



KOSTAJA PIMEYDESTÄ

Naiskuva rape-revenge-elokuvissa

Nalle Mielonen

Opinnäytetyö
Lokakuu 2011
Viestinnän koulutusohjelma
Kuvaus
Tampereen ammattikorkeakoulu

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU

Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Nalle Mielonen

Kostaja pimeydestä – naiskuva rape-revenge-elokuvissa

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Opinnäytetyö

Elokuu 2011

70 sivua

Työn muoto: projektimuotoinen

Työn ohjaaja: Pertti Näränen

Avainsanat: kauhuelokuva, kosto, Metsästysmaa, naiskuva, rape-revenge, seksuaalinen väkivalta, sukupuoli, vigilante

Rape-revenge on kauhu- ja ekploitaatioelokuvien alle sijoittuva alagenre, jonka pääpaino nimenmukaisesti raiskauksessa ja kostossa. Tämä opinnäytetyö käsittelee naiskuvaa kyseisessä genressä. Pääpaino on sukupuolen representaatioissa suhteessa koston ja väkivaltaan. Tutkimuksen aluksi kartoitan hieman seksuaalirikollisuutta yhteiskunnallisena ilmiönä. Tältä pohjalta käsittelen 1970-80-luvuilla tehtyjä genren elokuvia, jotka olen jakanut urbaaneihin ja ruraaleihin tarinoihin. Näistä elokuvista olen valinnut yhteensä viisi tarkempaan analyysiin. Lisäksi käsittelen omaa lopputyöelokuvaani Metsästysmaata ja pyrin purkamaan sitä rape-revenge – ja kauhuelokuvatraditioiden kontekstissa.

SUMMARY

Nalle Mielonen

Avenger from the Dark – Women in rape-revenge films

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialization: cinematography

Thesis

August 2011

70 pages

Type of thesis: Project

Supervisor: Pertti Näränen

Keywords: gender, horror films, rape-revenge, sexual violence, The Hunting Ground, vengeance, vigilante

Rape-revenge is a sub-genre related to horror and exploitation films. Very literally, rape-revenge films are films about sexual violence and vengeance. This thesis studies the representation of women in this genre. The main focus is in the representation of sex and gender and their relation to violence and vengeance. I start with gathering a bit of background for sex crimes as societal phenomena. Using this as the basis, I study rape-revenge films made in the 1970's and 1980's. I have divided these films for urban and rural stories and selected five films for more detailed analysis. I close the thesis with analysis of my own thesis film *The Hunting Ground* (*Metsästysmaa*), which I'll try to analyze in the context of rape-revenge and horror film traditions.

Sisällysluettelo

1	Johdanto.....	2
2	Rape-revenge.....	4
2.1	Taustaa seksuaalirikollisuudesta.....	8
3	Kostaja Pimeydestä: urbaanit kostajat.....	12
3.1	Urbaanit kostajat	14
3.1.1	Thriller – en grym film	18
3.1.2	Ms. 45.....	22
3.1.3	The Brave One	26
3.2	Yhteenveto.....	29
4	Yön Silmät: maaseudun rankaisijat.....	31
4.1	Urbaani vs. ruraali	34
4.2	Maaseudun kostajat	36
4.2.1	Last House On The Left.....	39
4.2.2	I Spit on Your Grave	43
5	Yhteenveto	49
6	Metsästysmailla	53
6.1	Metsästysmaan taustaa	53
6.2	Genre kliseet.....	57
6.3	Taistelu yöstä	59
6.4	Metsästysmaan hirviö	61
7	Lopuksi	63
	Lähteet	65

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni tarkastelen naiskuvaa rape-revenge-elokuvissa¹. Koska genre rakentuu kosto-tematiikan ympärille, tarkastelen myös koston representaatiota suhteessa sukupuoleen. Rape-revenge on genrenä rajaukseltaan epämääräinen ja sen määrittely vaihtelee lähteestä toiseen. Tässä tutkimuksessa rajaan rape-revenge-elokuvat lähinnä niihin lajityypin piirteet täyttäviin elokuviin, joita löytyy kauhun ja muiden eksploitaatioelokuvien² piiristä.

Päätin rajata aiheeni erityisesti kauhuun ja eksploitaatioon, koska pidän niiden tapaa käsitellä sukupuolta, yhteiskuntaa ja sen ongelmia erityisen mielenkiintoisena. Nämä usein marginaaliin putoavat elokuvat tuovat mielestäni esille sukupuolen esittämiseen liittyviä ongelmia paljon räikeämmin kuin valtavirtaelokuvat. Jatkoin rajaustani elokuviin, jotka ainakin suurimmalta osaltaan liikkuvat reaali maailmassa, eli ne eivät sisällä yliluonnollisia elementtejä.

Esimerkkeinä käyttämäni elokuvat olen rajannut koskemaan lähinnä Yhdysvaltalaisia 1970–1980 tehtyjä genren elokuvia, mukaan lukien myös muutamia uudempia ja ei-amerikkalaisia elokuva. Tämän rajauksen olen tehnyt esimerkkirunsauden lisäksi siksi, että pohjoisamerikkalainen kauhu ja eksploitaatio koki kulta-aikaansa juuri tuon ajan taitteessa ja sinä aikana syntyi useita elokuvia, jotka ovat määrittäneet genren suuntaviivoja tähän päivään saakka. Rajauksen tein myös supistaakseni laajaa kenttää, enkä tässä työssä siksi käsittele esimerkiksi aasialaisia elokuvia laisinkaan.

Rape-revenge-tarinat ovat luonteeltaan monesti yhteiskunnallisia ja sidoksissa aikansa poliittisiin tapahtumiin. Aihetta ei voi täysin sivuuttaa, mutta pyrin keskittymään

¹ rape-revenge = raiskaus-kosto

² Exploitation = hyväksikäyttö, hyödyntäminen

erityisesti naiskuvaan ja sukupuolen representaatioon ja tulkitsemaan esimerkkielokuvia yhteiskunnallisessa kontekstissa pääasiallisesti tästä lähtökohdasta. Erityisesti minua kiinnosti näissä elokuvissa se, millä tavalla ne kuvaavat sukupuolta suhteessa seksuaaliseen väkivaltaan.

Rajasin aiheeni koston teemaan oman lopputyöelokuvani, *Metsästysmaan*, kautta. Vaikka *Metsästysmaa* ei pelaa raiskaus-kosto asetelmalla, sen tematiikka liittyy genreen. *Metsästysmaa* on tyyllittely useampaa kauhun alalajia, ja se käyttää hyväkseen näiden alalajien kliseitä. Kirjallisessa työssäni käsittelen *Metsästysmaan* tematiikkaa pohjanani esimerkkinäni käyttämät rape-revenge ja kauhu-kostoelokuvat ja niistä tekemäni havainnot.

Olen jakanut opinnäytetyöni kuuteen osaan. Johdantoa seuraa rape-revenge-genren yleinen esittely sekä hieman taustoittamista seksuaalisesta väkivallasta ilmiönä. Kolmannessa kappaleessa käsittelen urbaaneissa ympäristöissä tapahtuvia rape-revenge-elokuvia, joista olen nostanut kolme elokuvaa lähempään tarkasteluun. Neljäs kappale keskittyy maaseudulle sijoittuviin genren elokuviin, joista laajemmassa esittelyssä on kaksi. Viides kappale on yhteenveto, jonka jälkeen siirryn käsittelemään omaa lopputyöelokuvaani, *Metsästysmaata*.



Kuva 1. Metsästysmaa ryhmäkuva.

2 Rape-revenge

Elokuvagenren rajaus on vaikeaa. Jo pelkästään kauhu on genrenä laaja ja rönsyilevä. Rajanveto on vaikeaa, sillä kauhu flirttailee niin science-fictionin, fantasian, kuin jännityselokuvankin kanssa. Kauhu on aina toiminut armollisena kattogenrenä, jonka alta monet eksploitaatioelokuvat ovat löytäneet kotinsa. Tarjolla on seksploitaatio-, nunsploitaatio-, blaxploitaatio- ja natsiploitaatioelokuvia, joista löytyy kauhuelokuvan piirteitä, mutta joiden fokus on jossain muualla. Kanadalainen kriitikko ja elokuvatutkija Robin Wood on määritellyt kauhun olevan jotain jossa ”normaalia uhkaa hirviö” (“normality is threatened by the monster”, Read 2000, 26). Hirviö voi tietenkin tarkoittaa mitä tahansa epänormaalia sarjamurhaajasta avaruudesta saapuvaan tappajakasviin.

Genren määrittely ei ole myöskään vailla elokuvan budjettiin ja tuotantoarvoon liittyviä arvotuksia. Varsinkin amerikkalaisessa elokuvassa on taipumus markkinoida isompien tuotantoyhtiöiden elokuvia jännityksenä tai thrillerinä kauhun sijaan, vaikka elokuvan sisältö vastaisi varsin perinteistä kauhuelokuvan juonta. Thrilleri lupaa tyylikkyyttä ja aikuismaista tarinankerrontaa, kun taas kauhu saatetaan mieltää viittaavan nuorisolle suunnattuun halpaan viihteeseen.

Rape-revenge kuvio nousi näkyville elokuvissa 1970-luvulla. Sen luokittelu omaksi genrekseen on kiistanalaista. Esimerkiksi Jacinda Read, De Montfortin yliopiston mediatutkimuksen lehtori, esittää kirjassaan *New Avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle* (2000) ettei rape-revenge ole kauhun tai muunkaan genren alainen lajityyppi itsessään, vaan pikemmin narratiivinen rakenne, joka näyttäytyy elokuvissa läpi historian. Totta onkin että lajityypin piirteet täyttäviä elokuvia löytyy runsaasti monien elokuvagenrejen piiristä. Useimmiten rape-revenge-elokuvista kuitenkin puhutaan nimenomaan marginaaligenrejen puolella, kun taas ”uskottavammat” genret, kuten laki-draama eivät saa tätä määritelmää, vaikka elokuva sinällään täyttäisikin genren pääpiirteet. Genren rajat ovat siis häilyvät, mutta yhteisiä pääpiirteitä voi löytää. Yksinkertaisimmillaan rakenne on tällainen:

- (pää)henkilö raiskataan / pahoinpidellään (ja jätetään kuolemaan)
- (pää)henkilö toipuu
- (pää)henkilö kostaa kokemansa vääryyden.



Kuvat 2,3,4. Rape-revenge ja vigilante -elokuvien kansitaidetta 1970-80-luvuilta.

Tämä on tietenkin vain perusranka, joka toistuu erilaisilla variaatioilla lähes kaikissa kostoelokuviissa. Rape-revenge-elokuvat jakautuvat karkeasti kahteen leiriin: urbaaneihin ja ruraaleihin tarinoin. Urbaaneissa tarinoissa seksuaalinen väkivalta on osa kurjistuneen kaupungin pahuutta, yksi sen väkivallan ilmenemismuodoista. Kaupungeissa on sisäänrakennettu pelon maantiede, joka sanelee sitä, missä ja mihin aikaan (naisten) on turvallista liikkua. Maaseudulle sijoittuvat tarinat liittyvät ruraaliin eristyneisyyteen ja rappioon. Kaupungin jäädessä taakse jätetään myös sivistys, jota ilman henki ja seksuaalinen koskemattomuus ovat halpaa tavaraa.

Rape-revenge-elokuvat ovat erityisen läheistä sukua vigilante -elokuville³. Urbaaneissa vigilante ja rape-revenge-elokuvissa on paljon samaa. Ne jakavat samat juonelliset pääpiirteet ja niiden päähenkilöillä on samankaltaisia motiiveja toimia. Rape-revenge korostaa seksuaalista väkivaltaa, vigilante elokuvissa se on myös usein läsnä. Rape-revenge-elokuvat korostavat yksilön kostoja, vigilante laajentaa rankaisun koskemaan kaikkia ”väärin” käyttäytyviä. Nimenmukaisesti kyse on oman oikeuden jakamisesta. Se, missä kulkee koston ja oikeuden raja, onkin molempien genrejen ydinkysymys. Vaikka poikkeuksia löytyy, on hyvin selkeää että varsinkin yhdysvaltalaisissa genrejen elokuvissa naiset pitävät päähenkilön roolia rape-revenge-elokuvissa, kun taas miehet hallitsevat vigilante -genreä.

1970-luku toi mukanaan selkeän muutoksen amerikkalaiseen kauhuelokuvaan. 1960-luvun seksuaalinen vallankumous, sosiaaliset, poliittiset ja taloudelliset muutokset sekä uusiutunut elokuvasensuurilaki⁴ pohjustivat tietä aivan uudenlaisen, graafisemman ja väkivaltaisemman kauhuelokuvan synnylle. Alfred Hitchcockin *Psycho* (1960) oli antanut alkusysäyksen periamerikkalaiselle slasher -genrelle⁵ ja George A. Romero muutti yleisön mielet ikuisesti brutaalin ahdistavalla zombielokuvallaan *Night of The Living Dead* (1968). Tekijät alkoivat toden teolla lunastaa kaksi vuosikymmentä kauhuelokuvan parissa hoettuja julistuksia ”pelottavimmasta elokuvasta mitä tulet ikinä näkemään”. Samanlainen muutos on havaittavissa myös Euroopassa, jossa erityisesti Italia kunnostautui genren saralla. 1970-luvun italialainen kauhuelokuvan kaanon on

³ vigilante= omankädenoikeuden harjoittaja

⁴ 1968 Pohjois-Amerikassa tuli voimaan luokittelu R-rated, joka luotiin vanhan X-rated merkinnän rinnalle. X-rated merkintä viittasi yleensä pornoelokuvaan ja kaikki merkinnän saaneet elokuvat yleensä miellettiin pornoksi. R-rated merkinnän ansiosta kauhuelokuvat saivat oman merkintänsä, joka esti lapsia näkemästä elokuvan, mutta ei leimannut elokuvaa pornoksi.

⁵ Slasher -elokuvalla tarkoitetaan kauhun alagenressä, jonka tyypillisiin piirteisiin kuuluu psykopaattinen tappaja, joka väijyy ja tappaa ison liudan ihmisiä mahdollisimman raa'alla tavalla. Väkivalta tällaisissa elokuvissa on yleensä varsin graafista ja sen näyttämiseen käytetään paljon vaivaa. Slasher on läheistä sukua italialaisille kauhu/rikoselokuvalle, Giallolle, jossa myös yhdistyy oudon tappajan, graafisen väkivallan ja usein alastomuuden elementit. Myös pienet ylikuonnolliset elementit eivät ole vieraita kummassakaan genressä.

täynnä genren klassikoita. Sellaiset ohjaajalegendat kuten Mario Bava, Lucio Fulci ja Dario Argento olivat elokuvineen muokkaamassa modernin väkivaltaelokuvan syntyä. Tämä liikehdintä kaikkineen on varmasti osaltaan ollut vaikuttamassa myös rape-revenge-elokuvien syntyyn.

Vuonna 1974 nähtiin koko rape-revenge-genreä muotoileva elokuva: Bo Arne Vibeniuksen karkea yhden naisen kostotarina *Thiller – En grym film* (1974, tunnetaan myös nimellä *They Call Her One Eye*). Vuonna 1978 maailma näki vielä tänäkin päivänä parhaiten tunnetun genren edustajan, varsinaisen rape-revenge-elokuvien isoäidin: Meir Zarchin *I Spit on Your Grave*:n. 1981 *I Spit...* sai rinnalleen urbaanin rape-revenge-elokuvan edustajan, Abel Ferraran elokuvan *Ms. 45* ja niin myös kostavan urbaanin naisen arkkityyppi oli syntynyt. Näiden elokuvien rinnalle tehtiin paljon muutakin aihepiiriin sopivaa, mutta ennen kuin ryhdyn käsittelemään sitä tarkemmin, sanottakoon muutama sana elokuvia ympäröineestä yhteiskunnallisesta tilanteesta sekä seksuaaliväkivallan luonteesta tässä kontekstissa.

2.1 Taustaa seksuaalirikollisuudesta

Alikulikutunnelit, metroasemat, parkkihallit ja öiset puistot ovat klassisia väkivallan paikkoja. Lukuisat elokuvat vilisevät kuvastoa, jossa ihmisiä raiskataan, hakataan, tapetaan ja kaapataan mukaan juuri tällaisissa paikoissa. Ne ovat osa urbaania pelon maantiedettä⁶, joka on syöpynyt ihmisten alitajuntaan. Todellisuus ei ole paljon tarua ihmeellisempää. On varsin helposti selitettävissä, miksi juuri tämänkaltaiset paikat muodostuvat väkivaltarikollisuudelle otolliseksi: ne ovat syrjäisiä, niissä ihminen on helppo eristää ja niistä pakeneminen tai avunsaaminen on vaikeaa. Samaisista syistä tällaisten rikosten teko aika sijoittuu monesti pimeään, iltaan ja yöhön. Pitää varmasti paikkansa, että tietynlaiset elokuvat ovat omiaan lisäämään ihmisten varovaisuutta tällaisia paikkoja kohtaan. Elokuvat eivät kuitenkaan ole syynä näissä paikoissa tapahtuvaan rikollisuuteen, vaan ne pikemminkin heijastavat sitä ja pelaavat jo olemassa olevilla peloilla, joita ihmisillä on näitä paikkoja kohtaan.

Seksuaalinen väkivalta, erityisesti raiskaus, mielletään urbaanin rikollisuuden ilmiöksi. Toki tällaista rikollisuutta esiintyy muuallakin kuin taajama-alueilla, mutta esimerkiksi Suomessa raiskausilmoituksia tehdään eniten kaupungeissa (Honkatukia, 2001⁷). Feministinen Take Back the Night -liike sai alkunsa vastalauseena naisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa vastaan 1970-luvulla. Take Back the Night (ota yö takaisin) tai Reclaim the Night on ympäri maailmaa levinnyt liike, jossa järjestetään marsseja (seksuaalista)väkivaltaa vastaan. Ensimmäinen Tbtn marssi järjestettiin Philadelphiassa, Yhdysvalloissa lokakuussa 1975. Sen taustalla oli nuoren Susan

⁶ Tutkija Hille Koskela on tutkinut kaupunkitilan, väkivallan pelon ja sukupuolen suhdetta yli kymmenen vuoden ajan. ”Pelon maantiede” termi on tiettävästi lähtöisin hänen tutkimuksistaan. Kirjailija Anja Kauranen (nyk. Snellman) julkaisi vuonna 1995 Koskelan tutkimuksiin löyhästi pohjautuvan fiktiivisen romaanin nimeltään *Pelon maantiede*. Auli Mantila ohjasi kirjan pohjalta samannimisen elokuvan vuonna 2000.

⁷ <http://www.haaste.om.fi/Etusivu/Lehtiarkisto/Haasteet2001/Haaste12001/1247666394609>

Alexander Speethin murha, joka tapahtui aivan hänen kotitalonsa lähetyvillä. Vaikka marssien tarkoitus onkin lisätä tietoisuutta erityisesti naisiin kohdistuvasta väkivallasta ylipäätään (perheväkivallasta, inestistä jne.), on monien marssien liikkeellepanevana voimana ollut urbaanissa ympäristössä tapahtuneet seksuaalisenväkivallan teot. Esimerkiksi Leedsissä Englannissa järjestettiin Reclaim the Night marssi 1977 vastareaktionä tuolloin ajankohtaiselle sarjamurhaajalle, Yorkshire Ripperille ja tämän toimista käydylle julkiselle keskustelulle. Yorkshire Ripper, oikealta nimeltään Peter Sutcliffe, tappoi kolmetoista naista ja kävi useiden naisten kimppuun vuosien 1975 - 1980 välillä. Tuona aikana poliisi kehotti kaikkia naisia pysymään sisällä öiseen aikaan oman turvallisuutensa takia.

Rikoksen uhria syyllistävä ajattelu ei ole vierasta Suomessakaan. Vanhempi rikoskonstaapeli Ville Hahl teki vuonna 2009 Joensuun yliopistoon oikeustieteen pro gradu -työnsä Helsingissä poliisille ilmoitetuista, aikuisiin kohdistuneista seksuaalirikoksista (*Se pani mua väkisin. Tutkielma Helsingissä vuonna 2007 tapahtuneista seksuaalirikoksista ja rikosten uhreista*). Hahl totesi, että ”*Tutkimistani 181 raiskauksesta puolet olisi voitu estää sillä, että uhri olisi toiminut yleisesti hyväksyttävällä tavalla* ” (Savon Sanomat www-sivut, 23.10.2009). Hahl kertoo useiden uhrien olleen tekohetkellä tolkuttomassa humalassa tai lähes tajuttomia. Hän puhuu riskikäyttäytymisestä, johon kuuluu mm. (naisten) alkoholin nauttiminen ja vieraiden tai puolittujen matkaan lähteminen. Hahl ei itse nähnyt kommentissaan mitään vikaa, vaan puolusti sitä sanomalla sen olleen valistavassa mielessä lausuttu. Vaikka Hahl ei olisikaan halunnut tökeröllä kommentillaan vihjata, että naiset olisivat itse ainakin osittain syyäitä raiskaukseen, heijastaa lausunto surullisesti ilmapiiriä, joka yhä tuntuu painostavan seksuaalirikollisuuteen liittyvää keskustelua Ehkä räikeimpiä mielipiteitä asiassa edustaa jyvaskyläläinen yhteiskuntatieteiden maisteri Henry Laasanen, joka on miesten tasa-arvon nimissä ollut erityisen huolissaan perättömistä raiskaussyytöksistä. Vaikka väärät rikossyytteet ovat vakava asia, on Laasanen linja kaukana asiallisesta. Hän mm. sanoo: ”*Väärän raiskaussyytöksen kohteeksi joutuminen miehelle on kuin raiskatuksi tuleminen naiselle*”⁸.

