

"VEREN KIRJAT" – KAUKUKULTTUURIN PARADOKSEJA

Ilkka Mäyrä

[Luonnosversio, draft version. Lopullinen artikkeli julkaistu teoksessa *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Toim. Tero Norkola - Eila Rikkinen. Helsinki: SKS, 1996.]

*Everybody is a book of blood;
wherever we're opened, we're red.*
— Clive Barker

Mikä kauhussa kiehtoo? Kuinka kärsimyksen esittäminen voisi olla nautittavaa? Jo tällaisten kysymysten esittäminen vie ristiriitoihin; lukija voi yksinkertaisesti vastata, että häntä ei kauhu kiehdo, eikä mitään ongelmaa näin ole. Kauhukulttuuri on aina kohdannut torjuntaa ja jakanut yleisön reaktioita. Antiikissa Platon halusi karkoittaa traagiset runoilijat ihannevaltiostaan, mutta hänen oppilaansa Aristoteles otti *Runousopissaan* vastaan myös kauhun ymmärryksellemme esittämän haasteen analysoidessaan tragediaa. Omana aikanamme väkivalta ja yliluonnolliset kauhut ovat kasvattaneet yleisönsä ennennäkemättömiin mittoihin. Pyrin tässä artikkelissani tulkitsemaan ristiriidan kauhun keskeisimmäksi ja kestävimmäksi piirteeksi. Etenen kiehtovan kauhun paradoksin eri ulottuvuuksia käsitellen vähitellen lajityypin ristiriitaisiin syntyvaiheisiin, sekä nykypäivän kauhuharrastuksen pariin. Tavoitteena on tarjota lukijalle lopulta eräs mahdollinen vastaus näihin kysymyksiin, jotka vaivaavat ainakin niitä meistä, joilla pelko on lähellä sydäntä.

Kauhussa on erityisen tärkeää nähdä tarkasteltavan kirjallisuuden kytkennät laajempiin kulttuurisiin – mutta myös *ei-kulttuurisiin* – ilmiöihin ja kysymyksiin. Nykypäivänä tämä tarkoittaa kauhukirjallisuuden nivoutumista osaksi kokonaista alakulttuuria, jonka usein varsinaista kaunokirjallisuutta näkyvämpiä tunnusmerkkejä ovat kauhuelokuvat, videot tai sarjakuvat. Alueen värikkäät ja veriset erityisjulkaisut, kuten *Fangoria* tai *The Dark Side* yhdessä villiintyneen pienlehtien viidakon kanssa osoittavat kauhun kehitystä teollisuuden haaraksi, kulttuurin kieleksi ja elämäntavaksi. Kuitenkin jo kauan ennen tämänkaltaista institutionalisoitumista kauhu on ollut eräs kulttuurin avainalueista, joka on kiehtova erityisesti siksi, että se tuo esiin itse kulttuurin käsitteeseen liittyviä paradokseja.

Kauhukirjallisuudessa puetaan pelkoa sanoiksi. Kauhun kielellistämisenä tietyt konventionaaliset juonikuviot, hahmot tai motiivit toistuvat; tässä mielessä kauhukirjallisuus on syvästi traditionaalista – tässä mielessä siis "kulttuurista". Avaintermi "kauhu" voidaan kuitenkin tunnistaa ja määritellä vain viittaamalla

kokemuksiin ja tuntemuksiin, joita ei voida johtaa kulttuurin kielisysteemin ominaisuuksista. Vatsassa tuntuva pelon kouristus voidaan nimetä kielellisesti, mutta pohjimmiltaan kyse on ruumiillisista kokemuksista, biologisista tapahtumista. Kauhun olennainen ulottuvuus on esikielellisessä pelossa, vapinassa, hikoilussa. Tapahtuessaan ihmiselle pelon kouristus on samalla olennaisesti kulttuurisesti välittyntä; se tulee havaituksi kulttuurimme muovaamassa tietoisuudessa ja tulkitaan sen symboliavaruuksissa.¹

Kauhukulttuurin mielenkiintoisin piirre onkin mielestäni juuri tämä paradoksi: pyrkimys kielellisesti ja tietoisesti tarkastella olemistamme tilassa, jonka ulottuvuudet ovat osin ei-kielellisillä ja tietoisuuden ulkopuolisilla alueilla. Voisi sanoa, että kauhukirjallisuudessa kielen ulkopuolinen tulee esiin kielessä. Ollessaan *doksan* (vallitsevien käsitysten, arkijärjen) vastaista kauhukulttuuri kuvaa usein ilmiöitä, jotka ovat näennäisesti järjettömiä tai epäloogisia. Aitoja "para-dokseja" voi kuitenkin lähestyä laajentamalla inhimillisen ajattelun aluetta, ei yrittämällä pakottaa tällaisia ilmiöitä normalisoiviin puitteisiin.

Kaameaa leikkiä: kauhukertomuksen kahtalaisuus

Kun olin vielä orjana, asuimme ahtaalla kujalla. Nyt siinä on Gavillan talo. Siellä jumalien tahdon mukaan rakastuin krouvari Terentiuksen vaimoon. – – Hänen aviokumppaninsa veti viimeisen henkäyksen heidän maatilallaan. Saatuani siitä tiedon yritin päästä ystävättäreni luokse vaikka tulen läpi. Tuskassahan ystävyys tutaan. Onneksi isäntäni oli lähtenyt Capuaan selvittämään joitakin juttuja. Tätä tilaisuutta käytin hyväkseni ja pyysin asukkiamme tulemaan kanssani viidennelle peninkulmapylväälle asti. Hän oli sotamies, vahva kuin itse piru. Lähdimme liikkeelle kukonlaulun aikaan. Kuu paistoi niin kuin keskellä päivää. Tulimme hautausmaan kohdalle. Toverini alkoi toimittaa asioitaan hyräillen ja laskin hautapatsaita. Kun sitten katsahdin seuralaiseeni, hän oli riisuutumassa ja pani kaikki vaatteensa tien reunalle. Minulta meni sydän kurkkuun, seisoin kivettyneenä kuin kuollut. Mutta hän heitti vetensä vaatteidensa ympäri ja muuttui siinä samassa sudeksi. Älkää luulko minun laskevan leikkiä. En valehtelisi vaikka saisin kaiken maailman aarteet. Mutta mitä olinkaan sanomassa; kun hän oli muuttunut sudeksi, hän alkoi ulvoa ja pakeni metsiin. – – Silloin ymmärsin että hän oli ihmissusi, enkä sen jälkeen koskaan voinut syödä leivän palaa hänen seurassaan, en vaikka olisi minut tapanut. Toisilla on vapaa valta ajatella tästä mitä haluavat. Mutta jos minä valehtelen, tulkoon teidän syntymähenkienne viha minun päälleni.

(Petronius 1988, 56-58.)

