

Venla Korhonen

Tappamisen saamat ambivalentit merkitykset ja niiden
produktiivisuus televisiosarjassa *Hannibal*

Maisterintutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Kesäkuu 2021

SISÄLLYS

| | | |
|-----|---|-----------|
| 1 | JOHDANTO..... | 1 |
| 2 | AINEISTO JA SIITÄ TEHTY TUTKIMUS..... | 6 |
| 2.1 | <i>HANNIBAL</i> | 6 |
| 2.2 | <i>HANNIBALIN</i> VASTAANOTTO JA SARJASTA TEHTY TUTKIMUS..... | 9 |
| 2.3 | OMAN TUTKIMUKSENI ASEMOITUMINEN | 11 |
| 3 | VÄKIVALTA KULTTUURITUOTTEISSA | 13 |
| 3.1 | VÄKIVALTAREPRESENTAATIOIDEN JA KATSOJAN SUHDE | 13 |
| 3.2 | VÄKIVALTAFIKTION PRODUKTIIVISET MAHDOLLISUUDET | 18 |
| 4 | TAPPAMISEN ESITTÄMINEN <i>HANNIBALISSA</i> | 22 |
| 4.1 | TAPPAMINEN IHMISYYDEN PIIRTEENÄ..... | 22 |
| 4.2 | TAPPAMINEN TAITEEN TEKEMISENÄ | 27 |
| 4.3 | TAPPAMINEN JUMALAN TYÖNÄ..... | 34 |
| 4.4 | TAPPAMINEN HENKILÖKOHTAISEN TRANSFORMAATION MOOTTORINA | 38 |
| 4.5 | TAPPAMINEN OSANA RAKKAUTTA | 44 |
| 4.6 | TAPPAMINEN OMAN NAUTINNON LÄHTEENÄ..... | 51 |
| 5 | KATSOJA AMBIVALENTIN VÄKIVALLAN EDESSÄ..... | 58 |
| 5.1 | <i>HANNIBALIN</i> ASENNOITUMINEN VÄKIVALTAAN..... | 59 |
| 5.2 | VÄKIVALLAN KOHTAAMINEN MUISSA JA ITSESSÄ | 62 |
| 5.3 | EPÄMUKAVUUSALUE EETTISENÄ PAIKKANA | 68 |
| 6 | LOPUKSI | 74 |
| | LÄHTEET | 80 |
| | TUTKIMUSAINEISTO | 80 |
| | PAINETUT LÄHTEET | 80 |
| | SÄHKÖISET LÄHTEET | 86 |

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|---|
| Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen | Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä Venla Korhonen | |
| Työn nimi Tappamisen saamat ambivalentit merkitykset ja niiden produktiivisuus televisiosarjassa <i>Hannibal</i> | |
| Oppiaine Kirjallisuus | Työn laji Maisterintutkielma |
| Aika Kesäkuu 2021 | Sivumäärä 79 + lähteet |
| Tiivistelmä <p>Tässä tutkielmassa tarkastelen <i>Hannibal</i>-televisiosarjan (2013–2015) tapoja esittää tappamista ambivalenttina ilmiönä. Ambivalenssilla viitataan kahden vastakkaisen kategorian yhtäaikaiseen läsnäoloon. Arvioin myös, millaiseen asemaan väkivallan ambivalenssin kohtaaminen asettaa katsojan. Teoreettisesti tutkimukseni sijoittuu väkivaltarepresentaatioiden tutkimuksen alueelle; erityisesti tarkastelen katsojan asemaa väkivaltarepresentaatioiden vastaanottajana. Lisäksi hyödynnän narratiivisen empatian teoriaa ja keskustelen aiemman <i>Hannibal</i>-tutkimuksen kanssa. Käytän metodinani kriittis-reparatiivista analyysia, joka huomioi väkivallan ambivalentit ulottuvuudet ja kiinnittää väkivaltarepresentaatioiden arvottamisen sijasta huomionsa siihen, mitä vaikutuksia niillä voi olla.</p> <p>Thomas Harrisin sarjamurhaaja-kannibaali Hannibal Lecteriä käsitteleviin kirjoihin pohjaava <i>Hannibal</i> esittää väkivaltaa graafisesti ja häiritsevästi mutta myös esteettisesti ja tyydytystä herättävästi. Sarjan tappamisrepresentaatioita ei voikaan käsitellä vain joko niiden negatiivisiksi tai positiivisiksi ymmärretyt elementit huomioiden. Tavoitteenani on selvittää, miten <i>Hannibal</i> esittää tappamista ambivalenttisesti eli niin, että tappaminen saa sarjassa yhtä aikaa sekä positiivisiksi että negatiivisiksi luokiteltavia merkityksiä. Lisäksi tutkin, voivatko ambivalentit tappamisen esitykset olla produktiivisia. Tällä tarkoitan sitä, että tappamisrepresentaatiot voivat saada katsojassaan aikaan muutosta esimerkiksi haastamalla katsojan väkivaltaa koskevia tunteita tai asenteita. Tutkielmaani ohjaavat tutkimuskysymykset ovat:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Millaisia ambivalentteja merkityksiä tappaminen tekona saa sarjassa?2. Millaisia produktiivisia mahdollisuuksia ambivalentteja merkityksiä kantavan väkivaltafiktion katsominen voi tarjota katsojalle? <p>Analyysissani esitän kuusi teemaa, joissa tappamisen saamat ambivalentit merkitykset näkyvät. Tappamista esitetään <i>Hannibalissa</i> ihmisyyteen kuuluvana piirteenä. Tappaminen näyttäytyy myös taiteena sekä uuden huomisen ja jumalallisen oikeuden jakamisen välineenä. Tappaminen voi toimia henkilökohtaisen muutoksen moottorina tai yhdistyä rakkauteen. Lisäksi tappamisesta voidaan saada nautintoa. Kaikkien näiden teemojen puitteissa tappaminen saa positiivisia merkityksiä: tappaminen saadaan näyttämään itseilmaisun, välittämisen, oikeudenmukaisuuden ja nautinnon kanavalta. Samaan aikaan tappaminen kuitenkin näyttäytyy myös pelottavana, inhottavana, vahingoittavana ja moraalisesti tuomittavana. Osoitan myös, että tappamisen ambivalenttisesti esittämällä on produktiivisia mahdollisuuksia. <i>Hannibal</i> haastaa katsojan kohtaamaan potentiaalinen väkivaltaisuuden muissa ihmisissä ja itsessään. Näin katsoja voi oppia tunnistamaan ”normaaliuteen” sisältyvää väkivaltaa sekä toisaalta laajentamaan empatiansa piiriä. Oman väkivaltaisuuden kohtaaminen taas lisää itseymmärrystä ja tarjoaa mahdollisuuden tarkastella omia väkivaltaan liittyviä ajatuksia ja tunteita. Lisäksi väkivallan ambivalenttisesti esittäminen pakottaa katsojan työstämään katsotun herättämiä epämukavuuden, nautinnon ja ristiriitaisuuden kokemuksia. Katsojaa kannustetaan kyseenalaistamaan väkivaltafiktion kuluttamisen tapojaan ja kysymään toistuvasti itseltään, miltä väkivallan katsominen tuntuu.</p> | |
| Asiasanat väkivalta, tappaminen, ambivalenssi, representaatio, katsoja, televisiosarjat, <i>Hannibal</i> | |
| Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto | |
| Muita tietoja | |

1 JOHDANTO

But after the unease comes appreciation: the murders are *beautiful*. - - You will crack an eye open at the murder scenes, you will peer at Lecter's dinner table to see what's on it, and part of you will always want Hannibal to get away with it. It's too damn beautiful not to. (Cain 2015.)

Journalisti Sian Cainin (2015) yllä esittämä kokemus *Hannibal*-televisiosarjan (NBC, USA 2013–2015) katsomisesta on paljonpuhuva. Cain tuo ilmi, kuinka Bryan Fullerin luoma, löyhästi Thomas Harrisin Hannibal Lecteriä käsitteleviin kirjoihin pohjaava *Hannibal* esittää tappamista omaleimaisella, ristiriitaisella tavalla. Sarjan tappamisrepresentaatioita katsoessa voi tuntea yhtä aikaa sekä epämukavuutta että ihailua ja kokea, että katsotun ääreltä on suorastaan vaikea kääntyä pois. Ristiriitaisesti kuvatun tappamisen seuraaminen asettaa katsojan hankalaan tilanteeseen: hänelle ei tarjota helppoa positiota, josta käsin nähtyyn väkivaltaan voisi suhtautua joko yksiselitteisen tuomitsevasti tai vaihtoehtoisesti sitä väheksyen tai jopa siitä nauttien. *Hannibal* on puhututtanut niin esitysaikanaan kuin sen jälkeenkin, sillä sarjan muusta televisiotarjonnasta poikkeava tapa esittää väkivaltaa rikkoi ja venytti rajoja: *Hannibal* testasi jatkuvasti, kuinka pitkälle voidaan mennä, ennen kuin mennään liian pitkälle (ks. esim. Amalfi 2020; Leroy 2015). Sekä *Hannibalia* koskevissa tieteellisissä julkaisuissa (ks. esim. García 2019; Leroy 2015; Schwegler-Castañer 2018) että populaariartikkeleissa (ks. esim. Amalfi 2020; Cain 2015; Clarke 2016; Nussbaum 2015; Seitz 2015; VanDerWerff & Saraiya 2013) on kiinnitetty huomiota sarjaa ja sen sisältämää väkivaltaa laajasti määrittävään ristiriitaisuuteen. Lisäksi on arvioitu katsojan asemaa ristiriitaisesti esitetyn väkivallan edessä: tällainen asema on toisaalta haastava, toisaalta mahdollisesti antoisa (ks. esim. Amalfi 2020; Clarke 2016; Seitz 2015).

Hannibalin keskiössä ovat nimihahmo Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) sekä FBI-profiloija Will Graham (Hugh Dancy). Willillä on etsivänä erityinen metodinen valtti hihassaan: hän pystyy samaistumaan empaattisesti murhaajien mielentilaan ja selvittämään näin murhahetken tapahtumat ja murhaajan motiivin. Kun metodin käyttäminen käy Willille emotionaalisesti raskaaksi, hänen esimiehensä Jack (Laurence Fishburne) palkkaa hänelle terapeutiksi rikospsykiatri Hannibal Lecterin, joka Willin tietämättä on kannibaali ja yksi hänen jahtaamistaan sarjamurhaajista. Hannibal kiinnostuu Willin kyvystä ymmärtää murhaajia ja päättelee sen pohjaavan Willissä piilevään väkivaltaisuuteen, jonka tämä koettaa kieltää. Sarjan kantava jännite syntyy siitä, kun Willissä sukulaissielun havaitseva Hannibal houkuttelee tätä hyväksymään halunsa tappaa, joka niin paljon muistuttaa Hannibalin omia

haluja, ja Will puolestaan kamppailee halunsa myöntämistä vastaan. Will antaa kuitenkin vähitellen periksi vastustamattomille haluilleen.

Tuskin on yllättävää, että maineikasta sarjamurhaaja-kannibalihahmoa Hannibal Lecteriä käsittelevä televisiosarja on läpeensä väkivaltainen. Väkivalta ja kuolema ovat läsnä sarjan joka jaksossa. Valtava määrä ihmisiä tapetaan ja heidän ruumiinsa runnellaan tai syödään. Ihmisiä kohdellaan fyysisesti väkivalloin myös muutenkin kuin tappamistarkoituksessa. Fyysisen väkivallan lisäksi sarjassa tehdään monipuolisesti henkistä väkivaltaa. Fyysinen ja henkinen väkivalta eivät näyttäydy toisistaan irrallisina, vaan kietoutuvat yhteen. Tappajien ja heidän uhriensa kavalkadi on laaja. Murhaajien motiivit myös vaihtelevat laajalla skaalalla: osalla murhaajista esimerkiksi on suurellinen tavoite ylevöittää uhrinsa, kun taas toiset haluavat kostaa murhaamalla tai vaikkapa - Hannibalin tapauksessa - osoittaa työkeästi käyttäytyneelle ihmiselle tälle kuuluvan paikan. Myöskin erilaisten tappamistapojen määrä on mittava. *Hannibal* on kuuluisa siitä, kuinka se esitteli jakso toisensa jälkeen mitä mielikuvituksellisempia ja taiteellisempia tapoja murhata ja ennen kaikkea asettaa ruumiit näytille murhatapahtuman jälkeen. Lisäksi käsikirjoituksen tasolla sarjassa keskustellaan jatkuvasti tappamisesta: sen tekijöistä, uhreista, motiiveista ja seurauksista.

Näin väkivaltaisen sarjan kohtaaminen kenties helposti herättää halun tuomita se tarpeettoman julmana, jopa eksploraatiivisena väkivaltapornona, jonka katsominen on vastenmielistä. *Hannibal* vangitsee katsojansa maailmaan, johon syventyminen ei kieltämättä aina ole helppoa ja miellyttävää. Sarjaa luonnehtivat synkeä atmosfääri, hurjilla tavoilla toteutetut, graafisuudessa ja häiritsevyydessä säästelemättömät murhat sekä teennäisen ja taiteellisen rajoilla taitavasti tasapainotteleva kompleksinen estetiikka. Sarja käsittelee erityisesti kuolemaan liittyviä tabuja kuten kannibalismia, kuolemaa, tappamista ja ruumiiden taiteena esittämistä sekä toisaalta kyseenalaisina pidettäviä kokemuksia kuten väkivaltaa tekevien ihmisten ymmärtämistä ja tappamisesta saatavaa tyydytystä.

Tästä kaikesta huolimatta *Hannibal* onnistuu myös saamaan katsojassa aikaan positiiviseksi ymmärrettäviä tuntemuksia ja kokemuksia. Häiritsevyydestään huolimatta - tai juuri sen vuoksi - sarja imaisee mukaansa ja voi herättää esimerkiksi tyydytystä lennokkaiden murhien seuraamisesta, ihailua taidokkaasti aseteltuja ruumiita kohtaan ja empatiaa vaikeita, väkivaltaisiakin henkilöitä kohtaan. Kuten niin monia muita *Hannibal*-tutkijoita, myös minua on sarjaa katsoessani kiinnostanut *Hannibal*in tappamisrepresentaatioiden herättämä tyydytyksen tunne. Halusin aluksi pohtia niitä siitä näkökulmasta, kuinka kauhean asian paikoin hyvin iljettävästikin esittäminen voikin herättää inhon ja pelon kaltaisten tuntemusten sijasta intoa ja ihailua. Samaan aikaan halusin myös valtavasti osoittaa, että

vaikka *Hannibal* liittää väkivaltaan positiivisia ilmiöitä, sillä on kuitenkin suuri väkivaltakriittinen sanoma. Tutkielmaprosessin edetessä kuitenkin huomasi, ettei näillä tavoilla tutkiminen tee sarjalle oikeutta, sillä huomioin vain osan sen tavasta esittää väkivaltaa ja erityisesti tappamista. Tajusin, että sarjaa ei tule yrittää sulloa ahtaisiin kategorioihin, vaan ratkaisu on sen sijaan hyväksyä sarjaan sisältyvä *ambivalenssi*. *Hannibal* on omintakeinen kauhua ja tabuja kauneuteen yhdistävä, ristiriitojen sävyttämä kokonaisuus, joka yhtä aikaa sekä kiehtoo että häiritsee katsojaa (ks. esim. Fuchs & Phillips 2018, 615). Tämä näkyy erityisesti sarjan tappamisrepresentaatioissa. Tappaminen saa *Hannibalissa* monenlaisia muotoja, mutta kiinnostavimmiksi koen niistä ne muodot, jotka eivät liitä tappamiseen vain yksiselitteisesti positiivisiksi tai negatiivisiksi ymmärrettäviä elementtejä. Näissä tappamisen esittämisen tavoissa tappamisen akteista, syistä ja tekijöistä rakentuu yhtäältä kiehtova, kaunis ja ymmärrystä herättävä, toisaalta karmiva, inhottava ja tuomittava kuva. Tällaista ristiriitaista molemmuutta kuvaa parhaiten termi *ambivalenssi*, joka viittaa kahden vastakkaisen kategorian yhtäaikaiseen läsnäoloon ja joka sallii sen, ettei kategorioihin pakottavaan, tukahduttavaan kysymykseen ”kumpi” tarvitse esittää jotakin lopullista vastausta (ks. Haasjoki 2005a, 182, 188).

Tutkielmassani en tutki *Hannibalia* väkivaltakriittinen-väkivaltamyönteinen-tyyppisten mustavalkoisten vastakkainasettelujen kautta ja yritä väkisin vastata ”kumpi”-kysymykseen. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä, miksi sarjan tavat representoida tappamista voidaan kokea *sekä* karmiviksi ja tuomittaviksi *että* kiehtoviksi ja tyydyttäviksi. Tutkin siis tappamisrepresentaatioita siitä näkökulmasta, millaisia ambivalentteja merkityksiä tappamiseen sarjassa liitetään. Käsittelen sarjan tappamisrepresentaatioita yleisesti, mutta pidän niitä tarkastellessani fokuksen protagonistin Willin tarinassa, jonka kautta selvimmän välittyvät tappamisen ambivalenttiuden tematiikan monet eri puolet sarjassa. Lisäksi pohdin, millaisia produktiivisia mahdollisuuksia kauheaksi ymmärrettävän asian nimenomaan ristiriitaisesti esittämisellä on katsojalle. Produktiivisuudella tarkoitan sitä, että tarkastelen tappamisrepresentaatioiden tarjoamia mahdollisuuksia saada muutosta aikaan katsojassaan, kun tämä työstää ja haastaa omia väkivaltaa koskevia asenteitaan, ajatuksiaan ja tunteita. Miten *Hannibal* voi esimerkiksi lisätä katsojan kykyä ymmärtää itseään, tuntea empatiaa muista kohtaan tai suhtautua väkivaltafiktioon kriittisesti tai eettisesti? Lisäksi tarkoitan väkivaltarepresentatioiden produktiivisuudella sitä, että esittämällä väkivaltaa voidaan käsitellä jollain tapaa hedelmällisesti väkivaltaa ilmiönä. Tutkielmaani ohjaavat tutkimuskysymykset ovat:

1. Millaisia ambivalentteja merkityksiä tappaminen tekona saa sarjassa?
2. Millaisia produktiivisia mahdollisuuksia ambivalentteja merkityksiä kantavan väkivaltafiktioon katsominen voi tarjota katsojalle?

Teoreettisesti tutkimukseni sijoittuu väkivaltarepresentaatioiden tutkimuksen alueelle. Luon tutkimukselleni pohjaa osoittamalla, miten väkivallan kulttuurituotteissa representoimista on tutkittu, miten väkivallan esittämiseen on suhtauduttu sekä miksi ei ole yhdentekevää, miten väkivaltaa esitetään. Fokuksessani on katsojan asema väkivaltarepresentaatioiden vastaanottajana, jolle väkivallan katsominen voi olla esimerkiksi nautittavaa, inhottavaa tai rakentavaa. Lähestyn *Hannibalin* sisältämää väkivaltaa nämä kaikki reagoitavat huomioiden. Käytän metodinani Aino-Kaisa Koistisen (2015) muotoilemaa kriittis-reparatiivista analyysia, joka huomioi väkivallan ambivalentit ulottuvuudet sekä kiinnittää väkivaltaesitysten arvottamisen sijasta huomionsa siihen, millaisia vaikutuksia niillä voi olla. Ambivalenssin määritelmässä nojaan Pauliina Haasjokeen (2005a, 2005b). Lisäksi hyödynnän Suzanne Keenin narratiivisen empatian teoretisointia (2007, 2011, 2013, 2018) sekä Katariina Kyrölään (2015, 2019) ajatuksia väkivallan produktiivisuudesta. Keskustelen tutkielmassani hyvin paljon myös aiemman *Hannibal*-tutkimuksen kanssa.

Väkivalta on tutkimukseni keskeisin käsite. *Hannibalissa* esitetään laaja-alaisesti niin fyysistä kuin henkistäkin väkivaltaa sekä näiden molempien seurauksia uhreille. Henkistä väkivaltaa sivuan tutkielmassani jossain määrin. Tällä termillä tarkoitan Sanna Karkulehdon ja Leena-Maija Rossin (2017, 10) muotoilun mukaisesti uhkaamista, syyllistämistä, nöyryyttämistä, vähättelyä tai muuta psykologista uhkaa. *Hannibalissa* henkinen väkivalta ilmenee erityisesti manipulointina, valehteluna ja tärkeän tiedon salaamisena. Keskityn kuitenkin tutkielmassani väkivallan kirjosta nimenomaan *fyysiseen väkivaltaan*, jolla tarkoitan Karkulehdon ja Rossin (mp.) esittämää linjausta mukaillen kaikenlaista toimintaa, jossa puututaan toisen elävän olennon ruumiilliseen koskemattomuuteen siten, että seuraa kipua, vammoja, toimintavaikeuksia tai kuolema. Tutkimani fyysinen väkivalta rajautuu vielä edelleen: keskityn fyysisen väkivallan muodoista nimenomaan *tappamiseen* eli toisen elävän olennon hengen jollain tavalla riistämiseen tarkoituksella tai vahingossa ja vielä tarkemmin *ihmisten* tappamiseen. Myöskään en niinkään ole kiinnostunut siitä, miten tappamisen tuloksia eli ruumiita esitetään *Hannibalissa*, vaan siitä, miten itse tappamisen aktia esitetään.¹

¹ Lisäksi on selvennettävä, että puhun lähinnä *tappamisesta*, en *murhaamisesta*. Näiden kahden käsitteen välisen eron nähdään sijaitsevan intentionaalisuudessa: murha on aina intentionaalinen ja tietoinen teko, kun taas tappaminen on laajempi käsite, joka kattaa niin murhat kuin esimerkiksi vahingossa tehdyt tapot. Vaikka *Hannibalissa* tapahtuu sekä intentionaalisia että ei-intentionaalisia tappoja, olen päättänyt käyttää tappaa-termiä ja sen johdannaisia (tappaja, tappaminen, tappo) tutkielmassani yhdenmukaisuuden vuoksi. Toisinaan käytän murhata-termiä johdannaisineen, mutta tämä tapahtuu puhtaasti kielellisestä syystä: joihinkin virkkeisiin tämä termi soveltuu paremmin, enkä tarkoita sillä ottaa kantaa teon intentionaalisuuteen. Lisäksi sarjassa itsessään käytetään tappaa-termiä johdannaisineen huomattavasti useammin kuin murhata-termiä johdannaisineen, joten valintani on linjassa myös sarjan käsikirjoituksen kanssa.

Toinen työlleni keskeinen käsite on *ambivalenssi*. Ambivalenssilla viitataan ristiriitaisuuteen ja moniselitteisyyteen sekä *molemmuuteen*, kahden toisistaan poikkeavan seikan yhtäaikaiseen läsnäoloon (Haasjoki 2005a, 182). Pauliina Haasjoki toteaa, että kulttuurissamme ambivalenssia halutaan yleensä torjua tyypistävällä kysymyksellä ”kumpi?” (mts. 188) ja että tarinoissa ambivalenssi on usein hämmentävä ja jännitteitä luova ”perversio”, joka kuitenkin tarinan lopussa hälvenee, kun tarina hahmoineen palautetaan turvalliseen ja lukija-/katsojajäystävälliseen tasapainoiseen ja selkeään tilaan (Roof 1995, xix-xxii; viitattu lähteessä Haasjoki 2005b, 31). Tällöin kysymys ”kumpi?” saa tyydyttävän vastauksen. Kulttuurimme perustan muodostava asioiden selkeisiin kategorioihin ja edellä kuvatun kaltaisiin ”ensin tämä, sitten tuo” -narratiiveihin jakaminen ei kuitenkaan todellisuudessa useinkaan toimi. Ambivalenssin voidaankin myös antaa olla vallitseva asiointila: epävarmuutta ei aina tarvitse ratkaista päättämällä kahden välillä. Joko/tai-ajattelun sijasta voidaan syleillä sekä/että-ajattelun – tai jopa näiden kahden ajattelutavan sekoituksen – tuomia uudenlaisia mahdollisuuksia (Haasjoki 2005a, 182; Haasjoki 2005b, 32; Löytty 2005, 13.)

Tutkielmani etenee siten, että rakennan luvuissa 2 ja 3 pohjan, jolle perustan tutkimukseni. Luvussa 2 esittelen tarkemmin aineistoni eli *Hannibalin* sekä valotan, mistä näkökulmista sitä on tutkittu – ja mistä toisaalta ei. Lisäksi asemoin oman tutkimukseni *Hannibal*-tutkimuksen kentälle ja perustelen tarkemmin, miksi sarjaa on tärkeää tutkia juuri tutkielmassani käsittelemistäni näkökulmista. Luvussa 3 esittelen tutkielmassani käyttämäni kriittis-reparatiivisen metodin sekä teoreettisen perinteen, johon työni nojaa. Luvuissa 4 ja 5 syvennyn oman aiheeni analyysiin. Luku 4 tarjoaa laajan katsauksen tappamisen *Hannibalissa* saamiin ambivalentteihin merkityksiin. Näitä merkityksiä käsitelen kuuden eri teeman avulla. Luvussa 5 taas keskityn huomioni siihen, millaiseen positioon väkivallan ambivalenssin etenkin Will Grahamin hahmon kautta kohtaaminen asettaa katsojan. Lisäksi arvioin, minkälaisia produktiivisia ja eettisiä mahdollisuuksia ambivalentilla tavalla väkivaltaisen sarjan seuraaminen voi tarjota. Luku 6 on tutkielmani päätäntöluku, jossa vedän analyysini yhteen, reflektoin työtäni ja pohdin lyhyesti tutkielmani avaamia jatkotutkimusmahdollisuuksia.

2 AINEISTO JA SIITÄ TEHTY TUTKIMUS

Tässä luvussa pohjustan tutkielmaani esittelemällä aineistoni. Luvussa 2.1 kuvaan *Hannibalin* juonen ja käsittelen lyhyesti sarjan yleistä luonnetta. Luvussa 2.2 luon katsauksen sarjan vastaanottoon ja kerron, minkälaista tutkimusta sarjasta on tehty. Päätän luvun asemoimalla luvussa 2.3 oman tutkielmani *Hannibal*-tutkimuksen kentälle: kerron, miten tutkimukseni eroaa jo tehdyistä.

2.1 *Hannibal*

Tutkimusaineistonani on Bryan Fullerin luoma televisiosarja *Hannibal*, jota näytettiin Yhdysvalloissa NBC-kanavalla vuosina 2013–2015. Suomessa sarjaa on esitetty muun muassa Nelosella. Sarja koostuu kolmesta tuotantokaudesta, joilla kullakin on 13 jaksoa, ja perustuu löyhästi Thomas Harrisin kirjoihin sarjamurhaaja–psykiatri Hannibal Lecteristä. Kyseessä ei ole suora adaptaatio, vaan sarja lainaa aineksia kirjoista *Red Dragon* (1981), *Hannibal* (1999) ja *Hannibal Rising* (2006) muodostaen kokonaisuuden, joka Fullerin omien sanojen mukaan yhtäältä on uskollinen alkuperäisteoksille mutta toisaalta on niiden uudelleenkirjoittamista, jopa niistä tehtyä fanifiktiota (Abbott 2018b, 552–553). Fuller hyödyntää kirjojen juonikuvioita ja hahmoja mutta punoo niistä omanlaisensa yhdistelmän. Myös kirjojen ja niiden pohjalta tehtyjen elokuvien – kuuluisimpana esimerkkinään Jonathan Demmen ohjaama *The Silence of the Lambs* (1991) – repliikkejä käytetään *Hannibalissa*, tosin välillä ne on kirjoitettu esimerkiksi eri hahmon sanomaksi kuin alun perin. Samoin elokuvien visuaalisia elementtejä on siirretty erilaisiin konteksteihin: esimerkiksi Hannibal Lecterin legendaarinen maski on sarjassa sijoitettu Hannibalin lisäksi toisen päähenkilön, Will Grahamin, kasvoille. Lisäksi osan hahmoista sukupuoli ja ”rotu” on muutettu, ja tietyt hahmot ovat sarjassa saaneet suuremman roolin kuin kirjoissa.

Hannibalin keskiössä on profiloija Will Graham (Hugh Dancy), joka selvittää FBI:n apuna murhatapauksia käyttäen erityistä metodiaan, jota Hannibal kuvailee sanoilla ”puhdas empatia” (”Apéritif”, 1.01). Will kykenee samaistumaan empaattisesti keneen tahansa, myös murhaajiin. Hän käyttää tätä kykyä työssään: murhapaikan nähdessään hän pystyy eläytymään murhaajaan ja uudelleenkonstruoimaan mielessään murhahetken tapahtumat ja murhaajan motiivin. Murhaajia kohtaan empatian kokeminen sekä erään murhaajan, Garret Jacob Hobbsin (Vladimir Jon Cubrt), sarjan ensimmäisessä jaksossa ampuminen rasittaa Willin mielenterveyttä, ja hän uhkaa lopettaa työnsä. Willin esimies Jack (Laurence Fishburne) kuitenkin haluaa pitää korvaamattoman panoksen tiimilleen

antavan Willin edes jossain määrin työkykyisenä ja palkkaa tälle terapeutiksi rikospsykiatri Hannibal Lecterin (Mads Mikkelsen). Will, Jack tai kukaan muukaan hahmoista – toisin kuin Lecterin hahmon tunteva yleisö – ei kuitenkaan tiedä, että Hannibal todellisuudessa on yksi Willin jäljittämistä sarjamurhaajista, ja vieläpä kannibaali, joka ottaa uhreistaan talteen ruumiinosia voittosaaliikseen ja ruokiensa ainesosiksi.

Sarjan jännite syntyy Hannibalin ja Willin kompleksisen ja myrskyisän suhteen lukuisista käännteistä sekä Willin kamppailusta väkivaltaisten taipumustensa myöntämisestä vastaan. Ensimmäisellä kaudella miehistä tulee ystäviä, kun Will uskoutuu terapiakäynneillään Hannibalille työssään kohtaamistaan väkivaltaisista ja kieroutuneista murhista sekä murhaajien mielentilaan samaistumisen raskaudesta. Will avautuu myös siitä, miten Hobbsin ampuminen on sysännyt hänet polulle, jossa hän ei voi lakata ajattelemasta tappamista ja sitä, miten hyvältä se tuntui. Hannibal kiinnostuu Willin kyvystä ymmärtää murhaajia ja päätelee sen pohjaavan tässä piilevään väkivaltaisuuteen, joka muistuttaa hänen omaansa ja jonka tämä koettaa kieltää. Elämänsä yksinäisenä viettänyt Hannibal näkee Willissä ihmisen, joka ainoana maailmassa voisi ymmärtää häntä. Hannibal tajuaa, että murhaajiin eläytyminen ei vaivaa Williä siksi, että tämä joutuu seuraamaan kauheuksia, vaan siksi, että tämä on tajuamassa, että tappaminen tuntuu hänestä hyvältä ja murhaajat ymmärrettäviltä. Terapiakäyntien aikana Hannibal testaa salavihkaisesti Willin potentiaalia väkivaltaisuuteen ja antaa tämän tilan pahentua seuraten uteliaana, mitä siitä seuraa. Will on sokea psykiatrinensa manipuloinnille ja hänen jo valmiiksi häilyvä mielenterveytensä heikentyy. Lisäksi hän sairastuu myös hallusinaatioita ja muistiaukkoja aiheuttavaan aivotulehdukseen, joka entisestään horjuttaa toden ja kuvitellun rajaa hänen mielessään.

Ensimmäisen kauden lopussa Willin silmät kuitenkin aukeavat ja hän saa tietää Hannibalin olevan sarjamurhaaja. Hannibal ei kuitenkaan jää syytöksen edessä avuttomaksi: hän on koko kauden ajan pedannut itselleen pakotietä lavastamalla Willin syylliseksi omiin murhiinsa. Will joutuu psykiatriseen vankilaan ja katkeroituu: hän näkee ystävyyttä teeskennelleen mutta häntä vastaan juonineen, kaikkien muiden silmissä charmantin mutta pinnan alla hirviömäisenä pitämänsä Hannibalin pahimpana vihollisenaan. Willillä ei kuitenkaan ole todisteita Hannibalia vastaan eikä hän muistiinsa vaikuttaneiden aivotulehduksen ja mielenterveysongelmien takia muista tarkasti, mitä hänelle on tapahtunut. Hän päättää ottaa tilanteen omiin käsiinsä. Manipuloinnille altis mies on poissa, kun Will apulaista käyttäen yrittää tapattaa Hannibalin vankilasta käsin, tosin epäonnistuen.

Toisen kauden puolessavälissä Will todetaan syyttömäksi – joskaan Hannibalia ei vielääkään yhdistetä murhiin. Will hakeutuu jälleen Hannibalin terapiaan voidakseen pitää vihollistaan silmällä ja saada

tämän vastuuseen teoistaan. Will teeskentelee siirtyvänsä Hannibalin puolelle vaikka suunnittelee tosi asiassa tämän FBI:n käsiin saattamista. Hän antaa Hannibalin ymmärtää, että he tulevat pakenemaan yhdessä maasta, ja osoittaa tälle uskollisuuttaan järjestämällä päivällisen, jolla he syövät yhdessä ihmislihaa. Tämä on kuitenkin vain osasy Hannibalin luokse palaamiselle: Hannibal kiinnostaa ja kiehtoo Williä. Hannibal taas näkee Willin yrityksen tappaa hänet läpimurtona. Hannibal jatkaa Willin väkivaltaisuuksensa hyväksymään houkuttelemista, ja Will huomaa FBI:n kanssa juonimisestaan huolimatta kokevansa lojaaliutta Hannibalia kohtaan. Hän uhkaa usein tappaa Hannibalin, muttei ei koskaan päädy toteuttamaan uhkaustaan; sen sijaan hän kokee vastustamatonta vetoa tähän ja tietää, että he ainoina maailmassa ymmärtävät toisiaan. Kauden myötä Will tulee myös enemmän sinuiksi väkivaltaisuuksensa kanssa. Hän unelmoi Hannibalin tappamisesta sekä tappaa tarpeettoman väkivaltaisesti Hannibalin entisen asiakkaan, Randall Tierin (Mark O'Brien), jonka Hannibal lähettää tappamaan hänet, osin kostaakseen Willin häneen kohdistaman tappamisyrityksen, osin testatakseen Willin tappamiskykyjä. Vaikka Tierin tappaminen sopii FBI:n suunnitelmaan - hän todistaa surmatyönsä myötä uskollisuutensa Hannibalille ja pääsee arvokkaalla tavalla lähelle tätä - Willille kyse on myös tilaisuudesta kokea jälleen Hobbsin tapon kaltaista hurmiota. Toinen kausi päättyy dramaattisissa merkeissä, kun Will ilmiantaa Hannibalin FBI:lle. Willin teeskentelyyn uskonut Hannibal loukkaantuu syvästi, haavoittaa Williä lähes kuolettavasti ja karkaa Italiaan.

Will huomaa tuntevansa Hannibalin ilmiantamisesta helpotuksen sijasta katumusta ja ikävää. Kolmannen kauden alussa Will matkustaa Italiaan Hannibalin perässä. Williä kaipaava Hannibal on antanut tälle petoksen anteeksi ja jättää jälkeensä Willille osoitettuja murhien muodon saavia vihjeitä olinpaikastaan. Will puolestaan antaa anteeksi sen, kuinka Hannibal haavoitti häntä. Miesten suhde on kuitenkin edelleen myös kaunainen: kun he kohtaavat, Will yrittää puukottaa Hannibalia, epäonnistuu ja tulee tämän jälkeen melkein Hannibalin syömäksi. Will kuitenkin selviää, ja FBI saa lopulta Hannibalin kiinni. Kolmannen kauden loppupuoli keskittyy "The Great Red Dragon" -nimisen sarjamurhaajan, Francis Dolarhyden (Richard Armitage), jäljittämiseen. Italian tapahtumista on kulunut kolme vuotta. Hannibal on psykiatrisessa vankilassa ja Will on saanut uusioperheen vaimostaan, Mollysta (Nina Arianda) ja tämän pojasta. Will on myös jättänyt työnsä taakseen mutta suostuu palaamaan auttamaan Dolarhyden tapauksessa. Tapaus vaatii kuitenkin sen, että Will tapaa Hannibalin jälleen: hän haluaa konsultoida tätä. Hannibalin tapaaminen ja työhön palaaminen herättävät Willissä tunteita ja ajatuksia, jotka hän oli tukahduttanut visusti vuosiksi. Vaikka mustasukkainen Hannibal yrittää tappaa Dolarhyden avulla Willin perheen, Will ei voi vastustaa Hannibalin ja hautaamiensa väkivaltaisten impulssien vetoa. Lopulta miehistä tuleeekin (rikos)kumppanit, kun Will antaa periksi haluilleen ja hyväksyy sekä väkivaltaisuuksensa että tuntemansa rakkauden Hannibalia kohtaan. Will

auttaa Hannibalin pakoon vankilasta, ja tarina päättyy miesten yhdessä suorittamaan Dolarhyden murhaan. Murhan jälkeen miehet syleilevät euforisesti ja Will toteaa kokeneensa tappamisen kauniiksi, minkä jälkeen hän vetää heidät molemmat jyrkänteeltä alas mereen. Lopputekstien lomassa näytettävä viimeinen kohta antaa kuitenkin ymmärtää miesten kenties selvinneen pudotuksesta.

Hannibalia ei voi kutsua minkään yksittäisen genren edustajaksi, vaan se on ”transgressiivinen”: merkittävästi lajityyppien, hahmokehittelyn, juonen ja visuaalisuuden konventioita venyttävä ja rikkova sarja (Däwes 2015, 18). Ensimmäisen kautensa osalta *Hannibal* edustaa jonkin verran tyypillistä rikosdraamaa: sarjassa selvitetään murhia – usein niin sanottua *murder of the week* -formaattia noudattaen – ja keskeisen miljööön muodostaa FBI rikosteknisine laboratorioineen ja tutkimustiimeineen. Sarja on kuitenkin juoneltaan ja teemoiltaan huomattavasti kaavamaisia rikosdraamoja kompleksisempi (ks. esim. Balanzategui 2018). Sarjamurhaajia ja tappamista hyvin graafisesti ja verisesti kuvaavaa, kauhukuvastoa hyödyntävää sarjaa voidaan kuvailla myös trilleriksi, (goottilaiseksi) kauhuksi (Krawczyk-Łaskarzewska 2017, 316–317) tai jopa film noiriksi (Nielsen & Finn 2018). Osan kauhusta muodostaa myös sarjan psykologinen syvyys ja pimeys, ja paljon tilaa annetaan myös Willin psyyken luotaamiselle, eli sarjaa voidaan luonnehtia myös psykologiseksi draamaksi. Inhorealisticen ja vakavan kuoleman ja tappamisen käsittelyn lisäksi sarja kuitenkin on paikoin myös komediallinen, jopa camp-henkinen (ks. esim. Amalfi 2020). Lisäksi sarjassa painottuu runsas, paikoin kokeellinen visuaalisuus ja fantasianomainen, painajaismainen estetiikka, jolla tunnelmointi usein valtaa tilaa juonelta; näin ollen sarjaa voisi kuvata myös taidesarjaksi *arthouse*-elokuvan hengessä (Brinker 2015, 309). Fuller itsekin on kuvaillut sarjansa tyyliä ”teennäiseksi taide-elokuvaksi” (Thurm 2015).

2.2 *Hannibalin* vastaanotto ja sarjasta tehty tutkimus

Makaaberit aiheet ja peittelemättömän verinen ja inhottava kuvasto vaikuttivat luultavasti siihen, että *Hannibalin* katsojaluvut jäivät melko alhaisiksi. Myös katsojaa haastavan, monipolvisen juonen sekä kannibalismin kaltaisten vaikeiden teemojen on spekuloitu olleen liikaa yleisölle, joka on tottunut seuraamaan television ilmaiskanavilta helpommin sulatettavaa sisältöä (Uhlich 2015).² Tuotantoyhtiö NBC lopetti kiistanalaisen sarjan kolmannen kauden jälkeen, joskin Bryan Fuller sekä näyttelijät ovat useaan otteeseen ilmaisseet halunsa jatkaa sarjan parissa vielä neljännen kauden tai elokuvan verran (ks.

² *Hannibalia* esittänyt NBC-kanava edustaa niin sanottua *network*-televisiota eli ilmaisia, kenen tahansa katsottavissa olevia kanavia, kuten vaikkapa Suomessa YLE. *Network*-television vastakohtana voidaan nähdä *cable TV*, joka tarkoittaa kanavia, joita voi tilata maksua vastaan; tällaisia ovat esimerkiksi yhdysvaltalaiset HBO ja Showtime. Yleensä runsaasti väkivaltaa sisältävät ja/tai juoneltaan monimutkaiset sarjat – kuuluisin esimerkki tällaisesta lienee HBO:n *Game of Thrones* – ovat *cable TV*-kanavilla, mihin nähden *Hannibalin* esitys *network*-televisiossa oli yllättävä ratkaisu NBC:ltä (ks. Uhlich 2015).

Keene 2016; Topel 2019). Katsojaluvut eivät kuitenkaan ole ainoa menestyksen merkki. *Hannibal* voitti lukuisia televisioalan palkintoja, muun muassa parhaan *network*-sarjan ja parhaan näyttelijän (Mikkelsen vuonna 2014, Dancy vuonna 2015) Saturn Awards -palkinnot sekä 2014 että 2015. Lisäksi sarja sai kriitikoilta kiitosta muun muassa näyttelijätyöstä ja visuaalisesta ilmeestään (ks. esim. Lowry 2013; Nussbaum 2015; VanDerWerff & Saraiya 2013). Sarjaa onkin kutsuttu yhdeksi kauhugenren ja jopa kaikkien aikojen parhaista televisiosarjoista (ks. esim. Akers 2014; Eddy 2015; Foutch 2019).

