

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Pitkämäki, Anna

Title: "Mä oon kerran kännipäissäni pätkässyt Ilonaa turpaan" : sukupuolistunut väkivalta Aku Louhimiehen ja Antti J. Jokisen elokuvissa

Year: 2021

Version: Published version

Copyright: © Kirjoittaja & Sukupuolentutkimuksen seura, 2021

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Pitkämäki, A. (2021). "Mä oon kerran kännipäissäni pätkässyt Ilonaa turpaan" : sukupuolistunut väkivalta Aku Louhimiehen ja Antti J. Jokisen elokuvissa. *Sukupuolentutkimus*, 34(2), 6-19.

”Mä oon kerran kännipäissäni pätkässyt ilonaa turpaan”

SUKUPOULISTUNUT VÄKIVALTA AKU LOUHIMIEHEN JA ANTTI J. JOKISEN ELOKUVISSA

Anna Pitkämäki

Artikkelissa tarkastellaan sukupuolistunutta väkivaltaa Antti J. Jokisen ja Aku Louhimiehen ohjaamissa pitkissä kotimaisissa elokuvissa. Tarkastelun kohteena on, miten ja millaista väkivaltaa elokuvissa esitetään ja millaisia väkivaltaa koskevia tulkintoja elokuvat avaavat myös suhteessa kulttuurisiin viitekehyksiin. Keskeisenä kysymyksenä on se, miten väkivalta liittyy sukupuoleen ja seksuaalisuuteen elokuvien representaatioissa sekä minkälaisia käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta nämä yhteenliittymät mahdollistavat. Artikkelini näkökulma on sukupuolitietoinen kulttuurintutkimus, ja kontekstualisoin elokuvien käsittelemiä aiheita ja teemoja suhteessa feministiseen kulttuuriin ja väkivallan tutkimukseen. Sukupuolistuneen väkivallan esityksien tarkastelu on erityisen ajankohtaista aikana, jolloin #metoo-kampanja ja suomalaisten elokuvaohjaajien näyttelijöihin kohdistamat epäinhimilliset ja seksualisoivat työtävät ovat olleet voimakkaan julkisen keskustelun aiheena.

AVAINSANAT: SEKSUAALISUUS, SUKUPUOLI, SUKUPUOLISTUNUT VÄKIVALTA, SUOMALAISET ELOKUVAT

Tarkastelen tässä artikkelissa väkivaltaesityksiä kahden suomalaisen, 2000-luvulla kansallista ja kansainvälistä elokuvauraa tehneen miesohjaajan tuotannossa. Antti J. Jokisen ja Aku Louhimiehen elokuvat ovat palkittuja ja taloudellisesti ja katsojamäärillä mitattuina menestyneitä (Suomen elokuvasaatiö 2020). Onkin perusteltua pohtia, minkälaisia käsityksiä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja väkivallasta nämä jo katsojamääriensä takia tärkeät kulttuuristen merkitysten tuottajat tarjoavat. Artikkelini aineisto koostuu Jokisen elokuvista¹ *Puhdistus* (2012), *Kätilö* (2015) ja *Pahan kukat* (2016) sekä Lou-

himiehen elokuvista *Levottomat* (2000), *Kuutamolla* (2002), *Paha maa* (2005), *Riisuttu mies* (2006), *Valkoinen kaupunki* (2006), *Käsky* (2008), *Vuosaari* (2012), *8-pallo* (2013) ja *Tuntematon sotilas* (2017).

Artikkelini teoreettinen viitekehys muodostuu sukupuolen- ja sukupuolistuneen väkivallan tutkimuksesta sekä feministisestä media- ja kulttuurintutkimuksesta. Analyysini keskiössä ovat väkivallan kulttuuriset merkitykset. Tarkastelun kohteena ovat elokuvien väkivaltaesitykset ja se, miten väkivallan kuvastot ovat sukupuolistuneet. Tutkin, miten elokuvien esityksissä yhtäältä pidetään yllä tai toisaalta

¹ Jokisen *The Resident* (2011) on ulkomaista tuotantoa, ja *Helene* (2020) oli artikkelin kirjoitusajankohtana vasta tulossa leviytykseen.

haastetaan totuttuja tapoja kytkeä yhteen väkivalta, seksuaalisuus ja sukupuoli (esim. Karkulehto & Rossi 2017). Pohdin myös, miten merkitykset ja merkitystuotanto ovat kiinni todellisuudessa, osaltaan tuottavat ja muokkaavat sitä sekä ottavat siihen kantaa (esim. de Lauretis 2004, 103–168; Karkulehto 2011, 37; Paasonen 2010, 39–42).

Elokuvat käsittän Teresa de Lauretisin (1984, 141–144; 2004, 135) tapaan liikkeeksi ja prosessiksi, johon katsoja osallistuu. Pelkkien kuvien sijaan elokuvat ovat ”kuvattelu”, kuvilla (ja äänellä) tuntemista ja käsittämistä. Katsojuuden tulkitsen sukupuolentutkimuksellisessa kontekstissa siksi prosessiksi, jossa seksuaalisuus, sukupuoli ja kokemus subjektina olemisesta muotoutuvat talouden, tuotannon ja teknologian kehystämänä. Tämä subjektin rakentuminen on aina ruumiillista (De Lauretis 2004, 19–20). Tarkastelun keskiössä on elokuva käsitteellisenä ja kuvainnollisena tilana, jonka katsoja merkityksellistää. Elokuvien teoreettinen luenta, lähiluenta, on de Lauretisille näiden käsitteisten tilojen hahmottamista ja pohtimista. (De Lauretis 1984; 2004; Koivunen 2006, 80–89.)

Väkivallan² representaatiot ovat voimakkaasti sukupuolistuneita ja genresidonnaisia, mikä tuottaa myös tietyt esittämisen, vastaanoton ja tulkinnan kehukset. Aineistoni elokuvissa on yhteensä 180³ fyysistä tai/ja seksuaalista väkivaltaa sisältävää kohtausta. Näistä kohtauksista 84 %:ssa tekijänä on mies ja 16 %:ssa nainen, ja mies on uhrina 55 %:ssa ja nainen 45 %:ssa. Elokuvien väkivaltaesityksiä analysoidessani tukeudun suomalaisen sukupuolittunutta väkivaltaa⁴ koskevaan tutkimusperinteseen, erityisesti Suvi Ronkaisen ja Sari Näreen (2008) ajatuksiin suomalaisesta, sotien perintöä kantavasta väkivaltakulttuurista, jossa keskeistä on haavoittavista väkivaltakokemuksista vaikeneminen, uhrin syyllistäminen ja väkivallasta vastuuttaminen sekä

tekijän väkivallan oikeuttaminen. Analyysissa käyttämäni representaation käsitteen ymmärrän esittämisen ja edustamisen yhteenliittymäksi, joka on luonteeltaan politisoivaa tekemistä ja joka edustaa ja esittää itsensä lisäksi aina myös joitakin *muuta* tai tiettyä ryhmää (esim. Rossi 2015, 72–89). Länsimaisen mediakulttuurin representaatiot vaikuttavat identiteettimme muokkautumiseen (esim. Hall 1999). Näissä *intersektionaalisissa* muokkausprosesseissa useat tekijät, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, ihonväri, luokka ja etnisyys, risteävät ja yhteisvaikuttavat toisiinsa (esim. Karkulehto 2011, 36; Rossi 2010, 35–37; 2015, 91–107).

Väkivaltaiset esitykset herättävät myös erilaisia affektiivisia reaktioita. Tarkastelen affektien performatiivista voimaa Ahmedin (2004; 2018) affektikäsitteen avulla. Ahmed ei tee tarkkaa rajausta tunteen ja affektin välille. Hänelle affektit ovat kulttuurisia ja yhteiskunnallisia, yliyksilöllisiä käytäntöjä. Keskeistä ei ole se, mitä tunteet *ovat*, vaan mitä ne *tekevät*, miten ne liikkuvat, ”liimautuvat kiinni” ja kiertävät ruumiiden välillä, miten ne saavat asioita tapahtumaan (Ahmed 2018, 13). Affektit viittaavat nimeämistä ja tulkintaa edeltäviin välittömiin fyysisiin reaktioihin (Paasonen 2017, 42). Kiertäessään julkisuudessa affektiiviset tekstit järjestävät ihmisiä yksilöinä ja ryhmien jäseninä. Tekstit ovat affektiivisyydessään performatiivisia⁵, koska ne aikaansaavat vaikutuksia ja liikuttavat. (Ahmed 2018; Saresma 2020, 196–209.)

Tutkimuksellisessa lähestymistavassani ajattelen, että elokuvien affektiiviset ja väkivaltaiset kohtaukset rakentuvat tietyissä representationaalisissa kehyksissä, joissa kuvien liittyminen toisiin kuviin ja keskusteluihin vaikuttaa kuvien ja kohtausten aiheuttamiin affektiivisiin reaktioihin (Ahmed 2004, 8–16; 2018, 19–20; myös Butler 2010, 39–50; Koistinen 2017, 78; Rossi 2015, 108–114).

2 Artikkelissa keskitytään tarkastelemaan väkivallan eri muodoista fyysisen ja/tai seksuaalisen väkivallan esityksiä. Fyysisellä väkivallalla tarkoitetaan toisen ihmisen ruumiilliseen koskemattomuuteen puuttumista. Seksuaalisessa väkivallassa on kyse seksuaalisen itsemääräämisoikeuden ja yksityisyyden loukkauksesta. (Esim. Karkulehto & Rossi 2017, 12.)

