkit tai hyönteiset järjestyvät joukko-osastoittain hyökkäykseen kuin luojalta tilapäisen älyn lahjan saaneet pikku sotilaat. Luonto mykkänä, ihmisen aatteille, ihanteille ja pyrkimyksille täydellisen välinpitämättömänä biovoimana ei löydy edellä kuvatun kaltaisista kauhuelokuvista, sillä niissä luonnosta tehdään agentti, melkeinpä humanistinen subjekti, jolla on eriyvä mielipide asioiden tilasta ja sen vuoksi lupa tappaa väärintekijät.³³ *Alienista* sen kuitenkin voi löytää myyttisessä, arkaaisessa ja samalla silti turvalliseksi esineellistyneessä muodossaan. Luontoa on kaikki se, mikä uhkaa science fictionin maailman maskuliinista ja eteenpäin suuntautuvaa visuaalista harmoniaa epämääräisyydellä.

Perinteisesti kauhuelokuvan hirviöt, kauhun aiheuttajat, on kuvattu maskuliinisiksi olennoiksi. Jotkut elokuvat muistuttavat vanhoja kansantarinoita.³⁴ Myyttiset kauhufolkloren merkkihahmot kuten Muumio, Ihmissusi, Oopperan kummitus, Frankensteinin hirviö, Dracula, Hirviö (Kaunotaren partneri), King Kong tai Mustan laguunin hirviö ovat aina ensisijaisesti uhanneet räiskätä naiset, sitten rikkoo materiaalisen kulttuurin muistomerkit ja vasta viimeksi repiä miehet kappaleiksi. Michel Foucault’n ajatuksia seuraten voidaan sanoa, että miehinen seksuaalisuus on kulttuuris-

samme määritelty animaalisuudeksi, joka on vaarallinen kun se kerran pääsee irti kahleistaan. Nainen (Eeva tai Pandora) puolestaan houkuttelee miehestä tämän animaalisen puolen esiin. Halu on kuitenkin pidettävä kurissa, jotta järjen ja moraalin varaan rakennettu sivilisaatio voisi jatkaa kehittymistään.³⁵

Monet populaarikulttuurin hirviöt saattavat olla kotoisin kaukomailta ja muinaisilta ajoilta, mutta ennen kaikkea ne saavat voimansa “Siitä” (Id), kuten tutkija Margaret Tarrant kirjoittaa.³⁶ “Se” on Freudin toisen tooppisen mallin viimeinen termi. Kyse on tiedostamattoman “syvyykseen” uppoutuvasta perusenergiasta eli viettivoimavarasta, joka on vastuussa sekä sielunvoimistamme että sielullisista häiriöistämme.³⁷ Tarrant tosin viittaa science fictioniksi perinteisesti luokiteltuihin elokuviin, joista tunnetuin esimerkki on *Kielletty planeetta* (*Forbidden Planet*, USA 1956).³⁸ Piilotajuisen, folkloristisen, historiallisen ja eksoottisen kauhun maailmoissa miehistä aggressiotaan uhkuvat hirviöt ovat kuitenkin fallisia ja siksi tuttuja ilmestyksiä verrattuna siihen kaiken sisäänsä syövään, arkaaiseen ja ksenomorfiseen hirviöön, jonka *Alien* esittelee naiseuden myyttisten kuvien avulla, sekoitamalla biologista ja mekaanista ja yhdistelemällä kauhun ja science fictionin ikonografiaa.

Alien alkaa turvallisen “futuristisen neorealismien” keinoin. Nostromon uumenissa prinsessa Ruusunen tapaan unestaan heräävät miehistön jäsenet kuuntelevat Äiti-tietokoneen miellyttävää ääntä, ryhtyvät ammattitaidoista kertovin ottein hipelöimään erilaisia säätimiä ja katselevat kontrol-limonitorien digitaalista selkeyttä. *Star Trek* -sarja ja *2001 — Avaruusseikkailu* (*2001 — A Space Odyssey*, USA 1968) ovat iskostaneet katsojan mieleen skeeman, jonka valossa *Alienin* avaruusalusympäristö vaikuttaa tutulta: osaava henkilökunta, pettämätön teknologia, toimiva alus ja suuren yhtiön valta ja voima taustalla muodostavat luotettavan pohjan. Epävirallinen jutustelun ilmapiiri aamiaispöydässä, mekaanikkojen palkankorotusvaatimukset, ihmisten vaeltelu aluksen käytävillä ja kontrollihuoneissa (aina valkoiset kahvimukit kädessä) ja muut amerikkalaiseen kotiin ja työpaikalle paremmin sopivat toiminnot ovat kerronallisia keinoja, joiden avulla elokuvan fantastinen lähtökohta tehdään luonnolliseksi ja arkiseksi — katsojan samastuminen käy helpoksi. Tulevaisuus on kuin menneisyys, täynnä työtä, rutiineja, kommentosuhteita ja välitöntä arkikommunikointia.

Kohta tämä viileys kuitenkin kääntyy kuumuudeksi ja teknologinen tarkoituksenmukaisuus vaih-

tuu tilan ahtaudeksi ja kaaokseksi. Biologinen sekoittuu mekaaniseen, orgaaninen kuolleeseen materiaan. Uhka ei välttämättä ole selvärajainen ulkopuolinen olento, vaan epämääräinen, määritelmää sotkeva biomekaaninen läsnäolo (sekä tappavan hirviön hahmossa että salaperäisesti kosteutuvan, pimenevän ja ahtaaksi käyvän aluksen sisätiloissa), joka tulee sisään aluksen ulkopuolelta saadun tartunnan kautta (tarinan mukaan se tulee Isän, patriarkaalisen yhtiön, kutsusta — Yhtiö haluaa tutkia vierasta elämänmuotoa kehittääkseen siitä bioaseen). Tulevaisuuden jalostunut huipputeknologia ja vieras organismi galaktisesta menneisyydestä kohtaavat ja vehkeilevät yhdessä aluksen keskivertoinhimillistä henkilökuntaa vastaan: edessä on Isän halun ohjaama “star trek”, takana arkaaisen äidin luonto, välissä uhrattavien ihmisten onneton yhteisö taistelemassa henkensä puolesta. Sekä Isän koneet että Äidin ruumis ovat ihmisten ja humanismin periaatteiden vihollisia.

