

NYKYKAUHUN ILOISET PIRUT

– kauhukulttuurin muuttuva minähirviö

[Luonnosversio / draft version. Lopullinen artikkeli julkaistu teoksessa *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*, toim. Outi Alanko. KTSV 51:2. Helsinki: SKS, 1999]

© Ilkka Mäyrä, 1998

"Kuolemani kävi nopeasti ja se merkitsi sitä että
kykyni pelätä hävisi yhtä nopeasti. Yksinkertaisesti
vain surettaa että en kiinnittänyt tapahtumaan sen
enempää huomiota."

– Anne Rice, *Veren vangit*.

Goottien kulttuuri

Nykykulttuurin erityisyyttä kuvataan usein "postmodernin" käsitteen avulla. Vaikka taiteen ja kirjallisuuden postmodernismi ja laajempi yhteiskunnan ja kulttuurin kehitystä käsittelevä postmoderni ovat synnyttäneet osin erilliset teorialaditiot, on postmodernissa havaittavissa tiettyjä, sekä kirjallisuudessa että laajemminkin kulttuurissa esiintyviä avainpiirteitä.¹ Tässä yhteydessä nostan keskeisimpinä esiin käsityksen suurten kertomusten kuolemasta, sekä tähän liittyvän "legitimaatiokriisin"; ajallemme tyypillinen metadiskurssien rapautuminen murentaa kuvaa yhdestä ainoasta oikeudesta tai totuudesta. Traditiot eivät ole enää itsestäänselvyyksiä ja tiedostava itserefleksiivisyys korostuu. Tämä (varsinkin Lyotardin nimeen liitetty) kehityskulku kannustaa näkemään postmodernin "heimoutumisen" termin. Kulttuurinen toiminta muuttuu paikalliseksi "pienien kertomusten" työstämiseksi, kulttuurinen kenttä puolestaan heterogeeniseksi, moniulotteiseksi ja monikulttuuriseksi kohtauspaikaksi, missä kulttuurintutkijalle on tarjolla nomadin, vaeltavan paimentolaisen liikkuva positio (Braidotti 1994, 22-23; Grossberg 1995, 95-96). Kulttuurinen muutos vaikuttaa monisäikeisesti myös tekstien lukemiseen. Pieniltäkin vaikuttavat sävyerot voivat ratkaisevasti ohjata tulkintojen suuntaa eriytyvissä kulttuurikonteksteissa.

Postmoderni monikulttuurisuus ei merkitse vain "perinteisten" kulttuurien sekoittumista, vuorovaikutusta ja konflikteja jälkikolonialisella ajalla. Kyse on myös identiteetin rakennuksesta, missä erilaiset alakulttuurit saavuttavat entistä näkyvämmän roolin. Syntyperän lisäksi itse kunkin kulttuuriseen positioon kertyy useita lisämääreitä: seksuaalinen suuntautuminen, perhesuhteet, opiskelu, harrastukset tai ammatilliset roolit yhdistyvät monisäikeisesti tarjotessaan aineksia siihen, miten nykyihminen hahmottaa ja tuo esiin omaa identiteettiään. Urbaani katukuva muuttuu jatkuvasti kirjavammaksi kulkijoiden ilmentäessä (tai kätkiessä) eri tavoin vastauksia kysymykseen "Kuka minä olen?" Yhteisöllisten suuntaviittojen kadottaessa merkitystään tulevat "minuuden merkit" yhä merkittävämmäksi tulkintojen tekemisen kontekstiksi, henkilökohtainen erottamattomaksi osaksi kulttuurihistoriaa. Erityisen, ja tietystä miehestä "kirjallisen" näkökulman tarjoaa eräs selkeästi erottuva alakulttuurinen heimo, tummiin pukeutuvat ja kalpeiksi meikatut gootit.

Gootit käyttävät goottilaisen kauhun traditiota kokonaisvaltaisesti hyväkseen identiteetin rakennuksessa. Heillä on oma pukeutumiskoodinsa, musiikkinsa, estetiikkansa, elämänasenteensa ja filosofiansa. Nykykauhu niin kirjallisuudessa kuin elokuvissa ammentaa tästä ilmiökentästä, ja samalla uudelleenartikuloi alakulttuurin kehittämän sensibiliateetin kautta kirjallista traditiota. Takaisinkytkentä kauhun kulttuurisen käytön ja tuotannon välillä muuttuu myös koko ajan tiiviimmäksi. Goottirockin (esim. The Cure, Bauhaus, Joy Division) esteettinen asenne ja lyriikka ovat pian ilmaantuneet sitaateiksi *The Crown* tai *Sandmanin* kaltaisiin sarjakuviin; sarjakuva, siitä tuotettu elokuva tai musiikkiteos puolestaan kirjoitetaan avoimiksi tai implisiittisiksi viitteiksi uusiin kauhukertomuksiin ja -romaneihin. Poppy Z. Briten vampyyriromaanille *Lost Souls* (1992) goottilaisen nuorisokulttuurin harrastama musiikki ja kirjallisuus ovat tärkeitä siinä missä sen mustanpuhuva pukeutumistyyli tai elämänasennekin.

Myös uusin kauhun tutkimus on reagoinut kehityskulkuun; esimerkiksi *Blood Read* -antologia (1997) lähestyy vampyyriä nykykulttuurin eräänä keskeisenä metaforana. Näissä analyyseissä perinteinen hirviöhahmo esiintyy "meidän" ongelmallisten ihmissuhteidemme ja minäsuhteemme kuvana – oli sitten kysymys Sandra Tomcin artikkelin tapaan oraalisten halujen, laihduttamisen ja naiseuteen liittyvien ihanteiden suhteesta, tai "perverssiksi" leimatun seksuaalisuuden käsittelystä vampyyrifiktiossa kuten Trevor Holmesin artikkelissa. Kysymys kauhun postmoderneista piirteistä irtautuu tällaisessa analyysissä kapeasti "postmodernistiseksi" ymmärretystä metafiktioista ja sen (leimallisesti korkeakirjallisista) keinovaroista. Nykykauhua on toisaalta vaikea luokitella pelkästään populaarikirjallisuudeksi: osa nykykauhusta saavuttaa suosiota vain alan harrastajien lopulta melko suppeassa piirissä. Kauhun kykyä jakaa voimakkaasti yleisön reaktioita voikin pitää sen eräänä keskeisimmistä piirteistä.

Kysymykset minuudesta ja toiseudesta, rajoista ja niiden ylittämisestä ovat kauhun ja myös tämän artikkelin keskiössä. Samalla pyrin nostamaan huomion kohteeksi myös tutkivan minän jakaantumista, mikä on mielestäni kauhututkimuksen kiinnostavinta antia; kiehtovuuden ja vastenmielisyyden tunteiden vuorottelu ovat toistuvasti pakottaneet pohtimaan ja kyseenalaistamaan omaa positiotani lukijana ja tutkijana. Ambivalenssia voikin pitää kriittisenä voimavarana: tutkimuskohteen ymmärtäminen vaatii tiettyä läheisyyttä ja sympatiaa, samalla kun torjunnat toimivat tulkinnan kannalta yhtä tärkeässä roolissa. Paul Ricoeuria mukaillen voikin painottaa tekstin "dynaamista identiteettiä", korostaa jännitteitä lukijan ja tekstin kohtaamisessa, poissulkemista ja valikointia välttämättömänä osana niin lukemista kuin kirjoittamista. Ricoeurin mielestä merkittävä osa "narratiivista ymmärrystämme" onkin lähempänä "käytännöllistä viisautta tai moraalista arviointikykyä kuin teoreettista järkeä" (1985, 177).

Luon jatkossa lyhyen katsauksen kauhun ja sen tutkimukseen, erityishuomion suuntautuessa merkityksen ja identiteetin tuottamisen problematiikkaan. Miten kauhukulttuurin erilaiset hirviömäisyyden muodot voivat tarjota aineksia itsetutkiskeluun – aikana, jolloin "itseyyden" tai "minuuteen" liitetty yhtenäisyys ja muut selkeärajaisen subjektin taustaoletukset on kyseenalaistettu tai hajoamassa? Voiko nykykauhun uudistuva kuvasto tarjota tähän uudentyyppisiä vastauksia?

Havainnollistan "iloisten pirujen" moniäänisiä mahdollisuuksia artikkelini loppupuolella esimerkeiltä, jotka tulevat uuden kauhukirjallisuuden kenties kahdelta tunnetuimmalta kirjoittajalta, amerikkalaiselta Anne Ricelta ja syntyjään brittiläiseltä Clive Barkerilta. Ricen *Vampyyrikronikat*-romaanisarja on tuonut vampyyrihahmon mahdollisuudet samastumiskohteena suosioltaan bestseller-luokkaan. Barkerin

tuotanto puolestaan ehkä kaikkein parhaiten kykenee havainnollistamaan "pahuuden" tai "hirviömyönteisyyden" ideoiden muodonmuutosta niiden siirtyessä modernin kauhun ahdistuksesta nykykauhun ironisempaan ja anarkistisempaan tyyliin. Käytän esimerkkinäni hänen erästä varhaista ja vähemmän analysoitua näytelmäänsä.