3 Luvussa eivät ole mukana lasten välisen väkivallan kuvaukset eivätkä sellaiset taistelukohtaukset, joissa väkivallan toinen osapuolta jää identifioimatta.

4 Termillä sukupuolittunut väkivalta tarkoitetaan sukupuolen, seksuaalisuuden ja väkivallan kietoutumista toisiinsa rakenteellisesti, kulttuurisesti ja toimijoiden tasolla (Ronkainen & Näre 2008).

5 Tässä performatiivisuudella tarkoitetaan sitä, että tekstit vaikuttavat meihin herättämällä tunteita. Tunteet tulevat oleviksi vasta nimettäessä ja kohdistuessaan johonkin, toisin sanoen ne eivät sinällään sijaitse tai ole teksteissä. (Ahmed 2018; Saresma 2020, 207–208.)

Seuraavaksi siirryn analysoimaan aineistoni elokuvia kontekstualisoivan ”lähikatsomisen” avulla ja lukemalla de Lauretisin ajatuksia soveltaen esiin elokuvien kerronnan rakentamia merkityksiä ja niiden avaamaa sukupuolen, seksuaalisuuden ja väkivallan käsitteellistä tilaa (ks. Koivunen 2006, 91–93; myös Koistinen 2017, 76; Paasonen 2010). Samalla pohdin, mitä väkivaltaesitysten aikaansaamat affektit tekevät, miten ne vaikuttavat ja järjestävät ihmisiä yksilöinä ja ryhmien jäseninä erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen. Pohdin artikkelissani, millaisia paikkoja elokuvissa rakennetaan affektiivisille reaktioille ja minkälaisia käsityksiä ja ajatusmalleja elokuvien affektiiviset väkivaltaesitykset kierrättävät (esim. Ahmed 2018; Saresma 2020).

SOTAELOKUVIEN VÄKIVALTAINEN SANKARUUS

Louhimiehen *Käsky* ja *Tuntemattoman sotilas* sekä Jokisen *Kättilö* ja *Puhdistus* ovat historiallisia draama- ja sotaelokuvia. *Tuntemattoman sotilaan* keskiössä ovat jatkosodan taistelut. *Käskyssä* jääkäri Aaro Harjula (Samuli Vauramo) kuljettaa punavanki Miina Malinin (Pihla Viitala) kenttätuomioistuimeen tuomari Hallenbergin (Eero Aho) tuomittavaksi sisällissodan aikaan, keväällä 1918. Lapin sodan kynnykselle vuoteen 1944 sijoittuva *Kättilö* kertoo Helenasta (Krista Kosonen), kättilöstä, joka rakastuu suomalais-saksalaiseen SS-upseeriin Johannes Angelhurstiin (Lauri Tilkkanen) ja lähtee sairaanhoitajaksi Titovkan vankileirille. *Puhdistuksessa* ikääntynyt Aliide Truu (Liisi Tandefelt vanhana, Laura Birn nuorena) löytää vuonna 1992 pihaltaan Virossa Venäjän mafian sektorijuudesta paenneen Zaran (Amanda Pilke). *Puhdistuksessa* kuvataan myös takautumina Viron Neuvostoliiton miehityksen aikaa alkaen 1930-luvulta.

Sota on voimakkaasti sukupuolistunutta väkivaltaa, joka tuottaa käsityksiä sukupuolesta sekä maskuliinisuuksista ja feminiinisyksistä. Sillä, miten väkivalta liitetään erilaisiin maskuliinisuuksiin ja miten elokuvien kerronnassa niitä arvotetaan, legitimoidaan *hegemonista maskuliinisuutta*.⁶ (Ks. Jo-

kinen 2019, 18, 26–27, 43–44.) Analysoimieni sotaelokuvien miessankareiden, kuten *Tuntemattoman sotilaan* Rokan (Eero Aho), tekemä väkivalta näyttäytyy oikeutettuna, ja sotaelokuville tyypilliseen tapaan väkivalta on keskeisessä roolissa sankaruuden ja miehisyuden rakentamisessa (esim. emt. 48–52).

Väkivaltaa motivoidaan sotaelokuville tyypillisillä keinoilla, isänmaan puolustamisella ja ”vihollisen” esittämällä kasvottomana, eri kansalaisuutta tai kansanryhmää edustavana arvottomana ”toisena” (esim. Ahmed 2018, 64; Butler 2006; 2010). Väkivallan motivoimisella on sotaelokuvissa perinteisesti ollut tärkeä kansallinen tehtävä pitää yllä ajattelua, jossa tietynlainen väkivalta nähdään hyväksyttävänä ja jopa ihailtavana, jotta tarpeen tullessa miehet olisivat valmiita käyttämään väkivaltaa maansa puolustamiseen (esim. Jokinen 2019, 51–52, 193). Kutsun tätä väkivallan selityksen tapaa ”puolustautumisen strategiaksi”, jossa keskeisintä on väkivallan oikeuttaminen suoraan tai välillisesti maan, ryhmän tai itsen puolustuksella.

Sen sijaan tuomittavana miesten tekemä väkivalta näyttäytyy silloin, kun esimerkiksi *Käskyssä* valkoiset teloittavat ja raiskaavat sotavankeja tai *Tuntemattomassa sotilaassa* ylemmät sotilaat rankaisevat väkivallalla omia sotamiehiään. *Kättilössä* natsiupseereiden tai *Käskyssä* Hallenbergin funktiona onkin toimia elokuvan sankarin, oikean miehen normin, vastakohtana, joka legitimoii päähenkilön hegemonista maskuliinisuutta (ks. Jokinen 2019, 26; Mäkelä 2008, 286). Näiden miesten ”vääränlainen” julma ja brutaali väkivalta toimii vastakohtana, joka sekä oikeuttaa päähenkilöiden tekemää väkivaltaa että neuvottelee heidän tekemänsä ”hyväksyttävän” väkivallan ja samalla sen kautta määriteltävän hegemonisen maskuliinisuuden ehdoista.

Perinteisistä sotaelokuvista poiketen *Kättilössä*, *Käskyssä* ja *Puhdistuksessa* myös naisia kuvataan väkivallan tekijöinä (esim. Jokinen 2019, 79–84). Esimerkiksi *Käskyssä* Miina sekä osallistuu taisteluun että hyökkää häntä kuljettavan Harjulan kimppuun. Näissä elokuvissa naisten väkivaltaa motivoidaan puolustautumisen strategialla, ja se näyttäytyy osin

6 *Hegemonisella maskuliinisuudella* tarkoitan miehen dominoivaa representaatiota, kulttuurista normia ja ideaalia sekä (tietyn) miesluokan johtavaa valta-asemaa yhteiskunnassa (esim. Jokinen 2000, 215; 2019, 28). *Kulttuurisella maskuliinisuudella* tarkoitan tietystä kulttuurisesta yleisesti hyväksytyistä käsityksistä siitä, millä tavoin mies voi osoittaa olevansa mies ja mikä on maskuliinista (Jokinen 2000, 68, 211–213).

samanlaisena kuin miesten väkivalta. Maskuliinisuus yhteiskunnallisena ja kulttuurisena ominaisuutena ei olekaan kytköksissä tietynlaiseen biologiseen kehoon, vaan myös naiset voivat tuottaa sitä esimerkiksi toimintaelokuvien sankareina (esim. Bacon 2010, 183–203; Halberstam 1988; Jokinen 2019, 19–20).

Toisaalta naisia erotisoidaan ja estetisoidaan sekä väkivallantekijöinä että uhreina, toisin kuin miehiä (ks. Bacon 2010, 160–161, 177–178; vrt. myös Boyle 2005, 94–98, 108). Esimerkiksi eräässä *Puhdistuksen* kohtauksessa prostituoiduksi pakotettua, vähäpukeista ja käsiraudoilla sidottua Zاراا myydään seksiorjaksi Andreille (Petteri Pennilä). Andrei sanoo: ”Miksi huoralla on vielä vaatteet päällä? Mä haluan nähdä sut alasti. Mä haluan nähdä, mistä mä maksan.” Voimakkaasti affektiivisessä kohtauksessa katsojaa houkutellessaan vihaamaan Andreita yhdessä Zaran kanssa. Tätä vihaa ruokkii Zaran täydellinen sekä visuaalinen että verbaalinen alistaminen. ”Tuu istumaan mun kyrvän päälle”, Andrei sanoo ja puristelee Zaran rintoja. Kohtauksen lopun pitkäkestoisessa väkivaltaesityksessä Zara kuristaa Andrein hengiltä käsiraudoilla. Katsojan samastumista Zaraan helpottavat elokuvan aiemmat väkivaltaesitykset, joissa Zاراa on kidutettu esimerkiksi painamalla hänen päänsä veden alle. Näissä esityksissä katsojan oletetut affektiiviset reaktiot ovat Zaran reaktioita mukaillen kauhu ja pelko mutta myös suuttumus ja viha. Tämä Zaran ja katsojan tuntema viha muuttuu konkreettiseen muotoon tässä kohtauksessa, jossa Zara taistelee vapaudestaan. Kohtaus käyttääkin katsojan oletettuja affektiivisiä reaktioita ja puolustautumisen strategiaa hyväkseen oikeuttaessaan Zaran tekemää väkivaltaa.

Edellä analysoimissani elokuvissa miesten tekemä väkivalta näyttyy *sekä* hyväksyttävänä *että* tuomittavana. Naisten väkivalta sen sijaan näyttyy useimmiten oikeutettuna, ja sitä motivoidaan puolustautumisen strategialla. Väkivallan motivoimisella on tärkeä merkitys sen suhteen, keneen katsojaa houkutellessaan affektiivisesti samastumaan tarinassa.