Tämä Petronius Arbiterin (n. 20-66 jKr.) *Trimalkion pidot* -katkelmasta löytyvä vapautetun orjan Nikerosin kertomus sisältää kauhutarinan peruselementit tiiviissä muodossa. Siinä on kuvattuna yliluonnollinen tapahtuma; miehen muuttuminen hautausmaalla sudeksi rikkoo asioiden normaalia järjestystä vastaan ja herättäisi todellisuudessa koettuna varmasti Nikerosin kuvaaman pelkoreaktion. Kyse ei ole luonnollisen olennon uhkaavuudesta: tavallinen susi voi olla uhkaava ja pelottava sekin, mutta Petroniuksen kertoja kuvailee todellista *kauhua*. Suden pelottavuus on

sen fyysisissä voimissa, nopeudessa ja terävissä hampaissa. Tällaisen petoeläimen kohtaamisen herättämän terveen kunnioituksen ja pelon sijaan Nikeros näkee jotain käsittämätöntä, hän joutuu totaalisen kauhun valtaan, kivettyy pelosta.

Samalla Nikerosin kertomuksessa on kuitenkin piirteitä, jotka rajoittavat sen herättämiä reaktioita. Kertoja pyrkii painottamaan kokeneensa tapahtuman itse ja toistuvasti vannomalla vakuuttamaan kuulijat tarinan todenperäisyydestä. Trimalkion pitojen kehys kuitenkin liittyy kertomuksen viihteelliseen, ei vakavaan kehykseen. Nikeros ei kerro tarinaansa viranomaisille vaatiakseen vaarallisen ihmissuden vangitsemista; hänen roolinsa on toimia eräänä viihdyttävänä "välipalana" äkkirikastuneen Trimalkion äärimmäisyyksiin menevällä juhla-ateriaalla. Isäntä itse vastaa Nikerosin kertomukseen omalla tarinallaan, joka noitineen ja peikkoineen on vielä ihmeellisempi juttu. Kuulijat jäävät ihmetyksen valtaan – vaikka yleisön väitetäänkin uskovan täysin kuulemansa, ei tämä ole todennäköisesti totta lukijan kohdalla. Tilanne on toinen kuin vaikkapa erällä Euroopan seuduilla myöhäiskeskiajalla – jolloin syytös ihmissutena olemisesta voitiin todellakin ottaa vakavasti ja saattoi johtaa roviolle siinä missä noituussyytöksetkin.²

Tyypillinen lukijan reaktio kauhukertomuksiin sisältyviin yliluonnollisiin (*fantastisiin* tai *ihmeellisiin*) elementteihin on erottaa toisistaan oma arkinen todellisuus ja kertomuksessa kuvattu toinen todellisuus. Thomas G. Pavel viittaa teoksessaan *Fictional Worlds* (1986) teologisen ja uskontotieteellisen tutkimuksen alueelle; on ilmeisesti yleismaailmallista jakaa todellisuus maalliseen (*profaaniin*) arkitodellisuuteen ja myyttien, tarinoiden ja uskonnollisten ihmeiden pyhänä pidettyyn (*sakraaliin*) vaihtoheittododellisuuteen (Pavel 1986, 54-58). Ihmiset ovat kautta aikojen kyenneet sängen luontevasti pitämään kaksi maailmaa erillään. Kerronnan, mielikuvituksen ja eläytymiskyvyn avulla nämä molemmat todellisuudet voidaan hyväksyä samanaikaisesti, vaikka ne olisivat keskenään ristiriidassa. Toinen maailma voi toimia erilaisilla pelisäännöillä; jo pienet lapset voivat keskenään tai yksin leikkiessään sopia vaikkapa että hiekkakakut "ovat" piirakoita ja ämpäri "on" uuni. Leikin sisäinen johdonmukaisuus on tärkeä säilyttää rikkumattomana, eikä näin leikkivien lasten todellisuuskäsityksen kuitenkaan epäillä hämärtyneen. Samoin kauhukertomuksen lukija tai kuulija eläytyy tilanteeseen, jossa maaginen muodonmuutos on mahdollinen, kadottamatta kuitenkaan kosketusta oman elämänsä perusrealiteetteihin. Kauhujuttujen kestävä suosio kertoo siitä, kuinka suurta nautintoa voimme saada tällaisesta eläytymisen avulla tapahtuvasta seikkailusta ihmeellisten ja vaarallisten ilmiöiden toisissa todellisuuksissa.

Elävät kuolleet ja muut hirviömäiset paradoksit

Petroniuksen ihmissusi on eräs tyypillinen kauhukertomusten elementti. *Lykantropiassa* kaksi luonnollista elementtiä, susi ja ihminen (kr. *lykos* ja *anthropos*), yhdistyvät luonnottomalla tavalla. Ihmissusi ei ole sen paremmin susi

kuin ihminenkään, vaan kategorioiden välinen poikkeama tai rikos luonnon järjestystä vastaan. Mary Douglasin tutkimus *Purity and Danger* (1966) tarkastelee, kuinka tällaisiin rajojen rikkomiseen liittyvää epävarmuutta ja pelkoa on käsitelty eri kulttuureissa. Esimerkiksi lentävät oravat ovat poikkeus lintujen ja maaeläimen välisessä jaottelussa ja erään kansan parissa ne ovatkin julistettu tabuiksi –niissä on jotain yliluonnollisen ja pelottavan pyhää/epäpyhää.³ Jotain samaa on kauhukirjallisuuden suhteessa lepakoihin. Samoin häiritsevästi välitilaan sijoittuvat ulosteet (sisäinen/ulkoinen, minä/ei-minä, elävä/eloton -jaot), kuten myös sylki, veri, kyynel, hiki, irtileikatut hiukset, oksennus, kynnenpalat, lihankappaleet jne. Kaikkiin näihin liitetään usein epämiellyttäväksi koettuja mielleyhtymiä ja kaikissa niissä on myös nähty maagista voimaa. Kategorioinnin ongelmatapauksia ovat myös esimerkiksi mätänevät ruumiit tai hahmottomat massat. Kulttuurien erilaiset hautausrituaalit todistavat tarpeesta hallita kuoleman rajan kohtaamiseen liittyvää epävarmuutta. Ruumis on voitu polttaa (tai tropiikissa mädättää) ja luut on sitten ehkä haudattu toisen kerran.⁴

Kauhun filosofisesti perusteltua teoriaa hahmotellut Noël Carroll näkee sen ominimpien piirteiden kiteytyvän juuri hirviöissä ja erilaisissa hirviömäisissä uhkakuvissa. Hän katsoo hirviömäisen 'epäpuhtauden' liittyvän "objektiin tai olentoon – – joka on kategorioiden välinen, kategorisesti ristiriitainen, epätäydellinen tai muodoton". (Carroll 1990, 32.) Monet kauhutarinoiden hirviöt sijoittuvat rajatiloihin olemalla sekä eläviä että kuolleita. Näistä esimerkkeinä aaveet, zombiet, vampyyrit, mumioid, Mary Shelley'n Frankensteinin hirviö, Edgar Allan Poen herra Valdemar jne. Kuollut ruumis on esimerkki voimakkaasti latautuneesta rajatilaelementistä; se sijoittuu toimivan subjektin ja elottoman luonnonelementin väliselle alueelle. Läheisen ryhmän vainajahirviöille muodostavat kuolleiden esineiden henkiinheräämiset: kummitustalot pahantahtoisine sieluineen, erilaiset robotit ja muut koneihmiset sekä aavelaivojen tai demonisen auton tapaukset. H. P. Lovecraftin kuvaamat olennot puolestaan ovat suunnattomia ja usein hahmottomia, yhteensulatettujen piirteiden kammotuksia. Vielä hahmottomammaksi hirviö käy elokuvan *Blob – valuva kuolema* (ohj. Irvin S. Yeaworth, 1958) punamustassa massassa ja John Carpenterin *The Fog* -elokuvan (1980; James Herbertin romaani 1975) pahantahtoisien usvan tapauksissa.

