

**Kari Salminen**

# TUNTEEN, IHMEEN JA SALAPERÄISYYDEN PUOLESTA

## Romanttinen sankari ja valistuksen pimennys

---

---

Romantiikka ei ole ollenkaan naurettavaa: se on sairautta kuten unissakäyminen tai kaatuvatauti. Romantikko on ihminen, joka on tulemassa mielenhäiriöön: häntä on surkuteltava, hänelle on puhuttava järkeä, hänet on vähitellen saatettava oikeille jäljille, mutta hänestä ei saa tehdä huvinäytelmän aihetta, korkeintaan lääketieteellisen väitöskirjan.

*Constitutionel*-lehti vuodelta 1825 (Aarne Anttilan mukaan)

### ROMANTIikka, VANHA JA UUSI

Historiallinen romantiikka ei ollut yksi ja jakamaton aate- ja taidesuuntaus, vaan eri maissa erilaisia muotoja saanut vastaus uusklassismille, mekanismille ja rationalismille. Se syntyi ajan luonnontieteellisen kehityksen ja yhteiskunnallisen kuohunnan provosoimana, mutta sen muutoksen ja mullistuksen ideologia katsoi ennen kaikkea taaksepäin, kohti menetettyä ja nykyistä "aidompaa" elämänmuotoa. Hakuteoksista löytyy yleensä määritelmän sijasta luetteloita, joissa kerrotaan romantiikan korostaneen luontoa, alitajuista, mielikuvitusta, epämääräisyyttä ja tunnetta ja kääntäneen kiinnostuksen psykologiseen, ekspressiiviseen, lapsenomaiseen, vallankumoukselliseen, nihilistiseen, aistilliseen ja mieli-

hyvää tuottavaan. Sen vaikutus voidaan myös kiteyttää negatiivisesti, luettelemalla romantiikan vastustamia asioita: muodollisuus, klassiset (taide)ihanteet, järki sekä havainnon varmuus ja kollektiivisuus. Taiteessa romantiikka tarkoitti hallusinatorista, fantastista, myyttistä, kansallista, pittoreskia ja goottilaista sensibilibiteettiä<sup>1</sup> - eli melkein mitä tahansa mikä poikkesi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun "virallisesta" linjasta.

Romantiikka oli siis toisin näkemistä ja tekemistä, normien kritisoimista joskus ylettömyyksiin asti. Historiallista romantiikkaa koskevien käsitysten pohjalta voidaan abstrahoida erityinen *romanttinen sensibilibiteetti*, jonka merkitys ei rajoitu tiettyyn historialliseen aikaan. Runoilija Novaliksen mielestä "maailma pitää romantisoida, jotta alkuperäinen merkitys voitaisiin löytää". Hän määritteli romantiikan näin: "Antaessani tavanomaiselle ylevän merkityksen, arkipäiväiselle salatun puolen, tunnetulle tuntemattoman arvokkuuden ... minä romantisoin ne."<sup>2</sup> Jos Novaliksen sanoja uskoo, romantiikka ei ole vain periodi vaan tietty tapa suhtautua todellisuuteen. Se on metodi, jolla tietoa epäillään, mitattu kyseenalaistetaan ja tuttu muutetaan oudoksi. "Alkuperäinen merkitys" on tavoite, mutta sitä ei välttämättä pidä löytää tai ainakaan määritellä. Usein riittää pyrkimys pois "nykyaikaisista merkityksistä".

"Romanttisimmillaan" romanttinen sensibilibiteetti



Viimeisellä mohikaanilla on juurensa romantiikan ajan kulttuurissa.  
Kuva: Finnkino.

tarkoittaa jonkinlaista *okkultaation*, "pimennyksen", oppia ja estetiikkaa. Se sekoittaa lajeja ja tasoja, sillä se pyrkii antamaan subjektiivisen selityksen objektiiviselle maailmalle, fantastisen leiman todellisuudelle, primitiivisen taustan kehitykselle, kaukaisen historian (usein myyttisen) tason nykyajan ilmiöille ja eksoottisen - tai "demonisen" - ilmeen positivismiin kesyttämälle luonnolle. Romanttinen okkultaatio on järjen, objektiivisen totuuden ja empiirisen todellisuuden itsestäänselvyksien hämärtämisestä ja epäilyksenalaiseksi saattamista.<sup>3</sup>

Tämän artikkelin tarkoituksena on tarkastella nykyelokuvan romanttisia ilmiöitä. Päähuomio on kiinnitetty romantiikalle keskeiseen yksilölliseen sankariin, josta nykyelokuvassa esiintyy kolme muunnelmaa: seikkailija, taiteilija ja hirviö. Hahmot kuuluvat laajempiin kokonaisuuksiin, joita tässä kutsutaan romanssiksi, taiteilijaromantiikaksi ja kauhuromantiikaksi. Sankarimuunnelmien välille jännittyy romanttinen metatarina, jossa historiallisessa tai myyttisessä menneisyydessä toimiva seikkailija ensin muuttuu "mielen ja mielikuvituksen seikkailijaksi" eli taiteilijaksi, jonka äärimmäinen muoto hirviö puolestaan on.

Metatarina kytkeytyy historialliseen romantiikkaan ja kronologiaan siinä mielessä, että keskiaikaan ja myytteihin vetoa tunteneet romantikot muovasivat luovan taiteilijan kuvan osittain keskiaikaisten romanssien sankarihahmon mukaan. Romantiikan jälkimainingeissa 1800-luvulla syntynyt kauhuromantiikka *Frankensteinista Draculaan* ja *Tri Jekyll ja Mr. Hydestä Dorian Grayn* muotokuvaan taas johti romanttisen geniuksen "haltijasta" faustisen tiedemiehen, kohtuudesta piittaamattoman elämäntiedemiehen ja aatellisen verenimijän hahmot. Näi-

den hirviöiden kohdalla romanttinen seikkailu (romanssi) päättyy Jumalan ja luonnon asettamiin rajoihin.

Romanssin, taiteilijaromantiikan ja kauhuromantiikan tavat vastustaa järkeä ja valistusta ovat erilaiset. Romanssi hakeutuu pastoraaliseen luontoon tai kansallis-myyttiseen historiaan, siis pakoon pahaa (nyky)maailmaa. Taiteilijaromantiikka korostaa mielikuvitusta, tunnetta ja aistimuksia, joita järki, tuo Wordsworthin "vääristävä toissijainen voima, jonka avulla me monistamme eroja"<sup>4</sup>, ei kahlitse. Kauhuromantiikka pakenee valistusta subliimin kokemuksen, julmuuksien ja voimakkaiden vääristymien maailmaan.

## Murroksen aikoja

Tavallaan populaarikulttuuri ja elokuva ovat aina olleet "romanttisia". Seikkailuelokuvan ja eepin elokuvan tarinat sankareista, suurista yksilöistä, voidaan nähdä romantiikalle tyypillisen heroismin ilmauksina; kansallisen menneisyyden mytologisoinnit historiallisessa elokuvassa ovat romanttisia ilmiöitä. Fantasia- ja kauhuelokuvan goottilainen perinne johtaa suoraan romantiikan lähteille, kun taas "hurmioituneiden tilojen" kuvaamiseen ja voimakkaiden kontrastien käyttöön erikoistuneen melodraaman suhde niihin on epäsuorempi.<sup>5</sup> Nykyyhteisessä romanttinen sensibiliateetti on kuitenkin siksi korostunut, että lajityyppien historia ei sitä yksinään selitä. Populaarikulttuurin uusi romantiikka näyttäisikin olevan osa laajempaa romanttisen maailmankuvan murrosta, jonka merkkejä löytyy niin yhteiskunnallisista liikkeistä kuin filosofiastakin.

Samantapaisesta murroksesta oli kyse myös 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun valistusvastaisessa ajattelussa.