Kuten kriitikko Keith Uhlich (2015) kirjoittaa, sarjan ei tarvitse olla valtavirtahitti jättääkseen jälkensä. Kriitikoiden lisäksi sarja ilahdutti pientä mutta äärimmäisen innokasta yleisöä. *Hannibalia* on tituleerattu kultti-ilmiöksi, ja sen fanit – ”Fannibals” – ovat omistautuneet rakastamalleen sarjalle niin sen esitysaikana kuin sen päätyttyäkin (ks. esim. McLaren 2017). Sosiaalisessa mediassa ja muualla internetissä aktiiviset fanit vaikuttivat suuresti siihen, että sarja pysyi alhaisista katsojamääristään huolimatta jatkuvasti mediakeskustelujen kohteena ja kulttuurisesti relevanttina (Brinker 2015, 306, 320–321). Paljon niin hyvässä kuin pahassakin puhututtanut, väkivallan esittämisen ja *network*-television rajoja monella tavalla rikkonut *Hannibal* oli eittämättä kulttuurisesti merkittävä, keskusteluja herättävä ja muista vastaavantyyppisistä selkeästi erottuva sarja (mts. 305, 319). Kannibalismia ja sarjamurhaajia käsitellyt, graafisesti väkivaltainen ja estetiikaltaan hämmentävä *Hannibal* oli lähtökohtaisestikin massayleisöihin vetoavan sijasta pienelle yleisölle suunnattu *niche*-sarja. Sen sijaan, että Fuller olisi halunnut sarjansa olevan konventionaalinen, helppotajuinen ja mahdollisimman suureen yleisöön vetoava, hän on pyrkinyt luomaan muusta televisiotarjonnasta erottautuvan narratiivin, joka vaatii katsojiansa sitoutumaan sarjaan tiiviisti. (Mts. 309, 321.) Uhlich (2015) toteaa olevan kieltämättä helpompaa toteuttaa viltimpiäkin taiteellisia visioita, kun katsojia on vähemmän.

Hannibal on puhututtanut kriitikoiden ja faniensa lisäksi myös tutkijoita. Sarjan visuaalisuutta, estetiikkaa ja genreylytyksiä on tutkittu (esim. Andrzejewski 2017; García 2019; Logsdon 2017; Ndalianis 2015; Nielsen & Finn 2018), samoin sarjassa esiintyvää kannibalisuutta, hirviömäisyyttä sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä suhteita (esim. Bainbridge 2018; Carroll 2015; Fuchs & Phillips 2018; Schwegler-Castañer 2018). Jonkin verran on tarkasteltu *Hannibalin* narratiivisuutta ja suhdetta Harrisin kirjoihin (esim. Abbott 2018b; Ionita 2014; Morimoto 2019) sekä sarjan vastaanottoa ja faniyhteisöä (esim. Brinker 2015; Williams 2018). Suuren osan *Hannibal*-tutkimuksesta muodostaa myös sarjaan, etenkin Willin ja Hannibalin suhteeseen queer-teoreettisesta lähtökohdasta keskittyvä tutkimus (esim. Casey 2015; Donovan 2016; Elliott 2018; Gledhill 2019; Messimer 2018). Hannibalin hahmokin on ollut kiinnostuksen kohteena; hahmoon ilmeisesti liitettävän kannibalismien lisäksi on tutkittu esimerkiksi hahmoon liittyvää symboliikkaa (Logsdon 2017), eri versioita hahmosta

(Balanzategui, Later & Lomax 2019; Brinker 2015) ja Hannibalin asemaa mentorina Fullerin sarjassa (Rieger 2019).

Sen sijaan varsinaisesti väkivaltaan keskittyvää tutkimusta *Hannibalista* on tehty yllättävän vähän, kun otetaan huomioon, että kyseessä on tappajista ja tappajaksi muuttumisesta kertova sarja, joka jaksosta toiseen marssittaa katsojan eteen mitä erikoisempia murhia ja käsittelee monipuolisesti väkivallan ilmenemismuotoja ja vaikutuksia. Väkiältä on jollain tavalla mukana jokaisessa *Hannibal*-tutkimuksessa, mutta Matthew Leroy (2015) artikkelia ”Death Art: Representations of Violence in NBC’s *Hannibal*” lukuun ottamatta väkivallan huomionsa keskipisteeksi ottanutta tutkimusta ei ole tehty. Myöskään Will Grahamin hahmoon selkeästi keskittyvää tutkimusta ei ole paljoa. Jacqueline Elliott (2018) on kirjoittanut Willin transformaatiosta tappajaksi ihmissusimetaforan näkökulmasta, Jeff Casey (2015) kuvaa Williä perinteistä miesetsivähahmoa queerittavana hahmona, ja Richard Logsdon (2017) tarkastelee sarjassa käytetyn Willin näkökulman merkitystä Hannibalin hahmon ymmärtämiselle ja tulkitsemiselle. Rebecca C. Beirne (2018) tarkastelee Williä yhtenä esimerkkinä mielenterveysongelmaisista ja mielenterveyteen liittyviä erityiskykyjä omaavista televisioprotagonisteista, ja Jane Stadler (2017) käyttää Willin empatiaan perustuvaa metodologia esimerkkinä kirjoittaessaan *Hannibalin* ruumiillisen mielikuvituksen (*embodied imagination*), empatian ja intersubjektivisuuden teemoista. Lisäksi Williä on tutkittu suhteessa Hannibaliin, esimerkiksi edellä mainitsemassani queer-kontekstissa.

2.3 Oman tutkimukseni asemoituminen

Tutkielmassani nostan keskiöön edellä mainitut vähemmälle huomiolle jääneet mutta kiinnostavat elementit: väkivallan ja Willin hahmon. *Hannibalissa* väkiältä näyttäytyy mielenkiintoisen ristiriitaisuuden kautta: väkiältä on sarjassa kauhea mutta myös kaunis asia. Sarjan yleisestä ristiriitaisuudesta on kirjoitettu paljon, ja jonkin verran liittyen myös sarjan sisältämään inhottavaan mutta kauniiseen ruumiskuvastoon (esim. García 2019; Ewoldt 2019; Schwegler-Castañer 2018). Olen kiinnostunut tarkastelemaan sarjan väkivallan ristiriitaisuutta eri kantilta: tutkin, miten tappaminen *tekona* saa ristiriitaisia merkityksiä. Näitä merkityksiä sivutaan monissa tutkimuksissa vain lyhyesti. Koen tarpeelliseksi, että väkivaltaisen sarjan väkivallan tekemisestä antamaa kuvaa tutkitaan siten, ettei sitä ikään kuin oteta itsestäänselvytenä, vaan se asetetaan tarkastelun alaiseksi. Tutkielmani poikkeaa myös monesta väkivaltafiktioaiheisesta tutkimuksesta metodinsa puolesta. Luvussa 3.1 esittelemänäni metodinani on kriittis-reparatiivinen lähestymistapa, joka välttää ottamasta tutkimuksessa usein esiintyvää asenteellista kantaa siihen, miten väkivaltaa tulisi tai saisi esittää. Sen sijaan minua kiinnostavat

nimenomaan väkivallan ambivalentit ulottuvuudet. Lisäksi olen kiinnostunut ambivalenttien tappamisrepresentaatioiden katsojalle tarjoamista produktiivisista ja eettisistä mahdollisuuksista. Tätä on punnittu *Hannibalista* kirjoitetuissa populaariartikkeleissa (esim. Amalfi 2020; Clarke 2016; Seitz 2015) sekä yhdessä maisterintutkielmassa (Pierse 2016) mutta ei tieteellisissä tutkimuksissa.

Vaikka Hannibal – kuten jo sarjan nimikin kertoo – on sarjan keskeinen voima, Will on kuitenkin se hahmo, jonka tarinan sarja kertoo ja jonka kautta katsoja tutustuu Hannibaliin ja tämän maailmaan. Williä tulkitaan usein sävyyn, joka antaa ymmärtää hänen olevan puhtaasti tai ainakin lähes täysin Hannibalin vaikutuksen alainen uhri (esim. Bassil-Morozow 2016; Ndalianis 2015; Rieger 2019).³ Tällainen näkemys vähentää radikaalisti toimijuutta hahmolta, joka sarjassa on kaiken toiminnan keskiössä ja joka käyttää usein väkivaltaa – joka puolestaan kirjaimellisesti on valtaa, toimijuutta (Mäntymäki 2015, 4). Niin ikään tällainen näkemys ei sovi sarjan sanomaan, jonka mukaan väkivalta on aina tekijänsä vastuulla. Will on moraalisesta näkökulmasta mielenkiintoinen hahmo, joka omalta osaltaan vahvistaa sarjan yleistä väkivallan ambivalenssin teemaa. Willin kasvu väkivaltaisuutensa hyväksyväksi tappajaksi on koko sarjan väkivaltaisen tarinan keskus. Koen tärkeäksi tutkia Willin hahmoa myös siksi, että sarjan protagonistina hän on katsojan ensisijainen perspektiivi sarjan väkivaltaisen maailman syövereiden tarkasteluun (vrt. Beirne 2019, 236). Sarjan voimakkaasti tarjoama positio, jossa katsojan halutaan haastavan itsensä pohtimaan väkivallan tekemistä ambivalenttina ilmiönä, tulee artikuloitua nimenomaan samanlaisia pohdintoja tarinassa läpikäyvän Willin kautta. Kuten luvussa 5.2 esitän, Will on asemoitu sarjassa katsojan edustajaksi. Tarinan edetessä niin Will kuin katsojakin joutuvat jatkuvasti uudelleenarvioimaan käsitystään tappamisesta. Willin empatiakyky toimii myös mielenkiintoisena metakommentaarina empatialle, jota sarja pyrkii katsojassa herättämään.

Tutkielmani erottaa muista *Hannibal*-tutkimuksista osin myös tapa käsitellä katsojaa. Usein otetaan annettuna se, että katsoja automaattisesti tuntee viehtymystä *Hannibalin* omintakeista, sarjan tarinan ja tyylin läpäisevää ristiriitaisuutta kohtaan. ”Katsojasta” puhutaan monesti hypoteettisena yksikkönä, jonka itsestään selvästi oletetaan reagoivan jollain tietyllä tavalla sarjaan (ks. Barker 2009). Koska kyseessä on niin teemoiltaan kuin niiden käsittelyn tavoiltaan hyvin ristiriitainen ja vaikea sarja, joka varmasti herättää monenlaisia tuntemuksia ja ajatuksia, ei tällaisia oletuksia mielestäni voida eettisesti tehdä. Siksi pyrin erittelemään kattavasti *Hannibalin* tapoja saada tappaminen näyttämään toisaalta hirveältä ja tuomittavalta, toisaalta houkuttevalta ja kauniilta sekä perustelevaan, miksi vaikealla tavalla väkivaltaa käsittelevä sarja voi omata myös ”positiivisia”, produktiivisia puolia.

³ Poikkeuksiakin toki on (ks. esim. Morimoto 2019; Nielsen & Finn 2018).

3 VÄKIVALTA KULTTUURITUOTTEISSA

Tässä luvussa esittelen teoreettisen taustan, johon tutkielmani nojaa. Luvussa 3.1 kuvaan, miten väkivaltaa on esitetty kulttuurituotteissa. Pääpaino on väkivaltarepresentaatioiden ja katsojan välisen suhteen monitahoisuudessa. Asemoin oman tutkimukseni tälle kentälle ja esittelen lisäksi tutkimuksessani käyttämäni kriittis-reparatiivisen metodin. Luvussa 3.2 puolestaan kerron lyhyesti, minkälaisia produktiivisia vaikutusmahdollisuuksia väkivaltafiktiolla on kuvattu olevan. Eritoten kiinnitän huomioni siihen, miten (väkivalta)fiktio voi herättää katsojassa narratiivista empatiaa.

3.1 Väkivaltarepresentaatioiden ja katsojan suhde

Väkivalta on universaali ilmiö, joskin se, mitä määritellään väkivallaksi, on konteksti- ja kulttuurisidonnaista (Husso ym. 2021, 4–5). Väkivallan voidaan nähdä olevan keskeinen osa ihmisyyttä. Laura Shepherd (2013, 6; suomennos Rossi 2017, 60) kuvaa väkivallan olevan inhimillisen olemassaolon kannalta tähdellinen ilmiö, jonka kautta järjestämme maailmaamme: erilaiset väkivallanteot luvallistavat tai kieltävät tiettyjä olemisen tapoja. David Hansen-Miller (2011, 7–8) esittää väkivallan määrittävän jopa kaikkea inhimillistä käyttäytymistä: pyrimme kaikin voimin välttämään väkivallan kohteeksi eli alistetuksi joutumista, jolloin hänen mukaansa väistämättä pyrkimyksen kohteeksi nouseekin halu olla uhrin sijasta väkivallan tekijä, toimija (ks. myös Mäntymäki 2015, 5). Väkivalta on toimijuutta, sillä väkivaltaa toiseen kohdistettaessa viedään tältä mahdollisuus toimijuuteen sekä itsestään ja omasta koskemattomuudestaan määräämiseen (mts. 4). Vaikka aggressio on ihmiselle luontaista, ovat korrekrit sen ilmaisemisen tavat ja kohteet kulttuurisesti säädeltyjä (Bacon 2010, 8). Väkivallantekojä säätelemällä pidetään yllä yhteisön koherenssia ja hierarkioita sekä säädellään yhteisöjen yksittäisten jäsenten suhdetta väkivaltaan (mp.). Väkivalta on siis mukana muokkaamassa niin yhteisöjen kuin yksilöidenkin identiteettejä. Koska väkivalta määritelmällisesti on toisen ihmisen rajojen rikkomista, pakottaa väkivallan kokeminen henkilön ajattelemaan uudestaan itseään ja suhdettaan muihin ihmisiin tai maailmaan. Myös väkivallan tekeminen muuttaa: toista vahingoittaessaan ihminen rikkoo yhteiskuntasopimusta sekä käsitystä, jonka mukaan *ainakaan minä* en voisi tehdä mitään tällaista (vrt. Bacon 2010, 11–12); ihminen astuu tietyn rajan yli, ja on jotain muuta kuin mitä ennen oli.

Koska väkivalta on keskeinen osa ihmiselämää ja ihmisten välistä yhteisöllisyyttä, ihmisillä on tarve pystyä ymmärtämään sitä ja käsittelemään sitä esimerkiksi taiteessa, jossa väkivalta on aina ollut yksi

yleisimpiä aiheita (Bacon 2010, 10; Hansen-Miller 2011, 7; Leroy 2015, 288). Ei siis ole yhdentekevää, miten väkivaltaa representoidaan kulttuurituotteissa. Representaatiot eivät vain heijasta todellisuutta vaan aktiivisesti tuottavat ja ovat osa sitä, ja voidaankin kysyä, millaista todellisuutta representaatio tuottaa ja mitä sillä on haluttu sanoa ja saada aikaan (Rossi 2015, 78–82). Kulttuurituotteiden sisältämä väkivalta herättää niiden yleisössä tunteita ja reaktioita, joilla puolestaan on valtaa ja vaikutusta yleisön muodostavien henkilöiden reaali maailmassa esiintyvään väkivaltaan suhtautumiseen. Kulttuurituotteet osallistuvat siis maailman väkivallan kautta järjestämiseen: ne tuottavat yleisölleen käsityksiä väkivallasta (Rossi 2017, 60) ja ovat mukana määrittelemässä kiellettyjä ja hyväksytyjä väkivallan tapoja (Bacon 2010, 8). Näin ollen kulttuurituotteilla on aina poliittista voimaa (Koistinen & Mäntymäki 2019).

Väkivaltafiktio koetaan laajalti nautittavaksi, mikä on jossain määrin paradoksaalista ottaen huomioon, että väkivaltaa pidetään yleisesti ”pahana” ja vastenmielisenä ilmiönä (Bacon 2010, 119). Väkivaltaa ja kuolemaa sisältävä viihde on kiehtonut yleisöä aina länsimaisen populaarikulttuurin alkumetreiltä lähtien (ks. esim. Aaron 2014, 99; Bacon 2010, 10; Prince 2000, esim. 2, 32)⁴, ja väkivaltaa käytetään katsojan huomion kiinnittämiseksi etenkin audiovisuaalisissa kulttuurituotteissa. On tutkittu, mikä väkivaltafiktion nautittavuuteen vaikuttaa. Väkivallan nautittavuus voi riippua esimerkiksi siitä, että esitetty väkivalta koetaan oikeutetuksi: tällöin väkivaltaa voidaan esimerkiksi kuvata tarpeellisenä välineenä oikeudenmukaisen tilanteen palauttamiseksi tai koston saamiseksi (Bacon 2010, 145–156). Väkivallan nautittavuuteen ja oikeutetuksi kokemiseen voi vaikuttaa esimerkiksi se, että uhri epäinhimillistetään (Bacon 2007). Lisäksi väkivaltaesitysten sisällyttämistä pyritään toisinaan perustelemaan sillä, että niillä pyritään kritisoidaan väkivaltaa esimerkiksi osoittamalla väkivaltaa graafisesti kuvaamalla, miten hirvittävää se todellisuudessaakin on (Bacon 2010, 9–10; Prince 2000, 13). Samalla, kun väkivaltaa ehkä kritisoidaan, siitä kuitenkin tehdään myös viihdettä, jolloin sitä myös normalisoidaan (Bacon 2010, 10; Prince 2000, 27–32; Projansky 2001, 3). Henry Bacon (2010, 10) kysyykin, missä määrin väkivaltaa voidaan edes esittää väkivallan vastaisen vaikutuksen aikaan saamiseksi. Stephen Prince (2000, 32) toteaa, että paras tapa kritisoida väkivaltaa on jättää väkivalta kokonaan pois tai esittää sitä vain hyvin hienovaraisesti. Hyvin sadistisen väkivallan esittäminen saatetaan motivoida hyvin yleisen inhimillisen piirteen – sadismin – käsittelyksi, mutta Baconin (2007)

⁴ Väkivallan kiehtovuus ei jää vain fiktion kuluttamiseen. Mark Seltzer (1997, 3) puhuu haavakulttuurin (*“wound culture”*) konseptista, jolla hän tarkoittaa: “public fascination with torn and open bodies and torn and opened persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound”. Kyseessä on yleinen ilmiö, jossa väkivallan seuraukset ihmisille koetaan kiehtoviksi eikä niitä voi olla katsomatta, vaikka ne koetaankin kammottaviksi. Tämä ilmenee esimerkiksi taipumuksena jäädä tuijottamaan julkisilla paikoilla ambulansseja, loukkaantuneita ihmisiä tai kuolleita eläimiä.

mukaan väkivaltaa näin esitettäessä on aina vaarana, että lipsahdetaan eksploitaation ja väkivallalla mässäilyn puolelle.

Myös väkivallan estetisointi vaikuttaa siihen, miten nautittavaksi väkivalta koetaan. Kun kauheille asioille annetaan visuaalisesti upea, esteettisesti vaikuttava ulkoasu (Bacon 2007; Prince 2000, 28), katsojaa pystytään etäännyttämään väkivallasta. Väkivaltaa voidaan estetisoida esimerkiksi siten, että väkivaltaa sisältävät kohtaukset ovat komeasti lavastettuja, upealla musiikilla taustoitettuja ja kuvausteknillisesti taiteellisia eli esimerkiksi hidastuksia sisältäviä (Bacon 2007). Bacon (2007; 2010, 16, 119) nimeää tärkeiksi elokuvaväkivallan poetiikkaa eli elokuvien tiettyjen vaikutusten aikaan saamiseksi käyttämiä esteettisiä keinoja koskeväksi kysymykseksi sen, mitkä ovat elokuvaväkivallan esteettiset funktiot ja sen, miten elokuvaväkivallasta saadaan tehtyä siedettävää tai jopa nautittavaa.⁵ Esteettisten funktioiden tarkastelulla hän tarkoittaa sitä, että tutkitaan paitsi objektia itsessään esteettisenä kokonaisuutena myös sen yleisössään herättämiä reaktioita (mp.). Estetisointi saa aikaan sen, että väkivaltarepresentaatio voi olla nautinnollinen jopa sellaiselle katsojalle, joka jyrkästi tuomitsee väkivallan reaali maailmassa (mp.). Bacon arvelee, että tällaisessa reaktiossa voi olla kyse myös väkivallan oikeutuksesta: väkivaltaan turvautuminen väkivallan päihittämiseksi voi olla kathartinen, oikeudenmukaisuuden ajatukseen liittyvä fantasia (mp.). Keskeinen tapa estetisoida väkivaltaa on myös uhrin häivyttäminen: kohtauksen kauniit puitteet vievät katsojan huomion uhrin kärsimyksestä (mp.). Väkivallan speaktaakkelimainen estetisointi voi etäännyttää katsojaa väkivallan vakavuudesta (Bacon 2010, 138–141; Prince 2000, 28–29). Usein esimerkiksi väkivallan ruumiilliset ja henkiset vaikutukset väkivallan uhrille sivuutetaan tai niitä mitätöidään tai vähätellään (Ronkainen & Näre 2008, 15–16). Toisinaan väkivalta valjastetaan huumorin välineeksi – mikä niin ikään on mitätöimistä, sillä se normalisoi väkivaltaa osana hauskuuttamisen konventioita (Rossi 2017, 57). Väkivaltakomiikassa humoristinen tilanne aiheuttaa väkivaltaan turvautumisen, ja tämän väkivallan kohde on yleensä epäinhimillistetty, minkä vuoksi häneen kohdistuvalle väkivallalle on helppo nauraa (Bacon 2007).

Väkivallasta tekee nautittavaa myös se, että se sallii meidän ikään kuin kurkistella sellaista ”pahuutta” kuvastavia ihmisiä, joita tuskin omassa elämässämme tapaamme. Tästä hyvä esimerkki ovat sarjamurhaajahahmot. Sarjamurhaajahahmoja on fiktiossa käytetty jo pitkään aikansa yksityisen sekä sosiaalisen pahuuden kuvastajina. Nämä hahmot edustavat katsojalle katsojasta itsestään ja yleisesti hyväksyttävästä eroavaa *Toiseutta* (Löytty 2005, 9), ja näiden Toisten, marginaaliin

⁵ Bacon puhuu nimenomaan elokuvasta. Vaikka elokuvalla ja televisiosarjalla on totta kai eroavaisuuksia mediuksina esimerkiksi narratiivisuutensa suhteen (ks. esim. Mittell 2015), ovat visuaaliset kerronnan keinot pitkälti samanlaisia molemmissa. Näin ollen käytän televisiosarjaa koskevan tarkasteluni pohjana myös elokuvakerronnan teoriaa.

jäävien ”hirviömäisten” hahmojen kautta demonstroidaan, mikä yhteiskunnassa ja ”tavallisissa” ihmisissä on vialla. (Bainbridge 2018, 603; Gelder 2000, 81.) Alexandra Carroll (2015, 50) kirjoittaa, että ihmiset kuitenkin luovat hirviönsä omaksi kuvakseen, edustamaan omia yhteiskunnan normeihin sopimattomia puoliaan; näin ollen hirviö ja ihminen eivät loppujen lopuksi olekaan niin kaukana toisistaan, vaikka ne halutaan nähdä toisistaan täysin eroavina kategorioina (ks. myös Ingebretsen 1998, 29). Kun hirviö tuhoetaan, ajatellaan samalla voitettavan sosiaalista tasapainoa uhanneet ”hirviömäiset” puolet itsessä (Carroll 2015, 41). Fiktio mahdollistaa hirviön tarkastelun turvallisen etäisyyden päästä ja saa aikaan illuusion, että hirviö on suljettu fiktion tilaan eikä pääse sieltä aiheuttamaan tuhoa yhteiskunnassa (Grixti 1995, 90, 95). Murhaajat ja muut rikolliset ovat kuitenkin erittäin suosittu väkivallan esittämisen kohde, joka vetoaa suuriin yleisöihin ja kiehtoo heitä (Baelo Allué 2002, 7, 9-10; Grixti 1995, 87). Toiseus onkin monesti yhtä aikaa torjuttavaa sekä haluttavaa ja puoleensavetävää (Löytty 2005, 12).

Väkivaltarepresentaatioiden vaikutusta katsojiin on tutkittu paljon (Leroy 2015, 288). Voidaan esittää, että tietyt väkivallan esittämisen tavat saattavat synnyttää vahingollisia väkivaltaan liittyviä ajatusmalleja tai herättää epämukavuuden kokemuksia. Väkivalta on kulttuurisesti niin kaiken läpäisevä, jopa arkinen elementti, että sillä voi olla vaikeaa enää onnistua shokeeraamaan; länsimainen televisioyleisö on turtunut väkivallan näkemiseen (Karkulehto 2011, 12). Kuitenkin kun televisiossa nähtävä väkivalta tai kuolema imitoi todellisuutta liian elävästi rikkoen turvallista toden ja kuvitteellisen rajaa, saatetaan representaation kokea menneen liian pitkälle. Tällöin sitä halutaan kritisoida tai sensuroida. (Leroy 2015, 290.) Samoin käy, jos väkivallanteko ei näyntydy katsojalle oikeutettuna (ks. Bacon 2010, 145-155). Kaisa Hiltunen (2007) esittää, että suurin osa ihmisistä haluaa nähdä vain epärealistista ja viihteellistä väkivaltaa, joka ei herätä tunnereaktioita. Myös Prince (2000, 27-29) toteaa, että jos väkivalta olisi hyvin realistista, se olisi vaikeampi hyväksyä, eikä sitä haluttaisi katsoa.

Väkivallan estetisoiminen ja nautittavaksi tekeminen voivat saada aikaan vahingollisia vaikutuksia⁶, mutta koen kuitenkin kyseenalaiseksi sen, että väkivaltafiktion herättämään nautinnon tuntemukseen suhtaudutaan lähtökohtaisesti vaarallisena tai tuomittavana asiana. Kun huolestutaan siitä, että katsoja nauttii väkivallasta, ei huolestuta varsinaisesti katsojan nautinnon kokemuksesta vaan tosiasiallisesti siitä,

⁶ Bacon (2007) on esimerkiksi todennut, että seksuaalista väkivaltaa esitettäessä on aina olemassa vaara, että katsoja kokee näkemästään sadistista mielihyvää. Raiskauskohtaukset esitetään monesti estetisoiden, usein samaan tapaan kuin suostumukseen perustuvat seksikohtauksetkin. Naiset saadaan näyttämään passiivisilta halun objekteilta: naisten väkivaltaa kokeneet ruumiit ovat ikään kuin ”näytillä” tavalla, joka voidaan nähdä olevan miehille suunnattua, naisvihaan vetoavaa ja naisten alistamiselle perustuvaa (Carter & Weaver 2003, 121-122; Bacon 2010, 169-173). Raiskausrepresentaatioiden nautinnolliseksi kokeminen voi vaikuttaa siihen, miten katsoja suhtautuu niihin reaali maailmassa: se voi esimerkiksi hälventää suostumuksen kysymysten tai raiskauksen rikokseksi ymmärtämistä (ks. myös Projansky 2001, 3).

että katsojan ajattelu muuttuu nautinnolliseksi tehtyä väkivaltaa katsottaessa ja katsoja rupeaa itse toteuttamaan näkemänsä kaltaista väkivaltaa. Toistuvasti on esitetty huolta siitä, voiko väkivaltaisen viihteen seuraaminen saada katsojissa aikaan väkivaltaista käytöstä, mutta tällaista kausaalista yhteyttä ei ole lopullisesti voitu todistaa (ks. Bacon 2010, 18, 34; Berkowitz 2000; Felson 2000; Prince 2000, 17–25, 39–40). Gerard Jones (2002, 19) kysyy, miksi väkivaltafiktion vaikutuksiin suhtaudutaan ankarasti yleistämällä; eikö yhtä lailla voitaisi kysyä, altistavatko esimerkiksi visailuohjelmat ahneudelle? On ongelmallista syyttää deterministisesti fiktiota reaali maailman väkivallasta ja olettaa, että fiktiivisen teoksen vastaanottaja on täysin passiivinen osa vastaanotto prosessissa ja että kulttuurituotteet voivat siirtää merkityksiä sellaisenaan vastaanottajaansa (Cooper 2010, 8; Hill 1997, 1, 3; Karkulehto 2011, 12–13; Karkulehto & Rossi 2017, 17). Vaikka kulttuurituotteella on voimaa vaikuttaa vastaanottajaansa, kulttuurituotteen tekijä ei voi tarkalleen ennustaa, millaisia reaktioita tai millaista käytöstä hänen teoksensa saa aikaan (Cooper 2010, 8–10; Prince 2000, 32). Representaatiot eivät tuotakaan todellisuutta itsessään, vaan siten, että ne tarjoavat vastaanottajilleen materiaalia, jonka pohjalta nämä luovat käsityksiä asioista ja antavat niille merkityksiä (Cooper 2010, 15). Vastaanottaja on aktiivinen toimija, joka on tekijän tavoin osana rakentamassa representaatiota ja sen johdosta syntyviä ajatuksia, tulkintoja ja tuntemuksia (ks. Hill 1997, 2–3; Keen 2011, 298; Keen 2013). Näin ollen myös katsojalla on vastuuta: jos ääriesimerkki pitäisi paikkansa ja väkivaltafiktion katsoja päätyisi käyttäytymään itse väkivaltaisesti, vastuu on inhimillisellä toimijalla, ei väkivaltafiktiolla (Cooper 2010, 8–10; ks. Rossi 2017, 56). Niin ikään on ongelmallista pitää toisia fiktion herättämiä tuntemuksia moraalisesti parempina tai oikeampina kuin toisia tai väittää, että kulttuurituotteilla olisi aina sama vaikutus kaikkiin vastaanottajiin; etenkin väkivallan esitykset vaikuttavat eri katsojiin hyvin eri tavalla (Bacon 2007; Hill 1997, 1, 3; Karkulehto & Rossi 2017, 17).

Omassa tutkimuksessani en ota kantaa siihen, voiko väkivaltafiktiota saada katsojissaan aikaan väkivaltaista tai väkivallan vastaista käytöstä. En myöskään tuomitse reaktioita ja tuntemuksia, joita väkivaltafiktiota saattaa herättää katsojassaan. Niin ikään pidän arveluttavana halua etsiä väkivaltafiktiosta vain puolia, jotka osoittavat sen olevan ainoastaan *joko* automaattisesti tuomittavaa ja väkivaltaa problemaattisesti esittävää *tai* väkivaltaa vastuullisesti kritisoivaa. Kyseessä on monitahoinen, paljon erilaisia reaktioita herättävä fiktion muoto, jota on vaikea lähestyä yhdestä tarkkaan rajatusta ja usein arvottavasta näkökulmasta ja jota lähestyttäessä ei ole mielekästä päättää etukäteen, mitä mieltä siitä on (Hill 1997, 1, 5; Roseneil 2011, 128; Sedgwick 2003, 130). Vaikka arvioin analyysissäni *Hannibalia* toisaalta väkivaltaa estetisoivana, toisaalta sitä kritisoivana ja paikoin sen tuomitsevanakin sarjana, en itse tee arvottavaa tai tuomitsevaa analyysia siitä, miten *Hannibalin tulisi* representoida väkivaltaa. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä, miten tietynlaiset väkivallan representaatiot muodostuvat *Hannibalissa*, miksi

väkivaltaa representoidaan juuri näillä tavoilla sekä siitä, millaisia vaikutuksia sarjan väkivaltarepresentaatioilla voi olla katsojalle (vrt. Koistinen 2015, 47; Koistinen & Mäntymäki 2019). Arvottavia asenteita välttävä lähestymistapani muistuttaa Aino-Kaisa Koistisen (2015) väkivallantutkimuksen kehyksessä käyttämää kriittis-reparatiivista analyysia, joka pohjaa Eve Kosofsky Sedgwickin (1997) reparatiivisen luennan metodiin ja Sasha Roseneilin (2011) kriittiseen (*criticality*) lähestymistapaan. Kriittis-reparatiivisuudella tarkoitetaan sitä, että väkivallan representaatioita ei punnita pelkästään niiden mahdollista vahingollisuutta ja problemaattisten väkivallan esitysten jatkumoon istumista silmälläpitäen. Väkivaltarepresentaatioille annetaan sen sijaan mahdollisuus toimia myös vahingollisia rakenteita rikkovina tai haastavina esityksinä, joilla on potentiaali saada katsojassa aikaan vaikutuksia, jotka voivat olla rakentavia. Valtasuhteita ja väkivaltaesitysten historiaa kriittisesti tarkasteleva asenne pidetään toki mukana, mutta analyysi ei tyhjene siihen. (Koistinen 2015, 46–48.)

Kriittis-reparatiivisessa lukutavassa ei ole niinkään kyse metodista vaan kokonaisvaltaisemmasta tutkimusasenteesta, joka kulkee mukana koko tutkimukseni ajan. Asennoidun siis tutkimiini väkivaltarepresentaatioihin niiden *ambivalenttiuden* huomioon ottaen. Väkivaltarepresentaatiot voivat *sekä* osallistua väkivaltaisen kuvaston uusintamisen ja väkivallasta nautittavaa tekemisen haitalliseen perinteeseen *että* haastaa sitä tietoisesti ja kriittisesti. Niin ikään nämä representaatiot voivat vaikuttaa katsojaan *sekä* haitallisesti *että* myönteisesti – ja eri katsojien kohdalla haitallisuus ja myönteisyys voivat tarkoittaa eri asioita. Olen itse työssäni kiinnostunut tutkimaan *Hannibalin* tappamisrepresentaatioita juuri siitä näkökulmasta, miten niissä ilmenee ambivalenssi: häiritsevällä tavalla vastakkaisilta tuntuvien elementtien yhdistyminen molemmuudeksi. Lisäksi haluan tarkastella, miten ambivalentisti esittäminen voi tarjota katsojalle mahdollisuuksia käsitellä väkivaltaisuutta sekä väkivallan tekemistä ja siihen suhtautumista produktiivisesti ja turvallisesti fiktiivisen teoksen kautta.

3.2 Väkivaltafiktion produktiiviset mahdollisuudet

Hansen-Miller (2011, 1–2) esittää, että väkivaltafiktio puhuttelee meitä, koska turvallisessa arjessamme väkivalta on tarkasti sääntöihin ja instituutioihin piilotettua. Koska väkivalta ja ihmisyyys ovat vahvassa yhteydessä, väkivaltaiset representaatiot kommunikoivat perustavanlaatuisen tarpeidemme kanssa antaen meille mahdollisuuden nähdä sen, minkä Hansen-Millerin ”sivistyneeksi” kutsuma väkivalta piilottaa, sekä toisaalta myös työstää väkivallasta ymmärrettävää (mts. 2, 4, 6, 8). Väkivaltaisten esitysten kautta voimme pyrkiä ymmärtämään väkivaltaan liittyviä jännitteitä, jotka ovat erottamattomasti rakentamassa identiteettejämme (mts. 4). Reaalimaailmassamme yhteiskuntamme lakeineen, sääntöineen ja normeineen rajoittaa tapoja, joilla voimme ilmaista luontaista aggressiotamme, mutta

kulttuurituotteiden kohdalla tilanne on toinen, sillä niissä aggressiota voidaan esittää tavoilla, jotka tosielämässä eivät ole sallittuja (Bacon 2007). Fiktio voisi jopa väittää olevan olemassa sitä varten, että sen kautta voimme tarkastella asioita, joita yhteiskunnan rakenne ja inhimillinen moraalit eivät estävät meitä toteuttamasta reaalielämässä, tai jopa ihailla turvallisen etäisyyden päästä asioita, jotka todellisuudessa saattaisivat olla meille vahingollisia (Kaiser 2015; ks. myös Grixti 1995, 90, 95). Myös kulttuurituotteita vastaanottaessa väkivaltaan voidaan suhtautua tosielämässä ”pahoina” tai vähintään kyseenalaisina pidettävillä tavoilla: fiktiiviseen väkivaltaan on luvallista suhtautua välinpitämättömästi, kiinnostuen, jopa siitä riemastuen. (Bacon 2010, 7-8, 19.)

Linda Williams (1991, 9, 12) on todennut, että väkivallan esittäminen on keskeinen keino, jonka nimenomaan kauhugenre on valjastanut käyttöönsä käsitelläkseen sen avulla yhteiskuntamme ja identiteettimme ongelmia (ks. myös Carroll 2015; Grixti 1995). Näin ollen väkivallan kuvaaminen ei välttämättä ole vain tarpeetonta, mässäilevää, sensaatiohakuista eksessiä, liiallisuutta (Williams 1991, 3, 12), vaan väkivaltafiktiolla on myös mahdollisuus toimia väkivaltaisen yhteiskunnan kritiikkinä (vrt. Bacon 2010, 10). Näin toteaa myös Keen (2018, 49-50): niin sanottu ”shokkitaide” - jollaiseksi *Hannibalin* voidaan laskea - käyttää tietynlaisia kerronnan keinoja, joiden oletetaan herättävän katsojassa tietynlaisia reaktioita, tietyn päämäärän vuoksi. Päämäärä voi olla esimerkiksi katsojan väkivallan moraalisuutta pohtimaan saaminen. Bacon (2007) niin ikään kirjoittaa väkivaltafiktion vastaavan monenlaisiin tarpeisiin ja taipumuksiin. Sen kautta voidaan esimerkiksi työstää pelkoja tai kokea sävähdyttäviä elämyksiä, joita ei voi kokea muutoin kuin fiktion kautta (mp.). Kulttuurituotteilla ei kuitenkaan aina ole positiivisia affektiivisia vaikutuksia katsojaansa: etenkin valtavirran esityksiä enemmän tai vähemmän haastavat tarinat ja niiden käyttämät kerronnalliset keinot tähtäävät perinteisen mielihyvän herättämisen sijasta radikaalisti ja provosoivasti katsojan häiritsemiseen tai jopa ahdistamiseen (Keen 2018, 44; ks. Mulvey 1975, 7-8). Väkivallan kuvauksilla on erityisen hyvä potentiaali ”tarttua” katsojaan, ja ne voivat tuntua katsojista miellyttäviltä tai epämiellyttäviltä (Kyrölä 2015, 133) - tai molemmilta yhtä aikaa (Bacon 2007). Katariina Kyrölä (2015, 133) mainitsee esimerkeiksi väkivallan kuvausten herättämistä epämiellyttävistä tunteista esimerkiksi inhon ja häpeän. Epämiellyttävillä tunteillakin voi kuitenkin olla transformatiivista ja eettistä potentiaalia (mp.).

Yksi produktiivisia mahdollisuuksia sisältävä kokemus, jota fiktio voi herättää katsojassa, on empatia. Lukijan ja henkilöihahmon välistä, usein samaistumiseksi ymmärrettyä vuorovaikutusta on käsitteellistetty monin tavoin. Näistä käsitteellistyksistä omassa työssäni käytän Suzanne Keenin (esim. 2007, 2011, 2013, 2018) *narratiivista empatiaa*, sillä se soveltuu oman aiheeni tutkimiseen parhaiten. Empatia-käsitteen hyödyllisyys ilmenee, kun sitä verrataan usein käytettyyn *samaistumisen* käsitteeseen,

joka voi olla virheellinen tai riittämätön (Barker 2009, 59; Keen 2013; Paasonen 2011). Keenin (2007, 169; 2013) mukaan narratiivinen empatia on enemmän kuin vain samaistumista hahmoon: hahmoon samaistuminen voi kutsua narratiiviseen empatiaan, tai hahmoa kohtaan tunnettu empatia voi saada aikaan samaistumista. Empatia ei myöskään toimi niin, että katsoja kokee empatiaa vain samaistuttavia eli itseään muistuttavia tai omia kokemuksia muistuttavissa tilanteissa olevia hahmoja kohtaan, tai niin, että katsojassa resonoisivat vain yleisesti positiivina pidettyjä piirteitä omaavat ja hyviä tekoja tekevät hahmot (Keen 2011, 298, 302). Näin ollen empatia on tutkielma-aiheeni silmällä pitäen hyvä käsite. Se ei implikoi samuuden kokemuksesta nähtyä kohtaan – mikä voisi olla hankala, narratiivista etäännyttävä ajatus väkivaltaisten hahmojen ja monin tavoin vaikean sarjan kohdalla.

Narratiivisella empatialla eli ”fiktio kanssa tuntemisella” Keen tarkoittaa tilannetta, jossa narratiivissa esiintyvä hahmo herättää narratiivia lukevassa henkilössä samantapaisen tunteen tai kokemuksen kuin hahmolla ja saa lukijan eläytymään hahmon näkökulmaan. Teosta luetaan – tai katsotaan – empaattisesti, kun siinä esiintyvän hahmon mielen toimintaa ja prosesseja simuloidaan mielikuvituksen avulla eli kun hahmon kokemaan eläydytään.⁷ (Keen 2011, 296; 2013; 2018, 44.) Narratiivisen empatian syntymiseen vaikuttaa vastaanottajan lisäksi tekijä, joka strategisesti hyödyntää empatiaa todennäköisesti herättäviä tai vastavuoroisesti sen syntymistä vaikeuttavia trooppeja ja kerrontatekniikoita (ks. Keen 2008, 478, 480; Keen 2013). Narratiivisen empatian ilmiötä on tutkittu lähinnä romaanien kohdalta (Helle 2015, 75), joten mielestäni on erittäin tärkeää tutkia sen ilmenemistä myös muunlaisissa narratiiveissa kuten televisiosarjassa, joka on vieläpä enemmän eläytymistä herättävä ja väkivallan vaikutuksia kuvallisuutensa vuoksi vahvistava media (Gjelsvik 2016, 70–71; Prince 2000, 20; Stadler 2017, 414, 424). Jane Stadler (2002, 240) toteaa, että elokuvalla on eettisiä mahdollisuuksia juuri siksi, että sen avulla voimme asettua toisten näkökulmaan ja ymmärtää heidän kokemuksiaan. Empatia tarjoaa mahdollisuuksia oppia tulkitsemaan toisten tunteita ja motiiveja, ymmärtämään toisten kokemuksia ja ennustamaan toisten käytöstä (Stadler 2017, 413). Toisaalta on ilmaistu huolta siitä, että empaattisesti suhtauduttaessa uppoudutaan nähtyyn niin kokonaisvaltaisesti, että oman itsen rajat ja käsitys itsestä katoavat. Tämä huoli nousee ilmoille etenkin silloin, kun katsojaa pyydetään tuntemaan empatiaa väkivaltaisia tai pahoja hahmoja kohtaan. (Mts. 420–421.) Kuitenkin jos näin vahva uppoaminen tapahtuu, silloin ei määritelmällisesti ole enää kyse empatiasta: empatiakyky edellyttää

⁷ Henkilöhahmoon ei välttämättä eläydytä empaattisesti, vaikka hahmoa ymmärrettäisiinkin. Tällöin kyse on *sympatiasta*, toisen tunteiden ymmärtämisestä tai toisen kokemuksia kohtaan myötätunnon tuntemisesta ilman, että nämä tunteet jaetaan. (Keen 2013.) Keen (2013) kuvaa eroa: *sympatiassa* tunnetaan toisen *puolesta*, empatiassa toisen *kanssa*. Sympatia ja empatia voivat kumpikin saada aikaan produktiivisia vaikutuksia katsojassa, eikä toinen näistä katsottuun suuntautumisen tavoista ole toista parempi. Tulkitsen itse tutkielmassani *Hannibalia* kuitenkin lähinnä empatia-käsitteen kautta, sillä empatia on myös sarjassa kantava elementti, jonka kautta toisiin suhtautumista käsitellään. En kuitenkaan poissulje mahdollisuutta, etteikö sarja ehdottomasti voi synnyttää myös sympatiata tai muunlaisia tuntemuksia.

käsityksen itsen ja toisen välisestä erosta, eikä empatia tarkoita sitä, että tunteet tarttuvat empatian kohteesta empatian kokijaan (Zahavi 2017, 39, viitattu lähteessä Stadler 2017, 421). Stadler (mts. 421–422) huomauttaa myös, että paljon huolestuttavampaa kuin jossain määrin liikaa katsottuun uppoutuminen on se, jos empatiaa katsottua kohtaan ei kyetä lainkaan tuntemaan.

