

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

Author(s): Koistinen, Aino-Kaisa; Mäntymäki, Helen

Title: "Kaikki paha tulee Skandinaviasta" : Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa Modus

Year: 2019

Version: Published version

Copyright: © Kirjoittajat & Filmiverkko, 2019

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Koistinen, A.-K., & Mäntymäki, H. (2019). "Kaikki paha tulee Skandinaviasta" : Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa Modus. WiderScreen, 18.12.2019. <http://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/kaikki-paha-tulee-skandinaviasta-sukupuolittuneen-ja-seksualisoituneen-vakivallan-affektiivinen-poetiikka-ja-politiikka-nordic-noir-televisiosarjassa-modus/>

”Kaikki paha tulee Skandinaviasta” – Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa Modus

18.12.2019

[Modus Nordic noir affekti artikkeli homoseksuaalisuus sukupuoli televisio vertaisarvioitu väkivalta](#)

Aino-Kaisa Koistinen

aino-kaisa.koistinen[a]jyu.fi

FT, Tutkijatohtori

Nykykulttuurin tutkimus

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Helen Mäntymäki

t.helen.mantymaki[a]jyu.fi

FD, Yliopistonlehtori

Kieli- ja viestintätieteiden laitos

Jyväskylän yliopisto

Tarkastelemme artikkelissamme, miten ruotsalainen rikossarja Modus (2015–) rakentaa sukupuolitetun ja seksuaalisen väkivallan kuvauksia sekä poeettisella että poliittisella tasolla. Tulkitsemme väkivaltafiktion kutsumia affekteja suhteessa Sara Ahmedin affektiiteoriaan, lajityypin konventioihin, audiovisuaalisen kerronnan keinoihin ja kulttuurisiin normeihin. Väitämme, että Modus mobilisoi affekteja toistamalla ja toisin toistamalla konventionaalisia rikos- ja kauhugenrejen sukupuolittuneita ja seksualisoituneita kuvastoja sekä kulttuurisia sukupuoli- ja seksuaalinormeja. Esittämällä erityisesti homoseksuaaleihin kohdistuvia viharikoksia, sarja kommentoi ajankohtaisia keskusteluja seksuaalivähemmistöjen oikeuksista.

Johdanto

Ruotsalainen rikostelevisiosarja *Modus* (TV4, 2015–) johdattaa katsojan heti alkukrediiteissään synkeään Nordic noirin maailmaan, jossa kuvat pohjoisen harmaasta, kylmien värien ja valottomuuden hallitsemasta luonnosta sekä öisestä kaupungista lomittuvat yhteen murhamysteeriin liittyvien kulttuuristen symbolien ja tarinan henkilöhahmojen kuvien kanssa. Kuva- ja

tekstisekvenssiä säestää pitkiin sointuihin perustuva melankolinen sävelmassa, jota voisi kuvata ”anaempaattiseksi” musiikiksi, jolla tyypillisesti saadaan aikaan emotionaalista intensiteettiä (ks. Chion 1994, 8). Musiikin lisääntyvä dissonanssi korostaa kuvien luomaa aavemaista ja uhkaavaa tunnelmaa (vrt. Mononen 2018, 30–31). Hivelevä sointujatkumo ja hitaasti vaihtuvat kuvat simuloivat viipyilevää kosketusta, joka konkretisoituu sekvenssin lopussa, kun kaksi kättä – ilmeisesti miehen ja naisen – tarttuvat toisiinsa ja päästävät irti lyhyen, ohimenevän kosketuksen jälkeen.

Alkukrediittien värit, musiikki ja näyttämöllepano aikaansaavat katsojassa odotuksia, joihin liittyy myös affektiivinen, tunteita ja tuntemuksia nostattava, elementti ([Alston 2013](#), Picarelli 2013). Enrica Picarelli (2013) näkeekin alkutekstit Gérard Genetten (1997) terminologiaa lainaten diegeettisen ja ei-diegeettisen (eli tarinan sisäisen ja ulkoisen maailman) välisinä ”tulkinnan kynnyksinä”, jotka rikastuttavat katsojan sitoutumista visuaaliseen narratiiviin ja säätelevät katsojan siitä saamaa tietoa. *Moduksen* alkukrediittien rakentamaa tunnelmaa voisi kuvata myös sarjan affektiiviseksi kokonaissävyksi, joka kirjallisuudentutkija Pirjo Lyytikäisen mukaan ”tartuttaa” lukijaan teoksen tunnelman (2016, 40–41). Esimerkiksi Kim Toft Hansen ja Anne Marit Waade (2017, 6; ks. myös Arvas ja Nestingen 2011; Forshaw 2012; 2013; Bergman 2014) esittävät, että ”Nordic noir” viittaa johonkin synkkään tai mustaan maantieteellisessä Pohjolassa ja kertoo synkkiä tarinoita kylmässä ilmastossa ilmenevistä sosiaalisista epäkohdista. *Moduksen* alkukrediitit johdattavatkin katsojaa affektiiviseen ympäristöön, jossa murhamysteeri kietoutuu yhteen kolkon realismin ja yhteiskunnallisen kritiikin kanssa.

Tutkimme artikkelissamme seksuaalisen ja sukupuolittuneen väkivallan affektiivista politiikkaa ja poetiikkaa *Moduksessa*. Tarkastelemme, miten *Modus* rakentaa affektiivisia sukupuolitetun ja seksuaalisen väkivallan kuvauksia sekä poeettisella että poliittisella tasolla. Miten sarja asemoi katsojaa lajityypin konventioiden, kulttuuristen viittausten sekä audiovisuaalisten keinojen avulla, ja millaisia affektiivisia reaktioita se mobilisoi katsojassa? Poetiikalla viittaamme Henry Baconia seuraten (2010, 16) siihen, ”miten katsojiin pyritään vaikuttamaan esteettisin keinoin tiettyjen vaikutelmien aikaansaamiseksi”. Elokuvan tai televisiosarjan poetiikkaa voidaan siis lähestyä ikään kuin visuaalisen esityksen kielenä (ks. Bordwell 2008). Väkivallan poetiikka viittaa näin ollen siihen, miten ”väkivallan esittäminen toimii osana elokuvan esteettistä kokemusta” (Bacon 2010, 119). Väkivallan affektiivisella politiikalla viittaamme sen sijaan tapoihin, joilla sarja kiinnittää väkivallan poetiikkansa yhteiskunnallisiin ilmiöihin (vrt. Karkulehto & Rossi 2017, 15).

Väkivallalla tarkoitamme toisen henkilön fyysistä tai henkistä vahingoittamista sekä ruumiillisuuden koskemattomuuden rikkomista (ks. Karkulehto & Rossi 2017, 12; Bacon, 2010, 11–12; Mäntymäki 2015, 3–7). Keskitymme fyysiseen, ruumiillisuutta koskemattomuutta rikkovaan väkivaltaan, mutta sivuamme myös henkistä vahingoittamista sekä laajempia symbolisia ja rakenteellisia väkivallan muotoja, kuten väkivaltaan liittyviä intersektionaalisia eli toisiaan leikkaavia valta-asemia (ks. esim. Lykke 2003). Sukupuolittuneella ja seksualisoituneella väkivallalla viittaamme väkivaltaan, jonka merkitykset tai selitysmallit liittyvät sukupuoleen tai seksuaalisuuteen (ks. Näre & Ronkainen 2008, 21; Karkulehto & Rossi 2017, 13). Symbolisella väkivallalla viittaamme kulttuurisiin, tässä tapauksessa homoseksuaalisuutta koskeviin, normittaviin tapoihin ja käytänteisiin, jotka taas tuottavat rakenteellista väkivaltaa, kuten esimerkiksi erilaisia syrjinnän muotoja (ks. Karkulehto & Rossi 2017, 13).

Menetelmämme on kontekstualisoiva lähiluku tai lähikatsominen (vrt. Paasonen 2010), jolla viittaamme yhtäältä televisiosarjan tarkkaan ja huolelliseen katsomiseen, toisaalta tutkijan katsomiskokemuksen yhdistämiseen tekstuaalisiin, kuvallisiin ja kulttuurisiin tulkintakonteksteihin ja -kehyksiin. Tutkimuksemme pohjaa feminististä paikantumisen ajatusta noudattaen yhtäältä omiin affektiivisiin kokemuksiimme sarjan äärellä, mutta toisaalta hahmottelemme myös tekstin rakentamaa katsojapositiota (vrt. Helle & Hollsten 2016, 20; Koistinen 2017). Väitämme, että vaikka affektit ovat arvaamattomia, taiteen ja viihteen tulkinta tapahtuu kuitenkin aina tietyissä representationaalisissa (ks. Koistinen 2017; Helle 2016) tai kognitiivisissa kehyksissä (ks. Lyytikäinen 2016), jotka ovat aika-, paikka ja genresidonnaisia (ks. Isomaa 2016). Taide- tai mediaesitykset eivät vain heijasta ympäröivää kulttuuria vaan ottavat aktiivisesti osaa kulttuuriin merkityksenantoprosesseihin sekä kulttuuristen tunteiden rakentumiseen (esim. Ahmed 2004a; 2004b; Butler 2010; Helle 2016; Koistinen 2017; Pitkämäki 2017). Nordic noirin suosio kertoo myös genren vaikuttavuudesta ja kyvystä käsitellä ajassamme liikkuvia kysymyksiä (ks. myös Pitkämäki 2017). Tämä tekee pohjoismaisista rikossarjoista, kuten *Moduksesta*, tärkeän tutkimuskohteen.

