

Kuolleen naisen trooppi ja feminiininen toimijuus 2000-luvun rikostelevisiossa

SIIRI RAJA-AHO

Siiri Raja-Aho
Pro gradu-tutkielma
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Yleinen kirjallisuustiede
Viestintätieteiden tiedekunta
Tampereen yliopisto
Marraskuu 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

RAJA-AHO, Siiri: Kuolleen naisen trooppi ja feminiininen toimijuus 2000 -luvun rikostelevisiossa

Pro gradu -tutkielma, 67 s.

Keromus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Marraskuu 2017

Tutkielma käsittelee naisen kuoleman ja naisen kehon esittämisen trooppeja suhteessa feminiiniseen toimijuuteen ja subjettiin 2000 -luvun naisvetoisessa rikosfiktiossa. Kiinnostukseni kohteena on erityisesti asetelma, jossa naispäähenkilön subjektiviteetti ja toimijuus esitetään rinnakkain naisiin kohdistuvan väkivallan kanssa, asettuen vasten rikosfiktioin sukupuolittuneita genrekonventioita sekä laajemmin naisen kehon ja kuoleman esittämisen konventioita. Tutkimukseni kohteina ovat kolme televisiosarjaa jotka hyödyntävät genrekonventioita sekä audiovisuaalisen kerronnan keinoja eri tavoin ja joissa feminiinisyys ja feminiininen subjekti esitetään eri tavoin. Kaksi kohdesarjastani, *The Fall* ja *Top of The Lake* ovat vuodelta 2013 ja edustavat erityisesti 2000 -luvulla suosituksi tullutta rikostelevisioin trendiä jossa rikosfiktioin genrekonventiot sekoittuvat perinteiseen draamaan. Molemmissa päähenkilö on nainen ja molemmat käsittelevät sekä aiheellisesti että temaattisesti naisiin kohdistuvaa väkivaltaa. Kolmas kohdesarjani, *Twin Peaks*, on 1990 -luvun alusta mutta esimerkillistä joitakin kuoleman ja feminiinisuuden esittämisen tapoja joita haluan tutkia ja jotka myös taustoittavat tulkintojani kahdesta muusta kohdesarjastani.

Tutkielmani jakautuu kolmeen tulkinnalliseen osaan jotka edustavat myös kolmea erilaista teoreettista lähestymistapaa. Ensimmäinen käsittelykappale keskittyy genrekonventioihin, kuoleman esittämisen rakenteellisiin ominaisuuksiin sekä rikosfiktioin genrein sukupuolittuneisuuteen. Toinen käsittelykappale keskittyy katseen tematiikkaan, audiovisuaalisen kerronnan keinoihin, kuoleman ja naisen esittämiseen. Kolmas käsittelykappale keskittyy subjettiin, feminiinisen subjektin esittämiseen sekä subjektin kuolemasuhteeseen. Kaikkea taustoittavana suurempana teoreettisena kehikkona toimii kuoleman ja feminiinisuuden, erityisesti naisen kuoleman, estetiikka, teoria ja historia.

Tutkielmassani hahmotan käsitystä naisen kuoleman esittämisestä viihteenä sekä naisen ”katsottavana olevuuden” ja subjektiviteetin ristiriitaa ja kytköksiä. Hahmottelen myös uutta tapaa ymmärtää ja tulkita feminiinistä subjektiviteettiä.

Asiasanat: *The Fall*, *Top of The Lake*, *Twin Peaks*, rikosfiktio, genre, televisio, kuolema, naisen kuolema, naisen esittäminen, kuoleman esittäminen, feminiininen subjekti, katse, subjekti

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1 Kuolema ja representaatio.....	3
1.2 Kuolema ja sukupuoli.....	5
1.3 Työn eteneminen.....	9
2. Rikosfiktio ja sukupuoli	11
2.1 Genre ja sukupuoli.....	11
2.1.1 <i>Top of The Lake</i> ja klassinen salapoliisitarina.....	14
2.1.2 <i>The Fall</i> ja trilleri.....	18
2.1.3 <i>Twin Peaks</i> ja jännitystarina.....	20
2.2 Rikosfiktio ja mytologia.....	22
2.3 Lopuksi.....	26
3. Visuaalinen nautinto, allegorisaatio ja valokuvallinen maailmasuhde	27
3.1 Nainen, kuva ja katse.....	27
3.1.1 Itsetiedostava visuaalinen nautinto: <i>The Fall</i>	29
3.1.2 Dissonanssi ja liminaalinen tila: <i>Twin Peaks</i>	33
3.2 Katse ja valokuva: todistusaineisto ja fantasia.....	38
3.3 Lopuksi.....	42
4. Feminiininen subjektiviteetti kuoleman keskellä	44
4.1 Subjekti ja kuolema.....	44
4.2 Stella ja Robin naisetsivinä.....	45
4.3 Ääninauhoja ja murhaballadeja: kuka puhuu?.....	49
4.3.1 Lauran ääninauhat äänenä ilman subjektia.....	49
4.3.2 Murhaballadit ja Georgi Kay.....	51
4.4 Hiljaisuus, poissaolo ja subjekti.....	53
4.4.1 ”Cinematic Quiet Girl”: vetäytyminen itsemääräämisenä.....	53
4.4.2 Subjekti ja abjekti.....	56
4.5 Lopuksi.....	57
5. Lopuksi	58
6. Lähteet	62
6.1 Primäärilähteet.....	62
6.2 Sekundäärilähteet.....	63

1. JOHDANTO

The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.
(Poe 1846, 163)

Tämä Edgar Allan Poen kaunokirjallista rakennetta käsittelevässä esseessään muotoilema ajatus tiivistää sen kulttuurisen perinteen, joka on tutkimukseni lähtökohta. Postmodernin ajan ja feministisen tutkimuksen hengessä tahdon kuitenkin kiistää Poen ajatuksen ”kiistattomuuden” ja kiinnittää huomiota sen implikaatioihin. Se on heijastus ajatusmaailmasta, jossa subjekti on yksioikoisesti mies, ja nainen taipui objektiksi ja allegoriaksi. Tutkimuksessani olen kiinnostunut tavoista joilla tämä naisen symbolisaatio ja esittäminen kuvana ovat kytköksissä kuoleman esittämiseen ja narratiivisuuteen. Tätä esittämisen perinnettä vasten tahdon puolestaan tarkastella naisen subjektiviteettia.

Kiinnostukseni tätä aihetta kohtaan nousi katsellessani televisiosarjoja, joissa naisetsivä selvittää naisiin kohdistuvia, misogyynisesti motivoituneita rikoksia. Naissubjektin asettaminen perinteisesti maskuliiniseen rikosnarratiiviin saa huomion kiinnittymään sukupuolen kysymyksiin. Kiinnostuin siitä, miten sarjat samaan aikaan käyttävät sekä problematisoivat ”kuolleen naisen trooppia” ja naisen asemaa uhrina. Tutkimuskohteikseni valikoitui kaksi sarjaa: *The Fall* (2013–) ja *Top of the Lake* (2013–). Sarjojen ensimmäiset kaudet esitettiin samana vuonna, ja ne molemmat ovat osa 2000 -luvun alussa alkanutta taiteellisesti kunnianhimoisen televisioviihteen aaltoa. Ne myös käsittelevät samanlaisia aiheita, molemmat eksplisiittisen feministisellä otteella. *The Fallista* tutkimuksessani on mukana kaksi ensimmäistä kautta, yhteensä 11 jaksoa. Draamallinen kaari rikostutkimuksen alusta murhaajan kiinniottoon levittäytyy näille kahdelle kaudelle. Vuonna 2016 esitetty kolmas kausi pureutuu tarkemmin murhaajan psyykkeeseen, eikä jatka aiemmilla kausilla tärkeää katseen teemaa. Näillä perusteilla olen rajannut aineiston tämän sarjan osalta kahteen ensimmäiseen kauteen. *Top of the Lake* -sarjasta on kirjoitusajankohtaan mennessä ilmestynyt yksi seitsemän jakson mittainen kausi. Kolmanneksi tutkimuskohteikseni olen valinnut 90 -

luvun klassikkosarjan *Twin Peaks* (1990–1991). Sarja eroaa merkittävästi muista tutkimuskohteista ei vain aikakautensa takia, vaan esimerkiksi siinä, että sen päähenkilö on mies. Sarja on kuitenkin postmodernin rikostelevisio¹ klassikko, johon monissa muista tutkimuskohteistani käsittelevissä artikkeleissakin viitataan. *Twin Peaksin* Laura Palmerin hahmo on lisäksi televisiohistorian luultavasti tunnetuin esimerkki kuolleen naisen troopista. *Twin Peaksista* on kirjoitusajankohtaan mennessä ilmestynyt kaksi kautta, joista ensimmäisessä on kahdeksan ja toisessa 22 jaksoa. Olen rajannut tutkimusaineiston sarjan ensimmäiseen kauteen, sillä se on huomattavasti koherentimpi narratiivisesti verrattuna toiseen kauteen, jossa sivujuonet alkavat vallata tilaa päätarinalta ja sarja jossain määrin kadottaa fokuksensa. Lisäksi tutkimukseni kannalta oleelliset elementit esitellään sarjan ensimmäisellä kaudella, joten en kokenut tarpeelliseksi ottaa sarjan toista kautta mukaan tutkimukseeni.

Kuoleman, feminiinisyyden ja representaation kytkökset ovat laaja aihe, jolla on pitkä historia. Lähestyn tutkimusaineistoani tätä taustaa vasten kolmen eri viitekehyksen kautta jotka ovat genre, audiovisuaalinen kerronta sekä subjektiivisuus. Tämä on myös työni etenemisjärjestys, jonka käyn läpi myöhemmin tarkemmin tässä johdannossa. Tarkoitukseni on sekä vertailla kohdetekstejäni keskenään, että tutkia niissä esiintyviä kuoleman ja feminiinisyyden representaatioita.

Vaikka akateemisen työn tarkoituksena ei ole arvottaa tekstejä, johtaa analyysini väistämättä arvioimaan myös epäsuorasti sarjojen feminististä potentiaalia ja feminististen intentioiden onnistumista. En kuitenkaan lähde mistään yksiselitteisestä olettamasta siitä, mitä feminismi tai feministinen televisioviihde on, vaan pyrin tutkimaan kohdeteksteissäni esiintyviä naiseuden representaatioita tiettyjä kulttuurisia konventioita vasten. Jotkut näistä konventioista ilmentävät patriarkaalista, naiset toisarvoiseen asemaan käsittävää ja perinteisiä sukupuolirooleja ylläpitävää kulttuuria, jota kohdetekstini pyrkivät kyseenalaistamaan. Näin ollen on merkittävää, miten näitä konventioita käytetään ja käsitellään kohdeteksteissäni, erityisesti kun otetaan huomioon että tutkimaani kuolleen naisen trooppia on historiallisesti hyödynnetty ja hyödynnetään edelleen taloudellisen voiton saamiseksi. Jos siis tulkintaani halutaan kutsua feministiseksi, niin kenties erityisesti sen perusteella että tulkintani pyrkii aktiivisesti vastustamaan näitä patriarkaalisia konventioita. Feministisellä en siis viittaa

¹ Käytän termiä “postmoderni rikostelevisio” viittaamaan niin sanottuun metafyyssiseen rikosfiktioon sekä laajemmin rikosfiktioihin jotka vastustavat genrekonventioita tai häivyttävät genererajoja. Tarkastelen genren alalajeja tarkemmin osassa 2. “Rikosfiktio sukupuoli”.

niinkään mihinkään tiettyihin feministisiin kulttuuriteorioihin, vaan yleisesti representaatioihin jotka rakenteellisesti, sisällöllisesti tai temaattisesti purkavat ja problematisoivat perinteisiä sukupuolirooleja. Tässä merkittävässä osassa on myös tekstien tarkastelu genren kontekstissa, sillä rikosfiktio genrenä on luonteeltaan sukupuolittunutta (Roth 1995, xiv; Gates 2011). Seuraavaksi esittelen työssäni keskeisiä suhteita kuoleman ja representaation sekä kuoleman ja sukupuolen välillä.

1.1 KUOLEMA JA REPRESENTAATIO

Kuoleman representaation kulttuurihistoriaa tutkinut Karl S. Guthke kirjoittaa halun ”tehdä kuvia” aktivoituvan dramaattisimmin kun kohtaamme tilanteita, jotka hämmentävät meitä ja joita emme voi lähestyä tuttujen kaavojen kautta (Guthke 1999, 8)². Tämä on artikulaatio laajemmasta representaation ymmärryksestä, johon myös kuoleman representaatioita tutkinut kulttuurintutkija Elizabeth Bronfen viittaa kirjoittaessaan poissaolon olevan symbolisaation edellytys (Bronfen 1992, 18). Näissä esimerkeissä viitataan tuntemattomaan ja poissaolevaan – molemmat ominaisuuksia ja käsitteitä, jotka ainakin länsimaisessa kulttuurissa asettuvat lähes synonyymisiksi kuoleman kanssa. Kuolemaa ei voida esittää kuin representaation kautta, mikä tekee kuolemasta troopin *par excellence* (Bronfen 1992, 72), eli ideaalisen representaation ja symbolisaation lähteen. Lacanin psykoanalyttisessä teoriassa kaikki representaatio on kytköksissä kuolemaan, sillä kaikki representaatiot rakentuvat elämän keskiössä olevan menetyksen ympärille, ja niin sanottu kuolemanvietti ilmenee yrityksenä täyttää tämä menetyksen aiheuttama tyhjiö (Ragland 1993, 80). Samaan paradigmaan viittaavat myös Outi Hakola ja Sari Kivistö kirjoittaessaan kuoleman ja tarinankerronnan fundamentaalista ja eksistentiaalisesta yhteydestä (Hakola & Kivistö 2014, viii).

Kuoleman esittäminen voidaan nähdä laajemmin representaation ja narratiivin alkuunpanijana, mutta myös kerronnallisena keinona. Seuraavaksi tarkastelen kuolemaa sekä erityisesti naisen kuolemaa tekstuaalis-rakenteellisena elementtinä. Etsivätarinan isänäkin pidetyn Edgar Allan Poen poetiikassa kuolema on keskiössä, sillä hänen mukaansa se muodostaa narratiivin alkupisteen (Bronfen 1992, 61; Poe 1846). Kuolema voi myös olla tarinan tyydyttävyyden kannalta välttämätön elementti. Tällöin voidaan puhua *eksemplaarisesta* eli jonkinlaisen eettisen koodiston tai kerronnallisen kaavan mukaisesta ideaalisesta kuolemasta.

² Tämä on myös joidenkin teorioiden mukaan syynä metaforan käyttöön (ks. Moretti 1998, 40–47).

Konventionaalisessa narratiivissa tämä yleensä tarkoittaa naishahmojen kohdalla joko langenneen naisen välttämätöntä kohtaloa ("paha saa palkkansa") tai hyveellisen naisen ylevöittävä loppua ("liian hyvä tähän maailmaan") (Bronfen 1992, 142, 219). Itsemurha puolestaan toimii usein eräänlaisena autobiografisena tekona, viimeisenä subjektiviteetin ja itsehallinnan saavuttamisen keinona jossa päähenkilö ottaa näennäisesti vallan omasta narratiivistaan (mt. 141). Kuolema voi myös luoda tarinaan pysähdyksen ja itsereflektiivisen tilan, jonka poeettinen teho voi korreloida feminiinisen kauneuden kanssa (mt. 71). Kauniin naisen kuolema voi siis toimia voimakkaan poeettisena *mise en abyme* -rakenteena, jossa naisen kuolema heijastaa koko tarinaa ja sen teemoja kokonaisuutena.

Yleistäen voidaan siis sanoa, että konventionaalisesti kuolema toimii narratiivissa merkitysten luoja ja korostajana (Hakola & Kivistö 2014, x). Kuolemaa erityisesti elokuvassa tutkinut Catharine Russell huomioikin, että länsimaisessa elokuvassa merkityksellinen kuolema on odotettu ja toivottu (Russell 1994, 2–3). Kuoleman esittäminen asettuu analogiseen suhteeseen elokuvan narratiivisen kaaren kanssa, esiintyen tyydyttävänä sulkeumana (mt, 6–7). Sama ajatus heijastuu klassisen salapoliisifiktio kritiikissä johon palaamme seuraavissa luvuissa — kuolema (tai murha) on kerronnallinen väline, joka ohitetaan alkuvaiheessa jotta päästään todellisen toiminnan pariin. Catharine Russell esittelee elokuvallisen kuoleman monisyisemmän analyysin ja tulkinnan välineeksi *narratiivisen kuolevaisuuden (narrative mortality, oma käänös)* käsitteen. Narratiivinen kuolevaisuus on Russellin mukaan representaation rajojen allegoria (Russell 1994, 3). Kriittisenä strategiana narratiivinen kuolevaisuus on näennäisten merkitysten "kuolettamista" niiden merkityksettömyyden saavuttamiseksi (mt. 6). Pidän Russellin käsitettä turhan monimutkaisena — kyse on ymmärtääkseni yksinkertaisesti kulttuuristen esitysten analyysistä, joka ottaa huomioon kuoleman representaation narratiiviset ominaisuudet. Tämä lähestymistapa avaa mahdollisuuden tulkita kuolemaa ei vain yksioikoisesti sulkeumana. Kuten Hakola ja Kivistö kirjoittavat, postmodernissa poetiikassa kuolema tarjoaa mahdollisuuden uudenslaisille ontologisille ja liminaalisille tasoille (Hakola & Kivistö 2014, xi). Työssäni pyrin tasapainottamaan kuoleman narratiivisen analyysin sen sukupuoleen liittyvien implikaatioiden kanssa. Seuraavaksi syvennyinkin tarkemmin kuoleman esittämisen ja sukupuolen kulttuurisiin kytköksiin.

1.2 KUOLEMA JA SUKUPUOLI

Feminiinisuuden ja kuoleman representaatioilla on läheinen ja pitkä historia länsimaisessa kulttuurissa. Tuon suhteen artikulaatioiden kautta voidaan ilmaista erilaisia näkemyksiä niin feminiinisuudesta, kuolemasta kuin subjektiviteetista. Länsimaisessa kulttuurissa subjektipositio on perinteisesti ollut maskuliininen, kun taas objekti ja toiseus värittyvät useammin feminiinisinä. Tämä subjektin ja objektin karkea sukupuolittaminen on yksinkertaistavaa, mutta kuvaa niitä kulttuurisia perinteitä jotka ovat läsnä tutkimuksessani. Elizabeth Bronfen käsittää nimenomaan naisen ruumiin Toiseuden ensisijaisena paikkana (Bronfen 1992, xi). Suhteessa maskuliiniin feminiini ja kuolema näyttäytyvät saman kaltaisina toiseuden paikkoina. Ymmärrys kuolemasta ja sen esittäminen on aina kulttuurinen konstruktio, sillä kuolema voidaan esittää vain representaation kautta (mt. 54). Kuolleen naisen ruumis on tämän representaatioperinteen tärkeimpiä ilmentymiä. Trooppina kuolleen naisen ruumis on merkityksistä raskas ja läheisesti kytköksissä maskuliiniseen subjektipositioon ja patriarkaaliseen kulttuuriin. Feministisestä näkökulmasta tämä suhde on ongelmallinen, sillä se perustuu naisten objektifikaatioon ja seksuaalisointiin. Kärjistetyssä muodossaan tämä asetelma johtaa kulttuuriesityksiin, joissa naiseus on ”parhaimmillaan” vain sängyssä ja kuolinvuoteella (mt. 183). Nämä kaksi feminiinisen ”erinomaisuuden” aluetta ovat myös vahvasti limittäisiä ja päällekkäisiä: molemmissa nainen redusoituu kauniiseen kehoon. Kuolleen naisen monisyinen trooppi on niin yleinen, että se on kulttuurissamme kaikkialla, jopa lasten saduissa kuten *Lumikki* (mt. 99–102). Kuoleman representaatioita sukupuolen näkökulmasta tutkinut Karl S. Guthke kuitenkin huomauttaa, että kuoleman representaation historia on rikas ja että kuolemaa on aina esitetty sekä miehen että naisen hahmossa (Guthke 1999, 1–5). Hän kuitenkin huomioi kuoleman feminiinisten representaatioiden yleistyneen huomattavasti 1800 -luvulta eteenpäin (mt, 173). Samaan aikaan muodostui myös ”kauniin

murhatun naisen trooppi”, johon syvennyn seuraavaksi, selvittäen kuitenkin ensiksi mitä tarkoitan kun puhun tästä ilmiöstä nimenomaan trooppina.

