

Raiskaava ja vainoava musiikki. Vainoaminen off-screen-raiskauksena ja akusmatisoitu vainoaja-raiskaaja elokuvassa Hirveä kosto

14.12.2016

[akusmatisaatio elokuvan ääni ja musiikki](#) [off-screen-raiskaus](#) [raiskausmyytit](#) [vainoaminen](#)

Sini Mononen

siinmo[a]utu.fi

FM, jatko-opiskelija

Musiikkitiede

Turun yliopisto

Lamont Johnsonin ohjaama Hirveä kosto (1976) on raiskaus–kosto-elokuva, joka laajentaa raiskauksen käsittelyn niin kutsuttuun henkiseen raiskaukseen, vainoamiseen. Artikkelissa tehdään kriittinen vastaluenta Hirveä kosto -elokuvasta, ei vain raiskauksen mutta myös vainoamisen esityksenä. Elokuvan esittämä kulttuurinen ilmapiiri on vahvasti raiskausmyyttien läpätunkema. Raiskausmyyttien valossa vainoaminen ei näyttäydy väkivaltana, eikä elokuva käsittele sitä omana väkivallan lajinaan. Sen sijaan vainoaminen on elokuvassa raiskauksen symboli ja tapa esittää off-screen-raiskaus. Tässä esityksessä musiikilla ja äänellä on merkittävä rooli: vainoaja-raiskaaja käyttää säveltämänsä musiikkia henkisen raiskauksen, vainoamisen, välineenä. Elokuvassa kuullaan raiskausta kuvaavia musiikillisia ja äänellisiä sitomisen ja saalistamisen topoksia. Niin ikään musiikilla ja äänellä luodaan mielikuvaa kaikkivoivasta, akusmaattisesta vainoaja-raiskaajasta. Elokuvan lopussa päähenkilö kostaa vainoaja-raiskaajalle; katarttinen kostomusiikki toimii raa’an väkivaltaisessa elokuvassa feministisenä eleenä.

Hirveä kosto (Lipstick, 1976) on Lamont Johnsonin ohjaama elokuva, joka kertoo valokuvamalli Chris McCormickista (Margaux Hemingway) ja hänen sisarestaan Kathy McCormickista (Mariel Hemingway)[1]. Kyseessä on niin sanottu raiskaus–kosto-elokuva: sekä Chris että Kathy joutuvat elokuvassa Kathyn musiikinopettajan, säveltäjä Gordon Stuartin (Chris Sarandon) raiskaamiksi. Myöhemmin sisarista vanhempi, Chris, kostaa Gordonille molempien kärsimän väkivallan.

Hirveä kosto tuo raiskauksen eri muodoissaan katsojan silmien eteen: eksplisiittinen raiskauskohtaus saa rinnalleen *off-screen-raiskauksen*, jossa Gordon raiskaa Chrisin uudestaan, tällä kertaa symbolisesti soittamalla uhrilleen puhelimesta raiskaavaa musiikkia. Puhelinkohtauksesta tekee erityisen kiinnostavan se, että puhelinsoitto on selkeä *vainoamisteko*. Toisin sanoen, elokuva käyttää raiskauksen symbolina vainoamista, jonka välineinä ovat puhelin ja sen kautta toistettava musiikki. Elokvassa ei kuitenkaan käsitellä kesken raiskaus oikeudenkäyntiprosessin soitettua puhelua millään tavalla. Tämä on kummallista etenkin siksi, että koko elokuvan tematiikka käsittelee raiskausta eri muodoissaan. Miksi siis *off-screen-raiskaus*, vainoaminen, jätetään huomiotta? Pohjaan tälle seikalle artikkelini keskeiset kysymykset: Millaista vainoaminen on *off-screen-raiskauksena* *Hirveä kosto* -elokuvassa? Millainen suhde sillä on elokuvan esittämässä kulttuurissa raiskaukseen ja laajemmin naisiin kohdistuvaan väkivaltaan? Entä miten elokuva käyttää musiikkia ja ääntä tämän suhteen ilmaisemiseen?

Lähestyn näitä kysymyksiä analysoimalla *Hirveä kosto* -elokuvassa esitettyä vainoamista *off-screen-* ja henkisenä raiskauksena sekä raiskauksen merkinä. *Off-screen-raiskaus* on raiskaus, joka tapahtuu kuvaruudun ulkopuolella. Se voi siis olla joko raiskaus, jonka aikana kamera katsoo toisaalle, tai raiskaus johon viitataan symbolisesti tai jollain muulla tavoin, kuten dialogin tasolla. *Off-screen-raiskaus* voidaan esittää myös musiikillisesti ja äänellisesti, kuten *Hirveä kosto* -elokuvassa, jossa musiikki ja ääni luovat voimakkaita mielikuvia raiskauksesta väkivaltana.

Tässä artikkelissa tehdyn elokuva-analyysin kulttuurinen viitekehys kytkeytyy 1970-luvun feministisessä kirjallisuudessa ja sosiaalipsykologiassa tunnistettuihin *raiskausmyytteihin* (Burt 1980). Raiskausmyytit kuvaavat niitä kulttuurisia asenteita, jotka poisselittävät raiskauksen ja johtavat uhrin syylistämiseen. Niiden valossa voidaan tarkastella paitsi raiskausta, mutta myös muuta seksuaalisesti sävytynyttä väkivaltaa^[2], kuten vainoamista. Raiskausmyyttien kautta voidaan hahmotella edelleen sitä, miksi henkinen väkivalta, vainoaminen, jää elokuvan esittämässä kulttuurisessa ilmapiirissä fyysisen väkivallan, raiskauksen, varjoon.

Hirveä kosto -elokuvassa on Michel Polnareffin (s. 1944) säveltämää elektroakustista musiikkia, jonka musiikilliset ja äänelliset elementit viittaavat raiskaukseen monin tavoin. Lähikuuntelen elokuvan musiikkia analysoidessani raiskauksen ja vainoamisen *topoksia*. Lähikuuntelu tarkoittaa tässä yhteydessä elokuvan soivan aineksen analyysia siten, että analysoitavan teoksen kulttuurinen viitekehys otetaan tulkinnassa huomioon (esim. Richardson 2016; Mononen, Pääkkölä & Qvick, tulossa). Näin analysoitava musiikillinen retoriikka, topokset, liitetään osaksi sitä laajaa kulttuurista

ympäristöä, johon myös itse analysoitava taideteos sijoittuu. Topokset ymmärretään tutkimuksessa musiikillisiksi ja äänellisiksi aiheiksi, jotka kuvaavat jotain tiettyä käsitettä, ideaa, tilannetta tai paikkaa (Monelle 2000; Hautsalo 2011, 111). Elokuvan kontekstissa musiikillinen topos voi kommunikoida erilaisia kulttuurisia merkityksiä osana audiovisuaalisen taideteoksen kudelmaa – kuten tunkeutumista, saalistamista ja sitomista – vaikka elokuvasta irrotettuna musiikki saattaisi avautua useampiin mahdollisiin tulkintakehyksiin. Elokuvamusiikissa erilaiset musiikilliset topokset ovat siis osa audiovisuaalista retoriikkaa, joka välittää elokuvan katsoja-kuulijoille eri tavoin elokuvan tematiikkaa (Välimäki 2008, 42–43).

Toposten lisäksi kiinnitän analyysissäni huomiota siihen, miten musiikki ja ääni kuvaavat elokuvan henkilöihahmoja ja niiden välistä dynamiikkaa. Musiikilla voidaan luoda esimerkiksi mielikuvia feminiinisuudesta ja maskuliinisuudesta tai hahmojen välisistä voimasuhteista. Näin musiikki voi kommentoida elokuvan esittämää raiskausmyyttien värittämää kulttuuria. Hyödynnän analyysissäni myös Michel Chionin (1999, 2009 & 2013) elokuvamusiikin kontekstissa soveltamaa *akusmaattisuuden* käsitettä. Akusmaattisuus liittyy vainoaja-raiskaajaan erityistä voiman ja vaaran ulottuvuutta, joka lisää hahmojen välillä olevaa jännitettä.

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys on musiikin semiotiikassa (Monelle 2000), elokuvamusiikin ja äänen tutkimuksessa, audiovisuaalisen taiteen tutkimuksessa (Chion 1999, 2009, 2013; Richardson 2012) ja erityisesti raiskaus–kosto-elokuvien (Read 2000; Projansky 2001) ja vainoamiselokuvien tutkimuksessa (Nicol 2009; Mononen 2014). Elokuvan luentaan on vaikuttanut niin ikään feministinen elokuvatutkimus (Read 2000; Projansky 2001; Russell et al. 2010; Välimäki 2015) sekä fenomenologia. Fenomenologinen eetos ohjaa elokuvan esittämän subjektiivisen kokemuksen tulkintaa; musiikillinen ja äänellinen aines toimivat elokuvassa soivina käsitteinä, jotka artikuloivat vaikeasti sanallistettavaa kokemusta.

Tutkimukseni sijoittuu elokuvamusiikin ja äänen tutkimuksen lisäksi musiikin ja väkivallan tutkimuksen kenttään. Teen elokuvassa vastaluennan elokuvasta, jota on luettu tyypillisesti vain raiskaus–kosto-elokuvana. Vastaluennat ovat keskeinen feministisen tutkimuksen metodi; niiden kautta voidaan tarkastella sellaisia kulttuurissa piiloon jääneitä ilmiöitä, jotka sivuutetaan tavallisesti taiteiden tutkimuksessa. Esimerkiksi taide-elokuvasta on tehty vastaluentoja erityisesti raiskausta ja naisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa kuvaavana taiteena (Russell et al. 2010). Tässä artikkelissa tehdään vastaluento *Hirveä kosto* -elokuvasta siinä mielessä, että elokuvaa luetaan raiskaus–kosto-kuvauksen lisäksi vainoamiskuvauksena.

Artikkeli jakautuu kahteen osaan. Näistä ensimmäinen käsittelee tutkimusaiheen kulttuurista kehystä, vainoamis- ja raiskaus–kosto-elokuvia sekä seksuaaliseen väkivaltaan liitettäviä käsityksiä, raiskausmyyttejä. Toisessa osassa kuunnellaan *Hirveä kosto* –elokuvan raiskauksen ja vainoamisen esitystä. Elokuvan kuuntelemiseen keskittyvässä analyysiosiossa tarkastelen ensin sitä, millaisia henkilöihahmoja musiikilla luodaan. Tämän jälkeen käsittelen musiikin ja äänen roolia off-screen-raiskauksen esityksissä sekä pohdin Gordonian akusmatisoituna vainoaja-raiskaaja-hahmona. Lopuksi analysoin sitomisen ja saalistamisen toposten ilmenemistä elokuvan musiikissa ja äänessä. Analyysini päättyy elokuvan loppukohtauksen esittämän asetelman punnitsemiseen; aivan viime hetkillä Chris kostaa Gordonille tappamalla tämän. Taustalla soi katarttinen kostomusiikki, joka legitimioi naispäähenkilön tekemän väkivallan ja kääntää huomion kohti yhteiskuntaa, joka kohtelee raiskauksen ja vainoamisen uhreja julmasti sulkemalla silmät naisiin kohdistuvalta väkivallalta.

