

Riikka Härkönen

Kauhuelokuvan naispäähenkilö

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Medianomi
Elokuva ja televisio
Opinnäytetyö
28.10.2011

Tekijä(t) Otsikko	Riikka Härkönen Kauhuelokuvan naispäähenkilö
Sivumäärä Aika	53 sivua 28.10.2010
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	TaM Antero Arjatsalo
<p>Tämä opinnäytetyö tarkastelee naispäähenkilöä modernissa kauhuelokuvassa 1970-luvulta nykypäivään. Lähtökohtana tutkimukselle oli halu selvittää, minkälaiset motiivit kauhuelokuvan naispäähenkilöiden toimintaa ohjaavat ja miten heidät kauhuelokuvassa esitetään. Tutkimuksessa perehdytään kauhuelokuvan naispäähenkilöihin alan tutkimuskirjallisuuden ja esimerkkielokuvien kautta. Esimerkkielokuviksi valikoitui joukko naispäähenkilön tähdittämiä kauhuelokuvia kolmelta viime vuosikymmeneltä ja kauhugenren eri alalajeista.</p> <p>Kauhuelokuva on perinteisesti nähty misogynistisenä genrenä. Näissä kauhuelokuvissa seksuaalisesti aktiiviset naiset ovat usein väkivallantekojen kohteena. Yliluonnollisten olen- tojen riivaamat ihmiset ovat kauhuelokuvassa usein naisia, joita miehet yrittävät pelastaa. Usein kauhuelokuvan naispäähenkilön toiminnan motiivit liittyvät tiiviisti äitiyteen ja perheeseen. Tässä opinnäytetyössä tutkittiin esimerkkielokuvien naispäähenkilöiden motiiveja, suhdetta elokuvan hirviöön ja perheeseen sekä sitä, miten naispäähenkilö katsojalle esitetään.</p> <p>Tutkimuksessa ilmeni, että kauhuelokuvien naispääosien kirjo on ennako-oletusta monipuolisempi. Jotkin seikat ovat kuitenkin säilyneet samanlaisina läpi vuosikymmenien. Naispäähenkilön toiminnan motiivit liittyvät edelleen päähenkilön välittömään lähipiiriin. Naisen seksuaalisuus on kauhuelokuvassa edelleen kauhun lähde ja naispäähenkilöiden ulkonäkö yhä kontrolloitua.</p> <p>2000-luvulle tultaessa kauhuelokuvan yleisöt ovat monipuolistuneet. Naiskatsojien kasvava määrä herättää kysyntää vahvoille naispääosille ja toiveita siitä, että tulevaisuudessa tullaan näkemään entistä monipuolisempia kauhuelokuvan naispäähenkilöitä. Tässä tutkimuksessa tehdyt havainnot voivat antaa työkaluja ja avata näkökulmia kauhuelokuvan naispäähenkilöä kirjoittavalle.</p>	
Avainsanat	naispäähenkilö, kauhuelokuva, sukupuolen representaatio

Author(s) Title	Riikka Härkönen Female Protagonist in a Horror Film
Number of Pages Date	53 pages 28 Oct 2010
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Degree Programme of Film and Television Studies
Specialisation option	Screenwriting
Instructor	Antero Arjatsalo, M.A.
<p>This thesis examines the main female protagonist in a modern horror film from the 1970's to the present day. The starting point for the study was to find out what kinds of motives drive the female protagonists in horror movies, and how female protagonists are presented in these movies. The study focuses on the female protagonist of horror film through examples from the movie and research literature on the subject. The examples represent female-led horror films of different subgenres, released during the last three decades.</p> <p>Horror has traditionally been seen as a misogynous film genre. Horror films often represent sexually active women subjected to acts of violence. People possessed by supernatural beings are often women, who men are trying to save. The female protagonist's motives are often closely related to motherhood and family. In this thesis, the female protagonists' motives and their relationship to the monster and to the family are examined as well as how female protagonists are portrayed to the viewer.</p> <p>The study revealed that the spectrum of female protagonists in horror movies is more versatile than often presumed. Some factors have, however, remained the same through the decades. The motives of female main characters are still related to the protagonist's immediate circle. Woman's sexuality remains a source of terror in horror films, and the appearance of female protagonists is still strictly controlled.</p> <p>During the past decade, audiences of horror films have grown more diverse. Growing numbers of female viewers raises the demand on strong female leads. Hopefully, in the future we will see a wider range for female protagonists in horror films. The findings of this study can provide tools and open up perspectives for the writing of female protagonist in the horror film.</p>	
Keywords	female protagonist, horror film, gender representation

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Kauhugenren määrittelyä	2
2.1	Kauhugenren jaottelua	3
2.2	Kauhuelokuvan yleisöt	4
2.2.1	Miehinen katse	6
3	Kauhuelokuvan naiskuva	7
3.1	Myyttinen seksuaalisuus	8
3.2	Naisen kauneus	10
3.3	Maskuliininen nainen	11
4	Nainen kauhuelokuvan päähenkilönä	13
4.1	Final girl	16
4.2	Nainen ja perhe	18
4.3	Väkivaltainen nainen	19
5	Esimerkkielokuvat	21
5.1	Rosemaryn painajainen	21
5.2	Carrie	25
5.3	I Spit on Your Grave (1978)	27
5.4	Alien – Kahdeksas matkustaja	31
5.5	Painajainen Elm Streetillä	34
5.6	Aliens - paluu	35
5.7	Alien 3	38
5.8	The Others	40
5.9	Teeth	44
6	Pohdinta	46
	Lähteet:	51

1 Johdanto

Kiinnostukseni kauhuelokuvaan heräsi, kun näin muutaman vanhempieni videohyllystä kähvelletyn kauhuelokuvan hieman liian nuorella iällä. Ne saivat minut pelkäämään kuollakseni ja valvomaan yökausia milloin mitäkin hirviötä peläten - niitä oli siis pakko nähdä lisää. Pelon tunteeseen jäi koukkuun ja viehtymys kauhuelokuvaan on säilynyt läpi vuosien. Tuntui luontevalta käsitellä aihetta myös opinnäytetyössäni.

Lapsena tuntui itsestään selvältä, että elokuvien pääosanesittäjät ovat miehiä - olivathan lastenohjelmienkin sankarihahmot Peppi Pitkätossua lukuun ottamatta poikapuolisia. Hieman myöhemmällä iällä aloin kiinnittää huomiota elokuvien naisrooleihin. Etenkin valtavirtakauhuelokuvan naiskuva vaikutti minusta hyvin ahtaalta. Näissä kauhuelokuvissa seksuaalisesti aktiiviset naiset ovat usein väkivallantekojen kohteena. Yliuonnollisten olentojen riivaamat ihmiset ovat elokuvissa usein naisia, joita miehet yrittävät parantaa. Kauhuelokuvan naishahmojen toiminnan motiivit liittyvät usein tiiviisti lapsiin ja perheeseen. Kauhuelokuva on aina tietoisesti tai tiedostamattaan heijastellut ympäröivän yhteiskunnan pahimpia pelkoja ja työntänyt soveliaisuuden rajoja hieman edellistä elokuvaa pidemmälle. (Hänninen & Latvanen 1996.) On mielenkiintoista tarkastella, minkälaisia naispäähenkilöitä kauhuelokuvaan on näiden muutosten myötä syntynyt.

Naisen roolia kauhuelokuvassa on käsitelty laajalti aiemmissä tutkimuksissa, mutta pääasiassa siitä näkökulmasta, jossa nainen on sivuosan esittäjä. Pyrkimykseni on tutkia, minkälaisia naispäähenkilöitä kauhuelokuvissa esiintyy. Minkälainen on heidän suhteensa perheeseen? Minkälaiset motiivit heidän toimintaansa ohjaavat? Minkälainen suhde heillä on kauhuelokuvan hirviöön? Entä minkälaiset yleisöt tällaisia naisten tähdittämiä kauhuelokuvia katsovat?

Valitsin tutkimukseni lähdemateriaaliksi kauhuelokuvia kauhugenren eri alalajeista ja eri vuosikymmeniltä. Keskityn tutkimuksessani amerikkalaiseen valtavirtakauhuelokuvaan ja esittelen kauhugenreä ja sen ominaispiirteitä yleisesti. Vaikka kauhuelokuvien naispääosat ovatkin vuosikymmenien aikana muuttuneet ympäröivän yhteiskunnan mukana, on niissä vielä havaittavissa selkeitä yhteneväisyyksiä. Kiinnittämällä huomiota kau-

huelokuvan naiskuvan yhdenmukaisuuksiin toivon löytäväni välineitä monipuolisemman naiskuvan välittämiseen valkokankaalle.

2 Kauhugenren määrittelyä

Kauhuelokuva on peruskaavoistaan ja –konventioistaan huolimatta jatkuvassa muutoksessa oleva genre. Kauhugenren sisällä syntyy uutta kuvastoa ja uusia alagenrejä etenkin silloin, kun kauhuelokuva hiljaisen kauden jälkeen nousee uudestaan valtavirtaan (Hänninen & Latvanen 1999.)

Iowan yliopiston elokuva- ja kirjallisuustieteen professori Rick Altman määrittelee genren malliksi, joka ohjaa elokuvien tuotantoa, sisältöä, rakennetta, levitystä ja katsomiskokemusta (Altman 2002, 25-26.) Elokuvatiieteen professori, tutkija Carol J. Clover kuvaa kauhugenren luonnetta elokuvan sisältöä määrittävänä pysyvänä rakenteena osuvasti:

”The fact is that horror movies look like nothing so much as folktales – a set of fixed tale types that generate an endless stream of what are in effect variants: sequels, remakes, and rip-offs.” (Clover 1992, 10).

Yhdysvaltalaisen elokuvatutkija Linda Williamsin mukaan kauhugenre on yksi ”ruumisgenreistä”, joiden on tarkoitus saada katsojassaan aikaan ruumiillisia reaktioita. (Williams, 1991). Kauhuelokuvasta voidaan erottaa lukemattomia toisiinsa nivoutuvia ja yhdistyviä alagenrejä. Genrerajoja hämärtämällä kauhuelokuvaan tuodaan uutta verta ja uusia ulottuvuuksia. Nykyään kauhuelokuvien levitys internetissä on yhdistänyt yleisöt niin, että tarjolla on jatkuvasti jokaiselle jotakin.

Usein toistellun ohjenuoran mukaan käsikirjoittajan tulee antaa katsojalle sitä mitä katsoja haluaa, mutta ei siten kuin hän odottaa sen saavansa. Genreleima asettaa elokuvan katsojalle ennako-oletuksia elokuvan sisällöstä ja siitä, minkälaisia tunteita katsoja saa elokuvan aikana kokea. Kauhuelokuvaa katsomaan menevä odottaa saavansa pelätä. Jos tämä odotus ei toteudu, katsoja pettyy.

Tässä opinnäytetyössä käsittelen kauhuelokuvaa hyvin laajasti määriteltynä: kauhuelokuva on elokuvaa, jonka tarkoitus on herättää katsojassaan pelon ja ahdistuksen tunteita.

2.1 Kauhugenren jaottelua

Laajimmillaan kauhuelokuva voidaan jakaa kahteen kategoriaan: luonnolliseen, rationaalisesti selitettävissä olevaan kauhuun (*uncanny horror*) ja yliluonnolliseen kauhuun (*supernatural horror*). Kansainvälisesti tunnettu käsikirjoittamisen opettaja Robert McKee lisää näihin vielä vaihtoehdon, jossa katsoja joutuu punnitsemaan näiden välillä (*super-uncanny horror*) (McKee 1997, 80).

Luonnollisessa kauhussa kauhun lähde on järjellä selitettävissä ja mahdollinen, vaikka voikin olla käsityskykymme rajamailla (esimerkiksi ulkoavaruuden hirviöt ja ihmiset raivopäiksi muuttavat virukset.) Yliluonnollisessa kauhuelokuvassa kauhun lähde tulee toisesta maailmasta, meille tuntemattomalta alueelta. Tällaisia ovat esimerkiksi kummitukset, pahat henget ja hirviöt. Joissakin elokuvissa katsoja joutuu arvailemaan, kummanlaisesta hirviöstä on kyse.

Kauhun kokemusta tutkinut Noël Carroll puolestaan jaottelee kauhun kokemuksen luonnolliseen kauhuun ja nk. taidekauhuun (*art horror*). Carrollin mukaan luonnollista kauhua herättää reaali maailmassa tapahtuva, selitettävissä oleva ilmiö, kuten luonnonkatastrofi tai sota, vaikka yksilö ei sitä henkilökohtaisesti joutuisikaan kohtaamaan. Taidekauhussa pelko taas syntyy genren tunnistamisen ja hirviön kautta. Olennaista Carrollin määritelmässä on hirviön olemassaolo ja se, miten elokuvan henkilöt reagoivat sen kohtaamiseen. Katsojan kokema kauhuntunne määrittyy henkilöhahmojen tunteusten mukaan. Taidekauhu on ikään kuin luonnollista kauhua, joka on estetisoitu kauhuelokuvan tarpeisiin (Carroll 1990).

Carrollin mukaan kauhuelokuvaa katsoessa heräävä kauhuntunne poikkeaa luonnollisesta kauhusta, sillä pelottavan katselukokemuksen aikanakin katsoja tietää, etteivät valkokankaan tapahtumat ole totta. Carrollin teoria ei ota huomioon sitä, että hyvän kauhuelokuvan herättämä kauhuntunne voi kestää katsojassa vielä kauan ruudun pimenemisen jälkeenkin. Carrollin teoriassa keskeistä hirviötä ei kaikissa kauhuelokuvissa

edes ole, vaan elokuvan kauheus syntyy sen ahdistavasta tunnelmasta. Kauhuelokuvan viehätys vaatii heittäytymistä, järjen ja analysoinnin kahleista irrottautumista. Parhaimmillaan kauhuelokuvaa katsoessa tuntuu siltä, että jossain päin maailmaa sen kuvaamat kauheudet voisivat oikeasti tapahtua.

2.2 Kauhuelokuvan yleisöt

Mailis Saralehto kirjoittaa Pro gradu -tutkielmassaan *Hajoavan ruumiin karnevaalit* (2010) että elokuvateatterin hämärään kokoonnutaan kuulemaan tarinoita samaan tapaan kuin entisaikaan leirinuotion äärelle. Kauhuelokuvat ovat eräänlaista universaalia folklorea, joka toistaa yleisön kollektiivisesti tunnistamia myyttejä. Myytit ovat universaalisti tunnistettavia ja siksi samaistuttavia. Kauhuelokuvan viehätys ei ole sidottu aikaan. Kaikista häiritsevimmät kauhuelokuvat kestävät sukupolvelta toiselle ja niiden katsomista pidetään eräänlaisena initaatoriittinä, yhtenä etappina matkalla lapsuudesta aikuisuuteen (Mt.)

Kauhuelokuvaa pidetään perinteisesti misogynistisenä genrenä, ja siltä se ensisilmäykseltä vaikuttaakin. Kauhuelokuvien naishahmoihin kohdistuu usein raakaa väkivaltaa ja suoranaista kidutusta väkivallantekijöiden ollessa useimmiten miehiä (Clover 1992). Joidenkin kriitikoiden mukaan kauhuelokuvan viehätys perustuukin katsojan sadistiseen haluun nähdä kärsimystä. Tällaisen voyerismin on perinteisesti ajateltu vetoavan eritoten nuoriin miehiin. Esimerkiksi professori James B. Twitchellin (1995, 68 - 71) mukaan kauhuelokuvien yleisöt koostuvat pääosin nuorista miehistä. Monet tutkimukset kuitenkin osoittavat, että kauhuelokuvien yleisöjen sukupuolijakauma ei ole niin yksiselitteinen.

Vuonna 1999 tehdyssä amerikkalaisessa kauhuelokuvien yleisöjä kartoittaneessa tutkimuksessa todetaan, että esimerkiksi elokuvien *Scream* (USA, 1996), *Uhrilampaat* (USA, 1991) ja *Man Bites Dog – ammatti: tappaja* (Belgia, 1992) yleisöstä 50 prosenttia oli naisia. *Scream 2* -elokuvan (USA, 1997) yleisöstä naisia oli jopa 55 %. (Cherry 1999, 5.) Kauhuelokuvan yleisön sukupuolijakauma vaihtelee alagenrestä ja elokuvasta toiseen. Vahvoja naishahmoja sisältävät kauhuelokuvat näyttävät keräävän keskimääräistä suurempia naisyleisöjä (Clover 1992, 6; Cherry 1999, 5).

Caroline J. Clover (1992) esittää, että naisten osuus kauhuelokuvan katsojakunnasta on huomattava lähinnä valtavirtakauhuelokuvassa. Kirjassaan *Men, Women and Chain Saws* hän kertoo toteuttamastaan pienestä tutkimuksesta, jossa hän pyysi kuuttakymmentä videovuokraamojen työntekijää pitämään kirjaa tiettyjen kauhuelokuvien vuokraajakunnasta. Tutkittavat elokuvat olivat *Texasin moottorisahamurhat* (USA, 1974), *I Spit on Your Grave* (USA, 1978), *Ms. 45* (USA 1981), *Witchboard* (USA, 1986), *Video-drome – tuhon ase* (USA, 1983) ja *Evil Dead – kauhun riivaamat* (USA, 1981) – kaikki väkivaltaisia, kulttimainetta nauttavia pienen budjetin kauhuelokuvia. Tutkimuksessaan Clover huomasi, että nuorten miesten osuus vuokraajista oli huomattava. *I Spit on Your Grave* ja *Ms. 45*, molemmat pienen budjetin rape-revenge –elokuvia, vuokrattiin lähes poikkeuksetta miehille. *Ms. 45* vuokrattiin mieskatsojalle neljässä tapauksessa viidestä, väkivaltaisempi *I Spit on Your Grave* yhdeksässä tapauksessa kymmenestä. Molemmissa sukupuolissa lähes kaikki vuokraajat olivat alle 25-vuotiaita. (Clover 1992, 7.)

Clover (mt.) huomauttaa, että vaikka elokuvan vuokraaja ei välttämättä olekaan sen ainoa katsoja, tulos vahvistaa silti hänen mukaansa mielikuvaa kauhuelokuvasta nuorille miehille suunnattuna elokuvana. Mielikuva on niin voimakas, että myös elokuvateollisuudelta jää usein huomaamatta kasvava naiskauhuelokuvaharrastajien joukko. Kauhuelokuvia tehdään ja markkinoidaan edelleen pääasiassa nuorille mieskatsojille (Cherry 1999, 4). Viime vuosina kauhuelokuvan katsojademografian muutos on kuitenkin käynyt entistä selkeämmäksi ja elokuvateollisuus on alkanut tehdä kauhuelokuvia myös naiskatsojakuntaa silmälläpitäen. Massamedia ja viihdeteollisuus muuttuvat sosiaalisten normien mukana (Standley 2009).