Älyllisestä epävarmuudesta kauhun varmuuteen

Rajatiloilla on taipumus vaikeuttaa tilanteen hahmotusta ja käsitteellistä analyysiä. Kauhua ja fantasiaa, joissa hirviömäisyyttä usein esiintyy, onkin tutkimuksessa usein lähestytty kognitiivisen epävarmuuden lajeina. Tzvetan Todorovin strukturalistinen tutkimus *The Fantastic* (1975) määrittelee "fantastisen" luonnontieteellisen maailmankuvan omaksuneen lukijan epäröinniksi tai hämmennykseksi, kun hän kohtaa kertomuksessa ilmeisen yliluonnollisen elementin (Todorov 1975, 25-31). Fantasia olisi näin mahdollista selittää puhtaasti älyllisen alueen ilmiöksi. Useimmat

hirviötarinat eivät täytä tätä Todorovin ehtoa, sillä niiden hirviöiden olemassaolossa tai ylliluonnollisuudessa ei ole paljon epäröimisen varaa. Todorovin näkökulmasta hirviökulttuurin luomukset toistuvasti liukuvatkin puhtaasta fantastisesta (älyllisesti vähemmän kompleksisen) ihmeellisen (*la merveilleux*) tai kammottavan, mutta rationaalisesti selitettävän oudon ja pelottavan (*l'étrange*) luokkaan. Edellä mainitsemaani Thomas G. Pavelia seuraten voidaan kuitenkin myös painottaa lukijoiden kykyä hyväksyä omasta todellisuudesta erillisiä olemismaailmoita omine pelisääntöineen. Hirviö itsessään voi olla kahden alueen ristiriitainen kohtaamispaikka. Fantastisen kertomuksen mahdollisen tiedollisen epävarmuuden sijaan kohtaamme kauhutarinoissa käsinkosketeltavana olemuksellisen epävarmuuden.

Vanhempi kauhukirjallisuus toimii tässä enemmän piilokuvilla kuin uudempi. H. P. Lovecraft (1890-1937) on kirjoittanut kauhun lähtökohtana olevan vanhimman ja voimakkaimman ihmisen tuntemuksista eli tuntemattoman pelon (Lovecraft 1973, 12). Hänen omat kertomuksensa pursuavat sanoinkuvaamattomia olentoja tekemässä sanoinkuvaamattomia asioita sanoinkuvaamattomilla tavoilla. Kauhuelokuva loi tästä omat muunnelmansa, jotka heijastuvat otsikoihin *Thing, It, The Creeping Unknown*, jne. Elokuvan kehitys speaktaakkelina sekä kulttuurisen sallivuuden kasvu ovat vieneet kuitenkin kohti yhä graafisempia tapoja paljastaa tämä kammottava toiseus. Clive Barker (s. 1952) uudempien (ns. *splatterpunk*) kauhukirjailijoiden etunenässä on polemisoinut vanhempaa traditiota vastaan:

Minä panen kaiken minkä tiedän tarinoistani paperille. Niinpä kun jotain pöyristyttävää tapahtuu, kaikki mitä voin kuvitella kohtauksesta menee painoon. Haluan, että se tulee kuvitelluksi lukijan mielessä yhtä perusteellisesti ja kokonaan kuin *minä* voin sen kuvitella. Minulle kauhufiktio nautinto on mielikuvituksen rajojen laajentamisessa, siinä että sanotaan: annetaanpas lukijalle nyt jotain todella outoa! – On olemassa hyvin vahva ryhmittymä, joka väittää että voit näyttää tai paljastaa liian paljon. Väärin. Ei minusta. Et voi koskaan näyttää liikaa.

(Jones - Barker 1991, 31.⁵)

Hieman vanhemman polven kauhukirjoittajalla Stephen Kingillä (s. 1948) on ammatillisesta kauhustuttamisesta enemmän kokemusta kuin kenties kenelläkään toisella elävällä kirjailijalla. Hänen jaottelussaan kauhulla on kolme ulottuvuutta: *Terror* merkitsee hänelle tuntemattoman kauhua, *horror* puolestaan fyysisesti näyttää tai kuvailee hirviötä ja tämän kuvaus pyrkii luomaan fyysisen vaikutuksen vastaanottajaan. *Revulsion*, inho, puolestaan on teho, johon kaikkein vastenmielisimmät ja shokeeraavimmat hirviömaisyyden muodot tähtäävät. Tämä jaottelu on Kingille myös arvojärjestys; hän tunnustaa pyrkivänsä ensisijaisesti *terroriin*, mutta mikäli tätä ei synny, hän turvautuu *horroriin* ja lopulta myös *revulsion* kelpaa – mikä tahansa, millä vastaanottaja saadaan reagoimaan. (King, *Dance Macabre* (1987); sit. Carroll, 218n27.) Carroll on painottanut, että tällainen jaottelu ei voi olla absoluuttinen, se sekoittuu, ja inhon sekä torjunnan tunteet vaikuttavat taustalla myös hienovaraisemman kauhun kohdalla.

Kauhukulttuurin käyttämät pelonaiheet eivät ole täysin irrationaalisia siinä mielessä, että niiden kauhistuttavuudella ei olisi mitään reaalista pohjaa. Eläinhirviöt kertovat ihmisen ikaikaisesta kamppailusta luonnon uhkia vastaan. Sudet, käärmeet ja muut vaaralliset eläimet ovat toimineet ihmisen vastapelureina arjen henkiinjäämiskamppailussa. Ihmisen ja eläimen piirteitä yhdistävä sekasikiö ei ole kuitenkaan pelottava vain elämellisyytensä takia; kauhun erityinen voima nousee tällaisen torjutun ja vihamielisen toiseuden kytkeytymisestä intiimiksi osaksi ihmisyyttä itseään. Tätä on mahdollista havainnollistaa ajatteleamalla hirviömaisyyteen liittyvän kauhun viimeaikaisia kehityskulkuja.