1800-luvun lopulla ilmaantuneet rationalismikriittiset (symbolistiset, nihilistiset, dekadentit, uskonnolliset ja kansallishenkiset) aate- ja taidevirtauksien - jotka asettuvat väljästi uusromantiikan otsikon alle - ovat 1900-luvun loppua lähestyttäessä taas muodissa. Eurooppalainen Teoria tai pikemminkin sen villit sovellutukset ovat tässä keskeisessä asemassa. Teoreettisen romantiikan "merkit" kuten Blanchot, Foucault, Kristeva, Deleuze ja Lacan liittyvät yhteen ja muuttuvat trendin tuojiksi, joiden suosion kautta toiset "merkit" kuten Freud, Heidegger, Céline, Artaud, Nietzsche, Kierkegaard, de Sade, Bataille ja muutamat muut filosofiset tai kaunokirjalliset nimet on valjastettu ylimalkaisesti vastustamaan humanismia, tiedettä, logosentrista filosofiaa, rationalismia, läntistä kosmologiaa, porvarillista moraalia ja milloin mitäkin modernin järjen itsetyytyväistä ilmausta. Nämä "äärimmäisyyden profeetat" ja heidän transsendentit "kulttuuriset visionsa"<sup>6</sup> ovat populaarissa käytössä osaksi irronneet intellektuaalisista yhteyksistään ja muuttuneet maailmankatsomukselliseksi esikuviksi. Kirjallisuuden ja elokuvan tutkijakin voi nyt jo puhua - Jürgen Habermasiin nojautuen - "kulttuuripessimismin" ja "itsekeskeisen nautiskelun" aikakaudesta sekä konservatiivisuuteen taipuvista post-teoreetikoista, jotka näyttävät luopuneen ihmiskunnan kehitykseen uskovasta modernin projektista ja ovat heittäytyneet "antaa mennä -nihilismiin ja viihteelliseen merkkien kulutusjuhlaan".<sup>7</sup>

Näkökulma ei välttämättä ole väärentävä. Ovathan esimerkiksi Nietzsche, Heidegger, Foucault ja Derrida - kukin omalla tavallaan - pyrkineet vastaamaan siihen valistuksen uskomukseen, että yhteiskuntatiede voidaan rakentaa luonnontieteellisen mallin mukaan. Samaan tapaan kuin romantikot ennen heitä, myös nämä ajattelijat kapinoivat kantilaista traditiota (etenkin käytännöllisen, teoreettisen ja esteettisen erottelun perinnettä) vastaan samalla kuitenkin kantilaisesta ajattelusta ammentaen.<sup>8</sup> 1900-luvun radikaalin ajattelun (ja sen "esi-isien") ja romantiikan yhteys solmitaan myös siinä tavassa, jolla nämä erillisistä kansallisista yhteyksistä ja eri tieteenaloilta melko kiinteäksi maailmankuvaksi sulautuvat perinteet suhtautuvat nykyhetkeen, aikaan, josta käsin mennyttä arvoidaan ja tulevaa povataan.

Ei ole syyttä puhuttu "kriisiajattelusta", sillä niin romantikot kuin "äärimmäisyyden profeetatkin" ovat katsooneet omaa aikaansa radikaalin muutoksen näkökulmasta. Vakiintuneet totuudet eivät enää

pidä, vanha perinne (valistus, moderni) on väkivaltaisesti hajoamassa ja uusi tietoisuus tekee tuloaan.<sup>9</sup> Romanttisen vapauden ideaalin jäljet löytyvät myös nykyisen kriisiajattelun tavoista korostaa konventioiden, kielen ja tieteellisen diskurssin ahdistavuutta ja nostaa taide yhdenvertaiseksi totuuden (tai tässä tapauksessa ehkä totuudettomuuden) lähteeksi. Shelleyn mukaan runoilijat ovat "the unacknowledged legislators of the world". Nyt tätä epäkiitollista mutta niin ylevää asemaa tavoittelevat ajattelijat, jotka tasapainoilevat tieteen ja runouden välimaastossa tyytymättä tavanomaisiin rintamalinjoihin.<sup>10</sup>

Englanniksi käännetyn kokoelman *The Impossible* esipuheessa Bataille kirjoittaa:

Realismi vaikuttaa minusta virheeltä. Vain väkivalta välttää realistisiin kokemuksiin liittyvän köyhyyden tunnun. Vain kuolemalla ja halulla on voima joka ahdistaa, joka hengästyttää. Vain kuoleman ja halun äärimmäisyys auttaa ihmistä saavuttamaan totuuden.<sup>11</sup>

Bataillen ja myös de Saden nousu jonkinlaisiksi seksuaalisuuden, väkivallan ja marginaalikkulttuurien "suojeluspyhimyksiksi" osoittaa, että filosofisesti tai kaunokirjallisesti perusteltu romanttinen sensibiilitteetti voi olla myös populaari ilmiö. Vaihtoehtokulttuurien maailmankuvassa äärimmäiset kokemukset, kuolema, marginaaliset kulttuuri-ilmiöt, saastan ja kielletyn estetiikka ja transgressio muodostavat kapinan ytimen, ja hyvin usein taustafilosofia haetaan eurooppalaisen uusromanttisen ajattelun traditiosta.

Modernia ihmistä vapautetaan myös käytännönläheisemmin. Suosioon ovat nousseet huumemystiikka ja psykedelia, uususkonnollisuus ja New Age, "uusi primitivismi" ja alkuperäiskansojen kulttuurit, nationalismi ja kansallisromantiikka, salatieto ja "murhan estetiikka", mytografinen kirjallisuus ja maailmanmusiikki. Kaikissa näissä luontoa, korkeampia voimia, kansallista menneisyyttä tai alkuperäisempää elämäntyyliä tavoittelevissa aatesuunnissa ja käytännöissä myydään romanttisen sensibiilitteetin siruja rationalistisesta ja modernista elämänmuodosta vapautusta hakeville ihmisille. Tutun tuntemattomaksi tekeminen ja "alkuperäisen merkityksen" etsiminen ovat suosiossa -todellisuuden "okkultti puoli" vetää puoleensa.

Seuraavassa kuitenkin tarkastellaan lähinnä uusien amerikkalaisten ja eurooppalaisten elokuvien tapoja romantisoida maailmaa seikkailevan sankarin, luovan taiteilijan ja kärsivän hirviön hahmojen kautta. Monilla elokuvilla on juurensa romantiikan ajan kulttuurissa (James Fenimore Cooperin *Viimeinen mohikaani*), toisten kohdalla tällaisia yhteyksiä ei

ole näkyvässä. Suoraa perimystä merkittävämmän kontekstin antaa kuitenkin nykyaika, jossa havaittava romanttisen sensibiilitteen noususuhdanne tuntuisi tukevan Elaine Showalterin väitettä *fin de siècle*n (joka myös oli uuden romantiikan aikaa) ja nykyajan sukulaisuudesta.<sup>12</sup>

## ROMANTTISEN SANKARIN KOLME MUUNNELMAA

### Etäisten maiden seikkailijat

Northrop Fryen kirjallisten muotojen luokittelussa *romanssi* (romance) saa luonnehdinnan "lähimpänä toiveunta". Frye kirjoittaa:

Jokaisena aikana valtaapitävällä sosiaalisella tai intellektuaalisella luokalla on taipumus projisoida ideaalinsa jonkinlaiseen romanssiin, jossa hyveelliset sankarit ja kauniit sankarittaret edustavat ideaaleja ja konnat uhkaa niiden valta-asemalle. Tällainen on keskiaikaisen ritarromanssin, renessanssin ajan aristokraattisen romanssin, 1700-luvun porvarillisen romanssin ja venäläisen vallankumouksellisen romanssin yleinen luonne. [...] Romanssin yhä uudelleen esiin nousevalle lapsenomaisuudelle on ominaista erikoisen itsepintainen nostalgia, mielikuvituksen kultta-ajan etsintä ajasta tai paikasta.<sup>13</sup>

Romanssi kertoo sankarin seikkailuista. Se on sarjallinen, joskus loputon muoto, jossa päähenkilö kulkee seikkailuista toiseen matkallaan lainkaan muuttumatta tai kehittymättä. Romaanikirjailijan ja romanssikirjailijan ero on Fryen mukaan siinä, että jälkimmäinen ei edellisen tapaan pyri luomaan "todellisia ihmisiä" vaan pikemminkin tyylieltyjä hahmoja, jotka laajenevat eräänlaisiksi "jungilaisiksi" psykologisiksi arkkityypeiksi. Fryen mukaan romanssia on usein pidetty muotona, josta tulee "kasvaa ulos" - siis kypsymättömänä ja alikehittyneenä muotona. Romantiikan aikakautena - osana romanttista arkaaisen feodalismia ja sankarin, tai idealisoidun libidon, kulttia - uudestaan henkiin herännyt romanssi on Fryen mukaan parasta kuitenkin ymmärtää välittävänä muotona, jonka toisella puolella on ihmisiä käsittelevä romaani ja toisella jumalmaailmaan sijoittuva myytti.<sup>14</sup>

Jos määritelmän kanssa haluaa olla suurpiirteinen, melkein mikä tahansa amerikkalainen toiminta- ja seikkailuelokuva mahtuu sen sisään. Elokuva on alkuvaiheistaan asti käsitellyt jumalia pienempiä ja ihmistä suurempia heeroja projisoiden (amerik-

kalaisia) ihanteita fantastisen tai vain kaukaisen ajan ja tilan kehyksiin. Myös sarjallisuus on kaupalliselle elokuvalle tuttu ominaisuus. Erityisen hyvin Fryen romanssimääritelmä sopii Hollywoodin epiikkaan, lännenelokuvaan, *swashbuckler*-elokuvaan, nykyaikaiseen "action-adventure"-genreen ja ehkä myös rikoselokuvaan ja melodraamaan. Amerikkalaisen genre-elokuvan voidaan sanoa suurelta osin olevan toiveunen ja arkkityyppien valtakuntaa.