Jotta väkivallan vaikutuksia todellisiin katsojiin pystyttäisiin kunnolla tutkimaan, tulisi niitä pystyä testaamaan empiirisesti.⁸ Väkivallan vaikutuksista yleisöön puhutaan usein ongelmallisesti siten, että oletetaan hypoteettinen ”tekijän yleisö”, jolla tarkoitetaan tekijän kuvittelemaa ja toivomaa ideaalilukijoiden joukkoa, jossa tekijä tietyn sisällön omaavalla ja tiettyjä keinoja hyödyntävällä teoksellaan pyrkii herättämään empatiaa. Väkivaltarepresentaatioiden väitetään ja oletetaan vaikuttavan yleisöön tietyllä tavalla, mutta näitä väitteitä ja oletuksia ei testata eikä mainittua ”yleisöä” konkreettisesti ole edes olemassa. (Barker 2009, 58, 60; Keen 2008, 477–478, 480–481.) Keen (2011, 296–298) on huomauttanut, että narratiivista empatiaa kokonaisvaltaisesti ymmärtääkseen tulisi tutkia todellisten katsojien raportoinia empaattisia reaktioita, katsovien henkilöiden empatiakokemukseen vaikuttavia henkilökohtaisia ominaisuuksia kuten temperamenttia, tekijöiden käyttämiä empatian herättämisen strategioita, mahdollisesti empatiakokemusta edistäviä kerrontakeinoja sekä erityisen vahvasti empatiaa herättäviä narratiiveja. Keen (mts. 296; 2013) myös muistuttaa siitä, että täytyy varoa olettamasta, että tietyt kerronnalliset keinot loisivat automaattisesti empatiaa vastaanottajassaan, koska empatiaa herättävistä kerronnallisista keinoista ei toistaiseksi ole olemassa tarpeeksi tietoa. Lisäksi nähtyä voidaan tulkita vahingossa tai tietoisesti ”väärin”, eli tekijän tarkoittaman vastaisesti; tällaista tulkintaa on esimerkiksi niin sanottu vastakarvaan lukeminen/katsominen, jossa tekijä tarkoituksellisesti haastetaan tulkitsemalla tämän luomusta tämän intentioiden vastaisesti ja vastaanottajan omien syiden tai tarpeiden mukaisesti (Keen 2008, 478–479, 482–483).

Väkivaltarepresentaatioiden vaikutuksia voidaan toki tutkia myös puhtaan teoreettisesti, mutta tämä on tehtävä muistaen huomioida se, ettei problemaattisesti laajenna omaa kokemustaan kuvaamaan hypoteettisen ”yleisön” kokemuksia tai oletta omien reaktioiden olevan universaaleja – joskin ne voivat osin olla kulttuurisesti jaettuina (ks. Kyrölä 2015, 135). Voidaan kuitenkin tutkia, minkälaisia katsojapositioneja ja reaktioita tietty kulttuurituote mahdollistaa tai kenties etualaista sillä, miten se esittää väkivallan tekoja, tekijöitä ja uhreja (ks. Koistinen & Mäntymäki 2019). En esimerkiksi itse väitä, että jokainen *Hannibalin* katsoja suhtautuu sarjan sisältämään väkivaltaan yhdellä tietyllä tavalla. Sen sijaan tutkin erilaisia mahdollisuuksia, joita sarja avaa väkivaltaan suhtautumiselle.

⁸ Näin ovatkin tehneet esimerkiksi Annette Hill (1997) ja Katariina Kyrölä (2015; 2019).

4 TAPPAMISEN ESITTÄMINEN *HANNIBALISSA*

Tässä luvussa tutkin, millä tavoilla tappaminen tekona näyttäytyy *Hannibalissa* ambivalenttina. Esittelen alaluvuissa kuusi ambivalenssia ilmentävää teemaa. Kunkin niistä puitteissa tappaminen saa toisaalta kiehtovia, kauniita ja ymmärrettäviä merkityksiä, toisaalta karmivia, inhottavia ja tuomittavia – ja nämä kaikki merkitykset saavat olla olemassa yhtä aikaa ilman, että osaa niistä etualaistettaisiin. Luvussa 4.1 käsittelen tappamista ihmiselle luontaisena ja ominaisena vaistona. Luvussa 4.2 kerron, kuinka tappajat toimivat sarjassa taiteilijoina, ja luvussa 4.3 kuvaan, kuinka tappaminen näyttäytyy jumalallisena luomisen ja oikeuden jakamisen välineenä. Luvussa 4.4 esitän tappamisen voivan toimia henkilökohtaisen transformaation moottorina, ja luku 4.5 puolestaan osoittaa, millaisia yhteyksiä rakkaudella ja tappamisella voi olla. Päätän luvun kuvaamalla luvussa 4.6 tappamista nautinnon tavoittelemisen väylänä. Puhun analyysissäni *Hannibalista* kokonaisuutena, mutta keskityn erityisesti Will Grahamin hahmoon ja hänen tarinassaan ilmenevään, ambivalentteja merkityksiä kantavaan tappamisen tematiikkaan. Tämän valinnan teen, koska Will keskushahmona ja katsojan edustajana sarjassa (lisää luvussa 5.2) on kiintopiste, josta käsin katsojaa ohjataan suuntautumaan sarjan väkivaltaan.

4.1 Tappaminen ihmisyyden piirteenä

“Everyone has thought about killing someone, one way or another”, toteaa Will Graham jo *Hannibalin* ensimmäisessä jaksossa (“Apéritif”, 1.01). Lausahdus asettaa vahvan premissin sarjalle ja sen tavalle suhtautua väkivaltaan. Väkivaltaisuus näyttäytyy *Hannibalissa* ihmisenä olemisen oleellisena osana, joka jokaisessa on enemmän tai vähemmän vahvana ja joka määrittää suurta osaa, ehkä jopa kaikkea inhimillistä käyttäytymistä. (Ks. Hansen-Miller 2011, 7–8.) Vaikka väkivallan voidaan ajatella olevan luontaista ihmiselle, sitä ei ole kulttuurisesti soveliasta ilmaista kaikin tavoin (Bacon 2010, 8). Väkivallan ilmaisemisen tapoja säätelemällä pidetään yllä yhteisön koherenssia ja hierarkioita (mp.). *Hannibal* ehdottaa näkemystä, jossa huolimatta yhteiskunnan halusta kitkeä väkivaltaisuus pois ihmisestä, se kuitenkin on piilossa pinnan alla. Tämä näkemys esitetään usein metaforin, mutta sanoma on selvä:

BEDELIA: Almost anything can be trained to resist its instinct. A shepherd dog doesn't savage the sheep.
HANNIBAL: But it wants to. (“Contorno”, 3.05.)

Väkivaltaisuudesta puhutaan vaistona, ihmisyyteen evoluution myötä sisään rakentuneena taipumuksena ja viettinä, jonka todellista potentiaalia emme Hannibalin mukaan koskaan voi tietää, jos hyväksymme liian aikaisin meille asetetut rajoitukset ("Shiizakana", 2.09; "... And the Woman Clothed in Sun", 3.10). Tappamalla voi toteuttaa ikään kuin eläintä itsessä, alkukantaisia haluja.⁹ Väkivalta määrittää ihmistä, ja ihminen määrittää väkivallan. Vaikka väkivalta on universaali ilmiö, se, mitä määritellään väkivallaksi, vaihtelee (Husso ym. 2021, 4-5), eikä väkivallan tekeminen välttämättä ole väärin. Kuten käsitys armosta, myös käsitys murhasta on Hannibalin mukaan inhimillistä keksintöä:

WILL: There is no mercy. We make mercy, manufacture it in the parts that have overgrown our basic reptile brain.

HANNIBAL: Then there is no murder. We make murder too. It matters only to us. ("Tome-wan", 2.12.)

Hannibalin näkemyksen mukaan sama ihminen on kykenevä sekä armon että murhan ymmärtämiseen ja toteuttamiseen. Se, että väkivalta esitetään ihmisyyteen olennaisesti kuuluvana, ei poista sitä, että ihmisyyteen kuuluu myös positiivisia ja kauniita asioita. Tällaisia positiivisia asioita ovat esimerkiksi empatia, hoivavietti ja auttamishalu:

BEDELIA: You're walking down the street and you see a wounded bird in the grass. What's your first thought?

WILL: It's vulnerable. I want to help it.

BEDELIA: My first thought is also that it's vulnerable. And yet... I want to crush it. A primal rejection of weakness which is every bit as natural as the nurturing instinct. Of course, I wouldn't crush it, but my first thought is to do just that - - Extreme acts of cruelty require a high level of empathy. ("... And the Woman Clothed in Sun", 3.10.)

Hannibal esittää Hannibalin terapeutin, Bedelia du Maurierin (Gillian Anderson) kautta ajatuksen, että kohdattaessa heikkoutta sekä halu hoivata että halu tuhota ovat tasavertaisen luonnollisia ja inhimillisiä reaktioita. Bedelia toteaa korkean empatiakyvyn olevan jopa edellytys kyvylle tehdä äärimmäistä väkivaltaa - tällä viitattaneen siihen, että voidakseen todella satuttaa ihmisiä on ymmärrettävä, mikä heitä satuttaa. Toteamus on kiinnostava, sillä tuntuisi luontevammalta ajatella, että äärimmäistä väkivaltaa tehdäkseen ihmisen on kyettävä sulkemaan empatiakykynsä pois päältä - tai oltava alun perinkin kykenemätön empatiaan. Empatiakyky ja väkivalta eivät kuitenkaan ole toisensa poissulkevia.

⁹ Ihmisen tappajuuden tematiikkaa korostetaan sarjassa paljon myös kannibaaliteeman kautta. Hannibal ajattelee, että ihmiset ovat kulttuurisesti hyväksyttävien fasadiensa alla samanlaisia petoja kuin kaikki muutkin eläimet (ks. Ewoldt 2019, 241) ja että eläimet ja ihmiset ovat tosi asiassa hyvin lähellä toisiaan, vain "yhden ohuen esteen erottamia" ("Shiizakana", 2.09). Ihmisen ja eläimen rajojen häivyttäminen on kuitenkin teema, johon en tutkielmassani tarkemmin paneudu.

Tämän todistaa esimerkiksi Willin hahmo, joka on yhtä aikaa sekä valtavan empaattinen ja – kuten sitaatti osoittaa – auttamishaluinen että hyvin väkivaltainen ja väkivallasta nauttiva. Vastakohtat voivat siis vallita ambivalenttina molemmuutena.

Tappamisen ja muun väkivallan arkielämään jalkauttaminen on väkivallan vastuullisesti käsittelemistä. Suvi Ronkainen ja Sari Näre (2008, 15–16) nimeävät kaksi yleistä tapaa, joilla väkivallan tekijöihin usein suhtaudutaan: *patologisointi* ja *neutralisointi*. Ensimmäisessä väkivallantekijät halutaan nähdä sosiopaatteina, psykopaatteina, syrjäytyneinä tai muuten Toisina, joiden väkivaltaisuudelle ei voi mitään ja joiden voi ajatella olevan yhteiskunnan marginaalissa, kaukana ”tavallisista” ihmisistä. Jälkimmäisessä taas väkivaltaa ajatellaan vähättelevästi vain yhtenä inhimillisen vuorovaikutuksen ulottuvuutena. Väkivaltaiset teot nähdään esimerkiksi ylireagoitina tai sattumina, jollaisia voisi sattua kenelle tahansa. Ajattelutapa siis häivyttää tekijän vastuun teostaan ja saattaa sen sijaan säilyttää vastuun uhrille, jonka on itse ratkaistava kokemuksen itselleen aiheuttamat traumat ja ongelmat. (Mp.)

Hannibal tuo esille uhrien kärsimyksiä ja väkivallan seurauksia. Pelko, suru ja väkivallan uhriksi joutumisen vaikutukset ovat niin vahvasti läsnä, että sarjan katsominen voi itse asiassa olla raskainta juuri tämän vuoksi (Aurthur 2013). Selkeimmin uhriksi joutumisen hirvittävyys näkyy jatkuvasti väkivallan kanssa tekemisiin joutuvassa Willissä. Will kärsii murhaajiin uppoutumisesta sekä vakavasta aivotulehduksesta, jonka Hannibal antaa pahentua, koska on kiinnostunut sen vaikutuksista Willin empatiakyvyille. Hän hyödyntää valta-asemaansa Williin ja käyttää tätä tutkimuskohteena ja leikkikaluna. Myös muut hahmot hyväksikäyttävät Williä. Jack pakottaa hänet tekemään raskasta työtä välittämättä Willin yrityksistä kieltäytyä. Sensaatiohakuinen rikostoimittaja Freddie Lounds (Lara Jean Chorostecki) hankkii itselleen näkyvyyttä Willin kustannuksella: hän ruotii nettisivullaan Willin tutkimia ja myöhemmin Willin omia – keksittyjä tai ainakin hyvin väritettyjä – rikoksia. Lisäksi Margot Verger (Katharine Isabelle) viettelee Willin harrastamaan seksiä kanssaan vain, jotta voisi saada lapsen; Will ei tiedä tästä seksuaalisen kanssakäymisen hetkellä. Will kuvataan säälittävänä, kärsivänä miehenä, joka uhkaa murskautua psyykkisen taakkansa alle. Väkivallan uhriksi ja todistajaksi kerta toisensa jälkeen joutuvan tuska on käsin kosketeltavaa (ks. Seitz 2015). Will reagoi psyykkisesti sekä ruumiillisesti: hän tärisee, hikoilee ja kyynelehtii. Hänen kärsimyksensä ei todellakaan ole ylevöittävä (ks. Bacon 2007) siinä mielessä, että kärsimys tekisi hänestä vahvemman ihmisen tai sankarin.¹⁰ Lisäksi Hannibal kommentoi, että tappamista helpottaa universaali taipumus nähdä itsestä poikkeavat ”vähemmän ihmisinä” (”Shiizakana”, 2.09.) sekä se, että ihmiset tuntuvat vähemmän

¹⁰ Sen sijaan sen voidaan nähdä olevan ylevöittävä häiritsevällä transformatiivisella tavalla: kärsimyksen kautta hän käy läpi matkaa itsensä ja väkivaltaisuutensa hyväksymiseen, kuten luvussa 4.4 osoitan.

todellisilta, kun heidät tappaa – ruumiillisten olentojen sijaan enemmänkin ”valolta, ilmalta ja väreiltä” (”Buffet Froid”, 1.10). Näin *Hannibal* pyytää katsojaa kiinnittämään huomion siihen, miten tappamista toisinaan motivoidaan sillä, että sen kohde näyttäytyy tekijäänsä epäinhimillisempänä tai vähemmän kiinnostavana. Tämä on yksi keino, joilla kulttuurituotteissa usein oikeutetaan väkivaltaa (Bacon 2010, 145).

Väkivaltaisuus ei *Hannibalissa* yhdisty ainoastaan psykopaatteihin tai muutoin yhteiskunnassa Toiseksi ymmärrettyihin tai yhteiskunnasta vetäytyneisiin henkilöihin. Jason Bainbridge (2008) käyttää Hannibalia esimerkkinä hirviömäisestä hahmosta, jonka kautta demonstroidaan yhteiskunnan ongelmia. Bainbridgen (mts. 16) mukaan Hannibal symboloi ”pimeyttä” yhteiskunnassa, väkivaltana ilmeneviä esimoderneja ja ei-rationaalisia haluja ja viettejä, joita yhteiskunta ei kykene tai halua käsitellä (ks. myös Carroll 2015, 41; Gixti 1995, 95). Lisäksi Carroll (mts. 44) huomauttaa, että tarkasteltaessa hirviömyönteisyyttä on huomioitava ihmisyyden, jonka kuvaksi hirviö väistämättä rakentuu ja josta osa hänessä väistämättä on siis myös itsessään. *Hannibal* haastaakin dualistista ihmisen–hirviö-asetelmaa korostamalla ihmisyyttä hirviöissä ja hirviömyönteisyyttä ihmisissä; ihmisen ja hirviön raja on sarjassa hyvin häilyvä, eikä hirviötä ja ihmistä voi erottaa (mts. 57).¹¹ Myös Hannibalia on vaikea määrittellä, koska hän ei sovi mukavasti kategorioihin: ”You’ve long been regarded by your peers in psychiatry as something entirely Other. For convenience, they term you a monster” (”The Great Red Dragon”, 3.08). Sarjassa korostetaan sitä, että kuka vain voi tehdä väkivaltaa ja kenestä tahansa voisi tulla esimerkiksi tappaja: ”Every human being is capable of committing acts of great cruelty” (”Su-zakana”, 2.08). Valtaosa sarjan tappajista on ”tavallisia” ihmisiä, joihin voi myös meidän maailmassamme törmätä missä vain: asiakaspalvelijoita, sosiaalityöntekijöitä, perheenäitejä ja -isiä. Sarjassa myös huomautetaan, että ”epänormaaleja” ihmisiä kuten psykopaatteja, löytyy nimenomaan arvostettujen, ihmisten auttamiseen vahvasti liitettävien ammattien joukosta: lääkäreistä, poliiseista, juristeista – ja psykiatreista (”Entrée”, 1.06). Kuten Hannibal toteaa vastauksena Willille, joka toteaa kyllästyneensä hirvittäviä tekoja tekeviin ”hulluihin paskiaisiin”: ”The essence of the worst in the human spirit is not found in the crazy sons-of-bitches. Ugliness is found in the faces of the crowd” (”... And the Beast from the Sea”, 3.11). Pahuutta, rumuutta ja potentiaalia väkivaltaan löytyy kaikista ihmisistä, eikä niitä voi sulkea ulkoistaa ”hulluihin” tai muuhun marginaaliin (ks. Ronkainen & Näre 2008, 15). Niin ikään esimerkiksi Willin kautta ilmenee, että väkivallan uhri voi olla yhtä aikaa myös sen tekijä.

¹¹ Carroll (2015, 60) toteaa, että tämä näkemys ilmenee hyvin 2010-luvun yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa, joka halusi löytää hirviönsä ulkopuoleltaan, esimerkiksi terroristeista. Keskittyminen ulkoisiin uhkiin ja niiden ylikorostaminen sokeuttaa sille, että hirviöitä löytyy myös omien joukosta ja omien rajojen sisältä.

Hannibal asettaakin väkivaltaa tekevät hahmot vastuuseen teoistaan. Sarja esittää meistä jokaisessa olevan potentiaalia väkivaltaan, ja tämän potentiaalın toteuttaminen on jokaisen oma valinta (luvussa 4.4 palaan tähän aiheeseen Willin transformaatiota käsitellessäni). Hannibal näkee julmuuden olevan ihmisyydelle erityinen piirre, josta ihmiset ovat itse vastuussa: "Human emotions are a gift from our animal ancestors. Cruelty is a gift humanity has given itself" ("Coquilles", 1.05). Julmuus on houkuttelevaa ja viettelevää (Backe 2014), ja jokaisen on itse päätettävä, antautuuko sen houkuttelevuudelle. *Aggressio* on vain tuntemus, jossa ei itsessään ole mitään pahaa; sen sijaan väkivalta on teko, joka on päätetty tehdä (Mielenterveystalo 2021). Vastuun ottamista Hannibal kuvaa jaksossa "Shiizakana" (2.09) sanoen, että esimerkiksi ampuma-aseella tapettaessa intiniteetti katoaa; samaten jonkun toisen ihmisen kohteen tapattamiseen käyttäminen etäännyttää tehdystä väkivallasta. Sekä ampuma-aseen että tapattajan käyttäminen on tapahtuman käynnistämistä muttei loppuun saattamista; kun tekoa kieltäydytään viemästä itse loppuun, piiloudutaan sekä omilta vaistoilta että omalta vastuulta. Niin ikään muiden puolesta ei tule Hannibalin mukaan tehdä väkivaltaa: jos väkivaltaa tehdään, se on tehtävä itseä varten ("Su-zakana", 2.08).

Suurimmalle osalle tappajista – edes Hannibalille – ei myöskään anneta mitään heidän käytöksensä selittävää (teko)syytä. Karen Felts (2019, 198–199) kirjoittaa, että erityisen, kaiken käytöksen selittävän taustatarinan tai juurisyyn tappajalle antaminen antaisi ymmärtää väkivaltaisuuden olevan jotain erityistä, mikä jättäisi huomiotta "normaaliuteen" kuuluvan väkivaltaisuuden. Kyvyttömyys tunnistaa "normaaliuteen" kuuluva väkivaltaisuus osoittautuu tuhoisaksi esimerkiksi Hannibalin kohdalla: koska hänellä on toimiva "person suit" ("Sorbet", 1.07) eli hän sulautuu vaivatta inhimilliseen yhteiskuntaan, kukaan Williä lukuun ottamatta ei tajua hänen olevan murhaaja ennen kuin on liian myöhäistä (ks. myös Carroll 2015, 47). Myöskään mielenterveysongelmia ei sarjassa demonisoida syyttämällä niitä murhaajien teoista tai reduceimalla murhaajat niihin (Hill 2015; Felts 2019, 212). Murhaajien käytöstä ei palauteta yleiseen tyliin seksuaalisiin patologioihin (Felts 2019, 198), eikä väkivaltaa useinkaan pyritä oikeuttamaan ylevillä periaatteilla tai oikeudenmukaisilla kostotoimilla (vrt. Bacon 2010, 145–155). Esimerkiksi Hannibalin motiivit tappamiseen ovat toisinaan vain kaaoksen kylvämiseen tähtäviä, toisinaan hyvin pikkumaisia: hän tappaa toisia murhaajia siksi, että nämä ovat kopioineet amatöörimäisesti hänen murhiaan, sekä tappaa ihmisiä ennen kaikkea siksi, että nämä ovat käyttäytyneet tönkeästi. Myöskään se, että joutunut väkivallan uhriksi, ei käy tekosyytä maksaa samalla mitalla eli väkivallalla takaisin, kuten Willille huomautetaan jaksossa "Yakimono" (2.07).

Se, että tappajia sisällytetään arkielämäämme, ei kuitenkaan neutralisoi väkivaltaisuutta eli esitä sitä sattumanvaraisena, arkisena elämän osana. Väkiältä näyttäytyy *Hannibalissa* kyllä suurena osana

ihmisyyttä, mutta sellaisena, josta sen tekijät ovat vastuussa ja joka ei suinkaan ole mitään arkista ja sattumanvaraista. Suuri osa *Hannibalin* sisältämästä väkivallasta graafisine ja taiteellisine ruumisinstallaatioineen myös ilmeisellä tavalla ei ole sellaista, jota todennäköisesti kohtaamme elämässämme. Tällainen väkivalta ei siis ole mukana huolimattomasti vain muistuttamassa, että väkivaltaa tapahtuu, ja näin normalisoimassa väkivaltaa osana reaali maailmaamme (vrt. Projansky 2001, 3). Tällainen väkivalta pakottaa katsojan kohtaamaan sekä väkivallan teemana että väkivallan itsessään, kuten luvussa 5 osoitan.

4.2 Tappaminen taiteen tekemisenä

Sarjamurhaajia glorifoidaan usein rikosdraamoissa kuvaamalla heitä neroina ja taiteilijoina (Nussbaum 2015). Myös *Hannibal* esittää nimikkohenkilönsä sekä monen pienemmässäkin roolissa olevan murhaajan luovuuttaan kunnianhimoisesti toteuttavana, makaaberein värein taiteilevana maalarina. Kuitenkin, kuten luvussa 4.1 osoitin, murhaajat eivät sarjassa tule glorifoiduiksi tai muista ihmisistä merkittävästi erotetuiksi. Lisäksi *Hannibalissa* taiteellisuus on koko sarjan keskiössä, sillä myös sarja itse on läpeensä taiteellinen, estetiikaltaan ylipursuava, jopa oopperallinen (Ionita 2014), ja murhaajien toiminta heijastelee sarjan yleisilmettä. Koko sarjan voi jopa väittää rakennetun murhien esteettisen arvostamisen ympärille (Clarke 2016). Murhat ovat tarinan keskiössä ja sekä murhaajat että murhia tutkivat tahot tarkastelevat murhia taiteellisina tuotoksina.¹² Lisäksi sarjan yleisen, taiteellisuudessaan huikeisiin sfääreihin menevän ja estetiikkaa korostavan tyylin vuoksi myös katsoja sisällytetään esteettisten arvioijien piiriin. Koska sarjan tyyli on selkeästi ylikorostetun taiteellinen, katsoja on jatkuvasti tietoinen näkemänsä fiktiivisyydestä ja pystyy näin ollen arvioimaan tekniikoita, joilla murhista tehdään taidetta – niin tarinan sisällä kuin sarjan tuotannonkin tasolla. (Mp.).

Taidetta tehdään *Hannibalissa* erikoisilla välineillä – ihmisruumiilla.¹³ Ruumiit ovat esteettisiä objekteja ja taiteen tekemisen välineitä, joilla murhaajat – etenkin Hannibal – ilmaisevat itseään. Hannibalin käsittelyssä ruumiit päätyvät taiteeksi myös upeiden ruoka-annosten muodossa. *Hannibalin* koko estetiikan voisi väittää kiteytyvän termissä *eksessiiviner*: liiallinen, ”överi” (ks. esim. Abbott 2018a). Matt Zoller Seitzin (2015) sanoin kaikki sarjassa on niin liioiteltua ja vääntynyttä, että se tuntuu yhtä aikaa

¹² Michelle D. Miranda (2019, 226) onkin verrannut *Hannibalin* ruumistaidetta ja sarjassa esitettävää sen tutkimista taiteentuntijan työhön: rikospaikalla oleva, taiteellisesti aseteltu ruumis on taideteos, tappaja on sen luonut, omaa tyyliään työnsä kautta kanavoiva taiteilija ja rikospaikkatutkija puolestaan esiintyy taiteentuntijan tai taidekriitikon roolissa.

¹³ On itse asiassa kiinnostava kysymys pohtia, onko ruumiiden häpäisyssä niiden taiteeksi muokkaamalla sekä kannibalismissa kyse *väkivallasta* sinänsä: väkivalta määritelmällisesti nimittäin viittaa yleensä *elävän* olennon koskemattomuuden rikkomiseen (ks. esim. Karkulehto & Rossi 2017, 10). Tähän kysymykseen en kuitenkaan tutkielmassani ota kantaa.

todelta ja kuvaannolliselta. Erityisen eksessiivisiä ja intiimin yksityiskohtaisesti kuvattuja elementtejä sarjassa ovat juuri ruumiit. Esimerkkejä innovatiivisimmista *Hannibal*-ruumiista ovat esimerkiksi nyljetty, anatomisen sydämen muotoon väännetty ruumis ("Primavera", 3.02), 17:sta ruumiista rakennettu toteemipaalu ("Trou Normand", 1.09), mehiläispesään sulautettu ruumis ("Takiawase", 2.04) ja sudenkorennoksi muotoiltu ja kattoon ripustettu ruumis ("Secondo", 3.03). Sarjan tunnetuimpia sitaatteja on "this is my design" -hokema, jota Will käyttää murharekonstruktioidensa yhteydessä. "Designilla" hän tarkoittaa kunkin murhaajan omaa metodologiaa, tyyliä ja motiiveja - osasia, josta murha tapahtumana ja sen lopputuloksena oleva ruumis rakentuvat juuri kyseisen murhaajan luomuksena (Bainbridge 2018, 602-603). Eläytyessään murhaajiin hän sanoo usein rekonstruktion päätteeksi "this is my design", viitaten tällä murhaajan näkemykseen teostaan omaa "designiaan" ja sitä kautta itseään toteuttavana. Will tekee myös itse ruumistaidetta, ensimmäisen jaksossa "Shiizakana" (2.09). Hannibal lähettää entisen asiakkaansa, Randall Tierin, tappamaan Willin. Will päätyy tappamaan Tierin, minkä jälkeen hän yhdistää Tierin ruumiin palasia esihistoriallisen luolakarhun luurankoon ja asettelee sen näyttille museoon tavalla, josta jopa Hannibal on ylpeä. Ruumista katsellessaan Will keskustelelee kuvitteellisen Tierin kanssa eli itsensä kanssa. Päänsä sisällä Will toteaa Tierin muokatun ruumiin olevan hänen oma designinsa; tähän mennessä hän on käyttänyt "this is my design" -hokemaa vain murhakuvitelmissaan, asettuessaan jonkun toisen asemaan ja puhuessaan näiden puolesta (ks. myös Morimoto 2019, 273). Toinen taideteos on jaksossa "Secondo" (3.02), jossa Will muotoilee miehestä sudenkorennon, jonka hän ripustaa siivet levitettyinä roikkumaan katosta. Taideteos on vaivalla tehty ja sisältää lukuisia yksityiskohtia aina ruumista peittäivistä etanoista ja metallilangasta taitelluista siivistä satoihin vihreisiin, siipiä värittäviin lasinpalasiin.

Kuolemaan liittyvä taide on *Hannibalissa* kuitenkin enemmän kuin pelkkä staattinen asetelma; se on vahvasti performanssimuotoista. *Hannibalin* estetiikasta kirjoittava Adam Andrzejewski (2017, 16-17) määrittelee performanssin toiminnaksi, jonka tarkoituksena on esittää tietty aktiviteetti siten, että esitystä todistaa aktuaalinen tai esittäjän kuvitteleva yleisö ja esittäjä tietoisesti asettaa esityksensä tämän yleisön arvioitavaksi. Esittäjä ja yleisö ovat tasavertaisia performanssin osanottajia, ja performanssi on aina jotain, joka "tapahtuu" yleisön ja esittäjän välisessä vuorovaikutuksessa. Esittäjä toimii virikkeenä, joka kannustaa yleisöä reagoimaan ja muodostamaan merkityksiä näkemästään. (Mts. 17-18; ks. myös Fischer-Lichte 2008, 32, 81-82.) Andrzejewskin (2017, 21) mukaan tiettyjä kohteita voi arvioida taiteen termein, vaikka ne eivät itsessään välttämättä olisi taidetta, jos nämä kohteet tulevat näin tekemällä ymmärretyiksi syvemmin ja paremmin. Tällaisia kohteita ovat *Hannibalin* sisältämät tappamisrepresentaatiot. Vaikka murhat eivät varsinaisesti sellaisenaan ole taidetta, *Hannibalissa* suurin

osa niistä näyttäytyy sellaisina, ja arvioimalla niitä nimenomaan taiteen termein niitä voi myös ymmärtää paremmin. Andrzejewski (mts. 26) tulkitsee *Hannibalia* siten, että hän analysoi vain tarinamaailman sisäisiä performansseja, eli sitä, miten hahmot esiintyvät muiden hahmojen muodostaman yleisön edessä. Tällaista performatiivisuutta on sarjassa paljon: esimerkiksi ”Fromage”-jaksossa (1.08) ruumiin soittokelpoiseksi selloksi muotoillut murhaaja halusi soittaa luomuksellaan serenadin ihailemalleen Hannibalille, ja ”Sorbet”-jaksossa (1.07) Will kuvaa ”Chesapeake Ripperin” - Hannibalin kuuluisinman sarjamurhaaja-aliaksen - pyrkivän nimenomaan ”esiintymään” ja ”maalaamaan kuvia” murhatessaan. Hahmot kuitenkin performoivat myös sarjan katsojien edessä. Sarjan katsojat muodostavat sarjassa tehdyille murhille automaattisesti yleisön, joka Andrzejewskin (2017, 16-17) mukaan on välttämätön osa performanssin muodostumista ja joka muodostaa merkityksiä näkemästään (Fischer-Lichte 2008, 81-82).

Hannibalin ”kuolemataiteesta” kirjoittanut Matthew Leroy (2015) toteaaakin kuolemaa esitettävän katsojalle taiteena sarjassa kahdella eri tavalla yhtä aikaa. Yleensä sarjoissa esitetään taiteena murhan hetki *tai* sen lopputuotos, mutta *Hannibalissa* esitetään taiteellisesti staattista kuolemaa eli ruumiita *sekä* dynaamista tappamista, jossa murhaajat toimivat esiintyjinä (mts. 297). Tappamisen kuvaaminen performanssitaiteena kulminoituu sarjan lopussa, kun Will ja Hannibal tappavat Dolarhyden. Kohtaus on viipyilevä ja sensuellisti kuvattu; tappaminen vaikuttaa pikemminkin tanssilta, johon kolme miestä ottavat osaa. Vaikka Dolarhyden tappaminen on narratiivisesti merkittävä tapahtuma, pääpaino kohtauksessa on sillä, kuinka tappaminen tekona performoi Willin itsekseen tulemista sekä toisaalta Willin ja Hannibalin välisen suhteen intohimoista täyttymyksen hetkeä. Tappo on performanssi kahdella tasolla. Se on rakennettu esteettiseksi esitykseksi katsojalle, ja toisaalta Will esiintyy sillä Hannibalille: antautuessaan tappamaan hän osoittaa siirtyneensä Hannibalin puolelle lopullisesti.

Dynaaminen, performanssimuotoinen, teatraalinen tappaminen ilmenee myös Willin empatiametodin kautta (ks. Ionita 2014, 27). Will eläytyy ruumiillisesti ja kokonaisvaltaisesti tappajiin ja kykenee siten ymmärtämään näitä. Kun hän rakentaa metodinsa avulla itselleen kokonaiskuvaa tutkimastaan murhaajasta, hän ei vain seuraa murhaajan toimia sivustakatsojana vaan toimii itse murhaajan *ruumiillistumana*: hän asettaa itsensä murhaajan paikalle, ja katsoja näkee hänet itsensä suorittamassa tutkimiaan murhia. Näin tekemällä Will pystyy eläytymään murhaajiin aidommin ja vahvemmin. Lisäksi hän samaan aikaan toimii selittävänä kertojajäänä: murhaa performoidessaan hän selittää auki, mitä murhaaja on tehnyt ja mitkä hänen motiivinsa ovat olleet. Hän ei kuitenkaan selitä sitä ulkopuolelta, vaan tässäkin itsensä murhaajaksi asemoiden, puhuen kuin olisi itse tehnyt kyseiset teot, kuten esimerkiksi seuraavassa soittokelpoiseksi selloksi muutetun ihmisruumiin tapauksessa:

I open his throat from the outside to access the trachea and expose the vocal chords. I open his throat from the inside using the neck of a cello. - - I wanted to play him. I wanted to create a sound. My sound. This... is my design. ("Fromage", 1.08.)

Ruudulla näytetään siis ensin staattista kuolemataidetta rikospaikalla olevan ruumistaiteen muodossa, minkä jälkeen kuolemataide esitetään dynaamisesti, kun Will paikalle saavuttuaan esittää murhat. Hän sulkee silmänsä ja vetäytyy mielikuviutukseensa, jolloin hänen ympäriltään katoaa kaikki murhaan liittymätön ja murhan näyttämö kulkee ikään kuin ajassa taaksepäin: veri vetäytyy ruumiisiin, ruumiita peittävät ruhjeet katoavat ja uhrin palaavat henkiin. Tämän jälkeen Will, murhaajaksi eläytyen, performoi murhan tapahtumat. Yksi parhaimmista esimerkeistä siitä, kuinka Will esittää murhia, on edellä mainitsemani murha, jossa sinfoniaorkesterin jäsenen ruumis on muunnettu soittokelpoiseksi selloksi siten, että sellon kaula on työnnetty ruumiin suusta sisään ja uhrin äänihuulet on paljastettu ja muotoiltu siten, että niitä voi käyttää sellonkielinä. Ruumis on asetettu konserttisalin lavalle. Kun Will kuvittelee murhan, hän ei performoi vain murhaan liittyviä tyyppillisiä toimenpiteitä kuten ruumiin muovaamista; hän myös kiipeää lavalle ja soittaa dramaattisesti ruumisselloa. Näin hän osoittaa murhan performanssiluontoisuuden monitasoisuuden (ks. myös García 2019, 557).

Leroy (2015, 295) kysyy, miksi ruumiita tulvivaa sarjaa halutaan katsoa. Hän tarjoaa tähän mahdolliseksi vastaukseksi *Hannibalin* yleisestetiikan, joka perustuu kauhun ja kiehtovuuden tasapainolle (mp.) ja Julia Kristevan (1982) teoretisoimalle *abjektille*. Abjektilla tarkoitetaan jotakin, joka synnyttää yhtä aikaa sekä halun kääntyä pois että jatkaa katsomista (Kristeva 1982; Leroy 2015, 295–296). *Hannibalin* kokonaisestetiikkaa määrittää aversiivisen reaktion aikaan saavan inhottavuuden ja immerssiivisen reaktion aikaan saavan kiehtovuuden yhtäaikainen läsnäolo, kuten kirjoittaa myös ”inhon paradoksi” -termiä käyttävä Alberto N. García (2019). *Hannibalin* esteettinen arvo on juuri siinä, että se maksimoi sekä pois kääntymiseen houkuttavat inhottavat elementit että nähdystä saadun mielihyvän: nautintoon sekoittuva inhon tunne tekee esteettisestä kokonaiskokemuksesta intensiivisemmän (mts. 554–555). Katsoja haluaa yhtä aikaa kääntää katseensa mutta myös jatkaa katsomista, kun häiritsevän ja houkuttelevan, hirviömäisen ja kauniin yhtäaikaisuus vangitsee hänen huomionsa. Se, mitä katsoja näkee, on liian kaunista, jotta sen ääreltä voisi kääntyä pois, vaikka onkin moraalisesti arveluttavaa (Cain 2015). *Hannibal* käsittelee provosoivasti erityisesti kuoleman tematiikkaan kietoutuvia tabuja kuten kannibalismia, kuolemaa, tappamista ja ruumiiden taiteena esittämistä sekä toisaalta moraalittomia tekoja tekevien ihmisten ymmärtämistä. *Hannibal* on sarjana moninkertaisesti ”väärin”, ja ”vääritys” -ristiriitaisuudet, rajanylitykset ja tabut – koetaan itsestä ja yleisesti hyväksyttävästä eroavaksi *Toiseksi* (ks.

Löytty 2005, 9). Toiseus kuitenkin on monesti ambivalenttia: torjuttavaa mutta yhtä aikaa myös haluttavaa ja kiehtovaa (mts. 12). Näin ollen se linkittyy aiemmin mainittuun *objektiin*.