Eläimen sijaan ihminen kohtaa arjen vastapelurinaan yhä useammin koneen; hän on riippuvainen koneen voimasta liikkeessaan, koneellisesta avusta viestiessään toisille ihmisille tai tehdessään työtään. Pelottavan toiseuden perinteisin hahmo, piru tai demoni, hahmottui aikaisemmin eläimen tuntomerkkien kuten sarvien, torahampaiden ja hännän kautta torjuttavaksi ja pelottavaksi. Nykyisessä kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa rakenneperiaate on säilynyt samana, mutta kone on korvannut eläimen.⁶ William Gibsonin kyberpunkromaanissa *Neurovelho* (1984) ihmisruumiiseen yhdistetty tekniikka ja tietoverkoissa asustavat tekoälyohjelmat kuvataan moraalisesti kaksijakoisina.⁷ Tekniikan (potentiaalinen) rajattomuus toisaalta houkuttelee, mutta se merkitsee myös ihmisyyteen perinteisesti liittyneiden rajojen loukkaamista. Koneisiin kytkeytymisessä sekoittuvat ahdistavat ja vapauttavat, pelottavat ja nautittavat elementit; koneessa asustava henki voi hahmottua sekä jumaliseksi että demoniseksi. *Terminator* (1984, 1991) ja *Alien* (1979, 1986, 1992) -elokuvat havainnollistavat osin samaa prosessia: metallinen hirviö kehittyy *Terminatoreissa* yhä inhimillisemmäksi ja sympaattisemmaksi hahmoksi. *Alieneissa* puolestaan hirviömaisyyys kytkeytyy yhä tiiviimmin – erityisesti naispuoleisen päähenkilön sekä naarashirviön *feminiiniin* – ruumiillisuuteen, kunnes kolmannessa elokuvassa hirviön tuhoaminen merkitsee ihmisen itsensä tuhoutumista.⁸

Traagiset piirteet ovat syvälleikäviä kauhukulttuurin osatekijöitä. Antiikin tragedioita on mahdollista ajatella erittäin sofistikoituneina kauhutarinoina. Ne ottivat edeltävän arkaaisen ajan luomia verisiä myyttejä uusiokäyttöön ja loivat niistä (Carrollin termein) "taidekauhua". Alun perin rituaalisesti esitetyissä tragedioissa kaupunkivaltion sivistynyt asukas sai kohdattavakseen vaihtoehtoisen kuvan ihmisestä. Tiedostamattomat ja tuntemattomat voimat voivat tragedioissa hetkellä millä hyvänsä kaapata ihmisen hallintaansa ja johtaa järjettömiin veritekoihin. Järkevästi käyttäytyneet ihmiset voivat niissä surmata perheenjäseniään tai jopa rikkoa ihmisyyden kaltaista ikivanhaa tabua. Kauhutarinoissa kuvattu hirviö antaa hätkähdyttävän hahmon tällaiselle, ihmisyyteen itseensä liittyvälle ambivalenssille. Haudoistaan nousevat vainajahirviöt voivat havainnollistaa monia tiedostamattomia epävarmuuksia omasta ruumiillisuudestamme sekä epävarmuutta suhteessa toisiin ihmisiin. Vainaja paljastaa vihan ja pahantahtoisuuden, joka salaisissa ahdistuksissamme voi liittyä keneen tahansa ihmiseen. Tragedian henkilöhahmot

protestoivat usein omia tekojaan vastaan ja syyttävät *daimonia*, paha henkiolentoa, joka oli suistanut heidät hulluuteen. Vastaavasti tarinat ihmisiä vastaan kääntyvistä roboteista tai mielipuolisista tietokoneista kertovat, kuinka vaikea teknologiaa on pitää ihmisyydestä erillisenä alueena. Maagista mielikuvitusta ruokkii oma kokemuksemme: olemme yhä enemmän olemassa teknologisten järjestelmien osana ja niiden ehdoilla. Moderniin tekniikkaan liittyvä ahdistus saakin usein ilmaisunsa kauhukulttuurissa.

Kauhu saa voimaansa ratkeamattomien kaksijakoisuuksien ja ristiriitojen alueelta. Häilyminen yliluonnollisen ja arkisen, rationaalisen maailmankuvan ja maagisen kohtalonuskon välillä on tärkeä tällainen välitila. Kun hirviö kohdataan tai yliluonnolliset voimat selkeästi toimivat teoksen maailmassa, ei tällainen välitila ole enää keskeinen, mutta toiset astuvat sen tilalle. Haudastaan kurottautuva vainaja, pahantahtoista tietoisuutta henkivä kirottu esine ja kuuta ulvova eläinhihminen ovat dramaattisia rajan asukkeja. Petroniuksen kuvaama mies, joka oli myös susi, havainnollistaa muodonmuutoksellaan epävarmuutta luonnon ja kulttuurin välisellä rajalla. Ehkä kulttuuriolentomme ei olekaan vain sitä, mitä siviloituun ihmisyyteen *pitäisi* kuulua? Ehkäpä ihminen ei olekaan olemuksellisesti puhdas ja yhtenäinen, vaan eri tavoin heterogeeninen, moniaineksisesti sekoittunut? Ihmissusielokuvien mieleenpainuvi mmissa kohtauksissa onneton päähenkilö tuijottaa karvojen työntymistä esiin kämmenistään ja kasvoistaan, tuntee kynsiensä ja hampaidensa kasvavan ja tajuaa: *minä olen toinen.*⁹

Kauhun monimielinen "minä"

Ruumiillisuutemme on paradoksien kasvualustaa pakottaessaan meidät kohtaamaan olemisemme rajalla. Ruumistamme ei voi torjua itseemme kuulumattomana lisäkkeenä.¹⁰ Samastumme vahvasti ruumiiseemme ja hahmotamme minuutemme kehollisuutemme liittyvien mielikuvien kautta. Samalla ruumis kuitenkin on myös "ei-minua": sen toiminnot yksityiskohtineen ovat tietoisuudeltamme salattuja. Se esittää meille vaatimuksia, pakottaa kohtaamaan erilaisia tarpeita. Toisinaan ruumiillamme tuntuu olevan "oma tahtonsa". Joudumme kamppailemaan itsemme kanssa, ettemme rikkoisi oppimiamme inhimillisen käyttäytymisen malleja vastaan. Viimeistään sairastuessamme vakavasti joudumme hyväksymään sen, ettei ruumis ole hallinnassamme, vaan me olemme ajoittain täysin ruumiimme armoilla. Muodonmuutoskohtaukset ovat tälle epävarmuudelle perustuvaa paradoksin poetiikkaa. Ne kuvaavat ruumista pettämässä päivätajunnan vaatimuksia, kääntämässä nahkamme alta esiin yöpuolen hirviön. Tämäntyyppinen jännitys ja kahtalaisuus hallitsee monia kaikkein suosituimpia kauhuromaaneja, kuten Bram Stokerin *Draculaa* (1897) ja Robert Louis Stevensonin klassista muodonmuutuskertomusta *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (1886).

