

AAPO JUMPPANEN JA TIMO SUUTARI
Helsingin yliopisto, Ruralia-instituutti

Pelon ja toiseuden maaseutu – Maaseudun toiseuden rakentuminen Kuutamonaatti-elokuvassa

TIIVISTELMÄ

Tässä artikkelissa analysoimme kotimaista *Kuutamonaatti*-elokuvaa esimerkkinä niistä tavoista, joilla maaseudun toiseutta tuotetaan audiovisuaalisessa kulttuurissa. Tutkimme erityisesti sitä, miten maaseudun ja kaupungin välisten eroavaisuuksien kautta rakennetaan maaseudun toiseutta. Etsimme myös Kuutamonaatista yhtymäkohtia erityisesti yhdysvaltalaiseen hillbilly-elokuvan perinteeseen, jossa maaseudun asukkaiden näyttäminen poikkeavassa valossa yleisön naurattamiseksi tai pelotteluksi on keskeisessä roolissa. Analysoimalla yksittäistä elokuvaa hahmottelemme myös yleisemmin keinoja ymmärtää myöhemmin ilmestyneitä populaarikulttuurin tuotteita ja niissä ilmeneviä tapoja tuottaa maaseudun toiseutta.

Asiasanat: elokuvien maaseutukuva, kauhu, maaseudun toiseus, maaseudun ja kaupungin vuorovaikutus

Modernien yhteiskuntien sisällä yksi keskeisimmistä kategorisoineista on väestön jakaminen kaupunkilaisiin ja maalaisiin. Tämä jako synnyttää yhteiskuntien sisälle jännitteen, sillä luokat ovat toisensa ulossulkevia. Tässä kahtiajaossa maaseutu ja maalaiset edustavat yhteiskunnan sisäistä toiseutta, joka poikkeaa epäsuotuisalla tavalla urbaanin elämäntavan määrittelemästä normista (Clope & Little 1997; Stenbacka 2011: 235, 243). Maaseudun ja maalaisten määrittelemisen toiseudeksi ilmentää yhteiskunnan sisäisiä valtasuhteita (Duncan 1993: 39) tilanteessa, jossa määrittelyvalta on väestön enemmistöä edustavilla kaupunkilaisilla, joille maaseutu ja sen asukkaat näyttävät nykyaikaisesta elämäntavasta jälkeinä (Eriksson 2010a; 2010b; Stenbacka 2011). Maaseudun toiseuden tuottamisessa on David R. Janssonin mukaan kysymys kansallisen omakuvan puhdistamisesta ei-toivotuista piirteistä heijastamalla näitä piirteitä tiettyyn maantieteelliseen alueeseen ja sen asukkaisiin (Jansson 2005: 268). Sisäisen toiseuden tuottamisen avulla siis vahvistetaan kaupunkimaisen elämäntavan hegemonista asemaa kansallisvaltion sisällä (Jansson 2005: 268; Eriksson 2010b; Stenbacka 2011).

Maalaisten ja kaupunkilaisten väliset erot ovat sosiaalisesti tuotettuja konstruktioita, joita luodaan ja uusinnetaan jatkuvasti. Näiden erojen luomisessa keskeisellä sijalla ovat erilaiset maalaisuuden ja kaupunkilaisuuden kuvaukset eli representaatiot. Erityisen merkittävä rooli maalaisuuden representaatioiden luomisessa on populaarikulttuurilla ja sen eri medioilla, joiden vaikutuspiirissä elämme lapsuudesta vanhuuteen asti (Stenbacka 2011: 236–237). Yksi tällainen keskeinen maaseudun toiseuden konstruoinnin väline on elokuva. Viime vuosikymmeninä onkin tutkittu sangen paljon elokuvien tapaa kuvata maaseutua ja sen asukkaita. Tutkijoina ovat olleet niin kulttuurimaantieteilijät (esimerkiksi Tani 1995a; 1995b; Bell 1997; Little 1999; Eriksson 2010b; Stenbacka 2011) kuin myös kulttuurihistorian tutkijat (Williamson 1995; Harkins 2004).

Suomalaisen elokuvan kaupunki- ja maaseutukuvaa tutkineen Sirpa Tanin (1995a) mukaan elokuva on kuin taikapeili, jossa elokuvan sisäinen virtuaalinen todellisuus ja yleisön kokemus todellisuus kohtaavat. Tämä peili heijastaa kuvan yleisön kokemasta todellisesta maailmasta, mutta samaan aikaan se luo kuvia omasta virtuaalisesta todellisuudestaan. Elokuvaa kykenee myös luomaan todennukaiselta näyttäviä kuvia paikoista, joissa me emme ole käyneet tai joita ei edes ole olemassa (Tani 1995a: 6). Elokuvaa vaikuttaa siis tapaan, jolla hahmotamme maailmaa ja myös tapaamme toimia siinä. Jerry W. Williamson (1995) kuvaa tätä todellisuuksien sekoittumista esimerkillä yhdysvaltalaisesta elokuvasta *Syvä joki* (Deliverance, 1972). Elokuvassa neljä kaupunkilaismiestä lähtee melomaan vapaana virtaavalle joelle juuri ennen joen tuhoavan padon rakentamista, ja he joutuvat retkellään paikallisten ahdistelemaksi. Elokuvasta vaikutteita saaneet kaupunkilaismiehet lähtivät etsimään omaa melontaseikkailuaan ja monet menettivät näillä retkillä henkensä (Williamson 1995). Madeleine Eriksson (2010b: 102–103) puolestaan kuvaa sitä tapaa, jolla ruotsalainen elokuva *Metsästäjät* (Jägarna, 1996) esittää Pohjois-Ruotsin eli Norlannin asukkaat vanhanaikaisiksi, epärehellisiksi ja laiskoiksi ja kuinka tätä mielikuvaa on käytetty tukemaan neoliberaalia keskittämispolitiikkaa Ruotsissa. Susanne Stenbackan (2011: 243) mukaan

ruotsalaisten tosi-tv-ohjelmien tapa kuvata maaseudun asukkaita saamattomiksi saattaa vaikuttaa maaseutumaisien alueiden tukipolitiikkaan negatiivisesti. Maaseudun erilaiset representaatiot populaarikulttuurissa voivat siis heijastua maaseudun asukkaiden elämään hyvinkin kouriintuntuvasti.

Tässä artikkelissa tarkastellaan suomalaisen elokuvan tuottamaa maaseudun toiseutta. Tarkastelun kohteena oleva elokuva on vuonna 1988 ensiiltansa saanut Kuutamonaatti. Olemme päätyneet tähän elokuvaan, koska siinä korostetaan maaseudun ja kaupungin välistä vastakkainasettelua. Näkemyksemme mukaan Kuutamonaatti ilmentää suomalaisen yhteiskunnan muutosta ja kaupungistumista. Elokuvassa kulminoituu kulttuurinen murros, jossa nostalgisen maaseutukuvauksen rinnalle nousee maaseudun kuvaaminen kauhistuttavana. Yksittäisen elokuvan analysoinnin kautta voidaan tarkastella yleisemmin sekä suomalaisen yhteiskunnan kaupungistumista että sen ilmentymiä populaarikulttuurissa. Kuutamonaatin kuvastaa myös kulttuuristen vaikutteiden leviämistä Suomeen erityisesti Yhdysvalloista, jonka elokuvateollisuus on hallinnut populaarikulttuuria, ja jossa maaseudun negatiivisella representaatiolla elokuvassa on pitkät perinteet (Williamson 1995).