Fantasmagoriset tilat, falliset toimintamallit

Keskeinen elementti *Alienissa* on avaruusalus, joka miljöönä on lähtökohdiltaan paradoksaalinen. Laura Mulvey on Thomas Elsaessarin analyysin pohjalta tarkastellut Hollywood-elokuvan vastakohtaparia, jonka muodostavat ulkoinen ja seikkailullinen tila ja suljettu tunteen ja liikkumattomuuden tila. Edellinen on korostetusti maskuliininen tila, tuttu vaikkapa lännenelokuvista. Jälkimmäinen, feminiininen kodin tila, korostuu melodraamassa. Paikalleen juuttumista konnotoivaan suljettuun feminiiniseen tilaan kytkeytyy myös ajatus naisen *fantasmagorisesta tilasta*, naisesta kätkeytyneenä arvoituksena ja naisen ruumiista (vaarallisia) salaisuuksia sisäänsä sulkevana verhottuna uhkana, jonka viettelevää arvoitusta ulkopuolella vaeltavat miehet yrittävät — usein onnettomuudekseen, kuten film noirissa — ratkaista.³⁹ Tieteiselokuvien avaruusalus on ristiriitainen, koska se on sekä vapauden, seikkailun ja liikkeen väline, joka etenkin 50-luvun elokuvissa esiintyi yleensä fallisen raketin muodossa, että suljettu “koti” jo sinänsä pelkoa herättävässä avaruuden tyhjiydessä, “jossa kukaan ei kuule huutoasi”, kuten *Alienin* mainosteksti kuuluu. *Alienin* lajityyppi siirtyä tieteiselokuvasta kauhuelokuvaksi korostaa, että avaruuden “käymättömiltä korpimailta” ei löydykään tieteellisiä ihmeitä ja vapaan seikkailun huumaa, vaan

ainoastaan uudenlainen suljettu kodin tila ja biologinen arvoitus, jota ei näissä oloissa voi välttää pakenemalla.

Alien-trilogia on käsitellyt feminiinisen ja maskuliinisen prinssiipin vuorovaikutusta kolmella eri tavalla. Kauhulemmentti ja hirviömäisen olennon ja sen saastuttaman ympäristön kuvaus on kaikille kolmelle elokuvalle yhteinen, mutta tarinatason ongelmia on varioitu. Samoin on kauhuun sekoituttava “apugenreä” vaihdeltu. Tieteiselokuvan splatterkauhuksi vaihtavan ensiosan jälkeen tuli vuoroon 50-lukulaisen (mieleen tulevat eräät Samuel Fullerin elokuvat) sotaelokuvan rungon kauhukuvastolla värittävä *Aliens — paluu* (*Aliens*, USA 1986). Yli puoli vuosisataa kestäneen, ruususen unessa vietetyn avaruusodysseian jälkeen takaisin Yhtiön huomaa ajatunut Ripley näkee painajaisia synnytyksestä, vatsapeitteiden läpi tunkeutuvasta hirviöstä. Hänen on lopulta suostuttava mukaan Yhtiön suunnittelemaan pelastus- ja tutkimusretkeen, jonka julkilausuttuna tarkoituksena on selvittää, mitä tapahtui alien-olennon löytöplaneettaa asutuskelpoiseksi muuttavalle ihmisten yhdyskunnalle. Ripley lähtee mukaan, koska hänen on jälleen kohdattava — ja sillä tavoin nujerrettava omat “sisäiset demoininsa” — kauhunäkyjensä aiheuttajat. Hänen tiedoistaan ei kuitenkaan ole paljonkaan apua, sillä retki on avaruuden valloitusta suojaavan merijalkaväen hi-tech-yksikön maskuliinista uhoa ja asefetisistisiä eleitä pursuava sotaretki, jossa Lumikiksi ristitty Ripley on aluksi pelkkä sivustakatsoja. Toinen lamauttava tekijä on juonitteleva Yhtiö, jonka edustaja on luvannut että hirviöt tuhoaan. Tosiasiassa Yhtiön miehen tarkoituksena on tuoda yksi oloista Ripleyn sisällä (ja sillä tavoin karanteenin ohi) maahan tutkittavaksi. Yhtiö siis aikoo käyttää naisen ruumista hyväkseen omien päämääriensä ajamiseen. Tällä kertaa sekä Yhtiön että sotilaiden strategiat pettävät. Vaaran edessä uudestaan maskuliinisen toimintaohjelmansa löytävän Ripleyn on yksin kohdattava Kuningatarolento, hirviöitä synnyttävä Äiti, tämän kosteassa pesässä. Toisessa kädessään Ripley kannattelee siirtokunnasta löytynyttä pientä tyttöä (nimeltään Newt, “Lisko”) ja toinen käsi pitää tappaavaa automaattiasetta. Kauhukuvien vaivaaman naisen muutos yksinäiseen kommandoiskuun kykeneväksi Ramboksi ei kuitenkaan vielä riitä. Pelastusaluksen rahtitilassa hän pukeutuu valtavalta robotilta näyttävään haarukkanosturin haarniskaan ja muuttuu näin eräänlaiseksi nurinpäinkääntyneeksi Terminatoriksi.⁴⁰ Lopussa käytävässä kahden Äidin taistelussa (palkintona pikkutyttö) futuristisen ajan

ritariksi pukeutunut maan nainen Ripley heittää arkaaisiin "nartun" ("You Bitch!") taas kerran avaruuteen.

Kolmannessa osassa kauhuvisiot integroitiin vankilaelokuvan kaavaan. *Alien*³ (*Alien*³, USA 1992) vihjaa, että hirviö ei ole muuta kuin Ripleyn toinen olemus, kaksoisolento, jota hän on yrittänyt aseiden ja muun raskaan metallin avulla tukahduttaa. Elokuvan alussa Ripleyn alus haaksirikkoutuu Fiorina 161 nimiselle vankilaplaneetalle. Edellisen elokuvan lopussa muodostunut "ydinperhe" on hajonnut: räjähtävältä planeetalta yhdessä Ripleyn kanssa paenneet Newt sekä korpraali Hicks ovat kuolleet. Syyllinen on jälleen alien-hirviö, jonka onnistui tunkeutua pelastuskapseliin. "Olet ollut elämässäni niin kauan. En enää muista mitään muuta", sanoo Ripley viholliselleen ja lausuu näin julki kauhuelokuvien sarjoittumisen ongelman: päiviltä useaan otteeseen päästetty hirviö nousee aina uudestaan vainoamaan yhtä ihmistä kuin toistuva painajaiskuva.

Nyt miljö on vaarallisten vankien (murhaajia ja raskaajia) primitiivinen pakkotyölaitos, jossa aseiden kontrollin sijasta vallitsee — syrjäisen sijainnin ohella — sisäinen kontrolli: vangit ovat löytäneet uskonnon, jonkinlaisen lopun aikojen odotukseen perustuvan fundamentalismin, joka perustuu kaikenlaisen naiseuden — niin seksuaalisessa kuin ideologisessa mielessä — torjuntaan. Kyseessä on äärimaskuliininen yhteisö, jossa yhteisen vakaumuksen merkinä on paljaaksi ajeltu pää. Ripley tuo tähän keskiaikaisen synkkään goottilaiseen vankilamaailmaan kiusauksen, joka ei poistu vaikka hän ajaakin päänsä kaljuksi ja näin maskulinisoi itsensä. Hiusten poistamiselle annetaan myös hygieniaan kytkeytyvä selitys eli täit — seikka josta voidaan jälleen löytää assosiaatio luonnon ja naiseuden välille. *Alien*³:ssa nainen on saastainen ja houkutteleva olento miesten puhtaassa, henkistyneessä yhteisössä. Naisen tuoma uhka ruumiillistuu lopulta hänen mukanaan tullessa alien-organismissa, jonka voidaan katsoa edustavan joko naiseutta sinänsä tai aidsia. Hirviö tappaa vankilan labyrinttimaisilla käytävillä käydyn taistelun jälkeen vangit, mutta sitä ennen on selvinnyt jotain ratkaisevampaa: Ripley on alienista raskaana, hän tulee synnyttämään uuden olennon Yhtiön tutkimuksia varten. Miesten tuhoksi koitunut nainen tajuaa roolinsa ja tuhoaa itsensä sekä vastasyntyneen alien-lapsensa syöksymällä vankilan hautausportista ikuisuuteen.