⁸ <http://henrylaasanen.puheenvuoro.uusisuomi.fi/2010/04/20/vaarat-raiskausilmoitukset>

Hahlin tutkimus, kuten monet muutkin samaa asiaa käsitelleet tutkimukset osoittavat, että tuntematon ”puskaraiskaaja” on itse asiassa varsin marginaalinen ilmiö. Suurimmassa osassa raiskauksista uhri tuntee tekijän ainakin jollain tavalla. Tyypillinen tällainen tapaus on esimerkiksi Hahlin kuvaama tilanne, jossa nainen lähtee baarista siellä tapaamansa miehen matkaan ja tulee raiskatuksi. Hahlin mukaan kysymyksessä on riskikäyttäytyminen, jota välttämällä myös raiskaukset voitaisiin välttää. Kommentti muistuttaa hyvin paljon Englannin poliisin rikoksen ehkäisyehdotuksia kolmenkymmenen vuoden takaa: rikos voidaan estää jos sen potentiaalinen uhri pysyy kotona lukkojen takana. On selvää, että ihmiset toisinaan käyttäytyvät holtittomasti ja jopa saattavat itse itsensä sellaiseen kuntoon, että eivät ole kykeneviä puolustamaan itseään. Tämä ei kuitenkaan vähennä rikollisen syyllisyyttä tai siirrä syytä uhrille.

Psykologian tohtori David Lisak Massachusettsin yliopistosta on tutkinut seksuaalirikoksia tekeviä miehiä 20 vuoden ajan. Haastattelussaan CBS kanavan uutisille vuonna 2010 Lisak sanoo ”tuttava raiskauksen” (Acquaintance Rapists) olevan kaikkein yleisin raiskaustapaus. Lisak kuitenkin huomauttaa, että kyse on monesti täysin systemaattisesti toimivista raiskaajista. Lisak kertoo, että monet hänen haastattelemistaan raiskaajista käyttävät juuri tällaista ”riskikäyttäytymistä” hyväkseen. He valitsevat uhrikseen heikon yksilön, eli humalassa olevan ja ”holtittomasti” käyttäytyvän naisen. He saattavat juottaa naisen itsekin tukevaan humalaan, jonka jälkeen raiskaus on helppoa. Lisak sanoo tämän saman toimintatavan toistuvan useiden seksuaalirikollisten, varsinkin sarjaraiskaajien, kohdalla. Siksi hän huomauttaakin, että niin kauan kun syytä haetaan uhrista ja todistamatta jääneet raiskaustapaukset, joissa on sana vastaan sana -tilanne ja humalainen uhri, jätetään syyttämättä, yhteiskunta antaa tällaisille seksuaalirikollisille täyden vapauden toimia.

(Washingtoncitypaper.com www-sivut, CBS uutisten haastattelu, 23.4. 2010).

Uusimpana reaktiona raiskauskeskusteluun on Kanadasta, Torontosta vuoden 2011 alussa liikkeelle lähtenyt ja ympäri maailmaa levinnyt SlutWalk liike (suom. ”lutka marssi”), joka muistuttaa toteutukseltaan Take Back the Night -marsseja. SlutWalk sai alkunsa Torontolaisen konstaapelista, joka totesi, että estääkseen itseensä kohdistuvat hyökkäykset ”*naisten ei tulisi pukeutua kuin lutkat*” (*“women should avoid dressing like*

sluts”). Vastalauseena tälle järjestettiin marssi, jossa monet naiset pukeutuivat ”kuin lutkat” ja kantoivat kylttejä joissa luki iskulauseita kuten ”don’t tell us how to dress, tell men not to rape”.

Jostain syystä raiskaus tuntuu edelleen olevan rikos, jossa rikoksen uhrista yritetään tehdä osasyllistä ja jossa rikoksen ehkäisyn keinoja yritetään etsiä sen potentiaalisista uhreista. Naisia vaaditaan rajoittamaan elämäänsä, jotta raiskaajat eivät raiskaisi. Suomessa avioliitossa tapahtuvasta raiskauksesta tuli rikos vuonna 1994. Vasta vuosi 2011 toi mukanaan lainmuutoksen, jossa puolustuskyvyttömässä tilassa olevan (sammuneen, tajuttoman, liikuntarajoitteisen tms.) ihmisen raiskauksesta tuli raiskaus. Aiemmin kyseessä oli lain mukaan seksuaalinen hyväksikäyttö, ellei käynyt ilmi, että tekijä oli aiheuttanut uhrin puolustuskyvyttömyyden esimerkiksi huumaamalla. Voi olla, että tämänkaltainen lainsäädäntö, sekä mielipideilmapiiri ovat olleet omiaan vaikuttamaan myös rape-revenge-elokuvien syntyyn.

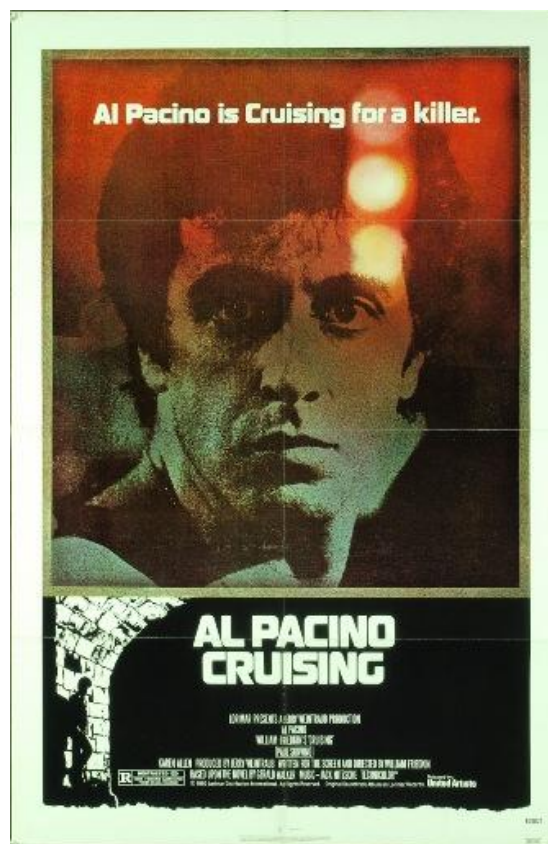
3 Kostaja Pimeydestä: urbaanit kostajat

Genre-elokuvissa urbaani ympäristö on miesten vallassaan pitämää aluetta. Siinä missä kaupunkia terrorisoi lähinnä miespuoliset kriminaalit ja miesvoittoiset jengit, yhtä usein heitä vastaan asettuu yhden miehen armeija tai lähinnä miehistä koostuva kostajien joukko. Näille ikään kuin vastapainona on joukko naissankarien tähdittämiä rape-revenge-elokuvia, jotka käyttävät samanlaista kuvastoa, jota nähtiin 1970–80-lukujen taitteen pienen budjetin kaupunki-slashereissä. Nämä elokuvat toistavat katsojille tuttuja kliseitä öisen kaupungin vaaran paikoista. Mukana on väistämättä myös heijastuksia omasta ajastaan ja sen rikollisuudesta.

William Lustigin lajityyppinsä mainio edustaja *Maniac* (1980) maalailee synkän kaupunkinäkömään, jossa öiset kadut muuttuvat yhdeksi tappajan riivatun mielen kanssa. Kaupungin ahdistavuus, pimeys ja todellinen väkivallan uhka on voimakkaasti esillä. Joe Spinellin loistavasti tulkitseman Frank Ziton väkivallan purkaukset tapahtuvat tutun maantieteen mukaan syvällä kaupungin sydämessä, metrotunneleissa, syrjäkaduilla ja parkkipaikoilla. Prostituoidun äitinsä traumatisoima Zito kostaa naisille lapsena kokemansa väkivallan kuristamalla heidät ja nykemällä heidän päänahkansa matkamunistoksi. Äidin korvikkeeksi joutuvat prostituoitu, valokuvamalli, sekä yksin pimeällä liikkuva nainen, joka joutuu Ziton takaa-ajamaksi öisellä metroasemalla. Kuvasto on kuin jokaisen kaupunkilaisen kollektiivisen pelon alitajunnasta. Linkit tosielämän tappajiin ovat ilmiselviä ja tuovat muutoin varsin vinksahaneen maailman astetta lähemmäs katsojaa. Kohtaus, jossa Zito teloittaa tehosteguru Tom Savinin ja Hyla Marrowin esittämän pariskunnan näiden autoon, tuo auttamatta mieleen sarjamurhaaja David ”Son of Sam” Berkowitzin, joka piti New Yorkia kauhun vallassa 1970-luvulla.

Hieman erilaista näkökulmaa kaupungin vaaroihin tarjoilee William Friedkinin syrjään jäänyt teos *Cruising* (1980). Al Pacino on konstaapeli Steve Burns, joka pestataan peiteoperaatioon selvittämään New Yorkin homo-undergroundissa tapahtuvia murhia. Burns soluttautuu nahkahomo-alakulttuuriin, ja ryhtyy etsimään tappajaa, joka vaanii

homomiehiä undergroundklubeilla ja pimeissä puistoissa. Tuntematon, alamaailmasta uhrinsa löytävä tappaja ja viranomaisten haluttomuus selvittää asiaa nousevat voimakkaaksi allegoriaksi tuolloin pinnalle nousseelle AIDS -epidemialle. Kuten muissakin urbaaneissa murhatarinoissa, kaupunki on säälimätön, synkkä ja vaarallinen. Maniacissa Frank Zito haki kosta ja hyväksyntää tappamalla naisia, jotka tavalla tai toisella käyttäytyivät (seksuaalisesti) ”väärällä” tavalla. Ziton valitsemat naiset olivat avoimia seksuaalisuutensa kanssa (prostituoidut sekä autossa pelehtivä pariskunta, joilla on itse asiassa kumppanit toisaalla) ja liikkuvat itsenäisesti väärissä paikoissa väriin aikoihin, jolloin he siis ”riskikäyttäytyvät”. Samalla tavalla Cruisingin nimetön tappaja rankaisee seksuaalisesti aktiivisia homomiehiä, jotka yhteiskunnalliselta asemaltaan hyvin pitkälti rinnastuvat naisiin. Niinpä pelon maantiede on samanlainen myös (homo) miehille.



Kuvat 5,6. Julistetaidetta elokuvista *Cruising* ja *Maniac*. Al Pacino etsii murhaajaa, Joe Spinell taas seuraavaa uhriaan.

3.1 Urbaanit kostajat

Aivan ensimmäisiä lajityyppiin lukeutuvia kostajanaisten arkkityyppejä oli Madeleine, elokuvasta *Thriller- en grym film*. Mielenkiintoista kyllä, juoneltaan ja puitteiltaan kovin amerikkalaiselta kalskahtava elokuva tehtiin länsinaapurissamme Ruotsissa.

1976 Lamont Johnson kokeili taitojaan rape-revenge-genressä elokuvallaan *Lipstick*. Gordon Stuart niminen säveltäjä raiskaa supermalli Chris McCormickin. Gordon joutuu syytteeseen, mutta pääsee vapaaksi todisteiden puutteen vuoksi. Vapaalla jalalla Gordon päättää raiskata myös Chrisin sisaren. Tästä Chris viimein repii pelihousunsa ja päättää kostaa Gordonille itse. *Lipstick* tavoitteli syvällisempää sanomaa oikeussysteemin ongelmista ja seksuaalirikollisuuden brutaalista luonteesta, mutta jäi draama-lokeroinnistaan huolimatta suurten elokuvien kaanonista. Toisaalta elokuvaa on jonkin verran tulkittu feministisen elokuvatutkimuksen piirissä. Esimerkiksi elokuvatutkimuksen professori Carol J. Clover huomioi *Lipstickin* tuovan esille raiskauksen kulttuurisen kontekstin. Chris on supermalli, ja tuo työnsä kautta itsensä esille. Hän on nainen joka ”kerjää sitä”, eli nainen joka seksuaalisuutensa esiin tuomalla on riskikäyttäytyjä ja siis syyllinen omaan raiskaukseensa. Erityisen huomion elokuvassa saa oikeussysteemi ja sen suhtautuminen raiskaukseen. Chris päättää tehdä ”oikein” ja nostaa syytteen Gordonia vastaan, vaikka häntä varoitellaankin sen hankaluudesta. Oikeussalissa Gordon sanoo kyseessä olleen vain rajua seksiä, johon Chris oli itse suostunut. Sana vastaan sana tilanteessa valamiehistö uskoo Gordonia ja tämä pääsee vapautteen jatkamaan rikoksiaan (Clover 1992, 145).

Tunnettu exploitaatio-ohjaaja Jack Hill teki useamman naisen kostosta kertovan elokuvan blaxploitaatioelokuvien⁹ saralla. Vuonna 1973 ilmestyi *Coffy*, nimikkoroolissaan sittemmin kulttimaineeseen noussut Pam Grier. *Coffy* on sairaanhoitaja, joka lähtee armottomalle kostoretkelle huumerikollisia vastaan, kun hänen pikkusiskonsa joutuu sairaalaan myrkyllistä heroiniä käytettyään. Pam Grier

⁹ Blaxploitaatio on exploitaatioelokuvien suuntaus, joka syntyi Yhdysvalloissa 1970-luvulla. Genren tarkoitus oli houkutella afroamerikkalaisia katsojia teatterinpenkille. Usein miten blaxploitaatioelokuvat olivat toimintaelokuvia, joiden sankari oli afroamerikkalainen ja roistot usein valkoihoisia.

pääsi samanlaisiin toimiin vuotta myöhemmin ilmestyneessä blaxploitaatioklassikossa *Foxy Brown* (1974). Foxy soluttautuu rikollisingin johtamaan paritusfirmaan prostituoiduksi kostaakseen agentti poikaystävänsä kuoleman. Voodoo papin ja zombiarmeijan apua haettiin elokuvassa *Sugar Hill* (Paul Maslansky, 1974), jossa nainen nimeltään – yllätys, yllätys - Sugar Hill päättää kosta poikaystävänsä murhan.

Vuosi -81 toi mukanaan *Abel Ferraran* kolmannen kokopitkän ohjauksen, *Ms. 45:n*, joka näytti tietä urbaanin naisen kostolle. Neiti neljävitosta seurasi *Savage Streets* (*Danny Steinmann*, 1984), sisarensa raiskauksen ja ystävänsä murhan kostavan Brendan tarina. Brendan roolia tulkitsi entinen kauhuelokuvalapsitähti Linda Blair, sekä hänen mielentilojaan ilmentävä, villisti liikkuva kulmakarvansa. Elokuva käsittelee koston ohella myös Brendan sekä hänen tyttöjenginsä edesottamuksia ja kahinoita muiden high school porukoiden kanssa. *Savage Streets* on genrehybridi, jotain jengielokuvan ja rape-revengen väliltä. Samantapaisia jengi-kosto-elokuvia ilmestyi 80-luvulla useampiakin, esimerkiksi *Young Warriors* (Lawrence D. Foldes 1983) sekä Mark L. Lesterin *Class of 1984* (1982) jossa uusi lukio-opettaja Andrew Norris (Perry King) joutuu kohtaamaan väkivaltaisen teinijengin. Kun hänen vaimonsa raiskataan, eivätkä tavalliset opetusmenetelmät enää auta, päätyy opettajan ja oppilaiden yhteenotto veriseen lopputulokseen.

Bob Kelljan ohjasi vuonna 1974 suttuisen raiskaustarinan *Act of Vengeance*. Elokuvassa amerikkalaisia elokuvasarjamurhaajia enteilevä, haalareihin ja jääkiekkomaskiin sonnustautunut sarjaraiskaaja saa peräänsä pahoinpitelemiensä naisten joukon. Hyvin samantapaisiin kuvioihin päätyi myös Janet Creek elokuvassaan *The Ladie's Club* vuonna 1986. Elokuvan tapahtumat saavat alkunsa kun poliisinainen Joan Taylor joutuu jengiraiskauksen uhriksi. Kun tekijät pääsevät vapaaksi tutkinnan teknisen virheen takia, Joan perustaa raiskaustukiryhmän naisten kanssa vigilante-joukon, joka kiertää etsimässä ja kastroimassa vapaaksi päässeitä seksuaalirikollisia.

Jonathan Kaplan sovitti tosipohjaisesta tarinasta elokuvan nimeltä *The Accused* (suom. *Syytetty*) vuonna 1988. *Jodies Foster* esittää Sarah Tobiasia, naista, joka jengiraiskataan täydessä baarissa todistajien silmien alla. Sarah lähtee etsimään

oikeutta itselleen lakiteitse juristinsa Kathryn Murphyn avulla. *Lipstickin* tavoin myös *The Accused* tarttuu oikeuslaitoksen toimintaan ja käsitykseen siitä, että raiskauksen uhri voisi jotenkin toiminnallaan olla osasyllinen rikokseen. *The Accused* tekee kaiken tämän kuitenkin *Lipstickiä* hiotummalla, valtavirtaa mukailevammalla tavalla. Jodie Foster voittikin roolistaan parhaan naispääosan Oscarin. *The Accused* ei kerro kostosta, vaan oikeuden hakemisesta. Nämä kaksi asiaa tosin limittyvät rape-revenge ja vigilante-elokuvissa. *The Accused:a* voidaan lukea rape-revenge kontekstissa, mutta genreltään se putoaa draaman alle.



Kuvat 6,7,8. Blaxploitaatio julistetaidetta.

Vuonna 1993 Michael Winner palasi vielä kolmen *Death Wish* elokuvan jälkeen (*Death Wish* 1974, *Death Wish II* 1982, *Death Wish III* 1985) vigilante-elokuvien maailmaan, tällä kertaa päähenkilönään nainen. Englannissa kuvattu *Dirty Weekend* perustuu Helen Zahavin samannimiseen kirjaan. Se on kertomus parikymppisestä Bellasta, joka kyllästyy jatkuvaan seksuaaliseen ahdisteluun ja huonosti käyttäytyviin miehiin ja lähtee viikonlopun kestäväälle murharetkelle. Pariissa päivässä Bella on päästänyt päiviltä seitsemän miestä ja siirtyy Lontooseen jatkamaan sarjamurhaajan uraansa. *Dirty Weekend* alkaa tekstiplanssilla, jossa todetaan: *"This is the story of Bella who woke up one morning and decided she'd had enough."* Tämä kyllästyneen naisen tarina olisi helppo tuomita mustavalkoisesta maailmankuvastaan (ja niin se myös tuomittiin

ilmestyessään) mutta Winner on selkeästi tehnyt elokuvan pieni pilke silmäkulmassaan. Äärimmilleen vedetyt stereotypiat, kuten anarkistifeministin murhanhimoisen irvikuva Bella sekä kuolaavina popliinitakkisetinä esitetyt mieshahmot tuovat sysimustan huumorin kautta esille seksuaalisen ahdistelun ja väkivallan ongelmaa.

Vuosi 2002 toi mukanaan Gaspar Noen toisen kokopitkän elokuvan *Irréversible*. Juoni on yksinkertainen: Alex (Monica Belucci), törmää alikulkutunnelissa vieraaseen mieheen, joka hyökkää hänen kimppuunsa, raiskaa ja pahoinpitelee hänet henkivieveriin. Kun hänen ystävänsä Marcus (Vincent Cassel) ja Pierre (Albert Dupontel) kuulevat tästä, he palkkaavat kaksi roistoa avukseen ja lähtevät jäljittämään raiskaajaa pitkin öistä Pariisia. Elokuvan rakenne on rikottu perinteisestä kerronnasta ja tarina näytetään katsojille lopusta alkuun. Näemme siis ensin raiskaajan kuoleman ja varsinaisen raiskauksen vasta elokuvan puolivälissä. Loppu kuvaa seesteistä aikaa ennen tapahtumia. *Irréversible* on saanut paljon kritiikkiä osakseen, useimmiten sen sisältämän graafisen väkivallan vuoksi. Elokuva on kuitenkin niin yksinkertainen ja voimakas kuvaus tekojen peruuttamattomuudesta ja ajan tuhoavasta voimasta, että teosta kritisoidessa pelkkään väkivaltaan takertuminen on haluttomuutta tarttua vaikeaan aiheeseen. *Irréversible* esittää seksuaalisen väkivallan ja murhan juuri niin brutaaleina kuin ne todellisuudessa ovatkin. Niitä katsoessa ei ole tarkoitus tuntea mielihyvää vaan syvää ahdistusta.

Myös suomalaisen elokuvan kentällä päästiin rape-revenge teemojen pariin. Näistä kokeiluista tunnetuimpia lienevät Jörn Donnerin, Märta Tikkasen samannimiseen romaaniin perustuva, *Miestä ei voi Raiskata* (1978), sekä Auli Mantilan niin ikään kirjaan perustuva *Pelon Maantiede* (2000). Donnerin elokuvassa keskiössä on yhden naisen henkilökohtainen kosto raiskaajalle, kun Mantila taas kuvaa naisvigilante-joukkoa, joka on ottanut kohteekseen väkivaltaiset miehet.

Tässä luvussa käsittelen tarkemmin kolmea esimerkkielokuvaa, joista jokainen on naisen kostotarina. Käsittelyyni olen valinnut elokuvat *Thriller – en grym film, Ms. 45* sekä *The Brave One*. Näistä jokainen tuo oman näkökulmansa siihen, millainen kostaja nainen on.