Tutkimuksen taustaa

Moduksen tähän mennessä esitetyt kaksi tuotantokautta perustuvat norjalaisen rikoskirjailijan Anne Holtin Inger Johanne Vik -romaanisarjan kolmanteen ja neljänteen romaaniin *Kasvoton tuomio* (2010; *Pengemannen* 2009) ja *Presidentin salaisuus* (2007; *Presidentens valg* 2006). Kirjojen ja televisiosarjan päähenkilö on poliisin profiloijana toimiva kahden lapsen äiti, jonka

henkilökohtainen elämä kietoutuu poliisitarinoille tyypillisesti erottamattomaksi osaksi rikostarinaa (vrt. Symons 1992, 241; Forshaw 2012, 24). Sukupuolen, seksuaalisuuden ja väkivallan tematiikka on vahvasti läsnä sekä kirjoissa että televisioadaptaatioissa. Televisioversio asettuu Nordic noir -tradition lisäksi myös nykyiseen jatkuvajuonista tarinankerrontaa suosivaan televisiofiktio trendiin (ks. Mittell 2015). Keskitymme artikkelissamme sarjan ensimmäiseen kauteen, jota leimaa erityisesti sukupuolen, seksuaalisen suuntautumisen ja väkivallan yhteenkietoutuminen: murhat kohdistuvat pääasiallisesti homoseksuaaleihin, ja niiden motiivit liittyvät käsityksiin seksuaalinormeista. Toisella kaudella väkivallan sukupuolittuneisuus nousee esiin naisiin kohdistuvan seksuaalisen väkivallan kautta. Keskitymme ensimmäiseen kauteen yhtäältä siksi, että populaarikulttuurissa esiintyvää naisiin kohdistuvaa väkivaltaa on tutkittu runsaasti (ks. esim. Karkulehto & Rossi 2017; Bacon 2010; Mäntymäki 2015), myös rikosgenressä (esim. Pitkämäki 2017). Seksuaalisen suuntautumisen sekä väkivallan yhteydet rikostarinoissa ovat sen sijaan jääneet vähemmälle huomiolle (vrt. Plain 2001).

Miten *Moduksessa* esitetty väkivalta, ja erityisesti sukupuolittunut ja seksualisoitunut väkivalta sitten suhteutuu audiovisuaalisen väkivallan poetiikkaan ja politiikkaan? Baconin mukaan poettiset pyrkimykset vaikuttaa rakentuvat suhteessa ”vallalla oleviin normeihin ja käytäntöihin” ja ohjaavat katsojan kokemusta (Bacon 2010, 119). Elokuvissa ja televisiosarjoissa rakentuukin tietty katsojapositio, jonka avulla katsojaa asemoidaan suhtautumaan vaikkapa henkilöhahmoihin tietyllä tavalla (vrt. Mulvey 1999). Baconin mukaan väkivallan poetiikalle on keskeistä kysymys siitä, voiko väkivaltaa esittämällä saada aikaan väkivaltaa vastustavia vaikutuksia (2010, 9–10). Vaikka Bacon suhtautuu usein varsin kriittisesti elokuvaväkivaltaan, hän kuitenkin toteaa, että ”[e]lokuva voi väkivallan representaatioiden kautta tarjota myös haasteellisempia malleja houkuttelemalla meidät tunnistamaan taipumus pahaan myös itsessämme” (2010, 12). Tällä tapaa väkivaltafiktiolla voi olla kauaskantoisia poliittisia vaikutuksia esimerkiksi käsityksiimme oikeasta ja väärästä sekä muiden että omassa toiminnassamme. Väkivaltafiktio poetiikka on siis aina poliittista.

Marco Abel (2007, x–xi, 3–9) puolestaan erottaa toisistaan representaation väkivallan, eli väkivallan kulttuuriset esitykset, ja sensaatioiden tai ”aistimusten väkivallan” (*violence of sensation*, suom. Helle 2016, 110) eli teoksen katsojassa tai lukijassa herättämät väkivaltaiset affektit. Hänen mukaansa elokuvat herättelevät aistimusten väkivaltaa muun muassa äänimaailman, kuvakulmien, leikkausten ja värien avulla. (Ks. myös Helle 2016, 109–110.) Kuten *Moduksen* alkukrediitit osoittavat, samat affektiiviset keinot ovat käytössä myös televisiossa. Lisäksi television sarjallisuus mahdollistaa katsojan kiinnittymisen henkilöhahmoihin kenties elokuvaa voimallisemmalla tavalla,

kun henkilöahmo tulee tutuksi useamman jakson tai tuotantokauden aikana (ks. Mittell 2015, 50–51, 127–132, 156; television affektiivisuudesta ks. myös [Tuomi 2018](#)). Abel (2007, 9) ei täysin erota representaation ja aistimusten väkivaltaa toisistaan, ja väkivaltaa runoudessa tutkinut ja Abelia soveltanut Anna Helle pitää niiden yhteyttä vielä kiinteämpänä. Helteen (2016, 10) mukaan väkivallan representaatiot ja aistimusten väkivalta täydentävät toisiaan lukijan affektiivisen kokemuksen tuottamisessa. Analysoidessamme *Modus*-sarjaa tarkastelemme samoin sekä väkivallan esityksiä kulttuurisissa tulkintakonteksteissaan että niitä audiovisuaalisia keinoja, joilla sarja herättelee aistimusten väkivaltaa.

Perinteisen väkivaltaesityksiä tutkailevan – ja usein arvottavan (vrt. Bacon 2010) – representaatioanalyysin sijaan olemme kuitenkin kiinnostuneita siitä, mitä sarja tekee: miten se tuottaa affekteja representaation avulla, ja miten se vaikuttaa katsojaan (ks. myös Abel 2007; Helle 2016). *Moduksen* poetiikkaa tutkiessamme sovellamme myös semiootikkojen Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (2006) ajatusta siitä, että multimodaalista visuaalista representaatiota voidaan lähestyä ”tekstin” visuaalisen kieliopin – esimerkiksi kuvakoon, asettelun ja värien – ja sen ilmaisemien sosiaalisten suhteiden rakentumisen kautta (Kress ja van Leeuwen 2014, 41–44). Lisäksi analyysimme ottaa huomioon audiovisuaalisen tekstin keskeisten elementtien, kuten musiikin ja dialogin, osuuden sarjan affektiivisen sävyn luomisessa.

Ymmärrämme affektin kattokäsitteenä fiktion aiheuttamille tunteille tai aistimuksille. Sara Ahmedia (2000; 2004a; 2004b) seuraten ymmärrämme tunteet ja aistimukset toisiinsa limittyneinä kokemuksina, joiden välille on vaikea tehdä selkeää jaottelua: tunteet kun vaikuttavat kehollisiin aistimuksiin ja aistimukset ovat osa tiedollisia tunnereaktioita (esim. Ahmed 2004a, 62–81). Emme siis allekirjoita näkemyksiä, joissa keholliset tuntemukset erotetaan selkeästi tiedollisista tunteista (ks. myös Wetherell 2012). Kuten Ahmedin (2004a; 2004b) ja muun muassa Judith Butlerin (2010) teorit osoittavat, affektit ovat sosiaalisia sekä kulttuurisia ja liittyvät sosiaalisten erojen rakentamiseen. Niinpä affektit eivät ole erillään diskursiivisista käytänteistä (ks. myös Wetherell 2012), kuten fiktion tuottamista merkityksistä. Näihin merkityksiin paneudumme analyysissamme.

Nordic noir ja väkivallan affektiivisuus

Väkivalta on aina ollut rikoskirjallisuuden keskiössä. Rikoskirjailija S.S. van Dine vaati jo vuonna 1928, että rikosromaanissa pitää olla ruumis, sillä vain murha on rikoksena tarpeeksi kiinnostava lukijoille (ks. Ohland Andersen & Thorning 1995). Lajityypin kehittyessä tämä kriteeri on tullut

yhä keskeisemmäksi, ja nykyrikosfiktiossa väkivalta ei enää ole ainoastaan yksilön henkilökohtainen kannanotto, vaan liittyy yleensä monimutkaisiin sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin valta- ja alistussuhteisiin, joiden puristuksessa moraalit, syyllisyys tai syyttömyys ovat usein vaikeasti määriteltävissä. Myös väkivallan ilmentymät ovat raaistuneet, ja erityisesti Nordic noir on tullut tunnetuksi graafisesta väkivallasta (Arvas & Nestingen 2011; Bergman 2011).

Herätellessään jo alkukrediiteissään Nordic noiriin liittyviä genreodotuksia (vrt. Altman 2002, 29–31) *Modus* nostattaa siis odotuksia yhteiskunnallisesti värittyneestä narratiivista sekä graafisesta väkivallasta, jonka voi ajatella kutsuvan vahvoja tunnereaktioita. Affektit kulttuurin keskeisenä elementtinä ovat viime vuosina nousseet painokkaasti esiin tutkimuksessa, ja tutkijat puhuvatkin usein affektiivisesta käännteestä (Clough 2010; Koivunen 2010). Tämä käänne näkyy myös rikosfiktiossa (Mäntymäki 2017, 34–35). Kun perinteinen rationaaliseen päättelyyn perustuva rikostarina alkoi 1970-luvulta eteenpäin muuttua yhä realistisemmaksi ja kantaa ottavammaksi, myös sen affektiivinen ilmasto muuttui. Rikoksen ratkaisemisen rinnalle nousivat tarinan muut elementit kuten yhteiskunnan, henkilöiden ja ristiriitaisten arvojen kuvaus, joka loi uusia lähtökohtia narratiiviselle mielihyvälle (ks. Marcus 2003; Scaggs 2005), jota myös affektit edustavat. Muun muassa Nordic noirin pioneerin Henning Mankellin tuotannossa yhteiskunnan epäkohdat peilautuvat raakoihin väkivaltakuvauksiin. Vaikuttaisi siis siltä, että rikosfiktion poetiikka on muuttunut väkivaltaisemmaksi, voimakkaita affekteja mobilisoivaksi.