HAAVOITTUMATTOMAT SANKARIT

Kyky käyttää ja sietää fyysistä väkivaltaa sekä haavoittumattomuus, kovuus ja tunteettomuus kuuluvat perinteiseen suomalaiseen kulttuuriseen maskuliinisuuteen. Tällaista kulttuurista maskuliinisuutta fyysisen väkivallan ja kivun kestämisen kautta *sekä* miehet *että* naiset ansaitsevat erityisten miehuuskokeiden avulla myös tutkimissani elokuvissa. (Ks. Jokinen 2000, 68, 192, 209–211.)

Esimerkiksi *Kättilössä* SS-upseeri pahoinpitelee tuoliin sidottua Helenaa, johon katsojaa affektiivisesti kutsutaan samastumaan. Kameran kuva on suljetussa ovesa, jonka takaa kuuluu raipan iskun ääniä, muttei Helena huutoja. Tämän oletetun väkivallan jälkeen kuvataan lähikuvassa Helenaa, jolta leikataan hiuksia. Hän nostaa uhmakkaasti kasvonsa kohti kameraa eikä näytä ulospäin kipua tai pelkoa. Katsoja tuntee voitonriemua ja ylpeyttä: väkivalta ei saanut päähenkilöä itkemään, nöyrytmään tai anelemaan armoa. Seuraavassa kuvassa Helena sanoo uhmakkaasti: ”Johannes kostaa tämän.” Kohtaus käyttää katsojan oletettuja affektiivisiä reaktioita hyväkseen kierrättäessään yhteiskunnassa vallitsevaa ajattelua, jossa väkivallan sietäminen on ihanteellista, haavoittuvuus ja uhrina oleminen häpeän lähde (vrt. Ronkainen & Näre 2008, 15).

Miehuuskokeen merkitys naisille ja miehille on erilainen (Jokinen 2000, 27–28, 69). Väitänkin, että näillä naisten miehuuskokeilla on kahdenlaisia merkityksiä elokuvien kerronnassa. Ensinnäkin niillä nainen voi osittaa, ettei ole uhri vaan väkivaltaa kestävä ”sankari”. Toiseksi niiden avulla häivytetään elokuvissa sukupuolen merkitys väkivallan prosessissa (Ronkainen & Näre 2008, 26, 36). Näin tullaan myös oikeuttaneeksi naiseen kohdistuvaa väkivaltaa elokuvien kerronnassa. Kun nainen kestää väkivaltaa kuin ”mies” ja kykenee väkivaltaan kuin ”mies”, häntä voi silloin myös lyödä kuin miestä. Tällöin neutralisoidaan ja ohitetaan väkivaltaan liittyvät sukupuolistavat rakenteet ja prosessit sekä sukupuolten väliset erityistarpeet koskien väkivaltaongelmaa (emt. 36).

Elokuvien kaksijakoista suhtautumista naiseen uhreina kuvaa myös se, että vaikka ihanteeksi esitetään nainen, joka käyttää ja kestää väkivaltaa kuin mies, nainen kuitenkin tarvitsee elokuvien maailmassa miehen suojelemaan ja pelastamaan itsen-

sä (toisten miesten) väkivallalta. Naisiin kohdistuva väkivaltanäyttäytyymiehen ”omaisuuteen” kohdistuvana loukkauksena, joka naisen ”oikean” omistajan on oikeutettua tai jopa välttämätöntä kostaa (esim. Husso 2003, 102–106). *Kättilön* lopussa Johannes pelastaa Helenan väkivallalta ja kuolemalta ja *Käskyssä* Harjula vastaavasti Miinan. Lisäksi *Käskyn* loppukohtauksessa raskaana oleva Miina hakee kasvatettavakseen ystävänsä orvon lapsen ja hänen aiempi toimintansa sotilaana taka-alastetaan. Sisällissodan naissoilaita on pidetty epäluonnollisina (esim. Jokinen 2019), ja elokuvan onnelliseksi lopuksi esitetäänkin Miinan paluu naisille perinteisesti kuuluvaan tehtävään, äitiyteen. Todellinen sotasankaruus, jota väkivaltainen kuolema edustaa, varataan elokuvan kerronnassa miehelle, Harjulalle (esim. emt. 48–52). Näin *Käsky* ja *Kättilö* palauttavat sukupuolijärjestyksen oikeaksi ja luonnolliseksi esitettyyn tilaan, kun nainen palautetaan elokuvan affektiivisessä lopussa ”luonnolliselle” paikalleen äitiyteen tai heteronormatiiviseen parisuhteeseen (esim. Projansky 2001, 29–35; Read 2000, 84–85). Poikkeuksen tästä tekee *Puhdistus*, jonka lopussa pelastajan paikkaa ei ota mies vaan toinen nainen.

KAUPUNKIELOKUVIEN VÄKIVALTAISET (ANTI)SANKARIT

8-pallo, *Pahan kukat*, *Paha maa*, *Valkoinen kaupunki* ja *Vuosaari* ovat kaupunkimiljööseen sijoittuvia yhteiskunnallisia draama- ja rikoselokuvia. Näissä elokuvissa yhdistävänä tekijänä on miljöönä kaupunki tai lähio, joka on usein myös ihmisten identiteettiä määrittävä tekijä. Elokuvien teemoina ovat yksinäisyys, väkivalta, päihheet, työttömyys ja rakkauden kaipuu.

Väkivaltaa selitetään ja motivoidaan näissä elokuvissa ensinnäkin ”marginalisoimisen strategialla”, jossa väkivallan tekijät patologisoidaan väkivaltaiseen kohtaloon tuomittuina erityistapauksina, rikollisina tai huumeidenkäyttäjinä, joiden väkivaltaisuudelle ei yksinkertaisesti voi mitään mutta jotka on toisaalta helppo toiseuttaa niin kutsuttujen normaalien ihmisten arjesta (esim. Ronkainen & Näre 2008, 15–16; Shoos 2019). Esimerkiksi *8-pallon* huumorikollinen Lalli (Eero Aho) hakkaa ja potkii raa’asti miehen yökerhon vessassa. Kohtauksen

fokus on Lallissa, johon katsoja affektiivisesti houkutellaan samastumaan jättämällä väkivallan uhri etäiseksi ja kasvottomaksi visuaalisen esittämisen ja juonen tasolla, eikä väkivallan seurauksia näytetä. *8-pallossa* väkivaltaan liitetään myös koomiseksi tarkoitettuja elementtejä lieventämään väkivallan vaikutuksia (ks. Rossi 2017).

”Uhriuttamisen strategiassa” väkivaltaa selitetään työttömyydellä ja köyhyydellä sekä alkoholismilla ja syrjäytymisellä. Väkivallanteko näyttäyty ikävänä sattumana, joka on seurausta tekijän kohtaamista vastoinkäymisistä. Väkivallantekijän suhde väkivallantekoon ja vastuu väkivallasta häviää, ja ”uhrin” paikan *elokuvan kerronnassa* ottaa väkivallan tekijä. (Ks. Ronkainen & Näre 2008, 15–16.) Tyyppillinen esimerkki tästä on *Pahan maan* pölynimurikauppias Teuvo Hurskainen (Sulevi Peltola), joka menettää autonsa maksamattomien osamaksujen takia. Tämän seurauksena raittiina pysytellyt Teuvo ajautuu juomaan alkoholia. Illan päätteeksi Teuvo yrittää lähennellä naista mutta tulee torjutuksi ja päätyy katsomaan naisen ja toisen miehen seksiä. Lopulta Teuvo tappaa heidät pölynimurilla. Kuvassa ei näytetä itse väkivaltaa, vaan ainoastaan Teuvo, johon katsoja kutsutaan affektiivisesti samastumaan. Kohtauksessa katsojan affektiiviset reaktiot ovat sääli ja myötätunto Teuvoa, ei uhreja kohtaan, ja väkivaltaa oikeutetaan Teuvon kohtaamilla epäoikeudenmukaisilta tuntuvilla vastoinkäymisillä. Seuraavana päivänä Teuvo yrittää tappaa itsensä. Väkivallan tekijän itsemurhayritys vahvistaa katsojan affektia tämän väkivaltaisuudesta inhimillisenä tragediana. Väkivaltaa motivoidaan kohtauksessa myös miehen heteroseksuaalisen halun tyydyttämättä jäämisellä eli samalla syyllä, jota myös koulusurmaajat ja joukkomurhaajat käyttävät oikeuttamaan väkivaltaisia tekojaan (esim. Klein 2006; Saresma 2020, 198–201).

Matti Kortteisen (1992) mukaan suomalaisilla on kansallisesti ominainen mutta sukupuolittain eriytnyt tapa ansaita ja hankkia ihmisarvoaan työn kautta. Menettäessään työnsä mies menettää sekä ihmisarvonsa että miehisyytensä, mikä johtaa erityisesti Louhimiehen elokuvissa alkoholin juomiseen ja väkivaltaan.

Hegemoniseen maskuliinisuuteen liittyy aina valta, joka voi olla esimerkiksi taloudellista, poliiti-

tista, sosiaalista tai fyysistä. Elokuvat käyttävät afekteja hyväkseen esittämällä, että sosiaalisesti, taloudellisesti ja poliittisesti syrjäytyneellä miehellä, kuten Teuvolla tai *Valkoisen kaupungin* Veli-Matilla, joilla ei ole muuta valtaa, ei ole maskuliinisuutensa todentamiseen muita vaihtoehtoja kuin väkivalta. (Vrt. Jokinen 2000, 213–215.) Tällä oikeutetaan väkivaltaa ja kierrätetään käsitystä vallan ja maskuliinisuuden liitosta normina.