Romanssin keskeinen elementti on esikuvallinen sankari, taistelijan tai seikkailijan hahmo. Muut esille tulevat elementit ovat a) "kadotettu paratiisi", nostalgia kaukaiseen (historiallinen tai myyttinen) aikaan ja paikkaan, jossa vapaa, kesytön luonto vielä ympäröi ihmistä, sekä b) "kansakunnan synty", kansallisen menneisyyden etsintä ja ihannointi.

### Kadotettu paratiisi

*Robin Hoodin* (1991) ja *Robin Hood - varkaiden ruhtinaan* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991) tapaiset, epämääräiseen historialliseen "menneisyyteen" sijoittuvat seikkailut projisoivat ihanteet kompleksisista sosiaalisista ja psykologisista esteistä vapaaseen folkloristisen legendan universaaliin aika-tilaan, jossa maskuliinisen sankaruuden, väkivallan ja toiminnan ja kansallisuuden ideologinen yhteys solmitaan realismista ja historiallisesta todenvastaavuudesta riippumatta. "Menneisyys" tai "historia" eivät niinkään ole toisia aikoja kuin paikkoja, toiminnan ja seikkailun tiloja, joissa maskuliinisella sankarilla on avaruutta toimia ja jossa vihollinen (kansan, heteroseksuaalisen suhteen, luonnonaatelisen elämänmuodon) on aina selkeästi osoitettavissa. Vihollinen järjestyy selkeään linjaan, lopputaistelun panokset on helppo määrittää ja voiton hedelmät (prinsessa ja puoli valtakuntaa) ovat etukäteen tiedossa.<sup>15</sup>

Historiallisissa elokuvaromanssissa sankarin toimintaympäristö on muinaisen kultta-ajan kadotettu luonnontila. Luonto tarkoittaa ahdistavan kulttuurisen viidakon (suurkaupunki) tai outoudellaan uhkaavan luonnon (Vietnam) vastakohtaa, matelijoiden ja hyönteisten (viidakon eläinten) sijasta nisäkkäitä vilisevää väljää lehtoa, jossa luonnonaatelinen mies tulee toimeen siinä kuin kuninkaana valtaistuimella tai linnanherrana linnassakin.<sup>16</sup> Seikkailuelokuvan eskapismi on pakoa liian monimutkaisesta kulttuurista, joka tuhoaa luonnon ja samalla miehisen toiminnan alkuperäisen miljöö. *Robin Hoodin* alkukuva eläimistä kuhisevasta ja valonhämyisestä satumetsästä - ennen kuin väävät valtiat eli nor-





Viimeinen mohikaani vie katsojan aikakoneella amerikkalaisuuden juurille, aikaan ennen viralliseksi kansallismytologiaksi julistetun westernin kuvaamaa kautta, sisällissodan lopusta frontierin sulkeutumiseen, n. 1865-1890.

mannit ratsastavat paikalle - on romanttinen kuva aidosta ja ikaikaisesta luonnonmaailmasta, jossa todellinen maskuliininen identiteetti punnitaan. Rousseaukin löysi syvältä metsän siimeksestä “muinaisten aikojen näkymän”. Se on primitiivisen ja viattoman elämän aito ympäristö, jonne 1900-luvun populaarikulttuuri on istuttanut ahdistavan kulttuurimme nujertaman miehen, jotta tämän vaistot ja “luontaiset” toimintatavat jälleen pääsisivät esiin.

Sherwoodin kaltaisena satumetsänä esittäytyy myös 1750-luvun Pohjois-Amerikan koillisosien erämaa elokuvassa *Viimeinen mohikaani* (*Last of the Mohicans*, 1992), joka perustuu James Fenimore Cooperin Nahkasukka-sarjan romaaniin. Elokuvan ideologiset painotukset käyvät ilmi tuotantotiedotteesta. Siinä ohjaaja Michael Mann valittaa vaikeuksia, joita filmiryhmä kohtasi etsiessään autenttista ympäristöä tapahtumille. Sellaista ei löytynyt. Mannin mukaan Cooperin kuvaama maa oli ikivanhaa metsää, jossa puut olivat 400-500 -vuotiaita. *Viimeisen mohikaanin* autenttisuus mitataan siis vuosisatojen takaisen jylhän luonnonympäristön rekonstruoinnin kautta. Elokuva levittäytyy katsojan eteen kuin haikea muistutus siitä, mitä amerikkalaiset ja koko maailma oikeastaan ovat menettä-

neet tuhotessaan luonnon, täyttäessään rajamaat ihmisillä ja sulloessaan vapaat luonnonkävijät, niin intiaanit kuin jalon villin elämään sopeutuneet valkoiset seikkailijatkin, reservaatteihin tai kaupunkiin.

*Viimeinen mohikaani* vihjaa, että Yhdysvaltain muotoutuminen oli mahdollista vasta kun alkupe räinän luonnontila jo oli tuhottu, paratiisi kadotettu. Oikea amerikkalaisuus on - kuten Wisconsinin yliopiston professori Frederick Jackson Turner vuonna 1893 pitämässään esitelmässä kertoi - syntynyt ihmisen ja erämaan vuorovaikutuksesta. Individualismi, vapaudenkaipuu, käytännöllisyys ja muut amerikkalaiset hyveet eivät tulleet Euroopasta vaan ne syntyivät rajamaiden uusia käytäntöjä ja yhteiselämän malleja vaativissa kovissa olosuhteissa.<sup>17</sup>

*Viimeinen mohikaani* vie katsojan aikakoneella amerikkalaisuuden juurille, aikaan ennen viralliseksi kansallismytologiaksi julistetun westernin kuvaamaa kautta (sisällissodan lopusta frontierin sulkeutumiseen, n. 1865-1890). Lännenelokuvan kuvaamat konfliktit näyttävät ikivanhaa erämaata vasten tarkasteltuna jo lopun enteiltä. “Viimeisen mohikaanin” Chingachgookin adoptoimaa valkoista jaloa villiä Haukansilmää esittänyt brittinäyttelijä



*Kohti frontieria.*  
Tansii Susien  
Kanssa.

Daniel Day-Lewis ilmoittaakin (elokuvan tuotantotiedotteessa) kiinnostuneensa käsikirjoituksesta, koska se kuvasi lähes "koskematonta" aikaa ja paikkaa. Eli ihminen - sanan eurooppalaisessa mielessä - ei vielä ollut ehtinyt tuhota vapaata maata ja luontoa. "Minun oli aika saada vähän raitista ilmaa", perustelee Day-Lewis roolivalintaansa.<sup>18</sup> *Viimeisessä mohikaanissa* tulevan tuhon enteitä ovat siirtomaaherruudesta taistelevat englantilaiset ja ranskalaiset joukot, eurooppalaiset "sivistyneet".

Vielä varhaisempaan kadotettuun paratiisiin kurtistetaan Ridley Scottin elokuvassa *1492 -paratiisin valloitus* (1492: *The Conquest of Paradise*, 1992). "Näkijäksi" tai maailmaa muuttavaksi "uneksijäksi" kuvattu Kolumbus näkee Eedenin puutarhaa muistuttavan maan kuin uskonnollisena visiona, kun sumuverho väistyy Santa Marian tieltä. Tämä katse on samalla tuhon alku, sillä paratiisiaan vaaliva Kolumbus ei pysty estämään inkvisition kidutusten,

hovijuonittelujen, degeneroituneen aateliston ja teologis-maantieteellisen pseudoälyn luonnehtimaa "eurooppalaista sivistystä" saapumasta paikalle ja kadottamasta näkynsä toivemaata. Ratsuväen loikkariupseeri elokuvassa *Tanssii Susien Kanssa* (*Dances With Wolves*, 1990) on yhtä kykenemätön vaalimaan rousseaulaisesti kuvattua primitiivisiä elämää ja jalojen villien kulttuuria. 1800-luvulla monet maisemamaalarit ikuistivat kankaalle romanttisia näkymiä koskemattoman lännen metsistä ja vuoristoista lisäten näin siirtolaisuutta. 1990-luvulla elokuva jäljentää näitä kuvia kuin näyttääkseen mitä on menetetty.