Temple-News Online –verkkolehden artikkelin mukaan naiset ovat siirtyneet kevyemmän kauhuelokuvaviihteen kuluttajista entistä enemmän myös väkivaltaisen ns. slice-and-dice –kauhuelokuvan katsojiksi (Standley 2009). Clover teki väkivaltaisten kauhuelokuvien yleisöjä kartoittavan tutkimuksensa 1980- ja 1990 –lukujen vaihteessa. Tänä päivänä toteutettuna tutkimuksen tulokset saattaisivat olla hyvinkin toisenlaiset.

2.2.1 Miehinen katse

Englantilaisen elokuvateoreetikon Laura Mulveyn (1975) miehisen katseen teorian mukaan elokuvat rakentuvat ns. miehisen katseen näkökulmasta. Miehinen katse identifioi katsojan miehen näkökulmaan ja näin ollen pakottaa katsojan katsomaan naista miehisestä näkökulmasta. Miehisen katseen alaisena nainen esitetään eroottisena objektina, jonka katselusta (mies)katsoja saa tyydytystä. Mulveyn mukaan elokuvien naiset esitetään eroottisena objektina sekä elokuvan tarinan henkilöille, että elokuvan katsojille. Elokuvassa nainen on katsojan, elokuvan mieshenkilöhahmojen ja elokuvan tekijöiden (tyypillisesti miesohjaajan ja -kuvaajan) kontrolloivien katseiden kohde. Nainen valkokankaalla ei ole hetkeäkään miehisen katseen alaisuudesta vapaa, vaan hänen toimintansa ovat aina sen määrittelemiä. (Mulvey 1975.)

Mulveyn teoria herättää edelleen keskustelua feministisen elokuvantutkimuksen piirissä. Myöhemmin ruotsalainen elokuvatutkija Eva-Maria Jacobsson on tutkinut voiko modernista elokuvasta löytää miehisen katseen (*male gaze*) lisäksi myös naisellisen katseen (*female gaze*).

Jacobsson käyttää esimerkkielokuvanaan trilleriä *Vaarallinen suhde* (USA 1987). Vaarallisessa suhteessa naimisissa olevalla, perheellisellä lakimiehellä Dan Gallagherilla on suhde kollegansa Alexin kanssa. Kun Dan haluaa päättää suhteen ja palata vaimonsa luokse, alkaa Alex vainota häntä ja hänen perhettänsä.

Jacobssonin mukaan *Vaarallinen suhde* pyrkii aluksi kääntämään perinteisen miehisen katseen asetelman ympäri ja esittämään elokuvan miespäähenkilön naisellisen katseen näkökulmasta. Elokuvan alussa Alexin näkökulma onkin selvästi Danin näkökulmaa dominoivampi. Dan esitetään sekä kameran että hänet haluavan Alexin katseiden kohteena. Alexin dominoiva näkökulma säilyy, kunnes Dan ilmoittaa palaavansa kotiin perheensä luokse. Näkökulma siirtyy Alexista Daniin, ja kameran miehisen katseen kohteeksi tulee Danin vaimo Beth. Erityisesti tämä muutos ilmenee kohtauksessa, jossa Beth levittää vartalolleen voidetta Danin ja kameran katsellessa hänen vartaloaan ihailen. Näkökulman muuttuessa perinteisen miehiseksi Alex muuttuu elokuvan henkilöiden ja kameran silmissä itsenäisestä, voimakkaasta uranaisesta suorastaan hirviömäiseksi olennoiksi.

Mulveyn mukaan miehen esittäminen naisellisen katseen näkökulmasta on mahdotonta: "According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like" (Mulvey 1975, 20). Myös Jacobsson tekee Vaarallinen suhde –elokuvasta saman huomion: vaikka elokuva aluksi tarjoaa katsojalle naisellisen katseen mahdollisuutta, se taipuu kuitenkin miehiseen katseeseen (Jacobsson 1999).

Naiskatsojan näkökulmasta miehisen katseen vaikutus näkyy etenkin naisiin kohdistuvan väkivallan kuvauksissa. Esimerkiksi elokuvassa *Veren kirjat* (USA, 2009) nuori nainen joutuu näkymättömän yliluonnollisen olennon pahoinpitelemäksi vuoteellaan. Olento kääntää naisen väkivalloin vatsalleen ja vetää tältä housut jalasta niin, että naisen pakarat paljastuvat. Olento viiltää naisen alaselkää ja repii tältä kasvojen lihan irti. Nainen on puettu tiukkoihin, seksikkäisiin vaatteisiin ja tapahtumat esitetään häntä pahoinpitelevän olennon näkökulmasta. Raiskauskohtaukset voivat tuntua naiskatsojasta ahdistavammilta, koska nainen voi aavistaa, miltä raiskauksen kohteena olevasta naisesta fyysisesti tuntuu, vaikka ei itse olisi samankaltaisten tekojen uhriksi joutunutkaan. Sama toimii myös toisin päin: kauhukomediassa *Teeth* (USA, 2007) raiskatuksi joutuva nainen puraisee vaginassaan piilevillä hampailla raiskaajansa peniksen irti. En ole vielä tavannut yhtäkään miestä, joka olisi tästä kohtauksesta viehättynyt tai pitänyt sitä hauskana – sen sijaan edellä esitetty groteski kuvaus Veren kirjojen pahoinpitelykohtaus herättää hilpeyttä myös heissä.

3 Kauhuelokuvan naiskuva

Aina 1960-luvulle saakka kauhuelokuvien pääosanesittäjät olivat lähes säännönmukaisesti miehiä. Naisille kauhuelokuvassa oli tarjolla lähinnä kahdenlaisia rooleja. Naiset olivat usein pelokkaita ja avuttomia uhreja, jotka tulivat pelastetuksi tai tapetuksi miesten toimesta. Uhriuden ohella naiselle oli tarjolla hirviön rooli: seksikkäät vampyyrit ja kissanaiset olivat varhaisen kauhuelokuvan vakiokuvastoa. Sekä uhrin että hirviön osassa naiseuteen liittyi voimakas seksuaalisuus. Kauhuelokuvassa piili usein moraalinen opetus: liian suorasanaiset, kevytkenkäiset tai muuten huonotapaiset naiset pääsivät mitä suurimmalla todennäköisyydellä hengestään.

3.1 Myyttinen seksuaalisuus

Kauhuelokuvakuvastossa nainen ja seksuaalisuus liittyvät erottamattomasti yhteen. Monessa kauhuelokuvassa naisen seksuaalisuus toimii itsensä kauhun lähteenä. Usein naisen alistettu ja tukahdutettu seksuaalinen, feminiininen voima purkautuu aggressiivisesti kylvään ympärilleen tuhoa, tai aiheuttaen jonkin pahan pääsyn ennen turvalliseen yhteisöön. Myös elokuvien hirviöt ovat monesti naispuolisia ja hyvin hedelmällisiä, kuten *Alien*-elokuvien tehokkaasti lisääntyvä hirviökuningatar tai *Tappajahain* (USA, 1975) peto (Caputi 2004, 315).

Tutkija, Melbournen yliopiston elokuvatieteen professori Barbara Creedin mukaan iso osa kauhuelokuvien hirvittävydestä perustuu kaikissa kulttuureissa esiintyvän, elämää synnyttävän myyttisen kantaäidin pelkoon. Patriarkaaisessa myytissä tämä alun perin kunnioitettu kantaäiti muuttui hirviömäiseksi, läpeensä seksuaaliseksi olennoiksi (Creed 1996, 5). Jane Caputi (2006) kertoo kirjassaan tutkija David Leeming ja Jake Pagen tekemästä tutkimuksesta, jossa he loivat kuvan tällaisesta feminiinisestä arkkityypistä, joka usein saa muodon myös modernissa populaarikulttuurissa.

Leeming ja Pagen mukaan feminiininen prinssiippi ymmärrettiin esihistoriassa elämän, kuoleman ja uudistumisen lähteenä. Alun perin tätä feminiinistä jumaluutta kunnioitettiin, mutta patriarkaaisen aikakauden alettua sen sisältämiä ominaisuuksia kuten naisuutta, eläimellisyyttä, seksuaalisuutta, luontoa ja pimeyttä, alettiin pitää pelättävinä, "likaisina" asioina. Koska feminiinisydestä ei voitu päästä kokonaan eroon, oli sitä ankarasti kontrolloitava. Feminiininen prinssiippi jaettiin kahtia: yksinkertaistettuun, siveeliseen jumaluuteen, ja kontrolloimattomaan, tuhoisaan jumaluuteen, hirviöön. Patriarkaaisen myytin mukaan esimerkiksi uhrautuva äitiys ja aviollinen jälkeläisten tuottaminen on kunnioitettava asia, mutta sen sijaan lisääntymiseen pyrkimätön vapaa seksuaalisuus paha ja hirviömäistä. Kuolema nähdään perimmäisenä pahana, ei välttämättömänä osana elämää. (Caputi 2006, 318).



Kuvio 1. Aliens-elokuvan vaginamainen hirviö. (Aliens – paluu. USA 1986.)

Robin Woodin mukaan kauhuelokuvan hirviöön liitetään usein ominaisuuksia, jotka ympäröivä yhteiskunta pyrkii jäsenissään tukahduttamaan. Tällaisina ominaisuuksina hän mainitsee mm. naisen seksuaalisuuden, biseksuaalisuuden ja cross-gender-identifikaation. Kaikki nämä ominaisuudet nähdään järjestelmän mittapuulla jossain määrin outoina ja hirvittävänä. Wood huomauttaakin, että monet katsojista kokevat tällaisen yhteiskunnan asettaman normiston rajoittavaksi, ja samaistuvat helposti elokuvan sankareiden sijaan niiden hirviöihin (Wood 1986).

Naisen hedelmällisyyden ja lisääntymiselinten vertauskuvat ovat kauhuelokuvien vakio-kuvastoa. Esimerkiksi elokuvassa *Aliens – paluu* (USA, 1986) loputonta hirviöiden virtaa pitää yllä kaikista hirviöistä suurin, emohirviö. Emolla on kehonsa ulkopuolella valtava, läpikuultava synnytyskanava, jonka läpi se munii hirviömuniaan. Munista kuoriutuva ns. facehugger-hirviö, jonka tehtävä on siittää poikanen kantajan rintakehään, muistuttaa alapinnaltaan vaginaa (kuvio 1.) Alien-elokuvan neljännessä jatko-osassa *Alien – Resurrection* (USA, 1999) tuottelias hirviömatriarkka saa käyttöönsä päähenkilö Rippleyn DNA:ta. Tämän seurauksena hirviölle kehittyi inhimillisiä ominaisuuksia ja kohtu, joka synnyttää nisäkkäiden tapaan eläviä poikasia.

Lisääntymiseen on kautta aikojen liitetty erilaisia myyttisiä uskomuksia. Myyttien syntyminen on ymmärrettävää, kun pohtii, minkälaisen puutteellisen tiedon varassa ihmis-kunta on erilaisille ilmiöille selityksiä keksinyt. Kohtu on pitkään ollut tuntematon, pi-

meä paikka, joka ihmeellisesti ja suurella kivulla on jakanut ihmisen kahdeksi ja tuottanut jälkeläisiä. Kohdun pimeys on kauhuelokuvassakin tehokas kauhun lähde. Esimerkiksi elokuvassa *Rosemaryn painajainen* (USA, 1968) päähenkilö kantaa tietämättään kohdussaan itsensä Saatanan lasta.

3.2 Naisen kauneus

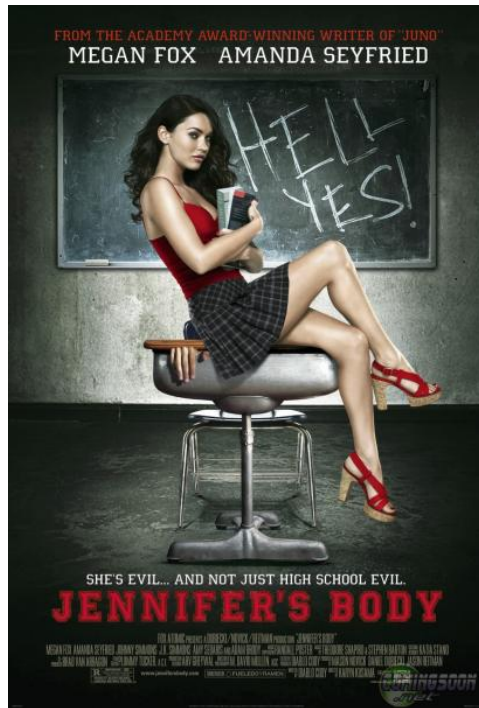
Johanna Ylipullin Pro Gradu –tutkielman informantti kuvailee elokuvien naishenkilöhahmoihin kohdistuvia ulkonäkövaatimuksia seuraavasti:

”Mut sit se on miesten kohdalla sit just se, että sen täytyy olla vähän niinkun seksikkäästi pukeutunut, ei mies lähde kattoon rumaa akkaa joka tappelee tuolla ja nitoo miehiä miten haluaa. Ei sillä oo mitään järkeä mennä semmosta kattoon. Se haluaa nähdä semmosen seksikkään mimmin siinä. Naisilla itsellä voi olla vähän toinen, siinä voi olla muita tarpeita ja se on ehkä vähän laaja- alaisempi, että miehillä tuo kulkee kyllä aika yksinkertaisesti. Mä en voi kuvitellakaan, että mies ois hirveesti mennyt kattoon Kill Billiä, jos siinä pääosissa ei olis hyvännäköinen nainen. Mä en usko pätkeäkään siihen.” (Ylipulli 2005, 76.)

Naishahmojen ulkonäkö on valkokankaalla miesten ulkonäköä kontrolloidumpaa ja elokuvien esittämä kuva naiskauneudesta homogeeninen. Vaikka miesnäyttelijätkään eivät ole ulkonäköedellytysten ulkopuolella, löytyy menestyneitä miesnäyttelijöitä kaikennäköisiä. Miesnäyttelijälle erikoinen ulkonäkö voi olla myös etu, joka auttaa saamaan erilaisia rooleja. Naisnäyttelijät yksi toisensa jälkeen toistavat yleisesti hyväksytyyn kauneusihanteen mukaista ulkonäkökaavaa (Jokisalo 2011, 20). Elokuvien naiset ovat useimmiten hoikkia ja laittautuneita, pitkähiuksisia ja –säärisiä kaunottaria.

Kuten Ylipullin informantin yllä oleva kommentti hyvin kuvaa, yleinen ajatus on, etteivät miehet halua katsoa elokuvaa, jonka pääosassa on ”ruma” nainen. Lihavuus ja epänaissellisuus nähdään vastenmielisinä ominaisuuksina, joita mieskatsoja ei halua nähdä. Tämä ohjaa elokuvien tuotantoa. Jos elokuvantekijät pelkäävät vähemmän kauniiden naispäähenkilöiden karkottavan katsojia, kun taas kauniiden naispäähenkilöiden voidaan ajatella houkuttelevan heitä, on valinta ilmeinen. Naistekijäisyys ei myöskään ole tae moniulotteisemman naiskuvan välittämisestä valkokankaalle. Tutkimusaineistoni ehkä tuoreimmalla naispäähenkilöllä varustetun elokuvan, *Teethin*, ohjaaja on keski-ikäinen mies. Myöskään feministisinä itseään markkinoivat, naisten tekemät kauhuelokuvat, kuten *Jennifer’s Body* (USA, 2009) eivät välttämättä kyseenalaista tätä

oletusta. Elokuvan päähenkilö Jennifer on kaunis, pikkuruisissa vaatekappaleissa viihtyvä cheerleader.



Kuvio 2. Jennifer's Body –elokuvan mainosjuliste. (USA 2009.)

On mielenkiintoista pohtia, miten esimerkiksi väkivaltaisen rape-revenge –kauhuelokuva *I Spit on Your Graven* katselukokemus muuttuisi, jos raiskausten uhrina olisi langanlaihan kaunottaren sijasta lihava, lyhythiuksinen, epäfeminiininen nainen? Tarjottaisiinko häntä katsojan samaistumisen kohteeksi samaan tapaan, kuin hänen kauniimpaa kanssasisartaan tarjotaan? Draamaelokuvissa lihavan naisen osa on useimmiten olla komedian lähde, päähenkilön hauska side-kick (Jokisalo 2011). Kauhuelokuvassa valtavirrasta poikkeavan näköiset henkilöahmot ovat usein kummallisuuksia, attraktioita, joiden fyysisiä ominaisuuksia liioitellaan makaaberiteen asti.

3.3 Maskuliininen nainen

Kun elokuvan naispäähenkilö ei ole luonteeltaan hauras ja toimii aktiivisesti päämääriensä saavuttamiseksi, häneen liitetään usein maskuliinisia fyysisiä ominaisuuksia (Clover 1992.) Ehkä kuuluisin maskuliininen naispäähenkilö on Sigourney Weaverin näyttelämä *Alien*-elokuvien päähenkilö Ripley. Ripley on meikitön, lihaksikas ja pukeutuu and-

rogyyneihin vaatteisiin. Häntä puhutellaankin miehekkäästi sukunimellä. Katsojan on helppo luottaa Ripleyyn kykyyn taistella hirviötä vastaan ja selviytyä – onhan hän monella tapaa samanlainen kuin ne voimakkaat miessankarit, joiden sankaritarinoita olemme tottuneet elokuvissa katselemaan.

Maskuliiniseksi mielletyistä ominaisuuksistaan huolimatta ei Ripleykään ole vapaa miehi-
sen katseen näkökulmasta. Elokuvasarjan ensimmäisessä osassa Ripleyyn nännit kuulta-
vat ohuen paidan läpi, kun hänet viimeisessä taistelussa hirviötä vastaan esitetään pik-
kuhoususillaan – toisin sanoen heikoimmillaan. Maskuliinisuudesta huolimatta Ripley
on seksikäs. Varsinaisia ”rumia”, epäseksikkäitä naisia kauhuelokuvankaan päähenkilöi-
nä ei ole.

Alien-elokuvien Ripley ei myöskään ole yksinomaan miehekäs nainen. Hänellä on joitain
perinteisesti feminiiniseksi miellettyjä ominaisuuksia, jotka korostuvat etenkin elokuvan
jatko-osissa. *Aliens-paluu* -elokuvassa (USA, 1986) Ripley pitää huolta hirviöiden kan-
soittamalla siirtokuntaplaneetalla yksin sinnitelleestä Newt-tytöstä. Elokuvasarjan nel-
jännessä osassa *Alien – Resurrection* (USA, 1997) Ripley jopa eräällä tapaa lisääntyy ja
tuhoaa itkien oman hirviölapsensa. Käsittelen Ripleyyn hahmon kehitystä Alien-
elokuvasarjan kolmessa ensimmäisessä osassa myöhemmin luvussa viisi.