Katariina Kyrölä (2014, esim. 1–6) on huomauttanut, että kuvat ikään kuin kutsuvat katsojia affektiivisiin suhteisiin, mihin vaikuttaa katsojan ja kuvien itsensä lisäksi katsojakokemusta kehystävä konteksti. Lajien tunnevaikutuksia tutkinut Saija Isomaa (2016, 71) toteaa myös, että teoksen lajityyppi muodostaa omanlaisensa repertoarin, jonka avulla tunnevaikutus tuotetaan. Lajityypeillä on myös niille ominaisia tunnevaikutuksia (Isomaa 2016; Lyytikäinen 2016, 54). Ajatus lajityypin tuottamista tunnevaikutuksista on olennainen myös tälle artikkelille. Sosiologian tunnekäsityksistä ammentaen Isomaa (2016, 63) esittääkin, että ”eräiden lajien tunnevaikutus on kytköksissä niiden kykyyn vedota yhteisön kulttuurisesti rakentuneisiin arvoihin ja moraalikäsitteisiin” (ks. myös Lyytikäinen 2016, 40–42). Hänen mukaansa:

Sosiologiassa emootiot ymmärretään moraaliseksi eli sosiaalisiksi tunteiksi, jotka perustuvat yhteisön jakamiin käsityksiin oikeasta ja väärästä, hyvästä ja pahasta sekä hyväksyttävästä ja hylättävästä. Sosiaalinen tunne syntyy reaktiona kollektiivisiin arvoihin ja normeihin sekä niiden loukkauksiin. (Isomaa 2016, 65.)

Rikوسفiktion hyödyntämä affekteja kutsuvien diskurssien ja kuvastojen kierto kiinnittyy siis jo valmiisiin käsityksiin kollektiivisista arvoista ja normeista. Väitämme, että asettamalla homoseksuaalit väkivallan kohteiksi, *Modus* mobilisoi affekteja suhteessa homoseksuaalisuuteen liittyviin kulttuurisiin ennakkoluuloihin ja normeihin ja näiden herättämiin sosiaalsiin tunteisiin. Samalla sarja ”kutsuu” affektiivisiä reaktioita suhteessa sukupuolittuneisiin väkivallan esittämisen konventioihin. Sara Ahmedin mukaan affektit, kuten viha, liikkuvat ihmisten lomassa avaten menneitä assosiaatioita, jotka mahdollistavat joidenkin kehojen lukemisen vihamme syiksi tai vihan paikoiksi (2004b, 120). Tiettyjä kehoja, kuten maahanmuuttajia, asemoidaan uhkaksi koko yhteiskunnalle liittämällä heihin mitä erilaisempia uhkakuvia erinäisissä diskursseissa. Affektiivista suhtautumista kulttuurisiin ”toisiin” voi siis tuottaa diskursiivisesti, affekteja kutsuvaa kuvastoa kierrättämällä. (Ahmed 2000, 3–4; 21–37; 2004b, 123.) Samoin Judith Butler esittää, että kuvien ja diskurssien kulttuurinen kierto asemoi tietyt kehot vähemmän arvokkaiksi kuin toiset. Toisista tulee enemmän suremisen arvoisia kuin toisista. (Butler 2010, esim. xix–xxix, 1–6, 22, 41–5.) *Moduksen* väkivallan representaatiot ovat osa tätä kulttuurista kuvien ja diskurssien kiertoa.

”Sellaisilla ei ole oikeutta elää” – Sukupuolittunut ja seksualisoitunut väkivalta *Moduksessa*

Tarkastelemme ensin yleisemmällä tasolla, millaista seksuaalista ja sukupuolittunutta väkivaltaa *Moduksessa* esitetään, minkä jälkeen siirrymme väkivaltaisten kohtausten affektiivisen poetiikan ja politiikan tarkempaan analyysiin. *Moduksen* ensimmäinen tuotantokausi lähtee liikkeelle suositun TV-kokin Isabella Levinin (Julia Dufvenius) murhasta tukholmalaisessa hotellissa. Murhaaja ehtii surmata viisi ihmistä ennen kuin sarjan päähenkilö Inger Johanne Vik (Melinda Kinnaman) pysäyttää hänet kauden viimeisessä jaksossa. Murhaajaksi paljastuu yhdysvaltalainen Richard Forrester (Marec Oravec), perheensä kuoleman aiheuttanut ja siitä traumatisoitunut entinen merijalkaväen sotilas, joka käsittelee syyllisyyttään toimimalla tappajana amerikkalaisessa äärikonservatiivisessa 5+1-ryhmässä. Ryhmältä voi tilata yhden homoseksuaalin kuoleman, mutta tilatun surmatyön lisäksi ryhmä tappaa viisi muuta homoseksuaalia. Koska murhien motiivi liittyy uhrien seksuaalisuuteen, sarjan esittämä väkivalta on selkeästi seksualisoitunutta.

Murhaajan uhrin ovat siis ei-normatiivisen seksuaalisuuden edustajia, lukuun ottamatta yhtä sattumanvaraisesti valikoitua naisuhria. Tällä sarja ottaa kantaa fundamentalismiin ja toiseuden pelkoon: pohjoismainen demokratia näyttäytyy murhaajan taustayhteisön silmissä kaaoksena ja

seksuaalivähemmistöjen yhteiskunnallinen hyväksyntä uhkana sosiaaliselle järjestykselle. 5+1-ryhmän uskonnollisessa diskurssissa skandinaaveista, etenkin homoseksuaaleista, luodaan uhkaa Yhdysvalloille. Kuten ryhmää johtava saarnaaja toteaa: ”Kaikki pahuus tulee Skandinaviasta... Jumalaa ei ole olemassa Ruotsissa. Kaikki on sallittua. Se maa ennustaa maailmanloppua!!” (Jakso 5, suom. HM.) Tämä korostuu, kun sarjan päähenkilöt Inger Johanne ja poliisi Ingvar Nyman (Henrik Norlén) keskustelevat, miten 5+1-ryhmän tavoitteena on sekä vähentää homoseksuaaleja maailmasta että lisätä pelkoa. Ryhmän homoseksuaalisuuden demonisointi sanoin ja teoin on esimerkki Ahmedin (2000, 36) mainitsemista käytännöistä, joilla vierautta rakennetaan äärimmäisen väkivaltaisuuden varaan. Vieraus, pelko ja väkivalta ovat *Moduksessa* keinoja mobilisoida affekteja sijoittamalla erilaisia kulttuurisia arvoja törmäyskurssille. Pohjoismaisten demokratioiden suvaitsevaisia perusarvoja uhkaavan yhteiskunnallisen polarisaation vaarallisuus ilmaistaan paitsi väkivallan kutsumien affektien avulla myös eksplisiittisesti, kun kansanedustaja Sophie Dahlberg (Josefine Tengblad), itsekin homoseksuaali, tuomitsee viharikokset sarjan seitsemännessä jaksossa.

Sukupuolittuneen väkivallan osalta *Modus* seuraa niin tosielämän kuin rikosfiktioinkin perinnettä siinä, että fyysinen väkivalta on koodattu miehiseksi. Miehet eivät ainoastaan syyllisty fyysiseen väkivaltaan naisia enemmän tosielämässä vaan myös dekkareissa (ks. Mäntymäki 2015). Arto Jokinen (2000, 29) toteaa, että ”[m]iesten toisiin miehiin kohdistama väkivalta on väkivallan näkyvin ja hyväksytyin muoto kaikissa yhteiskunnissa ja kulttuurituotteissa”. Sen sijaan ”normaaliin” naiseuteen väkivaltaa ei liitetä edes rikosfiktiossa (vrt. Mäntymäki 2015; Pitkämäki 2017, 31–36).

Moduksessa murhan tilaaja, murhaaja ja murhat järjestäneen 5+1-organisaation johtaja ovat miehiä, ja murha-aallon syyt kumpuavat miehisistä valtasuhteista, kuten yhteiskunnallisen ja taloudellisen vallan menettämisen pelosta, isä-poikasuhteen ongelmista ja homofobiasta. Naiset turvautuvat väkivaltaan vain kahdesti itsepuolustustilanteessa; lisäksi Inger Johanne läpsäyttää poskelle tuntematonta miestä – joka osoittautuu myöhemmin murhaaja Richard Forresteriksi – koska tämä miltei antaa Inger Johannan autistisen tyttären kävellä rekan alle. Itsesuojelun lisäksi naisten väkivallalle tarjotaan perheeseen liittyviä syitä, mikä on tyypillistä väkivaltaisen naisen esityksille rikosfiktiossa (ks. Mäntymäki 2015, 108–110) sekä laajemmin populaarikulttuurin kuvastoissa. *Moduksessa* murhaajankin tekojen taustalta paljastuu kyllä perheen menetys, mutta siinä missä naisten väkivalta on reaktio miesten väkivallalle heitä itseään tai heille tärkeitä ihmisiä kohtaan, Forresterin homofobinen väkivalta johtuu itse aiheutetun menetyksen traumasta ja sen torjunnasta

tappamalla ”toiseutettuja” ihmisiä. Homoseksuaaliset kehot rakentuvat hänelle affektiivisesti suremista ansaitsemattomiksi objekteiksi, joiden tappamisen fundamentalistinen poliittis-uskonnollinen maailmankuva ”oikeuttaa” (vrt. Butler 2010).

Rikosfiktiota kritisoidaan usein naisiin kohdistuvan väkivallan vuoksi, mutta *Moduksessa* ainakin murhaajan uhrien sukupuolijakauma on lukumääräisesti tasainen – kolme miestä ja kolme naista. Naisia näytetään kuitenkin useammin muun kuin itse aiheutetun fyysisen väkivallan kohteina seksuaalisuudesta riippumatta: miesjoukko esimerkiksi hyökkää kadulla lesboparin kimppuun, ja sekä Inger Johanne että nuori koditon nainen joutuvat kamppailemaan henkensä edestä raivoisaa murhaajaa vastaan. Miehiin kohdistuvan väkivallan lisäpiirre on itsetuhoisuus: kaksi sarjan henkilöihahmoista, molemmat homoseksuaaleja, valitsee itsemurhan pakokeinoksi vaikeasta elämäntilanteesta, mutta vain toinen onnistuu aikeessaan. Näin ollen fyysinen väkivalta näyttäytyy sarjassa sukupuolittuneena ja usein seksuaalisuudesta erottamattomana, mutta miehet ja naiset altistuvat sille eri tavoin. Lisäksi sarjasta löytyy sekä miesten että naisten kohtaamaa symbolista ja rakenteellista väkivaltaa. Symbolista väkivaltaa tuotetaan muun muassa vihapuheen avulla, ja samoin kuin fyysistä väkivaltaa, sitäkin tuottavat lähinnä miehet ja kohteina ovat useimmiten naiset. Kumpikin ensimmäisistä naisuhreista on joutunut verkkovihapuhekampanjan kohteeksi. TV-kokki Isabella Levinin kohdalla syynä on homoseksuaalisuus ja piispa Elisabeth Lindgrenin (Cecilia Nilsson) tapauksessa homoparien vihkiminen. Miesten väkivaltaa edustavat myös naisiin kohdistuvaa vihapuhetta tuottava murhaajan apuri ja homoseksuaalisia miehiä halveksiva homofobinen poliisi.

