Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto
Jyväskylä University Digital Archive

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.

Author(s): Pitkämäki, Anna

Title: "Sä tykkäät kovista otteista vai?" : sukupuolistunut väkivalta 2000-luvun alun suomalaisessa elokuvassa

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Pitkämäki, A. (2017). "Sä tykkäät kovista otteista vai?" : sukupuolistunut väkivalta 2000-luvun alun suomalaisessa elokuvassa. In S. Karkulehto, & L.-M. Rossi (Eds.), Sukupuoli ja väkivalta : lukemisen etiikkaa ja politiikkaa (pp. 29-54). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1431. https://oa.finlit.fi/site/books/e/10.21435/skst.1431/

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

”Sä tykkäät kovista otteista vai?”

Sukupuolistunut väkivalta 2000-luvun alun suomalaisessa elokuvassa

Anna Pitkämäki

Elokuvat ovat jo katsojamääriensä takia merkittävä kulttuurinen foorumi, jossa luodaan yleistä mielipidettä ja pohditaan yhteiskunnan arvoja. Ne toistavat yhteiskunnassa tekohetkellään vallitsevia arvoja ja käsityksiä sekä aktiivisesti tuottavat ja muokkaavat niitä itse. (Esim. Newcomb & Hirsch 1987; Bordwell 1991; de Lauretis 2004; Kolker 2000.) Elokuvat ovat myös eräs keskeinen alue, jossa rakennetaan käsitystämme sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja väkivallasta (esim. Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006; de Lauretis 2004).

Tarkastelen tässä artikkelissa, millaisia merkityksiä, arvoja ja käsityksiä 2000-luvun alun suomalaiset elokuvat tarjoavat naisten kokemasta sukupuolistuneesta väkivallasta ja millaisissa prosesseissa näitä merkityksiä muodostetaan ja niistä neuvotellaan. Tavoitteenani on tutkia, miten elokuvien väkivallalle tarjoamat merkitykset uusintavat väkivaltaa sallivia ja vähätteleviä ajatusmalleja, ”puhumattomuuden kulttuuria” (Näre 2007; 2008a; Ronkainen 2006), joka suomalaisessa yhteiskunnassa perinteisesti on vallinnut. Pohdin myös, miten elokuvat haastavat kulttuurisesti hallitsevia arvohierarkioita ja yhteiskuntaa sekä katsojia ja institutionaalisia toimijoita tuottamalla uudenlaisia merkityksiä ja käsitteistöjä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja väkivallasta.

2000-luvun alussa näki elokuvateattereissa[1] kotimaisen elokuvan ennätysmäärä katsojia. Kotimaisia elokuvia tuotettiin paljon, ja kymmenen katsotuimman elokuvan listalla oli vuosittain useita kotimaisia elokuvia. Lehdistössä kirjoitettiin suomalaisen elokuvan ”uudesta nousukaudesta”. (Salmi 2003; Suomen elokuvasäätiö 2015.) Analysoin tässä artikkelissa naisten kokeman fyysisen ja seksuaalisen väkivallan esityksiä kahdeksan aineistolähtöisesti valitun suomalaisen elokuvan kautta, jotka ovat saaneet ensi-iltansa vuosina 2000–2004. Tarkastelemani elokuvat ovat *Bad Luck Love* (Olli Saarela, 2000), *Eila* (Jarmo Lampela, 2003), *Joki* (Jarmo Lampela, 2001), *Juoksuhaudantie* (Veikko Aaltonen, 2004), *Levottomat 3 – kun mikään ei riitä* (Minna Virtanen, 2004), *Mosku – lajinsa viimeinen* (Tapio Suominen, 2003), *Pelon maantiede* (Auli Mantila, 2000) ja *Pieni pyhiinvaellus* (Heikki Kujanpää, 2000).

Tarkastelemani elokuvat sisältävät naisten kokemaa sukupuolistunutta väkivaltaa[2] koskevia esityksiä julkisissa tiloissa tapahtuvista väkivallanteoista intiimeissä parisuhteissa tapahtuvaan väkivaltaan. Olen valinnut tarkastelemieni elokuvien joukon aineistolähtöisesti kolmen periaatteen mukaisesti: Ensinnäkin elokuvan kerronnassa täytyy kuvata tai keskeisesti käsitellä naisten kokemaa fyysistä tai seksuaalista väkivaltaa. Toiseksi olen yhtäältä pyrkinyt valitsemaan tarkastelemaani aineistoon mukaan elokuvia, jotka edustavat keskenään erilaisia lajityyppejä[3], ja toisaalta aineisto koostuu niin kulttuurisista valtavirtaelokuvista kuin marginaalisempaa tuotantoa olevista teoksista. Kolmas valintaperuste on, että elokuvien sisältämät väkivallan esitykset edustavat keskenään erilaisia fyysisen ja seksuaalisen väkivallan tekoja. Olen rajannut elo-

1 Vuosina 2000–2004 kotimaisen elokuvan näki elokuvateatterissa lähes 5,9 miljoonaa katsojaa (Suomen elokuvasäätiö 2015).

2 Käytän artikkelissani suomalaisessa sukupuolentutkimuksessa vakiintunutta käsitettä sukupuolistunut väkivalta, jonka mukaan seksuaalisuuden ja sukupuolen ajatellaan olevan osa väkivallan rakennetta, väkivaltaan liitettyjä merkityksiä, selityksiä ja asenteita. Sukupuolistuneen väkivallan käsitteessä ei lähtökohtaisesti oleteta toista sukupuolta väkivaltaiseksi ja toista uhriksi vaan keskiössä ovat yksittäisten tekojen tai ominaisuuksien sijaan ne erilaiset prosessit, joissa sukupuolistetaan väkivaltaisia tekoja, aikeita ja seurauksia. Tarkastelun kohteena on myös se, miten yhteiskunta sekä erilaiset institutionalisoituneet toimintatavat ja kulttuurituotteet sukupuoleen liittäen merkityksellistävät väkivaltaa. (Ronkainen & Näre 2008, 21–22, 35; Keskinen 2010, 243.)

3 En käsitä elokuvien lajeja yksiselitteisiksi kategorioiksi vaan rajoiltaan häilyviksi, ajasta ja tulkitsijasta riippuvaisiksi keskenään limittyviksi ja ajan kuluessa muuttuviksi (ks. esim. Laine 2001, 41).

kuvat aineistosta, joka käsittää kaikki elokuvateattereissa vuosina 2000–2004 kaupallisen ensi-iltansa saaneet pitkät kotimaiset fiktioelokuvat.

Tarkastelen elokuvien kerrontaa tekstianalyyttisesti mukaillen Teresa de Lauretisin ajatuksia, ja tulkitsen elokuvien esittämää väkivaltaa Suvi Ronkaisen ja Sari Näreen sukupuolistunutta väkivaltaa koskevien ajatusten pohjalta. Oletan myös, ettei elokuvia ja niiden tuottamia sukupuolistuneen väkivallan representaatioita ole olemassa tai voi tulkita irrallaan elokuvia ympäröivistä julkisista konteksteista, kuten elokuvia koskevista kritiikeistä ja lehtikirjoituksista. Tämän vuoksi aineistoni käsittää myös internet- ja lehtikirjoituksia.

Väkivallalla tarkoitan artikkelissani voiman tai vallan tahallista käyttöä tai sillä uhkaamista, joka johtaa tai saattaa johtaa fyysisen tai psyykkisen vamman syntymiseen, perustarpeiden tyydyttämättä jättämiseen tai kehityksen häiriytymiseen (ks. esim. WHO 2015; Piispa 2008; Oikeusministeriö 2014). Keskityn tarkastelemaan ihmisten välistä fyysistä väkivaltaa ja väkivallalla uhkailua sekä seksuaalista väkivaltaa ja ahdistelua. Fyysisellä väkivallalla uhkailu on artikkelissani tarkastelun kohteena erityisesti silloin, kun siihen liittyy myös fyysistä tai seksuaalista väkivaltaa tai sen todellista uhkaa.

Tarkastelen elokuvien esittämää väkivaltaa kolmesta osittain päällekkäisestä näkökulmasta. Ensinnäkin analysoin, miten elokuvissa käsitellään uhriutta ja haavoittuvuutta. Toiseksi tutkin, millaisia väkivallan tekijöitä ja väkivallan tekoja koskevia tulkintoja elokuvat mahdollistavat. Kolmanneksi pohdin tarkastelemieni elokuvien merkitystä kulttuurituotteina väkivallan tuottamisen prosesseissa. Analysoin elokuvia seuraavien tutkimuskysymysten kautta: 1. Miten ja kenen näkökulmasta elokuvissa esitetään sukupuolistunutta väkivaltaa?, 2. Minkälaisia syitä väkivallalle tarjotaan?, 3. Miten naisia kuvataan uhreina?, 4. Miten väkivallan on esitetty vaikuttavan naisten elämään elokuvan fiktiivisessä maailmassa?, 5. Millaisia väkivallasta selviytymisen keinoja naisille tarjotaan elokuvissa? ja 6. Millaisia väkivallantekijöitä ja -tekoja koskevia tulkintoja ja merkityksiä elokuvien esitykset tarjoavat ja mahdollistavat?

Tarkastelen, annetaanko elokuvissa tilaa haavoittuvuuden ja häpeän sekä syyllisyyden ja heikkouden tunteiden kuvaamiselle uhrin syyllistämisen tai ”vahvan toimijuuden” vaatimuksen sijaan (ks. Ronkainen &

Näre 2008). Pohdin, miten elokuvien sukupuolistunutta väkivaltaa koskevat esitykset haastavat tai toisaalta mukailevat kulttuurissa perinteisesti vallinneita käsityksiä väkivallantekijöistä patologisina erityistapauksina ja väkivaltaisina poikkeusyksilöinä. Tarkastelun kohteena on myös se, erotisoidaanko, vähätelläänkö tai oikeutetaanko väkivallantekoja esimerkiksi arkipäiväistämällä ja normalisoimalla niitä (vrt. esim. Ronkainen & Näre 2008; Keskinen 2008; Näre 2000; Nyqvist 2008; Ptacek 1988). Lopuksi tarkastelen elokuvien suhdetta niihin kulttuurisiin viitekehyksiin, joissa ne ovat rakentuneet.