Tutkimuksessani viitataan usein yleisesti kuolleen naisen trooppiin. Käsitän kuolleen naisen aiheen kohdetekstissäni sekä trooppina että motiivina. Troopilla kirjallisena (ja tässä tapauksessa myös visuaalisena) keinona voidaan viitata lähes kaikenlaiseen kielikuvalliseen ilmaisuun, eli ilmaisuun jossa sanaa tai kuvaa käytetään kirjaimellisesta merkityksestään poikkeavalla tavalla taiteellisen efektin saavuttamiseksi (Miller 1990, 9). Miller käsittää troopin tehokeinona, mitä pidän oman työni kannalta turhan kapeaksi määritelmäksi. Usein troopilla viitataan myös yleisemmin kulttuurisessa kontekstissa toistuvaan merkittävään aiheeseen (OED 2014). Erityisesti tässä merkityksessä troopin käsite on lähellä motiivia, jota voidaan myös pitää troopin alalajina. Motiivi viittaa kulttuurisessa kontekstissa toistuvaan elementtiin, jota käytetään symbolisesti tai jolla on temaattista arvoa (Abbott 2008, 95). Motiivi on luonteeltaan hyvin konkreettinen, kun taas trooppi voi viitata laajempiinkin merkitysrakenteisiin tai tarinallisiin elementteihin. Kuolleen naisen trooppia käytetään ja käsitellään kohdetekstissäni itsetietoisesti, problematisoiden ja temaattisesti jolloin nähdäkseni motiivin käsite ei ole kyllin laaja kuvaamaan tätä ilmiötä. Trooppi ja motiivi ovat käsitteinä molemmat melko joustavia ja laajoja, niissä on paljon päällekkäisyyttä minkä vuoksi niitä voi olla vaikea tai jopa tarpeetonta aina erottaa toisistaan. Tutkimustani selventääkseni voisin määritellä motiivin tässä viittaavan konkreettisiin, selkeärajaisiin symboleihin tai kuviin jotka ovat toistuvia, kuten kohdeteksteissäni esimerkiksi nukke tai valokuva. Troopilla viitataan laajempiin temaattisiin ja tarinallisiin ilmiöihin, jotka toki kiinnittyvät motiiveihin mutta eivät rajoitu niihin, kuten kuolleen naisen ruumis kuvana. Motiivin näen enemmän paikallisena tekstin ominaispiirteenä, kun taas troopin yksittäistä tekstiä laajempuna merkitysverkostona.

Eräs kuolleen naisen troopin erityinen muoto on *kauniin murhatun naisen* motiivi (*beautiful female murder victim*, oma käännös) (Cohen 1997). Käsite on sosiaalishistorioitsija Daniel A. Cohenin esittelemä³, ja hän viittaa sillä nimenomaan Yhdysvalloissa 1800 -luvun alusta lähtien kulttuurisissa teksteissä muodostuneeseen trooppiin, viitaten kuitenkin myös sen eurooppalaisiin juuriin. Hän määrittelee kulttuurisen motiivin yksinkertaisesti: ”a (1) beautiful (2) female is (3) murdered”. Tähän hän lisää, että suurimmassa osassa tekstejä nainen on myös

³ Cohen viittaa käsitteeseen motiivina, mutta itse puhun siitä työni puitteissa trooppina, minkä olen perustellut yllä.

nuori, naimaton ja murha tapahtuu nuoren naimattoman miehen toimesta johon naisella on jonkinlainen romanttinen tai seksuaalinen suhde. Varhaisessa lehdistössä läsnä oli usein myös vahva implikaatio naisen alkuperäisestä viattomuudesta sekä seksuaalisesta ”lankeemuksesta” joka johti tämän kuolemaan. Tämän lisäksi kuolleen ruumiin graafiset, ajoittain jopa erotisoidut ja lähes pornografiset kuvaukset olivat yleisiä. (mt. 278)

Cohen käy läpi kauniin murhatun naisen troopin kirjallisia sekä sosiaalis-historiallisia juuria. Hän näkee troopin kirjallisten juurten ulottuvan ainakin hoviromansseihin asti. Hänen varhaisin esimerkkinsä on kuningas Edvard IV:n rakastajasta kertova *The History of Jane Shore*, jonka yksi ensimmäisistä painoksista ilmestyi vuonna 1593 (Cohen 1997, 279). Tämän lisäksi hän nostaa esiin 1770–1800 välillä julkaistun sentimentaalisen sekä goottilaisen kirjallisuuden, sekä murhaballadit ja oikeudenkäyntiraportit, joihin molempiin viitataan myöhemmin työssään (mt, 280-282).

Kauniin murhatun naisen trooppi osoittaa hyvin kuolleen naisen estetisointiin liittyvät moraaliset ongelmat, sillä se esiintyy laajasti sekä fiktiivisissä että ei-fiktiivisissä kulttuurisissa teksteissä ja näin ollen todistaa kulttuuristen trooppien olevan rakenteellisia ja vaikuttavan yhteiskunnan eri osa-alueilla. Graafiset kuvaukset murhattujen naisten ruumiista olivat tavallisia niin rikosraporteissa joita käytettiin oikeudessa todistusaineistona kuin ”penny press” -julkaisuissa, jotka vastasivat lähinnä tämän päivän keltaista lehdistöä. Kuolleen naisen troopin ympärille rakentuikin kokonainen markkina-alue, joka perustui kauniiden nuorten naisten murhien sensationalisoimiselle. *New York Herald* -lehden toimittaja James Gordon Bennett kirjoitti aikansa lööppiutiseksi nousseesta Helen Jewettin murhasta vuonna 1836:

The perfect figure—the exquisite limbs—the fine face—the full arms—the beautiful bust—all—all surpassed in every respect the Venus de Medicis, according to the casts generally given of her. For a few moments I was lost in admiration at this extraordinary sight—a beautiful female corpse—that surpassed the finest statue of antiquity. (Bennett 1836, lainattu Cohen 1997, 277)

Tämän kaltainen kertova teksti journalistisessa yhteydessä, olipa se sitten sensaatiolehdissä tai ei, tuntuu nykypäivänä mahdottomalta, tai ainakin enemmän kertovaan journalismiin kuin sanomalehden rikosuutiseen kuuluvalta. On kuitenkin hyvä ymmärtää ettei kuolleen naisen trooppi ole vain taiteellisessa kontekstissa esiintyvä ilmiö, vaan sen avulla on hahmotettu

todellisuutta monissa eri konteksteissa. Tässä katkelmassa on lukuisia kuolleen naisen sekä kauniin murhatun naisen troopin määrittäviä piirteitä. Ensinnäkin on olennaista, että kuvailtu nainen on hyvin kaunis. Naisen ruumis on ensisijaisesti katsottavana oleva: kauneus lisää tämän speaktaakkelin tehoa ja rikoksen melodramaattisuutta. Ruumista verrataan antiikin patsaaseen, mikä herättää mielikuvia marmorin sileästä puhtaasta ihosta, läpäisemättömästä pehmeästä kehosta joka ei mätäne. Se myös esittää kehon eksplisiittisen keinotekoisena. Vaikka nainen on murhattu, minkäänlaisia väkivallan merkkejä ei kuvailla. Näin naisen kokema väkivalta ja sen tekijä väistyvät olemattomiin, ja ruumis on ainoastaan eteerinen, pysyvä objekti. Toiseksi, huomionarvoista katkelmassa on sen tajunnankuvauksellinen subjektiivinen sävy. Rikoksen uhri on vain tyhjä merkki, jonka kertoja⁴ ”tuo näkyviin” ja merkityksellistää oman reaktionsa kautta ja vieläpä liittää tämän patriarkaaliseen taiteen kaanoniin vertaamalla tätä miehen veistämään patsaaseen, tehden näin subjekti/tekijä (maskuliininen) — objekti/teos (feminiininen) -asetelmasta kaksinkertaisen. Ruumista ei ainoastaan kuvailla esineellistään, vaan esineenä — henkilön kuvaus kääntyy *ekfrasiksen* kaltaiseksi, kuvallisen representaation verbaaliseksi representaatioksi⁵. Kuolleen naisen troopissa selviytyjän ja kertojan rooli onkin kiinnostava ja edelleen alleviivaa sitä, kenen ääni pääsee kuuluviin ja miten tuo ääni on sukupuolittunut. Kolmanneksi, kuoleman representaatio aina jollain tavalla peittää sen mitä se pyrkii esittämään, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa todellisen rikoksen ja kuolleen henkilön peittymistä kauniiden lauseiden alle. Tätä ilmiötä voidaan kuvailla *representaation väkivallaksi* (Bronfen 1992, 39–55). Väkivaltaisen rikoksen uhri voi siis joutua väkivallan uhriksi representaation kautta kaksinkertaisesti. Samalla ”todellinen” ruumis peittyy ja häviää. Neljäs huomionarvoinen piirre tässä katkelmassa on miten sekä kertojan että lukijan täytyy valita joko empaattisen tai esteettisen reaktion väliltä (mt. 44–45), tässä esimerkissä melko kirjaimellisesti sillä kyseessä on todellinen henkirikoksen uhri. Epäröinti näiden kahden position välillä tekee kuolleen naisen troopista erityisen häiritsevän. Tämä epäröinti, kahden lukijaposition ja tulkinnan väliin putoaminen, sisältää piirteitä joita voidaan kuvailla termillä *uncanny/unheimlich*.

Uncanny on Sigmund Freudin tunnetuksi tekemä termi, joka viittaa ambivalenssiin tilaan jossa jokin on samaan aikaan tuttua ja vierasta (Freud 1919/2003). Termillä voidaan kuitenkin lunnehtia myös yksinkertaisesti epäröintiä kahden vastakkaisen tai ristiriidassa olevan ja

⁴ Katkelman kaunokirjallisen luonteen vuoksi koen oikeutetuksi ja jopa välttämättömäksi käyttää termiä ”kertoja”, vaikka kyseessä ei teknisesti ole kaunokirjallinen teksti.

⁵ Ks. Ekfrasiskesta Heffernan 2015.

vastakkaisia tunteita herättävän merkityksen välillä (Bronfen 1992, 113). Uncanny on Bronfenin tulkinnan mukaan rajojen sumentumista, joka keskeisimmin tapahtuu toden ja fantasian rajalla (mt. 113). Kohdetekstessäni tämä epäröinti ja rajojen hämärtyminen tapahtuu sekä empaattisen ja esteettisen lähestymistavan että pelon ja uteliaisuuden välillä. Jälkimmäinen kaksoispositio onkin erityisesti läsnä rikosfiktiossa (Messent 2012, 4–8). Naisen kuollut ruumis on ”uncanny” myös siinä mielessä, että se esittäytyy toisaalta kauniina ja tuttuna kuvana, mutta on toisaalta mätänevä ja hajoava, luotaan työntävä — kontrasti, joka sitoo yhteen toisaalta kauniin kuolleen naisen esittämisen kuvana sekä silvotun naisen ruumiin esitykset, joiden ”perinne” hahmottuu esimerkiksi siinä, miten Jack the Ripperin rikoksia sensationalisoitiin. Kauniin kuolleen ruumiin estetisointi kulkeekin käsi kädessä sadistisen kiinnostuksen kanssa, joka liittyy ruumiin hajoamisen ja hajottamiseen (mt. 5). Kuolleen naisen troopin häiritsevä ”kiihottavuus” ja ruumiiseen kohdistuva erotisointi liittyykin erottamattomasti konnotaatioon kauniin, koskemattoman ruumiin ja sen hajottamisen ja häpäisemisen välillä. Tämä tuo mieleen Julia Kristevan abjektin käsitteen, johon kiinnitän huomion myöhemmissä kappaleissa.

1.3 TYÖN ETENEMINEN

Hahmotan käsittelykappaleeni kolmen eri viitekehyksen kautta, jotka ovat laji, audiovisuaalisuus ja katse sekä subjekti. Jokaisen käsittelykappaleen alussa syvennyn kyseisessä kappaleessa keskeiseen teoriataustaan. Työni ensimmäinen käsittelykappale edustaa lajia, tarkastellen kohdetekstejäni genren sekä murhatun naisen troopin kirjallisen perinteen näkökulmasta. Tarkastelen kolmea sarjaa perinteisten salapoliisifiktio muotojen kautta tuodakseni esiin niiden genreperinteestä periytyvät rakenteelliset piirteet, mutta myös osoittaakseni miten ne eroavat perinteisestä salapoliisifiktiosta edustaen genren postmodernia haaraa. Tarkastelen myös teoremaa jonka mukaan rikosfiktiossa on merkittäviä mytologisia piirteitä, käyttäen tätä tilaisuutena ottaa esiin ja analysoida joitakin kohdetekstieni mytologisia, teologisia ja yliluonnollisia elementtejä kuoleman ja feminiinisuuden näkökulmasta.

Toisessa käsittelykappaleessa kiinnitän huomioni audiovisuaalisiin kerronnan keinoihin sekä visuaalisen nautinnon ja katseen teemoihin. Keskityn sarjoista erityisesti *The Falliin*, joka rakentuu merkittävästi visuaalisen nautinnon sekä sukupuolittuneen katseen teemojen ympärille. Tulkitsen myös *Twin Peaksin* visuaalisia sekä musiikillisia elementtejä kuoleman ja

liminaalisuuden ilmaisuina.⁶ Nostan myös esiin erillisenä visuaalisuuden muotona valokuvan ja valokuvallisen maailmasuhteen, joka on myös läsnä kohdeteksteissäni kerronnallisena sekä temaattisena elementtinä.

Lopulta päädyn kolmannessa käsittelykappaleessa subjektiin. Jos edellinen kappale tutki naista visuaalisena objektina, keskittyy tämä kappale naiseen subjektina suhteessa kuolemaan ja patriarkaaliseen yhteisöön. Ensiksi palaan genren pariin sen verran, että tarkastelen *The Fallin* Stellaa ja *Top of the Laken* Robinia naisetsivinä naisetsivien perinnettä vasten. Seuraavaksi keskityn subjektiviteettiin nimenomaan äänen ja puheen kautta tulkiten Lauran ääninauhoja *Twin Peaksissa*. Nostan esiin myös jo mainitsemani murhaballadit, verraten *Top of the Lakessa* esiintyviä lauluja tuohon perinteeseen. Analysoin äänen lisäksi myös hiljaisuutta, tulkiten Tuin hiljaisuutta *Top of the Lakessa* subjektiviteetin ja itsemääräämisen ilmaisuna. Tämä johtaa minut myös esittämään oman tulkintani erityisesti *Top of the Lakessa* esiintyvien objektimaisten elementtien subjektiivisesta potentiaalista.

Nämä kolme käsittelykappaletta ovat fokukseltaan erilaisia ja erillisiä. Niitä kuitenkin sitoo yhteen kiinnostus kuoleman ja feminiinisyyden esittämistä kohtaan. Työni ei ole niin historiallinen kuin intertekstuaalinenkaan, vaan pyrkii jäljittämään ja tutkimaan kuolleen naisen trooppia spesifin kulttuurisen ilmiön tai genren, postmodernin rikostelevisioon, kautta, vertaillen ja uusiakin tulkintoja luoden. Retorisesti työni etenee yleiseltä, laajalta tasolta spesifiin ja yksilökeskeiseen: suurista kerronnallisista rakenteista kohti subjektiivista kerrontaa. Samalla pyrin vastaamaan kysymykseen, miten objekti muuntautuu subjektiksi ei vain työni rakenteessa, vaan kohdeteksteissäni. Mahdollisia vastauksia ovat normatiivisten kerronnallisten rakenteiden, kuten ”miehisen katseen” itsetiedostava käsittely sekä epäkonventionaalisten kerronnan keinojen kuten musiikin ja hiljaisuuden esiin tuominen.

⁶ Liminaalisuudella viitataan työssäni kahden stabiilin tilan välissä olevaan tilaan, esimerkiksi elämän ja kuoleman tai läsnäolon ja poissaolon väliseen tilaan.

2. RIKOSFIKTION SUKUPUOLI

2.1 GENRE JA SUKUPUOLI

Salapoliisifiktion ”vulgääri” määritelmä, jonka runoilija W.H. Auden muotoili Harper’s -lehden artikkelissaan vuonna 1948, kuuluu seuraavasti: ”[A] murder occurs; many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies” (Auden 1948). Artikkelin jatkuu Audenin erittelyllä joka osoittaa tämän luonnosmaisen määritelmän jättävän ulkopuolelleen useita genren alalajeja. Määritelmä kuitenkin osoittaa muodon ja kuoleman tärkeyden sekä yhteenkietoutumisen genressä: tarina alkaa kuolemasta ja mahdollisesti myös loppuu siihen. Tzvetan Todorov kirjoittaaakin kaiken salapoliisifiktion perustuvan kahdelle murhalle: uhrin ja rikollisen (Todorov 1971/1977, 44). Rakennetta ja juoni ovat määrittäviä piirteitä genressä, joka klassisessa muodossaan pyrkii symmetriaan ja kerronnan läpinäkyvyyteen (Pyrhönen 1994, 12; Todorov 1971/1977, 45–46). Rikoksen ollessa murha, kuten se useimmiten salapoliisitarinoissa on, asettuu kuolema rakennetta ja juonta määrittäväksi tekijäksi. Narratiivisuutta korostavalla tavalla voidaan luonnehtia kuoleman olevan kuin arvoitus jonka murhaaja ”kirjoittaa” ja jonka etsivä yrittää ratkaista ”lukemalla” todistusaineistoa (Gates 2011, 32, 272). Tässä asetelmassa myös lukijalla ja tekijällä on omat paikkansa: Todorov kirjoittaa tekijän ja lukijan suhteen olevan homologinen rikollisen ja etsivän suhteen kanssa (Todorov 1971/1977, 49). Salapoliisifiktiota onkin luonnehdittu genrenä joka redusoi jonkin vaarallisen ja hallitsemattoman ratkaistavaksi palapeliksi (Cawelti 1976, 104–5). Gill Plain kirjoittaa salapoliisifiktion olevan sulkeutuneisuuden kirjallisuutta, kertomus joka tekee turvalliseksi. Hän myös väittää genren perustuvan illuusiolle siitä, että kuolema voidaan kohdata ja selittää (Plain 2001, 3, 245). Erityisesti klassista salapoliisifiktiota onkin kritisoitu formaalista tavasta jolla se käsittelee kuolemaa: ruumis ”kannetaan pois näkyvistä ensimmäisillä sivuilla ja käännetään turvallisesti symboliksi” (mt, 12, oma käänös). Tässä kappaleessa tarkastelen kohdetekstejäni salapoliisifiktion genrekonventioita vasten, analysoiden niiden kerronnallisia rakenteita ja tematiikkaa erityisesti sukupuolen ja kuoleman näkökulmasta. Lähestyn kohdetekstejäni Todorovin hahmottaman kolmen salapoliisifiktion päätyypin kautta: Klassinen salapoliisitarina (*whodunit*), trilleri (*thriller, série noire*) sekä jännitystarina (*suspense novel*) (Todorov, 1971/1977, 42–52). Tämän lähestymistavan

päällimmäinen tarkoitus on luoda analyysilleni rakenne, eikä niinkään koittaa sovittaa sarjoja näihin genremääritelmiin. Tutkimani sarjat edustavat postmodernia salapoliisifiktiota, eivätkä niin ollen sovi siististi mihinkään selkeärajaisiin genremääritelmiin. On jopa kyseenalaista, voidaanko sarjoja pitää genrefiktion edustajina. Sarjat kuitenkin käyttävät hyväkseen genren keskeisiä rakenteellisia periaatteita, joten koen hedelmälliseksi niiden rakenteellisen ja temaattisen analyysin genren taustakangasta vasten. Syvennän sarjojen analyysiä genren näkökulmasta tuomalla esiin postmodernin, metafyyssisen sekä feministisen salapoliisifiktion alalajit. Tässä keskeisiä lähteitäni ovat Heta Pyrhösen teos *Murder From an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative* (1994) sekä Gill Plainin teos *Twentieth Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body* (2001). Lopuksi nostan vielä esiin ajatuksen rikosfiktiossa mytologisena kirjallisuutena, käyttäen tätä aatosta pohjana sarjojen viitekehysten analyysille. Ensiksi kuitenkin erittelen hieman salapoliisifiktion ja feminiinisyyden suhdetta yleisesti.

Salapoliisifiktiosta kirjoittanut Marty Roth toteaa suorasukaisesti: ”[I]n detective fiction gender is genre and genre is male” (Roth 1995, xiv). Maskuliinisuus tarkoittaa naisten sivullista ja usein huonoa asemaa genressä: Kathleen Gregory Klein pitää genreä pohjimmiltaan antifeministisenä tai jopa misogynisenä, sillä uhrin ovat lähes aina naisia, rikollinen ja etsivä miehiä (Klein 1995, 1). Salapoliisifiktiossa huomio kiinnittyy naisen keholle tehtyyn vahinkoon, eikä naisen keho ole pelkästään miehisen katseen, vaan myös miehisen raivon kohde (Messent 2012, 75). Sukupuoliroolit ovat genressä perinteisesti olleet selkeitä ja rakenteellisesti tärkeitä: rationaalinen miehen mieli saa vastaparikseen passiivisen naisen kehon (mt, 84). Vaikka nainen välttäisi uhrin aseman, on hän aina silti ”toinen”, abjekti: vaarallinen femme fatale tai merkityksetön hoivaava kumppani (mt. 86–88). Naisen ruumis toimii sekä maskuliinisen väkivallan lopputuloksena että lähtökohtana: rikolliselle murhan ”kirjoitusaluslana” ja etsivälle rikostutkinnan lähtöpisteenä (mt. 87). Tämä tukee rikosgenren patriarkaalista ideologiaa, jossa mies edustaa yhteiskunnan selkärankaa ja järjestystä, kun taas nainen edustaa kaaosta ja ruumiillisuutta (mt. 80). Gill Plain kuitenkin kirjoittaa, ettei rikosfiktiota edes genren varhaisimmissa vaiheissa voitu redusoida ”binääriseen vastakkainasetteluun feminiinisen patologian ja maskuliinisen itseluottamuksen välillä” (Plain 2001, 6, oma käännös). Heta Pyrhönen huomauttaakin kanonisen hahmotelman rikosfiktion historiasta usein jättävän huomiotta goottilaisen ja rakkausromaanien traditiot, joiden vaikutus rikosfiktioon on ollut yhtä suuri kuin rikosfiktion patriarkkojen Poen ja Doylen vaikutus

(Pyrhönen 1994, 109). Tätä naisellisempaa traditiota voidaankin tarkastella naisetsivän historian sekä feminiinisen etsivätarinan kautta.