Rakenteellinen väkivalta tulee esiin esimerkiksi, kun sosiaalista ja taloudellista valtaa omaava homoseksuaalinen laivanvarustaja Marcus Ståhl (Magnus Roosman) joutuu poliisin tutkimusten kohteeksi kodittoman maahanmuuttajan ja miesprostituoitu Hawre Ghanin (Simon Settergren) murhan jälkeen (jakso 6). Homofobinen miespoliisi määrää Marcuksen tutkittavaksi mahdollisten spermajäänteiden takia tietoisena Marcusin homoseksuaalisuudesta. Marcusin ruumiillisen koskemattomuuden loukkaus esitetään erityisen voimakkaita affekteja kutsuvassa valossa, mikä herättää katsojassa epämukavia tunteita ja kritiikkiä poliisin homofobiaa kohtaan. Marcusin intimiteettiä kohtauksessa loukkaa esimerkiksi se, ettei poliisi aluksi suostu poistumaan Marcusin tutkimusten ajaksi ja poistuttuaankin ryntää takaisin paikalle ennen kuin tutkimukset on saatettu loppuun. Kohtaus huipentuu siihen, kun poliisi kesken tutkimuksen räväyttää toimenpidealuetta suojaavat verhot auki valtaa korostavana eleenä, ja kamera siirtyy kuvaamaan ahdistustaan itkevää Marcusta. Tuomalla uhrin intimiteetin loukkauksen katsojaa lähelle, kohtaus kutsuu katsojan

kohtaamaan henkilöhaahmon kokemia epämuukavia tunteita. Rakenteellisen väkivallan lisäksi miespoliisin valta-aseman väärinkäyttö johtaa fyysiseen väkivaltaan, sillä tutkimukseen määrääminen moraalisesti epäilyttävin motiivein on viharikos siinä missä homoseksuaalien murhatkin.

Seksualisoitunut symbolinen ja rakenteellinen väkivalta näkyvät myös piispa Elisabeth Lindgrenin avioliitossa, kun katsojalle paljastuu, että piispa Lindgren ja tämän puoliso ovat homoseksuaaleja, ja heidän liittonsa perustuu kaapista tulon pelkoon. Kuollessaan Elisabeth onkin matkalla naispuolisen rakastettunsa luokse, joten murhan voi myös tulkita epäsuorana rangaistuksena ei-normatiivisesta käytöksestä – katsojalle ei käy selväksi, tietääkö murhaaja piispan homoseksuaalisuudesta vai murhataanko tämä vain homoparien vihkimisen takia. Kauden kuudennessa jaksossa symbolinen ja rakenteellinen väkivalta kiteytyvät Elisabethin edesmenneen isän mielipiteessä: ”Sellaisilla [homoseksuaaleilla] ei ole oikeutta elää.” (Suom. AKK.) Mielipide korostaa, miten symbolinen väkivalta (esimerkiksi vihapuhe) kytkeytyy rakenteelliseen väkivaltaan (homoliittojen mahdottomuuteen kirkollisessa kontekstissa) sekä fyysiseen väkivaltaan ja elämän kieltämiseen (vrt. Butler 2004; 2010). Juuri vihamielisyys homoseksuaalisuutta kohtaan johtaa piispan aviomiehen Erikin (Krister Henriksson) itsemurhayritykseen (jakso 6) avioliiton salaisuuden säilyttämiseksi. Myös itsemurhaan päätyvän Marcusin isän kerrotaan tuominneen poikansa homoseksuaalisuuden ja parisuhteen miehen kanssa (jakso 7).

Rakenteellisen väkivallan esityksissä sarja rikkoo asettamaansa Yhdysvallat/Skandinavia-dikotomiaa nostamalla keskiöön pohjoismaisen yhteiskunnan epäkohtia. Erikin itsemurhayritys, jonka hänen poikansa estää, on kuvattu äärimmäisen affekteja kutsuvalla tavalla, kun epätoivoinen ja tuskaansa itkevä Erik näytetään tunnekuohun vallassa poikansa syleilyssä. Katsojaa houkutellaan siis affektiivisesti asettumaan ei-normatiivista seksuaalisuutta edustavien puolelle yhteiskunnan maskuliinisten rakenteiden ja niiden kannattajien ennakkoluuloja vastaan. Lopulta erityisesti näihin valtarakenteisiin pesiytyneen suvaitsemattomuuden voi kuitenkin tulkita kaikkien murhien syyksi: Marcus tilaa ensimmäisen murhan, jonka kohteena on hänen velipuolensa Niclas Rosén (Giovanni Bucchieri), koska heidän isänsä on päättänyt jättää perintönsä avioliiton ulkopuolella syntyneelle Niclakselle. Motiivina perinnöttä jättämiselle on Marcusin homoseksuaalisuus. Ironista kyllä, isä ei ole tiennyt, että myös Niclas on homoseksuaali. Symbolisen ja rakenteellisen väkivallan kautta *Modus* tarttuu siis kysymykseen homoseksuaalien oikeuksista sekä narratiivissaan että osana laajempaa kulttuurista diskurssia.

Naisuhri väkivaltafiktion konventioiden kontekstissa

Seuraavassa tarkastelemme affekteja valikoiduissa väkivaltaisissa kohtauksissa, erityisesti kuoleman esityksissä. Michele Aaronin (2014, 99) mukaan kuolema onkin ollut keskeinen osa elokuvan spektaakkelia heti taidemuodon alkumetreiltä saakka. Miten kuolemat ja väkivalta *Moduksessa* siis liikuttavat katsojaa? Lähestymme väkivaltaisten kohtausten mobilisoimia affekteja Kressin ja van Leeuwenin (2014) visuaalisen kieliopin avulla, jota täydennämme kerronnallisen empatian käsitteellä. Kirjallisuudentutkija Suzanne Keen (2006, 208) tarkoittaa kerronnallisella empatialla sitä, että lukijat – ja tässä tapauksessa katsojat – tuntevat, mitä uskovat muiden, myös fiktiivisten henkilöihahmojen, tuntevan. Suhtaudumme siis fiktiivisten henkilöihahmojen kärsimykseen jossain määrin samoin kuin suhtautuisimme ”tosimaailman” ihmisten kärsimykseen. Keenin (2006, 216) mukaan kerronnallinen empatia on moninainen ilmiö ja vahvasti lukijariippuvainen, ja esimerkiksi samastuminen, kerronnallinen tilanne tai lajityyppiin liittyvät odotukset säätelevät lukijoiden empaattisia reaktioita. Tarkoituksenamme ei ole väittää, että Moduksen mobilisoimat affektit tuottavat aina nimenomaan empatiaa, vaan kerronnallisen empatian etualaistamat reaktiot voivat olla esimerkiksi lähempänä sympatiaa, tai katsojat voivat kokea muunlaisia tuntemuksia (vrt. Smith 1995; Varis 2019, 12, 15–34).

Joka tapauksessa fiktion rakentama kerronnallinen empatia kutsuu meitä tuntemaan jotain henkilöihahmon kanssa, suhteessa hahmoon. Vaikkemme voi tietää jokaisen katsojan tuntemuksia tutkimamme sarjan äärellä, on perusteltua väittää, että *Moduksessa* etualaistetaan tietynlaista katsojapositiota suhteessa uhrien kokemaan väkivaltaan muun muassa sillä, millä tavoin murhaaja, uhri ja itse väkivallanteko esitetään. Visuaalisessa narratiivissa kerronnalliseen empatiaan voi vaikuttaa, näkeekö katsoja murhaajan tai uhrin ilmeitä, kuuleeko hän heidän ääntään tai miten muut elokuvakerronnan elementit, kuten valaistus, etäisyys, kuvakulma tai musiikki, toimivat väkivaltatilanteen kerronnassa katsojapositiota rakentaen (vrt. Bacon 2010, 120). Kerronnallinen empatia on siis artikkelissamme nimenomaan *Moduksen* hyödyntämä audiovisuaalisen poetiikan keino.

Miten siis analysoida väkivallanteiden affektiivista poetiikkaa ja politiikkaa sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta? Muun muassa slashereita tutkinut Carol J. Clover (1987) sekä rikoselokuvia tutkinut Anna Pitkämäki (2017) ovat todenneet, että naiset ja miehet kuolevat audiovisuaalisissa narratiiveissa eri tavoin ja naisten kuolemaa kuvataan yleensä kauemmin kuin miesten. Naisten kohtaamaa väkivaltaa on kritisoitu myös objektivoinnista ja erotisoinnista (ks.

Clover 1987; Williams 1991). Esimerkiksi Michele Aaron on huomionnut, miten populaarikulttuurin naisten murhat esitetään eroottisina speaktaakkeleina (2014, esim. 56; ks. myös Kosonen 2017, 98). Naiset valikoituvat perinteisesti murhien uhreiksi myös siksi, että heidät on länsimaisessa kulttuurissa koodattu miehiä haavoittuvaisemmiksi, minkä takia myös fiktiivisiin naisiin kohdistuva väkivalta voi saada aikaan voimakkaampia tunnereaktioita (ks. Bacon 2010, 120–121; vrt. Clover 1987). Kuten Fisher King -tuotantoyhtiön showrunner Mikko Oikkonen toteaa suomalaisessa *Rikoksen musta pohjoinen* -dokumentissa (2018), keski-ikäiset miehet eivät herätä tarpeeksi tunteita, minkä takia rikossarjat pyrkivät tuottamaan tunteita muun muassa luonnon ja lasten kuvauksella. Vaikka Oikkonen ei mainitse naisia, keski-ikäisen miehen vastakohtaksi asettuvat myös nuoret naiset. Voisikin väittää, että naisten kohtaama väkivalta on jo niin vakiintunut audiovisuaalisen kerronnan keino, että se on olennainen osa väkivaltaisen elokuva- ja televisioviihteen, mukaan lukien rikosfiktion, affektiivista poetiikkaa ja politiikkaa.