”Neutralisoinnin strategiassa” väkivalta ohitetaan osana ihmisten välistä normaalia elämää ohjaamalla katsojan affektiiviset reaktiot pois väkivallasta ja esittämällä se yhtenä mahdollisena ongelmanratkaisukeinona (Ronkainen & Näre 2008, 15). Tätä strategiaa käyttävät väkivallan esittämiseen ylempään keskiluokkaan kuuluvien ihmisten elämää kuvaavat kaupunkielokuvat *Levottomat*, *Kuutamolla* ja *Riisuttu mies*.⁷ Toisin kuin lähiöelokuviissa näissä draama- ja romanssielokuviissa kaupunki ei näyntyä väkivaltaisena ja pelottavana tilana vaan kiinnostavana ja täynnä seksuaalisia mahdollisuuksia.

Neutralisoinnin strategiaa käytetään myös kuvaamaan naisten välistä tai miesten välistä ”rehtiä” väkivaltaa, jossa kaksi keskenään samankokoista ja saman ikäistä miestä ottaa toisistaan mittaa nyrkkitappelussa (ks. Videnoja 2012, 73). Esimerkiksi *Pahan kukissa* päähenkilö Juno (Jon Korhonen) ystävineen Iyö ja tönii toisiaan ja *Levottomissa* humalainen Tiina (Laura Malmivaara) tönäisee pois häntä rauhoittamaan tulleen ystävänsä. Väkivaltaa motivoidaan tekijän suuttumuksella ja turhautumisella, eikä siitä esitetä aiheutuvan uhrille fyysisiä vammoja tai kärsimystä.

SEKSUAALISUUDEN JA VÄKIVALLAN KIIHOTTAVAN AHDISTAVAT YHTEENLIITTYMÄT

Analysoimani 12 elokuvaa sisältävät 27 seksuaalista väkivaltaa tai häirintää sisältävää kohtausta, joista nainen on uhrina 74 %:ssa ja mies 26 %:ssa ja mies tekijänä 81 %:ssa ja nainen 19 %:ssa. Tämän lisäksi väkivalta ja seksuaalisuus liitetään yhteen myös visualisoimaan väkivallan esityksiä tai motivoimaan väkivaltaa esimerkiksi uskottomuuden, mustasuk-

kaisuuden tai seksuaalisen aktiivisuuden kautta (ks. esim. Husso 2003, 102; Nyqvist 2008, 129–135).

Tarkastelemisani elokuvissa seksuaalisuus ja väkivalta kytkeytyvät toisiinsa hämmentävän ristiriitaisesti. *Käskyn* alussa valkoisten miessotilaat raiskaavat ja pahoinpitelevät punakaartilaisia naisvankeja. Voimakkaasti affektiivisessä episodissa keskitytään kuvaamaan yhden päähenkilön, Miinan, joukkoraiskausta. Kuva on vuorotellen Miinan kasvoissa ja raiskaajien huohottavissa kasvoissa tai selässä. Väkivallan esityksissä on usein kyse siitä, keneen esitys kutsuu affektiivisesti samastumaan (esim. Butler 2004, 143–147). Episodissa katsoja kutsutaan affektiivisesti samastumaan Miinan ahdistukseen, pelkoon ja kärsimykseen. Tämän väkivalta-kohtauksen voi myöskin kritisoivan raiskausta vallankäytön keinona sodassa (vrt. esim. Koistinen 2017, 88). Kohtaus vertautuu *Puhdistuksen* kohtaukseen, jossa venäläiset sotilaat raiskaavat päähenkilö Aliiden kunnantalon kellarissa.

Tämän jälkeen *Käskyssä* kerronnan näkökulma ja katsojalle tarjottu positio muuttuvat. *Käskyssä* on useita Miinaan kohdistuvan väkivallan esityksiä, joissa väkivaltaa ei erotisoida tai estetisoida, mutta joita seuraakohtaus, jossa kamerakulkee pitkin Miinan alastonta vartaloa erotisoiden ja estetisoiden sitä. Miinan jäädessä kerronnassa taustalle katsoja houkutellessaan affektiivisesti samastumaan väkivallan tekijöihin tai väkivaltaisuuksia sivusta seuraavaan Harjulaan. Miinaan kohdistuvan väkivallan esitykset ovat intensiivisempiä, pidempikestoisempia ja raaempia kuin elokuvan miehiin kohdistuvat väkivaltaesitykset (ks. esim. Prince 2003). *Käskyssä* naisvartalo näyttää vuorotellen sekä affektiivisen kiihottavana ja halun kohteena että sadistisen, raa’an väkivallan kohteena. Väkivalta ja raiskaus näyttävät ikään kuin rangaistuksena naisen seksuaalisuudesta (vrt. Projansky 2001, 33–35), joka on sekä kiinnostavaa ja kiihottavaa että sen takia maskuliinisuutta uhkaavaa, pelottavaa ja rangaistavaa. (Ks. Karkulehto 2011, 207–209.) *Käskyssä* on yhtäläisyyksiä myös 1970-luvun elokuvaan, jossa raiskauksen syyksi esitettiin naisen itsenäisyys ja osallistuminen miesten maailmaan, kuten armeijaan (ks. Cuklanz 2000, 102; Mäkelä 2008, 285). Väkivallan ja estetisoinnin vuorottelu elokuvan kerronnassa

⁷ Näissä kolmessa elokuvassa on 19 väkivaltaesitystä, kun viidessä lähiöelokuvassa niitä on yhteensä 90.

näyttäytyy jopa naisvihamielisenä ja sadistisena. Liimaamalla alastomaan naisvartaloon väkivallan kuvia elokuvat toistavat sellaisen ajattelun affektiivista voimaa, jossa väkivallan ja (nais)sukupuolen yhteenliittymä alkaa tuntumaan luonnolliselta ja hyväksyttävältä (Ahmed 2018, 82; Saresma 2020, 222).

Miina on kuvattu valkoisten ajattelua mukaillen stereotyyppiseksi punakaartilaiseksi naisotilaaksi: siveettömäksi, seksuaalisesti epäilyttäväksi ja turmeltuneeksi sekä väkivaltaan kykeneväksi (Lintunen 2010). Tämä konkretisoituu kahdessa kohtauksessa, joissa Miina tarjoaa seksiä maksuksi itsensä vapauttamisesta. Ensimmäisessä kohtauksessa Miina ja Harjula istuvat nuotiolla syömässä. Yhtäkkiä Miina sanoo: ”Jos saat naida oikein kunnolla, unohdetaanko se kenttäoikeus?” Kamera kuvaa Harjulan hämmentyneitä kasvoja, joiden torjuvaan reaktioon katsoja affektiivisesti kutsutaan samastumaan. Kuva kääntyy Miinaan, joka on paljastanut alastoman alapäänsä. Toisessa kohtauksessa Miina paljastaa Hallenbergille ensin rintansa ja sitten alapäänsä, sylkää kätensä ja alkaa hinkata sillä jalkojen väliä pyytäen tuomaria katsomaan itseään. Tämän jälkeen Miina siirtyy koskettelemaan Hallenbergiä, joka työntää Miinan väkivaltaisesti lattialle. Katsoja kutsutaan affektiivisesti samastumaan Hallenbergiin, jonka reaktiot ovat inho ja vastenmielisyys. Itseään tarjoavan Miinan voi katsoa toisintavan ikäikäistä käsitystä, jonka mukaan raiskaus voi tapahtua ainoastaan ”huonolle naiselle”, jolla on ollut useita sukupuolisuhteita ja jolle raiskauksen ei oleteta tästä syystä olevan kovin traumaattinen tapahtuma (esim. Pollari 1994, 83). *Käskyn* romaani-, elokuva- ja näyttämöversioita analysoineen Hatavaran (2010, 163–170) mukaan erityisesti elokuvaversiossa korostuvat Miinan väkivaltaisuus ja häikäilemättömän seksuaalisuus, seksuaalisuus vallan välineenä ja pääjuonen kietoutuminen seksuaalisuuden ja väkivaltaisen seksin sekä seksuaalisväritteisen katsomisen ympärille. Ahmedia (2018, 82) mukaillen elokuva tahmaa naisen seksuaalisuuden affektiivisesti liittämällä siihen kielteisiä merkityksiä.

Analysoimissani elokuvissa seksuaalinen väkivalta ei näyttäydykään vain ahdistavana ja tuomitavana vaan myös kiinnostavan eroottisena (esim.