Kun peto pääsee kauhukertomuksessa irralleen ja vastaanottaja seuraa uhrien ja auttajien kamppailua tätä vastaan, ei empaattinen samaistuminen yleensä kohdistu vain hyviin hahmoihin. Myös hirviö saa kauhukulttuurin piirissä empaattisen kannustuksemme. Andrew Tudor on tutkimuksessaan *Monsters and Mad Scientists* (1989) osoittanut, kuinka käytännössä kaikki ne elokuvat, jotka ovat luettavissa kauhuelokuvan genreen, aina myös toistavat tiettyä perusjuonta: järjestyksen voimien kamppailua uhkaavaa epäjärjestyttä vastaan. Perinteisin juonimuunnelma asemoi uhkaavan voiman tai tekijän selkeästi ulkopuoliseksi tunkeilijaksi ja loppuratkaisussaan tällainen juoni yleensä kuvaa pahuuden täydellistä tuhoa ja luonnollisen asioiden järjestyksen paluuta. (Tudor 1989, 28, 81-91.) Kirjallisuudesta klassisin esimerkki on kreivi Dracula, joka saapuu kaukaisesta Transilvaniasta Lontooseen ja jonka tiedemies van Helsing ystävineen kukistaa. Tieteiskauhun alueella perustapaus on H. G. Wellsin *Maailmojen sota* (1898) ihmisiä ravinnokseen käyttävine marsilaisineen. Lopulta yleisö ei kuitenkaan halua vampyyrien lopullista kuolemaa tai muukalaisten täydellistä tuhoa. Kauhukertomus, joka tuottaa täysin ongelmattoman vastakohta-asetelman "hyvän" ja "pahan" välille, kadottaa mielenkiinnostomana ja yksiulotteisena yleisönsä. Kauhun parissa tyypillisin suhtautumistapa hirviöihin on kaksijakoinen rakkaus. Tudorin kartoittamassa elokuvahistoriassa korostuneimmin tähän puoleen liittyy kauhun esittämisessä 1960-luvulla tapahtunut muutos. Pelon painopiste siirtyi tuolloin "ulkoa" sisäisiin uhkatekijöihin. Myös elokuvien juonikaavat muuttuivat; Alfred Hitchcockin *Psychoa* (1960) seurasivat George A. Romeron *Night of the Living Deadin* (1968) ja Tobe Hooperin *The Texas Chainsaw Massacren* (1974) kaltaiset filmit, joissa olemme kauhun kanssa aiempaa intiimimmässä kosketuksessa. Myöskään järjestyksen palauttaminen ei ole uudemmissa kauhuelokuvissa niin ongelmattomaa kuin aikaisemmin.

Hirviön toiminta on vapaata moraalimme rajoituksista: se saa tuhota, raiskata ja tappaa. Ei tarvitse retkeillä kovin syvälle Sigmund Freudin tuotantoon oivaltaakseen, millaisia potentiaaleja tällaiseen toimijaan kätkeytyy. Kun William Peter Blatty *Manaajassa* (*The Exorcist*, 1971; elokuva 1973) pappi ja demoni kamppailevat nuoren tytön ruumiin (ja sielun) äärellä, seuraa lukija samalla draamaa omasta jakaantuneisuudestaan. Jokainen uusi yliluonnollinen voimannäyttö ja demonin isä Karrasille syytämä solvaus lisää jännitettä ja kohtaamisen intensiteettiä. Karrasin edustama isähahmo saa kuulla vastikään kuolleen "äitinsä imevän mulkkuja helvetissä" ja elokuvan katsojat seurata kuinka demoni pakottaa hallitsemansa esipuberteettisen tytön masturboimaan krusifiksilla. Turvallisten ja värittömien pappien pyrkiessä pitämään pahuutta kurissa, demoni varastaa esityksen pääroolin. Demoninen kaaos ja karnevaali paikantavat moraalin rajoja ylittämällä niitä, antavat tyydytyksen kielletyille haluille esittämällä näyttävästi niiden kukistumista.

Vampyyrimyytti on näkyvä esimerkki siitä, kuinka tämä mekanismi käytännössä toimii. Freudilaisittain analysoituna uhrinsa kaulaan hampaansa upottava hirviö tarjoaa meille seksuaalisten toiveidemme toteutumisen piilokuvassa. Hirviön inhottavat ja

pelottavat piirteet tyydyttävät tämän analyysin mukaan moraalisen puolellemme sensoria, yliminää. On muistettava, että vampyyrikirjallisuuden hahmottuminen liittyy viktoriaaniseen Englantiin, kulttuuriin ja aikakauteen, jolloin moinen sisäänrakennettu moraalinvartija oli sangen tiukka. Seksuaalisuuteen kaksijakoisesti suhtautuva mieli saa samanaikaisesti sekä moraalista tyydytystä että nautintoa kätkeytyen seksuaalisten toiveidensa toteutumisesta, kun halujaan estottomasti tyydyttävä hahmo kuvataan hirviömäiseksi ja pahaksi.¹¹ Kauhun paradoksit tärkeässä mielessä pohjaavatkin oman itsemme paradokseihin: emme ole yhtenäisiä olentoja, joilla olisi vain yksiääninen mieli.

Kauhukirjallisuuden lajityypin paradokseja

Kauhun jännitteiset ristiriidat tulevat kiinnostavalla tavalla esille myös lähestyessä sitä kirjallisuuden lajityyppinä. Varsinaisesta kauhukirjallisuudesta voidaan oikeastaan puhua vasta modernin kirjallisuuskäsityksen muotoutumisen myötä. Ensimmäisenä kauhuromaanina pidetään Horace Walpolen romaania *The Castle of Otranto* (1764), jonka alaotsikko ("A Gothic Story") antoi kauhukirjallisuudelle kritiikin edelleen käyttämän nimen. "Gotiikan" luokittelu irrationaalisuuden kirjallisuudeksi usein unohtaa lajityypin juuret 1700-luvulla, jota on totuttu pitämään järjen ja valistuksen aikakautena. Voikin sanoa, että kauhukirjallisuuden muotoutuminen sellaiseksi moderniksi, selkeän viihteelliseksi ilmiöksi, millaisena se nykyään tunnetaan, edellyttää vahvaa rationaalista perustaa. Kansantarinoista, vanhoista myyteistä ja saduista löytyy paljon kauhistuttavia ja pelottavia elementtejä, mutta niiden henkilökuvaus on yleensä kaavamaisista eikä niissä paneuduta yksilöllisen kokemuksen vivahteisiin. Kahuromaani on yhtä merkittävässä mielessä *romaanin* kuin osa laajempaa kauhukulttuurin kenttää. Sen sisältämät surrealistiset ja arkitodellisuuden lait ylittävät ainekset saavat erityisen voimansa vasta kytkeytyessään realistisesti hahmotettuun kehukseen.

Goottilainen kahuromaani kehittyi sellaisten suurten ajan ja tapojen kuvausten kuten Samuel Richardsonin *Clarissan* (1748) ja Henry Fieldingin *Tom Jonesin* (1749) jalanjäljissä. 1700-luvun romaani pyrki löytämään kuvaamiensa henkilöhahmojen erityisyyden korostamalla ja tyypittelemällä. Kasvavan realismin vaatimukset johtivat yhä tarkempaan henkilöiden tunteiden ja sisäisen todellisuuden luonnehdintaan. David Punter on kauhukirjallisuuden historiassaan *The Literature of Terror* (1980) korostanut toisaalta sentimentalismia, toisaalta Charles Dickensin kaltaisten kirjailijoiden merkitystä lajityypin kehitykselle. 1700-luvun "tunteiden kultti" oli tärkeä osa kirjallisuutta harrastavan yläluokan elämänsä asennetta. Persoonallisuuden kehittymiselle ja jalostumiselle nähtiin tärkeänä tunne-elämysten kouliintuminen ja sivistyneen ja hienostuneen ihmisen maku- ja arvomaailman muotoutuminen. Romaanit tarjosivat mahdollisuuden harjoitella säälin tai pelon väristysten kaltaisia tunteita. Punter kiinnittää huomiota Edmund Burken tunneanalyysiin (*Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756) ja katsoo, että siinä moderni kauhu sai

merkitykselleen filosofisen perustelun: kauhu tuottaa osana *subliimia*, pelottavan ylevää, elämystä voimakkaimman ihmiselle mahdollisen kokemuksen. Inhimillinen järkikin voi joutua alistumaan sen valtaan. (Punter 1980, 28, 44-45. Vrt. Burke 1990, 53.)

