

Kimmo Ahonen

# MUUKALAINEN AVIOVUOTEESSA – *I Married a Monster from Outer Space* (1958) ja invaasioelokuvan sukupuolittuneet todellisuudet

<sup>1</sup>Bill Warrenin (1982 & 1986) väljän luokituksen mukaan vuosina 1950–1959 Yhdysvalloissa oli levityksessä 205 tieteiselokuvaa, siis elokuvaa, joissa oli tieteiselokuvan elementtejä niin paljon, että niitä voidaan kutsua tieteiselokuvaksi. Laskujeni mukaan näistä 45 elokuvaa käsitteli, tavalla tai toisella, muukalaisten kohtaamista.

*Muukalaisten invaasio oli 1950-luvun yhdysvaltalaisen tieteiselokuvan keskeisiä aiheita. Artikkelissa tarkastellaan seksuaalisuuden ja perheroolien erilaisia representaatioita vuosikymmenen lopun B-budjetin invaasioelokuviissa, erityisesti elokuvassa *I Married a Monster from Outer Space* (1958). Invaasioelokuviia luetaan artikkelissa osana Yhdysvaltain 1950-luvun kylmän sodan kulttuurihistoriaa.*

Kaunis ja viaton tyttö on häämatkalla. Hänen kiihkeä unelmansa täydellisestä rakkaudesta muuttuu painajaiseksi. Hänen rakas aviomiehensä onkin vain tyhjä kuori, ulkoavaruuden muukalaisten invaasion välikappale. Kuka voisi auttaa häntä? Kuka voisi auttaa häntä kestäämään yliluonnollisen avioliiton piinaavan kauhun? Kuka tahansa, jonka puoleen hän kääntyy, voi olla yksi niistä!

Näillä sanoilla alkaa *I Married a Monster from Outer Space* (USA 1958) -tieteiselokuvan traileri. Se tiivistää Gene Fowler, Jr:n ohjaaman elokuvan perusasetelman. Päähenkilönä on häihin valmistautuva nuori nainen, jonka mies joutuu invaasiota valmistelevien avaruusmuukalaisten sieppaamaksi. Pienen budjetin tieteiselokuvan keskiössä on nuoren naisen ja hänen muukalaiseksi muuttuneen aviomiehensä kompleksinen suhde.

Muukalaisten invaasio oli lajityypin keskeisiä teemoja.<sup>1</sup> Muukalaiselokuvien uhkakuvana oli dehumanisaatio, yksilön inhimillisyyden häviäminen. Amerikkalainen elämäntapa, individualismi ja yksilön autonominen persoona olivat uhattuna monessa muukalaiselokuvassa. Yksilö muuttui tunteettomaksi, kollektiivin osana toimivaksi muukalaiseksi tai muukalaisten kontrolloimaksi, oman tahtonsa me-

nettäneeksi sätkynukeksi. Näyttämänä toimi usein amerikkalainen pikkukaupunki tai esikaupunki. Teema toistui niin monessa elokuvassa, että voidaan puhua dehumanisaation juonikaavasta, joka erilaisine muunnelmineen oli sidoksissa oman aikansa uhkakuviiin. *Avaruuden pirut* (*Invaders from Mars*, USA 1953) ja *Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956) ovat tunnetuimmat dehumanisaatioelokuvat, mutta aihetta käsiteltiin myös monissa muissa, vähemmän tunnetuissa elokuvissa.<sup>2</sup>

Tässä artikkelissa tarkastellaan 1950-luvun lopun B-budjetin invaasioelokuvien sukupuoliasetelmia.

Kysyn, millaisia sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita 1950-luvun lopun invaasioelokuvissa on nähtävissä? Tarkastelun kohteena on erityisesti *I Married a Monster from Outer Space* ja sen tapa representoida yhdysvaltalaisen 1950-luvun esikaupunkikulttuurin sukupuoliasetelmia.<sup>3</sup> Elokuva oli tärkeä lenkki dehumanisaatiokuvausten sarjassa, sillä siinä muukalaisuuden uhkakuvaan sekoittuu vahva sukupuoliasetelmien lataus. Se ei ollut kuitenkaan ainoa invaasioelokuva, jossa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat tuotiin osaksi muukalaisnarratiivia. Myös elokuvissa *The Brain from Planet Arous* (USA 1957) ja *Night of the Blood Beast* (USA 1958) käsiteltiin muukalaisten sukupuolisuutta.

Lähtökohtanani elokuvien sukupuoli- ja perherepresentaatioiden tarkastelulle on historioitsija Elaine Tyler Mayn (1988) esittämä teesi sisäisestä patoamispolitiikasta. Patoamispolitiikan käsite liitetään Yhdysvaltain ulkopolitiikkaan ja erityisesti niin sanottuun Trumanin oppiin. 12.3.1947 pitämässään puheessa presidentti Harry S. Truman satoi Yhdysvallat globaaliin taisteluun kommunismin leviämistä vastaan. Mayn mukaan kommunismin patoaminen ei ollut kuitenkaan vain ulkopolitiikkaa ohjaava iskulause, vaan se näkyi myös amerikkalaisessa arjessa, jossa perheen tuli olla psykologinen linnake amerikkalaisia arvoja uhkaavia voimia vastaan. Tällainen sisäinen patoamispolitiikka ilmeni ylikorostettuna perhekeskeisyytenä ja kritiikin soraäänten hiljaisena vaimentamisena. (May 1988, 13–14.)

Yhdysvaltain sisäinen antikommunismi, jonka äärimmäisenä ilmiönä oli mccarthyismi, perustui kumouksellisten ja yhteisön kannalta vaaralliseksi koettujen aatteiden leviämisen estämiseen. Sisäisen antikommunismin loogisena jatkeena oli sisäinen patoamispolitiikka. Mayn (1988, 14–15) mukaan patoaminen onkin käsitteenä paljon laajempi kuin vain kylmän sodan ulkopolitiikan metafora. Se merkitsi yritystä siirtää poliittinen taistelu myös ruohonjuuritason arvokamppailuksi, puolustussodaksi perusyksikköä uhkaavia voimia vastaan. Sisäisen patoamispolitiikan keskeisenä taistelulenttänä oli perhe ja sen yhtenäisyys. Vuosikymmen olikin amerikkalaisen ydinperhemallin kiinteytymisen aikaa. Keskimääräinen avioitumisikä oli 1950-luvun Yhdysvalloissa alhaisempi kuin kertaakaan aiemmin 1900-luvulla: miehillä hieman alle 23 vuotta, naisilla hieman yli 20 vuotta (Johns 2003, 95).

May kytkee perhearvojen vahvistamispyrkimykset kylmän sodan retoriikkaan. Jos kommunismin leviämistä piti padota ulkopolitiikassa, niin vastaavasti naisellinen seksuaalienergia oli padottava tiukasti kodin seinien sisälle, avioliitto-instituution puitteisiin. Ihanteena ei

<sup>2</sup> Juonikaavan kehityksestä ja *Avaruuden piraateista* ks. Ahonen 2002.

<sup>3</sup> Artikkelin varhaisempi, tosin olennaisesti erilainen versio "My Husband Is an Alien!—Suburban Dreams and Anxieties in the United States in the 1950s" on ilmestynyt teoksessa: C. Bilsel, K. Esmark, N. Kézdy, Ö. Rastrick (toim.) *Constructing Cultural Identity, Representing Social Power. Clio's Network of Excellence*, Pisa: Pisa University Press 2010, 89–100.

ollut ainoastaan ajatus naisesta kodin hengettärenä, vaan siihen kuului myös miehen rooli perheen johtohahmona ja leivänhankkijana. Myös miehistä seksuaalisutta piti padota, jos se uhkasi vallitsevia moraali-koodeja ja avioliiton pysyvyyttä. Vallitseva sukupuolijärjestelmä latasi avioliittoon kovia odotuksia, paineita ja rajoitteita. Lamavuosien ja toisen maailmansodan koettelemusten jälkeen koti näytti turvapaikalta. Samalla koti ja perhearvot olivat uhattuna: toisen maailmansodan aikainen naisten työssäkäynti näytti muuttaneen perheen sisäistä dynamiikkaa. (May 1988, 3–8.) Kyse ei ollut vain paluusta ”normaaliuteen”, sillä perhearvojen korostaminen sopi luontevasti kylmän sodan kulttuuriin. Myös aikakauden tieteiselokuvat hyödynsivät, kommentoivat ja leikkittelivät kylmän sodan uhkakuvilla: sisäisellä kumousuhalla, vihollisen invaasiolla, ydinsodalla ja ydinsäteilyn seurauksilla.