Bacon 2010). Näin käy esimerkiksi *Puhdistuksen* kohtauksessa, jossa mafioso Pasa (Kristjan Sarv) raiskaa Zaran. Aluksi Pasa käskee alastoman Zaran nelinkontin lavalle takapuoli itseensä päin ja levittämään jalat. Kamera kuvaa vuorotellen lähikuvassa Pasan kasvoja ja Zaran alastonta vartaloa. Pasa käskee: ”Hiero vittuasi.” Kamera kuvaa Zaraa, joka hieroo jalkojensa väliä. Todellisen maailman kamerasäksi myös Pasa ottaa kohtauksessa Zarasta kameralla valokuvia, joilla kiristää tätä. Seuraavaksi Pasa raiskaa Zaran. Kuvassa esitetään vuorotellen sekä Zaran tuskaiset kasvat että Pasan kasvat ja itse raiskaus siten, että Zaran alaston vartalo näkyy. Katsojan oletetut affektiiviset reaktiot voivat olla siis joko Zaran reaktioita mukaillen kauhu ja ahdistus tai/ja Pasan reaktioita mukaillen eroottinen kiihottuminen ja nautinto. Kohtaus muistuttaa pornoelokuvaa, jota se jäljittelee – tavallista *porno-chiciä*⁸ enemmän – sekä aiheensa kuin myös pornolle tyypillisten kuvakulmiensa ja asetelmiensa takia (esim. McNair 2002; Paasonen 2015, 20–35; Ronkainen 2008, 59). Kohtauksessa onkin läsnä kaksitasoinen häpeä ja alistaminen kuvan välityksellä. Zaraa alistetaan ja erotoidaan kuvaamalla hänen alastonta kehoaan samalla tavalla kuin itse elokuva alistaa ja erotoi naiskehoja, ja naisnäyttelijää, pornografisten kuvien välittämänä.

Puhdistuksen tapa kuvata naiseen kohdistuvaa väkivaltaa onkin ristiriitainen. Osa seksuaalisen ja fyysisen väkivallan esityksistä näyttäytyy, ainakin osittain, kritiikkinä väkivaltaa vastaan (ks. Rossi 2017), ja osa taas toistaa jopa pornoelokuvien tapaa esittää seksuaalinen väkivalta ja naiskeho estetisoiden ja erotisoiden. Tämä nostaa esiin myös elokuvaan visuaalisena taidemuotona liittyvät seksuaalisen väkivallan esittämisen haasteet (ks. Karkulehto 2011, 209). *Puhdistuksessa* ei kuitenkaan ohiteta seksuaalisen väkivallan seurauksia, vaan näytetään, min-kälaisia fyysisiä ja psyykkisiä jälkiä uhrille aiheutuu (esim. Ronkainen 2008).

Edellä analysoimani *Puhdistuksen* kohtaus vertautuu *Vuosaaren* kohtaukseen, jossa 16-vuotias Milla (Amanda Pilke) haaveilee julkisuudesta mutta päättyy näyttelijäksi pornoelokuvaan. Pornoelokuvan kuvauksia esittävässä kohtauksessa Millan

8 Porno-chic tarkoittaa pornografisten esitystapojen siirtymistä ja hyödyntämistä ei-pornografisissa taiteen ja kulttuurin tuotteissa (McNair 2002).

alaston keho, pornoelokuvia vastaavat kuvakulmat ja seksiaktin realistinen esittäminen saavat itse kohtaustenkin näyttämään pornoelokuvalta. Elokuvan maailmassa vastuu tilanteesta siirretään Millalle kysymällä häneltä monta kertaa: ”Kai sä ymmärrät, mihin sä suostut?” Kohtauksella on myös pedagoginen funktio, kun Milla tarinan lopussa luopuu julkisuuteen liittyvistä haaveistaan. Elokuvan maailmassa julkinen häpäiseminen, joka konkretisoituu kohtauksessa, jossa Milla katsoo itseään pornovideosta netistä, on julkisuuden tavoittelun hinta. Seksuaalinen hyväksikäyttö aiheuttaa uhrissa voimakasta häpeää (Ronkainen 2008, 53). *Vuosaaresta* seksuaalisesta hyväksikäytöstä ei kuitenkaan vastuuteta aikuisia, vaan vastuu siirretään 16-vuotiaalle uhrille, joka veloitetaan itse vastaamaan omasta turvallisuudestaan ja haavoittuvuutensa suojelemisesta (esim. Ronkainen & Näre 2008, 9).

Myös *Levottomissa* leikitään sallitun ja kielletyn seksuaalisuuden rajoilla episodissa, jossa Ari (Mikko Nousiainen) on ystäviensä kanssa jatkoilla kahden erittäin nuorelta näyttävän tytön luona. Tyyli-tellyssä episodissa miehet harrastavat seksiä tyttöjen kanssa eri asennoissa, tyydyttävät itseään, juovat viinaa ja sotkevat toisiinsa kermavaahtoa. Katsojaa houkutellessaan affektiivisesti yhtymään miesten iloteluun. Humalaisten orgioitten jälkeisenä aamuna Stigu (Petteri Summanen) kysyy Arilta kauhuissaan, minkä ikäisiä tytöt ovat, ja toteaa siihen itse, että tyttöjen on pakko olla jo kuusitoista. Kohtausta voi tulkita miesten välisen sidoksen merkinä, homososiaalisuutena, joka tukee maskuliinista hegemoniaa (Jokinen 2000, 38, 224). Mahdollinen alaikäisiin kohdistunut seksiakti näyttää elokuvassa koomisena ja hyväksyttävänä, ja se normalisoidaan arkipäiväiseksi sattumaksi. Kohtauksen koomista tunnelmaa vahvistavat kuvaleikkaus ja taustalla soiva hyväntuulinen musiikki.

Louhimiehen elokuvissa myös väkivalta, seksuaalinen hyväksikäyttö ja homoseksuaalisuus liitetään yhteen. Esimerkiksi *Pahassa maassa* päähenkilö Niko (Jasper Pääkkönen) myy itseään rahasta miehelle. Kohtaus liittyy affektiivisesti yhteen häpeän, homoseksuaalisuuden ja väkivallan. Homoseksuaalinen akti symbolisoi miehen, Nikon, alen-

nustilaa ja nöyryytystä, johon huumeiden käyttö on hänet ajanut.

Käskyssä väkivalta ja homoseksuaalisuus liitetään yhteen sadistisen, väkivaltaa ja valtaa mielivaltaisesti käyttävän, homoseksuaaliksi esitetyn Hallenbergin hahmossa. Tällainen patologia- ja rikkollisrinnastus onkin yleinen tapa kuvata kulttuurisista normeista eroavia seksuaalisuuksia (Karkulehto 2011, 223). Homoseksuaalisuus toimii elokuvassa sekä Hallenbergin sadistisen väkivallan selittäjänä että Harjulan ”oikeanlaiseksi” kuvatun heteroseksuaalisen maskuliinisuuden vastakohtana ja vahvistajana (vrt. Ahmed 2018, 70).

Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuus määrittyy yhä voimakkaasti heteroseksuaalisuuden kautta ja heteroseksuaalisuus sen kautta, että se ei ole homoutta (Karkulehto 2011, 83–84). *Käskyssä* ja *Pahassa maassa* heteronormatiivisesta seksuaalisuudesta poikkeavien seksuaalisuuksien tarkoitus onkin pitää yllä hetero- ja homoseksuaalisuuden välistä rajaa ja pönkittää heteronormatiivisuuden valtaa sekä vahvistaa heteronormatiivista hegemonista maskuliinisuutta normina ja ideaalina esittämällä homoseksuaalisuus sairaana, outona ja väkivaltaan liittyvänä.⁹ (Ks. emt. 144–148, 154.)

NORMALISOITU PARISUHDEVÄKIVALTA JA MARGINAALISET HIRVIÖMIEHET

Louhimiehen elokuvissa on 22 kohtausta, joissa väkivallan tekijä on uhrin nykyinen tai entinen puoliso. Näistä 50 %:ssa väkivallantekijä on mies ja uhri nainen, ja 50 %:ssa väkivallan tekijä on nainen ja uhri mies. Todellisessa maailmassa parisuhdeväkivalta on voimakkaasti sukupuolistunut väkivallan muoto, jossa tekijä on useammin mies ja nainen uhri (esim. Piispa & Heiskanen 2017, 74). Myös elokuvien representaatioissa naiset esitetään yleensä uhreina ja miehet tekijöinä (esim. Mäkelä 2008). Jokisen elokuvat eivät sisällä yhtään parisuhdeväkivallan representaatiota, mutta *Pahan kukissa* käsitellään parisuhdeväkivaltaa ennen kaikkea perheen pojan näkökulmasta.

Parisuhdeväkivallan kuvaamisessa käytetään Louhimiehen elokuvissa neutralisoinnin strategi-

9 Toisaalta *Käskyn* kohtaus, jossa esitetään miesten välistä seksiaktia, on kuvattu visuaalisesti kauniina ja tunnelmaa vahvistaa taustalla soiva rauhallinen klassinen musiikki.

aa silloin, kun väkivalta liittyy pariskunnan väliseen riitatilanteeseen, eikä kukaan saa väkivallan seurauksena näkyviä fyysisiävammoja. Väkivallan syyksi esitetään tällöin usein mustasukkaisuus tai puolison uskottomuus. Esimerkiksi *Levottomissa* Tiina lyö uskotonta Aria kämmenellä kasvoihin ja *Riisutussa miehessä* kirkkoherra Antti Pitkänen (Samuli Edelman) retuuttaa juhlissa vaimoan Tuulaa (Matleena Kuusniemi). Tämä väkivaltaesitys voidaan tulkita myös eräänlaisena miehuuskokeen kuvauksena, jossa Antti väkivallan avulla lunastaa omaa kulttuurista maskuliinisuuttaan (ks. Jokinen 2000). Kohtaus muodostuu elokuvan käännekohtaksi, kun Antti löytää väkivallan avulla maskuliinisuutensa, minkä seurauksena hän saavuttaa sisäisen tasapainon. Elokuvan onnelliseksi lopuksi esitetään Antin saama piispan virka sekä kaksi lasta, jotka Antti on saanut vaimonsa ja satunnaisen seksikumppaninsa kanssa. Väkivalta toimii elokuvassa hegemonisen maskuliinisuuden mittarina, ja ollakseen maskuliininen Antin täytyy kyetä käyttämään väkivaltaa ja lisääntymään useiden eri partnereiden kanssa.

