Perheonnea ja sorretun kostoa – Naiseuden representaatiot uudessa japanilaisessa kauhuelokuvassa

Leena Eerolainen
Filosofian kandidaatti
Maailman kulttuurien laitos
Helsingin yliopisto

Viittaaminen: Eerolainen, Leena. 2009. ”Perheonnea ja sorretun kostoa – Naiseuden representaatiot uudessa japanilaisessa kauhuelokuvassa”. *WiderScreen* 12 (2). http://widerscreen.fi/widerscreen-12-2-2009-sukupuoli-ja-audiovisuaalinen-viihde/

2000-luvun alussa japanilainen kauhuelokuva on kokenut uuden nousukauden. Teokset kuten *Ringu* (Ring, 1998) ja *Ju-On* (The Grudge, 2002) valloittivat lippukassoja sekä Japanissa, että myöhemmin uusintaversioina Amerikassa. Monet kauhun ystävät ihastuivat elokuvien piinaavaan tunnelmaan ja japanilaisiin aaveisiin mustine pitkine tukkineen ja tyhjine tuijottavine silmineen. Puhuttiin, että kauhun laatu oli kokonaan toisenlaista kuin mitä länsimaisessa kauhussa.

Kuitenkin, japanilainen kauhu ei ole pelkästään oman kulttuurinsa tuote. On totta, että sekä kansantarinat että klassiset näyttämötaiteet, *nô* ja *kabuki*, ovat vaikuttaneet juonirakenteisiin ja jopa erikoistehosteisiin. Kuitenkin ennen kaikkea japanilainen kauhu on hybridi länsimaalaisen slasher-kauhun kanssa. Näin ollen aion lähestyä asiaa kahdesta eri suunnasta, joista ensimmäinen on selvittää yleisimpiä naisen rooleja japanilaisessa yhteiskunnassa ja tutkia niiden muuttumista. Myös Japanissa, kuten muissakin moderneissa teollisuusvaltioissa, käsitys perheestä on muuttumassa. Teoriani on, että perheensisäisten rooliodotusten muutos on motivoiva voima japanilaisen kauhuelokuvan takana ja eräs kauhua aiheuttava tekijä siinä. Sen vuoksi on ensiluokkaisen tärkeää tutkia japanilaista kauhua Japanin yhteiskunta-analyysin kautta. Toisaalta, kauhuelokuva on eräs konventionaalisimmista genreistä, joten toinen lähestymistapani on genreteoreettisempi. Aion soveltaa tutkimukseeni myös Carol J. Cloverin teoriaa (1992) sosiaalisen sukupuolen luomisesta ja representaatioista kauhuelokuvassa.

Artikkelini on tarkoitus selvittää, millaisia naiskuvia uusi japanilainen kauhuelokuva tuottaa sekä miten ne suhteutuvat käsitykseen japanilaisesta naisesta ja naisesta kauhuelokuvassa. Tutkimuskohteikseni valitsemissani kolmessa kaidan- eli kummituselokuvassa on havaittavissa hyvinkin erilaisia naiskuvia. Tutkimus perustuu näiden erilaisten roolien vertailuun. Oletan, että nainen esitetään yhteiskunnan ristiriitaisena toisena, joka on ennen kaikkea modernien naisihanteiden tulos (nykyään voidaan käsittää elävämme jo postmodernia kautta). Haluankin tutkia, mitä syitä genreteorian ulkopuolella löytyy siihen, että nimenomaan naiset japanilaisessa kauhuelokuvassa ovat rajautuneet joko hirviömäisiksi tai hirviömäisten tekojen kohteiksi.

Länsimaissa naispuolinen uhri voidaan selittää Cloverin (1992) teorialla *Final Girlistä*. Siinä sukupuoliroolien syinä ovat erityisesti tietynlaiset rooliodotukset ja samastumisen helpottaminen katsojalle. Myös japanilaisessa kauhussa käsite on läsnä selvästi naispainotteisen kerronnan johdosta. Kuitenkin japanilainen kauhu muuntaa Cloverin käsitettä, jolle on mielestäni löytyvä syy yhteiskunnallisista tekijöistä. Kun japanilaista kauhuelokuvaa analysoi syvemmin, voi itse asiassa huomata että sen protagonistit ja antagonistit ovatkin toistensa paralleeleja ja kontrasteja – samaan aikaan erilaisia samanlaisuudessa ja samanlaisia erilaisuudessa. He ovat kaikki uhreja ja sankareita, mutta eri aspekteissa. Mutta miten japanilaisessa yhteiskunnassa kuvataan naisen nouseminen uhrista sankariksi? Miten sankari onkin itse asiassa hirviö ja hirviö puolestaan sankari? Tämä selviää kun raottaa oven *Final Girlien* ja *yûreiden* elämään ja tutkii, mitkä ovat heidän kohtalonsa postmodernissa nyky-Japanissa.

Tutkimuskohteet

Tutkimuskohteikseni olen valinnut kauhuelokuvan *kaidan*-alalajin edustajia, jotka on tehty vuoden 1998 jälkeen ja mielestäni kuvaavat parhaiten nykyistä murrosta naisten ja miesten välisten sosiaalisen sukupuolen rooleissa. Yhteistä elokuville on se, että jokaisesta on tehty amerikkalainen uusintaversio. Käytän työssäni kuitenkin elokuvien japaninkielisiä nimiä, sillä analysoin nimenomaan alkuperäisiä japanilaisia versioita.

Ringu

Hideo Nakatan *Ringu* (The Ring, 1997) oli elokuva, joka palautti kaidan-elokuvan japanilaisten mieliin sen aikaisemman 1960-luvun kultakauden jälkeen. Alun perin *Ringu* perustuu Koji Suzukin samannimiseen romaaniin. On mielenkiintoista tarkastella kahta aspektia kirjan ja sen elokuvaversion välillä: päähenkilön muuttuminen miehestä naiseksi ja antagonistin, Sadakon, materialisoitumista. Alkuperäisessä romaanissa oli olemassa vain Sadakon tahto, elokuvassa sen sijaan näemme myös itse Sadakon kostavana *yûreina*.

Ringu alkaa kolmen lukiolaisen kuollessa mystisesti kauhistunut ilme kasvoillaan. Samaan aikaan alkaa liikkua juoru videokasetista, joka tappaa viikossa. Naisreportteri Reiko Asakawa alkaa selvittää tapausta ja huomaa yhteyden kuolemien ja videon välillä. Yhdessä entisen miehensä Ryujin kanssa he saavat selville videon alkuperän ja sen takana olleen tragedian: eräällä saarella on elänyt psyykkisiä kykyjä omaava nuori nainen, Shizuko, jolla on samanlaisia kykyjä omaava tytär, Sadako. Sadakon kykyjen kauheuden paljastuessa lopullisesti, Shizuko heittäytyy tulivuoreen. Lopulta Sadakon oma isä murhaa tämän työntämällä hänet kaivoon. Vaikka Sadakon ruumis onkin kaivossa jo täysin mädäntynyt, hän jatkaa eloaan elävien ja kuolleiden maailmojen välisessä rajatilassa, kostaen kaikille kokemiaan vääryyksiä. Ainoa tapa, jolla kirouksen voi välttää, on kopioida video ja näyttää se jollekin. Reiko tekee näin ja säästyy, vain kuollakseen jatko-osan alussa.

Honogurai mizu no soko kara

Nakatan toinen kauhuhitti, *Honogurai mizu no soko kara*, kertoo vastaeronneesta yksinhuoltajaäiti Yoshimi Matsubarasta, joka pienen 5-vuotiaan tyttärensä Ikukon kanssa muuttaa kahdestaan asumaan harmaaseen ja ahdistavaan kerrostaloon, jossa ei tunnu asuvan muita. Yoshimin elämä on rankkaa hänen kiistellessä tyttärensä huoltajuudesta entisen miehensä kanssa ja yrittäessä hoitaa tytärtään kokopäiväisesti töitä tehden. Lisää huolia aiheuttaa Yoshimin huoneiston katossa oleva vesivahinko.