Tunnetehojen tavoittelijoilla oli materiaalia tarjolla kauhun aineeksi yllin kyllin teollistumisen ajan köyhälistön elinoloissa. Sosiaaliseen kurjuuteen kiinnittivätkin huomionsa William Godwinin kaltaiset ajattelijat; hänen goottilainen romaaninsa *Caleb Williams* (1794) toi traagisen kohtalontunnun nykyaikaan tavalla, joka vaikutti sekä hänen tyttärensä Mary Shelleyyn (ja tämän *Frankensteinin*, 1818) että Dickensiin (Punter 1980, 135-41). Toisaalta Dickens, Radcliffe ja muut uranuurtajat vakiinnuttivat romaaneissaan tietyn todellisuuspäön konvention, goottilaisen kuvaston kirottuine kartanoineen, maanalaisine kryptoineen ja hautausmaineen. Varhaisen kauhukirjallisuuden klassikot Ann Radcliffestä Matthew Lewisiin tunsivat toistensa töitä ja vakiinnuttivat lajityypin käyttämällä samantyyppisiä aihepiirejä, tapahtumapaikkoja ja juonenkäänteitä.¹² He kuitenkin suhtautuivat eri tavoin irrationaaliin tai yliluonnollisiin tarinaelementteihin ja myös kirjoittivat toisistaan poikkeavin tyylein. 1700- ja 1800-lukujen taitteessa kirjallisuutta harrastava joukko ei ollut kovin laaja; Punter korostaa että gotiikka ei ollut populaarikulttuuria. Varhainen kauhukirjallisuus viljeli kiemuraista sanontaa ja viittauksia antiikkiin tai aikakauden oppineiden ideoihin. Täydessä kukoistuksessaan gotiikassa korostui viehtymys mystikkaan, katolisuuteen ja keskiaikaan. Myös genrenä kauhua määrittää ristiriitainen kaksijakoisuus: se on modernin ihmisen kokemukseen pohjautuvaa kirjallisuutta, joka samalla ilmentää leimallisesti "anti-modernia" estetiikkaa.

Gotiikan kiinnostus pimeään menneisyyteen ja historiaan ylipäätään on tavallaan "arkeologista"; kauhuromantiikka uskoo menneisyyden salaisuuksien kerrostuneen ympärillemme. Manuel Aguirre on tutkimuksessaan *The Closed Space* (1990) tulkinnut koko kirjallisuudenlajia tietynlaisen tilakäsityksen ja sen symbolisten merkitysten kautta; kauhussa toistuvat suljetut tilat ovat järjen linnakkeita, jonka kellareista ja rakosista ei-järki lakkaamatta huokuu esiin. Kirottujen paikkojen, magian ja taikauskon tai keskiaikaisen demoneihin ja satanisteihin viittaavan kuvaston käyttäminen fiktion raaka-aineena merkitsi irtaantumista uskonnollisesta maailmankuvasta, joka oli hyväksynyt näkymättömän maailman osaksi jaettua todellisuutta. Romantiikka oli yksilön merkityksen ja yksilöllisen kokemuksen arvonnousua, ja tässä kehyksessä kauhufiktio hyödynsi pimeyttä ja menneisyyden salaisuuksia psykologisen itsetarkkailun tarpeisiin. Elizabeth MacAndrew (1979, 3) on omassa tutkimuksessaan nähnyt goottilaisen kauhun "painajaisen kirjallisuutena", jossa pyritään erityisesti hahmottamaan pahuuden asemaa ihmisluonnossa. Tieteellisen tiedon lisääntyminen, valistuksen edistysusko ja teollistuminen muodostavat yhdessä positivistisen taustan, jota vasten gotiikka heittää terävän vastakulttuurisen varjon. Yliluonnollinen, kohtalonomainen paha on kauhussa keskeisessä asemassa.

Keskeinen esimerkki ovat Edgar Allan Poen (1809–1849) kertomukset. Poe oli omana aikanaan ja kotimaassaan Yhdysvalloissa jonkinlainen väliinputoaja, joka ei koskaan saavuttanut todellista menestystä. Hänen vaikutuksensa kauhukirjallisuuteen, eurooppalaiseen symbolismiin ja salapoliisikertomuksen sekä novellin kehittymiseen taidemuodoksi oli kuitenkin keskeinen. "Usherin talon häviö" (1839) on hänen ehkä tunnetuin kertomuksensa, jossa maaginen kohtalontuntu ja romanttinen individualismi havainnollisesti kietoutuvat yhteen. Tarina fokalisoituu järkevän ja uskottavalta vaikuttavan minäkertojan perspektiivin lävitse, samalla kun Roderick Usherin ja hänen sisarensa suhde saa yhä makaaberimpia piirteitä. Novellissa irrationaalinen kerrotaan rationaalisesti, epäuskottava saa uskottavan ja realistisen käsittelyn. Poen kielessä sävyt sekoittuvat, ristiriitaisuus ottaa vallan: hän ilmaisee pelon, inhon ja houkutuksen tunteita tapahtumasarjoilla, jotka ovat juuri uskottavan rajoilla. Gotiikan noudattaman maagisen maailmankuvan mukaisesti henkilöiden sisäinen todellisuus samastuu ulkoiseen; perheen degeneraatio on näkyvissä Usherin talon rappiossa. Roderickin ahdistavan kaksijakoiset tunteet sisartaan Madelinea kohtaan – rakkaus, mahdollinen inesti ja tähän sekoittunut inho ja pelko – saavat goottilaisen konvention mukaisen ilmaisunsa Madelinen ilmaantuessa ylös ennenaikaisesta haudastaan.

Platon kirjoitti aikoinaan: "Eros on mahtava daimoni". Monet kauhukirjailijat Poen tapaan kuvaavat ihmisiä, jotka joutuvat hahmottamaan tilanteensa samoin, olemisena demonien armoilla. Usherin talon tarinassa sisarusten tunteet toisiaan kohtaan ovat intuitiivisesti uskottavia, ja samaten heitä kohtaava kauhea tuhoutuminen on oudolla tavalla loogista ja väistämätöntä. Eristynyttä elämää viettäneille sisaruksille rakkaus on "tietoisuuden ulkopuolinen" voima siinä mielessä, että he eivät kykene täysin tietoisesti hallitsemaan ja kontrolloimaan tunnereaktioitaan. Toisaalta myöskin yhteisön heihin "kirjoittamat" tabu-alueet, loukkaamattomat normit ja arvot ovat samassa mielessä tietoisuuden ulkopuolella. Poen kuvaama taikauskaisen kauhun täyttämä ilmapiiri ja kohtalonuskoinen tuhoutuminen luovat poeettisen vastineen inhimilliselle perustilanteelle joka on samalla sekä moderni että ikivanha. Kyseessä on ihmisen jakaantuneisuus: tietoinen minuutemme on tietoisuuden ulkopuolelta tulevien voimien ristiriitaisesti repimä.