Kauheuksien kohtaaminen, eilen ja tänään

Kauhun tutkimus nostaa esiin yleisemmän, kaikkia lajityyppiäottelua ja käsitteellisiä rajoituksia koskevan problematiikan. Käyttämämme määritelmän muotoon vaikuttaa syvästi, mitkä ilmiöt hyväksymme kunkin kategorian "perustapaukseen"; rajoituksen pohjalta syntyvät kriteerit eräässä mielessä ennalta määräävät analyysin lopputulokset. Esimerkiksi lähestyttäessä kauhua sen genealogian perspektiivistä, nousee esiin kysymys ensimmäisestä "kauhugenreen" kuuluvasta työstä. Aihepiirin historiaa tutkiessa on jo antiikista helppo löytää selkeästi kauhutarinoilta vaikuttavia esimerkkejä. Roomalaisen Petronius Arbiterin *Trimalkion pidot* -katkelmassa vieraat kertovat viihtyäkseen ja isäntäänsä miellyttääkseen kertomuksia, joista ensimmäisiä on Nikerosin tarina, klassinen kauhujuttu. Kertoja kuvailee matkaa läpi öisen hautausmaan, missä hänen seuralaisensa muuttuu yllättäen ihmissudeksi, joka käy myöhemmin raatelemassa karjaa. Kauhun vaikutuksen yleisöön pukee sanoiksi isäntä Trimalkio: "En tahdo lainkaan vähentää kertomuksesi vaikutusta, mutta en voi olla sanomatta, kuinka, totta vie, karvani nousivat pystyyn ..." (Petronius 1988, 58). Pelkästään modernin kaunokirjallisuuden pohjalta luotujen, helposti liian eksklusiivisten määritelmien vaarat voikin osin kiertää keskittymällä lajityyppiin liittyvien sijaan kauhun toimintaan, sen funktionaaliseen ulottuvuuteen. Hyvän kauhukertomuksen vaikutukset tuntuvat lukijan vatsanpohjassa ja ihokarvoissa – ne valtaavat niin mielen kuin ruumiinkin, esittäen samalla moniulotteisen haasteen tulkitsijan itseymmärrykselle.

Varsinaisen kauhukirjallisuuden kehitys on intiimisti sidoksissa modernin kirjallisuuskäsityksen ja modernin minän syntyyn; monet ensimmäisistä romaaneista, jotka 1700-luvulla synnyttivät kaunokirjallisuudelle todellisia markkinoita, olivat gotiikkaa. Kirjallisuuden rooli modernin minän kasvattajana ja peilaajana on kauhukirjallisuuden yhteydessä kiinnostavalla tavalla esillä: lukija saattoi tavoitella gotiikan kautta itsensä ja kokemusmaailmansa moniäänisyyttä. Valistuksen järkiolennot havaitsivat nyt olevansa myös moniulotteisia ja sensitiivisiä olentoja, arvaamattomien tunteiden kamppailun kenttiä, ja ehkä joiltakin osiltaan täysin irrationaalisia. Tällainen löytö paljasti modernista minästä uuden puolen, kiehtovan ja arvoituksellisen – moniselitteisyydessään ja affektien korostuksessaan erityisen sopivan lähtökohdan mielikuvitusta stimuloivan kirjallisuuden luomiseen.

Goottilaisen kauhukirjallisuuden tyypilliset konventiot ovat ohjanneet kauhututkimusta pitkälti havainnoimaan lajityyppiä sen miljööseen tai juonirakenteeseen liittyvien kaavojen perusteella. Eugenia DeLamotte (1990, 5) on nimittänyt tätä "ostoslista-metodiksi" kauhugenren määrittelyssä: otetaan yksi aavemainen linna, yksi viaton ja avuton neito, paljon uhkaavia enteitä, muinainen sukukirous, ja kauhugenre ilmaantuu lopulta näiden "osiensa" summana. Eino Railon *Haamulinna* (1925; *The Haunted Castle*, 1927) tunnetaan edelleen maailmalla tämäntyyppisen oppineisuuden klassisena saavutuksena. Kuten Anne Williams on todennut, tämä perinteinen kauhututkimus ei tarjoakaan pohtinut goottilaisten elementtien toimintaa ja merkitystä kulttuurin kokonaisuudessa. Hän itse hylkää perinteiset tavat määrittellä kauhua lajityyppinä ja keskittyy sen sijaan kauhun

toimintaan toiseuden esiintulemisena; kauhuun liitetyt määreet assosioituvat kulttuurisissa kategorioissa minästä poissuljettuun positioon. Valon sijaan kauhu tarkastelee pimeyttä, ykseyden ja selkeyden sijaan moneutta ja vääristymiä, hyvän sijaan pahaa. Williams huomauttaa että nainen on perinteisestä miehisestä perspektiivistä sijoitettu tähän "toiseuden jatkumoon." (Williams 1995, 5, 18-19.)

Silmäys länsimaisen kirjallisuuskäsityksen ulkopuolelle, erilaisiin uskontoihin ja kansanperinteeseen, tuo esiin kauhun laajemman, monikulttuurisen luonteen; tuntemattomiin voimiin, yliluonnollisiin ilmiöihin ja erilaisiin pelkoihin liittyvät teemat ovat vanginneet ihmisten mielenkiinnon kautta aikojen, kaikissa kulttuureissa. Moderni fiktio asettuu kulttuurisesti osin erilaiseen positioon kuin uskonnolliset ja myyttiset tarinat ei-länsimaisissa kulttuureissa; pelottavien tarinoiden kyky vaikuttaa ihmismieleen on kuitenkin pysynyt samana. Jos lähdetään liikkeelle vastaanottajasta, voidaan kauhukirjallisuuden käyttämien tekniikoiden taustalta nostaa esiin ihmisen synnynnäinen kyky ja taipumus kokea pelkoa. Tämä on kauhun harrastajien keskuudessa suosittu lähestymistapa. Esimerkiksi Cthulhu-mythoksesta tunnettu H.P. Lovecraft painotti modernin kauhun yhteydessä tätä arkaaista kytkentää – "vanhin ja voimakkain ihmiskunnan tunteista on pelko, ja vanhinta ja voimakkainta pelkoa on tuntemattoman pelko" (Lovecraft 1927/1973, 12). Pelko on todellakin uudemman tutkimuksen mukaan erityisasemassa ihmisen tunteiden joukossa; pelkoon liittyvät reaktiot ovat aivojen vanhimman osan tehtäviä – pelkoon ja vihaan liittyvät viestit ohittavat aivoissa neokorteksin ja voivat määrittää reaktioidemme suunnan ennen kuin tietoinen mieli on edes tajunnut mistä on kysymys. (Goleman 1998, 31-50.) Merkityksen muodostumisessa tunnereaktiot ovat siis avainroolissa, vaikka niitä onkin käytännössä mahdotonta analysoida erillään tietoisesta tai "rationaalisen" mielen toiminnoista.

Tunnereaktioita säätelevän limbisen järjestelmän kyky tuottaa voimakkaita ruumiillisia reaktioita on ilmeisesti kauhuviihteen toiminnassa keskeisellä sijalla; Noël Carroll on *The Philosophy of Horror* -teoksessaan (1990, 12-27) aloittanut aihepiirin analyysinsä juuri tällaisista, puistatuksen tunteista. Kauhun ammattilainen Stephen King erottelee työssään useita erilaisia kauhun tasoja: epävarmuuden ja epätietoisuuden luoma jännitys ('suspense', tai 'terror'), varsinainen kauhu ('horror', joka sisältää suoria hirviöiden, yliluonnollisten voimien tai erilaisten fyysisten hyökkäysten kuvauksia) – ja "alimpana" tasona pelkkään fyysiseen shokkiefektiin tähtäävä splatter-kauhu (tai 'revulsion', inhotus, kuten King sitä nimittää). (King 1981/1987, 37-40.) Nämä eri tasot voivat vaatia eri selitysmalleja; tutkimuksessa on kuitenkin yleistä taipumus siistiä tai pelkistää sotkuista todellisuutta teoreettisiin tarpeisiin.² Uudemman kauhun parissa on esimerkiksi kyseenalaistettu Kingin jaotteluun sisältyvä arvohierarkia, ja painotettu graafisten (väkivallan, seksin, hirviömäisyyden) kuvausten voivan kohdata ja käsitellä omaan minäänsä ja ruumiillisuuteensa keskittyvän nykyihmisen ahdistusta tavoilla, joihin epäsuoraan vihjaukseen perustuva vanhempi kauhukirjallisuus ei kykene. Verinen "splatterpunk"-kauhu katsoo olevansa ennen kaikkea tinkimättömän rehellinen kauhun alalaji, kuten Paul M. Sammon (1990, 279) on todennut "Outlaws"-artikkelissaan.

Vaikka haamulinna ei enää olekaan modernin kauhun näyttämönä muuten kuin itseironisessa mielessä tai erilaisina postmoderneina muunnelmina, ovat kauhistuttamisen tekniikat pysyneet periaatteessa samoina. Esimerkiksi demonologian historiaa tutkiessaan törmää erittäin runsaaseen myyttikertomusten, kummitusjuttujen, uskonnollisen kuvaston ja maagisten rituaalien perintöön, jota kuitenkin punovat yhteen ihmisten samankaltaiset pelonkohteet kaikkina aikoina, kaikkialla maailmassa – sairaus, väkivalta, hulluus ja kuolema.³ Kauhun perusolemusta on antaa näille

peloille hahmo, sekä dramatisoida niiden kautta uhkaavan toiseuden esiintulemista. Monien kulttuurien kauhuperinteen tyypillisintä aihepiiriä ovat pahan voimat ja erilaiset hirviöt. Sana- ja kuvataiteiden kulttuuriperinnössä esiintyy lähemmin tarkastaessa hätkähdyttäviä määriä hirviömäisyyttä. Taideteoria useimmiten niputtaa hirviömäisyyden "groteskin" käsitteen alle; Wolfgang Kayserin (1957/1981, 188) keskeinen aihepiirin tutkimus puolestaan määrittelee groteskin "yritykseksi herättää ja hallita maailman demonisia Aspekteja." Demonisuus on itsessään kuitenkin visainen tutkimusongelma, eikä ilman tulkintaa vie pahuuden ja hirviömäisyyden merkitysanalyysiä juurikaan eteenpäin.⁴

"Pahuutta" on vaikea määritellä, koska se ei ole kulttuurista riippumaton vakio, vaan – kuten Rosemary Jackson (1981, 52) on painottanut – sen muodot ovat vahvasti kuhunkin aikakauteen, sen pelkoihin ja arvomaailmaan sidoksissa. Vaikka se, mikä tunnustetaan pahuudeksi, vaihtelee suuresti vivahteiden ja yksityiskohtien tasolla, on pahuus kuitenkin mahdollista identifioida funktionaalisesti. Kaikki kulttuurit tuottavat erotteluja, ja ero hyvän ja pahan, hyväksyttävän ja jyrkästi torjuttavan käyttäytymisen välillä on sosiaaliselle elämälle keskeisiä piirteitä. Tarkastelemalla kunkin ajan pahuuden kuvastoa voimme oppia siitä, mitkä asiat kulloinkin hahmottuvat uhkaamaan inhimillistä olemassaoloa ja identiteettiä. Metafyysisistä ongelmista pahuus on omiana aikanamme ollut siirtymässä yhä voimakkaammin ruumiillisen haurauden ja läheisten ihmissuhteiden alueelle.