I Väkivallan kehykset

Hirveä kosto vainoamis- ja raiskaus–kosto-elokuvana

Vainoamis- ja raiskaus–kosto-elokuvat yleistyivät lähes samanaikaisesti 1970-luvulla. Siinä missä ensimmäisenä raiskaus–kosto-elokuvana voidaan pitää Wes Cravenin elokuvaa *Last House on the Left* vuodelta 1972 (Read 2000, 41), ensimmäiseksi vainoamiselokuvaksi on mainittu Clint Eastwoodin debyyttiohjaus *Yön painajainen* (Play Misty for Me) vuodelta 1971 (Nicol 2009, 12).

Elokuvatyyppinä raiskaus- ja vainoamiselokuva ovat molemmat ambivalentteja ja häilyviä. Raiskaus–kosto-elokuvan tavoin (esim. Read 2000, 25; Projansky 2001, 17) vainoamiselokuva määrittyy narratiivis-temaattisesti, ei niinkään lajityypillisesti. Kumpikaan elokuvatyyppeistä ei ole myöskään minkään tietyn genren alalaji, vaan sekä raiskaus–kosto-elokuvat että vainoamiselokuvat voivat levittäytyä usean lajityypin alueelle. Esimerkiksi vainoamiselokuvien joukossa on komedioita kuten *Koomikkojen kuningas* (The King of Comedy, 1982) ja romanttista komedioita kuten *Sekaisin Marista* (There's Something About Mary, 1998). *Vainoavat silmät* (Someone's Watching Me!, 1978) lähestyy puolestaan kauhun genreä. Niin ikään trillerit ovat vainoamiselokuvissa yleisiä. Tällaisia ovat ainakin *Ihastus* (The Crush, 1993) ja *Vaarallinen suhde* (Fatal Attraction, 1987). Sekä raiskaus–kosto-elokuviksi että vainoamiselokuviksi voidaan lukea muun muassa elokuvat *Yö ei tunne sääliä* (The Seduction, 1982), *Kylmää terästä* (Blue Steel, 1989)

ja *Sleeping With the Enemy* (1991). Myös *Hirveä kosto* -elokuvassa on molempien elokuvatyyppien elementtejä, vaikka raiskaus–kosto-elokuvan piirteet ovat siinä näkyvämmiin esillä.

Lajityypistä riippuen elokuvat käsittelevät eri tavoin raiskausta ja vainoamista. Esimerkiksi *Hirveässä kostossa* pohjavireenä on raiskauksen ja koston tematiikka, joka laajenee käsittelemään myös henkisen raiskauksen, vainoamisen, saalistamisen ja (psykologisen) sitomisen teemoja. Siinä missä romanttisessa komediassa vainoamisen kohteena oleminen voidaan esittää lähes tavoiteltavana tilana (esim. *Sekaisin Marista*), *Hirveässä kostossa* Chris alistetaan raa’an fyysisen väkivallan lisäksi painajaismaiselle ja seksuaalisesti virittyneelle vainoamiselle ja tarkkailulle.

Kaikkiaan yhdeksänkymmentä minuuttia kestävä *Hirveä kosto* -elokuva jakautuu kolmeen näytökseen. Ensimmäisessä näytöksessä Chris raiskataan, toinen keskittyy oikeudenkäyntiin ja lyhyeen vainoamisepisodiin. Viimeisessä näytöksessä Chris kostaa vainoaja-raiskaajalle, Gordon Stuartille.

Elokuvan alussa Chrisin huollettava, 13-vuotias pikkusisko Kathy, esittelee tämän Gordonille, joka elättelee toiveita säveltäjän urasta. Hän on erikoistunut elektroakustiseen musiikkiin. Tutustuessaan Chrisiin Gordon saa tietää, että Chris on mallinuransa vuoksi hyvin tunnettu ajan seurapiireissä. Chrisin lähipiiriin kuuluu myös säveltäjä Sean Cage, jonka nimi viittaa avantgardesäveltäjä John Cageen (1912–1992). Chris kutsuu Gordonin kotiinsa esittelemään musiikkiaan. Tapaamisessa Gordon soittaa Chrisille sävellystään toivoen pääsevänsä tapaamaan idolinsa Cagen. Chris ei ole kuitenkaan kiinnostunut Gordonin työstä. Tästä pettyneenä ja raivostuneena Gordon karkaa väkivaltaisessa kohtauksessa Chrisin päälle. Hän pahoinpitelee ja nöyryyttää uhriaan ja lopulta raiskaa tämän. Elokuvassa näytetään, kuinka Chris sidotaan sänkyyn ja raiskataan raa’asti. Kohtauksessa nähdyn uhrin takaapäin raiskaamisen voi tulkita viittaavan anaaliraiskaukseen, mikä sinällään lisää kohtauksen raakuutta ja julmuutta. Kohtauksesta tekee lisäksi absurdin se, että Gordon pakottaa raiskauksen aikana Chrisin kuuntelemaan säveltämänsä musiikkia.



Kuva 1. Gordonin nöyryyttämä Chris. © Dino De Laurentiis Corporation & Paramount Pictures.

Kohtaus on korostetun raaka ja väkivaltainen (raiskaus–kosto-elokuvien raaosta kohtauksista ks. esim. Boyle 2005, 138). Se kestää huomattavan kauan, kaikkiaan kahdeksan minuuttia [17:09–25:00]. Kohtauksen aikana Gordon pahoinpitelee uhriaan monin tavoin. Hän paiskoo Chrisiä ympäri asuntoa, lyö tätä useita kertoja, hakkaa Chrisin päätä vasten sängyn pylväikköä ja nöyryyttää tätä tuhrimalla uhrinsa kasvot huulipunalla (Kuva 1). Lopulta hän sitoo Chrisin ja raiskaa tämän. Raiskauksen aikana pauhaa diegeettisesti^[3] Gordonin elektroakustinen musiikki: radio on asetettu Chrisin päälle viereen, jotta tämä varmasti kuulee raiskaajansa sävellyksen. Musiikin laseräänit ja pakonomaisesti kehäänsä kiertävä ostinatokuvio laukeavat Gordonin kanssa samaan tahtiin suihkuavina syntetisaattorin ääniefekteinä. Chris huutaa kivusta koko tapahtuman ajan. Kohtaus päättyy Kathy'n tullessa koulusta kotiin. Kathy kauhistuu näkemäänsä ja pakenee omaan huoneeseensa. Ennen poistumistaan asunnosta Gordon kieltää Chrisiä olemasta intiimisti muiden miesten kanssa.

Elokuvan toisessa näytöksessä, raiskaus oikeudenkäynnin jo ollessa käynnissä, Gordon vainoo Chrisiä soittamalla tälle kesellä yötä puhelun, jonka aikana hän toistaa Chrisille jälleen musiikkiaan. Tämä kohtaus on sekä symbolinen raiskaus että eksplisiittisesti vainoava teko. Vaikka tämä jää elokuvan ainoaksi vainoamiskohtaukseksi, vainoamisen määritelmän voidaan katsoa täyttyvän. Vainoamisessa oleellista ei ole niinkään häirinnän määrä tai kesto vaan uhrin kokemus: vainoaminen herättää ymmärrettävästi pelkoa (Mullen et al. 2000, 9). Näin ollen teko voidaan katsoa vainoavaksi, mikäli teon konteksti huomioon ottaen voidaan ajatella, että se on uhrin kannalta pelottava.^[4] *Hirveä kosto* -elokuvassa näin tapahtuu: raiskaaja vainoo uhriaan kesken

raiskausoikeudenkäynnin ja tekee raiskauksen uudelleen eletäväksi voimakkaasti väkivaltaan liitetyn musiikin kautta. Puhelua ei siis ole mielekästä tarkastella pelkästään yksittäisenä tapahtumana – se liittyy kiinteästi tapahtumaketjuun, joka alkaa Chrisin raiskauksesta ja jatkuu uhkaavana koko oikeudenkäynnin ajan.

Chris mustamaalataan oikeudessa mallintyönsä vuoksi moraalittomaksi naiseksi, ja Gordon saa vapauttavan tuomion. Väkivalta yltyy kuitenkin oikeudenkäynnin jälkeen entisestään. Elokuvan kolmas näytös huipentuu suuressa, dystooppisessa kulttuurikeskuksessa, jossa Chris työskentelee valokuvamallina. Gordon raiskaa kuvausten aikana talossa vaeltavan Kathryn. Musiikilla on kohtauksessa merkittävä rooli: Kathy tulee Gordonin luokse musiikin houkuttamana. Kuten Chrisin raiskauskohtauksessa, myös Kathy joutuu kuuntelemaan Gordonin musiikkia ennen kuin Gordon raiskaa tämän. Saatuaan tietää sisarensa raiskauksesta, Chris astelee kuvauksista parkkipaikalle ja noutaa autosta kiväärin. Hän ampuu rakennuksen edustalla kirkkaanpunaisessa iltapuvussaan Gordonin, joka kuolee yrittäessään ajaa tapahtumapaikalta pois. Elokuvan suomenkielinen nimi, *Hirveä kosto*, voi viitata yhtäältä Gordonin koston Chrisin torjuttua tämän. Samaan aikaan se voi viitata myös Chrisiin lopulliseen koston ja oman käden oikeuteen. Elokuvan viime hetkillä kuullaan Chrisin oikeusavustajan katsojia valistava repliikki: joskus oikeuslaitos voi pettää ja valamiehistön on annettava oikeuden tapahtua ja vapautettava Chris syyteistä. Elokuva päättyy tuomion julistukseen: Chris on syytön.

Tärkeänä teemana *Hirveä kosto* -elokuvassa on oikeudenmukaisuus. Elokuva kysyy yhteiskunnan ja oikeusjärjestelmän toimivuutta suhteessa raiskauksiin ja niistä annettuihin tuomioihin. Tässäkin se muistuttaa useita raiskaus–kosto- ja vainoamiselokuvia, jotka pohtivat niin ikään tyypillisesti 1900-luvulla sosiokulttuurisesti muuttunutta käsitystä läheisyydestä, intiimistä tilasta ja yhteiskunnallisesta oikeudenmukaisuudesta (vainoamiselokuvista esim. *Yön painajainen*, *Vainoavat silmät*). Samalla *Hirveä kosto* asettuu samaan jatkumoon monien muiden tuon aikakauden elokuvien kanssa. Erityisesti 1970-luvulla Yhdysvalloissa nähtiin elokuvia, jotka käsittelivät oikeudenmukaisuutta ja yksilön oman käden oikeutta. Nämä teokset käänsivät katseen perinteisiin arvoihin: kotiin, perheeseen ja vapauteen. Tämän elokuvatyyppin tyypillinen edustaja, Clint Eastwoodin tähdittämä *Likainen Harry* (*Dirty Harry*, 1971), on kaupunkimiljööseen sijoittuva lännenelokuva, jossa yksinäinen sankari etsii ja jakaa oikeutta. (Quart & Auster 2011, 118.) Siinä missä *Likaisen Harryn* päähenkilö on rikospoliisi ja siten itse lain puolella, raiskatut ja vainotut kostajahahmot, kuten *Hirveän koston* Chris, kommentoivat toiminnallaan suorasukaisesti lain ja yhteiskunnan kykenemättömyyttä suojella heitä väkivallalta.