### Tieteiselokuva ja lajityyppihybridit

Tieteiselokuva vakiintui amerikkalaisen elokuvan lajityyppinä 1950-luvulla. Tuotannollisesti lajityyppin elokuvat olivat vuosikymmenen loppua kohden yhä useammin B-budjetin elokuvia, joiden aiheena oli muukalaisten invaasio tai ydinsäteilyn/tieteellisten kokeiden seurauksena syntynyt hirviö. Lajityyppi tarjosi temmelyskentän pienille tuotantoyhtiöille ja riippumattomille tuottajille, jotka suuntasivat elokuvia ennen kaikkea nuorisolle. Drive-In -teattereissa elokuvia ahmivilla teini-ikäisillä oli yleisen vaurastumisen seurauksena taloudellisia mahdollisuuksia aktiiviseen kuluttamiseen. Elokuvia kannatti Hollywoodissa muutenkin suunnata nuorille: vuonna 1957 tehty kyselytutkimus paljasti, että 72 prosenttia elokuvien katsojista oli alle 30-vuotiaita (Lev 2003, 214). Nuorison elokuvavalintojen ennakoimisessa onnistui erityisesti eksploitaatioelokuvaan keskittynyt tuotantoyhtiö AIP (American International Pictures). Elokuville sepitettiin mitä mielikuvituksellisimpia, nuorisoa houkuttelevia nimiä ja elokuvan mainokset saatettiin laatia jopa ennen kuvausten alkamista. AIP:n johtajiin kuulunut Samuel Z. Arkoff totesi vuonna 1958, että yleensä elokuvan suunnittelu aloitettiin nimestä. Jos se kelpasi levittäjälle, idea annettiin eteenpäin kehiteltäväksi käsikirjoittajalle, minkä jälkeen keskityttiin tärkeimpään eli elokuvan mainoskampanjaan.<sup>4</sup>



*I Married a Monster from Outer Space* -elokuvan mainonnassa vedottiin nuoriin katsojiin.

*I Married a Monster from Outer Space*, *The Brain from Planet Arous* ja *Night of the Blood Beast* olivat sensaatiohakuksilla nimillä ratsastaneita pienen budjetin elokuvia, joista tosin vain viimeksi mainittu oli AIP:n tuotantoa.<sup>5</sup> Aikalaisvastaanotossa niitä ei juurikaan arvostettu. Esimerkiksi *L. A. Timesin* arviossa *The Brain from Planet Arousista* kiinnitettiin huomiota mainosten mahtipontisten iskulauseiden ja esteettisesti surkean lopputuloksen väliseen ristiriitaan. Elokuva oli lehden kriitikon mukaan ”puhdasta roskaa suoraan leikkauspöydän lattialta”.<sup>6</sup>

Moni pienen budjetin invaasioelokuvista yhdisteli estoitta tieteis- ja kauhuelokuvien kuvastoa. Niitä voidaan pitää lajityyppihybrideinä, jotka kuitenkin kuuluivat aiheensa – muukalaisten kohtaaminen – puolesta selkeästi tieteiselokuvan genreen. 1950-luvun tieteiselokuvia luokitelleen Bill Warrenin (1982) mukaan tieteiselokuva on fantasiaa, jossa ylikuonnollinen elementti on järjeistetty. Määritelmä on yksinkertainen ja osuva. J. P. Telotte (2001, 10) on kuitenkin huomauttanut, että tieteiselokuvan lajityyppiin kuuluu olennaisesti kaikkien kiinteiden määritelmien pakeminen, johtuen jo siitä, että ”tieteen” haasteet ovat nykypäivänä erilaisia kuin 50 vuotta sitten. Tieteiselokuva on kuitenkin osoittautunut yhdeksi elokuvan joustavimmista lajityypeistä. Tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppimääritelmät ja lajityyppien rajat ovatkin olleet tutkimuskirjallisuudessa jatkuva kiistelyn aihe. Elokuvatutkijoiden erilaiset käsitykset tulevat hyvin esiin heidän määritelmissään invaasioelokuvista.

Esimerkiksi Vivian Sobchack (2001, ks. 26–42) korostaa, että kauhu- ja tieteiselokuvan raja on häilyvä ja että molemmissa lajityypeissä on runsaasti yhteisiä piirteitä. Sobchack korostaa, että erityisesti 1950-luvun hirviö- ja invaasioelokuvat olivat eräänlaisia lajityyppihybridejä, jotka yhdistivät tieteis- ja kauhuelokuvan elementtejä. Patrick Lucanio (1987, 1–2 & 20–21) puolestaan käsittelee invaasioelokuvia tieteiselokuvan omana alagenrenä, joka erottuu kauhuelokuvasta. Mark Jancovich, jonka teos (1996) käsittelee 1950-luvun tieteis- ja kauhuelokuvia sekä tieteis- ja kauhukirjallisuutta, käyttää aineistostaan vain yleiskäsitettä ”amerikkalainen kauhu”. Jancovich analysoi invaasioelokuvia piittaamatta, kumpaan ryhmään ne pitäisi luokitella. Jancovich huomauttaa myös, että aikalaisille tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppirajoilla ei ollut mitään merkitystä. (Jancovich 1996, 9–14.) Jancovich on sikäli oikeassa, että elokuvakritiikissä käsitteitä käytettiin hyvinkin sattumanvaraisesti. *Variety*n arvioitsijoille science fiction oli lajimääre, jota täydennettiin tarvittaessa muilla määreillä.<sup>7</sup> Invaasioelokuvien tutkijareseptio poikkeaa huomattavasti aikalaisreseptiosta. Elokuvatutkijoiden väittely lajityypin rajoista näyttää enemmän teoreettiselta luokitteluongelmalta kuin elokuva-aineistoista nousevalta kysymykseltä. Tieteiselokuvan menestys ja kasvava tuotantotahti huomattiin elokuvalehdissä. Arthur L. Mayer ja James D. Ivers pohtivat elokuussa 1958 *Motion Picture Heraldissa* kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan suosion syitä. Syyksi menestykseen Mayer ja Ivers nimeävät kauhuelokuvia innolla kuluttavan nuorison. ”Turhautuneet, päämäärättömät ja katkerat” nuoret olivat kyllästyneet katsomaan Hollywoodin heille tarjoamaa koko perheen kesyä viihdettä. Sievistelyyn kyllästynyt nuoriso kaipasi ”punaista lihaa” eli ihmissusia ja avaruushirviöitä, jotka tarjosivat enemmän samaistumiskohteita

<sup>5</sup> Internet Movie Databasen arvion mukaan kolmikosta suurin budjetti oli *I Married a Monster from Outer Spacella* (175.000 dollaria). Lukema lienee otettu Bill Warrenilta, joka esittää saman arvion. Muut kaksi olivat budjetiltaan alle 70 000 dollaria.

<sup>6</sup> ”Mad Brain Takes Over”, *L. A. Times* 6. 12.1957, ”The Brain from Planet Arous”, Files-production-clippings, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles.

<sup>7</sup> Jossain tapauksissa sitä ei käytetty lainkaan. Esimerkiksi elokuvia *Se toisesta maailmasta* (The Thing from Another World, USA 1951) ja *Punainen planeetta* (Red Planet Mars, USA 1952) ei kutsuttu *Variety*n arviossa varsinaisesti tieteiselokuviksi – myöhemminhän molemmat elokuvat on luettu selvästi luokiteltu lajityyppiin kuuluviksi. Elokuvien arviot ks. *Variety's Complete Science Fiction Reviews* 1985, 86, 91.

kuin Hollywoodin isolla rahalla tehdyt pönäkät draamat.<sup>8</sup> Mayerin ja Iversin huomio piti paikkansa. Television läpimurto pakotti Hollywoodin etsimään keinoja, jolla olisi voitu erottautua televisiotarjonnasta. Halpatuotantona tehdyt, sensaatiohakuiset tieteis- ja kauhuelokuvat ("weirdies") olivat tosiaan jotain sellaista, jota television ohjelmatarjonnasta ei löytynyt. (Strinati 2000, 91.)

## Olet mennyt minun vereeni – muukalainen kehossani

Tieteiselokuvan avaruusmuukalaisten uhreja analysoinut Susan Sontag (1965) määritteli dehumanisoidun ihmisen "valekuolleeksi": hän on kuollut, muttei tiedosta sitä. Uhri taistelee muukalaisten valtaan joutumista vastaan säilyttääkseen inhimillisyytensä, mutta muutoksen jälkeen hän on tyytyväinen olotilaansa. Dehumanisaatiossa ihminen muuttuu koneeksi nimeltä Homo sapiens. (Sontag 1995, 69–70). Ihmisen muutoksessa muukalaiseksi keskeistä oli monissa elokuvissa jokin pieni asia tai ele, joka paljasti muukalaisuuden normaaliuden. Tämä normaaliuden ja muukalaisuuden vastakkainasettelu sekä toisaalta niiden yhteen kietoutuminen selittää juonikaavan kiehtovuutta. (Sobchack 2001, 120–121.) Kiinnostavaa on myös se, millä tavoin invaasioelokuvissa kuvattiin dehumanisoitujen uhrien ja muukalaisten tunteita ja ruumiillisuutta. Sontag nimesi tunteiden kuoleman dehumanisaation tunnusmerkiksi. *Varastetuissa ihmisissä* ihmisen hahmon ottaneet "palkoihmiset" olivatkin kollektiivisesti toimivia, inhimilliset tunteensa menettäneitä muukalaisia, joiden maailmassa "rakkautta ei tarvita". Juonikaavan kaikissa varianteissa kontrolloiduksi joutuminen ei kuitenkaan merkinnyt tunteiden häviämistä. Se saattoi merkitä myös tunteiden ylikorostumista. Nathan Juranin ohjaamassa elokuvassa *The Brain from Planet Arous* (1958) olio, tai pikemminkin elävä "aivo", alistaa vaikutusvaltaisen tiedemiehen (John Agar) kontrolliinsa. Olio toteaa, että tiedemiehen avulla hän pääsee kokeilemaan asioita, jotka puuttuvat hänen kotiplaneetaltaan. Olio kertoo tiedemiehelle, kuinka hän tulee "käyttämään ruumistasi ja ohjailemaan mieltäsi" niin kauan kuin haluaa. Olio ei ole kollektiivisen ja persoonattoman järjestelmän edustaja, vaan edustaa kahlitsematonta väkivaltaa ja vallanhimoa – siis hyvin persoonallista invaasiota.