Artikkelissa käsittelemissäni elokuvissa on yhteensä seitsemän naisten kokemaa fyysistä väkivaltaa ja kolme seksuaalista väkivaltaa sisältävää kohtausta. Todellisessa elämässä naisten kokemassa väkivallassa tekijä on useimmiten uhrin nykyinen tai entinen puoliso tai muu uhrille entuudestaan tuttu henkilö (esim. Keskinen 2010, 246; Piispa ym. 2006). Tarkastelemissani elokuvissa väkivallan tekijöinä on kahdeksassa tapauksessa uhrin nykyinen tai entinen aviomies tai poikaystävä ja yhdessä tapauksessa uhrin poika. Seksuaalisen väkivallan tekijöinä on kolmessa tapauksessa uhrille tuttu mies, kaksi kertaa ”treffituttavuus” ja kerran uhrille tuntematon miesjoukko. Kaikkien analysoimieni elokuvien naisiin kohdistuvaa väkivaltaa koskevissa esityksissä väkivallantekijöinä ovat miehet.

Suomalainen väkivaltakulttuuri

Naisiin kohdistuva väkivalta on kansainvälisestikin verrattuna Suomessa erittäin yleistä (esim. Ronkainen & Näre 2008, 25; Ihmisoikeuskeskus 2014; Violence against women 2014). Tutkimuksen mukaan naisista 43,5 prosenttia on joutunut vähintään kerran aikuisiässä miehen tekemän väkivallan tai väkivallalla uhkailun kohteeksi (Piispa ym. 2006). Naisiin kohdistuvasta väkivallasta yhteiskunnalle koituvat kulut ovat arvioiden mukaan vuositasolla yli 91 miljoonaa euroa (Heiskanen & Piispa 2002). Tilastojen valossa naisiin kohdistuva väkivalta koskettaakin suoraan tai välillisesti, perheenjäsenet ja väkivallan tekijät mukaan lukien, yli puolta kansakunnasta.

Suvi Ronkainen ja Sari Näre (2008, 8) esittävät, että sotien perintönä suomalaisessa väkivaltakulttuurissa on ollut pitkään vallalla haavoittavista väkivaltakokemuksista vaikeneva ja uhria syyllistävä ajattelutapa, joka pyrkii oikeuttamaan tekijän väkivaltaa ja tekemään uhrista osasyyllisen. Heidän mukaansa haavoittuvuuden kieltäminen pohjautuu Suomessa ”omillaan pärjäämisen eetokseen”, jonka ihanteena on riippumattomuus toisista ihmisistä. Sotien aikaiset ankarat olosuhteet vahvistivat tätä eetosta. Ronkainen ja Näre (2008, 12) esittävätkin, että väkivaltaisella lähihistoriallamme on voimakas vaikutus sekä yhteiskunnassa vallitsevaan haavoittuvuuden torjuntaan että omillaan pärjäämisen ihannointiin. (Ks. myös Ronkainen 2006; Näre 2007; 2008a; 2008b.)

Toisaalta Ronkaisen ja Näreen (2008, 8–9) mukaan nykyisen postmodernin kulutusyhteiskunnan tunnuspiirteiksi luetaan tietty kovuus ja ankaruus, joihin liittyy haavoittuvuuden häpeäminen ja kieltäminen, uhrien kokemusten torjunta ja sukupuolen merkitysten vähättely. Moderneissa ja postmoderneissa yhteiskunnissa väkivalta on käsitetty vahvasti yksilön ongelmaksi. Ronkainen ja Näre esittävät ajatuksen ”postmodernista ankaruudesta ja armottomuudesta” aikaamme kuvaavana eetoksena, joka ilmenee erityisesti tavassamme suhtautua henkiseen ja ruumiilliseen haavoittuvuuteen. Nyky-yhteiskunnassa edellytetään, että jokainen on itse vastuussa omasta turvallisuudestaan ja itsensä suojaamisesta haavoittumista vastaan. (Ks. myös Utriainen & Honkasalo 2004; Ronkainen 2001; 2006.)

Artikkelini lähtökohtana on oletus siitä, että sotien perintönä saadun väkivaltakulttuurin ja postmodernin kulutusyhteiskunnan arvomaailman välinen neuvottelu määrittää suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa voimakkaasti sitä, miten ja keiden tekemä ja kokema väkivalta ymmärretään yhteiskunnalliseksi ongelmaksi, johon tulee puuttua ja josta voidaan julkisesti puhua, ja keiden kokemana tai tekemänä väkivalta voidaan ohittaa (vrt. esim. Husso 2003; Keskinen 2008; Ronkainen & Näre 2008).

Uhri ja tekijä suomalaisessa väkivaltakulttuurissa

Ronkaisen ja Näreen (2008, 12–13) mukaan suomalaisissa yhteiskunnallisissa toimijoissa ja institutionaalisissa käytännöissä on vakiintunut väkivaltaa rationalisoiva ja väkivallan tekijää ymmärtämään pyrkivä ajatusmalli, joka ohittaa uhrin näkökulman eikä anna tilaa haavoittuvuuden tunnistamiselle tai ymmärtämiselle (ks. myös Ronkainen 2001). Haavoittuvuus ja ”heikkous” mielletään kulttuurissamme häpeän lähteeksi, mikä vaikuttaa tapaamme suhtautua väkivallan uhreihin (esim. Ronkainen 2001; 2006; 1999). Tämä asenne näkyy voimakkaasti myös populaarikulttuurin viihdetarjonnassa, kuten tosi-tv-ohjelmissa ja iltapäivälehtien lööppijulkisuudessa, joissa uhriuttaminen, ”pois pudottaminen” ja toisten nöyryyttäminen näyttelevät keskeistä osaa (ks. esim. Oksanen & Näre 2006; Ronkainen & Näre 2008). Poiketen suomalaisessa kulttuurissa perinteisesti vallinneista asenteista Ronkainen ja Näre (2008, 15) nostavat esiin, ettei haavoittuvuus itsessään ole negatiivinen asia, vaan osa inhimillistä olemista, joka mahdollistaa läheisyyden, joustavuuden ja kyvyn empatiaan.

Haavoittuvuuden torjumisen seurauksena keskitymme kulttuurissamme enemmän suojaamaan itseämme ja omaa psyykettämme väkivallan vaikutuksilta kuin rakentamaan empatiaa tai auttamaan uhreja. Väkivallasta ja sen seurauksista on tullut kulttuurissamme väkivallan uhrin ongelma (Ronkainen & Näre 2008, 15–16). Sen sijaan, että väkivallantekijää vastuutettaisiin teoistaan ja velvoitettaisiin lopettamaan toimintansa, vastuu väkivallan loppumisesta, tilanteen ratkaisemisesta ja oman turvallisuuden vaalimisesta siirretään uhrille. Uhrilta edellytetään niin kutsuttua vahvaa toimijuutta sen sijaan, että väkivallan uhrille aiheuttama turvan tarve tai haavoittuvuus saisivat yhteiskunnallisen oikeutuksen.

Kulttuurissamme vallitseva tapa suhtautua haavoittuvuuteen häpeänä vaikuttaa myös suhtautumiseemme väkivallan tekijöihin. Suhteessa väkivallantekijöihin onkin yhteiskunnassa vallalla kahden lähestymistavan strategia. Ensimmäisessä lähestymistavassa väkivallantekijät patologisoidaan ja erityistetään väkivaltaiseen kohtaloonsa tuomittuina erityistapauksina. Heidät luokitellaan syrjäytyneiksi, tunnevammaisiksi

tai sosiopaateiksi, joille ei voi mitään. Heidät voidaan erityistapauksina kuitenkin toiseuttaa ja marginalisoida tavallisten ihmisten arjesta. (Ronkainen & Näre 2008, 15–16.) Käytän tästä väkivallantekijöihin suhtautumistavasta artikkelissani nimitystä marginalisoimisen strategia.

Toisessa strategiassa väkivallanteot neutralisoidaan ja ohitetaan tulkitsemalla ne yhdeksi osaksi inhimillistä vuorovaikutusta. Väkivaltaiseen tekoon syyllistyminen ajatellaan tapahtumaksi, joka voi sattua kenelle tahansa. Väkivallan teko mielletään väärinymmärrykseksi, sattumaksi tai ylireagoinniksi. Väkivallan tekijän suhde väkivallantekoon ja oma toimijuus häviävät, ja väkivaltainen henkilö välttyy tulemasta leimatuksi väkivaltaiseksi. Näin tekijä välttyy myös vastuuttamisesta, ja samalla ohitetaan ne tavat, joilla väkivallantekijä itse ylläpitää tapaansa ratkaista asiat väkivallalla. (Ronkainen & Näre 2008, 15–16.) Kutsun tätä strategiaa artikkelissani neutralisoimisen strategiaksi.