Naisetsivän hahmo on perinteisessä etsivätarinassa ristiriitainen. Naisena hän ei voi yhdistää maskuliinista ammattia sukupuolensa kanssa, ja joutuu yleensä valitsemaan uran tai rakkauden väliltä. Ennemmin tai myöhemmin perinteinen avioliittojuoni (*marriage plot*) yleensä syrjäyttää tarinassa rikostutkimuksen (Pyrhönen 1994, 110). Toisin sanoen, jos etsivä sattuu olemaan nainen, joutuu tämän kyky ratkaista rikos kyseenalaiseksi (Klein 1995, 1). Naisetsivän hahmossa eivät perinteisesti voi myöskään yhdistyä ”elämää antava” äidin rooli ja kuolemaa tutkiva etsivän rooli (Vanacker 1997, 66). Etsivän hahmon perinteinen maskuliinisuus johtaa naisetsivän sukupuolen korostumiseen. Perinteisesti feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia, kuten empaattista ja humaania suhtautumista uhreihin ja rikoksen selvittämiseen, onkin usein pidetty naisetsivän erikoistaitoina (Gates 2011, 14). Naisetsivä on myös useammin tutkimuksessa mukana henkilökohtaisista syistä (mt. 38), identifioituu todennäköisemmin rikoksen uhrien kanssa, ja on lähes aina itse entinen tai potentiaalinen uhri (mt. 281). Toisaalta erityisesti 2000-luvulla naisetsivä on myös maskuliininen ja seksuaalisesti aggressiivinen (mt. 284).

Kokeellinen, uusi rikosfiktio on usein kiinnostunut kehosta ja sukupuolesta (Plain 2001, 90), mikä pitää paikkansa sekä *Top of the Laken* että *The Fallin* kohdalla. Feministinen etsivätarina haastaa perinteiset sukupuoliroolit ja on tyypillisesti metakriittinen rikosfiktio genrea kohtaan (Pyrhönen 1994, 109). Feministisessä etsivätarinassa myös perinteiselle rikosfiktioille ominainen luonto – kulttuuri vastakkainasettelu kyseenalaistuu, sillä ratkaistavat ongelmat yleensä johtuvat ympäröivästä yhteiskunnallisesta järjestyksestä (Gates 2011, 243). Tutkimuksen eteneminen paljastaa tyypillisesti rakenteellisia epäoikeudenmukaisuuksia ja kohdistuu pelkän rikoksen selvittämisen sijaan myös sosiaalisten olojen ja roolien tutkimukseen patriarkalisessa kulttuurissa (Pyrhönen 1994, 109). Feministisessä etsivätarinassa etsivän ura ja henkilökohtainen elämä ja niiden yhteensovittaminen ovat edelleen kiinnostuksen kohteena, mutta tämä on nähtävissä itsetiedostavana kritiikkinä genrea kohtaan sekä postmodernina identiteettiin liittyvänä pohdiskeluna. Etsivän ollessa nainen rikosfiktio perinteinen pyrkimys kohti totuuden löytämistä usein johtaa myös etsivän itsensä voimaantumiseen (Plain 2001, 89).

Etsivägenren feministisen kritiikin kompastuskiviä on sen tapa nähdä genren ongelmakohdat hyvin mustavalkoisesti – teksti on joko misogyyminen tai feministinen, regressiivinen tai progressiivinen (Gates 2011, 34). Tästä vastakkainasettelusta ja jyrkästä sukupuolittuneisuudesta on vaikea päästä eroon. Gill Plain kysyykin, voiko heteroseksuaalinen naisetsivä koskaan todella uhata tai destabiloida patriarkaalista järjestelmää jonka puitteissa hän toimii (Plain 2001, 144). Tähän hän löytää yhdeksi vastaukseksi Kristevan väitteen, ettemme voi saada pääsyä yhteiskuntamme poliittiselle ja historialliselle kentälle ellemme identifioitu sen maskuliinisina pidettyjen arvojen kanssa (Kristeva 1974/1986, 155). Patriarkaalisen, maskuliinisen viitekehyksen lisäksi on kuitenkin tarkasteltava myös kertomuksen sisäistä viitekehystä, ja miten se eroaa edellisestä. Nähdäkseni sama kertomus voi sisältää sekä feministisiä että patriarkaalisiin rakenteisiin nojaavia elementtejä, ja tavoitteenani on saavuttaa analyysin avulla näitä nyansseja.

2.1.1 TOP OF THE LAKE JA KLASSINEN SALAPOLIISITARINA

Top of The Lake on uusiseelantilaisen feministisistä elokuvakäsikirjoituksista ja -ohjauksista tunnetun Jane Campionin sekä australialaisen kirjailijan ja käsikirjoittajan Gerard Leen luoma kuusiosainen minisarja, jossa poliisietsivä Robin Griffin (Elisabeth Moss) tutkii tapausta, jossa 12-vuotias Tui Mitcham (Jacqueline Joe) on tullut raskaaksi ja tämän jälkeen kadonnut. Robinin tehtävänä on sekä löytää Tui että saada selville mitkä tapahtumat ovat johtaneet nuoren tytön raskauteen. Samalla Robin on oman elämänsä risteyskohdassa: hänen äitinsä tekee kuolemaa ja kotiinpaluu tuo pintaan traumat hänen omasta raiskauksestaan 16-vuotiaana, joka johti raskauteen ja poislähtöön. Tapahtumat sijoittuvat Robinin entiseen kotikylään, fiktiiviseen Laketopin maalaiskylään Uudessa-Seelannissa.

Top of the Laken voidaan nähdä noudattavan tiettyjä klassisen etsivätarinan (*whodunit*) rakenteellisia periaatteita. Kuten jo edellä mainitsin, Todorov luonnehtii etsivätarinan sisältävän kaksi murhaa. Tätä mukaillen on genre perinteisesti rakentunut kahdelle tarinalle: rikokselle ja rikostutkinnalle (Todorov 1971/1977, 44). Klassisessa etsivätarinassa nämä kaksi tarinaa eivät kohtaa: rikoksen tarina on tapahtunut ennen rikostutkimusnarratiivin alkua, ja etsivä on ulkopuolinen ensimmäisen tarinan tapahtumiin nähden sekä itse immuuni väkivallalle. Todorov rinnastaa nämä kaksi tasoa venäläisen formalismin *fabula* & *suzjet* - jakoon: ensimmäinen (rikos) on se, mitä todella tapahtui, ja toinen (rikostutkimus) on ensimmäisen tarinan *kertomista* (mt, 45–46). Ensimmäinen tarina on ontologisesti ”tosi” mutta

poissaoleva kun taas toinen tarina on ”merkityksetön” välittäjä ensimmäisen tarinan ja lukijan välillä (mt, 46). Kiinnostus tarinaa kohtaan on uteliaisuutta (*curiosity*), joka liikkuu seurauksesta kohti syytä (*effect-cause*), nojaten näin ensimmäisen tarinan muodostamaan mysteeriin narratiivia eteenpäinvievänä voimana (mt, 47).

Ylläoleva klassisen etsivätarinan rakenteen puhdasoppinen määritelmä ei tietenkään pidä sisällään kuin kaikista klassisimmat murhamysteerit. Sen avulla voimme kuitenkin hahmotella *Top of the Laken* merkittävimpiä rakenteellisia periaatteita. *Top of the Lake* ei itseasiassa ole murhamysteeri, mutta sen rakenne perustuu klassisen murhamysteerin tapaan poissaolevalle rikoksen tarinalle sekä sarjan varsinaisen narratiivin muodostavalle rikostutkinnalle, vaikkakin nämä tarinat ovat jokseenkin päällekkäisiä sillä kadonneen Tuin etsintä ottaa etusijan varsinaisesta rikostutkinnasta. Kahden tarinan duaalisen mallin esiintuoma poissaolon ja läsnäolon, totuuden ja etsinnän tematiikka on kuitenkin sarjassa tärkeä. Tui, jonka ympärillä sarjan tapahtumat pyörivät, on suurimman osan sarjasta kadoksissa, poissa tarinasta. Samalla hän on myös potentiaalisesti ainoa, joka tietää totuuden siitä, mitä hänelle on tapahtunut. Myös Robinin menneisyys on hämärän peitossa, mutta hän on vastahakoinen kohtaamaan omat traumansa: ”Fuck the truth, Al”, Robin tokaisee rikosylikonstaapeli Al Parkerille (David Wenham) tämän kerrottua Robinille ”totuuden” siitä mitä tämän raiskaajille tapahtui Robinin lähdön jälkeen (Campion & al. 2013d, 00:07:30). Pinnan alla, piilossa ei välttämättä olekaan totuutta, taianomaista avainta joka tuottaisi tyydyttävän ratkaisun. ”We all know no-one can hide anything”, toteaa Tuin isä ja Laketopin pahamaineinen patriarkka Matt Mitcham (Peter Mullan) järjestäessään etsintäpartiota Tuin katoamisen jälkeen (Campion & al. 2013b, 00:33:03). Kuitenkin juuri Matt Mitcham on yhteisön todellinen vallanpitäjä jonka salainen huumekauppa pyörittää koko kylää ja jossa korruptoitunut poliisi on myös osallisena. Julistuksen voikin tulkita kahdella tavalla. Robinin kuulustellessa Tuita ennen tämän katoamista hän pyytää tätä kirjoittamaan paperille sen henkilön nimen, joka on saattanut hänet raskaaksi. ”No-one”, Tui kirjoittaa paperilapulle (Campion & al. 2013a, 00:18:00). ”No-one”, ”ei kukaan” voidaan siis nähdä viittaavan syylliseen henkilöön tai entiteettiin. Tällöin ”no-one can hide anything” saa päinvastaisen merkityksen: ”ei kukaan” voi salata mitä tahansa. Tämä semanttinen arvoitus viittaa vahvasti Matt Mitchamiin syyllisenä, mutta se on myös tyhjä vastaus, joka mitätöi oman merkityksensä: ei kukaan, ei mikään. ”Ei-kukaan” on tietenkin myös tuttu motiivi Homeroksen Odysseiasta, jossa Odysseus antaa kyklooppi Polyfemokselle nimekseen ”Ei-kukaan”. Kun Odysseus miehineen sokaisee Polyfemoksen, hänen huutonsa ”Ei-kukaan tappaa minut” kaikuu kuuroille korville (*Odysseia IX*). Samaan tapaan Tuin

”huuto”, ”ei kukaan”, jää tyhjäksi. Tui on poissa, eikä hänellä ole tarinaa jota kertoa. Robin pitääkin mahdollisena, että ”no-one” viittaa kirjaimellisesti siihen, että tekijöitä ei ollut vain yksi, mikä samalla heijastaa tämän oman menneisyyden avautumista että myös sitä, ettei rikostutkinta lopulta koske vain yhtä raskautta ja katoamista vaan koko kyläyhteisön korruptoituneiden valtarakenteiden uhmaamista. Pahuus ja niin sanottu ”raiskauskulttuuri” (*rape culture*) on metonymisesti läsnä koko yhteisössä, kaikkialla, kaikilla sen tasoilla.

Kuten mainittua, klassisessa mallissa rikoksen ja rikostutkinnan duaalinen rakenne ilmenee näkyvästi kahtena kuolemana, joiden välille rikostutkinnan narratiivi sijoittuu. Tui, *Top of the Laken* ”uhri” ei kuole, mutta sarjan kaari rakentuu silti vahvasti elämälle ja kuolemalle ja erityisesti eri feminiinisille elämänvaiheille. Sarjan ensimmäisessä kohtauksessa Tui kävelee järveen yrittäen kenties hukuttautua (Campion & al. 2013a, 00:02:12). Toisaalta sarja lähtee liikkeelle hedelmöitymisestä, Tuin raskaudesta. Sarjan rakenteellinen kaari kulkeekin hedelmöitymisestä syntymään, mikä rinnastaa temaattisesti sikiön kehityksen Robinin identiteetin rakentumisen kanssa. Samalla sarja kulkee Robinin äidin syöpädiagnoosista tämän kuolemaan, mikä taas heijastaa Robinin identiteetin välttämätöntä hajoamista ennen sen uudelleen rakentumista. Robin on sarjassa esiintyvien feminiinisten elämänvaiheiden välillä: toisessa päässä on syntymä, synnytys ja puberteetti, toisessa avioliitto, vaihdevuodet ja kuolema. Feminiininen elämän syklisyys toimiikin rakenteen lisäksi vahvana temaattisena ja filosofisena pohjana koko sarjalle. Narratiivi saapuu päätökseensä sekä Robinin äidin, että Matt Mitchamin kuoleman myötä. Perinteisessä etsivätarinassa rikollisen kuolema tapahtuu etsivän kädestä, *Top of the Lakessa* tämä tehtävä jätetään ”uhrille”: Tui ampuu isänsä tämän omalla aseella (Campion & al. 2013g, 00:30:10). Tämä merkitsee poikkeavaa feminiinistä toimijuutta ja hegemonisten rakenteiden murtumista. Merkitysrakenteiden muutosta heijastaa myös kohtaus lopussa, jossa Robin pesee veren tahrinat kätensä järvessä, joka on koko sarjan ajan toiminut vahvana kuoleman symbolina (Campion & al. 2013g, 00:57:00). Nyt sen vesi ei voi vain hukuttaa, vaan myös puhdistaa. Kohtaus tuo esiin kuoleman monimuotoisuutta heijastaen myös kuoleman ja subjektiviteetin kytkeytymistä toisiinsa, mitä käsittelen enemmän subjektiviteettia käsittelevässä luvussa.

Analyysini perusteella on selvää että *Top of the Lake* eroaa klassisesta etsivätarinasta ainakin kahdella keskeisellä tavalla. Ensiksi sen päähenkilö ei ole immuuni ja erillinen toimija, joka vain välittäisi ensimmäisen tarinan katsojalle. Toiseksi rikoksen ratkaisu ei edusta yhteiskunnan järjestyksen palauttamista, vaan pikemminkin päinvastoin, mikä onkin tyypillistä

feministiselle etsivätarinalle (Pyrhönen 1994, 109). Sarjan kiinnostus identiteettiä kohtaan sekä sen moraalinen luonne hegemonisia rakenteita vastustavana ovat sekä postmodernin että feministisen salapoliisifiktio määrittäviä piirteitä. Philippa Gates kirjoittaa, että 2000-luvulla rikostutkinnan ”ongelma” tai mysteeri yhä useammin löytyy etsivän itsensä sisältä, ja tiivistyy siis jonkinlaiseen sisäiseen konfliktiin (Gates 2011, 288). Tämän taustalla on kenties jo goottilaisessa kirjallisuudessa yleistynyt trooppi jossa nuori nainen löytää henkilökohtaiseen historiaansa liittyvän salaisuuden paikasta, jossa kuolema on vahvasti läsnä (Georgieva 2014, 165). Syvemmän tarkemmin Robinin identiteetin narratiiviin subjektiviteettia käsittelevässä luvussa.

Philippa Gates kirjoittaa *Uhrilampaat* -elokuvan (1991) Claricen olevan harvinainen esimerkki naisprotagonistista sukupuolirikosta käsittelevässä rikosfiktiossa jota ei motivoi oma seksuaalinen trauma, ja jolle hänen sukupuolensa ei toimi kielteisenä ominaisuutena (Gates 2011, 274–276). Robinin kokema raiskaus on ollut hänen elämänsä käännekohta, joka on myös oletettavasti johtanut siihen että hän on nyt seksuaalirikoksiin erikoistunut rikostutkija. Yhtä yleinen on asetelma, jossa naisetsivä kokee vastustusta ympäröiviltä kollegoilta ja yhteisöltä sukupuolensa takia, mikä on myös totta *Top of the Lakessa*. Osittain sarja siis mukautuu täydellisesti naisetsiviä koskeviin genrekonventioihin, joita voidaan pitää negatiivisina attribuutteina tarkasteltaessa sarjaa feministisestä näkökulmasta. Nämä ratkaisut tukevat sarjan vahvaa vastakkainasettelua maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä, yleinen asetelma Jane Campionin töissä, jota esimerkiksi New York Timesin kriitikko Mike Hale on kritisoinut kutsuen Campionin feminismiä ”militarisoiduksi” (Hale 2013). Sarjassa on myös juonteita naisetsivänarratiiveja pitkään vaivanneesta avioliittojuonesta. Sarjan alussa Robin on kihloissa, mutta kihlaus purkautuu kun Robinin identiteetti alkaa rakoilla, ja kun hän päättää pysyä Laketopissa selvittämässä Tuin tapausta. Avioliitto onkin sarjassa tapa jolla miehet toistuvasti yrittävät hallita Robinia. Al kosii Robinia täysin odottamattomasti, johon Robin vastaa välinpitämättömästi: ”This is weird, Al” (Campion & al. 2013e, 00:11:30). Vaikka Robin toistuvasti hylkää avioliiton patriarkaalisesta instituutiosta, ei hän lopulta joudu valitsemaan rakkauden ja uran väliltä vaan alkaa seurustella vanhan nuoruusvuosien poikaystävänsä Johnnon (Tom Wright) kanssa. Genren yleisten trooppien käyttäminen onkin kenties tapa kyseenalaistaa niitä. Naisetsivän toimijuus sijoittuu yleensä ydinperhe -mallin ulkopuolelle (Messent 2012, 90), mutta sarjassa tapahtuva avioliiton, perhesuhteiden ja periytyvyyden problematisointi tekee myös tilaa toisenlaiselle käsitykselle perheestä ja hoivasuhteista. Lopussa Tui lähtee ystäviensä kanssa ostoskeskukseen ja jättää uuden vauvansa Robinin,

Johnnon sekä Paradisen naisyhteisön hoidettavaksi (Campion & al. 2013g, 00:45:49). Robinin oman trauman käsittely myös selvästi laajenee pelkää genren trooppia ja narratiivista välinettä laajemmaksi ilmiöksi, kuten olen osoittanut tässä luvussa sekä viimeisessä subjektiviteettia käsittelevässä luvussa.

2.1.2 THE FALL JA TRILLERI

The Fall on Belfastiin sijoittuva brittiläinen poliisisarja. Sarjassa poliisietsivä Stella Gibson (Gillian Anderson) kutsutaan tutkimaan Belfastissa tapahtuvaa murhien sarjaa, jossa kaikki uhrin ovat kauniita ja nuoria korkeasti koulutettuja naisia. Sarjan tapahtumia seurataan alusta asti myös murhaajan (Jamie Dornan) näkökulmasta, joten sarja ei rakennu klassisen salapoliisitarinan tapaan syyllisen etsimiselle. Kaksoisnäkökulmasta johtuen salapoliisigenren kahden tarinan rakenne on selkeästi näkyvissä. Tässä kahden tarinan yhteensovittaminen kuitenkin mukaillee Todorovin hahmottamia trillerin periaatteita.

Trillerissä kertomuksen kaksi tarinaa, rikos ja rikostutkimus, fuusioituvat yhteen ja tapahtuvat samanaikaisesti (Todorov 1971/1977, 47). Tämä tarkoittaa, että etsivä ei ole enää vain passiivinen johtolankojen tutkija, eikä hän ole myöskään immuuni väkivallalle. Emme voi enää olla varmoja selviääkö etsivä tarinan loppuun elossa (mt, 47). Trillerissä mielenkiintoa ei pidä yllä mysteeri, ja uteliaisuuden korvaa jännitys (*suspense*), joka etenee syystä kohti seurausta (*cause-effect*) (mt, 47). Jos klassisessa salapoliisitarinassa korostuu älyllinen päättely, trillerissä korostuvat tunteet, väkivalta ja moraalisuus (mt, 48). Trillerissä väkivalta kumpuaa traumaista ja patologioista (Reuter 2005, 83, viitattu Hynynen 2014, 256). Todorovin määritelmän mukainen trilleri on lähellä populaarien luokittelujen kovaksikeitettyä (*hardboiled*) salapoliisitarinaa. Kovaksikeitetty salapoliisitarina eroaa klassisesta juuri väkivallassa ja moraalien tärkeydessä. Raymond Chandler, yksi genren tunnetuimmista kirjailijoista, kirjoittaa: ”[It] gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse” (Chandler 1988, 14). Chandlerin kommentti on selkeä kritiikki klassisen salapoliisitarinan konservatismia ja muodollisuutta kohtaan. Kovaksikeitetyn salapoliisitarinan väkivaltaisuutta voidaan toki myös kritisoida, mutta se usein perustellaan kritiikkinä yhteiskunnan väkivaltaisuutta kohtaan (Hynynen 2014, 255).