Raiskausmyytit

Hirveä kosto -elokuvan tarinamaailma kuvaa yhteiskuntaa, jossa raiskaus tunnustetaan vain heikosti ja uhria syyllistetään. Edelleen, vainoaminen liittyy elokuvassa kiinteästi raiskaukseen ja on osa raiskaukseen liittyvää tapahtumaketjua. Raiskauksen jälkeen Chrisin kertomusta tapahtuneesta ei pidetä uskottavana. Poliisi epäilee, että Chris on provosoinut Gordonia. Oikeudessa jopa esitetään, että Chris olisi ollut halukas sukupuoliyhteyteen ja on siten itse vastuussa raiskauksesta. Siinä missä raiskaus on elokuvassa huonosti tunnustettua, vainoamista ei tunnusteta siinä lainkaan [5] eikä sitä nimetä tai käsitellä elokuvassa millään tavalla siitä huolimatta, että Gordonin vainoamisteko häiritsee Chrisin elämää kesken raiskausoireidenkäynnin. *Hirveä kosto* -elokuva on oman aikansa kuva siinä mielessä, että se on niin sanotun ”näkymättömän” vainoamisväkivallan esitys. Näkymättömäksi rikokseksi voidaan kuvata sellaista tekoa, joka on lain vastainen mutta vaikeasti hahmotettava ja siksi usein ammatilliseltakin huomaamattomaksi jäävä (Kotanen 2013, 43). Niin ikään näkymättömäksi väkivallaksi voidaan kutsua väkivaltaa, joka täyttää väkivallan tunnusmerkit vähintään kokemuksellisenä väkivaltana, mutta joka on esimerkiksi niin monimutkainen, epäkonventionaalisesti ilmenevä ja siten vaikeasti hahmotettava tapahtuma, että sen tunnistaminen voi olla hankalaa. Tunnistamisen vaikeuteen vaikuttaa myös ilmiöiden nimeäminen. *Hirveä kosto* -elokuva kuvaa 1970-luvun alun yhteiskuntaa, jossa vainoamista ei oltu vielä nimetty (ks. esim. Nicol 2009). Lisäksi myytit eli kulttuuriset käsitykset siitä mitä väkivalta ylipäättään on voivat omalta osaltaan vaikeuttaa erilaisten väkivaltakokemusten tunnistamista.

Hirveän koston esittämä kulttuurinen ilmapiiri on raiskausmyyttien kehystämä. Raiskausmyytit ovat kulttuurissa rakentuneita käsityksiä seksuaalisesta väkivallasta (ks. esim. Remes 2015; Kotanen 2013). Ne kuvaavat niitä sosio-kulttuurisia mekanismeja, jotka johtavat raiskauksen poisselittämiseen ja uhrin syyllistämiseen. Raiskausmyyttien valossa voidaan tarkastella myös sitä, miksi vainoaminen jää henkisenä raiskauksena elokuvassa huomiotta. Myytit syntyvät kulttuurin eri rakenteissa. Esimerkiksi raiskausta ja vainoamista tarkasteltaessa voidaan ajatella, että kulttuurituotteilla ja taiteella, kuten elokuvilla, on oma merkityksensä myyttien kuvaamisessa, niiden ylläpitämisessä sekä näkyväksi tekemisessä ja kritisoimisessa. Raiskaus–kosto-elokuvat ja vainoamiselokuvat kommentoivat niin ikään muita kulttuurisia myytin rakentajia. Esimerkiksi *Hirveä kosto* kiinnittää huomiota lainsäädäntöön ja raiskauksista annettuihin tuomioihin. Laki itsessään on voimakas myytin rakentaja ja sillä voi olla suurta merkitystä sille, millaiset ilmiöt

koetaan väkivaltaisina, sosiaalisesti tuomittuina tai rikollisina (ks. esim. parisuhdeväkivallan normiston ja lainsäädännön suhteista Kotanen 2013, 12–13). Myytit muuttuvat ja muovautuvat aikojen saatossa. Siinä missä myyttejä voidaan esimerkiksi taiteellisten esitysten kautta murtaa, myytit voivat elää sitkeinä jo aiemmin syntyneiden myyttien jatkumossa. Esimerkiksi uudet lainmuutokset perustuvat vanhaan lainsäädäntöön, jolloin ne paitsi heijastelevat oman aikansa kulttuuri-ilmapiiriä, mutta myös vanhempaa kulttuurihistoriallista käsitystä yksilön ja yhteiskunnan välisestä sopimuksesta, vastuusta ja oikeuksista (emt.).

Martha Burtin (1980) mukaan raiskausmyytit vaikuttavat ihmisten asenteisiin siitä mikä on seksiä, milloin ei-toivotun seksin määritelmä on täyttynyt ja mikä on ylipäätään raiskaus. Raiskausmyytit ovat ylläpitäneet stereotyyppisiä mielikuvia raiskaajasta seksinhimoisina mielipuolina ja ovat vaikuttaneet jopa lainsäädäntöön. Burtin kuvaamat myytit tunnistettiin 1970-luvun feministisessä tutkimuksessa (Feild 1978) ja sosiaalipsykologiassa (Burt 1980). Näin ollen ne kuvaavat erityisesti 1900-luvun alkupuolen länsimaista kulttuuripiiriä ja siellä vallalla olleita asenteita. Toisaalta 1970-luvulla yleiset myytit voivat olla esillä kulttuurin eri alueilla myöhemminkin ja vaikuttavat ainakin välillisesti siihen, kuinka seksuaalisuus ja seksuaalinen väkivalta tulevana vuosikymmeninä ymmärretään.

Tutkimusten mukaan ihmiset uskovat todennäköisemmin sellaisen raiskauksen tapahtuneen, joka sopii stereotyyppiseen käsitykseen raiskauksesta. Raiskaus on tällöin uskottava, jos uhri on sanonut selkeästi ”ei” ja jos raiskaaja ja uhri eivät ole tapailleet toisiaan ([Franiuk et al. 2008](#), 288). Edelleen, raiskaajan käsitys siitä, millainen raiskaus on, vaikuttaa siihen, kuinka raiskaukseen syyllistynyt ylipäätään kohtelee naisia (Feild 1978, 158). Erityisesti naisiin kohdistuvan väkivallan esityksiin on tyypillistä liittää uhrin syyllistämistä ([Rader & Rhineberger-Dunn 2010](#), 234). Tällöin uhrin voi ajatella olevan jotenkin erilainen kuin katsojan. Näin katsoja voi myös ylläpitää illuusiota maailmasta oikeudenmukaisena paikkana, jossa jokainen saa ansionsa mukaan ([Rader & Rhineberger-Dunn 2010](#), 234; [Franiuk et al. 2008](#)).

Burt (1980, 218) kuvaa raiskausmyyttejä seuraavasti:

1. Konservatiivinen myytti: vain vaginaalinen heteroseksuaali (penis-vagina-yhdyntä) on seksiä. Näin ollen muu kuin vaginaalinen seksi ei ole seksiä eikä siksi myöskään raiskaus.
2. Konfliktimyytti: seksuaalinen kanssakäyminen perustuu aina konfliktiseen miesten ja naisten kanssakäymiseen. Raiskaus on luonnollinen osa konfliktista kanssakäymistä.

3. Väkivaltamytti: lähisuhdeväkivalta on luonnollinen osa naisten ja miesten välistä kontrollia ja legitiimi tapa kontrolloida toista. Raiskaus on yksi kontrolloimisen keino.

Konservatiivinen mytti koskee hyväksytyä seksuaalista käytöstä. Äärimmillään ja ankarimmillaan se käsittää soveliaaksi seksiksi vain tietyissä olosuhteissa tapahtuneen vaginaalisen heteroseksin. Konservatiivisen myytin kannattaja saattaa pitää kaikkea muuta seksiä kuin vaginaalista heteroseksia epäilyttävänä ja epäsopivana. Myytin kannattaja on myös taipuvainen syyllistämään raiskauksen uhria epäsopivaan seksiin osallistumisesta.

Ajatus oikeudenmukaisesta maailmasta, jossa uhri on ansainnut kohtalonsa, on niin ikään läheinen konservatiiviselle myytille. Konfliktimyyttiin liittyy käsitys kaikesta seksuaalisesta kanssakäymisestä manipuloivana, petollisena, valheellisena ja hyväksikäyttävänä. Konfliktimyytin ääripäässä raiskaus on luonnollinen intiimisuhteen seuraus, eikä raiskattu tarvitse osakseen empatiaa. Väkivaltamytti pitää sisällään ajatuksen, että pakottaminen ja aggressio kuuluvat lähisuhteeseen ja että väkivalta – kuten raiskaus – on siksi legitiimi tapa toimia intiimissä ihmissuhteessa. (Emp.)

Kaikki edellä mainitut myytit ovat läsnä *Hirveä kosto* -elokuvassa. Raiskaus kyseenalaistetaan välittömästi tapahtuneen jälkeen. Konservatiivinen mytti kyseenalaistaa anaaliraiskauksen raiskauksena. Sitominen ja anaaliraiskaus viittaavat elokuvassa sadomasokismiin, joka on konservatiivisen myytin valossa perversio ja poikkeama, mikä jo sinällään asettaa raiskauksen epäilyttävään valoon. Sadomasokistiseen asetelmaan liittyy myös oletus siitä, että Chris on ottanut aktiivisesti masokistin roolin ja että hän alistuu omasta tahdostaan sadistiselle miehelle. Myös Chrisin päätymistä raiskaustilanteeseen epäillään. Chrisiltä kysellään, oliko hän kuitenkin nauttinut tapahtuneesta, ja miksi hän ei huutanut apua tai vastustanut Gordonia hanakammin. Konfliktimyytin valossa Chris ”kiusoittelee” Gordonia ja vaatii näin miehistä kontrollia. Kiusoittelua seurannut raiskaus ei ole siksi varsinaista väkivaltaa. Chrisin ja Gordonin suhdetta epäillään intiimiksi: tapahtuihan raiskaus Chrisin kotona. Näin ollen konfliktimyytille syntyy henkistä tilaa, jossa voidaan epäillä, että Chris on ajautunut miehen ja naisen välisessä monimutkaisessa suhteessa tilanteeseen, jossa konflikti on valmis ja raiskaus on sen luonnollinen seuraus. Väkivaltamytti on läheinen edelliselle ajatukselle: Gordonin toimintaa voidaan pitää karkeana ja vastenmielisenä, mutta intiimin ihmissuhteen puitteissa se on hyväksyttävää.