Pahuus ei ole silti yksinomaan ihmistenvälisen alueen ongelma, vaan sillä on olennainen merkitys identiteetin ja itseymmärryksen rakentamisessa; tietoisien mielen on raskasta elää jatkuvassa ristiriidassa itsensä kanssa, ja siten yksilöpsykologian kannalta pahuus on tärkeä toimija psyyken näyttämöllä. Yksilöt kehittävät erilaisia ratkaisuja, miten käsitellä ristiriitoja. Varhaislapsuuden ratkaisut luovat myöhäisemmälle kehitykselle lähtökohtia tälläkin alueella. Jos teen eri tavoin kuin äiti tai isä haluavat ja he suuttuvat minuun, olenko minä paha – kuten he tuntuvat sanovan – vai ovatko äiti ja isä pahoja? Ristiriitojen torjunta omasta minuudesta, toisten syyttäminen ja pahuuden projektiio johonkin ulkopuoliseen toimijaan ovat varhaisia mekanismeja, joiden avulla ego pyrkii säilyttämään tasapainon suhteessa yllykkeisiin ja erilaisiin ulkoisiin paineisiin.

Hirviö on se demonisoitu hahmo, joka ottaa syyllisyyden kaikesta pahasta – tuskasta, julmuudesta, kärsimyksestä – kannettavakseen. Syntipukki-mekanismi on ikivanha ja näkyvästi esillä kristinuskon kulttuuriperinnössä, kuten René Girard (1961/1988, 1972/1989, 1982/1989) on tutkimuksissaan osoittanut. Hirviö erotetaan tyypillisesti siihen liittyvien groteskien piirteiden avulla ihmisyydestä – hirviöön liitetään kansanperinteessä usein torahampaat, sarvet, tai jotenkin muuten "luonnoton" muoto tai koko. Hirviö rikkoo luonnolliseksi koettuja kulttuurin kategoriointeja (esimerkiksi eläin/ihminen, vainaja/elävä) vastaan ja asettuu täten käänteiskuvaksi "oikealle ihmisyydelle", jota leimaa kategorinen sopusointu, harmonisuus ja kauneus. Jeffrey Jerome Cohen on johdantoartikkelissaan *Monster Theory* -artikkelikokoelmaan (1996) painottanut juuri tätä hirviöiden piirrettä. Hän katsoo että elämme kulttuurissa, missä hirviömäisyys toimii yhä näkyvämmässä ja merkittävämmässä roolissa; latinalaisissa kielissä hirviön etymologinen alkuperä *monstrum* viittaa suoraan sen merkkiluonteeseen ja toimintaan kulttuurin merkitseville rajoille. Hyväksyttävä erotetaan kielletystä ja vieraasta näkymättömin rajanvedoin, oli sitten kysymys sosiaalisista rooleista, seksuaalisesta käyttäytymisestä tai yhteisön rajoista: hirviömäisyys dramatisoi rajan ylittämiseen liittyvää voimakasta kieltoa – mutta myös kieltojen kykyä stimuloida uteliaisuutta ja mielikuvitusta. (Cohen 1996, vii, 4, 13, 17.) Kauhun hirviöiden nykyistä suosiota voikin pohdiskella

monokulttuurin hajoamisen perspektiivistä; yhteisöillä on edelleen rajoja, mutta nopean kulttuurisen muutoksen ja sekoittumisen ajalla ne eivät ole yhtä selkeitä. Kauhun shokeeraavuus voi palauttaa postmodernille ihmiselle tuntuman joidenkin perustavien rajojen olemassaolosta. On tärkeä tuntea ja kokea voimakkaasti jotain – vaikka lakkaamattomassa ärsykkeiden virrassa ja erilaisten arvoperspektiivien sekoittuessa (toisinaan aina relativismiin tai nihilismiin asti) tämä on yhä vaikeampaa.⁵

Kulttuuriolennon näkökulmasta hirviöt ovat toisaalta myös loputtoman kiehtovia ja alkuvoimaisia olentoja, koska ne edustavat (potentiaalisesti kahlitsevan) järjestyksen sortumista, kaaoksen voimia pelottavissa, mutta myös uudistavissa merkityksissään. Myyteissä ja legendoissa hirviöt luovat uutta ja rakentavat maailmaa; ne ovat kosketuksessa kahlitsemattomiin viettivoimiin. Lopulta ne kuitenkin yleensä kahlitaan, surmataan tai muuten kukistetaan. Ne ovat puoliksi jumalia, tai puoliksi eläimiä – niissä on häiritsevää heterogeenisyyttä tai sekoittumista toiseuteen, jonka lakkaamaton torjunta ja poissulkeminen liittyvät sosialisointiin. "Hyvä", "ehyt" ja "kaunis" kuva minuudesta tuotetaan vertautumalla vastakohtaan ja torjumalla tai sulkemalla pois tätä "pahaa", "heterogeenistä" ja "rumaa" vaihtoehtominuutta.

Rosemary Jackson on kirjassaan *Fantastic: the Literature of Subversion* (1981, 54-60) kuvannut kuinka tällainen poissulkeminen liittyy kauhun ja demonisen yhteyteen. Perinteiset kauhuromaanit ovat täynnään demonisia henkilöitä, esimerkiksi Horace Walpolen *The Castle of Otranto* tai M.G. Lewisin *The Monk* -romaanit vakiinnuttivat gootilaista formulaa, jossa pirullisella pahuudella kirottu henkilö piinaa viattomia neitoja. Historiallista kehitystä yleistäen voisi sanoa, että 1800-luvulle asti demoninen pyrittiin täysin torjumaan sankarihahmoista; viehäytys byronilaiseen – pahaan mutta kiehtovaan – tyyppiin kuitenkin valtasi romantiikan myötä alaa ja 1900-luvulla ambivalenssi on tullut vallitsevaksi moraaliperiaatteeksi laajemmin kauhun alueella. 1600-luvun "poeettisen oikeuden" periaate (runoilijan tulee lopussa "rankaista" moraalisesti kelvottomia henkilöitä) on polveilla käynyt lävitse useita muodonmuutoksia moraalisesti moniselitteiseen nykytilaan kuljettaessa. Jacksonin näkemyksen mukaan demoninen on saanut fantasiaelementtejä sisältävässä nykykirjallisuudessa uuden tulkinnan, joka keskittyy minuuteen ja sen sensitiivisiin rajoihin. Suuntautuminen tutkimaan poissuljettuja alueita, rajaseutuja ja rajan ylittämiseen keskittyvää halua on tullut yhä tärkeämmäksi. (Mts. 53-55, 176.)

Selkeärajaisia periodeja on kauhukirjallisuuden alueelle kyseenalaista pystyttää, vaikka yleisiä kehityssuuntauksia onkin näkyvissä. Hirviömyönteisyyden ja pahuuden sijoittuminen suhteessa minuuteen on eräs muutoksen mittari. Pahuuden torjunta ja projektio demonisoituun, ulkopuoliseen hahmoon on tradition vahva perusmalli. Kaikkein populaarein osa kauhua osin edelleen säilyttää ja soveltaa tätä vanhaa poissulkemisen traditiota. Uhkaavat ja ongelmalliset aihepiirit nimetään absoluuttiseksi pahaksi, joka voi viihdekertomuksessa olla hautausmaalta nouseva tuntematon voima tai uhka ulkoavaruudesta. Noël Carrollin (1990, 106) hyvin kuvaaman juonikaavan mukaan tämä kauhu pitää aluksi tunnistaa ja kohdata, sitten sen olemassaolo pitää perustella jollekin auktoriteettihahmole, ennen kuin hyökkäys uhkaajaa vastaan voi käynnistyä. Kauhuelokuvissa taistelu hirviöitä vastaan tuottaa juonellisen kliimaksin, ja lopussa normaalimaailman rauha ja järjestys yleensä palautetaan voimaan (Tudor 1989, 81-91). Uudemman kauhun mielenkiintoisimmat työt kuitenkin mutkistavat tätä kuvaa ja tuovat siihen uusia ulottuvuuksia.

Kauhukulttuuriin liittyvän muutoksen näkyvin merkki ovat alussa mainitut gootit, joiden elämässä goottilaiset elementit saavat hyvin henkilökohtaisesti koettuja merkityksiä. Nykykauhun "sisäistyminen" liittyy kuitenkin osaksi laajempaa kulttuurimme muutosta, josta on käyty keskustelua postmodernin käsitteeseen liittyen. Tuon seuraavassa esiin joitakin nykykauhulle tyypillisiä piirteitä käyttäen esimerkkeinä Anne Ricen vampyyriromaaneja sekä Clive Barkerin näytelmässään kuvaamaa paholaishahmoa.