3.1.1 Thriller – en grym film

Madeleine (Christina Lindberg) raiskataan kun hän on pieni tyttö. Tapaus vie Madeleinelta kyvyn puhua. Vanhempiansa maatilalla hänestä varttuu kaunis ja mykkä nuori nainen. Eräänä päivänä Madeleine myöhästyy bussista. Pysäkillä sattuu kuitenkin uusine urheiluautoineen komea Tony, joka tarjoaa hänellä kyytiä kaupunkiin. Madeleine nousee Tony'n autoon ja päätyy tämän kanssa ravintolailalliselle. Tony tarjoilee Madeleinelle viiniä ja vie tämän aterian jälkeen asunnolleen. Kun Madeleine on sammunut, soittaa Tony paikalle tutun lääkärin, joka piikittää tytön suonet täyteen heroiinia. Kun Madeleine vihdoinkin herää monen päivän tokkuran jälkeen, ilmoittaa Tony hänelle, että hän on nyt koukussa heroiiniin, eikä selviä 48 tuntia kauemmin hengissä ilman piikkiä. Madeleinen ainut vaihtoehto on jäädä Tony'n luokse töihin prostituoiduksi, jota vastaan Tony tarjoilee hänelle päivittäiset heroiinipiikit. Maanantait Madeleine saa pitää vapaina. Madeleine yrittää paeta ja raapii ensimmäisen asiakkaansa kasvot verille. Opetuksena tästä Tony puhkaisee hänen vasemman silmänsä kirurgin veitsellä. Tony kirjoittaa Madeleinen vanhemmille kirjeen tämän nimissä, jossa hän kertoo Madden löytäneen kaupungista ihanan uuden miesystävän, eikä Madde halua nähdä vanhempiaan enää koskaan. Madeleine saa tietää kirjeestä toisen Tony'n vangin, Sallyn kautta. Maanantai vapaallaan Madeleine matkustaa tapaamaan vanhempiaan, mutta saapuu liian myöhään. Vanhemmat ovat masentuneet tyttärensä kirjeistä niin paljon, että ovat ottaneet hengen itseltään. Madeleine ryhtyy käyttämään maanantait hyödykseen ja opiskelee taistelulajeja, ammuntaa sekä ralliautoilua. Kun Sally kuolee, Madeleine päättää toimia. Ensin hänen kostostaan saavat osansa hänen entiset asiakkaansa ja viimeiseksi tietenkin Tony.

Tällainen juonikuvio kaunistaa Bo Arne Vibeniuksen pahamaineista rape-revenge klassikkoa *Thriller -en grym filmia* (1974). Ruotsalainen genre-erikoisuus saa jotkut amerikkalaisista sisarteoksistaan kalpenemaan graafisella seksillä ja väkivallalla. Erikoista elokuvassa on pohjoisamerikkalaisiin elokuvaan verrattuna erityisesti pornografisten kuvien runsas käyttö. Elokuvassa ei ole ainoastaan paljaita rintoja tai hienovaraista alastomuutta, vaan suoraa pornokuvastoa kohtauksissa, joissa Madeleine

on "asiakkaittensa" kanssa. Elokuvan pidempi puolisko käsittelee Madeleinein vankeusaikaa sekä hänen valmistautumistaan kosta varten. Vasta elokuvan loppupuolella varsinainen kosto saa täyttymyksenä ja Tonya lukuun ottamatta Madeleinein kiduttajat pääsevät hengestään varsin helpolla.



Kuva 9. Madeleine valmiina viimeiseen taisteluun.

Vibenius mässäilee elokuvassaan kahdella ekploitaation peruspilarilla: seksillä ja väkivallalla. Elokuvan keskipaikkeilla on pitkä montaasi, jossa kuvataan Madeleinein "työskentelyä" prostituoituna sekä hänen valmistautumistaan kostotoimiin. On kuin katsoisi outoa parodiaa nyrkkeilyelokuvista tutuiksi tulleista harjoittelumontaasista, jossa näemme sankarin kehittyvän kohti viimeistä koitostaan. Thrillerin tapauksessa mukaan on leikattu niin runsas määrä pornoa, että kuvaston käyttö alkaa tuntua perverssiltä liioittelulta. On kuitenkin selvää, ettei kuvaston ole tarkoitus tuoda katsojalle seksuaalista mielihyvää, vaan luoda inhoa. Kuvasto, joka normaalissa pornossa olisi varsin arkipäiväistä, muuttuu epämiellyttäväksi ja ahdistavaksi kollaasiksi raiskauksesta.

Pornografia saa vastineensa, kun elokuva siirtyy varsinaiseen koston. Madeleinein suorittamat raa'at murhat näytetään pornokohtausten tavoin äärimmäisen mässäilevinä ylinopeuskuvina. Jokaisesta luodinosumasta ja lyönnistä otetaan kaikki irti, kun veri roiskuu ja ihmiset lentävät kaareissa saadessaan osuman haulikosta. Kuolemasta tulee

rinnastus seksuaaliselle väkivallalle. Jos nainen ei voi raiskata, nainen voi tappaa. On Madeleinein vuoro suorittaa penetraatio, ei ruumiinsa vaan aseensa avulla. Vibenius on jäänyt leikkauspöydällä turhankin paljon tunnelmoimaan pitkien hidastusten ja shokkiarvon kanssa. Hitaat kuvat menettävät auttamatta tehoaan, kun niiden lukumäärä kasvaa. Vibenius kuitenkin kerää elokuvansa kasaan loppukohtauksesta, joka jäljittelee klassisten spaghetti western -elokuvien kerrontaa. Komeat laajat kuvat ja Madeleinein arvokas ja vakaa päätös tuhota viimeinenkin vihollisensa on lähes runollista katsottavaa. Tonyin kuolema on hidas ja tuskallinen, kuten asiaan kuuluu. Harva eksploitaatioelokuva onnistuu visuaalisesti näin tyrmäävään lopetukseen.

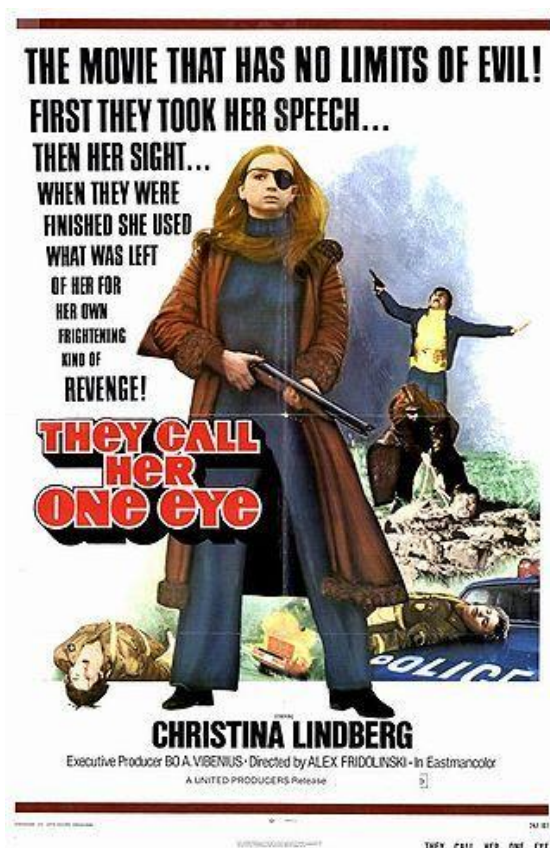
Thriller ei ole laisinkaan niin rosainen kuin sen kaltaiselta elokuvalta voisi odottaa. Kuvakerronta on hallittua, välillä jopa hämmästyttävän kaunista. Aikansa trendiä, zoom-linssiä muistetaan käyttää ahkerasti ja välillä kamera siirtyy, vailla minkäänlaista johdonmukaisuutta, päähenkilön silmiksi. Elokuvan puuvustus, sekä muun visuaalisen tyylin vaikutus näkyy muissa elokuvissa edelleen. Ehkä näkyvimmillään *Thrillerin* vaikutus valtavirtaan ilmenee Quentin Tarantinon kaksiosaisessa kostoelokuvassa *Kill Bill*, jossa nähdään yksisilmäinen tappajanainen.

Madeleineista tehdään tyhmän maalaistytön peruskuva elokuvan alussa, kun hän lähtee sen kummempia miettimättä vieraan Tonyin matkaan. Maaseutu ja kaupunki kohtaavat rumalla tavalla, kun viaton tyttö viedään heti ensimmäisenä iltanaan viinan, huumeiden ja rikollisuuden maailmaan. Tavallaan kyseessä on moderni Punahilkka -tarina, varoitus nuorille tytöille kaupungin ja tuntemattomien miesten vaarasta.

Thriller välttää vigilante ja rape-revenge-elokuville tyypillisen pohdinnan väkivallan oikeudenmukaisuudesta. Ennenkin se esittää yksinkertaistetun kuvan seksuaalisen väkivallan vammauttavasta ja mielenhajottavasta voimasta. Madeleine kokee ensimmäisen traumansa lapsena, kun tuntematon mies hyökkää hänen kimppuunsa ja raiskaa hänet. Trauma on niin voimakas, että se jättää Madeleinein pysyvästi vammautuneeksi, mykäksi. Kun Madeleine joutuu uudestaan aikuisiällä seksuaalisen väkivallan kohteeksi, muuttuu hänen raivonsa fyysiseksi ja hänestä tulee sadistinen tappaja. Minkäänlaista epäröintiä ei ole havaittavissa: Madeleinein kosto on

vääjäämätön, ja ennen kaikkea vanhan testamentin mukaisesti täysin oikein. Madeleine ei pohdi tekojaan, hän vain reagoi siihen mitä hänelle on tehty. Madeleine on kylmän rauhallinen, jopa vahingoniloinen, kun hän ottaa silmän silmästä.

Madeleinen transformaatio ei ole pelkästään henkinen, vaan myös fyysinen. Sokeutumisen jälkeen hän alkaa pukeutua tyyliteltysti, valitsemalla silmälappunsa värin vaatteiden väreihin sopivaksi. Elokuvan lopussa näemme mustaan silmälappuun ja pitkään mustaan takkiin pukeutuvan, haulikko mukanaan kantavan Madeleinen, joka ei epäröi tekojaan. Yhtymäkohdat klassisiin lännenfilmeihin ovat selkeästi nähtävillä.



Kuvat 10, 11. "The movie that has no limits of evil!" lupaa *Thrillerin* Amerikkalainen juliste

3.1.2 Ms. 45

Abel Ferrara siirtyi pornosta kauhun pariin toisessa kokopitkässä elokuvassaan *Driller Killer* vuonna 1978. Muutamaa vuotta myöhemmin, vuonna 1981, *Ferrara* ohjasi elokuvan *Ms. 45*, ja loi samalla urbaanin rape-revenge-elokuvan kulmakiven.

Thana on mykkä, parikymppinen nainen. Hän on ujo, asuu yksin ja työskentelee ompelijana työpaikalla, jossa vain pomo on mies. Eräänä päivänä matkalla kotiin Thanan kimppuun käy tuntematon mies, joka raiskaa hänet aseella uhaten. Thana ei mene poliisin puheille, vaan suorinta reittiä kotiin. Kotona häntä odottaa kuitenkin toinen yllätys: hänen asuntoonsa on murtautunut mies, joka myös käy Thanaan käsiksi ja raiskaa tämän. Nyt Thana päättää kuitenkin toimia, ja lyö miehen tainnoksiin kivisellä paperipainolla. Kun hän on saanut miehen pois päältään, hän viimeistelee työnsä tappamalla murtovarkaan työkalullaan, eli silitysraudalla. Nyt poliisille puhuminen ei ole enää vaihtoehto. Thana sahaa ruumiin osiin, säilöö osat muovipusseihin jääkaappiinsa ja kuljettaa niitä joka päivä ympäri kaupungin roskiksia. Raiskaukset sekä murha aiheuttavat Thanalle ahdistusta ja painajaisia. Eräänä päivänä nuori mies lähtee seuraamaan Thanaa kadulla. Miehellä ei ole väkivaltaisia aikeita, mutta pelokas Thana päätyy ampumaan hänet 45 kaliiberin pistoolilla, jonka hän on itselleen hankkinut. Seuraavaksi uhriksi joutuu naisia ravintolasta iskevä valokuvaaja. Murhan helppous antaa Thanalle uutta rohkeutta ja hän lähtee vaeltelemaan kaupungin katuja öiseen aikaan, mukanaan 45:sensa ja kohteenaan rikolliset miehet. Thana tappaa prostituoitua pahoinpitelevän parittajan, joukon ryöstöaikeissa olevia miehiä ja prostituoitua etsivän sheikin. Oikea ja väärä ja hyvä ja paha alkavat kuitenkin sekoittua Thanan mielessä ja lopulta hänen uhrikseen kelpaa kuka tahansa miespuolinen henkilö. Jopa yliuteliaan naapurin Phil koira on joutua Thanan koston kohteeksi. Elokuvan lopussa Thanan murhaputki saa päätöksensä yhtiön halloween juhliissa, jossa jokainen mies on tarpeeksi syyllinen tullakseen ammutuksi. Thanaa ei kuitenkaan ehdi pysäyttämään hänen jäljilleen päässeet poliisit, vaan eräs juhlien naispuolinen vieras, joka tappaa Thanan leipäveitsellä.

Ms. 45:n alkuasetelmassa on paljon samaa kuin *Thrillerin*: päähenkilö on nuori mykkä nainen, joka väkivallan uhriksi jouduttuaan kokee psyykkisen hajoamisen ja muuttuu itse väkivaltaiseksi. *Thrillerissä* Madeleineista tulee ikään kuin hyväksikäyttäjensä peilikuva: kylmä, häikäilemätön ja väkivaltainen. Thanen muutos on toisenlainen. Hän ei edes yritä etsiä hänet raiskannutta miestä, vaan päätyy osoittamaan aseensa ketä tahansa miestä kohtaan.

Ferrara kuvaa maailmaa, jossa nainen on altavastaajana. Urbaani, itsenäinen nainen joutuu jatkuvasti aliarvioiduksi, ahdistelluksi ja jopa hyökkäyksen kohteeksi. Miehet vislailevat naisten perään kaduilla, tekevät seksuaalisia ehdotuksia ja seuraavat näitä ravintolapöydästä toiseen. Naiset (tässä tapauksessa Thanan työkaverit) reagoivat tähän lievästi ärsyyntyneenä, tottuneena ahdisteluun jokapäiväisenä asiana. Ferrara kuvaa kulttuurista tilannetta, jossa nainen voidaan altistaa seksuaalisille vihjailuille ja jopa ruumiillisen koskemattomuuden loukkaamiselle, ilman että hän saisi siitä suuttua. Ennemmin se olisi otettava kohteliaisuutena, sillä tällainen naisen huomioiminen osoittaa vain naisen olevan seksuaalisesti haluttava.

Thanan voidaan nähdä edustavan sitä, millainen olisi ihannenainen sovinistisen linssin läpi katsottuna: mykkä ja alistuva. Hän ei sano, eikä edes taistele vastaan. Mutta entä sitten, kun Thana kyllästyy alistumaan? Pelko muuttuu vihaksi, viha väkivallaksi ja väkivalta lopulta hulluudeksi. Thana ei enää erota tai erottele sitä, kuka miehistä on tehnyt väärin; hänen silmissään he kaikki ovat. Jos monet tarinan miehistä ovat karikatyyreja sovinisteista, voidaan Thana nähdä eräänlaisena feministin irvikuvana. Hän on kaikkia miehiä vihaava frigidi, jonka mielestä jokainen mies on raiskaaja ja ansaitsee siksi rangaistuksen. Ferrara on vienyt tämän vastakkainasettelun äärimmilleen kohtauksessa, jossa Thana kohtaa baarissa miehen, joka valittaa hänelle tuntikausia entisestä vaimostaan. Ensin vaimo halusi töihin, jonka jälkeen seksi ja ruoka huononivat ja lopulta mies löysi vaimonsa pettämistä häntä toisen naisen kanssa. Vaimo siis täytti kaikki modernin feminismin mukanaan tuomat uhkakuvat. Thana kuuntelee miehen avautumista, joka jatkuu puistonpenkillä, syrjäisemmässä paikassa. Miehen puhuessa Thana vetää esiin aseensa. Mies havahtuu kun ase naksahuttaa mutta ei laukea. Hän ottaa aseensa Thanalta ja kaappaa miehisesti tilanteen haltuunsa. Miehellä ei

ole minkäänlaista uskoa siihen, että Thana kykenisi ampumaan hänet, joten hän painaa aseensa omalle ohimolleen ja vetää liipaisimesta. Ase laukeaa ja mies kuolee oman kätensä kautta ja omahyväisyytensä uhrina.

Ferrara rankentaa elokuvassaan hienosti kuvauksen Thanan mielenterveyden hajoamisesta. Ensimmäiset murhat toimivat perinteisellä rape-revenge ruohonjuuri tasolla, jossa katsoja saa tyydytyksen nähdessään inhottavan väkivallan saavan rangaistuksensa. Mitä pidemmälle Thanan vigilanten ura kuitenkin etenee, sitä pelottavampaa hänen käytöksestään tulee. Thanan metsästäessä öisillä kaduilla hän törmää nuoreen aasialaispoikaan, jonka hän näkee yhdessä tyttöystävänsä kanssa. Thana lähtee seuraamaan poikaa aikeinaan ampua tämä. Kohtaus muuttaa koko perinteisen vigilante asetelman ja odotukset pääläelleen, kun katsoja äkkiä huomaakin jännittävänsä uhrin puolesta. Thanan muutos on lipsunut yhä pimeämmälle puolelle psyykettä, eikä hänen tekonsa enää ole pelkästään kansalaisoikeuden nimissä suoritettuja.



Kuva 12. Viimeinen murharetki.

Elokuvan alussa Thana on harmaa hiirilainen, joka tuskin uskaltaa katsoa miehiä silmiin. Hänen ujo olemuksensa, yksinäinen asuntonsa ja holhoava naapurin täti antavat ymmärtää, ettei Thanan elämään kuulu seurustelukumppania tai puolisoa. Thanan ”viattomuus” viedään raa’alla tavalla kun kaksi miestä raiskaa hänet. Thana alkaa

käyttää tummia vaatteita, hän meikkaa ja laittautuu lähtiessään iltaisin kaupungille. Ei kuitenkaan hankkiakseen itselleen seuraa, vaan kuin seireeni, tappaakseen houkuttelemansa miehet. Raiskaus on tämän muutoksen liikkeelle paneva voima, mutta vasta kun Thana suorittaa ensimmäisen murhansa, alkaa hänen fyysinen muutoksensa. Thana ottaa ruumiinsa ja seksuaalisuutensa hallintaan väkivallan kautta.

Viimeisellä murharetkellään Thana on pukeutunut nunnaksi. Hän esittää siis seksuaalisesti koskematonta, ”puhdasta” naista. Lopulta Thanaa ei pysäytä virkavaltaa edustava mies, vaan tavallinen nainen, mahdollisesti hänen työtoverinsa, joka puukottaa Thanan kuoliaaksi. Synkeämpi tulkinta tästä voisi olla, että kysymys on myös naisten välisestä ”säädyllisyyden” säätelemisestä sekä perinteisten perhekäsitysten puolustamisesta. Thana on seksuaalisesti aktiivinen, naimaton nainen ja uhkaa siksi myös muita, ”kunniallisia” naisia. Tässä tapauksessa uhka ei kuitenkaan ole miehen vietteleminen vaan tappaminen. Toisaalta Thanan kuolema on kuin osoitus siitä, kuinka huonoja ääripäät aina ovat. Kostaessaan hirvittävää vääryyttä Thana lankeaa samaan kuoppaan kuin niin moni vigilante ennen häntä: hänestä on tullut uhriensa ja hyväksikäyttäjiensä kaltainen.

3.1.3 The Brave One

The Brave One (2007, suomessa mielenkiintoisesti nimetty *Stranger in You*) alkaa tilanteesta, jossa radiotoimittaja Erica Bainin (Jodie Foster) elämä järkkyy hänen joutuessa yhdessä kihlattunsa kanssa raa'an väkivaltaisen hyökkäyksen uhriksi. Erica selviää iskusta hengissä, mutta menettää miehensä. Poliisitutkinta tapauksesta ei juuri etene tai paranna Erican oloa, joten hän päätyy hankkimaan laittoman käsiaseen omaksi turvukseen. Eräänä iltana Erica asioi ruokakaupassa, kun myyjättären mies astelee sisään ja ampuu vaimonsa kuoliaaksi parisuhderiidan päätteeksi. Mies huomaa Erican todistaneen murhan ja uhkaa tämänkin henkeä, mutta Erican liipaisinsormi on nopeampi ja hän ampuu miehen hyllyjen välistä itsepuolustukseksi. Näin Erica ajautuu ensimmäisen kerran vigilanten rooliin. Vaikka hänen tarkoituksensa kauppaan mennessä ei ole tappaa ketään, muuttuu perheväkivallan todistaminen vasten hänen tahtoaan perheväkivallan rankaisemiseksi.