Ajan kuluessa ja vesivahingon paisuessa Yoshimi alkaa huomata muutoksia tyttäressään Ikukossa. Hänelle selviää, että yläkerrassa asunut kuusivuotias Mitsuko Kawai on kadonnut. Tapahtumien välillä on selvä yhteys, sillä todellisuudessa sekä Yoshimia kiusannut vesivahinko että Ikukon huono kunto ovat Mitsukon hengen aikaansaannoksia. Hän ei halua leikkikaveria tuonpuoleiseen Ikukosta, vaan äidin Yoshimista, koska hänen biologinen äitinsä hylkäsi hänet. Lopulta Yoshimi pelastaa oman tyttärensä antaen Mitsukon viedä hänet mukanaan elämän ja kuoleman väliseen rajatilaan Ikukon jäädessä elämään.

Ju-On

Ju-On on Takashi Shimizun teos vuodelta 2002. Se eroaa Nakatan elokuvista nimenomaan narratiivisten elementtiensä perusteella. *Ju-Onin* tarinalinja ei kulje lineaarisesti, vaan on erillisistä henkilöistä kertovien episodien muodostama. Episodien nimet ovat Rika, Katsuya, Hitomi, Toyama, Izumi ja Kayako. Episodit kulkevat kolmessa ajassa: Katsuyan ja Hitomin tarinat johtavat Rikaan ja Toyamaan, jotka mainitaan jo kuolleina Izumin episodissa. Yhteistä episodeille on miehensä murhaamaksi tullut Kayako Saeki, joka on kuollut suuren raivon vallassa jättäen jälkeensä kirouksen. Kirous tappaa kaikki sen tielle osuvat. Käytännössä jokainen Saekien taloon tullut kuolee Kayakon ja tämän pojan, Toshion, kummittelevien henkien uhreina. Hetken katsoja olettaa, että Rika selviytyisi, mutta näin ei kuitenkaan käy ja kirous jatkuu.

Nainen japanilaisessa yhteiskunnassa

Japanilaisessa kulttuurissa naisen ja miehen roolit ovat modernin aikakauden aikana polarisoituneet akselille koti-työ. Koti nähdään naisen paikkana, hänen valtakuntanaan, kun taas mies loistaa työssä kodin ulkopuolella ja turvaa perheensä elannon. Vaimoa on aiemmin myös kutsuttu termillä *kanai*, joka kirjaimellisesti tarkoittaa kodin sisäistä. Monet

modernit naisihanteet ovat peräisin Meiji-kaudelta (1968-1912), jolloin länsimaiset käsitteet alkoivat tulla tutuiksi myös Japanissa. Näitä ovat esimerkiksi työni kannalta tärkeät *ryôsai kenbo* ja *katei*. Vaikka termit ovatkin jo yli sata vuotta sitten otettu käyttöön, ovat niiden vaikutukset ja konnotaatiot myös Japanin nykykulttuurissa suuret. Kuitenkin sukupuolten ollessa nykyään ainakin periaatteessa tasa-arvoisia, niihin harvoin viitataan ääneen. Uskon, että nämä käsitteet ovat muokanneet sekä japanilaisen naisen identiteettiä että sitä miten miehet näkevät heidät. Siksi ne ovat myös oleellisia tutkittaessa naiseuden representaatioita populaarikulttuurin töissä, kuten kauhuelokuvissa.

Käsite *ryôsai kenbo* syntyi japanilaisessa kulttuurissa Meiji-kauden loppupuolella. Suomennettuna se tarkoittaa ”hyvää vaimoa ja viisasta äitiä”. Tavoitteena oli saada aikaan virallinen ideologia, jonka mukaan naiset olivatkin ennen kaikkea yhteiskunnan hoivaajia ja jälkikasvun takaajia (Nolte ja Hastings 1991: 152). Toisen maailmansodan jälkeen Japanin yhteiskunta järjestettiin uudelleen, jolloin myös naisen roolit muuttuivat verrattuna entiseen. Termiä *ryôsai kenbo* ei enää virallisesti käytetty, mutta se vaikutti yhä. Myös *ie* – ideologia (palaan termiin myöhemmin) lakkautettiin.

Vuosina 1955–75 japanilaisessa yhteiskunnassa kukoisti ”modernin perheen ideologia”. Siihen olennaisesti kuului, että nainen oli sekä hyvä vaimo että viisas äiti. Lapsikeskeisyys oli myös tärkeä aspekti, sillä ennen lapsia oli kohdeltu pieninä aikuisina. Naisten tekemä työ käsitettiin yksiselkoisesti palkattomaksi ja yhteiskunta jaettiin julkiseen (miehen) ja yksityiseen (naisen) sfääriin. Myös käsitys romanttisesta rakkaudesta oli läsnä ideologiassa. Alun perin ideologia rantautui Euroopasta, mutta yhteydessä Meiji-hallituksen luoman *ryôsai kenbon* käsitteen kanssa, se vaikutti jopa syvemmällä yhteiskunnan rakenteissa kuin mitä länsimaissa.

Sodanjälkeiset vuosikymmenet olivat myös naisasiainliikkeiden kukoistuskautta Japanissa. Nekin ovat aktiivisesti muovanneet käsitettä naiseudesta. Varsinkin 1970-luvulta eteenpäin vallinnut toinen aalto onnistui muokkaamaan naisen roolia ehkä eniten. Tärkeänä pidettiin, että naisen oli oltava vapaa valitsemaan äitiys tai vaimon rooli, taikka vaihtoehtoisesti olla valitsematta kumpaakaan (Uno 1993: 313).

Kodista puhuttaessa japanin kielessä on alkujaan ollut käsitys *ie* (talousyksikkö), joka viittaa patriarkaaliseen auktoriteettiin ja perimysjärjestelmään. Meiji-kaudella lähetyssaarnaajien tullessa Japaniin, japanin kieleen omaksuttiin lainasana *hoomu* (koti), joka viittasi enemmänkin kodikkuuteen ja kotoisuuteen kuin kodin sisäisiin hierarkiasuhteisiin. Myöhemmin se kotiutettiin sanaksi *katei,* joka käytetään nykyäänkin jokapäiväisessä kielenkäytössä kotitaloudesta puhuttaessa. Meiji-kauden opetusohjelmassa mainittu tyttöjen kouluttaminen *ryôsai kenbo*-ideologiaan toimi lähteenä sanan *katei* käytölle, joten termi sai pian sukupuolellisia konnotaatioita. Nainen oli kodin hengellinen keskus ja tämä suhde oli keskeinen japanilaisessa kodikkuuden käsitteessä. (Sand 1998: 206).

Nainen kauhuelokuvassa

Sukupuolta kauhuelokuvissa on länsimaissa tutkittu ennen kaikkea Julia Kristevan ja Sigmund Freudin teorioiden pohjalta. Näissä teorioissa yhteistä on se, miten nainen sekä nähdään uhrina että miehisen pelon lähteenä ja katselun kohteena. Sekä Kristevalle että Freudille naishirviö ei ollut pelkkä mieshirviön vastakohta, vaan hirviömäis-feminiininen seksuaalista pelkoa aiheuttava olento (Creed 1993: 3). Kuitenkin japanilaisen naisen ollessa ennen kaikkea äiti ja vaimo, hän tuskin herättää seksuaalista pelkoa. Kauhun alalajeista esimerkiksi slasher esitteli jo kokonaan erilaisia naiskuvia, kuten Carol J. Cloverin *Final Girlin*, hirviön voittavan uhri-sankarin. Japanilainen kauhuelokuva tuo niitä vielä lisää esitellessään *yûrein*, eläessään huonosti kohdellun naisen, joka kostaa kuoltuaan.