Älyllisesti ylivertainen olio ei muuta hallitsemansa tiedemiehen käytöstä laskelmoivan tunteettomaksi vaan päinvastoin estottoman pidättelemättömäksi. Pidäkkeettömyys ilmenee sekä holtittomana seksuaalisuutena että väkivaltaisena tuhovimmana. Seksuaalisesti yli-kierröksillä käyvä mies on jatkuvasti vaimonsa Sallyn (Joyce Meadows) kimpussa. Sally sanoo, ettei mies ole "koskaan ennen suudellut häntä siten". Pian hän toteaa kauhistuneena, kuinka aggressiivisesti lähen-televä mies on muuttunut "hillittömäksi luolamieheksi". Tiedemies toteaa vaimolleen haluavansa ennen kaikkea valtaa: "mitä enemmän sitä saa, sitä enemmän sitä haluaa".

Olion riivaaman tiedemiehen käytös rikkoo kirjoittamattomia, keskikluokkaisia siveellisyysnormeja. Puhtaasti viettien varassa toimiva väkivaltainen ja seksistinen hekumointi ei sovellu porvarillisen elämän kulissemiin. Kun muissa tieteiselokuvissa dehumanisaation merkinä

on täysin kontrolloitu ja muukalaisten yhteisöön synkronoitu yksilö, niin *The Brain from Planet Arousissa* muukalaisuuden ilmenemismuotona on kontrollin puute. Väkivaltaisia ja seksuaalisia halujaan ahnaasti toteuttava tiedemies on saatava aisoihin. Padottavana ei olekaan naisen vaan miehen seksuaalisuus. Olio-tiedemies ei sovi kiltin perheenisän rooliin vaan hekumoi maskuliinisilla vallan, väkivallan ja seksuaalisuuden tunteilla ilman rajoittavia moraalikoodeja.

*The Brain from Planet Arous* on kiinnostava poikkeus juonikaavasta. Sen asetelma on oikeastaan päinvastainen kuin *Varastetuissa ihmisissä*. Intohimojaan estottomasti toteuttava olio on tuhottava, koska se uhkaa vallitsevaa konformismia. *Varastettuja ihmisiä* voidaan tulkita konformismiin kritiikiksi, kun taas *The Brain from Planet Arousissa* yhdenmukaisuus asetetaan standardiksi. Poikkeama konformismista yhdistetään *The Brain from Planet Arousissa* ahneuteen ja pahuuteen. Olio-tiedemies käyttää valtaansa sekä sotilaallis-poliittisen eliitin keskuudessa että kodin seinien sisällä. Hän on kuin pilakuva amerikkalaisesta unelmasta. Vallasta, menestyksestä ja seksistä intoutuvasta tiedemiehestä on tullut muukalainen oman vaimonsa silmissä. Lopussa perheharmonia palautuu, kun tiedemies saa tapettua häntä riivanneen Aivon. Vastaava miehen muuttuminen vieraaksi läheisille toteutuu vielä johdonmukaisemmin elokuvissa *Night of The Blood Beast* ja *I Married a Monster from Outer Space*.

Bernard L. Kowalskin ohjaama *Night of the Blood Beast* on tutkimuskirjallisuudessa lähes tyystin sivuutettu esimerkki tieteiselokuvasta, jossa varioitiin dehumanisaatio-narratiivia. AIP:n tuottama, avoimen eksploitatiivinen elokuva käsikirjoitettiin kuudessa viikossa ja kuvattiin seitsemässä päivässä. Mark Jancovichin tai Patrick Lucanion tutkimuksissa elokuvaa ei edes mainita. Tutkimusten ohella elokuva on sivuutettu myös yleisesityksissä.<sup>9</sup> Elokuvan sivuuttamiselle löytyy toki perusteita, sillä se edusti lajityypin 1950-luvun tuotantopsyklin loppuvaihetta eikä se ollut erityisen innovatiivinen tai seuraajia saanut elokuva. Elokuvan voidaan kuitenkin nähdä tuovan uusia piirteitä dehumanisaatio-juonikaavaan. Elokuvan alussa lennoltaan palaava astronautti John Corcoran (Michael Emmett) löydetään aluksesta henkiiieverissä. Alukseen on tunkeutunut muukalainen, joka on ottanut Johnin vaikutuspiiriinsä ”saastuttamalla” hänen verensä. Kun eristyksissä olevan tutkimuskeskuksen muu miehistö haluaa tuhota vapaana riehuvan muukalaisen, John haluaa antaa sille mahdollisuuden ”selittää” tekonsa. Johnny yrittää vakuuttaa tyttöystävänsä Julien (Angela Green) siitä, miten ”älykäs” olio on ja miten sille tulee antaa mahdollisuus ”kommunikaatioon”.

John Corcoran on ehkä ainoa 1950-luvun invasioelokuvan hahmo, joka on muukalaisen kontrolloima, mutta joka on silti säilyttänyt oman identiteettinsä. Hän on ihmisyyden ja muukalaisuuden välitilassa ymmärtämättä itsekään omaa tilaansa ja tietämättä, ovatko hänen ajatuksensa oman mielen tuotetta vai muukalaisen ohjaamina syntyneitä. Vapaa tahto osoittautuu myöhemmin kyseenalaiseksi, kun selviiä, että muukalainen on tehnyt Johnista oman elämänmuotonsa leviämisen välikappaleen. John kantaa veressään kahden elämänmuodon yhdistelmää ja muukalainen yrittää siksi itsensä ohella suojella myös häntä, samoin kuin John yrittää suojella muukalaista.

<sup>9</sup> *Night of the Blood Beast* on tutkimuksessa jäänyt kurioositeetiksi, jota tarkastellaan pikemminkin AIP:n standarditason halpatuotantona kuin lajityypin kehitystä edistäneenä teoksena. Bill Warren tosin on tietysti noteerannut elokuvan massiivisessa hakuteoksessaan. Warrenkin (1986, 147–148) myöntää, että elokuvassa olisi kiinnostavia elementtejä, jotka hukkuvat kehnon tuotannon ja puheliaan käsikirjoituksen alle. Esimerkki kuitenkin osoittaa, kuinka lajityypistä löytyy yhä teoksia, joita ei ole erityisemmin akateemisessa tutkimuksessa käsitelty.

<sup>10</sup> Varnon haastattelu teoksessa Weaver 2007, 330.

<sup>11</sup> Myöhemmin samaa teemaa sovellettiin Ridley Scottin *Alienissa* (1979), jossa ihmiset ovat hirviön reproduktion välineitä, tosin huomattavasti makaberimmalla tavalla kuin 1950-luvun tieteiselokuvissa.

<sup>12</sup> "At last – a Pregnant man! *Night of the Blood Beast*". *Variety* 10.12.1958; *Variety's Complete Science Fiction Reviews* 1985, 135.

*Night of the Blood Beastissa* muukalaisen invaasio merkitsee ihmisyksilön ja muukalaisen sulautumista yhteen. Kuten monessa muussakin invaasioelokuvassa, myös tässä se merkitsisi "puhtaan älyn" voittoa ihmisruumiista. Muukalainen yrittää lopussa vakuuttaa päähenkilöt, kuinka uusi elämänmuoto merkitsisi "parempaa elämäntapaa". John ei kuitenkaan halua olla "uuden sukupolven" synnyttäjä, vaan tappaa itsensä ja tuhoaa näin muukalaisen pyrkimykset ihmisten ja muukalaisten ykseyteen. Erikoisinta ja dehumanisaatio-juonikaavan kannalta mielenkiintoisinta on elokuvan empivä suhde muukalaisen sanomaan. Muukalainen kertoo tulleen pelastamaan maailmaa "lopulliselta tuholta" ja tarjoamaan "ikuista elämää".

Lopulliselta tuholta ihmiskuntaa pelastamaan saapunut muukalainen muistuttaa etäisesti Robert Wisen *Uhkavaatimuksen maalle* (*The Day the Earth Stood Still*, USA 1951) profeettamaista Klaatu-hahmoa ja sen varoitusta ihmiskunnalle. Päinvastoin kuin Wisen elokuvassa, tässä varoituksen esittäjä on kaikilla tavoin vastenmielinen hirviö. Muukalaisen hirviömäisyydestä huolimatta päähenkilöt jäävät lopussa miettimään, oliko muukalaisen tappaminen oikea ratkaisu ja millainen muukalaisten ja ihmisten symbioosi olisi ollut. Elokuva poikkeaa invaasioelokuvien mallista, sillä se ei esitä muukalaista pahana eikä hyvänä – vain erilaisena ja käsittämättömänä. Käsikirjoittaja Martin Varno on haastattelussa väittänyt, että alkuperäisenä tarkoituksena oli korostaa muukalaisuudessa piileviä mahdollisuuksia: "Idea oli hyvin yksinkertainen: Jos jokin on rumaa tai erilaista, se ei välttämättä tee siitä pahaa".<sup>10</sup> Elokuvan ambivalentti loppukohtaus onkin hyvin poikkeuksellinen invaasioelokuvissa.