Myös slasher-elokuvien aktiiviset final girlyt osoittavat usein ominaisuuksia, jotka perin-
teisesti mielletään suorastaan poikamaisiksi tai miehekkäiksi. He ovat nokkelia, toimivat
järkevästi ja suunnitellen ja korjaavat tarpeen tullen vaikka autoja – eivät siis leiki tap-
pajan kanssa puukkohippaa yöpaitasillaan, kuten joillakin heidän vähemmän hillityillä
kassasisarillaan on kauhuelokuvaperinteessä tapana.

Toisaalta ominaisuuksien jako feminiininen–maskuliininen-akselille ei ole mielestäni
täysin mielekäästä. Mihin oikeastaan perustamme käsityksemme siitä, mitä feminiinisyys
tai maskuliinisuus pitää sisällään? Sukupuolten välisiä eroja on tutkittu laajasti, eivätkä
tulokset ole yksiselitteisiä. Tiede-lehden artikkeli vuodelta 2008 referoi sukupuolten
välisistä eroista tehtyjä tutkimuksia. Cambridgen yliopiston kehityspsykologian profes-
sori Simon Baron-Cohenin mukaan biologisten sukupuolten väliset erot muokkautuvat
aivoihimme jo sikiöaikana. Samassa artikkelissa esimerkiksi sukupuolen kehityksen tut-
kimiseen erikoistunut professori Melissa Hines kyseenalaistaa Baron-Cohenin tutkimus-

tulokset harhaanjohtavina, eikä Marylandin yliopiston fysiologian professori Margaret McCarthyn mukaan ”miesten ja naisten aivoista” pitäisi puhua ollenkaan, koska sukupuolten väliset erot vaihtelevat eri aivoalueilla. McCarthyta lainataan artikkelissa näin:

”Esimerkiksi hypotalamus, joka säätelee lisääntymiskäyttäytymistä, on naisilla ja miehillä selvästi erilainen. Sen sijaan kognitiivisia reaktioita ja kykyjä, kuten emootioita, oppimista, muistia, stressiä ja ahdistusta, käsittelevissä rakenteissa, kuten hippokampuksessa ja aivokuoressa, sukupuolten väliset erot ovat pieniä ja päällekkäisyyttä löytyy paljon.” (Heikkinen 2008.)

Kaikki artikkelissa lainatut tutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että miesten ja naisten aivoissa on lopulta enemmän yhtäläisyyksiä kuin eroavaisuuksia. Tutkimuksia ei myöskään voida yleistää koskemaan koko mies- tai naissukupuolta, koska henkilökohtainen vaihtelu on hyvin suurta: suurempaa, kuin vaihtelut mies- ja naissukupuolen välillä keskimäärin.

Mikäli hormonit ja aivotoimintojen eroavaisuudet eivät kaikilta osin selitä miesten ja naisten arkielämässä havaittavia erilaisia käyttäytymistapoja, merkittäväksi eroavaisuuksien tuottajaksi nousee ympäröivä yhteiskunta. Kuinka paljon esimerkiksi naisten väitetyistä suuremmasta empatiakyvystä on kasvatuksen tulosta, kuinka paljon biologiaa? Onko äidillisen hoivavietin omaaminen edellytys feminiinisyydelle? Entä sulkeeko aktiivisuus, itsekkyyys tai määrätietoisuus feminiiniset ominaisuudet pois? Eikö nainen voi olla nainen, vaikka olisikin voimakas, rohkea tai epäempaattinenkin? Jos elokuvantekijät toistavat uskollisesti kuvastoa, jossa miespääosa on sankari, vaikka traaginenkin, kun taas nainen on ennalta-arvattava, äiti, heikko ja hoivattava, pitää se yllä myös yhteiskunnan kuvaa naisesta kuvatun kaltaisena olentona. Monet naiset kokevat voimakkaaseen, itsenäiseen ja normista poikkeavaan naispäähenkilöön samaistumisen voimaannuttavana.

4 Nainen kauhuelokuvan päähenkilönä

Naisen osa kauhuelokuvassa ei perinteisesti ole ollut kovin kadehdittava. Elokuvan varhaisina vuosikymmeninä kauhuelokuvan naiset olivat olemassa lähes yksinomaan tullakseen uhratuiksi mieshirviön alttarille, visuaalisena kiihokkeena tai tullakseen pelaste-

tuksi miessankarin toimesta.

70-luvulta alkanut naisliikkeen ja feminismin voimistuminen toi mukanaan toisenlaisia naishahmoja myös valkokankaalle. Naisliike antoi kasvot vihaiselle naiselle, joka saattoi esiintyä valkokankaallakin uskottavana päähenkilönä (Clover 1992, 17). Kauhuelokuvan naishahmoille annettiin enemmän päätäntävaltaa omasta kohtalostaan ja he tulivat aktiivisiksi toimijoiksi passiivisten vastaanottajien sijasta. Toisaalta naisten lisääntynyt näkyvyys valkokankaalla haluttiin selittää sillä, että sankareiden sijasta katsojat haluaivat nähdä todentuntuisempia ja samaistuttavampia hahmoja. Kauhuelokuvan näkökulma on muuttunut uhrikeskeisemmäksi, mutta uhrin ovat edelleen naisia. (Tudor 1991, 127).

Ympäröivän yhteiskunnan sosiaalinen koodisto, joka määrittää sitä, miten kunkin sukupuolen on soveliasta käyttäytyä, on muuttunut suuresti vuosikymmenien saatossa. Nykyään naisen asema länsimaisessa yhteiskunnassa on erilainen kuin ennen 70-lukua. Kauhuelokuvan naisroolien kehitys on seurailut näitä muutoksia, mutta joiltain osin ne ovat säilyneet hyvin samanlaisina.

Käydessäni läpi tutkimusmateriaaliksi valitsemiani elokuvia huomasin, että kauhuelokuvassa naisen motiivit toiminnalleen ovat lähes aina henkilökohtaisia: häntä ajaa eteenpäin halu huolehtia perheestä, lapsista tai omasta urasta. Siinä missä miehen käsiin voidaan elokuvassa uskoa ihmiskunnan tulevaisuus, naisen päämäärät jäävät tämän välittömään lähipiiriin. Kauhuelokuvissa miespäähenkilön tavoite voi olla lähettää koko ihmiskuntaa uhkaava demoni takaisin helvettiin, kun taas naisen motiivi on parantaa lapsensa tätä riivaavasta demonista. Poikkeukset ovat harvassa. Ehkä ilmeisin niistä on Alien-elokuvasarjan Ripley, joka toistuvasti yrittää estää avaruushirviöiden pääsyn Maahan ja sitä seuraavan väistämättömän tuhon.

Kauhuelokuvien aktiiviset naispäähenkilöt ovatkin usein Ripleyyn tapaan hyvin maskuliinisia. Silloin, kun kauhuelokuva esittää miehen uhrin asemassa, hädän hetkellä hänet esitetään naisellisissa asennoissa, kimeästi kirkuen. (Clover 1992, 12). Onko uhrin funktiossa on jotain, joka edellyttää uhrin esittämisen naisena; entä sankarin funktiossa jotain, joka vaatii hahmoksen miehen?

Ajatus pohjautuu venäläisen kulttuurihistorioitsija Jurij Lotmanin myyttisten hahmojen kahtiajakoon. Lotmanin mukaan myyttisillä hahmoilla, joihin elokuvien henkilöhahmojenkin ajatellaan perustuvan, on vain kaksi funktiota: aktiivinen, rajoja rikkovan sankarin funktio, ja passiivinen, "pimeitä" tiloja edustavan (oletettavasti feminiinisen) hahmon funktio, joka sankarihahmon pitää valloittaman. Passiivinen, pimeä tila presentoituu Lotmanin mukaan lähes poikkeuksetta naisessa, kun taas sankarin osa on lähes poikkeuksetta miehen (Lotman 1973, Cloverin 1992 mukaan).

Kauhuelokuvien naispääosat ovat usein samankaltaisia kuin toimintaelokuvien mies-sankarit. Toimintasankareiden tapaan myös kauhuelokuvien naispääosiin kohdistuu toistuva fyysisen vahingoittumisen uhka, jonka läpi sankarin on taisteltava tiensä selviytyäkseen voittajana. Clover kuvaa kirjassaan kauhuelokuvien naispäähenkilöä termillä *female victim-hero*, uhri-sankari (Clover 1991, 4.) Cloverin mukaan kauhuelokuvien naispäähenkilöt ovat uhrin ja sankarin yhteenliittymiä, joiden sankaruuteen sisältyy aina pieni osa hirviömäisyyttä, kuten väkivaltaisuutta tai yliluonnollisia voimia. Myös toimintaelokuvien miessankarit ovat usein tällaisia sankarin ja uhrin fuusioita. He joutuvat kokemaan traumaattisia tapahtumia ja heidän perhe-elämänsä on usein rikko-naista, mutta siitä huolimatta he ottavat sankarin roolin. Sankaruus edellyttää heiltä usein äärimmäistä väkivaltaa tai suoranaisia supervoimia, yliluonnollista hirviömäisyyttä.

Miksi sitten juuri toimintaelokuvien sankarit ovat pääsääntöisesti miehiä, kun taas esimerkiksi slasher-elokuvien final girlit poikkeuksetta naisia? Voisiko olla niin, että kauhuelokuvaa katsottaessa päähenkilön naiseus antaa mieskatsojalle eräänlaista turvaa elokuvan esittämiä kauheuksia vastaan – mieskatsoja katsoo kauhuelokuvaa naishahmon kautta, eivätkä tämän kokemukset tule samalla tavalla liki kuin mieshahmon vastaavat. Tällä tavoin naishahmon pelkoon samaistuvan miehen on miehisyteen usein kohdistuvien odotusten vastaisesti lupa pelätä ja olla heikko.

Naisen kapea rooli valkokankaalla ei ole pelkästään kauhuelokuvan ominaispiirre. Romanttisia hömppäkomedioita, ns. chick flickejä lukuun ottamatta kaikissa elokuvagen-reissä miespääosilla on yliedustus, mutta siitä huolimatta myös naiset katsovat esimerkiksi toimintaelokuvia ja historiallisia draamoja. Eikö tämä kerro siitä, että naiskatsojat voivat vaivatta samaistua pääosaan tämän sukupuolesta riippumatta? Uskon, että ihmi-

sen kyky lumoutua tarinasta ja astua toisen saappaisiin on sukupuolesta riippumatonta. Myöskään tutkimus ei yksiselitteisesti tue väitettä, jonka mukaan naisten ja miesten kyvyssä tuntea empatiaa olisi biologisia eroja. Tätä ajatusta vasten polemiikki mieskatsojan kyvystä samaistua naispäähenkilön tuntemuksiin tuntuu liioitellulta.

4.1 Final girl

Slasher-elokuvien sukupuolien esittämisen tapaa tutkinut Carol J. Clover lanseerasi termin *final girl* tarkoittamaan kaavamaisten slasher-elokuvien ainutta henkiin jäänyttä tyttöä. Slasher-elokuvien traditioon kuuluu, että viimeisenä murhaajalla on vastassaan muita elokuvan henkilöitä kyvykkäämpi nuori nainen, joka joutuu ystäviensä kovan kohtalon todistettuaan vielä käymään viimeisen kamppailun hirviötä vastaan. Genrelle on ominaista murhien komediallisuuteen asti liioiteltu groteskius ja verellä läträäminen. Slasher-elokuvaa katsoessa murhille on lupa nauraa ja murhaajaa saa avoimesti kannustaa.

Clover (1992, 34) tekee kirjassaan kiinnostavan havainnon, jonka mukaan siinä, missä slasher-elokuvien seksuaalisesti aktiivisia naishahmoja rankaistaan synneistään, on final girl puhtoisuudessaan ja älykkyydessään tappajalle ylivoimainen vastus. On mielenkiintoista, että vaikka slasher-elokuvissa teinityttöjä ja -poikia rangaistaan samoista teoista (seksuaalisesta aktiivisuudesta, holtittomasta päihteidenkäytöstä, aikuismaisista puheista) ei poikia slasher-elokuvissakaan lahdeta vain siksi, että nämä ovat poikia. Sen sijaan nimenomaan naissukupuoleen keskittyneitä sarjamurhaajia, slasher-elokuvien hirviökaartista löytyy. Usein näiden murhaajien taustalla on jokin naiseuteen liittyvä trauma, jonka murhaaja haluaa kostaa naissukupuolen edustajille riippumatta siitä, onko näillä mitään tekemistä alkuperäisen trauman kanssa.

Miksi final girlin nuorten miesten suosimassa elokuvagenressä on poikkeuksetta oltava teini-ikäinen tyttö? Cloverin teorian mukaan mieskatsojan samaistuminen henkilöihin liukuu sukupuolten välillä. Clover perustaa teoriansa ajatukseen siitä, että elokuvan loppumetreillä mieskatsojan samaistuminen siirtyy final girlin näkökulmaan, vaikka sama katsoja elokuvan alussa samaistuisikin murhaajaan (mt.). Elokuvan alussa miehinen kamerakulma tarjoaa katsojalle murhaajan näkökulmaa ja kutsuu tämän samaistumaan murhaajaan: katsojalle näytetään lahtausvuorossa olevien nuorten kauhis-

tuneita kasvoja murhaajan näkökulmasta. Elokuvan edetessä, final girlin alkaessa toimia ja murhaajan joutuessa ahtaalle näkökulma muuttuu final girlin näkökulmaksi ja katsoja alkaa toivoa tämän voittavan. (Clover 1992, 45.)

Cloverin teoria ei kuitenkaan selitä sitä, *miksi* slasher-elokuvien ainoat eloonjääneet ovat poikkeuksetta nuoria naisia. Miten ja miksi tällainen konventio on kauhuelokuvaan syntynyt? Yhtenä selityksenä voisi pitää sitä, että elokuvayleisö saa naishahmojen kärsimyksen katsomisesta skopofiilistä tyydytystä. Laura Mulveyn miehisen katseen teorian mukaan katsojalla on kaksi tapaa katsoa valkokankaalla esitettävää naista: joko skopofiilinen, sadistista nautintoa tuottava katse tai fetisoiva katse, jossa naisen vartalo asetetaan palvonnan kohteeksi (Mulvey 1975.)

Cloverin mukaan final girlin voittaessa yleisö saa kokemalleen sadistiselle mielihyvän tunteelle eräänlaisen synninpäästön. Muiden elokuvan naishahmojen kohtaama väkivalta tuntuisi vääärältä ja liioitellulta, jos myös final girlin osa olisi kuolla tappajan hampaisiin. Ovathan slasher-elokuvien lahdatuiksi tulevat tytöt usein ominaisuuksiltaan halveksittavampiakin – tyhmiä, kevytkenkäisiä ja paheisiin taipuvaisia. Final girl on kaikkea muuta kuin huora: hän on maskuliininen, siveä ja nokkela. Häneen katsojan on helppo samaistua. Cloverin mukaan puhtoisin ja reippaan final girlin voitto varmistaa, että elokuvateatterista lähtiessä yleisöllä ei ole paha mieli.

Joidenkin tulkintojen mukaan final girlin tyttöys selittyy sillä, että katsojan on helpompi tuntea myötätuntoa ahdingossa olevaa naista kuin vastaavassa tilanteessa olevaa miestä kohtaan. Koska final girlien tyttöys on niin yhdenmukaista, tuntuu tämä myötätuntokin rajoittuvan vain tietynlaisiin naishenkilöihin: konservatiivisia sääntöjä noudattavat final girlit ovat epäfeminiinisiä ja vailla seksuaalista, feminiinistä voimaa. Tämän teorian mukaan katsojan olisi helpompi tuntea myötätuntoa siveellistä, nokkelaa kunnon naista kohtaan, kun taas pahatapaiset kanssasisaret vain saavat mitä ansaitsevatkin.

Kirjailija Arinn Dembo lähestyy final girlin käsitettä täysin toisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa slasher-elokuvien teinien lahtaamisessa ei ole kyse sukupuolen presentaatioista ensinkään, vaan hirviön kohtaaminen symboloi lapsuuden loppua ja pelottavan aikuisuuden kohtaamista. Lapsuuden loppu on teinille pelottavaa. Elokuvan hirviö ran-

kaisee teinejä aikuismaisista teoista, kuten seksistä tai päihteidenkäytöstä. Lopulta murhaaja ja final girl ovat Dembon mukaan ironisesti samalla puolella. Final girl selviää hengissä ja menestyy lapsellisten ominaisuuksiensa ansiosta: välttyy tuholta, koska käyttäytyy niin kuin hirviö soisi hänen käyttäytyvän. (Dembo 2002.) Esittelen yhden tyypillisen final girlin, *Painajainen Elm Streetillä* –elokuvan (USA, 1984) päähenkilön Nancyyn, myöhemmin luvussa 5.1.

4.2 Nainen ja perhe

Kauhuelokuva on hyvin perhekeskeinen genre. Kauhuelokuvan kaikkein perinteisimmällä tavalla feminiiniset naispäähenkilöt ovat usein äitejä, joiden lapsia tai perhettä uhkaa vaara.

Amerikkalaisen kauhuelokuvan perhesuhteita tutkinut Tony Williams ei näe kauhuelokuva perhettä turvapaikkana tai tiiviinä, yhdessä toimivana yksikkönä, vaan ongelmien ja kauhun lähteenä. Kun perhettä pommitetaan ulkopuolelta tulevilla uhilla, perhe itsessään paljastuu kykeneväksi väkivallantekoihin ja hirveyksiin (Williams, 1996.) Stressaavassa tilanteessa perheenjäsenet kääntyvät toisiaan vastaan.

Usein kauhistuttavat tapahtumat sijoittuvat uusperheeseen, avioeroperheeseen tai perheeseen, jota on kohdannut jokin tragedia. *Carriessa* (USA, 1976) päähenkilö elää kaksin ankaran uskonnollisen äitinsä kanssa. Elokvassa *Manaaja* (USA, 1973) riivattu tytön vanhemmat ovat eronneet, ja tyttö on katkera kiireiselle näyttelijä-äidilleen. *Orpokodissa* (Espanja 2007) perheeseen adoptoitu lapsi sairastaa HIV:a. Perinteisen ydinperhemallin mukainen perheyhteisö ei kuitenkaan ole tae siitä, että perhe voittaisi kohtaamansa kauheudet. Esimerkiksi Stanley Kubrickin *Hohdossa* (USA, 1980) keskiössä on syrjäiseen hotelliin talveksi vetäytynyt ns. tavallinen perhe.

Kun perheyhteisöön sijoittuvan kauhuelokuvan pääosassa on nainen, nousee perheeseen kohdistuva uhka usein naisesta itsestään. Esimerkiksi *The Others* –elokuvan (USA, 2001) pääosassa on väkivaltainen äiti. Perhe ei myöskään tarjoa naispäähenkilölle turvaa, vaan esimerkiksi *Rosemaryn painajaisessa* (USA, 1968) Rosemaryn aviomies Guy, jota Rosemary pitää suurella arvossa, on pahan puolella. Guylle Rosemary on kauppatavaraa.