The Fallin rakenne perustuu täysin genren keskeiselle duaalisuudelle. Sen kaksi kuolemaa, joiden välille tapahtumien kaari asettuu, ovat Alice Monroen (Gemma McCorry) murha, joka

johtaa Stellan kutsumiseen Belfastiin sekä Paulin kiinniotto ja (ei kuolettava) ampuminen toisen kauden lopussa. Merkittävästi lopussa tapahtuva ampuminen ei tapahdu Stellan toimesta, Stella on itseasiassa ensimmäinen joka kiirehtii Paulin luokse huolissaan tämän selviytymisestä (Cubitt & al. 2014f, 1:27:58). Lopussa tiivistyykin sarjan duaalisuuden ambivalenssi: emme vain seuraa tapahtumia sekä Stellan ja Paulin näkökulmasta, vaan nuo näkökulmat kietoutuvat yhteen ja ikään kuin vetävät toisiaan puoleensa. Paulin ritualistinen murhaprosessi, joka alkaa sopivan ”kandidaatin” löytämisestä, peilaa Stellan rikostutkintaa: Paul pääsee lähemmäs murhaa, kun taas Stella pääsee lähemmäs murhaajaa. Yksi sarjan markkinoinnissa käytetyistä tunnuslauseista, ”When the hunter becomes the hunted” (imdb), kuvaa hyvin tätä asetelmaa, jossa Stellan ja Paulin vastakkaiset prosessit rinnastuvat toisiinsa. Analysoin Stellan ja Paulin näkökulmien rinnastusta tarkemmin visuaalista nautintoa ja audiovisuaalisia keinoja käsittelevässä luvussa.

Sarjan ytimessä olevaa duaalisuutta voidaan pitää myös niin sanotun metafysisen salapoliisitarinan tunnusmerkinä. Metafyysiselle salapoliisitarinalle keskeistä on rajojen sumentaminen etsivän, rikollisen ja uhrin roolien välillä (Pyrhönen 1994, 42). Kuolinsyytutkija Reed Smith (Archie Panjabi) kuvailee omaa duaalisuuttaan Stellalle:

— It’s like I have two selves: the medical self that’s confronted with the biological basis of existence: blood, internal organs, corpses. Then I have another self that bathes my kids, puts them to bed, kisses their little cuts and bruises better.

— There’s a name for it. It’s called doubling. I do the same. So does the killer. (Cubitt & al. 2013d, 00:09:31)

Yhdellä tasolla keskustelu koskee persoonan jakautumista joka on naisetsivätarinalle tyypillinen piirre (Messent 2012, 90). Toisella tasolla se heijastaa Paulin ja Stellan (ja tässä tapauksessa Reedin) samankaltaisuutta: myös Paul nähdään useasti kylvettämässä lapsiaan ennen nukkumaanmenoa. Paulin persoona jakautuu edelleen, sillä hän kylvettää samaan tapaan myös uhriensa ruumiit, joissa on myös ”pieniä haavoja ja mustelmia”.

Sarjan läpitunkeva duaalisuus onkin äärimmäisen ambivalenttia ja kategorioita sekoittavaa, mikä johtaa moraaliseen ja merkitykselliseen hämmennykseen, eräänlaiseen *uncannyyn*

kognitiiviseen dissonanssiin⁷. *Uncanny* ambivalenssi kertoo jälleen myös goottilaisen kirjallisuuden perinnöstä rikosfiktiossa, sillä goottilainen kirjallisuus leikittelee juuri vastakkaisten tunteiden ja ilmiöiden rinnastuksella, kuten viehätyksen ja inhon samanaikaisuudella (Georgieva 2014, 153). Elizabeth Bronfen kirjoittaa toistuvuuden ja samankaltaisuuden funktiosta *uncannyn* kokemisessa: ”Similarity topples all categories that distinguish model from copy [...] and makes signs semantically indeterminate” (Bronfen 1995, 116). Tämä eräänlainen limittyminen on läsnä myös siinä, miten murhat rytmittävät sarjaa. Se käyttää rakenteellisesti hyväkseen syklisyyttä, mutta sen syklisyys ei ole niinkään luonnollista elämän ja kuoleman kiertokulkua kuten *Top of the Lakessa*, vaan sarjamurhaajan kompulsiivisuutta. Sarjamurhaajalle halun kohteen tappaminen on sekä halun tappamista että tyydyttämistä (mt, 186). Tämä tyydytys ei kuitenkaan ole pysyvää, ja murhaajan on aina tapettava uudestaan. Rakenteena samankaltaisten ruumiiden toistuvuus tekee niiden merkityksestä epäselvän.

The Fall noudattelee trillerin sekä naisetsivägenren konventioita siinä, että Stella lopulta päätyy potentiaalisesti uhriksi. Stellaa naisetsivänä käsitellen kuitenkin tarkemmin subjektiviteettia käsittelevässä luvussa. Sarja sisältää perinteisen trillerin tapaan vahvoja moraalisia teemoja. Korostetun feminiinisen naisetsivän asettaminen sarjan keskiöön ja selkeä pyrkimys käsitellä naisiin kohdistuvaa väkivaltaa sekä sen esittämistä yhteiskunnassa jää kuitenkin murhaajan motiivien ja psyyken esittämisen varjoon. Sarjaa voitaisiinkin kenties paremmin kuvailla psykologisena trillerinä. Psykologisen trillerin yhtenä tunnusmerkkinä onkin keskittyminen etsivän, murhaajan ja uhrien välisiin suhteisiin (Pyrhönen 1994, 52).

2.1.3 TWIN PEAKS JA JÄNNITYSTARINA

Twin Peaks on yksi kulttiohjaaja David Lynchin tunnetuimpia töitä, joka seuraa Laura Palmerin (Sheryl Lee) murhan rikostutkintaa eksentristen hahmojen ja mystisten tapahtumien täyttämässä fiktiivisessä Twin Peaksin kylässä jossakin Yhdysvaltain pohjoisosissa. Sarja alkaa Laura Palmerin ruumiin löytymisestä, mikä johtaa FBI:n etsivän Dale Cooperin (Kyle MacLachlan) kutsumiseen johtamaan tutkintaa. Pikkuhiljaa alkaa paljastua, että kaikilla kylän asukkailla on omat salaisuutensa ja että yliluonnollisilla voimilla on myös osuutensa Lauran

⁷ *Uncanny* on Sigmund Freudin (Freud 1919) tunnetuksi tekemä termi, jonka määrittelen tarkemmin johdannossa.

murhassa. Sarjaa luonnehtii erityisesti sen ambivalentti tunnelma, jossa yhdistyvät romantiikka, kauhu ja mystiikka.

Analysoin *Twin Peaksin* generisiä piirteitä suhteessa Todorovin kolmanteen salapoliisifiktioon alagenreen, jännitystarinaan. Jännitystarina muistuttaa trilleriä siinä, että jännityksen luominen ja ylläpitäminen on siinä keskeisessä osassa. Se kuitenkin eroaa merkittävästi trilleristä palauttaessaan mysteerin lähtökohdakseen (Todorov 1971/1977, 51). Ensimmäinen, rikoksen tarina on siis jännitystarinan lähtökohta, mutta kiinnostus kohdistuu kuitenkin toiseen, rikostutkinnan tarinaan. Mysteeri onkin läsnä molemmissa tarinoissa: pyritään selvittämään, mitä on tapahtunut ja mitä tapahtuu seuraavaksi (mt, 50). *Twin Peaksissa* mysteerillä voidaankin viitata sen keskeisen murhamysteerin lisäksi fiktiivisen totuuden kysymyksiin, sillä katsojalle alkaa pikkuhiljaa selvitä että sarjan fiktiivisessä maailmassa on myös ylikuonnollisia elementtejä. Jännitystarinassa kuolema, alkuperäinen murha voi redusoitua vain lähtölaukaukseksi, ja fokus siirtyä sitä seuraavaan toimintaan. *Twin Peaksissa* Laura Palmerin murhan rikostutkinta laajeneekin *Twin Peaksin* ylikuonnollisten elementtien tutkimukseksi, ja sivujuonet ajoittain jopa syrjäyttävät keskeisen rikostutkinnan.

Twin Peaksin ytimessä on muidenkin kohdetekstieni tapaan duaalisuus. Sarjan kohdalla on kuitenkin vaikeampi erotella duaalisuutta millään merkittävällä tavalla rikoksen ja rikostutkimuksen tarinaan. Duaalisuus onkin hahmotettavissa ontologisena, jopa spatiaalisena: sarjan tarinamaailma jakautuu todelliseen ja ylikuonnolliseen, liminaaliseen maailmaan, jota tarkkailen lähemmin käsitellessäni sarjojen mytologisia elementtejä. Duaalisuus heijastuu myös sarjan tavassa rinnastaa murhamysteerin, kauhun ja komedian sekä melodraaman elementtejä. Catherine Russell kirjoittaa melodraaman syrjäyttävän kuoleman hysterian ja ylettömyyden diskursseilla (Russell 1994, 8). Tämä muistuttaa myös goottilaisesta traditiosta, jossa kuolema muuntautuu huvittavaksi, eksentriseksi speaktaakkeliksi (Georgiva 2014, 154). Kenties goottilaisuuden ja melodraaman perintö näkyy siis myös postmodernissa perinteessä, sillä esimerkiksi Jean Baudrillardin postmodernissa hypertodellisuuden teoriassa todellisuus, ahdistus ja väkivalta korvautuvat representaatioilla, tuoden näin tilalle simulaation euforian (Baudrillard 1976/1993, 74). Sarja hyödyntääkin goottilaista perinnettä joka on toki integraalinen osa salapoliisifiktioon konventioita laajemminkin, mutta tekee tämän postmodernilla, itsetiedostavalla tavalla.

Postmodernia rikosfiktiota voidaan kutsua myös spesifimmin metafyyksiseksi rikosfiktioksi.

Metafyysisen, genrerajoja rikkovan rikosfiktion keskeinen tunnusmerkki on negatiivinen hermeneuttisuus: mitään todellista ratkaisua ei löydetä, merkitykset tyhjentyvät eikä tutkinta johda tiedon karttumiseen (Pyrhönen 1994, 42). *Twin Peaks*issa lopulliseen ratkaisuun päästäänkin vastahakoisesti vasta monen mutkan kautta, ja sarja on kiinnostuneempi esittelemään yhä uusia elementtejä kuin punomaan jo löytyneitä johtolankoja yhteen. Tästä lähes parodisena allegoriana voidaan pitää kohtausta, jossa Dale Cooper käyttää unessa oppimaansa täysin järjenvastaista intuitiotekniikkaa valikoidakseen epäiltyjen joukosta sen, johon tutkinta seuraavaksi keskittyy (Lynch & al. 1990c, 00:18:13). Samalla sarja myös parodioi tapaa, jolla erityisesti klassinen salapoliisifiktio glorifioi älyllistä päättelyä.

Twin Peaks eroaa muista kohdesarjoistani olennaisesti siinä, että sen päähenkilönä on mies. Dale Cooperilla ei huomattavasti ole minkäänlaista henkilökohtaista suhdetta sarjan tapahtumiin, eikä hänen identiteettinsä ole sarjassa kiinnostuksen kohteena. *Twin Peaks* on itsetiedostava sarja, jossa metafyysisen etsiväsarjan konventioiden mukaisesti synteettisyys korostuu. Tämä näkyy erityisesti henkilöhahmoissa: vaikka tajunnankuvausta käytetään kuvaamaan liminaalista tilaa, ei sarja ole kiinnostunut hahmojen tajunnasta. Tämä osittain selittää myös sarjan perinteisiä sukupuolirooleja: Laura Palmer on erinomainen esimerkki perinteisestä kuolleen naisen troopista, monet *Twin Peaks*in nuorista naisista ovat ajautuneet seksityöläisiksi One Eyed Jack's -kasinolle tai ovat muuten vaarassa. Tarjoilija Shelly Johnson (Mädchen Amick) on jatkuvasti vaarassa tulla rikollisen miehensä Leon (Eric DaRe) pahoinpitelemäksi, Norma Jennings (Peggy Lipton) pelkää vankilasta vapautuvaa aviomiestään Hankia (Chris Mulkey) joka myös kiristää *Twin Peaks*in sahan omistajaa Josie Packardia (Joan Chen). Maskuliininen väkivalta on sarjassa luonnollistettua, mikä voisi tuntua ongelmalliselta ellei sarja olisi niin selkeän itsetietoinen, mikä tekee mimeettisen tason henkilöanalyysin hedelmättömäksi.

2.2 RIKOSFIKTIO JA MYTOLOGIA

Seuraavaksi tarkastelen kohdetekstejäni hieman erilaisesta, mutta edelleen genreen ja laajempiin viitekehyksiin liittyvästä näkökulmasta, joka tarjoaa myös näkökulmia narratiivisen rakenteen analyysiin. Varhaiset kriitikot ja strukturalistit ovat analysoineet salapoliisitarinoita myytteinä, kulttuurisina välineinä selittää maailmaa ja ihmisyyttä (Pyrhönen 1994, 7). Tämän tulkinnan mukaan etsivän ja rikollisen kohtaaminen heijastaa subjektin ja toiseuden kohtaamista (mt, 4). Catherine Russell näkee kuoleman konservatiivisen esittämisen

sulkeumana myyttisenä barhesilaisessa mielessä: se luonnollistaa kuoleman prosessiksi, jolla kaikki voi palata sinne mistä on tullut (Russell 1994, 14). Umberto Eco on luonnehtinut myyttisen tarinamaailman syntyä joko silmukkana (*loop*) tai spiraalina (*spiral*): silmukkarakenteessa edetään jatkuvien takaumien kautta, kun taas spiraalirakenne etenee pakkomielteisen toiston kautta (Eco 1990, 85–87). Molemmat näistä rakenteista ovat myös rikosfiktioille ominaisia. Lotta Kähkönen nostaa myös esiin, miten naisten kuolemat aktivoivat myyttien ja satujen tarinoita (Kähkönen 2014, 16). Kaikissa tutkimissani sarjoissa on mytologisia piirteitä. Seuraavaksi erittelen tutkimieni sarjojen mytologisia elementtejä ja viitekehyksiä, erityisesti tarkastellen miten nämä myyttiset piirteet muokkaavat sarjojen tapaa esittää kuolema, nainen ja naisen kuolema.

The Fallin merkittävin viitekehys ja mytologinen perusta ovat raamatulliset viittaukset. Jo sarjan nimi viittaa lankeemukseen, ja koko sarja problematisoi ja tutkii ajatusta naisesta syntiinlankeemuksen lähteenä. Sarjan jokainen jakso on nimetty John Miltonin *Kadotetun paratiisin* (1667) säkeiden mukaan. Lisäksi Paul nähdään lukemassa Danten *Jumalaista näytelmää* (1308–1321) (Cubitt & al. 2014b, 00:43:41) sekä Nietzscheen *Näin puhui Zarathustra* (1883–1885) (Cubitt & al. 2013b, 00:48:09) joka sisältää kuuluisan lauseen Jumalan kuolemasta. Raamattu viitekehys on tulkittavissa maskuliinisena. Tämää lisäksi viitekehystä rakennetaan klassisen kanonisen kirjallisuuden kautta, joka on pääosin maskuliinista ja miesten kirjoittamaa. Toisaalta kristillinen viitekehys voidaan nähdä Paulin viitekehysenä, jota Stella yrittää purkaa. Paul perustelee omia tekojaan ylevinä, mihin Stella vastaa: ”You try to dignify what you do. It’s just misogyny. Age-old male violence against women” (Cubitt & al. 2013e, 00:53:53). Paul myös ”kolonisoii” Stellan nimen, joka tarkoittaa tähteä. Hän viittaa Stellaan sanoilla ”shining star” (Cubitt & al. 2014b, 00:56:41) ja lainaa kirjeissään Nietzscheen katkelmaa, jossa viitataan tähteen: ”One must have chaos in oneself to be able to give birth to a rising star. [...] What is a star?” Thus asks the last man, and blinks” (Cubitt & al. 2013c, 00:40:14). Kristillisessä teologiassa aamun tähti voi viitata myös Saatanaan, ja astronomiassa se viittaa Venukseen, joka kulttuurisesti käsitetään feminiinisyyden symbolina. Stella on raamatullisesti merkityksellistetty myös siten, että hän toimii vastaparina Paulin erittäin äidilliselle vaimolle — heidän binäärisen suhteensa voidaan nähdä viittaavan raamatuntulkinnastakin tuttuun huora–madonna -myyttiin.

Nähdäkseni raamatullinen viitekehys on sarjassa niin laajalle levinnyt, ettei sitä voida pitää vain Paulin subjektiviteetin ilmaisuna. Raamatullinen symboliikka rakentaa sarjan maailmaa:

Paulin lempipaikka ja yksi sarjan keskeisimmistä miljöistä on Belfastin kasvitieteellinen puutarha, joka muistuttaa paratiisista. Sarjan loppupuolella kun Paulin kaksoiselämä alkaa paljastua ja hänen elämänsä hajota, johtaa poliisin pieleen mennyt kotietsintä siihen että Paulin ja hänen perheensä talo tulvii, ja sen katto romahtaa (Cubitt & al. 2014d, 00:42:29). Tämä muistuttaa vedenpaisumuksesta, joka on Raamatussa Jumalan tapa rankaista ihmistä synneistään. Stella vastustaa sarjan raamatullista viitekehystä esimerkiksi pitämällä naiseutta elämän perusmuotona (Cubitt & al. 2014c, 00:53:15), mikä on päinvastainen ajatus Genesiksen patriarkaaliselle kertomukselle naisesta miehen kylkiluuna. Tämä vastustus on kuitenkin paikallista, ja sarja suurimmaksi osaksi käsittelee patriarkaatin ongelmia patriarkaalisen viitekehyksen kautta.

Top of the Laken keskeinen mytologia kiteytyy kahteen metaforaan: paratiisiin sekä Laketopin järven syntytarinaan. Antiguru G.J. (Holly Hunter) ja häntä seuraava naisryhmä muuttavat sarjan alussa Laketopiin Paradise -nimiselle alueelle. Paradise on feminiiniseksi koodattu lähes liminaalinen paikka, jossa naiset elävät jokseenkin yhteiskunnan ulkopuolella. Elizabeth Bronfen huomauttaakin liminaalisen tilan usein kantavan feminiinisiä merkityksiä (Bronfen 1992, 198). Paradise on kuin paikka, joka ei ole mitään tai missään, eikä siellä juuri tapahdu mitään: ”Nothing [...] We don’t do”, vastaa yksi leirin asukkaista kun Robin kysyy mitä he tekevät (Campion & al. 2013b, 00:27:19). Tämä ”ei-mikään” liittyy sarjassa vahvasti feminiinisen identiteetin rakennukseen, mistä enemmän subjektiveettia käsittelevässä luvussa. Matt Mitchamin äiti on haudattu Paradiseen, mikä muun muassa johtaa konflikteihin hänen ja naisyhteisön välillä. Kun Tui kysyy ystävältään Jamielta (Luke Buchanan) yleisluontoisesti ja pohdiskellen kuka on kaiken pahuuden takana, Jamie vastaa: ”The dark creator. The person who sucks the heart out of people. Who uses people, just like the serpent in paradise” (Campion & al. 2013f, 00:19:30). On selvää, että ”paratiisin käärme” viittaa hahmottoman pahuuden lisäksi Matt Mitchamiin, samaan tapaan kuin ”no-one” viittaa samanaikaisesti yhteen, moneen ja ei keneenkään. Pahat voimat liittyvät myös Laketopin järven syntytarinaan: myytin mukaan järvi on syntynyt kahden jumalolennon taistellessa naisesta, ja nyt sen pohjalla sykkii demonin sydän, joka rytmittää järven arvaamatonta nousuvettä (mt, 00:01:37). Järven, ja näin ollen koko kylän keskeinen syntytarina siis jo heijastaa patriarkaalista kulttuuria, jolle kylän elämän rakentuu. Jos Paradise edustaa feminiinistä, liminaalista kuolemaa (ja syntymää), järvi edustaa maskuliinista, väkivaltaista kuolemaa: Robinin isä on hukkunut järveen, ja sarjan alussa Matt Mitcham ja hänen poikansa hukuttavat Bob Plattin (Darren Gilshenan) järveen, koska hän myi Paradisen G.J.:lle. Sarjaa

kehystävä mytologia tukee sen kiihkeästi patriarkaalista maskuliinisuutta vastustavaa tematiikkaa ja eetosta. Toisaalta se myös osittain tukee perinteistä käsitystä feminiinisestä passiivisuudesta ja maskuliinisesta aktiivisuudesta. Kuitenkin koko sarjan mielenkiintoisin temaattinen haara on sen tapa tutkia feminiinistä identiteettiä ja voimaa poissaolon ja passiivisuudenkin kautta.

Twin Peaksin nimi jo viittaa sen maailman duaalisuuteen, ja myös tuon duaalisuuden geografisuuteen ja spatiaalisuuteen: liminaalinen unimaailma, jossa ”pahat henget” asuvat on toisaalta päällekkäinen todellisen maailman kanssa, mutta sijoittuu myös *Twin Peaksin* reuna-alueille, erityisesti metsään.