Raiskausmyytteihin liittyy välillisesti käsitys siitä, mikä on väkivaltaa. Raiskausmyytit kyseenalaistavat paitsi seksin, mutta myös väkivaltaisen kokemuksen: jos raiskaus on luonnollinen osa naisen ja miehen hetero-suhdetta, se ei voi olla silloin väkivaltaa. Tämänkaltainen ajattelu on läheistä sukua käsitykselle, jonka mukaan vain tiettyntyyppinen väkivalta on varsinaista väkivaltaa. Filosofin Lorenzo Magnani (2011, 5) on huomauttanut, että kiusaustapauksissa on tyyppillistä erottaa sanallinen väkivalta fyysisestä väkivallasta ”todellisempaan” väkivaltana. Magnanin mukaan väkivallan määritelmässä oleellista on kuitenkin väkivallan kokemus: väkivalta on aina jonkun yksilön kokemaa (emt., 10). Tässä mielessä vainoamisen määritelmä vastaa paremmin Magnanin esittämää käsitystä väkivallasta kuin yksinomaan fyysiseen väkivaltaan keskittyvää väkivaltakäsitystä. Vainoamisen vaikutusta uhriin onkin kuvattu henkiseksi raiskaukseksi (Lowney & Best 1995 Mullen et al. 2000, 18 mukaan). Raiskausmyyttien kaltaiset kulttuuriset asenteet ja käsitykset voivat kuitenkin vaikeuttaa vainoamisen kokemuksen havaitsemista ja ymmärtämistä. Ne voivat luoda sellaisia mielikuvia naisen ja miehen välisestä kanssakäymisestä, seksuaalisuudesta ja henkilökohtaisista rajoista, jotka estävät vainoamisen tunnistamisen (seksuaalisesti latautuneena) henkisenä väkivaltana. Ne voivat jopa normalisoida vainoavan käytöksen heterosuhteeseen liittyvänä normaalina käytöksenä: konservatiivinen myytti ei pidä seksuaalista häirintää seksinä tai seksuaalisesti virittyneenä tekona ja konfliktimyytti selittää vainoavan käytöksen normaalina kanssakäymisenä. Väkivaltamyytin kohdalla vainoamisen tunnistaminen on erityisen vaikeaa, koska väkivaltamyytin kannattaja ei välttämättä edes tunnista vainoamista väkivallaksi vaan pitää ainoastaan fyysistä väkivaltaa väkivaltana.

II Soiva esitys

Viaton viettelijä ja vaarallinen raiskaaja

Hirveä kosto -elokuvassa piirretään kuvaa eri henkilöahmoista ja heidän välisestä dynamiikastaan elokuvan eri elementtien kautta: roolitus, dialogi, puvustus, kuvaus ja leikkaus suodattavat kaikki katsojan eteen hahmoja, jotka ovat joko feminiinisiä tai maskuliinisia, toimijoita tai uhreja. Myös musiikki vaikuttaa hahmojen muovaamiseen liittäen niihin erilaisia mielikuvia toimijuudesta, uhrina olemisesta, viettelemisestä tai viattomuudesta. Yleisesti *Hirveä kosto* -elokuvan hahmoja voidaan luonnehtia heteronormatiivisiksi: Chris on feminiininen nainen, jota tavoittelee tumma heteromies.

2000-luvun alun amerikkalaisia rikostelevisiosarjoja tutkineet [Nicole E. Rader ja Gayle M. Rhineberger-Dunn](#) (2010) ovat todenneet, että television vainoamiskuvauksissa on tyypillistä esittää vainottu vaaleana, seksuaalisesti aktiivisena, yksin elävänä naisena. Tällainen asetelma on myös *Hirveässä kostossa*, jossa Chris on naimaton, menestyvä, vaalea malli. Hän on lisäksi orpo ja omistautunut pikkusisarensa Kathryn huoltaja. Sisarusten veli on katolisen kirkon pappi, jonka luokse Chris ja Kathy pakenevat toipumaan väkivaltaisista kokemuksistaan. Tässä suhteessa Chris muistuttaa erityisesti raiskauselokuvien uhreja, jotka esitetään tyypillisesti viattomina (ks. Read 2000, 90).

Elokuvan alussa Chris on Afrodite- tai Venus-hahmo, viettelevä seireeni. Elokuvan ensimmäisessä näytöksessä, kohtauksessa, jossa Gordon tapaa Chrisin ensimmäistä kertaa, tämä on kameroiden ja katseiden kohteena jumalattarien kodin, meren, äärellä [4:00–8:00]. Sama viettelevä jumalatarhahmo on ollut esillä jo hiukan aikaisemmin, elokuvan alkutekstien aikana. Elokuva alkaa svengaavalla kitarafunkilla sekä miehen eroottisen huohottavilla kuiskauksilla. Ei-diegeettiseltä vaikuttava äänimaisema muuttuu pian diegeettiseksi, kun miehen ääni voimistuu, alkaa sanella ohjeita kuvausryhmälle ja musiikin taso nousee. Kuvassa paljastuu Chris, joka poseeraa valokuvaajalle mainoskuvausten mallina. Huomio on Chrisin voimakkaasti punatuissa huulissa. Taustalla kuultavan musiikin tarkoitus on luoda tunnelmaa; musiikki inspiroi Chrisiä ja antaa hänelle itsevarmuutta kameran edessä.

Kohtauksen äänimaisema on voimakkaan vihjaileva ja erotisoitu. Musiikkitieteilijä John Richardson (2012, 155–157) kirjoittaa, kuinka pornografiaa voidaan performoida äänen kautta. Hän seuraa elokuvatutkija Linda Williamsin (1989) ajatusta pornosta voimakkaan dubattuna genrenä. Richardsonin mukaan dubbaus antaa pornolle surrealistisen luonteen; dubattu ääni on vaarassa lipsahtaa pois paikoiltaan, jolloin epäsynkronoidun ei-diegeettisen äänen ja diegeettisen äänilähteen välinen sidos katkeaa (Richardson 2012, 157). *Hirveän koston* avauskohtauksessa kuultava musiikki ja miehen voihkaisut luovat illuusiota seksuaalisesta kanssakäymistä ja ovat lähes pornografisia. Kun kamera etääntyy ja musiikin volyyymi käännetään kovemmalle, ei-diegeettiseltä vaikuttava musiikki paljastuu diegeettiseksi. Samalla käy ilmi, että viettelys ja jumalattaren kutsu ovat esitystä.

Viettelyksen esitys tulee ilmi myöhemmin myös oikeudenkäynnissä, jossa Chris joutuu selvittämään rooliaan valokuvamallina. Chris kertoo poseeraavansa miesten sijaan ensisijaisesti

naisille: hän performoi naista, jollainen jokainen nainen haluaisi olla. Gordon tulkitsee Chrisin viettelevän performanssin kuitenkin miehille osoitetuksi ja lähtee tavoittelemaan tätä.

Viettelijän lisäksi Chrisin hahmo esitetään elokuvassa viattomana ja tunnollisena, pikkusisarestaan huolehtivana naisena. Raiskauksen jälkeen Chrisin hahmo nähdään ”todellisena” itsenään: ilman ehostusta, vetäytyneenä omaan rauhaansa ja toipuvana. Kun Chris ja Kathy saapuvat lepopaikkaansa, katolisen kirkon rauhaan [30:13–32:13] taustalla kuuluu rauhallinen ja kontemploiva melodia. Vahvistetulla akustisessa kitaralla ja syntetisaattorilla soitettu musiikki sitoo yhteen kohtaukset, jossa Chris vetäytyy kirkkoon ja aamun, jolloin Kathy hakee suojaa nunnien luota. Musiikin voi kuulla välittävän vaikutelmia pehmeystä, surumielisyydestä ja viattomuudesta.

Siinä missä Chrisin hahmo on esitetty yhtäältä viettelevänä ja toisaalta viattomana, Gordonin hahmo on elokuvassa outo ja vaarallinen: nämä piirteet välittyvät erityisesti Gordonin säveltämän musiikin kautta, joka on muodoltaan epämääräistä ja soundeiltaan kummallista, futuristisia efektejä luonnonääniin sekoittavaa massaa. Oudosti risteilevät laser- ja syntetisaattoriäänit luovat dystooppisen vaikutelman. Niiden taustalla soi pakkomieleinen syntetisaattorin ostinatokuvio, joka kiertää obsessiivisesti omaa kehäänsä. Konemaisesti toistuva ostinato viittaa elokuvassa myös epäinhimillisyyteen – onnto ja vieraannuttava konesoundi soi outoutta, jopa hirviömäisyyttä, joka on ihmisyydelle vierasta.

Elokuvan loppupuolella musiikkia käytetään oikeudessa aihetodisteena Gordonin aikeista ja luonteesta [54:45–55:42]. Gordon on musiikin säveltäjä, ja musiikki soi hänen ”henkilöään”. Musiikki ei toimi elokuvassa pelkästään tyypillisenä johtoaiheen kaltaisena narratiivisena välineenä, joka merkitsisi elokuvan katsojille Gordonin hahmoa ja häneen liittyviä teemoja, kuten raiskausta ja vainoamista. Musiikilla on myös elokuvan diegesiksessä Gordonia merkitsevä ominaisuus, ja musiikin kautta Gordon voi olla läsnä uhriensa elämänpiirissä silloinkin kun hän itse on toisaalla. Elokuvan musiikki kuvaa myös hahmojen välisiä voimasuhteita. Säveltäjä tekee Gordonista aktiivisen toimijan, siinä missä Chris on pakotettu ja alistettu kuuntelija ja toiminnan kohde, objekti.

Sen lisäksi että Gordonin säveltämä musiikki kuvaa häntä henkilönä, musiikilla luodaan myös yleisemmin mielikuvaa raiskaajista ja vainoajista. Raiskaus–kosto-elokuvissa raiskaaja saatetaan motivoida poikkeuksellisen oudoksi ja moraalisesti arveluttavaksi hahmoksi. Tällainen on myös

1910- ja 20-luvuilla elokuvissa usein tavattu taiteilijahahmo, joka käyttäytyy arvaamattomasti ja raiskaa pahaa aavistamattoman uhrinsa (Projansky 2001, 38). Säveltäjänä Gordon on siis lähtökohtaisesti epäilyttävä ja hänen säveltämänsä musiikki on lisäksi poikkeuksellisen outoa ja kummallista.

Off-screen-raiskaus

Hirveä kosto -elokuvassa raiskaus esitetään Chrisin raiskauskohtauksen lisäksi off-screen-raiskauksina. Tämä tehdään musiikin ja äänen keinoin. Nyt musiikki ja ääni toimivat raiskauksen symboleina.

Hirveä kosto -elokuvassa on kahdenlaista off-screen-raiskausta: symbolista ja eksplisiittistä. Gordonin soittama yöllinen puhelu ja sen aikana kuultava musiikki ovat raiskauksen symbolisia merkkejä. Samaan aikaan ne ovat vainoava teko. Kathryn raiskaus on sen sijaan eksplisiittinen off-screen-raiskaus, johon viitataan ennen raiskausta ja josta Kathy kertoo sisarelleen jälkeinpäin. Näin kuvaruudun ulkopuolelle rajattu ja osin poisleikattu raiskaus on voimakkaasti elokuvassa läsnä dialogin, kameratyöskentelyn ja tarinankuljettamisen tasolla.

Elokuvan historiassa on nähty aina sekä eksplisiittisiä raiskauksia että off-screen-raiskauksia (ks. myös Boyle 2005, 136). Jacinda Read (2000, 181) rinnastaa esimerkiksi vampyyritarinat ja etenkin naispuolisten vampyyrien teurastukset raiskauksiin. Vampyyri voidaan lukea yhtä hyvin raiskaavaksi hahmoksi, joka vaanii seksuaalisesti virittyneissä kohtauksissa uhriaan (emp.; Ehrenstein 1993, 29). Niin ikään vampyyri voidaan tulkita myös vainoavana hahmona. Vainoajan tavoin vampyyrit tarkkailevat uhriaan, lähestyvät häntä eri tavoin ja ilmestyvät uhrinsa elämään varoittamatta ja vainotun tahdosta piittaamatta. Vampyyrit ovat vain yksi esimerkki monista hahmoista, joita voisi tulkita yhtä lailla vainoajina kuin raiskaajina. Suomalaisesta kansanperinteestä tuttu tarina Väinämöisestä ja Ainosta selventää aiheiden likeisyyttä ja osittaista päällekkäisyyttä sekä niiden kokemuksellista läheisyyttä: Akseli Gallen-Kallelan *Aino*-triptyykki (1891) kuvaa kuinka Aino mieluummin hukuttautuu kuin antautuu häntä ahdistelevalle Väinämöiselle.