Modus yhtäältä jatkaa, mutta toisaalta myös rikkoo näitä esittämisen tapoja. Kaksi ensimmäistä murhan uhria ovat naisia, ja heidän murhansa vaikuttaisivat sopivan sukupuolittuneen väkivallan esittämisen perinteeseen. Ensimmäisen uhrin, Isabella Levinin kohdalla sarja hyödyntää kauhuelokuvan sukupuolittunutta poetiikkaa (jakso 1). Isabella kuvataan tyhjässä hotellikäytävässä matkalla hissiin. Tyhjä käytävä kytkee kohtauksen kauhuelokuville tyypilliseen ”pelottavaan paikkaan” (Clover 1987), mikä tuottaa kohtaukseen jännityksen tuntua. Isabellan käytös vahvistaa tätä, sillä hän pälyilee taakseen (kohti kameraa) ikään kuin aavistaen murhaajan läsnäolon. Kamera hyödyntää ristiinleikkausta jännityksen lisäämiseksi (vrt. Bordwell 2008, 206–208) ja näyttää sekä Isabellalle että katsojalle tyhjän käytävän. Katsoja kuitenkin aavistaa, ettei käytävä kenties olekaan tyhjä, sillä myös päähenkilö Inger Johanne on aiemmin vilkuillut epäluuloisesti samaista käytävää odottaessaan hissiä. Tyhjän käytävän toistuva näyttäminen siis aktivoi affektiivisia assosiaatioita populaarikulttuurista tuttuihin väkivaltaisiin ja uhkaaviin kuvastoihin.

Isabellan poistuttua hissiin kamera palaa käytävälle; tällä kertaa nurkan taakse, jossa piileskelee tummiin pukeutunut mies, jonka katsoja jo arvaa murhaajaksi. Mies luo painostavan katseen kohti kameraa, ja näin ollen myös katsojaa, panee kuulokkeet korvilleen ja seuraa Isabellaa hissiin. Murhaajan katse kameraan vahvistaa Isabellan kohtalon katsojalle, joka genreodotuksen vaikutuksesta jo odottaa murhaa. Kressin ja van Leeuwenin (2006, 116–118) mukaan kameraan suoraan suuntautuva katse haastaa katsojaa kommunikoimaan kuvan henkilön kanssa. Tällainen suora puhuttelu katseen avulla tekee jotakin katsojalle (Kress ja van Leeuwen 2006, 117–118): murhaaja haastaa katsojan avuttomana todistamaan väistämättä lähestyvää tekoaan. Seuraava,

sosiaalista läheisyyttä luova lähikuva Isabellan kasvoista rakentaa affektiivista intimitteettiä katsojan ja uhrin välille. Äänimaailma vahvistaa painostavaa tunnelmaa. Katsoja osallistetaan väkivaltakohtauksiin tuomalla murhatapahtuma häntä lähelle esimerkiksi lähikuvien ja musiikin avulla, sillä kuolevan uhrin ilmeet ja reaktiot rakentavat kerronnallista empatiaa. Samassa kamera leikkaa Isabellan kasvoista takaisin hotellin tyhjään käytävään, ja katsoja näkee, kuinka Inger Johannen hotellihuoneen ovi avautuu ja tämän tytär Stina (Esmeralda Struwe) astuu käytävään suunnaten kohti hissiä. Leikkaus Stinaan on omiaan mobilisoimaan affekteja, sillä kun Stina käytävässä painaa turhaan hissin nappia, katsoja jää emotionaalisesti hissiin hengestään taistelevan Isabellan luo. Näin murhakohtaus jatkuu affektin tasolla, vaikka eksplisiittiset kuvat kuolemasta ovat katsojan näkymättömissä.

Ovatko kuolinkohtausten kuvissa esitetyt pelon ja tuskan ilmeet ja ilmaukset myös sukupuolittava tekijä, kuten Henry Bacon (2010, 171) väittää? Ainakin Isabellan murhassa uhrin ilmeet sekä murhaajan ja uhrin välisen fyysinen läheisyys ja intimitteetti vaikuttavat sukupuolittuneilta. Kohtaus muistuttaa myös kauhuklassikkojen tapoja kuvata mies- ja naisuhreja. Cloverin mukaan elokuvakerronta on rakentunut kuvaamaan miehiä ja naisia eri tavoin, mistä hän mainitsee esimerkkinä juuri naisten eleiden ja ilmeiden tarkemman kuvaamisen, naisten kiduttamisen pidemmän keston sekä kameran tavan seurata naisia portaikossa heidän kehojaan objektivoiden (1987, 157).

Isabellan murhan sijoittaminen hissin suljettuun tilaan, josta hän ei pääse pakenemaan, on myös tuttu niin kauhu- kuin jännitysfiktiosta. Kohtaus jatkuu kierreportaikossa, jossa autistinen Stina joutuu todistamaan kuollutta Isabellaa kantavan murhaajan pakoa rakennuksesta. Alhaalta ylös kuvattu spiraalinomainen kierreportaikko kytkee sarjan yhä tiukemmin kauhuelokuvan ja psykologisen trillerin, kuten Hitchcockin klassikoiden, *Vertigon* (USA 1958) ja *Psychon* (USA 1960), maailmaan ja herättää katsojassa affektiivisen odotuksen jostain kauheasta. Isabellaan murhassa *Modus* siis kommentoi, toistaa ja ”toistaa toistin” (Butler 1990) sukupuolittuneita uhrien kuvaamisen trooppeja yhtäältä sijoittamalla murhan hissin intiimiin tilaan ja toisaalta asettamalla teon todistajaksi kierreportaisiin autistisen lapsen, joka ottaa mykkänä todistajana vastaan väkivallan pelon joutuessaan myöhemmin murhaajan uhkausten kohteeksi. Vaikka Isabella selkeästi objektivoidaan, kun murhaaja raahaa hänen kuollutta ruumistaan, Isabellan ja Stinan kehoja ei kuitenkaan erotisoida, mikä erottaa heidät kauhu- ja rikosfiktion naisurhien esittämisen perinteestä.



Kuva 1. Murhaaja Forrester kuristamassa Isabella Leviniä.

Toisen naisuhrin, Elisabeth Lindgrenin, murha toteuttaa osittain samoja kauhugenreen viittaavia konventioita (jakso 1). Katsoja näkee Elisabethin lähtevän kävelemään yksin pimeään talvi-iltaan, jonka kylmyys, pimeys ja lumi tuottavat Nordic noirille tyypillistä kalseaa tunnelmaa (vrt. Abel 2007, 5). Elisabeth näytetään myös pälyilemässä taakseen. Tässä vaiheessa katsoja arvaa murhaajan seuraavan Elisabethiä, sillä jo aiemmin on vihjattu, että piispa on seuraava uhri. Myös genreodotukset seuraavasta uhrista herättävät affektiivisen odotuksen murhasta. Elisabethin murha tapahtuu avoimessa tilassa ja on näin ollen tunnelmaltaan erilainen kuin Isabellan. Piispan murhassa katsojaa yhtäältä asemoidaan lähelle murhaa, mutta toisaalta kuvaustapa vieraannuttaa väkivallanteosta. Piispan kuolinkohtauksessa seuraamme ensin uhria kaukaa, kunnes kamera zoomaa puolikuvaan pois päin kävelevän piispan selästä. Pian selviää, että näkökulma on murhaajan, Forresterin, ja että hän on vain parin käsivarren mitan etäisyydellä uhristaan. Seuraavassa Elisabethin ylävartalon ja kasvot näyttävä puolilähikuva päästää katsojan lähemmäs todistamaan Elisabethin kasvoilta näkyvän hermostuneisuuden. Samassa Elisabeth kääntyy katsomaan taakseen, ja katsoja näkee murhaajan. Kamera leikkaa veitseen murhaajan kädessä, minkä jälkeen Forrester hyökkää pelästyneen piispan kimppuun ja pistää veitsen tämän sydämeen. Katsoja näkee uhrin kauhustuneet kasvot, ja kuten Isabellan tapauksessa, ilmeiden kautta katsoja pääsee lähelle uhrin tuntemuksia. Kuvakoko vaihtelee puolikuvasta puolilähikuvaan ja takaisin, ja samalla sosiaalinen etäisyys pitenee ja lyhenee. Katsojalle tarjoutuu kuitenkin mahdollisuus olla läheltä aistivana osapuolena tapahtumassa, mitä korostetaan myös auditiivisin keinoin: katsoja kuulee murhaajan puuskahduksen veitseniskun osuessa, Elisabethin ylinän murhaajan painaessa

kättään tämän suulle sekä tämän viimeisen henkäyksen. Viimeinen henkäys kuvataan puolilähikuvassa, minkä jälkeen murhaaja päästää otteen piispasta, joka valahtaa kuolleen lumihangelle. Kohtausta tukee jälleen anaempaatinen musiikki, jonka uhkaavaa lineaarisuutta rikkovat kirkonkellojen kumahdukset. Piispan kuoltua musiikki hiljenee ja jatkuu vasta, kun hänen kuollut ruumiinsa putoaa hangelle lumienkelin asentoon.