Ristiriitaisesti parisuhdeväkivaltaa kuvataan *8-pallossa*, jossa entinen huumeidenkäyttäjä Pike (Jessica Grabowsky) vapautuu vankilasta. Piken tavatessa lapsensa isän Lallin pitkästä aikaa kameran kuva on säikähtäneen näköisessä Pikessä. Lalli koskettaa hellästi Piken kasvoja, minkä jälkeen Pike lyö Lallia avokämmenellä kasvoihin. Molemmat väantävät toisiaan hetken aikaa käsistä, minkä jälkeen he päätyvät suutelemaan intohimoisesti. Tässä kohtauksessa väkivalta ei näyttäydy ongelmallisena vaan osana Piken ja Lallin välistä normaalia suhdetta, ja se liitetään yhteen affektiivista mielihyvää tuottavien rakkautta ja intohimoa ilmaisevien eleiden kanssa. Tätä tunnetta vahvistavat myös alun prologin taumat parisuhteesta, jossa väkivallan ja intohimon eleet vuorottelevat.

8-pallossa parisuhdeväkivalta näyttäytyy ongelmallisena esimerkiksi voimakkaan affektiivisessa episodissa, jossa esitetään harvoin elokuvissa kuvatavaa seksuaalisen väkivallan muotoa, intiimissä parisuhteessa tapahtuvaa raiskausta. Episodin alussa Pike kommentaa päihtyneitä juhlijoita pois kotoaan. Lalli rauhoittelee Pikeä ja ojentaa kätensä kosketaakseen tämän poskea. Pike lyö avokämmenellä Lallia kasvoihin ja käskee tämän viemään juhlijat

”vittuun täältä”. Lalli lyö ensin kasvoihin Pikeä, joka kaatuu. Kameran kuva käy välillä juhlijoissa, jotka ovat pysähtyneet seuraamaan tilannetta. Tämän jälkeen Lalli lyö nyrkillä maassa makaavaa Pikeä. Taustalla soi intensiivinen teknomusiikki. Tämän jälkeen Lalli raahaa Piken hiuksista viereiseen huoneeseen. Kamera siirtyy kuvaamaan vessaan, jossa Lalli pakottaa Piken nielemään huumeita. Tämän jälkeen kuva on Piken tuskaisissa kasvoissa, joita Lalli suutelee. Katsoja kutsutaan affektiivisesti samastumaan Piken kipuun ja tuskaan. Seuraavaksi kuva leikkaa hetkeen, jolloin Lalli riisuu housujaan. Huumattu Pike yrittää estellä Lallia, joka raiskaa tämän. Raiskauksen aikana affektiivisessa lähikuvassa esitetään Piken tuskaiset, itkuiset ja lopulta turtuneet kasvat. Piken kasvojen heilunta ja kuvan ulkopuolelta kuuluva huohotus vahvistavat katsojan mielikuvaa ja tunnetta siitä, mitä Pikelle tapahtuu. Lopulta samaan lähikuvaan Piken kanssa tulevat Lallin hikiset kasvat, ja Lalli suutelee pitkään Piken korvaa. Viimeinen kuva on suoraan yläkulmasta kuvatussa Pikessä, joka makaa vessan lattialla alapää alasti, alushousut toisessa reidessä ja housut pois revittyinä. Katsojan oletetut affektiiviset reaktiot ovat kauhu, pelko ja ahdistus.

Voimakkaasti affektiivinen kohtaus kutsuu katsojaa kiinnittymään Pikeen. Silti väkivaltaesityksessä on jotakin häiritsevää. Prince (2003) kirjoittaakin ”häiritsevistä piirteistä”, joka liittyy naisten kokemuksen väkivallanesityksiin. Kohtauksen väkivalta on intensiivistä ja lähes sadistista, mutta elokuvan aiemmat kohtaukset, joissa väkivalta, seksi, hellyys ja intohimo yhdistyivät pariskunnan välisessä suhteessa toisiinsa, luovat katsojalle ristiriitaisen vaikutelman, joka hämmentää väkivallan katsomista.

Intohimo ja mustasukkaisuus väkivallan kulttuurisina selityksinä täydentävätkin kulttuurisina vallitsevaa mielikuvaa masokistisista ja väkivallasta nauttivista naisista. Heteroseksuaalinen suhde mielletään seksuaalisuudessa välittyvien voimakkaiden emootioiden, sekä rakkauden että vihan, näyttämöksi. Masokismiuskomusten avulla alistaminen ja dominanssi seksuaalisoituvat, erotisoituvat ja normalisoituvat. (Esim. Husso 2003, 262; Nyqvist 2008, 134.) *8-pallossa* liitetäänkin väkivalta ja seksuaalisuus yhteen erotisoiden väkivaltaa ja väkivaltaistamalla erotiikkaa. Hallitseva ja väkivaltainen

käytösnäyttäytyvät näin elokuvassa merkinä todellisesta intohimosta (vrt. Shoos 2019, 88–89).

8-pallossa Lallin väkivaltaa motivoidaan myös Piken väkivaltaisuudella. Raiskausta edeltävissä kohtauksissa ainoastaan Pike on esitetty väkivaltaiseksi parisuhteessa, ja Lallin väkivallan kohtauksessa laukaisee Piken lyönti. Näin katsojan houkutellessaan affektiivisesti syyttämään Pikeä väkivallasta, joka esitetään rangaistuksena Piken omasta (typerästä) toiminnasta. Pike itse lyö Lallia ja päästää tämän kotiinsa, vaikka tietää tämän väkivaltaiseksi. Väkivaltaa selitetään myös Lallin kuulumisella yhteiskunnan marginaaliin. Esittämällä parisuhteessa väkivaltaiset miehet ”hirviömäisiksi toisiksi” vahvistetaan ja toistetaan käsitystä, jonka mukaan väkivaltaisessa suhteessa olevat naiset ovat vaikuttaneet ja ainakin osittain syyllisiä omaan tilanteeseensa valitsemalla ”väärän” miehen (Shoos 2019, 4–12).

8-pallossa vastuu väkivallan loppumisesta siirretään uhrille, jota vastuutetaan toimimaan väkivallan estämiseksi. Ratkaisuksi väkivaltaan esitetään uhrin itse tekemää väkivaltaa ja vahvaa toimijuutta. (Esim. Ronkainen & Näre 2008, 36.) Tämä konkretisoituu esimerkiksi kohtauksessa, jossa poliisi Elias Kaski (Pirkka-Pekka Petelius) sanoo raiskatulle Pikelle: ”Se luulee omistavansa sut. Sä oot eksynyt ihan väärään elämään. Tää on ihan perseestä tää touhu. Sä oot antanut sille täysin aiheet olettaa, että se omistaa sut. Ehkä se todellakin omistaa sut. Miks sä oot tommonen nössö? Älä vittu alistu sille.” Edes poliisi ei käske Pikeä tekemään väkivallasta rikosilmoitusta tai esitä ratkaisuksi yhteiskunnan väliin tuloa, vaan päinvastoin syyttää tilanteesta Pikeä. Eliaksen reaktio, johon katsojaa kutsutaan affektiivisesti samastumaan, tekee väkivallasta yksityisen asian, jonka ratkaiseminen velvoitetaan uhrin eli Piken tehtäväksi. Elokuvassa toistetaan yhteiskunnassa vallitsevaa käsitystä, että uhrin on kyettävä jättämään väkivaltainen puoliso, ja jos hän ei siihen kykene, ajatellaan, että uhri haluaa masokistisesti pysyä väkivaltaisessa parisuhteessa (esim. Nyqvist 2008, 134).

8-pallon lopussa Pike tappaa Lallin, mikä tunnetaan affektiivisesti oikeutetulta ja positiiviselta ratkaisulta. Näin vahvistetaan käsitystä, että uhrilla on mahdollisuus toiminnallaan vaikuttaa omaan tilanteeseensa ja ohitetaan väkivallan teon vaka-

vat seuraukset tekijälle, myös naiselle. Todellisessa maailmassa parisuhdeväkivallan väheneminen edellyttää tekijän, ei uhrin, kykyä muuttaa toimintaansa. (Shoos 2019, 12, 22–24, 110–112.)

Ronkainen ja Näre (2008, 15) esittävät, että haa-voittuvuudesta on tullut kulttuurissamme häpeän lähde, eikä kukaan halua olla uhri. 8-pallossa myös Piken naapuri Riitta (Johanna af Schultén) joutuu parisuhdeväkivallan uhriksi. Stereotyyppisesti esitetyn, alistuneen ja säikyn Riitan hahmon funktiona onkin toimia elokuvassa Piken vastakohtana, korostamassa Piken vahvaa toimijuutta.

Parisuhdeväkivallan esityksiä Hollywood-elokuvissa tutkinut Shoos (2019, 128–129) esittää, että yksi parisuhdeväkivaltaa mahdollistava tekijä ovat ”valkoisten” miesten väliset ”hyvä veli” -verkostot, jotka hiljaisesti hyväksyvät väkivallan. Esimerkiksi *Levottomissa* Stigu kertoo saunassa ystävilleen: ”Mä oon kerran kannispäissä pätkässyt Ilonaa turpaan. Oikein kunnolla. Mitään en oo koskaan niin paljon katunut.” Lyhyen vaivaantuneen hetken jälkeen miehet jatkavat pelaamista, nauravat ja kättelevät toisiaan. Tilanne päättyy miesten väliseen yhteisymmärrykseen. Puhumalla väkivallastaan avoimesti Stigu ikään kuin normalisoi sen miksi tahansa arkipäiväiseksi tapahtumaksi. Tätä vahvistaa myös kohtauksen muiden henkilöiden suhtautuminen väkivallasta kertomiseen (esim. Mittell 2015, 144).