*Night of the Blood Beast* oli oikeastaan ensimmäinen 1950-luvun tieteiselokuvista, jossa todella toteutettiin John W. Campbellin *Who Goes There* -novellin (1938) idea ihmisruumiista muukalaisten piilopaikana. Novellin pohjalta tehty Christian Nybyn ja Howard Hawksin elokuva *Se toisesta maailmasta* oli korvannut idean muotoaan muuttavasta oliosta Frankensteinin hirviötä muistuttavalla "vihanneksella". (Ahonen 2001.) *Night of the Blood Beast* sen sijaan asettaa miesruumiin muukalaisen pesäpaikaksi.<sup>11</sup> Häpäisty mies kuitenkin pelastaa kunniansa ja miehisiytensä surmaamalla mieluummin itsensä kuin alistumalla muukalaisen biologiset ja sukupuoliset rajat ylittävän kokeen välineeksi. Elokuvan tavallisesta poikkeava asema huomattiin myös aikalaiskritiikissä. *Variety*n kritiikissä hehkutettiin, kuinka "lopultakin joku on kirjoittanut elokuvan raskaana olevasta miehestä!"<sup>12</sup>

Invaasioelokuvien dehumanisoitu uhri on monella tavalla rajatilassa: hän on puoliksi elävä organismi ja puoliksi ohjaillava kone, puoliksi muukalainen ja puoliksi ihminen. Siksi dehumanisaatiossa käsitellään yhtä lailla kulttuurisen normaaliuden kuin tieteellis-tekni- nisen kulttuurin tuottamien uhkakuvien ongelmaa. *Night of the Blood Beastissa* vihjailtiin miehen sukupuoli-identiteetin ja ruumiin olevan vaarassa. Sukupuolten kohtaamista ja painetta käsiteltiin kuitenkin huomattavasti eksplikoidummin samana vuonna valmistuneessa, Gene Fowler Jr:n tuottamassa ja ohjaamassa *I Married a Monster from Outer Space* -elokuvassa. Sen monitulkintaisessa asetelmassa tiivistyy sama dilemma kuin amerikkalaisten historioitsijoiden kiistelystä siitä,

kuinka alistetussa asemassa 1950-luvun perheenäidit lopulta olivat.

## Muukalainen vuoteessani

Jos *Avaruuden pirut* käsitteli perheen hajoamista pikkupojan näkökulmasta, niin *I Married a Monster from Outer Space* tarkasteli perhekulissien murtumista päähenkilönään keskiluokkainen aviovaimo. Elokuva käsitteli inhimillisyyden häviämisen teemaa tavalla, joka toi juonikaavaan sukupuolittuneita lisäsävyjä. *I Married a Monster from Outer Space* (käytän jatkossa tekstissä lyhennettä *Monster*) kopioi juonielementtejä aiemmista invaasioelokuvista – ja pyrki sensaatiohakuksella nimellä tuomaan niihin vielä kaupallista lisäarvoa – mutta samalla varioi juonikaavaa pitämällä invaasiantarinan kehykset perhepiirissä. *Avaruuden piruissa* vanhemmat muuttuivat lapsen näkökulmasta muukalaisiksi, kun taas *Monster* kuvaa aviomiehen muutosta vaimon näkökulmasta. Muutos on kuitenkin päinvastainen kuin *The Brain from Planet Arousissa*, sillä *Monsterissa* aviomies ei muutu aggressiivisen vallanhaluiseksi, vaan passiivisen flegmaattiseksi. Siten se on lähempänä dehumanisaatio-juonikaavan aiempia variaatioita. Yhteistä elokuville oli inhimillisten tunteiden korostaminen yllirationaalisen järjen vastakohtana.

Jack Finneyn romaanissa, johon *Varastetut ihmiset* perustuu, ihmisten ja muukalaisten rajalinja paikantuu inhimillisiin tunteisiin. Mark Jancovich (1996, 65–66) korostaa, että romaanissa ihmisyyys ei assosioitu rationaaliseen vaan irrationaaliseen. Huomio pätee myös Siegelin elokuvaan, jossa kyky tuntea ja rakastaa erottaa päähenkilöt palkoihmisistä. J. P. Telotte (2001, 19–21) on todennut, että *Varastetut ihmiset* toimii samalla logiikalla kuin useimmat tieteiselokuvat: se samaistaa ihmisyyden ytimen tunteisiin, haluun ja intohimoihin. Näin elokuva konkretisoi, kuinka ”tieteiselokuva” ei merkitse, paradoksaalista kyllä, lajityyppinä tieteen saavutusten kritiikitöntä ylistämistä, vaan päinvastoin useimmiten niiden kyseenalaistamista. Onkin mielenkiintoista, että vuoden sisällä ilmestyneet *The Beast with a Million Eyes* (1955), *It Conquered the World* (1956) ja *Varastetut ihmiset* paikansivat muukalaisten ja ihmisten keskeisen eron nimenomaan tunteiden kokemiseen. Rakkaus on se tekijä, joka erottaa ihmiset muukalaisista. Älykkyys tai mielen vahvuus on toissijainen asia. Tärkeintä on kyky rakkauteen, empatiaan ja individualismin ehdoilla tapahtuvaan sosiaalisuuteen.

Naisellisiksi mielletyt ominaisuudet ovat *Varastetuissa ihmisissä* ihmisyyden kriteeri. Elokuva kääntää ympäri kulttuurissa monilla tasoilla ilmenevän järki/tunne jaottelun, jota Hollywood-kaavat, varsinkin järjestysgenrejen (Shchatz 1981, 34–35)<sup>13</sup> elokuvat, yleensä toistavat. Järki, logiikka ja toimintakyky ovat hyveitä, jotka luonnehtivat elokuvien miespuolisia sankareita. Lopulta juuri tunteellisuus, ei järki tai looginen päättelykyky, erottaa ihmisen vieraasta elämänmuodosta. Cyndy Hendershotin (1999, 57) mukaan *Monster* on *Varastettujen ihmisten* feminiininen vastinpari, jossa sodanjäkeistä uhkaa identiteetin häviämisestä tarkastellaan poikkeuksellisesti nuo-

<sup>13</sup> Klassista Hollywood-elokuvaa tutkinut Thomas Schatz (1981, 34–35) jakaa lajityypit välttämättä kahteen kategoriaan, integraatio- ja järjestysgenreihin. Integraatiogenreihin kuuluvat esim. musiikkailit ja melodraamat, järjestysgenreihin esim. lännenelokuvat ja gangsterielokuvat. Järjestysgenreissä keskushahmona on usein yksilö, joka joutuu turvautumaan väkivaltaan konfliktitilanteiden ratkaisemiseksi. Järjestysgenrejen elokuvat kertovat yleensä sosiaalisen järjestyksen kriisistä sekä yrityksistä palauttaa tuo järjestys ennalleen.



<sup>14</sup> Haysin koodi oli Hollywoodin elokuvatuotantoa ohjannut itsesensuurijärjestelmä, joka asetti tiukat rajat väkivallan ja erityisesti seksuaalisuuden kuvaamiselle. Tuottajien ja levittäjien liiton puheenjohtajan Will H. Haysin mukaan nimetty koodi pakotti tekijät kiertoilmauksiin. Vuonna 1934 alkaneen itsesensuurin lainomainen voima alkoi heiketä vasta 1950-luvun aikana. Haysin koodin (1934) listan liiteosassa oli listattu erikseen asioita, joiden kuvaaminen oli kielletty tai joiden kanssa piti olla hyvin tahdikas. *Monster* haastoi ainakin kohdat 19 (First Night Scenes) ja 21 (The Institution of Marriage). Haysin koodin sisältämistä listauksista ks. Gardner 1987, 213–214.

ren aviovaimon näkökulmasta.

Elokuvan alkukohtauksessa pikkukaupungin miesporukka viettää Bill Farrellin (Tom Tryon) polttareita. Miehet säälittelevät Tomin kohtaloa, kun hän joutuu naimisiin ja eroon omasta äijäporukasta. Alkukohtaus on avain elokuvan ideologian ymmärtämiseen, sillä siinä määritellään, jo ennen muukalaisten saapumista näyttämölle, elokuvan keskeinen teema: avioliiton tuoma haaste miehisyydelle (ja naisseudelle). Häihinsä matkalla oleva sulhanen Bill joutuu muukalaisen sieppaamaksi. Billin hahmon ottanut muukalainen menee naimisiin ja asettuu viettämään ”normaalialia” perhe-elämää pikkukaupungissa, samalla kun muukalaiset kidnappaavat lisää uhreja. Muukalaiset edustavat kuolevaa rotua, jonka lähettiläät ovat tulleet valmistelemaan invaasiota ja pariutumaan Maan naisten kanssa. Kaupungin avainhenkilöt kaapataan yksi toisensa jälkeen ja muutetaan muukalaisiksi. Juonta ohjaava jännitysmomentti rakennetaan sen varaan, milloin vaimo Marge (Gloria Talbott) huomaa vaihdoksen ja näkee aviomiiehensä todelliset kasvat.