Vaikka hylkään Kristevan käsityksen naisesta seksuaalisen pelon lähteenä japanilaisen kauhuelokuvan kontekstissa, hän on kuvaillut hyvin käsitystä puhtaan ja likaisen eroista yhtenä kauhun lähtökohdista (Creed 1993: 11). Siinä missä protagonisti on puhdas ja siisti,

antagonistina toimiva *yûrei* puolestaan on kuin kieroutunut ideaalisen japanilaisen kauneuskäsitteen edustaja. *Yûrein* pitkä musta tukka on takkuinen ja epäsiisti, suuret silmät tuijottavat räpäyttämättä, yliluonnollisina ja kuolleina ja kaunis naisvartalo on muuttunut vain lattiaa pitkin ryömiväksi raadoksi. Näin sekä *Ju-Onin* Kayako, että *Ringun* Sadako vihdoin paljastuvat katsojalle koko karmeudessaan. Myös Mitsuko on pelkkä hukkunut ja mädäntynyt ruumis, jonka ainoa sukupuoleen viittaava tekijä on tämän pitkä musta tukka. Kaunis japanilainen nainen on redusoitu hirviöksi, jonka kosketusta henkilö automaattisesti kavahtaa (Carroll 1993: 20). Tämä johtaa *yûreiden* kaksinkertaiseen vihaan: eläessään heidät jätettiin ja kuoltuaan he ovat niin ällöttäviä, ettei kukaan halua heitä.

Leiterin (2002) mukaan (ks. Hand 2004: 24) kummitukseksi muuttuminen kuoltuaan antaa elämässään huonosti kohdellulle naiselle mahdollisuuden kokea naiseus vahvuutena. Nykyisessä kontekstissa 2000-luvun taitteesta alkanut *kaidan*-elokuvien lisääntyminen kertoo naisten kompleksisesta, monimuotoisesta ja paradoksaalisesta roolista japanilaisessa yhteiskunnassa (McRoy 2004: 3). He ovat yhtä aikaa symbolisesti vaarallisia sekä kaiken japanilaisuuden perikuvia (Martinez 1998, ks. McRoy 2004: 4). Kostonsa kautta he tasapainottavat oikeudenmukaisuuden käsitettä, saavat aikaan pelkoa yhteiskunnallisesta muutoksesta ja paljastavat patriarkaalisen yhteiskunnan epäkohtia. (Tateishi 2003, ks. McRoy 2004: 4).

Carol J. Clover: tytön vartalo – pojan mieli

Nähdessämme kauhuja valkokankaalla, emme niinkään koe hirviön-, kuoleman- tai vahingoittumisenpelkoa, vaan simuloimme spontaanisti mielessämme tunteen, jota voisimme kuvitella kokevamme vastaavia kauhuja kohdatessamme (Bacon 2004: 193*).* Noël Carroll (1993: 14) argumentoi kauhuelokuvatutkimuksessaan, että kauhu ei ole kuten muut elokuvagenret, sillä se on aina sidottu aiheuttamiinsa reaktioihin ihmisissä. Tämän vuoksi eräs järkevistä lähestymistavoista myös sosiaalisen sukupuolen tutkimiseen kauhuelokuvissa on nimenomaan katsojan samastumisen tutkiminen. Yleisön emotionaaliset vastaukset elokuvan narratiiviin voidaan nähdä peili-reaktioina elokuvan diegeettisiin henkilöihin (Carroll 1993: 17). Näiden emotionaalisten tilojen saavuttamiseksi katsojalle on suotava

samastumisen kohteita, joita kauhuelokuvassa voidaan tutkia hyvin Carol J. Cloverin sukupuolen muodostumisteorian pohjalta.

Slasher-kauhuelokuvan sukupuolirepresentaatioita tutkineen Cloverin teorian perusteena on oletus siitä, että yhteiskunnassa on olemassa tiettyjä edustuksia, jotka hakevat tietyt roolit elokuvassa. Koska analysoimieni elokuvien ohjaajat ovat avoimesti myöntäneet saaneensa vaikutteita slasher-elokuvista, uskon voivani soveltaa Cloverin teoriaa. Nainen ei itke, koska hän on nainen, vaan itkeminen toimintana vaatii representaatiokseen naisen. Näin ollen tietyn roolin funktio elokuvassa johtaa siihen, kumpaa sukupuolta sen esittäjä on. Tämä roolin perusteena ovat yhteiskunnalliset käsitykset sosiaalisista ja ruumiillisista eroavaisuuksista (Clover 1992: 13.). Länsimaisessa kauhussa naishirviöt ovat olleet harvinaisia ja silloinkin maskuliinisia. Japanilainen kauhu eroaa tästä, sillä mielestäni myös protagonistit ovat hirviöitä naiseudessaan. He ovat kuitenkin feminiinisiä ja kauniita. Myös japanilainen *yûrei* voisi olla kaunis, ellei hänelle olisi hänen eläessään tehty niin paljon pahaa. Mitkä ovat siis ne rooliodotukset, jotka aiheuttavat sen, että naisen onkin oltava tarinan hirviö kahdella tasolla: uhrin ja sankarin, eli Final Girlin.

Kauhuelokuvat perustuvat usein kansantarinoihin: niiden rakenteet ovat fundamentalistisesti sovittuja, teemojen ja motiivien vaihtelu vapaata, mutta tilanteet ja hahmot ovat arkkityyppisiä (Clover 1992: 10-11). Kansantarinoissa ja myyteissä mies on perinteisesti suhteutettu sankariin ja nainen uhriin. Näin sukupuoli myös kauhuelokuvissa on ennen kaikkea representaatio, joka kumpuaa itse roolin funktiosta. Seksuaalinen sukupuoli on toissijainen sosiaaliselle sukupuolelle kauhuelokuvassa – ihmisen teot määrittelevät sen, kumpaa sukupuolta hän on (Clover 1992: 17.). Kauhuelokuva on yksi kaikista eniten konventioihin tukeutuvista elokuvagenreistä, jossa perinteisiä ja puhtaasti yhteiskunnallisia sukupuolia ei ole olemassa. Vaikka katsoja pystyy samastumaan sukupuoliroolien yli, kysymys on tietyn roolin representaatiosta ja sen konventionaalisuudesta. Siksi uhrina nähdään useimmiten nainen (Clover 1992: 18, 47, 51.).

Naisen rooli yhteiskunnassa on erilainen kuin miehen, joten miehen on vaikea samastua naiseen. Kuitenkin kauhuelokuva vaatii tiettyihin rooleihin naisen uhripainotteisen

kerrontansa vuoksi, jolloin tästä täytyy tehdä mahdollinen samastumisen kohde myös miespuolisille katsojille (Clover 1992: 6). Tämä pätee myös japanilaiseen *kaidan*-elokuvaan.

Viimeiseksi jäänyttä naispuolista henkilöä Clover kutsuu nimellä *Final Girl*. Hän on samaan aikaan sekä hirviön uhri että tämän voittava sankari. *Final Girl* tietää kuoleman odottavan häntä, mutta kohtaa kaiken rohkeana. Tärkeintä ovat elementit, jotka tekevät *Final Girlistä* helpon samastumiskohteen myös mieskatsojalle: hänen tarkkaavaisuutensa, rohkeutensa ja päättäväisyytensä. On huomattavaa, kuinka *Final Girl* on usein sinkku tai muuten kykenemätön suhteeseen (Clover 1992: 35). Näin on myös japanialaisessa kauhussa, jossa kaksi protagonistia on eronneita naisia ja yksi on muuten vaan sinkku. Mutta ehkä avioliitto on jo aiheuttanut sen, että eksplisiittisesti *Final Girleiksi* kuvattujen henkilöiden kohtalot eroavat amerikkalaisista vastineistaan. Tärkein *Final Girl*in ominaisuus on tutkiva ja aktiivinen katse, joka nostaa hänet tasa-arvoiseksi elokuva-miesten kanssa. Katseen avulla *Final Girl* etsii tappajan ja kohtaa lopulta tämän (Clover 1992: 48). Näin ollen selittyy myös *Ringun* Reikon ammatti: toimittaja.