Feminiinisen ja maskuliinisen prinssiipin tarinalinen käsittely muuttuu näin kauhuun kytkeytyvän

apugenren mukaan. *Alienissa* käydään kauhun merkeissä viivytystaistelua tukahduttavaa, mittaamattomat avaruudet (vrt. lännenelokuvan tila ja toimintaelokuvan liike) orgaanisiksi sisätiloiksi kutistavaa biologista voimaa vastaan. *Aliensissa* otetaan avuksi patriarkaaliset sotakeinot ja lähdetään kommandoiskuun suuntana biologinen "pimeyden sydän", olentojen pesäpaikka. *Alien*³:ssa maskuliininen vankilayhteisö hajoaa feminiinisen Toisen (raskaana olevan naisen ja hänen kaksoisolentonsa, alien-hirviön) läsnäolon vuoksi. "Olen osa perhettä", tunnustaa Ripley hirviölle. Maskuliininen ja feminiininen prinssiippi taistelevat myös päähenkilön persoonassa ja ruumissa. Tietyssä mielessä Ripley on kissasta tai pikkutyöstä huolehtiva äidillinen voima, joka etenkin sarjan kolmannessa osassa leimautuu "taudin" tartuttajaksi. Toisaalta hän edustaa — varsinkin *Aliensissa* — myös olennon kommunikoimatonta biologiaa vastustavaa patriarkaalista tuhovoimaa, joka ase kädessä kohtaa sen minkä on välillisesti, sukupuolensa kautta, saanut aikaan.

Maskuliininen ja feminiininen taistelevat myös elokuvien mise-en-scenessä. *Alienissa* kovien pintojen funktionaalinen science fiction -ympäristö vaihtuu orgaaniseksi kauhumaailmaksi. *Aliensin* huipputeknologinen performanssi tukehtuu siirtokunnan kellareissa, Kuningatar-Äidin hallitsemillaa käytävillä. *Alien*³:ssa primitiivisen karu vankila muuttuu gotiikan perinteestä tutuksi, ahdistavaksi rappion miljööksi naisen ja hänen hirviönsä läsnäolon vuoksi. Tulevaisuus, asetet ja maskuliininen yhteisö tuhoutuvat, kun naiseus ja biologia sekoittavat selvät koodit. Perusoppositio luonnon ja kulttuurin tai feminiinisen ja maskuliinisen välillä sekä siihen liittyvä kauhuvaraus siirtyvät kuitenkin elokuvasta toiseen.

SPEKTAAKKELIN PINNALTA TYHJYYTEEN

Haamulinna kellarissa

Alienin visuaalisesta suunnittelusta vastasi sveitsiläinen surrealistitaiteilija H.R. Giger. Kun häneltä kerran kysyttiin, katsooko hän omien töidensä olevan "upbeat" (positiivisia, elämänmyönteisiä tms.), hyvin englantia osaava taiteilija väitti ettei tiennyt, mitä sana tarkoittaa. Vastakysymys yksinään kertoo paljon Gigerin maailmankuvasta, mutta upbeat-sanan merkityksen selvittyä saatiin vieläkin paljastavampi vastaus: "Ei, en usko. Iloisia värejä

ovat lähinnä vihreä, sininen ja punainen. Minun värini muistuttavat paremminkin vanhaa kellaria, mätäneviä perunoita, tai perunasta löytyviä matoja. Maalaukseni ovat interiöörimaalauksia, niistä näkyy mitä kuvittelen sisäpuolelle.⁴¹

Gigerin *Alieniin* suunnittelemaat vieraan rodun aluksen interiöörit ja hirviöhahmo ovat dokumentteja sisusten estetiikasta. Vieraan avaruusaluksen "vaginamainen" sisäänkäynti, "kellarivärein" hahmotelluista sisuksista löytyvä kuollut vieraan rodun edustaja (hahmo näyttää olevan samaa ainetta tuolinsa ja ympäröivän aluksen pintojen kanssa), aluksen kuuma ja kostea haudontakammio ja kammiioon vievien käytävien teknologiaa ja biologiaa sekoittavat muodot ovat visuaalisia ratkaisuja, joiden pohjustama lajityyppi siirtymä voidaan kytkeä syvempiin psykoanalyttisiin ja myyttisiin merkityksiin. Satojen munien peittämässä kammiossa kävelevä maan mies Kane voisi olla sukupuolensa "rakentavan" ideologian edustaja arkaaisessa maisemassa. Kun yhdestä munasta syöksähtää mustekalamainen olio miehen kasvoille, alkaa saastumisprosessi, joka muuttaa myös teknologista ja muodollista täydellisyyttä heijastaneen science fiction -alus Nostromon kosteaksi ja kuumaksi paikaksi, mytologisen äidin ruumiiksi ja miehistön kuolemanloukuksi, eräänlaiseksi kummitustalon arkaais-feminiiniseksi vastineeksi. Perillä emäaluksessa Kanen synnyttämä olio hakeutuu Nostromon pimeimpiin, kosteimpiin ja ahtaimpiin paikkoihin.⁴² Sen kerrotaan liikkuvan ilmastointikanavissa, mutta lähikuvilla ja erikoislähikuvilla rajatussa ympäristössä sen läsnäolo tuntuu kaikkialla kameran kattaman vyöhykkeen eli järjen ohjaaman katseen vaikutusalueen ulkopuolella. Jokaisen veritekonsa jälkeen olento kasvaa suuremmaksi ja voimakkaammaksi. Samalla Nostromo "sairastuu" yhä pahemmin, kunnes kameran alussa hyväilevä utooppisen science fictionin avaruustemppeli alkaa näyttää täydellisen vihamielisen biologian saastuttamalta viidakolta, johon vihollisen on helppo piiloutua, mutta jossa ihmisellä ei näytä olevan selviytymisen mahdollisuutta.⁴³