*Monster* toi muukalaiset ensimmäistä kertaa aviovuoteeseen. Marge ja Bill ovat olleet jo vuoden naimisissa ennen kuin vaimolle alkaa selvitä, mistä miehen vaitonaisuus ja kylmyys johtuu. Elokuva kuitenkin antaa ymmärtää, että parin välillä on ollut seksuaalista kanssakäymistä. Erityisesti tämä tulee esille hääyötä kuvaavassa kohtauksessa, jossa tekijöiden oli tarkasti huomioitava Hollywoodin itsesensuurijärjestelmän eli niin sanotun Haysin koodin vaatimukset.<sup>14</sup> Hääyönä Bill katsoo taivasta hotellin parvekkeelta. Marge suutelee hämmentyneen oloista miestänsä. Salaman välähdys paljastaa muukalaisen kasvat katsojalle. Hän siirtyy vastentahtoisesti Margen kanssa makuuhuoneeseen. Hääparin suudella taustalla on peili, josta näkyy – Haysin koodin ohjeistuksen mukaisesti – kaksi erillistä vuodetta. Sen jälkeen siirrytään leikkauksella vuosi eteenpäin, ja Marge kirjoittaa päiväkirjaansa, ettei Bill ole enää se mies, johon hän rakastui, vaan ”lähes muukalainen”. Selvää myös, ettei Marge ole tullut vuoden kuluessa ”vieläkään raskaaksi”. Vuonna 1958 tilanne oli itsesensuurin suhteen aivan erilainen kuin tieteiselokuvasyklin käynnistyessä vuosikymmenen alussa. Sensuurin rajat olivat löystymässä, kun AIP:n tapaiset pienyhtiöt testasivat hyväksynnän rajoja erityisesti väkivallan suhteen. Siitä huolimatta tekijät turvautuvat tässäkin piiloilmauksiin. Tämä osoittaa, että vaikka Haysin koodin vaikutusvalta oli vähenemässä 1950-luvulla, niin edes *Monsterin* kaltaisessa B-budjetin elokuvassa ei lähdetty avoimesti haastamaan sitä. Elokuvan muukalaisavioliitto koetteli jo asetelmana sensuurin rajoja myös muualla. Ei siis ihme, että Valtion elokuvatarkastamo kielsi elokuvan esittämisen Suomessa 22.9.1959.

Aviomiiehen muutoksen selvityksessä Marge joutuu eristyksiin pikkukaupungissa, jonka tärkeimmät henkilöt, kuten poliisipäällikön, muukalaiset ovat kaapanneet. Muukalaisten kotiplaneetan naaraat ovat kuolleet, ja he yrittävät epätoivoisesti etsiä keinoja lisääntyä ihmisaisten kanssa. Aviomiiehenä he vaikuttavat kuitenkin passiivisilta ja tunteettomilta naisiaan kohtaan. *Monster* on harvinainen tieteiselokuva nostaessaan päähenkilöksi muukalaisia vastaan kamppailevan, yhteisössä sivuraiteille ajautuneen naisen. Tässä aikansa elokuvakult-

tuurin kannalta eriskummallisessa asetelmassa voikin nähdä selkeitä sukupuolijärjestelmän kritiikin aineksia.

Sekä tietiselokuvassa että monissa 1950-luvun melodraamoissa kuvattiin lähiöitä vainoharhaisena, klaustrofobisena tilana, jossa sosiaaliset suhteet olivat tavalla tai toisella muuttuneet kieroutuneiksi (Spigel 1997, 226). Kontrasti television perhesarjojen (esim. *Father Knows Best*) suosimaan idylliin oli todella suuri. Cyndy Hendershotin (1999, 59) mukaan *Monsterissa* tuodaan vahvasti esiin kotiin sidotun vaimon voimattomuus sekä ihannekodin kullisten takainen epäluulo ja pelko. Hän lukee *Monsteria* paranoidina kuvauksena sodanjälkeisen perhe-elämän ristiriidoista. Yhtä hyvin *Monsteria* voidaan kuitenkin pitää parodiana amerikkalaisesta ydinperhemallista. Aviomiehet ovat muukalaisia, jotka eivät pysty rakastamaan, ja naiset puolestaan tekevät kaikkensa päästäkseen naimisiin ja saadakseen lapsia. Muukalaisten maailman ohella omituiselta näyttävät myös ne institutionaaliset puitteet, joiden varaan amerikkalainen parisuhde näyttää rakentuvan. Margen ystävä Helen (Jean Carson) kertoo, kuinka onnellinen hän on päästessään vihdoin naimisiin. Mies on muukalainen, mutta tästä tietämätön Helen iloitsee että hänen ei tarvitse jäädä ”uranaiseksi”, sillä hän nyt viimeinkin ”pelastunut”.

Marge puolestaan on huolissaan, kun hän vuoden kuluttua avioliiton solmimisesta ei ole vielä raskaana. Avioliitto näyttää asettavan naisille vaatimuksia, joiden täyttämiseksi he ovat valmiit sietämään poissaoleviksi ja epäystävällisiksi muuttuneita miehiään. Aikalaiskirjoittelussa avioliittoon sitoutuminen asetettiin normiksi, josta poikkeaminen merkitsi poikkeamaa myös yleisesti hyväksytyistä naiseuden kriteereistä. Tuolloisen sukupuolijärjestelmän koodisto määritteli siten myös normaaliuden hyväksyttävät rajat. Psykologi Helen Deutschin mukaan normaaliin naiseuteen kuului se, että nainen hyväksyi sukupuolensa ja seksuaalisuutensa erityispiirteet, tukahdutti maskuliiniset pyrkimyksensä ja yleensäkin tarkasteli maailmaa identifiointumalla aviomieheensä ja lapsiinsa. (Chafe 1995).

*Monsterin* kuva sukupuolijärjestelmästä on jokseenkin ristiriitainen. Sama kaksijakoisuus on kuitenkin luettavissa siitä keskustelusta, jota historian tutkimuksessa on käyty 1950-luvun Yhdysvaltain perhemalleista ja sukupuolijärjestelmästä. Kaikki tutkijat eivät suinkaan allekirjoita Elaine Tyler Mayn teesiä sisäisestä patoamispolitiikasta. Joanne Meyrowitz (2001, 106–107 & 116–117) kyseenalaistaa Mayn näkemyksen toteamalla, että kylmän sodan retoriikka ei pelkästään tukahduttanut naisliikettä vaan että sitä saatettiin käyttää hyvinkin erilaisissa konteksteissa, välillä myös edistettäessä yhteiskunnallisen tasa-arvon toteutumista. Mayn käsitystä naisliikkeen patoisesta eivät varmasti hyväksy myöskään ne historian tutkijat, joiden mielestä 1950-luku oli Yhdysvalloissa suurta kukoistuskautta, vaurauden ja yhtenäisyyden aikaa ennen 1960-luvun radikalismia ja vastakkainasetteluja.<sup>15</sup>

Myös kulutuskulttuuria tutkinut Alison J. Clarke (1999, 118–122) kritisoi käsitystä, jossa 1950-lukua pidetään vieraantumisen ja naisia alistavan kotielämään pakottamisen aikana. Clarken mukaan käsityksen naisen asemasta esikaupunkikulttuurissa on ollut hyvin yksinkertaistava. Keskustelua on leimannut yksiulotteisen negatiivinen suhtau-

<sup>15</sup> Tällaista yhdysvaltalaisessa historiakeskustelussa konservatiiville ominaista näkemystä 1950-luvusta edustaa esim. William L. O'Neill Ks. O'Neill 1986, 290–291.

<sup>16</sup> Naisten työssäkäynnin kasvu jatkui toisen maailmansodan jälkeen. Vuoteen 1950 mennessä 16.5 miljoonaa naista kävi ansiotyössä, ja vuoden 1956 lopulla työssäkäyvien määrä oli kasvanut 22 miljoonaan. Oakley 1990, 234.

<sup>17</sup> 1950-luvun miesihanteista ja miehetydelle asetetuista normeista ks. Kimmel 2006. Yleisemmällä tasolla miesmalleista ja maskuliinisuudesta ks. Silverman 1992.

tuminen kulutuskulttuurin, jonka on katsottu toimineen välineenä naisten manipulointiin. Clarke sen sijaan korostaa esikaupunkien ja kulutuskulttuurin naisille tuomia mahdollisuuksia. Hän myös huomauttaa, että aikalaiskeskustelussa esikaupunkeja saatettiin pitää myös eräänlaisina ”matriarkaatteina”, naisten kontrolloimina yhteisöinä. Aikalaisdiskurssissa esikaupunki ei siis välttämättä ollutkaan miesten vaan naisten hallitsema tila. Kuva kotona olevista perheenäideistä on myös sikäli kyseenalainen, että tosiasiasa naisten työssäkäynti yleistyi vuosien 1950–1956 välillä.<sup>16</sup> Kuva kulutuskulttuurin ja esikaupunkielämän todellisista käytänteistä onkin vivahteikkaampi kuin mitä vain representatiivista tasoa tarkastelemalla voisi ymmärtää.