Cloverin tärkeä huomio on, että vaikka naisen saatetaan kokea edustavan monia huonojakin asioita, Freudin ja Kristevan painottamat kastraatiopelko ja puute eivät ole osa niistä (Clover 1992: 108). Hänen mukaansa kauhuelokuvaan ei myöskään voi soveltaa Laura Mulveyn näkökulmaa naisesta miehisen katseen kohteena, sillä primääri (kameran avulla tapahtuva) ja sekundaari (empatian kohteen valitseminen) samastuminen tapahtuu nimenomaan uhriin. Näemme kameranliikkeiden avulla elokuvan lopulla hirviön liikkeet hänen näkökulmastaan sen sijaan, että katselisimme häntä (Clover 1992: 8-9, 45). Tähän nimenomaan perustuvat myös japanilaisen kauhun mieleenpainuvimmat kohtaukset: Sadako ryömimässä televisiosta ulos ja Kayako ryömimässä alas portaita *Ju-Onin* lopussa. Jos mies laitettaisiin samastumaan miehiseen katseeseen ja nainen sen kohteena olemiseen, niin slasher-elokuvassa esiintyvä naisellinen uhri-sankari olisi lähes mahdoton selittää (Clover 1992: 44). Kuitenkin mielestäni japanilaisessa kauhussa samastuminen tapahtuu jossain määrin myös *yûreihin.*

Eräissä *Ringun* että *Ju-Onin* mainoskuvissa nähdään lähiotokset Sadakon ja Kayakon (ja Kayakon pojan Toshion) silmistä. Cloverin mukaan (1992: 191) kauhuelokuvan silmät ovat

aina enemmän hyökkäävät kuin puolustavat, koska ne nähdään uhri-sankarin näkökulmasta. Kuitenkin elokuvan klassisiin konventioihin kuuluu otos/vastaotos-sarja, jossa näytetään katseiden kumpaakin osapuolta. Uhrin kauhistuneita silmiä näytettäessä taustalla on niin sanottu affektiivinen mimiikka, jonka tarkoituksena on vahvistaa katsojan tunteita ja linkittää ne diegeettisen henkilön tunteisiin (Bacon 2004: 192). On siis mahdollista tulkita nämä mainosjulisteet sekä hyökkäävinä, että puolustavina. Nähdessämme *yûreiden* tyhjät tuijottavat silmät, näemme miten ne hyökkäävät kimppuumme. Kuitenkin voimme myös nähdä silmien edustavan kauhistuneita uhrin silmiä kun heidän kimppuunsa on heidän elinaikanaan hyökätty. Samassa kuvassa ovat läsnä siis sekä kuva- että vastakuva ja ne asettavat jo alussa *yûreit* elokuvan päähenkilöiden rooliin. Näin voidaan päätellä, että itse asiassa alusta alkaen *yûreit* ovat olleet ne henkilöt, joita meidän olisi ehkä tullut seurata tarkemmin elokuvan aikana.

Ryôsai kenbo protagonistina – Hyvän äitiyden representaatiot

Japanilaisessa kulttuurissa naisen tärkeimpänä roolina on nähty äiteys, joka ilmenee myös *ryôsai kenbo*-ihanteen toisena puolena. He olivat sankareita *katein* kontekstissa. Ennen jopa koettiin, että naisesta tuli nainen vasta kun hän sai lapsia. Naiset olivat heikkoja, mutta äidit olivat vahvoja. Äiti oli idealisoitu käsite, loppumattoman rakkauden ja lämmön perikuva (Iwao 1993: 126.). Näin on myös japanilaisessa kauhuelokuvassa protagonistien kohdalla. *Ringun* Reiko ja *Honogurai mizu no soko karan* Yoshimi ovat molemmat yksinhuoltajaäitejä, jotka kaiken muun lisäksi yrittävät hoitaa lapsiaan rakkaudella ja lämmöllä. Vasta kun Reiko huomaa poikansa Yoichin katsoneen kirotun videonauhan, alkaa hän toden teolla selvittää asiaa. Sitä ennen hän on totellut entistä miestään, joka käski Reikoa pysymään kotona Yoichin kanssa, ja antamaan hänelle rauhan selvitellä asiaa itse. Kuitenkin äidinrakkaus muutti Reikon passiivisesta naisesta aktiiviseksi äidiksi. Toisin sanottuna, äidinrakkaus muutti Reikon passiivisesta naisesta aktiiviseksi Final Girliksi, joka ei sitten ehkä olekaan hyvä asia japanilaisen yhteiskunnan viitekehyksessä.

Yoshimi puolestaan taistelee entisen miehensä kanssa Ikukon huoltajuudesta ja tekee kaikkensa, jotta Ikukolla ja hänellä olisi hyvä olla kahdestaan. Elokuvassa on monia kohtauksia, joissa Yoshimi huomaa Ikukon kadonneen tai kuulee hänen tulleen sairaaksi

päiväkodissa. Näissä kohtauksissa huomataan aina Yoshimin äitinä tuntema hätä. Sekä *Ringussa* että *Honogurai mizu no soko karassa* tietyllä tavalla korostetaan äitiyttä kodin keskeisempänä voimana. Molemmissa elokuvissa naiset kuvataan usein laittamassa ruokaa sekä syömässä ja leikkimässä lastensa kanssa. Varsinkin ruokailun korostaminen japanilaisessa kauhuelokuvassa tuntuu alleviivaavan *kateita* ja hyvän äidin merkitystä sille. Huomattavaa on, että Yoshimi ja Ikuko tuntuvat kuin leijuvan kahdestaan betonitalossaan ilman suvun turvaa. Kahdestaan he muodostavat yksikön, jonka aave Mitsuko rikkoo tunkeutumalla siihen. *Ringussa* sen sijaan nähdään myös Reikon isän huolehtivan Yoichista, joten he ankkuroituvat paremmin todellisuuteen ja sukuun yhtenä sen yksikkönä.

On ajateltu, että äitiys tulee naiselle luonnollisesti, sillä äiti joutuu kärsimään synnytyskivut ja muodostaa täten erityislaatuisen suhteen lapseen (Iwao 1993: 127). Ennen toista maailmansotaa aspekti itsensä uhraamisesta lapsen hyväksi oli enemmän läsnä kuin nykyään, mutta vivahduksia siitä voidaan vieläkin nähdä tutkimissani elokuvissa. *Honogurai mizu no soko karan* viimeisissä kohtauksissa Yoshimi juoksee tajuton Ikuko sylissään hissiin. Vasta hississä hän huomaa oikean Ikukon tulevan asunnosta ja huhuilevan äitiään. Kun hän katsoo halaamansa lasta, huomaa hän sen olevan hukkuneen Mitsukon ruumis. Aluksi hän huutaa Mitsukolle, ettei ole tämän äiti. Ikukon yrittäessä tulla hissiin Yoshimi kuitenkin ymmärtää, että ainoa tapa, jolla hän voi pelastaa oman lapsensa, on antaa periksi Mitsukolle ja uhrata itsensä. Näin hän sanoo Mitsukolle olevansa tämän äiti ja katoaa tämän kanssa hissiin johonkin elävän ja kuolleen välimaastoon, jossa *yûreit* vaeltelevat.

Kyseinen kohtaus voitaisiin lukea helposti taas yhdeksi hylkäämiseksi, jonka takia koston kierre saattaisi jatkua edelleen Ikukon tunteman vihan takia. Kuitenkin elokuvan loppu todistaa, ettei näin ole, sillä lopussa nähdään kohtaus, jossa Yoshimin haamu pyytää anteeksi teini-ikäiseltä Ikukolta, ettei voinut olla tämän kanssa. Ikuko on siis elänyt tähän

asti muuttumatta lapsiaaveeksi, kuten Mitsuko. Erityissiteestä lapsen ja äidin välillä kertoo se, että Ikuko vieläkin haluaisi muuttaa äitinsä kanssa yhteen, vaikka on asunut isänsä kanssa yli 10 vuotta. Kuitenkin hän ymmärtää, ettei se ole mahdollista. Viimeistään nyt hän tuntuu käsittävän, ettei Yoshimi hylännyt häntä vaan uhrautui hänen puolestaan. Toinen erityisside nähdään *Ju-Onissa*, jossa Kayakon muuttuessa *yûreiksi*, myös hänen poikansa Toshio tekee niin. Toshion kuolemaa ei koskaan selitetä, mutta lopussa äiti ja lapsi ovat yhdessä jopa kuolemassa.