Esimerkki aversion ja immersion yhtäaikaisuudesta ovat *Hannibalissa* nähdyt ruumiit. Katsoja näkee niissä kammottavan muistutuksen omasta kuolevaisuudestaan ja kokee halua kääntyä pois niiden ääreltä, mutta samaan aikaan hän kokee ne myös kiehtoviksi (Leroy 2015, 296). Ruumistaiteessa ilmenee ylevän ja estetisoidun yhdistäminen maalliseen ja groteskiin. Ihmisruumis siihen erottamattomasti kuuluvine toimintoineen ja nesteineen voitaisiin ymmärtää ällöttäväksi asiaksi, jota ei haluta katsoa televisioruudulta. Kuitenkin juuri näiden maallisten ilmiöiden ja orgaanisen materiaalin yhtä aikaa irvokkaan lähelle katsojaa tuominen ja taiteeksi korottaminen on toimiva tehokeino. Emily VanDerWerff ja Sonya Saraiya (2013) kirjoittavatkin, että sarja vaikuttaisi haluavan korostaa, miten ihmiset biologisina, ruumiillisina olentoina ovat luotaantyöntäviä mutta silti kiehtovia ja kauniita. Verrattuna moniin rikosdraamoihin *Hannibalissa* esiintyvä tappaminen ja ruumiskuvasto onkin huomattavasti graafisempaa, brutaalimpaa ja ruumiillisuuden pinnalle nostavampaa. Genren kuvastoon vahvasti liittyviä, usein kliinistä jälkeä tekeviä ampuma-aseita ei juuri käytetä, vaan tappamisen tavat ovat viskeraalisempia: murhaajat tappavat käsin, ruumiinnesteet virtaavat ja murhat ovat äärimmäisen fyysisiä. Ruumiita ei piiloteta ruumishuoneisiin lakanoiden alle, vaan ne työnnetään katsojan silmille eri häiritsevin tavoin avattuina, aseteltuina ja väänneltyinä, sisälmykset esillä ja runsaasti eri nesteitä vuotavina.¹⁴ Leroy (2015, 299) kirjoittaa, että yleensä rikosdraamoissa kuolema esitetään ikään kuin turvallisesti siten, että katsojalle näytetään vain sen staattinen puoli – kuollut ruumis. *Hannibal* kuitenkin kieltää katsojaltaan tämän turvallisuudentunteen kääntämällä Willin rekonstruktioiden välityksellä aikaa taaksepäin ja pakottamalla katsojan kohtaamaan staattisuuden ja elävyyden yhtäaikaisuuden. Oman lisänsä rekonstruktioiden häiritsevyyteen tuo se, että katsoja saa tutkittavista murhista paljon syvemmän ja vaikuttavamman kuvan nähdessään niiden tekohetken sen sijaan, että näkisi vain murhan lopputuloksen eli ruumiin tai kuulisi Willin vain kertovan päätelmiään murhan suoritustavoista ja motiiveista. Lisäksi Willin asuttamat murhat voivat olla hyvinkin häiritseviä: on aivan eri tavalla häiritsevää nähdä itselleen tuttu hahmo suorittamassa raakoja veritekoja, esimerkiksi vetämässä lapsen sängyn alta ja ampumassa tämän (joskin kuvaruudun ulkopuolella) kuoliaaksi (ks. Seitz 2015).¹⁵

¹⁴ Lisäksi ruumiit ovat esillä myös *Hannibalille* uniikilla tavalla: ruokana. Amanda Ewoldt (2019, 240–241) kuvaa sarjan taidetta ja makaaberiutta yhdistävän estetiikan ilmenevän ruoankin kautta. Hannibalin tekemä ruoka on houkuttelevan näköistä *sekä* vastenmielistä katsojalle, joka tietää sen olevan ihmislihapohjaista (Schwegler-Castañer 2018, 623). Vaikka katsoja vastustaisi omassa elämässään ankarasti (ihmis)lihan syömisen ajatusta, hän tuntee kuitenkin vetoa Hannibal Lecterin kannibalistisen kulinariismin taidonnäytteitä kohtaan (Messimer 2018, 185).

¹⁵ Myös itse sarja alkaa tällaisesta hetkestä. Sarjan ensi minuuteilla Will rekonstruoi pariskunnan murhan: katsoja näkee hänet murtautumassa näiden taloon ja ampumassa nämä kylmäverisesti. Tällä tavalla sarjan aloittaminen on kiinnostava ratkaisu: katsoja, jolle Will hahmona ja tämän käyttämä metodi ovat vielä aivan vieraita, näkee heti ensimmäisenä ruudussa

Ruumistaiteen ja tappamisperformanssin liitossa teatraalinen ja fyysinen tapa kuvata tappamista yhdistyy häiritsevästi esitettyihin ruumiisiin. Tämä tekee ruumiiden kohtaamisesta perinteisiä esityksiä vaikeampaa mutta myös kiehtovampaa: Leroy (2015, 299) mukaan niitä katsoessaan katsoja ”kiemurtelee innosta ja värisee kauhusta”.

Aiemmin esitin, että *Hannibalin* katsoja toimii näkemiensä murhien esteettisenä arvioijana (ks. Clarke 2016). Tämä asettaa katsojan mielenkiintoiseen asemaan, jossa hän joutuu kohtaamaan itsessään ehkä epäilyttäväksi ja ristiriitaiseksi kokemansa halun ihaila kauniisti aseteltuja ruumiita sekä luovia tappotapoja (ks. Schneider 2003, 190–191, viitattu lähteessä Schwegler-Castañer 2018, 625). Katsoja kutsutaan ihaillemaan tappajia, mikä voi tuntua moraalisesti hankalalta positiolta. Katsojan täytyy kysyä itseltään, ihailleeko hän vain tappajan taiteellista tyyliä vai kenties jotain ”synkempää” – itse tappamisen ajatusta (Leroy 2015, 296). Seuratessamme rikollisia koemme ”puistattavaa ihailua” (Derrida 1992, 40, viitattu lähteessä Bainbridge 2018, 607), sillä he näyttäytyvät omintakeisina uudenlaisen maailman rakentajana. Nimenomaan *taitavat* tappajat koetaan kiehtoviksi (Fiske 2003, 19). Tehokas väkivalta koetaan puoleensavetäväksi ja ihailtavaksi, minkä vuoksi hahmot, joiden puolella katsojien halutaan olevan, ovat siinä taitavia. Sen sijaan hahmot, jotka ovat mukana lähinnä korostamassa näiden taiturien erinomaisuutta, osuvat harhaan tai tuhlaavat liikaa energiaa ja aikaa päästäkseen samaan lopputulokseen kuin kerrasta osuvat sankarit. Tämä on yksi syy, miksi Hannibal on kiehtova: hänelle tappaminen on tuttua, minkä vuoksi hän suorittaa siihen liittyviä toimintoja rutiinin tuomalla taidolla. Myös Will on murhakuvitelmissaan ja itse tekemissään murhissa taiturimainen.

Koska esittäjä ja yleisö ovat tasavertaisia performanssin osanottajia (Fischer-Lichte 2008, 32), muodostuu murhista nauttimisen kohdalla kiinnostavaksi myös kysymys *todistajuuden* ja *osallistumisen* välisestä erosta. Onko katsoja murhatilanteissa tapahtuman sivusta todistaja vai voidaanko hänen ajatella osallistuvan katseen kautta rikokseen? Kun katsoja joutuu seuraamaan rikoksen tekohetkeä, hän on periaatteessa tilanteen todistaja ja moraalisesti hankalassa tilanteessa, sillä hän tietää tappamisen olevan ”väärin”. Haluan ehdottaa, että kyse on ambivalentille kokonaisuudelle uskollisesti todistamisen ja osallistumisen sekoittumisesta. Katsojan asemaa todistajana on tutkinut kannibalismia koskien Astrid Schwegler-Castañer (2018). Kun katsoja, joka toisin kuin muut hahmot tietää Hannibalin lihamieltymyksistä, seuraa tätä tarjoamassa pahaa-aavistamattomille vierailleen ihmislihaa ja nauraa tämän kannibalismivitseille, jotka muilta hahmoilta menevät ohi, katsojasta tulee tahtomattaan osanottaja kannibalismiin (mts. 622). Samaan tapaan katsoja asemoidaan liittyen esimerkiksi Willin

Willin surmaamassa raa’asti. Näin ollen Will, joka esitetään myös sympatiaa herättävänä, assosioituu väkivallan tekemiseen ja tappamiseen heti tarinan alkumetreillä.

murhakuvitteluihin. Katsoja tietää tappamisesta nauttimisen olevan väärin, mutta nauttii silti ja osallistuu tappamiseen tällä tavalla, ruumiillisena ja nauttivana olentona. Lisäksi koska vain katsoja ja Will pääsevät seuraamaan Willin mielikuvituksessa tapahtuvia murhien rekonstruktioita, veritekojen ainoana todistajana katsoja ei ole vain todistaja, vaan hänet pakotetaan tämän narratiivisen ratkaisun myötä osallistumaan murhien tekemiseen hyväksyvänä sivustaseuraajana. Tätä katsojaposiitiota kommentoidaan tietyllä tapaa myös sarjassa. Kun Hannibal tappaa jaksossa ”Antipasto” (3.01) illallisvieraansa Bedelia du Maurierin edessä, hän kysyy tältä, onko tämä observoija vai osanottaja. Bedelia väittää vain observoivansa, mutta kuten kohtausta analysoiva Emily Nussbaum (2015) kirjoittaa, Bedelia huijaa itseään. Hän on liian utelias seuraamaan tilannetta tehdäkseen elettäkään tappojen pysäyttämiseksi tai edes katsoakseen muualle. Myös murhia ruudulta tiiviisti, uteliaana ja nauttien seuraava katsoja huijaa Nussbaumin (mp.) mukaan itseään, jos väittää vain observoivansa (ks. myös Cain 2015; French 2019, 175–176). Hannibal toteaa Bedelialle, etteivät osallistuminen ja todistaminen ole välttämättä toisistaan erillisiä. Katsojakaan ei voi pysytellä näkemästään täysin erillään, vaan joutuu ottamaan siihen osaa, mihin performanssi häntä nimenomaan kutsuukin (Andrzejewski 2017, 18).

Toisaalta vaikka *Hannibal* esittää ihmisruumista ja siihen kohdistuvaa väkivaltaa ällöttävästi ja hyvin ruumiillisesti, se myös etäännyttää katsojaa siitä. Tehokas etäännytyksen keino on väkivallan estetisointi (Bacon 2007; Prince 2000, 27–32), jota *Hannibalissa* tehdään paljon; jopa siinä määrin, että katsoja pääsee välillä melkein unohtamaan, mitä sarjassa kauniina esitetty todellisuudessa on (Akers 2014). Ruumiiden esittäminen shokeeraavana mutta kauniina taiteena häivyttää ruumiiden ruumiillisuutta: ruumiita saatetaan esimerkiksi kuvata täysin verettöminä, mikä epärealistisuudessaan on häiritsevää mutta myös etäännyttävää (Schwegler-Castañer 2018, 625). Graafista väkivaltaa ei myöskään esitetä loppujen lopuksi niin paljon kuin sarjasta käyty keskustelu antaa ymmärtää: esimerkiksi ensimmäisellä kaudella graafisia ruumiiden tai fyysisen väkivallan kuvauksia oli joka jaksossa vain korkeintaan viisi minuuttia (Brinker 2015, 313). Ylipäätään koko *Hannibalin* yleisilme on korostetun estetisoitu: miljööt ovat yliampuvan satumaisia ja värimaailmat epätodellisia, ja unenomaiset tunnelmakuvat läpäisevät koko sarjan keskeyttäen jatkuvasti juonen etenemisen (Messimer 2015, 185).

Lisäksi etäännyttämisen keinona toimii omintakeinen ja avoimesti outo, itsetietoinen huumori (Nussbaum 2015; Seitz 2015; Amalfi 2020). Yliestetisoinnin ja liioittelun määrittämä *Hannibal* on yhtä aikaa sekä haudanvakava ja kammottava että naurettava ja haudanvakavuudellaan irvaileva; ”vitsi ja ei vitsi” (Seitz 2015). Hahmojen käymät dialogit on etenkin sarjan loppua kohden kirjoitettu intentionaalisesti teemäisen yleviksi ja niin näytteille asetetut ruumiit, hahmojen vaatteet kuin *Hannibalin* taiteilemat ruoatkin ovat toinen toistaan absurdimpia. *Hannibalin* ruokamieltymyksistä

tietämättömille henkilöahmoille kertomat lukuisat kannibalismisanaleikit huvittavat dramaattisella ironiallaan katsojaa. Osaa hahmoista myös on liioiteltu tarkoituksella: esimerkiksi yksi pääantagonisteista, Mason Verger, on kirjoitettu viemään pahuuden yliampuvalla, Batmanin Jokeria muistuttavalle tasolle, kuten Fuller on kuvannut (Jeffery 2014). Sarja voidaan nähdä jopa camp-huumoria viljelevänä teoksena, sillä se nostaa tietoisesti etualalle teatraalisuutensa ja keinotekoisuutensa ja sen voidaan tulkita parodioivan niin Harrisin alkuperäisteoksia kuin koko kauhu- ja trillerigenrejäkin (Amalfi 2020). Amalfi (mp.) kuvaa osuvasti sarjan testaavan jatkuvasti niin taiteellisuudessaan, ällöttävyydessään, humoristisuudessaan kuin kauheudessaankin, kuinka pitkälle voi mennä ennen kuin on mennyt liian pitkälle.

Etäännyttäminen taiteellisuutta ylikorostamalla ja huumorilla on tietoista. Tappamisen ja sitä ympäröivän kontekstin estetisoiminen muistuttaa katsojaa nähdyn fiktiivisyydestä: sarjassa esitetyn kaltaista graafista ja absurdiakin väkivaltaa tuskin moni tulee omassa elämässään kohtaamaan (Baugher 2020; Kaiser 2015). Huumoria taas ei käytetä siten, että sillä sabotoitaisiin väkivallan vastuullisesti käsittelemistä (vrt. Bacon 2007) tai että se estäisi tarinaan imeytymisen, mutta synkkiin asioihin huumoria yhdistämällä onnistutaan hieman keventämään sarjan äärimmäisen tiivistä tunnelmaa. Etäännyttämällä katsoja ihmisruumiista ja väkivallasta tälle tarjotaan hieman enemmän tilaa vaikeiden teemojen ja pelottavien kuvien käsittelyyn. Näin tekemällä estetään se, että katsoja kokisi sarjan liian luotaantyöntäväksi ja hylkäisi sen (ks. Keen 2018, 44–45; Schneider 2003, 182).

4.3 Tappaminen jumalan työnä

Kauhugenrelle on tyypillistä käsitellä muodonmuutoksen ja transformaation teemoja (Magistrale 2008, 133), ja *Hannibal* ei ole tässä poikkeus: tappaminen näyttäytyy siinä transformatiivisena, muutosta aikaan saavana voimana. Tappamiseen liittyvä transformatiivisuus toimii kahdella tasolla: toisaalta tappaja saa tappamalla aikaan muutosta ympäristössään, toisaalta tappaminen muuttaa tappajaa itseään. Käsittelen ensin näistä tasoista ensin mainittua tässä luvussa kuvaamalla, kuinka tappaja näyttäytyy *Hannibalissa* Jumalan kaltaisena ihmisten uuden muovaajana. Tämän jälkeen puhun luvussa 4.4 jälkimmäisestä esitellen sarjan yhden tärkeimmistä teemoista: joksikin tulemisen (*becoming*).

Hannibalissa moni tappaja on uutta synnyttävä luoja, ja siten kuin jumala. Hannibal puhuu sarjassa usein kristittyjen Jumalasta, etenkin teoista, jotka osoittavat Jumalan julmuuden ja tähän julmuuteen kietoutuvan ironian. Hän suosii esimerkkejä, joissa Jumala on tehnyt viattomille jotain erityisen tuhoisaa. Hannibalin suosikkeja ovat kirkkojen romahtamiset, joita hän sanoo ”keräilevänsä” ja joiden

hän sanoo osoittavan niin Jumalan julmuuden ja ironian kuin tämän binäärisen hyvä-paha-jaottelun tuolla puolen olemisenkin. Hannibalin mukaan Jumala on kauheiden sekä kauniiden asioiden lähde:

Good and evil has nothing to do with God. I collect church collapses. Did you see the recent one in Sicily? The facade fell on 65 grandmothers during a special mass. Was that evil? Was that God? If he's up there, he just loves it. Typhoid and swans, it all comes from the same place. ("Shiizakana", 2.09.)

Hannibal näyttäytyy Jumalaa haastavana hahmona, joka vertautuu Saatanaan (ks. Logsdon 2017). Will toteaa: "[Hannibal] wouldn't have any fun being God. Defying God, now that's his idea of a good time" ("Primavera", 3.02). Hannibal toteaakin, ettei hän piilotele Jumalalta tai varsinaisesti usko jumaluuksiin (Kō No Mono", 2.11). Piilottelusta ja nöyryydestä Jumalan edessä sekä toisaalta uskomisesta kieltäytyminen on uhmaus, joka osoittaa, kuinka Hannibal pitää itseään Jumalan vertaisena, jos ei Jumalana. Uskoi Hannibal Jumalaan tai ei, hän vaikuttaa olevan viehättynyt Jumala-hahmosta konstruktiona - etenkin siinä määrin, kuin hän itse voi toimia sellaisena. Hän vertaa itseään Jumalaan, tosin tiedostaen, kuinka hänen "vaatimattomat tekonsa kalpenevat Jumalan töiden rinnalla" (Kō No Mono", 2.11). Kuten Jumala, hänkin luo uutta ja yhdistää kauneutta kauheaan.

Hannibal löytää itselleen verrokkikohteen myös kristinuskon ulkopuolelta, hindulaisuuden Šiva-jumalattaresta, joka on yhtä aikaa luoja ja tuhoaja. Kun Hannibal kysyy Williltä jaksossa "Naka-choko" (2.10), onko hän tämän mielestä paha, Will vastaa Hannibalin olevan tuhoisa ja väittää tuhoisuuden olevan yhtä kuin pahuus. Hannibal kuitenkin kumoaa tämän: näin ajatellen esimerkiksi myrskyt ja tulipalot, joita Jumalan teoiksikin kutsutaan, olisivat pahoja. Jumala yhdistyy - kutsumanimensä *Luoja* mukaisesti - ennen kaikkea luomisen ajatukseen, mutta Hannibalin mukaan luotaessa jotain väistämättä aina tuhotaan jotain muuta: jotta voi uudistaa tai uudistua, on raivattava entinen pois tieltä. Hannibal itse on aina tarvittaessa valmis uhraamaan jopa sellaista, mistä välittää. Radikaalein esimerkki tästä lienee Hannibalin sisaren, Mischan, kohtalo. Kolmannella kaudella paljastetaan, että Hannibal on syönyt sisarensa tämän ollessa lapsi. Harrisin kirjoissa Mischan kohtalon esitetään tekevän Hannibalista Hannibalin, mutta sarja ei tee samankaltaista suoraviivaista korrelaatiota: Will toteaa, että Mischa ei riitä selittämään Hannibalia ("Secondo", 2.03; ks. Felts 2019, 197-198). Mischan syöminen on kuitenkin merkittävä tekijä siinä, miten Hannibal alkaa toteuttaa itseään.

Myös moni muu *Hannibalin* tappajista on ambivalentisti yhtä aikaa sekä tuhoaja että uuden luoja. Osa heistä perustelee tekoaan ajatuksella, jonka mukaan kuolema vapauttaa uhrin tai antaa tälle mahdollisuuden syntyä uudestaan parempaan elämään. Esimerkiksi uhreistaan enkeleitä muovaava

murhaaja tappaa rikollisia, joiden enkeleiksi korottaminen näyttäytyy hänelle Jumalan armona ("Coquilles", 1.05), ja "The Great Red Dragon", Francis Dolarhyde, murhaa - "muuttaa" ("... And the Beast from the Sea", 3.11) - kokonaisia perheitä tullakseen todella lohikäärmeeksi. Tuhotessaan uhriensa nämä tappajat samalla luovat heidät uudelleen. Uudelleensyntymä voi tapahtua myös uhreista valmistettavan ruoan merkityksessä. Hannibalin toiminta on transformatiivista: hän muuttaa tavalliset, mitättöminä ja töykeinä pitämänsä ihmiset upeaksi, taiteellisesti valmistetuksi ruoaksi. Näin tekemällä Hannibal kokee uhriensa saavuttavan potentiaalin, jonka katsoo näillä olevan (Ewoldt 2019, 240).

Will kokee myös suuren jumalallisen tuhoamisen ja luomisen hetken sarjan lopussa tappaessaan Dolarhyden Hannibalin kanssa. Hän tuhoaa Dolarhyden ja samalla entisen itsensä astuen yli rajan, jonka taakse ei enää ole paluuta. Hän syleilee todellista itseään ja tulee siksi, joka on aina piiloisesti ollut ja joka hänen tulee hyväksyä olevansa. Will onkin se hahmo, jossa selkeimmin ilmenee sarjan keskeinen teema: tappamisen kautta joksikin tuleminen (*becoming*). Kuten Hannibal hänelle läpi sarjan koettaa kertoa, oman potentiaalinsa hyväksymällä Willillä on mahdollisuus syntyä uudelleen ja kehittyä paremmaksi versioksi itsestään. Will käykin sarjan aikana läpi muutoksen väkivaltaisuutensa piilottavasta ja kieltävästi henkilöstä tappajaksi. Tätä transformaatiota käsittelem tarkemmin luvussa 4.4.

Uutta synnyttävien luojien lisäksi tappajat ovat jumalia myös toisella tapaa. He käyttävät valtaa muihin; tappaminen on äärimmäistä vallankäyttöä, sillä siinä päätetään toisen elämästä ja kuolemasta. Hannibal näyttäytyy sarjassa ensisijaisena vallankäyttäjänä niin ystäviensä, Willin, muiden asiakkaidensa kuin syömiensä ihmistenkin suhteen, mutta myös Will käyttää valtaa Jumalan tapaan. Will erottuu Hannibalista ihmisistä välittämisen suhteen: siinä missä Hannibal suhtautuu ihmisiin jumalallisella ylenkatseella ja saattaisi vahingoittaa ketä vain tielleen asettuvaa, Willillä on tarve olla vahingoittamatta viattomia ilman syytä. Myös siinä missä Hannibal käyttää valtaa muihin nämä tappaakseen, nämä tappamaan saadakse tai vain uteliaisuudesta sitä kohtaan, mitä esimerkiksi manipuloinnin uhrin saattaisivat tehdä, Williä motivoi halu tehdä paha pahoille:

WILL: I discovered a truth about myself when I tried to have you killed.

HANNIBAL: That doing bad things to bad people makes you feel good?

WILL: Yes. ("Su-zakana", 2.08.)

Motivaatio tehdä pahoille paha herää Willissä, kun hän koettaa vankilasta käsin tapattaa Hannibalin: hän kuvaa ajatuksen Hannibalin tappamisesta tuntuvan oikeudenmukaisuuden toteutumiselta ("Yakimono", 2.07). Halun toteuttaa oikeudenmukaisuutta väkivalloin mahdollistaa Willin kyky

myötätuntoon, kuten *Bedelia du Maurier* huomauttaa jaksossa "... And the Woman Clothed in Sun" (3.10). Kun toisia ymmärtää ja myötäelää vahvasti, halu tehdä heille oikeutta on myös voimakas.

Willin käsitys siitä, millainen ja keihin kohdistuva väkivalta on oikeutettua, eroaa kuitenkin kulttuurisesti soveliaaksi katsotuista tavoista käyttää väkivaltaa. Hän ottaa väkivallalla rankaisemisen oikeuden itselleen, vaikka yhteiskunnallisten periaatteiden peruspilareita on se, että oikeus rangaista on vain tietyillä yhteiskunnan instituutioilla (Bacon 2010, 28). Willin mukaan rangaistuksen tulee peilata rangaistavan tekemää syntiä: "The divine punishment of a sinner mirrors the sin being punished" ("The Number of the Beast is 666", 3.12). Willin tapa jakaa oikeutta ei olekaan inhimillinen vaan jumalallinen - tai ainakin raamatullinen. Jaksossa "The Number of the Beast is 666" (3.12) Hannibal vertaa Willin oikeudenmukaisuuden tajua ja sen toteuttamista Jumalan lampaan - Jeesuksen - Ilmestyskirjoissa (Ilm. 6:12-17) tuntemaan raivoon ja haluun tuomita väärintekijät. Hannibal näkee Willin lampaana, josta kostonhimoisessa, oikeudenmukaisessa raivossaan on tulossa leijona:

HANNIBAL: The Lamb's wrath touches everyone who errs. His retribution is even more deadly than the Dragon's. - - The lamb is becoming a lion. - - "In righteousness the Lamb doth judge and make war."

Pahan pahoille tekemisen periaate voidaan nähdä väkivallan oikeuttavana (ks. Bacon 2007). Mielenkiintoista onkin, että sarjan alkupuolella Willin väkivallantekoja voidaan oikeuttaa: ne voidaan nähdä joko hänen itsensä tai viattomien sivustaseuraajien puolustamisena, ansaittuna kostona tai etsivästatuksen alaisuudessa rikollisten kiinni ottamiseksi välttämättöminä toimina. Will näyttäytyy perinteisenä "väkivaltaan haluttomasti turvautuvana, oikeamielisenä sankarina" (mp.); loppujen lopuksi hän tappaa itse vain kolme ihmistä, ja näistä tapoista kaikki voidaan periaatteessa tulkita tarpeellisiksi. Hobbsin Will ampuu, kun tämä uhkaa tappaa tyttärensä. Tier uhkaa Willin henkeä, samoin Dolarhyde; molemmat tapot voitaisiin nähdä itsepuolustuksena. Will edustaa lakia valvovaa elintä, jonka tulisi käyttää väkivaltaa vain "suuremman hyvän vuoksi" ja palauttaa "paha" ruotuun viimeistään sarjan lopussa. Casey (2015, 558, 561) kirjoittaa rikosdraamoille olevan tavallista, että huolimatta moraalisisista kamppailuistaan, väkivallan kanssa leikkittelystä ja mahdollisesta jahtaamaansa rikolliseen samaistumisestaan etsiväprotagonisti lopulta palaa kuitenkin olemaan "kunnollinen". Hän päätyy valitsemaan "hyvien" puolen ja erottautuu näin takaa-ajamastaan "pahasta" (mts. 558). Näin ollen myös katsoja saa tyydytyksen tunteen, kun tarinan lopussa moraalinen kehityskaari tarjoaa hyväksyttävän, moraalisesti kyseenalaistamattoman opetuksen, joka oikeuttaa protagonistin tekemän väkivallan (Bacon 2010, 120).

Will kuitenkin menee hahmona toiseen suuntaan. Yritettyään ensin vastustella tappajaksi tulemista hän lopulta luovuttaa, syleilee väkivaltaisuuttaan ja hylkää ”kunnollisuuden” dramaattisella tavalla – tappamalla Dolarhyden ja syöksemällä itsensä mereen. Lisäksi sarjan edetessä hän tekee väkivaltaa koko ajan enemmän siitä saamansa tyydytyksen vuoksi (tähän teemaan palaan luvussa 4.6), ja hänen tapponsa muuttuvat kerta toisensa jälkeen väkivaltaisemmiksi ja verisemmiksi. Willin jokaista tappoa karakterisoi ylitsevuotava väkivaltaisuus. Hän ampuu Hobbsia lukuisia kertoja, vaikka jo ensimmäinen luoti olisi tappanut tämän. Tierin Will hakkaa vereslihalle fantasioiden tappamisen hetkellä myös Hannibalin tappamisesta. Dolarhyden taltuttamiseen Hannibalin ja Willin yhteistyöllä olisi todennäköisesti riittänyt – varsinkin Hannibalin kokemuksella – muutama hyvin tähdätty puukonisku, mutta miehet kirjaimellisesti raatelevat tämän. Kun otetaan huomioon myös Willin epäonnistuneet tappoyritykset ja muiden kautta suoritettut tapattamiset¹⁶, kuva Willin väkivaltaisuuden ”oikeanmukaisuudesta” romuttuu. Hahmoa luonnehtii halu olla vahingoittamatta viattomia, ja periaatteessa jokainen hänen itse, välikäden kautta tai fantasioissaan tappamansa ihminen on ”paha”: joko murhaaja tai Williä kaltoin kohdelleita. Will ei kuitenkaan tee väkivaltaa heitä kohtaan siitä syystä. Esimerkiksi jaksossa ”Suzakana” (2.08) esiintyvä Clark Ingram (Chris Diamantopoulos) on kylmäävä 16 naisen murhaaja, mutta Willin motiivi haluta ampua tämä ei liity tämän tekoihin: Will haluaisi saada Ingramin tappamisesta tyydytystä, joka korvaisi sen, ettei hän voi tappaa Hannibalia. Will tapattaa (vihollistensa) vartijoita ja poliiseja vain siksi, että he ovat hänen tiellään – kuten Hannibalin tekisi. Hän ei ole oikeutta jakava Jumalan lammas, vaan väkivaltaa tietoisesti hyödyn, hovin ja nautinnon välineenä käyttävä ihminen – mikä toisaalta on ehkä juuri se, miten Jumalakin sarjassa vaikuttaa väkivaltaa tekevän.

4.4 Tappaminen henkilökohtaisen transformaation moottorina

Willin tarinaa on verrattu klassiseen ihmissusitarinaan (Elliott 2018): kuten ihmissudet, Will muuttuu vähitellen yhteiskunnan ulkopuoliseksi abjektiksi, itselleen tuntemattomaksi ”hirviöksi”. Hän kokee uuden väkivaltaisuuden omaan identiteettiinsä sisällyttämisen hankalaksi ja epämiellyttäväksi, eikä halua myöntää tappamisen houkuttelevan häntä. Will näkee myös runsaasti unia ja näkyjä, joissa hän muuttaa muotoaan. Useimmin toistuu näky, jossa hänelle kasvaa hirvensarvet. Näissä näyissä hän sulautuu omaa väkivaltaisuuttaan kuvastavaan, hänen näyissään usein esiintyvään hirvieläimeen ja ylittää näin tekemällä ihmisen ja hirviön välisen rajan (Carroll 2015, 55); toisaalta hän näissä näyissä muistuttaa Hannibalia hänelle symboloivaa wendigo-hahmoa, joka on ihmislihaa syövä, hirvensarvinen mutta muuten ihmistä

¹⁶ Myös tapattaminen on väkivaltaa, sillä kyseessä on vallan käyttäminen siten, että tuloksena on jonkun kuolema. Will onnistuu saamaan Hannibalin, Chiyohin ja Dolarhyden tappamaan puolestaan. Lisäksi Will yrittää tapattaa Hannibalin, entisen psykiatrisen sairaalan johtajan Frederick Chiltonin (Raúl Esparza) ja sarjamurhaaja Abel Gideonin (Eddie Izzard).

muistuttava myyttinen hahmo. Katsoja todistaa Willin häiriintyneiden unien kautta Willin alkavaa transformaatiota kohti väkivaltaisuutensa kohtaamista jo ennen kuin Will itsekään ymmärtää uniensa merkitystä (Nielsen & Finn 2018, 574). Transformaatio tuntuu tuskalliselta ja identiteettiä rikkovalta. Will kokee ”haipuvansa pois” (”Buffet Froid”, 1.10); olevansa ”nestemäinen” ja ”ylitsevuotava”; ei itsensä vaan ”joku muu” (”Rôti”, 1.11.). Willin muutos kuvataan kauhugenren ihmissusikuvastolle ominaisin tavoin: muutos on pitkälti hallitsematon, ja Will kärsii muistiaukoista sekä kauheista näyistä tapoista, joita hän saattaisi suorittaa.

Willin valtavan ahdistuksen voi tulkita johtuvan kauheiden asioiden työn puolesta jatkuvasti todistamisesta, mutta sitä on hedelmällisempää lukea häpeän ja transformaation kautta: se on jonkun itseen liittyvän kestäättömäksi kokemista. Bryan Fuller on kuvaillut Willin suhdetta kykyynsä ymmärtää murhaajia jossain määrin häpeän värittämäksi: ”I think [Will feels] a bit of shame that he can think like these people and he can understand the horrors that men do, and for him, the vulnerability is, ‘I can understand it – does that mean that there’s a little bit of it inside me?’” (Bernstein 2013). Häpeä murhaajien ymmärtämisestä laajenee koskemaan myös Williä itseään. Fullerin mukaan (mp.) Will on hyvin tietoinen siitä, mitä Fuller kutsuu Willin ”pimeydeksi”: Will tietää olevansa kiinnostunut murhasta ja kykenevänsä suhtautumaan murhaajiin empaattisesti. Pimeys ja tietoisuus siitä tuntuvat hänestä kuitenkin hyvin epämuikavilta. Will pelkää ja häpeää empatiakykyään ja itseään, ja häpeän aiheuttava asia rikkoo hänen käsityksensä itsestään (ks. Sedgwick 2003, 36). Häpeävä pelkää tulevansa hylätyksi, koska hänessä on jotain perustavanlaatuisesti virheelliseksi, jopa ”sairaaksi” koettua (Probyn 2005, 3; Tomkins 1995, 133). Lisäksi häpeä rikkoo normaalin kontaktin toisiin ihmisiin (Sedgwick 2003, 37). Häpeävä yksilö näkee itsensä toisten silmin ja kokee häpeällisen itsensä ja ominaisuuksiensa paljastuvansa toisille (Ahmed 2014, 105–106). Will menettää ensimmäisen kauden myötä otteen itsestään ja pelkää muiden näkevän itsestään totuuden: ei vain hänen kykynsä ymmärtää murhaajia, josta muut hahmot jo tietävät ja jota he pitävät outona, vaan sen, että hän tosiasiallisesti nauttii tappamisesta.

Sara Ahmedin (2014, 103) mukaan häpeävä haluaa piiloutua, ja Willin ratkaisu hänet valtaavaan häpeään onkin vetäytyä niin kauas yhteiskunnasta kuin mahdollista sekä ajaa pois luotaan hänestä välittävät mutta häntä lopulta ymmärtämättömät ihmiset. Will asuu sarjan alussa syrjäisellä paikalla seuranaan vain lauma koiria¹⁷, ja myöhemmin hän pyrkii välttämään FBI:n töihin palaamista välttääkseen näin tilanteen, jossa häpeä ja sitä tuottavat asiat olisivat läsnä ja voisivat paljastua muille.

¹⁷ Koiriensa kanssa Will on hellä, avoin ja iloinen. Häpeä on inhimillinen konsepti; eläinten kanssa sitä ei tarvitse tuntea.

Ahmed (mts. 104) toteaa, että itsensä huonoksi tunteva joutuu huonouden itsestään karkottaakseen karkottamaan ”itsensä itsestään”.¹⁸ Will koettaakin erottaa häpeää aiheuttavan, häiritsevän osan ”todellisesta” itsestään. Hän yrittää lähes koko sarjan ajan kaikin voimin kieltää väkivaltaisuutensa ja esiintyä sen sijaan sellaisena, jollainen hänen *pitäisi* olla. Häpeä paljastaa sen, mikä itselle on kaikkein tärkeintä ja ominaisinta: ihminen häpeää, kun ei onnistu elämään arvojensa mukaisesti (Probyn 2005, x). Jo sarjan ensimmäisessä jaksossa (“Apéritif”, 1.01) Hannibal saa Willin kiinni tästä. Kun Will sanoo rakentavansa linnakkeita epämukavien ajatustensa ympärille, Hannibal huomauttaa, kuinka huolimatta siitä, mitä Will saattaa esittää arvostavansa ja pitävänsä säädyllyksenä, hänen assosiaationsa ja unensa paljastavat hänen todelliset ajatuksensa ja halunsa, joita linnakkeet eivät pitele. Totuus, joka Williä järkyttää ja jonka hän yrittää tukahduttaa, piinaa häntä jatkuvasti hänen unissaan ja näyissään. Carroll (2015, 50) kirjoittaa ihmisillä olevan taipumus luoda itsestään erillisiksi kuvittelemiaan mutta tosi asiassa itseään ja omia yhteiskunnan normeihin sopimattomia puoliaan kuvastavia hirviöitä. Jotta omasta hirviömyönteisyydestä pääsee eroon, on tuhottava niitä edustava hirviö (mts. 57). Will koettaakin ulkoistaa hirviömyönteisyytensä itsestään ja myöhemmin toistuvasti tappaa Hannibalin – hirviönsä.

Koko sarjan ajan Willin potentiaali tappaa vallitsee emotionaalista intensiteettiä ylläpitävänä elementtinä. Will pelkää jatkuvasti voimistuvaa potentiaaliaan, ja katsoja taas elää jännityksessä odottaessaan, kummalle puolelle potentiaalinsa rajalla keikkuva Will lopulta laskeutuu. (Ks. Balanzategui ym. 2019, 43.) Willin transformaation kulminaatiopisteitä ovat eräänlaiset siirtymäriitit, joissa hän siirtyy peruuttamattomasti eteenpäin muutoksensa polulla. Will on luvussa 4.1 kuvaamalla tavalla ensin niin Hannibalin kuin muidenkin vallankäytön passiivinen uhri, joka ei pysty hallitsemaan tappamiskauhukuvien täyttämää mieltään. Vankilaan joutuminen on Willille kuitenkin käännekohta. Hän koettaa tapattaa Hannibalin vankilasta käsin, ja sieltä päästyään hän alkaa tutustua väkivaltaisuuteensa ja sen tuottamaan, tapatusyrityksen herättämään tyydytykseen. Hän ottaa haltuunsa niin itsensä kuin elämänsäkin ja oppii manipuloimaan manipuloinnin ehdotonta mestaria, Hannibalia. Seuraava oleellinen hetki on Randall Tierin tappaminen. Gabriel A. Rieger (2019, 114) kuvaa Tierin tappamisen olevan Willille symbolinen kuolema ja uudelleensyntymä. Tällainen luenta voidaan tehdä, koska kun Tier hyökkää Willin kimppuun, Will näkee tämän mielessään hirvenä, joka hänen ajatuksissaan symboloi häntä itseään (mp.). Will siis hyökkää itsensä kimppuun, ja näin tekemällä osoittaa kykynsä Hannibalille. Dolarhyden murha taas merkitsee Willin transformaation viimeistä vaihetta ja tekee hänestä lopullisesti tasavertaisen Hannibalin kanssa. Ellie Lewerenz (2019, 69) kuvaa Willin muuttuvan tilanteesta uhrista tappajaksi. Ensin Dolarhyde puukottaa häntä, mutta Will vetää

¹⁸ Alkuperäinen muotoilu: ”I feel myself to be bad, and hence to expel the badness, I have to expel myself from myself.”

veitsen irti ja puukottaa sillä vuorostaan Dolarhydea monta kertaa. Useissa lähikuvissa esiintyvä veitsi on Lewerenzin mukaan Willin transformaation väline, samaten kuin kohtauksessa pulppuava veri on symboli transformaatiolle. Kuten Hannibal toteaa jaksossa ”... And the Woman Clothed With the Sun” (3.09), ”blood rituals involve a symbolic death and then a rebirth”. Will käy läpi verisen rituaalin tekemällä murhan – ja läpäisee sen voitokkaana. Will ei siis lopulta tuhoa hirviötä ja sitä kautta omaa hirviömäisyyttään, vaan syleilee sitä sekä hirviötään – kirjaimellisesti.

Hannibalin – ja Jumalan – tavoin myös Will päätyy kokemaan olevansa hyvän ja pahan tuolla puolen (”Naka-choko”, 2.10). Tappaminen muuttaa Willin ajattelua: Hannibal toteaa tappamisen vaikuttavan Willin aivojen fyysiseen rakenteeseen (”Kō No Mono”, 2.11). Hannibalin mukaan Willin ”design kehittyi”, ja Will itsekin kutsuu Tierin ruumiista tekemäänsä teosta designiksi (”Naka-Choko”, 2.10). Kiinnostavan Willin kehittymisestä tekee se, ettei se ole pelkkää positiivista paremmaksi tuleamista, johon liittyviä konnotaatioita *kehitys*-sana yleensä kantaa. Tällaisena hahmokehityksen esittäminen heijastelee sarjan laajempaa tapaa esittää kehitystä. VanDerWerff ja Saraiya (2013) kommentoivat, että siinä missä kasvu nähdään usein positiivisena kehittymisenä, *Hannibalissa* kasvu esitetään usein myös jonakin negatiivisena, kuolettavana ja pahana esimerkiksi mätänevien, sienten ja kasvien valtaamien ihmisruumiiden kautta. Myös tappamiseen liittyy ajatus, että tapettavat ihmiset ovat vain materiaalia, jonka tuhkista tappaja voi ”nousta loistonsa”, kuten Hannibal ilmaisee (”Kō No Mono”, 2.11). Transformaatio voi siis ylevöittää, mutta se voi myös olla haitallista. Tämä tuntuu realistiselta ratkaisulta: väkivallan kautta ”positiivisessa” mielessä kasvaminen lienee tosielämässämmekin harvinaista. Fiktiossa usein toissijaistetaan väkivallan negatiivisia vaikutuksia ja halutaan sen sijaan painottaa väkivallan uhrin kokemustensa kautta vahvemiksi kasvamista (vrt. Ronkainen & Näre 2008, 16). Will kasvaa kyllä vahvemiksi muttei vain positiivisessa mielessä: on kyseenalaista, onko tappajaksi tuleminen positiivista kehitystä, vaikka se kuinka olisi oman itsen löytämistä. Willin halu tappaa ja tämän halun toteuttamisen kautta tapahtuva muuttuminen tappajaksi tekee kyllä hänet ”todelliseksi itsekseen”¹⁹, mutta ambivalentisti se samaan aikaan tekee hänestä yhteiskunnan ulkopuolisen hirviön.

Willin ihmissusitarina eroaakin monesta klassisemmasta versiosta. Perinteisesti ihmissudeksi muuttuva näyttäytyy ulkoa tulevan uhan – hänet ihmissudeksi puremalla muuttavan toisen ihmissuden – kohteeksi joutuneena viattomana uhrina. Tällaisen henkilön väkivaltaisuuden voi ulkoistaa ihmissusiin

¹⁹ On toki huomioitava, että ”todellisen itsen” konsepti on problemaattinen. Itse tai identiteetti ei ole rajattu ja yhtenäinen kokonaisuus, joka ihmisellä ”alun perin” on ja joka pysyy aina samana; sen sijaan se muuntuu jatkuvasti. Willin ”todellisesta itsestä” puhuminen on kuitenkin perusteltua, sillä *Hannibalin* keskeisiin teemoihin kuuluu itsen löytäminen ja rehellisesti kohtaaminen. Kyse on ehkä ennemminkin todellisesta *potentiaalista*, joka hänessä on.

kuuluvaksi; katsojan on helppo sulattaa ajatus, että hahmo on ihmissusimuodossaan eläimellisten vaistojensa vietävissä oleva hirviö, mutta tämä ei kuitenkaan lopulta ole se, mitä hahmo ”todella” on. Willin kohdalla katsojan ja Willin itsensä sen sijaan on hyväksyttävä, että kyseessä on yksi ja sama, väkivaltaisten halujen kanssa elävä, tappamisesta unelmoiva Will koko ajan, joka ensin ei toteuta halujaan, mutta itsensä hyväksytyään toteuttaa. Sarja antaa ensin ymmärtää, että Hannibalin harjoittama laajamittainen manipulointi yhdistettynä FBI-työn kuormittavuuteen, eri murhaajiin jatkuvasti samaistumiseen ja aivotulehdukseen on syynä siihen, että Will ”sekoaa” ja rupeaa tekemään väkivaltaisia tekoja. Katsojalle selviää kuitenkin, ettei tämä ole koko totuus – jos edes enempää kuin pieni osa sitä. Aivotulehdus selittää Willin yleisen sekavuuden ja muistiaukot, mutta sen parannuttua sekä Willin silmien avauduttua Hannibalin teoille Willin väkivaltaisuus ja halu tappaa ovat kuitenkin yhä jäljellä – ja kasvavat. Will toteaa Hannibalille: ”You wanted me to embrace my nature, Doctor. I’m just following the urges I kept down for so long, cultivating them as the inspirations they are” (”Yakimono”, 2.07). Willistä paljastuva totuus on synkeä, mutta se on totuus, ja tämä totuus on ollut läsnä hänessä aina, joskin tietoisesti ja huolellisesti salattuna niin muilta ihmisiltä kuin osin Williltä itseltäänkin. Willin ”todellinen itse” on väkivaltaisuudesta nauttiva tappaja, ja tällaisena itsensä hyväksyminen sallii hänen tuntea itsensä aidommin kuin koskaan aiemmin. Hän antautuu hirviömyönteisyydelleen antaen sen vallata itsensä ja syleillen sen tuomaa uudenlaista vapautta ja itsevarmuutta. Oman väkivaltaisuuden hyväksyminen ja itsensä löytäminen tekevät Willistä vahvan toimijan, jolloin väkivaltaisuudesta tulee jopa voimaannuttava seikka.