Vampyyrihirviön ambivalentti pahuus – Anne Rice

Vampyyri on saanut nykykulttuurin tukevasti hampaisiinsa, päätellen yhä kasvavasta joukosta sellaisia aihepiirille omistautuneita teoksia kuin Ellen Datlow'n toimittamat *Blood Is Not Enough* (1989) ja *A Whisper of Blood* (1991) tai Poppy Z. Briten kokoama *Love in Vein* (1994) jatko-osineen. Vampyyrikirjallisuuden tutkimus täyttää puolestaan Margaret L. Carterin laatiman bibliografian (1989) sivut. Vampirismi on monissa nykykertomuksissa irtaantunut verenjuonnin kaavasta, mutta arkkityyppinen vampyyri on edelleenkin Dracula. Bram Stokerin klassinen kauhuromaani ilmestyi vuonna 1897 ja sopii hyvin viktoriaanisen ajan moraalisten jännitteiden ilmentäjäksi. Pahuus ja hirviömäisyys liittyy siinä ulkomaiseen kreiviin, joka on itse asiassa inha epäsikiö, elävä kuollut, joka nousee haudastaan imemään elävien verta. Freudilaisen tutkimuksen perspektiivistä ovat olleet ilmeisiä etenkin vampyyrin mahdollisuudet tietoisuudesta poissuljettujen toiveiden ja halujen ilmentäjänä. Imemiskohtaukset olivat usein himokkaita, mutta seksuaalisuuden verhoaminen veren ja haavojen eufemismeihin teki mahdolliseksi lähestyä tabu-alueita.⁶ Lukijan oma sisäinen jakaantuneisuus ja moniäänisyys löysivät vampyyriromaaneista jo varhain osuvaa vastakaikua. "Penny dreadful" jatkoromaani *Varney the Vampire* (1847) ja Joseph Sheridan Le Fanun "Carmilla" (1872) olivat jo ennen Stokeria osoittaneet kuinka "hirviön" näkyvä tuomitseminen tarjosi samalla merkittäviä epäsuoria mahdollisuuksia samastua tähän hirviöön ja uppoutua kiellettyjen halujen tyydyttämiseen.

Rice on omaa Vampyyrikronikat-sarjaansa kirjoittaessaan ollut hyvin tietoinen perinteestä, sekä siitä kansanuskon myyttimateriaalista mitä Stoker ei ottanut mukaan Draculaansa. Selkeä muutos suhteessa perinteeseen kauhuun on näkökulman alueella: Ricen edustama uusi kauhukirjallisuus siirtää näkökulmaa "sankarista" päättäväisesti "hirviöön" ja samalla kyseenalaistaa nämä kaksi kategoriaa ja niiden erillisyyden. Lukijalle ja tulkitsijalle tämä muutos merkitsee aiemmasta selkeästi poikkeavaa tilannetta: hirviön näkökulman omaksuminen riistää hirviömäisyydeltä sen salaperäisyyden ja etäisyyden. Torjuttuun ja tuntemattomaan toiseuteen liittyvä jännite siirtyy sivummalle, ja uusi kauhu joutuu rakentamaan toisilla tavoilla omaa erityislaatuaan. Kysymys kauhun tai pelon kokemuksista ja niiden luonteesta joudutaan myös asettamaan uudelleen lukijoiden samastuessa avuttoman uhrin sijaan entistä selkeämmin pimeydessä asustaviin "yön lapsiin."

Vampyyrikronikat olivat idullaan novellissa, jonka parissa Rice oli työskennellyt jo vuonna 1969. Sen lähtökohtana on kääntää nurin hirviön perinteinen, ulkopuolisuuteen lukittu asema; Rice kuvaa vampyyrin modernissa medioiden maailmassa antamassa haastattelua, jossa hän kertoo elämästään ja intohimoistaan omasta näkökulmastaan, omin sanoin. Tästä kehkeytyi romaani, *Interview with the Vampire* (1974, suom. Veren vangit), jo uusgotiikan klassikkona asemansa vakiinnuttanut työ. Romaanilla olisi selkeä oma paikkansa kauhun historiassa, ellei

Rice olisi laajentanut ideaansa edelleen romaanisarjaksi, joka monimutkaistaa kokonaisuutta huomattavasti. Vampyyrikronikoiden seuraava osa, *The Vampire Lestat* ilmestyi 1985, ja siihen olennaisesti liittyvä *The Queen of the Damned* vuonna 1988. Molemmat kehittelevät edelleen ja muuntelevat Ricen ensimmäisessä romaanissaan hahmottelemaa vampyyrien mytologista ja eksistentiaalista positiota. Näiden jälkeiset kaksi Vampyyrikronikoiden osaa (*The Tale of the Body Thief*, 1992; *Memnoch the Devil*, 1995) ovat kokeilevia ja osin epätasaisia romaaneja; olennainen tuntuu olevan sanottu jo kolmessa ensimmäisessä kirjassa. Uusin Ricen vampyyrijulkaisu, *Pandora* (1998) sijoittuu samaan jatkumoon, mutta aloittaa uuden sarjan.

Kronikoiden näkökulma pysyy tiiviisti hirviömyönteisyydessä ja kertovan "hirviöminän" kiehtovan ja pelottavan ambivalenssin pohdiskelussa. Vampyyri näyttäytyy ennen kaikkea yksilönä, voimakkaana persoonana, ja vampirismiin liittyvät ongelmat ovat individualismin moraali-ongelmia fantasian tyyliin sovitettuna. Ensimmäisen romaanin tuskainen sävy nousee kuoleman jatkuvasta läsnäolosta ja päähenkilön, vampyyri Louisin kapinoinnista omaa vampyyriolemustaan vastaan.⁷ Louis ei halua surmata, elämänsä kadottaneena hän kaipaa kuolemaa, mutta joutuukin selvittämään suhdettaan kuolemaan itse kuoleman personifikaatioksi muuttuneena. Louis pakotetaan yhä uudelleen saman julman dilemman eteen: hänen "vampyyriperheensä" elämä riippuu toisten kuolemasta. Louisiin samastuva lukija hahmottaa minän ristiriitojen kamppailukenttänä; elämän irvokkuus ja arvokkuus kietoutuvat toisiinsa erottumattomasti ja kalmanhajuinen hirviömyönteisyys antaa olemassaololle demonisen hahmon. Merkityskamppailun metafysisistä luonnetta alleviivataan toistuvasti uskontoon liittyvillä symboleilla.

Kirkko oli kuolleiden hahmojen, murheellisten patsaiden ja kivienkelien hautausmaa. Katsahdin ylös ja näin itseni aivan todellisen tuntuudessa näyissä: nousin ylös alttarin askelmia, avasin pyhistä pyhimmän pienen alttarikaapin, työnsin hirviön käteni siunattuun ehtoollisleipärasiaan, otin Kristuksen ruumiin ja heitin sen valkoisina öyläteinä ympäri mattoa. Sitten talloin pyhät öylätit, kävelin edestakaisin alttarilla ja jauhoin Pyhän Ehtoollisen tomuksi. Nousin penkistä ja tuijotin näkyä. Ymmärsin hyvin mitä se merkitsi.

Jumala ei asunut siinä kirkossa. Patsaat kuvasivat tyhjää. *Minä* olin tämän kirkon ainoa yliluonnollinen olento. Minä olin ainoa kuolematon joka eli sen kirkon katon alla! Mikä yksinäisyys! Mikä hulluutta hipova yksinäisyys! Koko kirkko mureni silmissäni.

(Rice 1976/1992, 178-79. Suom. Hanna Tarkka.)

Louisin herjaavan näyn (ja sen itsekeskeisen tulkinnan) taustalla on kuoleman kohtaaminen ja epätoivo, johon uskonto on perinteisesti kyennyt vastaamaan. Ricen kertomuksen logiikassa vampyyri saapuu vastaukseksi inhimillisen kärsimyksen ongelmaan. Louis on torjunut uskonnollisia näkyjä näkevän veljensä ja kokee olevansa syyllinen tämän kuolemaan. Kun katolinen pappi koittaa lohduttaa Louisia ja selittää veljen olleen pahan hengen riivaama, on Louisin reaktio väkivaltaisen raivokas (tms. 20). Kirkko ei tarjoa Ricen romaanissa aitoja vastauksia, vaan on inhimillisen itsekkyyden ja kapeakatseisuuden symboli. Vasta vampyyrin avulla Louis saavuttaa vaihtoehtoisen tavan tarkastella todellisuutta: halun ja kuoleman kaksoisliitoksen suodattaman, intensiivisen maailman. Kristillisen ehtoollisen korvaavat toisentyypiset ruumiiseen liittyvät symbolit, välittäjänään vampyyrin voimakas ja lähes haavoittumaton, yliluonnollisesti tehostunut aistimellisyys. Ricen vampyyriromaanissa yliluonnollisesta hirviöstä on tullut ateistisen ja materialistisen nykyihmisen ongelmallinen peilikuva. Kuten vanha vampyyri kuiskaa tarjotessaan ihmiselle omaa vertaan ja siten tehdessään tästä uuden vampyyrin: "Tässä on minun

Ruumiini, tässä on minun Vereni" (Rice 1985/1993, 93). Herjaava peilauksena rinnastaa toisiinsa kristillisen kommuunion ja epäpyhän vihkimyksen hirviöiden muodostamaan, korostuneen yksilöllisten ja epäsosiaalisten saalistajien "epäyhteisöön."

Sarjan toisessa osassa, romaanissa *Vampyyri Lestat*, leikillinen asenne kuolemaan nousee entistä tärkeämmäksi. Ensimmäisen romaanin eräs mieleenpainuva kohtaus kuvaa vampyyri Lestatia tanssimassa *danse macabrea* ruttoon kuolleen äidin ruumiin kanssa, tämän pienen tyttären viruessa hänen jaloissaan (Rice 1976/1992, 95). Tämä vampyyri, joka teki Louisista kaltaisensa vainajahirviön, edustaa Louisista poikkeavaa hirviöminän toteutumisen tapaa. Louisin vallitsevaksi tunnetilaksi voi nimetä syyllisyyden, sekä tähän liittyvän eksistentiaalisen angstin, kuoleman ja tyhjyyden pelon. Louisin tyypillinen kapinan muoto on itsekieltämys: hän paastoaa, kykenemättömänä käsittelemään kuolemaa (sen paremmin omaansa kuin uhriensa), vaikka itse on vainajahirviönä kuoleman henkilöitymä. Lestat sen sijaan kuvataan rajoja rikkovaksi, oman toiseutensa kohdanneeksi hahmoksi jo ennen muuttumistaan vampyyriksi. Hän on joutunut taistelemaan elämästään nälkäisten susien keskellä ja selviytynyt tappamalla; Lestat in "poikkeuksellisuuteen" liittyy myös, että hänellä ei enää ole samanlaista nostalgista kaipausta selkeään arvohorisonttiin kuin Louisilla. "Hyvä ja paha ovat ihmisen luomia käsitteitä," Lestat pohdiskelee (Rice 1985/1993, 135). "Olin nuorena hyvä tarkka-ampuja", hän toteaa toisaalla, "ja teatterissa hyvä näyttelijä. Ja nyt olen hyvä vampyyri. Se siitä miten me ymmärrämme sanan 'hyvä'" (mts. 350).