Elokuville raiskausten eksplisiittiset kuvaukset olivat 1930-luvulle asti verrattain yleisiä. Vuosikymmenen puolivälissä kuvaukset muuttuivat hienovaraisemmiksi, vaikka viittauksia raiskauksiin nähtiin edelleen. 1960-luvulla selvät raiskauskuvaukset yleistyivät jälleen. (Projansky

2001, 26.) Raiskausten kuvauksissa tapahtui selvä käänne 1960-luvulla tapahtuneen feminismin nousun myötä: 1970-luvulla yleistyivät feministiset raikaus–kosto-elokuvat (Read 2000, 77), joissa raikauskuvaukset voivat olla raakoja, pitkäkestoisia ja eksplisiittisiä. Readin mukaan off-screen-raiskaukset yleistyivät jälleen 1980- ja 1990-luvuilla eroottisten trillerien myötä (emt., 43).

Feministinen elokuva- ja televisiotutkimus on löytänyt elokuvan historiasta runsaasti off-screen-raiskauksia, joista osa on eksplisiittisempiä ja osa vihjaa vain kuin ohimennen raiskaukseen. Esimerkiksi raikausten esityksiä tutkinut Sarah Projansky (2001, 38) tulkitsee elokuvassa *Sudenpesä* (Pitfall, 1948) olevan kohtauksen, jossa miespuolinen hahmo pyytää sankaritarta laskemaan hartiahuiviaan ja paljastamaan yläselkensä, painostetun seksuaalisen yhteyden hienovaraiseksi esitykseksi. *Hirveä kosto* -elokuvassa Gordonin säveltämä musiikki ja vainoava puhelu toimivat edellä kuvattua esimerkkiä huomattavasti voimakkaampina raiskauksen esityksinä. Ne ovat myös esimerkki siitä, kuinka elokuva voi kuvata off-screen-raikausta muun kuin visuaalisen kuvaston kautta; äänellä ja musiikilla on *Hirveä kosto* -elokuvassa oleellinen rooli off- screen-raiskauksen esittämisessä.

Akusmatisoitu vainoaja-raikaaja

Elokuvan toisessa näytöksessä oleva puhelinkohtaus [50:20–51:00] on kestoaltaan lyhyt (Kuva 2). Siihen liittyy kuitenkin paljon kulttuurihistoriallisesti ja taiteentutkimuksellisesti kiinnostavia seikkoja, jotka valaisevat sitä, millainen off-screen-raikaus vainoaminen on ja millainen merkitys puhelimella on vainoaja-raikaaja-hahmon rakentamisessa. Edelleen musiikilla on kohtauksessa merkittävä rooli raikaavana ja vainoavana elementtinä. Aivan ensimmäisen kerran raikaavaa ja vainoavaa musiikkia kuullaan Gordonin asunnossa hänen ollessa sävellystyössä ja valmistautuessa tapaamiseen Chrisin kanssa [8:15–9:18] ja myöhemmin Chrisin asunnossa kohtauksessa, joka edeltää raikausta, ja jossa Gordon soittaa musiikkia Chrisille [14:10–16:22]. Pian tämän jälkeen musiikkia kuullaan raikauskohtauksessa, jonka taustalla Gordon toistaa sävellystään [20:46–22:20] sekä puhelinkohtauksen jälkeen oikeudenkäynnissä suurten kaiuttimien kautta toistettuna [54:45–55:42]. Musiikki kuullaan kaikissa kohtauksissa diegeettisenä eli elokuvan tarinamaailmassa soivana.



Kuva 2. Gordon toistaa yöllisen puhelinkohtauksen aikana raiskaavaa ja vainoavaa musiikkiaan Chrisille. © Dino DeLaurentiis Corporation & Paramount Pictures.

Musiikki on tehokas intimiteetin merkitsijä ja raiskauksen merkki. Se on myös vanhastaan tunnettu halun ja kaipauksen herättäjänä ja kaipuun ilmaisun keino (McClary 2002, 8; Flinn 1994). Siinä missä musiikki paitsi ilmaisee halun ja kaipauksen tunteen ja sen kohteen, se myös yhdistää subjektit toisiinsa. Tämän se tekee olemuksellaan: ääniaallot ovat materiaalista ja haptista. Ne koskettavat kuulijan kehoa, väreilevät siinä ja ”soittavat” kohdettaan (ks. esim. Kassabian 2013, xvi–xvii; Kytö 2016). Kuuleminen ja musiikin haptinen aistiminen sekoittavat aktiivisen säveltäjä-soittajan ja passiivisen kuuntelijan subjektiivisuutta ja heidän kehojensa rajoja (Kytö 2016).

Ranskalainen seksuaalisuutta ja väkivaltaa (Quignard 2013) sekä musiikin kuulijaa vihaavasta olemuksesta (Quignard 1996) kirjoittanut esseisti ja runoilija Pascal Quignard kuvailee musiikkia kaikki kehot ja rakennukset puhkovaksi ja lävistäväksi raiskaajaksi (emt.; Lindberg 2012). Myös muut taiteet kuin elokuva käyttävät ääntä ja musiikkia raiskauksen kuvauksissa. Erityisen raaka musiikilla ilmaistu off-screen – tai off-stage – raiskauskohtaus kuullaan Kaija Saariahon

oopperassa *Adriana Mater* (k.e. 2006), joka kytkee raiskauksen laajempiin sodan ja väkivallan teemoihin (Hautsalo 2011, 124–126). Myös Benjamin Brittenin säveltämä, William Shakespearen näytelmään perustuva ooppera, *Lucretian raiskaus: kaksinäytöksinen ooppera* (*The Rape of Lucretia*, k.e. 1946), esittää raiskauksen musiikin kautta. Ooppera alkaa toistuvilla, dissonoivilla, penetraatiota elehtivillä voimakkailla sointutyönöillä. Niin ikään *Hirveä kosto* -elokuvan puhelinkohtauksessa raiskauksen esitys perustuu penetroivaan musiikkiin, joka tunkeutuu Chrisin kehoon puhelimen kautta.

Musiikin semiotiikassa voidaan ajatella, että ikoninen merkki viittaa ominaisuuksiltaan kohteeseensa, toisin kuin symboli, johon liitetään kulttuurisessa kontekstissa eri merkityksiä (Monelle 2000, 14–15). Gordon ei tee puhelimen kautta omaa ääntään Chrisin kuultavaksi vaan musiikki *edustaa* häntä. Musiikki on siis yhtäältä Gordonin symboli. Toisaalta kohtauksessa kuultu musiikki on raiskauksen ikoninen merkki: sen tunkeutuva olemus on voimakkaan penetroiva.

Soittamalla Chrisille puhelimesta musiikkiaan Gordon tekee itsensä läsnä olevaksi Chrisin elämänpiirissä myös raiskauksen jälkeen. Musiikki akusmatisoi (engl. *acousmatization*) Gordonin hahmon: se tuo hänet läsnä olevaksi myös silloin, kun hän itse on toisaalla. Näin Gordon luo mielikuvaa itsestään jatkuvasti Chrisiä tarkkailevana ja häntä uhkaavana hahmona. Chrisin off-screen-raiskauskohtauksessa Gordon on siis yhtä aikaa akusmatisoitu raiskaaja ja vainoaja.

Akusmaattisuuteen liittyy aivan erityinen vallan ja voiman käytön elementti. Michel Chion (2009, 466) kirjoittaa, kuinka akusmaattinen ääni merkitsee elokuvissa usein jumalallista ja pahantahtoista, kaiken näkevää ja kuulevaa hahmoa. Akusmatisaatio on oleellinen osa myös Gordonin säveltämää musiikkia. Chion liittyy akusmatisaation niin sanottuun konkreettiseen musiikkiin (ransk. *musique concrète*), jossa musiikkia tehdään irrottamalla äänet niiden alkuperäisestä äänilähteestä (Chion 1999, 18; 2013, 328). Elokuvassa Gordon nähdään muun muassa äänittämässä kyyhkysen kujerrusta, jonka hän liittyy myöhemmin sävellyksensä osaksi. Edelleen elokuvassa käytetty musiikin toistamisen väline, puhelin, vahvistaa akusmatisaation vaikutusta (ks. Chion 1999, 18, 63–66). Puhelin ”irrottaa” Gordonin äänen tämän kehosta ja tuo sen kuin kaikkivoipana, akusmaattisena olentona, Chrisin elämänpiiriin.

Musiikki ottaa näin elokuvassa akusmatisoidun vainoaja-raiskaajan roolin. Se toimii kuin Panopticonin vartija, jonka ääni levittäytyy tarkkailtavien vankikoppeihin äänentoistoteknologian kautta. Panopticonissa tarkkailu oli illuusio: Michel Foucaultin (1975) kuuluisaksi tekemän

vankilan suunnittelija Jeremy Bentham halusi luoda järjestelmän, jossa mahdollisimman pienellä rangaistuksella luodaan vaikutelma mahdollisimman ankarasta rangaistuksesta (Božović 1995, 4). Vainoaja toimii päinvastoin: Gordon hyväksikäyttää raiskausmyyttien tarjoamaa kulttuurista fasadia, jonka suojassa hän langettaa Chrisin päälle mahdollisimman suuren rangaistuksen samalla kun hän antaa ulospäin vaikutelman yhteiskunnallisesti moitteettomasta käytöksestä. Panopticonin vartija on akusmaattinen jumalhahmo: kuten puhelimesta, hahmon ääni kuuluu ilman että puhuteltava näkee puhujaa (emt., 11–12). Kehosta irrotettu ääni desubjektivoi vartijan ja tekee hänestä kaikkivoivan: vartija muistuttaa Chionin kuvausta akusmaattisesta äänestä – se vihjaa kantajansa olevan kaikkivoipa, kaikkialle näkevä ja kaiken kuuleva olento (emt., 12; Chion 1999, 63–67).

Gordon ei ole poikkeava valitessaan puhelimen vainoamisen välineeksi. Vainoajan tapa akusmatisoida itsensä uhrinsa elämässä puhelimen avulla on voimakkaasti läsnä useissa vainoamiselokuvissa (esim. *Klute – rikosetsivä* [Klute, 1971], *Vainoavat silmät* ja *Kun tuntematon soittaa...* [When a Stranger Calls, 1979]). Ilmiöllä on vertailukohtansa myös todellisessa elämässä. Useat kriminaalipsykologiset tutkimukset ovat osoittaneet, että puhelin on yksi tavallinen vainoamisen väline (Mullen et al. 2000, 231–232; Pathé & Mullen 2002, 2; Logan et al. 2006, xiii–xiv). Gordonin yöllistä puhelinsoittoa voi luonnehtia myös säädettömäksi puhelinhäirinnäksi (engl. *telephone scatologia*), jollainen rinnastetaan kriminaalipsykologiassa tirkistelyyn (Mullen et al. 2000, 102). Näin ollen, vaikka Gordon ei näe uhriaan hän voi puhelimen avulla ”tirkistellä” tätä auditiivisesti.