Androidi Ash ilmoittaa ihailevansa alukseen saapuneen "täydellisen organismin" puhtautta; organismia eivät moraali, omatunto, katumus ja muut inhimilliset heikkoudet häiritse. Yksi kohtausta jatko-osasta *Aliens* osoittaa, miten pettevä Gigerin luonnosten pohjalta toteutettu alien-ympäristö voi ihmisille olla: Olentojen vankina pitämien ihmisten luokse pyrkivä kommandojoukko tunkeutuu syvemmälle yhä pimeämmäksi, pyöreämuotoisemmaksi, kosteammaksi ja kuumemmaksi muuttuvia

käytäviä pitkin kohti siirtokuntarakennuksen uumenia vain huomatakseen lopulta, että käytävien seinät ovatkin hiljaa paikallaan odottaneiden olentojen luonnollisiin varustuksiin kuuluvia pansareita. Sarjan kolmannessa osassa vankilakompleksi puolestaan on harmaan, mustan ja ruskean määrittämä, kivistä ja metallista rakennettu yhdistelmä goottilaista haamulinnaa, viime vuosisadan teollisuushallia ja viktoriaanista vankilaa, johon täydellisen organismin on helppo piiloutua. Valkoista väriä ei esiinny lainkaan. Olennon läsnäolo tekee vankilan tiloista vaarallisen labyrintin, jossa melkein mikä tahansa muoto voi ihmisten aisteilla tarkasteltuna olla joko luonnollista kulttuuria (vankilan rakenne) tai luonnotonta luontoa (naamioitunut olento).⁴⁴

Alienin ja sen kahden jatko-osan tarinat näyttäsivät olevan visuaalisen ympäristön mukaan sovitettuja eikä päinvastoin. Ne tuovat muistumia gotiikan perinteestä, jolla on ollut oma vaikutuksensa myös psykoanalyttisen kielen ja symboliikan syntyyn. Roger Dadounin mukaan Draculan tapaiset falliset kauhuhaamot (jäykkä asento, pitkä musta viitta, yllättävät esiintulot, terävät hampaat, "läpituokeva" katse, "pistävät" silmät) ovat eräänlaisia muistomerkkejä kastaatiokauhusta. Ne tulevat tilalle, kun arkaainen äiti ajallis-paikallisena hahmona katoaa näkyvistä. Äiti on kuitenkin jäljellä nimettömänä, kaikenkattavana, varhaisempaan aikaan viittaavana läsnäolona, joka uhkaa subjektia sulautumisella, hajoamisella ja muodottomuudella. Dadounin mielestä kauhuelokuva kykenee fantastisuutensa ja järjestystä vaalivan kulttuurin sille antaman marginaaliasemansa ansiosta käsittelemään näitä subjektiviteetin perimmäisiä kauhukuvia. Kauhun fetissihahmojen takaa voidaan aistia salattu, kätkeyty, poissaoloksi muutettu arkaainen äiti, joka uhkaa tyhjyydellä, ei-olemassaololla ja epätodellisuudella hegemonista "valon" kulttuuria. Kulttuuri on kuitenkin tuominnut kauhuelokuvan samanlaiseen asemaan kuin mielisairas on yhteiskunnassa; siksi järjestys, hierarkiat, tasapaino ja turvallisuus eivät vaaranna kauhuelokuvan tuottamista epäjärjestyksen fantasioista.⁴⁵

Dadounin mukaan varhaisessa kauhuelokuvassa arkaaisen äidin "imago" kyllästää elokuvien tunnelman ja tukee tarinan ilmitason kehitystä. Draculassa sankarin myyttinen matka synkkien (ja takana sulkeutuvien) maisemien läpi ja yhä ahtaammaksi käyvien tilojen kautta kohti Draculan linnaa on arkaaisen äidin läsnäolon luonnehtima matka. Pelkoonsa suljettu kylä, pimeä metsä, Draculan linna, holvi ja lopulta ruumisarkku ovat kutistuvan



ja tiivistyvän tilan ilmentymät, joiden takana odottaa merkityksellinen tyhjyytensä, vaimennettujen kaikkujen täyttämä hiljaisuus, oseaaninen äiti, "varjoisa ja syvä ykseys". Tämä äiti on kuitenkin fantasia, absoluuttinen olento, joka voidaan havaita vain kätkemisen seurauksena, korvaavien fetissiobjektien kautta.⁴⁶

Vaikka kauhuelokuvaa voidaan kokonaisuudessaan tarkastella kätkevän, läsnäolevan sijaisobjektin (hirviöt) ja kätketyn, poissaolevan tyhjyyden käsitteiden valossa, erityisen hyvin asetelma sopii 70- ja 80-lukujen perhekauhun ja *Alien*-tyyppisten myyttisten elokuvien tarkasteluun. *Poltergeist*-sarjan hämärän vyöhyke, "Toinen puoli", ja sen määrittelemättömyyttä korvaavat hirviöt⁴⁷ tai *Alienissa* ihmiset ympäröivä, mekaanisen biologiseen sekoittava sisusten ktooninen tila fallisine sijaishirviöineen näyttävät psykoanalyttisen teorian havaintomateriaalilta. Psykoanalyysikin on kuitenkin löytänyt kuviaan ja käsitteitään samoista myyteistä, joista taitelijat ja viihteentekijätkin ammentavat. Itse asiassa Dadoun osoittaa artikkelissaan, miten Freudin kastroatioahdistusta ja fetisismiä koskeva teksti on rakennettu kauhufiktioista tutun retoriikan varaan. Dadoun tosin löytää Freudin tyylistä analogian kauhuelokuvaan, mutta uskottavampi vertailukohta löytyisi kirjallisesta gotiikasta, jossa kauhu syntyy tunkkaisista suljetuista tiloista, joiden sisäänsä sulkema "sairas" perinne ei ole koskaan nähnyt päivänvaloa tai tuntenut muutoksen tuulia. Tällainen "haamulinna" vuorataan eri aikoina eri tavoin — *Alienissa* Gigerin "sisusten estetiikalla" —, mutta sen funktio on säilynyt suunnilleen samana vuosisatojen ajan. Englantilaisista kauhuromantiikkaa tutkinut Eino Railo kirjoitti vuonna 1925:

[K]auhuromantiikan keskeinen näyttämö, haamulinna, on tullut myöhemmälle kirjallisuudelle sängen tärkeäksi. Historiallisessa romaanissa se vallitsee vieläkin, menneiden aikojen tapahtumiin palaavissa romanttisissa kertomuksissa se on helposti tunnistettavissa; uusromantiikan kammottavaa tunnelmaa herättävissä kauhupaikkojen kuvauksissa se on taustalla läsnä. Sen haamuhuone muuttuu salatiedon, henkienmanauksen ja kullanteon laboratoriksi, uudenaikaisen tiedemiehen salatuksi tutkimuspaikaksi — yleensä salaperäiseksi, kätkeytyksi huoneeksi, jossa haudotaan ja valmistellaan juuri sitä, josta "romaanit" saapi kauhuun pyrkivän jännityksensä. Joka aikakausi muodostele kyllä tätä jännityksen keskuspaikkaa uusien kokemusten ja keksintöjen mukaan, mutta tietäen sen esihistorian on siitä helppo riisua pois uudenaikaisuus ja huomata se vanhaksi, entiseksi, vain uudessa asussa esiintyväksi "haamulinna" kuvaksi.⁴⁸