Siinä missä Isabellan kuolema kuvataan realistisen raadollisena ja hänen ruumiinsa hylätään kellariin, Elisabethin ilme kuolinhetkellä, juhlalliset kuolinkellot ja lumella lumienkelin asennossa makaava ruumis kutsuvat väkivallan vastapainoksi tynnyttävää ja etäännyttävää, jopa subliimia, affektiivista kokemusta. Muun muassa Henry Bacon (2007; 2010, 138–141) ja Stephen Prince (2000, 28–29) ovat todenneet, että elokuvaväkivallan estetisointi voi vieraannuttaa katsojaa. Visuaalinen spektaakkeli mahdollistaa katsojan vieraantumisen väkivallan teosta, kuten uhrin kokemuksesta, ja voi esittää väkivallan jopa ylevänä (Bacon 2007). Niinpä Elisabethin murhan väkivallan poetiikka sekä asemoi katsojan lähelle uhrin tuntemaa kauhua että vieraannuttaa uhrin kokemuksesta. Huomionarvoisaa on, että ylevään estetisointiin ei kuitenkaan liitetä eroottista objektivointia, mikä erottaa myös Elisabethin murhan rikos- ja kauhufiktion naishahmojen tyypillisemmistä esittämisen tavoista.



Kuva 2. Elisabeth makaamassa lumessa.

Läheisyyden logiikka toimii myös kolmannen naisuhrin, murhaajan uhriksi spontaanisti valikoituvan turvallisuuspäällikkö Marianne Larssonin (Eva Melander) kohdalla. Murhaaja kuristaa

Mariannen suljetussa tilassa, henkilöautossa, hermostuttuaan tämän neuvoihin. Mariannen vääristyneitä kasvoja ja murhaajan ponnistuksesta tiukkoja ilmeitä kuvataan puolilähikuvassa auton tuulilasin läpi, mutta katsojalle lasi ei toimi eristeenä, vaan se päästää läpi Mariannen kuolonkorinan ja murhaajan puhkumisen. Jälleen katsoja pääsee vain parin käsivarren mitan päästä todistamaan naisuhrin ilmeet ja eleet, mikä kutsuu katsojaa empaattiseen suhteeseen uhrin kanssa. Myöhemmin katsoja näkee murhaajan jättävän ruumiin jätteidenkäsittelylaitokseen, ja katsoja pääsee todistamaan, kuinka murhaajan katse seuraa liukuhihnalla kohti murskaamoä kulkevaa Mariannen ruumista. Ruumista on nyt tullut väärässä paikassa olevaa materiaa (ks. Douglas 2003) ja siten sosiaalisesti vaarallinen objekti, josta on päästävä eroon. Marianne Larssonin murha heijastelee myös naisten kokemaa tosielämän väkivaltaa, jossa väkivallan kohde ja tekijä usein tuntevat toisensa (Rikoksentorjunta.fi).



Kuva 3. Marianne roskalinjalla.

Modus ei siis toista täysin rikosfiktion, tai populaarin fiktion laajemmin, konventioita naisten kuolemien representaatioissa, ja näin ollen se eroaa Nordic noirin perinteestä (vrt. Pitkämäki 2017, 35, 43–45). Naisuhreja ei esimerkiksi esitetä vähissä vaatteissa konventionaaliseen tapaan erotisoituina – elävinä eikä kuolleina. Sekä naisten että miesten murhat ovat myös kestoiltaan suhteellisen lyhyitä, ja selvää eroa kestoissa on vaikea havaita. Ensimmäisen uhrin, Isabellan, murha mukailee eniten väitettä, että naisten murhia kuvaavat kohtaukset ovat fiktiossa pidempiä. Katsoja seuraa Isabellaa suhteellisen pitkän ajan ennen murhaa ja myös kuolleen Isabellan parissa vietetään aikaa. Ensimmäisen murhan jälkeen *Moduksen* murhakohtaukset kuitenkin myös toistavat

toisin väkivaltafiktion sukupuolittuneita esitystapoja ja siten osaltaan rikkovat väkivaltaisen rikosfiktion tuottamia väkivaltaan liittyviä sukupuolittuneita affektiivisiä odotuksia. Tämä tulee erityisesti esille miesten murhissa, kuten seuraavassa osoitamme.

Prekaarit miehet ja väkivalta

Moduksen kolmas murhan uhri on taiteilija Niclas Rosén, jonka kuolemaa ei muista uhreista poiketen näytetä katsojalle lainkaan (jakso 3). Ennen murhaa jännitettä rakennetaan näyttämällä katsojalle, miten murhaaja vaikuttaisi vaanivan taidegalleriassa kahta katsojalle tuttua homoseksuaalista hahmoa – Marcusin puolisoa Rolfia (Peter Jöback) ja erityisesti raskaana olevaa lesbonaista Patriciaa (Liv Mjönes). Vaikka katsojalle ei paljasteta tulevan murhan uhria, jännitettä rakennetaan raskaana olevan naisen ja syntymättömän lapsen haavoittuvuudella, kun kamera kuvaa murhaajan näkökulmasta Patriciaa odottamassa taksia pimeällä kadulla. Naishahmo asetetaan sekä katsojan että murhaajan katseen kohteeksi, ja katsoja asemoidaan yhtäältä vaanimaan uhria yhdessä murhaajan kanssa, toisaalta jännittämään uhrin puolesta. Katsojan odotus murhan uhrista kuitenkin rikkoutuu, kun murhaaja ei tavoitakaan Patriciaa vaan murhaa galleriaan yksin jääneen Niclas Rosénin. Niinpä *Modus* tuntuu tietoisesti pelaavan katsojan affektiivisillä odotuksilla ja väkivaltaviihteen sukupuolittuneilla konventioilla.

Niclas murhataan taidegalleriassa, jossa on juuri pidetty hänen elävää alastonta mieskehoa esittelevän näyttelynsä avajaiset. Niclaksen kuollut, ylävartalosta alaston ja kyljellään makaava ruumis on aseteltu tarkasti lattialle, ja se assosioituu kuin teokseksi jo esitetyn teoksen jatkumoon. Kamera kuvaa tätä estetisointua ruumista useilta eri etäisyyksiltä. Kuvakoon vaihtelu simuloi katsojan käyttäytymistä taidenäyttelyssä, jossa taideteosta tarkastellaan eri kulmista ja etäisyyksiltä, ja kuvakokoon liittyvä sosiaalisen etäisyyden vaihtelu kutsuu affekteja läheisyyden ja etäännytyksen keinoin. Myös lievästi ylhäältä alas suuntautuva kuvakulma viestii katsetta edustavan kameran valtapositiosta. Katsojalle näyttelykäyttäytymistä simuloiva rajaus ja kuvakulma viestivät Niclaksen kehon objektivoinnista, ja kolkko, kylmä tehdashalli toistaa Nordic noirin uhrin kuvauksille tyypillisiä tummia sävyjä.

Niclasta ei näytetä juuri ennen murhaa, vaan kamera seuraa murhan aikana hänen ystäväänsä, joka on unohtanut lompakkonsa galleriaan ja on palaamassa tehdashalliin etsimään sitä. Kamera leikkaa galleriaan palaavasta naisesta suoraan Forresteriin, joka on kumartunut lattialla makaavan, puolialastomaksi riisutun uhrin ylle. Suora kuvakulma ja uhrin usean metrin etäisyydeltä näyttävän

laajan kokokuvan tuottama keskipitkä sosiaalinen etäisyys ovat kuin avoin, realistinen ja etäännyttävä toteamus henkilön kuolemasta. Tämä kuitenkin muuttuu, kun nainen saapuu paikalle ja löytää kuolleen ystävänsä. Kamera siirtyy puolikuviin ja puolilähikuviin, jolloin myös katsoja siirtyy lähemmäs kuollutta Niclasta kuvakokojen ja niiden näyttämän ystävän järkyttyneen reaktion asemoimana. Televisiotutkija Jason Mittellin (2015, 144) mukaan henkilöhahmojen suhtautuminen toisiinsa ohjaa myös suhtautumistamme fiktiivisiin hahmoihin tarinamaailmassa. Kerronnallinen empatia kanavoituu uhrin löytäneen naisen järkytyksen kautta, ja melankolinen musiikki korostaa kohtauksen surumielistä affektiivista latausta.



Kuva 4. Niclas makaamassa lattialla (laaja kokokuva).

Siinä missä katsoja pääsee todistamaan naisten murhia ja uhrien ”jälkihoitoa” henkilökohtaisesti, Niclaksen kuolemaa ei näytetä, ja murhaaja joutuu poistumaan paikalta kesken kaiken ambulanssin tulo vuoksi. Koska Niclas kuitenkin asetetaan katseen kohteeksi, kun hänen puolipukeista kehoaan objektivoidaan, hänen murhansa lähenee konventionaalisia naisuhrien esittämisen tapoja. Toisin kuin naisuhrien kohdalla, Niclaksen kuolinkamppailua ei kuitenkaan näytetä eikä katsoja saa kuulla tai nähdä tämän ilmeitä ja eleitä kuolinhetkellä. Niinpä uhrin tuntemusten avulla rakentuva kerronnallinen empatia jää puuttumaan, koska katsojaa ei osallisteta affektiivisesti tapahtumaan näyttämällä murhattavan kuolinkamppailua. Affektiivisesti katsojan ja uhrin ”suhde” muodostuukin kuolleen miesruumiin objektivoinnin sekä tämän ystävän reaktion varaan. Näyttäisi siis siltä, että *Modus* luottaa naisen kuolinkamppailun esittämisen tuottavan miehen kuolemaa affektiivisesti voimakkaamman ja läheisemmän katsojakokemuksen. Myöhemmin Niclas myös osoittautuu

ahneeksi pahantekijäksi, jonka moraalisia valintoja ei perustella katsojalle. Smithin (1995, esim. 74–75, 84–85) mukaan katsojat samastuvat helpommin henkilöahahmoihin, jotka esitetään jollain tapaa moraalisina. Katsojaa ei siis tässäkään mielessä asemoida tuntemaan empatiaa Niclasta kohtaan.