### Kansakunnan synty

Romantiikan aikana harrastettiin kiihkeästi kansanlauluja, kansanlegendoja, kansanuskomuksia, kansanrunoutta ja kansantapoja, joiden juuret johtivat

“pimeimpään keskiaikaan”. Tämä ei kuitenkaan ollut suuri huolenaihe, sillä “kansanluonne” tai kansakunnan “sisäinen henki” voi hyvin olla kotoisin tuolta väärinymmärretyltä ajalta, jota romantikko Joseph Görres kutsui “runouden puutarhaksi, romantismin Eedeniksi”.<sup>19</sup> Nykyisin juuria ei välttämättä etsitä aivan keskiajalta asti, mutta kuitenkin ajalta ennen liian rationaalisen, mekanisoituneen ja järjestäytyneen nykyajan ja yhteiskunnan syntyä. Jopa ankeuden ja puutteen leimaama historiallinen periodi voi näyttää kulta-ajalta. Riittää kun löydetään kansallisvaltion juuret ja sen synnyttänyt etninen voima kuten “suomalaisuus”, “venäläisyys” tai “amerikkalaisuus”. Kansakunta tuskin syntyisi tai säilyisi ilman kansankulttuuria ja populaarikulttuuria, joiden piirissä myyttiset opinkappaleet materialisoituvat rituaalisissa käytännöissä.<sup>20</sup>

Kansoillakin voi yksilöiden tapaan olla “luonne”, arveli Johann Gottfried von Herder 1700-luvun lopulla. Amerikkalaiset ovat 1900-luvun aikana etsineet, löytäneet ja joskus kadottaneet<sup>21</sup> kansanluonteensa lännenelokuviissa, gangsterielokuviissa ja populistisissa komedioissa. On löydetty monista eri ainesosista yhteen sulautettu amerikkalainen (moderni, käytännöllinen, auktoriteettivastainen)

kansanluonne, josta kuitenkin on strategisesti “unohdettu” yhtenäiskuvaa rikkovat piirteet. Kielellisiä, alueellisia, uskonnollisia ja kansanperinteellisiä piirteitä korostava “etnisyys” ei ole koskaan istunut kovin hyvin amerikkalaisuuteen, jonka on ajateltu olevan ylietninen kategoria, so. etniset “rikkauudet” omiksi, lopulta kansallisista juuristaan vapautetuiksi ominaisuuksiksi yhdistävä voima.

Etnisiksi itsensä ymmärtävät ryhmät eivät tietenkään voi aina olla samaa mieltä amerikkalaisuuden ideologian kanssa. Sitä mukaan, kun myytti valkoisesta, anglosaksisesta, protestanttisesta ja keski-luokkaisesta yhtenäis-Amerikasta rapisee, erilaiset etnisyydet tulevat tilalle ja täyttävät tyhjät tilat. Massoille suunnatut elokuvat ovat ottaneet tämän huomioon lisäämällä amerikkalaisuuteen mm. mustien (tai afrikkalais-amerikkalaisten), intiaanien (tai alkuperäisten amerikkalaisten) ja latinojen pienemmät identiteetit. Nämä lisäykset ovat usein romanttisen tunteen värittämiä: sivistynyt valkoinen tai valkoisten parissa pitkään elänyt, etnisestä identiteetistään sopeutumisen helpottamiseksi aikanaan luopunut yksilö kuulee jonkinlaisen maan tai veren kutsun, herää alkuperäisen uskonnon ja myyttien voimaan ja kokee kääntymyksen. Viime aikoina



*Länttä valloittamassa. Ron Howardin ohjaama Kaukainen maa kertoo uudestaan John Fordin perintöön nojaavan syntymyitin ykseydestä nimeltä Amerikka.*

tätä kaavaa ovat noudattaneet intiaanikuvaukset kuten *Tanssii Susien Kanssa* (*Dances With Wolves*, 1990), *Ukkosydän* (*Thunderheart*, 1992), *Smaragd metsä* (*The Emerald Forest*, 1985) ja *Medicine Man* (1992).

Ron Howardin ohjaama Tom Cruise -elokuva *Kaukainen maa* (*Far and Away*, 1992) ei etsiydy folkloren, uskonnon tai muun luonnolliseksi ajattelun kansanilmauksen lähteille, vaan kertoo uudestaan John Fordin perintöön nojaavan syntymyytin ykseydestä nimeltä Amerikka. Irlantilainen köyhä talonpoika ja aatelistyttö matkaavat uuteen maailmaan, jossa edellinen nousee maskuliinisuuksensa, ruumiinvoimiensa ja peräänantamattoman luonteensa ("irlantilaisuus") ansiosta arvoasteikossa ylöspäin, kun taas helppoon aatelistelämään tottunut nainen ei oikein sopeudu rahvaan elämänpiiriin ja ruumiilliseen työhön. Monien vaikeuksien jälkeen pari kuitenkin kohtaa Oklahoman tonttiryntäyksen keskellä ja voittaa itselleen pienen palan maata. Myyttisten asetelmien tasolla elokuva kertoo siitä, miten maskuliininen energia virtaa Irlannin karuista oloista uuteen maailmaan ja raivaa sekä hedelmöittää sen.

## Taiteilija ja herooinen genius

Ranskan vallankumouksesta, Cromwellista ja Fredrik Suuresta historialliset tutkielmat tehnyt skotlantilainen kirjailija Thomas Carlyle (1795-1881) merkitsi 1830-luvun lopulla muistiin sanat, joita

voisi käyttää sankaripalvonnan mottona:

Minun näkemykseni mukaan Universaali Historia, historia siitä mitä ihminen on tässä maailmassa saavuttanut, on pohjimmiltaan täällä työskennelleiden Suurmiesten Historiaa. He olivat ihmiskunnan johtajia, nuo suuret: mallintekijät, kaavoittajat ja - sanan laajassa merkityksessä - luoajat niille asioille, joita ihmisjoukot (general mass of men) ovat pyrkineet tekemään ja saavuttamaan. Kaikki saavutukset ovat oikeastaan vain ulkoisia materiaalisia seurauksia, käytännön toteutuksia ja ruumiillistumia maailmaan lähetettyjen Suurmiesten päässä asuneista Ajatuksista.<sup>22</sup>

Romantiikan aikakaudella arvostettiin ja tulkittiin Kuningas Arthurin romansseja, homeerisia eepoksia ja Nibelungenliedä, mutta myös vähäisempiä kansanrunoja ja legendoja, joissa kansaa ja sankaria ei voinut erottaa toisistaan. Esimerkillisin romanttinen sankari oli kuitenkin Napoleon Bonaparte, josta tuli ensin taistelijaheeros, sitten marttyyrijumaluus. Nykyajan sankariromantiikkaa koskevan väitteen tueksi voitaisiin taas vyöryttää koko populaarielokuvan traditio vuosisadan alusta tähän päivään, mutta tässä riittänee viite kulttuureja perustavien ja taidetta luovien sankarien - todellisten tai fiktiivisten - ympärille punottujen tarinoiden runsaaseen tarjontaan viime aikoina.<sup>23</sup> Tutkimusmatkailijoiden, löytöretkeilijöiden, kansallissankarien, sotapäälliköiden, poliitikoiden ja vallankumouksellisten lisäksi romanssiseikkailuja ovat kokeneet taidemaalarit, kirjailijat, arkkitehdit, kuvanveistäjät, elokuvantekijät ja muut ideaaleja omakätisesti materiaalliseen muotoon romantisoivat taitelijat, "nerot".



Ridley Scott: 1492 - paratiisin valloitus



Seikkailuelokuvien sankarit kuten Robin Hood, Kristoffer Kolumbus tai Haukansilmä voidaan myös nähdä taitelijoiden kaltaisina toisten puolesta näkijöinä ja tekijöinä, joita ympäröivä villi luonnonmaailma on heidän teoksensa, subjektiivisen visionsa (tai ideaalinsa) ulkoinen ilmentymä. Vaikutelma johtuu kenties siitä, että romantiikan ajan käsitys taitelijasta luonnonlahjakkuutena ja salaperäisen luovan hengen omistajana sai vaikutteita romanssin sankarin hahmosta. Vastalahjaksi seikkailujen sankarit saavat ylleen taitelijan auran. Vaihtokauppa ei läheskään aina ole viaton. Peter Wollen esimerkiksi näkee 1492:n määrätietoisesti esteet voittavassa ja näin visionsa materialisoivassa Kolumbuknessa toisenlaisen suurta projektia valvovan ”näki-jän”, nimittäin elokuvantekijän, joka tässä tapauksessa siis on Ridley Scott.<sup>24</sup>

Taustan näille ajatuksille antaa Northrop Frye, jonka mielestä ”romantismissa” runoilija ottaa romanssin aikakauden sankarin paikan. Romanssin sankarin tapaan romanttinen runoilija on sosiaalisesti aggressiivinen, jopa vallankumouksellinen, sillä luova genius antaa hänelle auktoriteettiaseman. Runous on henkilökohtaisen suuruuden retoriikkaa, ja runoilija on ”korkeammalla ja mielikuvitusrikkammalla kokemustasolla” elävä olento, joka ”luo oman maailmansa; maailman, joka toistaa monet fiktiivisen romanssin jo käsittelemät piirteet”.<sup>25</sup>

Kynäänsä tai sivellintään kuin miekkaa käyttävät, aggressiiviset ja korkeampia kokemustasoja luotaavat sankaritaiteilijat kiinnostavat elokuvantekijöitä. He ovat istuttaneet romanssin maailmasta taitelijan todellisuuteen ulkoistuneen hahmon takaisin tarinan sisään. Käsitteilytapa voi vaihdella traagisesta koomiseen ja myyttisestä ironiseen, mutta hahmo kaiken keskellä on sama. Hänen nimensä voi olla vaikka Vincent van Gogh, Wolfgang Amadeus Mozart, Henry Miller, Charles Bukowski, Paul Bowles tai William Burroughs. Romanttisen taitelijan/sankarin ongelma vaivaa toistuvasti tiettyjä elokuvantekijöitä. Tällaisia ovat mm. Peter Greenaway, Ken Russell, Oliver Stone, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Philip Kaufman, Bernardo Bertolucci, David Cronenberg, Werner Herzog ja Wim Wenders.