Sitominen ja saalistaminen

Hirveässä kostossa vainoaminen ja raiskaaminen liitetään eri tavoin sitomiseen ja saalistamiseen. Gordon sitoo Chrisin raiskauskohtauksessa sängyn pylväikköön; Chris sidotaan puhelinkohtauksessa symbolisesti musiikilla. Niin ikään Kathy sidotaan musiikilla ennen off-screen-raiskausta. Kohtausta myös edeltää takaa-ajo, jossa Gordon saalistaa uhriaan.

Elokuvassa Chris positioidaan saaliiksi aivan erityisesti katseen kohteena olemisen (*voyeurismi*) ja valokuvamallin ammatin kautta. Englannin kielessä nopeaa valokuvan ottamista, räpsäystä, tarkoittava termi *snapshot* liitettiin vielä 1800-luvun alussa lintujen metsästämiseen ja nopeaan ampumiseen. 1800-luvun lopulla termi alkoi viitata valokuvaukseen. Teknisten apuvälineiden kehittyessä katsomiseen ja katseella saalistamiseen käytetään useissa elokuvissa kameraa,

kaukoputkea tai kiikaria: tällainen katse on muun muassa elokuvissa *Vainoavat silmät*, *Lyhyt elokuva rakkaudesta* (Krótki film o milosci, 1988), *One Hour Photo*, *Ikuinen rakkaus* ja *Yön painajainen*. Vainoamiseen liittyy niin ikään etymologisesti saalistamisen tematiikkaa: englanninkielinen sana *stalking* tarkoitti pitkään metsästystä ja saaliin vaanimista (Nicol 2009, 16). Vainoamiseen se liitettiin sanan nykyisessä merkityksessä 1990-luvulta alkaen (emp.; Mononen 2014, 108).

Kathyn saalistaminen esitetään visuaalisen analogian sijaan musiikillisten ja äänellisten saalistamisen ja sitomisen toposten sekä kuuntelemisen kautta. Saalistavaa ja sitovaa musiikkia kuullaan elokuvan kolmannessa näytöksessä kohtauksessa, jossa koulutytöt tanssivat harjoituksissa Gordonin sävellyksen tahtiin. Kohtauksessa Gordon käyttää orgaanisia elämän ääniä keskeisinä teoksen osina. Aikaisemmin musiikin osana kuullun kyyhkysen kujerruksen sijaan Gordon liittyy nyt sävellystyönsä osaksi oman ja oppilaidensa kehojen ääniä: sydämenlyönnit ja hengitysäänet kietoutuvat elektroakustiseen kudelman, jossa hallitsevana elementtinä on syntetisaattorien dystooppinen ujellus. Toisin kuin konkreettisen musiikin perinteessä yleensä, Gordonin käyttämät äänet eivät ole puhtaasti niin sanottuja ääniobjekteja (engl. *sound object*). Ääniobjekti tarkoittaa ääntä, joka on itsessään kiinnostuksen kohde, ilman äänen syntyhetken tai erilaisten tulkintakehysten asettamaa ennako-oletusta (Steintrager 2016, xiii–xiv). Gordonin persoonan ja tekojen kautta hänen sävellystyössään käyttämät äänet saavat sen sijaan väkivaltaisia ja ahdistavia merkityksiä. Nyt ne muodostavat äänellisen topoksen, joka ilmaisee Gordonin ja nuorten tyttöjen kehojen toisiinsa sekoittumista, eräänlaista äänellistä toisiinsa sitomista.

Sitominen liittyy kulttuurihistoriallisesti raiskaukseen monella tavalla. Sitomalla voidaan osoittaa voimaa ja sosiaalista arvoasteikkoa. Niin ikään tuhoava ja kuolemaan viittaavan musiikin ajatus on liitetty klassisesti erityisesti seireeneihin ja meduusaan, joilla on tulkittu olevan kastroiva, kaikkialle tunkeutuva ja kaikkivoipa, fallinen ääni (Wahlfors 2013, 40). Odyseus sidotutti itsensä laivan mastoon voidakseen kuunnella seireenien laulua. Näin hän antautui äänelle, seireenien penetroivalle laululle (Wahlfors 2013, 43). Markiisi de Saden sodomiassa sitominen on yksi klassinen eroottisen kuvaelman osa (esim. de Sade 2003, 2013). Sitominen liittyy myös musiikin kuuntelemiseen: kuulijan on antauduttava musiikille ja alistuttava sen etenemiselle (Hamilton 2008; Wahlforsin 2013, 45 mukaan). Musiikki voi kuvata myös psykologista sidoksissa oloa (Välimäki 2008). Tässä mielessä musiikki on dominoiva taide, joka alistaa kuulijan muodolleen ja omalakiselle etenemiselleen.

Gordonin musiikki muistuttaa seireenien laulun pimeää puolta: laululla viettelevät ja luokseen

houkuttelevat seireenit ovat saarellaan merimiesten luiden ympäröimiä. Heidän laulunsa on siis portti kuolemaan. Kathryn off-screen-raiskausta edeltävässä kohtauksessa hänet nähdään vaeltamassa suuressa kulttuurikompleksissa odottaen Chrisin valokuvaussessioiden päättymistä. Kathy havahtuu kesken kuljeskelun kuulemaansa musiikkiin. Hän seuraa musiikkia – kuin kuolemaan johtavaa seireenien laulua – ja löytää salin, jossa hänen ystävänsä harjoittelevat modernia tanssia Gordonin musiikin tahtiin. Harjoitusten päätyttyä Gordon kutsuu Kathryn luokseen. Hän kertoo sävellystekniikastaan, jossa tanssijoihin kiinnitetyt sensorit vahvistavat näiden hengitys- ja sydänäänet teoksen osiksi. Gordon kiinnittää äänen sieppaavan sensorin myös Kathryn. Sensori liimautuu syljen vaikutuksesta ihoon (Kuva 3). Gordonin eritteen liimautuminen Kathryn on korostettua: sensorin nuoleminen näytetään erikoislähikuvana.



Kuva 3. Gordon sieppaa Kathryn hengityksen ja sydämen äänet sävellyksensä osaksi, jolloin niistä tulee osa Gordonin raiskaavaa musiikkia. Kathryn kehon äänistä tulee samalla likaisia ääniä. © Dino DeLaurentiis Corporation & Paramount Pictures.

Gordon liittää korostuneen seksualisoidun teon, nuolemisen, kautta Kathryn kehon äänet osaksi raiskaavaa musiikkiaan. Kohtaus on pedofiilinen. Se vahvistaa musiikin luomaa käsitystä Gordonista poikkeuksellisen julmana yksilönä. Toisin kuin ihailemansa Sean/John Cage, Gordon suhtautuu sävellyksissään käyttämiinsä ääniin hirviömäisen saalistajan tavoin. John Cagelle säveltäjä ei ollut äänten yläpuolella oleva, niitä hallitseva hahmo; Cage pyrki sävellystyössään pois ihmisen harjoittamasta kontrollista, kohti äänten omalakisuuuden kunnioittamista (Shultis 2013, 65). Hän korosti sattumaa ja äänten tasa-arvoisuutta, jossa kaikki äänet olivat maailmassa omalla

WiderScreen 3–4/2016: Elokuvamusiikki ja elokuvien äänimaisema – Film Music and Cinematic Soundscapes

tavallaan (Tiekso 2013, 174). Kuuntelijan rooli oli Cagelle myös tärkeä: kuuntelija oli osa teosta, kuten kuuluisassa teoksessa *4'33''* (1952) jossa kuunnellaan yleisön ääniä itse sävellyksen sijaan. Cage katsoi, että kuuntelijan tuli keskittyä kuuntelemaan ääniä itsessään, eikä niihin tullut projisoida ulkopuolelta määrättyjä merkityksiä (Shultis 2013, 65). Äänittämällä Kathryn kehon ääniä Gordon irrottaa ne (ääniobjektien tavoin) alkuperäisestä ympäristöstään, Kathryn elämästä. Äänet eivät kuitenkaan jää vapaiksi ääniksi, vaan ne sidotaan osaksi väkivaltaista, raiskauksen merkitysyhteyttä. Kun musiikki liitetään raiskauksen kontekstiin, voidaan huomata, kuinka Gordon tekee uhriensa kehoista ja niiden äänistä likaisia ääniä.

Antropologi Mary Douglasin teorian mukaan lika on väärässä paikassa olevaa materiaa (Werner 2005, 14–17). Douglasin teoriaa seurailleen voidaan ajatella, että myös ääni voi olla väärään paikkaan joutuessaan likainen (Uimonen 2014, 308–309; Kytö 2016). Likaiseen ääneen voidaan myös liittää sellaisia merkityksiä, jotka eivät siihen jossain muussa yhteydessä luontevasti kuulu. Kun Gordon pakottaa Kathryn kuuntelemaan omaa kehoaan – hengitystä ja sydämenlyöntejä – musiikkinsa yhteydessä, hän liittää ne oman säveltäjäpersoonansa ja raiskaavan musiikkinsa sekä itse raiskauksen yhteyteen. Samalla Kathryn elämän äänistä tulee likaisia ääniä.

Katarttinen kostomusiikki

Useissa raiskaus–kosto-elokuvissa uhri muuttuu raiskauksen jälkeen voimakkaasti seksuaaliseksi, kostavaksi *femme fataleksi* (Read 2000, 36, 40) (Kuva 4). Näin käy myös Chrisille, mutta vasta Kathryn raiskauksen jälkeen. Kostaja-Chris on korostetun feminiininen ja seksuaalinen hahmo, kuin takaisin valtansa ja kunniansa ottava raivoisa jumalatar. Erityisesti elokuvan loppukohtauksessa, jossa Chris kostaa vainoaja-raiskaajalleen, kirkkaanpunainen iltapuku ja huulipuna alleviivaavat *femme fatalen* ja oikeuden omiin käsiinsä ottavan, feministisen kostajan roolia. Nyt Chris on raiskaajansa kastroiva, *femme castratrice*. Kohtauksen taustalla kuullaan uutta musiikkia, Chrisin hahmoon liittyvä katarttisen koston topos.



Kuva 4. Uhrista kostajahahmoksi muuttunut Chris kostaa Kathyn kärsimän väkivallan. © Dino DeLaurentiis Corporation & Paramount Pictures.

Raiskaus–kosto-elokuvista on erotettavissa kolmenlaista kostoja. Primaarikostaja (engl. *primary revenge*) kostaa itse kokemansa vääryyden. Sekundaarisessa (engl. *secondary revenge*) kostossa joku muu kuin raiskattu kostaa raiskaajalle, yleensä kostaja on raiskatun läheinen. Siirretty kosto (engl. *displaced revenge*) tarkoittaa jonkun muun kuin raiskaajan kärsimää rangaistusta. Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa kosto tarkoittaa useimmiten raiskaajan kuolemaa. Naiset kostavat kuitenkin harvoin omaa kärsimystään; äärimmäinen väkivalta on elokuvissa oikeutettua yleensä sellaisissa tapauksissa, joissa nainen kostaa läheisensä kokeman vääryyden. (Read 2000, 94–95.) Myös *Hirveässä kostossa* Chris ryhtyy kostotoimiin vasta kun hän kuulee Gordonin raiskanneen Kathyn. Sekundaarinen kosto oikeuttaa Chrisin tekemän väkivallan ja Chris saa elokuvan lopussa tekemästään taposta vapauttavan tuomion. Yleensä raiskaus ei ole raiskaus–kosto-elokuvissakaan tarpeeksi raskauttava teko, ja feminiinistä kostoja ei pidetä useimmissa tapauksissa oikeutettuna (Read 2000, 95).