Hieman myöhemmin Erica kohtaa metrossa kaksi nuorta miestä, jotka terrorisoivat muita matkustajia uhkaavalla käytöksellään. Kun muut matkustajat poistuvat, Erica jää miesten kanssa yksin metrovaunuun. Miehet lähestyvät Erica. Toinen miehistä hivelee hänen ihoaan veitsellä ja kysyy "*You ever been fucked by a knife?*". Erica vastaa ampumalla kummankin miehen kuoliaaksi. Poistuessaan rikospaikalta Erica miettii: "*Why don't my hands shake? Why doesn't somebody stop me?*". Kohtaus on selkeä tribuutti Michael Winnerin vigilante klassikolle *Death Wishille*. yli 30 vuotta aikaisemmin ilmestyneestä *Death Wishistä* löytyy täysin identtinen kohtaus, jossa päähenkilö Paul Kersey saalistaa rikollisia öisessä metrossa.

Erica haastattelee etsivä Merceriä (*Terrence Howard*) ja kysyy häneltä, tärisivätkö hänen kätensä kun hän on virantoimituksessa joutunut ampumaan ihmisen. Mercer vastaa ei, sillä hän on "oikealla puolella". Näin ajatellen myös Erica on "oikeiden puolella" ja hänen tekonsa siis hyväksyttäviä. Erican hahmossa ruumiillistuu väkivallan uhrin kokema trauma, joka muuttaa ihmisen pysyvästi. Hän pohdiskelee muutostaan suorassa radiolähetyksessä ja miettii sitä pistettä elämässään, jolloin hän muuttui: kun

pelko astui hänen elämäänsä. Väkivalta ei jätä pelkästään ruumiillisia vammoja, vaan muuttaa koko ihmistä.

Erican muutos tapahtuu kahdessa osassa: trauman kokemisen jälkeen hän ei enää kykene liikkumaan kaupungissa samalla tavalla kuin ennen. Hänen on vaikea edes poistua asunnostaan. Ahdistus ja pelko kasvavat niin suureksi, että vääjäämättä tapahtuu toinen muutos: hänestä tulee tappaja. Tilanteen haltuun ottaminen, pelon voittaminen väkivallalla antaa Ericalle voiman ottaa kaupunki takaisin itselleen, mutta se syventää hänen henkilökohtaista muutostaan: hänestä on tullut joku muu, vieras omassa ruumiissaan. Elokuvan lopussa Erica toteaa: *"There is no going back to that other person. - - This thing, this stranger, she is all you are now."*



Kuva 13. Ensimmäinen tappo. Erica ampuu vaimonsa murhanneen miehen ruokakaupan hyllyjen välistä

Erican kosto kohdistuu ainoastaan miespuolisiin rikollisiin. Hän tappaa perheväkivallan harjoittajan, kaksi gangsterin alkua jotka uhkaavat raiskata hänet, liikemiehen joka on vastuussa mm. vaimonsa murhasta, nuorta prostituoitua pahoinpitelevän miehen sekä omat pahoinpitelijänsä. Kaikki tarinan naiset näyttäytyvät jollain tavoin Erica avustavassa roolissa. Hänen pomonsa tukee Erican uudenlaista lähestymistapaa radio-ohjelmaan, hänen tavallisesti äreä naapurinsa paikkaa hänen haavansa erään kostoretken jälkeen ja lopulta Erican pahoinpidelleen miehen tyttöystävä ilmiantaa

poikaystävänsä olinpaikan. Miehet ovat joko hyviä tai pahoja. Etsivä Mercer tutkii vigilante murhia, mutta päätyy lopulta auttamaan Ericaä. Erica on siis kuitenkin ”hyvien puolella”.

Vaikka Erica ei kosta pelkästään itsensä vaan myös kuolleen poikaystävänsä puolesta, on selvää, että hänen väkivaltansa on hyvin sukupuolittunutta. Ihmisiä väärin kohteleva, mutta erityisesti naisia väärin kohteleva miespuolinen rikollinen joutuu hänen kohteekseen. Perheväkivalta, ihmiskauppa (prostituutio) ja raiskaus ovat rikoksia, joissa miehet ovat yleensä tekijöistä ja naiset uhreja. Erica on samalla, omaa henkilökohtaista kostoaan hakiessaan, myös eräänlainen kaikkien naisten kollektiivisen koston ja oikeuden väline. Hänen tekonsa kostavat kaikkea sitä, mitä vastaan esimerkiksi Take Back the Night -liike on vuosikymmeniä taistellut. Erica epäilee tekojensa moraalialia. Hän pitää tekojaan ongelmallisina, ehkä jopa väärinä, mutta se ei kuitenkaan saa häntä lopettamaan. Kostosta nouseva oikeiden tuntu on voimakkaampi, kuin moraalinen pohdinta kaikkien ihmishenkien tasa-arvoisuudesta. Nuorta prostituoitua huumattuna ja autossaan vankina pitävä mies kutsuu Ericaä nimellä ”super-cunt”. Ei ainoastaan loukkaus, vaan erityisesti loukkaus naisia kohtaan. *“I’ll be the last super-cunt you’ll ever see”* Erica vastaa miehelle.



Kuvat 14, 15. Päivällä radiotoimittaja, yöllä vigilante. Prostituoitua vankinaan pitävä mies näkee viimeisen vihaisen naisensa törmättyään Ericaan.

3.2 Yhteenveto

Urbanin uhri-kostajan toiminta perustuu, ei ainoastaan oman ruumiillisen koskemattomuuden, vaan myös henkilökohtaisen tilan hallintaan. Kosto on väistämätön tapahtuma sen jälkeen, kun hahmolta on riistetty hänen henkilökohtainen koskemattomuutensa. Hänelle on tehty ruumiillista väkivaltaa, joka muuttaessa hahmoa fyysisellä tasolla muuttaa myös hänen suhtautumistaan ympäröivään tilaan. Koston edellytys on se, että uhri-kostaja ottaa oman ruumiinsa lisäksi hallintaansa myös tilan. Ruumis ja tila otetaan takaisin samalla tavalla kuin ne on vietykin: väkivallalla.

Pelon maantieteellä tarkoitetaan erityisesti sitä, miten nainen kokee ympäristönsä eri tavalla kuin mies – kuinka hän voi liikkua siellä (vain koska on nainen) jotta ei asettaisi itseään vaaraan. Laajemmassa merkityksessä pelon maantiede koskettaa kaikkia kaupunkitilassa liikkuvia: miten me valitsemme reittimme? Kuinka paljon väkivallan pelko ohjailee sitä, mitä reittiä kuljemme esimerkiksi yksin yöllä kotiin? Esimerkkielokuvien naiset, Madeleine, Thana sekä Erica menettävät jokainen oman ruumiillisen koskemattomuutensa sekä tilansa. Erica ei pelkää kaupunkitilassa. Hän kulkee niitä reittejä joita haluaa kunnes hän lähes menettää henkensä pahoinpitelyssä. Thana on varuillaan ja pelokas, mutta se ei pelasta häntä raiskaukselta. Loppujen lopuksi tarkoin valitut reitit tai kävelykumppani eivät auta. Sattuma työntää ihmisten eteen kauheita tapahtumia kaiken aikaan. Kumpikin nainen toipuu ruumiillisista vammoistaan, mutta seuraavaksi heidän on löydettävä tapa ottaa tila takaisin itselleen. Ainut tapa siihen on voittaa pelko. Madeleine puolestaan hallinnoi pelkoaan ruumiinsa kautta: hän on vanki mutta käyttää kaiken energiansa valmistamalla kehoaan kosta varten. Thana ja Erica ottavat yön takaisin – kirjaimellisesti. Kumpikin naisista voittaa pelkonsa palaamalla siihen tilaan, jossa heille on käynyt huonosti. Pelko voitetaan pelolla; sellaisella, jota naiset nyt itse levittävät.

Kaiken kaikkiaan urbaanit rape-revenge-tarinat kuvaavat varsin tarkkanäköisesti (joskin kärjistetysti) sitä tilannetta, joka länsimaisissa yhteiskunnassa vallitsee vielä tänäkin päivänä. Satojen Take Back the Night marssien jälkeen kadut eivät tunnu sen

turvallisimmilta. Raiskaaja on toki rikoksen tekijä, mutta yllättäen myös uhrista löytyy monesti syytä. Pelon maantiede on olemassa, mutta on eri asia, tarvitseeko sen olla. Thanan ja Erica kieltäytyivät alistumasta pelolle ottamalla sen omaksi voimavarakseen. He muuttuvat itse pelon lähteeksi. Elokuvien sanoma tuskin kuitenkaan on se, että jokainen voi lopettaa pelkäämisen käyttäytymällä samalla tavalla kuin ne, jotka luovat pelkoa kaupunkiympäristöön. Ajattelun suunta on kuitenkin oikea: ei tulisi vain ajatella, miten voidaan välttää joutumasta uhriksi vaan miten estetään niitä henkilöitä, jotka etsivät itselleen uhria. Auli Mantila tiivisti pelon- ja tilanhallinnan ongelman ja ratkaisun hyvin haastattelussaan liittyen hänen elokuvaansa *Pelon Maantiede*: ” -- *Ei niin, että ehdotan tällaista silmä silmästä -käsittelyä, vaan sitä että voisimme miettiä kunnioitammeko me ihmisiä ympärillämme ja miksi me niitä kunnioitamme. Tavallaan haluaisin, että jokainen meistä omalta kohdaltaan aloittaisi sekä kunnioittamisen että kunnioituksen vaatimisen välittömästi, koska meillä on siihen oikeus ja meillä on siihen mahdollisuus.*”¹⁰

¹⁰ <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/auli-mantila-pelon-maantiede/>

4 Yön Silmät: maaseudun rankaisijat

Rape-revenge-elokuvissa on nähtävissä jako urbaaneihin ja ruraaleihin tarinoihin. Maaseudulle sijoittuvat raiskaustarinat limittyvät helposti urbaani-ruraali -asetelmalla pelaavien kauhu- ja jännityselokuvien kanssa. Genreissä on paljon päällekkäisyyksiä ja ne pelaavat samankaltaisilla teemoilla.

Jos maaseutu oli toisen maailmansodan jälkeen idyllinen uudelleen rakentamisen ja ydinperheiden tukikohta, sai se täysin uuden kuvan 60-luvun mukanaan tuomien sosiaalis-ekonomisten muutosten myötä. Äkkiä maaseutu ei pysynyt tai halunnut pysyä muutoksissa mukana. Suljettujen yhteisöjen sisällä aika pysähtyi tai lähti valumaan taaksepäin. Jos maaseutu oli ennen edustanut puhtaita arvoja, oli se nyt rappioitumassa sukupolvi sukupolvelta moraalittoman roskasakin joutomaaksi. Periamerikkalainen (ja miksei suomalaisenkin) pikkukaupunki olikin onnen tyyssijan sijasta pesäpaikka kuolaaville idiooteille, joille maistui ihmisliha ja joiden seksuaaliset taipumukset olivat hurjimpia, kuin mikään mitä kaupungin paheellisuus olisi ikinä saattanut synnyttää. Näin siis ainakin oli 1970-luvun alussa alkusysäyksensä saaneissa maaseutu-kaupunki asetelmalla pelaavissa kauhuelokuvissa. Alkuasetelmat ovat tuttuja jo goottilaisista kauhuelokuvista, joissa epäonniset matkamiehet joutuivat hakemaan suoja syrjäisestä linnasta, ja moderni kaupunkilaissankari etsi kadonnutta sukulaistaan oudosta maalaiskylästä. Mutta jos kyliä asutti ihmisuhreja harrastavat pakanat ja linnoja synkkiä salaisuuksia kantavat hirviömäiset aateliset, olivat takamaiden asukit vielä jotain aivan muuta. Maaseudulla kukaan ei kuullut huutoasi ja ruraalilla eristyneisyydellä pelottelusta tulikin yksi amerikkalaisen kauhuelokuvan suosikki asetelmia.

Todellisen muodon maaseudun kauhutarinoille antoi Tobe Hooperin unohtumaton *The Texas Chain Saw Massacre* vuodelta 1974. Tämä yksi modernin amerikkalaisen kauhuelokuvien tärkeimmistä teoksista on tarina kaupunkilaisnuorten matkasta syvän etelän sydämeen, jossa he joutuvat kannibalismia ja muita kierouksia harjoittavan perheen tappolistalle. *Texas Chain Saw Massacren* vaikutukset moderniin kauhuelokuvaan ovat varsin monitahoiset. Se toi arvostelujensa myötä esille jälleen kerran sen, miten täysiverinen kauhuelokuva voi sisältää myös terävää yhteiskunnallista

kritiikkiä. *Chain Saw Massacre* esitteli suurelle yleisölle final girl¹¹– hahmon, josta on sittemmin tullut pysyvä osa slasher-elokuvagenreä. Ennen kaikkea se loi pohjan alagenrelle, jossa suljetuissa maaseutuyhteisöissä sikiävät epämuodostuneiden mutanttien klaanit odottivat viatonta kaupunkilaismatkaajaa veitset teroitettuna.



Kuvat 16, 17. Amerikkalainen kannibaali. Gunnar Hansen ja Michael Berryman ikimuistoisissa rooleissaan Leatherfacena ja Plutona.

Wes Cravenin vuoden 1977 elokuva *The Hills Have Eyes* (suom. *Yön Silmät*) on Moottorisahamurhien ohella voimakkaasti genreen vaikuttanut elokuva. Matkallaan Kaliforniaan Carterin perhe jää jumiin keskelle entistä armeijan testialuetta autiomaassa. Kukkuloilla heidän ympärillään vaanii murhanhimoinen kannibaaliklaani, jonka kohtaaminen johtaa taisteluun elämästä ja kuolemasta. *The Hills Have Eyes* summasi kertaheitolla sen, mitä tapahtuu, jos auto rikkoutuu keskelle takamaita, ja

¹¹ Final girl on elokuvatutkija Carol Cloverin kehittämä termi. Final girl on naispuolinen hahmo, joka nousee kauhuelokuvan (erityisesti slasher-elokuvan) sankariksi ja ainoaksi eloonjääväksi hahmoksi.

moderni hirviö-ikoni Michael Berryman antoi kasvot amerikkalaiselle vuoristojen mutantille. Elokuvasa on tapahtumiensa osalta myös pientä rape-revenge-tarinan vivahdetta, mutta ennen kaikkea se tekee kritiikkiä Yhdysvaltojen ydinasekokeilujen seurauksista. Carterien useamman sukupolven kristitty ydinperhe kohtaa valtion kokeiden synnyttämän hirviöperheen kamppailussa, jossa kumpikin puolustaa verisesti olemassaoloaan. Elokuva sai jatko-osan vuonna 1985 ja ranskalainen elokuvaohjaaja Alexander Aja teki siitä myös uudelleenfilmatisoinnin vuonna 2006.

Maaseutu vs. kaupunki jaotteluun ovat päätyneet myös lukuisat slasher-elokuvat. Sean S. Cunninghamin *Friday the 13th* on varmasti parhaiten tunnettu leirintäalue haahuilu, jossa kaupunkilaisteinit kohtaavat kohtalonsa kesäleirin rauhassa. Tätä hyväksi havaittua kaavaa ovat sittemmin päätyneet käyttämään lukemattomat muutkin elokuvat, ei vähiten *Friday the 13th*:n lukuisat ja toinen toistaan tymeämmät jatko-osat.

4.1 Urbaani vs. ruraali

Kontrastit kaupungin ja maaseudun välillä korostuvat räikeästi kaupunki-maaseutu akselilla pelaavissa elokuvissa ja niiden tekemää yhteiskuntakritiikkiä on vaikea sivuuttaa. Kaupunki edustaa hyvinvointia, terveyttä, vaurautta ja järkeä. Maaseutu on taas kurjuus, likaisuus, köyhyys ja sairaus. Rivien välistä annetaan kuitenkin ymmärtää, etteivät kaupunkilaiset ole ansainneet hyvinvointiaan pelkästään omilla meriiteillään, vaan myös maaseudun kustannuksella.

Pohjatyön genrelle teki John Boorman, joka johdatti katsojat maaseutumatkailun kauhuihin elokuvassaan *Deliverance* (suom. *Syvä Joki*, 1972). Neljä Atlantalaista kaupunkilaismiestä Lewis (Burt Reynolds), Ed (John Voight), Bobby (Ned Beatty), and Drew (Ronny Cox) lähtevät viikonlopuksi kanoottiretkelle Cahulawassee -joelle. Tarkoitus on nähdä joki ja sitä ympäröimä villi luonto ennen kuin energiayhtiö tekee koko laaksosta tekojärven. Kohtaaminen paikallisten kanssa villin luonnon helmassa ei kuitenkaan suju ongelmitta. Bobby raiskataan ja Lewis päätyy tappamaan raiskaajan. Takaisinpaluu sivistyksen pariin muuttuu kamppailuksi elämästä ja kuolemasta. *Deliverance* piirtää tarkat suuntaviivat maaseudunpelkoisille kauhutarinoille. Kaupunkilaismiehet edustavat urbaania yhteiskuntaa, joka kuvainnollisesti raiskaa maaseudun (*"we're gonna rape this whole goddamn landscape"*). Maaseutu vastaa kirjaimellisella raiskauksella. Kaupunkilaisten syyllisyys painaa raskaana, kun kokonainen maalaiskylä on häviämässä ja suuri joukko ihmisiä on menettämässä kotinsa rahan ja teollisuuden tähden. Sivistys on vain rahan mukanaan tuoma ohut kuori ja sen alta paljastuu kaupunkilaismies, joka on yhtä väkivaltainen kuin maaseudun asukkikin. Yksi elokuvan kuuluisimpia kohtauksia nähdään filmin alkupuolella, kun Drew soittaa yhdessä jälkeenjääneen pojan kanssa klassista country-kappaletta Duelling Banjos. Heidän lopetettuaan soiton Bobby käskee Drewta tarjoamaan pojalla muutama dollari kiitokseksi. Kohtaus kuvastaa hyvin kaupunkilaismiesten ylimielistä suhtautumista maaseutuun. Modernisaatio on ajanut maaseudun kuoleman partaalle, eikä anteeksiantoa ole ostettavissa kaupunkilaisten almuilla. Elokuva on sekoitus jännitys-draamaa, poliittis-sosiaalista kommentaaria sekä rape-revengea. Genre

erikoisuuden siitä tekee sen suora kuvaus miehen kokemasta seksuaalisesta väkivallasta. *Deliverance* toi vanavedessään muutaman samantapaisen elokuvan, niistä ehkä tunnetuimpia Walter Hillin *Southern Comfort* (1981) sekä Robert C. Hughesin *Hunter's Blood* (1986). Vaikka kumpikin pelaa samanlaisilla teemoilla, eivät ne pääse alkuperäisen innoittajansa tasolle.

The Hills Have Eyesin kannibaaliperhe asettaa vastakkain kaksi perhettä, joista toinen on saanut hyötyä modernisoitumisesta, kun taas toinen on jäänyt sen uhriksi. Carterit ovat vakavarainen, keskiluokkainen perhe jolla on työt, opiskelut, autot ja lomamatkat. Papa Jupiterin johtamalla ydinlaskeuman tuhoamalla perheellä ei ole edes ruokaa. Kapitalismi ja maailmantalous eivät voi toimia tallomatta joitain jalkoihin. Takamaiden mutanttiperheet ovat symbolinen osoitus siitä. Kun nämä hirviöt sitten kääntyvät mailleen tunkeutuvia kaupunkilaisia vastaan, ei kysymys enää ole kostosta, vaan pelkästä elinkamppailusta. Tällaiset hahmot eivät toki ole pelkkä amerikkalaisen kauhuelokuvan ilmiö, vaan samantapaisia hahmoja löytyy myös muiden mantereiden kauhuelokuvasta (esim. *We're Going to Eat You* [Hark Tsui, 1980], *Wolfcreek* [Greg Mclean, 2005], *Hell's Ground* [Omar Khan, 2007]). Näiden elokuvien yhteiskunnallinen sanoma on siis varsin yleismaallinen.

Carol Clover problematisoi näiden maaseutuasukkien kuvauksen rinnastamalla kauhuelokuvat vanhoihin western elokuvaan (Clover 1992, 137). Clover esittää että nämä punaniskat ("redneck") toimivat samanlaisena hahmona, kuin western elokuvien intiaanit ("redskin"). Kummatkin ovat modernin yhteiskunnan uhreja, joilta on viety maat ja elinkeino, mutta he ovat samalla käytökseltään niin rappeutuneita ja pahoja (westernneissä intiaanit sieppasivat ihmisiä, kauhuelokuvissa punaniskat ovat kannibaaleja), ettei heidän tappamisestaan pidä tuntea huonoa omaatuntoa. Clover huomioi, että maalais-punaniskasta on tullut kaikista syntipukeista paras, sillä hahmo on nykyaikana poliittisesti korrekti. Hahmo on yleensä valkoihoinen, eikä sidottavissa tiukasti mihinkään paikkaan tai ryhmään, vaan aina sijoitettavissa kauemmas itsestä (Clover 1992, 135).

4.2 Maaseudun kostajat

Ruotsalainen ohjaajalegenda Ingmar Bergman käsitteli seksuaalisen väkivallan ja koston teemoja vuonna 1960 elokuvassaan *Jungfrukällan (Neidonlähde)*. *Jungfrukällan* on 1300-luvulle sijoittuvassa tarina talollisesta perheestä, jonka nuori neitsyt tytär Karin raiskataan ja tapetaan raa'asti matkalla kirkolle. Sattumankaupasta murhamiehet saapuvat Karinin kotiin kysymään suojaa ja ruokaa. Kun Karinin isä saa tietää, mitä miehet ovat tehneet, päättää hän ottaa silmän silmästä. Elokuva käsittelee koston ja uskonnon teemoja varsin hienotunteisella tasolla. Se täyttää kuitenkin kaikki rape-revenge-elokuvan piirteet ja on ollut innoittajana useampaan moderniin kauhuelokuvaan.