Elokuvat käsitteellisenä ja kuvainnollisena tilana

Elokuvien esityksiä ja käytäntöjä analysoidessani käytän apunani pääasiassa Teresa de Lauretisin (1984; 2004) näkemyksiä. De Lauretisin ajattelussa elokuva käsitetään sosiaaliseksi teknologiaksi, joka määrittelee ja muokkaa ihmisten tapaa käsittää itsensä, muut ihmiset ja sosiaaliset suhteet (Koivunen 2000; 2006, 82–83). Kuten Koivunen (2006, 81) esittää, de Lauretisin sosiaalisen teknologian käsitteessä ilmentyvät feministisen elokuvateorian perinteen perusajatukset. Ensinnäkin elokuva ajatellaan liikkeeksi ja prosessiksi, johon katsoja osallistuu. Toiseksi elokuvan merkityksen käsitetään muodostuvan kohtaamisessa katsojan kanssa. Tämä kohtaamisen kokemus on talouden, tuotannon, teknologian ja esitysolosuhteiden kehystämä prosessi. Kolmanneksi elokuvissa on kysymys ”kuvattelusta”, kuvilla tuntemisesta, kuvittelusta ja käsittämisestä pelkkien kuvien sijaan. De Lauretis tarkastelee elokuvia katsojan merkityksellistämänä käsitteellisenä ja kuvainnollisena tilana. Hänelle samaistumisprosessi on kaksitasoinen. Katsoja samastuu sekä ”kerronnalliseen liikkeen hahmoon, myyttiseen subjektiin” että ”kerronnalliseen kuvaan eli kerronnallisen sulkeuman omaksumaan hahmoon

tai muotoon" (2004, 135). Näin subjekti kaksitasoisen kerronnallisen samastumisprosessin kautta samastuu "elokuvan liikkeelliseen virtaan" kameran tai sen katseen sijasta (de Lauretis 2004, 136).

De Lauretisilla (2004) tarkastelun kohteena on se, millaisia tapoja käsittää ja kokea sukupuoli, seksuaalisuus ja väkivalta elokuvat tuottavat ja jäsentävät. Kiinnostuksen kohteena on sen lisäksi, mitä elokuvat "esittävät", se, miten ne käsittelevät esittämistä ja näin heijastavat sitä kulttuuria, jonka osia itse ovat. (Ks. Koivunen 2004; 2006, 80–106.) De Lauretisille (2004, 146) elokuvat ovat tärkeä julkisia fantasioita sekä populaareja kertomuksia tuottava koneisto. Elokuvilla on myös tärkeä paikka katsojan halua[4] jäsentävien representaatioiden tuottamisessa. Elokuvien luennassa on kyse prosessista, jossa yksilön sisäinen maailma yhdistyy ulkoiseen maailmaan. Kyseessä on "välittymisen sarja", joka kietoo merkit, objektit ja tapahtumat niiden "merkitysvaikutuksiin subjektissa". (De Lauretis 2004, 91–92, 146; 1984.)

Naisiin kohdistuva väkivalta elokuvissa

Naisiin kohdistuva seksuaalinen väkivalta on ollut usein esitetty teema pohjoisamerikkalaisessa elokuvassa 1900-luvun alusta lähtien (Clover 1992, 137, Projansky 2001; ks. myös Bacon 2010, 171). Myös Suomen televisiokanavilla esitettiin 2000-luvun alkupuolella raiskauksen tai sen yrityksen sisältävä ohjelma parhaaseen katseluaikaan keskimäärin joka toinen viikko (Mäkelä 2008, 282). Pohjoisamerikkalaisen Sarah Projanskyn (2001) mukaan raiskausten representaatiot ovat niin keskeinen osa elokuvan historiaa, ettei amerikkalaista elokuvaa voi tutkia ottamatta huomioon raiskausten representaatioiden merkitystä.

Esimerkiksi Lisa Cuklanz (2000) on tutkinut raiskausten representaatioita pohjoisamerikkalaisissa prime time -televisio-ohjelmissa ja analysoinut raiskausta käsittelevien representaatioiden historiallista muutosta. Silti sellaiset elokuvat, joissa raiskaus on tarinan keskiössä,

4 Halun käsitteellä tarkoitetaan tässä yhteydessä yleisesti subjektin pyrkimyksiä ja tavoitteita sekä seksuaalisuuden rakentumista (de Lauretis 2004, 139–171).

ovat harvinaisia. Tavallisesti elokuvissa käytetään raiskausta esimerkiksi tapahtumaketjun tai tarinan käynnistäjänä tai merkkinä sosiaalisista epäoikeudenmukaisuuksista ja rappiosta. (Ks. esim. Mäkelä 2008, 285.)

Todellisessa elämässä naisilla on suurin vaara tulla pahoinpidellyksi kotona tai työpaikalla, ja tekijä on usein uhrille entuudestaan tuttu henkilö (esim. Piispa ym. 2006). Elokuvien representaatioissa naisten intiimissä parisuhteessa kokema, kotona tapahtuva väkivalta on kuitenkin julkista harvinaisempaa (Bacon 2010, 169). Naisten kokeman fyysisen ja seksuaalisen väkivallan representaatiot kuuluvat olennaisena osana jännitys-, poliisi- ja toimintaelokuvien perinteeseen, jolloin väkivallantekijä esitetään usein uhrille tuntemattomana, ja tekopaikkana on jokin julkinen tila (esim. Bacon 2010, 169; Cuklanz 2000).

Naisiin kohdistuvan väkivallan representaatioissa on erityisiä piirteitä. Hollywood-elokuvien väkivaltaa tutkineen Stephen Princen (2003, 181) mukaan jo varhaisissa Hollywood-elokuvissa oli nähtävissä, kuinka kohtauksissa, joissa naisiin kohdistetaan väkivaltaa, on erityinen seksuaalinen lataus, joka ilmentää seksuaalista raivoa tai halveksuntaa uhria kohtaan. Seksuaalinen viha vahvistaa kohtauksissa väkivallan intensiteettiä. Väkivallan voi katsoa olevan seurausta tarinan kerronnan lisäksi myös tästä seksuaalisesta vihasta. Samanlaista viritystä ei ole Princen mukaan kohtauksissa, joissa mies on väkivallan uhrina. Slasher-elokuvien väkivaltaa tutkineen James Weaverin mukaan (1991) kohtaukset, joissa nainen tapetaan, kestävät keskimäärin kaksi kertaa pidempään kuin kohtaukset, joissa mies on uhrina. Kohtauksissa, joissa nainen tapetaan, on myös pelon ja tuskan esittäminen voimakkaasti läsnä. (Ks. myös Bacon 2010, 170–171.)

Sukupuolistunut väkivalta elokuvissa *Eila* ja *Bad Luck Love*

Draamaelokuva *Eilan* (2003)[5] pää- ja nimihenkilö on laittomasti irtisanottu siivooja Eila (Sari Mällinen), jonka kotiin muuttaa elokuvan

5 *Eila*-elokuvan katsojamäärä oli elokuvateatterilevityksessä 20 917 katsojaa (Suomen kansallisfilmografia 2015).

alussa hänen vankilasta vapautuva aikuinen poikansa Mika (Hannes Suominen). Elokuvan pääteemoina ovat Eilan taistelu oikeuksiensa puolesta työnantajaansa vastaan sekä Eilan suhde poikaansa. Väkivallan uhreiksi elokuvassa joutuvat sekä Eila että Mikan tyttöystävä Jonna (Elina Hietala). Ensimmäisen kerran naisiin kohdistuvaa väkivaltaa esitetään kohtauksessa, jossa Eila pyytää sohvalla istuvaa ja videoita naureskellen katsovaa Mikaa siivoamaan kanssaan. Kun Mika ei reagoi äitinsä pyyntöihin, Eila nappaa häneltä leikillään kaukosäätimen. Mika hermostuu, lyö äitiään kasvoihin, ottaa kaukosäätimen ja jatkaa videon katsomista naureskellen kuin mitään ei olisi tapahtunut. Kameran kuva jää järkyttyneen näköiseen Eilaan. Toisen kerran *Eila*-elokuvassa käsitellään naisiin kohdistuvaa väkivaltaa, kun Mika ja Jonna palaavat lomamatkalta ja Jonnan kasvot näytetään hakattuina.

Ratkaisuksi väkivallalle *Eila* ehdottaa uhrin vahvaa toimijuutta. Tässä elokuva toistaa suomalaisessa yhteiskunnassa usein esiintyvää käsitystä, jonka mukaan vastuu väkivallan loppumisesta siirretään uhreille; uhri velvoitetaan ottamaan vastuu omasta turvallisuudestaan ja tilanteen ratkaisemisesta (Ronkainen & Näre 2008, 15–16). Elokuvassa Jonna muuttaa pois Mikan luota tämän väkivaltaisuuden takia. Samoin Eilan muuttuminen vahvaksi toimijaksi todentuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Eila kieltäytyy maksamasta Mikan velkoja. Kun Mika saapuu kotiin verissä päin jouduttuaan velkojiensa hakkaamaksi, Eila toteaa: ”Ei vois vähempää kiinnostaa.” Elokuvassa väkivallan symboliseksi hyvitykseksi esitetään väkivallantekijän joutuminen itse väkivallan uhriksi. Se ei kuitenkaan elokuvan kerronnassa auta väkivallan tekijää ottamaan vastuuta omista väkivaltaisista teoistaan tai ymmärtämään tekojensa seurauksia, vaan itsekin pahoinpideltynä Mika ihmettelee yhä: ”Miksi se Jonna lähti?”

Suomalaisessa kulttuurissa haavoittuvuus esitetään usein häpeän lähteenä, eikä moni halua olla tai tulla leimatuksi uhriksi (esim. Ronkainen & Näre 2008, 15; myös Keskinen 2010, 248). Tämä näkyy myös *Eila*-elokuvasta kirjoitetuissa lehtiartikkeleissa, joissa elokuvan sanomaksi esitetään muun muassa se, ”ettei itseään saa antaa kohdella miten tahansa” (Hytönen 2003). Elokuvan DVD:n takakannessa taas luonnehditaan elokuvaa seuraavasti: ”Se [elokuva] on tarina kiltin ja mukautuvaisen

ihmisen muuttumista rohkeaksi. Eila ei suostu olemaan uhri vaan päättää taistella omanarvontuntonsa puolesta ja ansaitsee vihdoin lähimmäistensä ja työtoveriensa kunnioituksen." Näin uhriksi joutuminen tai uhriudesta irtipääseminen mielletään asiaksi, joka on uhrista itsestään kiinni. Kunnioituksesta tulee jotain, mikä pitää itse ansaita.