David Bellin (1997) mukaan elokuvien tuottamia negatiivisia maaseudun representaatioita voidaan luonnehtia kokoavasti maaseutukauhun (rural horror) käsitteellä. Kyse ei kuitenkaan ole elokuvan lajityypistä, vaan pikemmin siitä, että negatiivisten representaatioiden kautta kerrotaan ennen kaikkea maalaisyhteisöjen taantumasta ja rappeutumisesta ja sen kauhistuttavista seurauksista (Bell 1997: 101, 106). Maaseutukauhussa maaseutu kuvataan äärimmäisenä toiseutena, pelottavana paikkana, jossa hirviön tai murhaajan roolia näyttävät maalaiset väijyvät pahaan aavistamatonta kaupunkilaista (Bell 1997: 96, 100–101). John S. Nelsonin (2005) mukaan kauhuelokuvassa on kysymys yhteiskunnan piilossa olevien epäkohtien tuomisesta avoimesti katsojien nähtäväksi, minkä jälkeen katsojat pakotetaan valitsemaan puolensa. Maaseutukontekstissa tämä ilmenee esimerkiksi elinkeinorakenteen muutoksen mukanaan tuomien ongelmien nostamisena esille, kuten elokuvassa Teksasin moottorisahamur-

hat (The Texas Chain Saw Massacre, 1974), jossa työttömäksi jäänyt teurastajaperhe on alkanut tappaa ihmisiä (Bell 1997). Epäkohtana voi olla myös maaseudun rooli kaupunkien energiatarpeita tyydyttävänä resurssiperiferiana, kuten edellä mainitussa Syvä joki -elokuvassa, jossa tekojärven rakentaminen pakottaa maaseudun asukkaat muuttamaan pois (Williamsson 1995).

Kuutamonaattia analysoidessamme keskityimme siihen tapaan, jolla kuvien, dialogin ja erityisesti henkilöhaahojen kautta representoidaan maaseudun ja kaupungin välisen maiseman ja elämäntavan eroavaisuuksia ja rakennetaan maaseudun toiseutta. Havainnoimme myös elokuvassa esille nousevia yhteiskunnallisia epäkohtia. Etsimme Kuutamonaatiasta lisäksi yhtymäkohtia erityisesti yhdysvaltalaiseen hillbilly-elokuvan perinteseen, jossa maaseudun asukkaiden näyttäminen poikkeavassa valossa yleisön naurattamiseksi tai pelotteluksi on keskeisessä roolissa (Williamson 1995; Harkins 2004).

Analysoimme 1980-luvun lopulla valmistunutta elokuvaa, mikä herättää kysymyksen ajankohtaisuudesta. Keskeisin ajankohtaisuuden perustelu on se, että jaottelua maaseutuun ja kaupunkiin sekä yhteiskunnan sisäistä toiseutta tuotetaan koko ajan uudestaan monin eri tavoin. Analysoimalla yksittäistä elokuvaa hahmottelemme keinoja ymmärtää yleisemmin populaarikulttuurin tuotteita ja niissä ilmeneviä tapoja rakentaa toiseutta.

Kuutamonaatti kotimaisen elokuvan kentässä

Kuutamonaatti on juonettaan tyypillinen maaseudulle sijoittuva kauhu-elokuva, jossa kaupunkilainen joutuu maaseudulla paikallisten väkivaltaisen ahdistelun kohteeksi (Bell 1997: 95). Elokuvassa kansainvälistä uraa tekevä suomalainen malli Anni Stark (Tiina Björkman) palaa takaisin kotimaahansa jouduttuaan ongelmiin kuvauksissa Madridissa. Annin manageri Carli (Ville-Veikko Salminen) kuljettaa Annin lepäämään ja piiloon mediakohulta maaseudun rauhaan. Koska kartanomotellista ei järjestykään huonetta, motellinpitäjä (Risto Salmi) ehdottaa kaukaista hiihtomajaa, jonne Carli vie Annin. Maalle vasten tahtaan jä-

tetty Anni tapaa Kyyrölän perheen, johon kuuluvat iäkäs äiti (Soli Labbart) sekä poikamiesveljekset Arvo (Kari Sorvali) ja tämän epämuodostunut ja jälkeenjäänyt veli Sulo (Mikko Kivinen). Pian Anni joutuu etenkin Arvon ahdistelemaksi. Paikalle saapuu Annin veli Johannes (Kim Gunell), jonka neuvokkuudesta on apua kamppailussa ahdistelijaa vastaan. Elokuvan lopussa nurkkaan ahdistettu Anni surmaa Arvon.

Elokuvan yksinkertaisesta juonesta huolimatta, Kuutamonaatti on laadukas kansallisen tason tuotanto, jonka ohjaajana ja käsikirjoittajana toimi Olli Soinio. Jotakin elokuvan toteutuksen laadusta kertoo se, että Arvo Kyyrölän roolia näytellyt Kari Sorvali palkittiin miespääosan Jussi-patsaalla. Myös äänityksestä vastanneet Matti Kuortti ja Paul Jyrälä palkittiin Jussilla vuonna 1989. Elokuva otti osaa International Fantasy Film Award -kilpailuun vuonna 1990. Kuutamonaatti sai myös jatko-osan *Kadunlakaisijat* (1991), jossa Kyyrölän perhe siirtyy maalta Helsinkiin ja Arvo alkaa jälleen vai- nosta kaunista naista.

Suomalaisen elokuvan historiassa Kuutamonaatti on siinä mielessä poikkeuksellinen, että koko sen juoni rakentuu maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelulle. Tanin (1995) mukaan suomalaisen elokuvan maaseutukuvaus oli 1960-luvun puoleenväliin saakka yksipuolisesti maaseutua ihannoivaa ja jopa avoimen kaupunkivastaista. Helsinki kuvattiin usein ”turmion Baabelina”, jonne muuttaneet maaseudun ihmiset joutuvat paheellisen elämän pauloihin ja vasta palatessaan takaisin maalle löytävät taas hyvän elämän (Tani 1995b: 42). Yhteiskunnan kaupungistumisen myötä kotimaisen elokuvan kuvaukset maaseudusta ja kaupungista monipuolistuivat 1960-luvun puolivälistä eteenpäin: maaseutu ei ollut enää välttämättä elokuvan luonnollinen lähtökohta, vaan se saattoi myös edustaa kaupungin näkökulmasta vierautta (Tani 1995a: 116). Kuutamonaatti ei kuitenkaan ollut ensimmäinen kotimainen elokuva, jossa maaseutu esitettiin pelottavana toiseutena. Esimerkiksi Sakari Rimmisen elokuvassa *Pilvilinna* vuodelta 1970, kaupungista kotoisin oleva päähenkilö, joutuu maaseudulla vieraillessaan maalaisten julmasti ahdistelemaksi ja pakenee turvaan Helsinkiin (Tani 1995b).