Toisesta romaanista eteenpäin Lestat on sarjan suvereeni päähenkilö, "täydellinen vampyyri." Hänen hirviöminänsä sulauttaa itseensä romantiikan yksilönkorostuksen ja luonnonpalvonnan; erityisesti Goethen käsitys luonnon "demonisesta" ulottuvuudesta, sekä Schopenhauerin ja Nietzschen tahdon filosofiat voidaan sijoittaa Lestat in hahmon ja tekojen taustavaikuttajiksi. Lestat in ajatuksissa luonnon metaforaksi nousee "villi puutarha":

Kauneus ei ollut sellainen petos kuin hän [Lestat in kyyninen ystävä Nicolas] kuvitteli; pikemminkin se oli kartoittamaton maa, jossa saattoi tehdä tuhat kohtalokasta erehdystä, villinä rehottava, välinpitämätön paratiisi, josta puuttuivat tienviitat niin hyvään kuin pahaan.

Kulttuurista nousseen taiteen suurenmoisuudesta huolimatta – ajatellaan esimerkiksi jousikvartetton pyörryttävää täydellisyyttä tai Fragonardin maalausten rönsyilevää loistoa – kauneus oli alkukantaista. Se oli yhtä vaarallista ja levotonta kuin maa oli ollut jo monen maailmankauden ajan, ennen ihmisen ensimmäis täkään johdonmukaista ajatusta tai savitaulujen lakeja. Kauneus oli villi puutarha.

(Rice 1985/1993, 135. Suom. Hanna Tarkka.)

On tyypillistä Lestat in hahmolle tulkita Fragonardin hedonistista pukuloistoa ja eroottisen runsasta rokokookuvastoa "alkukantaisen" kauneuden termein. Louisin humanismin ja eksistentiaalisen ahdistuksen vastinparina Lestat tavoittelee uudenlaisia mahdollisuuksia. Hänen tarinaansa voidaan lähestyä antihumanistimin ja postmodernin termein. Lestat edustaa vampyyrinä nietscheläisiä pyrintöjä perinteisen ihmisyyden ylittämiseen; hän avoimesti nauttii jokaisesta eteen tulevasta esteestä ja moraalisesta haasteesta. Ahdistuksen ja epätoivon hetketkin Lestat näkee pohjimmiltaan riemukkaan julmina mahdollisuuksina kokea jälleen jotain uutta tässä "villissä puutarhassa." Hän toteaa että naurusta muodostui hänelle suoranainen ongelma. "Mikä tahansa saattoi laukaista minut nauramaan. Jo oman tilanteeni mielettömyys sai joskus aikaan naurukohtauksia. Vieläkin minulle käy helposti niin. Mikään menetys, mikään tuska, mikään syvempi oivallus omasta kohtalostani ei vaikuta asiaan." (Mts. 129.) Postmodernin teorianmuodostukseen syvästi

vaikuttaneella Friedrich Nietzschellä samantyyppiset teemat esiintyivät varsinkin hänen varhaisteoksessaan *Geburt der Tragödie* (1872; Tragedian synty): hän lähestyy siinä estetiikkaa olennaisesti metafyyssisenä toimintana ja näkee sen huipentuvan traagisessa ristiriidassa. Äärimmäisyyksiin viety yksilöllinen kamppailu ja kärsimys sekoittuvat tämän teorian mukaan syvempään riemuun elämisen ristiriitaisten voimien juhliessa toteutumistaan – "taiteilijasta" tulee itsestään "taideteos" (Nietzsche 1872/1990, 24 [§1]).⁸ Yksilön kärsimys ja tuhoutuminen näyttäytyvät tällaiselle asenteelle pohjimmiltaan riemukkaana: metafyyssisen perustan korvaantumisena amoraalisella estetiikalla. Ismo Jokiaho (1995, 245) on katsonut vampyyrien (post)modernissa vampyyriromaanissa muuttuneen "hilpeiksi antikristuksiksi", "dionyysisen elämähalun vertauskuviksi".

Yhteisöllisesti asetetut ja jaetut moraalin konventiot pysyvät eräänlaisena haasteena Lestatin vampyyrihahmolle. Hänen yksilöllisenä tavoitteenaan on säilyttää olemassaolon mielekkyys, jonkinlainen merkityskokemus hyvän ja pahan erillisyydelle perustuvan Suuren Kertomuksen (kristillisen metafysiikan ja moraalikäsitteiden) romahdettua. Tähän Lestat tähtää yhä uusien seikkailujen ja yhä uusia rajoja rikkovan toiminnan kautta. Samalla sellaiset normit kuten "Älä tapa" pysyvät kuitenkin voimassa lukijan maailmassa; Ricen romaanin lukutapahtumassa vampyyrin "moraalittomuus" liittyy läheisesti myötäelämisen ja ymmärryksen mahdollisuuteen. Kuinka populaarin romaanin päähenkilö voi säilyä sympaattisena samastumiskohteena ja samalla tappaa ja pettää? David Marshall on tutkimuksessaan *The Surprising Effects of Sympathy* (1988, 21) tarkastellut samastumisen ja myötäelämisen historiaa ja painottanut, että sympatia on aina myös esteettinen kokemus. Vampyyripäähenkilö viestii lukijalle tarinan irtoamisesta realistisen maailman pelisäännöistä; yliluonnolliset ainekset siirtävät kertomuksen ajatusleikkien "ikään kuin" -maailmaan (ks. Pavel 1986, 57). Tällaisen asenteen puitteissa lukijalle tarjoutuu mahdollisuus säilyttää kosketus Lestatiin ja seurata kuinka tämän mielessä moraalin sytjäyttää estetiikka, uusien elämyksien kaipuu ja rakkaus suureelliseen speaktaakkeliin.

Lestat ei ole täysin moraaliton sikäli, että hän kyllä noudattaa omia eettisiä ohjenuoriaan, mutta ne perustuvat vain hänen omalle valinnalleen ja halulle. "Olen toiminnan mies", Lestat painottaa, "vampyyrien James Bond, jos niin haluat" (Rice 1992/1993, 5). Lestatin itseironia alleviivaa hänen toimintansa viihteellistä logiikkaa. *Vampyyrikronikat*-sarja on aina valmis huolettomasti särkemään aikaisemmissa romaaneissa tarjotut "vastaukset" vampyyrisankarin metafyyssisen perustan etsinnälle, voidakseen lähettää hänet kokemaan jonkin uuden seikkailun. Viidennessä osassa esimerkiksi rikotaan aikaisempi "ei-kristillinen" kehys, ja Lestat kuvataan kohtaamassa niin Paholainen, Jumala kuin Kristuskin, koska – kuten Paholainen toteaa – "Olet [Lestat] haastanut jokaisen auktoriteetin, etsinyt jokaisen kokemuksen. [...] Mitä muuta sinulla oli jäljellä – kuin kääntä puoleeni? Oli kuin olisit itse sanonut: 'Memnoch [Paholainen], mitä minä vielä voin tehdä?'" (Rice 1995, 135.) Lestatin edustamaa "hirviömäistä individualismia" nakertaa sisäinen tyhjyys. Romaanisarja rakentuu sarjaksi tutkimusretkiä yhä kauemmaksi menneisyyteen, selvittämään vampyyrin olemukseen liittyvää arvoitusta. Sarjan loppuhuipennuksessa päädytään kuitenkin takaisin postmodernin minän peilialtiin: verenjanonsa, metafyyssiseen perustaansa sisältyvät demoninsa kohdattuaan ja speaktaakkelinsa elletyään Lestat jää lopulta katselemaan heijastustaan hylätyn autokaupan ikkunassa.

Tulin tyhjän kaupan luokse, missä oli kerran myyty kalliita henkilöautoja. Viidenkymmenen vuoden ajan he olivat myyneet hienoja autoja tässä paikassa, ja nyt se oli suuri, onttu huone,

jossa oli lasiset seinät. Pystyin näkemään heijastukseni täydellisenä lasissa. Yliluonnollinen näkökykyäni oli hallussani jälleen, molemmissa sinisissä silmissä.

Ja näin itseni.

Haluan sinun näkevän minut nyt. Haluan sinun katsovan minua, kun näytän itseni, ja kun vannoudun tähän tarinaan, kun vannoudun sen jokaiseen sanaan, sydämeistäni.

(Rice 1995, 353.)

Vampyyrikronikat antaa useita, keskenään ristiriitaisia vastauksia hirviöminän merkityksen etsinnälle, jokainen kirja omanlaisensa. Niiden keskeisenä piirteenä on, että vampyyrinä oleminen merkitsee heterogeenisyyden hyväksyntää; ensimmäiset vampyyrit syntyivät demonin sulautumisesta ja sekoittumisesta ihmisen vereen (Rice 1985/1986, 440). Ricen vampyyri ei ole yhteisön ulkopuolelle suljettu, monoliittisen pahuuden ilmentymä joka täytyy tuhota; nämä modernit vampyyrit ovat kuvia minuudesta ja minuuden etsinnästä. Ricen vampyyri haluaa tietää kuka hän on, mihin hän kykenee, löytää rakkauden, ja tarkoituksen elämälleen. Nämä postmodernin ajan minähirviöt eivät tunnusta mitään perimmäistä moraalilakia tai auktoriteettia oman itseytensä ulkopuolelta, mutta tässä hirviömaisyydessä ne toisaalta ilmentävät itsetoteutuksen riemua ja täydellisen vapauden unelmaa. Kääntöpuolena toistuva tarkoituksettomuuden ja irrallisuuden tunne on ongelma niin tällaisen minuuden kuin Ricen romaaniensa rakenteessa – fiktiivisen maailman pelisääntöjä muunnellaan tarpeen mukaan pisteeseen, missä triviaalisuus on ilmeisenä uhkana.