Wes Cravenin *Last House on the Left* (1972, uudelleen filmatisoitu vuonna 2009), seurailee juoneltaan pitkälti samaa kaavaa kuin *Neidonlähde*. Craven tosin siirsi tapahtumat moderniin Amerikkaan, jossa rauhan ja rakkauden sukupolven huono trippi oli jo alkanut. Samantapaisiin tunnelmiin mentiin myös italialaisen Ruggero Deodaton *House on the Edge of the Park*:issa (1980). Elokuvia yhdisti samankaltaisen juonen lisäksi myös näyttelijä David Hess, jonka kasvojen näkeminen saa katsojan selkäpiin karmimaan vielä tänäkin päivänä. Syrjäinen talo -asetelmaa käytettiin hyväksi myös vuoden 1976 kanadalaisessa William Fruetin rape-revenge-elokuvassa *Death Weekend*. Siinä playboy-hammaslääkäri Harry matkustaa mallityttöystävänsä Dianen kanssa maalaismaisemiin. Matkalla he kohtaavat paikallisen miesjoukon, jonka Diane suututtaa ajamalla autoa paremmin kuin nämä. Miehet seuraavat pariskuntaa heidän talolleen. Harry pääsee hengestään ja kun roistot vielä raiskaavat Dianen, on aihetta koston enemmän kuin riittävästi. *Death Weekend* yritti kalastella - monen muun elokuvan tavoin - *Last House on the Leftin* menestyksellä ja sitä markkinoitiin Yhdysvalloissa nimellä *The House by the Lake*.

Sam Peckinpah ohjasi vuonna 1971 synkeän rape-revenge kamppailun nimeltään *Straw Dogs (Olkikoirat)*. Englannin maaseudulle muuttavat David (Dustin Hoffman) ja

Amy (Susan George) Sumner ajautuvat ongelmiin paikallisten kanssa. Amyn entinen rakastaja Charlie raiskaa hänet yhdessä kaverinsa kanssa. Kun kylämiehet hyökkäävät Sumnerien tilalle, taistelee David heitä vastaan verisin lopputuloksin. Elokuva sai osakseen paljon arvostelua väkivaltaisuudestaan, sekä sen suhtautumisesta seksuaaliseen väkivaltaan (Amy näyttää nauttivan kun Charlie raiskaa hänet). *Straw Dogsin* kuvaus väkivallasta on kuitenkin Peckinpahin elokuvien tapaan monitasoinen ja se on noussut *Deliverancen* tavoin suurten elokuvien kaanoniin.

Rape-revenge sai aivan uudenlaisen ulottuvuuden italialaisessa Rino de Silvestron elokuvassa *La Lupa mannara* (1976, *Werewolf Woman*). Daniella Neseri raiskataan nuorena tyttönä. Tämä saa hänet uneksimaan kauan aikaa sitten kuolleesta sukulaisnaisestaan, jonka sanotaan olleen ihmissusi. Kun Daniella raiskataan uudestaan ja hänen kihlattunsa tapetaan, manifestoituu hänen raivonsa yliluonnollisella tavalla: Daniellasta tulee ihmissusinainen, joka houkuttelee miehiä kuolemaan seksuaalisilla avuillaan. Vaikka Silvestron elokuva onkin puhdasta eksploitaatiota, tekee se mielenkiintoisen rinnastuksen naisen seksuaalisuuden ja luonnon välillä. Daniellan kokema seksuaalisen väkivallan aiheuttama trauma nousee pintaan ensin painajaisina ja puhkeaa lopulta hulluudeksi ja toisen, eläimellisen persoonan syntymiseksi. Pakanallinen luonnonvoima, ihmissuden persoona kostaa sen, minkä painoa tavallinen kuolevainen nainen ei pysty kantamaan.

Yhdysvaltalaisen rape-revenge-elokuvien yksi todellinen genreä määrittävä teos, *Last House on the Leftin* rinnalla, on Meir Zarchin klassikko *I spit on Your Grave* vuodelta 1978. Tämä muun muassa kuuluisalle video nasty -listalle¹² joutunut elokuva nostattaa keskustelua vielä tänäkin päivänä. Se on puhtaasti eksploraatiivinen elokuva yhden

¹² Video nasty lista syntyi Britanniassa, kun videot saapuivat tavallisten kuluttajien markkinoille 1970-luvulla. Videoihin eivät päteet samat ikärajoitukset kuin teatterilevityksessä oleviin elokuviin ja iso kasa kauhuelokuvia pääsi levitykseen ilman minkäänlaista ikärajoitusta. Videoiden groteskilla väkivallalla mässäilevä kansikuvataide sekä räväkät markkinointikampanjat lisäsivät bensaa liekkiin kasvavassa ”moraalipaniikissa”. Näitä kauhuelokuvia kuvaamaan syntyi termi video nasty ja lopulta virallinen lista, johon sisältyi yhteensä 72 elokuvaa, joita yritettiin syyttää Obscene Publications Act:in nojalla säädetytömyydestä. Vuonna 1984 tuli voimaan Video Recordings act, jonka mukaan kaikki videoelokuvat

naisen kostosta raiskaajilleen. Elokuvaa on kritisoitu sen sisältämästä väkivallasta ja sitä on syytely naisvihamieliseksi. Silti se on säilynyt genre klassikkona, johon viitataan yhä tänäkin päivänä. *I Spit on Your Grave* on innoittanut mm. norjalaisen independent-elokuvan *Hora* (2009), ja se on virallisesti uudelleen filmatisoitu vuonna 2010.



Kuvat 18, 19. Maaseutumatkailun vaarat ovat moninaisia. Ihmissusinainen elokuvasta *La lupa Mannara* ja kaupunkilaismiehet luonnon armoilla *Syvässä Joessa*.

Maaseudun kostotarinat ovat luonteeltaan erilaisia kuin kaupunkiin sijoittuvat. Saadaksemme tarkemman kuvan näistä elokuvista, otan lähempään tarkasteluun kaksi elokuvaa: *The Last House on the Left* sekä *I Spit on Your Grave*.

piti lähettää British Board of Film Classification:n tarkastettavaksi. Myös ennen syyskuuta 1985 julkaistut tarkastamattomat videot tuli lähettää uudelleen tarkastettavaksi. Tarkastamattomien elokuvien levittämisestä tuli rikos ja video nasty listan elokuvia voitiin syyttää myös tarkastamattoman materiaalin levittämisestä. Yhteensä 39 listan elokuvista tuomittiin oikeudessa laittomiksi, ja niiden levitys kiellettiin. Pahimmillaan nämä oikeudenkäynnit johtivat jopa elokuvalevittäjien vankilatuomioihin. *I Spit on Your Grave*:a ei ole vielä tänäkään päivänä julkaistu Britanniassa leikkaamattomana.

4.2.1 Last House On The Left

Last House on the Left oli Wes Cravenin esikoispitkä elokuva ja siitä tuli yksi 1970-luvun kohutuimmista amerikkalaisista kauhuelokuvista. Iso-Britanniassa se päätyi *I Spit on Your Graven* tavoin video nasty -listalle, eikä sitä julkaistu leikkaamattomana vasta kuin vuonna 2008. Elokuva muistetaan raakojen murhien ja seksuaalisen väkivallan lisäksi legendaarisesta mainoslauseestaan: ”*To avoid fainting, keep repeating - it's only a movie...*”.

Tarina saa alkunsa, kun 17 vuotta täyttävä Mari Collingwood (Sandra Cassell) saa vanhemmiltaan lahjaksi rauhanmerkki kaulakorun sekä luvan lähteä syntymäpäivänsä kunniaksi syrjäiseltä kotitaloltaan rock-konserttiin ystävänsä Phyllis Stonen (Lucy Grantham) kanssa. Matkalla radio kertoo vankilapaosta, jossa vapaalle jalalle on päässyt raiskaaja-sarjamurhaaja Krug Stillo (David A. Hess), seurassaan narkomaani poikansa Junior (Marc Sheffler), psykopaattinen Sadie (Jeramie Rain), sekä pedofiili ynnä murhamies Fred "Weasel" Podowski (Fred Lincoln). Tytöt tapaavat Juniorin kadulla ja tiedustelevat olisiko tällä myydä marihuanaa. Junior johdattaa heidät konnakoplan pesäpaikkaan, johon he jäävät saman tien vangiksi. Phyllis yrittää karkuun, mutta hänet pahoinpidellään ja raiskataan. Seuraavana päivänä Krug kumppaneineen lukitsee Marin ja Phyllisin auton takakonttiin ja suuntaa kohti Kanadan rajaa. Tällä välin Marin vanhemmat ovat jo alkaneet huolestua tyttärestään, josta ei ole kuulunut mitään. Krugin auto hajoaa juuri Marin kotikulmilla. Nelikko hylkää auton ja vie tytöt mukanaan metsään. Kun parempaakaan tekemistä ei ilmaannu, huvittelee Krug kumppaneineen seksuaalisesti nöyryyttämällä Maria ja Phyllistä. Phyllis yrittää paeta ja Krug, Sadie sekä Weasel lähtevät takaa-ajoon. Junior jää vahtimaan Maria, joka antaa tällä kaulakorunsa yrittäen saada Juniorin vapauttamaan itsensä. Samaan aikaan Phyllis kuolee Sadien ja Weaselin käsissä. Krug estää Marin pakenemisasikeet, raiskaa ja tappaa tämän. Nelikko päättyy Marin vanhempien talolle, tietämättä ketä talossa asuu. Hyväntahtoiset Collingwoodin uskovat Krugin tarinan rikkoutuneesta autosta ja tarjoavat nelikolle yösijaa kotoaan. Rikollisten tekokset alkavat paljastua, kun Marin äiti näkee Juniorin kaulassa roikkuvan peace-merkin ja tunnistaa sen Marin koruksi. Kun äiti vielä

kuulee Krugin puhuvan tyttöjen kohtalosta, ja Marin ruumis löytyy talon luota järven rantaan huuhtoutuneena, on rikollisten kohtalo sinetöity. Marin vanhimille virkavallan hälyttämistä tärkeämmäksi nousee kosto ja lopputulokset ovat veriset.

Last House on the Leftin aiheuttama kohu ja sensuurihuuma eivät ole yllättäviä. Elokuva oli aikalaisiinsa nähden varsin suora ja graafinen väkivallan kuvaksessaan. Oman lisänsä elokuvaan tuo myös väkivaltaan liittyvä nöyryytys, alistaminen ja näiden kohtausten pitkä kesto. Hyvä osa elokuvan kestosta kuvaa Marin ja Phyllisin kamppailua Krugin jengin käsissä. Vain suhteellisen pieni osa on omistettu Marin vanhempien kostolle.

Last House on the Left tekee väkivallasta sukupuolettoman. Väkivallalle on kaksi katalyyttiä: mielenvikaisuus (Krugin jengi) ja kosto (Marin vanhemmat). Se on luonteeltaan seksuaalista, mutta ei perinteisesti sukupuoleen sidottua. Elokuvassa nähdään naisten harjoittamaa seksuaalista väkivaltaa, joka oli aikansa, ja tänäkin päivänä, kohtalaisen harvinaista tämän tyyppisissä elokuvissa (lesboraiskaukset ovat toisaalta arkipäivää *WIP* eli *women in prison* -exploitaatioelokuvissa). Heti elokuvan alussa Krug, Weasel ja Sadie raiskaavat Phyllisin yhdessä. Myöhemmin metsässä Mari ja Phyllis pakotetaan harrastamaan seksiä yhdessä ja Sadie pakottaa Marin oraaliseksiin. Marin äiti kastroi Weaselin puremalla tämän peniksen poikki oraaliseksiin aikana.



Kuvat 20, 21. Krugin jengi. Vasemmanpuoleinen kuva on tietävästi still-kuva elokuvasta poisleikatusta materiaalista.

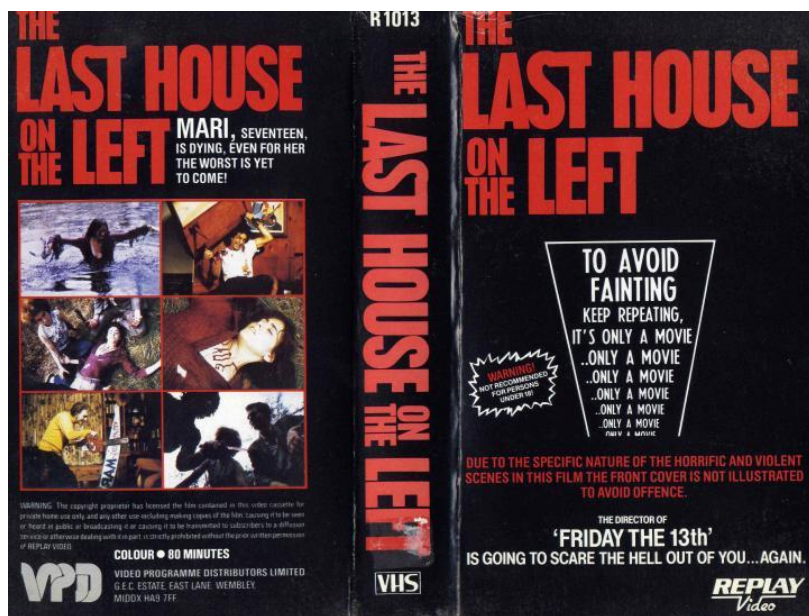
Marin vanhempien muutos elokuvan alun ja lopun välillä on huomattava. John ja Estelle Collingwood esitellään ymmärtäväisinä, moderneina ja huolehtivina vanhempina. Estelle ei haluaisi tyttärensä lähtevän kaupunkiin, ei varsinkaan Phyllisin huonossa seurassa. Isä kuitenkin antaa luvan ja Mari pääsee matkaan. He ovat huolissaan, kun Mari ei ilmesty kotiin, eikä ole edes soittanut, mutta arvelevat kyseessä olevan teini-ikäisen tempuilut. He jopa päästävät ventovieraan Krugin jengin taloonsa ja tarjoavat näille yöpaikkaa kadoksissa olevan tyttärensä makuuhuoneesta. Niin kunnollisia ihmisiä he ovat. Kun he kuulevat tyttärensä kohtalosta, ei vie kauaa, kun he kokevat transformaation perheen äidistä ja isästä sadistiseksi tappajiksi. Amerikan keskiluokan siloteltu ulkokuori on helposti murrettavissa. Alla piilee samanlaiset ongelmat ja demonit, jotka vaivaavat huono-osaisempia.

Estellan lisäksi naisen väkivaltaisuutta elokuvassa edustaa Sadie. Hahmo on psykopaattinen, yhtä paha kuin Krug ja Weasel. Hahmossa voidaan nähdä samaa kuin Russ Meyerin *Faster Pussycat... Kill! Kill!* (1965) elokuvan Varlassa (Tura Satana). Varla jengeineen näytti tietä väkivaltaisen ja seksuaalisesti vapautuneen (biseksuaalin) naisen voimalle. Totutusta ryhmädynamiikasta ja sukupuolirooleista poiketen rikollisjengin heikoin lenkki ei siis ole sen naispuolinen jäsen, vaan Krugin poika, Junior.

Last House on the Leftin tekemä yhteiskuntaluokkien vastakkainasettelu ei ole mitenkään hienovaraista. Asia tulee esiin jo dialogissa, kun Krugin jengi halveksii Marin hyvin toimeentulevia vanhempia. Olivatpa he sitten saavuttaneet varallisuutensa muiden ihmisten kustannuksella tai ei, saavat he tuntea, millainen raivo muhii amerikkalaisen alaluokan riveissä. *Last House...* tekee esimerkiksi *Deliverancesta* poiketen kaupungista toiseuden uhan ja maaseudusta viattoman. Kaikki on hyvin kunnes Mari ja Phyllis tekevät matkan kaupunkiin. Jos kaupunkilaismiehillä ei ole mitään asiaa maaseudulle, ei ole näilläkään tytöillä kaupunkiin.

Wes Cravenin elokuva on kestänyt aikaa varsin hyvin. Elokvasta tehtiin Cravenin siunauksella (hän toimi osatuottajana) vuonna 2009 uudelleenfilmatisointi. Uuden version ohjasi kreikkalainen elokuvaohjaaja Dennis Iliadis. Elokvassa on täysin samat hahmot ja tapahtumapaikat, pienillä muutoksilla. Krug ja Weasel (Weasel on tässä elokuvassa nimeltään Francis) ovat veljeksiä, eikä viimeinen talo vasemmalta ole Marin

kotitalo, vaan kesämökki. Tapahtumat kuitenkin seuraavat hyvin samanlaista kaavaa. Elokuva on siloteltu, visuaalisesti kaunis ja sulavasti etenevä kokonaisuus. Sen hahmot ovat samaistuttavampia ja heissä on enemmän tarttumapintaa kuin alkuperäisessä elokuvassa. Silti se ei kaikista moderneista erikoistehosteistaan ja verenvuodatuksesta huolimatta ole yhtä kylmäävä ja järkyttävä kokonaisuus kuin Cravenin alkuperäinen teos. Cravenin oma versio oli läpikotaisin kylmä, rujo ja synkkä, eikä se anna katsojalleen helpotusta edes lopussa. Paha saa palkkansa, mutta katsojalle jää silti huono mieli. Iliadis on hieman uudistanut elokuvaa ja se saa huomattavasti valoisamman lopun kuin edeltäjänsä. Elokuva korostaa edeltäjänsä enemmän sosiaalisia ongelmia ja niiden seurauksia. Se kertoo rumaa tarinaa periytyvästä köyhyydestä ja huonosta olost. Samoja teemoja on käsitelty viime vuosina myös Iso-Britannian puolella, esimerkiksi elokuvissa *Harry Brown* (Daniel Barber, 2009) ja *Eden Lake* (James Watkins, 2008), joka teki samantapaista sosiaalista kommentaaria kuvaamalla urbaanin pariskunnan törmäystä lähioseudun häirikkönuoriin, joille ongelmat ovat periytyneet sukupolvelta toiselle. Iliadis antaa kuitenkin lupauksen paremmasta, kun Krugin poika katkaisee kierteen paljastamalla isänsä teot Marin vanhemmille ja pääsee lopulta itse irti kurjista oloistaan.



Kuva 22. Last House on the Leftin britannialainen videokansi. Etukannessa nähdään klassinen teksti “to avoid fainting, keep repeating, it’s only a movie...”

4.2.2 I Spit on Your Grave

Tuskin on mahdollista käydä keskustelua rape-revenge-elokuvista ilman että *I Spit on Your Grave* (1978) otetaan esille. Ohjaaja Meir Zarchi ohjasi vain kaksi kokopitkää elokuvaa uransa aikana, mutta *I Spit...* jäi yhdeksi kaikkien aikojen puhutuimmaksi kauhuelokuvaksi. Elokuva julkaistiin kahdesti: ensin vuonna 1978 nimellä *Day of a Woman* ja toisen kerran vuonna 1980 paremmin tunnetulla nimellään *I Spit on Your Grave*.

Jennifer Hills (Camille Keaton), New Yorkilainen kirjailija matkustaa kesäksi maaseudun rauhaan kirjoittamaan kirjaa. Hän tapaa neljä paikallista miestä; huoltoaseman pitäjän Johnnyn, tämän kaksi työtöntä kaveria Andyn ja Stanleyyn sekä hieman vajaamielisen ruokalähetin Matthewn. Miehet häiriköivät Jenniferiä huristelemalla järvellä moottoriveneellään ja huhuilemalla tämän pihalla öisin. Eräänä päivänä Jennifer ottaa aurinkoa kanootissa, kun Stanley ja Andy ajavat hänen ohitseensa moottoriveneellä ja lassoavat kanootin kiinni. He vetävät kanootin mukanaan rantaan. Jennifer yrittää paeta miehiä, mutta törmää metsässä Johnnyn. Miehet kaatavat Jenniferin maahan, riisuvat tämän ja pitelevät paikoillaan. Johnny huutaa Matthewin paikalle ja tarjoaa Jenniferiä raiskattavaksi. Matthew kuitenkin pakenee paikalta ja Johnny raiskaa Jenniferin. Miehet poistuvat paikalta vain napatakseen Jenniferin pian uudestaan kiinni syvemmillä metsässä. Tällä kertaa Andy raiskaa hänet, jonka jälkeen Jennifer jätetään yksin metsään. Hän saa raahauduttua mökilleen, jossa miehet kuitenkin odottavat häntä. He saavat Matthewin kannustettua raiskaamaan Jenniferin, mutta tämä ei kuitenkaan pysty suoriutumaan muiden katsellessa ja jättää homman kesken. Andy lukee pilkallisesti ääneen Jenniferin kirjoittamaa kirjan alkua ja repii sivut kappaleiksi. Stanley yrittää pakottaa Jenniferin oraaliseksiin, mutta tämä menettää tajuntansa ja miehet lähtevät. Johnny kuitenkin antaa Matthewille tehtäväksi tappaa Jennifer, jotta tämä ei voi ilmiantaa miehiä poliisille. Matthew palaa taloon, mutta ei pysty tappamaan Jenniferiä ja päätyy pyyhkimään verta Jenniferin iholta veitsen terään. Hän vakuuttaa suorittaneensa murhan ja miehet poistuvat moottoriveneellä paikalta.