1970-luvulta 1990-luvulle nähtiin runsaasti



KUVA 1. Kuutamonaatti-elokuvan juliste Lähde: Heikki Takkinen, Filminor/
Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA).

maaseutukuvauksia, jotka esittivät maaseudun asukkaat syvässä ahdingossa tai rakennemuutoksen kourissa. Näistä esimerkkinä Mikko Niskasen ohjaukset *Kahdeksan surmanluotia* (1972) ja *Ajolahti*

(1982), Tapio Suomisen *Syöksykierre* (1981) tai Pekka Lehdon *Kaivo* (1992). Vaikka näissä elokuvissa on tiettyjä maaseudun ja kaupungin vastakainasettelun aineksia, ne eivät kuitenkaan yhtä

kärjistetysti kuin Kuutamasonaatti rakenna juontaan maaseudun ja kaupungin väkivaltaisen kohtaamisen varaan. Kuutamasonaatti voidaankin nähdä kotimaisen negatiivisen maaseutukuvauksen ääritapauksena, jossa syrjäisen maaseudun ongelmia väestön vanhenemista ja sukupuolirakenteen vääristymistä kuvataan kauhuelokuvan keinoin.

Kuutamasonaatin maaseutukuva

Kuutamasonaatissa suomalaisesta maaseudusta piirretään kuva kehityksestä jälkeenjääneenä tilana, jossa harmaantuneet talot, synkät kuusikot, turvesuot ja sotkuiset pihamaat ovat keskeistä kuvastoa. Elokuvasa ei missään vaiheessa mainita, mihin osaan Suomea sen tapahtumat sijoittuvat: manageri Carlikin lupaa viedä Annin vain jonnekin. Toisaalta elokuvan lopussa nähtävät vaaramaisemat voitaisiin sijoittaa Itä- tai Pohjois-Suomen maaseudulle, mutta toisaalta elokuvan maaseutuhahmojen käyttämä kieli ei yksiselitteisesti tue tätä oletusta. Vaikka maalaisista eniten äänessä olevan Arvon puhetapa kuulostaa voittopuoleisesti itämurteilta, on niin Arvon kuin muidenkin henkilöahmojen puheesta löydettävissä länsimurteisia sanoja, kuten ”äitee” tai ”tuloo”. Lisäksi osa henkilöahmoista, muun muassa Kyyrölän veljesten äiti tai paikallinen kauppias, puhuvat jokseenkin yleiskieltä. Elokuvan hahmojen käyttämän kielen perusteella on siis hyvin vaikeata määrittellä mille maantieteelliselle alueelleokuva sijoittuu.

Se, että Kuutamasonaatin tapahtumia on vaikeata sijoittaa pääkaupunkiseudun tai ”kehäkolmosen” ulkopuolista aluetta tarkemmin, on poikkeavaa maaseudun toiseutta korostavassa populaarikulttuurissa. Useimmiten tämäntyyppiset kansalliset maaseudun toiseuden kuvaukset sijoitetaan jollekin tunnetusti syrjäisenä pidetylle alueelle. Esimerkiksi Hollywood-elokuvasa tällaisia alueita ovat erityisesti eteläiset osavaltiot (mm. *Texasin moottorisahamurhat*, *Southern Comfort* jne.) ja siihen kuuluva Appalakkien vuoriston alue (*Syvä joki*). Näille alueille sijoittuvissa elokuvissa myös maaseudun ihmiset puhuvat usein vahvalla kaupunkilaisille vieraalla murteella tai aksentilla, jota kutsutaan halventavilla nimillä kuten hicks accent (Williamsson 1995). Myös Ruotsista löytyy erityi-

nen alue, joka nousee esille puhuttaessa sisäisestä toiseudesta. Ruotsin viidestä pohjoisimmasta maakunnasta muodostuva Norlanti on kuvattu periferiana 1600-luvulta näihin päiviin asti (Eriksson 2010a: 23; 31–32). Viime vuosikymmeninä norlantilaista elämäntapaa on kuvattu negatiivisesti kahdessa Ruotsissa erinomaisesti menestyneessä elokuvassa, Mikael Niemen samannimiseen kirjaan perustuvassa *Populaarimusiikkia Vittulajänkältä* (Populärmusik från Vittula, 2004) sekä edellä mainitussa elokuvassa *Metsästäjät* (vrt. Eriksson 2010b: 101–102). Norlannin muotoutumiseen Ruotsin periferiaksi ovat vaikuttaneet myös merkittävät suomalais- ja saamelaisvähemmistöt, joita on pidetty kantaväestöstä poikkeavina ja alempiarvoisina (Eriksson 2010a: 31–32, 72). Tämä vähemmistöjen rooli nostetaan esille Vittulanjänkäsä, ovathan pääosassa olevat kaverukset Länsi-Pohjan Pajalasta kotoisin olevia suomen- tai meänkielen puhujia. Vastaavasti saamelaiset tuodaan Metsästäjät-elokuvassa esille uhreina, joiden poroja salametsästäjät tappavat. Mielenkiintoisena yksityiskohtana voidaan mainita, että yhtä roistoista näyttelee suomalainen Jarmo Mäkinen. Myös Yhdysvalloissa maaseudun toiseuden tematiikka on usein rakennettu jonkin vähemmistöstatuksen kautta. Kyseessä voivat olla esimerkiksi eteläisten osavaltioiden ranskankieliset cajunit tai Appalakkien vuorille eristäytyneet skotit ja irlantilaiset (Bell 1997: 98; Harkins 2004).

Syitä siihen, ettei Kuutamasonaatissa tai laajemminkaan suomalaisessa kulttuurissa ole osoitettavissa yhtä maantieteellisesti selkeästi rajattavaa ja negatiivisesti väritynyttä kansallista maaseudun periferiaa, voidaan etsiä ainakin kahdesta suunnasta. Ensinnäkin Suomen kaupungistuminen on tapahtunut huomattavasti hitaammin kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa, jossa jo 1920-luvulla yli puolet väestöstä asui kaupungeissa (Williamsson 1995: 45). Suomessa tämä kaupungistumisen taso saavutettiin vasta toisen maailmansodan jälkeen 1960-luvulla (Tilastokeskus 2009: 72). Toisin sanoen suomalaisten enemmistön yhteys maaseutuun ja maaseutumaiseen elämäntapaan on säilynyt pitkään voimakkaana. Esimerkiksi vuoden 2011 maaseutubarometrin mukaan itsensä samanaikaisesti sekä kaupunkilaiseksi että maalaiseksi