Sen sijaan kerronnallista empatiaa herätellään kahden nuoren, yhteiskunnan alemmalla portaalla olevan nuoremman miehen uhrirepresentaatioissa. Toinen uhreista on Marcus Ståhlin kotiapulaisen poika Robin (Cristoffer Jareståhl) (jakso 4) ja toinen laittomasti maassa oleskeleva afgaanipakolainen Hawre Ghani (jakso 5). Murhaaja pahoinpitelee Robinin homobaarin lähellä sivukadulla, jolle Robin pysähtyy tupakalle. Toisin kuin Niclaksen, Robinin murhakohtauksen jännitettä rakennetaan selkeästi jo ennen murhaa niin, että katsoja tietää, kuka on tuleva uhri. Katsoja pääsee seuraamaan Robinia murhaajan katseen kautta ja näkee, kun tämä hyvästelee poikaystävänsä. Kuten Isabellaa ja Elisabethia, Robinia seurataan takaapäin, ja näkökulma rinnastuu murhaajan näkökulmaan. Näin Robin asetetaan Isabellan ja Elisabethin tavoin sekä katsojan että murhaajan katseen kohteeksi. Kohtaus jatkuu kauhuelokuvan kliseitä mukailen, kun murhaaja seisoo yhtäkkiä Robinin edessä, käy tämän kimppuun ja alkaa takoa tämän päätä seinään. Kohtaus on kuvattu lähietäisyydeltä, kuten Isabellan ja Elisabethin murhat, ja katsoja kuulee urbaanin ympäristön kohinan ja painostavan, jo aikaisempia murhia säestäneen dissonoivan musiikin yli, miten Robin ääntelee ja miten tämän pää rusahtelee betonia vasten.

Verrattuna esimerkiksi Elisabethin murhan estetiikkaan, Robinin murha esitetään realistisena, ilman ylevyyttä. Samoin murhasta puuttuu Isabellan murhan klaustrofobinen intimiteetti. Robinin kasvojen ilmeitä ei myöskään näytetä toisin kuin Isabellan, Elisabethin ja Mariannen, joten huolimatta kohtauksen raakuuden affekteja mobilisoivasta latauksesta Robinin tuntema kauhu ei välity katsojalle samalla tapaa kuin naisuhrien. Poliisiauton sireenin ääni keskeyttää murhaajan työn, ja hän jättää Robinin lojumaan kujalle epävarmana uhrin kuolemasta. Pahoinpitely ei tapa Robinia heti, vaan tämä herää aamulla metroasemalta ja raahautuu omaan sänkyynsä, josta äiti löytää hänet kuolleena. Äidin järkyttynyt reaktio asemoi katsojaa affektiivisesti ja tuottaa kerronnallista empatiaa suhteessa Robinin kuolemaan. Robinin pahoinpitely muistuttaa lisäksi miesten todellisuudessa kohtaamasta väkivallasta: intiimin väkivallan sijaan miehet kohtaavat tyypillisesti väkivaltaa, juurikin pahoinpitelyjä, kodin ulkopuolella (Rikoksantorjunta.fi).



Kuva 5. Robin murhaajan väkivallan kohteena.

Toinen uhri, prostituoitu Hawre Ghani, asetetaan samoin murhaajan katseen kohteeksi, mutta katsoja jakaa tämän katseen vain sen hetken, jonka murhaaja odottaa Hawrea autossaan. Tämän jälkeen kamera kuvaa Hawrea ja murhaajaa heidän kävellessään yhdessä sivukujalle. Itse murha tapahtuu suljetussa ja intiimissä tilassa, veneessä. Ellei katsoja osaisi odottaa murhaa, kohtaus vaikuttaisi eroottiselta: murhaajaan selin asettunut Hawre alkaa avata housujaan, ja murhaajan intensiivinen katse suuntautuu tämän housujen alta paljastuvaan takapuoleen. Murhaaja lähestyy Hawrea takaapäin, tarttuu eteenpäin kumartuneeseen nuoreen mieheen hellästi, nostaa tämän pystyyn, kääntää tämän pään varoen sivulle ja murtaa niskan. Toisin kuin Robinin murha, Hawren murha muistuttaa naisten murhia murhaajan ja uhrin kehollisen intimitetin – sekä Isabellan ja Mariannen murhien kohdalla myös klaustrofobisen tilan – osalta. Emme kuitenkaan saa nähdä silmänräpäyksessä kuolevan Hawren kasvojen ilmeitä, joten miesuhrin tunteet jäävät pimentoon. Kohtauksen kutsuma affektiivinen lataus rakentuu sille, että katsoja tietää Hawren tulevan murhatuksi, mutta uhri ei osaa epäillä mitään. Väkivaltainen kohtaus mobilisoi katsojan affekteja myös siten, että katsoja kuulee pojan nikamien rusahduksen tutun laahaavan ja dissonantin taustamusiikin säestämänä, minkä jälkeen murhaaja laskee ruumiin lattialle ja katsoo pitkään kuollutta nuorta miestä. Myöhemmin murhaaja kantaa Hawren ruumiin katukäytävälle Marcus Ståhlin työhuoneen ikkunan alle. Näin Hawresta tulee myös ikkunasta ulos katsovan Ståhlin katseen kohde. Hawren ruumis muodostuu monenlaisten emotioiden risteyspaikaksi: sääli, halveksunta,

vierauden pelko ja katseen kohteeksi asettaminen asemoivat hänet naisuhrien tavoin sekä representaation että affektiivisen latauksen tasolla.



Kuva 6. Marcus Ståhl löytää Hawren ruumiin kadulta.

Kaikki kolme miesuhria esitetään siis jollain tapaa väkivallalle alttiina, ja tämä esitystapa lähentyy konventionaalisia naisuhrien esitystapoja esimerkiksi objektivoinnin, katseen kohteeksi asettamisen, kautta. Samalla nuoret miesuhrit nostavat esiin intersektionaalisia haavoittuvuuden leikkauspisteitä ja kutsuvat esiin sosiaalisia tunteita liittyen haavoittuvien asemaan yhteiskunnassamme. Molemmat vaikuttavat asettuvan helpommin uhrin asemaansa nuoren ikänsä takia, mutta siinä missä Robinin asema leimautuu prekaariksi – eli yhteiskunnallisen asemansa osalta haavoittuvaksi – homoseksuaalisuuden ja miehisen vallan ja pärjäämiskulttuurin ulkopuolelle asettumisen sekä luokka-asemansa vuoksi, laittomasti maassa oleilevan pakolainen ja prostituoitu Hawren prekaarius liittyy luokan lisäksi ulkopuolisuuden aiheuttamaan turvattomuuteen ja etnisyyteen. Häntä murhaajan ei tarvitse edes vaania, vaan kuolemaan johtanut tapaaminen sovitaan kuten tapaaminen prostituoidun ja asiakkaan välillä. Niinpä Hawren prekaarius ilmenee myös perinteisesti naisiin niin fiktiossa kuin sen ulkopuolella yhdistetyn prostituoidun roolin kautta. Niclas sen sijaan esitetään menestyvänä taiteilijana, mutta hänkin määrittyy prekaariksi homoseksuaalisuutensa takia. Kenties kaikkein selkeimmin juuri homoseksuaalisuuden tuottama yhteiskunnallinen prekaarius kuitenkin näkyy toisen menestyneen miehen, Marcuksen, kohtaamassa yllä kuvatussa rakenteellisessa väkivallassa. *Moduksen* maailmassa menestynytkään mies ei pääse eroon homoseksuaalisuuden stigmasta.

Lopuksi: katsojaa liikuttamassa

Artikkelissamme olemme tarkastelleet *Modus*-rikossarjan väkivallan poetiikkaa ja politiikkaa keskittyen sukupuolittuneen ja seksualoituneen väkivallan esityksiin sekä niiden kutsumiin affekteihin. Rikوسفiktioon sisältyvä väkivalta on lähtökohta *Moduksen* affektiivisille ilmaisutavoille, mutta affekteja mobilisoidaan myös muun muassa kauhugenren konventioita lainaten ja kulttuurisiin diskursseihin viitaten. Sarja sijoittaa affektiivisen poetiikkansa muutoksessa olevaa pohjoismaista hyvinvointivaltiota koskevaan kehukseen asettamalla hyvinvointivaltion suvaitsevaisuuden ihanteen vastatusten uskonnollisperustaisen fundamentalismin kanssa. Näyttämällä yhteiskunnallisen polarisaation ja väkivallan seurauksia, sarja kutsuu katsojia asettumaan affektiivisesti ”pohjoismaisen suvaitsevaisuuden” puolelle. Samalla *Modus* kuitenkin kyseenalaistaa tätä oletettua suvaitsevaisuutta. Nordic noirille tyypillinen yhteiskuntakritiikki kohdistuu arvojen ja sosiaalisten rakenteiden ristiriitaan, joka toisaalta mahdollistaa seksuaalivähemmistöjen yhteiskunnallisen näkyvyyden ja samalla kieltäytyy tunnustamasta näihin vähemmistöihin kohdistuvaa rakenteellista ja symbolista väkivaltaa.

Rikوسفiktiossa paljon tutkitun naiseen kohdistuvan väkivallan sijasta *Modus* pyrkiikin nostamaan keskiöön toisen prekaarissa asemassa olevan ryhmän eli ei-normatiivisen seksuaalisuuden edustajat sukupuolesta riippumatta. Tällä tavalla se poikkeaa sellaisesta rikوسفiktion väkivallan affektiivisestä poetiikasta ja politiikasta, jossa affekteja mobilisoidaan erityisesti erotisoitujen naisruumiiden avulla. Väkivallan esittäminen on kuitenkin jossain määrin sukupuolittunutta. Erityisesti naisten kuolemat kuvataan tavoilla, jotka ovat omiaan herättelemään epämukavia katsojakokemuksia: intiimiys, joka perustuu kuvakokoon sekä ilmeiden ja äänien yhteispelin aikaansaamaan kerronnalliseen empatiaan, välittyy katsojalle voimakkaammin kuin miesuhrien kohdalla. Miehet väkivallan tekijöinä liitetään myös selkeämmin alistavaan vallankäyttöön ja väkivaltaan, kuten murhiin ja valtaporation väärinkäyttöön. Seksuaalisuus ja sukupuoli siis leikkaavat väkivallan esitystavoissa. Väki-valtaista yhteistyötä tekevien miesten sukupuolittuneet ja seksualoituneet ideologiset lähtökohdat ja motiivit ovat kuitenkin keskenään ristiriidassa. Murhaajan trauma ja tilaustyöt organisoivan järjestön johtajan homofobinen viha, alkuperäisen murhan tilaajan homoseksuaalisuus ja tämän tilauksen viisi oheismurhaa osoittavat, ettei sarja yksiselitteisesti aseta homoseksuaaleja uhreiksi. Sen sijaan *Modus* rakentaa väkivallan avulla monimutkaisia, intersektionaalisesti vaikuttavia kytköksiä sosiaalisesti määriteltyjen rakenteiden, kuten kansallisuuden, ideologian, yhteiskunnallisen aseman ja seksuaalisen suuntautumisen, välille.