Perhetematikan suosio kauhuelokuvassa on ymmärrettävää, kun ottaa huomioon, miten voimakkaita tunteita se katsojassa herättää. Esimerkiksi lapseen kohdistuva uhka tuntuu kauhuelokuvan katsojasta aina ahdistavalta, mutta kun väkivallantekijänä on lapsen oma äiti, ahdistus kasvaa entisestään. Monelle katsojalle perhe edustaa turvaa ja pysyvyyttä. Äärimmäisten tunteiden herättämiseen pyrkivässä elokuvassa perheen nostaminen tarinan keskiöön on usein tehokas ratkaisu.

4.3 Väkivaltainen nainen

Toimintaelokuviissa *Kill Bill* –elokuvan (USA, 2003) Briden kaltaiset väkivaltaiset naispäähenkilöt, joissa väkivalta ja seksikkyyys yhdistyvät ovat jo vakiokuvastoa. Draama-elokuviissa naisten väkivaltaisuus puolestaan on usein hassua ja kömpelöä käsilaukulla läiskimistä (Jokisalo 2011). Kauhuelokuviissa naisten väkivaltaisuus saa usein tätä synkempiä sävyjä.

Naisen väkivallanteoista kauhistuttavin on omaan perheeseen kohdistuva väkivalta. Väkivaltaisesti lapsiaan kohteleva nainen on voimakas draaman lähde, sillä perinteisesti nainen on nähty elämän antajana ja ylläpitäjänä. Myytti kaiken kantavasta, iäti hyvästä Äidistä on vielä nykypäivänäkin voimakas ja äitiyteen kohdistuu yhteiskunnassa suuria odotuksia. Kauhuelokuvantekijät kolistelevat tätä myyttiä mielellään. Esimerkiksi *The Others* –elokuvan kliimaksissa paljastuu, että elokuvan päähenkilö, uupumuksesta kärsivä äiti, on tappanut lapsensa.

Toinen väkivaltaisesti käyttäytyvä kauhuelokuvien naistyyppi ovat demonien riivaama naiset. Tosin näissä tapauksissa naista riivaava demoni on useimmiten miespuolinen ja väkivallanteot kohdistuvat naiseen itseensä. Esimerkiksi elokuvassa *Emily Rosen riivaaja* (USA, 2005) paholaisen riivaama Emily Rose pahoinpitelee itseään. Elokuvan *Paranormal Activity* (USA, 2009) lopussa katsoja ei tiedä, tappaako päähenkilö Katie poikaystävänsä häntä ahdistavan demonin vallan alaisena vai hätäännyksissään.

Naistappajia nähdään valkokankaalla selvästi miestappajia vähemmän ja heidän motiivinsa väkivallanteoille ovat erilaiset. Elokuvien tappajanaisten murhanhimo juontuu harvoin lapsuuden traumaista, kun taas miespuolisen murhaajan taustalta löytyy usein

jokin lapsuudessa koettu vääräys (esim. Norman Batesin sairas äitisuhde *Psychossa* [USA, 1960] tai Francis Dolarhyden joutuminen äitinsä hylkäämäksi elokuvassa *Punainen lohikäärme* [USA, 2002]). Sen sijaan naistappajan toiminnan syinä ovat yleensä aikuisiän tapahtumat, tyypillisesti naisen tuleminen petetyksi tai jätetyksi miehen toimesta. (Clover 1992, 29.) Usein naisen perhettä kohtaa tragedia, joka suistaa naisen järjiltään ja ajaa tämän kostamaan. Elokuvassa *Perjantai 13.* (USA, 1980) leirikeskuksessa riehuva tappaja on nainen, jonka poika hukkuu vuosia aiemmin samassa paikassa leirinohjaajien huolimattomuuden vuoksi. Trillerissä *Käsi joka kehtoa keinuttaa* (USA, 1992) tappaja saa keskenmenon hänen miehensä tehtyä itsemurhan, ja päättää kostaa naiselle, joka teki itsemurhaan johtaneen paljastuksen miehen elämästä. *The Descendents* (Iso-Britannia, 2005) päähenkilö jättää ystävänsä maan uumeniin hirviöiden syötäväksi, kun paljastuu, että ystävällä oli suhde tämän mieheen, pariskunnan auto-onnettomuudessa kuolleen lapsen isään.

Erityisellä antaumuksella naisen väkivaltaisuudella herkutellaan rape-revenge-elokuvien väkivaltakuvastossa. Naisen väkivaltainen toiminta perustellaan tämän kokemilla äärimmäisillä kärsimyksillä. Kosto on oikeutettu ja niin ikään äärimmäisen väkivaltainen.

Muiden kauhuelokuvien tapaan myös väkivaltaisia naisia kuvaavat elokuvat ovat useimmiten miesten tekemiä. Lauri Lehtinen esittää Filmihullu-lehdessä julkaistussa artikkelissaan *Väkivaltaa tekevät naiset – väärää sukupuolta vaaran vyöhykkeellä* (1995) mielenkiintoisen kysymyksen siitä, muuttuuko vallitseva esittämisen tapa miksiäkään, kun miesten saneleman genrekoodiston sisällön saneleekin nainen. Lehtinen ottaa esimerkikseen Kathryn Bigelow'n, amerikkalaisen elokuvaohjaajan, joka hiljattain sai ensimmäisenä naisena Oscar-palkinnon parhaasta ohjauksesta.

Bigelow on ohjannut useita väkivaltaisia elokuvia, joissa esiintyy aktiivisia, väkivaltaisia naishahmoja. Muuten elokuvat toistavat perinteistä, miehistä väkivaltakuvastoa. Bigelow'n mukaan hänen elokuvansa vetoavatkin katsojiin sukupuolesta riippumatta. Kriitikoissa Bigelow'n väkivaltaiset naishahmot ovat herättäneet huolen siitä, minkälaisen yhteiskunnallisen viestin ne välittävät. Huolestuneimmat ovat pelänneet, että väkivaltaisten naishahmojen esittäminen elokuvissa lisää naisten väkivaltaisen käytöksen hyväksyttävyyttä myös tosielämässä. Joidenkin feministikriitikoiden mukaan Bigelow'n ohjauksien kaltaiset elokuvat edistävät väkivaltaisen, miehisen sankaruuden ihannoin-

tia, ja naiselokuvantekijöiden tulisi sanoutua tällaisesta irti. (Lehtinen 1995, 36.)

Asettamalla naiselokuvantekijöille tällaisia vaatimuksia heidän harteilleen yritetään säilyttää miestekijöitä suurempaa vastuuta elokuviensa vaikutuksista niiden yleisöön. Väkivaltaisenkin naisen esittäminen valkokankaalla edistää mielestäni sellaisen yksipuolisen naiskuvan murtamista, jossa nainen on tapahtumien passiivinen vastaanottaja. Naiseuden esittämisen tapojen ei tarvitse olla sen ylevämpiä kuin miehisyysenkään.

5 Esimerkkielokuvat

Valikoin tutkimukseni lähdemateriaaliksi elokuvia kauhugenren eri alalajeista ja eri vuosikymmeniltä. Tarkastelen tapaa, jolla naispäähenkilö ja tämän sukupuoli elokuvassa esitetään, ja sitä, minkälaiset motiivit naispäähenkilön toimintaa ohjaavat. Tarkastelen myös naispäähenkilön suhdetta elokuvan hirviöön ja rakkauteen.

5.1 Rosemaryn painajainen

Ira Levinin romaaniin perustuva, Roman Polanskin ohjaama *Rosemaryn painajainen* (USA 1968) mullisti aikakautensa kauhuelokuvakerrontaa. Rosemaryn painajaisessa kauhu kumpuaa arkipäiväisestä, keskiluokkaisesta ympäristöstä, kun perinteisesti kauhun lähde on kauhuelokuvassa peräisin jostakin syrjäseudulta, yhteiskuntamme reunamilta (Hänninen & Latvanen, 1996).

Rosemaryn painajaisen päähenkilö on Rosemary Woodhouse (Mia Farrow), nuori nainen, joka hankkii aviomiehensä Guyn kanssa uuden asunnon vanhasta newyorkilaisesta kerrostalosta. Talolla on synkkä menneisyys: se on ollut noitapiirien ja okkulttisten menojen pitopaikka jo vuosikymmenien ajan. Rosemary kuitenkin ihastuu asuntoon ja puhuu Guyn ympäri, ja niin nuori pari muuttaa uuteen kotiin.

Rosemary ja Guy tutustuvat pian uusiin naapureihinsa, tungettelevaan Castevetien eläkeläispariskuntaan. Castevetien kadulta pelastaman nuoren naisen yllättävä itsemurha lähentää Woodhousejen ja Castevetien välejä. Pian Rosemary huomaa Castevetien tehneen itsensä tiiviisti tykö heidän elämäänsä. Erityistä kiinnostusta Minnie Castevet osoittaa Rosemaryn ja Guyn toiveisiin saada lapsi.

Rosemarya ihmetyttää ensin niin etäisen Guyn yhtäkkinen innostus pitää tiivistä yhteyttä Casteveteihin. Rosemary ei tiedä, että Guy on tehnyt saatananpalvojiksi paljastuneen pariskunnan kanssa sopimuksen: hän on luvannut Rosemaryn kantavan lapsen itselleen Saatanalle. Vastineeksi Rosemaryn lapsesta Guylle luvataan menestystä tämän takkuilevalla näyttelijänuralla. Rosemaryn selän takana Guy ja taloyhtiötä asuttava satanistien joukko järjestävät tilaisuuden, jossa Paholainen raiskaa huumatun Rosemaryn ja saattaa tämän raskaaksi.

Aluksi Rosemary on vauvauutisesta innoissaan: ovathan he Guyn kanssa juuri päättäneet hankkia lapsen. Rosemaryn raskaudesta tulee kuitenkin vaikea. Hänellä on jatkuvia tuskia ja hän laihtuu lähes olemattomiin. Castevetien suosittama, satanistien juonessa mukana oleva synnytyslääkäri Dr. Sapirstein väittää kaiken sujuvan niin kuin pitääkin. Rosemary luottaa lääkärin sanaan. Hän kärsii, mutta uskoo tuskien kuuluvan asiaan. Sapirstein käskää Rosemarya juomaan Minnie Castevetin hänelle sekoittamaa yrttijuomaa päivittäin. Rosemary tottelee, mutta tuskat jatkuvat.

Rosemaryn vanha ystävä Hutch ihmettelee Rosemaryn kipuja ja tämän riutunutta ulkomuotoa. Hän kyselee Roman Castevetiltä Rosemaryn kantamasta onnenamulettista, jonka Castevetit hänelle antoivat. Seuraavana päivänä Hutch ei saavu sovittuun tapamiseen ja Rosemary saa kuulla hänen vaipuneen koomaan.

Rosemary on saanut tarpeekseen Castevetien jatkuvasta tungettelusta. Hän päättää järjestää juhlat ystävilleen ja kieltäytyy määrätietoisesti Minnien tungettelevista avuntarjouksista. Ystäviltään hän kuulee, etteivät hänen kokemansa tuskat kuulu normaaliin raskauteen. Rosemary aikoo mennä ystäviensä suosittelman lääkärin, Dr. Hillin puheille. Kun hän kertoo suunnitelmastaan Guylle, tämä suuttuu ja esittää puolivillaisia perusteita sille, miksi Rosemaryn ei pitäisi hakea toisen lääkärin mielipidettä. Rosemary ei voi uskoa korviaan. Hän raivostuu Guylle ja kipu vatsassa lakkaa yhtäkkiä. Rosemary itkee helpotuksesta – hän tuntee vauvan liikkuvan.

Rosemary alkaa innolla laittaa kotia valmiiksi vauvaa varten. Kaikki näyttää sujuvan hyvin, kunnes Rosemary kuulee Hutchin kuolleen. Hautajaisissa hän saa kirjan, jonka Hutch oli pyytänyt toimittamaan hänelle. Kirjasta Rosemary saa selville, että Roman

Castevet on talossa ennen asuneen noidan poika. Rosemary alkaa epäillä satanistijoukon haluavan kaapata hänen lapsensa satanistisia menojaan varten, ja hakeutuu viimein Dr. Hillin puheille. Dr. Hill kuitenkin epäilee hänen mielenterveytensä pettäneen ja luovuttaa Rosemaryn takaisin Dr. Sapirsteinin ja Guyn käsiin.

Rosemary yrittää vielä paeta, mutta satanistikultin jäsenet ahdistavat hänet makuuhuoneeseen. Rosemaryn synnytys on käynnissä. Hänet huumataan, ja aamulla hänelle kerrotaan vauvan kuolleen synnytyksessä. Naapuruston naiset vahtivat Rosemarya herkeämättä ja keräävät tämän äidinmaitoa talteen.

Rosemary epäilee vauvan olevan hengissä. Kun Rosemary kuulee Castevetien asunnosta lapsen itkua, hän kävelee asunnot yhdistävän komeron kautta keskelle satanistien illanviettoa. Rosemarylla on veitsi kädessään. Huoneen nurkassa seisoo musta kesto. Rosemary katsoo kehtoon ja kauhistuu: vauvan silmissä on jotain vialla. Kun Roman Castevet kertoo Rosemarylle Saatanan olevan lapsen isä, Rosemary romahtaa. Roman vetoaa Rosemaryn äitiyteen. Hänen mukaansa Rosemaryn pitäisi kuitenkin olla äiti lapselleen. Paholaislapsen alkaessa taas itkeä Rosemary kävelee kehdon luokse ja alkaa keinuttaa sitä hento hymy kasvoillaan.

Rosemary Woodhouse on olemukseltaan kuin lapsi. Hän on laiha, hontelo ja pitkäraajainen. Hänet on puettu lyhyisiin, väliin mekkoihin, joista joissakin on suuret, lapsekkaat kaulukset. Rosemaryn fyysinen olemus alleviivaa hänen henkistä naiiviuttaan. Elokuvan alussa Rosemary on kiltti, kohtelias ja uhrautuvainen kotirouva, joka on täysin häntä ympäröivien miesten vietävissä. Rosemary saa tahtonsa läpi anelemalla ja viittaa Guy'hin "daddyna" tehtyään tälle mieliksi.

Vanhemmat miehet kontrolloivat Rosemaryn painajaismaista raskautta joka puolelta. Dr. Sapirstein vähättelee Rosemaryn kipuja ja saa hänet uskomaan, että kaikki menee kuten pitääkin. Roman Castevet puhuu Rosemaryn puolesta, kun Rosemaryltä kysellään raskauden etenemisestä. Guy huolehtii, että Rosemary juo Minnien sekoittaman vitamiinijuoman ja kieltää tätä vaihtamasta lääkäriä. Rosemaryn huoli lapsen hyvinvoinnista, joka nykyään nähdään äidillisen kiintymyssuhteen kehittymisenä, leimataan nuoren äidin paranoiaksi ja hysteerisyydeksi (Fisher 1996, 421).

Vaikka Casteveteilta kantautuva hyminä ja laulu on epäilyttänyt Rosemarya jo aikaisemmin, vasta Hutchin, joka niin ikään on häntä huomattavasti vanhempi mies, Rosemarylle toimittama kirja alleviivauksineen saa Rosemaryn toimimaan. Kun Rosemary viimein hakee apua, yritys on tuhoon tuomittu. Hänellä ei ole turvapaikkaa ja hän on voimaton satanistijoukon edessä. Lapsen synnyttyä Rosemarylla olisi mahdollisuus pae- ta, mutta kun Roman Castevet käskää häntä keinuttamaan kehtoa, Rosemary tottelee.

Rosemaryn demoninen raskaus on elokuvan keskeinen kauhun lähde. Rosemaryn naii- vius ja viattomuus luo jyrkän kontrastin sille, mitä tiedämme hänen kantavan vatsas- saan. Rosemary pelkää, että naapuruston satanistiseura sieppaa lapsen omiin me- noihinsa ja yrittää kaikin tavoin suojella tätä, mutta katsoja tietää Rosemarya enem- män. Lopulta Rosemaryn äidinvaisto (tai velvollisuus) ja ympäristön painostus saavat hänet ryhtymään äidiksi Saatanan lapselle. Rosemary muuttuu salaliiton uhrista sen osaksi vastoin tahtoaan. Saatanan perillisen äiti on hirviö itsekin.

Ennen lääketieteen kehitystä synnyttäminen oli hyvin vaarallista sekä äidille että lapsel- le. Koska lapsen kehitystä äidin vatsassa ja syntymää ei voitu vielä täysin tieteellisesti selittää, sen ympärille syntyi monenlaisia myyttejä ja uskomuksia. Esimerkiksi synny- tystä hoitaneiden kätilöiden arveltiin olevan noitia, jotka saattoivat luovuttaa syntyneen lapsen sielun Paholaiselle. Myöhemmin synnytyksen hoito uskottiin mieslääkäreiden käsiin ja synnytyuskulttuuri muuttui. Synnyttävät naiset huumattiin ja lapset otettiin ulos väkivalloin. Rosemaryn painajaisessa pahaa kätilöä edustaa Minnie Castevet ja Dr. Sa- pirstein on äidin tarpeet ja tunteet laiminlyövä lääkäri. (Fisher 1996, 421).

Rosemaryn painajaisessa voi nähdä heijastuksia myös Yhdysvalloissa 1960-luvulla käy- dystä aborttikeskustelusta, joka johti naisen oikeuksia laajentaneen ns. *Roe vastaan Wade* -päätöksen voimaantuloon vuonna 1973. Korkeimman oikeuden antama Roe vastaan Wade -päätös kielsi osavaltioita rajoittamasta naisen oikeutta aborttiin. (Sup- reme Court of United States, 1973.) Rosemaryn painajaisessa Rosemary luulee kanta- vansa tavallista lasta, mutta ei edes tämän paljastuttua hirviöksi kykene hylkäämään sitä. Tähän päätökseen häntä painostavat erityisesti lähipiirin vanhemmat miehet. "Ole äiti lapsellesi", kehottaa Roman Castevet. "Keinuta häntä."

5.2 Carrie

Stephen Kingin kirjaan pohjautuva, Brian de Palman ohjaama Carrie (USA, 1976) kertoo kiihkouskovaisen äitinsä alistamasta yksinäisestä teinityöstä nimeltä Carrie (Sissy Spacek). Carrien äiti pitää kotona keskiaikaista kuria ja inhoaa sekä omaansa että Carrien naiseutta yli kaiken. Elokuva alkaa kohtauksella, jossa Carrie saa ensimmäiset kuukautisensa koulun suihkuhuoneessa, eikä ymmärrä mitä tapahtuu. Carrien äiti ei ikinä vaivautunut kertomaan, mitä kuukautiset ovat. Lukiokaverit ahdistavat järjiltään säikähtäneen Carrien nurkkaan ja heittelevät tätä tamponeilla. Kun räähätyn Carrien yläpuolella poksahtaa kattolamppu, katsoja saa ensimmäisen vihjeen siitä, ettei Carrien kanssa oikeastaan kannattaisi pelleillä. Hänellä on telekineettisiä voimia.