kokevia suomalaisia on yhtä paljon kuin itsensä yksinomaan kaupunkilaisiksi kokevia (Sitra 2011). Toisin sanoen, maaseudun ja kaupungin välisen eron korostamiselle ei ole ollut tarvetta. Toiseksi, Suomessa on ollut Ruotsiin verrattuna vähemmän heikkoja vähemmistöjä (suomalaiset, saamelaiset). Suomen suurin vähemmistöryhmä suomenruotsalaiset on pitkälti säästynyt marginalisoitumiselta, sillä ruotsi oli Suomessa pitkään hallitsevan eliitin kieli (Dutton 2008: 173) ja yhä tänäkin päivänä se on perustuslaissa määritelty tasa-arvoiseksi suomen kielen kanssa. Omaleimaiset ruotsinkieliset yhteisöt Etelä- ja Länsi-Suomen rannikoilla ovat siis vältyneet leimautumasta sisäisiksi toisiksi. Jossain määrin Suomen periferiaksi voitaisiin nähdä nostetun maan pohjoisimpia osia eli Lappia ja sen alkuperäisasukkaita saamelaisia ja heidän elämäntapaansa, kuten on esimerkiksi tehty kauhufantasiasa *Valkoinen peura* (1952). Timo K. Mukan teos *Maa on syntinen laulu* ja sen pohjalta Rauli Mollbergin ohjaama samanniminen elokuva esittää puolestaan lappilaisten ihmisten elämän sangen synkeässä valossa. Toisaalta myös Itä-Suomen savolaisia on kuvattu kirjallisuudessa vähemmän mairittevasti, kuten esimerkiksi Joel Lehtosen teoksessa *Putkinotko*, jossa laiskan ja saamattoman savolaisen miehen kuvaa piirretään Juutas Käkriäisen hahmon kautta. Myös *Pekka Puupää* -elokuvat voidaan nähdä savolaisia marginalisoivina kuvauksina, puhuuhan Pekkaa näyttelevä Esa Pakarinen lupsakkaan savolaistyylisiin tutustuessaan nykyajan elämänmenoon ja ilmiöihin 1950-luvun Helsingissä. Toisaalta voidaan perustellusti sanoa, että Pohjois- ja Itä-Suomen negatiivisten maaseutukuvauksien lisäksi myös Länsi- ja Etelä-Suomesta on mahdollista löytää vähemmän mairittelevia maaseutukuvauksia. Hyvinä esimerkkeinä näistä ovat Etelä-Pohjanmaalle sijoitetut elokuvat *Häjyt* (1999) ja *Härmä* (2012), joiden tapahtumat sijoituvat eri vuosisadoille, mutta joissa molemmissa miesten harjoittama väkivalta on keskeisessä asemassa. Unohtaa ei myöskään sovi Väinö Linnan teosta *Täällä pohjantähden alla* eikä sen filmatisointeja, joissa Hämeen rintamaiden asukkaiden kokemaa aineellista köyhyys ja puute nostetaan keskeisellä tavalla esille. Myös Runar Schildtrin novellissa *Aapo*, josta Tero Jartti ohjasi samannimisen

elokuvan vuonna 1994, hämäläinen maaseutu näytetään sangen lohduttomassa valossa. Voidaankin todeta, että suomalaisen elokuvan ja kirjallisuuden tavassa kuvata maaseutua on korostuneesti nostettu esille köyhyys ja siitä kumpuavat ongelmat melko tasapuolisesti yli maakuntarajojen.

Suomalaiselle elokuvalle on ollut tyypillistä se, että suomalaisuuden määrittely on tapahtunut kuvaamalla heimoja ja niihin liitettyjä luonteenpiirteitä (Tani 1995b: 43). Elokuvien kuva Suomesta on siis rakentunut maakuntien kuvaamisen kautta, mikä Tanin mukaan johtuu siitä, että Helsingin oma identiteetti ja kaupunkikulttuuri ovat olleet liian heikkoja kansallisen omakuvan rakentamiseen, jolloin niiden vahvistamiseen on tarvittu maaseutumaisia aineksia (Tani 1995b: 43). Kuutamasonaattisissa kuvattu epämääräinen maaseutu poikkeaa siis myös kotimaisen maaseutukuvauksen perinteestä, sillä yhden maakunnan tai heimon sijaan elokuvassa tehdään maantieteellinen yleistys kaikista maaseutumaisista alueista, ja tapahtumien keskiöön nostetaan korostuneesti maaseudun ja pääkaupungin elämäntapojen välinen vastakkainasettelu.

Edvard Saidin (1978: 17) mukaan maantieteelliset yleistyksiset ovat keskeinen keino rakentaa toiseutta. Hän on tehnyt oman havaintonsa tutkiessaan länsimaiden eli oksidentin ja erityisesti Lähi-idän entisten siirtomaiden eli orientin välistä alistavaa suhdetta ja erityisesti oksidentissa tuotettua orientin alemmuutta ja toiseutta, joilla kolonialismi oikeutettiin (Said 1978). Said kutsui tätä toiseuden luomisen mekanismeiksi orientalismiksi. Saidin ajatusten pohjalta on sittemmin kehitetty maaseudun toiseuden tutkimukseen paremmin soveltuva sisäisen orientismin (internal orientalism) käsite. Sen mukaan yhteiskunnan sisällä voidaan luoda alisteisia maantieteellisiä alueita, jotka poikkeavat perustavalla tavalla kansallisen identiteetin ihanteista sekä kärsivät monista ongelmista ja puutteista. Tämä tekee näistä alueista muita huonompia ja täten kehittyneimmille alueille alisteisia. (Jansson 2003; 2005.) Toisaalta sisäinen orientismi poikkeaa orientismin siinä, että toiseuteen kuuluvilla alueilla on mahdollisuus puolustaa itseään, kuuluvat ne samaan valtioon ja niillä on pääsy kansakunnan poliittisiin, kulttuurisiin ja taloudellisiin instituutioihin (Jansson 2003: 351–352).

Kuutamasonaatin suomalaisesta maaseudusta luoma kuva kertoo omalta osaltaan yhteiskunnan murroksesta ja kaupungistumisesta. Toisin sanoen Kuutamasonaatissa perinteinen käsitys maaseudusta ja maakunnista keskeisenä kansallisen identiteetin rakennusaineena hylätään ja sen tilalle tuodaan käsitys kansallisen omakuvan kannalta sopimattomasta maaseutumaisesta toisesta. Sisäisen orientalismin näkökulmasta tulkittuna maaseudun alisteisuuden ja huonomuuden funktiona voidaan nähdä pyrkimys oikeuttaa kaupunkikulttuurin syntyä.

Maaseutu ajasta jälkeenjääneenä tilana

Kuutamasonaatissa kuvattu maaseudun rakennettu ympäristö henkii perinteitä ja mennyttä aikaa. Eri-tyisesti hirrestä rakennettu harmaantunut Kyyrölän tila kuvastaa maaseudun uneliasta jälkeenjääneisyyttä. Tämän vanhanaikaisuuden metaforina toimivat myös maaseudun asukkaiden pysähtyneet seinäkellot, joiden kontrasti urbaanin Annin digitaaliseen yöpöydän kelloon ja tarkkaan ajan osoittamiseen on ilmeinen. Vastaavasti elokuvan vähäiset urbaaniin maisemaan sijoittuvat kohtaukset nostavat esille kaupunkimaisen elämäntavan liikkuvuuden ja hyvät yhteydet maailmalle esittämällä erilaisia siirtymä- ja välitiloja kuten lentokentän, ruuhkaisen moottoritien ja ostoskeskuksen (vrt. Zukin 1991) vastapainona maaseudun pysähtyneelle ja eristäytyneelle uneliaisuudelle. Kuutamasonaatissa myös päähenkilöiden käyttämät ajoneuvot kytkeytyvät saumattomasti kuvaamaan maaseudun ja kaupungin välistä eroa. Annin Manageri Carli ajaa Range Rover -maastoautolla, joka 1980-luvun lopun Suomessa oli huomattavan arvokas ajoneuvo. Auto ilmentää vaurasta ja modernia kaupunkilaishahmoa, joka tuntee länsimaisen kulttuurin oikeanlaiseen kulutukseen perustuvan symboliikan (Mitchell 2000). Kansainvälistynyt malli Anni puolestaan taittaa matkaa lentokoneella, kun taas maaseutua edustava Arvo liikkuu potkukelkalla, bussilla tai vanhalla traktorilla, siis kulkuneuvoilla, joilla liikkumisella ei vallitsevassa modernissa kulutuskulttuurissa ole mahdollista korottaa statustaan. Arvon hahmo kuitenkin tuntee modernin kulutusyhteiskunnan statussymbolit. Tämä ilmenee kohtauksessa,