— There’s a sorta evil out there. Something very very strange in these old woods. Call it what you want: a darkness, a presence. It takes many forms, but it’s been out there for as long as anybody can remember. (Lynch & al. 1990d, 00:33:15)

Näin Sheriffi Harry S. Truman (Michael Ontkean) kuvailee yliluonnollista pahuutta, joka piileskelee *Twin Peaksin* metsissä. Pahuuden kuvaaminen ”läsnäolona” lainaa kauhuelokuvien konventioista. Läsnäoloa kuvaamaan käytetäänkin konkreettisesti näkökulmaotosta, jossa henkilöitä kuvataan käsikameralla metsän reunasta (Lynch & al. 1990g, 00:43:08). Henry Bacon kuvailee tätä kuvaustyyliä analysoidessaan Stanley Cubrickin *Hohtoa* (1980): ”Kameran liike ei vaikuta niinkään itsetietoiselta kerronnalliselta eleeltä kuin jonkin epämääräisen, tarkkailevan ja uhkaavan läsnäolon ilmentymältä” (Bacon 2000, 148). Uhkaavan läsnäolon lisäksi olennainen osa sarjan mytologista maailmaa on Lauran läsnäolo: ”She’s out there, wandering like a restless spirit”, Lauran ystävä Donna (Laura Flynn Boyle) toteaa katsellessaan *Twin Peaksin* järvimaisemaa (Lynch & al. 1990f, 00:18:06). Myös Sheriffi Truman puhuu vaeltavista sieluista: ”[...] a dreamsoul that wanders [...] far away places. The land of the dead” (Lynch & al, 1990d, 00:43:10). Kaikessa eksentrisyydessään *Twin Peaksin* mytologinen maailma muistuttaakin tuttua kuoleman kuvausta, jossa kuolleiden henget vaeltavat maan päällä kunnes heidän kuolemansa on sovitettu ja jossa pahat henget vaanivat eläviä käsi kädessä synnin kanssa. Lauran kuolema toimii eräänlaisena aukeamisena tämän henkimaailman ja todellisen maailman välillä. Renessanssista periytyvässä traditiossa kuolema ja rakkaus, sekä kuolema ja feminiinisyys sekoittuvat keskenään (Guthke 1999, 186–187). Traditiosta periytyvät kuoleman feminiiniset henkilöitymät, ”kuoleman enkeli” ja ”femme fatale” ovatkin ontologisesti kuoleman ja kuoleman lupauksen välillä (mt, 188). Laura edustaa

sarjassa molempia. Twin Peaksin koko duaalinen maailma heijastuukin siinä, miten se kuvaa feminiinisyyttä ja erityisesti feminiinistä seksuaalisuutta sekä puoleensavetävänä että vaarallisena. Goottilaisen dekadenssin lisäksi Twin Peaksin mytologia heijastaa myös psykoterapeuttista maailmankuvaa, joka ei ainakaan tässä kontekstissa näyttäydy kovin kaukaisena edellisistä. ”The problems of our entire society are of a sexual nature”, Lauran terapeutti Dr. Jacoby (Russ Tamblyn) sanoo Cooperin tiedustellessa Lauran ongelmien mahdollista syytä (Lynch & al. 1990e, 00:05:03). Kenties Twin Peaksin suosion yhtenä syynä onkin, miten se sekä käyttää tuttuja trooppeja samalla luoden aivan omanlaisensa maailman. *Twin Peaksin* mytologisuus ei pyri olemaan maailmaa selittävää kuten esimerkiksi *The Fallin* raamatullinen viitekehys.

2.3 LOPUKSI

Todorov huomauttaa, että genrefiktion ”parantelu” ei ole enää salapoliisifiktion, vaan kirjallisuuden kirjoittamista (Todorov 1971/1977, 43). Hän myös kirjoittaa uusien genrejen ja alalajien syntyvän pikemminkin erilaisten elementtien yhdistämisestä kuin vastareaktion vanhalle (mt, 52). Jokainen tutkimistani sarjoista hyödyntää salapoliisigenren traditioita, luoden samalla kuitenkin jotain uudenlaista. Tämä liittyy sarjojen kerronnalliseen kunnianhimoisuuteen ja ”kirjallisuudellisiin” elementteihin, jotka vievät ne jonnekin genrefiktion ja korkeakulttuurin välimaastoon. Postmoderneina kulttuurituotteina sarjoissa on läsnä sekä kuoleman esittämisen että genrefiktion monitahoinen historia. Tavat, joilla tätä historiaa ja sen tuomia konventioita käytetään ja kommentoidaan sarjoissa, ovat moninaisia. Yhteistä niille on kuitenkin naisen kuolema, ja tämän narratiivinen voima. Niiden kautta voidaan tarkastella kenties uusin silmin Poen ajatusta, jonka mukaan kauniin naisen kuolema on maailman poeettisin aihe⁸. Kenties kauniin naisen kuolema avaa mahdollisuuksia myös uudenlaisiin tarinoihin, joissa naiseus on keskiössä. Tätä ajatusta tarkastelen edelleen seuraavissa luvuissa, erityisesti analysoidessani feminiinistä subjektiviteettia.

⁸ Ks. Johdanto.

3. VISUAALINEN NAUTINTO, ALLEGORISAATIO JA VALOKUVALLINEN MAAILMASUHDE

3.1 NAINEN, KUVA JA KATSE

Yhdessä aikamme ikonisimmista kuvista ilmastointiaukosta syöksyvä tuulenpuuska nostaa Marilyn Monroen valkoisen mekon helmaa paljastaen Marilynin alushousut. Miksi juuri tämä kuva on noussut kulttuurisen kuvastomme klassikoksi ja samalla tunnetuimmaksi kuvaksi Marilyn Monroesta? Marilynista on olemassa useita paljastavampia kuvia: alkoihan hänen uransa miestenlehtien pin-up -mallina. Kuitenkin juuri kuvan leikittelevä häveliäisyys, se, että Marilyn näyttää enemmän kuin tahtoisi, tekee kuvasta ikonisen ja vastustamattoman. Kuva näyttää välähdyksen katsojan omasta omistushalusta, katseen hierarkiasta ja representaation väkivallasta. Analyysissään Joyce Carol Oatesin *Blondesta* (2000) Lotta Kähkönen huomauttaa, kuinka Marilynin suosio ja haluttavuus vain kasvoi tämän kuoleman jälkeen (Kähkönen 2014, 16). Kuolema nosti Marilynin aikansa seksisymbolista kulttuuriseksi feminiinisyyden ikoniksi, saavuttamattomaksi kuvaksi joka ei koskaan vanhene.

Naisen esittäminen kuvana, voyeuristinen halu ja kuolema ovat kulttuurissamme läheisesti linkittyneitä ilmiöitä. ”It seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked”, kirjoittaa Susan Sontag väkivallan kuvastoa ja katsomista käsittelevässä esseessään *Regarding the Pain of Others* (Sontag 2004, 36). Tämä tuo mieleen kristillisen pyhimyskuvaston, mutta on olennainen huomio myös tarkastellessa naisen kehon esittämistä kulttuurissamme. Teresa de Lauretis kirjoittaa:

The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty — and the concurrent representation of the female body as the locus of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity. (de Lauretis 1984, 37)

Tässä osassa keskityn kuolleen naisen trooppiin visuaalisena ilmiönä, tarkastellen kohdetekstieni audiovisuaalista kerrontaa visuaalisen nautinnon sekä kuoleman

representaation näkökulmasta. Sarjoista erityisesti *The Fallissa* ja jossain määrin myös *Twin Peaksissa* naisen kuvat muodostavat lähtöpisteen koko kerronnalle ja temaattiselle kehittelylle. Sarjat käsittelevät audiovisuaalisten keinojen ja katseen tematiikan kautta vahvasti sukupuolta sekä kuolemaa. Kuvilla on osansa myös *Top of the Lake* tarinamaailmassa, mutta keskityn tässä osassa kahteen muuhun kohdetekstiini, joissa visuaalisuudella on erityisesti sukupuolen esittämisen kannalta suurempi rooli. Käyn ensiksi läpi allegorisaation prosessin katseen käsitteellistämisen kautta, jonka jälkeen puran sarjojen audiovisuaalista kerrontaa ja visuaalisuuden tematisointia. Tavoitteenani on selvittää, millä tavoin sarjat käyttävät kuolleen naisen trooppia kenties uudella tavalla, ja mitä muita merkityksiä (kuolleen) naisen esittäminen kuvana voi saada fetisoinnin ja shokeeraamisen lisäksi. Representaatiota ja affekteja, katsojan tunnereaktioita, voi olla vaikea erottaa rikosfiktiota tarkastellessa. Välttämättömänä lähtökohtana teoreettisen pohjan lisäksi pidänkin myös omia tunnereaktioitani katsojana.

Naisen esittäminen kuvana vaatii allegorisaation prosessin, jonka subjekti mielletään maskuliiniseksi. Tätä troopiksi muuttamisen prosessia voidaan kutsua *allegorisoivaksi katseeksi* (*allegorising gaze*) (Bronfen 1992, 227). Tämä termi kuvaa yhä spesifimmin sitä representaation väkivallan muotoa, joka on olennainen kuolleen naisen troopin yhteydessä ja soveltuu erityisesti visuaalisen kerronnan analyysiin. Allegorisoiva katse näkee naisen ruumiin ensisijaisesti merkinä tai tekstinä, häivyttäen tämän persoonan ja ruumiin materiaalisuuden. Allegorinen katse edellyttää kehon ”tappamista” troopiksi (mt. 228). Käsitän allegorisoivan katseen temaattisena merkityksellistämisen prosessina jota tapahtuu kohdeteksteissäni sekä temaattisella että tarinamaailman tasolla, mutta myös rakenteellisena visuaalisen kerronnan keinona. Rinnastan sen Laura Mulveyyn kuuluisaan käsitteeseen *miehinen katse* (*male gaze*)⁹. Mulveyn käsite on peräisin nimenomaan elokuvan kerronnallisten keinojen analyysistä ja viittaa siihen, miten elokuvan klassinen audiovisuaalinen kerronta asettaa naisen katseen kohteeksi/objektiksi ja miehen katsojaksi/subjektiksi (Mulvey 1975/1999). Klassisella audiovisuaalisella kerronnalla, tai klassisella Hollywood-kerronnalla viitataan audiovisuaalisten kerronnan keinojen (kamerakulma ja kamera-ajot, valaistus, ääni, musiikki, tehosteet) yhdistelmään joka pyrkii olemaan mahdollisimman ”läpinäkyvää” eikä kiinnitä huomiota itseensä (Chatman 1981, 124; Bacon 2010). Esimerkiksi kahden hahmon keskustellessa vuorotellaan hahmojen lähikuvia niin, että katsoja ymmärtää henkilöiden

⁹ Termistä ajoittain käytetty suomennos ”miehinen katse” ei ole täysin vakiintunut, eikä täysin ilmaise kaikkia käsitteen konnotaatioita. Käytän sitä kuitenkin tekstissäni sujuvuuden vuoksi.

keskustelevan keskenään, vaikei heitä nähdä samassa kuvassa. Tämä Hollywoodin varhaisella kultakaudella kehittynyt tyyli pyrkii siis olemaan neutraalia, mutta Mulveyn argumentin mukaan perustuu miehille suunnattuun visuaaliseen nautintoon naisten kustannuksella (Mulvey 1975/1999). Lacan on myös eritellyt katseen (”gaze”) ja näkemisen (”seeing”) eroja: näkeminen pyrkii ymmärtämiseen, kun taas katse on arvioiva ja idealisoiva (Ragland 1993, 96). Katse on myös hierarkkinen: se, joka katsoo, on aina valta-asemassa (Hawthorn 2006). Käsitellessään allegorisaation prosessia Elizabeth Bronfen viittaa myös Freudin käsitykseen, jonka mukaan kosketus on katseen luonnollinen jatke (Bronfen 1992, 10). Katse voi siis olla suorastaan performatiivinen: fyysinen, kosketusta vastaava teko joka samalla representaation tapaan *muodostaa* oman kohteensa. Tämä tukee edelleen allegorista suhdetta rikostarinassa tapahtuvan väkivallan sekä käytettyjen visuaalisen kerronnan keinojen välillä: representaation väkivalta rinnastuu kuvattuun naisiin kohdistuvaan väkivaltaan. Joskus tämä väkivalta on myös yksi ja sama asia. Catherine Russell kuvailee Michael Powellin *Peeping Tom* (1960) -elokuvan valokuvaaja-murhaajan metodia jossa kamera toimii myös murha-aseena *kuolettavaksi katseeksi* (”mortifying gaze”), ja tulkitsee tämän murhametodin representaation väkivallan metaforana (Russell 1994, 24). Valokuvan, väkivallan ja katseen suhteita erittelen tarkemmin luvussa 3.2 tarkastellessani valokuvallisuuden merkitystä *The Fallissa*.

3.1.1 ITSETIEDOSTAVA VISUAALINEN NAUTINTO: THE FALL

Väkivallan ja katsomisen vaikea suhde on keskeinen *The Fallissa*, jonka johtava teema on visuaalinen nautinto. Teema on läsnä jo pelkästään sarjan näyttelijävalintojen ja päähenkilöiden kautta. Ei ole yllättävää että televisiossa esiintyvät ihmiset ovat yleensä keskivertoa kauniimpia, mutta *The Fallissa* näyttelijöiden fyysinen kauneus on itsetarkoituksellista ja temaattista. Gillian Anderson ja Jamie Dornan ovat molemmat näyttelijöitä, joilla on jonkinlainen seksisymbolin asema, mitä sarja sekä rakentaa että käyttää hyväkseen.

Andersonin esittämä Stella kuvataan korostetun naisellisena ja *näkyvänä olevana*. Stella on sarjan keskushahmo, joka käyttää omaa visuaalista ilmettään tilanteiden manipuloimiseen, mutta jonka ulkonäöllä on myös kerronnallisia funktioita. Stella pukeutuu sarjassa pääasiallisesti vaaleisiin silkkipuseroihin, mutta Paul Spectorin tunkeuduttua tämän hotellihuoneeseen ja loukattua tämän koskemattomuutta, siirtyy hän käyttämään yksinomaan tummia vaatteita. Tämä symbolinen ele viestittää katsojalle jotakin Stellan sisäisestä

muutoksesta, jota hän ei muilla tavoin ilmaise. Sen voi tulkita kenties myös eräänlaisena feminiinisyyden riisumisena—strategia, jota Stella hyödyntää jo aiemmin siirtymällä käyttämään poliisiunivormuaan sen jälkeen kun lehdet uutisoivat hänen suhteestaan kollegaansa James Olsoniin (Ben Peel) (Cubitt & al. 2014a, 00:20:39). Stella manipuloi omaa sekä kollegojensa ulkonäköä myös ensiksi löytääkseen murhaajan ja myöhemmin saadakseen tämän tunnustamaan. Hän pyrkii kiinnittämään murhaajan huomion käyttämällä epäiltyjen haastatteluissa samaa kynsilakkaa jolla Paul lakkaa uhriensa kynnet. Myöhemmin hän haluaa juuri Tom Andersonin (Colin Morgan), tutkintaryhmän uuden komean miesjäsenen, suorittavan Paulin pidätyksen (Cubitt & al. 2014e, 00:33:35). Kun Tomin, Paulin ”peilikuvan” käyttäminen kuulustelussa ei toimi, Stella lähettää nuoren tummatukkaisen naispoliisi Gail McNallyn (Bronagh Taggart) kuulustelemaan Paulia (Cubit & al. 2014f, 00:22:35). ”Sending in someone who looks vaguely like Annie Brawley is pretty feeble Stella”, Paul kommentoi Stellalle kuulusteluhuoneen valvontakameran kautta, suostumatta edelleenkaan puhumaan (mt, 00:24:09). Stella tietää Paulin toiminnan olevan vahvasti visuaalisesti motivoitunutta, ja yrittää luoda Paulille maailmasta sellaisen representaation joka herättäisi hänessä tunnustuksen.

Kiinnostavaa on myös Dornanin valitseminen Spectorin rooliin. Hahmon komea ulkonäkö ja toimintatavat antavat sarjalle mahdollisuuden käsitellä kuolleen naisen troopin lisäksi ”komean sarjamurhaajan” myyttiä. Henkilöhahmoon on otettu vaikutteita Ted Bundyta, Yhdysvaltojen kenties tunnetuimmasta sarjamurhaajasta (1946–1989). Bundy tappoi vuosina 1973–1978 lukuisia naisia, joista valtaosa oli opiskelijoita tai muuten niin kutsuttuja ”itsenäisiä” naisia, joilla kaikilla oli tummat, keskeltä jaetut hiukset. Paul Spectorin motiivit ovat samanlaiset: hän tappaa hyvin toimeentulevia, statukseltaan korkea-arvoisia naisia, joilla on kaikilla tummat hiukset. Myös Ted Bundy pesi uhrinsa ja asetteli heidän ruumiinsa huolellisesti estetisoiutuun asentoon. Sarjan yksi häiritsevimmistä piirteistä, Spectoreiden 15-vuotiaan lastenvahti Kate Benedetton (Aisling Franciosi) pakkomielteinen ihastus Pauliin, on myös tapa käsitellä Ted Bundyn kaltaisen sarjamurhaajan myyttiä. Hänen teoistaan huolimatta jotkut naiset pitivät Ted Bundyä komeana ja puoleensavetävänä miehenä, lähettäen tälle ”fanipostia” vankilaan. Paulin (ja Jamie Dornanin) ulkonäkö sekä Kate Benedetton ihastus aktivoivat kahdella tasolla komean sarjamurhaajan myytin: katsoja kenties tuntee vetoa Pauliin Dornanin ulkonäön johdosta, ja Kate ilmentää tätä tarinamassa. Nähdäkseni roolitus ja Kate Benedetton hahmo ovat tietoisia kerronnallisia keinoja joiden kautta sarja käsittelee ja problematisoi visuaalista nautintoa ja komean sarjamurhaajan myyttiä. Ennen kaikkea Paulin ja Katen kielletty eroottinen suhde on kuitenkin tarkoitettu herättämään katsojassa jälleen ristiriitainen tunnereaktio: sekä kiihotusta

että paheksuntaa. On myös paljastavaa, että Spectorin roolin jälkeen Jamie Dornan valittiin tähän mennessä kuuluisimpaan rooliinsa Christian Greya eroottis-romanttisessa *50 Shades of Grey* (2015) -elokuvassa. Tämä tekstin ulkopuolinen elementti myös epäilemättä vaikuttaa katsojan, joka katsoo sarjaa *50 Shadesin* jälkeen, katselukokemukseen.

Visuaalinen nautinto läpäisee *The Fallin* myös rakenteellisena periaatteena. Sarjan kerronta perustuu Stellan ja Paulin näkökulmien rinnastamiselle, ja tämä kaksoisrakenne näkyy myös sarjan audiovisuaalisessa kerronnassa. Sarjan alussa päähenkilöt esitellään rinnakkaisilla kohtauksilla: Ensimmäisessä kohtauksessa Stella pesee kasvojaan kylpyhuoneen peilin edessä (Cubitt & al. 2013a, 00:00:30). Seuraavassa kohtauksessa Paul tunkeutuu seuraavan uhrinsa taloon, ja riisuu kommandopipon kylpyhuoneen peilin edessä (mt. 00:02:59). Audiovisuaalisessa kerronnassa kasvokuva antaa pääsyn henkilöhamon mieleen ja emootioihin (Bacon 2000, 192), ja tätä kautta tuo kerrontaan subjektiivisia piirteitä. Myös peili toimii voimakkaana symbolina, joka merkitsee itsen ja toisen kohtaamista. Henry Bacon jakaa otoksen subjektiivisuuden kolmeen tasoon: visuaalinen näkökulmaotos, henkilön fyysisen tai psyykkisen tilan aiheuttama vääristymä sekä henkilön kuvitelma (mt, 203). Sarjan kerronta pitäytyy realismin puitteissa joten vääristymiä ja kuvitelmia ei juurikaan nähdä, lukuunottamatta yhtä unikohtausta (Cubitt & al. 2014b, 00:00:01). Visuaalisia näkökulmaotoksia käytetään kuvaamaan asioita erityisesti Paulin näkökulmasta, esimerkiksi kun Paul on piilossa Stellan vaatekaapissa, ja otos näyttää Stellan vaatekaapin ovien välisestä raosta (Cubitt & al. 2014c, 00:48:25). Visuaalista näkökulmaotosta käytetään myös katsojan harhaanjohtamiseksi: Stellaa kuvataan vaatekaapin ”sisältä” vielä kun Paul on jo lähtenyt hotellihuoneesta (mt. 00:55:09). Tällöin näkökulmaotos muuttuu selkeän kerronnalliseksi eleeksi, joka ei rajoitu vain henkilöhahmojen visuaalisen näkökulman näyttämiseen. Visuaalinen näkökulmaotos ei riitäkään täysin kuvaamaan sarjan subjektiivisen kerronnan tasoa. Tässä otan avuksi Seymour Chatmanin termin *interest point of view*, joka kuvaa tilannetta jossa katsoja näkee kohtauksen henkilöhahmon intressien kautta (Chatman 1981, 130). Miehin, allegorisoiva katse jonka kautta erityisesti murhan kohteeksi joutuvia naisia kuvataan voidaan siis tulkita Paulin näkökulmasta tapahtuvana subjektiivisena kerrontana. Koska Paulilla on selkeä uhrityyppi, ohjataan katsojaa tulkintani mukaan katsomaan sarjassa esiintyviä naisia tämän ”sapluunan” kautta, jolloin myös katsojan katse muuttuu allegorisoivaksi. Miehin ja allegorisoiva katse ulottuukin Paulin näkökulmaa laajemmaksi kerronnalliseksi periaatteeksi, sillä tämä katsomisen tapa alkaa värittää koko sarjaa. Kyseessä on kuitenkin itsetiedostava kertomisen *tapa*, mitä tekee esimerkiksi otoksen Paulia

kuulusteleavasta Gail McNallystä monitasoisen. Kohtaus alkaa klassisella miehisen katseen mukaisella otoksella hänen korkokengistään ja etenee sääriä pitkin ylöspäin, näyttämättä häntä missään vaiheessa kokonaan (Cubitt & al. 2014f, 00:22:35). Päällimmäisellä tasolla otos on vain perinteinen visuaalista nautintoa herättävä otos, joka vieläpä lainaa hiukan erityisesti romanttisista komedioista ja tosi-tv:stä tutusta ”muodonmuutos” -diskurssista. Koska Gailin on kohtauksessa tarkoitus näyttää korostetun feminiiniseltä ja mahdollisimman paljon Paulin uhrityypiltä, ennakoi otos myös Paulin, joka ei ole vielä huoneessa, reaktiota. Sarjassa keskeinen visuaalisen nautinnon tematisointi sekä yleisön tietoisuus Gailin ulkonäöstä *representaationa* tarkoittavat, että otoksen voi tulkita myös itsetietoisena kerronnallisena eleenä, jonka tarkoitus on ainoastaan korostaa visuaalisuuden ja representaation teemoja.