Vahvan toimijuuden vaatimus (Ronkainen & Näre 2008, 16) näkyy myös siinä, miten uhriutumisen aiheuttama turvaamisen tarve ja haavoittuvuus jäävät vaille yhteiskunnallista vastuunottoa. Tämä todentuu myös *Eila*-elokuvassa. Vaikka Eilan avuksi laittomassa irtisanomisessa tuleekin oikeutta jakava yhteiskunta, elokuva esittää yhteiskunnan olevan avuton väkivallantekijöitä kohtaan. Vankilakaan ei ole pystynyt muuttamaan Mikan väkivaltaista käytöstä, eivätkä väkivallan uhrit elokuvassa usko yhteiskunnan apuun esimerkiksi tekemällä pahoinpitelyistä rikosilmoitusta.

Toisaalta *Eila*-elokuva myös haastaa yhteiskunnassa vallitsevia käsityksiä väkivallasta, koska se ei syyllistä uhria tai tee uhrista osasyyllistä väkivaltaan. Se ei myöskään pyri oikeuttamaan tai perustelemaan väkivaltaa uhrin toiminnalla. Mika esimerkiksi lyö äitiään vain kaukosäätimen takia. Elokuvassa Mika kuvataan kuitenkin häiriintyneeksi poikkeusyksilöksi, joka edustaa yhteiskunnan marginaalia ja on istunut vankilassa. DVD:n takakannessa hänet esitellään "vankilasta vapautuvana hulttiopoikana". Näin elokuva toteuttaa suhteessa väkivallantekijöihin niin kutsuttua marginalisoimisen strategiaa, jossa väkivaltaiset yksilöt toiseutetaan ja marginalisoidaan erityistapauksina niin kutsuttujen tavallisten ihmisten arjesta (ks. Ronkainen ja Näre 2008, 15–16). Elokuvan kerronnassa Mika patologisoidaan ja erityistetään väkivaltaiseen kohtaloonsa tuomittuna erityistapauksena, jolle ei voi mitään. Mika on syrjäytynyt ja itsekeskeinen, kyvytön kokemaan empatiaa tai syyllisyyttä, eikä hän ymmärrä omien tekojensa seurauksia. Elokuvan muut keskeiset mieshahmot on sen sijaan kuvattu lempeiksi ja ystävällisiksi. Siten he ikään kuin toimivat elokuvan kerronnassa "oikean" miehen normina ja väkivaltaisen Mikan vastakohtana (ks. myös esim. Mäkelä 2008, 286).

Samanlaista marginalisoimisen strategiaa väkivallantekijöiden kuvaamisessa käyttää myös gangsterityylinen rikoselokuva ja yksilön

kehitystarina *Bad Luck Love* (2000)[6]. Elokuvassa naisiin kohdistuvaa fyysistä väkivaltaa kuvataan kolmessa kohtauksessa, joissa väkivaltaiset, rikollisjengiin kuuluvat ja yhteiskunnan marginaalia edustavat miehet Ali (Jorma Tommila) ja Alpi (Ilkka Koivula) pahoinpitelevät elokuvassa Inkaa (Maria Järvenhelmi), joka seurustelee vuorotellen kummankin miehen kanssa. Elokuva kuvaa jo lähtökohtaisesti yhteiskunnan marginaaliin oletettujen, väkivaltaisten ja vankilassa olleiden rikollisten elämää, johon väkivallan esitetään kuuluvan osana normaalia arkea.

Elokuvassa väkivallantekijät marginalisoidaan väkivaltaisiksi poikkeusyksilöiksi. Mielenkiintoista on, että poikkeuksena elokuvan muusta väkivallan kuvauksesta Inkaan kohdistuvissa väkivallan teoissa väkivaltaa kuitenkin selitetään ja oikeutetaan elokuvan kerronnassa ennemmin Inkan seksuaalisuudella ja toiminnalla kuin väkivallantekijöiden rikollisella taustalla. Elokuvan kerronnassa seksuaalisuus ja väkivalta yhdistyvät toisiinsa, ja naisen seksuaalisuus ja seksuaalinen aktiivisuus liittyvät yhteen pahuuden ja kierouden kanssa miehet tuhoavaksi voimaksi. Siten elokuvan voi tulkita toistavan historiallista naiskäsitystä, joka ilmenee ennen kaikkea raamatullista alkuperää olevissa ”naisten seksuaalisuuden perinpohjaista pahuutta” kuvaavissa myyteissä sekä väkivallan ja seksuaalisuuden yhteen liittämisessä (ks. esim. Koivunen 1996, 56; Heinämaa & Näre 1994, Millett 1971). Tämän naiskäsityksen mukaan seksuaalisesti aktiivinen nainen määrittyy aina ”huoraksi” tai ”vampiksi” (esim. Vuola 1994; Kristeva 1993, 151). Elokuvan juonikuviolla on yhteyttä myös niin kutsuttuihin perinteisiin kostonarratiiveihin (esim. Read 2000), joissa elokuvan naishenkilön kokema raiskaus tai väkivalta saa elokuvan juonikuviossa aikaan väkivaltaisen koston kierteen.

Bad Luck Love -elokuvan naispäähenkilö Inka määrittyy elokuvassa voimakkaasti seksuaalisuutensa kautta. Inkan seksuaalisuutta korostetaan elokuvan kerronnassa puvustuksella ja maskeerauksella, hänen elekielellään sekä kuvakulmilla. Esimerkiksi Inkan esittelykohtauksessa hänet kuvataan flirttailemassa paljastavassa asussa miesystävänsä Alin ”vihamiehen” Heinosen (Kari Väänänen) kanssa. Inkan poistuessa paikalta kamera kuvaa hänen takapuoltaan, johon myös elokuvan

6 *Bad Luck Love* -elokuvan näki elokuvateattereissa 32 819 katsojaa (Suomen kansallisfilmografia 2015).

mieshenkilöiden katseet ovat kohdistuneet, ja Heinonen toteaa provosoivasti Alille: ”Oot sä aikamoinen jätkä, kun sä oot pystyny pitää tommosen gimman aisoissa.” Naista ja naisen seksuaalisuuttaan kuvataan elokuvassa voimakkaasti sellaisen heteroseksuaalisen ”miehisen katseen” kautta, joka heijastaa fantasiansa naisen vahvasti eroottista ja visuaalista vaikutusta varten koodattuun ulkomuotoon (ks. Mulvey 1985).

Juuri Inkan toiminta suistaa elokuvan tapahtumat kohti kaaosta, päähenkilö Alin vaikeuksiin ja usean ihmisen kuolemaan. Elokuva liittää Inkan hahmossa yhteen seksuaalisuuden ja väkivallan, ja nainen esitetään konkreettisesti syypäänä useisiin elokuvan kerronnan kielteisiin tapahtumiin. Inkan seksuaalisuus esitetään väkivallan syyksi ensimmäisen kerran elokuvan alussa, kun elokuvan päähenkilö Ali joutuu vankilaan tapettuaan toisen rikollisliigan päämiehen Heinosen. Inkan eroottinen tanssi ja flirttailu Heinosen kanssa esitetään elokuvan kerronnassa Alin hermostumisen ja väkivaltaisen käyttäytymisen syyksi.

Alin ollessa vankilassa Inka alkaa seurustella Alin vihollisen Alpin kanssa. Alin vapauduttua vankilasta parannuksen tehneenä Inka palaa takaisin Alin luo mutta kuitenkin suuttuu tälle, koska tällä ei ole antaa tarpeeksi rahaa. Inka menee tapaamaan uudelleen Alpia. Tämän jälkeen seuraa kohtaus, jossa Alpi lyö Inkaa kasvoihin:

> Alpi: Mitä helvettiä sä täällä teet?
> Inka: Mä tulin käymään.
> Alpi: Mitä vittua toi täällä tekee? [Mulkolle] Oot sä saatanan kusipää päästänyt ton sisään?
> Mulko: Mitä vittua...! [– –]
> Alpi [Inkalle]: Mitä sä täällä teet?
> Inka: Mä oon missä mua huvittaa, te ootte niin saatanan palikoita joka jätkä! [Alpi lyö Inkaa kasvoihin.]
> Alpi: Keitä kahvia, kun kerran oot täällä. Mä oon tehny pitkää päivää. Muistat sä mitä mä sanoin, älä hämmennä mun elämää enää enemmän. [Alpi menee. Kameran kuva jää Inkan kasvoihin.]

Inkan paluu takaisin Alpin luo, ja hänen kokemansa väkivalta saavat aikaan lopulliseen tuhoon johtavan tapahtumavyöryn elokuvan kerronnassa. Kun Ali näkee Inkan turvonneet kasvot, hän ryntää suuttuneena Alpin ja kilpailevan rikollisjengin päämajaan ja joutuu (odotusten mukaisesti) pahoinpidellyksi ja saa veitseniskun kylkeensä. Pahoinpidellyn Alin nähtyään hänen veljensä Pulu (Tommi Eronen) ryntää vihollisjengin päämajaan ja tappaa neljä miestä sekä lopuksi itsensä. Elokuvan kerronnassa naisen toiminta esitetään syynä, joka saa aikaan viiden ihmisen kuolemaan johtavan väkivaltaisen tapahtumaketjun.