jossa hän kutsuu traktoriaan ”verrariiksi” italialaisen urheiluauton mukaan, joten täysin tietämättömiä ei moderneista kulutussymboleista olla Kyyrölän tilalakaan, vaikka niitä ei omisteta. Kuutamasonaatissa luotavan jaon moderneja statussymboleja käyttäviin kaupunkilaisiin ja niistä piittaamattomiin maalaisiin voidaan nähdä ilmentävän Suomessa 1980-luvulla tapahtunutta kulutuskulttuurin nousua, joka teki kuluttamisesta aiempaa hyväksyttävämpää. Kulutuskulttuurin nousuun liittyi Helsingissä alkunsa saanut ja yhdysvaltalaisiin esikuviiin perustunut kulutusta ja kaupunkimaista elämäntapaa korostanut juppi-ilmiö, jonka vastavoimana Suomessa nähtiin maaseutu ja sen perinteisiin sidotut asukkaat eli juntit (Schmidt 1986: 292–294; Yle 2008a; Yle 2008b).

Jonathan Murdochin ja Andy Prattin (1997: 51) mukaan maaseudun kuvaaminen muuttumattomana ja homogeenisena tilana, siis eräänlaisena ulkoilmamuseona on tyypillistä maaseudun toiseuden tuottamisessa Britanniassa. Maaseudun kuvaaminen ei sinällään pidä sisällään negatiivista arvolatausta, vaan vanhanaikaisuus voi myös henkiä idealismia puhtaasta ja alkuperäisestä kulttuurista, jota kaupungeista ei enää löydy (emt.). Kuutamasonaatin kontekstissa maaseudun vanhanaikaisuus ei kuitenkaan ole idealistista. Sen avulla pyritään nimenomaan luomaan käsitys ihmisistä, jotka elävät negatiivisessa mielessä toisessa ajassa ja todellisuudessa, ymmärtämättä modernia elämäntapaa tai voimatta täysin osallistua siihen, vaikka asuvat saman maan sisällä. Elokuvan kontekstissa maaseutu jäsenyy vastakohtana kaupungille, kehittymättömänä takapajulana ja menneen ajan jäänteinä. Kyse ei ole kuitenkaan täydellisessä umpiossa elämisestä, mitä kuvaa elokuvan kohta, jossa Arvo paljastaa seuraneensa kansainvälisen mallin uraa lehdestä todetessaan että: ”kaikki on tiiossa”. James Duncanin (1993) mukaan ajan ja tilan kytkeminen toisiinsa on keskeinen elementti sisäisen toiseuden luomisessa: saman yhteiskunnan sisällä eri paikoissa asuvat ihmiset voivat jakaa yhteisiä piirteitä ja heillä voi olla samat mahdollisuudet, mutta eläminen eri sijainneissa erottaa heidät tehokkaasta toisistaan ja asettaa heidät ikään kuin keskenään eri aikaan (Duncan 1993: 40), minkä voidaan nähdä johtavan marginalisoitumiseen ja toiseuteen.

Maaseudun epätasa-arvoiset sukupuoliroolit

Maaseutua on perinteisesti kuvattu miesten hallitsemaksi tilaksi. Tämä asetelma on kuitenkin kyseenalaistettu viime vuosina, ja maaseudun miehet on haastettu niin naisten kuin kaupunkilaismiesten taholta. Berit Brandthin (2002: 191) mukaan maaseudun miehet eivät ole enää aktiivinen ja pystyvä sukupuoli, vaan päinvastoin heitä voidaan kuvata ajastaan jälkeenjääneiksi, yksinäisiksi, haavoittuviksi ja marginalisoituneiksi. Brandthin ja Marit Haugenin (2005) mukaan maaseudun miehet ovat myös alakynnessä suhteessa kaupunkilaismiehiin, joiden tapa toteuttaa maskuliinisuuttaan on yhteiskunnassa vallitseva normi, johon maaseudun miehet joutuvat sopeutumaan ja joihin heitä verrataan.

Kuutamonaatissa maaseudun miesten ongelmat kiteytyvät Arvo Kyyrölän hahmoon, joka voidaan nähdä taantuneen ja syrjäytyneen suomalaisen maaseudun tuotteena. Arvo on mies, joka elää selvästi yhteiskunnan marginaalissa. Hän on mitä ilmeisimmin sängen vähävarainen ja asuu kotitalosaan komentelevan äitinsä ja vähäjärkisen, fyysisesti poikkeavan veljensä Sulon kanssa. Arvo on taipuvainen juomaan ja hän keittää pontikkaa. Arvon lisäksi maaseudun miesten alkoholi-ongelmaan viitataan myös kohtauksessa, jossa Anni ja tämän veli Johannes tapaavat Arvoa paetessaan miehen, joka on tulossa kaupasta syli täynnä olutpulloja.

Arvo on yksinäinen mies, jolla on vaikeuksia olla vuorovaikutuksessa vastakkaisen sukupuolen kanssa, eikä hän tee vaikutusta maailman metropoleissa liikkuneeseen Anniin. Arvon hahmon huonoutta naisten suhteen, kuvataan myös elokuvan alkupään kohtauksessa, jossa tämä pohjustaa Annin seksuaalisen ahdistelun aloittamista kertomalla kaveristaan, joka sydänsurujen vuoksi viilsi ranteensa auki. Tragikoomisista piirteistään huolimatta kohtaus viestii maaseudun miesten epätoivosta, poikkeavuudesta ja kyvyttömyydestä löytää itselleen kumppania modernissa urbaanin mieskuvan ja sukupuolten tasa-arvon maailmassa. Maaseudun miesten kyvyttömyyttä naisten suhteen alleviivataan myös laajemmin kohtauksissa, jossa Anni nousee paikallisbussiin, jonka kaikki matkustajat ovat miehiä, sekä kohtauksessa, jossa Kar-

tano-motelli nimisen majoitusliikkeen omistaja toteaa ääneen, ”ettei täällä ole naisia, minä vaan”. Elokuvasa siis annetaan se kuva, että jokseenkin kaikki naiset olisivat jättäneet maaseudun, sillä ainoa maaseudun naishahmo koko elokuvassa on Kyyrölän veljesten vanha äiti. Ruotsissa vastaava sukupuolijakauman vääristymisen liioittelu näkyy mediassa elokuvien lisäksi laajemmin myös toimittajien ja jopa tutkijoiden tavassa kuvata Norlantia alueeksi, jossa asuu lähes yksinomaan miehiä (Eriksson 2010a: 31).

Kuutamonaatissa maaseutukuvauksen kautta rakennetaan ja tuetaan käsitystä maaseudun arvo maailman jälkeenjääneisyydestä, jota luonnehtivat erityisesti vanhanaikaiset sukupuoliroolit. Maaseudun ja kaupungin vuorovaikutus johtaakin elokuvassa törmäykseen ja väkivaltaisen kohtaamisen väistämättömyyteen, mikä kärjistyy Arvo Kyyrölän naisia väkivalloin alistamaan pyrkivässä mieshahmossa.