Hyvä äitiys ja yhteiskunta

Päähenkilöt näytetään eksplisiittisesti rakastavina äiteinä, mutta heissä on myös nähtävissä monia puolia, jotka implisiittisesti leimaavat heidät huonoiksi äideiksi. Välillä tämä on tilanteiden aiheuttamaa, välillä se on lähtöisin päähenkilöstä itsestään. Kauhuelokuvassa hirviö on aina konfliktissa perheen, pariskunnan tai auktoriteetin kanssa (Creed 1993: 61). Näin ollen Reiko ja Yoshimi epäonnistuivat äitiydessä päästämällä toiseuden sisään.

Yoshimin tapauksessa voidaan kritisoida sitä, että naisen tulisi olla ensisijaisesti äiti lapselleen ennen kuin tämä aloittaa koulun (Iwao 1993: 129). Yksinhuoltajuus on kuitenkin ajanut hänet pitkien työpäivien täyttämään elämään ja samalla hän on vähällä kerrata virheitä, joita hänen oma äitinsä teki häntä kasvattaessaan. Yoshimin takaumassa nähtävä yksinäinen odottaminen päiväkodissa äitiä, joka ei saavu, on paralleeli Ikukon ja Mitsukon tilanteille. Ikukon ollessa ainoa lapsi Yoshimi väsyttää itsensä huolehtiessaan hänestä ja heidän yhteisestä elämästään. Tämä on yleistä japanilaisille äideille, joiden huolenpidon takia lapset pitävät heidän äidinrakkauttaan itsestäänselvyytenä (Iwao 1993: 131).

Äidinrakkaus ei ole itsestäänselvyys kuitenkaan *Ringussa* tai *Honogurai mizu no soko karassa*, jos analysoi antagonisteja. Mitsukon äiti on jättänyt hänet ja sen seurauksena Mitsuko lähtee yksin päiväkodista ja hukkuu vesisäiliöön matkalla kotiin. Tämä toimii paralleelina Yoshimin ja Ikukon suhteelle. Yoshimi on huolehtiva äiti, mutta työaikojensa takia myöhästyy Ikukon hakemisesta ja Ikuko kuvataan odottamassa yksin äitiään kuten Mitsuko aiemmin. Elokuvassa kerrotaan Mitsukon isän odottaneen tyttöä kotiin, mutta Mitsukon haluttomuus mennä isänsä luo korostaa sitä, miten äidin lähdettyä lapsen

kasvatus ei voi mennä oikein. Yhteiskunnallisesti äidin rooli on antaa lapsille peruskyvyt opiskeluun ja jopa opettaa lapsia itse (Iwao 1993: 138). Mitsukon äiti on kuitenkin hylännyt lapsensa ja osoittaa samalla eksplisiittisesti, miten äidin roolin hylkääminen vaikuttaa lapseen ja samalla koko yhteiskuntaan Mitsukon alkaessa kummitella ja kostaa. Japanilaisen perheen ongelmaksi onkin kuvattu sitä, että naisella on vahvempi suhde lapsiinsa kuin mieheensä, kun puolestaan miehellä on vahvempi suhde vaimoonsa kuin lapsiinsa (Iwao 1993: 136).

Vielä parempi esimerkki on *Ringun* kohtalokas Sadako. Hänen kauttaan nähdään, miten yhteiskunta kokee äidin epäonnistumisen kasvattajan roolissa, ja miten se vaikuttaa lapseen. Sadako toimii itsenäisesti tappaessaan miehen, joka epäili hänen psyykkisiä voimia omaavaa äitiään. Kuitenkin yhteiskunnan epäilykset ja syytökset kohdistuvat tyttären sijasta äitiin. Sen seurauksena Sadakon äiti hyppää tulivuoreen ja jättää nuoren tytön yksin. Lopulta Sadakon isä heittää hänet kaivoon. Siellä hän kuolee yksin äitinsä, isänsä ja yhteiskunnan hylkäämänä. Ainoa mikä hänelle jää, on pohjaton raivo. Kun yksilö menettää itsestään selvän äidinrakkauden, se kostautuu koko yhteiskunnalle. Näin ollen äidin roolin hylkäämisen seuraukset ovat elokuvissa implisiittisesti läsnä.

Avioliitto ja sen hajoaminen

Moni japanilainen avioliitto on traditionaalisesti ollut järkiliitto, jossa rakkauden uskotaan tulevan ajan kanssa (Iwao 1993: 26.). Japanilaiselle naiselle on tärkeää balanssi kaikkien hänen rooliensa välillä. Kuitenkin *katei* on identiteetin keskus, ja siihen kuuluu olennaisena sekä äitinä että vaimona oleminen. Koti ja perhe assosioituvat lämpöön, muu maailma välittämättömyyteen (Iwao 1993: 81). Kuitenkin sitä mukaa kuin naisten aktiivisuus on lisääntynyt ja miesten tietoisuus tästä jopa vähentynyt, naiset ovat astuneet yksityisestä piiristä myös julkisen toiminnan osaksi.

Varsinkin toisen maailmansodan jälkeen demokratian käsitteen myötä naisilla on ollut enemmän vapauksia valita oma roolinsa yhteiskunnassa. Viisaan vaimon rooli oli toki erittäin suositeltava, mutta vähitellen alkoi ilmaantua myös naisia, jotka olivat työelämässä aktiivisia ja halusivat säilyttää itsenäisyytensä. Yhteiskunnallisesti oli vaikea päättää, pitikö

näitä naisia ihailla vai inhota *(Iwao 1993: 63-64.).* Toisin sanottuna, yhteiskunnallisesti ajateltuna naisen muuttuminen uhrista sankariksi nähtiin epäilyttävänä. Näin voidaan nähdä, miten japanilainen tapa asemoida tiettyjä naisia Final Girliksi aiheuttaa jo itsessään sen, että käsite on täynnä ristiriitoja.

Tasa-arvoisuuden myötä naiset ovat myös alkaneet haluta enemmän jakamista parisuhteessa *(Iwao 1993: 79).* He eivät välttämättä ymmärrä, että moni mies välittää syvästi vaimostaan, vaikka ei sitä näyttäisi. Pitkäjännitteisyys ja usko kivuttoman helppoon suhteeseen ovat vahvempaa kuin länsimaissa ja usein avioliitosta ja sen ongelmista puhutaan ilmaisulla ”shibaraku gaman sureba – kunhan nyt vähän vielä kestän” *(Iwao 1993: 77).*

Stabiili perhe on koettu tärkeimmäksi tekijäksi japanilaisen ihmisen elämässä, sillä ilman sitä yksilön ei voi odottaa menestyvän esimerkiksi työelämässä. Naisella on monopoli kodin asioista, sillä miehet ovat käsittäneet naisen panoksen korvaamattomuuden, jotta he voisivat levätä kotonaan rauhassa (Iwao 1993: 81). Kuitenkaan kodista vastaaminen ei riitä useille nykyajan naisille, vaan 1980-luvulta alkaen miehiltä on toivottu enemmän apua, varsinkin jos taloudessa on pieniä lapsia. Lisäksi naiset toivovat muutosta miesten luomaan puhumattomuuden normiin: he haluavat miesten ymmärtävän, että nykyään myös he ymmärtävät työelämän asioita ollessaan paremmin koulutettuja ja kokeneempia kuin ennen (Iwao 1993: 99). Nämä vaatimukset ja kahdenkeskeinen ymmärtämättömyys johtavat moniin ristiriitatilanteisiin kodissa ja vaikuttavat aktuaalisen kauhun lähtökohtiin.

Tutkimissani elokuvissa protagonistien avioliitot ovat kaikki loppuneet huonosti. Reiko ja Yoshimi ovat eronneita ja Kayakon mies murhasi tämän mustasukkaisuuspuuskassa. Ainoastaan Kayakon tapauksessa viitataan perheen hajoamisen syihin. Tässä tapauksessa kyseessä oli toinen mies tai epäily toisesta miehestä. Naiset haluavat aiempaan verrattuna enemmän oikeaa tasavertaista kumppanuutta, mutta aviomiesten ollessa paljon pois kotoa avioliiton ulkopuoliset suhteet ovat lisääntyneet (Iwao 1993: 105). Nämä ovat kuitenkin yleensä todella salaisia, ja hyvä vaimo/viisas äiti-ideologian mallia noudattaen naiset eivät kerro niistä edes ystävilleen. Miehet saattavat olla tietoisia asiasta, mutta hiljaa hyväksyä

sen, sillä naiset ovat korvaamattomia kodille (Iwao 1993: 110). Näin ei ole *Ju-Onissa,* ja Kayakon mies meneekin äärimmäisyyksiin sen sijaan, että pyytäisi avioeroa.