Sen lisäksi että Stellaa ja Paulia kuvataan toistuvasti samankaltaisin otoksin, heidän näkökulmansa muistuttavat toisiaan. Stella yrittää ajoittain tarkastella murhapaikkoja Paulin näkökulmasta (Cubitt & al. 2014a). Tämän eläytymisen lisäksi Stellan näkökulmasta miehiä kuvataan samaan tapaan kuin Paulin näkökulmasta naisia. Tämä ”naisellinen katse” kohdistuu ensimmäisessä jaksossa James Olsoniin: Stella näkee hänet poliisiauton ikkunasta ja vaatii alaistaan Danielle Ferringtonia (Niamh McGrady) esittelemään heidät toisilleen (Cubitt & al. 2013a, 00:52:09). Seuraavat tapahtumat kuvataan häiritsevästi jälleen vuorottelemalla Paulin ja Stellan välillä. Paul nähdään kylvettämässä uhrinsa ruumista, mistä leikataan Stellan ja Jamesin seksuaaliseen kohtaamiseen: Stella vakuuttaa Jamesille, ettei tämän tarvitse peseytyä etukäteen (Cubitt & al. 2013b, 00:04:14). Tämän jälkeet vuorotellaan otoksia Sarah Kayn (Laura Donnelly) kuolleesta ruumiista ja Stellan ja Jamesin seksuaalisesta aktista. Lopulta otos Sarah Kayn ruumiista aseteltuna sängylle rinnastetaan otokseen Stellasta täysin samassa asennossa omalla sängyllään (mt, 00:07:46). Subjektiivisuus ja objektiivisuus, miehinen ja naisellinen katse sekoittuvat häiritseväksi halun ja kuoleman sekamelskaksi. Stellan ruumiin seksuaalisuus tarttuu Sarahiin ja Sarah’n kuolleen ruumiin objektimaisuus tarttuu Stellaan. Tämä näkökulmien tahallinen rinnastaminen ja sekoittaminen tuovat kuolleen naisen troopin temaattisesti esille: visuaalisen nautinnon lähteenä nainen seksuaalisena subjektina on hyvin samankaltainen kuin nainen seksuaalisena (kuolleen) objektina. Tämänkaltaiset provokatiiviset rinnastukset toistuvat sarjassa tiheään.

Kuolemaa ei rinnasteta vain seksuaalisuuden, vaan myös lapsellisen viattomuuden kanssa. Spectoreiden tytär Olivia (Sarah Beattie) nähdään automatkalla laulamassa lastenlaulua jossa pojat kiusaavat tyttöjä:

When I get home, the boys won't leave the girls alone, they pulled my hair, they stole my comb, but that's alright till I get home, she is handsome, she is pretty, she is the belle from Belfast city, she is counting one-two-three, please won't you tell me who is she... (Cubitt & al. 2013e, 00:57:51)

Ääniraidalla katsoja kuulee edelleen Olivian laulamassa tätä laulua kun siirrytään otokseen Paulin brutaalista hyökkäyksestä Annie Brawleyta (Karen Hassan) kohtaan (mt. 00:57:57). Tällainen kontrasti alleviivaa sekä Paulin elämän kaksijakoisuutta ja sen heijastumista hänen perhe-elämäänsä että naisiin kohdistuvan väkivallan kulttuurin heijastumista myös ”viattomaan” lasten maailmaan. Sarja ei välttele väkivallan ja naisten kärsimyksen kuvausta: tämä on kenties välttämätöntä sarjan itsetietoiselle pyrkimykselle saada katsoja samaistumaan Paulin näkökulmaan ja tuntemaan ristiriitaisia tunteita. Estetisoitu ja korostetun kerronnallinen tapa kuvata naisten kärsimystä ei johda empaattiseen reaktioon Paulin uhreja kohtaan, vaan näyttäytyy ensisijaisesti tehokeinona, joka lopulta tukeutuu kuolleen naisen trooppiin ja rakentaa sitä. Sarja pyrkii luomaan katsojassa affektin, joka johtaisi miettimään seksuaalisuuden, väkivallan ja sukupuolen yhteyksiä kulttuurissamme. Lopulta efekti on kuitenkin etäännyttävä ja synteettinen, eikä tunnu johtavan mihinkään. Sarja ei lopulta ole kiinnostunut kuolemasta, vaan onnistuu välttämään aiheen keskittymällä pakkomielleisesti naisen kuvaan kuoleman partaalla ja kysymällä mitä tuo kuva merkitsee.

Visuaalisen nautinnon itsetiedostava pinnalle nostaminen sekä roolitusten että rinnastusten ja päällekkäisyyksien kautta saa katsojan horjumaan inhotuksen ja kiinnostuksen välillä. Jokainen visuaalisen nautinnon hetki on sarjassa ambivalentti ja luo katsojassa kognitiivisen dissonanssin joka symboloituu kuolleen naisen kuvassa: kaunis, mutta hajoava, näkyvä, mutta poissa, ja kenties keskeisimmin haluttava mutta kielletty. Samaa dissonanssia käyttää hyväkseen *Twin Peaks*, jossa visuaalisen nautinnon lisäksi käytetään vahvasti hyväksi musiikkia ja eri rekisterien yhteentörmäystä. Seuraavaksi siirrynkään tarkastelemaan tapaa, jolla *Twin Peaks* tulkintani mukaan avaa ylikuonnollisen tilan juuri kognitiivisen dissonanssin avulla.

3.1.2 DISSONANSSI JA LIMINAALINEN TILA: TWIN PEAKS

*Twin Peaks*issa keskeinen visuaalinen elementti on Laura Palmerin (Sheryl Lee) kuollut

ruumis. Laura löydetään järven rannalta muoviin käärittynä (Lynch & al. 1990a. 00:07:30). Sarjassa usein toistuvassa kasvokuvassa Laura on sinertävä mutta eteerinen ja kaunis, lähes ylikuonnollinen. Kuva on kenties aikamme viihdekuvaston keskeisin esimerkki kuolleen naisen troopista, ja tuo mieleen Sir John Everett Millaisin *Ofelia* -maalauksen (1851–1852): molemmissa on läsnä vesielementti joka antaa ruumiille puhtauden vaikutelman ja läpinäkyvä muovi johon Laura on kääritty muistuttaa Ofelian läpikuultavasta mekosta. Kuvassa kiteytyy sarjalle ominaisen dissonanssin ja liminaalisen tilan ainekset. Oleellista on ristiriita Lauran kauniin, koskemattoman ja levollisen olemuksen ja rikoksen tuntemattoman kauheuden välillä. Lauran ruumis näyttää etäiseltä suhteessa muuhun maailmaan, se on kuin Toiseuden ruumiillistuma. Laura ei olekaan koko sarjassa läsnä kuin kuvana, muiden ihmisten muistona, liminaalisena, poissaolevana olentona. Tuo liminaalisuus on sarjan keino tutkia kuolemaa kerronnallisessa kontekstissa. Seuraavaksi käsittelem liminaalisen, elämän ja kuoleman välillä olevan tilan, avautumista subjektiivisten kerronnan keinojen sekä musiikin synnyttämän kognitiivisen dissonanssin kautta.

*Twin Peaks*issä käytetään useita Baconin erittelemiä subjektiivisen kerronnan keinoja. Kuitenkaan ei voida puhua täysin subjektiivisesta kerronnasta, sillä tätä kautta avautuva liminaalinen “unimaailma” osoittautuu lopulta tarinamaailmassa olemassaolevaksi paikaksi. Tapahtumia ei seurata kuten *The Fall*issa pääasiallisesti tiettyjen hahmojen kautta, vaan liminaalinen tila avautuu milloin kenenkin näkökulmasta ja kerronnan taso pysyttelee henkilöihahmojen subjektiivisten näkökulmien yläpuolella. Sarja alkaa *The Fall*in tapaan otoksella jossa yksi sarjan naishahmoista, Jocelyn Packard (Joan Chen), katselee itseään peilistä (Lynch & al. 1990a, 00:02:45). Jocelyn näyttää itsetutkiskelevalta ja huolestuneelta. Jo ensimmäinen kohtaaminen ennakoii koko sarjaa värittävästä salaperäisyyden tunnelmaa: kenellä tahansa voi olla tietoa Lauran kuolemasta, ja kenties pinnan alta löytyy salaisuuksia ja maailmoja jotka eivät näy päällepäin. Viipyilevä otos Jocelynin kasvoista nostaa esiin ajatuksen kauneudesta jollain tapaa peittävänä: Barbara Johnson kirjoittaa kauneudesta kuoleman naamiona: ”Beauty is nothing other than the very image of death [...] designed to block out and to occult” (Johnson 1980, lainattu Bronfen 1992, 62). Tiettyihin naishahmoihin ja heidän kauneuteensa liitetäänkin sarjassa mystisiä piirteitä, ja feminiininen viehätysvoima esitetään sarjassa väistämättä destruktiivisena, korostaen feminiinisyyden ja kuoleman perinteistä kytköstä.

Sarjassa on useita hahmoja jotka tuntuvat elävän jokseenkin duaalisesti puoliksi omassa

todellisuudessaan, muun muassa niin sanottu ”Log Lady” (Catherine E. Coulson) jonka hoivaama halko ”tietää asioita” sekä neuroottinen Nadine Hurley (Wendy Robie) jolla on yliluonnolliset fyysiset voimat. Fiktiivisen todellisuuden määrittäminen onkin sarjassa paralleeli ja välillä täysin yhtenäinen prosessi Lauran kuolemaan selvittämisen kanssa. Yliluonnollinen, liminaalinen maailma alkaa näyttäytyä myös Lauran äidille Sarah Palmerille (Grace Zabriskie) Lauran kuoleman jälkeen. Sarah Palmer on ensimmäinen sarjan hahmoista, joka näkee Lauran tappajan, mysteerisen Bob -hahmon (Frank Silva) omassa olohuoneessaan sohvan takana (Lynch & al. 1990b, 00:32:17). Sarah Palmerin vertahyytävä kirkaisu joka kuullaan sarjan useissa jaksoissa toimii myös disruptiivisena merkinä *Twin Peaksin* rauhallisen kyläyhteisön järkkymisestä ja toisen todellisuuden avautumisesta.

Liminaalinen tila avautuu myös agentti Dale Cooperin (Kyle MacLachlan) unessa. Unessa punainen huone joka sijaitsee ”toisessa todellisuudessa” nähdään ensimmäisen kerran, aika kulkee takaperin ja Cooper näkee myös Sarah Palmerin sekä Bobin, joka puhuttelee Cooperia suoraan (Lynch & al 1990c, 00:39:12). Cooper näkee myös ”yksikätisen miehen”, joka antaa Cooperille mystisen vihjeen: ”Through the darkness of future past, the magician longs to see one chance out between two worlds. Fire, walk with me!” (Lynch & al. 1990c, 00:39:34). Katsojan käsitys fiktiivisestä todellisuudesta alkaa horjua ja kerronta alkaa luisua yhä enemmän *poettiseen tilaan*, jossa katsojan on vaikeaa tai mahdotonta muodostaa selvää käsitystä teoksen fiktiivisestä maailmasta (Bacon 2010, 269).

Kaikuja poettisesta tilasta on havaittavissa myös realistisemmassa subjektiivisessa kerronnassa. Lauran rakastettu James (James Marshall) muistelee hetkeä jolloin Laura kertoi olevansa onnellinen: ”James, guess why I’m so happy today. I really believe that you love me.” (Lynch & al. 1990b, 00:14:24). Otos Lauran kasvoista on saippuasarjamaisen utuinen ja hänen äänessään on kaikua. Myös hänen puhetapansa on epäluonnollisen pehmeä, korostetun fiktiivinen, suorastaan ”uncanny”. Merkittävää on myös kuinka Laura ei muistossa sano itse rakastavansa Jamesia vaan heijastaa ainoastaan Jamesin tunteita itseään kohtaan. Laura näyttäytyykin sarjassa ikään kuin sosiaalisena konstruktiona, josta jokaisella henkilöahmolla on omanlainen käsityksensä ja joka merkitsee eri hahmoille eri asioita. Kuten Lotta Kähkönen kirjoittaa *Blonde* -analyysissään Marilynin hahmosta romaanissa (Kähkönen, 2014, 21), *Twin Peaksissa* muistot Laurasta eivät tunnu täysin yhdistyvän häneen elävänä olentona vaan elävät omaa elämäänsä. Laura, tai muisto Laurasta, tuntuu lipsuvan pois paikoiltaan myös Jamesin halun ja rakkauden kohteena. James ja Lauran paras ystävä Donna (Laura Flynn Boyle) tajuavat

olevansa rakastuneita: ”All this time, we were the ones falling in love”, Donna sanoo Jamesille (Lynch & al 1990b, 00:19:15). Muisto Laurasta muuttuu yhä kaukaisemmaksi ja fiktionaalisemmaksi, ikään kuin häntä ei koskaan olisi todella ollutkaan.

Liminaalinen, poeettinen tila¹⁰ avautuu Twin Peaksin kerronnassa ja tarinamaailmassa henkilöhahmojen näkyjen, unien ja muistojen kautta. Nähdäkseni se liittyy myös merkittävästi Lauran olemukseen kuvana ja konstruktiona, hänen läsnäoloonsa liminaalisena olentona. Laura on läsnä eri ihmisten unissa ja kuvitelmissa, mutta myös heijastuksena materiaalisessa maailmassa: Lauran näyttelijä Sheryl Lee näyttelee myös Lauran serkkua Madeleine Fergusonia, joka saapuu Twin Peaksiin Lauran hautajaisia varten. Tätä ratkaisua voidaan pitää vieraannuttamisen keinona, joka jälleen saa katsojan epäröimään fiktionaalista totuutta. Lauran persoonallisuus ja fyysinen olemus tuntuvat muutenkin olevan aina hieman epäsuhdassa: ”It was kind of like a nightmare. [...] [S]he was like a different person”, James kertoo kuvaillen viimeistä kertaa jolloin näki Lauran elossa (Lynch & al. 1990a, 01:18:18). Cooperin unessa Laura ei ole myöskään oma itsensä: ”I feel like I know her, but sometimes my arms bend back”, hän vastaa kun Cooper kysyy eikö hän muka ole Laura Palmer (Lynch & al. 1990c, 00:43:15). Unenomainen toinen todellisuus ja liminaalisuus ovat kiinteästi Lauran hahmon kautta avautuvia elementtejä ja strukturoivat sekä tämän hahmoa että *Twin Peaksin* kerronnallista rakennetta kokonaisuutena. Lauran läsnäolon voi tulkita tulevan esiin myös sarjan auditiivisessa maailmassa.

Twin Peaksin ainutlaatuinen ”uncanny” tunnelma perustuu merkittävästi sen audiovisuaalisen kerronnan tyyliin. Kognitiivinen dissonanssi ei kuitenkaan liity varsinaisesti eri näkökulmien rinnastamiseen kuten *The Fallissa*, vaan eri tunnelmien tai rekistereiden törmäykseen. ”It’s like I’m having the most beautiful dream and the most terrible nightmare all at once” (Lynch & al. 1990b, 00:18:23), Donna kertoo Jamesille. Tämä lausahdus toimii sopivana kuvauksena koko sarjan tyylistä. Tyyllilajiltaan sarja on päältäpäin katsottuna trilleri tai mysteeri, mutta toimii myös teiniromanssin parodiana, horjuen jatkuvasti komedian, saippuasarjan ja jopa kauhun välillä. Sarja ottaa jatkuvasti etäisyyttä itseensä banaalien rekisterien yhteentörmäysten kautta. Useat sarjan naishahmoista esimerkiksi seuraavat televisiosta *Invitation to Love* -nimistä saippuasarjaa, jonka tyyli ikään kuin vuotaa läpi sarjan todellisuuteen. Eräässä kohtauksessa

¹⁰ Poeettisessa tilassa selkeän käsityksen muodostaminen elokuvan kuvitteellisesta maailmasta ei ole enää mahdollista (Bacon 2010, 269).

Nadine Hurley nähdään katsomassa sarjaa televisiosta, kun hänen vieraantunut aviomiehensä Ed Hurley (Everett McGill) tulee kotiin. Nadine kertoo Edille pettymyksestään, kun patenttitoimisto ei hyväksynyt hänen verhonpidikeksintöään. Ed vakuuttaa, että Nadinen tulee vain yrittää uudestaan. *Invitation to Love* -sarjan musiikki soi taustalla, ja koko kohtauksen ylidramaattisuus on kuin lainattu saippuasarjasta (Lynch & al. 1990f, 00:17:25). Lopputulos on banaali ja absurdi, erityisesti kun katsoja tietää että Nadinen ja Edin avioliitto on tuhoon tuomittu. Rinnastus toimii jälleen yhtenä itsetiedostavana, etäännyttävänä keinona.

Sarja käyttää musiikkia voimakkaana kerronnallisena elementtinä. Audiovisuaalisessa kerronnassa käytettävää musiikkia voidaan luonnehtia joko *parafraasina*, eli tarinamaailmaa ja visuaalisia elementtejä tukevana tai *polaarisena*, eli oman kerronnallis-tunnelmallisen ulottuvuuden muodostajana (Bacon 2000, 234–236). Angelo Badalamentin Twin Peaksiin säveltämä musiikki on dramaattista ja romanttista, mikä toisaalta tukee ja rakentaa sarjan tunnelmaa ja maailmaa mutta toisaalta myös muodostaa oman kerronnallisen ulottuvuutensa, ottaessaan ylitsevuotavuudessaan enemmän ja enemmän tilaa sarjan audiovisuaalisessa maailmassa. Musiikin ja tapahtumien ristiriitaa käytetään sarjassa usein kognitiivisen dissonanssin saavuttamiseen. Esimerkiksi sarjan ensimmäisessä jaksossa koominen musiikki taustoittaa kohtausta jossa Audrey Horne (Sherilyn Fenn) kertoo isänsä business -vieraille Lauran kuolemasta (Lynch & al. 1990a, 00:52:20). Audreyn tarkoituksena on tehdä pilaa, ja tapaus johtaakin liikemiesten lähtöön ilman sopimuksen syntymistä. Kohtaus ei siis sinänsä olekaan vakava, mutta koominen, kevyt musiikki näyttäytyy silti ristiriitaisena rinnastettuna hetkiä aiemmin paljastuneen järkyttävän rikoksen kanssa.

Romanttiset elementit ovat sarjassa vähintään yhtä vahvoja ja osittain päällekkäisiä sen koomisten elementtien kanssa. Sarjassa toistuva nostalginen ja melodramaattinen musiikillinen rakkausteema taustoittaa usein kohtauksia, joissa muut henkilöahmot muistelevat Lauraa. ”My daughter’s dead”, toteaa Lauran isä Leland Palmer (Ray Wise) duurivoittoisen musiikin soidessa taustalla (Lynch & al. 1990a, 00:14:13). Nähdäkseni kyseinen musiikki toimii sarjassa eräänlaisena Lauran läsnäolona, joskin läsnäolona jälleen muiden kautta. Näen musiikillisten elementtien toimivan sarjassa romantisoituna representaationa Laurasta joka on paralleeli sarjassa toistuvan Lauran kuvan kanssa. Leland Palmer sureekin tyttärtään jokseenkin erikoisesti tanssin ja musiikin kautta: hän muun muassa tanssii itkien Lauran valokuvan kanssa iloisen big band -musiikin soidessa (Lynch & al. 1990c, 00:37:00) ja yrittää neuroottisesti saada jonkun tanssimaan kanssaan Lauran hautajaisia seuraavissa juhlissa: ”We have to dance for

Laura”, Leland vaikeroi (Lynch & al. 1990d, 00:43:30). Musiikki toimii myös liminaalisen tilan avaajana ja merkitsijänä. Cooperin unessa lyhytkasvuinen mies ”toisesta maailmasta” kertoo hänelle: ”Where we come from, the birds sing a pretty song and there is always music in the air” (Lynch & al. 1990c, 00:43:35). *Twin Peaksin* sentimentaalinen musiikillinen maailma on kuin kaiku tästä toisesta ulottuvuudesta, joka on samanaikaisesti utopistisen kaunis ja onnellinen sekä mystinen ja pahaenteinen: uni ja painajainen.