Maaseudun miesten heikkouden ja marginaalisuuden sijaan elokuvassa esiintyvät muutamat kaupungista kotoisin olevat mieshahmot kuvataan selvästi Arvoa etevämmiksi. Anni esimerkiksi osoittaa elokuvan alkupuolella seksuaalista kiinnostusta vaikutusvaltaista mallitoimiston manageria Carla kohtaan, vaikka tämä tuo hänet maaseudulle vastalauseista huolimatta. Arvon edustama väkivaltaisen maaseudun mies ei myöskään pärjää kekseliäisyydessä kaupunkilaisille. Tämä näkyy esimerkiksi elokuvan loppukohtauksessa, jossa Anni ja tämän veli Johannes ovat lukinneet itsensä mökkiin turvaan Arvolta, joka pyrkii sorruttamaan mökin traktorilla. Kaupunkilaiset kuitenkin voittavat maalaisen rai von Johanneksen rakentaman ansan ja Annin päätäväisyyden johdosta ja tappavat Arvon. Ajastaan jälkeenjäänyt, poikkeava maaseudun mies ei siis pärjää kaupunkilaismiehille eikä -naisille.

Suomalainen heinähattu vai Hollywoodin hillbilly?

Kuutamonaatin keskeinen mieshahmo Arvo Kyyrölä vaikuttaa yksinomaan suomalaiskansallista maalaisjunttihahmolta Nokian Hai-saappaineen, potkukelkkoinen ja tarinoineen pontikankeidosta, minkä myös elokuvan aikalaiset havaitsi-

vat (Elonet 2012). Tarkemmin Arvon hahmoa tarkastelemalla on kuitenkin mahdollista huomata, että hänen hahmossaan on paljon yhteneväisiä piirteitä Hollywood-elokuvissa kuvattuihin sivistymättömiin, yksinkertaisiin ja usein väkivaltaisiin maaseudun hillbillyihin tai punaniskoihin (redneck), jotka väijyvät pahaa aavistamattomia kaupunkilaisia ainoana tarkoituksenaan näiden vahingoittaminen. Hillbilly on halventava maaseudun asukasta kuvaava käsite, joka voidaan kääntää esimerkiksi maalaisjuntiksi tai kaurahatuksi. Toisaalta hillbilly-hahmojen vanhakantaisuus, epäsiisteys ja yhteiskunnan vallitsevista normeista piittaamattomuus voi olla myös humoristista, kuten Williamson (1995) on todennut. Tämä humoristisuus ilmenee myös Arvon olemuksessa ja käyttäytymisessä.

Mielenkiintoisella tavalla tätä yhdenmukaisuutta voidaan löytää myös elokuvan puvustuksesta ainakin yhden yksityiskohdan eli Arvo Kyyrölän CAT-mainoslippalakin osalta, jonka kaltaista myös Dennis Hopperin elokuvassa *Easy Rider* (1969) yksi väkivaltaisista maalaisista käytti. Tämä voi toki olla sattumaa, mutta todennäköisemmin kyseessä

on elokuvamaailman sisäinen viite ja ohjaaja Olli Soinion kunnianosoitus Dennis Hopperin ohjaustyötä kohtaan.

Williamsonin mukaan hillbilly-hahmoille on tyypillistä, että heidät kuvataan köyhiksi ja vanhanaikaisiksi, ja he vastustavat joko tahdostaan tai tahottomattaan modernin yhteiskunnan kulutukseen perustuvaa valtavirtaa (Williamson 1995: 2, 27). Kuutamosonaatissa Arvon hahmon kotipaikkana on vanhanaikainen hirsitalo ilman nykyajan mukavuuksia. Arvon vaatetus ja vaatimattomat kulkuvälineet kertovat joko hänen varattomuudestaan tai siten piittaamattomuudesta modernien kulutushyödykkeiden kuten auton hankinnan suhteen.

Maaseudulle sijoittuvissa kauhuelokuvissa on tyypillistä, että paikalliset asukkaat asuvat tiiviissä ja ulkopuolisille vihamielisessä kyläyhteisöissä tai pikkukaupungeissa, joissa sukulaissuhteet korostuvat (Bell 1997: 103; Eriksson 2010b: 3). Kuutamosonaatissa Arvon kotikylä on juuri tällainen tiiviiden sukulaissuhteiden värjittämä yhteisö. Tämä ilmenee esimerkiksi kohtauksessa, jossa kauppiana toimiva Arvon serkku kieltäytyy soit-



KUVA 2. Arvo Kyyrölä. Lähde: Heikki Takkinen, Filminor/Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA).

tamasta poliisia Annin pyytässä apua. Maaseudulle sijoittuvissa kauhuelokuvissa esiintyy myös usein hirviömäisiä, epämuodostuneita ja yksinkertaisia mieshahmoja (vrt. Bell 1997: 102). Kuutamonaatti ei tee tässä suhteessa poikkeusta, vaan Arvon fyysisesti poikkeava veli Sulo, joka ulvoo susien kanssa ja asuu teljettynä perunakellariin, on nimenomaan tällainen maaseudun äärimmäisen toiseuden ilmentymä, korpien piiloteltu hirviö.

Maaseudun toiseutta korostavissa elokuvissa itse tehdyllä alkoholilla ja sen juomisella on aivan erityinen merkitys (Williamsson 1995: 2, 6, 11). Esimerkiksi *Moonshine Mountain*-elokuva (1964) on saanut nimensä kotipoltoisesta alkoholista (vapaasti suomennettuna *Pontikkavuori*). Kuutamonaatissa kotipolttoinen alkoholi on myös keskeisessä roolissa. Arvo kehuu estoitta valmistamaansa pontikkaa, tarjoaa sitä Annille ja juo sitä itse. Pontikan vaikutuksen alaisena Arvo myös raivoaa elokuvassa. Runsaan alkoholinkäytön lisäksi hillbilly-hahmoille on tyypillistä epäsiisteys (Williamson 1995: ix, 5), mikä näkyy myös Arvon huonosti leikatussa tukassa, parransängessä ja epäsiistissä vaateuksissa. Sukupuolten välisen tasa-arvon sijaan hillbilly-hahmot ovat avoimen seksistisiä (Williamson 1995: 12; Eriksson 2010b: 99) ja suhtautuvat naisiin hyvin halventavasti. Arvon hahmo on tässäkin suhteessa hyvin tyypillinen hillbilly, sillä hän ei selvästikään kunnioita naisia, vaan ahdistelee sekä henkisesti että fyysisesti. Bellin (1997: 96) mukaan Hollywood-elokuvan hirviömäiset maalaismiehet ovat usein seksuaalisesti poikkeavia. Tämä poikkeavuus voi olla esimerkiksi sukurutsaa tai kyvyttömyydestä johtuvaa murhanhimoisuutta (vrt. Bell 1997). Kuutamonaatin Arvo tirkistelee, paljastaa itsensä ja pyrkii väkivalloin kontaktiin Annin kanssa. Hän on muutoinkin hyvin väkivaltainen ja yrittää lyödä Annia ja Johannesta talikolla sekä ajaa näitä traktorilla takaa niin että lumiketjut kilisevät. Tämänkaltaisen käytös on Hollywoodin hillbilly-kuvauksissa hyvin tavantomaista (Williamson 1995: 2; Bell 1997: 97), ja myös niistä vaikutteita saaneissa Norlantiin sijoittuvissa ruotsalaiselokuvissa tämä piirre on selvästi näkyvissä (ks. Eriksson 2010b: 98).