Pahuus itsejden toteutuksena – Clive Barker

Clive Barker on Anne Ricen tapaan toiminut tärkeänä uudistajana uusgoottilaisen alakulttuurin piirissä. Hän on tuonut kokeellisen teatterin ja kuvataiteen piiristä mukanaan eurooppalaista avantgardismia ja ennakkoluulottomuutta, joka on uudistanut etenkin nykykauhun visuaalista ilmettä ja kerronnan kuvastoa. Barkerin luoman, kalloon upotetuilla nauloilla groteskisti koristellun "Pinhead-kenobiitin" jälkeen kauhukulttuurin demonit eivät olleet entisensä. "The Hellbound Heart" (1986; suom. Helvetilliset) -pienoisromaani ja siihen perustuvat *Hellraiser*-elokuvat tuovat sadomasokistien "kielletyn" kulttuurin, retkeilyn kivun ja nautinnon kytkennöissä, osaksi "sallitumpaa" kauhukulttuuria; Barker nimettiin 1980-luvulla "splatterpunkin", eli eksplisiittiseen, äärimmäiseen väkivaltaan keskittyvän uuden kauhukirjallisuuden johtohahmoksi. Hänen tuotantonsa kokonaisuus on kuitenkin huomattavan moni-ilmeinen. Mielikuvitus ja luovuus ovat Barkerin tuotannon punainen lanka; niiden kautta hän pystyy testaamaan merkityksen kokemisen mahdollisuuksia materiaalin maailmassa.

Barkerin varhainen näytelmä "History of the Devil" on vuodelta 1980, mutta julkaistu vasta 1995 osana *Incarnations* -näytelmäkokoelmaa. Myös tämä modernin kauhun rajalla liikkuva työ tarjoaa "hirviölle" mahdollisuuden kertoa oma tarinansa. Samalla se työstää kokonaista metafysisien merkitysten, pahuuden olemuksen ja vapaan tahdon ongelmakimppua uudelleenkirjoittamalla kristilliseen paholaiseen liittyvää myyttistä ja teologista traditiota. Näytelmän perustilanne on oikeudenkäynti Paholaista vastaan; oikeudenistunto tapahtuu Afrikassa, Turkana-järven rannalla, "kuusikymmentä mailia itään siitä missä Eeden sijaitsi" (Barker 1995, 256). Paholaista vastaan kohdistetaan erilaisia syytöksiä, jotka seuraavat näytelmässä toisiaan kohtauksina kolmen vuosituhannen mittaisesta vaelluksesta maan päällä. Oikeutta käydään kuitenkin myös syvemmillä tasolla; myös Barkerilla tuomiolla on lopulta omaa erillisyyttään ja amoraalista itseriittoisuuttaan tutkiva minä. Kun

Paholainen saapuu näyttämölle, tulee hän (Barkerin näyttämöohjeiden mukaan) hymyillen, "oman mädäntyneen taivaantason tähtenä", sonnustautuneena ehkä aurinkolaseihin – "kuten kuka tahansa Hollywood-ikoni" (mts. 263). Perspektiivi on siis siirretty keskiajan teologiasta jälkimoderniin, medioiden ja ironisen leikittelyn todellisuuteen.

Barkerin mukaan Paholainen lankesi maan päälle marraskuussa 1212 eKr., jonnekin nykyisen Venäjän alueelle, ja pian tuon lankeemuksen jälkeen sortui rikokseen. Taivaasta lankeamista Barker ei kuvaa. Sen sijaan hän keskittyy kuvittelemaan uuden, henkilökohtaisen tulkinnan "lankeemukselle". Tämä kohtaus tuo mielenkiintoisella tavalla esiin Barkerin Saatana-versioon liittyvän traagisen ambivalenssin. Taivaasta syösty langennut enkeli on alaston ja verinen – hänen siipensä on repäisty irti. Kivikauden kurjien keräilijöiden keskuudesta hänet löytävät kaksi naista, kova ja käytännöllinen Ulla Shim (joka ilahtuu ajatuksesta että voisi tarjota tuoreen ruumiin sikojen ruuaksi) ja hänen vähämielinen tyttärensä Pia. Pia hoitaa Paholaista ja opettaa hänelle solmujen tekoa, ja Paholainen opettaa puolestaan tytölle sanoja.

PIA: Unohda sanat. Minä opetan sinulle solmun. Katso –
PAHOLAINEN: (*Turhautuminen purkautuu*) Minä en halua solmuja!

HILJAINEN HETKI. PIA ON PELÄSTYNYT, JA KIIHOTTUNUT.

PIA: Näitkö eläimet?
PAHOLAINEN: Mitä?
PIA: Ne tekevät väkivaltaa toinen toisilleen koko ajan: toinen toistensa päällä.
PAHOLAINEN: Olen nähnyt. Se on järjetöntä, kuten kaikki tässä maailmassa. En tiedä mitään; en ymmärrä mitään. Pääni on yksi suuri solmu...
PIA: Voisin avata sen –
(Barker 1995, 278.)

Sanat ja solmut sekoittuvat, kun Pia haluaa rakastella; Paholainen on unohtanut sellaista sanojen kuten "Taivas" merkityksen, mutta rakastelu tuntuu jälleen avaavan tien taivaan merkitykseen. Nautinnon hetkellä Paholainen kuitenkin vahingossa kuristaa Pian hengiltä solmitulla köydellä, jota tämä kantoi mukanaan. (Barker 1995, 275-79.)

Kristillisessä historiassa seksuaalisuus ja synty ovat kietoutuneet läheiseen ja ambivalenttiseen jännitteeseen. Aviollinen seksi on periaatteessa hyväksytty; toisaalta askeesin ja selibaatin ihannoitiin on ollut henkisen kilvoittelun tärkeä osa. (Ks. Brown 1988.) Kauhukulttuurin hirviöillä on usein jokin implisiittinen suhde synnilliseksi latautuneeseen ruumiillisuuteen ja estottomaan viettityydytykseen. Esimerkiksi ihmissusitarinat sisältävät ihmisen muutoksen eläimeksi; tämä varsinkin keskiajalla ymmärrettiin eläimellisten halujen synnilliseksi tyydyttämiseksi. Ihmissusi oli liitossa Paholaisen kanssa. Samaten noitasapatin kertomuskaavaan kuuluu seksuaalinen kanssakäyminen eri muodoissaan: rituaaliset yhdynät, erilaiset perversiot, insesti ja joukko-orgiat. Barker käyttää hyväkseen tätä seksuaalisuuden ja pahuuden perinteistä yhteyttä tuottaessaan Paholaisesta ironisen sympaattisen hahmon. Seksuaalisuus on Barkerin näytelmässä lähinnä "Pyhän" perinteistä kategoriaa: kristillinen negatiivinen lataus on käännetty nurin ja seksi/rakkaus on jotain mitä langennut enkelikin ihmisten suhteissa kadehtii. Samalla Barker kuitenkin kaksoisvalottaa tätä käänteistä arvohorisonttia – ruumiillinen "lunastus" on erottamaton kärsimyksensä ja kuolemasta.

PAHOLAINEN: Olen nähnyt kuinka miehet ja naiset paiseruton tuskissa, saastaisten huopien ja likaisen lampun alla vieretyksin maatessaan odottamatta haluavat toistensa ruumiita,

haavoistaan huolimatta. Olen nähnyt heidän tahkoavan viimeiset hetkensä, ähkäisten heittävän henkensä ja romahtavan päälleyksin, kuolleina. Kun tuo on se tapa, millä useimmat teistä koskettavat Taivasta, jos lainkaan, kuinka voisitte kuvitella että minä, joka en luonut teitä, olisin pahantahtoisempi kuin Jumala, joka niin teki.
(Mts., 317.)

Barkerilla, samoin kuin Ricellä, kauhutrusion myyttinen pahuuden hahmo uudelleentulkitaan sekoittuneeksi ihmisyyteen ja erottamattomaksi siitä. Paholaisesta tulee vähitellen perin juurin inhimillinen hahmo; pahuuden myyttinen ja metafyyminen ulottuvuus uudelleenartikuloituu ironisessa ja leikittelevässä kehityksessä. Uskonnollisen metafysiikan korvaavat ihmisten väliset siteet, tärkeimpänä rakkaussuhde ja aistillisuus. Barker passittaa paholaisensa perehtymään inhimillisiin taivaisiin ja helveteihin: seksuaalisuuteen, kärsimykseen, himoon, sairauteen. "Tämänpuoleinen" (ruumiillinen, materiaallinen) osin korvaa "tuonpuoleisen" tarjoamat perimmäiset vastaukset, osin tällaisten vastausten etsinnän turhuutta itseään ironisoidaan. Paholainen haluaa karkotustuomionsa peruutetuksi ja paluuta taivaaseen; lopussa hänen syyttäjänsä ja tuomitsijansa myöntävät hänelle juuri tämän. Taivas on kuitenkin tyhjä, perimmäinen autuus ja merkitys tyhjä illuusio. Julmana trickster-hahmona esiintyvä Paholainen joutuu itse petetyksi: hän on valmis hylkäämään demonijoukkionsa päästäkseen itse nauttimaan taivaan iloista. Kun taivaan autuus paljastuu, ei yksikään demoneista ole enää halukas liittymään johtajaansa. (Mts. 362-64.) "Jumalan kuoleman" metafyyminen menetyksen Barker korvaa yksilöllisellä petoksella; on ylipäättään epävarmaa, mitä "taivas" voisi merkitä hajoavien sosiaalisten siteiden ja korostuvan itsetiedostuksen aikakaudella. Individualistinen taivas – ikuisuus vietettynä yksinäisyydessä – alkaa muistuttaa helvettiä.