Opettaja soittaa Carrien kotiin ja kertoo tämän äidille Carrien kuukautisten alkaneen. Äiti pakottaa Carrien rukoilemaan anteeksiantoa jumalalta, koska hänen mukaansa synnittömälle naisella kuukautisia ei tule lainkaan. Carrie yrittää puolustautua ja nousta äitiään vastaan, mutta on voimaton äitinsä raivopäisen uskon edessä. Kapina jää kuitenkin kytemään ja Carrie on valmis muutokseen.

Carrie saa lopullisen sytykkeen muutokseen, kun eräs suosittu poika pyytää häntä yllättäen parikseen koulun tanssiaisiin. Käy ilmi, että kyseisen pojan tyttöystävä on tullut katumapäälle suihkuhuone-episodin jälkeen ja tahtoo hyvittää tapahtuneen. Carrie epäilee pojan motiiveja ja epäröi, mutta suostuu viimein. Kotona tämä nostattaa tietysti vastalauseiden myrskyn. Nyt Carrie on kuitenkin vahvempi - hän nousee toistuvasti äitiään vastaan ja onnistuu tällä kertaa pitämään puoliaan. Hän on päättänyt mennä. Carrie kaataa telekineettisillä voimillaan äitinsä sängylle makaamaan kuin tahdottoman räsynuken.

Loukattu äiti pitää Carrien telekineettisiä voimia merkinä siitä, että paholainen on ottanut Carriessa vallan. Aiemmin kykyynsä koulun kirjastossa perehtynyt Carrie uhmaa äitiään: "It has nothing to do with Satan, Mama. It's me." Carrie lähtee tanssiaisiin autuaan tietämättömänä siitä, että ilkeät luokkatoverit ovat järjestäneet hänelle karmivan yllätyksen.



Kuvio 3. Sianverellä valeltu Carrie. (Carrie, USA 1976.)

Nautinnollisen tanssiaisillan Carrie vapautuu vähitellen. Hän tanssii pojan kanssa ja saa ensisuudelmansa. Hän jopa lankeaa turhamaisuuteen ja äänestää itseään ja kavaljeeriin illan pariksi. Kun Carrien toive toteutuu ja hän pääsee lavalle vastaanottamaan illan parhaan parin aplodeja, luokkatoverit kippaavat hänen niskaansa sangollisen sianverta. Tyrmistyneen yeisön joukosta alkaa kuulua naurunpyrskähdyksiä. Carrien silmissä jopa häntä aiemmin tukenut liikunnanopettaja näyttää nauravan.

Raivostunut Carrie päästää telekineettiset voimansa valloilleen ja muuttaa tanssiaissalin hehkuvaksi pätsiksi. Ainoastaan Carrie ja yksi hänen luokkatovereistaan selviävät hengissä ulos.

Järkyttynyt Carrie palaa kotiin yltä päältä verisenä. Hän myöntää tehneensä virheen ja hakee lohtua äitinsä luota tietämättä, että äiti on päättänyt ottaa hengiltä heidät molemmat. Carrie pysäyttää äitinsä hyökkäyksen telekineettisten voimiensa avulla. Äiti kuolee ovensuuhun Carrien lennättämien keittiöveitsien ristiinnaulitsemana. Carrie raahaa äitinsä keittiön ahtaaseen rukouskomeroon. Lopulta Carrien kohtalona on kuolla luhistuvan talonsa alle, joko omien voimiensa tai jumalallisen koston uhrina.

Carrien tarinassa on kauhuelokuvan naispäähenkilölle hyvin tyypillisiä piirteitä. Eloku-
van alussa Carrie on juuri tullut sukukypsäksi ja on heräämässä omaan naiseuteensa.
Säkissä kasvanut Carrie on yksinäinen ja homssuisen oloinen, kaikessa ahdistuneessa
viattomuudessaan miltei vähäjärkinen. Carrien muutos naiivista lapsesta teini-ikäiseksi
tytöksi on rajua, koska hänen äitinsä on pitänyt häntä täydellisessä pimennossa siitä,
mitä normaaliin teini-ikään kuuluu. Tarinan edetessä Carrie uhmaa toistuvasti äitinsä
vaatimusta siveellisestä puhtaudesta ja ottaa konkreettisia askelia kielletyksi tietä-
määnsä suuntaan. Tästä rangaistukseksi Carrie saa kokea järkyttävän nöyryytyksen ja
lopulta kuoleman.

Carrie muuttuu elokuvan aikana myös fyysisesti. Elokuvan alussa hän on vartalostaan
ahdistunut, siveästi pukeutunut ja meikkaamaton, hyvin arkisen näköinen tyttö. Kun
Carrie päättää lähteä juhliin, hän ompelee itselleen kauniin, avokaulaisen mekon. Hän
meikkaa ja laittaa hiuksensa. Carriesta kuoriutuu kaunis nuori nainen, joka olisi saatta-
nut voittaa illan parhaan parin palkinnon ilman luokkatovereiden järjestämää nöyryy-
tystäkin.

Carrien hahmo on mielenkiintoinen, koska hän ei ole yksiselitteisesti uhri, sankari tai
hirviö. Carrie on näitä kaikkia – kouluyhteisönsä ja äitinsä uhri, joka lopulta kääntää
asetelman nurinpäin ja tuhoaa vainoajansa hirviömäisellä voimallaan. Carrie muuttuu
tässä prosessissa itsekkin demoniseksi kauhun lähteeksi. Carriesta tulee eräänlainen
hirviö-sankari. Hän on sankari, koska nousee vastustamaan epäoikeudenmukaista koh-
teluaan. Carrien kiusaajat ovat vastenmielisiä ja typeriä, eikä katsoja tunne heitä koh-
taan sääliä, vaikka heidän kohtalonsa onkin karmea. Jokainen, joka joskus on joutunut
koulukiusatuksi, voinee samaistua Carrien hahmoon.

5.3 I Spit on Your Grave (1978)

Meir Zarchin ohjaama *I Spit on Your Grave* (USA, 1978) nauttii kulttimainetta rape-
revenge-elokuvien ystävien keskuudessa. Rape-revenge-elokuvat keskittyvät nimensä
mukaisesti raiskausten ja raiskatun väkivaltaisen koston kuvaamiseen. Elokvasta teh-
tiin uudelleenfilmatisointi vuonna 2010, mutta keskityn tässä opinnäytetyössä alkuperäiseen,
vuonna 1978 valmistuneeseen elokuvaan.

Elokuvan päähenkilö Jenny (Camille Keaton) on new yorkilainen aloitteleva kirjailija, joka matkustaa kaupungista maaseudulle kirjoittamaan ensimmäistä romaaniaan. Siinä onkin suurin piirtein kaikki, mitä katsoja elokuvan aikana saa Jennystä tietää.

Elokuvan alussa Jennyn vartalo asetetaan alttiiksi raiskaajan ja katsojien arvioiville katseille. Kesäpaikalle päästyään langanlaiha Jenny riisuu vaatteensa ja pulahtaa jokeen uimaan. Kamera seuraa toimintaa puiden oksien lomasta, ikään kuin katselisi häntä etäältä.

Jennyn saapuminen onkin herättänyt neljän kyläläismiehen kiinnostuksen. Heti elokuvan alussa tehdään selväksi näiden maalaismiesten asenne kaupunkilaisnaisia kohtaan. Miesten mukaan kaupunkilaisnaiset ovat aina innokkaita harrastamaan seksiä, eivätkä kaupungissa ollessaan paljon muuta teekään. Yksi miehistä, jälkeenjäänyt Matthew, ihailee Jennyä salaa, ja miehet päättävät järjestää Matthew eroon neitsyydestään.

Miesjoukko kaappaa veneessä aurinkoa ottavan Jennyn mukaansa ja vetää tämän moottoriveneen perässä rantaan. Jennyn onnistuu paeta metsään, mutta miehet tulevat perässä. Seuraa toistuvien, raakojen raiskausten sarja, jonka aikana kukin miehistä raiskaa Jennyn vuorotellen. Ainoastaan Matthew ei kykene suoriutumaan, ja muut miehet nauravat hänelle. Lopulta miehet jättävät Jennyn metsään.

Jennyn onnistuu raahautua takaisin mökilleen, mutta raiskaajat odottavat häntä siellä. He raiskaavat verisen ja haavoittuneen Jennyn kerta toisensa jälkeen. Lopulta tajuttomaksi hakattu Jenny jätetään lattialle makaamaan. Matthew'lle annetaan tehtäväksi palata taloon ja puukottaa Jennyä sydämeen, mutta tämä ei pysty siihen. Niin Jenny jää henkiin raiskaajiensa tietämättä.

Arpien parannuttua Jenny laatii suunnitelman ja alkaa ottaa raiskaajiaan hengiltä yksi kerrallaan. Ennen ensimmäistä tappoa mustiin puettu Jenny käy kirkossa pyytämässä Jumalalta anteeksi sitä, mitä on aikeissa tehdä. Jenny käyttää viehätysvoimaansa houkutellakseen raiskaajansa ansaan. Ensimmäisenä hän tappaa jälkeenjääneen Matthew'n, jonka Jenny vie mukanaan joenrantaan. Hän antaa Matthew'n, joka nyt Jennyn esittäessä myötämielistä on saanut mieskuntonsa hallintaan, yhtyä itseensä ja hirttää tämän rantapuuhun kesken aktin.

Seuraavaksi vuorossa on perheellinen raiskaaja, Johnny. Jenny antaa myös Johnnyn ymmärtää, että on kiinnostunut seksistä. Myöhemmin hän pakottaa aseella uhaten Johnnyn riisumaan vaatteensa ja polvistumaan. Johnny yrittää puhua itsensä ulos tilanteesta. Johnnyn mielestä häntä ei voi syyttää, koska hänhän on vain mies. Jenny tuli kylään pitkin kaupunkilaissäärineen ja makasi riippumatossa bikineissään, odottaen miehiä kuin syötti. Minkä he itselleen mahtoivat? Jenny muuttaa suunnitelmaansa ja pyytää Johnnyn luokseen kylpemään. Kylpöön päästyään Jenny tyydyttää Johnnya veden alla kädellään samalla, kun hapuilee toiseen käteensä veitsen. Jenny leikkaa Johnnyn peniksen irti. Hän nousee ammeesta, lukitsee Johnnyn kylpyhuoneeseen ja menee alakertaan kuuntelemaan oopperaa sillä välin, kun huutava Johnny vuotaa kuiviin.

Kaksi jäljellä olevaa raiskaajaa tulevat veneellä Jennyn mökille. Mökin edustalla Andy nousee maihin, mutta Jennyn suuseksiin pakottanut Stanley jää veneeseen. Jenny sukeltaa veneelle ja työntää Stanley'n jokeen. Hän tappaa veteen kahlanneen Andyn kirveellä. Stanley anelee armoa. Hän sanoo, etteivät raiskaukset olleet hänen ideansa ja pyytää Jennyä säästämään henkensä. Jenny sammuttaa veneen ja Stanley ui hänen luokseen. Pysyäkseen pinnalla Stanley tarttuu moottoriin. "Suck it, bitch", Jenny sanoo ja vetää moottorin käyntiin. Verinen vaahto pulppuaa Stanley'n ympärillä ja Jenny ajaa ilmeettömänä pois. Elokuva loppuu.

Jenny on päähenkilö, josta katsojalle ei kerrota juuri mitään. Hänestä ei yritetä rakentaa moniulotteista tai samaistuttavaa hahmoa – tämän elokuvan polttopisteessä on kosto ja väkivalta. Toisaalta päähenkilön jättäminen etäiseksi on katsojalle helpotus. Loputonta raiskausten sarjaa ei pystyisi katsomaan, jos Jennyn hahmoon olisi helppo samaistua. Samalla Jennyn hahmon etäisyys tekee sen analysoinnista hankalaa.

Jenny on tullut kaupungista maaseudulle kirjoittaakseen jossain määrin omiin kokemuksiinsa perustuvan kirjan ja viettääkseen aikaa yksinäisyydessä. Hän on kaupungissa ollessaan ollut seksuaalisesti aktiivinen, ja on nyt onnellinen päästessään eroon miehistään. Jenny ei provosoi raiskaajiaan millään tavalla. Pelkkä naiseus yhdistettynä miesten kuvittelemaan kaupunkilaisnaisten seksuaaliseen aktiivisuuteen on riittävä syy Jennyn raiskaamiseen. Elokuva välttelee syylistä Jennyä raiskatuksi joutumisesta. Miesten teot saadaan näyttämään juuri niin vääriltä ja epäoikeutetuilta kuin ne

ovatkin.

Raiskauskohtaukset on kuvattu etäältä, eikä Jennyn alastonta vartaloa tarjota katsojan kiihottumisen välineeksi. Päinvastoin Jennyn vartalo on suurimman osan ajasta likainen, mudan ja maan peittämä. Hän on verinen ja kumara, eikä kamera katsele hänen vartaloaan ihailien. Katsoja pakotetaan samaistumaan uhrin näkökulmaan, kun Jennyn kärsivien kasvojen sijaan katsojalle näytetään usein raiskaajien uhkaavat ja vastenmieliset kasvot. Jennyn näkökulman tarjoaminen ja raiskaajien esittäminen täydellisen vastenmielisinä, inhottavina olentoina aiheuttaa sen, että on vaikea uskoa katsojan samaistuvan raiskaajien näkökulmaan (Hardy 1987, 329).

Fyysisten vammojen parannuttua Jennyn toiminta on hyvin suunnitelmallista ja hänen ainoa motiivinsa on kostaa raiskaajilleen. Jennyn toiminta on epäuskottavaa, mutta mehän emme tiedä hänen persoonallisuudestaan mitään. Ehkä raiskaukset suistivat hänet järjiltään.

Ensisijaisesti Jenny on toki uhri, mutta elokuvan aikana hänen roolinsa muuttuu ja hänestä tuleekin aktiivinen toimija. Mutta mikä hän sitten on? Sankari vai hirviö? Myös Jennyä voisi hyvin kuvata Cloverin termin uhri-sankariksi. Jennyn sankaruus on väkivaltaista ja tuhoavaa, hirviömäistä. Jenny käyttää seksuaalisuuttaan tuhon välineenä – seksin avulla hän saa houkutelua raiskaajat satimeen yksi kerrallaan, ja yksi kerrallaan miehet ovat riittävän typerinä mennäkseen tuohon ansaan. Jennyn tekemät murhat ovat raakoja ja suunnitelmallisia, kaukana raivon vallassa tehdystä kostosta.

Poikkeuksellisen kauhuelokuvan naispäähenkilön Jennystä tekee se, etteivät hänen motiivinsa liity millään tavalla perheeseen tai rakkauden etsimiseen. Hänellä on ollut paljon miehiä, mutta nyt hän haluaa ottaa heihin etäisyyttä. Raiskaajamiehille Jenny muuttuu uhrista hirviöksi, joka kostaa kokemansa äärimmäisen väkivallan samalla mitalla.

5.4 Alien – Kahdeksas matkustaja

Neliosaisen Alien-elokuvasarjan ensimmäisessä osassa *Alien – Kahdeksas matkustaja* (USA, 1979) päähenkilö Ripley (Sigourney Weaver) on rahtiavaruuksien toimipäällikkö, joka matkustaa avaruudessa muun miehistön kanssa kohti kotia kryokaappiin nuku-
tettuna. Kesken matkan avaruusalus poimii hätäviestiksi tulkitun signaalin läheiseltä planeetalta, herättää miehistön ja ohjaa aluksen uudelle kurssille kohti planeettaa.

Elokuvan alussa Ripleyn hahmo on melko passiivinen eikä nouse päähenkilömäisesti esille. Kun osa miehistöstä tutkii planeettaa, Ripley jää aluksen sisälle kontrollihuoneeseen. Ulkopuolella miehistö saa kimppuunsa kättä muistuttavan olennon, *facehuggerin*, joka tarrautuu yhden miehistön jäsenen kasvoihin ja tunkee ulokemaisen elimensä tämän kurkusta alas. Kapteenin ollessa poissa alukselta Ripley on komentoketjussa seuraava, mutta silti hänen auktoriteettinsa kyseenalaistetaan – karanteeniprotokollan mukaisesti Ripley kieltäytyy päästämästä alukseen avaruusolennon naamaansa saanutta miehistön jäsentä, mutta myöhemmin epäluotettavaksi androidiksi osoittautuva Ash päästää tämän sisään. Samalla alukseen pääsee hirviö, jonka vuoksi Ripley tulee olemaan aluksensa ainoa selviytyjä.

Rahtialuksella käy ilmi, ettei olentoa voi irrottaa uhriksi joutuneen miehistön jäsenen kasvoista tätä tappamatta. Myöhemmin olento irtoaa itsestään ja se löydetään kuolleen. Se on kuitenkin ehtinyt munia miehen rintakehään poikasen, joka tunkeutuu väkivaltaisesti ulos tämän rinnasta ja katoaa aluksen pimeille käytäville. Poikasesta kasvaa nopeasti suuri ja voimakas hirviö, jonka suonissa virtaa veren sijasta happoa. Myöhemmin olennon tapettua aluksen kapteenin Ripley nousee aluksen johtoon. Pelastuskapselissa ei ole tilaa neljälle jäljellä olevalle miehistön jäsenelle, ja huonosti aseistautuneelle miehistölle hirviö vaikuttaa olevan ylivoimainen vastus.

Ripley saa selville, että Ash on määrätty huolehtimaan olennon selviytyvän vahingoittumattomana maahan asti sotateollisuuden tutkittavaksi. Ash käy Ripleyn kimppuun pornografisilla kuvilla tapetoidussa huoneessa, käärii lehden rullalle ja tunkee sen Ripleyn suuhun tämän maatessa pöydällä selällään. Toinen miehistön jäsen tappaa Ashin ja tämä paljastuu androidiksi.

Koska hirviö on käytännössä mahdoton tappaa, päättää jäljellä oleva kolmihenkinen miehistö aktivoida aluksen itsetuhomekanismin ja evakuoitua pelastuskapseliin ennen räjähdystä. Kaksi muuta miehistön jäsentä saa kuitenkin surmansa hirviön kynsissä, ja Ripley pelastuu ainoana eloonjääneenä kissansa kanssa pelastussukkulaan juuri ennen Nostromo-aluksen räjähdystä.

Sukulassa Ripley laittaa pelastamansa kissan kryokaappiin nukkumaan. Hän riisuu vaatteensa ja kamera ihastelee hänen vartalooan estottomasti. Ensimmäistä kertaa elokuvan aikana Ripley esitetään hyvinkin feminiinisenä, seksuaalisena hahmona pienissä alusvaatteissaan. Yhtäkkiä Ripley huomaa kapselin seinustalla liikettä. Hirviö on tullut Ripleyyn huomaamatta alukseen ja hän joutuu kohtaamaan sen vielä kerran. Nokkelasti Ripley onnistuu ahdistamaan hirviön aluksen ilmalukkoon ja sinkoaa sen avaruuteen. Lopulta Ripley lukee nauhalle viestin selviytymisestään, käy kryokaappiinsa nukkumaan ja toivoo, että joku hänet jonain päivänä löytää.