Toisessa kohtauksessa Stigu lyö Ilonaa (Matleena Kuusniemi) käteen, jolloin Ilona poistuu paikalta sanoen: ”Aiot sä lyödä turpaan vai? Vittu sä oot ällöttävä.” Hetken hiljaisuuden jälkeen paikalla olevat nuoret jatkavat naureskellen pelaamista. Katsoja kutsutaan affektiivisesti samastumaan juhliiviin nuoriin. Väkivaltaa suurempana ongelmana näytetään uhrin reaktio väkivaltaan, jota pidetään mukavan ilmapiirin rikkovana ylireagoitina. Näin väkivallasta sekä siihen reagoimisesta muodostuu uhrin eikä väkivallan tekijän ongelma (esim. Ronkainen & Näre 2008, 15).

Perinteisesti naisen on ajateltu olevan miehen omaisuutta, ja mies on oikeutettu ja velvoitettu käyttämään väkivaltaa uskotonta naista kohtaan puolustaakseen omaa miehisyttään (esim. Husso 2003, 102–106; Nyqvist 2008, 134–135). Muun muassa *Levottomien* lopun kohtauksessa Stigu kuristaa Ilonaa kuuluttuaan tämän pettäneen häntä Arin kanssa, minkä

jälkeen Ari hyökkää Stigun kimppuun. Hegemonisen maskuliinisuuteen kuuluukin kyky puolustaa omaa, ”omistamaansa”, naista väkivallalta (Jokinen 2000, 210). Kohtauksessa neuvotellaan sekä Stigun että Arin maskuliinisuudesta sekä siihen liittyvän väkivallan rajoista. Kohtauksen keskiössä on miesten välinen hierarkkinen valtataistelu, jossa naisen kokemana väkivalta toimii vain välineenä (ks. emt. 30). Stigun hahmon tehtävänä elokuvassa onkin toimia päähenkilön Arin vastavoimana, poikkeuksena, joka vahvistaa Arin edustamaa hegemonista maskuliinisuutta (esim. Jokinen 2019, 26–27; Mäkelä 2008, 298).

LOPUKSI

Olen tarkastellut artikkelissani väkivallan, sukupuolen ja seksuaalisuuden kytköksiä Antti J. Jokisen ja Aku Louhimiehen elokuvissa. Elokuvat kierrättävät affektiivisissa väkivaltaesityksissään sellaista perinteistä kulttuurista maskuliinisuutta, johon liittyy olennaisena ja ongelmattomana osana kyky sietää ja käyttää väkivaltaa tarvittaessa, haavoittumattomuus, kovuus ja seksuaalinen kyvykkyys. Miesten tekemä ja kokemana väkivalta näyttäytyy sukupuolittoman väkivallan normina, jota ei ole tarpeen selittää sukupuolisensitiivisesti (vrt. Boyle 2005).

Silloinkin, kun miesten tekemä väkivalta näyttäytyy Jokisen ja Louhimiehen elokuvien kerronnassa ongelmallisena, niissä ei kyseenalaisteta tai arvoteta väkivallan merkitystä osana maskuliinisuutta (vrt. Boyle 2005, 95). Päinvastoin väkivallalla on elokuvien kerronnassa erityinen tehtävä: sen avulla mies voi osoittaa olevansa ”oikea” mies. 2000-luvun sotatantereeksi on elokuvien kuvastoissa muodostunut lähiö, jossa Teuvot ja Sipet, työttömyyden ja päihitteiden keskellä, taistelevat väkivallan avulla itselleen maskuliinista sankaruutta.

Naisia kuvataan elokuvissa väkivallantekijöinä hyvin samankaltaisesti kuin miehiä. Tässä korostuu väkivallan sukupuolineutraali esittäminen, jonka voi tulkita heijastavan suomalaisessa yhteiskunnassa vallitsevaa tapaa ohittaa sukupuolen merkitys väkivallan tuottamisen prosessissa (Ronkainen & Näre 2008). Ideaaliksi esitetäänkin nainen, joka kykenee tarvittaessa sekä käyttämään että kestämään väkivaltaa. Esittämällä, että naiset ovat itse asiassa yhtä väkivaltaisiksi kuin miehet, viedään huomio kuitenkin

kin pois miesten tekemästä väkivallasta ja väkivallan sukupuolistuneista rakenteista.

Tällainen näennäisen tasa-arvoinen tapa kuvata väkivaltaa peittää myös alleen sukupuolten väliset erot ja erityistarpeet koskien väkivallan ongelmaa. Elokuvien nykyaikaan päivittämä ”vahvan suomalaisen naisen” stereotypia tuottaa ajatuksen suomalaisesta naisesta, joka käyttää väkivaltaa kuin ”mies” ja kestää väkivaltaa kuin ”mies” ja jota sen takia voi myös lyödä kuin miestä. Naisten tekemällä väkivallalla oikeutetaankin elokuvissa miesten nauttimaan väkivaltaa.

Sen sijaan väkivallan uhreina naisia erotisoidaan ja estetisoidaan, toisin kuin miehiä, ja uhrin ”kärsimystä” kuvataan lähempää ja ajallisesti pidempään. Näissä kohtauksissa on myös läsnä erityinen seksuaalinen lataus. (Vrt. Prince 2003.) Miehen ollessa väkivallan uhrina katsoja houkutellessaan vain harvoin affektiivisesti samastumaan uhuriin. Haavoittuvuus liitetään elokuvien kerronnassa affektiivisesti häpeään, eikä se sovi niiden tuottamaan kuvaan maskuliinisuudesta.

Elokuvien suhde nauttimaan onkin latautunut. Yhtäältä naiset, erityisesti miehen heteroseksuaalisen halun ja katseen kohteena esitetyt alastomat naisvartalat, näyttäytyvät kiinnostavina, kiihottavina ja haluttavina. Toisaalta naisia alistetaan, nöyrytetään ja pahoinpidellään raakaa fyysistä ja seksuaalista väkivaltaa sisältävissä kohtauksissa. Nainen esitetään halun kohteena sekä ehkä juuri siitä syystä myös vihan ja aggression kohteena. Naisia rangaistaan symbolisesti elokuvien kerronnassa sekä heidän seksuaalisuudestaan että heidän (nais)sukupuolestaan. (Esim. Karukulehto 2011, 207–209; Prince 2003, 181.)

Näennäisen edistyksellistä kuvaamisen tapaa toteutetaan myös elokuvien tavassa esittää nauttimaan kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa. Aluksi näytetään raiskaus tai pahoinpitely ilman visualisointia affektiivisesti uhrin reaktioita mukailien, ja seuraavassa episodissa näytetään äskeinen uhri alasti naiskehoa affektiivisesti erotisoiden ja estetisoiden. Seksuaalisuus, väkivalta ja sukupuoli kietoutuvat, linkittyvät ja kytkeytyvät yhteen tavalla, joka saa niiden yhteenliittymät tuntumaan normaalilta, hyväksyttävältä ja jopa kiinnostavalta (ks. Ahmed 2018, 82). Nämä esitykset ylläpitävät käsityksiä naisten seksuaalisuuden haavoittuvuudesta sekä uusintavat val-

ta-asemia, jotka liittyvät siihen, että vain tietynlainen (nais)kehovoittoa voidaan raiskata (esim. Butler 2006).

Kiinnostavaa on, että vain nuori, esteettisesti kaunis naisvartalo esitetään aineistoni elokuvissa yhtäältä alastomana ja estetisoidusti, seksuaalisesti kiinnostavana, ja toisaalta seksuaalisen väkivallan kohteena. Tämä kytkee raiskauksen ja seksuaalisuuden toisiinsa ja vahvistaa myyttistä käsitystä siitä, että raiskaus voi tapahtua vain nuorelle ja kauniille, ”seksuaalisen kiinnostavuuden” mitat täyttävälle naiselle.

Heteronormatiivisuudesta poikkeavaa seksuaalisuutta esitetään tutkimissani elokuvissa huomattavan vähän, ja se liitetään representaatioissa väkivaltaan, alistamiseen ja seksuaaliseen hyväksikäyttöön. Tällaisia representaatioita kierrättämällä tuotetaan myös heteroseksuaalisuuden valta-asemasta käsin ”toisia” ja luodaan ”meidän” ja ”toisten” välisiä rajoja. Tahmaamalla sukupuoli, seksuaalisuus ja väkivalta affektiivisesti ja kierrättämällä näitä representaatioita tuotetaan elokuvissa intersektionaalisista valta-asemista käsin alistaisia ”toisia” (Ahmed 2018, 29, 58–59).

Lisäksi elokuvat kierrättävät esityksissään perinteistä käsitystä naisista miehen omaisuutena esittämällä naisiin kohdistuva väkivalta miehen ”omaisuuteen” kohdistuvana loukkauksena (esim. Husso 2003, 102–106). Tämä näkyy toisaalta myös siinä, että parisuhdeväkivallan esityksissä vastuu väkivallan loppumisesta siirretään aina uhrille, ja ratkaisuksi esitetään uhrin vahvaa toimijuutta ja kykyä toimia väkivaltaisesti (ks. Ronkainen & Näre 2008, 36; Shoos 2019, 10–12). Koska naisen ”oikea omistaja” ei voi tulla ja pelastaa naista väkivallalta, ei naiselle jää muuta mahdollisuutta kuin selvittää itse. Vaikka elokuvat kerronnassaan tuomitsisivatkin naisiin parisuhteissa kohdistuvan väkivallan, ne kulttuurituotteina toistavat ja vahvistavat parisuhdeväkivalltaan liitettyjä stereotyyppisiä oletuksia ja käsityksiä esimerkiksi marginalisoimalla väkivallan tekijät.