Uusi kauhu: indentiteettien ja yhteisöjen rakentaminen

Uudemman kauhun kohdalla sekä kirjoittaja että yleisö kuuluvat kulttuuriin, jossa seksuaaliset kiellot ja tapanormit eivät ole enää niin tiukkoja kuin viime vuosisadalla. Stephen Kingin *Carrien* (1974) tavoin seksuaalisuus ja ruumiillisuus voivat kuitenkin toimia edelleen kauhussa konfliktien ja ristiriitojen paikkana. Carrien ja hänen ahdasmielisesti uskonnollisen äitinsä tapaan moderni kauhukirjallisuus edelleen dramatisoi kohtaamisia kieltojen ja torjunnan kanssa. Tällaiset kiellot ja konfliktit ovat kuitenkin liukumassa kirjoittajien ja lukijoiden jakaman arvomaailman ulkopuolelle. Kauhun harrastajat muodostavat yhä selkeämmin oman yhteisönsä, joka

suhtautuu hyväksyvästi erilaisuuteen sekä fiktion että sosiaalisen todellisuuden tasolla.

Äärimmilleen liioiteltua väkivaltaa, sadomasokistista seksuaalisuutta ja mustaa huumoria tihkuvat julkaisut ja elokuvat ovat 1960-luvulta lähtien kasvaneet omaksi "liminoidiksi" alakulttuurikseen. Selkeiden liminaalisten riittien sijaan nämä liminoidit elementit tarjoavat vastakulttuurisen tavan kohdata aikuisuus.¹³ Kun perinteisen yhteisön siirtymäriitti toimii porttina aikuisuuteen, on varsinkin nuorten poikien kauhuvideoharrastuksella osin päinvastainen tehtävä; niillä artikuloidaan eroa aikuisten valtakulttuurista.

Vanhempien harrastajien piirissä esimerkiksi videoharvinaisuuksien metsästyksen ja keräily voivat tulla keskeisempään rooliin kuin kyseisten elokuvien katsomisesta saatava nautinto. Tutustumalla suomalaiseen *Gorehound*-julkaisuun saa hyvän käsityksen harrastajien yhteenkuuluvuuden tunteesta, jonka näkyvimpiä merkkejä ovat keskinäinen musta huumori ja ahdasmielisyyden pilkka. Jälkimmäinen kohdistuu erityisesti sensuuriin sekä uskonnollisten ääriyhmiä esiintymiseen. Samantyyppisiä alakulttuureja ovat nykyään esimerkiksi goottharrastajat erilaisine ala-alaryhmineen. Esimerkiksi *Vampire*-liveroolipelin pelaajat kokoontuvat toisinaan yhteen eläytyäkseen perinteiseen hirviörooliin, öisen tunnelman johdattaessa eräänlaiseen käänteismaailmaan.

Uudemmassa kirjallisuudessa hirviömäisyys on luonnollistumassa; erillisen poikkeusilmiön sijaan hirviön hahmo yhä useammin peilaa hirviöharrastuksen kehittymistä omaksi kulttuurikseen. Esimerkiksi Bram Stokerin kreivi Dracula oli vielä kaukaisten Karpaattien luonnonoikku, jonka sosiaaliset suhteet rajoittuivat uhrin ja saalistajan väliseksi. Sen sijaan Anne Ricen tai Lucius Shepardin kirjoittamissa moderneissa vampyyriromaaneissa keskeiseksi tapahtumisen näyttämöksi on muodostunut vampyyrien yhteisön muodostama vaihtoehtoinen todellisuus. Ricen *Veren vangit* (1976) on tässä suhteessa jo klassikko; siinä kauhun hirviöistä kenties perinteisin ja arvostetuin istuu tutkijan mikrofonin ääreen haastateltavaksi ja kertoo oman tarinansa, omasta näkökulmastaan. *Veren kirjat* -novellikokoelmillaan julkisuuteen vuonna 1984 ponkaissut kauhukulttuurin monilahjakuus Clive Barker pitää myös samaa tilannetta avaimena omaan työhönsä:

Yleensä hirviöt eivät puhu olotilastaan – siitä mitä merkitsee *olla* hirviö. – – Pahuus ei ole koskaan abstraktia. Se on aina konkreettista ja kohdataan aina yksilöiden hahmossa. Pyrkimys kieltää etteivät [nämä] olennot olisi yksilöinä oikeutettuja puheeseen, esittämään itse oman kantansa, on perverssiä – koska minä haluan kuulla Paholaisen puhuvan.

(Barker - Jones 1991, 11.)¹⁴

Barkerin ja vaikkapa sellaisen luomuksen kuin kulttielokuva *Rocky Horror Picture Shown* (Richard O'Brien & Jim Sharman, 1974) väliltä on löydettävissä sama perusparadoksi: ihmisen ja totaalisen *ei-inhimillisen* perimmäinen yhteys.

Haluamme kuulla pimeän puolen puhuvan, koska se on aina myös *oma* pimeä puolemme. Kuoleman pelko, ruumiillisuuden ahdistus ja sidokset yhteiskuntaan sekä tiedostamattomiin alueisiimme hallitsevat meitä niin kauan kun emme kohtaa niitä. Kauhun erityinen katharsis liittyy ihmisenä olemisen tuskallisimpien ja vaikeimpien ulottuvuuksien kääntämiseen luovaan, kulttuuriseen käyttöön. Tässä mielessä on mahdollista ymmärtää, kuinka kauhusta voi nauttia, kuinka se voi herättää iloa.

Pelottava salaisuus itsessämme

Hirviömäisyyden hyväksynnästä löytyy kaunis esimerkki esimerkiksi Clive Barkerin romaanista *Yön kansa* (1988):

"Niitatkaa se maahan!" joku huusi
Mies ampui.

Boonea oli ammuttu ennenkin – ja ammuttu ja taas ammuttu. Tämä pikku luoti, joka tunkeutui hänen rintakehäänsä ja nipisti äänetöntä sydäntä, ei merkinnyt mitään. Hän nauroi sille ja asteli eteenpäin tuntien muutoksen jota hengitti parhaillaan sisältään. Hänen ytimensä koostui nesteestä. Se hajosi pisaroiksi ja muuttui uudeksi: osa oli Peloquinilta perintönä saatua petoa, osa Lylesburgin kaltaista varjosoturia, osa mielipuoli-Boonea, joka vihdoinkin hyväksyi näkynsä osaksi itseään. Ja voi mikä nautinto olikaan tuntea moiden mahdollisuuksien vapautuvan ja saavan anteeksiannon; mikä nautinto marssia kohti tätä ihmislaumaa ja nähdä sen lakoavan edessään.

(Barker 1993, 188.)

Kuten Boone, joka karistaa rajoittavan käsityksen omasta ihmisyydestään harteiltaan ja hyväksyy oman hirviömäisyytensä, kutsuu *Rocky Horror Picture Show* "transseksuaalinen" tri Frank'n'Further vieraansa (ja camp-henkisen yleisönsä) mukaan muuntumisleikkiin: mitä merkitsee olla ihminen? Pahuus ja hirviömäisyys ovat ihmisyyden rajatiloina lopulta kuitenkin erittäin läheisessä suhteessa siihen, mitä kulloinkin pidetään yhteisöllisesti hyväksyttävänä versiona ihmisestä.