Avioero on yleistynyt japanilaisessa kulttuurissa siksikin, että nykyään se nähdään kahden ihmisen väliseksi asiaksi, ei koko sukua koskevaksi ja kaikille häpeää tuottavaksi (Iwao 1993: 119). Psykologisia vaikutuksia perheenjäseniin ei silti voi kieltää. Kuitenkin virallista avioeroa yleisempää on niin sanottu ”*kateinai rikon*”, jolloin mies ja vaimo asuvat yhdessä, mutta ovat käytännössä erossa. Perusideana on mukautuminen ja yritys nähdä asian positiivisempi puoli, kuten myös lasten etu (Iwao 1993: 96.). *Ringussa* ja *Honogurai mizu no soko karassa* tämäkään ei enää toiminut, vaan ainoa vaihtoehto oli virallinen ero. Iwaon mukaan naiset ovat yleensä miehiä mukautuvaisempia ja yrittävät ajatella enemmänkin harmonisesti kuin autonomisesti, toteuttaen usein niitä odotuksia, joita perheillä ja ystävillä on (1993: 9). On siis oletettavaa, että Yoshimin ja Reikon avioliitoissa on ollut jotain todella pahasti pielessä avioeron ollessa ainoa ratkaisu. Kumpikaan naisista ei näytä paljon kolmeakymmentä vanhemmalta, joten verratessa Yoshimia ja Reikoa moneen japanilaiseen naiseen, joka saattaa suunnitella eroa kymmenenkin vuotta, he ovat olleet aivan liian hätäisiä.

Avioliiton kariuduttua naisten on aloitettava työnteko elättääkseen lapsensa. Usein mies maksaa pientä elatusapua, ja yhteiskunnalta on myös saatavissa tukea yksinhuoltajille (Iwao 1993: 120), mutta Reiko ja Yoshimi ovat kummatkin täysipäiväisesti töissä. Tämä johtaa siihen, että yhdessäolo lasten kanssa vähenee. On tosiasia, että lapset itsenäistyvät paremmin äidin ollessa töissä, mutta *Ringussa* Reiko mainitsee ohimennen Yoichin tottuneen hänen poissaoloonsa. Näin avioero aiheuttaa itsestään selvän äidinrakkauden käsitteen horjumisen lapsen silmissä ja on sen taustalla, että nainen ei pysty hoitamaan viisaan vaimon eikä hyvän äidinkään rooliaan. Tai ehkä naisten avioliitot ovat kariutuneet työnteon takia, jolloin *ryôsai kenbon* roolin hylkääminen on ollut tarpeeksi suuri syy avioerolle.

Katei kauhussa

Clover on ottanut teoriaansa mukaan, ei pelkästään Final Girlin käsitteen, mutta myös käsitteen talosta tapahtumapaikkana ja sosiaalisen sukupuolen luojana (Clover 1992: 31). Nainen mielletään usein yhteydessä kotiin, ja näin ollen talo toimii naiseuteen viittaavana tekijänä. Aivan kuten japanilainen *katei*. Arkkitehtuuri elokuvassa saattaa edustaa myös turvallisen ja turvattoman välistä eroa. Koti on normaalisti ollut turvasatama kaiken keskellä, mutta entä jos kodista tuleekin paikka, joka ei pidä toiseutta ulkona vaan sen sijaan pitää asukkaat vankeina toiseuden hiipiessä sisään. Tämä elokuvakauhun karmivimpia motiiveja toimii muun muassa *Honogurai mizu no soko karassa*, jossa syystä tai toisesta Yoshimi ei pääse muuttamaan talosta pois, vaikka haluaisi. *Ju-Onin yûreit* taas tappavat kaikki heidän talossaan olleet, vaikka sitten henkilöiden omissa kodeissa. He eivät tunne yksityisyyden rajoja, vaan talot ovat heille paikkoja, jotka pitävät uhrit sisällä heidän tunkeutuessaan sinne. Tutkimuskohteissani näin on käynyt juuri siksi, että *katei* ei ole idyllisen täydellinen, vaan sen sisällä on ollut riitoja ja eroja, ja lopulta joko mies tai nainen on lähtenyt pois ja rikkonut ideaalin *katein* käsitteen.

Twitchellin (1985) mukaan kauhua luova elementti on jonkun ulkopuolisen, toisen, tunkeutuminen ihmismielessä perustavanlaatuiseksi muodostuneeseen yksikköön, kuten perheeseen tai sosiaaliseen yhteisöön. Hänen mukaansa on myös olemassa klassista kauhua (horror) ja aktuaalista kauhua (terror). Klassista on kaikki se, mitä emme ymmärrä. Aktuaalinen kauhu kumpuaa vallitsevista yhteiskunnallisista ongelmista ja peloista. Näin ollen voidaan tulkita japanilaisen kauhun olevan ennen kaikkea aktuaalista, sillä siinä kauhun lähteeksi esitellään avioerot, yksinhuoltajuus ja rikkoontuneet perhesuhteet. Toisin sanottuna, toiseuden tunkeutuminen aikaisemmin vankkaan talousyksikköön, perheeseen. Vastakkain ovat naisten kaksi mahdollista roolia: perinteinen ja uusi, *ryôsai kenbo* ja Final Girl. Voiko japanilainen nainen nousta Final Girliksi *kaidan*-elokuvassa, vai onko hän tuomittu olemaan ikuisesti olemaan äiti ja vaimo?

Yûrein antagonistina – Noël Carrollin debatti hirviöstä

Elokuvatutkija Noël Carroll on sanonut, että kauhun lähtökohta sinänsä koskee hirviötä merkkinä ihmisyyden ja ei-ihmisyyden rajoista. Tärkeimmäksi erottelevaksi seikaksi Carroll mainitsee elokuvan protagonistien suhtautumisen hirviöön: ne nähdään luonnonoikkuina ja epänormaaleina olentoina sen sijaan, että ne olisivat hellyttävästi erilaisia kuten saduissa (Carroll 1993: 16).

Syvään juurtunut vastenmielisyys on yleisin tunne, miten katsoja reagoi hirviöihin (Carroll 1993: 19). Japanilainen hirviö on kuitenkin samalla myös säälittävä elämässään kokemien hylkäämistensä takia, joten katsoja joutuu tietynlaiseen tunteiden ristituleen. Toisaalta katsoja pelkää *yûrein* raivoa, mutta toisaalta säälii tätä. Ristiriitaisuus ja luokittelemattomuus ovat japanilaisen nais-*yûrein* tärkein ominaisuus jo senkin takia, että yleensä kauhuelokuvassa nainen ei ole hirviönä (Creed 1993: 151).

Koston oikeutus

Erityisesti liberaalifeminismistä on kummunnut esimerkkikuva naisesta, joka saa olla oikeutetusti vihainen (Clover 1992: 17). Tämä on tärkeä aspekti japanilaista kostavaa nais-*yûreita* tutkiessa, mutta myös länsimaisessa kauhuelokuvassa on esitetty monenlaisia kostavia naishahmoja. Jotta kosto toimisi kauhun lähteenä, ensisijaisesti on oltava jotakin kostamisen arvoista (Clover 1992: 144), joka oikeuttaa koston myös katsojan mielessä.

Cloverin mukaan (1992: 29-30) koston oikeuttavia syitä on kaksi: tietty hetki elämässä, jolloin nainen joutuu joko miehen hyväksikäyttämäksi tai auktoriteettien hylkäämäksi. Tämä luo pohjan *Final Girlin* dualistiselle roolille, sillä usein vasta menetettyään kaiken hän nousee uhrista sankariksi. Yksilön voidaan kuvitella vajoavan kostomentaliteettiin, kun auktoriteetit eivät huomio häntä tarpeeksi (Clover 1992: 150).