Ripley esitetään elokuvassa melko androgyyninä hahmona, eikä hänen naiseudestaan tehdä suurta numeroa. Katsojaa muistutetaan Ripleyyn naiseudesta pariin otteeseen. Ensin, kun Ripley keskustelee toisen naispuolisen miehistön jäsenen kanssa siitä, kenen miehistön jäsenen kanssa kumpikin on harrastunut seksiä, ja myöhemmin, kun Ash yrittää tappaa Ripleyyn. Hyökkäys on luonteeltaan ilmeisen seksuaalinen – Ash työntää fallisen objektin, rullalle käärityn lehden, väkivaltaisesti Ripleyyn suuhun tarkoituksenaan tukehduuttaa hänet. Ripley makaa pöydällä selällään kykenemättä puolustamaan itseään. Seinälle teipatut alastomien naisten kuvat luovat alleviivaavan kontrastin Ripleyyn maskuliinisen hahmon kanssa.

Hirviöiden fyysisen olemuksen ja elokuvan visuaalisen ilmeen suunnitellut kuvataiteilija H.R. Giger on luonut elokuvaan seksuaalisten symbolien virittämän maailman. Alien on läpeensä fallisten symbolien kyllästämä elokuva. Hirviöiden päät ovat kuin suuria peniksiä, planeetalle haaksirikkoutunut muukalaisten avaruusalus muistuttaa penistä, ja hirviöiden suusta ulostyöntävä uloke on kuin väkivaltaisesti penetroiva erektiössä oleva penis. Raiskaustematiikkaa elokuvassa käytetään perinteistä kauhuelokuvakuvastosta poikkeavalla tavalla, koska tässä elokuvassa pakotettu penetraatio kohdistuu mieheen. Käsikirjoittaja Dan O´Bannonin sanoin:

"One thing that people are all disturbed about is sex... I said 'That's how I'm going to attack the audience; I'm going to attack them sexually. And I'm not going to go after the women in the audience, I'm going to attack the men. I am going to put in every image I can think of to make the men in the audience cross their legs. Homosexual oral rape, birth. The thing lays its eggs down your throat, the whole number.'" (Alien [Film]. Wikipedia-artikkeli.)



Kuvio 4. Facehugger-hirviö on työntänyt lisääntymiselimensä miehen kurkusta alas ja synnyttää poikasensa tämän rintakehään (Alien – Kahdeksas matkustaja, USA 1979).

Elokuvan toinen naishahmo Lambert saa hänkin osansa raiskauskuvastosta. Lambert seisoo paikallaan pelosta jähmettyneenä, kun hirviön terävä lonkeromainen häntä kiipeää hänen reitensä viertä ylös. Ennen naisen kuolemaa kuulemme tämän huutavan.

Alien on kaiken kaikkiaan naispäähenkilölle epätyypillinen elokuva. Ripleyllä ei ole aluksella perhettä, eivätkä hänen välinsä miehistön muihin jäseniin ole erityisen lämpimät. Ripleyn motiivit ovat yksioikoiset – hän haluaa vain estää hirviön pääsyn Maahan ja päästä hengissä kotiin. Ripley on reilu ja oikeamielinen, mutta ei liioitellun tunteellinen. Hänelle raha on toisarvoinen kannustin, kun taas jotkut miehistön jäsenistä huolehtivat jatkuvasti palkkioistaan.

Alien – Kahdeksas matkustaja –elokuvan alkuperäisessä käsikirjoituksessa kaikki elokuvan hahmot kirjoitettiin generisiksi mieshahmoiksi. Käsikirjoituksessa oli maininta, jonka mukaan kaikkiin osiin voitaisiin valita nais- tai miesnäyttelijä. Sigourney Weaver valittiin pääosaan, jotta elokuva erottuisi miespääosien tähdittämien scifi-elokuvien joukosta. (Alien [film] Wikipedia-artikkeli 2011.)

5.5 Painajainen Elm Streetillä

80-luvulla suosioon nousseen slasher-genren merkkiteos, Wes Cravenin ohjaama *Painajainen Elm Steetillä* (USA 1984), marssittaa valkokankaalle tutun oloisen joukon amerikkalaisteinejä. Lukioikäistä kaveripiiriä piinaa painajaisiin ilmestyvä edesmennyt sarjamurhaaja Freddy Krueger. Eläessään Krueger murhasi 20 lasta, ja lopulta joukko naapuruston vanhempia poltti miehen elävältä. Nyt Freddy on palannut kostamaan kohtalonsa lahtarijoukon lapsille. Freddy ilmestyy nuorten uniin ja tappaa heidät heidän painajaisissaan.

Elokuvan päähenkilö on lukioikäinen Nancy (Heather Langenkamp), jonka kaveripiiriä Freddy harventaa yksi toisensa jälkeen. Nancy on itsekin useasti vähällä päästä hengestään painajaisen aikana ja yrittää kaikin tavoin pysytellä hereillä.



Kuvio 5. Freddy käy kylpyammeeseen nukahtaneen Nancyn kimppuun. (Painajainen Elm Streetillä. USA, 1984.)

Nancy ymmärtää nopeasti, mistä selittämättömissä kuolemissa on kyse. Nancyn epäonneksi kukaan muu ei ota häntä vakavasti, ja hän saa kohdata Freddyyn yksin. Nancy yrittää varoittaa ystäviään ja perhettään, mutta yksi toisensa jälkeen ystävät pääsevät hengestään Freddyyn veitsikynsissä.

Nancy laatii suunnitelman Freddyyn raastamiseksi unesta tosielämään, jossa Nancyn on mahdollista tuhota tämä lopullisesti. Nancy osoittaa suurta nokkeluutta ja päättelykykyä: hän ottaa selvää ja rakentaa teknisiä ansoja, joihin aikoo johdattaa Freddyyn saatuaan tämän huijattua unimaailman ulkopuolelle.

Viimeisessä taistelussa Freddyyn kanssa Nancy on aivan omillaan. Nokkeluutensa ansiosta hän selviytyy ja tilanne näyttää palaavan ennalleen. Kuolleet ystävät ja äiti palaavat elämään eivätkä muista tapahtumista mitään. 80-luvun kauhuelokuville tyypilliseen tapaan murhaaja kuitenkin palaa viime hetkellä haudan takaa – Freddyyn villapaidan värinen avoauton kuomu laskeutuu alas, ovet lukittuvat ja auto vie loukkuun jääneet nuoret mennessään.

Naispäähenkilölle epätyypilliseen tapaan Nancy ei hätäänny saati jää avuttomana seuraamaan tilanteen kehittymistä, vaan alkaa määrätietoisesti ratkaista ongelmaa. Nancy on hyvin aktiivinen päähenkilö. Pelkän puolustautumisen sijaan hän tutkii, ottaa selvää vastustajastaan ja valmistautuu kohtaamaan hirviön.

Vaaleanpunaisessa villapaidassaan ja kiharoissa hiuksissaan tyttömäinen Nancy on myös melko epäseksuaalinen hahmo. Hän ei ole seksuaalisesti aktiivinen eikä siten tule rangaistuksi seksuaalisesta aktiivisuudestaan, kuten slasher-elokuvien naishenkilöiden osana usein on. Esimerkiksi elokuvan alussa änekästä seksiä harrastanut nuori nainen silputaan hengiltä heti aktin jälkeen.

Nancyn hahmo on kaikessa taukoamattomassa toiminnallisuudessaan myös epäuskottava. Hän jatkaa Freddyyn jallittamista sellaisella vimmallalla, ettei ystävien kuolemien nähdä vaikuttavan häneen millään tavalla. Vaikka Nancy pelkää Freddyä ja ystävien väkivaltaisten kuolemien luulisi järkyttävän häntä, hän ei lamaannu vaan toimii. Tällainen järkkymättömyys nähdään perinteisesti miehisenä ominaisuutena. Kun Nancyn elämän miehet – poikaystävä ja isä – kerta toisensa jälkeen pettävät hänet, hän alkaa toimia miesmäisesti selviytyäkseen hengissä.

5.6 Aliens - paluu

Alien-elokuvasarjan toisen osan *Aliens – paluu* (USA 1986) alussa pitkästä hyperunes-taan herännyttä Ripleytä vaaditaan edesvastuuseen Nostromo-avaruusaluksen tuhoamisesta. Ripleyyn tarinaa planeetalta löytyneestä hirviöstä ei uskota. Rangaistuksena toimistaan hän menettää lentolupakirjansa ja joutuu jäämään epätyytyttävään työhön maan pinnalle.

Hirviöiden asuttamalle planeetalle on perustettu vuosikymmenien kuluessa siirtokunta, jonka on tarkoitus muokata planeetasta asuinkelpoinen. Kun yhteys siirtokuntaplaneetalle menetetään, Yhtiö lähettää tutkimusretkikunnan selvittämään hiljaisuuden syytä. Ripley halutaan mukaan, sillä hän on ainoa, joka on kohdannut mahdollisesti vastassa olevan hirviön silmästä silmään. Vastahakoinen Ripley saadaankin painostettua mukaan lupaamalla tälle tämän avaruuslentäjän lupakirja takaisin. Ripleyn ja merijalkaväen sotilaiden lisäksi matkaan lähtee myös Yhtiötä edustava Burke, jonka salattu motiivi on jo ensimmäisestä osasta tuttu: tuoda elävä avaruusolento mukanaan maahan sotateollisuutta varten, miehistön turvallisuudesta välittämättä.

Planeetalle päästyään retkikunta huomaa tulleensa liian myöhään. Autiot rakennukset ovat täynnä hajonneita barrikadeja ja taistelun jälkiä. Retkikunta löytää rakennuksen sokkeloista pienen tytön, joka kertoo nimekseen Newt. Ripley voittaa traumatisoituneen tytön luottamuksen ja alkaa hoivata tätä äidillisesti – hän saa ikään kuin uuden tyttären vuosikymmeniä sitten menettämänsä lapsen tilalle. Ripleyn ja Newtin kiintymyssuhde muodostuu elokuvan keskeiseksi draaman lähteeksi.

Retkikunta olisi jo valmis lähtemään kotimatalle, kun he löytävät signaalin siirtokuntalaisten jäljittämiseen käytetyistä välineistä. Käy ilmi, että heidät kaikki on varastoitu viereisessä kompleksissa sijaitsevaan hirviöiden pesään hirviöiden ruoka- ja lisääntymistarpeiksi. Merijalkaväen sotilaat lähtevät selvittämään, onko yksikään heistä enää hengissä. Ripley ja armeijan kokematon komentaja seuraavat tapahtumia komento-huoneesta. Kun komentaja menettää täydellisesti tilanteen hallinnan, Ripley astuu joh-tohahmon asemaan aikaansaamattoman komentajan ylitse ja käskee miehistön pois hirviöiden pesästä.

Hicksin ja Ripleyn välille viritelty romanssi käy yhä ilmeisemmäksi. He esittäytyvät toisilleen etunimiltä (tähän asti Ripleystä on puhuttu miehekkäästi vain Ripleynä) ja Hicks antaa Ripleylle seurantarannekkeen, jonka avulla voisi tarpeen tullen paikantaa tämän mistä tahansa rakennuksesta. Ripley ottaa rannekkeen vastaan hymyillen, imarreltuna Hicksin hänelle osoittamasta huolenpidosta. Hicksin opettaessa Ripleytä käyttämään asetta he flirttailevat toisilleen avoimesti. Myöhemmin Ripley antaa saamansa rannekkeen Newtille.

Hirviöt ohittavat joukkion pystyttämät barrikadit ja yllättävät heidät yläpuolelta. Newtin avulla he pelastuvat täpärästi ilmastointikanavia pitkin. Kaksi sotilasta kuolee matkalle. Juuri kun alkaa näyttää siltä, että Ripley, Newt ja Hicks selviäisivät ajoissa sillalle androidi Bishopin kyytiin poimittaviksi, hirviö sieppaa Newtin. Ripley kieltäytyy jättämästä Newtiä ja palaa etsimään tätä. Planeetan on määrä räjähtää hetken kuluttua.

Pelastaakseen Newtin Ripley on tunkeuduttava hirviöiden pesään. Seuraa taistelu kahden matriarkan välillä – hirviöiden jättiläismäisen, kuoriutumattomia munia vartioivan emon ja lastaan pelastamaan tulleen ihmisäidin välillä. Hirviöäiti tietää, että Ripley voi liekinheittimellään käristää sen poikaset kuoliaiksi. Emot tarkkailevat toisiaan Ripley'n perääntyessä paikalta Newt sylissään. Lopulta Ripley sytyttää liekinheittimen ja tuhoaa tuskissaan huutavan hirviöemön jälkikasvun. Raivostunut emo irrottautuu synnytyskanavastaan ja lähtee ajamaan heitä takaa.

Ripley, Newt, Bishop ja Hicks pelastuvat täpärästi räjähtävältä planeetalta. Hetken ajan kaikki näyttää olevan kunnossa, mutta kosto janoava hirviöemo on ujuttanut alukselle heidän huomaamattaan. Ripley on käytävä vielä viimeinen taistelu hirviötä vastaan. Newtiä puolustaakseen Ripley pukeutuu aluksen varastohallissa raskaiden asioiden liikkutteluun tarkoitettuun koneeseen ja muuttuu ikään kuin ihmisrobotiksi. Koneen tuoman fyysisen ylivoiman turvin hän sinkoaa tämänkin hirviön ilmalukon kautta avaruuteen.

Ripley peittelee Newtin äidillisesti hyperuneen nukkumaan. Muutkin selviytyneet, Ripley, Hicks ja vahingoittunut droidi Bishop, käyvät kryokaappeihin makaamaan. Elokuvan lopussa asetelma on sama kuin ensimmäisessä osassa – miehistö jää ajalehtimaan ja toivoo, että joku tulee heidät pelastamaan.

Elokuvasarjan toisessa osassa Ripley'n hahmo on selvästi ensimmäistä osaa feminiinimpi. Hän on edelleen itsenäinen ja voimakastahtoinen, mutta näiden ominaisuuksien lisäksi häneen liitetään nyt lempeää äidillisyyttä. Ripley'n Newtille osoittama hellyys ja omistautuneisuus tekee hahmosta moniulotteisemman ja samaistuttavamman. Myös Ripley'n rakkauselämään viitataan suorasukaisemmin kuin ennen – Hicksin ja Ripley'n välille on selvästi kehittymässä suhde. Ripley'n motiiveja elokuvasarjan ensimmäisessä-

kin osassa rukataan piirun verran perinteisempään feminiiniseen suuntaan. Elokuvan alussa Ripley herätetään 57 vuotta jatkuneesta hyperunesta huomaamaan, että hänen tyttärensä on kuollut yli 60 vuoden ikäisenä. Ripley kokee syyllisyyttä siitä, ettei koskaan ehtinyt tämän 11. syntymäpäiville, kuten oli luvannut. Ensimmäisessä elokuvassa ei edes käy ilmi, että Ripleyllä on tytär, eikä Ripleyn perhesuhteita käsitellä.

Ripleyn suhde elokuvan hirviöihin on muita henkilöihahmoja henkilökohtaisempi. Ripleyn äidinvaisto on pelkoa suurempi tämän palatessa hirviöiden pesään pelastamaan Newtia. Hirviömatriarkka kohtaa Ripleyn tasavertaisena vastustajana – toisin kuin muut miehistön jäsenet, jotka tulevat tapetuiksi rivihirviöiden toimesta.

Alien-elokuvasarjan toisen osan käsikirjoittajan lähtökohta Ripleyn hahmon rakentamiselle on ollut erilainen kuin ensimmäisen osan käsikirjoittajan. Ensimmäisessä osassa käsikirjoittaja Dan O'Bannon kirjoitti elokuvan hahmot sukupuolettomiksi, jotta rooli- tuksessa mihin tahansa osaan voitaisiin valita mies tai nainen. Toisessa osassa valinta on jo tehty ja käsikirjoittaja on kirjoittanut käsikirjoituksena tietäen, että Ripley on nainen. Ehkä osin siitä johtuen *Aliens*-elokuvan Ripley on moniulotteisemmin ja perinteisemmin feminiininen kuin ensimmäisen osan lähes täysin androgyyni päähenkilö.

5.7 Alien 3

Alien-saagan kolmannessa osassa *Alien 3* (USA, 1992) Ripleyn herää pelastussukkulan haaksirikon jälkeen murhamiesten ja raiskareiden asuttamalta syrjäiseltä vankilaplaneetalta. Kryokaappeihin nukutetut Newt ja Hicks ovat kuolleet, Bishop-droidi on todettu toimintakelvottomaksi ja kipattu kaatopaikalle.

Ripleyn saapumisesta siveyslupauksen antaneiden uskovaisten väkivaltarikollisten pesään rakennetaan ensimmäisen näytöksen suurimpia jännitteitä: seksuaalisen väkivallan uhka on jatkuvasti ilmassa. Ripleyn hiukset ajellaan ja hänet puetaan miesten vaatteisiin. Ripley yritetään saada pysymään eristyksissä häntä varten tilatun pelastusretkikunnan saapumiseen saakka, mutta Ripley ei suostu tähän. Hänen on saatava tietää, mitä pelastussukkulassa tapahtui ennen haaksirikkoa ja muiden matkustajien kuolemaa.

Ripley ei kerro vankilan asukeille epäilevänsä, että on tuonut mukanaan hirviön. Ripley saa kaatopaikalta löytyneen Bishopin hetkeksi toimintakuntoon, ja Bishop vahvistaa Ripleyn pelkojen käyneen toteen – pelastussukkulalla oli vieras elämänmuoto.

Lääkäri arvaa jonkin olevan vinossa ja painostaa Ripleytä kertomaan, mistä on kysymys. Ripley käyttää ensimmäistä kertaa elokuvasarjan aikana hyväkseen seksuaalista viehätysvoimaansa: hän väistää lääkärin vaikean kysymyksen ilmaisemalla olevansa halukas seksiin. Piakkoin seksin jälkeen hirviö tappaa lääkärin, mutta jättää Ripleyn hämmennykseksi tämän henkiin.

Kun hirviö alkaa lahdeta vankilasaaren asukkaita, Ripley kertoo asukkaille mukanaan tuomastaan olennosta ja laatii suunnitelman sen tappamiseksi. Ripley painottaa jälleen kerran samaa asiaa: hirviö tulee tappamaan heidät kaikki, eikä se saa päästä elävänä pois planeetalta. Ripleytä noutamaan lähetetty pelastusryhmä on itse asiassa edelleen kiinnostunut vain hirviön rahtaamisesta Maahan. Vankiryhmän hengellinen johtaja suostuttelee vangit Ripleyn puolelle ja he alkavat laatia suunnitelmaa pedon tappamiseksi. Ripleyn tavoitteena on jälleen kerran surmata hirviö, ennen kuin ahneen Yhtiön miehet tulevat viedäkseen sen sotateollisuuden tarpeisiin.