Edellä mainittujen esimerkkien valossa voidaan väittää, että sekä pohjoismaiset maaseudun toiseut-

ta korostavat elokuvat, joita Kuutamonaatti edustaa, sekä amerikkalaiset hillbilly-elokuvat kertovat omalta osaltaan maaseudun ja kaupungin välisistä ongelmallisista suhteista. Elokuvien tapakuvata maaseudun miehiä vanhanaikaisiksi, väkivaltaisiksi ja moraalittomiksi, kertoo ennen kaikkea niistä ennakkoluuloista, joita kaupungistuneissa moderneissa yhteiskunnissa tunnetaan vähemmistöä edustavia maaseudun asukkaita kohtaan.

Maaseudun toiseuden tuottaminen ja yhteiskunnan jatkuva muutos

Kuutamonaatti-elokuva rakentaa maaseudun toiseutta ja käyttää siinä maaseudulle sijoittuvan kauhuelokuvan (rural horror, hillbilly horror tai rural slasher, Bell 1997: 94, 97) keinoja, joita on maustettu kansallisilla aineksilla. Pohjimmiltaan kaikki tämäntyyppiset elokuvat rakentuvat yhden keskeisen idean varaan: maaseudun ja kaupungin asukkaat eivät voi tulla keskenään toimeen. Elokuva ja laajemmin muutkin populaarikulttuurin tuotteet kuvastavat aina sitä maailmaa, jossa elämme, ja samalla niillä on ilmeistä vaikutusta myös siihen tapaan, jolla hahmotamme ympäröivää todellisuutta. Tämä herättää kysymyksen, mihin maaseudun negatiivisia representaatioita elokuvassa tarvitaan ja mitä nämä representaatiot kertovat siitä yhteiskunnallisesta tilanteesta, jossa elämme tai elokuvan valmistumisen aikoihin elettiin.

Kuutamonaatin ensi-illan aikoihin 1980-luvun lopulla maassamme puhuttiin suomalaisen kaupunkikulttuurin noususta, jonka yhtenä näkyvänä ilmentymänä oli Yhdysvalloista mallinsa saanut juppi- tai city-kulttuuri, jossa ihannoitiin kaupunkimaista elämäntapaa, yksilöllisyyttä, kulluttamista, muotia ja pinnallisuutta (Schmidt 1986: 292–294; Yle 2008a; Yle 2008b). Juppien vastakohtana olivat 1980-luvun Suomessa juntit, jotka olivat sielultaan maalaisia ja kaupunkielämään huonosti sopeutuvia, sivistymättömiä, jähmeitä tai liian puheliaita ihmisiä, joilla ei ollut tyyliä ja jotka haisivat hielä ja joiden olemus oli huolimaton (Schmidt 1986: 294). Elokuva heijasteli Annin hahmon kautta oman aikansa juppeihin ja city-kulttuurin nousuun liittyviä kuvia. Arvon

hahmo puolestaan edusti ajastaan jälkeen jäänyttä maaseutua, josta ihmiset olivat paenneet 1960- ja 1970-luvuilla kaupunkeihin, vain kaikkein takape-roisimpien junttien jäädessä kotikonnuilleen. Elo-kuvassa luotiin näiden hahmojen kautta vahva kontrasti maaseutu-Suomen ja uuden city-Suomen välille. Tämäntyyppiselle tarinalle oli olemassa so-siaalinen tilaus, sillä vuonna 1990 Suomen väestös-tä asui jo noin 80 prosenttia kaupungeissa (Tilasto-keskus 2009: 72).

Yleisesti ottaen maaseutukauhuelokuvan voi-daan nähdä palvelevan kaupungistuneen yhteis-kunnan ja kaupungeissa asuvan väestönsä iden-titeetin rakentamistarpeita. Maaseudun asukkai-den kuvaaminen kaupunkimaisen, normaalin elämän vaatimuksista poikkeavina, uhkaavina ja suorastaan väkivaltaisina antaa kaupungissa eläville ja koulutetuille keskiluokkaisille ihmisille mahdol-lisuuden arvioida sitä, mitä he eivät tahdo olla: ajastaan jälkeensä jääneitä, sukupuolten tasa-arvoa tunnistamattomia, matalasti koulutettuja sivisty-mättömiä ihmisiä (Eriksson 2010b: 103; Sten-backa 2011: 237). Toisaalta Kuutamonsonaatissa esitetty kaupunkikuva on myös vähemmän idylli-nen rauhaton paikka, josta Annin on paettava maalle turvaan häiritsevältä lehdistöltä. Maaseu-dun toiseus ei siis ole ehdotonta. Pako kaupungista maaseudulle ei kuitenkaan Kuutamonsonaatissa tar-joa tavoiteltua onnea ja rauhaa, vaan päinvastoin; keltaisen lehdistön lööpit ovat saavuttaneet myös syrjäisimmät suomalaiset maaseutukylät, ja ”kaikki on tiiossa”, kuten Arvo Kyyrölä toteaa. Turvallinen maaseutu on ainiaksi kadotettu.

Monien muiden maaseudun ja kaupungin vas-takkainasettelun varaan rakentuvien kauhuelokuvi-en tavoin Kuutamonsonaattia voidaan tulkita siten, että kyse ei ole pohjimmiltaan puhtaasti maalaisten pahuudesta, vaan oletetusta ihmisen eläimellisestä ja raa’asta perusluonteesta, joka kaupunkimaisessa elä-mäntavassa on piilotettu sivistyksen kaapuun ja joka tahdotaan kieltää, koska se pelottaa meitä (William-son 1995: 2, 6, 157). Sen sijaan kaupunkilaisia vai-noavat maaseudun asukkaat ovat lähempänä ihmi-sen luonnollista eläimellistä tilaa, ja he pakottavat omalla vainollaan myös kaupunkilaiset löytämään eläimen itsestään (vrt. Williamsson 1995: 157, 163; Bell 1997: 105–106). Maaseudun toiseuden varaan

rakentuvassa kauhuelokuvassa on siis usein kysymys eräänlaisesta selviytymis- tai oikeastaan kehitystari-nasta, jossa kaupungistunut ihminen joutuu lopulta kohtaamaan pelkonsa oman ihmisyytensä haurautta kohtaan ja näin on myös Kuutamonsonaatissa. Kau-pungista tullut Anni joutuu maaseudulla kohtaa-maan oudon ja vihamielisen (ihmis)luonnon, jota maaseutu ja maalaiset edustavat. Samalla hän löytää myös itsessään piilevän alkukantaisuuden, jonka hän kuitenkin valjastaa, ja jonka avulla hän kukistaa vainoojansa. (vrt. Williamson 1995; Leffler 2010).

Kuutamonsonaatti ei ole jäänyt ainoaksi suoma-laiseksi maaseudun ja kaupungin vastakkainasette-lusta ammentavaksi elokuvaksi. Kuutamonsonaatin vuonna 1991 ensi-iltansa saanut jatko-osa Kadun-lakaisijat kertoo maaseudun kostosta kaupungille tuomalla Kyyrölän perheen Helsinkiin. Elokuva myös leikittelee avoimesti 1950-luvun suomalaisen elokuvan ihanteellisella maaseutukuvauksella, ja Helsinkiä kutsutaan kirjaimellisesti turmion Baa-beliksi. Kadunlakaisijoissa nostetaan maaseudun ja kaupungin kahtiajaon rinnalle myös vuoden 1918 kansan kahtiajakautuminen kuvaamalla suohau-dasta nousseen punakaartin edesottamuksia Euroopan integraatioon valmistautuvassa Helsingissä.