Auktoriteetilla voidaan *katein* kontekstissa tarkoittaa sekä äitiä lapselle tai miestä vaimolle. Kumpikin näistä toteutuu ideaalisesti tutkimissani elokuvissa Mitsukon ja Sadakon äitien hylätessä heidät ja Kayakon miehen tappaessa tämän. Lisäksi kostajan identiteettiä määrittelevä tekijä voi olla myös hänen lapsuutensa (Clover 1992: 28), josta esimerkkinä ovat lapsiaaveet Mitsuko ja Sadako. Twitchell (1985: 259) on argumentoinut, että

lapsihirviöt yleistyivät 1970-luvulta alkaen – samaan aikaan siis kuin aktiivinen nainen uhri-sankarinakin. He ovat omiaan kertomaan kauhun kautta yhteiskunnallisten normien muuttumisesta, sillä lapsihirviöt ovat aina syntyneet eniten yhteydessä perheen tilanteeseen (Wood 1986, ks. Creed 1993: 77). Yleensä heidät on aina jollain tavalla hylätty, mikä johtaa hirviön toiseuteen ja empaattiseen kuulumattomuuteen. Tästä kertoo japanilaisen *yûrein* asuinpaikka: ei elävien eikä kuolleiden maailmassa. He ovat yli-ihmisiä, jotka eivät kuole, ja lisäksi sekä diegeettinen katsoja että todellinen katsoja eivät näe heitä kuin vilaukselta, kunnes aivan lopussa.

Ju-Onin Kayakolla on ehkä eniten kostonaihetta. Hänet murhattiin vaikka hän oli hoitanut hyvän äidin ja viisaan vaimonsa roolit hyvin – vain hänen kodinulkopuolinen elämänsä koitui vahingolliseksi. Japanissa naisen sosiaalinen sukupuoli ja käsitteen muuttuminen ovat koituneet ongelmaksi monelle miehelle. Susan Napier (2001) argumentoi osuvasti, että japanilaiset miehet ovat kokeneet oman identiteettikriisinsä kohdatessaan itsenäisempiä ja voimakkaampia naisia (ks. McRoy 2004: 179). Iwao (1993: 151-152) esittää argumentin, että nykyään olisi hyvä perustaa koti, *katei,* ilman liian suurta painoa pelkälle äitiydelle. Se, että nainen oppii tuntemaan omat rajansa ja oman identiteettinsä perspektiivit, tekee hänestä myös paremman äidin ja vaimon.

Ringussa ja *Honogurai mizu no soko karassa yûrein* raivo perustuu hänen elämässään kokemiinsa hylkäämisiin. Mitsukon ja Sadakon äidit ovat jättäneet heidät, joko lähtemällä pois tai tekemällä itsemurhan. Äidin hylkäämäksi tuleminen on rajannut kaksi lasta yhteiskunnan toisiksi, joiden elämästä puuttuu se tärkein kasvattaja ja tukija. Siitä seuraa kuolema ja kosto. Mitsuko haluaa kostoksi viedä Ikukon äidin ja Sadako kostaa kaikille, jotka katsovat hänen kirotun videonsa. Kummassakin tapauksessa kosto voidaan nähdä oikeutetuksi, sillä hyvä äiti ei hylkää lastaan, vaan enemmänkin uhrautuu tämän puolesta. He tietävät, että äidin identiteetti määritellään sen perusteella, miten hän suhteutuu lapsiinsa, ei itseensä (Iwao 1993: 128).

Japanilainen kauhu ja *Final Girlin* kuolema

Final Girlin aktiivista katsetta kauhuelokuvassa kuvastaa hyvin Reikon ammatti toimittajana. Jo sen takia hän on etuoikeutetumpi katsomaan kuin moni mies tiedonhaussaan. Iwao (1993: 4) kertoo joidenkin kuvailevan miesten ja naisten välistä suhdetta Japanissa lauseella ”*dansei jôi, josei yûi*”. Kirjaimellisesti se tarkoittaa sitä, että mies on ylempänä hierarkiassa, mutta nainen on kuitenkin sukupuolista vahvempi ja dominantimpi. *Final Girlin* rooli on omiaan kuvaamaan tätä naisten henkistä vahvuutta. He ovatkin elokuvassa ne, jotka joutuvat näkemään ystäviensä kuolevan, kidutettavan ja jotka lopulta joutuvat ottamaan yhteen hirviön kanssa pelastaakseen itsensä, tai japanilaisessa kauhuelokuvassa usein lapsensa. Kauhuelokuvan *Final Girlillä* on kaksi mahdollista loppua: joko tulla pelastetuksi tai tappaa hirviö ja pelastaa itse itsensä (Clover 1992: 35).

Mielenkiintoisen vivahteen, joka vaatii lisää analysointia, tuo japanilaisen kauhuelokuvan tendenssi tappaa *Final Girl*. Tätä ei yleensä tapahdu länsimaisessa kauhuelokuvassa, ja siksi olenkin analysoinut mahdollisia kulttuurillisia syitä tämän japanilaisen tendenssin takana. Yoshimi kuolee uhrautuessaan Ikukon puolesta, Rika kuolee viimeisenä Kayakon aiemmista hyökkäyksistä selvinneenä ja Reiko kuolee *Ringun* toisessa osassa miltei heti. On pohdittava, mitä nämä naiset ovat tehneet ansaitakseen kuoleman *Final Girlin* rooleistaan huolimatta.

Kauhussa silmät ovat kaikkialla (Clover 1992: 166). Tämä johtuu siitä, että kauhuelokuva on itse asiassa pitkälti katsomista. Japanilainen kauhu viittaa katsomisen yhteyteen kauhussa jopa eksplisiittisesti *Ringussa*, jossa videon katsottuaan kuolee. Reiko taas toimittajana pääsee katsomaan asioita joita moni mieskään ei pääsisi. Samoin on vanhusten vapaa-ehtoisena työskentelevän Rikan laita. Voidaan sanoa, että näin ollen nämä nais-protagonistit ovat erittäin etuoikeutettuja naisia japanilaisessa yhteiskunnassa, sillä he ovat oikeasti päässeet työskentelemään kodin ulkopuolelle. Heidän silmänsä ovat kaikkialla julkisessa sfäärissä. Pitemmälle analysoituna tällä etuoikeutetulla katsomisella voitaisiin selittää

japanilaisten *Final Girlien* kuolemat: sen sijaan, että heidän *Final Girlille* tyypillinen aktiivinen katseensa olisi pelastanut heidät, japanilaisessa kauhuelokuvassa se johtaakin kuolemaan. Vaikka virallisesti ei ole enää sopivaa puhua patriarkaalisesta yhteiskunnasta, on elokuvien viesti selvä: naisten on parempi vain pysyä kotona, *ryôsai kenbona*, sen sijaan että yrittävät aktiivisella katseellaan ja tiedonhalullaan muuttaa omia roolejaan.

Analysoin aikaisemmin elokuvien mainosjulisteita, joissa affektiivisen mimiikan avulla katsoja saatiin samastumaan myös *yûreihin.* Kun kerran alussa eksplisiittisesti *Final Girleiksi* asemoidut naiset kuolevat, ketkä ovatkaan elokuvien todellisen *Final Girlit*? Jäljelle jäävät *yûreit,* jotka eläessään ovat kokeneet uhriksi tulemisen kauhut ja kuoltuaan ovat päässeet eroon yhteiskunnan rooleistaan ja nousseet kostaviksi sankareiksi. Entä jos he ovatkin elokuvien mahdolliset *Final Girlit*, jotka elävät elokuvasta toiseen, uhreina eläessään ja sankareina kuolleiden maailmassa. Entä jos tämä on ainoa tapa japanilaiselle naiselle nousta oikeaksi *Final Girliksi* joka on samanarvoinen miesten kanssa ja myös heille arvokas samastumisen kohde.