Menneisyyteen viittaavan ja kauhun "olemuksen" sisäänsä kätkevän haamulinna perillisiksi voidaan helposti lukea vaikkapa tohtori Frankensteinin ja muiden "hullujen tiedemiesten" laboratoriot, vampyyrilinnat, *Psykon* kartano, Freddy Kruegerin kellari *Painajainen Elm Streetillä* -sarjassa ja *Amityville*-sarjan elokuvien kummitustalot. Freudin psykoanalyttisten teorioiden kielen heijastama goottilainen perinne vaikuttaa edelleen kauhufiktioiden taustalla. Ei siis mikään ihme, että samaiset psykoanalyttiset tarkastelutavat sopivat niin hyvin myös uuteen kauhuelokuvaan. Nykyaikainen haamulinna ei kuitenkaan välttämättä enää viittaa vain salaperäiseen arkaaiseen läsnäoloon, "varjoisaan ja syvään ykseyteen", vaan sen menneisyyden ahdistusta tavoitteleva visuaalinen ilme käyttää suorasukaisemmin hyväkseen arkaaisen äidin mytologiaan liittyvää kuvastoa. Haamulinna ikään kuin saa gotiikan kuvastosta tuttua versiota "alkuperäisemmän" sisustuksen.

Kuilun partaalla

Alienin visuaalinen muodonmuutos tietis-elokuvasta kauhuelokuvaksi — ja sen jatko-osien vastaavat siirtymät — saa näin kaukupohjaa psykoanalyttisista, feministisistä ja mytologisista diskursseista. Kyse ei pohjimmiltaan ole vain yhdestä elokuvasta tai elokuvasarjasta ja sen vaikutuksesta, vaan myös tulkinnallisten paradigmojen siirtymästä, jonka myötä 80-luvulla kauhun ja science fictionin suhteita sekä mytologisen ja "realistisen" tason ristiriitoja ryhdyttiin käsitteellistämään sukupuolisen eron näkökulmasta. Ei vain *Alienia* vaan kauhuelokuvaa yleensä ryhdyttiin tulkitsemaan



H.R. Giger Debbie Harryn seurassa.

myyttisin ja syväpsykologisin käsittein. Barbara Creed laajensi *Alienia* ja hirviön feminiinisiä ominaisuuksia koskevan artikkelin kirjaksi *The Monstrous-Feminine*, jossa hän tarkastelee modernin kauhun koko kenttää miehisten pelkojen näkökulmasta. Analyysin kohteina tässä teoksessa ovat "abjektit" kauhut, synnytykseen ja muihin symbolisessa järjestyksessä torjuttuihin naiseuden puoliin liittyvät pelon kohteet, jotka elokuvissa kytkeytyvät naisen arkaaisena äitinä (*Alien*), riivattuna (*Manaaja*), hirviömäisenä kohtuna (*The Brood*) vampyyrina (*Verenjano*) ja noitana (*Carrie*).⁴⁹ Samoihin aikoihin ilmestyneessä artikkelissaan Creed tulkitsee myös perinteiset maskuliinisen hirviöt "feminisoinnin" näkökulmasta. Hirviömäisen miehen ruumis esitetään kauhuelokuvassa tavalla, joka yleensä assosioidaan naisen ruumiiseen. Hirviömiehet vuotavat verta, muuttavat muotoaan ja synnyttävät. Heidät kastroidaan ja heidän ruuminsa pehmenee vastaanottamaan ulkopuolelta sisään tunkeutuvia kovia objekteja. Creedin mielestä miehen ruumis on perinteisesti nähty normina, naisen ruumis poikkeuksena. Keskiajalta periytyvän käsityksen mukaan naiset olivat vain nurinpäinkääntyneitä miehiä. Koko kauhugenre on Creedille femiinisen kohtaamiseen liittyvien pel-

kojen dramatisointia.⁵⁰

Niinpä elokuvien — ja erityisesti sellaisten 50-luvun hirviöelokuvi muistelevien elokuvien kuin *The Incredible Melting Man* (USA 1978), *Kärpänen* (*The Fly*, USA 1986), *Kärpänen 2* (*The Fly II*, USA 1989) *The Thing* — *se jostakin* (*The Thing*, USA 1982), *Blob* — *Valuva kuolema* (*The Blob*, USA 1988) *Ihmispaholaiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, USA 1978) ja *Body Snatchers* (*Body Snatchers*, USA 1993) — biologisoidut tai nurinpäinkäännetyt miehet ovat kuin naisia, siis biologisia friikkejä. He ovat vain feminisoituja tai masokistisesti feminiiniseen asemaan sijoittuvia miehiä.

Psykoanalyttisestä näkökulmasta kyse on kahden järjestyksen, Äidin vallan ja Isän lain välisestä kamppailusta. Äidistä tulee abjekti hahmo siinä vaiheessa, kun lapsi pyrkii irtautumaan tästä voidakseen olla erillinen subjekti. Naisen ruumis on äidin ruumis, joka Creedin mielestä on kulttuurissamme abjektin ruumiin prototyyppi. Se vuotaa verta ja maitoa, se kasvaa ja kutistuu ja se synnyttää "väkivaltaisesti" uutta elämää sisältään.⁵¹ Julia Kristevan ajatuksiin nojautuen Creed tarkastelee kauhua modernina puhdistautumisrituaalina. Kauhuelokuva laskee katsojat hetkellisesti symbolisen järjestyksen perustuksille ja kosketuksiin saastaisten,

abjektien asioiden kanssa vain vetääkseen rajan inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä entistä selvemmäksi.⁵² Kauhurituaalin tarkoituksena on uskonnollisia puhdistautumisrituaaleja jäljitellen vähentää subjektin pelkoa siitä, että hänen identiteetinsä katoaa ja laskeutuu vääjämättä takaisin äitiin ja äidin ruumiiseen.

Alienista voidaan löytää rituaaliseen puhdistautumisfunktioon viittaava rakenne. *Alien* ja *Alien*³ näyttäisivät viittaavan patriarkaalisen lain katoamisen ja sen palauttamisen väliin sijoittuvaan liminaaliin vaiheeseen ja abjektiin paikkaan, jossa merkitykset, minus ja lopulta elämä katoavat. Biologian ja mekaanisen piirteitä sekoittavasta aluksesta tulee abjekti ruumis, joka tekee tyhjäksi sekä aluksen miehistön tuntemat rajat että elokuvan lajien väliset rajat. *Aliens* taas voidaan nähdään symbolisen lippua kantavana militaristisena tarinana — vastakohtanaan sitä edeltäneen ja siitä seuraavan elokuvan tarinattomuus, tehostekeskeisyys — joka vaatii järjestyksen palauttamista ja abjektin ”kuilun” sulkemisesta.