Entisen miesystävänsä Alpin lisäksi myös Inkan senhetkinen seurustelukumppani Ali pahoinpitelee elokuvassa Inkaa repimällä tätä hiuksista. Tämä kohtaus sijoittuu elokuvan alkupuolelle. Elokuvan kerronnassa Alin väkivalta selitetään reaktiona Inkan flirttailuun toisen miehen kanssa.[7] Inka toteaa pahoinpitelevälle Alille: ”Toi sattuu.” Elokuva ei kuitenkaan syvällisemmin käsittele väkivaltaa uhrin näkökulmasta. Sen sijaan elokuvan kerronnassa esitetään, että Inkan pahoinpitely on hänen oman petollisen ja seksuaalisesti aktiivisen käytöksensä syytä (vrt. esim. Keskinen 2010, 249–250). Elokuva tuomitsee naisiin kohdistuvan väkivallan ennen kaikkea miehen ”omaisuuteen” kohdistuvana loukkauksena, joka toisen miehen, naisen ”oikean omistajan”, on oikeutettua tai jopa välttämätöntä kostaa väkivallalla, jottei menettäisi omaa miehisyyttään. (Vrt. esim. Nyqvist 2008, 134–135; Husso 2003, 102–106.) *Bad Luck Love* -elokuvassa naisiin kohdistuvan väkivallan merkitys on nimenomaan elokuvan mieshenkilöiden maskuliinisuuden vahvistamisessa ja määrittelemisessa naisiin kohdistuvan väkivallan kautta.

Elokuvan lopussa Ali ja Inka muuttavat yhdessä lapsensa kanssa pois lähiöstä. Viimeisissä kuvissa Inka esitetään visuaalisesti erinäköisenä kuin aikaisemmin. Hän ei esiinny enää paljastavassa asussa. Elokuvan onnelliseksi tarjottu loppu eli vakaa heteroseksuaalinen parisuhde on

7 Miesten naisiin kohdistaman väkivallan oikeuttaminen naisen seksuaalisen uskottomuuden epäilyllä liittyy myös miesten heteroseksuaalisuuden määrittelemiseen naisen seksuaalisuuden avulla (mm. Nyqvist 2008, 134–135).

mahdollinen vain ”kesyttämällä” Inkan seksuaalisuus.[8] Inkan hahmo muuttuu elokuvan lopussa ulkoisesti ”puhtaaksi” äiti-madonnaksi vastakohtana syntiin langenneelle naiselle. Elokuva toistaa naisen perinteistä esittämistä kaksijakoisesti joko huorana tai äiti-madonnana (esim. Saarikoski 2001, 122–125).

Intiimiä parisuhdeväkivaltaa ja väkivallan vähättelyä

Intiimiä parisuhdeväkivaltaa kuvataan myös tragikomiikkaa hyödyntävässä draamaelokuvassa *Juoksuhaudantie* (2004)[9], jossa uhrin paikan elokuvan kerronnassa ottaa väkivallantekijä. Elokuvan tapahtumat käynnistyvät kohtauksesta, jossa päähenkilö Matti (Eero Aho) lyö ensimmäistä kertaa elämässään riidan päätteeksi vaimoaan Helenaa (Tiina Lymi). Helena lähtee saman tien perheen yhteisestä kodista lapsi mukanaan ja muuttaa ystävänsä luokse asumaan. Päähenkilö Matti kuvataan ”kunnolliseksi” perheenisäksi, joka hoitaa lapset, laittaa ruokaa eikä juo tai petä vaimoaan. Elokuvan DVD:n takakannessa Matti esitellään seuraavasti: ”Tasa-arvoinen mieskuntonsa keittiössä ja vaipanvaihdossa osoittanut kotirintamamies, jota vaimo pitää nössönä.”

Elokuva kuvaa Matin mielenterveyden järkkymistä väkivallan ja sitä seuranneiden tapahtumien seurauksena. Elokuvassa väkivalta ja sen seuraukset kuvataan pääasiassa väkivallantekijän näkökulmasta. Väkivaltaa oikeutetaan vaimon nalkutuksella, ja toisaalta väkivaltaa myös vähätellään ja arkipäiväistetään kuvaamalla se sattumana ja väkivallantekijän ylireagointina. Kuten Ronkainen ja Näre (2008, 15) esittävät, toinen strategia, jolla yhteiskunta suhtautuu väkivallantekijöihin, on väkivaltaisten tekojen ohittaminen ja neutralisoiminen määrittelemällä ne osaksi inhimillisen vuorovaikutuksen ulottuvuutta. Näin väkivallantekijöiden

8 Elokuvan tavassa ratkaista naisen seksuaalisen itsenäisyyden ongelma on yhteyksiä varhaisen studiokauden Hollywood-elokuviin, joissa raiskaus ja naisiin kohdistuva väkivalta esitettiin seurauksena naisen itsenäisestä käyttäytymisestä. Näissäkin elokuvissa raiskauksen ja itsenäisyyden problematiikka ratkaistiin sijoittamalla nainen lopuksi vakaaseen heteroseksuaaliseen parisuhteeseen. (Vrt. esim. Projansky 2001, 29–35; Read 2000.)

9 *Juoksuhaudantie* sai elokuvateatterilevityksessä 101 448 katsojaa ja oli vuonna 2004 ensi-iltansa saaneista viidenneksi katsotuin kotimainen elokuva (Suomen Kansallisfilmografia 2015).

toimijuus ja suhde tekoon hävitetään. Väkivalta arkipäiväistetään esittämällä se kenelle tahansa tapahtuvana väärinymmärryksenä, ylireagointina tai sattumana. *Juoksuhaudantie*-elokuvan voikin tulkita käyttävän väkivallantekijän ja -teon kuvaamisessa tätä neutralisoimisen strategiaa.

Elokuvan kerronnassa tarinan ”todelliseksi” uhriksi muodostuukin Matti, joka menettää sekä perheensä että mielenterveytensä sattumaksi kuvatun väkivallan ja sitä seuranneen vaimon ylireagoinniksi esitetyn tapahtumaketjun seurauksena. Näin väkivallan uhrilta viedään mahdollisuus haavoittuvuuteen ja heikkouteen. Väkivaltaista tapahtumaa vähätellään, uhrin reaktio siihen kuvataan ylireagoimisena ja näytetään naurettavassa valossa. Ongelmaksi esitetään elokuvan kerronnassa väkivallan ja väkivallantekijän toiminnan sijaan uhrin reaktio väkivaltaan. Tällaista uhripositiota, jossa väkivaltaiset miehet kokevat itsensä uhreiksi, ulkoistavat väkivallan itsensä ulkopuolelle ja näkevät oman väkivaltaisen käyttäytymisensä seurauksena esimerkiksi vaimon käytöksestä, on analysoinut muun muassa Leo Nyqvist (2008, 146–151) tutkiessaan väkivaltaisia miehiä.

Väkivallan vähättelyn, neutralisoimisen ja ylireagointiin vetoamisen strategiaa käyttävät myös episodirakennetta hyödyntävä draamaelokuva *Joki* (2001) ja elokuva *Levottomat 3 – kun mikään ei riitä* (2004).[10] Kummassakin elokuvassa juonikuvioon kuuluu uskoton vaimo sekä kiltiksi ja kunnolliseksi perheenisäksi kuvattu aviomies. Vaimon uskottomuuden paljastuttua miehelle kummassakin elokuvassa seuraa välienselvittelykohtaus, jossa mies pahoinpitelee naista fyysisesti. Molempien elokuvien kerronnassa miehen väkivalta ”oikeutetaan” vaimon uskottomuudella. Näissä kohtauksissa ohitetaan väkivallan merkitys uhrin näkökulmasta.[11] *Joessa* aviomies Ilpo (Heikki Rantanen) toteaa arkisesti tapahtuman jälkeen, ”anteeksi, kun retuutin, anteeksi hirveesti”, ja aviopari alkaa keskustella ikään kuin mitään väkivaltaa ei olisi tapahtunut-

10 *Joki* keräsi elokuvateatterilevityksessä 27 806 katsojaa. *Levottomat 3 – kun mikään ei riitä* sai 133 767 katsojaa ja oli vuoden 2004 neljänneksi katsotuin kotimainen elokuva (Suomen kansallisfilmografia 2015).

11 Tämä on kiinnostavaa siitäkin syystä, että *Joki*-elokuvan toisessa episodissa, jossa tarinaan ei liity naisen uskottomuutta, entisen puolison aggressiivinen käyttäytyminen kuvataan uhrin näkökulmasta ja kerronnassa tulee voimakkaasti esiin väkivallan uhan vaikutus uhriin.

kaan. Väkivallan uhreissa ei kuvata ulkoisia fyysisen väkivallan merkkejä, eivätkä he näytä kärsivän tai järkyttyvän aviomiehen väkivaltaisesta teosta. Ikään kuin väkivallan uhritkin hyväksyisivät fyysisen väkivallan olevan luonnollinen ja hyväksyttävä reaktio heidän uskottomuuteensa. Uskottomuus näyttäytyykin elokuvan kerronnassa väkivaltaa huomattavasti suurempana ongelmana.

Edellä tarkastelemieni elokuvien intiimiä parisuhdeväkivaltaa koskevien esitysten voi katsoa toistavan ikivanhaa käsitystä, jonka mukaan nainen on miehen omaisuutta ja miehen on oikeutettua tarttua väkivaltaan, jos tätä omistusoikeutta loukataan. Näiden elokuvien väkivaltakuvauksissa väkivalta liitetään osaksi miehisyyttä. Elokuvien esittämä ”oikea mies” on oikeutettu ja jopa velvollinen käyttämään väkivaltaa tullessaan petetyksi, muuten hänen miehisyytensä olisi vaarassa. (Ks. esim. Nyqvist 2008, 134–135; Husso 2003, 102–106.) Tätä käsitystä tukevat sekä elokuvien kerronta että elokuvien henkilöiden reaktiot väkivaltaan, riippumatta näkökulmahenkilöiden sukupuolesta.