Suunnitelman kypsyessä ja väen vähetessä alkaa Ripleyn vointi huonontua. Bioskannerin kuva paljastaa, että Ripleyn rinnassa kasvaa hirviöpoikanen. Naaras, joka voisi synnyttää tuhansia uusia hirviöitä. Ripley on järkyttynyt. Hänen mielenterveytensä alkaa olla koetuksella – hän näkee harhoja ja hirviöitä siellä, missä niitä ei ole. Aseistamaton Ripley haastaa ilmastointikanavissa piileskelevän hirviön, mutta se ei kieltäytyy tappamasta tätä. Onhan poikasta kantava Ripley nyt omien sanojensakin mukaan osa perhettä.

Vankien hengellinen johtaja ja kuolinapua pyytävä Ripley tekevät sopimuksen. Ensin kuolee hirviö, sitten on Ripleyn vuoro. He houkuttelevat hirviön tyhjään siiloon ja kippaavat sen niskaan tonnikaupalla sulaa lyijyä. Kun sekään ei riitä pysäyttämään raivopäistä hirviötä, Ripley käynnistää sprinklerit siilon yllä ja kastelee tulikuuman lyijyllä kuorutetun hirviön. Peto räjähtää kappaleiksi. Samaan aikaan Yhtiön miehet saapuvat vankilaan ja yrittävät puhua itsemurhaa aikovan Ripleyn ympärillä. Ripleyllä voisi olla vielä elämä edessä. Hän voisi saada lapsenkin. Yhtiön mies lupaa tuhota hirviöpoikasen

leikattuaan sen irti Rippleyn kehosta. Ripley ei usko tätä, vaan heittäytyy alas tuliseen pätsiin samalla, kun hirviöpoikanen viimein työntyy ulos tämän rinnasta.

Tässä elokuvasarjan kolmannessa osassa Rippleyn hahmo on kehittynyt suuntiin, jotka tuntuvat edellisiin osiin nähden vierailta. Elokuvan alussa katsojalle tehdään selväksi, että Rippleyn naiseus on nyt uhka tämän turvallisuudelle ja koko ympäristölle – vanki-planeetan asukkaat esitetään laumana jälkeenjääneitä raiskareita, joiden päiväjärjestystä Rippleyn naiseus suunnattomasti järkyttää. Ripley riisutaan lopuistakin naisellisista fyysisistä ominaisuuksistaan: hänen päänsä ajellaan kaljuksi ja hänet puetaan miesten vaatteisiin. Ripleylle sanellaan tarkat säännöt, joita hänen tulee noudattaa välttääkseen provosoimasta miehiä. Ripley saa liikkua vain tietyssä osassa rakennusta, eikä hän saa ottaa mitään kontaktia vankeihin. Kun Ripley rikkoo sääntöjä ja lähtee etsimään Bishopin runneltua ruumista kaatopaikalta, häntä rangaistaan – miehet käyvät hänen kimpuunsa aikeissa raskaita tämän. Samoin kielletty fyysinen kanssakäyminen vankilan lääkärin kanssa johtaa pikaisesti siihen, että lääkäri pääsee hengestään.

Rippleyn motiivit ovat läpi elokuvan androggynejä. Edellisen osan äititeemaan viitataan vain hetkellisesti elokuvan alussa näyttämällä Rippleyn tuska Newtonin kuolemasta. Sen, ja rakastajan kuoleman jälkeen, Rippleyn tahdonsuunta palaa vanhaan tuttuun: Ripley haluaa estää hirviöiden pääsyn Maahan hinnalla millä hyvänsä. Lopulta hän uhraa itsensä estääkseen pahan pääsyn pois planeetalta.

5.8 The Others

Tutkimusmateriaalielokuvien perhekeskeisten kauhuelokuvien laittaa edustaa Alejandro Amenábarin ohjaama *The Others* (USA & Espanja, 2001). Elokuvan päähenkilö on valoallergisten lastensa kanssa synkkää kartanoa asuttava Grace (Nicole Kidman). Gracen mies on lähtenyt sotaan puolitoista vuotta sitten koskaan palaamatta. Elokuva sijoittuu Englannin kanaalissa sijaitsevalle saarelle vuoteen 1945, toisen maailmansodan jälkimaininkeihin.

Elokuvan alussa kartanoon saapuu uutta palvelusväkeä yllättäen kadonneen palvelusväen tilalle. Grace tekee heille selväksi talon säännöt: vain yksi ovi kerrallaan saa olla avoimena. Ovet täytyy aina lukita selkensä takana. Verhot on pidettävä kiinni aina, kun

lapset liikkuvat huoneissa. Valolle allergisille lapsille auringonvalo on hengenvaarallista.

Katsojalle käy pian ilmi, että perheellä on salaisuuksia. Gracen itsepäinen tytär Anne kertoo, että jokin aika sitten äiti suuttui ja "se tapahtui." Lapsista nuorempi, Nicholas, suuttuu siskolleen ja väittää, ettei mitään ole tapahtunut. Riita katkeaa, kun Grace tulee huoneeseen. Lapset vaikenevat. Lasten uudelle hoitajalle, Mrs. Millsille, Grace selittää lasten puhuvan joskus outoja asioita, ja kehottaa jättämään ne huomiotta.

Eräänä päivänä Grace on kuulevinaan lapsen itkua. Anne kertoo itkevän lapsen olevan Victor, joka haluaa heidät ulos talosta. Grace pitää Annen puheita valheina ja rankaisee tätä ankarasti. Kun Anne uhmaa äitiään, rangaistusta jatketaan päiväkausia. Grace on ehdoton – valehtelevat lapset joutuvat helvetin liekkiin, elleivät kadu ja pyydä anteeksi. Anne ei taivu, koska omasta mielestään hän ei ole valehdellut.

Oudot tapahtumat talossa kiihtyvät. Grace ja palvelusväki käyvät läpi talon joka kolkkan, mutta äänille ja tuon tuostakin auki vedetyille verhoille ei löydy aiheuttajaa. Palvelusväki nimittää outojen tapahtumien näkymättömiä aiheuttajia tunkeilijoiksi. Grace on uuvuksissa eikä tiedä mihin uskoa. Hän ikävöi miestänsä. Grace päättää lähteä talosta hakemaan kylän pappia siunaamaan demonien asuttamaksi uskomansa talon, mutta sankka sumu eksyttää hänet. Sumusta ilmestyy hänen kauan kaivattu miehensä Charles.

Charlesin palattua Gracen mieliala kohoaa. Hän kieltää mitään yliluonnollista koskaan tapahtuneenkaan. Anne on vihainen, kun äiti pyörtää sanansa. Charles on muuttunut: hän ei osoita minkäänlaista mielenkiintoa Gracea kohtaan. Käy ilmi, että palvelusväki tietää talon tapahtumista enemmän, kuin voi vielä Gracelle kertoa. Annelle he kuitenkin lupaavat kaiken tulevan pian muuttumaan.

Eräänä iltana Grace käy Annen kimppuun. Anne sovittamassa ensimmäiseen kommu-naaliinsa tarvittavaa pukua, kun Grace yhtäkkiä näkee puvun sisällä vanhan naisen. Kun Grace repii vaatteen pois hahmon yltä, se paljastuukin Anneksi. Anne sanoo Mr. Millsille, että äiti haluaa tappaa heidät. Välit Anneen viilenevät entisestään. Kun yhden romanttisen kohtaamisen jälkeen Charles lähtee, jää Grace jälleen yksin.

Aamulla kaikki kartanon verhot ovat kadonneet. Grace yrittää epätoivoisesti piilottaa lapsiaan valolta. Hän häätää palvelusväen kartanosta ja etsii verhoja tuloksetta. Yöllä ikkunasta karanneet lapset löytävät hautausmaalta palvelusväen hautakivet. Käy ilmi, että he ovat kuolleet jo kauan sitten. Grace lukitsee kuolleen palvelusväen ulos talosta ja käskee lapsia piiloutumaan. Yläkerrassa lapset joutuvat osaksi spiritististä istuntoa, jonka aikana käy ilmi, että myös lapset ja Grace ovat kuolleet. Spiritistisen istunnon osanottajat, tunkeilijat, taas ovat taloon muuttaneita uusia asukkaita, jotka yrittävät saada heihin kontaktin.

Viimein Grace joutuu tunnustamaan itselleen tappaneensa lapsensa. Hän pitelee lapsia sylissään ja kertoo, kuinka tukehdutti heidät tyynyllä ja teki sen jälkeen itsemurhan. Kun Grace liipaisimen painamisen jälkeen kuulikin makuuhuoneesta lasten naurua, hän luuli Jumalan antaneen hänelle uuden mahdollisuuden olla parempi äiti lapsilleen. Vastata nyt hän ymmärtää, että he kaikki ovat kuolleet.

Elokuvan lopussa talossa on taas valoa. Kuolleet lapset eivät enää kärsi valoallergiasta. Tunkeilijat lähtevät, ja palvelusväki jää taloon Gracen avuksi. Viimeisessä kohtauksessa Grace lapsineen seisoo ikkunassa ja sanoo, ettei kukaan voi koskaan pakottaa heitä lähtemään omasta kodistaan.

The Others toistaa monia perinteisen kauhuelokuvan konventioita. Elokuvan pääosassa on miehensä hylkäämäksi joutunut yksinhuoltajaäiti. Hän asuu lastensa kanssa eristyksissä, kaukana muista ihmisistä. Tapahtumapaikkana on synkkä, kivinen kartano. The Others nostaa kierroksia tuomitsemalla talon asukkaat jatkuvaan pimeyteen. Lapset eivät koskaan voi poistua talosta, eikä myöskään Grace. Elokuva ravistelee myyttiä kaiken kantavasta ja uhrautuvaisesta Äidistä.

Grace on autoritäärinen ja itsenäinen hahmo, mutta tunnustaa useaan otteeseen tuntevansa olonsa eristetyksi. Kun Gracelle selviää, että talossa tapahtuu outoja asioita, ei katsoja voi olla enää varma, ovatko äänet ja oudot sattumat totta vai mielenterveydeltään järkkyneen Gracen kuvitelmaa. Grace elää lastensa kanssa kuin häkissä. Hän on katkera, koska Charles on jättänyt hänet yksin. Hän toteaa, ettei Charles lähtenyt pelkästään sodan takia – mies ei vain enää kestänyt elämää pimeydessä.

Grace on kova ja määrätietoinen äiti, joka kuitenkin vakuuttelee tuon tuostakin rakastavansa lapsiaan enemmän kuin mitään muuta. Grace on katolisuudessaan hyvin ankara. Hän suhtautuu raamatun opetukseen suurella vakavuudella ja pelottelee lapsiaan helvettiin joutumisella. Hän on kykenemätön lohduttamaan lapsiaan: lapset eivät haluaisi tulla erotetuiksi, eikä etenäkään Nicholas haluaisi tulla jätetyksi yksin, mutta silti Grace laittaa heidät opiskelemaan eri huoneisiin. Grace suhtautuu pienen Nicholaksen pelkoon kylmäkiskoisesti ja antaa tälle rukousnauhan - rukoilu pitäisi pelot loitolla. Hän haluaa Nicholasta pikaisesti, mutta ei anna tälle tämän pyytämää suukkoa. Grace ei osaa osoittaa fyysistä hellyyttä lapsilleen.

Grace on tyypillinen marttyyriäiti. Kun Mrs. Mills tarjoutuu keventämään Gracen taakkaa ja tarjoaa apua talon asioiden hoitamisessa, Grace suuttuu eikä ota apua vastaan. Hän kokee olevansa ainoa henkilö, joka tietää, miten talossa tulee toimia. Hän muistuttaa usein olevansa vastuussa lastensa hengestä, eikä siihen sovi suhtautua kevyesti. Kuitenkin hän tunnustaa, ettei kaikki ole kunnossa, mutta ei tiedä mikä häntä vaivaa. Lasten tappaminen on trauma, jonka hän on työntänyt jonnekin taka-alalle. Vaikka kuolinpäivän tapahtumiin viitataan välillä suoraankin, Grace ei tunnu muistavan niistä mitään.

Elokuvan edetessä hänen suhteensa Anneen rakoilee. Hän pystyy pyytämään ankaruuttaan anteeksi vain Anneen nukkuessa. Elokuvan lopussa hän tunnustaa tekonsa ja voittaa taas lapsensa puolelleen. Hän myöntää, ettei ole varma, onko helvettiä olemassa-kaan.

Gracen suhde elokuvan hirviöön on monimutkainen. Grace haluaa suojella lapsiaan talossa olevilta "tunkeilijoilta", mutta samalla hän pelkää niitä kuollakseen. Rohkeasti hän kuitenkin kerta toisensa jälkeen pyrkii kohtaamaan hirviön. Hän avaa lukittuja ovia, joiden takana tietää hirviön olevan. Hirviö vain kieltäytyy paljastamasta itseään hänelle. Lopulta paljastuu, että elokuvan hirviö onkin hän itse. Monien muiden kauhuelokuvan naispäähenkilöiden tapaan Gracekin on uhrin, sankarin ja hirviön yhteenliittymä, *victim-hero* (Clover 1992). Gracen sankaruus on hämmentävää. Tappamalla perheensä hän tuli helpottaneeksi heidän kaikkien oloa. Elokuvan lopussa perhe on onnellisempi kuin aikoihin.

Nicole Kidmanin esittämä Grace on kauhuelokuvien naispäähenkilöille tyypilliseen tapaan hyvin kaunis. Hänet on puettu 40-luvun yläluokkaisen kartanonrouvan tyyliin ylös asti napitettuihin, paksuista kankaista valmistettuihin vaatteisiin. Gracen estyneisyys tämän ihmissuhteissa ja ulosannissa saa muodon puristavien, ahdistavien vaatteiden kautta. Grace ikävöi kateissa olevaa miestänsä, ja miehen palattua näemme, että hän on kaivannut myös seksiä. Hänet nähdään alastomana, puhtaasti seksuaalisena olentona vain yhdessä kohtauksessa, jossa hän saa viimeinkin miehensä osoittamaan itselleen hellyyttä. He harrastavat seksiä, mutta itse akti jätetään näyttämättä. *The Others* onkin selvästi aikuisemmalle katsojakunnalle suunnattu kauhudraama, jonka viehäytys ei perustu kauhuelokuvalla tyypillisesti seksin ja komeroista hyppäävien säikkyjen voimaan.

5.9 Teeth

Tätä opinnäytetyötä varten kävin läpi läjän sellaisiakin elokuvia, joita en varmasti olisi muutoin tullut katsoneeksi. Kauhukomedia *Teeth* (USA, 2007) on yksi niistä. Teethin päähenkilö Dawn (Jess Weixler) on lukiolaistyttö, joka on luvannut odottaa neitsyytensä menettämistä avioliittoon saakka tosi rakkaus odottaa –liikkeen hengessä. Dawn kantaa liikkeen tunnusta sormessaan ja toimii aktiivisesti järjestössä asiansa edistämiseksi. Kun eräs niin ikään siveyslupauksen antanut aviomiesehdokas sitten raiskaa Dawnin metsälammella, Dawn huomaa omaavansa varsin erikoisen puolustusmekanismin ei-toivottuja tunkeilijoita vastaan. Hänen vaginassaan on hampaat, jotka silppuavat mitä hyvänsä sinne vastoin Dawnin tahtoa tungetaan.

Elokuvan mukaan myytti hampailla varustetusta vaginasta, vagina dentatasta, toistuu kulttuureissa ympäri maailman. *Teeth*-elokuvassa vagina dentata –myytin hampaikkaan vaginan voi päihittää ainoastaan sankari, joka onnistuu valloittamaan sen. *Teeth* välttelee moralisoimasta, eikä rakenna tarinaa yhdestä oikeasta prinssi uljaasta, joka saisi Dawnin hampaat pysymään piilossa iän kaiken. Sankariksi kelpaa kuka vain, joka yhtyy Dawniin yhteisymmärryksen vallitessa – tilanne voi tosin muuttua äkistikin, kuten eräs huonotapainen nuori mies saa tuta kesken aktin.

Dawn on seksuaalisesta estyneisyydestään huolimatta elokuvan alusta alkaen itsevarma ja ulospäinsuuntatunut hahmo. Hän pitää mukaansatempaavia puheita siveysliik-

keensä kokoontumisissa ja laukoo terveystiedontunnilla keskiaikaisia mielipiteitään naisen seksuaalisuudesta. Koulu- ja valistustyön ohella Dawn hoivaa vakavasti sairasta äitiään, joka on Dawnille hyvin läheinen. Kotona hänen täytyy vielä sietää idioottimais- ta velipuoltaan, joka salaa haaveilee Dawnin kanssa makaamisesta. Dawnin itsensä ainoa seksifantasia sijoittuu hänen häyöihönsä, eikä hän onnistu viemään sitäkään päätökseen. Fantasian hellä sulhanen muuttuu kesken kaiken tieteiselokuvassa näh- dyksi terävähampaiseksi hirviöksi.

Elokuvan aikana Dawn käy läpi muutoksen seksuaalisesti estyneestä tyttöisestä vapau- tuneeksi nuoreksi naiseksi. Ensimmäisessä näytöksessä Dawnin tahdonsuunta on pysy- tellä neitsyenä avioliittoon asti – se on Dawnille tärkeämpää kuin mikään muu. Kun Dawn sitten huomaa erikoisen ominaisuutensa, hän yrittää kaikin tavoin selvittää, mikä on vikana. Gynekologin vastaanotolla hän saa varmuuden epäilylleen napsaistuaan ahdistelevalta gynekologilta sormet poikki.

Dawn ottaa selvää vagina dentata –myytistä. Vagina dentata –myytin mukaan hirviö- mäiset hampaat voi voittaa vain sankari, joka valloittaa hirviömäisten hampaiden kan- tajan. Dawn pitää itseään murhaajana ja hirviönä, koska hänet raiskannut nuori mies löydetään kuolleena metsälammesta. Myöhemmin Dawn menettää neitsyytensä nuorel- le miehelle, joka tosin Dawnin sänkyyn saadakseen antaa tälle lääkkeitä ja juottaa tä- män humalaan.

Neitsyyden menettämisen myötä Dawn riemastuu seksuaalisesta heräämisestään. Hän ihailee alastonta vartaloaan peilistä ja tekee itse aloitteen seksiin. Juuri kun Dawn on pääsemässä lihallisten ilojen makuun, alkaa poikaystävä kesken seksin retostella puhe- limessa saaneensa Dawnilta seksiä. Käy ilmi, että lukion poikaporukka on lyönyt vetoa siitä, saako kyseinen poika uskovaisen Dawnin sänkyynsä. Dawnilta menee fiilikset, ja naps – hampaat napsahtavat.

Kotiin tullessaan Dawn löytää äitinsä kuolleena. Äiti on kuollut, koska Dawnin velipuoli oli harrastanut seksiä tyttöystävänsä kanssa, eikä kiinnittänyt aktin aikana huomiota äidin avunhuutoihin. Dawn raivostuu ja päättää kostaa.