Alien-sarjan elokuvien ristiriita naiseuden kahden tulkinnan, arkaaisen, abjektiudellaan uhkaavan äidin (alien-organismi ja sen saastuttama alus) ja symbolista järjestystä puolustavan naisen (Ripley automaattiasse tai liekinheitin kädessään) ei ole sovitettavien. Hélène Cixous ja Catherine Clément ovat Marcel Maussin ajatusten pohjalta todenneet, että naiset ovat sekä tärkeimpien normien kannattajia — lisääntymisfunktio, äiti, vaimo — että symbolisen järjestyksen ulkopuolelle ajautuvia poikkeuksia luonnonmukaisine, pelkoa ja kauhua herättävine kuukautiskiertoineen.⁵³ Näiden vastakkaisten naiseutta koskevien käsitysten ristiriidoista saavat myös *Alien* ja sen jatko-osat vakavammat tulkinnalliset perustuksensa. Siitä, korostaako symbolisen hyväksi kääntyvän loppuratkaisun määrittämää tarinaa vaiko arkaaisen äidin mytologiasta ammentavaa visuaalista designia, riippuu se, minkälaisia merkitysulottuvuuksia science fictionin ja kauhun, maskuliinisuuden ja feminiinisuuden, kulttuurin ja luonnon oppositioiden voidaan katsoa elokuvalla antavan.

Viitteet:

¹ John McCarthy, *The Modern Horror Film. 50 Contemporary Classics from "The Curse of Frankenstein" to "The Lair of the White Worm"*. New York: Citadel Books 1990, 182.

² Phil Hardy (ed.), *The Encyclopedia of Horror Movies*. New York: Harper & Row 1986.

³ Bruce Kawin, "The Mummy's Pool". Teoksessa Barry Keith Grant ed., *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen and London: The Scarecrow Press 1984, 3—20.

⁴ Morris Dickstein, "The Aesthetics of Fright". Teoksessa *Planks of Reason*, 65—78.

⁵ Robin Wood, "An Introduction to American Horror Film". Teoksessa *Planks of Reason*, 164—200.

⁶ John McCarthy, *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*. New York: St. Martin's Press 1984, 112.

⁷ Patrick Lucanio, *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1987, 11.

⁸ Erilaisista elokuvan ymmärtämisen ja tulkinnan tyypeistä ks. David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in Interpretation of Cinema*. Cambridge, London: Harvard University Press 1989, 8—9.

⁹ "Väite, että *Alien* lähettää hienostuneen joukon ylitsevuotavan feministisiä signaaleja, jotka ovat ristiriitaisessa suhteessa muiden luokkaa, humanismia ja tiedettä koskevien signaalien kanssa, auttaa meitä ymmärtämään, miten tämä elokuva ja sen tietyltä sosiaalisen keskustelun alueelta esiin nostamat ideologiset raaka-aineet toimivat." James H. Kavanagh, "Feminism, Humanism and Science in *Alien*". Teoksessa Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London & New York: Verso 1990, 81.

¹⁰ Judith Newton, "Feminism and Anxiety in *Alien*". Teoksessa *Alien Zone*, 82.

¹¹ Dickstein 1984, 66.

¹² Robin Wood 1984, 198.

¹³ Tavallaan kaikki tässä elokuvassa — viitteet 50-luvun elokuvaan, veriset tehosteet, poliittiset ja feministiset eleet — toimivat speaktaakkelin, äärimmäisen näkyvyyden keinoin. *Alien* ei piilota mitään, ei edes näkymättömyydellään aluksi pelottavaa hirviötä — sekin esittäytyy lopulta koko komeudessaan niin naispäähenkilölle kuin katsojillekin. *Alienissa* useimmat tulkinnolle alttiit "tasot" ovat kiusallisen läsnöolevia, siis helposti löydettäviä. Ne kuuluvat speaktaakkeliin. Tässä mielessä *Alien* siis on helppo ja yksinkertainen elokuva. Postmodernilla tavalla itsetietoisien (tietoisuus kerronnan keinoista, lajiperinteestä, tulkintamahdollisuuksista yms.) elokuvan speaktaakeliominaisuuksia ei kuitenkaan tarvitse vastaanottaa valmiissa, elokuvan tekijöiden tarkoittamassa muodossa. Pikemminkin olisi pohdittava piilomerkityksiä, joita ei näkyväksi tekemisen prosessissa ole tietoisesti otettu huomioon. Tämä ei merkitse speaktaakkelin ohittamista tai kieltämistä, vain sen tarjoamien valmiiden vihjeiden hylkäämistä heikompien tai kenties myös tiedostamattomien vihjeiden hyväksi.

¹⁴ Barbara Creed, "Gynesis, Postmodernism and the Science Fiction Horror Film", Teoksessa *Alien Zone*, 215.

¹⁵ Barbara Creed, "Alien and the Monstrous-Feminine". Teoksessa *Alien Zone*, 128—141.

¹⁶ *Ibid.*, 129—131.

¹⁷ Charlene Spretnak, *The Lost Goddesses of Early Greece*. Boston: Beacon Press, 1984. Sitaatti teoksesta Jamake Highwater, *Myth and Sexuality*. New York: Meridian 1990, 48.

¹⁸ *Ibid.*, 30—31, 75—81. Patriarkaatin perimmäisten vihollisten esittämisessä toiseuksien kuvaamiseen erikoistunut kauhu-elokuva on miltei itsestään selvä väline. *Alienin* todellinen hirviö, synnyttävä ja ruumiinsa sisällä tuhoava Äiti, joka ympäröi ihmiset, voisi olla naismytografian kuvaama matriarkaalisen hedelmällisyyskultin jumalatar, joka loi koko maailman ruumiistaan, kaiversi lihaansa laaksoja ja luolia, toi sateen huokaisemalla ja loi äärettömät joukot hedelmällisessä mudassa sokeina kiemurtelevia olentoja.²⁷

¹⁹ Barbara Creed, "Alien and the Monstrous Feminine". Teoksessa *Alien Zone*, 136.

²⁰ Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books 1990, 11.

²¹ *Ibid.*, 5—15.

²² *Ibid.*, 23.

²³ Steven Spielberg ja George Lucas ovat tässä työssä olleet hyvin esillä: *Star Wars*- ja *Indiana Jones* -sarjat perustuivat tällaiseen allusionismiin tai vanhan populaarikulttuuriin viljelyyn.

²⁴ Tieteiselokuvan ja kauhun erot löytyvät elokuvien tavoista ratkaista seuraavat opposiitot:

1. Armeija vs. tiedemiehet. Armeijalle avaruuden muukalaiset muodostavat uhkan, tiedemiehille taas uutta tietoa tuovan tutkimuskohteen. *The Thing*issä tiedemies on hullu ja armeija oikeassa, *The Day*ssa tilanne on päinvastainen.