Levottomat 3 – kun mikään ei riitä

Elokuvaa *Levottomat 3 – kun mikään ei riitä* voidaan pitää ”modernina ihmissuhdedraamana”(vrt. Salmi 2003, 19) tai ”ihmissuhdeongelmia kuvaavana kaupunkielokuvana” (vrt. Jokinen 2003, 159). Elokuvassa tarinan keskiössä on päähenkilö Jonnan (Mi Grönlund) sairaaksi kuvattu seksiriippuvuus, jota hän toteuttaa harrastamalla seksiä useiden eri partnereiden kanssa. Aviomies Niklaksen (Nicke Lignell) lisäksi Jonnan pahoinpitelee elokuvassa myös treffituttavuus (Juha Veijonen), jonka kanssa hän lähtee ravintolasta hotellihuoneeseen. Elokuvan aiemmassa kohtauksessa Jonna joutuu myös kahden miehen raiskaamaksi lähdettyään treffituttavuutensa mukaan. Väkivaltaisten tapahtumien syyksi esitetään elokuvan kerronnassa Jonnan seksuaalisesti aktiivinen käyttäytyminen. Elokuvaa voikin verrata 1950-luvun pohjoisamerikkalaisiin elokuviin, joissa väkivallan ja raiskauksen syyksi esitettiin naisen oma seksuaalisuus (Projansky 2001, 33–35) tai toisen maailmansodan jälkeisiin Suomessa tuotettuihin niin sanottuihin valistuksellisiin kuppaelokuviin,

joissa kuvattiin seksuaalisuuteen liittyviä vaaroja ja ”langennut” naisruumis kuvattiin taudin ruumiillistumaksi (Pajala 2005, 155; myös Koivunen 1995, 107–145). Lopun väkivaltaisella tapahtumalla on elokuvassa myös opetuksellinen funktio. Väkivallan seurauksena Jonna hakeutuu terapiaan parantuakseen patologiseksi kuvatusta seksuaalisuudestaan. Naisen heteroseksuaalisen parisuhteen ulkopuolella toteutuva seksuaalisuus kuvataan elokuvassa uhaksi, joka lopulta päättyy päähenkilön kohdalla perheen, työn ja melkein hengenkin menettämiseen. Elokuvan onnelliseksi lopuksi kuvataan naisen paluu vakaaseen heteroseksuaaliseen parisuhteeseen (ks. esim. Projansky 2001; Read 2000).

Levottomat 3 -elokuvassa, kuten myös elokuvassa *Bad luck love,* naisen seksuaalisuus kuvataan kaiken tuhoavaksi, pahaksi voimaksi, josta seuraa rangaistus elokuvan kerronnassa (esim. Koivunen 1996, 56). Pornon naiskuvaa ja naiskatsojuutta pohtineen Tarja Laineen (2005, 239) mukaan suomalaisesta yhteiskunnasta puuttuukin kulttuurisesti hyväksytty, seksuaalisesti aktiivisen naisen malli, joka toteutuisi mies/nainen-vastaparin (nainen miehen projektiona) ulkopuolella. Elokuvan voidaan katsoa vahvistavan naisten kaksinaismoralistista jakamista ”hyviin ja pahoihin”. Tämän jaon mukaan raiskaus voi tapahtua ainoastaan ”huonolle naiselle”, jolla on ollut paljon sukupuolisuhteita ja jolle raiskauksen ei tästä syystä oleteta myöskään olevan kovin traumaattinen tapahtuma (Pollari 1994, 83).

Analysoimani elokuvat esittävät väkivallan uhreiksi joutuneille naisille väkivallasta selviytymisen keinoksi vahvaa toimijuutta. Heikkoutta, haavoittuvuutta ja häpeää ei kulttuurissamme helposti hyväksytä. Tämä näkyy myös tarkastelemissani elokuvissa. Aineistoni elokuvista *Joki* (2001) on ainoita, jossa annetaan tilaa uhrin heikkouden ja haavoittuvuuden kuvaamiselle. Yksi episodielokuvan päähenkilöistä on nuori äiti Anni (Sanna Hietala), joka asuu yhdessä pienen Juho-poikansa kanssa. Juhon isä on syrjäytyneeksi kuvattu Teppo (Tuukka Huttunen), joka saapuu eräässä elokuvan kohtauksessa hakemaan televisiota pois entisen puolisonsa Annin asunnosta. Teppo käyttäytyy aggressiivisesti potkimalla Juhon leluja. Hän nöyryyttää Annia paiskaamalla siivousrätin päin tämän kasvoja. Anni kuvataan haavoittuvaksi ja kykenemättömäksi puolustamaan itseään. Kohtauksessa on painostava tunnelma, jota

korostetaan Annin puhumattomuudella ja useilla lähikuvilla hänen ahdistuneista kasvoistaan. Väkivaltaa kuvataan uhrin näkökulmasta, ja tilaa annetaan uhrin tunteiden ja avuttomuuden kuvaamiselle. Tepon lähdettyä Anni yrittää hukuttautua järveen Juho sylissään. Kaksi teini-ikäistä poikaa pelastaa kuitenkin Annin ja Juhon, ja lopulta paikalle ilmaantuu iso määrä ulkopuolisia ihmisiä auttamaan. Näin elokuva ei odota uhrilta vahvaa toimijuutta vaan ehdottaa tilanteen ratkaisuksi muiden ihmisten apua ja puuttumista tilanteeseen, yhteiskunnallista vastuunottoa ja yhteisöllistä välittämistä (vrt. myös Karkulehto 2012, 121–123). Elokuvan kerronta haastaa näin uhrien torjumiseen johtavaa ajatusmallia, jonka mukaan haavoittuvuus on häpeän lähde (Ronkainen & Näre 2008, 15).

Elokuvien esittämä seksuaalinen väkivalta

Seksuaalinen väkivalta on keskeinen osa elokuvien ja televisiosarjojen kuvastoa. Yleensä päähenkilönä ei kuitenkaan ole seksuaalisen väkivallan uhri tai tekijä vaan esimerkiksi raiskausta tutkiva (mies-)poliisi tai muu mies, joka toimii väkivallan tekijän vastakohtana ja ”oikean miehen” normina (esim. Cuklanz 2000; Mäkelä 2008, 286). Käsittelen seuraavassa seksuaalisen väkivallan esittämistä 2000-luvun alun suomalaisissa elokuvissa neljän elokuvan kautta.

Elämäkertaelokuvassa *Mosku – lajinsa viimeinen* (2003)[12] päähenkilö Mosku (Kai Lehtinen) raiskaa tuntemansa naisen Marin (Maria Järvenhelmi). Raiskausta edeltävässä kohtauksessa Mosku piiloutuu uunin päälle nähdessään Marin tulevan vierailulle kotiinsa. Mari astuu sisään tyhjäksi luulemaansa asuntoon. Yllättäen Mosku hiipii Marin kimppuun takaapäin ja raiskaa tämän. Kohtaus päättyy kuvaan Marin tuskaisista kasvoista. Seuraavaksi kuva leikataan kahvipannuun, ja Mari näytetään keittämässä kahvia Moskulle. Mari toteaa onnellisesti hymyillen: ”No tuolla lailla häpäisit. Ja vielä pirtin pöydällä. Olisit ees vieny sänkyyn. Olet sinä aika mettäläinen.” Kohtauksen jälkeen Mari muuttaa asumaan Moskun luokse, ja heistä tulee pariskunta. Elokuva esittää raiskauksen

12 Elokuvan *Mosku-lajinsa viimeinen* näki elokuvateatterilevityksessä 43 741 katsojaa (Suomen kansallisfilmografia 2015).

ikään kuin parisuhteen esivaiheena. Mies esitetään elokuvan kerronnassa itsekontrolliin kykenemättömänä luonnonvoimana, joka ei ole vastuussa teoistaan (esim. Ronkainen & Näre 2008, 36). Elokuvan voi katsoa myös toistavan myyttistä käsitystä, jonka mukaan nainen haluaa tulla raiskatuksi ja masokistisesti nauttii raiskatuksi tulemisesta (Pollari 1994, 79–96). Nämä käsitykset vahvistavat seksuaalista väkivaltaa sallivaa ilmapiiriä, joissa vastuu teoista siirretään uhrille.

Seksuaalisen väkivallan jälkeisiä tapahtumia käsittelee 1950-luvun körttiläisyhteisöön Etelä-Pohjanmaalle sijoittuva *Pieni pyhiinvaellus* (2000)[13]. Elokuva edustaa suomalaista murhenäytelmää historiallisessa kehyksessä (Toiviainen 2002, 188). Elokuvan päähenkilö Ritva (Saana Hyvärinen) on joutunut sisarensa sulhasen Eeron (Jukka Ruotsalainen) raiskaamaksi. Elokuvan alussa Ritva synnyttää salaa aviottoman lapsen, jonka hän hylkää linja-autoon. Ainoastaan Ritvan sisar Leila (Maria Järvenhelmi) tietää lapsesta. Vastasyntynyt lapsi tuodaan samaan sairaalaan, jossa Ritva on töissä. Tarinan keskiössä on Ritvan kamppailu syyllisyytensä kanssa ja Ritvan suhde ympäröivään yhteisöön. Lopulta lapsi kuolee, ja Ritva tunnustaa tekonsa.