Todellisen itsen löytämisessä voidaan nähdä olevan osin myös kyse häpeän voittamisesta – tai ehkä pikemminkin häpeän hyväksymisestä. Häpeä nähdään usein tilana, josta tulee pyrkiä eroon (ks. esim. Probyn 2005, 2). Häpeää ei kuitenkaan tulisi kieltää, sillä sen ymmärtäminen on olennaista kyvyille ymmärtää ihmisyyttä, johon se erottamattomasti sisältyy (mts. xiii, xviii). Kun häpeää ei ajatella lähtökohtaisesti vääränä tai yksilöä alistavana tunteena, joka täytyy vaientaa tai hävittää, kyetään huomioimaan myös häpeän tuottava puoli (Oinas 2011, 164, 166). Probynin (2005, xii–xiii, xviii, 34–35) mukaan häpeä, joka saa kokijansa arvioimaan uudelleen itseään, voi olla positiivinen, muutoksia aikaansaava voima. Häpeä rikkoo ja horjuttaa identiteettejä, mutta se myös tuottaa niitä: muovaa käsitystä itsestämme ja on siten aina osana identiteettiemme rakentumista (Sedgwick 2003, 36–37).²⁰ Will ottaakin lopulta häpeämänsä asian – ”pimeytensä”, ”hirviömyönteisyytensä”, ”sisäisen vihollisensa” (The Wrath of the Lamb”, 3.13) – haltuunsa ja hyväksyy sen tuottavaksi osaksi identiteettiään.

²⁰ Häpeän yhteydestä väkivaltaan sekä häpeästä produktiivisena voimana ks. myös Korhonen 2020.

Willin transformaatioon liittyen mainitsemisen arvoinen on vielä toimijuuden kysymys. Hannibalin voi ajatella toimivan asiakkaidensa Jumalana; luojana joka rohkaisee heitä hyväksymään todellisen itsensä ja toteuttamaan potentiaaliaan tappajina. Myös Willille Hannibal näyttäytyy jossain määrin Jumalana, joka on luonut hänet. Williä ei kuitenkaan tule lukea vain Hannibalin aikaansaannoksena. Moni sarjaa tulkinnut on nimennyt Hannibalin agendan olevan *muuttaa* Will kaltaiseksi pakottamalla tämä tappamaan (esim. Krawczyk-Łaskarzewska 2017; Lewerenz 2019; Rieger 2019). Tästä ei kuitenkaan ole kyse, vaan Hannibal tähtää nimenomaan auttamaan Williä *tulemaan omaksi itseksensä*. Kyse on siitä, että Hannibal tunnistaa omiaan muistuttavat piirteet ihmisissä, joista hän sitten kiinnostuu – ei siitä, että Hannibal pakottaisi näistä kaltaisensa. Hannibal haluaa niin Willin kuin muidenkin asiakkaidensa tuhoavan nykyisen itsensä tullakseen todelliseksi itseksensä. Sarjassa esiintyy monta Hannibalin nykyistä tai entistä asiakasta, joista jokaista hän on ohjannut kohti todellisen itsensä hyväksymistä ja tappajaksi tulemista. Hannibalin pyrkimys on saada ihmiset kohtaamaan ja hyväksymään tukahdutettu pimeys sisällään, ja erityisen vahva tämä pyrkimys on Willin kohdalla.

Fuller on kuvannut Hannibalia Luciferiksi, joka rakastaa ihmiskuntaa ja näkee Willissä potentiaalin toteuttaa ihmisyyden kauniita ja kauheita puolia samalla tavalla kuin Hannibal itse tekee (Goldman 2014b). Tämän vuoksi Hannibal kokee Willin puoleensavetäväksi ja haluaa saada tästä ”vedettyä esiin” ihmisyyden kauniit puolet, niin kauheita kuin ne ovatkin (mp.). Hannibal todella haluaa Willin parasta – joskin Hannibal käyttää valtaa siinä, että hän monesti määrittelee itse sen, mikä kenestäkin on parasta (Gledhill 2019, 87). Siinä missä Hannibal on yrittänyt löytää monesta muustakin ihmisestä kumppanin (ks. Rieger 2019), Will on ainut, joka pystyy käymään läpi niin täydellisen kehityksen, että hänestä tulee itsenäinen entiteetti, joka on tasavertainen Hannibalin kanssa ja joka ei ole tiukasti hänen kontrolloitavissaan (vrt. mts. 104, 117). Will ei käy läpi ahdistuksentäyteistä muutosta siksi, että hänestä tulisi tappaja murhaajien ja murhien seuraamisen sekä Hannibalin vaikutuksen takia. Sen sijaan hänestä tulee tappaja, koska tähän transformaatioon hänellä on aina ollut potentiaalia, jonka esiin tulemista Hannibalin myötävaikutus tukee. Will valitsee lopulta väkivallan tekemisen itse, ollen näin täysin vastuussa omista valinnoistaan: potentiaalin saavuttamisesta puhuva Hannibal ei koskaan pakota Williä käyttämään väkivaltaa, vain houkuttelee tätä siihen. Jaksossa ”Su-zakana” (2.08) juuri vankilasta päässyt Will kokee halun tappaa jaksossa löytämänsä murhaajan. Willin osoittama halu toteuttaa omaa potentiaaliaan ilahduttaa Hannibalin. Hän toteaa Willin olevan puhkeamassa kuin perhonen kotelostaan ja tekemässä sen omin neuvoinensa, Hannibalille yllättävinkin tavoin:

With all my knowledge and intrusion, I could never entirely predict you. I can feed the caterpillar, and I can whisper through the chrysalis, but what hatches follows its own nature and is beyond me. (“Suzakana”, 2.08.)

Hannibalin tavoite saada Will toteuttamaan potentiaaliaan ei tietenkään ole täysin epäitsekkäs. Kuten sarjan käsikirjoittaja/tuottaja Don Mancini on kuvannut (Wilson 2015), Hannibal tietää, että Willin mielessä on ovi, joka sulkee taakseen häntä pelottavan potentiaalin ja jonka avaamisessa auttamalla Hannibal voisi saada Willin ”syleilemään pimeyttä sisällään”, mikä tekisi hänestä Hannibalin kaltaisen tavalla, jota kukaan ei aiemmin ole ollut. Mancini myöntää tämän olevan ehkä häiritsevä yhteyden toiseen ihmiseen saamisen tapa, mutta toisaalta liikuttava: katsoja kokee sääliä Hannibalin yksinäisyyttä kohtaan ja ymmärtää Hannibalin tarvetta saada yhteys ainoaan ihmiseen, joka häntä voi ymmärtää (mp.). Vaikka manipuloiva, ihmisiä murhaava ja syövä Hannibal on kauhea ihminen, ei katsoja voi olla tuntematta hellyyttä Hannibalin innosta siitä, että hän pääsee ensimmäistä kertaa elämässään jakamaan maailmansa jonkun kanssa. Hannibal löytääkin Willistä kaltaisensa, jollainen kukaan muu ei voi olla (ks. Rieger 2019) – jonkun, joka voisi rakastaa häntä.

4.5 Tappaminen osana rakkautta

Hannibalissa väkivallan tekeminen rakkauden kohdetta kohtaan tai yhdessä rakkauden kohteen kanssa rinnastuu välittämisen osoittamiseen. Näissä tilanteissa tunteita osoitetaan nimenomaan fyysisen väkivallan kautta. Yksi häiriintyneimmistä esimerkeistä tästä on Hannibalin sisaren, Mischan, kohtalo tulla Hannibalin syömäksi. Hannibal kokee sisarensa herättäneen hänessä täysin uuden halun kannibalismiin ja näin ollen houkutelleen hänet pettämään itsensä, mutta sisarensa syömällä hän kokee antaneensa tälle anteeksi, päässeensä erityisellä tavalla lähelle tätä ja osoittaneensa tälle rakkautta (“Secondo”, 2.03; ks. myös Rieger 2019, 116–117).²¹

Hannibalin ytimen muodostaa Hannibalin ja Willin intiimi, väkivaltainen ja kompleksinen suhde, jota värittävät rakkauden, vihan, kostonhalun ja intohimon kaltaiset valtavat tunteet. Heidän kohdallaan erityisesti tehdään väkivallan tekemisen ja rakkauden osoituksen rinnastuksia. Willin ja Hannibalin suhde on tulkittavissa romanttiseksi tai seksuaalisesti latautuneeksi (ks. esim. Casey 2015; Donovan 2016; Elliott 2018; Gledhill 2019; Messimer 2018). Miesten toisiinsa tuntema vetovoima kietoutuu

²¹ Hannibal uhkaa myös syödä Willin aivot jaksossa ”Dolce” (3.06). Will on juuri yrittänyt taas kerran tappaa hänet, ja petetty Hannibal näkee Willin aivojen syömisen ainoana tapana antaa anteeksi – ja toisaalta päästä lähemmäs Williä.

heidän tappamista kohtaan kokemaansa vetovoimaan, ja jopa raaka fyysinen vahingoittaminen kuten suolistaminen voidaan nähdä miesten välisenä flirttailuna:

CHILTON: Will Graham is alive because Hannibal Lecter likes him that way.

JACK: Maybe it's one of those friendships that ends after the disemboweling.

CHILTON: I would argue, with these two, that's tantamount to flirtation. ("Aperitivo", 3.04.)

Hannibalin ja Willin välinen suhde asettuu osaksi goottilais-romanttista atmosfääriä (ks. esim. Gledhill 2019; Krawczyk-Łaskarzewska, 316–317), jossa väkivalta yhdistyy elämää suurempaan rakkauteen. Kaksi tätä atmosfääriä valottavaa esimerkkiä tästä löytyy toisen ja kolmannen kauden viimeisistä jaksoista. Jaksossa "Mizumono" (2.13) Hannibalille on paljastunut, että Will on juoninut FBI:n kanssa hänen päänsä menoksi samalla, kun hän on teeskennellyt siirtyneensä Hannibalin puolelle ja haluavansa karata tämän kanssa. Loukkaantunut Hannibal pakenee yksin, mutta sitä ennen hän ehtii vielä vahingoittaa Williä monin tavoin. Samalla kun Hannibal syleilee Williä intiimisti, kauniin musiikin taustalla soidessa, hän viiltää Willin vatsan auki – joskin niin, että tämän ei ole tarkoitus kuolla siihen. Lisäksi hän tappaa Willin silmien edessä Abigail Hobbsin (Kacey Rohl), Willin tappaman Garret Jacob Hobbsin tyttären, jonka Hannibal ja Will ovat ikään kuin adoptoineet tämän orvoksi jäätyä. Kohtauksessa ei siis ole kyse rakkauden osoittamisesta satuttamalla vaan rakkauden kohteen pettämäksi tulemisen väkivallalla kostamisesta. Sarjan päättävässä jaksossa "The Wrath of the Lamb" (3.13) rakkaus ja väkivalta yhdistyvät hieman eri tavalla, kun Will ja Hannibal yhdistävät voimansa tappaakseen vihollisensa, Dolarhyden. Kohtausta säestää Siouxsie Siouxin sarjaa varten säveltämä, paljonpuhuvasti "Love Crime" -niminen kaunis kappale, ja taistelu on paitsi graafisen väkivaltainen ja verinen myös koreografialtaan kuin kaunis, kuunvalossa tapahtuva tanssi. Surmatyön jälkeen Will ja Hannibal syleilevät euforisesti jyrkänteen reunalla; surmatyö on tuonut heidät lopullisesti yhteen.

Erityistä on, että elämää suuremman rakkauden annetaan olla queeria rakkautta. Hannibalin ja Willin suhde on queer ollessaan kahden miehen välinen mutta myös koska se välttää luokitteluja: niin he itse kuin muutkaan hahmot eivät oikein tiedä, mistä suhteessa on kyse (aiheesta ks. myös Casey 2015; Casey 2018). Kauhuihin ei perinteisesti ole ollut queer-ystävällisin genre: usein kauhussa queer-koodattu, hirviömäisenä näyttävä paha uhkaa hyveellistä heteroseksuaalista normia (Amalfi 2020; Messimer 2018; ks. myös Benschhoff 1997; Cooper 2010). Toisaalta esimerkiksi Alexander Doty (1995, 15) toteaa, että kauhugenren konventiot, kuten heteroseksuaalisuuden ja -romanttisuuden sekä perinteisten sukupuoliroolien rikkominen, nimenomaan mahdollistavat queer-luentoja. Myös *Hannibalissa* heteroseksuaalisuus ja -romanttisuus epäonnistuvat toistuvasti (ks. Messimer 2018, 179).

Heteromuotoiset parisuhteet kariutuvat ja monen murhaajista uhreja ovat nimenomaan heteronormatiiviset²² perheet (mp.). Teema korostuu kolmannella kaudella, kun Dolarhyde ottaa kohteekseen ydinperheitä.

Myös Willin yritykset muodostaa heterosuhde epäonnistuvat toistuvasti – kun taas hänen suhteensa Hannibaliin on pitkäkestoinen ja intiimi – mikä toistaa sarjan yleistä tematiikkaa heteroelämän onnettomuudesta (Casey 2015, 561). Jo sarjan alussa ("Ceuf", 1.04) Will kommentoi suhdettaan ajatukseen perheestä: "There's something so foreign about family. Like an ill-fitting suit. I never connected to the concept." Willin kyvyttömyys muodostaa heteronormatiivinen perhe käy ilmi, kun hän kolmannen kauden loppupuolella yrittää elää perhe-elämää uuden vaimonsa ja tämän pojan kanssa. "The Great Red Dragon" -jaksossa (3.08) tehdään paljonpuhuva rinnastus. FBI-töihin palannut Will näytetään eläytymässä Dolarhyden murhiin eli tappamassa raa'asti perheitä; samalla hänen tuore perheensä esitellään katsojalle. Perhe myös unohtuu Williltä hyvin nopeasti, kun Hannibal palaa hänen elämäänsä. Vaikka mustasukkainen Hannibal yrittää tappaa Willin perheen ja vaikka Will tietää suhteensa Hannibaliin olevan vaikea, Will valitsee silti tämän lopulta perheensä yli. Heteronormatiivisen perheensä seurassa Will teeskentelee, mutta Hannibalin kanssa hän voi olla oma itsensä.

Willin voi tulkita häpeävän paitsi itseään, kuten luvussa 4.4 esitin, myös suhdettaan Hannibaliin. Hannibal on yksi "pahoista" ihmisistä, murhaajista, ja sellainen, joka osoittaa kiintymystään "pahoilla", vahingollisilla tavoilla. Siitä huolimatta Willillä on intiimi, emotionaalinen suhde tähän, ja näin ollen Williä voi tulkita heteronormeihin sopimattomuutta häpeäväksi tai ainakin tätä tematiikkaa ehdottavaksi hahmoksi. Seksuaalisuuden ja erityisesti heterouudesta eroavien seksuaalisuuksien on perinteisesti nähty kytkeytyvän vahvasti häpeään (Munt 2008, 95; Probyn 2005, x). Willin tarinakaari häpeään täyteisyydestä häpeän syleilyyn yhdistyy hedelmällisesti hahmon queeristi lukemiseen sekä sarjan yleiseen toiseuden tematiikkaan. Will taistelee sarjan ajan paitsi väkivaltaisuuttaan myös Hannibalin yhtä aikaista kauheutta ja kiehtovuutta vastaan. Hän palaa jatkuvasti häpeällisesti tämän luo sekä toisaalta yrittää hälventää häpeäänsä käännettämällä tämän pois tai lähtemällä tämän luota kerta toisensa jälkeen; Hannibalin ja suhteen tähän hyväksyminen tarkoittaisi Willille myös hänen oman häpeällisen pahuutensa hyväksymistä. Will väittää itselleen, että hänen on joko pakko tappaa Hannibal tai tulla tämän kaltaiseksi ("Contorno", 3.05): hän vaikuttaa uskovan, että tappamalla Hannibalin hän

²² *Heteronormatiivisuudella* viitataan heterouden aktiivisesti ylläpidettyyn asemaan institutionaalisesti etuoikeutettuna, "luonnollisena" ja "normaalina" sekä ihanteellisena suhteiden ja reproduktion perustana (Warner 1993, viitattu lähteessä Rossi 2015, 17). Jotta heteronormatiivisuus voi tulla ymmärretyksi normina, vaatii se vastapuolekseen queerin eli "epänormaalin" (Karkulehto 2007, 33).

samalla onnistuisi poistamaan ”hirviömyönteisyyden” itsestään ja siten välttämään tulemasta itse hirviöksi (Carroll 2015, 59). Will yrittää teeskennellä, että ”pimeys” hänessä on vain jotain Hannibalin kaltaista, ei hänen ”todellinen” itsensä. Will vaikuttaa kokevan binääristä joko/tai-ajattelua heijastaen, että hänen vaihtoehtonsa rajautuvat Hannibalin eliminoimiseen tai Hannibalin ja siten myös hänen itsensä hyväksymiseen. Myös Willin jatkuvat yritykset päästä irti Hannibalin vaikutuspiiristä kielivät siitä, että hän uskoo voivansa jättää Hannibalia muistuttavan osan itsestään taakseen ja elää normaalia elämää.

Willin suhde Hannibaliin on kuitenkin yhtä aikaa myös jotain häpeälliselle päinvastaista. *Hannibal* asettuu siinäkin mielessä osaksi goottilais-romanssin traditiota, että se on muotoiltu sitä noudattavaksi tekstiksi, jossa päähenkilö – usein nainen, tässä tapauksessa queeritettu miespäähenkilö eli Will – oppii ymmärtämään ”hirviötä”, ja hänen ymmärryksensä kautta myös katsoja kutsutaan ymmärtämään empaattisesti niin ”hirviön” kuin päähenkilönkin motiiveja (Gledhill 2019, 74, 91).²³ Ainut, jonka edessä Will lopulta on oma itsensä häpeämättä, on Hannibal. Vaikka miehet ovat vihollisia suuren osan sarjasta, he tietävät olevansa toisilleen ainoat ymmärtäjät, jopa sielunkumppanit, ja he avautuvat toisilleen tavoilla, joilla hän ei muille voi uskoutua. Will ymmärtää Hannibalin motiiveja tappaa mutta myös tätä ihmisenä. Hannibal taas näkee sen, mitä Will salaa kaikilta muilta, mitä muut eivät edes halua ymmärtää vaan ainoastaan käyttää hyväkseen (esimerkiksi FBI-töissä) ja mitä he pitävät jos ei lähes niin melkein yhtä outona kuin Willin tutkimia murhaajia (Felts 2019, 212). Kumpikin miehistä omaa väkivaltaisia haluja sekä ymmärtää tappajia ja tappamisen kauneutta, minkä vuoksi heidän täytyy näiden ”väärin” tunteiden ja ajatusten takia sulkea itsensä yhteiskunnan ulkopuolelle eristyksiin muista, jotka eivät heitä voisi ymmärtää. Tämä tekee heistä pohjattoman yksinäisiä. Toisistaan Will ja Hannibal kuitenkin löytävät ymmärtäjän, joka ainoana näkee maailman samankaltaisena ja erottaa kauneutta toisen ”rumuudessa”. Tarve löytää joku, jonka edessä voi tulla nähdyksi sellaisena kuin todella on, on äärimmäisen inhimillinen ja ymmärrettävä. Jack Crawford artikuloi tämän: “Will Graham understands Hannibal. He accepts him. Now, who among us doesn't want understanding and acceptance?” (“Secondo”, 3.03). Toisen *näkeminen* on keskeinen teema *Hannibalissa*, jolla tarkoitetaan sanan perusmerkityksen lisäksi ymmärtämistä ja toisen asemaan asettumista (Miranda 2019, 217). Se voi kuvastaa esimerkiksi sitä, kuinka toisen kykenee näkemään hyväksyvästi häpeässään. Fullerin mukaan ”I see you” onkin suurin mahdollinen kiintymyksen osoitus, sillä se kuvaa sitä, kuinka voi tulla itsensä toisen näkemäksi ja hyväksymäksi huolimatta siitä, miten vialliseksi itsensä kokeekin:

²³ Gledhill (2019) vertaa *Hannibalia* tässä suhteessa Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaaniin* (alkup. *Jane Eyre*, 1847) ja William Godwinin *Caleb Williamsiin* (1794).

That's how Will felt with Hannibal – he felt seen. He felt naked and vulnerable, and yet understood in that. It's a very addictive feeling to be in a relationship with somebody – whether it's a friendship or a romance – where the dysmorphia of how you feel on the inside finally connects with someone else's perception of you from the outside. It's dizzying. (Jung 2015.)

Hannibalin tapa rakastaa Williä kietoutuu yhteen tämän ymmärtämisen kanssa. Hannibal toteaa, että toisen ihmisen voi todella tuntea vain, kun tätä rakastaa. Tämä rakkaus sallii nähdä rakastetun todellisen potentiaalin ja myös osoittaa sen rakastetulle itselleen, jolloin tämä voi alkaa toteuttaa sitä. (“Shiizakana”, 2.09.) Lukuisat ihmiset *Hannibalissa* tappavat, koska he niin tekemällä etsivät itselleen ymmärtäjää. Esimerkiksi jaksossa ”Amuse-Bouche” (1.02) Eldon Stammets (Aidan Devine) tappaa kiinnittääkseen Willin huomion, koska hän on nähnyt lehtijuttuja miehestä, jonka sanotaan ymmärtävän murhaajia. Will ja Hannibal eivät ole tähän poikkeuksia. Kamppaillessaan mielenterveytensä kanssa ensimmäisellä kaudella Will myöntää suurimman pelkonsa olevan se, ettei hän tiedä, kuka on (”Rôti”, 1.11.). Myöhemmin Will tajuaa, että Hannibalin kanssa hän tietää, kuka todella on: ”I've never known myself as well as I know myself when I'm with him” (”Secondo”, 3.03). Samalla kun hän oppii hyväksymään itsensä, hän löytää ihmisen, joka myös hyväksyy hänet sellaisena kuin hän on. Hyväksyessään väkivaltaisuutensa hän hyväksyy myös sen, että Hannibal ja hän muistuttavat toisiaan äärimmäisen paljon, ovat samalla tavalla yhteiskunnan ulkopuolisia ja kuuluvat näin ollen yhteen. Will kiteyttää: ”We are just alike. You are as alone as I am. We are both alone without each other” (”Tome-wan”, 2.12). Poikkeavuudesta johtuva häpeä erottaa toisista mutta yhdistää toisiin, muihin häpäistyihin (Probyn 2000, 25). Will kokee hänen ja Hannibalin kuuluvan jopa niin tiiviisti yhteen, että heidän välisensä rajat hälvenevät. He ovat fuusioituneet eikä heitä enää voi erottaa kumpaakaan vahingoittamatta: ”You and I have begun to blur. - - We're conjoined. I'm curious whether either of us can survive separation (”Dolce”, 3.06). Tämä näkemys osoittaa kiinnostavan muutoksen Willin ajatusmaailmassa. Willin toisistaan erillisiksi ymmärtämät hänen oma ihmisyytensä ja Hannibalin hirviömyydet ovat sekoittuneet, eikä Hannibal enää ole jotain, minkä hän voi tuhota tuhotakseen myös itsessään olevan hirviömyyden (ks. Carroll 2015, 59). Sekoittuminen on jopa niin vahvaa, ettei ihmistä ja hirviötä voi erottaa toisistaan; ne eivät voi olla olemassa erillään (mts. 57, 59).

Hannibalin vaikutus Williin on myös synkkä ja vahingollinen. Hän saa Willin myöntämään halunsa tappaa ja tappamisesta nauttimisensa, ja Hannibal vaikuttaa uskovan, että väkivalta ja vallankäyttö ovat ainoat tavat toteuttaa aito transformaatio (ks. Krawczyk-Łaskarzewska 2017, 309). Miesten suhde on epäterve, myrkyllinen ja väkivaltainen: he valehtelevat toisilleen ja manipuloivat toisiaan jatkuvasti, ja toiseen kohdistettu väkivalta on myös usein fyysistä. Suhde on pitkälti kysymysmerkki heille itselleen, muille hahmoille sekä ehkä katsojallekin, joka todistaa anteeksiantoja ja pettämisten, yhteen

palaamisten ja hylkäämisten kierrettä. Suhteelle on kartettu antamasta selkeää nimeä, eivätkä miehet ole puhuneet tunteistaan toisiaan kohtaan vaan kierrelleet ja käyttäneet metaforia tai puhuneet niistä lähinnä toisille hahmoille. Kolmannen kauden alkupuolella on kuitenkin kohtauksia, joissa käydyissä Bedelian ja Hannibalin keskusteluissa katsojalle ilmenee, että huolimatta kyvyttömydestään tietynlaiseen empatiaan, Hannibal todella rakastaa Williä. Ainut, joka kolmannella kaudella vielä on epä tietoinen - tai kielteinen - asiasta, on Will. Toiseksi viimeisen jakson, "The Number of the Beast is 666" (3.12), alussa on kuitenkin kriittinen kohtaus, jossa Bedelia koettaa saada Willin tajuamaan, mistä tämän suhteessa Hannibaliin on kyse, ja Will tajuaa totuuden. Hän on ollut tietoinen siitä, että Hannibal suhtautuu häneen emotionaalisesti, mutta ei siitä, että kyse on rakkaudesta:

WILL: Is Hannibal... in love with me?

BEDELIA: Could he daily feel a stab of hunger for you and find nourishment at the very sight of you? Yes. But do you ache for him? ("The Number of the Beast Is 666", 3.12.)

Tajuaminen antaa Willille viimeisen sysäyksen valita Hannibal perheensä sijaan. Hän auttaa Hannibalin pakoon vankilasta ja antautuu tappamaan Dolarhyden. Kuitenkin sittenkin, kun Will saa nimen suhteelle, sen ambivalenttius säilyy yhä. Will tajuaa, että väkivaltainen ja hävettäväkin suhde voi ollakin rakkautta. Bedelia myöskään ei varsinaisesti käytä usein kliseisiin yhdistyvä "rakkaus"-sanaa, vaan puhuu hyvin ruumiillisista eikä vain positiivisia mielikuvia herättävistä "nälästä", "ravinnosta" ja "kivistävästä halusta". Rakkaus ei myöskään sulje pois halua vahingoittaa rakastettua. Hannibal koettaa aiemmin kolmannella kaudella syödä Willin aivot, ja Will päätyy viime tekoinaan yrittämään viedä Hannibalilta hengen vetämällä heidät jyrkänteeltä. *Hannibal* käsitteleeekin Willin ja Hannibalin suhteen kautta lähisuhdeväkivaltaa eli väkivaltaa, jota tehdään kumppania, perheenjäsentä tai muuta läheistä ihmistä kohtaan. Heidän väkivaltaista lähisuhdettaan ei romantisoida, vaikka se esitetäänkin rakkaudellisena: suhde esitetään goottilais-romanttisen kuvaston konventioita noudattavana, mutta samaan aikaan sen tunnustetaan avoimesti ja rehellisesti olevan kauhea. Vrai Kaiser (2015) vertaa Willin ja Hannibalin suhdetta 2010-luvulla paljon keskustelua herättäneeseen *50 Shades of Grey* -kirja- ja elokuvasarjaan, jota syytettiin lähisuhdeväkivallan ja parisuhteen sisällä tapahtuvan hyväksikäytön romantisoimisesta. Kuten Kaiser (mp.) osuvasti kirjoittaa, *Hannibalia* ei voi syyttää samanlaisesta lähisuhdeväkivallan representoimisesta. Toisin kuin *50 Shades of Greyssä*, *Hannibalissa* tuodaan jatkuvasti ilmi, miten epä terve ja väkivaltainen sarjan keskiössä oleva ihmissuhde on (mp.) Will ja Hannibal itse tietävät tämän, samaten muut hahmot: suhteen väkivaltaisuus tuodaan eksplisiittisesti esille narratiivissa ja repliikeissä, ja näin ollen se on ilmiselvää myös katsojalle. Alla olevassa lainauksessa Alana kritisoi Williä siitä, että tämä haluaa ylläpitää suhdetta Hannibalin kanssa, vaikka tämä suhde on

rakkaudeksi naamioitua väkivaltaa. Will ei kiellä Alanan näkemystä, vaan toteaa suhteensa Hannibaliin olevan molemmille osapuolille tietoinen sopimus huonojen puolien sormien lävitse katsomisesta:

ALANA: Friendship with Hannibal is blackmail elevated to the level of love.

WILL: A mutually-unspoken pact to ignore the worst in one another in order to continue enjoying the best. ("Aperitivo", 3.04.)

Kaiser (2015) huomauttaa myös, että on epätodennäköistä tulla kannibalistisen sosiopaatin viettelemäksi, ja katsoja tietää tämän; sen sijaan on todennäköistä tavata elämässään Christian Greyn kaltainen kontrolloiva ihminen, joka onnistuu naamioimaan emotionaalisen hyväksikäyttämisenä romantiikaksi ja dominointifantasiaksi. Kaiserin mukaan on tärkeää, että vaikeita ihmissuhteita representoidaan, mutta niiden esittämisen sävy on tärkeä: toisin kuin *50 Shades of Grey*, *Hannibalin* katsojalle tehdään selväksi, että pääparin suhde on puolin toisin vahingollinen. (Mp.) Hannibalin ja Willin tapauksessa, toisin kuin *50 Shades of Greyssä*, kyseessä ei myöskään ole epäsuhtainen valtasuhde, vaan molemmat miehet ovat kykeneviä sekä iskemään toista että torjumaan toisen iskuja (ks. Rieger 2019, 114).

Väkivaltaiselle suhteelle ei myöskään ole tarjolla selkeästi onnellista loppua. Willin ja Hannibalin tarinan loppu on monin tavoin ambivalentti. Siinä missä Will aiemmin ajatteli vaihtoehtojensa olevan *joko* Hannibalin eliminoiminen *tai* Hannibalin ja siten myös hänen itsensä hyväksyminen, tällainen ajattelu väistyy ambivalentin sekä/että-ajattelun tieltä, kun loppukohtauksessa Will *sekä* hyväksyy vihdoin itsensä ja näin ollen tulee itsekseen ja Hannibalin kaltaiseksi *että* yrittää tappaa Hannibalin. Hän siirtyy lopullisesti Hannibalin puolelle ja linkittää heidän tulevaisuutensa yhteen, mutta myös yrittää kieltää heiltä molemmilta tulevaisuuden koettamalla tappaa heidät. Messimer (2018, 189–190) kirjoittaa, että Will ehkä tiedostaa, ettei heillä tappamishalua tuntevina "hirviöinä" voi olla tulevaisuutta ja että hyväksyessään queerin halunsa hän samaan aikaan tietää, etteivät hän ja Hannibal voi elää normatiivisessa yhteiskunnassa yhdessä (ks. myös Fuchs & Phillips 2018, 626). Teon voidaan tulkita myös ilmaisevan sankarillisuutta - Will uhraa itsensä tuhotakseen Hannibalin - tai oman väkivaltaisuuuden kanssa elämisen ajatuksen liian hankalaksi kokemista (ks. Krawczyk-Łaskarzewska 2017, 310).

On kuitenkin mahdollista, ettei Will onnistu murha-itsemurhassaan. Miesten putoamisen jälkeen kuva liukuu heidän perässään jyrkanteen yli, eikä heidän ruumiitaan näy missään. Lisäksi sarjan lopputekstien lomassa näytetään kohtaus, jossa Bedelia istuu ruokapöydässä edessään paistettu

ihmisjalka ja kamera näyttää Bedelian jalan puuttuvan. Ruokapöytä on katettu kolmelle, ja antaa ymmärtää Willin ja Hannibalin selvinneen pudotuksesta ja metsästävän nyt yhdessä ihmisiä. Näin ollen heidän suhteensa jää ikuisen potentiaalinen ja ambivalentin ei-tietämisen muotoon. Uudelleensyntymää symboloivaan veteen pudonneet miehet saattavat selvitä, mikä haastaa perinteisiä queer-esityksiä: he eivät saa tarinan lopussa perinteistä ”rangaistusta” queeriudestaan vaan selviävät loppuun asti tapetuiksi tulemisen sijaan (Messimer 2018, 178, 180, 190; ks. myös Benshoff 1997).²⁴ Näin ollen queer rakkaus väkivaltaisuuksineen ja tappamisineen on lopulta onnistuneempaa kuin heterorakkaus, joskaan ei täysin onnistunutta sekään: queerille rakkaudelle tarjotaan samaan aikaan tulevaisuus sekä ei-tulevaisuus (ks. myös Edelman 2004).

Will ja Hannibal jäävät myös elämään ambivalentisti potentiaalinen palata murhaamaan: ilmaan jää mahdollisuus sille, että he palaavat tekemään rikoksia (ks. Balanzategui ym. 2019, 27–28, 43). Willin tulevaisuus ja kyky elää niin itsensä kuin Hannibalinkin kanssa ”hirviömaisytyensä” hyväksyneenä jää avoimen lopun myötä katsojan arvailun varaan. Miten Willin väkivaltaisuus olisi kehittynyt, jos sarja olisi saanut jatkoa kolmatta kautta pidemmälle? Olisiko Fullerin visio neljännelle kaudelle sisältänyt Willin, joka toteuttaisi hyväksymäänsä väkivaltaisuuttaan metsästäväällä ja syömällä ihmisiä ja nauttimalla täysin rinnoin tappamisesta Hannibalin rinnalla? Miten yleisö olisi reagoanut sarjaan, jonka molemmat protagonistit tässä vaiheessa vaikuttaisivat kiistattoman ”pahoilta”? Tätä voi vain spekuloida – ellei neljäs kausi joskus tulevaisuudessa näe päivänvaloa.

4.6 Tappaminen oman nautinnon lähteenä

Hannibalissa tehdään merkittävä huomio: ”Man is the only creature that kills to kill” (”Shiizakana”, 2.09). Väkivaltaisuus esitetään ihmisyyteen kuuluvana piirteenä, mutta halun tappaa pelkästä tappamisen ilosta esitetään olevan *ainoastaan* ihmisyyteen kuuluva piirre. Tappaminen näyttäytyykin sarjassa myös nautinnon lähteenä: sen esitetään voivan olla ekstaattista ja jopa eroottista. Vaikka muutama muukin murhaaja – pääosin Hannibal – nauttii tappamisesta, parhaiten tämä teema ilmenee Willin hahmon kautta. Willin väkivaltaisuudesta vihjataan sarjassa laajalti jo ennen kuin hän varsinaisesti alkaa tehdä nautinnolliseksi kokemiaan surmatekoja. Väkivaltainen potentiaali käy ilmi graafisista kohtauksista, joissa näytetään Will kuvittelemassa itsensä murhaajien paikalle tekemään näiden verisiä tekoja: rekonstruktioissa katsoja todistaa Leroy (2015, 298) mukaan Willin

²⁴ Myös sarjan toinen queer-pari, Alana Bloom (Caroline Dhavernas) ja Margot Verger, jää henkiin. He elävät poikansa kanssa onnistunutta perhe-elämää – eli elämää, jollaiseen heteropariskunnat ja -perheet eivät *Hannibalissa* tunnu pystyvän.

adrenaliinintäyteisen, jopa eroottisen hyökkäyksen hetken. Myöhemmin väkivaltainen potentiaali käy ilmi myös mielikuvista ja unista, joissa Will fantasioi Hannibalin ja muiden tappamisesta.

Se, mitä Will itsessään pelkää, ei liity vain pelottavaan ajatukseen väkivaltaisten ihmisten ymmärtämisestä. Kaikkein eniten häntä pelottaa sen tajuaminen, että hän itse *nauttii* väkivallan tekemisestä. Kiinnostavaa Willin suhtautumisessa tappoihinsa on, ettei hän tunne syyllisyyttä itse teoista vaan siitä, miten hyvältä tappaminen hänestä tuntuu. Tematiikkaa käsitellään läpi sarjan. Jaksossa ”Amuse-Bouche” (1.02) Will käy Hannibalin kanssa läpi edeltävässä jaksossa tapahtunutta Hobbsin kuolemaa. Will on ampunut sarjamurhaaja Eldon Stammetsia, muttei kuolettavasti vaan saadakseen tämän pidätettyä. Hannibal avaa keskustelun Willin kokemasta hermostuneisuudesta: hän on sitä mieltä, ettei Williä vaivaa niinkään tappaminen, vaan ajatus siitä, että on olemassa ihminen, jonka tappaminen tuntuu hyvältä. Hannibal kuvailee Willin tuntevan jännityksensekaista intoa, jota tämä ei tuntenut Stammetsin ampumisesta, koska teko ei johtanut tämän kuolemaan, kuten Hobbsin tapauksessa:

HANNIBAL: When you shot Eldon Stammets, who was it that you saw?

WILL: I didn't see Hobbs.

HANNIBAL: Then it's not Hobbs' ghost that's haunting you, is it? It's the inevitability of there being a man so bad that killing him felt good.

WILL: Killing Hobbs felt just.

HANNIBAL: Which is why you're here... to prove that sprig of zest you feel is -- not from killing [Hobbs].

WILL: I didn't feel a sprig of zest when I shot Eldon Stammets.

HANNIBAL: You didn't kill Eldon Stammets. (“Amuse-Bouche”, 1.02.)

Hannibal kyseenalaistaa, onko Willissä heränneessä ahdistuksessa lopulta kuitenkin kyse siitä, että itse tappaminen tekona tuntuu Willistä pahalta. Will myöntää, että häntä häiritsee nimenomaan tappamisen tyydyttävyyys. Williä luonnehtivaa häpeää lähelle tulee syyllisyys, mutta siinä missä häpeä koskee itsessä kyseenalaiseksi asetettua ominaisuutta, syyllisyys koskee jotain muille tehtyä (Ahmed 2014, 105). Will ei siis tunne teoistaan niinkään syyllisyyttä vaan häpeää. Hannibal kuitenkin tarjoaa Willille verrokkikohteeksi Jumalaa. Kuten Jumala, joka suuruudessaan voi tehdä hirvittäviä tekoja ja jopa nauttia tappamisesta, myös Willin Jumalan kuvaksi luotuna ihmisenä tulisi tuntea olonsa voimakkaaksi hirvittävyksiä tehdessään:

HANNIBAL: It wasn't the act of killing Hobbs that got you down, was it? Did you really feel so bad because killing him felt so good?

WILL: I liked killing Hobbs.

HANNIBAL: Killing must feel good to God too. He does it all the time. And are we not created in his image? - - God's terrific. He dropped a church roof on 34 of his worshippers last Wednesday night in Texas, while they sang a hymn.

WILL: And did God feel good about that?

HANNIBAL: He felt powerful. ("Amuse-Bouche", 1.02.)

Ensimmäisen kauden lopussa Will myöntää tunteneensa Hobbsin tappaessaan juuri kuten Hannibal kuvaili: "I felt terrified. And then... I felt powerful." ("Relevés", 1.12). Myös toisella kaudella Will kuvaa tappamisen kuvittelemisen antavan hänelle "a quiet sense of power" ("Shiizakana", 2.09). Vähitellen hän myös hyväksyy ajatuksen tappamisen nautinnollisuudesta. Vankilassa Will miettii väkivallan houkuttelevuutta ja haluaan kostaa Hannibalille tämän lavastamiseksi joutumisensa. Tappamisen nautinnolliseksi kokeminen herääkin yrityksen tapattaa Hannibal myötä. Jaksossa "Su-zakana" (2.08) Will myöntää Hannibalille fantasiaivansa tämän omin käsin tappamisesta.

HANNIBAL: Do you fantasize about killing me?

WILL: Yes.

HANNIBAL: Tell me. How would you do it?

WILL: With my hands. ("Su-zakana", 2.08.)

Will unelmoi sarjan aikana myös muiden ihmisten tappamisesta, mutta Hannibal on hänen tappofantasioidensa ensisijainen kohde. Hannibal-fantasioista näytetään kaksi. "Shiizakana"-jakso (2.09) alkaa unella, jossa Will on valjastanut hirven vetämään Hannibalin puuhun sitovia köysiä tiukemmalle, kunnes lopulta tämän ruumis rusentuu. Jakson "Tome-wan" (2.12) fantasiassa Will puolestaan leikkaa katosta roikkuvalta, pakkopaitaan puetulta Hannibalilta veitsellä kurkun auki, minkä jälkeen Hannibal hilautuu ihmisiä syövien sikojen ruoaksi. Etenkin jälkimmäinen fantasia on kuvattu siten, että Willin tyydyttyneisyys väkivallan tekemisestä on selvästi näkyvillä: hän tuijottaa Hannibalia intensiivisesti koko tapahtuman ajan ja näyttää jopa nauttivan siitä, miten Hannibalin veri ryöppyää heidän molempien päälle. Tappamisen kuvataan saavan tekijänsä tuntemaan olevansa elossa, etenkin jos se tehdään intohimoisesti ja hyvin ruumiillisesti, kuten paljain käsin repimällä.