Kauhun paradoksi on oman yksi kulttuuriolentomme paradokseista; joudumme yhä uudelleen kohtaamaan epäinhimillistä keskelläämme ja itsessämme. Joudumme lakkaamatta sulkemaan "ei-ihmisen" pois itsestämme. Kauhukulttuuri tarjoaa meille mahdollisuuden tutkia omia kiellettyjä mahdollisuuksiamme ja samalla muistaa, että ihminen ei ole ennalta annettu luonnonvakio, vaan jatkuvan valinnan ja muutoksen tulosta. Kauhussa mielikuvitus ponnistelee viedäkseen fantasiamme äärimmäisille rajoilleen; tämäläinen löytöretkeily pelottavan vapautemme parissa on vaarallisen kiehtovaa itsensä toteuttamista, koska "itse" on pohjimmiltaan tuntematon.

¹ Ilmaisu "kulttuuriolento" haluan korostaa ihmisen laadullista eroa luontoon ja sen tapahtumiin. Esimerkiksi Mikko Lehtonen on väitöskirjassaan *Kyklooppi ja kojootti* selvittänyt "kulttuurin" käsittehistoriaa maanviljelyn kaltaisista toiminnoista nykyiseen, 1900-luvun merkitykseensä sosiaalisena käytäntönä ja inhimillisten merkitysten tuottamisena (1994, 46-53). Perinteisen humanismin jouduttua kyseenalaiseksi merkitsee "kulttuuriolento" myös liikettä toiseen suuntaan: "kulttuuri" ei välttämättä ole "siviloitunutta", vaan ihmisen voi ymmärtää entistä radikaalimmin muuntelevaksi ja muokattavaksi kokonaisuudeksi. (Ks. myös artikkelini "Koneihminen – kone vai ihminen?" *Kulttuuritutkimus* 11[1994]:2.)

² Ihmissuden kulttuurihistoriasta kertoo tarkemmin Adam Douglas teoksessaan *The Beast Within: Man, Myths and Werewolves* (1992).

³ Mary Douglasin argumentti ja esimerkit löytyvät referoituina Carrollilla (1990, 31–32).

⁴ Tästä kuolemankulttuurin aspektista, ks. Huntington & Metcalf, *Celebrations of Death* (1991). Syväluotaavaa psykoanalyttistä teoriaa kauhun liittymisestä minän ja objektin väliseen heittoluokkaan, abjektiin, on tehnyt Julia Kristeva tutkimuksessaan *Pouvoirs de l'horreur* (1980).

⁵ Alkuperäinen haastattelu Douglas E. Winter, "Give Me B Movies Or Give Me Death!" *Faces of Fear* (1985).

⁶ Hirviön voisi määritellä semioottiseksi hybridiksi, pelottavan toisen heterogeeniseksi sekoittumiseksi ihmisyyteen. Heterogeenisyys on aina ollut tärkeä osa hirviömyönteisyyttä; Marie-Hélène Huet on tutkimuksessaan *Monstrous Imagination* (1993) tarkastellut kimeiran kaltaisten seka-aineksisten hirviöiden suhdetta mielikuvitukseen ja naiseuteen. Esimerkiksi Aristoteles näki naisen ruumiin "poikkeamaksi" miesruumiin edustamasta ideaalista. Matka erilaisuudesta hirviömyönteiseen ja pelottavaan toiseuteen ei Huetin esimerkkien valossa ole ollut kovin pitkä.

⁷ "Cyberpunk" on Yhdysvalloissa 1980-luvun puolivälissä kukoistukseensa noussut tieteiskirjallisuuden suuntaus, jolle on ominaista synkeä, apokalyptinen visio kaotillisesta lähitulevaisuudestamme sekä ristiriitainen pelon ja rakkauden sekoitus huipputeknologiaa kohtaan. Ks. esim. Bruce Sterlingin toimittama antologia *Peilllasit* (1990).

⁸ Hollywoodissa kuolemat kuitenkin harvoin ovat todella lopullisia; hirviö ja henkinherätetty Ripley jahtaavat toisiaan jälleen uudessa elokuvassa ilmeisesti jo alkuvuodesta 1997.

⁹ Moderniin taiteeseen – kauhukulttuuria laajemmin – liittyy toiseuteen kuuluvan ongelmallisuuden kohtaaminen. Surrealistit ja symbolistit olivat lähinnä kauhun sensibilibiteettiä juuri suuntautuessaan sisäisen vierautemme oivaltamiseen. "MINÄ on toinen", kirjoitti Rimbaud (sit. Ihanus 1995, 23).

¹⁰ Ruumiin torjunta pelottavana "toisena" on tärkeä osa länsimaista ajattelua. Esimerkiksi Descartes katsoo ainoan perustavan totuuden omasta olemassaolostaan olevan hänen minätietoisuudessaan, "jonka koko olemus eli luonto ei ollut muuta kuin ajattelua ja joka ei ollakseen tarvitse mitään paikkaa eikä ole riippuvainen mistään aineellisesta" (Descartes 1956, 34). Runsaasti lisäesimerkkejä löytyy antiikin filosofiasta, kristinuskon kirkkoisiltä, ja – viimeaikaiseen kehitykseen viitaten – tietoverkkojen "aineettoman" kyberavaruuden ja virtuaalitodellisuuden ihannoijilta. Ks. esim. kokoelma *Cyberspace: First Steps* (toim. Michael Benedickt, 1991).

¹¹ Pääpiirteittäin tällaisen tulkinnan voi muodostaa Ernst Jonesin 1920-luvun tutkimuksen *On the Nightmare* pohjalta. (Jonesin "On the Vampire" -katkelma sisältyy Christopher Fraylingin kokoomateokseen [Frayling 1992, 398-417]. – Vrt. Carroll 1990, 169-170.) Vampyyrimyytin ja Stokerin *Draculan* muita (ehkä turhankin suoraviivaisia) psykoanalyttisiä tulkintoja esittelee Clive Leatherdale (1985, 160-175).

¹² Gotiikan kuvaston kehityksestä ja analyysistä ks. Railo 1925 ja MacAndrew 1979.

¹³ Liminaalisuus on juurtunut kulttuuritutkimukseen Arnold van Gennepin klassisen siirtymäriittitutkimuksen myötä (*The Rites of Passage*, 1909). Victor Turner on puolestaan täydentänyt tätä rajatilan käsitettä ja analysoinut "liminoideja" käyttäytymismuotoja, jotka ovat "pluraalisuudessaan, fragmentaarisuudessaan ja kokeellisuudessaan" lähempänä esimerkiksi kauhukulttuurin harrastuksen merkityksiä. Postmodernin yhteiskuntamme hajanaisuudessa ja yksityisyydessä ei ole aivan perinteiseen tapaan selkeitä kollektiivisia roolimalleja ja näiden roolien välillä tapahtuvia (rituaalinomaisia) siirtymiä. Sen sijaan esimerkiksi kauhun harrastus voi palvella jatkuvasti yksilön ajoittaisia tarpeita nauttia normaalitodellisuuden kumoutumisesta ja paluusta siihen. (Ks. esim. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* [1969]; "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology" [*Rice University Studies* 60/3:52-92].)

¹⁴ Alkuperäinen haastattelu Phil Edwards, "Hair-Raiser" (*Crimson Celluloid* 1/1988).