Elokuvan käsikirjoittajan mukaan elokuvassa on kyse siitä, miten paljosta ihmiset ovat valmiita luopumaan saadakseen yhteisöjensä hyväksynnän (Villa 2000). Samassa haastattelussa käsikirjoittaja toteaa myös, että ”nykyään millään ei ole mitään väliä. Jos lapsensa hylkäämiseen liittyvät tapahtumat olisi kuvattu nykyajassa, yhteisö olisi reagoinut vain toteamalla, että ’kappas vaan’”. Elokuvan kerronnassa elokuvan ongelmaksi esitetäänkin Ritva, joka hylkää lapsensa, ja ratkaisuksi se, että Ritva tunnustaa syyllisyytensä, kantaa vastuun teostaan ja ottaa vastaan rangaistuksen.

Elokuvan kerronnassa ohitetaan kuitenkin lähes kokonaan se, että Ritva on tullut raiskatuksi, sekä raiskauksen vaikutus häneen erittäin voimakkaasti traumatisoivana tapahtumana (ks. esim. Honkatukia 2008; 2000, 51; Pollari 1994; Näre 2000; Ronkainen 2008). Seksuaalinen väkivalta voi aiheuttaa uhrille monenlaisia oireita masennuksesta ja pelkotiloista voimakkaisiin fyysisiin ja psyykkisiin oireisiin (esim.

13 Elokuva *Pieni pyhiinvaellus* sai elokuvateatterilevityksessä 6 967 katsojaa (Suomen kansallisfilmografia 2015).

Näre 2000, 115–119). Elokuvan kerronnassa ei pohdita esimerkiksi raiskauksen uhriksi joutumisen vaikutusta siihen, että Ritva hylkää lapsensa. Näin elokuvan voi katsoa ohittavan raiskatun naisen näkökulman.

Tulkinta muuttuu, jos elokuvaa tarkastellaan raiskatun naisen näkökulmasta, vastakarvaan, ohi elokuvan virallisen sanoman. Tästä näkökulmasta tulkiten elokuvan ongelmaksi muodostuukin Ritvan sijasta raiskaaja Eero sekä yhteisö, joka suojelee tätä ja hyväksyy tämän teon sekä kieltäytyy näkemästä seksuaalisen väkivallan uhrille aiheuttamia seurauksia (ks. myös Karkulehto 2012, 122–123). Sari Näre (esim. 2000, 82–87) on käyttänyt näkymätöntämisen käsitettä osana ”tiedostamisen välttelyn prosessia”. Näreen mukaan seksuaalisen väkivallan näkymätöntäminen on myös osa uhrin syyllistämisprosessia, jossa uhri häpäistään antamalla ymmärtää, että hänellä olisi ollut mahdollisuus valita, joutuako väkivallan kohteeksi. Tästä näkökulmasta tarkastellen Ritva hylkää lapsensa nimenomaan raiskauksen seurauksena. Elokuvan voikin tulkita näkymätöntävän seksuaalista väkivaltaa kahdella tasolla. Ensinnäkin elokuvan fiktiivisessä maailmassa yhteisön jäsenet kieltäytyvät näkemästä Ritvan kokemaa seksuaalista väkivaltaa, ja toiseksi elokuva kulttuurituotteena näkymätöntää seksuaalista väkivaltaa ohittamalla sen merkityksen elokuvan kerronnassa.

Raiskaaja Eero kuvataan elokuvassa väkivaltaiseksi, kovaksi ja piittaamattomaksi poikkeusyksilöksi. Heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa Eero heittää Ritvan lumihankeen kovakouraisesti. Vastakohtana Eerolle elokuvan muut miehet on kuvattu ystävällisiksi ja armollisiksi. Eeron isä esimerkiksi on valmis ottamaan aviottoman lapsen hoitoonsa, ja kylän pappi puolustaa julkisesti lapsensa hylännyttä naista. Elokuvan naiset taas kuvataan ankariksi. He tuomitsevat lapsensa hylänneen naisen ja puolustavat raiskaajaa. Elokuvan kerronta käyttää väkivallan tekijän suhteen marginalisoimisen strategiaa (Ronkainen & Näre 2008). Eero kuvataan häiriintyneeksi yksilöksi erotuksena ”normaaleista” miehistä. Tämä vaikutelma korostuu vielä, kun elokuvan lähes kaikki naiset kuvataan ankariksi ja tuomitseviksi.

Tarinan onnelliseksi lopuksi elokuva tarjoaa sovitusta ja armoa (Villa 2000). Tämä toteutuu Ritvan tunnustaessa pahat tekonsa, eli lapsen hylkäämisen, ja sovittaessa tekonsa vankilarangaistuksena.

Eero, raiskaaja, sen sijaan selviää elokuvassa ilman rangaistusta ja menee lopulta naimisiin Ritvan sisaren kanssa. *Pientä pyhiinvaellusta* on murhenäytelmän lisäksi nimitetty melodraamaksi, koska ”tragedian heltymättömien jumalien ja kohtalotarten sijaan päähenkilö kokee sovituksen ja armon” (Toiviainen 2002, 188). Elokuvan viimeisenä kuvana nähdään kuva kirkon alttaritaulusta, jossa syntinen nainen ja Jeesus kohtaavat Sykarin kaivolla. Elokuvan sanomaksi kiteytyy, että ”syntisen naisen”, jota Ritva elokuvassa edustaa, on mahdollista saada anteeksi tunnustamalla ja sovittamalla tekonsa. Elokuvassa kuitenkin ohitetaan uhrin näkökulma ja jätetään rankaisematta ja tuomitsematta raiskaaja sekä raiskaus tekona. Täten elokuvan voi katsoa kulttuurituotteena toistavan yhteiskunnassa vallitsevaa ajatusmallia, jonka mukaan raiskattu on loppujen lopuksi itse vastuussa raiskauksesta ja sen seurauksista (esim. Honkatukia 2008, 102).

Pelon maantiede

Elokuvaa[14] *Pelon maantiede* (2000)[15] on tulkittu ”film noir -tyylisenä rikoselokuvana” (Aihonen 2003, 110), ”uutena kaupunkielokuvana ja psykotrillerinä” (Jokinen 2003, 157–158) tai ”entisajan melodraamojen käänteisversiona, yksilön ja yhteiskunnan murhenäytelmänä ja sairaskertomuksena” (Toiviainen 2002, 190–192). *Pelon maantiede* on artikkelissa tarkastelemistani elokuvista ainoa, jossa aivan keskeisenä teemana on naisten kokema fyysinen ja seksuaalinen väkivalta. Elokuva kuvaa naisryhmää, joka on kyllästynyt pelkäämään väkivaltaa, ottaa oikeuden omiin käsiinsä ja kostaa väkivallalla ryhmänsä jäsenten kokemaa väkivaltaa. Elokuvan voi katsoa edustavan suomalaista versiota 1970-luvulla amerikkalaisessa elokuvatuotannossa yleistyneestä raiskaus- ja kostonarratiivista, jossa juoni rakennetaan kuvaamaan uhrin tai uhrin ystävien kostoa raiskaajalle (esim. Mäkelä 2008; Read 2000; Clover 1992; Bacon 2010, 175).

14 Perustuu Anja Kaurasen samannimiseen romaaniin *Pelon maantiede* (1995).

15 *Pelon maantieteen* näki elokuvateatterilevityksessä 25 565 katsojaa (Suomen kansallisfilmografia 2015).

Elokuvassa käsitellään kolmenlaista väkivaltaa. Eräs yhteisön naisjäsenistä on joutunut aviomiehensä pitkään jatkuneen intiimin parisuhdeväkivallan kohteeksi. Naisryhmä antaa miehelle väkivaltaisen ”opetuksen”, jonka seurauksena mies vahingossa kuolee. Tämän lisäksi eräs yhteisön jäsenistä joutuu miesjoukon raiskaamaksi liikkuessaan yksin ulkona. Toinen jäsen joutuu autokoulunopettajansa seksuaalisen ahdistelun ja lopulta seksuaalisen väkivallan kohteeksi. Elokuvassa käsitellään sellaisia suomalaisissa elokuvissa harvoin esitettyjä naisiin kohdistuvan väkivallan muotoja kuten pitkään jatkunut intiimi parisuhdeväkivalta ja seksuaalinen ahdistelu. *Pelon maantieteessä* väkivaltaa ja sen seurauksia kuvataan uhrin näkökulmasta, mitä korostetaan kerronnassa esimerkiksi väkivallan seurauksien kaunistelemattomalla ja realistisella esittämisellä sekä sillä, ettei raiskauksia tai väkivaltaa sisältäviä kohtauksia näytetä elokuvan kerronnassa lainkaan. Näin estetään raiskauksien ja väkivallan erotisointi sekä katsojien saama mahdollinen sadistinen mielihyvä (vrt. esim. Bacon 2010, 160–161, 177–178). Tyypillisen kostonarratiivin mukaisesti elokuva esittää kuitenkin ratkaisuksi väkivaltaan uhrin vahvaa toimijuutta ja kunnioituksen vaatimista ympäristöltä (esim. Read 2000).