Koko raiskausjakso kestää yli kaksikymmentä minuuttia ja on tiettävästi edelleen pisimpiä raiskauskohtauksia elokuvahistoriassa. Sanomattakin selvää, että nämä raiskauskohtaukset ovat suuri syy siihen, miksi elokuvalla on edelleen ongelmia elokuvasensuurin kanssa ympäri maailmaa. Elokuvakriitikko Roger Ebert teki elokuvasta vuonna 1980 kuuluisan arvostelun, jossa hän kuvailee sitä mm. näin: ”*This movie is an expression of the most diseased and perverted darker human natures*”.¹³ Ebert on arvostelussaan erityisen pöyristynyt yleisön reaktioista elokuvaan. Hän kuuli näytöksessä ympärillään istuneiden ihmisten kannustavan elokuvassa kuvattua väkivaltaa. Ebert menee jopa niin pitkälle, että sanoo yleisön jäsenten olevan välillisiä seksirikollisia kommenttiansa takia. Ebert pitää yleisön reaktioita suoraan verrannollisina elokuvan tapahtumiin, eikä näe niiden takana piilevää vastareaktiota. Hän ei myöskään huomioi erityisesti kauhuelokuvayleisössä asuvaa elokuva- ja teatteriperinnettä kommentoida valkokankaan tapahtumia ääneen. Jopa elokuvan päättähti, Camilla Keaton on kuvaillut miesyleisön reaktioita raiskauskohtaukseen poikkeuksetta epämukavaksi. Marco Starr huomauttaa artikkelissaan *J. Hills is Alive*, että mieskatsojana oleminen suurimmalta osaltaan miehistä koostuvassa yleisössä voi olla varsin pelottava kokemus. Sen tajuminen, että ympäröivä yleisö on täynnä potentiaalisia raiskaajia voi saada aikaan reaktion, jossa katsoja, vaikka samaistuukin Jenniferin hahmoon, kannustaa raiskaajia osoittaakseen yleisössä piileville potentiaalisille raiskaajille samaistuvansa heihin, eikä uhriin (Clover 1992, 119). Ehkä Starrin analyysi on hieman liioiteltu, mutta ei varmasti täysin tuulesta temmattu. Ei ole laisinkaan tavatonta, että kun katsoja näkee jotain, minkä katsominen tuottaa erityistä epämukavuutta, voi reaktio olla täysin päinvastainen kuin mitä normaalisti voisi odottaa. Kauhistelun sijaan katsoja saattaa jopa kannustaa väkivaltaa osoittaakseen muille (sekä itselleen), ettei kuvasto järkytä häntä.

Raiskauksia seuraa tietenkin kosto. Kaksi viikkoa kuluu, ja Jennifer palaa hiljalleen takaisin elämään. Hän teippaa revityn novellinalun yhteen ja ryhtyy jälleen kirjoittamaan. Samalla miehet ihmettelevät, miksei ruumista ole vielä löydetty. Tarkistuskäynti Jenniferin mökin ohi osoittaa, että Matthew valehteli ja *J. Hills* on edelleen erittäin

¹³ <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19800716/REVIEWS/7160301/1023>

elossa. Pian Jennifer soittaa ruokatilauksen kauppaan ja puukolla varustautunut Matthew lähtee toimittamaan tilausta. Mökillä Jennifer viettelee Matthewn ja hirttä tämän rantapuuhun. Seuraavana on vuorossa Johnny, joka lähtee vapaaehtoisesti Jenniferin kyytiin huoltoasemalta. Jennifer vie tämän ensin syrjäiselle paikalle tarkoituksenaan ampua mies. Hän kuitenkin muuttaa mielensä ja vie Johnnyn mökille kuumaan kylpyyn. Kummankin ollessa kylpyammeessa seuraa yksi elokuvan ikimuistoisimpia kohtauksia, jossa Jennifer kastroi Johnnyn veitsellä. Jäljelle jää Andy ja Stanley, jotka ilmaantuvat pian Jenniferin mökille kirves mukanaan. Jennifer kaappaa miesten veneen, heilauttaa kirveen Andyn selkään ja silpoo Stanleyyn perämoottorilla. Jennifer ajaa veneellä pois ja elokuva päättyy.



Kuvat 23, 24, 25, 26. Raiskaus, kastraatio, lynkkaus ja kirvesmurha. *I Spit on Your Grave* löytyy kaikki.

Meir Zarchi kirjoitti *I Spit on Your Graven* käsikirjoituksen kohdattuaan itse naisen, joka oli juuri raiskattu. Hän auttoi ystävänsä kanssa alastomana ja verisenä puistosta löytämänsä naisen ensin poliisin luokse. Poliisin luona nainen sai Zarchin mukaan osakseen erittäin huonoa kohtelua ja Zarchi lopulta vaati poliisia viemään naisen sairaalaan. Zarchi on sanonut myöhemmin pitäneensä juuri tuota hetkeä, hetkeä

raiskauksen jälkeen kaikkein kammottavimpana. Tämä korostuu myös elokuvassa, jossa näemme toistuvasti Jenniferin raahautuvan verisenä eteenpäin toinen toistaan raaempien tekojen jälkeen.

I Spit on Your Graven osakseen saama negatiivinen huomio on sinällään yllättävää, jos sitä vertaa vastaavanlaisiin elokuviin. Esimerkiksi jo neljä vuotta aikaisemmin ilmestynyt *Thriller – en grym film*, sisälsi monilukuisten raiskauskohtausten seassa hard-core pornoa sekä äärimmäistä väkivaltaa. Samoin *Last House on the Left* oli brutaaliudessaan vähintään yhtä vaikeaa katseltavaa. *I Spit on Your Graven* raiskauskohtaukset, vaikka ovatkin kestoltaan pitkiä, on kuvattu vailla seksuaalisesti graafista materiaalia. Iso osa *I Spit on Your Graven* huonosta maineesta johtuu varmasti sen päätymisestä Britannian video nasty listalle. Se ei kuitenkaan selitä sitä, miksi juuri tämä elokuva nähtiin erityisen paheellisena genrensä edustajana. Osa syy voi olla Zarchin rakentamassa erityisen kylmässä maailmassa. Hahmoissa on hyvin vähän tarttumapintaa. Heistä kerrotaan katsojalle vain vähän ja sekin tieto jää hyvin pinnalliselle tasolle.

Tarina kerrotaan selkeästi Jenniferin näkökulmasta. Tarina alkaa ja päättyy häneen, se koituu hänelle. Elokuva on täynnä tätä tukevia kuvia, esimerkiksi Jenniferin näkökulmakuvia raiskauksesta. Katsojaa siis ajetaan selkeästi samaistumaan Jenniferiin, ei hänen raikkaajiinsa. Jennifer ei ole passiivinen uhri. Hän taistelee vastaan jatkuvasti ja lopulta ottaa vastuun rikoksen rankaisemisesta. Kuitenkin hänenkin hahmonsa on jätetty varsin etäiseksi ja tämä saattaa estää katsojaa täysin asettumasta hänen sijoilleen. Koston normaalisti tuoma tyydytys jää puolitiehen, kun kosto, vaikka selkein perustein oikeutettu, tuntuu silti juuri niin kylmältä veriteolta kuin se onkin.

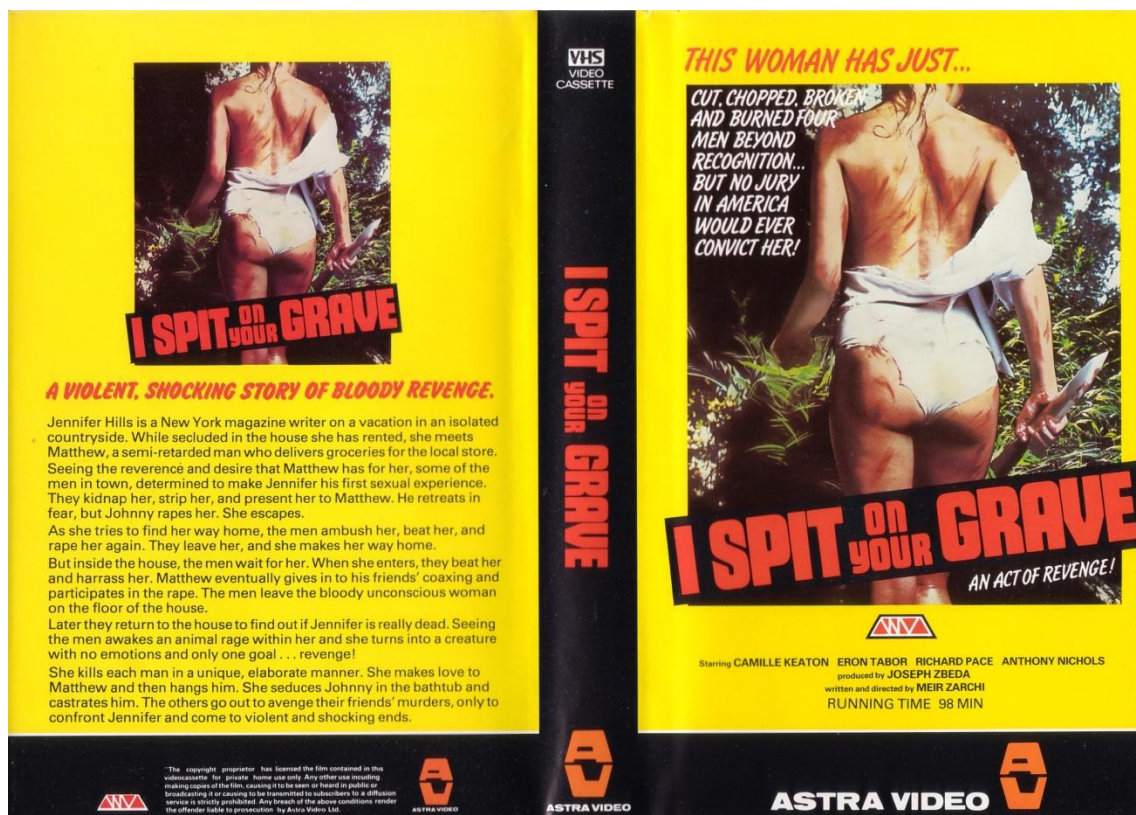
I Spit... riisuu kostoelokuvan rakenteen paljaimmilleen. On rikos ja sitä vastaava rangaistus. Carol Clover esittää, että elokuva shokeeraa ei siksi että sen maailma on vieras, vaan koska se on liiankin tuttu. Koska katsoja tunnistaa sen esittämät tunteet ja reaktiot, mutta ei ole tottunut näkemään niitä niin suoraan esitettynä (Clover 1992, 120). *I Spit on Your Graven* rankamainen rakenne pakottaa katsojan kohtaamaan ensin seksuaalisen väkivallan kauheuden ja sen jälkeisen koston ja väkivallan tunteet ilman minkäänlaista pakokeinoa. Elokuva on syytelty siitä, että sen hahmot ovat niin

”tavallisia”, että heidän tekonsa ovat täysin järjettömiä. Kuten Jacinda Read sanoisi, elokuvassa ei ole hirviötä, sillä kukaan elokuvan henkilöistä ei täytä hirviön määritelmää (Read 2000, 27). Tämä on kuitenkin seikka, joka tekee *I Spit* ..stä niin tehokkaan elokuvan. Sen hahmot eivät ole lähtökohtaisesti epänormaaleja, eikä heidän taustallaan ole mitään, mikä selittäisi kauhistuttavat seksuaalisen väkivallan teot. Yksinkertaisimmillaan mieshahmot edustavat sitä hyvin synkkää sukupuolikäsitysten puolta, jossa naisen arvo ja itsemääräämisoikeus ovat loppupeleissä aina miehen päätettävissä. Vuoristomutanteille tai huonon äitisuhteen traumatisoimalle murhaajalle ei ole sijaa tässä tarinassa. ”Normaalit” ihmiset riittävät kertomaan, kuinka raakaa alistamista naiset ovat saaneet kohdata sivistysvaltioidemme lähihistoriassa.

I Spit on Your Grave kuvaa miesten välistä joukkuehenkeä ja ryhmädynamiikkaa raa’alla tavalla. Miehet suunnittelevat ja toteuttavat Jenniferin pahoinpitelyn yhdessä. He kannustavat toisiaan raiskaukseen ja yrittävät erityisesti saada joukon heikoimman lenkin Matthewn suorittamaan saman teon. Kun vallan tasapaino muuttuu ja miehet ovat Jenniferin koston armoilla, lähes jokainen heistä syyttää sekä ryhmää että toisiaan teoistaan. Syy ei ollut heidän itsensä, vaan Johnnyn tai muiden, jotka pakottivat heidät raiskaukseen. ”*I am sorry what I did to you with them, but it wasn’t my idea.*” sanoo Matthew kun hän on aikeissa tappaa Jenniferin. Matthew on vajaaälyinen ja muut selvästi painostavat häntä raiskaamaan. Hän kuitenkin yksiselitteisesti raiskaa tai ainakin yrittää raiskata Jenniferin vuorollaan. Ryhmäpaine ei riitä perusteluksi sellaiselle teolle. Stanley anelee armoa Jenniferiltä selittäen ”*It was Johnny made me do it. I didn’t want to do it*”: Myös Johnnylta löytyy selityksiä teoilleen: ”*This thing with you is a thing any man would have done. You coax a man into doing it to you and a man gets the message fast. Now look, whether married or not, man’s just a man...*” Raiskaus tapahtui siis koska Jennifer itse kerjäksi sitä ja eikä Johnny (ollessaan kuitenkin ”vain” mies) voinut hillitä seksuaalisia halujaan. Samat piirteet löytyvät myös Oscar palkitusta elokuvasta *The Accused*. Myös tämä elokuva kertoo joukkoraiskatusta naisesta, joka ryhtyy hakemaan oikeutta itselleen lakiteitse. Esiin tulevat samat huomiot ryhmädynamiikasta ja sukupuolten seksuaalikäyttäytymisestä. Joukkoraiskaus vertautuu joukkueurheiluuun, jossa joukkuetoverit kannustavat toisiaan suoritukseen

(kummassakin elokuvassa on joukko miehiä, joiden kuullaan huutavan kannustushuutoja raiskaajalle).

Johnny joukkoineen edustaa jollain tapaa stereotyyppistä raiskaajan kuvaa: valkoihoinen, huonosti toimeentuleva mies, joka on uhrille tuttu. Jennifer taas on 70-luvun feminismiin kasvatti, nainen joka tuntee oman oikeutensa ruumiilliseen koskemattomuuteen ja taistelee viimeiseen asti sen puolesta. Kaikki väkivalta elokuvassa on räikeän sukupuolittunutta. Miehet tekevät sen väkivallan teon, joka pahinta, jota mies voi naiselle (tai toiselle miehelle) tehdä. Jennifer vastaa tähän tekemällä saman Johnnyn. Kun Jennifer on vienyt Johnnyn syrjäiselle maalaistielle, hän käskää Johnnyn riisuutua aseella uhaten. Jennifer osoittaa aseensa kohti Johnnyn genitaaleja aikeinaan ampua, mutta muuttaa mielensä kuunnellessaan Johnnyn koottuja selityksiä. "Tein mitä jokainen mies olisi tehnyt" -selitys saa Jenniferin vaihtamaan strategiaansa. Hän toteuttaa suuren freudilaisen pelon ja kastroi Johnnyn keittiöveitsellä.



Kuva 27. Tämä Astravideon kansi oli yksi syy miksi *I Spit...* joutui Video Nasty listalle.

5 Yhteenveto

Rape-revenge -elokuvat, kuten myös esimerkiksi perinteiset slasher-elokuvat, on helppo tulkita ja tuomita naisvihamielisiksi. Päälimmäinen asia, joka elokuvista jää mieleen liittyy naisten pahoinpitelyyn, hyväksikäyttöön ja tappamiseen. Se missä kriitikot kuitenkin menevät harhaan näitä elokuvia tuomitessaan on suora – ja jokseenkin kummallinen - oletus siitä, että katsojia ajettaisiin samaistumaan pahoinpitelijöiden roolihahmoihin. Lajityypin elokuville on kuitenkin ominaista, että katsoja johdatellaan samaistumaan elokuvan uhri-kostajaan. Lajityyppiin ei kuulu luoda katsojalle minkäänlaista mielihyvin tunnetta seksuaalisesta väkivallasta¹⁴. Päinvastoin raiskauskohdat rakennetaan siten, että katsoja asettuisi uhrin puolelle. Toisaalta näitä elokuvia on harvoin syytetty miesvihamielisyydestä, vaikka myös elokuvien miehet kokevat yleensä varsin karun kohtalon ja miehiä kuvataan usein varsin epämiellyttävässä valossa. Thanan ei epäroki käyttää aseita löytäänsä valtaa *Ms. 45*:ssa, jossa jokainen mies näyttäytyy hänelle kuoleman ansaitsevana raiskaajana. *Dirty Weekend* menee kärjistyksessään niin pitkälle, että esittää miehet yksiselitteisen pahoina. He eivät ole sitä vain päähenkilön mielestä, vaan jokainen miespuolinen hahmo, joka ruudulle tuodaan, kuvataan vähintään epämiellyttäväksi, pahimmillaan naisia vihaavaksi raiskaajaksi.

Miehille ase ja aseiden käyttö on helppo hyväksyä. Se on usein osa heidän sodan kautta rakentuvaa historiaansa ja liittyy maskuliinisuuden myyttiin, johon aseet ja väkivalta tiiviisti kuuluvat. Rinnastus aseiden ja miehisyyden, erityisesti sukuelinten välillä, on varsin selkeä. Mies on vapaa käyttämään ”asettaan”. Joidenkin mielestä kyseessä on

¹⁴ Toisinaan rape-revenge elokuvien sekaan luetaan sellaisia elokuvia kuten *Forced Entry* (Shaun Costello 1973) tai *Sex Wish* (1976, IMDB:n mukaan ohjaaja on Victor Milt, joka on ilmeisesti sama henkilö kuin joissain lähteissä mainittu Tim McCoy). Myös elokuvassa esiintyvä Zebedy Colt on sanonut ohjanneensa elokuvan [Thrower 2007, 499]). Kyseiset elokuvat tupsahtavat vastaan toisinaan myös kauhuelokuvan kaanonissa, mutta kyseessä on kuitenkin hardcore porno. Pornoelokuvan tavoin niiden tarkoitus on tuottaa mielihyvää seksin - tässä tapauksessa raiskauksen – näkemisestä. Rape-revenge elokuvien kanssa niillä on hyvin vähän tekemistä.

jopa biologinen pakko. Tämä fallossymbolismi tulee erityisesti esille, kun nainen saa aseensa käyttöönsä. Kun Thana ottaa aseensa käteensä, muuttuu hänen koko ulkonäkönsä. Hän astuu osaksi länsimaista mieskuvaa, hänestä tulee seksuaalisesti aktiivinen, voimakas ja määrätietoinen. Näin tekevät myös Madeleine sekä Jennifer. Aseesta tulee naisen käsissä uudestaan seksuaalisen väkivallan väline. Kirjaimellisesti tätä on toteutettu esimerkiksi elokuvissa *Baise-moi* (Virginie Despentes, Coralie, 2000) *Straightheads* (Dan Reed 2007) ja *I Spit On Your Grave* (Stephen R. Munroe, 2010) joissa jokaisessa mies raiskataan aseensa piipulla.

Eräs argumentti rape-revenge-elokuvia ja niiden feminististä luentaa vastaan on se, ettei väkivaltainen naispäähenkilö tee elokuvasta feminististä. Väitös pitää paikkansa, mutta toisaalta myöskään naiseen kohdistuva väkivalta ei tee elokuvasta suoraan misogynististä. Käsitys siitä, että rape-revenge ilakoisi naiseen kohdistuvalla väkivallalla, on harhaanjohtava. Lajityyppi toki pyörii samassa piirissä seksiploitaatioelokuvien kanssa, mutta rape-revengen nk. merkkiteoksista huokuu kuitenkin aivan joku muu, kuin pelkällä alastomuudella rietasteleminen. Sellaiset elokuvat kuin *Ms. 45* tai *Last House on the Left* eivät sano että raiskaus tapahtuu, koska naiset käyttäytyvät huonosti. Pikemminkin sanoma on, että raiskaus tapahtuu koska yhteiskunta antaa sen tapahtua - ja pakottaa yksilön toimimaan sitä vastaan.