*The Doorsin* (1991) ”shamanistinen välittäjä”, *Suojaavan taivaan* (*The Sheltering Sky*, 1990) ”eksistentiaaliset eksyjät”, *Alastoman lounaan* (*Naked Lunch*, 1991) ”välitilan raportoija” tai *Henry & Junen* (1990) ”seksuaaliset seikkailijat” ovat taitelijoina samassa asemassa kuin Runoilija Novaliksen maailmankuvassa. Novalis samasti runouden uskontoon, mystiikkaan ja filosofiaan. Hän kutsui

runoilijaa papiksi, kaikkیتietäväksi ja maagikoksi ja väitti, että runoilijaksi ei opita vaan synnyttään.<sup>26</sup> Novalis kirjoittaa: Runoudentaju on monessa suhteessa samaa kuin mystiikan taju. Kummassakin on erikoisen, persoonallisen, tuntemattoman, salaperäisen, ilmestyksen ja välttämättä tilapäisen taju. Se esittää esittämätöntä, näkee näkymätöntä, tuntee tuntematonta.<sup>27</sup> Tällaisen ”heroisen geniuksen” auran saavat osakseen elokuvien taitelijasankarit.

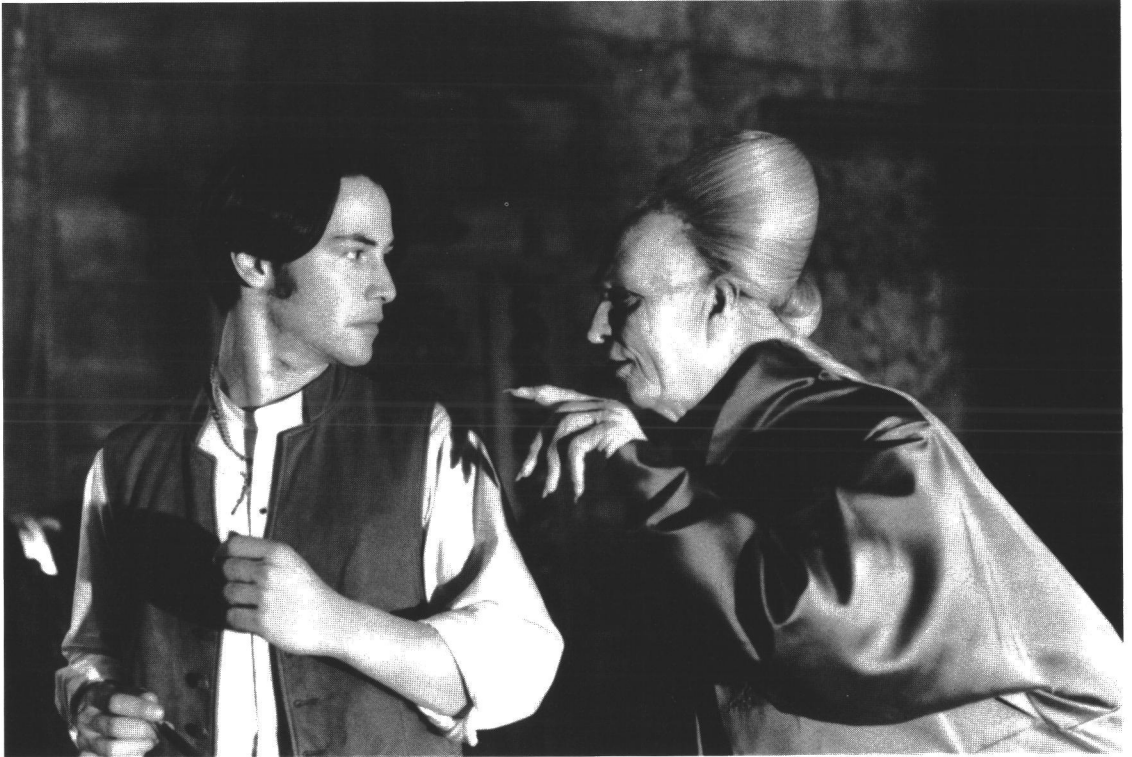
## Hirviö ja subliimi

Kauhuromantiikka on romanssin kääntöpuoli. Sitäkin pidetään oikeiden ihmisten sijasta tilanteesta ja aikakaudesta toiseen samoina pysyviä arkkityyppejä käsittelevänä ”kypsymättömänä” ja ”alikehittyneenä” muotona, josta tulee kasvaa ulos. Romantiikan aikana oltiin huolestuneita goottilaisia romaaneja lukevista naisista, nykyään kauhuelokuvia katsovista nuorista miehistä. Romanssin seikkailun tila, ”idealisoitun libidon” maasto, on kauhuromantiikassa vaihtunut päälle kaatuvaksi - tai kuten Dracula-romaanissa, päähenkilön jäljessä sulkeutuvaksi - ahdistavaksi tilaksi, hengen ja ruumiin vankilaksi.

Äärimuodossaan sankari tai taitelija muuttuu ”demoniseksi sieluksi”, joka oman mielentasapainonsa ja terveytensä uhallakin kulkee ennen käymättömiä polkuja tai aistii asioita, joita ei ole tarkoitettu tavallisen ihmisen aistittavaksi. Tällainen on runoilijamääritelmän kääntöpuoli - tai ”pimeä puoli”, kuten kauhukulttuurin piirissä tavataan sanoa. Luovan geniuksen omistaja saa samalla uusia piirteitä. Taitelijan minuuden sijasta korostetaan hänen alitajuntaansa ja sen kautta yksilöä ”syvempiä” ja ”laajempia” asioita. Käsitys seuraa loogisesti genius-ajattelusta, joka painottaa tiedostamatonta, taiteellisen luomisen myötäsyntyistä puolta. Taitelija ei olekaan tasa-arvoinen töidensä kanssa. Taide on taitelijaa korkeampi, sillä se tulee aina jonkinlaisena yllätyksenä myös luovan nerouden omistajalle. Taide menee sinne minne analyttinen järki ei ylety, toisiin todellisuuden ja kokemuksen ulottuvuuksiin, ja näin tehdessään vapauttaa ihmisen Todellisuuden ja Valistuksen laskelmoidusta ja proosallisesta hengestä.<sup>28</sup>

Kauhuokuva ja kauhuromanttinen kirjallisuus ovat kertoneet tarinoita luonnolliset rajat ylittävistä luojista ja heidän aikaansaannoksistaan. Vilpittömästi ihmiskunnan parhaaksi toimiva tiedemies, moderni alkemisti, ei saa aikaan kultaa vaan hirviön, jonka hahmossa tiivistyvät kaikki ne toiseudet,





Francis Coppola: Bram Stokerin Dracula. Kuva: Finnkino.

jotka rationaliteetti hylkää omaa positiivisuuttaan rakentaessaan. Hirviöt voidaan tulkita yksilöllisen tai kollektiivisen tiedostamattoman hahmoiksi (saksalainen ekspressionismi), ihmisen arvoitusta tutkivan tieteen sivutuotteiksi (Universal-yhtiön 30-luvun kauhuelokuvat) tai ihmisyyden määritelmän ulkopuolelle jäävän "varjojen alueen" epämääräiseksi kummituksiksi (Val Lewntonin tuottamat elokuvat 40-luvulla). Yhteistä näille tarinoille on käsitys rajasta, jonka jälkeen naturalisoivat käsitteelliset välineet menettävät tehonsa: ihminen kurkottaa liian pitkälle turvallisen todellisuutensa ohi; luoja ei tiedä mitä kaikkea hänen kykynsä saavat aikaan.

Faustinen ihminen on tekojensa traagisista seurauksista huolimatta yleensä kuvattu ihailtavana hahmona (kauhuelokuvien hullut tiedemiehet ja hirviöt ovat yleensä olleet positiivisia sankareita suosittuja): Rajojen rikkojalla on herooinen geniuksen aura. Hän on tutkija olemassaolon arvoitusten edessä ja siis vieraalla maaperällä seikkailevan romanssisankarin sukulainen.