2. Väkivalta vs. äly. *The Thing*in Olento on tuhovimmainen ja verbaalisesti kommunikoinaton, *The Day*n muukalainen Klaatu puhuu rauhanomaisten ratkaisujen puolesta.

3. Järjestyksen palauttaminen vs. uusi järjestys. *The Thing* kertoo tunkeilijan tuhoamisesta ja se loppuu varoitukseen "watch the skies" mahdollisten uusien rauhanhäiritsejien varalta. *The Day* antaa ihmiskunnalle mahdollisuuden liittyä tähtienväliseen poliittiseen järjestelmään.

4. Epäinhimillinen vs. inhimillinen. Science fictionissa epäinhimillisestäkin voidaan oppia jotain uutta ja hyödyllistä, kauhussa katsotaan pelosta vapisten, miten epäinhimillinen tunkeutuu inhimilliseen ja tuhoaa sitä.

5. Kommunikatio vs. hiljaisuus. Lyhyesti: Nimetön Olento ei puhu, mutta Klaatu puhuu. Kawin 1984, 3—21.

²⁵ Vivian Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New York: Ungar (Second, enlarged Edition) 1987, 29.

²⁶ *Ibid.*, 55—58.

²⁷ *Ibid.*, 62.

²⁸ Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Garden City: Doubleday and Company, Inc., 91.

²⁹ Lucanio 1987, 12—13.

³⁰ Sobchack 1987, 110—111.

³¹ Utoppisen "maskuliinisen" science fictionin maailmasta ei löydy "femiiniinistä" kauhusta tuttuja motiiveja: jalkojen alla kuhisevaa luontoa, kirjaimellisesti maata kohti painuvia mieliä, kuulemaa, mätänemistä ja "sielun pimeyttä". Science fiction ihailee taivaita kohti kurrottavia fallisia raketteja, lentäviä lautasia — joita Jung käsitteli nykyaikaisina mandala-symboleina (C. G. Jung, *Flying Saucers. A Modern Myth of Things Seen in the Skies*. Princeton University Press 1978. Jungin mukaan mandala on arkkityyppinen järjestyksen symboli. Lentävien lautasten kehämäinen muoto siis kuvastaa harmonian, järjestyksen, kosmoksen kaipausta kaaoksen keskellä. Ks. myös Lucanio 1987, 61—62) — maailmankaikkeuden koodin kimppuun syökyvien faustisten tiedemiesten laboratorioita (tavanomaisten kemian ja fysiikan instrumenttien seassa on aina fantastisia rakennelmia, joiden tarkoituksen tietää vain tiedemies itse) ja erilaisia sotakoneita, joiden avulla armeija voi käydä vastahyökkäykseen.

Tieteiselokuvissa muodot ovat perinteisesti olleet selkeitä ja monumentaalisia, pinnat valkeita tai metallinhoitoisia. Science fictionin ihminen tähtää ylöspäin, kohti tieteen tai avaruuden arvoituksia. Hän on matkalla valoon, ei pimeyteen. Hän ei etsi salattua sisältä tai maan pinnalta vaan ulkoa ja avaruudesta; arvoitukset eivät koskaan odota lähellä vaan "siellä jossakin", kaukana tähdissä; niitä ei ratkota kuorimalla totuutta peittäviä kerroksia pois valistuksen katseen tieltä vaan menemällä "where no man has gone before". Liike vie eteen- ja ylöspäin, tieto vapauttaa luonnosta, rakentaminen tuo järjestystä, taivaalle luotu katse auttaa unohtamaan maallisen pimeyden.

³² Luonnon kapinaa ovat modernissa amerikkalaisessa kauhu-elokuvassa johtaneet — suuren volyymin tai suuren koon turvin — rotat (*Willard*, 1970; *Ben*, 1973; *Of Unknown Origin*, 1983; *Graveyard Shift*, 1991), käärmeet ja madot (*Stanley*, 1973; *Ferde-Lance*, 1974; *Squirm* 1976; *Tremors*, 1990), sammakot (*Frogs*, 1972), muurahaiset (*Phase IV*, 1974; *Panic at Lakewood Manor*, 1977; *Empire of the Ants*, 1980), lepakot (*Chosen Survivors*, 1974; *Nightwing*, 1980), karhut (*Grizzly*, 1976; *Claws*, 1977; *Prophecy*, 1979), apinat (*Link*, 1986; *Monkey Shines*, 1989), mehiläiset (*The Swarm*, 1978; *The Savage Bees*, 1976; *The Bees*, 1979), hämähäkit (*The Giant Spider Invasion*, 1975; *Kiss of the Tarantula*, 1976; *Tarantulas: The Deadly Cargo*, 1977; *The Kingdom of the Spiders*, 1978; *Arachnophobia*, 1990) koirat (*Dogs*, 1976; *The Pack*, 1977; *White Dog*, 1981; *Rottweiler*, 1983; *Cujo*, 1983) sekä erilaiset kalat ja muut meren olennot (*Jaws*, 1975 jatko-osineen; *Mako: Jaws of Death*, 1975; *Shark Kill*, 1975; *Tintorerä*, 1977; *Tentacoli*, 1977; *Orca*, 1977; *Barracuda*, 1978; *Piranha*, 1978; *The Lucifer Project*, 1978; *Killer Fish*, 1979; *Monster*, 1980; *Blood Tide*, 1981; *L'Ultimo squalo*, 1981; *Shark*, 1982; *Piranha II: The Flying Killers*, 1982). 70- ja 80-luvuilla nähtiin lisäksi lukemattomia elokuvia, joissa kauhua levittivät yksinkertaisesti "pedot", "metsän pedot", "eläimet" tai "hyönteiset", eriytymättömänä, ihmisen provosoimana luonnon kollektiivisena sotajoukkona. Tehtiinpä 70-luvulla yli 15 Bigfoot-aiheista elokuvaa.

³³ Toisenlainen luonto löytyy kenties *Blue Velvetin* pikkukaupunkilaisnurmikon kätköissä kuhisevista muurahaisista, *Wild at Heartissa* motellin lattialla kuplivasta oksennustahrasta tai Peter Greenawayn elokuvien mätänevästä organismeista, mutta laji-tyypillisiin kauhu-elokuviiin se eksyy harvoin tässä häiritsevässä muodossaan.

³⁴ Clive Barkerin novelliin perustuvassa elokuvassa *Rawhead Rex* vuosisatoja sitten maahan haudattu pakanallinen peto nousee raatelemaan ihmisiä. Tämä raakalainen on lihaksi muuttunut

maskuliininen halu, joka taistelee uskonnon tukahduttavaa voimaa vastaan. Elokuussa *Pumpkinhead* maasta nouseva ikaikainen peto on miehen kostonhimon groteski ruumiillistuma. Samanlainen pehmentynyttä kaupunkikulttuuria vastaan asettuva Toinen on myös Australian erämaassa raivoava valtava ihmiskarju elokuvassa *Razorback*.