Nykykauhun yleiseen ambivalenssiin sopien Paholainen ei kuitenkaan lähde kadotukseensa yksin; toinen Paholaisen syyttäjistä rakastuu syytettyyn ja liittyy oman kohtalonsa häneen. Leikki "hirviömyyden" merkitysmuutoksella kauhukulttuurin piirissä tulee tässäkin yhteydessä esiin; kuten syyttäjä Jane Beck itse toteaa: "Hän on hirviö. Itsensä Paholainen. Tietenkin haluan häntä." (Mts. 351.) Barkerin muissakin teoksissa hirviömyyden häilyy torjuttavan ja haluttavan välimaastossa. Esimerkiksi romaanissa *Cabal* (1988; suom. Yön kansa) hirviöiden käänne maailma näyttäytyy huomattavasti sympaattisemmassa valossa kuin "normaaliuden" standardeja ahdasmielisesti vaaliva ihmisten yhteisö. Toisaalta rajaton oman erilaisuuden ja omien halujen toteuttaminen sisältää välttämättä väkivaltaiset ja moraalisesti kyseenalaiset elementtinsä. Barkerin voikin nähdä puhuttelevan sellaista yleisöä, joka kykenee ymmärtämään ja samastumaan tähän perusparadoksiin: omaan itseensä kätkeytyvien mahdollisuuksien vapauttaminen on väistämättä myös toiseuden kohtaamista. Kauhukulttuurin piirissä hirviön ja minän suhde on intiimi. Asenne hirviömyyteen on kuitenkin leikkisä: identiteettiä ei nähdä kiinteinä ja luonnollisina, vaan tilapäisinä ja tuotettuina. Hirviöön samastuminen on kauhukulttuurin tarjoama tärkeä mahdollisuus, mutta tällainen asema ei ole koskaan yksinäinen. Kaksoiskoodaus, ironia ja ambivalentti liike ovat hirviöihin liittyviä esittämisen strategioita.

Leikin loppu?

*Someone take these dreams away
That point me to another day
A duel of personalities
That stretch all true reality
And keep calling me*

They keep calling me ...
– Joy Division, "Dead Souls"

Kauhun uusimmat kehityskulut nostavat jälleen esiin kysymyksen kauhun identiteetistä ja määritelmästä. Pahuus ja hirviömyömyys ovat säilyneet uusgotiikan ulkoisina tunnusmerkkeinä, mutta voi perustellusti kysyä, yhdistääkö enää juuri mikään, yhteisen mytologisen perinnön lisäksi, vaikkapa Stokerin myöhäisviktorianista Draculaa ja Ricen postmodernia vampyyri Lestatia. Jos kauhukulttuurin merkitysten tuottamisessa minähirviöiden yhteisöllisyyden ongelmat tai goottilaisen estetiikan läpi suodattava musta huumori ovat nousemassa keskiöön, niin voiko enää ylipäättään puhua *kauhusta*? Ehkäpä kauhun kokemisen tapa on yleisön kouliintuessa muuttunut, joksikin vähemmän yksitotiseksi. Uusi kauhu rakastaa hirviöitä ja sitä informoi syvällisiä murroksia läpikäynyt kulttuuri: sekä kauhun kirjoittajat että yleisö ovat tottuneet asettumaan hirviön asemaan ja työstämään oman identiteettinsä jännitteitä tabuja rikkomalla. Aihepiiri on säilynyt ulkoisesti samana, mutta siihen liitetyt merkitykset ovat uudessa kulttuurisessa tilanteessa merkittävästi liikahtaneet. Ulkoisiin samankaltaisuuksiin ja lukkoon lyötyihin määritelmiin takertumisen sijaan tutkimuksen kannalta kestävämpi vaihtoehto onkin pyrkiä ymmärtämään tätä kulttuuristen merkitysten virtaa. Kauhun perinteinen tehtävä ja toiminta-alue identiteettien pirstoutumisen ja sekoittumisen rajavyöhykkeillä jo itsessään kannustaa etsimään joustavia teoreettisia malleja, jotta toiseuteen ja tunne-elämään olennaisesti liittyvät muodonmuutokset tulevat jatkossakin kuulluksi.

Nykykauhun hilpeät pirut yhdistelevät entistä avoimemmin ja ennakkoluulottomammin kollektiivisesta psyykestämme poissuljetun materiaalin siihen, minkä olemme valmiit hyväksymään tietoiseksi minuudeksemme, uudenlaisten identiteettien ainesosaksi. Tämän tunnistaminen esittää tutkijalle kuitenkin kahtalaisen haasteen: sekä analysoitavien tekstien, että niiden vastaanottoa ja merkityksellistämistä ohjaavan alakulttuurisen kontekstin muutoksien tulisi informoida tutkimusta. Merkitykselliset yksityiskohdat eivät erotu tekstistä "luonnollisesti", vaan ne ovat sidoksissa tekstin käyttöön. Nykykauhun kohdalla gotiikalla ja hirviömyömyyden eri merkityksillä leikittelevät alakulttuurit ovat tärkeinä oppaina kauhuun liittyviin henkilökohtaisiin ja kulttuurisiin merkityksiin.

Kauhututkija Noël Carroll on todennut, ettei hän henkilökohtaisesti voi hyväksyä postmodernismin filosofien esittämiä ajatuksia. Samalla hän joutuu kuitenkin myöntämään, että "nykykauhu ja postmodernismi korreloivat siinä määrin kuin ne molemmat artikuloivat kulttuurisiin kategorioihin liittyvää ahdistusta" (Carroll 1990, 212). Yksilöllisyyteen liittyvät ideat ovat paljastaneet hataruutensa ja kirjallisuudessa tai elokuvissa tapahtuvassa itsetarkastelussa haetaan yhä radikaalimpia muotoja olemassaolon epävarmuuden, haavoittuvuuden ja satunnaisuuden ilmaisuun. Tilanne ei ole kuitenkaan niin yksitotisen synkeä kuin Carroll antaa ymmärtää. Kuten Olli-Erkki Makkonen (1995, 222) on todennut, Carroll pystyy lähestymään esimerkiksi nykykauhun groteskia fyysisyyttä vain "ohimenevänä rappioilmionä", eikä kykene tajuamaan siihen sisältyviä koomisia ulottuvuuksia. Kauhukulttuurin piirissä musta huumori on kuitenkin hyvin keskeisellä tavalla läsnä. Tabu-alueilla tapahtuva leikkely ja leikkely ovat postmodernia toimintaa – kun "sisäisen" ja "ulkoisen" kaltaiset kategoriat esimerkiksi käännetään nurin erilaisissa verileikeissä, ei toimiva vastaanottokehys ole niinkään yksiaäninen moderni ahdistus, vaan monimutkaisesti sekoittuvat ja vaihtuvat minän positiot ja responsit.

Tilanne toimii myös haasteena eri tutkimussuuntien ja tieteiden väliseen rajojen rikkomiseen: erilaisten oppialojen tuottamaa tietoa ennakkoluulottomasti yhdistelemällä voimme kenties tuottaa uudenlaista tietoa ja samalla uudistaa oman tieteenalamme identiteettiä. Oili-Helena Ylijoen tutkimuksessa (1998, 114) on tarkasteltu kuinka akateeminen kulttuuri "heimoutumisessaan" pyrkii vastustamaan interdisiplinaarisia pyrkimyksiä: reviiirijako ja puhdasoppisuuden vaaliminen ovat nomadisen tieteentekemisen jatkuvina kumppaneina. Mikäli postmodernin kulttuurikenttämme populaareista heimoista voi tehdä mitään päätelmiä heimoutumisen yleisemmästä kehityssuunnasta, näyttäisivät henkilökohtainen ja kulttuurinen sekoittuvan jatkossa yhä monisäikeisemmin. Samalla näiden erilaisten heimojen jäsenillä on yhä enemmän syytä rohkaista toisiaan tutkimaan ja kokeilemaan ennakkoluulottomasti oman kulttuurinsa aineksia ja mahdollisuuksia. Maailma kun ei selvästikään pysy aloillaan.

Kirjallisuus

Artikkelin suomennokset ovat kirjoittajan, ellei toisin ole ilmoitettu.