Hirveä kosto -elokuvan loppu vihjaa, että Chris saa jatkaa elämäänsä rauhassa ja yhteiskunnan silmissä hyväksyttynä toimijana omasta väkivaltaisesta teostaan huolimatta. Yhteiskunnan hyväksyntä on motivoitu konventionaalisesti (Read 2000, 96) Chrisin äidillisessä suhteessa Kathyyn, jota hän suojelee. Siinä missä useimpien raiskaus–kosto-elokuvien, myös *Hirveä kosto* -elokuvan loppuratkaisua voidaan kritisoida siitä, että se vihjaa väkivaltaisen koston olevan naisen ainoa keino reagoida raiskaukseen (Projansky 2001, 60) ja ylipäättään seksuaalisesti värittyneeseen väkivaltaan kuten vainoamiseen.

Kun Chris kulkee Kathryn raiskauksen jälkeen määrätietoisesti kuvauspaikalta parkkipaikalle, taustalla soi kaksi musiikillista aihelmaa (Video 1). Toinen niistä tikittää Gordonin lähenevää loppua. Kun kuva leikataan parkkipaikalla olevaan Gordoniin, tasaiset iskut merkitsevät odotusta ja jännitystä. Tämän äänen vastaäänenä kuullaan katarttinen koston topos: Chrisin näkyessä kuvassa musiikki ujeltaa syntetisaattoreilla eräänlaista sireeniääntä, jonka voi tulkita ilmaisevan adrenaliinia, hälytystä ja aggressiota. Tämä ääni kantaa Chrisin parkkipaikalle, noutamaan kiväärin autostaan, tähtäämään, odottamaan sopivaa hetkeä ja ampumaan Gordonin. Kohtauksessa kuullut koston sireenit palauttavat alistetun ja häpäistyn Chrisin kunnian ja toimijuuden.



Video 1. Elokuvan loppukohtaus. Lähde: <https://youtu.be/UDpsZNagOKE>.

Elokuvassa nähtävä kosto ja siihen liittyvä kostomusiikki ovat katarttisia. Ne korjaavat Chrisin ja Kathryn kokemat vääryydet: raiskauksen, yhteiskunnan tavan normalisoida ja poisselittää naisiin kohdistuvaa väkivaltaa sekä raiskaajan vapauttamisen vastuusta. Chrisin hahmoon liittyvä adrenaliinisoundi muistuttaa 1960-luvun lopulla suosittua *Etsivä Ironside* -televisiosarjan (Ironside, 1967–1975) tunnusmusiikkia, jonka Quincy Jonesin luoman sireeniäänä Quentin Tarantino popularisoi myöhemmin *Kill Bill: Volume 1* -elokuvassa [6]. *Kill Billin* morsian muistuttaa niin ikään kostaja-hahmona Christiä: kun oikeutta etsivä hahmo näkee vihollisensa, adrenaliiniääni kertoo hänen sisällään kiehuva raivosta. Katarttiseksi kosto muuttuu erityisesti feministisen

teorian valossa. Läpi taiteen historian nähdyt raiskaukset ja naisiin kohdistuva väkivalta käännetään poljetun hahmon vihaksi, joka palaa viimeinkin vaatimaan oikeutta itselleen ja läheisilleen.

Lopuksi

Hirveä kosto on niin sanottu B-elokuva, joka sai ilmestyessään heikon vastaanoton. Kriitikot pitivät sitä erittäin raakana ja väkivallalla mässäilevänä. *The New York Timesin* kriitikko [Vincent Canby](#) (1976) kutsui elokuvaa ”anti-intellektuelliksi” B-elokuvaksi. Sitten *Hirveä kosto* on vakiintunut osaksi B-elokuvien [\[7\]](#) kaanonia, vaikka elokuvaa on luonnehdittu ”väsyneeksi” ([Winters](#) 2011) ja ”heikkolaatuiseksi” ([Tyner](#) 2003). Elokuvan kenties hätkähdyttävien piirre on sen loppukohtaus, jossa Chris ampuu Gordonin. Tämä kohtaus liittyy elokuvan voimakkaasti raiskaus–kosto-elokuvien joukkoon – elokuvan voimakas raiskauskuvasto laajenee kuitenkin käsittelemään vainoamista yhtenä raiskaukseen liittyvänä ilmiönä.

Hirveä kosto -elokuvan vastaluenta paljasti kuinka elokuva käyttää vainoamista raiskauksen merkinä ja musiikkia off-screen-raisauksen välineenä. Vaikka puhelinkohtauksella on elokuvassa merkittävä tehtävä off-screen-raisauksena ja vaikka kohtauksessa kuultu musiikki toistuu elokuvassa oleellisena temaattisena ja narratiivisena elementtinä, elokuva käsittelee puhelinkohtausta vain implisiittisesti vainoamiskokemuksena. Tämä seikka vahvistaa elokuvan kuvaamaa kulttuurista ilmapiiriä sellaisena, jossa raiskausmyytit hallitsevat käsityksiä raiskauksesta ja väkivallasta yleensä sekä naisen ja miehen välisestä (seksuaalisesta) suhteesta. Tuossa ilmapiirissä vainoaminen jää henkisenä väkivaltana ja henkisenä raiskauksena kokonaan tunnistamatta.

Useimmat 1970-luvun raiskaus–kosto-elokuvat osoittivat raiskauksen kuvauksella naisen paikan yhteiskunnassa (Read 2000, 96). *Hirveä kosto* -elokuvassa musiikki vahvistaa heteronormatiivista asetelmaa raiskauksesta ja vainoamisesta naisten ja miesten välisenä ongelmana. Musiikin säveltäminen ja sen toistaminen sekä elokuvassa esitetyt erilaiset kuuntelupositiot tekevät Gordonista aktiivisen toimijan ja Chrisistä passiivisen kuuntelijan ja uhrin. Elokuvan naishahmojen kuunteluroolit kuvaavat heidän toimijuuttaan säveltäjä-hahmolle alistetuiksi: sekä Chris että Kathy ovat kuuntelijoina pakotettuja osaansa. Kathy hengityksestä ja sydämenlyönneistä tulee lisäksi Gordonin musiikkiin liitettyinä likaisia ja häpäistyjä ääniä. Siinä missä vainoava musiikki raiskaa Chrisin puhelinkohtauksessa henkisesti, Kathy kohdalla henkinen raiskaus liittyy erityisesti

Kathyn kehon alistamiseen osaksi Gordonin raiskaavaa musiikkia.

Hirveä kosto -elokuva luo mielikuvaa raiskaajasta epätasapainoisena, ”normaalista” miehestä merkittävällä tavalla poikkeavana yksilönä. Tällainen on myös Gordon, joka maalataan poikkeavaksi erityisesti musiikin kautta. *Hirveässä kostossa* elektroakustinen musiikki rakentaa Gordonista outoa ja vaarallista persoonaa. Sen sijaan Chrisiin liitettävä musiikki on aina Kathyn raiskaukseen asti korostetun feminiinistä ja pehmeää ja toisaalta viettelevää. Elokuvan musiikki profiloi näin myös konventionaalisia miehen ja naisen rooleja ja vahvistaa raiskausmyyttejä. Elokuvan katarttinen kostomusiikki voidaan tulkita kuitenkin feministisenä eleenä, joka kuvaa raiskatun oikeutta puolustaa itseään (Projansky 2001, 51–52, 58–61). Eksplisiittisen väkivallan voi nähdä niin ikään alleviivaavan naisiin kohdistuvaa väkivaltaa, jonka voimaantunut uhri kostaa väärintekijälleen.

Musiikilliset ja äänelliset topokset – sitominen ja saalistaminen sekä katarttinen kosto – kuvaavat alistettua uhria sekä kosta feministisenä eleenä. Elokuvan puhelinkohtauksessa Gordon on positioitu musiikin avulla uhkaavaksi, akusmaattiseksi vainoaja-raiskaaja-hahmoksi. Akusmatisaatio vahvistaa vaikutelmaa kaikkinäkevistä ja kuulevasta jumalhahmosta, jolla on poikkeuksellinen valta uhrinsa elämässä. Edelleen *Hirveä kosto* toistaa usean vainoamiselokuvan konventiota äänen kautta vainotun elinpiiriin tunkeutuvasta akusmaattisesta vainoajasta, jonka erityinen väkivallan väline on puhelin. Elokuvan puhelinkohtaus kuvaa vainoamisen asemoitumista naisiin kohdistuvan väkivallan viitekehykseen elokuvan esittämässä kulttuurisessa ilmapiirissä; vainoaminen on *Hirveässä kostossa* yksi seksuaalisen väkivallan, kontrollin ja voimankäytön keino, jota ei elokuvan kuvaamassa, raiskausmyyttien läpikäymässä kulttuurissa kyseenalaisteta kuitenkaan millään tavalla.

Tämä artikkeli on osa väitöskirjaa, joka käsittelee vainoamisen kokemuksen äänellisiä ja musiikillisiä esityksiä elokuvassa. Artikkelin kirjoittamista on tukenut Koneen Säätiö.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 7.12.2016.

Tutkimusaineisto

Hirveä kosto (Lipstick). Ohjaus: Lamont Johnson, käsikirjoitus: David Rayfield, pääosissa: Margaux Hemingway, Chris Sarandon, Perry King. Dino DeLaurentiis Corporation & Paramount Pictures. 1976. 89 min.

Nettivideot

“Ending scene from the 1976 movie "Lipstick" - Part 11 (Last part)”, YouTube 7.9.2007.
<https://youtu.be/UDpsZNagOKE>.

Verkkosivut ja blogit

Suomen rikoslaki 13.12.2013/879. Valtion säädöstietopankki Finlex. Ajantasainen lainsäädäntö.
<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001>.

Tyner, Adam. 2003. ”Lipstick.” *DVD Talk*. <http://www.dvdtalk.com/reviews/7909/lipstick/>.

Winters, Richard. 2011. ”Lipstick (1976)”. *Scopophilia, movie blog*.
<https://scopophiliamovieblog.com/2011/12/23/lipstick-1976/>.

Lehtiartikkelit

Canby, Vincent. 1976. “Lipstick (1976). The Screen: ’Lipstick’: Glamorous Film About Raped
WiderScreen 3–4/2016: Elokuvamusiikki ja elokuvien äänimaisema – Film Music and Cinematic
Soundscapes

Model Arrives”. *New York Times*. 3.4.1976.

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A06EEDA1E3CE334BC4B53DFB266838D669EDE>.

Kirjallisuus

Boyle, Karen. 2005. *Media and Violence. Gendering The Debates*. London & Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.

Božović, Miran. 1995. “Introduction”, teoksessa *The Panopticon Writings*, kirjoittanut Jeremy Bentham, 1–27. London & New York: Verso.

Burt, Martha R. 1980. “Cultural Myths and Supports for Rape.” *Journal of Personality and Social Psychology*. 38 (2): 217–230.