Lyhyesti ilmaistuna, Laura on *Twin Peaksissa* läsnä muiden ihmisten kautta, ja hänen persoonansa toimii ikään kuin porttina kahden eri maailman välillä. Hänen hahmonsa edustaa temaattisella tasolla Toiseutta, joka piileksii *Twin Peaksin* metsissä. Tuo toiseus tulee esille myös etäännyttämisen, banaaliuden, kognitiivisen dissonanssin ja ”uncannyn” tunnelman kautta.

Seuraavaksi analysoin valokuvaa ja valokuvallista maailmasuhdetta *Twin Peaksissa* ja *The Fallissa*. Valokuvallisuus on erityinen visuaalisuuden muoto, jonka ominaisuudet poikkeavat osittain jo esiin tulleista audiovisuaalisen kerronnan keinoista. Kuoleman esittämistä sarjoissa sekä katseen teemaa on hedelmällistä tutkia myös tämän visuaalisen viitekehyksen kautta.

3.2 KATSE JA VALOKUVA: TODISTUSAINEISTO JA FANTASIA

Seuraavaksi tarkastelen visuaalisen nautinnon mekanismeja tarkemmin tukimieni sarjojen tarinamaailmojen sisällä keskittymällä valokuvan ja valokuvallisuuden teoriaan ja kuvan ja kuvaamisen merkityksiin sarjoissa. Käytän hyväkseni erityisesti Susan Sontagin esseitä *On Photography* (1977/2008) ja *Regarding the Pain of Others* (2004), joissa Sontag erittelee juuri valokuvan, kuoleman, katseen ja väkivallan kulttuurihistoriallisia ja filosofisia kytköksiä. Valokuva on synnystään asti liitetty kuolemaan. Sontag muotoilee ajatuksen näin:

All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt. (Sontag 1977/2008, 15)

Valokuva on fragmentti jostain, mitä on ollut mutta mitä ei enää ole. Se ilmaisee samaan aikaan sekä läsnäoloa että poissaoloa (Sontag 1977/2008, 16). Valokuva, kuten kuoleman

representaatio, rakentuu näin ollen binäärisesti: luoden ja peittäen. Valokuva ei ole niinkään muisto, kuin muiston korvaaja (mt, 165). Toisaalta valokuvaa pidetään realistisimpana todellisuuden representaation välineenä, ja joissain tapauksissa valokuvien luoma maailma voi jopa syrjäyttää todellisuuden (mt, 153–154), mistä kieli muun muassa tapa kuvailla merkittävien kokemusten todentuntuisuutta sanomalla niiden olleen ”kuin elokuvaa” (mt, 161). Kuitenkin rajojen vetäminen ”todellisuuden” ja sen ”kopioiden” välille on äärimmäisen kuvallisessa kulttuurissamme yhä satunnaisempaa, sillä tuon rajan löytäminen käy yhä hankalammaksi (mt, 154–155). Binäärinen käsitys valokuvasta ”todellisuuden” ja fantasian rajapyykkinä ja sekoittajana on temaattisesti läsnä sekä *The Fallissa* että *Twin Peaksissa*. Kohdetekstieni ja yleisesti rikosfiktion genren kontekstissa on huomionarvoista myös valokuvan liikkuminen asteikolla jonka toisessa ääripäässä on valokuva objektiivisena dokumenttina, ja toisessa valokuva psykologisena, subjektiivisena halun objektina: ”And as in even the most dreadful, or neutral-seeming, reality a sexual imperative can be found, so even the most banal photograph-document can mutate into an emblem of desire” (mt, 163). *The Fallin* kerronnan ”kaksoisrakenne” leikittelee tällä jatkumolla: Paulille tappamisen nautinto tiivistyy juuri hänen uhreistaan ottamiinsa valokuviiin, kun taas Stellalle kuvat ovat tärkeää todistusaineistoa. Valokuvien olemus pintana ja kerronnallisena pysähdyksenä on myös merkittävä suhteessa rikosfiktioon ja kuolemaan. Valokuva voi olla ruumiin kaltainen mysteeri: ”There is the surface. Now think — or rather feel, intuit — what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way” (Sontag 1977/2008, 23), kirjoittaa Sontag valokuvan pinnallisuudesta tavalla, joka muistuttaa murhamysteerin rakenteesta.

Twin Peaksissa valokuvat ja videot toimittavat edelleen samaa tehtävää kuin muistot ja unet: ne ovat välähdyksiä Laurasta, jotka varmistavat tämän symbolisen aseman yhteisössä ja avaavat liminaalisen tilan kerronnassa ja tarinamaailman sisällä. Edellä viittasin jo Leland Palmerin obsessiiviseen suremiseen, jossa Lauran valokuvalla on myös keskeinen osa. Sontag kirjoittaa valokuvista talismaaneina: ”[A]ll such talismanic uses of photographs express a feeling both sentimental and implicitly magical: they are attempts to contact or lay claim to another reality” (Sontag 1977/2008, 16). Lelandin pakkomielleisyyttä Lauran kuvaa kohtaan voidaan pitää talismanistisena, epätoivoisena yrityksenä päästä kiinni toiseen todellisuuteen, jonnekin missä Laura on vielä olemassa. *Twin Peaksissa* valokuvallisuus on sentimentaalista ja liittyy läsnäoloon. *The Fall* tutkii laajemmin valokuvallista maailmasuhdetta ja siihen sisältyviä estetisoinnin ja vallan jännitteitä.

Valokuva objektina, dokumenttina ja visuaalisena nautintona on vain yksi valokuvallisuuden puoli. Toinen on valokuvaaminen toimintana ja maailmaan suuntautumisen tapana. ”[T]he camera is the ideal arm of consciousness in its acquisitive mood”, kirjoittaa Susan Sontag, luonnehtien tapaa jolla valokuvaaminen muuttaa suhtautumistamme maailmaan (Sontag 1977/2008, 4). Valokuvan ottaminen on aina jossain määrin juuri sitä: *ottamista*. Se on eräänlainen konkreettinen katse, yritys sekä muuttaa kokemus käsin kosketeltavaksi että antaa kokemuksille formaalinen muoto. Valokuvaus on normalisoinut ja vakiinnuttanut kroonisen voyeuristisen maailmasuhteen, jossa jokainen tilanne voi merkityksellistyä valokuvauksen kautta (mt, 11). Kuten Jeffin (James Stewart) taloudenhoitaja Stella (Thelma Ritter) lausahtaa Hitchcockin *Takaikkunassa* (1954): ”We’ve become a race of Peeping Toms”. Sontagin merkittävin valokuvallisen kulttuurin kritiikki liittyy juuri tähän maailmasuhteen muutokseen. Hänen mukaansa valokuvaus on olemukseltaan ei-väliintuloa (”an act of non-intervention”), jossa minkä tahansa mitä tapahtuu annetaan jatkaa esteettisen välimatkan päästä (Sontag 1977/2008, 11–12). Valokuvallisella maailmasuhteella viittaankin juuri tähän performatiivisen ja posessiivisen voyeurismin sekä välinpitämättömän estetisaation, allegorisoivan katseen, yhdistelmään.

The Fallissa sarjamurhaaja Paul Spectorin *modus operandi* perustuu valokuvalliselle maailmasuhteelle. Hän valitsee uhrinsa ulkonäön perusteella ja pyrkii aina hankkimaan jotain heidän omaansa: yleensä valokuvan tai esimerkiksi palasen alusvaatetta. Nämä ”muistoesineet” hän kiinnittää muistikirjaansa, joka sisältää kirjoituksia, runoja ja piirustuksia. Tämä visuaalinen valmistautuminen on tärkeä osa Paulin lähes ritualistisia murhia. Murhan jälkeen Paul pesee ja pukee uhrinsa, asettelee naisen ruumiin sängylle luoden estetisoidun kuvaelman, ja ottaa valokuvia uhristaan. Näistä valokuvista muodostuu fantasiamaailma, josta Paul saa suurimman seksuaalisen ja visuaalisen nautintonsa.

Sontag kirjoittaa kameraan implisiittisesti liitetyistä metaforista – kamera falloksena, kamera aseena, kamera ”fantasiakoneena” (Sontag 1977/2008, 13–14). Tämä fantasiakone ei voi tappaa, mutta se voi kajota ja ottaa omakseen:

[T]here is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves [...] it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder. (Sontag 1977/2008, 14–15)

Kyseinen kappale on Sontagin tapaan dramaattinen ja kenties turhankin jyrkkä kuvaaja–objekti dikotomiassaan suhteessa nykyajan valokuvalliseen kulttuuriin, jossa kamera käännetään yhä useammin myös itseä kohti. Se kuitenkin kuvaa hyvin Paul Spectorin masokistista fetissiä, jossa valokuvien ottaminen on suurempi kajoaminen kuin murha. Paul lainaa muistikirjassaan T.S. Elliotin runoa ”The Hollow Men” (1925): ”Between the idea/ And the reality/ Between the motion/ And the act/ Falls the shadow” (Cubitt & al. 2013c, 00:02:12). Sanojen merkitystä Paulille alleviivataan myöhemmin, kun hän kirjoittaa: ”Is it the murder, or the shadow of that murder, that causes the greatest pleasure, the greatest pain?” (mt, 00:03:35). Tuo varjo ei sijoitu sen enempää ennen kuin jälkeen murhan, vaan ympäröi tuota tekoa emotionaalisen nautinnon ja tuskan sekoituksena, joka konkretisoituu Paulin tuottamiin kuvallisiin representaatioihin. Valokuvallinen suhtautuminen kohti maailmaa häivyttää ajatuksen ja teon, katseen ja kosketuksen rajoja. Valokuvista muodostuu Paulille fantasiamaailma, jonka voi omistaa. *The Fall* pyrkii myös osoittamaan, kuinka tuon fantasiamaailman luominen on kulttuurisesti jaettu, ihmisille ominainen prosessi. Kun keskosenä syntynyt vauva kuolee sairaalaosastolla jossa Paulin vaimo Sally-Ann (Bronagh Waugh) on töissä, ehdottaa Sally-Ann äidille kuvien ottamista vauvasta: ”When you're ready we can wash and dress her. Take some photos if you like?” (Cubitt & al. 2013d, 00:46:35). Valokuvan ottamisen prosessi rinnastuu tässä suoraan Paulin murhaprosessiin, johon kuuluu myös ruumiiden kylvettäminen ja pukeminen. Vaikka valokuvauksen päämäärä eroaa suuresti Paulin valokuvauksen syystä, herättää kohtaaus kysymyksen siitä, mitä merkityksiä tämä kulttuurimme lävistävä maailmaan suhtautumisen tapa voi kantaa mukanaan, ja mitä se kertoo kuolemasuhteestamme.

Valokuvallisuus ei heijastu sarjan tarinamaailmaan vain valokuvallisen katsomisen tavan toistumisena, vaan myös valokuvista saadun visuaalisen nautinnon problematisoimisena. Stellan ja Paulin dualisuutta luodaan näyttämällä myös Stella ”kuluttamassa” valokuvia: hän katselee rikospaikkakuvia tietokoneeltaan samalla kun syö roskaruokaa ja juo viiniä (Cubitt & al. 2013a, 00:34:31). Vaikka valokuvien tulisi tässä kontekstissa olla dokumentti – halun objekti -jatkumolla tiukasti toisessa laidassa, ne rinnastuvat ruokaan ja viiniin yhtenä nautintona. Sen lisäksi, että kohtaaus rinnastaa Stellan Pauliin, sen voi nähdä metaforana rikosfiktion kuluttamisesta. Myöhemmin Stella nähdään katsomassa todistusaineistoon kerättyä videokeskustelua Paulin ja Kate Benedetton välillä, jossa Paul on alasti (Cubitt & al. 2014f, 00:12:44). Otos näyttää vain Stellan kasvot, ja hänen tihenevä hengityksensä viittaa kiihottuneeseen tilaan. Seuraavaksi Stellan kollega ja rakastaja Tom Anderson astuu

huoneeseen, ja Stella katsoo häntä katsomassa videota (mt, 00:13:26). Yleisö siis katsoo Stellaa, joka katsoo Tomia, joka katsoo Paulia, joka katsoo Katea. Tämä sarjan loppupuolella punoutuva lähes koomisen monitasoinen katseen hierarkia viittaa itsetietoisesti visuaalisen nautinnon verkostoon joka sarjassa on luotu. Katse kohdistuuikin sarjassa pikkuhiljaa yleisöä kohti: kun katsoja on kerronnallisten keinojen avulla saatu samaistumaan Paulin subjektiiviseen näkökulmaan, kyseenalaistuu väistämättä katsojan sarjasta saama (visuaalinen) nautinto. Kuten Paulin allegorisoiva katse valuu värittämään koko sarjan merkitysrakenteita, niin myös valokuvallisuuden merkitykset alkavat koskea koko sarjaa fiktiivisenä kuvallisena kokonaisuutena. Paulin kuvaamalla videoilla Rose Stagg (Valene Kane), Paulin kidnappaama nainen, anelee henkensä edestä, kunnes leikataan Pauliin joka puhuu kameralle: ”Why the fuck are you watching this? You sick shit” (Cubitt & al. 2014e, 00:29:22). Kuulustelussa Stella kysyy Paulilta, kenelle tämä puhuu videolla: ”Who were you talking to? Yourself? Me? People who like to read and watch programs about people like you?” (Cubitt & al. 2014f, 00:58:28). Kuulustelussa Stellaa ja Paulia kuvataan aluksi klassisen audiovisuaalisen kerronnan periaatteiden mukaisesti vuorotellen sivusta, mutta yhtäkkiä otos muuttuu suoraksi kasvokuvaksi, jossa Paul katsoo suoraan kameraan (mt. 00:48:29). Seuraava otos Stellasta on myös suoraan edestä kuvattu kasvokuva (mt. 00:55:07). Nämä kerronnalliset eleet ovat metatekstuaalisia keinoja, joiden kautta sarja puhuttelee suoraan katsojaansa, käyden näin jopa itseään vastaan. Metatekstuaalisuus on kenties myös tapa oikeuttaa sarjan esittämä väkivalta. Tämän keinon toimivuus jää kuitenkin jokaisen katsojan itse päätettäväksi.

3.3 LOPUKSI

”Looking isn’t cheating, it’s just fantasy”, sanoo ystäväpariskunnan mies Paulin ollessa viettämässä iltaa vaimonsa kanssa *The Fallissa* (Cubitt & al. 2013a, 00:30:53). Tässä ajatuksessa tiivistyy se problematiikka, jota pyrin miehisen katseen ja valokuvallisuuden analyysin avulla tutkimaan. Tutkimissani sarjoissa fantasiat naisista kertovat jotakin kulttuurimme suhteesta kuolemaan sekä sukupuoleen. On selvää, että naisten esittäminen kuvana sekä kuoleman esittäminen naisten kautta tuottaa erilaisia merkityksiä kuin miehen kuolema. Molemmissa tässä käsittelemissäni sarjoissa kuolee myös mieshahmoja. Kuitenkaan nämä miesten kuolemat eivät laajennu juonivälinettä laajemmiksi, eivät pysty avaamaan samanlaista temaattista tilaa kuin naisten kuolemat. Miehin, allegorisoiva katse

vakiintuneena mekanismina tuottaa estetisoituja kuvia naisista ja kuolemasta, ja tämän katsomisen tavan ollessa korostettu jää miehen kuolema estetisoinnin ulkopuolelle.

Sekä *The Fall* että *Twin Peaks* käyttävät miehisen katseen mekanismeja jossain määrin itsetietoisesti. Siinä missä *The Fall* tematisoi miehisen katseen ja käyttää sitä mekanismina katsojan provosoimiseen, *Twin Peaks*issä miehin katse esiintyy etäännyttävänä ja banaalina, sekoittuen myös feminiiniseen romanssi -estetiikkaan. Molemmat sarjat käyttävät feminiinisyyttä kerronnan keinona ja tapana myös puhua kuolemasta. Kuitenkaan kumpikaan sarjoista ei loppujen lopuksi ole äärimmäisen kiinnostunut kuolemasta. *The Fall* pyrkii sanomaan jotain laajemmin aikamme visuaalisesta kulttuurista ja jää ikään kuin jumiin ideaaliselle tasolle, keskittyen pakkomielleisesti päähenkilöiden väliseen jännitteeseen ja heittäen katsojalle kysymyksiä, joihin se ei tarjoa vastauksia. Tämän voi toki nähdä postmodernina avoimuutena, jossa mikään ei ratkea vaikka murhaaja saadaan lopussa kiinni. *Twin Peaks* on aggressiivisen ambivalentti – vaikka se paljastaa joka jaksossa jotakin uutta Lauran murhasta, se aktiivisesti välttelee loppuratkaisuun pääsyä. Tästä todistaa sarjan koomisen pitkäksi venynyt 22 -jakson mittainen toinen kausi, jonka aikana sarjan luoja David Lynch vetäytyi pois projektista. En olekaan analyysissäni ottanut huomioon sarjan toista kautta, sillä *Twin Peaks*in maailman keskeiset elementit löytyvät sen ensimmäisestä kaudesta. *Twin Peaks* on auteur -vetoinen, ainutlaatuinen televisiosarja, joka samaan aikaan tekee sekä jotain aivan uutta että jäljittelee televisiota lähes parodisesti. Samaan aikaan se on saanut kulttuurisessa muistissamme erityissijan, sillä voidaan väittää että se heijastaa – perinteisen rikosviihteen tavoin – syvimpiä pelkojamme. Vaikkei sarja eksplisiittisesti käsittele sukupuolta samalla tavalla kuin *The Fall*, on huomionarvoista että pahuus ja väkivalta kanavoituvat siinä maskuliinisuuden kautta. Naisen ruumis toimii sarjassa vahvasti ei vain liminaalisen tilan avautumisen paikkana, vaan myös väkivallan ja mysteerin paikkana. ”What really went on between Marilyn Monroe and the Kennedys, and who really pulled the trigger on JFK?”, mietiskelee Agentti Cooper puhuessaan ääninauhalle joka on suunnattu tämän kenties olemattomalle sihteerille Dianelle (Lynch & al. 1990b, 00:04:30). Tämä pohdinta voi vaikuttaa merkityksettömältä höpinältä, mutta se vetää yhteen murhamysteerin, naisellisen seksuaalisuuden ja kuvallisuuden teemat, jotka kohtaavat sarjan diskurssissa naisen ruumiissa.

4. FEMINIININEN SUBJEKTIVITEETTI KUOLEMAN KESKELLÄ

4.1 SUBJEKTI JA KUOLEMA

”Any articulation of death returns to the surviving speaker”, kirjoittaa Elizabeth Bronfen alustaessaan kuoleman representaation historiallis-filosofista analyysiaan (Bronfen 1992, 15). Tässä kappaleessa haluankin kiinnittää huomioni siihen, kuka puhuu: kenellä näissä tarinoissa on narratiivinen valta. Uhreilla, erityisesti jos he ovat kuolleita, ei yleensä ole mahdollisuutta kertoa omaa tarinaansa. Kertominen on myös subjektiviteetin rakentumista: miten siis feminiininen kuolema ja feminiininen subjektiviteetti sopivat yhteen? Tarkastelen feminiinisen subjektiviteetin rakentumista olosuhteissa, jotka ovat sille perinteisesti olleet epäsuotuisat: rikosfiktiossa. Kuten työssäni olen tähän mennessä pyrkinyt osoittamaan, on subjektin asema kulttuurihistoriallisesti useimmiten maskuliininen, kun taas objekti ja Toiseus värittyvät useammin feminiinisinä. Tämä toistuu myös rikosfiktio perinteisissä artikulaatioissa: Etsivä ja rikollinen ovat miehiä, uhri on useimmiten nainen.

Uhrin lähes ainoa verbaalinen ilmaisu on useimmiten kirkaisu tai huuto, ilmaisten kauhua, merkien kielen, kontrollin ja itsen menetystä (Messent 2012, 89). Ontologisesti uhri *katoaa* ja on poissa. Rikosfiktio, sekä länsimainen kulttuuri laajemminkin, on perinteisesti paljon kiinnostuneempi murhaajasta ja tämän motiiveista kuin uhrista, joka siirtyy kuoltuaan ”allegorian kotimaahan” (Russell 1994, 17, oma käänös). Eräs esimerkki uhrin subjektiviteetin ja katoamisen teeman käsittelystä on Alice Seboldin esikoisromaani *The Lovely Bones* (2002) sekä Peter Jacksonin kirjasta sovittama ja ohjaama elokuva (2009). Elokuvassa Susie Salmon (Saoirse Ronan) seuraa tapahtumia murhansa jälkeen, turhautuen siitä ettei hänen murhaajaansa, naapurustossa asuvaa yksinäistä miestä, ole otettu kiinni. ”What am I? The dead girl? The lost girl?” (*The Lovely Bones* 2009), Susie kysyy. Elokuva vastustaa ”kuolleen tytön” ja ”kadonneen tytön” trooppeja, antaen äänen uhrille. Omassa tutkimuksessani tahdon tarkastella vaihtoehtoja näille troopeille, etsien subjektiviteettia uhripositiosta. Uhrien lisäksi keskityn tietysti *The Fallin* ja *Top of the Laken* päähenkilöihin, Stellaan ja Robiniin, tarkastellen kuinka heidän subjektiviteettinsa muodostuu suhteessa uhriuteen ja (naisten) kuolemaan. Palaten hetkellisesti genreteorian pariin, analysoin aluksi

Stellaa ja Robinia naisetsivinä. Sitten siirryn tutkimaan puhujuutta ja narratiivista määrittelyvaltaa, tarkastellen *Top of the Lakessa* käytettyä musiikkia sekä Lauran taakseen jättämiä ääninauhoja *Twin Peaksissa*. Lopuksi nostan esiin hiljaisuuden ja poissaolon subjektiviteetin rakentajana, hyödyntäen Curran Naultin ”elokuvallisen hiljaisen tytön” (*cinematic quiet girl*), analyysiä sekä abjektin käsitettä.