- BARBER, PAUL (1988) *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*. New Haven & London: Yale University Press.
- BARKER, CLIVE (1986/1988) "The Hellbound Heart." Teoksessa *Night Visions: Hellbound Heart*. Toim. George R.R. Martin. New York: Berkley Books. (1986.) 184-278
- (1995) *Incarnations: Three Plays*. ("Colossus," "Frankenstein in Love: Or the Life of Death," "The History of the Devil: or Scenes From a Pretended Life.") New York: HarperPrism.
- BARKER, CLIVE & STEPHEN JONES (toim.) (1991) *Clive Barker's Shadows in Eden: The Books, Films and Art of Clive Barker*. Lancaster (PA): Underwood-Miller.
- (1997) *Clive Barker's A-Z of Horror*. New York: HarperPrism.
- BRAIDOTTI, ROSI (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BRITE, POPPY Z. (1992/1994) *Lost Souls*. Harmondsworth: Penguin. (1992.)
- , toim. (1994) *Love in Vein: Twenty Original Tales of Vampire Erotica*. New York: HarperPrism.
- BROWN, PETER (1988) *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.
- CARROLL, NOËL (1990) *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.
- CARTER, MARGARET L., toim. (1989) *The Vampire in Literature: A Critical Bibliography*. Ann Arbor & London: UMI Research Press.
- COHEN, JEFFREY JEROME (1996) "Monster Culture (Seven Theses)." Teoksessa *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. 3-25
- CONNOR, STEVEN (1997) *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2nd Edition. Oxford & Cambridge (MA): Blackwell.
- DeLAMOTTE, EUGENIA C. (1990) *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- FRAYLING, CHRISTOPHER, toim. (1992) *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London & Boston: Faber & Faber. (1978.)
- GIRARD, RENÉ (1961/1988) *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. (Mensonge romantique et vérité romanesque, 1961.) Käänt. Yvonne Freccero. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- (1972/1989) *Violence and the Sacred*. (La Violence et le sacré, 1972.) Käänt. Patrick Gregory. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- (1982/1989) *The Scapegoat*. (Le Bouc émissaire, 1982.) Käänt. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- GOLEMAN, DANIEL (1998) *Tunneäly: lahjakkuuden koko kuva.* (Emotional Intelligence, 1995.) Suom. Jaakko Kankaanpää. Helsinki: Otava.
- GROSSBERG, LAWRENCE (1995) *Mielihyvän kytkennät: risteilyjä populaarikulttuurissa.* Suom. & toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Simo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- HOLLINGER, VERONICA (1997) "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire." Teoksessa *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture.* Toim. Joan Gordon & Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 199-212
- HOLMES, TREVOR (1997) "Coming Out of the Coffin: Gay Males and Queer Goths in Contemporary Vampire Fiction." Teoksessa *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture.* Toim. Joan Gordon & Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 169-88
- JACKSON, ROSEMARY (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion.* London & New York: Methuen.
- JOKIAHO, ISMO (1995) "Kujeilevat kulmahampaat: karnevalisaatio vampyyrikirjallisuudessa 1970-luvulta 1990-luvulle." Teoksessa *Musta Lammas: kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista.* Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Joensuu: Joensuu University Press. 242-265
- JONES, ERNEST (1931/1959) *On the Nightmare.* New York: Grove Press. (1931.)
- KAYSER, WOLFGANG (1957/1981) *The Grottesque in Art and Literature.* (Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1957.) Käänt. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- KING, STEPHEN (1981/1987) *Danse Macabre: The Anatomy of Horror.* London: Futura. (1981.)
- LLEWELYN, JOHN (1988) "Value, Authenticity and the Death of God." Teoksessa *An Encyclopaedia of Philosophy.* Toim. G.H.R. Parkinson. London: Routledge. 641-664
- LOVECRAFT, H.P. (1927/1973) *Supernatural Horror in Literature.* New York: Dover. (1927. 2nd Ed. 1945.)
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa.* (La condition postmoderne, 1979.) Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- McGRATH, PATRICK & BRADFORD MORROW, toim. (1992) *The New Gothic: A Collection of Contemporary Gothic Fiction.* London & Basingstoke: Picador.
- MAKKONEN, OLLI-ERKKI (1995) "Clive Barkerin koominen ja groteski maailma." Teoksessa *Musta Lammas: kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista.* Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Joensuu: Joensuu University Press. 216-241
- MARSHALL, DAVID (1988) *The Surprising Effects of Sympathy.* Chicago & London: The University of Chicago Press.
- MÄYRÄ, ILKKA (1996a) *Kiehtova ja kauhea demoni: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysiä.* Yleinen kirjallisuustiede, julkaisuja 31. Tampereen yliopisto.
- (1996b) "Veren kirjat – kauhukulttuurin paradokseja." Teoksessa *Sivupolkuja – tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseudulle.* Toim. Tero Norkola ja Eila Rikkinen. Helsinki: SKS. 165-84
- (1997a) "Sähködemoni ja koneihminen – matka hyvän ja pahan tuolle puolen." Teoksessa *Koneihminen – kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella.* Toim. Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä & Timo Siivonen. Jyväskylä: Atena, 1997. 229-53
- (1997b) "Tragedian daimonista tekstin demonisuuteen." *niin&näin* 4/97. 13-17
- PAVEL, THOMAS G. (1986) *Fictional Worlds.* Cambridge (MA) & London: Harvard University Press.
- PETRONIUS ARBITER (1988) *Trimalkion pidot.* Suom. Edwin Linkomies. Helsinki: Otava.
- RAMSLAND, KATHERINE (1995) *The Vampire Companion: the Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles.* New York: Ballantine.
- RICE, ANNE (1976/1992) *Veren vangit.* (Interview with the Vampire, 1976; suom. Hanna Tarkka.) Helsinki: Otava.
- (1976/1996) *Interview with the Vampire.* London: Warner. (1976.)
- (1985/1986) *The Vampire Lestat.* New York: Ballantine. (1985.)
- (1985/1993) *Vampyyri Lestat.* (The Vampire Lestat, 1985; suom. Hanna Tarkka.) Helsinki: Otava.
- (1988/1989) *The Queen of the Damned.* New York: Ballantine. (1988.)
- (1992/1993) *The Tale of the Body Thief.* Harmondsworth: Penquin. (1992.)
- (1995) *Memnoch the Devil.* London: Chatto & Windus.
- (1998) *Pandora.* New York & Toronto: Alfred A. Knopf.
- RICOEUR, PAUL (1985) "The Text as Dynamic Identity." Teoksessa *Identity of the Literary Text.* Toim. Mario J. Valdés and Owen Miller. Toronto: Toronto University Press. 175-86

- RILEY, MICHAEL (1996) *Conversations with Anne Rice*. New York: Ballantine.
- SAMMON, PAUL M. (1990) "Outlaws." Teoksessa *Splatterpunks: Extreme Horror*. Toim. Paul M. Sammon. New York: St. Martin's Press. 272-346
- SMITH, JENNIFER (1996) *Anne Rice: A Critical Companion*. Westport (CT) & London: Greenwood Press.
- TOMC, SANDRA (1997) "Dieting and Damnation: Anne Rice's *Interview with the Vampire*." Teoksessa *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Toim. Joan Gordon & Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 95-113
- TUDOR, ANDREW (1989) *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford & Cambridge (MA): Blackwell.
- WILLIAMS, ANNE (1995) *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- YOUNG, JULIAN (1992/1996) *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge & New York: Cambridge University Press. (1992.)
- YLIJOKI, OILI-HELENA (1998) *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio*. Tampere: Vastapaino.

Viitteet:

¹ Esimerkiksi Steven Connor kommentoidessaan postmodernista ja postmodernismista käytyä keskustelua (teoksessaan *Postmodernist Culture*, 1997) katsoo sen muuttuneen hedelmättömäksi kädenväännöksi siitä, mitä postmodernismi on, onko postmodernismi toimiva käsite kuvaamaan nykykulttuurin todellisuutta tai, jos se on, niin onko sen kuvaama ilmiökenttä myönteistä kehitystä vai kulttuurin ja kirjallisuuden rappiota. Hän itse toteaa, että kiistatonta on vain postmodernin saapuminen osaksi diskursiivista todellisuuttamme; keskeistä ei ole niinkään mitä postmoderni tai postmodernismi ovat, kuin mitä näillä käsitteillä *tehdään* (Connor 1997, 6-9). Takertuminen johonkin tiettyyn, kanonisoitujen postmodernien tunnusmerkkien joukkoon on omiaan vain kaventamaan nykykulttuurimme ymmärrystä.

² Elizabeth MacAndrew esimerkiksi ansiokkaassa tutkimuksessaan *The Gothic Tradition in Fiction* (1979, 4) toteaa tutkimuksen usein vähätelleen gotiikan arvoa ja tyytyneen pelkistämään sen kiinteiden konventioiden kokoelmaksi. Toisaalta hän kuitenkin itse palauttaa kauhukirjallisuuden toisenlaiseen "selitykseen": kyse on taiteellisen ja symbolisen hahmon antamisesta pahuudelle ja sen roolille ihmismielessä. Pahuus ei ole ihmisen ulkopuolella, vaan aina psykologista – ylluonnolliset kauhut siis vaativat symbolisen ja psykologisen tulkinnan. (Mts. 3-5.) Yhtä hyvin voisi kuitenkin väittää, että kauhun traditiossa vaikuttaa voimakas impulssi hahmottaa pahuus ihmisen ulkopuoliseen toiseuteen; oli sitten kysymys Tappajahaista tai H.G. Wellsin *Maailmojen sodan* (1898) vertajanoavista marsilaisista, voimakas ulkopuolinen uhka ja shokkiefektit ovat toistuvasti näytelleet kauhuviitteessä avainrooleja.

³ Havainnollisen katsauksen demonisten olentojen maailmaan saa esimerkiksi *Encyclopaedia of Religion and Ethics*in [1911] 20-osaisesta artikkelista "Demons and Spirits." Länsimaisen demonologian perinteeseen johdattavat esimerkiksi Edward Langtonin *Essentials of Demonology* (1949), Richard Cavendishin *The Powers of Evil in Western Religion, Magic and Folk Belief* (1975) tai Jeffrey Burton Russellin kirjoittamat monet tutkimukset paholaishahmon ja noituuden historiasta.

⁴ Omissa demonikuvaston ja demonisuuden analyyseissäni olen rakentanut tulkintaa ristiriitaisesta moniäänisyydestä identiteetin konstruktiossa; demonilla on merkittäviä ulottuvuuksia niin kirjallisenä kuin kulttuurisenäkin ilmiönä. Tulkinnoissani olen rinnastanut erityisesti tekstuaalisuuden ja kulttuuripsykologian näkökulmia ja teorioita. (Ks. varsinkin Mäyrä 1996a ja 1997b, sekä tuleva väitöskirjatutkimukseni.)

⁵ Samansuuntaisen argumentin on esittänyt mm. David Hartwell tutkimuksessaan *The Dark Descent: The Evolution of Horror* (1987): "kauhufiktio ravistelee takaisin eloon lukijan kuoleentuneen tunneherkkyden" (sit. Smith 1996, 12).

⁶ Freudilaisen vampyyritulkinnan klassikko on Ernest Jonesin aihetta käsittelevä luku hänen teoksessaan *On the Nightmare* (1931/1959, 98-130; ks. myös Frayling 1991, 398-417).

⁷ Useissa yhteyksissä on nostettu esiin omaelämäkerrallinen tragedia Ricen ensimmäisen vampyyriromaanin taustalta: Anne ja Stan Ricen tyttären Michellen diagnosoitiin sairastuneen leukemiaan 1970; hän menehtyi pitkälistien kärsimysten jälkeen 1972. (Ks. esim. Smith 1996, 3.)

⁸ Ks. myös erityisesti luvut 4, 5 ja 16. Young 1992 on hyödyllinen Nietzschen esteettisen filosofian tarkastelu; Nietzschen ajattelun demonisista jännitteistä ks. Mäyrä 1992, 82-114.

Postmodernista käytävään keskusteluun Nietzsche liittyy ennen kaikkea arvofilosofisen kritiikkinsä kautta: "Jumalan kuolema" merkitsi uskonnon aseman sortumisen ohella koko joukkoa ajattelumme perustaan, moraalin ja metafysiikan perinteisiin absoluutteihin, kohdistuvia muutoksia. (Ks. esim. Llewelyn 1988.)