Elaine Tyler Mayn teesille löytyy kuitenkin vahva argumentatiivinen perusta, kun ajatellaan naiselle ja naiseudelle, kuten myös miehetydelle, sodan jälkeen asetettuja roolimalleja. Ei ole sattumaa, että perhearvot nousivat kukoistukseen juuri samoina vuosina kun kylmä sodan konflikti eskaloitui Koreassa. Uuden yhteisöllisyyden ja esikaupunkien perhekulttuurin tapa sulkea vieras/vieraat asiat ja ihmiset pois omasta piiristä muistutti niitä mekanismeja, joiden varaan antikommunismien ideologia oli rakentunut. Kylmän sodan retoriikassa kommunismin uhan paras torjuja olisi vahva maskuliinisuus, patriarkalisuus ja heteroseksuaalinen reproduktiivisuus – ilman häiritseviä poikkeamia normeista. Mielikuva vapaasta amerikkalaisesta naisesta, joka työskenteli tilavassa keittiössään upouusien kodinkoneiden keskellä, oli Eisenhowerin hallinnolle mitä tehokkain propagandavaltti, kun positiivista USA-kuvaa haluttiin levittää Eurooppaan. (Hixson 1997, 135–136.)

Aikakauslehdissä julkaistiin 1950-luvulla toistuvasti artikkeleita siitä, kuinka vanhemmat uhrasivat lapsiinsa enemmän aikaa, huolenpitoa – ja rahaa. Perhekeskeisyys ja lapsien hyvinvointiin satsaaminen muutti myös isän roolia perheessä. Uusi, perhekeskeisempi isyys herätti myös huolestumista: perhekeskeisyyden pelättiin nakertavan miehisisyyden ydintä. (Johns 2003, 98–99.) Monet sukupuolirooleista kirjoittaneet uskoivat, että miesten oikeamielinen johtajuus takasi onnen perheessä. Seksuaalisesti turhautuneet tai muuten liian suuren määrätysvallan saaneet naiset olivat epäilyttäviä äitejä, koska he saattoivat tukahduttaa poikien luonnollista maskuliinista kehitystä. (May 1988, 96–97.) Perheen onni edellytti vahvaa, ohjat käsiinsä ottavaa miestä. *Monsterissa* muukalainen Bill on kuitenkin viileä ja flegmaattinen ja selvästi haluton ottamaan perheen pään ja leivänhankkijan roolia itselleen. Muukalaiset eivät juo alkoholia eivätkä näytä olevan erityisen kiinnostuneita vaimoistaan. Billin epävarmuus heijastuu välittömästi avioliittoon. Hän ei täytä aviomieheltä edellytettäviä maskuliinisen johtajuuden ja energisen sosiaalisuuden kriteerejä. Hän on siis kaukana 1950-luvun Yhdysvaltain sukupuolijärjestelmän miesihanteista.<sup>17</sup>

## Tunteet erottavana tekijänä

Muukalaisia kuvataan *Monsterissa* ambivalentisti: toisaalta he ihmisiä empimättä surmaavia valloittajia, mutta toisaalta tarinan lopussa heidän tappiotaan kuvataan melkein myötätuntoisesti. Muukalaiset

ovat pääsääntöisesti kylmiä ja tunteettomia, mutta he ovat kuitenkin yksilöitä, eivät vain robottimaisia käskyjen toteuttajia kuten *Avaruuden piruissa*, tai eivät edes *Varastettujen ihmisten* ylirationaalisia laumasieluja. He kommentoivat toisilleen myös olotilaansa ihmisinä. Eräs heistä toteaa, että vaikka ihmiset ovat ”huonosti suunniteltuja” ja ihmisruumiin kestoikä on ”naurettavan lyhyt”, he osaavat ainakin ”nauttia elämästään”.

Tuottaja/ohjaaja Gene Fowler, Jr totesi haastattelussa *Monsterin* olevan surullinen elokuva.<sup>18</sup> Jälkeläisiä haluavat ja tuntemaan kykenemättömät muukalaiset ovatkin hahmoina siinä mielessä surullisia, että katsoja melkein tuntee sympatiaa heitä kohtaan. Tunteiden kokeminen nouseekin elokuvassa tärkeään osaan samalla tavoin kuin *Varastetuissa ihmisissä*. Paljastuttuaan muukalaiseksi Bill kertoo Margelle, millä tavoin he suhtautuvat naisiin ja miten hän muuttui otettuaan ihmisen hahmon:

Marge: Rakastitteko naisianne ennen kuin he kuolivat?

Bill: Rakastimme? Ei, olimme yhdessä vain lisääntymistarkoituksessa. Siksi minulta kesti niin pitkään ymmärtää...

Marge: Ymmärtää mitä?

Bill: Tapahtui jotain mitä emme olleet ennakoineet...näiden ruumisten mukana perimme muitakin asioita...Inhimilliset halut. Tunteet.

Marge: Kerrotko minulle, että olet oppimassa, kuinka rakastaa?

Bill: Kerron, että olen oppimassa, mitä rakkaus on.

*Varastettujen ihmisten* tapaan *Monsterin* muukalaiset erottuvat ihmisistä siinä, että he eivät pysty tuntemaan rakkautta. Inhimillisuus määritellään myös *Monsterissa* nimenomaan tunteiden kokemisen kautta. Kyky tuntea ja rakastaa nostetaan sekä *Varastetuissa ihmisissä* että *Monsterissa* erottavaksi tekijäksi ihmisten ja muukalaisten välillä. Kuitenkin *Monster* on ainoa invaasioelokuvista, joissa muukalainen pystyy yksilönä muuttumaan. *Monsterin* muukalaiskuva on monimuotoisempi kuin muissa dehumanisaatio-juonikaavan elokuvissa. Muukalaiset eivät käyttäydy kaikki samalla tavalla, vaan heidän välillään on yksilöllisiä eroja. Muukalaiset eivät ole kollektiivisen koneiston osia tai johtajaansa sokeasti tottelevia käskyläisiä, vaan myös he pystyvät lopulta osoittamaan tunteita. Bill muuttuu ja kehittyy hahmona tarinan aikana: yksiulotteisesta hirviöstä tulee lopulta lähes inhimillinen hahmo.

*Monsterissa* sankarina on nainen, jonka vakuutteluja miehen muuttumisesta ei kukaan ota vakavasti. Suhteessa 1950-luvun tieteiselokuvien naisrooleihin Marge edustaa selvää poikkeamaa. Tyypillistä naisroolia voisi hieman yksinkertaistaen luonnehtia muukalaisten tai hirviön edessä kirkuvaksi ja tiedemies-sankarin syliin kapsahtavaksi sankarittareksi, jonka identiteetti määräytyy yleensä miehen kautta.<sup>19</sup> *Monsterin* Marge on kuitenkin kaavasta poikkeava, herkkä ja vahva nainen, jonka perusturvallisuus ja identiteetti vaimona vaarantuvat, kun selviää, että mies onkin muukalainen.

Elokuvaa voi lukea patriarkaatin kritiikkinä. John Brosnanin (1991, 81) mukaan elokuva on painotuksiltaan jopa feministinen teos: se kuvaa, kuinka puoleensavetävän miehen naamion takaa paljastuu

<sup>18</sup> Gene Fowler Jr:n haastattelu teoksessa Weaver 1991, 78–79.

<sup>19</sup> Tieteiselokuvan tyypilliseltä naisroolilta edellytettyjä asioita kuvaa *The Man from Planet X:n* (USA 1951) naispääosan esittäjän Margaret Fieldin kertoma anekdootti elokuvan koekuvauksista. Elokuvan tuottajat halusivat koekuvauksissa ensimmäisenä varmistaa, että Field osaisi kirkua riittävän uskottavasti! Margaret Fieldin haastattelu, Parla & Parla 1997, 72.

<sup>20</sup> Gilbert 2006, esim. 61–66, 80–84, 105, 163, 221. Kiitän referoita Gilbertin teoksen tuomisesta mukaan artikkeliin.

<sup>21</sup> Homoseksuaalisuuden kuvaamisesta 1950-luvun Hollywoodissa ks. Greven 2009.

säälimätön hirviö. Lähiössä asuva Marge edustaakin monella tapaa tyyppillistä naista 1950-luvun Yhdysvalloissa. Hän uskoo kulttuurin tarjoamaan ihannekuvaan, jossa vasta avioliitto antaa naiselle oikean identiteetin ja paikan yhteiskunnassa. Todellisuus on kuitenkin jotain aivan muuta: mies on välinpitämätön, kylmä ja etäinen muukalainen. Avioliitto, jonka piti taata naisen onnellisuus, osoittautuikin painajaiseksi. Näin tulkiten *Monster* käsittelisi sukupuolijärjestelmän asettamia paineita. Tulkinta teoksesta sukupuolijärjestelmän kritiikkinä saa kuitenkin särön, kun otetaan huomioon elokuvan loppuratkaisu. Uhkaava, perheen perusturvallisuutta riipivä asetelma vesitetään, kun paljastuu, että oikea Bill, siis kaapattu aviomies, onkin hengissä ja rientää muukalais-Billin tuhouduttua Margen syliin. Muukalaiset kukistetaan ja Marge saa oikean Billin takaisin pikkukaupunkikotiinsa. Lähes pakollinen happy end palauttaa elokuvan Hollywoodin konventioihin. Katkaiseeko lopetus myös terän sen kritiikiltä?