Tierin tappaminen saa Will tajuamaan tappamisen olevan tekona ainut laatuaan mitä tulee elossa olemisen tunteen saavuttamiseen: "I've never felt as alive as I did when I was killing him" ("Naka-Choko", 2.10). Will vakuuttelee itselleen, että Tierin tappaminen, väkivaltafantasioille antautuminen ja tappamisen hyvistä puolista Hannibalin kanssa keskusteleminen ovat tarpeellisia tekoja, jotka hänen on tehtävä, jotta "hyvä" voi voittaa. Will uskottelee hänestä huolestuneelle Jackille sekä itselleen, että

syleilemällä väkivaltaa näillä tavoilla hän voi FBI:n toiveiden mukaisesti päästä paremmin Hannibalin päälle ja saavuttaa tämän luottamuksen tämän ansaan johdattaakseen. Sarjassa kuitenkin näkyy selvästi, kuinka Will tajuaa nauttivansa väkivaltaisuudestaan ja haluavansa toteuttaa sitä puhtaasti omaksi ilokseen. Myöskään Willin Hannibalin puolelle siirtymisen teeskentelyssä kyse ei ole vain teeskentelystä. Williä näyttelevä Hugh Dancy on todennut Willin tietävän, ettei Hannibalia voi huijata, minkä vuoksi hänen on antauduttava aidosti tämän elämäntavalle (Goldman 2014a): Will syö vapaaehtoisesti Hannibalin kanssa ihmislihaa ja keskustelee tämän kanssa karkaamisesta ja Jackin tappamisesta. Vaikka Will tekee näin osana suunnittelemaansa huijausta, se ei kumoa totuutta, että Will harjoittaa kannibalismia – eikä edes vaikuta järkyttyneeltä sen suhteen, enemmänkin vain uteliaalta. Kun hän antautuu näin, hän Dancyn mukaan astuu peruuttamattomasti tietyn rajan yli ja huomaa kauhukseen nauttivansa siitä, mitä rajan toisella puolella on (mp.). Kun Will keskustelee Tierin ruumiin kanssa – eli oman päänsä sisällä – Willin alitajunta asettaa Tierin suuhun kysymyksen: pystyykö Will todella *näkemään* itsensä ja kohtaamaan tekonsa? Keskustelu paljastaa Willin kamppailevan omaan väkivaltaisuuteensa liittyvien ristiriitojen kanssa – ja olevan jo häviämässä kamppailun:

TIER: Come closer. I want to see you. Can you see you?

WILL: Clearer and clearer. You forced me to kill you.

TIER: I didn't force you to enjoy it. ("Naka-Choko", 2.10.)

Hyökkäävään asentoon aseteltu, ihmisen palasia ja luolakarhun luita sisältävä teos kuvastaa Tieriä eläimenkaltaisena tappajana. Tierin suurin toive oli tulla eläimeksi, ja Willin teko voidaan nähdä tämän tappamisesta johtuvan katumuksen hyvittämisenä tämän toiveen toteuttamalla: hän sanoo luomuksensa olevan Tierin muistoa kunnioittava monumentti ("Naka-choko", 2.10). Toisaalta teon tällä tavalla tulkitseminen ei kerro koko totuutta. Tierin ruumis – Will itse – sanoo, ettei monumentti kunnioita niinkään häntä vaan Williä itseään; se kuvastaa Willin transformaatiota tappajaksi. Will myös itse kuvailee ruumiin esillepanon olevan seurauksista piittaamattoman, syyllisyyttä tuntemattoman ihmisen teko. Willin kyky nauttia väkivaltaisuudestaan ilman syyllisyyttä siis kehittyy. Suuntaus jatkuu kolmannen kauden alussa ("Secondo" 3.03), kun Will manipuloi Hannibalin nuoruudentuttavan, Chiyohin (Tao Okamoto) tappamaan miehen, jota tämä on Hannibalin käskystä pitänyt vuosikautia vankina Hannibalin lapsuudenkotilinnan tyrmässä. Will ei mitään ilmeisimmällä tavalla välitä miehestä ja siitä, mitä tälle käy. Mies ei myöskään millään tavalla uhkaa Willin henkeä tai ole tämän suunnitelmien tiellä. Willin tapa ja motiivi houkuttaa Chiyoh surmaamaan muistuttavat paljolti Hannibalin tapoja ja motiiveja saada muut tappamaan. Will väittää tehneensä näin vapauttaakseen Chiyohin

virtaantehävästään, mutta todellisuudessa – kuten Hannibal – Will on puhtaasti utelias näkemään, mitä Chiyoh tekisi, ja houkuttelee tämän salaviihkaisesti suorittamaan veriteon:

CHIYOH: You said Hannibal was curious if I would kill. You were curious, too.

WILL: I didn't want this.

CHIYOH: Yes, you did. You were doing what he does. He'd be proud of you. ("Secondo", 3.03.)

Paljonpuhuvaa on myös se, kuinka Will muokkaa miehen ruumiin taideteokseksi. Tekoa ei voi edes yrittää palauttaa hyväksyttävään syyhyn; Will ei osoita kunnioitusta tai katumusta ruumista kohtaan vaan tekee taidetta puhtaasti oman nautintonsa vuoksi ja uteliaisuuttaan tyydyttääkseen. Tämän jälkeen Chiyoh vertaa itseään Williin, kiteyttäen heidän välisensä eron: "I was violent when it was the right thing to do. But I think you like it" ("Contorno", 3.05). Italiasta palattuaan, Will koettaa kuitenkin vielä kerran irrottautua paitsi Hannibalista myös omasta väkivaltaisuudestaan. Hän ruoskii itseään pahan tekemisestä nauttimisesta ja yrittää teeskennellä nauttimisen sijaan vain sietävänsä sitä. Viitaten sekä Hannibalin kannibalismi- että tappamismielityksiin hän kieltää itseltään nautinnon:

WILL: I'm not going to miss you. I'm not going to find you. I'm not going to look for you. I don't want to know where you are or what you do. I don't want to think about you anymore.

HANNIBAL: You delight in wickedness and then berate yourself for the delight.

WILL: You delight. I tolerate. I don't have your appetite. Goodbye, Hannibal. ("Digestivo", 3.07.)

Will kuitenkin ajautuu kolmannella kaudella Dolarhyde-tutkinnan myötä taas Hannibalin vaikutuspiiriin, mikä herättää hänen piilottamansa halut.²⁵ Sarjan päättävä Dolarhyden murha on Willin nautintoa ja tyydytystä tappamisesta löytämisen huipennus. Kohtauksessa kuvastuu parhaiten, miten tappamisen hetki on *Hannibalissa* toisinaan ekstaattinen, eroottinen ja intohimoa osoittava. Hannibal ja Will raatelevat Dolarhyden kuoliaaksi kuin laumassa saalistavat petoeläimet, ja kohtaus sisältää paljon erityisen hidastettuja ja verentäyteisiä kuvia kirveiden ja puukkojen iskeytyemisestä eri puolille Dolarhyden ruumista. Hannibalin ja Willin teostaan tuntema hurmio näkyy selvästi: heidän ruumiinsa ovat korostetusti "intensiivisen aistimuksen tai tuntemuksen vallassa" (Williams 1991, 4). Tappaminen

²⁵ On paljonpuhuvaa, miten Will Hannibalin hylättyään vetäytyy elämään, jota määrittää parisuhde ja perhe. Heteronormatiivisuus on länsimaisessa yhteiskunnassa yksi tiukimmin ihmistä rajoittavista rakenteista ja äärimmäisen vahvasti "normaalina" ja "ihanteellisena" pidetty instituutio (Rossi 2015, 17). Tällaisena se symboloi kaikkia kulttuurisia rakenteita, joiden kautta pyritään säätelemään yksilöä ja kitkemään tästä pois epätoivottua käyttäytymistä (vrt. luku 4.1). Will onnistuu täyttämään kulttuurisia normeja, pitämään väkivaltaisuutensa pinnan alla ja pysyttelemään kaukana Hannibalista kolmen vuoden ajan. Jälleennäkeminen kuitenkin saa Willin tajuamaan, että perheensä hän haluaa valita Hannibalin ja tämän valinnan myötä tulevan mahdollisuuden tappaa ja nauttia siitä taas. Hannibal irvailee Willin "hulluksi tekevän asialliselle" perhe-elämälle käyttäen siitä sanoja "maddeningly polite" ("The Wrath of the Lamb", 3.13): hän pilkkaa paitsi Willin sivistykseen ja kulttuuriin konventioihin sopivaa väkivaltaisten halujen piilottamista myös Willin yritystä elää mukavaa, kohteliasta mutta auttamattoman tukahduttavaa heteronormatiivista elämää (ks. myös Elliott 2018, 261).

on akti, johon antautumalla ihminen menettää itsensä ja ruumiinsa hallinnan (Schwegler-Castañer 2018, 617; Seitz 2015). Näin ollen se vertautuu seksiin. Bryan Fuller onkin verrannut Willin, Hannibalin ja Dolarhyden välistä eroottisesti latautunutta kohtausta seksiaktiin (Jung 2015). Fullerin mukaan Hannibalin ja Willin suhde ”täydellistyy”²⁶ kohtauksessa: Will on hyväksynyt väkivaltaisuutensa, käyttänyt sitä tietoisesti nautintoa saavuttaakseen ja oppinut näkemään kauneutta siinä. Sarjan päättävä repliikki osoittaa, kuinka Will, joka vielä sarjan alussa halusi väittää tappamisen olevan ”maailman rumin asia” (”Potage”, 1.03), on vihdoinkin myöntänyt itselleen piilottamansa totuuden:

HANNIBAL: This is all I ever wanted for you, Will. For both of us.

WILL: It's beautiful. (“The Wrath of the Lamb”, 3.13.)

Will vertautuu kiinnostavasti kahteen sarjalle keskeiseen murhaajaan, Hobbsiin ja Hannibaliin. Rinnastus nostaa esiin mahdollisuuden lukea Will huomattavasti näitä kahta miestä moraalittomampana. Hobbs näkee vaivaa kunnioittaakseen uhrejaan: hänen mukaansa tämä saavutetaan sillä, että murhattujen kaikki osat käytetään jollain tavalla hyödyksi eikä mitään heitetä hukkaan. Hän kokee arvostavansa uhrejaan syömällä nämä; muuten kyseessä on ”vain murha” (”Potage”, 1.03). Myös Hannibal, vaikkakin nauttii tappamisesta, toimii tappaessaan oman moraalikoodistonsa mukaisesti. Hän tappaa pääosin ihmisiä, jotka ovat käyttäytyneet tönkeästi, ja ylevöittää nämä arvottomat ihmiset valmistamalla heistä kaunista ruokaa (ks. esim. Bainbridge 2018, 609). Hannibal myös pitää itseään Jumalana, joka siivoaa maailmasta epäeleganttia ja epäkelvoo aineita, kuten sarjamurhaajien voidaan toisinaan ajatella tekevän; he näkevät itsensä moraalisisina toimijoina, jotka luovat oman ideologiansa mukaista uutta maailmaa (Bainbridge 2018, 605–606, 608). Will sen sijaan ei kunnioita uhrejaan, hyödynnä näitä mitenkään tai osoita kiinnostusta näiden syömiseen. Vaikka hän tappaa myös itsepuolustukseksi ja on kiinnostunut ajatuksesta jakaa tappamalla oikeutta rikollisille, kuten aiemmin kuvasin, Willin tekemät tapot eivät ole oikeuden jakamista. Hän tappaa ja nauttii tappamisen ajatuksesta hedonistisesti vain omaksi ilokseen, puhtaasti uteliaisuuden tai hivin vuoksi.

Emma Louise Backe (2014) kirjoittaa, että toisaalta Willin oikeuden tappamisen kautta jakamisessa on myös kyse nautinnosta: Will nauttii voidessaan osoittaa tappajille näiden paikan tappamalla nämä. Backe esittää tähän liittyen kiinnostavia kysymyksiä: Onko väistämättä moraalisesti väärin löytää kostonhimoista oikeudenmukaisuutta toisia murhanneen ihmisen tappamisesta? Tekeekö rikoksesta nauttiminen siitä pahemman tai tekijästään jotenkin enemmän syyllisen rikokseen? Backe toteaa, että

²⁶ Fuller käyttää sanaa ”consummation”, joka viittaa avioliiton täydellistymiseen avioparin ensimmäisen yhdyntän myötä.

nämä kysymykset palautuvat iänikuiseen kysymykseen siitä, mikä tekee ihmisestä tai teosta hyvän tai pahan, ja että *Hannibal* sarjana korostetusti kieltäytyy vastaamasta tällaisiin kysymyksiin. Juuri se, että *Hannibal* ei rajaa hyvää ja paha selkeästi toisistaan erillisiksi, tekee sarjasta kiehtovan - ja erityisen häiritsevän. (Mp.)

5 KATSOJA AMBIVALENTIN VÄKIVALLAN EDESSÄ

Väkivaltarepresentaatioita on tutkittu paljon sen kannalta, miten ne asennoituvat väkivaltaan. Väkiältä ymmärretään (syystäkin) negatiiviseksi ja vahingolliseksi ilmiöksi, ja koska representaatiot eivät vain heijasta todellisuutta vaan aktiivisesti tuottavat ja ovat osa sitä, on perusteltua kysyä, millaista todellisuutta representaatio tuottaa ja mitä sillä on haluttu sanoa ja saada aikaan (Rossi 2015, 78–82). Kritisoidaanko ja tuomitaanko vai puolustetaanko ja oikeutetaanko väkivaltaa? Annetaanko väkivallan ymmärtää olevan väärin ja hirveää, luonnollista ja neutraalia – vai jopa oikein ja hyväksyttävää? Luvussa 5.1 reflektoin sitä, millaista kuvaa *Hannibalin* voi tulkita tuottavan väkivallasta, kun se representoi tappamista luvussa 4 osoittamillani ambivalenteilla tavoilla. Osittain tätä kysymystä on sivuttu jo luvussa 4 kunkin teeman kohdalla, mutta nyt paneudun *Hannibaliin* enemmän kokonaisuutena.

Entä mitä merkitystä katsojalle on sillä, että tappamisen esitetään saavan ambivalentteja merkityksiä? Väki­vallan katsojissa herättämät reaktiot voivat vaihdella suuresti (Bacon 2007), etenkin kun kyseessä on teos, joka käsittelee vaikeaa aihetta ja herättää ristiriitaisia tunteita. Tällaista fiktiota kohtaava katsoja ei koe sitä seurattaessaan todennäköisesti ainakaan pelkästään mielihyvää eikä voi ohittaa sitä kuten teemoiltaan tai tunnelmaltaan kevyempää fiktiota. Katsoja haastetaan ajattelemaan aiemmasta poikkeavalla tavalla maailmaa, jossa hän elää. Luvussa 5.2 esitän, että *Hannibal* voi väkivallasta tuottamansa kuvan kautta haastaa katsojan kohtaamaan väkivaltaisuuden ympäristössään ja itsessään. Väitän, että tämä tapahtuu ennen kaikkea Will Grahamin hahmon kautta. Koska Will on asemoitu katsojan edustajaksi sarjassa ja koska henkilö­hahmojen suhtautuminen toisiinsa ohjaa myös katsojan suhtautumista hahmoihin (Mittell 2015, 144), Williin kytkeytyessään katsoja kytkeytyy myös Willin tappajia ja erityisesti Hannibalia kohtaan tuntemaan empatiaan ja joutuu pohtimaan suhtautumistaan väkivallantekijöihin tarinamaailmassa sekä sen ulkopuolella.

Katsoja voi kehittyä väkivallan fiktiossa kohtaamisen vuoksi, eli fiktion herättämät negatiiviksi ymmärrettävät tunteetkin voivat kääntyä positiivisiksi siinä mielessä, että ne edistävät henkilökohtaista kasvua ja ajattelun monipuolistumista (Keen 2018, 50–51). Tällöin väkivaltarepresentaatiot voivat saada produktiivisia ja eettisiä ulottuvuuksia.²⁷ Luvussa 5.3 ehdotankin, että *Hannibal* ambivalenttina sarjana tarjoaa katsojalle mahdollisuuksia haastaa omia näkemyksiään

²⁷ Väki­valtarepresentaatioiden produktiivisista mahdollisuuksista ks. myös Korhonen 2020.

väkivallasta ja väkivaltaisuudesta ja että näiden mahdollisuuksien vastaan ottaminen voi olla hankalaa mutta produktiivista.

5.1 *Hannibalin* asennoituminen väkivaltaan

Hannibal eittämättä esittää väkivallan tekemisen osin positiivisessa valossa. Sarja saa väkivallan tekemisen, erityisesti tappamisen, näyttämään luovalta toiminnalta, häiritsevältä mutta houkuttelevalta taiteelta, oman itsen löytämisen mahdollistavalta sekä ekstaattiselta ja ”elossa olemisen” tunteen aikaan saavalta. Siihen liitetään rakkautta, ja sen esitetään voivan toimia moraalisena, jopa jumalallista käskyvaltaa toimeenpanevana vallankäytön välineenä. Sen myös annetaan ymmärtää olevan ihmisyydelle olennainen, jopa välttämätön piirre. Katsojaa etäännytetään väkivallasta estetisoimalla sitä. *Hannibal* esittää väkivaltaa siten, että sen voitaisiin jopa ajatella toisintavan *splatter*-kauhugenren perinteitä. Ruudulla näytetään vaikuttavan visuaalisen ilmeen aikaan saamiseksi paljon graafisesti kuvattua väkivaltaa sekä verisiä ja lukuisin eri tavoin runneltuja ja tuhottuja ruumiita. Väkivaltaan liitetään usein huumoria ja sillä saatetaan tuntua mässäiltävän jopa siinä määrin, että voi herätä kysymys siitä, onko väkivallan tarkoitus vain tuoda sarjaan shokkiarvoa. (Ks. Arnzen 1994, 178, 183; Williams 1991, 3.) Lisäksi sarjan keskeisenä teemana on tappajien ja heidän motiivinsa ymmärtäminen sekä itselle ymmärtäjän löytäminen tappajasta. Kaikkien näiden positiivisia sävyjä yleensä saavien asioiden yhdistämisen väkivaltaan voidaan nähdä oikeuttavan, jopa glorifioivan väkivallan tekemistä. Väkivallan oikeuttaminen voi myös mahdollisesti tehdä väkivallan katsomisesta nautittavaa riippumatta siitä, kuinka ahdistavaksi, vääräksi tai vastenmieliseksi katsoja väkivallan tekemisen ajatuksen reaali maailmassa kokee. Tietoisista oman elämänsä valinnoistaan ja haluistaan huolimatta katsoja kutsutaan pohtimaan niistä poikkeavia valintoja ja haluja tavalla, joka ei ole hänelle itselleen tyypillistä.

Hannibal ei kuitenkaan kuvaa tappamista pelkästään yllä mainitulla tavalla vaan myös vastuullisesti ja väkivaltakriittisesti. *Hannibal* ei ole väkivaltainen tarina, joka esittää väkivaltaa eksploitiivisesti. Sen sijaan se on väkivaltainen tarina, joka käsittelee monipuolisesti väkivallan eril muotoja ja jonka keskeisinä teemoina ovat väkivallan tekemisen, sen uhriksi joutumisen ja sen oikeuttamisen kysymykset. Väkivallan jollain tapaa kauniiksi tai houkuttelevaksi tekeminen voidaan nähdä ongelmallisen teon sijasta tehokkaana välineenä näyttää, miten kauhea asia väkivalta on. Sarja monin paikoin estetisoi väkivaltaa, muttei glorifioi tai romantisoi sitä itsetarkoituksellisesti eikä käytä sitä vain shokkiarvon lisääjänä. Estetisoituun väkivaltaan liittyy irvokkuutta, joka tekee siitä häiritsevää ja näin ollen katsojan itseensä keskittymään pakottavaa. Uhlich (2015) toteaa, ettei *Hannibalin* runsas, omiutuinen ja verinen väkivaltakuvasto ole vain ”gore for gore’s sake” vaan tuo hahmojen ongelmat

näkyville. *Hannibal* ei romantisoi ja erotisoi kuollutta tai paraikaa väkivallan kohteena olevaa uhria²⁸ vaan ennemminkin tappamisen *hetkeä* itsensä ilmaisuna ja intohimoisena nautintona sekä osana rakkaudellista suhdetta. Houkuttelevuuden, ”elossa olemisen”, rakkauden ja tyydytyksen kaltaisten tuntemuksien lisäksi tappaminen näyttäytyä kuitenkin myös vaikeana, vastenmielisenä ja moraalisesti tuomittavana, eivätkä positiiviseksi ja negatiiviseksi ymmärretyt tunteet sulje toisiaan pois esimerkiksi toista rakastettaessa. Lisäksi vaikka Willin tappamisen ajattelemisen ja Hobbsin tappamisen kautta heräävä ymmärrys omasta väkivaltaisuudesta ja sen kautta tapahtuva transformaatio on itsensä löytämistä ja siten positiivista, se myös tekee hänestä ”hirviön”. Vastuullista on myös väkivallantekijöiden teoistaan (ja niistä saamastaan nautinnosta) vastuuseen asettaminen, eikä ”kuka tahansa voisi olla väkivallantekijä” -ajatus näyttäytyä pessimistisenä vaan väkivallan esiintymismuotojen moninaisuuteen huomioon kiinnittävänä. Myöskin jumalallisen oikeuden jakaminen väkivaltaa tekemällä näyttäytyä kyseenalaisena toimintana. Willin kautta esitetään, ettei ihminen välttämättä edes kykenisi sellaiseen – tai sitten ihminen niin tehdessään kanavoi nimenomaan Jumalan julmaa puolta. Niin fyysisen kuin henkisenkin väkivallan negatiiviset vaikutukset tunnustetaan, ja väkivallan tekemisen ja todistamisen aiheuttamille kärsimyksille annetaan tilaa. Esimerkiksi ensimmäisellä kaudella Willin suhde omaan väkivaltaisuuteensa kuvataan lähes yksinomaan negatiivisena. Hobbsin murhaaminen voidaan nähdä oikeutettuna, mutta oikeutettuudestaan huolimatta teko miltei tuhoaa Willin ja piinaa tätä kuukausien ajan. Samaten Willin työnsä puolesta tutkimat murhat ovat korostetun verisiä ja hirveitä, koska niiden kautta kuvataan, miten raskaaseen positioon Will toistuvasti joutuu asettamaan itsensä. Uhrin kokemusten etualaistaminen luo häntä kohtaan vahvaa narratiivista empatiaa (ks. Koistinen & Mäntymäki 2019).

Kuitenkin, kuten luvussa 3.1 esitin, en ole kiinnostunut esittämään arvottavia näkemyksiä siitä, miten *Hannibal* esittää tai miten sen *pitäisi* esittää väkivaltaa. Luvun 4 analyysi sekä edellä oleva tiivistys

²⁸ *Hannibalin* erottaa perinteisestä ”gore for gore’s sake” -tyyppisestä väkivallan esittämisestä sekä muutenkin yleisistä väkivaltarepresentaatioista esimerkiksi se, että sarja välttää käytännössä kokonaan sukupuolitetun ja seksuaalisen väkivallan esittämisen. Sukupuolitettu ja seksuaalinen väkivalta ovat audiovisuaalisissa kulttuurituotteissa usein käytettyjä shokeerauksen muotoja – jopa siinä määrin, että niistä on tullut keskeinen osa länsimaista populaarikulttuuria (ks. esim. Clover 2000; Projansky 2001; Williams 1991). *Hannibal* ei harrasta perinteistä jaottelua miehiin väkivallan tekijöinä ja naisiin ja lapsiin väkivallan uhreina, vaan niin murhaajina kuin heidän uhreinaankin esiintyy niin miehiä, naisia kuin lapsiakin. Naisiin kohdistuvia väkivallan tekoja ei myöskään kuvata *mieskatsetta* (ks. Mulvey 1975) varten väkivaltafiktioille tyypilliseen tapaan niin, että naisia kidutettaisiin ruudulla ennen tappoa ekstensiivisesti ja graafisesti, siinä missä miehet tapettaisiin nopeasti (ks. Clover 2000, 142). Itse asiassa monesti ne murhat, joissa viipyillään, kohdistuvat miehiin (esimerkiksi Dolarhyde). Seksuaalisen väkivallan kuvaukset shokeeraavat ja etäänmyttävät eri tavalla kuin esimerkiksi tappamisen kaltainen fyysinen väkivalta: kuten Jason Mittell toteaa, raiskauksen kuvaaminen kulttuurituotteessa on enemmän tabu ja arveluttavampaa kuin murhan kuvaaminen (Bennett 2010). Fuller onkin tehnyt tietoisesti valinnan olla esittämättä seksuaalista väkivaltaa: hän ei halunnut sarjansa osallistuvan raiskausten nykytelevisiosarjoissa ja -elokuvissa esittämisen ”epidemiaan”, jossa raiskausta käytetään liian helposti shokeeraavana juonielementtinä (Hibberd 2015). Fuller kuvaa raiskausta asiaksi, joka on niin intiimi ja haavoittava väkivallan muoto sekä – toisin kuin vaikkapa kannibalismi – niin vakava ja yleinen yhteiskunnallinen ongelma, ettei hän halua valjastaa sitä yleisönsä viihdyttämisen välineeksi (mp.).

osoittavat, että *Hannibalin* sisältämän väkivallan ajattelussa ei päästä pitkälle, jos sarjan väkivallan ympärille sijoittuva tarina ja sarjan asennoituminen väkivaltaan yritetään väkisin muokata joko/tai-muotoisiksi. Sarjan tapa esittää väkivaltaa on mustavalkoisille hyväksyvä/tuomitseva- tai vastuuton/vastuullinen-akseleille sijoittuvaa monimutkaisempi ja kiinnostavampi. Kuten sarjan tappamisrepresentaatioiden kohdalla, myös sarjan laajempaa väkivallasta tuottamaa kuvaa sopii parhaiten kuvaamaan ambivalenssi, ja mielestäni myös *Hannibalia* tutkivan henkilön on hedelmällistä tutkailla sarjaa juuri ambivalenssin linssin kautta ja pysytellen avoimena sarjassa aukeaville, väkivallan produktiivisen käsittelyn mahdollistaville paikoille. Kriittis-reparatiivista asennetta (ks. Koistinen 2015) hyödyntämällä on mahdollista nähdä *Hannibalin* tarjoamat mahdollisuudet lähestyä väkivaltaa monipuolisesti.

Hannibalin ”inhon paradoksista” kirjoittanut García (2019, 561) esittää, että sarjan inhottavien murhien seuraaminen voi olla nautittavaa, kun niiden eettiset implikaatiot sivuutetaan. Mielestäni kuitenkin sarjan katsomisesta tekee erityisen kiinnostavaa juuri se, että inhottavuus, nautittavuus ja väkivallan eettisten ulottuvuuksien pohtiminen yhdistyvät ambivalentilla, näiden kaikkien yhtä aikaa läsnä olemisen sallivalla tavalla. *Hannibal* onnistuu esittämään väkivaltaa sellaisena kuin se on – hirveänä, ahdistavana, ruumiillisena, vaikutuksia aikaansaavana ja katsojaa lähelle tulevana – mutta myös yhdistämään siihen väkivallan estetisoimista saaden näin aikaan kiehtovan kontrastin. Toisaalta sarjan väkivalta on fantasianomaista, surrealistista ja etäännyttävää, mutta toisaalta samaan aikaan ei: väkivalta tuodaan liian lähelle katsojaa. Paha ei saa aina palkkaansa, kukaan hahmoista ei asetu itsestään selvästi hyvä-paha-akselille, eikä väkivallan tekemistä pyritä useinkaan oikeuttamaan; pyrkimys oikeuttaa väkivalta olisi nimenomaan pyrkimys neuvotella väkivallan vastenmielisyyden ja kiehtovuuden välillä ja palauttaa se joko/tai-asetelmaan (ks. Bacon 2007). Uhrin kärsimys saa tilaa ja hänen yrityksensä ottaa elämänsä haltuunsa ja kostaa häntä kaltoin kohdelleille herättää katsojassa ihailua (vrt. Barker 2009, 60) – ja samalla hän kuitenkin voi näyttäytyä myös laskelmoivana, väkivaltaisena ja kyseenalaisen moraalin alaisuudessa toimivalta murhaajalta, kuten Will tekee. Sarja ei varsinaisesti ota kantaa väkivallan tekemisen tuomittavuuteen tai hyväksyttävyyteen vaan enemmänkin käsittelee sitä ristiriitaisena ilmiönä, johon kuuluu yhtä aikaa niin kauneutta kuin kauheuttakin. Ambivalenssin hyväksymisen periaatteen mukaisesti katsojan halutaan hyväksyvän kiehtovan ja hirvittävän sekä ”väkivaltamyönteisyyden” ja väkivaltakriittisyyden yhtäaikaisen läsnäolon aiheuttama häiritsevä ristiriita.

Hannibal on uskalias sarja, joka haluaa yksiselitteisen tuomitsemisen tai hyväksymisen sijasta herättää kysymyksiä.²⁹ Sarjan asenne väkivaltaa kohtaan ei ole kuitenkaan myöskään neutraali, normalisoiva ja tuomitseminen–hyväksyminen-akselilla käytävästä keskustelusta vetäytyvä. Sen sijaan *Hannibal* asettuu tarkoituksellisen hankalasti poikkitelein tälle akselille ja pakottaa katsojan kohtaamaan molemmuuden. Sarja on rajoja rikkovalla, tarkoituksellisen häiritsevällä tavalla väkivaltainen, ja saa tästä huolimatta aikaan tyydytyksen, ihastuksen ja ymmärryksen kokemuksia. Väkivaltaa koskevan sanoman sijaan *Hannibalia* onkin kiinnostavampi tarkastella sen suhteen, minkälaisia erilaisia tapoja kohdata väkivalta se tarjoaa katsojalleen. Keskeiseksi nousee kaksi kysymystä: Miten katsojassa pyritään herättämään empatiaa sellaisia ihmisiä kohtaan, joita kohtaan normaalisti ei tunneta tai haluta tuntea empatiaa? Entä miten katsojassa pyritään herättämään ajatuksia omaa väkivaltaisuutta koskien?

5.2 Väkivallan kohtaaminen muissa ja itsessä

Keen (2013) kirjoittaa, että narratiivinen empatia tuodaan fiktiivisissä tarinamaailmoissa julki yleensä ajatustenlukuun kykenevien empaattikkohahmojen kautta. Myös Will on tällainen hahmo: häntä kaikkein keskeisimmin määrittävä tekijä on hänen kykynsä ymmärtää empatian avulla tutkimiaan murhaajia ja näiden motiiveja teoilleen. Willin kautta myös katsoja kutsutaan koettamaan ymmärtää murhaajien motiiveja ja näkemään murhaajat ihmisinä – todella *näkemään* eli ymmärtämään ja pyrkimään asettua heidän asemaansa empaattisesti. Katsojan on siis toivottavaa asettaa itsensä avoimeksi sarjan väkivaltaisuuden tarkastelulle, kuten Willin tekee.

Sen sijaan, että katsojan haluttaisiin näkevän murhaajat ”tavallisista” ihmisistä poikkeavina hirviöinä, ihmisen ja hirviön rajan osoitetaan olevan häilyvä (Carroll 2015, 44, 57). Kenties paras tapa suhtautua hirviöön onkin kohdata se avoimena sekä omalle hirviömyydydelle että hirviön ihmismäisyydelle – etsien samankaltaisuuksia itsen ja hirviön väliltä (mts. 44). Tämä on juuri sitä, mitä Will sarjassa tekee: hän löytää samankaltaisuuksia ja ymmärrettävyyksiä itsensä tai muiden ihmisten ja hirviöiden väliltä empatiakykynsä avulla ja kohtaa hirviöt varauksetta. Willin metodi toisintaa mielenkiintoisesti omaa kriittis-reparatiivista tutkimusotettani (sekä katsojalta toivottua asennetta): murhaajiin ja heidän tekoihinsa ei suhtauduta vain tuomitsevasti vaan niihin sisältyvää ambivalenttiutta silmällä pitäen. Will

²⁹ Voidaan toki kysyä, onko väkivallan ambivalentisti esittäminenkin sen vastuullista käsittelyä. Esitän kuitenkin argumentteja sen puolesta, että ambivalentilla esittämisellä on ehdottomasti produktiivisia mahdollisuuksia katsojan kannalta. Produktiivisten mahdollisuuksien tarjoaminen on väkivallan vastuullisesti käsittelemistä, joka ei kuitenkaan ole sama asia kuin väkivallan kritisointi. Onko fiktiolla kuitenkaan aina tarpeellista olla suuri väkivaltakriittinen sanoma? Tuleeko väkivaltafiktion aina olla väkivallan vastaista tai palautua ”älä tapa” -käskyn kaltaiseen ylevään, kaikkiin vetoavaan sanomaan?

imeytyy tutkimiensä murhaajien mielentilaan, asuttaa näiden ruumiit omallaan ja tunnistaa ihmisyyden heissä. Hän ei suostu patologisoimaan murhaajia tai esittämään näitä vähätteleviä syitä näiden käytökselle (ks. Felts 2019, 211). Joseph Gixti (1995, 90, 95) kirjoittaa, että fiktio mahdollistaa hirviön tarkastelun turvallisen etäisyyden päästä ja saa aikaan illuusion, että hirviö on suljettu fiktion tilaan eikä pääse sieltä aiheuttamaan tuhoa yhteiskunnassa. Kun hirviömäisyyttä ajatellaan näin, *Hannibal* nousee kiinnostavaksi poikkeukseksi. Ruudulla nähdyt sarjamurhaajat ja muuten yhteiskunnan normeista poikkeavat ihmiset jäävät loppujen lopuksi kyllä fiktion tilaan, mutta koska murhaajien osoitetaan olevan lähempänä tavallisia ihmisiä – myös katsojaa – kuin voisi olettaakaan, illuusio tulee uhatuksi ja hirviöt pääsevät ikään kuin tihkumaan ruudun läpi myös katsojan maailmaan. Ei ole niin, että meidän maailmamme olisi täysin vapaa väkivallasta; se vain saa elämässämme usein erilaisia ja piilotetumpia muotoja kuin fiktiossa (ks. Hansen-Miller 2011, 1-2).

Vaikka kyvyn käyttäminen on raskasta, Will pitää arvokkaana sitä, että yritetään ymmärtää epänormaaleina pidettyjä. Hän päättää tehdä niin kerta toisensa jälkeen, ja hänen mukanaan niin tekee myös katsoja (ks. Baugher 2020). *Hannibal* haluaa asettaa katsojansa jakamaan näkökulman sellaisen ihmisen kanssa, joka ei itse pidä tekojaan rumina (Thurm 2015), ja haastaa katsojan suhtautumaan empaattisesti ihmisiin, jotka yleensä automaattisesti leimaisi pahoiksi. Jonkun käsittäminen pahaksi sulkee automaattisesti pois halun ymmärtää: pahan ymmärtämistä pelätään, sillä ymmärtämisen oletetaan usein tarkoittavan samaistumista, ja paha taas halutaan yleensä ulkoistaa itsen ulkopuoliseksi Toiseksi (Midgley 2001, 4; Sederholm 2017, 5; Seitz 2015). Ihmisiä ei kuitenkaan voi jakaa ”pahoihin” ja ”hyviin” (Sederholm 2017, 5), ja toisaalta kuten luvussa 3.2 totesin, ymmärtämisen ja empatian ei tarvitse edellyttää samaistumista. Mary Midgley (2001, 4) toteaa, ettei ymmärtämisen tarvitse edellyttää myöskään hyväksymistä. Jotta pahuutta voi vastustaa tai edes tunnistaa, sitä on pyrittävä ensin ymmärtämään (mp.). Willin tilaa kutsutaan sarjassa sanalla ”disorder”, jolla viitataan mielenterveyden häiriöön. Will kuitenkin itse sanoo, että kyseessä ei ole häiriö vaan ”an act of imagination” (”Apéritif”, 1.01). Vaikkei meillä katsojina ole Willin lähes yliluonnollista empatiakykyä, voimme kuitenkin jakaa osan hänen kokemuksestaan käyttämällä mielikuvitustamme; mielikuvitus on edellytys empatian synnylle (Stadler 2017, 415-416). ”Pahojen” hahmojen kohtaaminen fiktiossa voi valmistaa samankaltaisten ihmisten reaali maailmassa kohtaamiseen: toisten väkivaltaisuuden fiktion avulla tunnistamalla voidaan turvallisesti ikään kuin ”roolipelata” väkivaltaisten tilanteiden ja henkilöiden parissa (Keen 2011, 305). Väkivaltaisten hahmojen ymmärtämiselle mahdollisuuden antaminen tarjoaa tilaisuuden tarkastella ihmisyyden koko vaihteluväliä (Sederholm 2017, 5) ja voi jopa saada katsojan empatian piiriin laajenemaan käsittämään myös itsestä mahdollisesti rajustikin eroavat henkilöt (ks. Keen 2018, 51). Tällainen laajentunut narratiivinen empatia voi mahdollisesti johtaa myös

reaalimaailmassa koetun empatian laajenemiseen sellaisiin henkilöihin, joita kohtaan katsoja ei ehkä muutoin todennäköisesti tuntisi empatiaa (Keen 2013).³⁰ Lisäksi *Hannibal* toivoo katsojan kyseenalaistavan sen, miksi tietty väkivalta saattaa hänestä näyttää oikeutetummalta kuin toinen: ”How is one murderer worthy of compassion and not another? (”... And the Woman Clothed in Sun”, 3.10).

Narratiivinen empatia toimii Willin metodin kautta myös toisella tasolla. Kuten Will tuntee empatiaa murhaajia kohtaan, myös katsoja voi tuntea empatiaa Williä kohtaan. Will on rakennettu hahmona strategisesti (ks. Keen 2008) niin, että katsoja todennäköisesti tuntee empatiaa häntä kohtaan (ks. esim. Casey 2015, 561). Will on äärimmäisen inhimillinen, tavallinen ja helposti lähestyttävä.³¹ Hänet pohjustetaan myötätuntoisena hahmona, minkä vuoksi katsojassa todennäköisesti herää empatiaa häntä kohtaan: hänen näytetään rakastavan koiriaan ja kohtelevan työnsä puolesta kohtaamiaan väkivallan uhreja ymmärtäväisesti. Katsojan mahdollisuuteen kokea empatiaa Williä kohtaan voi vaikuttaa myös Hugh Dancyn roolittaminen Williksi. Dancy oli ennen *Hannibalia* tunnettu romanttisista ja komediallisista elokuvista ja sympaattisista rooleista³², minkä vuoksi *Hannibalin* pariin tulevan yleisön näkemys hänestä on oletettavasti ollut pääosin positiivinen. Lisäksi Dancy on konventionaalisen viehättävä; konventionaalisesti viehättävään hahmoon kenties on helpompi suhtautua positiivisesti. Niin ikään on huomioitava, että Will valkoisena miehenä ei ole liian rajoja rikkova hahmo, mikä voisi tehdä hänestä liian ”vaikean” empatian kohteen.³³

³⁰ Keen (2007, 145; 2011, 297, 301; 2013) huomauttaa, että tällaisia yleistyksiä on tosin tehtävä varoen, koska narratiivisen empatian kanavoiminen reaali maailman empaattisuudeksi vaatii henkilöltä yleensä erityistä vaivaa, joten niin ei välttämättä käy. Lisäksi on todennäköisempää, että lukijan/katsojan temperamentti muokkaa tekstiä kuin toisin päin (Keen 2011, 298, 304).

³¹ Willin inhimillisuus ja tavallisuus korostuvat, koska hänen peilikseen sarjassa määritetty epäinhimillinen ja epätavallinen, korostetun yläluokkainen, korkeakulttuurista ja taiteellisia ruoka-annoksia harrastava, tyylikkäästi pukeutuva ja käyttäytyvä Hannibal. Will taas pukeutuu arkisiin, nuhjuisiin vaatteisiin, asuu tavallisessa pienessä talossa ja harrastaa kalastamista.

³² Esimerkiksi roolit elokuvissa *Ella Enchanted* (2004), *The Jane Austen Book Club* (2007) ja *Confessions of a Shopaholic* (2009).

³³ On huomioitava tabujen käsittelyn mahdollistavat ja sitä helpottavat seikat, kuten ”rotu”. Vaikka *Hannibalissa* on useita ei-valkoisia hahmoja, ovat molemmat päähenkilöt, Will ja Hannibal, kuitenkin valkoisia. Samira Nadkarni ja Rukmini Pande (2019, 146–147) huomauttavat, että jos sarjan keskiössä, tekemässä väkivaltaa ja rikkomassa tabuja olisi ei-valkoisia hahmoja, törmättäisiin nopeasti ongelmiin. Esimerkiksi mustien tai ruskeiden ihmisten harjoittamaa kannibalismia ei ole mahdollista estetisoida tai kuvata ajatuksen tasolla viettelevänä samalla tavalla, sillä rodullistettuihin ryhmiin on historiallisesti liitetty ongelmallisia oletuksia kannibalismista ja muista ”hirviömäisistä” käytänteistä (mp.). Tämän rodullistamisen aspektin voidaan katsoa liittyvän myös muuhun väkivaltaan: esimerkiksi mustista ihmisistä elää stereotypia vihaisina ja väkivaltaisina. *Hannibalin* väkivaltarepresentaatioiden kumouksellisuus nojaakin osittain sarjan päähenkilöiden valkoisuuteen. Lisäksi Willin väkivaltaisuus ei lopulta mene niin pitkälle kuin se voisi mennä, minkä vuoksi Willin hahmo pysyy loppuun asti tarpeeksi inhimillisenä katsojalle. Merkittävää on esimerkiksi se, kuinka Will ei missään vaiheessa osoita kiinnostusta ihmisten syömistä kohtaan, vaikka hänestä tulee Hannibalin kaltainen. Hän syö ihmishiljaa ainoastaan vahingossa tai Tierin tapauksessa osoittaakseen Hannibalille olevansa tämän puolella (toki voidaan kysyä, oliko tämä tarpeellista). Kannibalismi olisi kenties väkivallan muoto, joka on sen verran tabu, että se monen katsojan mielestä menisi liian pitkälle. Myöskään Willin uhrit eivät ole liian ”vaikeita”: häntä ei ole laitettu tappamaan naisia, lapsia tai vähemmistöjen edustajia.