Dawnin velipuoli pystyy harrastamaan vain anaali- tai oraaliseksiä, koska lapsuudessa Dawnin vagina puri häntä sormeen. Tämä kokemus on jättänyt veljelle trauman. Dawn tietää, että velipuoli on jo pitkään haaveillut seksistä Dawnin kanssa, joten hän esittää myötämielistä ja houkuttelee velipuolen vaginayhdyntään. Dawn puree velipuolensa peniksen irti, heittää sen koiralle ja jättää miehen vuotamaan kuiviin.

Dawn pakkaa tavaransa ja lähtee liftaamaan. Viimeisessä kohtauksessa näemme, kuinka Dawn on muuttunut. Dawn tulee liftanneeksi vanhan miehen kyytiin. Huoltoaseman pihalla mies kuitenkin kieltäytyy päästämästä Dawnia ulos autosta. Vanhan miehen irstaat eleet ovat viimeinen pisara. Dawn hymyilee miehelle vihjailevasti. Hän on valmis muuttumaan kiltistä työstä häikäilemättömäksi kostajaksi.

Kiinnostavaa Dawnin hahmossa on se, että vaikka elokuvan tarina on läpeensä seksin kyllästävä ja Dawnin motiivit toiminnalleen ovat seksuaalisia, Dawnia ei rangaista. Päinvastoin: yltiöahdasmielinen koulumaailma, jossa naisen sukuelimiä esittävät kuvat on sensuroitu oppikirjoista tarroja liimaamalla on se jolle nauretaan. Väkivallantekijät ovat niitä, jotka kärsivät. Tarinan mieshahmojen kieroutunut suhde seksiin ja naissukupuoleen tekee heistä hirviöitä. Dawnin seksuaalisuudessa sen sijaan ei ole mitään väärää, vaikka hän kätkeekin sisäänsä hirviön.

Monien muiden kauhuelokuvien naispäähenkilöiden tapaan Dawnin hahmo muuttuu elokuvan aikana uhrista hirviömäiseksi sankariksi. Ensimmäisessä näytöksessä Dawn on patriarkaalisen aivopesun aulis uhri, joka toistelee kirkkain silmin liturgiaa naisten häveliäisyydestä ja pidättäytymisen luonnollisuudesta. Elokuvan myötä hän löytää seksin ilot ja oppii lopulta käyttämään niitä hyväkseen – omalla tuhoisalla, hirviömäisellä tavallaan.

6 Pohdinta

Millainen sitten olisi omaperäinen, totutuista kaavoista vapaa kauhuelokuvan naispäähenkilö? Yksityiskohtaisia kirjoitusneuvoja ei tämän tutkimusaineiston pohjalta ole mahdollista antaa, enkä pidä sitä myöskään tarkoituksenmukaisena. Pyrkimys tulisi nimenomaan olla kauhuelokuvan naispäähenkilöiden skaalan monipuolistaminen ja laajentaminen, ja kaavamaisella ohjeiden noudattamisella on harvoin tällainen vaiku-

tus. Tutkimuksessa nousi kuitenkin esiin joitakin sellaisia seikkoja, joihin kauhuelokuvan naispäähenkilöä kirjoittavan on hyvä kiinnittää huomiota.

Mielenkiintoinen tapa uudistaa kauhuelokuvan naispäähenkilöä voi olla se, että tekijä tietoisesti pyrkii esittämään naispäähenkilön muusta kuin miehisen katseen näkökulmasta. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuvantekijä tiedostaa, minkälaisia valtasuhteita valittu näkökulma välittää valkokankaalle ja pyrkii muokkaamaan niitä miehisen katseen normin vastaiseksi. Onko ratkaisu miehisen katseen dominanssin purkamiselle naisellisen katseen omaksuminen? Entä voiko elokuvantekijän katse olla sukupuoleton? Vaihtoehdoisen katseen, kutsuttakoon sitä tässä vaikka naiselliseksi katseeksi, omaksuminen ei ole aivan yksinkertaista. Elokuviin tuotantoa ja sisältöä ohjaavat yhä yhteiskuntaan sisäänrakennetut patriarkaaliset valtarakenteet. Miehisestä katseesta luopuminen on uhka patriarkaatin kontrollille siitä, miten nainen elokuvassa esitetään (Jacobsson 1999, 24). Totutut konventiot istuvat syvällä ja niiden välttäminen edellyttää elokuvantekijältä tekemiensä ratkaisujen aktiivista punnitsemista.

On tärkeää antaa naispäähenkilölle oma, vahva tarina: passiivisesti tilanteesta toiseen ajautuva nainen ei ole aktiivinen päähenkilö. Naishahmon tulisi aktiivisesti toimia määränpänsä saavuttamiseksi ja selvittää tielleen tulevista esteistä omien kykyjensä avulla.

Naispäähenkilöille tyypillinen kauhuelokuvasta toiseen toistuva ominaisuus on tietynlainen motiivien henkilökohtaisuus. On hyvä, että päähenkilöllä on myös läheinen ja häntä henkilökohtaisesti koskettava motiivi, mutta tämän lisäksi hänen toimilleen tulisi antaa jokin suurempi merkitys. Kun tyypillisesti kauhuelokuvan naispäähenkilön suurin motivaattori on perhe-elämä, naisellisen katseen näkökulmasta kirjoitetussa elokuvassa se voi olla esimerkiksi työ. Kauhuelokuvan naispäähenkilö voisi olla ammatiltaan vaikkapa kansanmurhan tapahtumapaikalla työskentelevä patologi, jonka tehtävänä on selvittää, mitä joukkohaudoista kaivetuille ihmisille on tapahtunut. Patologin ammatti edellyttää naispäähenkilöltä sekä asiantuntevuutta ja ammattitaitoa että empaattisuutta. Hänen työllään kansanmurhan tapahtumien selvittämisessä on yhteiskunnallinen merkitys, puhumattakaan ammatinvalinnan tarjoamista mahdollisuuksista kauhuelokuvalla.

Elokuvan tapahtumapaikka voisi olla vaikkapa syrjäinen pikkukaupunki pienessä Itä-Euroopan valtiossa: paikka, jonka sijoittaminen kartalle on hankalaa. Vieraaseen maahan lähetetty naispäähenkilö on omillaan, kaukana kodin piiristä. Myös slaavilaisen mytologian hirviögalleriassa riittää ammennettavaa. Ehkä joukkohaudasta löytyy ainakin päällisin puolin elossa olevan oloinen ihminen?

Eräs tutkimieni kauhuelokuvan naispääosia yhdistävä seikka on se, ettei yksikään heistä ole yksiselitteisesti sankari. Heistä jokaiseen liittyy tavalla tai toisella myös uhrin ja hirviön ominaisuuksia: Cloverin termein he ovat uhri-sankareita. Konventioita välttävä kirjoittaa naishahmon toisin: kauhuelokuvan naispäähenkilön ei tarvitse taipua uhrin rooliin. Sen sijaan aktiivinen naispäähenkilö voi ponnistella hirviön karkottamiseksi ja ongelmien ratkaisemiseksi. Yleensä kauhuelokuvassa katsoja kokee empatiaa naispäähenkilöä kohtaan juuri tämän uhriuden vuoksi – naisellisessa näkökulmassa tekijä luottaa siihen, että nainen voi olla yhtä lailla samaistuttava ilman uhrin rooliakin.

Ollakseen uskottava ja mielenkiintoinen naispäähenkilöllä tulee olla traumoja ja heikkouksia, mutta niiden ei välttämättä tarvitse liittyä tämän perhe-elämään. Feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia ei naisellisen katseen näkökulmasta myöskään esitetä heikkouksina, kuten kauhuelokuvassa yleensä on tapana. Esimerkiksi tieteiskauhuelokuvassa *Splice* (USA, 2009) tarinan keskiössä on nuori tutkijapariskunta, joka kehittää laboratoriossa eräänlaisen ihmisen ja eläimen hybridin. Elokuvassa naisen herkkätunteisuus ja empaattisuus johtaa ongelmiin, kun hän kieltäytyy surmaamasta vaaralliseksi paljastunutta kasvattiaan. Naisellisen katseen näkökulmassa tekijä voi esittää empaattisuuden positiivisena ominaisuutena, joka auttaa tätä selviämään haasteista. Toisaalta tekijän ei tule pelätä myöskään perinteisesti maskuliinisiksi miellettyjen ominaisuuksien antamista naispäähenkilölleen.

Vaihtoehtoista katsetta hakevan elokuvantekijän tulee kiinnittää huomiota myös siihen, miten hän presentoi naispäähenkilön ulkonäköä. Miehisen katseen ilmeisimmät ilmenemismuodot, kuten naisen rintojen, säärien ja pakaroiden esittäminen fetisoivan katseen kautta on helppo välttää. Naisellisen katseen näkökulma voi olla myös täysin päinvastainen: pääosin nuorelle naisyleisölle suunnatussa elokuvassa *Twilight* (USA, 2008) kamera tarkastelee elokuvan päähenkilön ihastuksen kohdetta, nuorta vampyyrimiestä, peittelemättömän ihailevasti. Kyseinen vampyyri on huolellisesti meikattu,

kimalteleva, androgynni mieshahmo. Jos elokuvantekijä haluaa esittää miehen naisen dominoivan katseen alla, voi miehen vartalon asettaa näytille siinä missä naisenkin. Tyyllilajista riippuen keinot voivat olla mitä tahansa hienovaraisesta ihastelusta räävittämiin pullistuneiden etumusten lähikuviin hidastetussa otoksessa. Ei myöskään ole perusteltua väittää, että miesvartalon esittäminen dominoivan naisellisen katseen kautta karkottaisi mieskatsojia. Ovathan esimerkiksi pääasiassa miesyleisölle suunnatut historialliset sotaelokuvat pullollaan pieniin sosisopiin ahdattuja öljyisiä miesvartaloita.

Sen lisäksi, miten elokuvantekijä ja naispäähenkilö elokuvan miehiä katsovat, naisellisen katseen näkökulmaa haettaessa tulee ottaa tarkasteluun se, minkälainen suhde naispäähenkilöllä heihin on. Miehisen katseen näkökulmasta esitettyinä miehet ovat usein sotaisia sankareita tai kovia liikemiehiä. Naisellinen katse saattaisi pitää arvostettavina hyvinkin erilaisia ominaisuuksia, kuten luotettavuutta, empatiakykyä ja rehellisyyttä. Usein naisen osana on riutua rakkauden kaipuussaan tai odottaa kaukomailla olevaa miestä kotiin palaavaksi. Naisellisen katseen näkökulmasta naisen tarinan pontimena ei toimisi rakkaus tai sen kaipuu.

Miehisen katseen näkökulman kritisointi ei tarkoita sitä, että naisvartalon kauneuden ihaileminen elokuvassa olisi väärin. Miehisen näkökulman ongelma ei ole sen miehisuus, vaan sen yksipuolisuus. Koska sukupuoli ja seksuaalisuus vaikuttavat katsojan vastaanottoon, ei sukupuolettoman näkökulman valinta myöskään ole perusteltua, jos edes mahdollista. Etenkin kauhuelokuvissa seksuaaliset jännitteet ovat usein suuria, eikä niiden esittäminen neutraalin katseen kautta välttämättä olisi mielekästä tai ainakaan kovin ilmaisuvoimaista. Jos kamera on jatkuvasti vain kärpänen katossa, elokuva menettää suuren osan tehovoimaansa.

Tässä tutkimuksessa etsin tarkasteltavakseni mahdollisimman monipuolisesti erilaisia kauhuelokuvan naispäähenkilöitä. Vilkaistu Makuuni-videovuokraamon viimeisimpiin valikoimaan otettuihin kauhuelokuviiin osoittaa, että myös perinteisemmät naipäähenkilöiden tähdittämät kauhuelokuvat pitävät pintansa. Esimerkiksi *Scream* -slasher-pastissielokuvien sarjassa julkaistiin hiljattain jo neljäs osa. Myös slasher-elokuvasarja *Halloween* on saanut jatkoa. Tutkimusaineiston ja muiden katsomieni kauhuelokuvien perusteella vaikuttaa siltä, että joiltakin osin kauhuelokuvakuvasto on jopa taantumas- sa. Tapa, jolla naisen ulkonäköä esitetään tuntuu yhdenmukaistuneen entisestään.

Siinä missä 1980-luvulla kauhuelokuvien naiskuvassa oli vielä pieniä poikkeuksia, kuten Painajainen Elm Streetillä –elokuvan Nancy, 2000-luvulla kauhuelokuvien naisnäyttelijät ovat säännönmukaisesti stereotyyppisen kauniita. 2000-luvulla ei ole vielä nähty uutta, Ellen Rippleyn kaltaisella tavalla omaperäisen näköistä kauhuelokuvan naispäähenkilöä. Toisaalta indie-kauhuelokuvassa on nähtävissä trendi naapurintyttömäisemmän kauneusihanteen suuntaan. Esimerkiksi Paranormal Activity –elokuvan päähenkilö Katie on hyvin arkipäiväisellä tavalla kaunis.

Kuten elokuvassa yleensä, olisi kauhuelokuvassakin tärkeintä pyrkiä kuvaamaan naiset valkokankaalla sellaisina kuin he tosielämässäänkin ovat: monimuotoisina, kompleksisina ja muuttuvina. Liian usein elokuvantekijä tuntuu kopioivan sitä, mitä on muissa elokuvissa nähnyt sen sijaan, että heijastaisi totuudeksi kokemaansa maailmaa valkokankaalle. Nähtäväksi jää, miten yhä kasvava naiskauhuelokuvantekijöiden joukko tulee muokkaamaan kauhugenren konventioita ja naiseuden esittämisen tapaa.

Lähteet:

Alien (film) 2011. Wikipedia-artikkeli. [Verkkodokumentti. Luettavissa http://en.wikipedia.org/wiki/Alien_%28film%29. Luettu 13.10.2011.]

Altman Rick 2002. Elokuva ja genre. Helsinki: Otava.

Caputi Jane 2004. Goddesses and Monsters. Women, Myth, Power, and Popular Culture. The University of Wisconsin Press.

Carroll Noël 1990. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge.

Cherry Brigid S. G. 1999. The Female Horror Film Audience: Viewing Pleasures and Fan Practises. Väitöskirja. University of Stirling. Department of Film and Media Studies.

Clover Carol, J. 1992. Men, Women and Chain saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton University Press.

Creed Barbara 1996. Horror and the Monstrous-feminine: An Imaginary Abjection. Teoksessa the Dread of Difference: Gender and the Horror Film (toim. Barry Keith Grant) 35-65. University of Texas Press.

Dembo Arinn 2002. Demon and the Threshold or Why Final Girl Can Kiss My Ass. [Verkkodokumentti. Luettavissa: <http://www.fangirltastic.com/content/demon-threshold-or-why-final-girl-can-kiss-my-ass>. Luettu 12.9.2011]

Fisher Lucy 1996. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby. Teoksessa the Dread of Difference: Gender and the Horror Film (toim. Barry Keith Grant) University of Texas Press.

Hardy Phil 1987. Encyclopedia of Horror Movies. New York: Harper-Collins.

Heikkinen, Kirsi 2008. Miehen aivot, naisen aivot. Tiede-lehti 12/2008. [Verkkodokumentti.] Luettavissa: http://www.tiede.fi/artikkeli/977/miehen_aivot_naisen_aivot. Luettu 4.10.2011.]

Jokisalo Jemina 2011. Huoria ja madonna – mutta missä on aktiivinen naispäähenkilö? Opinnäytetyö. Metropolia-ammattikorkeakoulu.

Lehtinen Lauri 1995. Väkivaltaa tekevät naiset: väärää sukupuolta vaaran vyöhykkeellä. Filmihullu 5 / 1995, 36-39.

Lotman Jurij 1979. The Origin of Plot in the Light of the Typology. [Verkkodokumentti. Luettavissa: <http://www.zbi.ee/~kalevi/LotmanPlot.htm>. Luettu 5.10.2011.]

McKee, Robert 1997. Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York: Harper-Collins.

Mulvey Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen 16.3, 6-18.

O'Bannon Dan 2001. Daniel Dietlen mukaan. [Verkkodokumentti. Luettavissa: http://www.cracked.com/article_18932_alien-film-franchise-based-entirely-rape.html#ixzz1X3sctvS2. Luettu 7.9.2011]

Saralehto Mailis 2010. Hajoavan ruumiin karnevaalit. Pro Gradu –tutkielma. Turun yliopisto.

Standley Laura 2009. Horror Film Reverses Gender Roles. The Temple-News Online 23.9.2009. [Verkkodokumentti. Luettavissa <http://temple-news.com/tag/horror-film/>. Luettu 5.10.2011.]

Starr Marco. J. Hills is Alive 1997 teoksessa Clover 1992. Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton University Press.

Supreme Court of the United States 1973. Roe v. Wade. [Verkkodokumentti. Luettavissa: http://www.law.cornell.edu/supct/html/historics/USSC_CR_0410_0113_ZS.html. Luettu 18.10.2011.]

Twitchell, James B. 1985. Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror. Oxford University Press.

Tudor Andrew 1991. Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie. Cambridge: Basil Blackwell Inc.

Williams Linda 1991. Film Bodies: Gender and Excess. Film Quarterly vol 44, No 4.

Ylipulli Johanna 2005. Pro Gradu –tutkielma. Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat. Oulun yliopisto.

Tutkimusmateriaali:

Alien – kahdeksas matkustaja (Alien.) USA 1979.

Aliens – paluu (Aliens.) USA 1986.

Alien 3, USA 1992.

Carrie, USA 1976.

Emily Rosen riivaaja (The Exorcism of Emily Rose.) USA 2005.

Evil Dead – kauhun riivaamat (Evil Dead.) USA 1981.

I Spit on Your Grave, USA 1978.

Jennifer's Body, USA 2009.

Käsi joka kehtoa keinuttaa (The Hand That Rocks the Cradle.) USA 1992.

Man Bites Dog – ammatti: tappaja (Man Bites Dog.) USA 1992.

Ms. 45, USA 1981.

Orpokoti (El Orfanato.) Espanja 2007.

Painajainen Elm Streetillä (Nightmare on Elm Street.) USA 1984.

Paranormal Activity, USA 2009.

Perjantai 13. (Friday 13th.) USA 1980.

Punainen lohikäärme (Red Dragon.) USA 2002.

Rosemaryn painajainen (Rosemary's Baby.) USA 1968.

Scream, USA 1996.

Splice, USA 2009.

Tappajahai (Jaws.) USA, 1975.

Teeth, USA 2007.

Texasin moottorisahamurhat (Texas Chainsaw Massacre.) USA 1974.

The Descent – loukussa (The Descent.) Iso-Britannia 2005.

The Others, USA 2001.

Twilight – houkutus (Twilight.) USA 2008.

Uhrilampaat (The Silence of the Lambs.) USA 1991.

Veren kirjat (The Book of Blood.) USA 2007.

Videodrome – tuhon ase. (Videodrome.) USA 1983.

Witchboard, USA 1986.