Siirtymä taitelijaromantiikasta kauhuromantiikkaan on kuvattu havainnollisesti Ken Russellin (lukuisten taitelijaelämäkertojen tekijän) elokuvassa *Gothic - yövieraat* (*Gothic*, 1988), joka kertoo

uudestaan kuuluisimman kauhuromanttisen taiteilijamyytin. Russellin versiossa vietetään vuonna 1816 "mielen ja mielikuvituksen yötä" Genevèjärven rannalla Villa Diodatissa, jonne kokoontuneet romanttiset runoilijat Shelley ja Byron, jälkimmäisen henkilöäkäri ja elämäkerturi Polidori, Shelleyyn tuleva vaimo Mary Godwin ja hänen sisarpuolensa Claire etsivät huumeiden, kummitusjuttujen, seksuaalisten orgioiden ja eräänlaisten alitajuntaan ulottuvien totuus- ja piiloleikkien avulla omia rajojaan ja mielensä kummituksia. Nämä ihmiset haluavat muuttaa elottoman eläväksi sillä voimalla, jonka Byron ilmaisee Shelleylle osoittamissaan sanoissa: "Myrsky on tyven verrattuna siihen mitä sinulla on otsasi takana." Byron myös kertoo *The Castle of Otranton*, *Vathekin* ja *The Monkin* - goottilaisen kauhukirjallisuuden klassikoiden - olevan hausکمempia kuin Raamattu, koska "tämä on unien ja painajaisten aika, ja me olemme vain aikamme lapsia".<sup>29</sup>

*Gothicin* ihmisiä ympäröivä maailma lepattavine kynttilöineen, kierreportaineen ja käytävineen sekä vääristävien linssien ja leikkausratkaisujen avulla aikaansaadut fantastiset ilmestymiset ja perspektiiviharhat voidaan lukea - ekspressionismin koodi-

avaimen avulla - henkilöhahmojen ylivirittyneen mentaalisen tilan heijastumiksi. Toisiaan seuraavat ruumiillisuuden groteskit ilmentymät (kyyneleet, oksennus, lima, veri jne.) ovat tässä samanlaisia vääristymiä, hengen ruumiille asettaman liiallisen rasituksen seurauksia. Romantiikan vaalimat äärimmäiset kokemukset (haavekuvat, fantasia, karsimyksen ja kuoleman hurmio) ja kiihkeä tunne-elämä (merkkeinä sentimentaaliset kyyneleet ja kauhun väristykset) ovat esimerkkejä *subliimista* tai pikemminkin tavoista kokea sitä. Romanttinen subliimi eli ylevä sai teoreettisen perustansa Edmund Burken teoksesta *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), mutta myöhemmin ajatus on liittynyt kiinteästi englantilaisten runoilijoiden myyttisiin hahmoihin. Subliimi kokemus seuraa inhimillisen kontrollin ja käsityskyvyn ulkopuolelle jäävien asioiden kohtaamisesta. Se edellyttää ”tutkimusmatkailua” vastamielisyyttä ja torjuntaa aiheuttavien ilmiöiden parissa. Tällaisten asioiden kokeminen saattaa jopa olla tie kohti Ideaalia. Runoilija Shelley itse piti surua, kauhua, ahdistusta ja epätoivoa ilmauksina korkeamman hyvän tavoittelusta.<sup>30</sup>

Subliimin käsitettä on myös käytetty hyväksi nykyaikaisen kauhuelokuvan tulkinnassa vaihtoehtona Robin Woodin ja muutamien muiden itse-pintaiselle sosiologiselle selittämislle.<sup>31</sup> Uuden tulemisen kauhuromanttinen käsitteistö on kokenut ymmärrettävästi 90-luvun alussa, kun Hollywood on taas löytänyt lajityypin. Siirtymä 60-luvun lopulta eteenpäin lajia hallinneesta väkivaltaisten tehosteiden ja populaarikulttuurisen nostalgian ajasta klassisten hirviöhahmojen ja kauhuromanttisten teemojen pariin ei ole erityisen selkeä, Francis Coppolan *Bram Stokerin Draculan* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) tapaiset suuret elokuvat merkitään kuitenkin yleensä vedenjakajiksi, vaikka suurin osa lajin elokuvista toimisikin toisenlaisen paradigman puitteissa.<sup>32</sup>

## Haamulinna herrat

Nykymuotoisen kauhu- ja fantasiaelokuvan suhteet romantiikan ajan ilmiöihin ovat moninaiset. Kate Ferguson Ellisin 1700-luvun lopun goottilaisesta romaanista löytämä *kotiväkivallan kieli*<sup>33</sup> (kertomukset taloista, joihin ”viattomat” naiset jäävät vangiksi ja joihin ”langenneet” miehet eivät pääse sisään) toistuu modernissa ympäristössä sellaisissa 1980-luvun elokuvallisissa trillereissä kuin *Ruusu-*

*jen sota* (*The War of the Roses*, 1989), *Hohto* (*The Shining*, 1980), *Vihollinen vuoteessani* (*Sleeping with The Enemy*, 1991) ja *Isäpuoli* (*The Stepfather*, 1987). Fantasiaelokuvien kuten *Raja tuntemattomaan* (*Flatliners*), *Ghost - näkymätön rakkaus* (*Ghost*) ja *Jaakobin painajainen* (*Jacob's Ladder*) antamat ”transsendentaaliset lupaukset” tuovat romantiikalle tyypillisen spiritualismin takaisin populaariin viihteeseen.<sup>34</sup> Kauhukulttuurin marginaaleista tuttu ”kielletyn” (etenkin seksuaalisuuden ja väkivallan osalta) palvelonta vie ajatukset romantiikan ”eroottiseen sensibilitettiin”, jonka tutkija Mario Praz jo 1930-luvulla johti de Sadesta sekä M.G. Lewisin teoksesta *The Monk* (1796). Suomalaisen tutkijan mukaan vihan, väkivallan ja seksuaalisuuden yhteys on ”osoitus gotiikan transgressiivisesta luonteesta, sen rajoja ja konventioita rikkovasta potentiaalista”.<sup>35</sup> True crime- ja sarjamurhaajakulttien taustalla kaikuvat Thomas De Quinceyn vuonna 1827 esittämät ajatukset, joiden mukaan moraalisen perspektiivin sijasta murhaa olisi tarkasteltava esteettisesti.<sup>36</sup>

Mainittuja viihdekulttuurin ilmiöitä tuskin voidaan suoraan johtaa historiallisesta romantiikasta, mutta sensibilitettiin samankaltaisuus on silti ilmeinen. Traagisen hirviöhahmon kautta avautuvat ”subliimit” ulottuvuudet sen sijaan periytyvät melko usein 1700-luvun ja 1800-luvun kauhuromanttisesta tai goottilaisesta viihteestä. Näissä tarinoissa entinen avaran tilan seikkailija ja maailmoja luotaava taiteilija joutuu riutumaan omien luomustensa vankina. Kärsivistä aristokraateista tunnetuimpia ovat *Dracula*, *Oopperan kummitus*, *Hirviö* (Kaunottaren parina) ja *Batman*.

Englantilaisesta goottilaisen novellin antologiasta löytyy seuraava yksinkertainen määritelmä, joka on riittävän yleinen soveltuakseen myös historiallisen gotiikan (n. 1760-1820) jälkeisiin ”goottilaisen sensibilitettiin” ilmauksiin:

Jotta goottilainen efekti saavutettaisiin, tarinan tulisi yhdistää pelottava perinnön vaikutelma ajassa ja klaustrofobinen suljetun tilan tuntu siten, että nämä kaksi ulottuvuutta vahvistavat toisiaan tuottaakseen inhottavan rappioon vaipumisen vaikutelman (an impression of sickening descent into disintegration).<sup>37</sup>

Varsinaisessa gotiikassa ajallis-tilallisen ahdistuksen fyysinen muoto oli ”haamulinna”, sen maanalaiset holvit ja autiot huoneistot (joissa kummittelee). Rauniot, ovet, salakäytävät, laskuluukut, vankityrmät, toisaalta vuoristot, katedraalit ja kalmistot kuuluvat romanttisen ahdistuksen kuvastoon. Go-

tiikka ei kuitenkaan vienyt linnaa mukanaan hautaansa. Alan pioneeritutkimuksen tehnyt Eino Railo huomauttaa, että kauhuromanttinen "haamulinna" on myöhemmällekin kirjallisuudelle tärkeä:

Historiallisessa romaanissa se vallitsee vieläkin, menneiden aikojen tapahtumiin palaavissa romanttisissa kertomuksissa se on helposti tunnettavissa; uusromantiikan kammottavaa tunnelmaa herättävissä kauhupaikkojen kuvauksissa se on taustalla läsnä. Sen haamuhuone muuttuu salatiedon, henkimenmanauksen 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 muodostelee 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.<sup>38</sup>

Tri Frankensteinin ja tri Jekyllin käyttämät laboratoriot ovat tällaisia "jännityksen keskuspaikkoja", samoin 30- ja 40-luvun melodraamojen ja jännityselokuvien salaiset huoneet, (nais)päähenkilöltä suljetut kartanon osat tai kellarit ja vintit, joihin raskaana taakkana ihmisten elämään vaikuttava menneisyys keskittyy. Toisen maailmansodan jälkeisen freudilaisen virtauksen jälkeen haamulinna tuli syväpsykologinen vertauskuva ja sen keskuspaikasta alitajunnan kätkeyty näyttämö. Nykyelokuvassa haamulinna esiintyy usein "omana itsenään", ikonografisesti tunnistettavana muistumana goottilaisesta perinteestä, mutta sen virkaa ovat hoitaneet myös pilvenpiirtäjät, lomahotellit, luksushuivat ja tavalliset kerrostalot. Film noirin ja toimintaelokuvan suurkaupungit tai tieteiskauhun suunnattomat avaruusaluukset ja tulevaisuuden megalopolikset ovat eräänlaisia haamulinnoja, joiden varjoissa "pelotava perintö" ja "klaustrofobinen suljetun tilan tuntu" leikkaavat ja näin määräävät ihmiskohtaloita.