Willillä on hahmona tärkeä merkitys katsojan asemoitumisen kannalta. Väitän, että Will on asemoitu sarjassa niin, että hän toimii eräänlaisena kompassina tai ”katsojan edustajana” (*audience surrogate*) sarjan tarinamaailmassa. Keskushahmona Will on se hahmo, jonka kautta katsoja suuntautuu sarjan maailmaan – ja siinä esitettävään tappamiseen; Baugher (2020) kuvaa tätä kauniisti kutsumalla Williä ”katsojan ikkunaksi [tarinamaailman] synkimpiin paikkoihin”. Katsoja siis kutsutaan ikään kuin asettamaan itsensä Willin tilalle sarjassa ja tutustumaan sen väkivaltaiseen maailmaan yhdessä Willin kanssa. Lisäksi Will sekä katsoja tutustuvat yhtä matkaa Hannibaliin – uppoutuvat ihailemaan Hannibalin kiehtovaa ja karnivaa elämäntyyliä ja tulevat tämän viettelemiksi (ks. Casey 2015, 562; Logsdon 2017, 52; Nielsen & Finn 2018, 578). Myös Hannibalia on esitetty tällaiseksi katsojan edustajahahmoksi. Esimerkiksi Logsdon (2017) kirjoittaa, että katsoja tulee vedetyksi salaliittoon Hannibalin kanssa: hahmon kannibaali-murhaajastatuksen todennäköisesti jo ennen sarjan aloittamista tunteva katsoja ainoana tietää Hannibalin salaisuuden sarjan alusta alkaen. Sarja eittämättä asemoi katsojan näin suhteessa Hannibaliin, mutta salaliiton ajatus on hedelmällinen myös Willin hahmoon sovellettuna. Myös hänen kohdallaan katsoja on vihitty synkkään salaisuuteen: katsoja näkee, kuinka Will liukuu koko ajan lähemmäs väkivaltaisuutensa syleilemistä, vaikka muille hahmoille – Hannibalia lukuun ottamatta – tämä yrittää pitää yllä ”normaaliuden” kulissia. Will on kuitenkin Hannibaliin verrattuna erityisessä asemassa katsojaan nähden. Hannibalia ei asemoida Willin tapaan katsojan edustajaksi sarjassa, eikä Hannibalin pään sisälle päästä samalla tavalla kuin Willin. Muilla tarinan hahmoilla ei myöskään katsojan tavoin ole näkymää Willin murharekonstruktioihin, tappofantasioihin tai uniin. Lisäksi Hannibal on epäinhimillinen ja etäinen hahmo, eikä näin ollen aikaansaa samanlaista affektiivista kiinnittymistä tai empatiaa kuin Will. Hannibal voi toki herättää katsojassa kiinnostusta, mutta tämäkin tapahtuu jossain määrin Willin kautta: katsoja tutustuu Hannibaliin Willin mukana. Katsoja tietää ennen Williä Hannibalin olevan kannibaali-murhaaja, mutta Hannibaliin *ihmisenä* – ei *hirviönä* – tutustutaan Willin kautta.³⁴

Katsojaa ei kutsutakaan vain ymmärtämään muissa ihmisissä ilmenevää väkivaltaisuutta. *Hannibal* kertoo tarinan siitä, kuinka Will hiljalleen liukuu kohti oman, piiloon pakottamansa väkivaltaisuutensa hyväksymistä osaksi itseään. Koska katsoja on narratiivisen empatian määrittelemässä suhteessa Willin hahmoon, myös katsojalle tarjoutuu mahdollisuus käydä läpi samankaltainen muutos itsessään: käsitellä rinta rinnan Willin kanssa suhdettaan väkivaltaan ympärillään sekä itsessään. Kuten Will, myös katsoja

³⁴ Myös Hannibalin terapeuttia, Bedelia du Maurieria, on tarjottu ”audience surrogate” -roolin täyttäjäksi sarjassa (French 2019). Kuten Willin, myös Bedelian hahmon kautta käsitellään moraalien ja väkivaltaisuuden teemoja, ja suhde Hannibaliin on myös Bedelian hahmoa vahvasti määrittävä tekijä (mt.). Mielestäni Bedeliakaan ei kuitenkaan ole paras mahdollinen hahmo tähän, sillä hän on hahmona Hannibalin tapaan hyvin emotionaalisesti pidättyväinen ja katsojalle etäiseksi jäävä, eivätkä hänen motiivinsa ja ajatuksensa useinkaan selviä katsojalle. Katsojan edustajan tulee mielestäni olla lähestyttävä ja ymmärrettäväksi rakennettu hahmo, kuten Will on.

voi potentiaalisesti kohdata itsessään väkivaltaisia, vaikeita tuntemuksia, käsitellä niitä ja ehkä jopa hyväksyä ne. Katsojalla on mahdollisuus siis tehdä produktiivista identiteettityötä sarjan parissa, jos hän pystyy katsomiskokemuksen kautta käsittelemään myös väkivaltaa itsessään (vrt. Bacon 2010, 12; Midgley 2001, 4). Kun fiktiivisen teoksen kautta tunnistaa, tutkii ja harjoittaa omia väkivaltaisia tuntemuksiaan ja taipumuksiaan, se voi lisätä itseymmärrystä ja tarjota paikan työstää tunteita, joiden läpikäyminen omassa elämässä olisi raskasta tai jopa mahdotonta (ks. Bacon 2010, 18-19, 33). Väkivaltaisia impulsseja ei ole soveliasta toteuttaa reaali maailmassa vaikka jossain määrin haluaisikin (mts. 33, 48, 146), mutta fiktion kautta niitä voi kokea ja käsitellä turvallisesti etäisyyden päästä. Samaten fiktio mahdollistaa pelottavien tai reaali maailman konventioiden vastaisesti nautintoa aiheuttavien asioiden - esimerkiksi väkivallan - käsittelemisen (Bacon 2007). Kuten Bacon (mp.; 2010, 19) kirjoittaa, väkivaltafiktio voi tarjota tällaisia mahdollisuuksia juuri siksi, että se on *fiktiota*. Kyse on leikinomaisesta toiminnosta, jossa ”kuvitteelliseksi tiedetty otetaan todesta, jotta päästään kokemaan primitiivisyydessään sävähdyttäviä elämyksiä” (Bacon 2007). Väkivallan esittämisen sävähdyttäväksi kokeminen on mahdollista, koska nämä affektiiviset reaktiot - vaikkakin pohjaavat kognitiivisesti samoihin skeemoihin kuin todellisten asioiden aiheuttamat - aiheutuvat jostain, mikä tiedetään epätodeksi (mp.). Tarjolla on myös mielenkiintoinen emansipatoriseksikin luokiteltava, väkivallan transformatiiviseen ulottuvuuteen liittyvä positio. Oman väkivaltaisuuden hyväksyminen ja itsekielteisyydestä pääseminen tekee Willistä vahvan toimijan. Voiko Williin empatian kautta kiinnittynyt katsojakin kokea voimaantuvansa tällaisen oman väkivaltaisuutensa kohtaamisen kautta? Moraalisesta näkökulmasta tämän mahdollisesti emansipatorisen position voisi tuki kyseenalaistaa, väkivaltaisuus kun ei ole positiivisin mahdollinen emansipaation lähde (Mäntymäki 2015, 11). Luvussa 5.3 palaan siihen, miksi tällä positiolla kuitenkin on produktiivista potentiaalia.

Willin ja muiden sarjan murhaajien empaattisesti kohtaamisen kautta katsoja voi joutua reflektoimaan myös kauhistuttavaa ajatusta: voisiko minustakin tulla tappaja? *Hannibal* esittää, että nekin piirteet itsessämme, joita olemme tottuneet pitämään itsestäänselvyyksinä - esimerkiksi väkivallattomuus - määrittävät meitä vain nykyhetkeen asti; se, miten nykyhetkestä eteenpäin käytämme potentiaalia, ei ole ennustettavissamme (“... And the Woman Clothed With the Sun”, 3.09). Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että sarjan katsojat hautoisivat halua ruveta sarjamurhaajiksi (ks. Ewoldt 2019, 255; Kaiser 2015), vaan siitä, että sarja tarjoaa ajatusleikin kohteeksi tätä mahdollisuutta. Narratiivisen empatian kautta ei siis välttämättä haluta herättää katsojassa samanlaisia väkivaltaisia haluja tai tuntemuksia kuin mitä esimerkiksi Will käy läpi. Sen sijaan kyse on siitä, että koetetaan lähestyä empatian kautta itsestä poikkeavia ihmisiä, jotta voitaisiin tunnistaa ”poikkeavuus” myös itsessä (Carroll 2015, 60). Jos pahuutta - hirviöitä - yritetään löytää vain etsimällä ”tavallisuudesta” ja itsestä poikkeavia piirteitä, ei osata

tunnistaa vaaroja itsessä tai itseä muistuttavassa lähiympäristössä (mp.). Logsdon (2017, 51) mainitsee, että Thomas Harris on kertonut tavoitteensa olevan saada *Hannibal*-kirjojensa avulla lukija kohtaamaan ”sisäiset demoninsa” ja tajuamaan Hannibalin hahmon kautta järkyttävän mahdollisuuden: ”this character is the monster that we could become”. Hannibalilla on potentiaalia olla lukijalle/katsojalle tällainen hahmo, mutta väitän, että *Hannibal*-sarjassa Willin hahmolla on huomattavasti vahvempi potentiaali saada katsojassa aikaan Harrisin peräänkuuluttama tajuamisen hetki. Vaikka empatiakyky tekee Willistä epätavallisen, hänet on kuitenkin asemoitu katsojan ja siten ”tavallisen” ihmisen edustajaksi sarjassa. Toisin kuin eksentrisen ja etäinen Hannibal, juuri Will todella on kuka tahansa meistä ja siten myös sellainen ”hirviö”, joka meistä voisi tulla. Usein esimerkiksi sarjamurhaajia katsoessamme voimme kokea ylemmyyttä siitä, että vaikka meissäkin olisi potentiaalia väkivaltaan, me sentään kykenemme kontrolloimaan väkivaltaisuuttamme, toisin kuin he (Grixti 1995, 95; ks. myös Bacon 11). *Hannibal* kuitenkin pakottaa katsojansa kohtaamaan sen mahdollisuuden, ettei ”tavallinenkaan” ihminen ehkä aina voi – tai edes halua – kontrolloida väkivaltaansa.

Törmäsin tutkielman teon ulkopuolella sattumalta näyttelijä Amy Adamsin puhutteleviin pohdintoihin oman pimeyden kohtaamisesta, joiden koen sopivan väitteideni yhteen vetämiseen. Kuvatessaan kokemustaan synkstä roolistaan *Sharp Objects*-sarjassa (USA 2018) Adams totesi seuraavalla tavalla:

There’s so much truth in the darkness and the sadness, and I’m willing to explore it now in a different way. Before, I thought people wouldn’t like me or they would think I was crazy. Now I know I can navigate my own personal darkness and it won’t consume me. In my work, I’m able to visit that part of me without having to live there. I don’t have to build a house and move in. (Marie Claire Australia, 2018.)

Adamsin kuvaus suhteestaan väkivallantäyteiseen rooliinsa tiivistää sen, minkälaisena koen *Hannibalin* katsojalle tarjoaman mahdollisuuden oman väkivaltaisuuden kohtaamiseen. Synkissä ajatuksissa ja tuntemuksissa on paljon sellaista, mitä pelätään näyttää muille, sillä niiden uskotaan olevan häpeällisiä, muut karkottavia tai kokijansa ikävästi leimaavia. Omasta pimeydestään voi kuitenkin löytää paljon totuuksia itsestään, ja kohtaamalla ne turvallisesti – kuten roolihahmoon uppoutumisen kautta – niitä voi oppia navigoimaan siten, ettei niiden alle ”huku”. Erityisen viehättävä on Adamsin käyttämä talometafora. Neuvottelemalla omaa väkivaltaisuutta esimerkiksi roolin, mielikuvittelun tai fiktiiviseen hahmoon kiinnittymisen kautta voi turvallisesti vierailla omassa pimeydessään ilman, että sen sisään tarvitsee käydä pysyvästi taloksi.

5.3 Epämukavuusalue eettisenä paikkana

Kysymykseen siitä, onko väkivaltafiktion kuluttaminen haitallista vai ei, ei voi yksiselitteisesti vastata. Suhtautuminen fiktiiviseen väkivaltaan, sen sietäminen ja siitä nauttiminen, vaihtelee suuresti ihmisten välillä (Bacon 2007). Tähän vaikuttaa esimerkiksi katsojan henkilökohtainen historia. Mikäli väkivaltafiktiota katsoisi henkilö, joka vaikkapa on toistuvasti elämässään kokenut tai todistanut väkivaltaa tai jolle oman väkivaltaisuuden kohtaaminen on vaikeaa, ei väkivaltafiktio ymmärrettävästi välttämättä tarjoa hänelle nautintoa. Tällainen katsoja saattaisi sen sijaan reagoida tavalla, jota Keen (2018) kutsuu nimellä ”*narrative personal distress*”. Tällä hän tarkoittaa tilannetta, jossa katsominen tuntuu niin epämiellyttävältä, että katsoja reagoi narratiivin luotaan työntämisellä eli lopettaa katsomisen joko väliaikaisesti tai pysyvästi voidakseen näin välttää tai hylätä ahdistavan kohteen aiheuttamat ikävät tunteet (mts. 44–45). Kyse ei ole empatiasta sen perinteisessä, toisen tunteita vastaavien tunteiden kokemisen mielessä vaan siitä, että empatian kokemus muuttuu toisen tilan vuoksi tunnetuksi ahdistukseksi (”*feeling distressed by the state of other*”) (Batson 2011, viitattu lähteessä Keen 2018, 44). Puhtaan empaattisesti hahmoon suhtautuminen vahvistaa katsojan tarinaan sitoutumista, mutta hahmon tilasta liian vahvasti ahdistuminen katkaisee halun sitoutua tarinaan (Keen 2018, 46–47).

Väkivaltafiktion ja muun väkivaltaisen sisällön esittämisessä onkin yleistynyt käytäntö liittää sen yhteyteen *trigger warning* eli mahdollisesti järkyttävästä sisällöstä varoittava teksti, jonka perusteella katsoja voi päättää, haluaako altistaa itsensä sisällölle (Kyrölä 2015, 131). Sisältövaroituksilla on ehdottomasti etunsa haavoittuvien ja traumatisoituneiden suojelemisessa, kuten Katariina Kyrölä (mp.) toteaa, mutta on kuitenkin huomioitava, ettei epämukavuuden kokemus aina ole este mahdollisuudelle nauttia väkivaltafiktiosta tai löytää siitä rakentavaa potentiaalia.³⁵ Katsojien reaktioita raskaisiin

³⁵ Kyrölä huomauttaa, että sisältövaroituksilla on myös vallankäyttöinen ulottuvuus. Määrittelemällä asiat, jotka kuuluvat tai eivät kuulu sisältövaroitusten piiriin, määritellään samalla se, millä asioilla on potentiaalia olla traumatisoivia ja millä ei. Tällä hän ei tarkoita, etteivätkö sisältövaroituksella merkittävät asiat voisi olla vakavastikin traumatisoivia, vaan että sisältövaroituksilla viihdettä merkittäessä konstruoidaan ero potentiaalisesti traumatisoivan ja traumatisoimattoman välille. Esimerkiksi raiskauskohtaukset merkitään usein sisältövaroituksella, mutta seksikohtaukset, joissa suostumus on epäselvää, jätetään yleensä merkittämättä. Näin raiskauskulttuurista pidetään yllä yksipuolista kuvaa, jossa ei tunnusteta hienojakoisempia seksuaalisen väkivallan muotoja. (Kyrölä 2015, 137; Kyrölä 2019, 321.) Toinen esimerkki on fyysinen väkivalta, joka ”vakavissa” elokuvissa on helppo tunnustaa sisältövaroituksen ansaitseväksi elementiksi, mutta jota esiintyy myös esimerkiksi romantiikka- ja komediagenren elokuvissa. Näissä elokuvissa fyysisestä väkivallasta harvemmin varoitetaan etukäteen, koska romantiikka ja komedia nähdään ”vain viihteenä”. (Kyrölä 2015, 136.) Kyrölä (mts. 138) itse asiassa kysyykin osuvasti, miksi kulttuurituotteet, jotka tarkoituksellisesti sisältävät järkyttävää kuvastoa, nähdään epäilyttävämpinä kuin helpompi, nautinnon herättämiseen tähtäävä viihde. Sisältövaroituskeskustelu linkittyy kiinnostavasti myös *Hannibaliin*. Fuller on kertonut, kuinka tuotantoyhtiö NBC oli hyvin tarkka siitä, ettei sarjassa saanut olla liikaa alastomuutta (Aurthur 2013). Sen sijaan niin tarkkaa ei ollut se, miten paljon väkivaltaa tai runneltuja ihmisruumiita näytetään. Fuller on kommentoinut: ”We are in such a weird society where anything about the human body is taboo unless you tear it apart” (Robinson 2014). On kyseenalaista, miten hyvinkin graafisen väkivallan näyttämistä pidetään oikeutettuna samaan aikaan, kun paljasta pintaa ei pidetä soveliaana *network*-televisioon (Schwegler-Castañer 2018, 624).

seksuaalisen väkivallan kuvauksiin tutkinut Kyrölä (2019, 317) toteaa, ettei katsominen välttämättä ole aina niin rankka kokemus kuin pois päin katsottavasta kääntyminen. Katsomisesta kieltäytyminen vaatii sen, että katsojalla on jo etukäteen jonkinlainen suhtautuminen katsottavaan, koska hän olettaa sen olevan liian epämukavaa nähtävää – ja oletukseen sisältyvät tuntemukset voivat olla huomattavasti vahvempia kuin ne, mitä katsominen itsessään herättäisi (mp.). Kyrölä huomauttaa, että sen sijaan, että katsoja kääntyisi pois esimerkiksi väkivallan kuvausten ääreltä ja sulkisi näin silmänsä niiltä, tämä voisi toimia eettisemmin pysyttelemällä sinnikkäästi epämukavuusalueellaan ja sitoutumalla väkivaltarepresentaatioiden käsittelyyn (mts. 317–318). Kyrölä tutkimat katsojat kommentoivat, että väkivaltarepresentaatioiden seuraaminen suuresta epämukavuuden kokemuksesta huolimatta on tärkeää, sillä nimenomaan suuri epämukavuuden kokemus on väkivaltaan eettisellä tavalla suhtautumista: väkivallan todistamisen kuuluukin tuntua epämukavalta (mts. 319). Katsottavan aiheuttamalla tuskalla ja itsereflektiolla on siis itsepedagogista arvoa (ks. Kyrölä 2015, 141). Kyrölä (mts. 139–140) lainaa Ahmedia (2006, 134–135, 154), joka puhuu ”mukavuuden ja epämukavuuden paikoista” (*spaces of comfort and discomfort*). Paikoissa, joissa olo on mukava, ihminen sulautuu helposti ympäristöönsä. Sen sijaan epämukavuutta tuntiessaan ihminen tuntee erottuvansa ympäristöstään, olevansa vieraalla maaperällä (*”out of place”*). Tällainen tunne on ihmiselle vaikea mutta myös produktiivinen: ihmisen on orientoituttava uudelleen ympäristöönsä, mikä Ahmedin mukaan mahdollistaa uusien maailmojen ja mahdollisuuksien avautumisen, toisin kuin mukavuuden tunne. (Mp.; Kyrölä 2015, 139–140.) Myös fiktiivisen teoksen katsominen voidaan nähdä mukavuuden tai epämukavuuden paikkana. Keen (2018, 46, 49) esimerkiksi on esittänyt, että poistumalla omalta mukavuusalueelta siten, että altistaa itsensä emotionaalisesti todella raskaille teoksille, voi oppia säätelemään paremmin tunteitaan.

Toisaalta myöskään väkivallan herättämiä nautinnon tunteita ei tulisi kieltää, kuten Martin Barker (2009) toteaa liittyen seksuaalisen väkivallan kuvausten mahdollisesti aiheuttamaan kiihottumiseen. Barkerin tutkimuksessa itse asiassa selvisi, että tutkimuksen puitteissa näytettyihin, miesten naisiin kohdistamiin seksuaalisen väkivallan kohtauksiin suurimmalla vastenmielisyydellä olivat reagoineet miehet, jotka olivat kokeneet näkemänsä myös kiihottavaksi. Nämä miehet vaikuttivat järkyttyneen nimenomaan siitä, että raiskauskohtaus oli näyttänyt heille, mihin naisen miehissä herättämä seksuaalinen kiihottuneisuus voi johtaa, ja näin herättänyt heissä syyllisyyttä. (Mts. 60.) Myös *Hannibalin* herättämää nautinnollista katsojakokemusta voidaan lukea syyllisyyttä lähelle tulevan häpeän tunteen kautta (ks. Ahmed 2014, 105). Koska häpeä koskee itsessä kyseenalaiseksi koettuja ominaisuuksia, voidaan häpeää kokea esimerkiksi siitä, että nautitaan jostain, mistä jostain syystä ajatellaan olevan kyseenalaista nauttia. Osa *Hannibalin* katsojista ja kriitikoista muotoileekin sarjasta nauttimisen

kokemuksensa siten, että he painottavat sitä, kuinka he uteliaisuuttaan halusivat katsoa sarjaa, vaikka se onkin väkivaltainen ja inhottava (ks. esim. Cain 2015; Nussbaum 2015). Nämä katsojat siis välttävät myöntämästä puhtaasti nauttivansa ylenpalttisesta murhakuvasesta. Näin kokemustaan kuvaa esimerkiksi kriitikko Emily Nussbaum (2015). Hän kertoo yrittäneensä *Hannibalia* katsoessaan jatkuvasti lopettaa katsomisen, koska koki hyvin väkivaltaisen sarjan kesken jättämisen eettiseksi valinnaksi. Hän kuitenkin toteaa, että halun toimia eettisen oikeudenmukaisuuden ylevien periaatteiden mukaan syrjäytti jatkuvasti halu palata häiritsevyydessäänkin ylitsepääsemättömän kiehtovan sarjan pariin:

But that righteous high never lasted. I kept sneaking back, peeking through my fingers—a glimpse here, a binge there—either numbing myself or, depending on one’s perspective, properly sensitizing myself. Gradually, my eyes adjusted to the darkness. By midway through Season 2, “Hannibal” felt less like a blood-soaked ordeal than like a macabre masterpiece, pure pleasure and audacity. (Nussbaum 2015.)

Nussbaum kuvaa katsomiskokemustaan sanoilla, jotka muistuttavat jonkin häpeälliseksi koetun nautittavaksi kokemisesta – ja joka kiinnostavalla tavalla heijastelee Willin sarjassa väkivaltaa kokemaa häpeää ja uteliaisuutta. Nussbaum ”hiipii takaisin” sarjan pariin, ”kurkistelee sormiensa välistä” kuin salaa. Kuitenkin lopulta – sarjan toisen kauden puolivälissä – hänenkin katsomiskokemustaan määrittää nautinto, joka seuraa siitä, että sarja ei enää tunnu verellä mässäilyltä vaan ”makaaberilta mestariteokselta”, joka uskaltaa olla röyhkeä. Nautinnollisuuden tilan hän kuvaa tavoittaneensa aktiivisella sarjan väkivaltaisuuteen suhtautumisen työllä: hän on vuoroin turruttanut, vuoroin herkistänyt itsensä näkemälleen. Katsomiskokemuksen muutos voidaan tulkita oman häpeän ja siihen kytkeytyvän nautinnon ja uteliaisuuden hyväksymisenä. Nussbaum vertaa itseään sarjassa Hannibalin väkivaltaa siihen puuttumatta seuraavaan Bedeliaan: ”Like anyone who can’t stop watching Hannibal, she’s decided that what he offers is too good not to have a taste”.

Myös Kyrölä (2015, 141) reflektoi nautinnon ja epämukavuuden ambivalenttia yhdistelmää. Hän raportoi omassa tutkimuksessaan siitä, miltä hänestä entisenä syömishäiriön sairastajana tuntuu katsoa painonpudotusohjelmia, joissa painon pudottaminen pyritään esittämään houkuttelevana. Kyrölä kuvaa, että vaikka hän katsoessaan huolellisesti eritteli ohjelman käyttämiä tapoja saada katsoja näkemään painon pudottaminen houkuttelevana tavoitteena, erittelemisen ei auttanut häntä välttämään reagoimasta näkemäänsä juuri ohjelman haluamalla tavalla. Hän nautti katsomastaan, vaikka samalla koki itselleen raskasta teemaa käsittelevän ohjelman katsomisen vaikeaksi ja häiritseväksi. (Mp.) Kyrölä kuvaa prosessin olleen terapeuttinen ja opettavainen, sillä juuri hyvin vaikean olon aikaansaaneet hetket

olivat niitä, jotka eniten vaativat häneltä työtä ja reflektointia (mts. 142). Hän kiteyttää, että joskus on vain tunnuttava ”hyvin, hyvin pahalta” ennen kuin muutosta voi alkaa tapahtua (mp.).

Epämukavuus ja nautittavuus voivat siis olla olemassa yhtä aikaa – ja ne voivat jopa ruokkia toisiaan (Bacon 2007). Negatiivisesti värittyvän ja positiivisesti värittyvän kokemuksen yhtäaikainen läsnäolo voi tuottaa ambivalentin katsojaposition: katsoja tiedostaa sekä epämukavuuden kokemuksensa että korjaavia ja rakentavia mahdollisuuksia tarjoavat nautinnon kokemuksensa. Omaa nautintoa joutuu refleктоimaan kriittisesti. Rowena Clarke (2016) esittää, että katsoja voi kokea toleranssinsa väkivallan järkyttävyyttä kohtaan kasvavan *Hannibalin* tarinan edetessä. Kun katsoja oppii nauttimaan taiteellisesti tehtyjen murhien seuraamisesta tai ihailemaan taiturimaisia performansseja esittäviä murhaajia, hän joutuu kohtaamaan – kenties muulloin piilottamansa – luovasta väkivallasta nauttivan osan itsestään sekä kysymään itseltään, onko tällainen nautinto moraalisesti arveluttavaa (mp.; Ewoldt 2019, 255; Schwegler-Castañer 2018, 625). Schwegler-Castañer (2018, 626) taas käyttää kannibalismia esimerkkinä kuvatessaan, kuinka *Hannibal* asemoi katsojansa välillisiksi väkivallantekijöiksi: katsoja ahmii ruudulla näkemäänsä väkivaltaa – ja ihmislihaa – ja joutuu siten kyseenalaistamaan omat tapansa kuluttaa väkivaltafiktiota – tai lihaa. Siinä missä monet muut väkivaltaiset sarjat kuten esimerkiksi perinteiset rikosdraamat kuitenkin esittävät väkivaltaa siten, että siihen on helppo tottua ja siitä tulee vain kulutushyödyke, *Hannibal* haluaa katsojansa pysähtyvän aktiivisesti pohtimaan omia väkivallan kuluttamisen tottumuksiaan (mts. 623, 626). Katsoja ei voi vain tuudittautua seuraamaan väkivaltaista tarinaa kuin rennosti katsottavaa, harmitonta viihdettä, joka helposti unohtuu pian katsomisensa jälkeen (ks. myös Hill 1997, 3–4). Schwegler-Castañer (2018, 624) kirjoittaa, että vaikka sarja tarjoaa katsojalle kulutettavaksi ja jopa ahmittavaksi rikasta ja runsasta ruumis- ja väkivaltakuvastoa, se ei tee sitä tarjotakseen ”väkivaltapornoa” vaan saadaksean katsojassa aikaan psykologisia vaikutuksia. Tässä *Hannibal* poikkeaa suuresti tyypillisistä rikosdraamoista, jotka keskittymällä etsiviin ja poliiseihin rikollisten sijaan tekevät tappamisesta yksinkertaista, hengen riistämisen eettiset ja vakavat puolet häivyttävää viihdettä (mp.; ks. myös Baelo Allué 2002, 7, 10). Television väkivaltarepresentaatioihin tottuminen on arveluttava prosessi; väkivalta on hirvittävä asia, jonka näkemiseen ei tulisi tottua (ks. Clarke 2016). Tästä esitetään sarjassa eräänlainen metakommentaari. Jaksossa ”Antipasto” (3.01) Hannibal toimii kuraattorina museossa, jossa on näytteillä historiallisia kidutusvälineitä. Hannibal sanoo, että vaikka olemme loputtoman väkivallalle altistumisen myötä tottuneita säädyttömään ja vulgaariin, näyttely esittelee sitä, minkä yhä koemme edustavan jotain pahaa ja joka onnistuu kiinnittämään jopa turtuneiden mieltemme huomion. *Hannibal* haluaa sarjana olla tällainen järkyttävä, katsojan huomion väkivaltaan kiinnittävä teos, jonka katsomiseen ei voi turtua.

Hannibal pyytää katsojaansa ottamaan ambivalenssin hyväksyvän position ja refleктоimaan aktiivisesti omia tuntemuksiaan, olivat ne negatiivisina tai positiivisina koettuja. Sarja tekee pois kääntymisen vaikeaksi tekemällä kauheista asioista houkuttelevan kauniita (Thurm 2015). Baugher (2020) kirjoittaa, että *Hannibal* myös toistuvasti pyytää katsojaansa olemaan kääntymättä pois, vaikka mieli tekisi. Kriitikko Matt Zoller Seitz (2015) vertaa *Hannibalia* Stanley Kubrickin *A Clockwork Orangen* (1971) kaltaisiin teoksiin, joissa väkivalta ei ole vain halpa ja tarpeettoman brutaali tehokeino. Seitz kirjoittaa, että sen sijaan, että *Hannibal* pyrki vain replikoimaan fyysistä kärsimystä, se kiinnittää huomion siihen, mitä väkivaltaiset teot merkitsevät tarinalle, sen hahmoille sekä katsojille. Pelkkä väkivallan hirvittävyden näyttäminen ei vielä olekaan eettistä ja vastuullista väkivallan käsittelyä, vaikka se herättäisi katsojassa väkivallan vastaisia tuntemuksia (Hiltunen 2007). Sen lisäksi täytyy pystyä herättämään katsojassa empatiaa tarinan hahmoja kohtaan, jotta katsoja jatkaa katsomista väkivallan vastenmielisyydestä huolimatta (mp.). Koska kuolema ja kipu tuodaan kerta toisensa jälkeen emotionaalisesti latautuneina ja huomiota herättävinä katsojan silmille, joutuu katsoja jatkuvasti käsittelemään suhdettaan väkivallan tekemiseen (Seitz 2015). Esimerkiksi väkivallan jatkuvan liian läheltä todistamisen aiheuttama kärsimys näytetään realistisesti, mutta koska katsoja tyylikeinoin jossain määrin etäännytetään siitä, hyvinkin verinen kuvasto ei näyttäytyä eksplöitatiivisena (mp.). Väkivallan tekemisen ja uhrien tuskan seuraaminen voi olla raskasta, kuten Willkin sarjassa toistuvasti muita hahmoja ja sitä kautta myös katsojia muistuttaa. Niitä tulisi silti sinnikkäästi seurata, sillä pois kääntyminen olisi vastuutonta, jopa vaarallista, koska fiktion kautta voimme kohdata kauhua, jota reaali maailmassammekin on riittämiin. Baugher (2020) toteaa: "As we live through frightening and uncertain times, perhaps more than ever we need our entertainment to remind us that we cannot allow the brutality of the world around us to dull the ways we respond to it." (Mp.)

Hannibal ei ole sarja, jota voi katsoa puolivillaisesti - huolimattomasti, passiivisesti ja kepeästi. Se on liian vaikea, liian ristiriitainen, liian houkutteleva mutta häiritsevä. Se pakottaa katsojan uppoutumaan tiiviisti itseensä (Akers 2014; Brinker 2015; Messimer 2018) ja päättämään itse, mitä mieltä on sarjasta ja sen väkivaltaisuudesta. Kyse ei ole kuitenkaan katsojan epätydyttävästi tyhjän päälle jättämisestä vaan katsojan kiinnostavalla tavalla vastuuttamisesta: *Hannibal* tarjoaa paletillisen väkivaltaa koskevia näkemyksiä, mutta katsoja joutuu kantamaan itse vastuun ajatuksistaan väkivaltaan ja sen oikeutettisuuden kysymyksiin liittyen (ks. Cooper 2010, 8-10). Noel-Louis Amalfi (2020) kiteyttää osuvasti eron *Hannibalin* ja monen muun väkivaltaa kuvaavan sarjan välillä. Hänen mukaansa *Hannibal* pakottaa katsojan pysähtymään väkivallan äärelle ja prosessoimaan näkemäänsä. Amalfi kiteyttää *Hannibalin* väkivaltarepresentaatioidensa kautta katsojalle tarjoaman position sanoin: "*Hannibal* is about, among other things, the experience of watching *Hannibal*".

[U]nlike many other pieces of media that show us violence, *Hannibal* always takes the time to acknowledge what we're looking at and genuinely ask, true to form, *how does that make you feel?* The way the camera lingers on the images or returns to them multiple times feels like its goal is not to shock, but to encourage the viewer to process what they are being shown. Ideas of *looking* and *seeing* are recurring motifs. - - *Hannibal* has room for it all: revulsion, aesthetic appreciation, desensitization, fear, nervous laughter, genuine laughter. The tone, in its breadth, has, to use another key word, empathy for the audience. It gives us the space and agency to react however we need to. (Amalfi 2020.)

Hannibalin kaltaisten väkivaltaa shokeeraavalla ja provosoivalla tavalla käsittelevien teosten kuuluukin tuntua katsojasta ristiriitaisilta ja vaikeilta. Fuller on todennut halunneensa asettaa katsojansa teissaan kauneutta näkevän tappajan asemaan ja haastamaan itsensä kohtaamaan kauniina esitettyä kauhua (Thurm 2015). Tällainen katsojan suhtautumista haastamaan ja muuttamaan pyrkivä katsojapositio (ks. Keen 2008, 483) ei ole helppo eikä tarkoituksellisesti sovi joka katsojalle. Sarjan katsominen kuitenkin tarjoaa erittäin hyvän mahdollisuuden tärkeän teeman, väkivallan, käsittelemiseen. Kuten Amalfi yllä olevassa lainauksessa toteaa, *Hannibal* poikkeaa lukuisista muista väkivaltaa esittävästä sarjoista siinä, miten se kohtaa katsojansa ja antaa tälle tilaa. Sarja rohkaisee katsojaansa prosessoimaan rauhassa näkemäänsä ja reagoimaan siihen tarvitsemallaan tavalla; se pyytää katsojaansa pohtimaan, miltä hänestä *tuntuu* vaikeita teemoja, hahmoja ja kuvia kohdatessaan. Käyttääkseni Amalfin sanaa, joka myös on oman tutkielmani avainkäsitteitä: samalla, kun *Hannibal* pyytää katsojaansa harjoittamaan empatiaa vaikeiden teemojen kohtaamisen kautta, se on itse *empaattinen* katsojaansa kohtaan.

Hannibalin empatian tematiikka, samaten kuin väkivallan vastuullinen käsittely, artikuloituu parhaiten Willin hahmon kautta. Kuten katsoja, myös Will käy läpi todella tuskallisen ja vaikean mutta tarpeellisen matkan itseensä. Willin peilipintana ovat sarjan muut murhaajat ja ennen kaikkea Hannibal; katsojan peilipintana taas on Will, ja tämän kautta välillisesti Hannibal ja sarjan muut murhaajat. Matka itsen ja muiden ymmärrykseen tehdään empatian kautta: juuri kyky suhtautua empaattisesti murhaajiin ja nähdä maailma näiden silmin on se, mikä tekee matkasta raskaan niin Willille kuin katsojallekin (ks. myös Akers 2014). Will on äärimmäisen ambivalentti hahmo, eikä katsoja välttämättä tiedä, miten tulisi suhtautua positioon, jossa hänen odotetaan kokevan narratiivista empatiaa väkivaltaista, kyseenalaisen moraalien omaavaa, tappavaa henkilöä kohtaan. Samaan aikaan Will on myös hyvin ymmärrettävä, herkkä ja kärsimyksessään empatiaa herättävä. Kuten sarjan pyyntö nähdä ja hyväksyä kauheuteen ja väkivaltaan yhdistyvä kauneus, myös Williin asemaan asettumisen kuuluukin olla hankala, katsojalta paljon itsereflektointia vaativa paikka. Se on kuitenkin myös paikka, johon empaattisesti asettumisesta katsoja oppii ja hyötyy.

6 LOPUKSI

Tutkielmassani olen tarkastellut *Hannibal*-televisiosarjan väkivaltarepresentaatioita kriittis-reparatiivisen metodin avulla. Sen sijaan, että olisin tutkinut *Hannibalia* pyrkimyksenäni arvottaa sen tapa esittää väkivaltaa ongelmalliseksi tai vastuulliseksi, olen tutkinut sarjaa pysytellen avoimena siinä aukeaville paikoille, joista käsin väkivaltaa voidaan lähestyä ambivalenttina, ristiriitaisten elementtien yhtäaikaisen läsnäolon sallivana ilmiönä. Tutkielmaani ohjaavat tutkimuskysymykset olivat: 1) Millaisia ambivalentteja merkityksiä tappaminen tekona saa sarjassa? 2) Millaisia produktiivisia mahdollisuuksia ambivalentteja merkityksiä kantavan väkivaltafiktion katsominen voi tarjota katsojalle?

Keskitin tarkasteluni *Hannibalin* sisältämiin tappamisen representaatioihin ja kartoitin tapoja, joilla tappamiseen yhdistyy ambivalentilla tavalla sekä positiiviseksi että negatiiviseksi luokiteltavia merkityksiä. Erityisesti tarkastelin näitä tapoja Will Grahamin hahmon kautta, koska hänen kauttaan katsojalle artikuloituu selvimmin sarjan väkivallan ambivalenttius. Esitin kuusi teemaa, joissa tappamisen saamat ambivalentit merkitykset näkyvät:

1. *Tappaminen ihmisyyden piirteenä* (luku 4.1). Halun tehdä väkivaltaa esitetään *Hannibalissa* olevan ihmisyyttä olennaisesti määrittävä vaisto, jota yhteiskunta sääntöineen haluaa rajoittaa. Kuitenkin vaikka ihmiset ovat sarjan mukaan luontaisia tappajia, yhtä lailla myös empatia on heille luontaista toimintaa, eivätkä kyky empatiaan ja kyky väkivaltaan sulje toisiaan pois. Sarja ei säilytä väkivaltaisuutta vain yhteiskunnan marginaalissa olevien (esimerkiksi mielenterveysongelmaisten) ominaisuudeksi eikä yritä antaa tappajille heidän käytöksensä oikeuttavia tekosyitä. Sarja asettaa väkivallantekijät vastuuseen teoistaan ja antaa myös tilaa uhrien kärsimyksen käsittelylle. Osoittamalla ”hirviömäisen” väkivaltaisuuden kaikkeen ihmisyyteen kuuluvaksi *Hannibal* välttää yleiset ongelmalliset tavat suhtautua väkivallantekijöihin, mutta toisaalta myös antaa ihmisyydestä pelottavan kuvan: kenessä vain on potentiaalia tappajaksi.
2. *Tappaminen taiteen tekemisenä* (luku 4.2). Moni *Hannibalin* tappajista näyttäytyy taiteilijana. He ilmaisevat itseään tekemällä uhriensa ruumiista taidetta, joka on kaunista mutta materiaalinsa puolesta inhottavaa. Ruumistaide on staattista taidetta, ja tappamisen akti taas dynaaminen performanssi. Staattisuuden ja dynaamisuuden yhtäaikainen läsnäolo häiritsee: katsojalle näytetään rikosdraamoista tutun, ”turvallisen” kuolleen ruumiin lisäksi Willin murharekonstruktioiden välityksellä graafisesti kuvattu murhan performanssi. Häiritsevyyttä

- korostaa se, että katsoja rekonstruktioiden ainoana yleisönä ikään kuin osallistuu niiden kautta rikokseen. Tappajuuden ja taiteilijuuden kytkös yhdistyy sarjan laajempaan, kauneutta ja kauheutta ambivalentisti yhdistävään estetiikkaan. *Hannibal* osoittaa, että irvokkaisiin asioihin voi kuulua kauneutta ja ylevän kauniisiin asioihin irvokkuutta. Vaikka katsoja tietää kauniina esitetyistä ruumiista ja murhista nauttimisen olevan moraalisesti arveluttavaa, hän ei malta kääntyä niiden ääreltä pois. Toisaalta väkivaltaan kauneutta yhdistämällä katsojaa etäännytetään hieman väkivallasta; tällöin katsoja saa enemmän tilaa käsitellä kammottavia kuvia ja teemoja.
3. *Tappaminen jumalan työnä* (luku 4.3). Tappaminen on *Hannibalissa* transformatiivista, uutta luovaa. Jotta voidaan luoda uutta, tulee vanha raivata tieltä. Vanhan tuhoaminen uuden tieltä ei ole pahuutta, kuten helposti ajattelisi; niin esitetään tekevän myös julman ja ironisen kristittyjen Jumalan ja yhtä aikaa luojana ja tuhoajana esiintyvän hindulaisuuden Šiva-jumalattaren. Tappaminen näyttäytyy osalle sarjan tappajista uhrin ylevöittämisestä tai tälle paremman elämän antamisena. Tappajat toimivat jumalina myös siinä mielessä, että he käyttävät toisiin valtaa päättäessään näiden hengestä. Erityisesti Will toimii jumalan tavoin jakaessaan oikeutta ”pahan paholle tekemisen” idealla. Periaatteen voisi ajatella oikeuttavan väkivallan tekemisen, mutta Will ei lopulta tee väkivaltaa periaatteensa puitteissa vaan moraalisesti arveluttavammista syistä. Ihminen ei *Hannibalin* mukaan lopulta kykene toimimaan jumalana – tai sitten ihminen kykenee toimimaan vain Jumalan julmimman ilmentymän mukaisesti.
 4. *Tappaminen henkilökohtaisen transformaation moottorina* (luku 4.4). Willin tarina on eräänlainen ihmissusikertomus, jossa hän käy läpi transformaation ihmisestä ”hirviöksi” – tappajaksi. Willin muutoksestaan kokema ahdistus ilmentää häpeää ”hirviöiden” ymmärtämisestä: hän häpeää empatiakykyään, joka sallii hänen ymmärtää murhaajia ja joka pohjaa siihen, että hänessä itsessään on potentiaalia samaan kuin hänen ymmärtämiinsä murhaajiin. Will koettaa kieltää potentiaalinsa, mutta se voimistuu koko ajan ja kulminoituu Hannibalin kanssa suoritettussa Dolarhyden murhassa. Willin transformatio on merkityksiltään ambivalentti, sillä se tekee hänestä yhteiskunnan ulkopuolisen hirviön mutta myös opettaa hänet tuntemaan todellisen itsensä ja hyväksymään häpeämänsä osan osaksi itseään. Will ei olekaan perinteinen ihmissusitarinoiden uhri, jonka hirviöksi muuttumisesta joku muu määrää ja jonka hirviömäinen puoli voidaan erottaa hänen inhimillisestä puolestaan. Will valitsee itse väkivallan tekemisen, ja potentiaali tähän väkivaltaan on ollut hänessä aina, todellisempaa kuin sitä peittävä ”ihmisyys”.
 5. *Tappaminen osana rakkautta* (luku 4.5). Väkiältä yhdistyy *Hannibalissa* rakkauden osoittamiseen: rakkauden kohdetta vahingoitetaan tai tämän kanssa vahingoitetaan jotakuta muuta. Willin ja Hannibalin suhde on esimerkki molemmista. Paitsi että Will löytää

väkivaltaisuutensa hyväksyessään itsensä, hän myös löytää ihmisen, joka ymmärtää häntä ja hyväksyy hänet sellaisena kuin hän on. Kuten omaa väkivaltaisuuttaan, Will vastusteleekin myös Hannibalin hyväksymistä – luovuttaen lopulta tässäkin vastustelussa. Moni tappaja *Hannibalissa* tappaa juuri ymmärtäjän löytääkseen. Ymmärtäjän etsiminen saa ambivalentteja merkityksiä, sillä tarpeena se on hyvin inhimillinen mutta keinot tavoitella sitä kyseenalaisia. Niin ikään Hannibalin ja Willin suhde ei ole puhdasta rakkautta, sillä väkivalta ja välittäminen eivät sulje toisiaan pois. Miesten suhteen kautta käsitellään lähisuhdeväkivaltaa; sarjassa tehdään selväksi suhteen olevan molemmille vahingollinen. Myös suhteen loppu on ambivalentti. Will hyväksyy itsensä ja Hannibalin mutta samalla yrittää tuhota heidät molemmat. Yrityksen onnistuminen on kuitenkin epäselvää, ja miesten välinen queer rakkaus jää elämään potentiaalina. Kauhu ei ole perinteisesti ollut queer-ystävällinen genre, mutta *Hannibalin* keskiössä oleva queer ihmissuhde on monin tavoin kestävämpi kuin sarjan epäonnistuvat heterosuhteet.