Johtopäätökset

Clover (1992: 17) sanoo modernin kauhuelokuvan keskittyvän enemmän ja enemmän tavallisen ihmisen kamppailuun ilman auktoriteetteja. Tutkimuskohteissani jokainen elokuvan naispäähenkilö joutuu kuitenkin pyytämään apua auktoriteeteilta, jotta saisi hoidettua elämänsä asiat kuntoon. Poliisit tutkivat kirottua taloa, missä Rikan kimppuun hyökättiin. Yoshimi joutuu tukeutumaan lakimieheensä, jotta talonmies ja kiinteistövälittäjä kuuntelisivat häntä yläkerran vesivahingoista. Reiko puolestaan jatkuvasti tukeutui entiseen mieheensä etsiessään vastauksia videon aiheuttamiin kysymyksiin. Jos mies käsitetään auktoriteetiksi, niin kauhukuvana voidaan nähdä, että nainen ei tulisi pärjäämään uudesta miehestä riippumattomasta asenteestaan huolimatta yhteiskunnassa ilman miesten apua. Näin japanilainen *Final Girl* kamppailee jatkuvasti sekä yhteiskunnan normeja että hirviöitä vastaan.

Tutkimissani elokuvissa kaikki eksplisiittisesti *Final Girleiksi* asemoidut naiset kuolevat lopulta pelkkinä uhreina ja se saa pohtimaan *yûrein* asemaa mahdollisena *Final Girlinä.* Yleensä *Final Girl* on kauhuelokuvissa ainoa, jonka taustaa selvitellään tarkemmin (Clover 1992: 63). Tutkimuskohteitani analysoidessa protagonistit jäävät kuitenkin ohuiksi. Katsojalle ei koskaan esimerkiksi kerrota, miksi Reiko ja Yoshimi ovat eronneet. Rikalla ei puolestaan tunnu edes olevan perhettä tai taustaa. *Yûrein* tarinaa kuitenkin valotetaan suurestikin.

Sadakon, Mitsukon ja Kayakon tarinat ovat kaikki koskettavia, sillä heille kaikista läheisimmät ihmiset hylkäsivät heidät lopulta. Heidän tarinansa selviävät elokuvan etenemisen myötä protagonistien aktiivisuuden avulla ja saavat psykologisia ulottuvuuksia. Sana protagonisti sinällään jo tarkoittaa päähenkilöä ja keskushahmoa. Kauhuelokuvissa hän on nainen – samaan aikaan kärsivä uhri ja kostava sankari. Normaalisti kauhuelokuvien hirviöt ovat epäpuhtaita ja sen vuoksi herättävät suuria pelontunteita katsojissa (Carroll 1993: 21). Japanilainen kauhu tuo kuitenkin esiin *yûreiden* inhimillisenkin puolen: miksi heidät on hylätty ja millaisia he olivat olleet elämässä. *Honogurai mizu no soko karan* loppuhuipennus aiheuttaa pelkoa enemmän sääliä ja surua, sillä vihdoinkin hylätty Mitsuko saa Ikukon kustannuksella äidin itselleen. *Ju-Onissa* puolestaan Kayakon kuolleina tuijottavista silmistä nähdään lopuksi valuvan yksi verinen kyynel.

Nämä hylätyt naishirviöt ovat jo eläessään tunteneet *Final Girlin* elokuvassa läpikäymät kauhut: he ovat nähneet elämänsä luhistuvan ympärillään. Lopulta he kuolevat, genrekonventioiden mukaan kahlehdittuna tiettyyn kamalaan paikkaan, kuten japanilaisten kaidan-elokuvien muutkin *Final Girlit.* Kuitenkaan he eivät kuole sanan täydessä merkityksessä, vaan jäävät eloon kostamaan. Täten onkin mahdollista tulkita, että itse asiassa *yûreit* ovat elokuvien *Final Girlejä*.

Vaikka *Final Girl* kohtaa hirviön ja usein voittaa tämän, (Clover 1992: 48), japanilainen *Final Girl* kuolee *yûrein* vihaan. *Final Girl* on taistellut tätä kauhistuttavaa *yûreita* vastaan kauemmin kuin kukaan muu, mikä viestii siitä, että ehkä sankaruuden käsitys yhteiskunnassa on muuttumassa (Clover 1992: 60). Myös naiset voivat nykyään olla sankareita. Kuitenkin *Final Girlien* kuolemat antavat implisiittisesti olettaa, että nainen on ennen kaikkea sankari omalla alueellaan, *katein* kontekstissa *ryôsai kenbona*. Kun hän yrittää taistella miesten taistelua toiseutta vastaan, edes hänen asemansa kauhuelokuvan *Final Girlinä* ei pysty pelastamaan häntä. Hänhän on se toinen, joka ei aina ymmärrä pysyä omassa hyvän äidin ja viisaan vaimon roolissaan, aiheuttaen yhteiskunnalle harmia joko suoraan tai välillisesti lapsiensa tai *yûreiden* kautta.

Kautta aikojen toiseus on ollut alisteinen muun muassa etnografisille ja rodullisille eroille (Clover 1992: 135). Miksei siis myös sukupuolelle? Linda Williams sanoo naisen ja hirviön omaavan tietynlaisen suhteen, koska he ovat kummatkin toisia verrattuna patriarkaaliseen yhteiskuntaan (P. Nyyssönen, henkilökohtainen tiedonanto 12/2006). Japanissa näillä kahdella on erityinen sidos, sillä hirviö on nainen. Mutta voidaanko nainen nähdä myös hirviönä? Reiko ja Yoshimi eivät ole onnistuneet säilyttämään avioliittoaan, joka puolestaan vaikuttaa heidän rooliinsa äitinä. Rika asuu yksin vailla merkkejä poikaystävästä, haluten mieluummin tehdä töitä kuin mennä naimisiin. Länsimaissa usein käytössä ollut aihelma hirviömäisestä äidistä, joka vahvistaa miesten kastraatiopelkoja (Creed 1993: 139), ei ole ollut *kaidan*-elokuvassa käytössä suoranaisesti. Kuitenkin sekä Yoshimi, Reiko, Rika, Kayako, Mitsuko että Sadako ovat tietyllä tavalla epäonnistuneet täyttämään yhteiskunnan odotuksia, mikä yleensä tämä liittyy heidän rooleihinsa hyvinä äiteinä tai hyvien äitien lapsina. Vain koston ja kuoleman kautta he voivat saavuttaa sankaruuden suhteessa miehiin. Muuten heidät on tuomittu olemaan sankareita kotona.

Lähteet

Bacon Henry, 2004: Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: SKS.

Carroll Noël, 1990. The Philosophy of Horror. Lontoo ja New York: Routledge.

Clover Carol J., 1992. Men, Women and Chainsaws – Gender in Modern Horror. New Jersey: Princeton University Press.

Creed Barbara, 1993. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis. London and New York: Routledge.

Hand Richard J, 2005. Aesthetic of Cruelty: Traditional Japanese Theatre. Teoksessa McRoy Jay, 2004. Japanese Horror Cinema, s. 18-27. Trowbridge: Edinburgh University Press.

Iwao Sumiko, 1993. The Japanese Woman – Traditional Image and Changing Reality. New York: Free Press.

McRoy Jay, 2005. Case Study: Cinematic Hybridity in Shimizu Takashi's Ju-on: The Grudge. Teoksessa McRoy Jay, 2004. Japanese Horror Cinema, s. 175-184. Trowbridge: Edinburgh University Press.

McRoy Jay, 2005. Introduction. Teoksessa McRoy Jay, 2004. Japanese Horror Cinema, s. 1-14. Trowbridge: Edinburgh University Press.

Nolte Sharon H. ja Hastings Sally Ann, 1991. The Meiji State's Policy Toward Women 1890-1910. Teoksessa Bernstein Gail Lee, 1991. Recreating Japanese Women, 1600-1945, s. 151-174. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.

Sand Jordan, 1998. At Home in the Meiji Period: Inventing Japanese Domesticity. Teoksessa Vlastos Stephen, 1998. Mirror of Modernity, s. 191-207. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.

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

Uno Kathleen S., 1993. The Death of "Good Wife, Wise Mother"?. Teoksessa Gordon Andrew, 1993. Postwar Japan as History, s. 293-322.