Goottilaisella monumentalismilla ja fantastisella arkkitehtuurilla on tärkeä osa elokuvatarinoissa. Stanley Kubrickin, Terry Gilliamin tai Tim Burtonin suosimat titaaniset muodot murskaavat ihmismassat ja nostavat sen sijaan esiin yksinäisyydessään heeroisen suuren sielun. Hän voi massojen silmissä olla puoliksi hirviö kuten päähahmo Burtonin elokuvissa *Edward Saksikäsi* (*Edward Scissorhands*, 1991), *Batman* (1989) ja *Batman - paluu* (*Batman Returns*, 1992), mutta hän elääkin subliimissa sfäärissä, jossa kärsimys jalostuu sankaruudeksi. Tällainen on itse asiassa romanttinen myytti olosuhteiden pakosta tai toisinaan myös vapaan valinnan

seurauksena eristäytyvästä taiteilijasta. Hirviömäiset ominaisuudet syntyvät vasta geniusta ymmärtämättömän massan katseessa. Toiseus on normaaliuden näkökulman tulos, alakulmasta luodun pelokkaan katseen luomus.

*Batman*-elokuvien "retro hi-tech" -Gotham ympäröi synkeän yksinäisen "yön ritarin" (Batmanin) ja tekee identiteettinsä hukanneesta ihmislepakosta majesteettisen hahmon; *Blade Runnerissa* (1982) replikanttien johtaja, William Blaken tekstistä mukaillun monologin säestyksellä tuhoaan kohti kulkeva historiaton keinoihminen, on "ihmistä suurempi" olento juuri ahdistavan kaoottisen metropolisen taustaa vasten. Kristinuskon esitaiteilija prinsesi Dracula matkaa Coppolan elokuvassa Transsilvaniasta Lontooseen ainoastaan löytääkseen 1400-luvun sotien melskeissä kuolleen rakastettunsa inkarnaation ja sitä kautta ihmisyytensä - muuten hän olisi vain rakkautta janoava aatellinen yksin degeneroituneessa linnassaan. Monumentaalisen ympäristön ja sen varjossa elävän suuren yksilön vuorovaikutus luo kuvan vangitusta seikkailijasta tai omien luomustensa kahlitsemasta taiteilijasta. Romantiikan traaginen ääripää näyttää nykyajasta ja sen konventioista vapautumisen mahdottomuuden. Liikkeen tilalle on tullut halu, avaran maan tilalle klaustrofobiset rakenteet.

Romanttisen sankarin toimintasykli umpeutuu kauhussa. Romanssin kehittymättömän sankarin seikkailut luonnossa ja kansallisen historian hämärässä vaihtuivat taiteilijaromantiikassa mielen ja mielikuituksen yön subliimeiksi näyiksi. Siitä on lyhyt matka goottilaiseen klaustrofobiaan, joka tavallaan sulkee seikkailulliset ja psykologiset tilat. Siinä Northrop Fryen "lähimpänä päiväunta" voidaan vaihtaa muotoon "lähimpänä painajaista". Muodonmuutoksistaan huolimatta arkkityyppinen romanttinen sankari säilyy matkallaan tunnistettavana. Romaanin inhimillisen sankarin ja myytin jumalhahmon välimuotona tämä sankari toimii josakin tiedon ja uskon, realismin ja fantasian välisellä vyöhykkeellä. Romanttinen sankari, oli hän sitten seikkailija, taitelija tai hirviö, ruumiillistaa varmoja totuuksia kohtaan tunnetut epäilykset ja puolustaa - kuten romanttista runoutta jo 1700-luvulla kannattaneet ajattelijat - "tunteen, ihmeen ja salaperäisyyden oikeuksia".<sup>39</sup>

## Viitteet:

1. *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (ed. by Alan Bullock, Oliver Stallybrass and Stephen Trombly). Second Edition. London: Fontana Press 1977, 751.

2. Sit. William Vaughan, *Romantic Art*. New York: Thames and Hudson 1978, 263.

3. "Okkultaation" näkökulma romantiikkaan ei tietenkään ole viaton. Se vihjaa, että romantiikkaa - kansanomaisesti ilmaistuna - "sotkee selviä asioita". Sama asia romantiikan omalla retoriikalla ilmaistuna voisi olla Novaliksen ehdottama "alkuperäisen merkityksen" etsiminen. Olen tässä kirjoituksessa kuitenkin omaksunut sen näkemyksen, että yhteiskunnalliset, esteettiset ja filosofiset normit ovat järjen ja valituksen tuotteita, joita romantiikka epäilee "korkeamman hyvän" (Shelley) saavuttamiseksi. Tässä mielessä okkultaatio-metafora on sukua okkultismille, joka tarkoittaa maailman pintojen alla odottavan mysteerien alueen lähestymistä maagisin keinoin.

4. Sit. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950. Volume 2, The Romantic Age*. Cambridge et. al.: Cambridge University Press 1981, 143.

5. Ehkäpä myös elokuvahistorian alkuaikojen "suurten mestarien" kokonaistaideteosta ja synestesiaa koskevat käsitykset tai 50-luvun lopulla esiin nousut auteurismi nerokultteineen voidaan johtaa romanttisesta ajattelusta. Ks. Antti Alanen & Ilppo Pohjola, *Sähköiset unet. Musiikkivideot - miten taiteesta tuli pop*. Helsinki: VAPK-Kustannus 1992, 68-69. Alasen mukaan Lessingistä Wagnerin ja Baudelairen kautta nykypäivään kulkeva traditio kulminoituu elokuvan puolella seuraaviin: Abel Gance, Walt Disney, Sergei Eisenstein, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren ja Kenneth Anger. Gancelta Alanen lainaa julistuksen: "Suuri elokuva? Huomisen evankeliumi. Unien silta aikakaudesta toiseen. Alkemistien taide, suurteos silmille. Kuvan aika on tullut." Elokuvaa teknisenä välineenä ei tosin ole enää pitkään aikaan romantisoitu tällä tavoin. Sen paikan ovat ottaneet musiikkivideot ja tietokonepohjaiset taiteet.

6. Käsitteet peräisin Allan Megillin kirjasta *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1985.

7. Veijo Hietala, *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? - Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjasto-palvelu 1992, 37.

8. Allan Megill, *Prophets of Extremity*, 4-5.

9. Sama, 6. Megill kuitenkin huomauttaa, että siinä missä romantikot vielä elättelivät toivoa tulevan suhteen, Nietzsche ja hänen seuraajillaan ei tuota toivoa ollut. Kriisi ei heille ole ohimenevä vaan pysyvä olotila.

10. Nihilismillä sävytetty uusromanttinen maailmankuva (so. vuosisadan vaihteen uusromantikkojen ajatukset nykyajan "uusien romantikkojen" mukaan) on usein luettu postmoderniksi, mutta yhtä hyvin siinä voi nähdä postmodernismin kritiikkiä. Postmodernismi saattaakin olla se "klassinen" perinne, johon halutaan muutosta. Syvyydettömyyden, simulaation, historiattoomuuden, fragmentoituneen identiteetin ja teknologian - joista yhdessä muodostuu Jamesonin *postmoderni kulttuurin dominantti* - tilalle tulevat vahvat merkitykset, aitouden kultti, historismi, "syvä" subjektiivinen/nationalistinen identiteetti sekä idealisoitu luonto. Postmodernismin tunnusmerkeistä ks. Fredrick Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capi-*

*talism..* London, New York: Verso 1991.

11. Georges Bataille, *The Impossible. A Story of Rats followed by Dianus and by the Oresteia*. Translated by Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books 1991, 9.

12. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press 1992.

13. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press 1973 (1957), 186.

14. Sama, 304-306.

15. Kerrontaa jäsentävien oppositioiden tasolla populaari romanssi toimii päinvastoin kuin useimmat amerikkalaiset Vietnam-elokuvat. Romanssin maailmaa jäsentävät piirteet kuten valo, avaruus ja liike, Vietnam-elokuvassa taas vallitsee pimeys, tilan ahtaas (viidakko) ja pysäytyneisyys.

16. Robin Hood on aatelisherra sir-etuliitteellä, apinain Tarzan on sydämetään Greystoken lordi ja Haukansilmä on intiaanin kasvattama mutta eurooppalaisen verenperinnön aateloima valkoinen versio jalosta villistä.

17. Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History". Richard D. Heffner (ed.), *A Documentary History Of The United States*. Fourth Edition. New York: New American Library 1985, 183-191.

18. Daniel Day-Lewis ja muut näyttelijät sekä ohjaaja Michael Mann osallistuivat myös viikkoja kestäneeseen erämaaelämän kurssille, jossa opeteltiin tulentekeä, metsästystä, primitiivisten aseiden käyttöä ja vastaavia taitoja. Mieleen tulevat maskuliinisen identiteetin ikivanhoja perinteitä esiinmanaavan "miesliikkeen" opit sekä monet survivalist-kulttuurin käytännölliset ilmentymät. Viimeisen mohikaanin yhteydet primitiivisen maskuliinisuuden kulttiin ovat tietenkin näkyvissä myös itse elokuvassa, sen miljöön, henkilöhahmojen ja toiminnan kautta välittyvässä "sanomassa".

19. Sit. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, 281.

20. Etnisyys ja folklorismi näkyvät selvimmin kirjallisuudessa ja populaarimusiikissa (edellisessä kriittisenä vaihtoehtona valtakirjallisuudelle, jälkimmäisessä romanttisena etno- tai maailmanmusiikin aaltona), mutta elokuvakin on saanut niistä osansa. Kansallisromantiikan uudesta tulemisesta kertovat myös elokuvia käsittelevät kirjat. Esimerkiksi Peter von Baghin *Suomalaisen elokuvan kultaisessa kirjassa* (Helsinki: Otava, Suomen elokuva-arkisto 1992) vanhaa kotimaista elokuvaa luonnehditaan mm. sanoin "ajanhengen ylin ilmentymä", "filminauhalle ikuistunut kansallinen mielentila" ja "maalaismaisesti virittynyt suomisluisuuden terttu".

21. Kriittisissä elokuvissa, esimerkkinä "kansakunnan kuolemaksiin" kutsuttu "western" *Portti ikuisuuteen (Heaven's Gate)*, 1980).

22. Thomas Carlyle, *Heroes & Hero-Worship* vol. I (English Literature Series), London et. al: MacMillan, 1-2.

23. Amerikkalainen mutta myös eurooppalainen, monikansallisen rahoituksen tuella tehty kaupallinen elokuva on viime vuosina pyrkinyt taas osoittamaan jonkinlaista "laadun" ja "taiteellisuuden" tajuja. Intohimoa "suurten" aiheiden ja teosten (suurmiesten elämäkerrat, kirjallisuuden klassikot) käsittelyyn löytyy, samoin pyrkimystä spektakkelimaisen muotoon sekä siihen kuuluvan historiallisesti uskottavaan, detaljirikkaaseen visuaaliseen hahmotukseen. Eppinen elokuva, pukudraama ja elämäkertaelokuva

ovat nimikkeitä, jotka kriitikki on taas ottanut käyttöön.

24. Peter Wollen, "Cinema's Conquistadors". *Sight and Sound*. Volume 2. Issue 7 (1992).

25. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. 59-60.

26. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*. 82-88.

27. Sit. Aarne Anttila, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin ja lähteitä niiden valaisemiseksi*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö 1926, 103.

28. Allan Megill, *Prophets of Extremity*. 7.

29. Aikansa lapsi oli myös Villa Diodatin tapahtumien tunnetuin tulos, Mary Shelley'n romaani *Frankenstein* (1818), joka Russellin elokuvan lopussa korotetaan mielen salaisimpia lokeroita koluaan taiteilijahengen monumentiksi. Romaaniin sisältyvä yhteiskunnallinen allegoria ja muut tasot pyyhitään näkyvistä: jäljelle jää vain luova nero ja hänen päänsä sisältä maailmaan materialisoituva Hirviö. Tosiasiallinen hirviö onkin siis taitelija, ei hänen luomuksensa. Samaa on sanottu myös itse Frankenstein-tarinasta ja sen uudemmissa johdannaisista. Todellisia hirviöitä ovat hirviöiksi - väärin perustein - kutsuttujen olentojen Luojat.

30. William Vaughan, *Romantic Art*. 32-33.

31. James Donald, "The Fantastic, the Sublime and the Popular; Or, What's at Stake in Vampire Films?". James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing 1989. 233-251. Romantinen, ontologista epävarmuutta ja määrittelemätöntä kokemuksellisuutta korostava tapa tulkita kauhua ja fantasiaa ilmenee muistakin teoksessa usein toistuvista käsitteistä: karnevaali, "unheimlich", outous, abjekti, okkultti, liminaalisuus, arkaainen, surrealistinen ja groteski.

32. Mikään hätkähdyttävä poikkeus Coppolan elokuva ei myöskään ole, sillä kauhuromanttisen tradition jäljet eivät kadonneet 30- ja 40-luvuilla jäljettömiin: englantilaisen Hammer-yhtiön elokuvat, Roger Cormanin Poe-filmatisoinnit (ja myös useat 80- ja 90-luvuilla tehdyt Poen ja Lovecraftin novelleihin perustuvat elokuvat), Italiassa Mario Bavan ja Dario Argenton elokuvat ja sittemmin Clive Barkerin elokuvat *Hellraiser* (1987) ja *Nightbreed* (1990) ovat jatkaneet kauhun "subliimin kokemuksen" linjaa, jossa hirviön tekemisen, luovien painajaisten, nautinnollisten muodonmuutosten (ruumis muuttuu hengen käskystä kuin materia taitelijan käsissä) ja maailman oudoksi tekemisen aiheet ovat keskeisiä.

33. Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1989, introduction (ix). Ks. myös Michelle A. Massé, *In the Name of Love. Women, Masochism, and the Gothic*. Ithaca and London: Cornell University Press 1992. Gotiikka on kiinnostanut erityisesti feministisiä kirjallisuudentutkijoita, ja sen keinoja ovat kaunokirjallisessa työssä hyödyntäneet mm. Alice Walker, Margaret Atwood ja Angela Carter.

34. Samanlaisia lupauksia antavat myös 30- ja 40-luvun Hollywoodin taivasfantasioiden sykliä nykyaikaistavat elokuvat kuten *Berliinin taivaan alla* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) *Heavenly Kid* (1986), *Bliss* (1986), *Date with an Angel* (1988), *Da* (1988), *Chances Are* (1989), *Taivaassa tavanneet* (*Made in Heaven*, 1989), *Unelmien kenttä* (*Field of Dreams*, 1989), *Always - ikuisesti* (*Always*, 1989), *Almost an Angel* (1990) ja *Ghost Dad* (1990).

Rajakokemuksiin panostavat kauhuelokuvat kuten *Muutostiloja* (*Altered States*, 1980), *Poltergeist* (1982), *Dead Zone - viimeinen yhteys* (1983), *Tappava yhteys* (*Lifeforce*, 1985), *Beetlejuice* (1988) ja *Seitsemäsanne* (*The Seventh Sign*, 1989) ja teknofantasiat kuten *Aivomyrsky* (*Brainstorm*, 1983), *Viimeinen suuri seikkailija* (*The Last Starfighter*, 1984), *Dreamscape* (1984) ja *Ruohonleikkaaja* (*The Lawnmowerman*, 1992) raottavat nekin "ovia" tuonpuoleisuuteen. Tavanomaista kauhuelokuvaakin kutsutaan usein nimellä *dark fantasy*. Taivasfantasioista ja muista uutta spiritualismia ilmentävistä elokuvista ks. Stephen R. Bissette, "Higher Ground: Moral Transgressions, Transcendent Fantasies". Christopher Golden (ed.), *Cut! Horror Writers on Horror Film*. New York: Berkley Books 1992. 26-56.

35. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.), *Haamulinna perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, 11-12. Mario Praz, *The Romantic Agony*. New York: Oxford University Press 1970. Tähän transgressiiviseen potentiaaliin liittyvät populaarit uskomukset lienevät myös syynä moniin kauhukulttuurin äärimmäisilmiöihin. True crime- ja sarjamurhaajakultti, erilaiset seksuaaliset "perverisot", psykopatologia ja muut "tabuaiheet" ovat tulleet kauhun marginaaleihin sitä mukaan kun valtavirran on katsottu vesittäneen kauhuteemoja.

36. Joel Black, *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1991. De Quinceyn romanttinen käsitys saa Blackin esityksessä tulkita kaikkea mahdollista Salman Rushdien kuolemantuomiosta snuff-elokuviin, John Lennonin murhasta tv-uutisiin ja Yukio Mishiman itsemurhasta Michel Foucault'n ajatuksiin.

37. Chris Baldick (ed.), *The Oxford Book Of Gothic Tales*. Oxford, New York: Oxford University Press 1992, introduction (xix).

38. Eino Railo, *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantikasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja 1925, 195-196.

39. Sit. Aarne Anttila, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin*. 102.