Miesten naisiin parisuhteessa kohdistama väkivalta on yksi Suomen vakavimmista ihmisoikeusongelmista (Nousiainen & Pentikäinen 2017, 64) ja

myös sukupuolistuneen väkivallan ydintä. Ja kuitenkin, koska se mielletään häpeälliseksi, sen olemassaolo on salattava ja kiellettävä. Tämä kieltämisen ilmiö näkyy myös Jokisen ja Louhimiehen elokuvien tavassa representoida väkivaltaa. Elokuvissa joko kielletään tai ohitetaan sukupuolten merkitys väkivallan prosessissa. Tämä näkyy myös elokuvien tavassa toiseuttaa ja marginalisoida naisiin kohdistuva väkivalta ”toisten” eli alempien yhteiskuntaluokkien, syrjäytyneiden, homoseksuaalien, tummaihoisten tai taparikollisten ongelmaksi. Heidät esitetään ”toisina”, jotka ”meidän” ”normaalien” ihmisten on helppo toiseuttaa pois omasta arjestamme (ks. Shoos 2019, 5). Kierrättämällä tietynlaisia representaatioita tuotetaan elokuvien affektiivisissa kuvastoissa mieheyden, heteroseksuaalisuuden ja valkoisuuden intersektionaalisista valta-asemista käsin alistaisia ”toisia”, tässä yhteydessä naisia, rodullistettuja tai homoseksuaaleja (vrt. Saresma 2020, 235).

Ohittamisen tai kieltämisen sijaan nykykulttuurissa kaivattaisiin lisää kriittistä keskustelua populaarikulttuurin väkivaltaistumisesta (ks. Karkulehto 2011, 69–73) sekä väkivaltaesityksiä, joissa väkivalta affektoituu kiehtovan, kiihottavan tai arkipäiväisen sijaan haavoittavana, tuomittavana ja satuttavana, toisin sanoen kritiikkinä väkivaltaa kohtaan. Tarvitaan lisää esityksiä, joissa maskuliinisuutta ei rakenneta väkivallan kautta ja joissa kyseenalaistetaan miesten hegemoninen valta-asema sen sijaan, että näennäinen tasa-arvo toteutetaan esimerkiksi lisäämällä naisten tekemän väkivallan esityksiä. Levottomissa saunanlauteella ohimennen lausuttu toteamus ”mä oon kerran kannipäissäni pätkässyt Ilonaa turpaan” ilmentääkin hyvin tarkastelemieni elokuvien tapaa arkipäiväistä väkivaltaa. Väkivallasta muodostuu uhrin ongelma.

FM Anna Pitkämäki on väitöstutkija Jyväskylän yliopistossa Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hänen väitöstutkimuksensa käsittelee sukupuolittunutta väkivaltaa, suomalaisia elokuvia, sukupuolta ja seksuaalisuutta.

KIRJALLISUUS

- Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2018) *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Tampere: *niin & näin*. Suomentanut Elina Haltunen-Riikonen.
- Bacon, Henry (2010) *Väkivallan lumo. Elokuva väkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Boyle, Karen (2005). *Media and Violence*. London: Sage Publications.
- Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- (2006) *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso.
- (2010) *Frames of War. When Is Life Grievable?* London: Verso.
- Cuklanz, Lisa M. (2000) *Rape on Prime Time. Television, Masculinity and Sexual Violence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.
- De Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti*. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet Tutta Palin & Kaisa Siivenius.
- Halberstam Judith (1998) *Female masculinity*. Durham & London: Duke University Press.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen & Juha Herkman.
- Hatavara, Mari (2010) *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä*. Tampere: Tampere University Press.
- Husso, Marita (2003) *Parisuhdeväkivalta. Lyötyjen aika ja tila*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Vammala: Tampere University Press.
- (2019) *Isänmaan miehet. Maskuliinisuus, kansakunta ja väkivalta suomalaisessa sotakirjallisuudessa*. Tampere: Vastapaino. Toim. Markku Soikkeli & Ville Kivimäki.
- Karkulehto, Sanna (2011) *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (2017) *Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä*. Teoksessa Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 9–26.
- Klein, Jessie (2006) *Sexuality and School Shootings*. *Journal of Homosexuality* 51:4, 39–62.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2017) *Konetta ei voi raiskata? Teoksessa Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (toim.) Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 75–94.
- Koivunen, Anu (2006) *Queer-feministinen katse elokuvaan*. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina & Ruoho, Iiris (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 80–106.
- Kortteinen, Matti (1992) *Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona*. Väitöskirjatutkimus. Helsinki: Hanki ja jää.
- Lintunen, Tiina (2010) *Punaiset naiset aikansa naiskuvan haastajina*. Teoksessa Railo, Erkka & Laamanen, Ville (toim.) *Suomi muuttuvassa maailmassa. Ulkosuhteiden ja kansallisen itseymmärryksen historia*. Helsinki: Edita, 115–134.
- McNair, Brian (2002) *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*. London: Routledge.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Mäkelä, Anna (2008) *Raiskaus ja kosto televisiossa*. Teoksessa Näre, Sari & Ronkainen, Suvi (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 282–307.
- Nousiainen, Kevät & Pentikäinen, Merja (2017) *Naisiin kohdistuva väkivalta ihmisoikeuskysymyksenä*. Teoksessa Niemi, Johanna, Kainulainen, Heini & Honkatukia, Päivi (toim.) *Sukupuolistunut väkivalta. Oikeudellinen ja sosiaalinen ongelma*. Tampere: Vastapaino, 51–67.
- Nyqvist, Leo (2008) *Seksuaalinen väkivalta parisuhteessa*. Teoksessa Näre, Sari & Ronkainen, Suvi (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 129–167.
- Paasonen, Susanna (2010) *Sukupuoli ja representaatio*. Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.
- (2015) *Pornosta*. Turku: Eetos.

- (2017) Affekti suhteina ja intensiteettinä. *Tieteessä tapahtuu* 35:2, 42–43.
- Piispa, Minna & Heiskanen, Markku (2017) Sukupuoli ja väkivalta tilastoissa. Teoksessa Niemi, Johanna, Kainulainen, Heini & Honkatukia, Päivi (toim.) *Sukupuolistunut väkivalta. Oikeudellinen ja sosiaalinen ongelma*. Tampere: Vastapaino, 68–86.
- Pollari, Päivi (1994) Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona. Teoksessa Heinämaa, Sara & Näre, Sari (toim.) *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Helsinki: Gaudeamus, 79–96.
- Prince, Stephen (2003) *Classical Film Violence – Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Projansky, Sarah (2001) *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press.
- Read, Jacinda (2000) *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- Ronkainen, Suvi (2008) Intiimi loukkaus ja haavoittuvuus. Seksuaalinen väkivalta ja pornografisoivat narratiivit. Teoksessa Näre, Sari & Ronkainen, Suvi (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 43–83.
- Ronkainen, Suvi & Näre, Sari (2008) Intiimin haavoittava valta. Teoksessa Näre, Sari & Ronkainen, Suvi (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 7–40.
- Rossi, Leena-Maija (2010) Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.
- (2015) *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- (2017) Naurettavat lyönnit. Sukupuolittunut väkivalta, komedia ja tunnetalous. Teoksessa Karkulehto, Saïna & Rossi, Leena-Maija (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 55–74.
- Saresma, Tuija (2020) Vihan sfäärit: valkoisten heteromiesten affektiivinen mobilisaatio sosiaalisessa mediassa. Teoksessa Rinne, Jenni, Kajander, Anna & Haanpää, Riina (toim.) *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*. Helsinki: Ethnos ry, 196–243.
- Shoos, Diane L. (2019) *Domestic Violence in Hollywood Film, Gaslighting*. London: Palgrave Macmillan.
- Suomen elokuvasäätiö (2020) *Vuositalstat*. <http://www.ses.fi/vuositalstat> (haettu 17.7.2020).
- Videnoja, Kalle (2012) Väkivalta, sukupuoli ja ihmisyyden tunnistaminen. Teoksessa Purjo, Timo (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta*. Osa 2. Tampere: NFG, 71–79.

“I ONCE HIT ILONA RIGHT IN THE FACE WHEN I WAS DRUNK OUT OF MY MIND.” GENDERED VIOLENCE IN THE FILMS OF AKU LOUHIMIES AND ANTTI J. JOKINEN

This article investigates gendered violence in Finnish feature films directed by Antti J. Jokinen and Aku Louhimies. The examination is concerned with how and what sort of violence is portrayed in the films and what kinds of interpretations on violence also emerge from the films in relation to cultural frames of reference. The key question is how violence is connected to gender and sexuality in the representations of the films and what kinds of conceptions of gender and sexuality these interfaces facilitate. The perspective used in this article is one of gender-aware cultural studies. The topics and themes emerging from the films are contextualised in relation to feminist culture and research on violence. Examining representations of gendered violence is particularly topical at a time when the #metoo campaign and the inhumane and sexualised practices that some Finnish film directors have subjected their actors to have been a topic of much public discussion.

KEYWORDS: FINNISH CINEMA, GENDER, GENDERED VIOLENCE, SEXUALITY