Cyndy Hendershotin (1999, 60) mukaan elokuvan loppukohtaus vahvistaa heteroseksuaalisuutta normina. Normaaliuden palautumista korostaa myös asetelma, jossa kykeneväisyys jälkeläisten saamiseen toimii todellisia miehiä ja muukalaisia erottavana ominaisuutena. Oikean aviomiehen paluu elokuvan lopussa voidaan nähdä pakollisena myönnytyksenä: muunlainen lopetus tuskin olisi ollut mahdollista vielä 1950-luvun Hollywoodissa. Billin ja muiden oikeiden miesten paluu kieltämättä palauttaa pikkukaupungin normaalin sosiaalisen järjestyksen, mutta kuva normaaliudesta ei ole itsestään selvästi positiivinen. Elokuvan oikeat miehet istuvat jo alkukohtauksessa baarissa tukkihormalassa, kun taas heidän kotia hoitavat vaimonsa haluavat epätoivoisesti saada lapsia. Lopetus ei siis tyhjennä elokuvan kritiistä potentiaalia.

James Gilbert (2006) on esittänyt, että *Monsterin* Bill-hahmo avaa mahdollisuuksia tulkinnalle elokuvan latentista homoseksuaalista latauksesta. Samalla se avaa kysymyksiä mieheyden tilan uusista määrittelyistä. Gilbert näkee, että eräs mieheyttä koskevan paniikin syy oli 1948 julkaistu Kinseyn raportti. Siinä yhdysvaltalaisen miesten seksuaalikäyttäytymisen esitettiin sisältävän paljon luultua laajemmin esiaviollisia tai homoseksuaalisia suhteita. Vaikka Kinseyn käyttämiä tutkimusmenetelmiä voidaan kyseenalaistaa, avasi raportti uudenlaisen keskustelun ja tarjosi käsitteellisiä mahdollisuuksia vaihtoehtoisille mieheyden määrittelyille. Sen myötä tuolloin vallinnut kuva miesten sukupuolisuudesta kyseenalaistui. Monoliittiseksi ajateltu maskuliinisuus olikin jatkuvassa muutostilassa. James Gilbertin ajatus mieheydestä välitilassa sopii tulkinnallisesti *Monsteriin*, joka teki säröjä vallinneeseen normatiiviseen sukupuolijärjestelmään. Siten myös *Monsterin* Margen ja Billin etäinen suhde saisi uutta tulkinnallista valoa: Billin vastenmielisyyden voi tulkita olevan nimenomaan sosiaalista laatua. Bill ei halua olla vain heteronormatiivisen reproduktion väline, vaan mahdollisesti jotain aivan muuta.<sup>20</sup> Homoseksuaalisuuden suora käsittely oli lähes mahdotonta vielä 1950-luvun Hollywoodissa, joten sikäli on mielekästä tulkita elokuvaa kiertoilmaisuin esitettynä homoseksuaalisuuden kuvauksena.<sup>21</sup>

Muukalaisten esittämän vaihtoehdon tulkitseminen latentiksi homoseksuaalisuudeksi on kuitenkin myös ongelmallista. Elokuvan

oikeat miehet kun näyttävät myös olevan kiinnostuneempia toistensa seurasta kuin vaimoistaan. Elokuvan alkukohtaus antaa tämän suuntaisen tulkinnallisen vihjeen. Siinä kamera seuraa kahta miestä baariin. Miehet jäävät taka-alalle ja kuva fokusoidaan kahteen baaritiskillä istuvaan naiseen. He katsovat läheisessä pöydässä metelöivää miesporukkaa, joka on Billin polttareita viettävä ryhmä (siis vielä tässä vaiheessa joukko oikeita miehiä). Toinen ihmettelee, miksi miehet eivät ole lainkaan katsoneet heihin päin illan aikana. Toinen naisista vastaa: "ehkä he ovat naimisissa tai jotain". Voidaan spekuloida, mihin tämä "tai jotain" vihjaa. Sen voi tulkita viittaavaan homoseksuaalisuuteen, mutta yhtä lailla se voi olla viittaus heteromiesten keskinäiseen, homososiaaliseen yhteisöllisyyteen. Joka tapauksessa olennaista on se, että sekä muukalaiset että oikeat miehet näyttävät olevan hämmentyneitä avioliitto-instituution tuominen odotusten ja rajoitusten ristiaallokossa.

*Monster* sijoittuu aikalaiskatsojalle tuttuun ja turvalliseen ympäristöön, pikkukaupunkiin, joka muuttuu kuitenkin vieraiden voimien temmelyskentäksi. Se outouttaa tutun ympäristön ja avioliittokäsityksen. Outottaminen on tyypillistä science fictionille ja sen vieraantumismetodille, jossa turvallisen ja vieraan/epäilyttävän raja hämärtyy tai jossa vakiintuneiden käsitteiden merkitys muuttuu. On totta, että elokuvan kriittisyys on hyvin tulkinnanvaraista. Sen sijaan, että elokuvaa katsottaisiin kritiikkinä itse sukupuolijärjestelmästä, sitä voitaisiin tulkita parodiaksi kulttuurin tarjoamista sukupuolijärjestelmän *malleista*. *Monster* on synkkä irvikuva perhesarjojen keskiluokkaisesta maailmankuvasta. Siinä mielessä se muistutti aikakauden avainromaaneihin lukeutuvan *Peyton Placen* maailmaa, jolla oli pikkukaupunkivauksena muutenkin yhtymäkohtia tieteiselokuviin.

Pikkukaupungin salaisuuksia pöyhittiin elokuvien lisäksi monissa romaaneissa, joista ylivoimaisesti menestynein oli Grace Metalious'n *Kaupunki nimeltä Peyton Place* (Peyton Place, 1956). Se oli paitsi valtava myyntimenestys myös runsaasti keskustelua herättänyt teos pikkukaupungista, jossa puhtoisen julkisivun takaa paljastui korruptiota, kontrolloimatonta seksiä ja väkivaltaa. Metalious'n kirjan vastaanotto osoitti, kuinka yhteisön sisäisiä ja salattuja jännitteitä provosoivasti käsittelevälle romaanille oli kysyntää.<sup>22</sup> *Peyton Placen* vetovoima perustui rajojen rikkomiseen. Epäilemättä sitä luettiin skandaalinkäryisenä, piilevää seksiä tihkuvana sensaatiromaanina. Samalla se toimi kuitenkin myös ankarana yhteisökritiikkinä, kuvauksena moraalista julkisivua väkisin yllä pitävästä yhteisöstä, joka yritti pakottaa naiset tiettyyn muottiin. Näin se toimi samalla eksplotiivisen sensaatiohakuisuuden ja sosiaalisen kommentoinnin kaksoislogiikalla kuin *Monsterkin*.

*Monsterin* kulttuurikritiikki on tulkinnanvaraista, mutta tieteiskirjallisuudessa ja myös sarjakuvassa vastaavia sukupuolijärjestelmään liittyviä kysymyksiä käsiteltiin huomattavasti avoimemmin. *Weird Fantasy* -lehdessä vuonna 1951 ilmestyneessä Wally Woodin sarjakuvassa *Spawm of Mars* kuvataan Marsiin saapuvaa retkikuntaa, jossa ovat mukana rakastavaiset Jean ja Ken. Muukalainen surmaa Kenin, ottaa tämän hahmon ja palaa Jeanin kanssa maahan mennäkseen naimisiin hänen kanssaan. Pian häiden jälkeen Ken paljastaa Jeanille

<sup>22</sup> Myynti kasvoi räjähdysmäisesti, kun Metalious'in kirjasta otettiin pehmeäkantinen painos. Kaksi vuotta ilmestymisensä jälkeen kirjaa oli myyty yli kuusi miljoonaa kappaletta. Halberstam 1993, 579.

olevansa marsilainen, joka seurasi Jeania ja ihastui tähän niin paljon, että halusi hänet itselleen. Jean ei usko tunnustusta ennen kuin näkee marsilaisen todellisen, "iljettävän hirviömäisen" olomuodon.<sup>23</sup> Woodin sarjakuvassa muukalaisuus tuotiin aviovuoteeseen siis huomattavasti aiemmin kuin elokuvissa, ja *Monsteriin* verrattuna vielä uhkaavam-  
malla tavalla. Yhteistä on ihmiseen rakastuva muukalainen ja muuka-  
laisen tuhoutuminen, mutta erona se, että Woodin sarjakuvan lopussa  
ristiriidat eivät tasoitu. Viimeisessä ruudussa, marsilaisen tuhouduttua,  
Jean saa kuulla odottavansa tälle lasta.