Myös aivan viime vuosina on valmistunut koti-maisia maaseudulle sijoittuvia kauhuelokuvia. 2000-luvun kotimaisesta kauhuelokuvasta voi tun-nistaa globaalin ja lokaalin vuoropuhelun ja maa-seudun toiseuden tuottamisen suhteessa maaseu-dun resurssiperiferiarooliin. Esimerkiksi elokuvassa *Rare Exports* (2010) voidaan nähdä viittauksia kaivosteollisuuteen tai maaseudun tuotteistami-seen markkinoille, kun häijylyöntoinen joulupuk-kia muistuttava hahmo kaivetaan maan alta ja kun paikalliset asukkaat onnistuvat korvamaan perin-teisen elinkeinonsa ja luomaan globaalin vienti-tuotteen tontuista. Elokuvasa *Syvälle salattu* (2011) puolestaan menestyvä kaupungissa asuva naisjuristi saa työkomennuksen lapsuutensa maise-miin, jossa on meneillään riitainen voimalaitoksen rakentamisprojekti, joka kietoutuu yhteen kylän myyttisen menneisyyden ja päähenkilön henkilö-kohtaisen elämän kanssa. Myös vuonna 2008 val-mistunut *Sauna* sijoittuu maaseudulle, ei tosin tä-hän päivään vaan Täyssinän rauhan rajanvetoon vuodelle 1595. Elokuvasa rajankäyntiin osallistu-

vat Sporen veljekset, toinen pääkaupungissa Tukholmassa opiskellut kartanpiirtäjä ja toinen sodan kovettama veteraani murhaavat talonpojan ja tämän tyttären ja joutuvat sovittamaan syntinsä suon keskellä sijaitsevassa saunassa.

Kotimaisen kauhuelokuvan rakennusaineina voidaan siis 2000-luvulla käyttää myös maaseudun kaltoinkohtelun ja hyväksikäytön teemoja. Vaikuttaa siltä, että maaseudun toiseuden tuottamiselle kauhuelokuvan keinoin on edelleen olemassa yhteiskunnallinen tarve. Laajemmin kyse on nähdäksemme siitä, että populaarikulttuuri heijastelee maaseudun muuttuvaa roolia yhä kaupungistuvassa ja globalisoituvassa Suomessa

LÄHTEET

- Cloke, Paul J. & Jo Little 1997. Introduction – Other countryside. Teoksessa: Cloke, Paul J. & Jo Little (toim.). *Contested Countryside Cultures – Otherness, marginalization and rurality*, Routledge London & New York. 1–18.
- Bell, David 1997. *Anti-Idyll – Rural Horror*. Teoksessa: Cloke, Paul J. & Jo Little (toim.). *Contested Countryside Cultures – Otherness, marginalization and rurality*. Routledge, London & New York. 94–108.
- Brandth, Berit 2002. Gender identity in European family farming: a literature review. *Sociologia Ruralis* 42: 181–200.
- Brandth, Berit & Marit Haugen 2005. Text, body and tools: changing mediations of rural masculinity. *Men and Masculinities* 8(2): 148–163.
- Duncan, James S. 1993. Sites of representations: place time and the discourse of the other. Teoksessa: Duncan, James S. & Ley David (toim.). *Place/Culture/Representation*. Routledge, London and New York. 39–56.
- Dutton, Edward 2008. Battling to be 'European': myth and the finnish race debate. *Antrocom* 4(2): 171–179.
- Eriksson, Madeleine 2010a. (Re)producing a periphery – Popular representations of the Swedish North. Department of Social and Economic Geography, Umeå.
- Eriksson, Madeleine 2010b. People in Stockholm are smarter than countryside folks – Reproducing urban and rural imaginaries in film and life. *Journal of Rural Studies* 26: 95–105.
- Elonet 2012. *Kuutamonaatti 1988 – Sisältötiedot – Lehdistöarvio*. Teoksen Suomen kansallismuografia 10:n (2002) mukaan. Saatavissa: <http://www.elonet.fi/title/ek2gqc/sisalto> [Viitattu 12.9.2012].
- Harkins, Anthony 2004. *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*. Oxford University Press, New York.
- Jansson, David R. 2003. American national identity and the progress of the New South in *National Geographic Magazine*. *Geographical Review* 93(3): 350–369.
- Jansson, David R. 2005. 'A Geography of Racism': Internal Orientalism and the Construction of American National Identity in the Film *Mississippi Burning*. *National Identities* 7(3): 265–285.
- Leffler, Yvonne 2010. The Gothic Topography in Scandinavian Horror Fiction. *At the Interface / Probing the Boundaries* 70: 43–51.
- Little, Jo 1999. Otherness, representation and the cultural construction of rurality. *Progress in Human Geography* 23(3): 437–442.
- Mitchell, Donald 2000. *Cultural Geography: A Critical Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford and Malden.
- Murdoch, Jonathan & Andy Pratt 1997. From the power of topography to the topography of power – A Discourse on strange ruralities. Teoksessa: Cloke Paul & Jo Little (toim.). *Contested Countryside Cultures*. Routledge, London. 51–69.
- Nelson, John S. 2005. Horror Films Face Political Evils in Everyday Life. *Political Communication* 22: 381–386.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. Penguin, Harmondsworth.
- Schmidt, Lars-Henrik 1986. JUPPI – Tyylimomenttien epäjohdonmukainen valinta. *Tiede & edistys* 11(4): 292–300.
- Sitra 2011. *Maamerkit-barometri 2011*. Saatavissa: http://www.sitra.fi/NR/rdonlyres/E6784065-E351-4536-B1F7-9741865C83B3/0/Maamerkitbarometri_2011_tulokset.pdf. [Viitattu 1.9.2012].
- Stenbacka, Susanne 2011. Othering the rural: About the construction of rural masculinities and the unspoken hegemonic ideal in Swedish media. *Journal of Rural Studies* 27: 235–244.
- Tani, Sirpa 1995a. *Kaupunki Taikapeilissä*. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat – maantieteellisiä tulkintoja. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia, Helsinki.
- Tani, Sirpa 1995b. *Elokuvien maaseutu suomalaisena mielenmaisema*. *Maaseudun uusi aika* 3(2): 38–47.
- Tilastokeskus 2009. *Taajama-alueiden väkiluku*. Teoksessa: Suomen tilastollinen vuosikirja 2009. Tilastokeskus, Helsinki.
- Williamson, Jerry W. 1995. *What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Yle – Elävä arkisto 2008a. *Nykkopp, McInerney ja Hänninen jupeista*. Saatavissa: http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/juppikulttuuri_ei_hapeillyt_pinnallisuutta_35124.html#media=35131. [Viitattu 22.8.2012].
- Yle – Elävä arkisto 2008b. *City-lehteläiset muistelevat 80-lukua*. Saatavissa: http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/juppikulttuuri_ei_hapeillyt_pinnallisuutta_35124.html#media=35133. [Viitattu 22.8.2012].
- Zukin, Sharon 1991. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. University of California Press, Berkeley.