6. *Tappaminen oman nautinnon lähteenä* (luku 4.6). Tappamisen pelkäämistään tappamisen ilosta ja nautinnon vuoksi esitetään *Hannibalissa* olevan ainoastaan ihmisten syy tappaa. Erityisen tyydyttäväksi tappaminen kuvataan, kun se tehdään omin käsin ja intohimoisesti. Antiteettisesti toisen ihmisen kuoleman aiheuttaminen saa tekijänsä tuntemaan ”olevansa elossa”. Tematiikka kiteytyy Willin hahmossa. Will ei tunne syyllisyyttä tappamisesta vaan siitä, miten hyvältä ja voimakkaalta se saa hänen olonsa tuntumaan. Vaikka hän pitää ”pahan pahoille tekemisen” ajatuksesta, hänen syynsä tappaa pohjaavat tosiasiallisesti tappamisesta nautinnon saamiseen.

Luvussa 5.1 puolestaan arvioin, millaista kokonaiskuvaa *Hannibal* tuottaa väkivallasta, kun se representoi äärimmäistä väkivallan muotoa, tappamista, ambivalenteilla tavoilla. *Hannibal* esittää väkivaltaa jossain määrin positiivisessa ja estetisoidussa valossa, mitä voitaisiin pitää ongelmallisella tavalla väkivaltamyönteisenä ja väkivallan todellista kauheutta vähättelevänä väkivallan representoimisen tapana. Toisaalta *Hannibal* esittää väkivallan olevan myös vastenmielinen, vahingollinen ja moraalisesti tuomittava ilmiö. Tällaisena väkivallan esittäminen voidaan puolestaan nähdä väkivallan tuomitsevana ratkaisuna. Totesin kuitenkin, että hyväksyvä/tuomitseva- tai vastuuton/vastuullinen -akselille sijoittaminen ei tee oikeutta sarjalle, jota ambivalenssi määrittää laajasti. *Hannibal* liittyy väkivallaan yhtä aikaa kauniita ja inhottavia elementtejä. Sarja tekee väkivallan katsomisesta katsojalleen nautittavaa mutta samaan aikaan myös haastavaa, sillä sarja käsittelee väkivallan eettisiä implikaatioita.

Luvussa 5.2 esitin, että ambivalentisti väkivaltaa esittävä *Hannibal* haastaa katsojan kohtaamaan väkivaltaisuuden muissa ihmisissä ja itsessään. Sarja kutsuu katsojan edustajana toimivan Willin hahmon kautta katsojan antamaan mahdollisuuden ajatukselle, että vaikka väkivallan tekemistä pitäisi

kauheana, kenessä tahansa kuitenkin on potentiaalia väkivaltaisuuteen. Sarja pyytää katsojaansa kokeilemaan tällaisen väkivaltaisen henkilön ymmärtämistä ja tätä kohtaan empatian tuntemista. Tätä päämäärää *Hannibal* tavoittelee tarinamaailman sisällä kuvaamalla Willin kykyä suhtautua empaattisesti murhaajiin sekä toisaalta katsomiskokemuksen tasolla pyrkimällä herättämään katsojassa empatiaa Williä kohtaan. Willin kyvyn kautta katsoja kutsutaan välillisesti vielä yhteen empatian kokemukseen: hänet haastetaan ymmärtämään myös Willin tutkimia murhaajia. Suhtautumalla avoimin mielin toisissa olevaan väkivaltaisuuteen katsoja voi oppia tunnistamaan ja vastustamaan ”normaaliuteen” sisältyvää väkivaltaa sekä laajentamaan empatiansa piiriä. Oman väkivaltaisuuden kohtaaminen taas voi herättää pelottavia kysymyksiä – voisinko minäkin olla tappaja? – mutta se myös lisää itseymmärrystä ja kykyä tunnistaa oma ”hirviömyisyys”. Fiktio tarjoaa alustan tarkastella väkivallan herättämiä tuntemuksia ja impulsseja, joita reaali maailmassa ei voi kokea tai toteuttaa.

Lopuksi pohdin luvussa 5.3, millaisia laajempia produktiivisia mahdollisuuksia tarjoaa se, että *Hannibal* kuvaa väkivaltaa ambivalentilla, katsojaa häiritsevällä tavalla. Epämukavuuden tunteminen väkivaltaa katsottaessa ei ole vain huono asia, kuten helposti ajattelisi. Epämukavuus ei ole este rakentavan potentiaalın katsotusta löytämiselle: epämukavuutta aiheuttavan asian äärellä tietoisesti pysyttely on sitoutumista sen käsittelyyn ja näin ollen pois kääntymistä eettisempi ratkaisu. Voidaan todeta, että väkivallan katsomisen *kuuluukin* olla epämukavaa. Lisäksi on huomioitava, että epämukavuuden ja nautittavuuden kokemus voivat olla olemassa rinnakkain, eikä väkivaltafiktion nautittavuutta tulisi tuomita tai kieltää. Kokiessaan häiritsevästi yhtä aikaa nautintoa ja epämukavuutta katsoja joutuu rennon katsomisen sijasta aktiivisesti työstämään näkemäänsä ja sitä, miksi hirveä asia tuntuu hänestä myös nautinnolliselta. *Hannibal* kannustaa katsojaansa kohtaamaan väkivallan ilmiönä, kyseenalaistamaan omia väkivallan katsomisen tapojaan ja kysymään toistuvasti itseltään, miltä väkivallan katsominen todella tuntuu. Tämän sarja saa aikaan kuvaamalla väkivaltaa kauhean lisäksi kiehtovana sekä asemoimalla Willin katsojan edustajaksi, jonka kautta katsoja voi käsitellä näkemäänsä.

Vaikka *Hannibal* on ilmiselvän väkivaltaisen sarja, vasta tutkielmaa tehdessäni tajusin, miten valtavasti erilaisia väkivallan teemoja siinä on. Yhdessä tutkielmassa ei mitenkään ole mahdollista käsitellä niitä kaikkia. Sarjan häiritsevän mutta kiehtovan väkivallan syövereihin sukeltaminen jätti halun tutkia sitä lisää. Olisi esimerkiksi kiinnostavaa toteuttaa katsomiskokemusta selvittävä kyselytutkimus, vaikka kuten Barker (2009, 58) toteaa, empiirisen katsomiskokemusta selvittävän tutkimuksen toteuttaminen on haastavaa. Näin kuitenkin pystyisi selvittämään sen, miten todelliset katsojat reagoivat ristiriitaiseen ja vaikeaan tapaan representoida väkivaltaa, ja kenties testaamaan esimerkiksi tässä tutkielmassani esittämiäni ehdotuksia siitä, millä tavalla *Hannibal* pakottaa katsojansa kohtaamaan väkivallan.

Näen antoisana jatkotutkimuskohteena sen, millaisia affektiivisiä vaikutuksia *Hannibalilla* häiritsevänä väkivaltaisena teoksena voisi olla katsojalle ja tässä heräävälle empatialle. *Hannibal* on hyvin affektivetoinen sarja, joka kauhugenreen kuuluvana edustaa niin sanottua ”ruumisgenreä”: genreä, joka on yleisesti affektiivisena ja ruumiillisena pidetty ja joka saa katsojassa aikaan tämän kontrollista riippumattomia ruumiillisia ja emotionaalisia reaktioita (Williams 1991). Tämän kaltaista sarjaa ei voi kattavasti tutkia vain representaatioanalyysin kautta; pohtien, miten sarjan sisältämät representaatiot voivat vaikuttaa katsojaan. Väkivallan representaatiot ja niiden katsojassaan herättämät affektiiviset kokemukset täydentävät toisiaan ja muodostavat katsojan kokonaiskokemuksen näkemästään (Helle 2016, 110). Siksi olisi otettava huomioon myös *Hannibalin* mahdollisuudet vaikuttaa ruumiillisesti ja affektiivisesti, kuten ovat sarjaa tutkiessaan tehneet esimerkiksi Ndalians (2015), Stadler (2017) ja Messimer (2018). Paitsi representaatioiden älyllisesti pohtiminen myös niiden aiheuttamat tunteet vaikuttavat siihen, miten suhtaudumme väkivaltaan: miten ajattelemme siitä ja miten toimimme sen suhteen (Husso ym. 2021, 4). Tutkimalla *Hannibalin* ruumiillisuutta ja affektiivisuutta voisi jatkaa sarjan katsojassa herättämän empatian tutkimista: miten empatian heräämistä väkivaltaisista ihmisistä kohtaan voi edistää/vaikeuttaa se, että sarja on äärimmäisen tunteisiin vetoava ja ruumiillisesti vaikuttava?³⁶ *Hannibalin* tappamisrepresentaatioiden affektiivisiä vaikutuksia voisi tutkia myös siitä näkökulmasta, miten katsomistilannetta ympäröivät seikat vaikuttavat katsotun herättämiin affekteihin ja tulkintoihin. Tutkimusta tehdessäni tutkinkin eräällä tapaa sivussa sitä, miten itse tutkimusta tehdessäni suhtauduin aineistooni affektiivisesti. On eri asia katsoa jakso kerrallaan kuin monta jaksoa putkeen, ja eri asia katsoa jonkun kanssa kuin yksin, etenkin kuulokkeet päässä. Jälkimmäisessä huomasin tarinaan imeytymisen nousevan aivan eri tasolle, kun häiriötekijät oli minimoitu ja sarjan äänimaailma otti valtaansa uudella tavalla; esimerkiksi Willin murharekonstruktioita taustoittava sydämensykkeen ääni tuntui kuulokkeiden kautta kuultuna selvästi omassakin ruumiissani.

Katsomisympäristön vaikutusta, katsojien affektiivisiä reaktioita ja katsojien asenteita väkivaltafiktiota kohtaan voisi tutkia myös käyttäen muita haastavalla tavalla väkivaltaa käsitteleviä teoksia aineistona. Väkivaltaan ambivalentisti asennoituvia kulttuurituotteita ei pysty tutkimaan hedelmällisesti, jos ne väkisin luetaan väkivaltakriittinen-väkivaltamyönteinen-binäärin läpi. Tutkielmani perusteella näenkin kriittis-reparatiivisen metodin käyttökelpoisena ja kiinnostavana keinona tutkia juuri tällaisia väkivallan esityksiä. Tämän metodin parissa työskentelystä olen jatkossakin kiinnostunut.³⁶ Niin ikään näen

³⁶ Olenkin jo kirjoittamassa yhdessä kansainvälisen Game of Thrones Research Projectin (2016–2017) suomalaisten tutkijoiden Aino-Kaisa Koistisen, Jyrki Korpuan ja Tanja Välsalön kanssa artikkelia, jossa kriittis-reparatiivista metodia hyödynnetään nimenomaan väkivaltafiktion – *Game of Thrones*-sarjan – ja sen vastaanoton tutkimisessa.

kiinnostavia mahdollisuuksia väkivaltafiktion eettisen potentiaalin tutkimisessa. Koin valaisevaksi huomiot siitä, miten väkivallan fiktiossa todistaminen on tekona eettinen, joskin paikoin raskas. Väkivallan äärellä itsensä viipymään pakottamisen tematiikka on vahvasti sellainen, joka minua kiinnostaa - nyt ja jatkossa.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Fuller, B. (sarjan luoja & tuottaja). *Hannibal* (2013–2015). Yhdysvallat: NBC.

Painetut lähteet

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

Abbott, S. (2018a). Masters of Mise-En-Scène: The Stylistic Excess of *Hannibal*. Teoksessa L. Belau & K. Jackson (toim.), *Horror Television in the Age of Consumption: Binging on Fear* (s. 120–134). London & New York: Routledge.

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (2. painos). Edinburgh: Edinburgh University Press. Alkuperäisjulkaisu 2004.

Bacon, H. (2010). *Väkivallan lumo: Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyys*. Helsinki: Like.

Bainbridge, J. (2008) Blaming Daddy: The Portrayal of the Evil Father in Popular Culture. Teoksessa S. Smith & S. Hill (toim.), *Against Doing Nothing: Evils and its Manifestations* (s. 9–20). Oxford: Interdisciplinary Press.

Balanzategui, J., Later, N. & Lomax, T. (2019). Hannibal Lecter's Monstrous Return. The Horror of Seriality in Bryan Fuller's *Hannibal*. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 27–53) New York: Syracuse University Press.

Benshoff, H. M. (1997). *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester University Press.

Berkowitz, L. (2000). Some Effects of Thoughts on Anti- and Prosocial Influences of Media Events: A Cognitive-Neoassociation Analysis. Teoksessa S. Prince (toim.), *Screening Violence* (s. 205–236). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Alkuperäisjulkaisu 1984.

Brinker, F. (2015). NBC's *Hannibal* and the Politics of Audience Engagement. Teoksessa B. Däwes, A. Ganser, A. & N. Poppenhagen, (toim.), *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-century American TV Series* (s. 303–328). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Carter, C. & Weaver, C. K. (2003). *Violence and the Media*. Philadelphia: Open University Press.

Clover, C. J. (2000). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. Teoksessa S. Prince (toim.), *Screening Violence* (s. 125–174). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Alkuperäisjulkaisu 1987.

Cooper, L. A. (2010). *Gothic Realities: The Impact of Horror Fiction on Modern Culture*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Däwes, B. (2015). Transgressive television: Preliminary Thoughts. Teoksessa B. Däwes, A. Ganser, A. & N. Poppenhagen, (toim.), *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-century American TV Series* (s. 17–31). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham & London: Duke University Press.

Ewoldt, A. (2019). Fannibals Are Still Hungry. *Feeding Hannibal* and Other Series Companion Cookbooks as Immersive Fan Experience. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 239–257) New York: Syracuse University Press.

- Felson, R. B. (2000). Mass Media Effects on Violent Behavior. Teoksessa S. Prince (toim.), *Screening Violence* (s. 237–266). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Alkuperäisjulkaisu 1996.
- Felts, K. (2019). “Some Lazy Psychiatry, Dr. Lecter”. Teacups, Narrative, and *Hannibal’s* Critique of Psychoanalysis. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC’s Hannibal* (s. 192–214) New York: Syracuse University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (käänt. S. I. Jain). London & New York: Routledge. Alkuperäisjulkaisu *Ästhetik des Performativen* 2004.
- Fiske, J. (2003). *Reading Television* (2. painos). London & New York: Routledge. Alkuperäisjulkaisu 1978.
- French, K. M. (2019). Bedelia Du Maurier. *Hannibal’s* Femme Fatale and Final Girl. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC’s Hannibal* (s. 169–191). New York: Syracuse University Press.
- Gelder, K. (2000). Introduction to Part Three. Teoksessa K. Gelder (toim.), *The Horror Reader* (s. 81–83). London & New York: Routledge.
- Gledhill, E. H. (2019). Monstrous Masculinities in Gothic Romance. Will Graham, *Jane Eyre*, and *Caleb Williams*. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC’s Hannibal* (s. 74–95) New York: Syracuse University Press.
- Gjelsvik, A. (2016) Unspeakable Acts of (Sexual) Terror As/In Quality Television. Teoksessa A. Gjelsvik & R. Schubart (toim.), *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones, and Multiple Media Engagements* (s. 57–78). New York & London: Bloomsbury Academic.
- Haasjoki, P. (2005a). Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. Teoksessa O. Löytty (toim.), *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen* (s. 181–202). Helsinki: Gaudeamus.

Hansen-Miller, D. (2011). *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*. Surrey, UK: Ashgate Publishing.

Helle, A. (2016). ”On olemassa kivun alue minne vitsi ei yllä”. Harry Salmenniemen *Texas, sakset* ja väkivaltaiset affektit. Teoksessa A. Helle & A. Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* (s. 108–127). Helsinki: SKS.

Hill, A. (1997). *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. University of Luton Press.

Husso, M., Karkulehto, S., Saresma, T., Eilola, J., Siltala, H. & Laitila, A. (2021). Ideological, Institutional and Affective Practices of Interpersonal Violence. Teoksessa M. Husso, S. Karkulehto, T. Saresma, A. Laitila, J. Eilola & H. Siltala (toim.): *Violence, Gender and Affect : Interpersonal, Institutional and Ideological Practices* (s. 3–26). London: Palgrave Macmillan.

Karkulehto, S. (2007). *Kaapista kaanoniin ja takaisin: Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-politiittisia luentoja*. Väitöskirja. Taideaineiden ja antropologian laitos. Oulun yliopisto.

Karkulehto, S. & Rossi, L.-M. (2017). Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. Teoksessa S. Karkulehto ja L.-M. Rossi (toim.), *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa* (s. 7–24). Helsinki: SKS.

Keen, S. (2007). *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.

Keen, S. (2018). Narrative and the Embodied Reader. Teoksessa Z. Dinnen & R. Warhol (toim.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories* (s. 43–55). Edinburgh University Press.

Korhonen, V. (2020). Queerin häpeän ja queerin raivon yhteenkietoutuma produktiivisena ja affektiivisena voimana televisiosarjassa *Black Sails*. *Sukupuolentutkimus*, 33(4), 5–17.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (käänt. L. S. Roudiez). New York: Columbia University Press. Alkuperäisjulkaisu *Pouvoirs de l'horreur* 1980.

- Kyrölä, K. (2019). Squirring in the Classroom: *Fat Girl* and the Ethical Value of Extreme Discomfort. Teoksessa N. Baer, M. Hennefeld, L. Horak & G. Iversen (toim.), *Unwatchable* (s. 317–322). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Leroy, M. (2015). Death Art: Representations of Violence in NBC's *Hannibal*. Teoksessa B. Däwes, A. Ganser, A. & N. Poppenhagen, (toim.), *Transgressive television: Politics and crime in 21st-century American TV series* (s. 287–301). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Lewerenz, E. (2019). "Adapt. Evolve. Become." Queering *Red Dragon* in Bryan Fuller's *Hannibal*. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 54–73) New York: Syracuse University Press.
- Löytty, O. (2005). Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Teoksessa O. Löytty (toim.), *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen* (s. 7–24). Helsinki: Gaudeamus.
- Magistrale, T. (2008). Transmogrified Gothic: The Novels of Thomas Harris. Teoksessa B. Szumskyj (toim.), *Dissecting Hannibal Lecter. Essays on the Novels of Thomas Harris* (s. 133–146). Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Miranda, M. D. (2019). "Do You See?" Clues, Reasoning, and Connoisseurship. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 215–238) New York: Syracuse University Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & London: New York University Press.
- Morimoto, L. (2019). Adaptation and Authorship in the Age of Fan Production. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 258–282) New York: Syracuse University Press.
- Munt, Sally (2008) *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. Aldershot & Burlington: Ashgate.

- Mäntymäki, T. (2015). Johdanto. Teoksessa T. Mäntymäki (toim.), *Uhri, demoni vai harhainen hullu? Väkivaltainen nainen populaarikulttuurissa* (s. 1–13). Vaasan yliopiston julkaisuja.
- Nadkarni, S. & Pande, R. (2019). Hannibal and the Cannibal. Tracking Colonial Imaginaries. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 145–168) New York: Syracuse University Press.
- Oinas, Elina (2011). Häpeä, arki ja ruumiillisuus. Teoksessa Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola (toim.) *Häpeä vähän!: Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: UTU, 151–180.
- Paasonen, S. (2011). *Carnal resonance: Affect and online pornography*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Prince, S. (2000). Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetics, and Social Effects. Teoksessa S. Prince (toim.), *Screening Violence* (s. 1–44). New Brunswick, NJ: Rutgers U. Press.
- Probyn, E. (2005). *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York University Press.
- Rieger, G. A. (2019). “Whispering Through the Chrysalis”. Hannibal Lecter and the Poetics of Mentorship. Teoksessa E. Nielsen & K. M. Finn (toim.), *Becoming: Genre, Queerness and Transformation in NBC's Hannibal* (s. 96–123). New York: Syracuse University Press.
- Ronkainen, S. & Näre, S. (2008). Intiimin haavoittava valta. Teoksessa S. Näre & S. Ronkainen (toim.), *Paljastettu intiimi: Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikkaa* (s. 7–40). Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Rossi, L.-M. (2015). *Muuttuva sukupuoli: Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, L.-M. (2017). Naurattavat lyönnit. Sukupuolittunut väkivalta, komedia ja (tunne)talous. Teoksessa S. Karkulehto ja L.-M. Rossi (toim.), *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa* (s. 53–72). Helsinki: SKS.

Schneider, S. J. (2003). "Murder as Art/The Art of Murder: Aestheticizing Violence in Modern Cinematic Horror." Teoksessa S. J. Schneider & D. Shaw (toim.), *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror* (s. 174–197). Lanham: Scarecrow Press.

Sedgwick, E. K. (1997). Paranoid reading and reparative reading; Or, you're so paranoid, you probably think this introduction is about you. Teoksessa E. Kosofsky Sedgwick (toim.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (s. 1–37). Durham: Duke University Press.

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

Shepherd, Laura J. (2013). *Gender, Violence and Popular Culture. Telling Stories*. London & New York: Routledge.

Tomkins, S. (1995) Shame–Humiliation and Contempt–Disgust. Teoksessa E. K. Sedgwick & A. Frank (toim.), *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (s. 133–178). Durham & London: Duke University Press.

Sähköiset lähteet

Abbott, S (2018b). Not Just Another Serial Killer Show: Hannibal, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 552–567.

<https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499348> (haettu 24.2.2021)

Akers, L. (12.2.2014). Is Hannibal the Best Network TV Series in Years?

<https://www.denofgeek.com/tv/is-hannibal-the-best-network-tv-series-in-years/> (haettu 23.2.2021)

Amalfi, N. L. (29.2.2020). Hannibal as Comedy: A Queer Approach to a Queer Approach to Horror.

<https://amalfinoellouis.medium.com/hannibal-as-comedy-a-queer-approach-to-a-queer-approach-to-horror-18536b0552de> (haettu 24.2.2021)

Andrzejewski, A. (2017). Beauty Revealed in Silence: Ways of Aesthetization in Hannibal (NBC 2013–2015). *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 1, 14–33.

<https://www.popularinquiry.com/blog/2017/6/15/beauty-adam-andrzejewski-revealed-in-silence-ways-of-aesthetization-in-hannibal-nbc-2013-2015> (haettu 26.2.2021)

Arnzen, M. A. (1994). Who's Laughing Now? The Postmodern Splatter Film. *Journal of Popular Film and Television*, 21(4), 176–184.

<https://doi.org/10.1080/01956051.1994.9943985> (haettu 12.5.2021)

Aurthur, K. (14.5.2013). "Hannibal" and the Consequences of Violence.

https://www.buzzfeed.com/kateaurthur/hannibal-and-the-consequences-of-violence?utm_term=.bvXZZmy7yB#.teR11eBVB6 (haettu 17.4.2021)

Backe, E. L. (10.6.2014). Kill Your Darlings: Hannibal, Culture & Morality.

<https://thegeekanthropologist.com/2014/06/10/kill-your-darlings-hannibal-culture-morality/> (haettu 7.5.2021)

Bacon, H. (2007). Elokuvaväkivallan poetiikka. *WiderScreen*, 3.

<http://widerscreen.fi/2007-3/elokuvavakivallan-poetiikka/> (haettu 20.4.2021)

Baelo Allué, S. (2002). The aesthetics of serial killing: Working against ethics in *The Silence of the Lambs* 1988) and *American Psycho* (1991). *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 24(2), 7–24.

<http://www.jstor.org/stable/41055067> (haettu 10.5.2021)

Bainbridge, J. (2018). Making a Meal of the Law: Hannibal, Taste and the Limits of Legality. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 601–613.

<https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499345> (haettu 26.2.2021)

Balanzategui, J. (2018). The Quality Crime Drama in the TVIV Era: Hannibal, True Detective, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 657–679.

<https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499341> (haettu 19.4.2021)

Barker, M. (2009). The Challenge of Censorship: "Figuring" out the Audience. *The Velvet Light Trap*, 63(1), 58–60.

<https://doi.org/10.1353/vlt.0.0033> (haettu 13.4.2021)

Bassil-Morozow, H. (2016) Hannibal. *International Journal of Jungian Studies*, 8(1), 64–66.

<https://doi.org/10.1080/19409052.2016.1121037> (haettu 20.5.2021)

Baughner, L. (21.8.2020). TV Rewind: Why *Hannibal* Is the Unexpected Story of Empathy We Need Right Now.

<https://www.pastemagazine.com/tv/streaming/hannibal-netflix/> (haettu 18.3.2021)

Beirne, R. C. (2019). Extraordinary Minds, Impossible Choices: Mental Health, Special Skills and Television. *Medical Humanities*, 45(3), 235–239.

<https://doi.org/10.1136/medhum-2017-011410> (haettu 2.3.2021)

Bennett, D. (24.3.2010). This Will Be on the Midterm. You Feel Me?

<https://slate.com/culture/2010/03/why-are-professors-at-harvard-duke-and-middlebury-teaching-courses-on-david-simon-s-the-wire.html> (haettu 21.4.2021)

Bernstein, A. (13.6.2013). Exclusive Interview: HANNIBAL news on Season 1, Season 2 and beyond from showrunner Bryan Fuller.

<http://www.assignmentx.com/2013/exclusive-interview-hannibal-news-on-season-1-season-2-and-beyond-from-showrunner-bryan-fuller/> (haettu 17.3.2021)

Cain, S. (27.8.2015). Hannibal: farewell to the best bloody show on TV.

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/27/hannibal-finale-bryan-fuller-best-show-on-tv> (haettu 23.4.2021)

Carroll, A. (2015). "We're Just Alike": Will Graham, Hannibal Lecter, and the Monstrous-Human. *Studies in Popular Culture*, 38(1), 41–63.

<https://www.jstor.org/stable/44259584> (haettu 26.2.2021)

Casey, J. (2015). Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(6), 550–567.

<http://doi.org/10.1080/10509208.2015.1035617> (haettu 7.4.2021)

Casey, J. (2018). Afterthoughts on "Queer Cannibals and Deviant Detectives," Inspired by Hannibal Season 3. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 583–600.

<https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499346> (haettu 26.2.2021)

Clarke, R. (2016). Consuming Television's Golden Age with Hannibal Lecter. *Alluvium*, 5(2).

<http://dx.doi.org/10.7766/alluvium.v5.2.02> (haettu 25.3.2021)

Donovan, S. (2016). Becoming Unknown: Hannibal and Queer Epistemology. *Gender Forum*, 59, 38–62.

<https://search-proquest-com.ezproxy.jyu.fi/scholarly-journals/becoming-unknown-hannibal-queer-epistemology/docview/1823371769/se-2?accountid=11774> (haettu 26.2.2021)

Eddy, C. (17.8.2015). Here's Why *Hannibal* Is the Best Crime Show on Television.

<https://gizmodo.com/heres-why-hannibal-is-the-best-crime-show-on-television-1724556981> (haettu 23.2.2021)

Elliott, J. (2018). This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC's *Hannibal*. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 249–265.

<https://www.muse.jhu.edu/article/689101> (haettu 7.4.2021)

Foutch, H. (11.10.2019). The Best Horror TV Shows of the 21st Century, So Far.

<https://collider.com/best-horror-tv-series-of-the-21st-century/> (haettu 23.2.2021)

Fuchs, M. & Phillips, M. (2018). “It’s Only Cannibalism If We’re Equals”: Carnivorous Consumption and Liminality in *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 1–16.

<http://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499344> (haettu 7.4.2021)

García, A. N. (2019). Hannibal and the paradox of disgust. *Continuum*, 33(5), 554–564.

<https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1641180> (haettu 26.2.2021)

Goldman, E. (16.5.2014 [2014a]). *Hannibal*: Hugh Dancy on How Far Will Has Gone.

<https://www.ign.com/articles/2014/05/16/hannibal-hugh-dancy-on-how-far-will-has-gone> (haettu 17.3.2021)

Goldman, E. (24.5.2014 [2014b]). *Hannibal*: Bryan Fuller on Season 2’s Shocking End and Big Changes in Season 3.

<https://www.ign.com/articles/2014/05/24/hannibal-bryan-fuller-on-season-2s-shocking-end-and-big-changes-in-season-3?page=3> (haettu 2.4.2021)

Grixti, J. (1995). Consuming Cannibals: Psychopathic Killers as Archetypes and Cultural Icons. *Journal of American Culture*, 18(1), 87–96.

https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1995.1801_87.x (haettu 26.4.2021)

Haasjoki, P. (2005b). Mitä tiedät kertomuksestani? : biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus*, 18(2), 29–39.

<http://um.fi/URN:NBN:fi:ELE-1518277> (haettu 24.3.2021)

Helle, A. (2015). ”Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?": Tytti Heikkisen ”Ryhävalaan tasoa” -runon affektiivinen vastaanotto. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 4, 67–83.

<http://doi.org/10.30665/av.75007> (haettu 7.4.2021)

Hibberd, J. (28.5.2015). 'Hannibal' showrunner criticizes TV's rape scene epidemic.

<https://ew.com/article/2015/05/28/hannibal-rape-thrones/> (haettu 25.3.2021)

Hill, L. (30.8.2015). 'Hannibal' finale: Why Will Graham will live on for years to come.

<https://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-hannibal-finale-20150830-story.html> (haettu 10.5.2021)

Hiltunen, K. (2007). Provokaatiota vai eettinen kannanotto? Väkiältä ja aggressiivinen tyyli Gaspar Noén elokuvassa Irreversible – syntiset. *WiderScreen*, 3.

http://widerscreen.fi/2007/3/print/provokaatiota_vai_eettinen_kannanotto.pdf (haettu 20.4.2021)

Ingebretsen, E. (1998). Monster-making: A politics of persuasion. *Journal of American Culture*, 21(2), 25–34.

<https://search-proquest-com.ezproxy.jyu.fi/scholarly-journals/monster-making-politics-persuasion/docview/200652784/se-2?accountid=11774> (haettu 26.4.2021)

Ionita, M. (2014). Long-form televisual narrative and operatic structure in Bryan Fuller's *Hannibal*. *CineAction*, 94, 22–28.

<https://www-proquest-com.ezproxy.jyu.fi/scholarly-journals/long-form-televisual-narrative-operatic-structure/docview/1627866245/se-2?accountid=11774> (haettu 26.2.2021)

Jeffery, M. (9.4.2014). Hannibal: Michael Pitt's Mason Verger is 'the Joker meets Scott Disick'.

<https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a563532/hannibal-michael-pitts-mason-verger-is-the-joker-meets-scott-disick/> (haettu 4.5.2021)

Jones, G. (2002). *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*. Basic Books.

Jung, E. A. (30.8.2015). Bryan Fuller on That *Hannibal* Finale and the Show's Campy, Sensual Undertones.

<https://www.vulture.com/2015/08/bryan-fuller-hannibal-finale-campy-sensual.html> (haettu 2.4.2021)

Kaiser, V. (24.8.2015). Why Hannigram is Not 50 Shades of Grey.

<https://vraikaiser.com/2015/08/24/why-hannigram-is-not-50-shades-of-grey/> (haettu 25.3.2021)

Keen, S. (2008). Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 82(3), 477–493.

<https://doi.org/10.1007/BF03374712> (haettu 7.4.2021)

Keen, S. (2011). Readers' Temperaments and Fictional Character. *New Literary History*, 42(2), 295–314.

<https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0013> (haettu 7.4.2021)

Keen, S. (2013). Narrative Empathy. Jan Christoph Meister (executive editor), *The Living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg.

<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/42.html> (haettu 7.4.2021)

Keene, A. (23.6.2016). Exclusive: Bryan Fuller Reveals Exactly When We Can Start Hoping for ‘Hannibal’s Return.

<https://collider.com/hannibal-season-4-bryan-fuller/> (haettu 22.2.2021)

Koistinen, A. (2015). *The Human Question in Science Fiction Television: (Re)Imagining Humanity in Battlestar Galactica, Bionic Woman and V*. Väitöskirja. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Jyväskylän yliopisto.

Koistinen, A-K & Mäntymäki, H. (2019). “Kaikki paha tulee Skandinaviasta”: Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa *Modus. WiderScreen*.

<http://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/kaikki-paha-tulee-skandinaviasta-sukupuolittuneen-ja-seksualisoituneen-vakivallan-affektiivinen-poetiikka-ja-politiikka-nordic-noir-televisiosarjassa-modus/> (haettu 9.3.2021)

Krawczyk-Łaskarzewska, A. (2017). “See My Heart”: Art and Alchemical Reasoning, or Character Transformation in Bryan Fuller’s Hannibal. *Open Cultural Studies*, 1(1), 304–318.

<https://doi.org/10.1515/culture-2017-0027> (haettu 19.4.2021)

Kyrölä, K. (2015). Toward a Contextual Pedagogy of Pain: Triggers Warnings and the Value of Sometimes Feeling Really, Really Bad. *Lambda Nordica*, 20(1), 126–144.

<https://search-proquest-com.ezproxy.jyu.fi/scholarly-journals/toward-contextual-pedagogy-pain/docview/2424523521/se-2?accountid=11774> (haettu 17.4.2021)

Logsdon, R. (2017). Merging with the Darkness: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's *Hannibal*. *Journal of American Culture*, 40(1), 50–65.

<http://doi.org/10.1111/jacc.12678> (haettu 7.4.2021)

Lowry, B. (28.3.2013). TV Review: 'Hannibal'.

<https://variety.com/2013/tv/reviews/hannibal-nbc-bryan-fuller-1200330510/> (haettu 23.2.2021)

Marie Claire Australia (1.8.2018). Amy Adams On Family, Flaws And Finding Her Dark Side.

<https://www.marieclaire.com.au/amy-adams-sharp-objects-exclusive> (haettu 22.4.2021)

McLaren, S. (8.6.2017). *Hannibal's* Fannibals: An Insider's Guide to TV's Most Devoted Fandom.

<https://www.pastemagazine.com/tv/hannibal/hannibals-fannibals-an-insiders-guide-to-tvs-most/> (haettu 23.2.2021)

Messimer, M. (2018). "Did You Just Smell Me?": Queer Embodiment in NBC's *Hannibal*. *Journal of Popular Culture*, 51(1), 175–193.

<http://doi.org/10.1111/jpcu.12632> (haettu 7.4.2021)

Midgley, M. (2001). *Wickedness: A Philosophical Essay* (2. painos). London & New York: Routledge. Alkuperäisjulkaisu 1984.

<https://doi.org/10.4324/9780203380451> (haettu 24.4.2021)

Mielenterveystalo (2021). Mitä on aggressio?

https://www.mielenterveystalo.fi/aikuiset/itsehoito-ja-oppaat/itsehoito/aggression_tunteen_omahoito/Pages/mita_on_aggressio.aspx (haettu 21.5.2021)

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.

<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> (haettu 6.5.2021)

Ndalianis, A. (2015). *Hannibal*: A Disturbing Feast for the Senses. *Journal of Visual Culture*, 14(3), 279–284.

<http://doi.org/10.1177/1470412915607928> (haettu 7.4.2021)

Nielsen, E. & Finn, K. M. (2018). Blood in the Moonlight: Hannibal as Queer Noir. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 568–582.

<http://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499347> (haettu 7.4.2021)

Nussbaum, E. (22.6.2015). To Serve Man. The Savory Spectacle of “Hannibal.”

<https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/to-serve-man> (haettu 23.2.2021)

Pierse, K. M. (2016). "Everyone Has Thought about Killing Someone - One Way or Another": Cannibalism and the Question of Morality in Bryan Fuller's Hannibal. Maisterintutkielma. University of Arkansas.

<http://scholarworks.uark.edu/etd/1750> (haettu 20.5.2021)

Robinson, J. (28.2.2014). *Hannibal* Creator Bryan Fuller Talks Binge-Watching *True Detective*, Arterial Spray, And What You Can Expect From Tonight’s Gruesome Premiere.

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/02/bryan-fuller-hannibal-season-2> (haettu 10.5.2021)

Roseneil, S. (2011). Criticality, Not Paranoia: A Generative Register for Feminist Social Research. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 19(2), 124–131.

<https://doi.org/10.1080/08038740.2011.568969> (haettu 20.5.2021)

Schwegler-Castañer, A. (2018). The art of tasting corpses: The conceptual metaphor of consumption in Hannibal. *Continuum*, 32(5), 611–628.

<https://doi.org/10.1080/10304312.2018.1499874> (haettu 26.2.2021)

Sederholm, C. H. (2017). Introduction: Fear and Anxiety in American Culture. *Journal of American Culture*, 40(1), 3–6.

<https://doi.org/10.1111/jacc.12674> (haettu 24.4.2021)

Seitz, M. Z. (31.8.2015). *Hannibal* Redefined How We Tell Stories on Television.

<https://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html> (haettu 30.3.2021)

Seltzer, M. (1997). Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*, 80, 3–26.

<https://doi.org/10.2307/778805> (haettu 24.4.2021)

Stadler, J. (2002). Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological Approach to the Ethics of Film. *Quarterly Review of Film and Video*, 19(3), 237–248.

<https://doi.org/10.1080/10509200214843> (haettu 21.5.2021)

Stadler, J. (2017). The Empath and the Psychopath: Ethics, Imagination, and Intercorporeality in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Film-Philosophy*, 21(3), 410–427.

<https://doi.org/10.3366/film.2017.0058> (haettu 2.3.2021)

Thurm, E. (3.6.2015). *Hannibal* showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80's.'

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/hannibal-tv-showrunner-bryan-fuller> (haettu 23.2.2021)

Topel, F. (14.1.2019). Mads Mikkelsen Offers New Hope for “*Hannibal*” Season 4 [Exclusive].

<https://bloody-disgusting.com/tv/3541499/mads-mikkelsen-offers-new-hope-hannibal-season-4-exclusive/> (haettu 22.2.2021)

Uhlich, K. (28.8.2015). *Hannibal*: The TV show that went too far.

<https://www.bbc.com/culture/article/20150828-hannibal-the-tv-show-that-went-too-far> (haettu 23.2.2021)

VanDerWerff, E. & Saraiya, S. (12.6.2013). *Hannibal's* powerful visuals make it one of the best shows of 2013.

<https://tv.avclub.com/hannibal-s-powerful-visuals-make-it-one-of-the-best-sho-1798242349> (haettu 23.2.2021)

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

<http://doi.org/10.2307/1212758> (haettu 7.4.2021)

Williams, R. (2018). “Fate Has a Habit of Not Letting Us Choose Our Own Endings”. Teoksessa P. Booth (toim.), *Companion to Media Fandom and Fan Studies* (s. 447–459). Chichester, West Sussex, UK: John Wiley and Sons, Inc.

<http://doi.org/10.1002/9781119237211.ch28> (haettu 7.4.2021)

Wilson, S. L. (29.6.2015). Exclusive: Don Mancini Talks Joining *Hannibal* Season 3 – Part 3.

<https://www.dreadcentral.com/news/109375/exclusive-don-mancini-talks-joining-hannibal-season-3-part-3/> (haettu 2.4.2021)