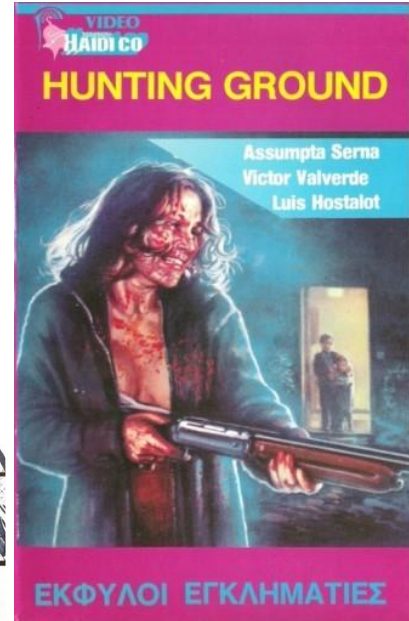
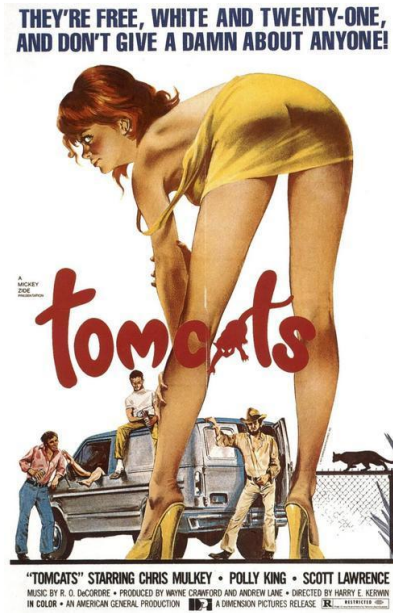
Rape-revenge-elokuvien esittämä väkivaltaisen naisen kuva ei ole kuitenkaan vailla ongelmia. Suuri kysymysmerkki nousee väkivaltaan johtavien syiden päälle. Väkivallan syy on selvä, sen kertoo jo genren nimi. Mutta kysymys kuuluukin, mitä näin äärimmäinen reaktio kertoo naiskuvasta? Genrelle on tyypillistä kuvata seksuaalisen trauman kokeneen naisen nopea muutos ”normaalista” ihmisestä murhaajaksi. Kosto on hyvin henkilökohtainen, itseensä kohdistuneen vääryyden korjaus. Reaktio tuntuu viittaavan mielenterveyden hajoamiseen. Samankaltaista ajatusta on pyöritelty löyhästi joissain vigilante -elokuvissa, joissa miesvigilantien syntyy johtaa sotatrauma. Kuva on kuitenkin se, että nainen ryhtyy puolustamaan itseään ja oikeuksiaan vasta sitten, kun on kokenut itseensä kohdistuneen hyökkäyksen. Tässä naiskuvassa on yllättävän paljon samaa, kuin slasher -elokuvien murhaajan kuvauksissa. Jacinda Read ei laske rape-revenge-elokuvia kauhuelokuviksi, koska ne eivät hänen tulkintansa mukaan

sisällä ”hirviötä”. Kuitenkin sellaiset hirviöt kuten Norman Bates (*Psycho*), Frank Zito (*Maniac*) tai Donny Kohler (*Don't go in the House*, Joseph Ellison 1980) jakavat samoja väkivaltaan johtavia syitä rape-revenge-elokuvien uhri-kostajien kanssa. Kaikilla näillä miehillä on taustallaan vanhemman aiheuttama, ainakin jossain määrin seksuaalinen sekä väkivaltainen trauma, joka on johtanut väkivaltaiseen käytökseen aikuisena. Jokainen miehistä pyrkii jollain tavalla kostamaan äidilleen, mutta kohdistaa kostonsa nuoriin naisiin. Samoin esimerkiksi Thana kostaa kokemansa raiskauksen osoittamalla aseensa jokaista vastaan tulevaa miestä kohden. Bella (*Dirty Weekend*) kokee seksuaalisen ahdistelun tuloksena transformaation tappajaksi, jonka kohteena on jokainen mies. *Psychon* kaltaisissa kauhuelokuvissa väkivallan ja sukupuolen suhde on synkeä: nainen (äiti) on naisiin kohdistuvan väkivallan syy. Nainen on siis väkivallan alkulähde ja siksi – ainakin tappajan mielessä – sen oikeutettu kohde. Toisaalta kuvio kääntyy toisinpäin monissa rape-revenge-elokuvissa. Seksuaalisen ja väkivaltaisen trauman aiheuttaa mies, joka johtaa väkivaltaiseen käytökseen miehiä kohtaan. Misogyniaa ja misandriaa on helppo havaita, jos niitä vain tämän kaltaisiin elokuviin haluaa lukea.

Rape-revenge-elokuvia on luettu myös näpäytyksenä naisasialiikkeen nousua vastaan. Elokuvissa on haluttu nähdä viesti miesten ikeen alta nousseille naisten uudelle sukupolvelle: jos et pysy paikallasi, sinut laitetaan sinne vaikka pakolla. Väite ei kuitenkaan tunnu kovin perustellulta, jos genren elokuvien perusranneketta viitsii silmäillä vähänkään lähemmin. Lajityypille ominaista on juuri uhrin, eli naisen koston ja oikeuden korostaminen. Viesti tuntuisi siis ennemminkin olevan: tietä takaisin vanhaan järjestelmään ei enää ole. Rape-revengen voi nähdä käsittelynä niille tunteille, joita seksuaalirikollisuus ja sen rankaiseminen monissa aiheuttaa. Tyytymättömyys seksuaalisen väkivallan rankaisemiseen viranomaisten taholla johtaa haluun toimia yksityisellä tasolla. Rape-revenge heijastaa ja toteuttaa tällaista väkivaltaisen oikeudenmukaisuuden fantasiaa elokuvan keinoin.

Huonoimmillaan rape-revenge-elokuvat ovat juuri niin taantuneita väkivallan kuvauksia, kuin niiden kriitikot väittävätkin. Väkivallan kuvauksia pelkän väkivallan takia. Genreissä on kuitenkin paljon hyvääkin. Parhaimmillaan ne avaavat perinteisiä länsimaisia

sukupuolikäsityksiä ja murtavat niihin liitettyjä odotuksia. Jonain päivänä yö on otettava takaisin ja silloin naiset kieltäytyvät jäämästä kotiinsa piiloon ja kohtaavat sitä vastoin uhkaajansa silmästä silmään.



Kuvat 28, 29, 30. Vähemmän tunnettuja. Viimeinen talo missä tahansa on aina paha paikka. *Tomcats* - joka tunnetaan myös nimillä *Deadbeat* sekä *Avenged* – on julisteestaan huolimatta tarina miehestä, joka kostaa sisarensa raiskaus-murhan. Ja kyllä, vuodelta 1983 löytyy espanjalainen rape-revenge-elokuva nimeltään *Hunting Ground* eli *Metsästysmaa*. Kuvassa kreikkalainen videokansi

6 Metsästysmailla

Tässä luvussa käsittelen omaa opinnäytetyöelokuvaani *Metsästysmaata*. En aio paneutua tarkkoihin yksityiskohtiin elokuvan tuotannollisista vaiheista, tai selostaa yksityiskohtaisesti teknisiä valintoja. Tarkoitukseni on pohdiskella *Metsästysmaata* rape-revenge-elokuvista tekemieni havaintojen valossa ja miettiä, miten olen päätenyt rakentamaan perinteistä kauhuelokuvaa tämän genren suuntaan.

6.1 Metsästysmaan taustaa

Metsästysmaa on noin 13 minuuttinen lyhytelokuva, joka on tuotettu vuoden 2010 aikana. Viimeinen jälkiviillaus projektissa tosin venyi vuoden 2011 puolelle, joka on elokuvan virallinen valmistumisvuosi. Itseni lisäksi elokuva on osa kuvaaja Janne Keräsen sekä leikkaaja Anssi Raution opinnäytetyötä.

Oma roolini elokuvassa oli käsikirjoittaja-ohjaaja. Käsikirjoituksen aloitin jo vuoden 2009 syksyllä, mutta todellisen muotonsa se sai vasta kevään 2010 fiktion käsikirjoitus 2 kurssilla. Käsikirjoitus sai alkunsa kaksoissisareni ideasta, joka käsitteli kahden sarjamurhaajan kohtaamista maantiellä. Ajatus oli lähtenyt amerikkalaisista tosielämän murhaajista, joita liikkui 1970-luvun ympäri yhdysvaltoja niin monia, että heräsi kysymys: mitä jos kaksi tällaista tappajaa kohtaisivat? Lähdin kehittämään ideaa lyhytelokuvan käsikirjoitukseksi. Päähenkilöiksi nousivat kaksi yhdessä kulkevaa murhamiestä Kiuru ja Moukari, sekä heidän vastaparikseen nuori aikuisuuden kynnyksellä oleva maalaistyttö Alma. Sarjamurhaaja ajatus jäi löyhäksi osaksi miesten taustatarinaa. Kun päätin alkaa kehittää tarinaa eteenpäin, totesin hyvin varhaisessa vaiheessa, etten halunnut tehdä slasher -tyyppistä elokuvaa. Heti käsikirjoituksen toisessa versiossa toin mukaan yliluonnollisia elementtejä pelkän sarjamurhaajatarinan rinnalle. Keskiössä säilyi kuitenkin kahden samankaltaisen, mutta vastakkaisen voiman kohtaaminen keskellä Suomen kesää.

Käsikirjoituksessa oli kirjoitusaikana kolme erilaista suuntaa, joiden välillä palloilin ja pohdin, mihin halusin tarinan viedä. Lopulta tarina muodostui tällaiseksi:

Elokuva alkaa kohtauksella, jossa näemme Kiurun ja Moukarin ajavan chevyllään pienen maalaiskylän halki. He pysähtyvät kylän kaupassa, jossa he saavat kuulla että kylässä on valmisteilla suuret juhlat. Miehet jatkavat matkaansa, mutta löytävät pian maantieltä nuoren Alman, joka makaa keskellä maantietä tajuttomana. He poimivat Alman kyytiinsä. Kolmikon matka jatkuu syrjäiselle metsäaukiolle, johon he päätyvät viettämään iltaa. Kun pimeys laskeutuu, yrittävät miehet käydä käsiksi Almaan. Jotain kuitenkin hyökkää pimeydestä autoa vasten ja Alma pääsee pakenemaan metsään. Miehet löytävät hänet pian odottamassa pimeyden rajalla. He hyökkäävät Alman kimppuun uudelleen, mutta nyt metsästä ilmestyy joukko ihmismäisiä olentoja. Miehet sieppaavat soihdut käsiinsä ja lähtevät olentojen perään, mutta huomaavat pian olevansa pimeyden ja siellä liikkuvien hahmojen ympäröimiä. Miehet hukkuvat metsän pimeyteen. Aamulla vain heidän tyhjänä seisova autonsa todistaa heidän koskaan olleen olemassa. Alma kävelee kotikyläänsä aamun sarastaessa. Kylän väki ottaa hänet iloiten vastaan ja hänet kruunataan kukkaseppeleellä.



Kuvat 31, 32. Valmistautumassa kuvauksiin metsässä ja maantiellä.

Metsästysmaa kuvattiin elokuussa 2010. Kuvaukset kestivät hieman yli viikon ja budjetti oli koulutöiden tapaan pieni; noin 4000 euroa. Pääkuvaspaikkoina toimivat Kuokkalan Museoraitti Lempäälässä sekä Voipaalan Taidekeskus Valkeakoskella. Museoraitti toimitti ajattoman maalaiskylän virkaa ja taidekeskuksen kupeesta, luontopolun alusta löytyi mainio metsäaukio. Kuvausformaatiksi elokuvaan valittiin 16 mm filmi. Yksi syy

tähän oli yökuvat, joita haluttiin valaista mahdollisimman paljon pelkän tullen avulla. Mietin käsikirjoitusvaiheessa valaisuvaihtoehtoja, ja totesin nopeasti haluavani pitää yö metsän todella sellaisena kun se on: pimeänä. Elokuvametsät ovat aina varsin valoisia keskellä synkintä yötäkin, mutta tämä metsä ei saanut olla sellainen. Kiurun ja Moukarin soihtuista tuli ainut valonlähde, joka metsään viedään (näin oli myös oikeassa kuvaustilanteessa). Tämä oli visuaalinen valinta, mutta myös vahvasti kerronnallinen. Pimeys kätkee sisälleen hirviöitä, joiden kaltaisille miehistä tai heidän tulestaan ei ole vastusta. Se oli myös taloudellisesti hyvä päätös, sillä metsän valaiseminen tyydyttävästi ei olisi onnistunut käytössä olevalla kalustolla. Syy 16 mm filmin valintaan oli myös tyyllinen, sillä halusimme kuvaajan kanssa elokuvan visuaalisen tyylin lähenevän 1970-lukujen kauhuelokuvia. Kuvallisina innoittajina toimivat esimerkiksi *Texas Chain Saw Massacre*, *The Wicker Man* (Robyn Hardy, 1973) ja *Picnic at Hanging Rock* (Peter Weir, 1976).

Alusta asti oli hyvin selvää, ettei elokuvaan tehtäisi mitään tietokone efektejä ja kaikki tehtäisiin mahdollisimman valmiiksi paikanpäällä. Tuli oli tulta ja ”mettän pedot” – kuten itse metsän hirviöitä kutsuin – olivat oikeita ihmisiä. Käytännössä siis kuusi nuorta naista ihonmyötäisissä ja värisissä trikoopuvuissa heilumassa keskellä pimeää metsää. Soihtujen kanssa koettiin jännittäviä tilanteita, kun kävi ilmi että yksi päänäyttelijöistä, Kiurua esittävä Janne Hannula, oli käytännössä puolisokea ilman silmälasejaan. Kukaan ei kuitenkaan vaappunut alas jyrkänteeltä (metsälokaatio oli kahden syvän rotkon välissä) eikä sytyttänyt metsää tai itseään tuleen.



Kuvat 33, 34. Kuvaussihteeri Nina Forsman ja mettän pedot sekä näyttelijät Janne Hannula ja Tiina Tanskanen tupakkatauolla harjoittelun lomassa.

Metsästysmaassa minua kiinnosti jollain tavalla pohtia sukupuolittunutta väkivaltaa. En kuitenkaan missään vaiheessa – aivan ensimmäistä käsikirjoitusversiota lukuun ottamatta – rakentanut tätä teemaa kovin voimakkaasti näkyväksi elokuvassa. Tarina ei vastaa perinteistä rape-revenge-tarinaa eikä sukupuolistereotyyppiolla leikkivää slasher -elokuvaa. Pohdinta sukupuolesta ja seksuaalisesta väkivallasta onkin enemmän alavire elokuvassa, jotain joka on luettavissa enemmän symbolisella tasolla. En halua liikaa selittää elokuvaa katsojille, tai antaa ”oikeaa” lukutapaa, sillä en usko että sellaista on olemassa. Minulle se on kuvaus maailmasta, jossa yhteisö on löytänyt voiman, jonka avulla pahantekijät pysäytetään. Tässä yhteisössä rikoksen ehkäisy ei lähde potentiaalisten uhrien koulutuksella, vaan rikollisten eliminoimisella. Kohtaus, jossa Kiuru ja Moukari joutuvat metsän olentojen piirittämiksi on eräänlainen kollektiivinen kosto; väkivallan tekijöitä ei pelkästään rankaise heidän uhrinsa vaan voima, joka on kuin kaikkien väkivaltaa kohdanneiden henget yhdessä.



Kuvat 35, 36 Kun auto hajoaa, työryhmä työntää.



Kuvat 37, 38. Alkumontaasiin päätyi malliksi monta hyvää ystävää

6.2 Genre kliseet

Metsästysmaa nojaa useamman kauhun alagenren perinteisiin. Juoni rakentuu mukaillen sekä slasher -elokuvaa että maaseutukauhun ja rape-revenge-tarinoiden kuvioita. Heti elokuvan alussa esitellään suljettu maalaisyhteisö, jossa aika tuntuu pysähtyneen. Kiurun ja Moukarin hahmoista, sekä heidän autostaan voidaan päätellä, että eletään kuitenkin nykyaikaa tai vähintään lähimenneisyyttä. Kohtaus, jossa Moukari asioi paikallisessa kaupassa muistuttaa kymmeniä samankaltaisia kohtauksia kauhuelokuvissa. Paikalliset tuijottavat vieraita peittelemättä, tehden selväksi että he ovat ulkopuolisia. Vielä ei ole kuitenkaan selvää, kenen puolelle katsojan kuuluisi asettua.

Heti elokuvan alussa katsojille vihjataan, etteivät Kiuru ja Moukari ole vain tavallisia kesämatkalaisia. Tätä vahvistaa heidän käytöksensä, kun he löytävät keskellä tietä makaavan Alman. Kiuru kyykistyy hajareisin Alman päälle, asemaan joka estää myös Alman mahdollisen liikkumisen. Hyvin nopeasti käy ilmi, ettei Almakaan ole täysin ”normaali”. Hän ei koe minkäänlaista uhkaa miehistä, vaan käyttäytyy alusta alkaen itsevarmasti. Hän ei edes varsinaisesti yritä huijata miehiä, sillä nämä ovat liian itsevarmoja huomatakseen minkään olevan pielessä. En halunnut pelata asetelmalla, jossa heikkoa bimboa esittävästä tytöstä kuoriutuukin tappaja. Kuvio on varsin käytetty ja tarjoaisi vain vähän yllätyksiä. Almassa minua kiinnosti rakentaa hahmo, joka näyttää alusta asti itsevarmuutta.

Metsästysmaahan on ripoteltu viitteitä – ja todellisia kliseitä - tietyistä alagenreistä. Miesten Chevy pakettiauto tuo kuvan ”pahoista miehistä”. Kahu- ja jännityselokuvat vilisevät kuvastoa, joissa varomattomia ihmisiä houkutellaan ja kaapataan samankaltaisten autojen kyytiin. Juuret ovat tukevasti tosielämän tappajissa Roy Norrisissa ja Larry Bittakerissa, jotka vuonna 1979 kiertelivät Kaliforniaa Murder-Mackiksi nimeämällä Chevy pakettiautolla, kaappasivat mukaansa nuoria naisia ja kiduttivat, raiskasivat ja tappoivat nämä syrjäisillä metsäteillä.

Maalaiskaupan pihassa, sekä kaupan sisällä on lehmän pääkalloja (myös ihmispääkallo olisi ollut tarjolla, mutta se ei päätynyt elokuvaan). Eräs ikimuistoinen kuolleiden eläinten kokoelma löytyy elokuvasta *Texas Chain Saw Massacre*, jossa koko Sawyerin kannibaaliperheen talo on täytetty luilla, turkiksilla ja nahkoilla. Toinen yhteinen piirre löytyy *Metsästysmaan* alkutekstimontaasista, joka on toteutettu mustavalkoisilla valokuvilla. Kuvissa näemme nuoria naisia viitteellisesti eri vuosikymmenillä. He ovat keskellä luontoa, mutta kuoleman ympäröimiä. Yksi naisista katsoo kuvan ylälaitaan, jossa näkyy hirressä roikkuvan miehen jalat. Toinen taas on pukeutunut valkoiseen mekkoon, joka on veren peitossa. Viittaukset väkivaltaan ovat kaikkea muuta kuin hienovaraisia. Katsojille tehdään selväksi, että tässä paikassa nuorten naisten kanssa ei heilastella ihan miten tahansa. Myös *Moottorisahamurhat* alkaa salamavalon välähdyksillä ja kameran lataamisäänellä. Valon välähtäessä näemme mätäneviä ruumiita, kuin vihjeenä menneestä ja samalla tulevasta. Alman initiaatoriitti, joka paljastuu elokuvan lopussa, tuo slasher -tyyppiseen maaseutukauhuun mukaan uskonnollisista yhteisöistä ja yliluonnollisesta kumpuavan kauhun kuviot. Alman initiaatio ja hänen suljettu kyläyhteisönsä muistuttaa sellaisista elokuvista kuin *The Wicker Man* ja *Wake Wood* (David Keating, 2011).

Metsästysmaa petaa pitkään maaseutu -slasherin kuvioita. On selvää, että miehet ovat ne, jotka vielä joutuvat uhriksi, mutta kysymys kuuluu miten? Genre kuvio särkyy, kun miesten auton kimppuun käy jokin ja Alma juoksee pimeään metsään. Auton ulkopuolella normaali maailma on väistynyt ja sen tilalla on läpitunkemattoman pimeä yö metsä, jonka äänet ovat täysin vieraat. Sen sijaan että Alma käyttäisi perinteisiä metodeja miesten voittamiseen, hän turvautuu yliluonnolliseen. Metsä natisee, narahtelee ja herää eloon heidän ympärillään. Esiin astuvat metsän henget, Alman initiaation voimannäyte. Kun aamu sarastaa, Alma palaa kotikyläänsä, jossa hänen kunniakseen on järjestetty pakanalliset juhlat, kuten elokuvan alussa luvataan.

6.3 Taistelu yöstä

Alusta asti yksi tärkeimpiä elementtejä *Metsästysmaassa* oli naispäähenkilö. Jo heti ensimmäisestä versiosta alkaen koko tarinaa veti voimakas naishahmo, joka ei alistunut väkivaltaisten miesten toiminnalle. Vähitellen keskusajatuksiksi nousi pimeyden käyttämisestä eräänlaisena kerronnan elementtinä. Pohjana toimi 1970-luvun Take Back the Night -liike. Ei ole sattumaa, että liikkeen nimi käskee ottamaan yön takaisin. Pimeys on aina ollut uhka, sekä symbolisesti että kirjaimellisesti. Pelon maantiede ei koske pelkästään kaupunkitilaa, se koskee myös vuorokauden aikoja. Kun yö laskeutuu, muuttuvat myös tutut ja turvalliset kadut vaarallisiksi. Metsästysmaata suunnitellessa minua kiinnosti ajatus yhteisöstä, jossa yö on otettu takaisin, kaikille sen jäsenille. Yön uhkaa ei voiteta valolla, vaan käyttämällä sen omaa voimaa hyväkseen. Elokuvassa kuvattu maalaisyhteisö hallitsee vuosisatoja vanhoja pakanallisia perinteitä, joiden avulla yö ei enää merkitse pelkoa.