Chion, Michell. 1999. *The Voice in Cinema*, käänttänyt ranskasta englanniksi Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Chion, Michell. 2009. *Film, a Sound Art*, käänttänyt ranskasta englanniksi Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Chion, Michell. 2013. “The Audio-Logo-Visual and the Sound of Languages in Recent Film”, käänttänyt ranskasta englanniksi Claudia Gorbman. Teoksessa *The Oxford Handbook of New*

Audiovisual Aesthetics, toimittaneet John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis, 77–88. Oxford & New York: Oxford University Press.

Ehrenstein, David. 1993. “One From the Art.” *Film Comment*. 29 (1): 27–30.

Feild, Hubert S. 1978. “Attitudes Toward Rape: A Comparative Analysis of Police, Rapists, Crisis Counselors, and Citizens.” *Journal of Personality and Social Psychology*. 36 (2): 156–179.

Flinn, Caryl. 1994. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton &

New Jersey: Princeton University Press.

Foucault, Michel. 2013 [1975]. *Tarkkailla ja rangaista*, kääntänyt ranskasta suomeksi Eevi Nivanka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Franiuk, Renae, Jennifer L. Seefelt, Sandy L. Cepress ja Joseph A. Vandello. 2008. "Prevalence and Effects of Rape Myths in Print Journalism. The Kobe Bryant Case." *Violence Against Women*. 14 (3): 287–309. http://web.aurora.edu/~rfraniuk/Franiuk_kobe_vaw.pdf.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute.

Hamilton, John T. 2008. *Music, Madness, and the Unworking of Language*. New York: Columbia University Press.

Hautsalo, Liisamaija. 2011. "Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's Operas." Teoksessa *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogue*, toimittaneet Tim Howell, Jon Hargreaves ja Michael Rofe, 107–129. Farnham & Burlington: Ashgate.

Häkkänen, Helinä. 2008. Vainoaminen: Katsaus. *Duodecim* 124 (7): 751–756.

Hokkanen, Jouni ja Nalle Virolainen. 2011. *Roskaelokuvat*. Helsinki: Johnny Kniga.

Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Kotanen, Riikka. 2013. *Näkymättömästä näkökulmaksi. Parisuhdeväkivallan uhrin ja oikeudellisen sääntelyn muutos Suomessa*. Väitöskirja, Sosiaalitieteiden laitos, Helsingin yliopisto.

Kytö, Meri. 2016. "Asumisen rajat: yksityinen äänimaisema naapurisuhteita käsittelevissä nettikeskusteluissa." Teoksessa *Äänimaisema – rajat ja rajattomuus*. Kalevalaseuran vuosikirja no 95, toimittaneet Helmi Järviluoma-Mäkelä, Seppo Knuuttila ja Ulla Piela, 53–71. Helsinki: SKS.

Lindberg, Susanna. 2012. ”Musiikin viha.” *Musiikki* 41 (2): 63–71.

Logan, TK., Jennifer Cole, Lisa Shannon ja Robert Walker. 2006. *Partner Stalking. How Women Respond, Cope, and Survive*. New York: Springer Publishing Company.

Lowney, K. S. ja J. Best. 1995. ”Stalking Strangers and Lovers: Changing Media Typifications of a New Crime Problem.” Teoksessa *Images of Issues: Typifying Contemporary Social Problems*, toimittanut J. Best, 33–57. New York: Aldine De Guyter.

Magnani, Lorenzo. 2011. *Understanding Violence. The Intertwining of Morality, Religion and Violence: A Philosophical Stance*. Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag.

McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Meloy, J. Reid ja Shayna Gothard. 1995. ”Demographic and Clinical Comparison of Obsessional Followers and Offenders With Mental Disorders.” *American Journal of Psychiatry*. 152: 258–263.

Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Mononen, Sini. 2014. ”Musiikki, vainoaminen ja lumous. Väkivaltainen nihilismi Rainer Werner Fassbinderin *Martha*-elokuvan äänimaisemassa.” *Musiikki* 46 (1–2): 107–127.

Mononen, Sini, Anna-Elena Pääkkölä ja Sanna Qvick. (Tulossa). ”Moniaistillisen nostalgian ja kotiväkivallan kuvaus *Tumman veden päällä* –elokuvan musiikissa ja äänimaisemassa”.

Etnomusikologian vuosikirja 2016, Vol 28, toim. Meri Kytö, Saijaleena Rantanen & Kim Ramstedt. Tampere: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Mullen, Paul E, Michele Pathé ja Rosemary Purcell. 2000. *Stalkers and Their Victims*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nicol, Bran. 2009. *Stalking*. London: Reaktion Books.

Pathé, Michell ja Paul E. Mullen. 1997. "The Impact of Stalkers on Their Victims." *British Journal of Psychiatry*. 170 (1): 12–17.

Pathé, Michell ja Paul E. Mullen. 2002. "The Victim of Stalking." Teoksessa *Stalking and Psychosexual Obsession. Psychological Perspectives for Prevention, Policing, and Treatment*, toimittaneet Julian Boon ja Lorraine Sheridan, 1–22. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

Projansky, Sarah. 2001. *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. New York & London: New York University Press.

Quart, Leonard ja Albert Auster. 2011. *American Film and Society Since 1945*. Santa Barbara, Denver & Oxford: Praeger.

Quignard, Pascal. 1996. *La Haine de la Musique*. Paris: Gallimard.

Quignard, Pascal. 2011. *Sex and Terror*. Kääntänyt ranskasta englanniksi Chris Turner. Calcutta, London & New York: Seagull Books.

Rader, Nicole E. ja Gayle M Rhineberger-Dunn. 2010. "A Typology of Victim Characterization in Television Crime Dramas." *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*. 17 (1): 231–263.
http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol17is1/Rader7_7.pdf.

Read, Jacinda. 2000. *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Remes, Liisa. 2015. *Opettavaisia tarinoita ja varoittavia esimerkkejä. Nuorten kulttuurisia käsityksiä seksuaalisesta väkivallasta*. Sosiologian pro gradu -tutkielma, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto.

Richardson, John. 2016. "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture." *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*, toimittanut Birgit Abels, 111–142. Göttingen Studies in Music, vol 5. Hildesheim: Olms.

WiderScreen 3–4/2016: Elokuvamusiikki ja elokuvien äänimaisema – Film Music and Cinematic Soundscapes

Richardson, John. 2012. *An Eye for Music. Popular Music and the Audiovisual Surreal*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Russell, Dominique, Victoria Anderson ja Martin John Barker (toim.). 2010. *Rape in Art Cinema*. New York: Continuum.

Sade, Markiisi de. 2003 [1795]. *Filosofia Budoaarissa eli epämoraaliset kasvattajat*, kääntänyt ranskasta suomeksi Tommi Nuopponen. Helsinki: Summa.

Sade, Markiisi de. 2013 [1799]. *Justine*, kääntänyt ranskasta suomeksi Heikki Kaskimies. Helsinki: Gummerus.

Shultis, Christopher. 2013. *Silencing the Sounded Self. John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston: Northeastern University Press.

Steintrager, James A. 2016. "Introduction. Closed Grooves, Open Ears." Teoksessa Michel Chion: *Sound. An Acoulogical Treatise*, kääntänyt ranskasta englanniksi James A. Steintrager, vii–xxvi. Durham & London: Duke University Press.

Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia*. Helsinki: Kustannusosuuskunta Poesia.

Uimonen, Heikki. 2014. "Hiljaisuuden ja melun tekstit – äänimaiseman kulttuurinen rakentuminen." Teoksessa *Huutoja hiljaisuuteen. Ihminen ääniympäristössä*, toimittaneet Outi Ampuja ja Miikka Peltomaa, 303–308. Helsinki: Gaudeamus.

Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

Wahlfros, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikka musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Werner, Laura. 2005. ”Johdanto. Feministinen filosofia likaisena ajatteluna.” Teoksessa *Feministinen filosofia*, toimittaneet Johanna Oksala ja Laura Werner. Helsinki: Gaudeamus.

Williams, Linda. 1989. *Hardcore: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press.

Viitteet

[1] Margaux Hemingway (1954–1996) ja Mariel Hemingway (s. 1961) ovat Ernest Hemingwayn (1899–1961) lapsenlapsia. *Hirveä kosto* oli molempien debyytti elokuvanäyttelijöinä.

[2] *Hirveä kosto* -elokuvassa vainoaminen esitetään henkisenä seksuaalisena väkivaltana. Seksuaalisesti väritynyt henkinen väkivalta loukkaa uhrin seksuaalista integriteettiä ja voi uhata

myös fyysistä koskemattomuutta (ks. myös Remes 2015). Tosielämässä vainoaminen ei ole kuitenkaan aina seksuaalisesti virittyntä. Vainoajista ja heidän uhreistaan katso esim. Mullen et al. 2000 ja Häkkänen 2008.

[3] Diegeettisen musiikin ja äänen äänilähteet ovat elokuvan tarinamaailmassa. Diegeettisestä musiikista ja äänestä eroavat ei-diegeettinen musiikki ja ääni, joiden äänilähteet eivät ole tarinamaailmassa ja jotka eivät yleisesti ole tarinan hahmojen koettavissa (esim. elokuvan taustalla kuultava orkesterimusiikki). (Diegeettisestä ja ei-diegeettisestä musiikista ks. mm. Gorbman 1987.)

[4] Kriminaalipsykologiassa on keskusteltu 1990-luvulta lähtien siitä, montako ahdistelutapausta riittää vainoamisen määritelmäksi. J. Reid Meloy ja Shayna Gothard (1995, 258) määrittivät vainoamisen toistuvaksi häiritseväksi ja uhkaavaksi käytökseksi. Michell Pathé ja Paul E. Mullen katsoivat vuonna 1997 julkaisemassaan tutkimuksessa, että vainoamisen määritelmä täyttyy, kun uhria häiritään toistuvasti, vähintään kymmenen kertaa, vähintään neljän viikon ajan. Nykyisin vainoamisen määritelmät eivät painota vainoamiskertojen määrää tai kestoja vaan uhrin kokemusta (ks. esim. Mullen et al. 2000; Häkkänen 2008; [Suomen rikoslaki](#) 13.12.2013/879).

[5] Kulttuurin kykenemättömyyttä tunnistaa vainoamista ja tunnistamattomuuden seurauksia vainoamisen uhrille pohtivat muun muassa elokuvat *Yön painajainen* (Play Misty for Me, 1971), *Vainoavat silmät* (Someone's Watching Me, 1978) ja *Yö ei tunne sääliä* (The Seduction, 1982).

[6] Kiitän Kim Ramstedtia *Etsivä Ironside* ja *Kill Bill* -yhteyden huomaamisesta.

[7] B-elokuviksi mielletään nykyisin elokuvat, jotka edustavat niin sanottua roskan, kitsin tai campin estetiikkaa: B- tai roskaelokuvat poikkeavat elokuvan taide- tai suuren budjetin ”laatuelokuvan” standardeista liukumalla alueelle, jota saatetaan luonnehtia esteettisesti huonoksi mauksi. B-elokuviksi on kutsuttu myös Hollywoodissa 1930-luvulla aloitetun käytännön mukaisesti pienen budjetin elokuvia, jotka esitettiin elokuvateattereissa ennen varsinaista illan pääelokuva. (Hokkanen & Virolainen 2011, 13–14.)