³⁵ Highwater 1990, 92-93. Ks. myös Pat Caplan (ed.), *The Cultural Construction of Sexuality*. London: Tavistock Publications 1987.

³⁶ Margaret Tarrant, "Monsters form the Id". Teoksessa Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press 1986, 258—277.

³⁷ Freudin mallista ks. mm. Lars Sjögrenin johdatus hänen teokseen *Sigmund Freud. Elämä ja teokset*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY 1991, 209—212.

³⁸ Tässä elokuvassa katsoja johdatellaan kädestä pitäen maagisen täydelliseltä vaikuttavan teknologisen systeemin syvyksiin, josta lopulta tulee vastaan — koneita pyörittävän jumalallisen vastauksen sijasta — kysymys: "Mikä on 'Se'?" Ajatuksia materiaisoivan teknologian kehittäneet, kauan sitten planeetan pinnalta kadonneet olennot tunsivat yliminän ja minän, mutta unohtivat perinnön ja torjunnan ansioista syntyneen perustan. Avaruuden uljas jumalrotukin oli siis liian inhimillinen olemukseltaan ja liian kehitysoptimistinen unelmiltaan.

³⁹ Laura Mulvey, "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity". Teoksessa Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press 1992, 53—73.

⁴⁰ Aliensin ohjannut James Cameron on elokuvan *Rambo: First Blood, Part II* käsikirjoittaja sekä elokuvien *The Terminator* ja *Terminator 2 — Judgment Day* käsikirjoittaja/ohjaaja.

⁴¹ Jan Doense & Les Paul Robley, "H.R. Giger. An Interview with the Artist". *Cinefantastique*, vol.18:4 (1988), 39. Ks. myös Vincent Di Faten artikkeli "Giger. The Roots of Imagination" samassa lehdessä (37—38). Ernstin, Gaudin, Chevalin, Bocklinin, Dalin, Escherin, Boschin ja Mattan nimistä on joskus etsitty tukea sille mytologiselle ja surrealistiselle mielikuvituksen vivahteelle, joka Gigerin töistä välittyy. Gigerin *Alien*-desingista eteenpäin puolestaan johtaa tietoisien jäljitelmien populaarikulttuurinen sarja. Alienin visuaalista muotoilua on jäljennetty tai parodioitu suorien jatko-osien ohella ainakin seuraavissa amerikkalaisissa elokuvissa: *Galaxina* (1980), *Lifeforce* (1985), *Saturn 3* (1980), *The Intruder Within* (1981), *Scared To Death* (1980), *Spaceballs* (1987), *Invaders From Mars* (1986), *Futurekill* (1985), *Galaxy Of Terror* (1981) ja *Forbidden World* (1982). Kaksi viimeainittua ovat Roger Cormanin New World -yhtiön tuottamia *Alien*-halpakopioita, joiden epäaiteellinen ja estoton tapa leikitellä ryöstämässä läheteoksen biomekaanisella koristeellisuudella (näissä elokuvissa biologia "tulee hulluksi", vapautuu sekä luonnon että [teko]taiteen normeista) tuntuu joskus miellyttävän enemmän uuden kauhuelokuvan harrastajia kuin *Alienin* tiukan strukturoitu biomekaanisen kauhun arkkitehtuuri.

⁴² Ripley ei olisi päästänyt muokalaistartunnan saanutta tutkimusryhmää sisään. Tiedeupseeri Ash tekee näennäisen humanin eleen ja päästää joukon alukseen ehdottomista karanteenimääräyksistä piittaamatta. Ashin teko ei kuitenkaan kieli humanista

laupeusta vaan ohjelman mukaan toimimisesta. Ash on androidi, joka tekee mitä Yhtiö määrää, eli pyrkii keinolla millä hyvänsä tuomaan vieraan organismin maahan. Tietokone "Äiti" kertoo myöhemmin, että matkan ensisijainen tavoite on tuoda vieras organismi maahan, kaikki muut tavoitteet ovat toissijaisia.

⁴³ Tässä mielessä *Alien* (kuten muutkin biologiasta sekä klaustrofobiasta kauhun ainekset kokoavat elokuvat) voisi olla Vietnam-allegoria. Kun modernissa kauhuelokuvassa kuvitellaan ja kuvitetaan helvetti, sen on lähes pakko joltakin osalta muistuttaa Vietnamin viidakkoympäristön amerikkalaisten mieliin jättämiä kauhukuvia.

⁴⁴ Tällainen organismi on paitsi aseita tekevän yhtiön myös elokuvien lavastajien unelma: ksenomorfi antaa vapaat kädet keksiä visuaalisesti kiinnostavimmat ratkaisut uskottavuudesta silti yhtään tinkimättä.

⁴⁵ Roger Dadoun, "Fetishism in the Horror Film". Teoksessa James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing 1989, 41—50.

⁴⁶ *Ibid.*, 50—52.

⁴⁷ Elokuvan *Poltergeist 2: The Other Side* (USA 1986) loppukohtauksen fantasia on ainakin osittain toteutettu Gigerin luonnosten pohjalta. Tällä kertaa maan ja menneisyyden vainoama perhe käy yhdessä "toiselle puolelle" taistelemaan kiroustaan vastaan apunaan Carol Annin kuollut isoäiti sekä intiaanipoppamies. Tarina on taas patriarkaatin edustajan, perheestään epätoivoisesti taistelevan miehen kärsimysnäytelmä, jonka ensimmäisessä huipennuksessa mies synnyttää suansa kautta valtavan ihmismäisen lisko-olennon. Loppunäytöksen miljöö on talon alta avautuva orgaaninen onkalo, jossa perhe joutuu tyhjyyden kansella vastatusten. Tällä arkaaisen äidin läsnäolon läpituonkemalla alueella perhe onnistuu sekä kristillisten henkien että alkuperäisten uskontojen poppakeinojen avulla tuhoamaan saarnamies Kanen (fetissiohjettu?), joka yrittää viedä perheen pikkutytön mukanaan toiselle puolelle. "Valossa" odottava tyhjiys ei tällä kertaa vielä saa Carol Annia omakseen, mutta sillä on aikaa odottaa.

⁴⁸ Eino Railo, *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja 1925, 195—196. Ks. myös Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.), *Haamulinnan perillisiä*. Helsinki: Kirjasto-palvelu 1992 ja Kate Fergusson Ellis, *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1989.

⁴⁹ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge 1993.

⁵⁰ Barbara Creed, "Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge 1993, 118—121.

⁵¹ *Ibid.*, 122.

⁵² Creed, *The Monstrous-Feminine*, 14.

⁵³ Helene Cixous and Catherine Clement, *The Newly Born Woman*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1986, 8.