Intersektionaalisuus näkyy myös siinä, miten ikä, yhteiskunnallinen status ja etnisyys kietoutuvat *Moduksessa* yhteen affektiivisen ilmaisun kanssa esimerkiksi nuorten miesuhrien kuvauksessa.

Moduksen tuottama katsojapositio rakentuu siis monimutkaisessa affektiivisten odotusten, audiovisuaalisten keinojen ja kulttuuristen viittaussuhteiden ristiaallokossa, jossa sekä laajityypin että laajemmin väkivaltafiktion sukupuolittuneita ja seksuaalisoituneita konventioita toistetaan ja toisin toistetaan. Vaikka tutkimuksemme pohjalta on mahdotonta sanoa, tuottaako *Modus* lopulta katsojissa väkivaltaa vastustavia reaktioita, analyysimme osoittaa, että sarjan affektiivinen väkivallan poetiikka etualaistaa vahvojen, epämukavien ja mahdollisesti myös empaattisten affektiivisten reaktioiden kehittymistä väkivallan äärellä ja vähintäänkin avaa oven väkivaltakriittisille tulkinnoille.

Koistisen osuus artikkelissa on tehty osana Suomen Kulttuurirahasto rahoittamaa postdoc-projektia ”The Affective Politics of Nordic Noir” (rahoituspäätös 00160441, Keskusrahasto), joka tarkastelee väkivallan esittämistä ja affektien politiikkaa pohjoismaisissa rikossarjoissa.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 17.12.2019

Aineisto

Modus. Tuotantokausi 1. Ohjaus: Mani Maserrat, käsikirjoitus: Mai Brostrøm & Peter Thorsboe, pääosissa: Melinda Kinnaman, Henrik Norlén, Marek Oravec. Miso Films Sverige & TV4, Nadcon, TV2 Norge, 2015.

Dokumentit

Rikoksen musta pohjoinen. Ohjaus ja käsikirjoitus: Juha Suomalainen. 2018. Yleisradio, Suomi.

Verkkosivustot

Rikoksantorjunta.fi. ”Naisiin ja miehiin kohdistuva väkivalta”. (Rikoksantorjuntaministeriö).
<https://rikoksantorjunta.fi/naisiin-ja-miehiin-kohdistuva-vakivalta>.

Kirjallisuus

Aaron, Michele. 2014. *Death and the Moving Image: Ideology, Iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Abel, Marco. 2007. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*. London & New York: Routledge.

Ahmed, Sara. 2004a. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ahmed, Sara. 2004b. Affective Economies. *Social Text* 79(2), 117–139.

Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja genre*. [Film/Genre 1999] Suom. Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

Alston, Joshua. 2012. “TV’s Amuse-Bouche.” *VanityFair*, April 12.
<https://www.vanityfair.com/culture/2012/04/tv-credits-mad-men-six-feet-under>.

Bacon, Henry 2010. *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyys*. Helsinki: Like.

Bacon, Henry. 2007. ”Elokuvaväkivallan poetiikka.” *WiderScreen* 3/2017 (21.12.2017). http://widerscreen.fi/2007/3/elokuvavakivallan_poetiikka.htm

Bordwell, David. 2008. *Poetics of Cinema*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith. 2010. *Frames of War: When is Life Grievable?* London & Brooklyn: Verso.
- Bergman, Kerstin. 2014. *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*. Milan: Mimesis Edizioni.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York & Chichester: Columbia University Press.
- Clough, Patricia. 2010. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies." Teoksessa *The Affect Theory Reader*, toimittaneet Melissa Gregg ja Gregory J. Seigworth, 206–225. Durham: Duke University Press.
- Clover, Carol J. 2000/1987. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." Teoksessa *Screening Violence*, toimittanut Stephen Prince, 125–174. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Douglas, Mary. 2003. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge.
- Forshaw, Barry. 2012. *Death in a Cold Climate. A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.
- Helle, Anna. 2016. "'On olemassa kivun alue minne vitsi ei yllä'. Harry Salmenniemen Texas, sakset ja väkivaltaiset affektit." Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, toimittaneet Anna Helle ja Anna Hollsten, 108–127. Helsinki: SKS.
- Helle, Anna ja Anna Hollsten. 2016. "Tunnetko kirjallisuutta? Suomalaisen kirjallisuuden tutkimus tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta." *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, toimittaneet Anna Helle & Anna Hollsten, 7–33. Helsinki: SKS.
- Isomaa, Saija. 2016. "Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta." Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, toimittaneet Anna Helle ja Anna Hollsten, 58–81. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Arto. 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Vammala: Tampere University Press.
- Karkulehto, Sanna ja Leena-Maija Rossi. 2017. "Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – Sukupuolen ja väkivallan risteyksessä." Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta – lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*, toimittaneet Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi, 9–26. Helsinki: SKS.
- Keen, Suzanne. 2006. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* 14(3), 206–218.
- Kress, Gunther ja Theo van Leeuwen. 2005. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Abingdon & New York: Routledge.

Koistinen, Aino-Kaisa. 2017. ”Konetta ei voi raiskata? Seksuaalinen ja sukupuolittunut (väki)valta ja ihmisen kaltaiset koneet tieteistelevisiosarjoissa.” Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta – lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*, toimittaneet Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi, 75–94. Helsinki: SKS.

Koivunen, Anu. 2010. ”An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory.” Teoksessa *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, toimittaneet Marianne Liljeström ja Susanna Paasonen, 8–28. London & New York: Routledge, 2010.

Kosonen, Heidi. 2017. ”Hollywoodin nekromanssi: Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana.” Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta – lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*, toimittaneet Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi, 95–118. Helsinki: SKS.

Kyrölä, Katariina. 2014. *The Weight of Images. Affect, Body Image and Fat in the Media*. Farnham: Ashgate Publishing.

Lykke, Nina. 2003. ”Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen.” *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1(3): 47–56.

Lyytikäinen, Pirjo. 2016. ”Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen.” Teoksessa *Tunteita ja tunteuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, toimittajat Anna Helle ja Anna Hollsten, 37–57. Helsinki: SKS.

Marcus, Laura. 2003. ”Detection and Literary Fiction.” Teoksessa *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, toimittanut Martin Priestman, 245–267. Cambridge: Cambridge University Press.

Mittell, Jason. 2015. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & London: New York University Press.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C – Osa 458. Scripta Fennica Lingua Edita.

Mulvey, Laura. 1999. ”Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Teoksessa *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, toimittaneet Leo Braudy ja Marshall Cohen, 833–844. New York: Oxford University Press.

Mäntymäki, Tiina. 2015. ”Kuoleman tekijät. Narratiiveja naisista jotka murhaavat aikamme rikoskirjallisuudessa.” Teoksessa *Uhri, demoni vai harhainen hullu? Väkivaltainen nainen populaarikulttuurissa*, toimittanut Tiina Mäntymäki, 99–120. Vaasan yliopiston julkaisuja 303,

Mäntymäki, Tiina Helen. 2017. ”’I have always been so afraid.’ Affective encounters in Unni Lindell’s *Rødhette*”. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 25(1): 32–47.

Nestingen, Andrew ja Paula Arvas (toimittaneet). 2011. *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.

Näre Sari ja Ronkainen Suvi. 2008. ”Intiimin haavoittava valta.” Teoksessa *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikkaa*, toimittaneet Sari Näre ja Suvi Ronkainen, 7–40. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

Ohland-Andersen Hanne ja Peter Thorning. 1995. *Whodunnit? En historisk krimiantologi til engelskundervisningen*. København: Kaleidoscope.

Paasonen, Susanna. 2010. "Disturbing, fleshy texts: Close looking at pornography." Teoksessa *Working with Affect in Feminist Readings. Disturbing Differences*, toimittaneet Marianne Liljeström ja Susanna Paasonen, 58–71. London: Routledge (uusintapainos).

Picarelli, Enrica. 2013. "Aspirational Paratexts: the case of quality openers in TV promotion." *Frames Cinema Journal* 3: 1–25.

Pitkämäki, Anna. 2017. "Sukupuolistunut väkivalta Vares- ja Wallander-elokuvissa." *Lähikuva* 2: 27–47.

Plain, Gill. 2001. *Twentieth Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*. Chicago & London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Prince, Stephen. 2000. "Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetics, and Social Effects." Teoksessa *Screening Violence*, toimittanut Stephen Prince. 1–44. Rutgers: UP.

Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*. London & New York: Routledge.

Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Symons, Julian. 1992. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*. New York: Warner Books Inc.

Toft Hansen, Kim ja Waade Anne Marit. 2017. *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. London: Palgrave Macmillan.

Tuomi, Pauliina. 2018. "Groteski true crime: Rikosdraamadokumentaariset formaatit inhon ja provokatiivisuuden näkökulmista." *Widerscreen* 3/2018. <http://widerscreen.fi/numerot/2018-3/groteski-true-crime-rikosdraamadokumentaariset-formaatit-inhon-ja-provokatiivisuuden-nakokulmista/>.

Varis, Essi. 2019. *Graphic Human Experiments Frankensteinian Cognitive Logics of Characters in Vertigo Comics and Beyond*. Jyväskylä UP.

Wetherell, Margaret. 2012. *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. London: Sage Publications.

Williams, Linda. 1991. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 44(4): 2–13.