Kuva 39. Yömetsä

Elokuva toistaa jo Punahilkasta tuttua kaavaa, jossa varomaton nainen lähtee muukalaisten matkaan. Miehet edustavat seksuaalirikollisen perinteistä mallia. Todennäköisin raiskaajahan ei ole pusikosta hyökkäävä trenssitakkisetä, vaan uhrin tuttava. Alma ja miehet viettävät yhdessä tunteja ennen kuin väkivallan uhka tulee

mukaan kuvioihin. Miehet toimivat kuten seksuaaliset saalistajien tiedetään toimivan: he valitsevat helpon uhrin (naisen joka makaa tajuttomana keskellä tietä), viettelevät tämän mukaansa, vievät tämän paikkaan josta pako tai avunsaanti on vaikeaa ja iskevät.

Alma ei ole tavallinen uhri. Hahmon juuret lepäävät vahvasti rape-revenge sekä vigilante -elokuvien uhri-kostajissa, kuten Erica Bainissa, Madeleineissa ja Jennifer Hillsissä. Almalta puuttuu kuitenkin uhrin leima. Hän toki asettaa itsensä uhrin asemaan, mutta vain omien tarkoitustensa saavuttamiseksi. Hänen toimiensa takana ei ole trauma, eikä se ole edes kosto. Mutta oikeudenmukaisuus siitä ei kuitenkaan puutu. Hän on samanlainen saalista kuin Kiuru ja Moukari. Hän ei kuitenkaan valitse saalistaan umpimähkään, vaan kuten kunniallinen metsästäjä, hänen saaliinsa on yhdenvertainen hänen itsensä kanssa. Jos hän on kylmäverinen tappaja, ovat hänen uhrinsa ansainneet kuolemansa.

Elokuvassa seksuaalisen väkivallan trauma ei ole tapahtunut, eikä se pääse toteutumaan elokuvan aikana. Sen tilalla on suljetun maalaisyhteisön aikuistumisriitti, joka vaatii että Alma kohtaa kaksi vierasta metsästäjää silmästä silmään. Alma ottaa yön takaisin kirjaimellisesti. Hän ei kaihda paikkoja tai vuorokaudenaikoja, jotka saattavat hänet vaaraan. Hän jopa suosii niitä. Alma kutsuu yön luokseen, sillä yössä saapuu hänen pelastuksensa. Aika ja paikka, jotka voisivat olla hänelle kaikkein vaarallisimpia, ovat hänelle kaikkein vahvimpia. Alma on oppinut hallitsemaan yön voimia ja käyttää sen henkiä hyväkseen voittaakseen vastustajansa ja tullakseen aikuiseksi yhteisönsä silmissä.



Kuvat 40, 41. Näyttelijät metsässä ja maantiellä.

6.4 Metsästysmaan hirviö

Olen luokitellut Metsästysmaan kauhuelokuvaksi. Mutta kuten rape-revenge-elokuvista tekemäni havainnot osoittavat, ei genren määrittely tämänkään elokuvan kohdalla ole välttämättä täysin ongelmaton. Jos kauhu määritellään hirviön kautta, kysymys kuuluu: kuka on Metsästysmaan hirviö? Edustaako hirviötä tappajakaksikko Kiuru ja Moukari vaiko Alma sekä hänen kylähteisönsä?

Kiuru ja Moukari tarjoavat perinteikästä hirviön mallia. Miehistä annetaan hyvin vähän suoraa informaatiota, mutta heidän käytöksensä kertoo helposti tunnistettavasta takamaiden tappajasta. Heidän aikeensa Alman suhteen eivät missään tapauksessa ole hyviä. Slasher -elokuvan mallin mukaisesti tappaja edustaa hirviötä ja siinä mielessä Kiuru ja Moukari täyttävät hirviön määritelmän varsin taidokkaasti. Mutta he eivät ikinä pääse toteuttamaan aikeitaan. Emme voi olla varmoja, mitä he ovat tehneet ennen elokuvan tapahtumia, ja he häidin tuskin ehtivät edes koskea Almaan, kun vallan tasapaino muuttuu. Loppujen lopuksi miehet päätyvät uhrin asemaan.

Myös Almasta ja hänen edustamastaan yhteisöstä löytyy hirviön piirteitä. Kysymys on tarkkaan suunnitellusta saalistuksesta. Jos Kiuru ja Moukari toimivat opportunistisesti ja hetken mielijohteesta uhria etsiessään, on Alman valinta selkeän suunnitelmallinen. Murhan erottaa taposta se, että murha on suunniteltu. Eikä Alman toimissa oli mitään sattumanvaraista.



Kuvat 42, 43. Eri sukupolvien tappajia.

Alma sekä Kiuru ja Moukari käyttävät hyvin samankaltaisia metodeja. Kumpikin vie uhrinsa paikkaan, jossa he uskovat olevansa vahvimmillaan. He täyttävät hirviön määritelmän hyvin samankaltaisilla käyttäytymistavoilla. Suurin ero on saalistuksen ja tappamisen taustoissa. Jos Kiuru ja Moukari tappavat tappamisen ilosta, on Alman takana taas kulttuurinen tapa. Alma tulee yhteisöstä, jossa nainen ei toimi vasta sitten, kun jotain on jo tapahtunut. Hän toimii ennen sitä. Hänen on toimittava ennen sitä, tai hän ei voi olla nainen laisinkaan yhteisönsä silmissä. Tämä johtaa meidät rape-revenge-elokuvien ikuisen kysymyksen äärelle: kuka elokuvassa on lopulta se pahin? Ne, jotka raiskaavat, pahoinpitelevät ja tappavat vai ne, jotka asettuvat heitä vastaan. Se on todennäköisesti määritelmä, joka jokaisen katsojan on itse tehtävä.



Kuva 44. Daniel Stollen suunnittelema *Metsästysmaa* juliste

7 Lopuksi

Millainen naiskuva rakentuu klassisesta rape-revenge-elokuvassa? Nämä naiset ovat – *Dirty Weekendin* Bellan tavoin – saaneet tarpeekseen. Eivät pelkästään hyväksikäyttäjistään, vaan myös näitä suojelevasta yhteiskunnasta. Uhri-kostaja-tyyppinen vigilantismi kertoo syvästä tyytymättömyydestä yhteiskunnan tapaan käsitellä väkivaltaa – tässä tapauksessa erityisesti naisiin kohdistuvaa väkivaltaa. Nämä naiset eivät suostu jäämään kotiin, muuttamaan ulkonäköään tai käyttäytymään ”yleisesti hyväksyttävällä tavalla”. Toisin sanoen, he kieltäytyvät ottamasta yhteiskunnan heille tarjoamaa osasyllisyyttä omasta pahoinpitelystään. He päättävät olla osa ratkaisua – ei osa ongelmaa.

Näiden elokuvien tarkoitus ei ole tuoda nautintoa raiskauksen näkemisestä, vaan sitä seuraavasta väkivaltaisesta kostosta. Vaikka kosto onkin mielihyvää herättävä kokemus, ei sen tarkoitus ole sanoa, että jokaisen vääryyttä kokeneen on ihan ok lähteä ase kädessään omaa oikeuttaan hakemaan. Tässä piileekin rape-revenge- sekä vigilante -elokuvien ikuinen paradoksi: korjatessaan ongelmaa vigilante muuttuu uhriensa kaltaiseksi. Elokuvien ydin ei kuitenkaan piile pohdinnassa siitä, onko väkivaltaan oikein vastata väkivallalla. Pikemmin tarkoitus on haastaa ajattelemaan, mikä johtaa tilanteeseen, jossa ihmisellä ei ole enää muuta vaihtoehtoa, kuin puolustaa itse itseään. Elokuvien rosoisen pinnan alla piilee oivallus siitä, että oikea kysymys ei ole ”miten *raiskaus* olisi voitu estää?” vaan ”miten *raiskaaaja* olisi voitu estää?”.

Nopeasti katsottuna rape-revenge-elokuvan uhri-kostaja toimii varsin pinnallisella ja henkilökohtaisella tasolla: naisesta tulee toimija, kun hän kokee henkilökohtaisen, usein itseensä kohdistuvan väkivallan aiheuttaman trauman (tähän kontrastina vigilante - elokuvat, joissa päähenkilö on yleensä mies ja joissa trauma koetaan välillisesti, jonkun päähenkilön läheisen ihmisen kautta). Uhri-kostaja näyttää siis kostavan erityisesti itsensä puolesta. Tämän henkilökohtaista verikostoa hakevan naisen takaa paljastuu kuitenkin kuva myös yhteiskunnallisesta kostajasta. Koston viesti ei kuulu ”se joka tekee minulle pahaa, joutuu kärsimään” vaan ”yhteiskunta, jonka antaa pahaa tapahtua jäsenilleen, joutuu kärsimään”.

Metsästysmaa kuvaa tavallaan yhteiskuntatilaa, johon perinteinen rape-revenge-tarina vasta pyrkii. Rape-revenge-elokuvassa näemme tilanteen, jossa yhteiskunta on epäonnistunut seksuaalisen väkivallan ehkäisyssä sekä sen rankaisemisessa. Tästä seurauksena on sekä väkivalta, että sitä seuraava vigilantismi. Metsästysmaan maailmassa väkivallan uhka eliminoidaan ennen kuin se ehtii edes kunnolla syntyä. Alma toteuttaa yhteiskuntajärjestystä, jolla on omat tapansa ei-halutun väkivallan kitkemiselle. Tässä maailmassa ihmisiä ei kehoiteta sulkeutumaan koteihinsa pimeään jälkeä, vaan tämä ohje annetaan niille, jotka eivät yhteisön normien mukaan suostu pelaamaan.

Yö kuuluu kaikille. On eri asia kuinka otamme sen haltuumme.

Lähteet

Kirjat

Clover, Carol J. 1992. Men, women and chain saws Gender in modern horror film. New Jersey. Princeton University Press

Read, Jacinda. 2000. The New Avengers Feminism, femininity and the rape-revenge cycle. Manchester, New York. Manchester University Press.

Thrower, Stephen. 2007. Nightmare USA The Untold Story of the Exploitation Independents. England UK. FAB press ltd.

www

Auli Mantila ja Pelon maantiede (Haastattelut) Kunnioituksen puute lisää väkivaltaa ja pelkoa. Juha Rosenqvist (toim.) Luettu: 14.6.2011. Julkaistu: 17.01.2000
<http://www.film-o-holic.com/haastattelut/auli-mantila-pelon-maantiede/>

Ebert, Robert. Chicago Sun-Times lehden verkkosivut. Roger Ebertin elokuva-arvostelu osio. I Spit on Your Grave. Luettu 22.03.2011.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19800716/REVIEWS/7160301/1023>

Honkatukia, Päivi. Raiskaus- tuttu vai tuntematon uhka? Haaste 1/2001. Luettu 23.10.2010.
<http://www.haaste.om.fi/Etusivu/Lehtiarkisto/Haasteet2001/Haaste12001/1247666394609>

Internet movie database www.imdb.com (elokuvien tuotannolliset tiedot)

Laasanen, Henry: väärät raiskausilmoitukset. Luettu 29.3.2011. Julkaistu 20.4.2010.
<http://henrylaasanen.puheenvuoro.uusisuomi.fi/2010/04/20/vaarat-raiskausilmoitukset>

Lisak David. David Lisak on Acquaintance Rapists: “We’re Giving a Free Pass to Sexual Predators”. Washingtoncitypaper. luettu 12.10.2010. Julkaistu 23.4.2010.

<http://www.washingtoncitypaper.com/blogs/sexist/2010/04/23/david-lisak-on-acquaintance-rapists-were-giving-a-free-pass-to-sexual-predators/>

Puolet raiskauksista voisi estää. Savon-sanomat. luettu 12.10.2010. Julkaistu 23.10.2009

<http://www.savonsanomat.fi/uutiset/savo/puolet-raiskauksista-voisi-estaa/494828>

Kuvat

Kuva 1. <http://www.badassdigest.com/2010/12/29/our-daily-trailer-ms-45/ms45>

(luettu 29.4.2011)

Kuva 2. <http://www.coverbrowser.com/covers/vhs-videos/46> (luettu 29.4.2011)

Kuva 3. <http://www.wrongsideoftheheart.com/2009/11/savage-streets-1984-usa/> (luettu 27.4.2011)

Kuva 4. <http://movieart.net/products-page/crime/cruising-1980-6686/> (luettu 29.4.2011)

Kuva 5. <http://carolinaftp.org/web/escapism/mockup/Escapism.htm> (luettu 29.5.2011)

Kuva 6: http://www.moviegoods.com/movie_poster/foxy_brown_1974.htm (luettu 29.4.2011)

Kuva 7: <http://neuromancer.freeblog.hu/tags/blaxploitation/> (luettu 29.4.2011)

Kuva 8: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Coffy.jpg> (luettu 29.4.2011)

Kuva 9: <http://easydreamer.blogspot.com/2006/10/christina-lindberg-movie-wallpaper.html>

(luettu 30.4.2011)

Kuva 10: <http://www.worldscinema.com/2010/05/bo-arne-vibenius-thriller-en-grym-film.html>

(luettu 28.5.2011)

Kuva 11: <http://easydreamer.blogspot.com/2006/10/christina-lindberg-movie-wallpaper.html>

(luettu 30.4.2011)

Kuva 13. Ruutukaappaus elokuvasta *The Brave One*

Kuvat 14, 15. Ruutukaappauksia elokuvasta *The Brave One*

Kuva 16: <http://www.listal.com/list/a-nonfictionguy> (luettu 22.4.2011)

Kuva 17: <http://diabolik.posterous.com/?sort=&search=hills%20have%20eyes>

(luettu 1.5.2011)

Kuva 18: photo <http://areaoftheunwell.blogspot.com/2007/08/its-mad-what-you-can-find-in-back-of.html>

(Luettu 30.4.2011)

Kuva 19: <http://www.moviemobsters.com/2010/01/26/deliverance-1972/> (Luettu 1.5.2011)

Kuva 20: <http://rogersfinaltake.blogspot.com/> (luettu 28.4.2011)

Kuva 21: <http://www.esplatter.com/images/lasthouseontheleft3.jpg> (luettu 28.4.2011)

Kuva 22: [http://www.witchmans-precert-](http://www.witchmans-precert-horrorvideos.freewebsitehosting.com/official%2039%20nasties.htm)

[horrorvideos.freewebsitehosting.com/official%2039%20nasties.htm](http://www.witchmans-precert-horrorvideos.freewebsitehosting.com/official%2039%20nasties.htm) (luettu 30.4.2011)

Kuvat 23, 24, 25, 26. Ruutukaappauksia elokuvasta *I Spit on Your Grave*

Kuva 27:

<http://www.itonlyamovie.co.uk/BANNED%20%20SPIT%20ON%20YOUR%20GRAVE.htm>

(Luettu 28.4.2011)

Kuva 28: <http://rogersfinaltake.blogspot.com/> (Luettu 2.5.2011)

Kuva 29: <http://www.ioffer.com/img/item/167/168/089/tomcats-dvd-70s-sleazy-rape-revenge-exploitation-film-b5959.jpg> (Luettu 2.5.2011)

Kuva 30: <http://www.divxturka.net/divx-download/148297-hunting-ground-1983-a.html>

(Luettu 2.5.2011)

Kuvat 31, 32. Metsästysmaa making-off kuvia. Valokuvannut Kerttu Hakkarainen ja Eero Alava

Kuvat 33, 34. Metsästysmaa making-off kuvia. Valokuvannut Kerttu Hakkarainen ja Eero Alava

Kuvat 35, 36. Metsästysmaa making-off kuvia. Valokuvannut Tatu Seppänen ja Eero Alava

Kuvat 37, 38. Metsästysmaa promo-kuvia. Valokuvannut Kerttu Hakkarainen ja Janne Keränen.

Kuva 39. Ruutukaappaus elokuvasta Metsästysmaa

Kuvat 40, 41. Metsästysmaa promo-kuvia. Valokuvannut Kerttu Hakkarainen

Kuvat 42, 43. Metsästysmaa promo-kuvia. Valokuvannut Kerttu Hakkarainen ja Janne Keränen.

Kuva 44. Metsästysmaa juliste. Suunnitellut Daniel Stolle.

Elokuvat

The Accused. 1988. Ohjaaja: Jonathan Kaplan. Tuotanto: Paramount Pictures Corporation (Canada), Paramount Pictures

Act of Vengeance. 1974. Ohjaaja: Bob Kelljan. Tuotanto: American International Pictures (AIP)

The Book of Revelation. 2006. Ohjaaja: Ana Kokkinos. Tuotanto: Film Finance, Wildheart Zizani

The Brave One. 2007. Ohjaaja: Neil Jordan. Tuotanto: Redemption Pictures, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures

Class of 1984. 1982. Ohjaaja: Mark L. Lester. Tuotanto: Guerilla High Productions

Coffy. 1973. Ohjaaja: Jack Hill. Tuotanto: American International Pictures (AIP)

Cruising. 1980. Ohjaaja: William Friedkin. Tuotanto: CiP - Europäische Treuhand AG, Lorimar Film Entertainment

Death Weekend. 1976. Ohjaaja: William Fruet. Tuotanto: Canadian Film Development Corporation (CFDC), DAL Arts, Famous Players

Death Wish. 1974. Ohjaaja: Michael Winner. Tuotanto: Dino De Laurentiis Company, Paramount Pictures

Deliverance. 1972. Ohjaaja: John Boorman. Tuotanto: Warner Bros. Pictures, Elmer Enterprises

Dirty Weekend. 1993. Ohjaaja: Michael Winner. Tuotanto: Michael Winner Ltd., Scimitar Films

Eden Lake. 2008. Ohjaaja: James Watkins. Tuotanto: Rollercoaster Films, Aramid Entertainment Fund

Forced Entry. 1973. Ohjaaja: Shaun Costello. Tuotanto: Boojum Productions

Friday the 13th. 1980. Ohjaaja: Sean S. Cunningham. Tuotanto: Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films

Harry Brown. 2009. Ohjaaja: Daniel Barber. Tuotanto: Marv Films, UK Film Council, HanWay Films

The Hills Have Eyes. 1977. Ohjaaja: Wes Craven. Tuotanto: Blood Relations co.

Hora. 2009. Ohjaaja: Reinert Kiil. Tuotanto: Kiil Produksjon

House on the Edge of the Park. 1980. Ohjaaja: Ruggero Deodato. Tuotanto: F.D. Cinematografica

Hunter's Blood. 1986. Ohjaaja: Robert C. Hughes. Tuotanto: Cineventure Productions London, Hunters Blood Limited

Irréversible. 2002. Ohjaaja: Gaspar Noé. Tuotanto: 120 Films, Eskwad, Grandpierre

I Spit on Your Grave. 1978. Ohjaaja: Meir Zarchi. Tuotanto: Cinemagic Pictures

I Spit on Your Grave. 2010. Ohjaaja: Steven R. Monroe. Tuotanto: Family of the Year Productions

Jungfrukällan. 1960. Ohjaaja: Ingmar Bergman. Tuotanto: Svensk Filmindustri (SF)

The Ladie's Club. 1986. Ohjaaja: Janet Greek. Tuotanto: Heron Communications, Media Home Entertainment

La Lupa mannara. 1976. Ohjaaja: Rino de Silvestro. Tuotanto: Dialchi Film

The Last House on the Left. 1972. Ohjaaja: Wes Craven. Tuotanto: Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co.

The Last House on The Left. 2009. Ohjaaja: Dennis Iliadis. Tuotanto: Rogue Pictures, Scion Films, Film Afrika Worldwide

Lipstick. 1976. Ohjaaja: Lamont Johnsson. Tuotanto: De Laurentiis, Paramount Pictures

Maniac. 1980. Ohjaaja: William Lustig. Tuotanto: Magnum Motion Pictures Inc.

Miestä ei voi Raiskata. 1978. Ohjaaja: Jörn Donner. Tuotanto: Jörn Donner Productions, Stockholm Film

Ms. 45. 1981. Ohjaaja: Abel Ferrara. Tuotanto: Navaron Films

Night of the Living Dead. 1968. Ohjaaja: George A. Romero. Tuotanto: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions

Pelon Maantiede. 2000. Ohjaaja: Auli Mantila. Tuotanto: Arte, Blind Spot Pictures Oy, Eurimages

Picnic at Hanging Rock. 1975. Ohjaaja: Peter Weir. Tuotanto: Australian Film Commission, The, McElroy & McElroy, Picnic Productions Pty. Ltd.

Psycho. 1960. Ohjaaja: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions

Savage Streets. 1984. Ohjaaja: Danny Steinmann. Tuotanto: Ginso Investment Corp., Savage Streets Partnership

Sex Wish. 1976. Ohjaaja: Victor Milt. Zebedy Colt. Tuotanto: Santini Productions, Taurus Productions.

Southern Comfort. 1986. Ohjaaja: Walter Hill. Tuotanto: Cinema Group Ventures, Phoenix

Straw Dogs. 1971. Ohjaaja: Sam Peckinpah. Tuotanto: ABC Pictures, Talent Associates, Amerbroco

Sugar Hill. 1974. Ohjaaja: Paul Maslansky. Tuotanto: American International Pictures (AIP)

The Texas Cain Saw Massacre. 1974. Ohjaaja: Tobe Hooper. Tuotanto: Vortex

Thriller -en grym film. 1974. Ohjaaja: Bo Arne Vibenius. Tuotanto: BAV Film, United Producers

The Wicker Man. 1973. Ohjaaja: Robin Hardy. Tuotanto: British Lion Film Corporation

Wake Wood. 2011. Ohjaaja: David Keating. Tuotanto: Fantastic Films, Hammer Film Productions, Solid Entertainment