Muukalaisen ja ihmisen sukupuolinen kanssakäyminen ei  
kuitenkaan ollut vain torjuttava uhka. Philip K. Dickin poikkeuk-  
sellisessa novellissa *Human Is* (1955) tuodaan kauniisti esille vaih-  
toehto teknistyvälle ja rationalisoituvalle kulttuurille. Dickin novellissa  
kohtaavat sekä sukupuolijärjestelmän että tieteen kritiikki. Jo novellin  
nimi antaa ymmärtää, että kyse on ihmisyyden määrittelystä. Tarinan  
päähenkilönä on avioliittoonsa tympäännytynyt nainen, jonka mies on  
kireä, kylmä ja työnsä maanisesti omistautunut tiedemies. Urallaan  
menestynyt mies ylenkatsoo vaimoaan eikä koskaan leiki lastensa  
kanssa. Kun mies palaa komennukseltaan vieraalta planeetalta, hän  
on täydellisesti muuttunut. Nyt hän on empaattinen, sulavakäytök-  
sinen ja lempeän ystävällinen aviomies, joka lukee runoja vaimolleen  
ja leikkii innolla lasten kanssa. Novellin lopussa selviää, että kyse on  
tiedemiehen hahmon ottaneesta muukalaisesta, ja että oikea aviomies  
on muukalaisten vankina. Vaimo ei kuitenkaan halua entistä miestänsä  
takaisin, vaan päättää jatkaa elämäänsä mieluummin muukalaisen  
kanssa. (Dick 1987, 257–267.)

Muukalaisuus edustaa novellissa ylirationaalisen tieteellisyyden  
täydellistä vastakohtaa. Toisin kuin pulp-scifin peruskaavassa,  
muukalaiset eivät edusta negatiivista, vaan päinvastoin positiivista  
toiseutta: vaihtoehtoa ja mahdollisuutta palata takaisin inhimillisiin  
perushyveisiin. *Human is* kääntää peruskaavan uhkakuvat pääläelleen.  
Ihmisyyttä uhkaava tekijä eivät olekaan muukalaiset, vaan tieteellis-  
tekninen kulttuuri, joka on tehnyt ihmisistä ilkeitä, piittaamattomia  
ja pikkusieluisia egoisteja. "Edistys" tuottaa eläviä ruumiita, joiden  
rinnalla klassisen sivistyksen omaava, empaattinen muukalainen  
edustaa mahdollisuutta parempaan huomiseen.

*I Married a Monster from Outer Space* varioi dehumanisaatio-nar-  
ratiivisia tuomalla muukalaisuuden teeman aviovuoteeseen. Näin se  
merkitsi myös käännekohtaa siinä persoonallisuuden menettämisen  
kuvastossa, joka oli alkanut heti 1950-luvun alussa. Dehumanisaatiosta  
tuli 1950-luvun tieteiselokuvan tunnusmerkki, vaikka numeraalis-  
esti hirviökauhu-elokuvia, joissa armeija ja tiedemiehet kamppailivat  
hirviöitä vastaan, tuotettiin huomattavasti enemmän. Dehumanisaatio-  
elokuvien määrää olennaisempi oli kuitenkin niiden vaikutus yleisöön.  
Vaikutusta ei voida jäljittää pelkän aikalaiskokemuksen perusteella,  
vaan pitemmän aikavälin jälkivaikutuksena, johon ovat antaneet lei-  
mansa yhtä lailla monien tieteiselokuvien kulttimaine ja tv-esitykset.

Artikkelissa käsitellyt invaasioelokuvat hakivat Hollywoodin itse-  
sensuurin rajoja muukalaisten seksuaalisuuden kuvauksillaan. Ne  
kuvasivat ihmisyyden ja muukalaisuuden välitiloja. Määritelmä väliti-  
lasta kuvaa elokuvien asemaa sekä tieteiselokuvan sisäisessä lajityyp-

pikheytyksessä että tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppien rajapinnalla. Ne olivat genre-elokuvia tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välitilassa, lajityyppihybrideinä, joissa tieteiselokuvan muukalasteemaa maustettiin kauhuelokuvan elementeillä. Siten ne voidaan nähdä esiasteena myöhemmille, muukalaisuuden ruumiillisuutta eksplisiittisemmin käsitelleille elokuville, kuten George Romeron *Elävien kuolleiden yölle* (*Night of the Living Dead*, USA 1968). Niihin verrattuna 1950-luvun tieteiselokuvat olivat vielä sidottuja silloisen tuotantojärjestelmän esteettis-tuotannollisiin reunaehtoihin. Kuitenkin niiden kautta avautuu kiinnostava näkymä myöhempiin muukalaisuuden ruumiillisiin metamorfooseihin, kuten David Cronenbergin elokuviin. 1950-luvun tieteiselokuvien kiehtovuus palautuu niiden kuvaaman maailman näennäiseen yksinkertaisuuteen, jonka takaa on löydettävissä tulkinallisesti moniulotteinen merkitysten verkosto.

## Lähdeluettelo

### Aikalaislähteet

Dick, Philip K. (1987) *Human Is*. Teoksessa *Second Variety. The Collected Stories of Philip K.*

*Dick: Volume Two*. London: Orion Books. (novelli ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1955).

*L. A. Times* 1958.

*Motion Picture Herald* 1958.

*Weird Fantasy* October 1994 (9, September–October 1951).

### Haastattelut ja lehtiartikkelit

Parla, Paul & Parla, Donna (1997) *The Woman from Planet X. An Interview with Margaret Field*. *Filmfax* 58, Oct 1996 – Jan 1997.

*Variety's Complete Science Fiction Reviews* (1985) Donald Willis (toim.) New York & London: Garland Publishing.

Weaver, Tom (2007) *Eye on Science Fiction: 20 Interviews with Classic SF and Horror Filmmakers*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland.

Weaver, Tom (1991) *Science Fiction Stars and Horror Heroes. Interviews with Actors, Directors, Producers and Writers of the 1940s through 1960s*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland.

### Tutkimuskirjallisuus

Ahonen, Kimmo (2001) *Kömpelöä tieteiskauhua? Howard Hawksin The Thing (1951)*. *Wider Screen* 2-3/2001. (<http://www.film-o-holic.com/widerscreen/2001/2-3/index.htm>)

Ahonen, Kimmo (2002) *Menetetty ruumis, kadotettu sielu – dehumanisaatio elokuvassa Avaruuden Pirut (1953)*. *Lähikuva* 2/2002, 8–25.

Brosnan, John (1991) *The Primal Screen. A History of Science Fiction Film*. London: Orbit Books.

Chafe, William H. (1995) *The Unfinished Journey. America Since World War II*. Third edition, New York: Oxford University Press.

Clarke, Alison J. (1999) *Tupperware. The Promise of Plastic in 1950s America*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.



- Doherty, Thomas (2002) *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Revised & Expanded Edition. Philadelphia: Temple University Press.
- Gardner, Gerald C. (1987) *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934–1968*. New York: Dodd, Mead.
- Gilbert, James (2006) *Men in the Middle. Searching for Masculinity in the 1950s*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greven, David (2009) Cruising, hysteria, knowledge: The Man Who Knew Too Much (1956). *European Journal of American Culture*, 28: 3, 225-244.
- Halberstam, David (1993) *The Fifties*. New York: Ballantine Books.
- Hendershot, Cyndy (1999) *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Hixson, Walter (1998) *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and Cold War 1945–1961*. Basingstoke: Macmillan.
- Jancovich, Mark (1996) *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press.
- Johns, Michael (2003) *Moment of Grace. The American City in the 1950s*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.
- Kimmel, Michael (1996) *Manhood in America. A Cultural History*. London: Free Press.
- Lev, Peter (2003) (toim.) *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959. History of the American Cinema Vol. 7*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lucanio, Patrick (1987) *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- May, Elaine Tyler (1988) *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*. New York: BasicBooks.
- Meyrowitz, Joanne (2001) Sex, Gender, and the Cold War Language of Reform. Teoksessa Peter J. Kuznick & James Gilbert (toim.) *Rethinking Cold War Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 106–23.
- Oakley, Ronald J. (1990) *God's Country: America in the Fifties*. New York: Dembner Books.
- O'Neill, William L. (1986) *American High: The Years of Confidence, 1945–1960*. New York: Free Press.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.
- Silverman, Kaja (1992) *Male Subjectivity at the Margins*. London & New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian (2001) *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Second, Enlarged edition. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press (1987)
- Sontag, Susan (1995) Tuhon fantasia. Artikkelista "The Imagination of Disaster" (1965) suomentanut Pentti Lumirae. Teoksessa Peter von Bagh (toim.) *Paras elokuvakirja*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, 59–73.
- Spigel, Lynn (1997) From Theatre to Space Ship: Metaphors of Suburban Domesticity in Postwar America. Teoksessa Roger Silverstone (ed.) *Visions of Suburbia*. London & New York: Routledge, 217–239.
- Strinati, Dominic (2000) *An Introduction to Studying Popular Culture*. London: Routledge.
- Telotte, J.P. (2001) *Science Fiction Film. Genres in American Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Warren, Bill (1982) *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*. Vol. I 1950-1957. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Warren, Bill (1982) *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*. Vol. II 1958-1962. Jefferson, North Carolina: McFarland.