Mielenkiintoista on, että vaikka ensimmäiset niin kutsutut raiskaus- ja kostonarratiivit ovat ilmaantuneet elokuviin Pohjois-Amerikassa jo 1970-luvulla (esim. Read 2000; Clover 1992) ja ensimmäinen suomalainen kyseisen lajityypin elokuva *Miestä ei voi raiskata* (Jörn Donner) sai ensi-iltansa jo vuonna 1978, herätti *Pelon maantiede* -elokuva voimakasta julkista keskustelua. Esimerkiksi uusia suomalaisia kaupunkielokuvia tarkastelevassa artikkelissa todetaan seuraavaa: ”Moraalisesti arveluttavassa *Pelon maantieteessä* naisten edustama oikeus ja pelon tasa-arvo toteutuu. Oili löytää omat homoseksuaaliset tunteensa ja vapautuu miesten hallitsemasta maailmasta omat oikeutensa tiedostavaksi yksilöksi.” (Jokinen 2003, 164.) Kiinnostavaa on, tarkoitetaanko artikkelissa ”moraalisesti arveluttavalla” elokuvan kuvaamaa naisiin kohdistuvaa väkivaltaa vai elokuvan tarinaa, jossa naiset alkavat kostaa väkivaltaa väkivallalla. Samassa artikkelissa käsiteltyä *Bad luck love* -elokuvaa ei artikkelissa luonnehdita ”moraalisesti arveluttavaksi”, vaikka se sisältää *Pelon maantiedettä* huomattavasti enemmän väkivaltaa ja siinäkin

kerronnan keskiössä on väkivaltainen koston kierre, tosin miesten toteuttamana. Toisessa *Pelon maantiedettä* koskevassa arvostelussa todetaan sen sijaan: ”Elokuvan kulku on juuri nimensä mukaan pelottava, kun esimerkiksi tämä naisjoukko ilmestyy uhoten ja syytellen ’valitun’ miehen ympärille voi mieskatsoja tuntea itsensä uhatuksi ja vihaiseksi.” (Miettinen 2000.)

Edellä mainitut kirjoitukset sekä *Ylioppilaslehdessä* (Erola & Kotro, 2000) julkaistu artikkeli ”Miehestä tuli maalitaulu”[16] toimivat esimerkkeinä siitä, kuinka naisten kokema fyysinen ja seksuaalinen väkivalta sekä naisten aggressiivisuus ovat ongelmia, joiden olemassaoloa ei yhteiskunnassa haluta nähdä ja joiden käsitteleminen elokuvan keinoin synnyttää torjunnan lisäksi kiivasta yhteiskunnallista keskustelua ja voimakkaita tunteita (vrt. esim. Ronkainen & Näre 2008, 25–29; Husso 1994; 1997; Julkunen 1997; Pollari 1994).

Lopuksi

Olen tutkinut tässä artikkelissa kahdeksaa Suomessa 2000-luvun alussa tehtyä elokuvaa, joissa käsitellään sukupuolistunutta väkivaltaa. Tarkastelemissani elokuvissa on erotettavissa seuraavat naisten kokemaa seksuaalista ja fyysistä väkivaltaa koskevat esittämisstrategiat: 1. uhreilta edellytetään vahvaa toimijuutta ja vastuunottoa väkivallasta, 2. väkivallantekijöiden patologisointi ja marginalisoiminen, 3. väkivallantekojen ohittaminen ja neutralisoiminen, 4. väkivallantekojen ulkoistaminen, 5. väkivallan vähättely ja ylireagoimiseen vetoaminen, 6. väkivalta rangaistuksena naiselle ja seuraus naisen ”rangaistavasta” toiminnasta ja 7. uhrin syyllistäminen. Nämä kaikki strategiat luovat kuvaa väkivallasta osana luonnollista, yksilöiden välistä inhimillistä vuorovaikutusta, jolloin väkivallantekijä välttyy ottamasta vastuuta väkivaltaisesta käytöksestään. Tällainen lähestymistapa häivyttää näkyvistä myös kulttuurin merkityksen väkivallan olemassaolon prosessissa. Väkivallan tuottamisen ja

16 Artikkelissa kirjoittajat viittaavat muun muassa *Pelon maantiede* -elokuvaan pohtiessaan sitä, kuinka miehet ovat heidän mielestään yhteiskunnassa monin tavoin alistetussa ja sorretussa asemassa.

tunnistamisen prosessissa yhteiskunta, kulttuurituotteet ja yksittäiset ihmiset osallistuvat uhriuden ja väkivallan merkitysten rakentamiseen joko tunnistamalla tai vähättelemällä väkivallan seurauksia. (Ks. Ronkainen & Näre 2008, 30, 36). Tilaa haavoittuvuuden tai heikkouden esittämiselle annetaan tarkastelemissani elokuvissa vain vähän.

Erityisen kiinnostavaa on se, miten voimakkaana kulttuurissamme yhä tuntuu vallitsevan näkemys naisesta miehen omaisuutena ja väkivallan oikeuttamisesta naisen uskottomuudella (ks. esim. Nyqvist 2008; Husso 2003). Tarkastelemieni elokuvien voi katsoa sekä uusintavan tätä näkemystä että osoittavan sen kulttuurista hallitsevuutta. Tämä käy ilmi niistä erityispiirteistä, jotka liittyvät elokuvien tapaan kuvata intiimeissä parisuhteissa tapahtuvaa naisiin kohdistuvaa fyysistä väkivaltaa erityisesti silloin, kun tarinan kerrontaan liittyy naisen uskottomuus (*Levottomat 3, Joki,* myös *Bad Luck Love*). Ensinnäkin näissä väkivaltakohtauksissa naisille ei koidu väkivallasta mitään jälkiä eivätkä naiset näytä erityisesti kärsivän väkivallasta. Naiset ikään kuin hyväksyvät sen itselleen kuuluvana rangaistuksena. Toiseksi näissä kohtauksissa vältetään uhrin ja tekijän lähikuvia; väkivalta etäännytetään kauemmas katsojasta. Väkivallalle annettaan tarinassa myös symbolinen merkitys: mies ikään kuin todistaa väkivallalla, kuinka paljon rakastaa naista ja kuinka paljon naisen uskottomuus sattuu. Väkivalta on elokuvan kerronnassa sekä miehen miehisyyden että miehen naiseen kohdistaman rakkauden symboli. Väkivalta myös normalisoidaan ja neutralisoidaan esittämällä se osana arkielämää; siihen ei elokuvan kerronnassa puheen, tekojen, kuvien tai tunteiden tasolla enää palata. Näin väkivallalle ei anneta painoarvoa, vaan se mieltyy elokuvan kerronnassa joksikin vähempiarvoiseksi pikku seikaksi tai ohimeneväksi tapahtumaksi, ”ei-väkivallaksi”. Nämä intiimin parisuhdeväkivallan esityksiä koskevat erityispiirteet ovat erityisen kiinnostavia siitä syystä, että ne toistuvat tarkastelemissani elokuvissa samanlaisina riippumatta elokuvan lajityypistä, näkökulmahenkilön tai päähenkilön sukupuolesta tai elokuvan tavasta esittää muuta väkivaltaa. Samanlaista yhtenäisyyttä ei ole havaittavissa muissa naisiin kohdistuvan väkivallan esittämisen muodoissa.

Analysoimistani elokuvista *Pelon maantiede* ja *Joki* haastavat selkeästi yhteiskunnassa vallalla olevia naisten kokemaa seksuaalista ja fyysistä

väkivaltaa koskevia käsityksiä tarjoamalla uudenlaista tai uhrin näkökulmaa ja haavoittuvuutta huomioon ottavaa esittämistapaa naisiin kohdistuvan väkivallan esittämisessä. Näistä *Pelon maantiede* on alun perin ilmestynyt Anja Kaurasen (nyk. Snellman) kirjoittamana romaanina. Kiinnostavaa onkin, että toisin kuin suomalaisessa 2000-luvun alun elokuvatuotannossa vaikuttaisi olevan, kotimaisessa nykykirjallisuudessa useat kirjailijat ovat käsitelleet seksuaalisuuden väkivaltaistumista, raiskauksia tai seksuaalista hyväksikäyttöä ja ottaneet niihin teoksissaan voimakkaasti kantaa (vrt. Karkulehto 2012, 117).

Naisten kokeman seksuaalisen ja fyysisen väkivallan torjunta näkyy myös aihetta käsittelevien elokuvien herättämässä julkisessa keskustelussa. Jos itse elokuva (*Pelon maantiede*) käsitteleekin aihetta kriittisesti, sen saama vastaanotto pyrkii torjumaan sukupuolistuneen väkivallan kriittisen käsittelyn esimerkiksi vähättelemällä elokuvan taiteellisia ansioita tai esittämällä aiheen naurettavassa tai kyseenalaisessa valossa. Tällainen julkinen keskustelu tukee jo itsessään kulttuurisia malleja, joissa toteutuvat väkivallan merkityksiä vähättelevät väkivallan esittämisstrategiat. Kiinnostavaa on myös se, että sellaisia naisten kokeman fyysisen ja seksuaalisen väkivallan muotoja kuin pitkään jatkunut intiimi parisuhdeväkivalta, intiimeissä parisuhteissa tapahtuva seksuaalinen väkivalta tai naisen toiseen naiseen kohdistama väkivalta esitetään suomalaisissa 2000-luvun alun elokuvissa vain harvoin. Näin on siitäkin huolimatta, että ”todellisessa elämässä” intiimi parisuhdeväkivalta on yleisin naisten kokeman väkivallan muoto ja intiimeissä parisuhteissa tapahtuva seksuaalinen väkivalta on Suomessa yleisempää verrattuna useaan muuhun Euroopan maahan (esim. Ronkainen & Näre 2008, 24–25).

Naisten kokeman väkivallan esittämisen ristiriitaista kaksinaisuutta symbolisoi hyvin *Levottomat 3* -elokuvan kohtaus, jossa päähenkilö Jonna joutuu ravintolatuttavuutensa pahoinpitelemäksi. Kohtauksessa näytetään pahoinpitely ja sen fyysiset seuraukset uhrille, jotta katsoja ymmärtää väkivallan tuomittavuuden, mutta toisaalta itse elokuva esittää pahoinpitelyn elokuvan ongelman käännekohdaksi ja ratkaisuksi, joka kääntää tarinan kohti onnellista loppua. ”Sä tykkäät kovista otteista vai?”, toteaa pahoinpitelijä Jonnalle, ennen kuin väkivalta alkaa.