4.2 STELLA JA ROBIN NAISETSIVINÄ

Vaikka yksi kappale työstäni on omistettu genren ja sukupuolen kytkösten käsittelemiselle, tarkastelen tässä vielä tarkemmin miten perinteiset naisetsivän piirteet rakentavat tai purkavat Stellan ja Robinin subjektiviteettia. Molemmilla naisetsivillä on jonkinlainen henkilökohtainen suhde rikoksiin ja ympäröivään yhteisöön, ja molempien kyvyt ammattilaisina asettuvat erilaiseen valoon heidän sukupuolensa vuoksi. Molemmissa sarjoissa käsitellään myös päähenkilön suhdetta uhrin asemaan.

Stella on Belfastin poliisiyhteisössä ulkopuolinen. Käy kuitenkin ilmi, että hän on työskennellyt aiemmin apulaispoliisikonstaapeli Jim Burns (John Lynch) kanssa, joka on myös ihastunut Stellaan. Murhaaja Paul Spector ottaa Stellan erityiseksi silmätikukseen, ja Stella muodostuu sarjassa myös potentiaaliseksi rikoksen uhriksi. Tämä sitoo Stellan henkilökohtaisesti rikoksiin, sekä toimii myös tapana rinnastaa ja kytkeä hänet muihin sarjan hahmoihin. Se myös mahdollistaa hahmon subjektiviteetin tutkimisen suhteessa feminiiniin uhrin asemaan sekä sarjan tematiikkaan laajemmin. Identiteetin sekoittuminen tutkimukseen ja ongelman paikantuminen etsivän persoonallisuuteen ovat naisetsivänarratiivin, mutta myös postmodernin etsivätarinan tyypillisiä piirteitä (Gates 2011, 258, 288).

Stella kutsutaan Lontoon suurkaupunkialueen poliisivoimista valvomaan Belfastin rikostutkintaa. Hän on siis selvästi yhteisön ulkopuolinen ja statukseltaan poliisiyhteisön yläpuolella, erityisesti kun otetaan huomioon kansallisuuteen ja luokkaan liittyvät implikaatiot. Murhaaja Paul Spector kuvailee Stellaa suhteessa tämän irlantilaiseen kollegaansa Jim Burns: ”And she seemed so cool, so relaxed, so self-assured. Superior. While the Irishman next to her looked like a potato. A farmer” (Cubitt & al. 2014c, 00:32:52). Spectorin näkökulmasta korostuu Stellan ulkopuolisuus ja feminiininen superioriteetti. Poliisiyhteisön sisällä Stella on kuitenkin perinteisen etsivätarinan konventioista poiketen arvostettu.

Sarja esittää Stellan mahdollisena uhrina, mutta korostaa tämän koskemattomuutta. Joutuessaan miesporukan ahdistelemaksi Stella ei osoita minkäänlaisia merkkejä pelosta (Cubitt & al. 2014a, 00:15:55). Myöhemmin Stellalle paljastuu että murhaaja Paul Spector on käynyt tämän hotellihuoneessa ja ollut jopa piiloutuneena vaatekaapissa samaan aikaan kun Stella on ollut huoneessa. Stella reagoi tähän olemalla enemmän huolissaan henkilökohtaisen päiväkirjansa, jota Paul on lukenut ja johon tämä on tehnyt merkinnän, päätymisestä todistusaineistoon kuin siitä että hänen henkensä on ollut vaarassa (Cubitt & al. 2014d, 00:08:21). Stella noteeraa tämän koskemattomuuden loukkauksen korkeintaan symbolisesti siirtymällä käyttämään tummia vaatteita, kun ennen tätä hän on koko sarjan ajan pukeutunut vaaleisiin silkkipuseroihin. Yksi mahdollinen selitys tälle reaktiolle on, että Stella hylkää osan feminiinisyydestään, mikä yhdistäisi uhrinposition edelleen vahvasti feminiinisyyteen. Aiemmin kuitenkin Stella on tietoisesti käyttänyt poliisiunivormuaan näyttääkseen mahdollisimman ”ei-feminiiniseltä” kun lehdet uutisoivat hänen suhteestaan kollegaansa James Olsoniin (Ben Peel) (Cubitt & al. 2014a, 00:20:39). Stella kamppailee toistuvasti subjektiviteetin ja kehollisuuden ristiriidan kanssa: Bronfen kirjoittaa naisen subjektinposition olleen perinteisesti saavutettavissa länsimaisessa taiteessa lähinnä kehon kieltämisen kautta (Bronfen 1995, 143). Tämä uhriutumisen väistäminen pitää Stellan vahvasti subjektinposition, mutta on samalla arveluttavaa sillä se asettaa Stellan hierarkkisesti korkeampaan asemaan sarjan muihin naisiin verrattuna, joita kyllä kuvataan uhrinposition. Tämä duaalisuus, joko täysvaltainen peloton koskemattomuus tai avuton uhriksi joutuminen, ei jätä paljon tilaa nyansseille.

Itsevarmuus, Stellan määrittävä piirre, näkyy myös tämän seksuaalisuudessa, jonka kautta sarja edelleen käsittelee seksuaalisuuden, kuoleman ja sukupuolen yhteyksiä. Stellan ”aggressiivinen” seksuaalisuus esitetään feministisenä — tai kenties Stella ottaakin tietoisesti maskuliinisen subjektin roolin. Kun Jim kysyy Stellalta hänen suhteestaan James Olsoniin, hän vastaa: ”Man fucks woman. Subject — man, verb — fuck, object — woman. That's ok. Woman fucks man. Woman — subject, man — object. That's not so comfortable for you is it?” (Cubitt & al. 2013c, 00:51:14). Kuitenkin Stellan avoimen seksuaalinen ja viehättävä olemus osoittautuu kohtalokkaaksi: James Olson kuolee huumeisiin liittyvässä ammuskelussa Stellan kanssa vietettyä yötä seuraavana päivänä. ”Do you have any idea of the effect you have on men?” (Cubitt & al. 2013d, 00:22:35) Jim kysyy Stellalta myöhemmin. Jim on samanaikaisesti kateellinen ja syyllistävä, ja sortuu myöhemmin humalassa lähentelemään Stellaa väkivaltaisella tavalla, johon Stella puolestaan vastaa lyömällä Jimiä kasvoihin. *The Fall* näkee

seksuaalisuuden pääasiallisesti ongelmallisena ja ambivalenttina voimana: lankeemuksena. Se osoittaa, miten (maskuliininen) halu, heikkous ja misogynia kulkevat käsi kädessä: eivät pelkästään murhien ilmiselvässä naisvihassa vaan myös Jimin vaikeassa suhtautumisessa Stellaan: ”You look at me like you looked at that bottle of scotch: a mix of fear and anger” (Cubitt & al. 2014c, 00:53:43), Stella sanoo Jimille puhdistautuessaan tämän haavoja. Stellan hyperseksuaalisen olemuksen voidaan toki nähdä myös yksioikoisesti palvelevan sarjan mieskatsojia ja miehistä katsetta.

Top of the Lakessa Robin on vierailulla sairaan äitinsä luona entisessä kotikylässään, kun Tuin raskaus tulee ilmi. Robin kutsutaan apuun, sillä hän sattuu olemaan erikoistunut seksuaalirikoksiin. Robin on myös itse seksuaalirikoksen uhri: hän lähti kotikylästään 16-vuotiaana tultuaan raskaaksi raiskauksen seurauksena. Robinin oma menneisyys ja perhesuhteet avautuvat pikkuhiljaa sarjan edetessä, mutta kovin perusteellisesti hänen menneisyyttään tai nykyistä elämää kaupungissa ei kuitenkaan valoteta. Heti käy kuitenkin selväksi, että Robin ei halua nähdä itseään uhrina: ”I am the help”, Robin vastaa kun hänen äitinsä varoittaa tätä menemästä yksin ”avun ulottumattomiin” (Campion & al. 2013a, 00:35:04). Robinin on kuitenkin kohdattava oma menneisyytensä ja hyväksyttävä oma uhriasemansa löytääkseen itsensä ja paljastaakseen yhteisön pinnan alla piilevän pahuuden. Robin kohtaa paljon vastustusta yhteisössä sekä muilta poliiseilta että asukkailta, eikä hänen suhteensa omaan historiaansa ole helppo. Hän on uhmakas pikkukylän maskuliinista ja misogynistista kulttuuria kohtaan, ja jopa puukottaa erästä raiskaajistaan jonka sattuu tapaamaan pubissa (Campion & al. 2013d, 00:20:15). Robinin suhdetta uhrin asemaan käsitellään sarjassa kuitenkin monisyisesti. Tämän pohdinnan äänikappaleena toimii mystinen antiguru G.J. (Holly Hunter), joka neuvoo Robinia kadottamaan itsensä ja hyväksymään oman uhriutensa, jotta hän voisi todella löytää itsensä: ”So you’re on your knees? Now die to yourself [...] Everything you think you are, you’re not” (Campion & al. 2013g, 00:17:04). Vaikka Robinin identiteetin löytyminen perustuu uhriutumisen läpikäymiselle, hylkää hän perinteisen naisuhrin aseman: ”She is no Laura Palmer”, kirjoittaa Kathleen A. McHugh Robinista (McHugh 2015, 20). Pidänkin Robinia kauniin murhatun naisen troopin, josta *Twin Peaksin* Laura Palmer on hyvä esimerkki, vastakuvana.

Emily Bullock vertaa Stellaa ja Robinia suhteessa naisetsivän stereotyyppiin: ”Robin resists the stereotypes of female detectives, like the toughness of *The Fall’s* heroine” (Bullock 2015, 119). Vaikka Robin ei ole Stellan tapaan ”kova”, on hän esimerkiksi väkivaltainen mitä Stella

ei ole. Peter Messentin mukaan erityisesti kovaksi keitetyn etsivätarinan konventioihin kuuluva väkivaltaisuus ei istu hyvin feministisessä etsivätarinassa yleisen ideologian kanssa, joka näkee väkivallan vahingollisena maskuliinisena ominaisuutena (Messent 2012, 90). Messent huomauttaakin vihan tunteiden ja väkivallan johtavan naisetsivätarinoissa usein persoonallisuuden jakautuneisuuden tunteeseen (mt. 90). Robinin väkivaltaisuus, joka tulee esiin erityisesti yllä kuvaillussa puukotuskohtauksessa, onkin oireilua tämän omakuvan sirpaleistumisesta: ”What the fuck is happening to me?” (Campion & al. 2013c, 00:55:20), Robin kysyy itseltään juostuaan ulos baarista puukotuksen jälkeen. Tämä sirpaleistuminen ei kuitenkaan tapahdu maskuliininen–feminiininen asteikolla vaan on pikemminkin oire menneisyyden trauman nousemisesta pintaan. Toisaalta se on samanlaista omankädenoikeutta jolle Laketopin patriarkaalinen sosiaalinen järjestelmä perustuu: ”We only did what we did because your father wasn't around to teach those dirty little shits a lesson” (Campion & al. 2013d, 00:04:25), rikosylikonstaapeli Al Parker sanoo Robinille kerrottuaan että hänen raiskaajiaan on rangaistu, vaikkei heitä koskaan tuotu virallisesti oikeuden eteen. Järjestyksen pitäminen kuuluukin Laketopin yhteisössä miehille: Robinin isällä oli oikeus väkivaltaan, mutta Robinilla ei. Robin osaa pelata Laketopin maskuliinista peliä, mutta käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa. Kun miesporukka baarissa alkaa puhua kadonneesta Tuista seksuaalisella tavalla, Robin heittää tikan suoraan yhden miehistä olkapäähän (Campion & al. 2013b, 00:28:47). Robinin väkivaltaisuus voi olla yhteisön kulttuurin mukaista, mutta kohdistuu sitä vastaan.

The Fallin Stellassa yhdistyy sekä perinteisiä naisetsivän piirteitä että feministisen etsivätarinan sankarittaren piirteitä. Keskeistä Stellalle on erityisesti älyllinen ylivoimaisuus verrattuna sarjan miehiin, mitä Glenwood Irons pitää feministisen etsivätarinan määrittävänä piirteenä (Irons 1995). Stella on itseasiassa niin vahvasti koodattu sarjan feministiseksi äänitorveksi, että hänen persoonansa jää synteettisen oloiseksi, mitä olen käsitellytkin jo edellisissä luvuissa. Katsoja tuntee Stellan lähinnä hänen seksuaalisuutensa ja unipäiväkirjansa kautta, jonka perusteella tiedämme hänen ongelmallisesta isäsuhteestaan: piirre, joka heijastaa lähinnä sarjan jokseenkin psykoanalyttistä tematiikkaa.

Robinissa on toki myös paljon myös piirteitä, joiden päällimmäisenä tarkoituksena on tukea *Top of the Laken* teemoja. Kuten mainittua, on esimerkiksi hyvin harvinaista, että seksuaalirikoksia tutkivan naisetsivän motivaatio ei ole oma raiskaus (Gates 2011, 274). Lopulta kuitenkin Robinin persoonallisuuden ja historian avaaminen tekee Robinista

epätäydellisen, inhimillisen subjektin. Robinin identiteetin kriisiytyminen on myös välttämätön osa Laketopin patriarkaalisen yhteisön korruptoituneisuuden paljastumisessa.

4.3 ÄÄNINAUHOJA JA MURHABALLADEJA: KUKA PUHUU?

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan subjektiviteettia äänenä, joka tulee kuulluksi. Teen tämän kahden esimerkin kautta, jotka sidon historiallisiin tekstityyppeihin jotka ovat osa kauniin murhatun naisen troopin historiaa. Kyseessä ei ole intertekstuaalinen analyysi, vaan keino nostaa esiin murhatun naisen troopin sekä feminiinisen subjektiviteetin piirteitä vasten troopin historiaa. Tahdon tässä tarkastella ensiksi Lauran *Twin Peaksissa* nauhoittamia ääninauhoja, sekä Georgi Kayn esittämiä kappaleita *Top of the Lakessa*. Pidän molempia tapauksia eräänlaisina feminiinisen subjektin epäsuorina esityksinä, joiden implikaatioita pystyn tarkastelemaan syvemmin historiallisten esimerkkien avulla.

4.3.1 LAURAN ÄÄNINAUHAT ÄÄNENÄ ILMAN SUBJEKTIA

1780 -luvulla palvelijatyttö Victoire Salmonin oikeudenkäynti nousi Ranskassa suuren yleisön tietoisuuteen oikeudessa käytettyjen muistioden (*mémoires judiciaires*) välityksellä. Oikeusmuistiot olivat tuohon aikaan Ranskassa standardi oikeudellisen vetoamisen tapa, sillä suullinen vetoaminen valamiehistöön oli sallittua vain siviilioikeudessa (Maza 1998, 183). Lisäksi muistiot olivat ainoa sensuroimaton pamflettikirjallisuuden muoto, mikä teki niistä suosittuja lukevan yleisön keskuudessa (mt, 183). Muistioden tehokkuus perustui lukijan puhutteluun sekä valamiehistönä että eräänlaisen esityksen yleisönä (mt, 186). Pierre-Noël Lecauchois, jonka ansiosta tapaus nousi suuren yleisön tietoisuuteen, kirjoitti ensimmäisen Salmonin tapausta koskevan muistion ensimmäisessä persoonassa Victoire Salmonin näkökulmasta. Sarah Maza on tutkinut vallankumousta edeltävän Ranskan julkisia skandaaleja, ja on kääntänyt kappaleita muistiosta ranskasta englanniksi. Seuraava katkelma kuvaa hetkeä, jolloin Salmon tapaa miehen joka palkkaa hänet taloudenhoitajakseen, ja jonka myrkyttämisestä Salmonia myöhemmin syytetään:

He saw me there, my youth, my figure, and my bearing struck him; he had the kindness to tell me that I should come and serve in Caen. (Lecauchois 1784, viitattu ja käänös Maza 1998, 187)

Maza viittaa tapaan, jolla kertoja tässä kuvailee itseään ulkopuolisesta, mieskatsojan näkökulmasta, huomauttaen tämän tyylin olevan tyypillistä ensimmäisen persoonan naiskertojille 1700 -luvun kirjallisuudessa (Maza 1998, 186–187). Tähän epäilemättä liittyy merkittävästi se, että muistio, kuten pitkälti 1700 -luvun kirjallisuuskin, oli miesten kirjoittamaa. Työni kannalta on hedelmällistä tarkastella Lauran hahmoa tästä näkökulmasta. Kuten olen edellisissä luvuissa osoittanut, Laura on sarjassa läsnä muiden ihmisten muistoina: jonkun muun kautta ja jonkun muun näkökulmasta. Tämä on osoitus kuoleman palaamisesta selviytyvään puhujaan, mutta kantaa nähdäkseni implikaatioita myös tästä kirjallisuuden troopista, jossa naishahmo on oleellisesti näkyvä ja oleva *muille*. Ääninauhoilla, jotka Laura on nauhoittanut terapeutilleen, hän toki puhuu sisäisestä elämästään. Nauhat ovat kuitenkin osoitettu miehelle, ja ovat usein tarkoituksellisen flirttailevia:

I feel like I'm gonna dream tonight. Big bad ones, you know? The kind you like. It's easier talking into the recorder. I guess I feel I can say anything. All my secrets... the naked ones. I know you like those doc. I know you like me too. That'll be my little secret, ok? (Lynch & al. 1990g, 00:07:41)

Laura sanoo, että hänen on helpompi olla avoin puhuessaan mikrofoniin. Kuitenkin ääninauhat ovat tietoisia konstruktioita, synteettisempiä kuin todellinen kohtaaminen. Ne ovat myös irrallisia objekteja, joilla on metonyminen suhde tekijäänsä. Ne muistuttavat ontologisesti kirjeromaanin kirjeitä: ne ovat salaisia ja vaarassa joutua väärin käsiin, ne edustavat tekijäänsä sekä tämän tietoisuutta, ovat introspektiivisiä ja kuitenkin osoitettuja jollekin. Ne myös muodostavat asetelman, jossa yleisö pääsee osalliseksi ”salaisesta tiedosta”. Klassisessa kirjeromaanissa kirjeen muodolliset ominaisuudet myös tuottavat merkityksiä (Keskinen 2008, 122). Lauran oman äänen ja subjektiviteetin esiin tuleminen ääninauhojen kautta on merkityksellistä: ne ovat introspektiivisiä ja näin ollen muusta maailmasta irrallisia objekteja, mutta irrallisia myös Laurasta elävänä olentona. Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, muistot Laurasta, mutta myös hänen oma äänensä, alkaa kuoleman jälkeen elää omaa elämäänsä.

Lauran ääninauhoja peilaavat nauhat joita Dale Cooper äänittää sihteerilleen, mystiselle Dianelle, jota ei koskaan nähdä tai kuulla sarjassa. Cooperin pohdinnat kääntyvät välillä sisäänpäin ja suuntiin, jotka eivät välttämättä ole rikostutkimuksen kannalta oleellisia, kuten edellisen luvun esimerkki Marilynistä ja Kennedyistä osoittaa. Nauhoittamisessa, kuten kirjeen

kirjoittamisessa, on jotakin mikä kannustaa introspektioon ja pohdintaan. Cooperille ääninauhat ovat yhtälailla, tai jopa enemmän, tapa pitää päiväkirjaa kuin kommunikoida sihteerinsä kanssa. Sekä Lauran että Cooperin ääninauhat merkityksellistyvät tajunnan fyysisenä ilmentymisenä ja introspektiivisen tilan avautumisena, joka heijastaa liminaalisen unimaailman avautumista. Ne korostavat alitajunnan temaattista tärkeyttä sarjassa. Nauhat ovat Lauran päiväkirjan ohella merkittävin Lauran subjektiviteetin paikka, mutta niiden eteerisyys, synteettisyys ja objektiivisuus asettavat todellisen subjektiivisuuden lopulta kyseenalaiseksi, sillä nauhat ovat olemassa muille ja Laurasta irrallisina.

4.3.2 MURHABALLADIT JA GEORGI KAY

Kuolleen naisen trooppi muodostui ja esiintyi merkittävästi muun muassa murhaballadeissa, jotka olivat suosittua kansanviihdettä erityisesti Yhdysvalloissa 1800-luvulta 1900-luvun alkuun. Murhaballadit olivat ikään kuin varhainen sensationistisen uutisoinnin muoto: ne yleensä kertoivat todellisesta murhasta, ja toimivat lehdistön tapaan levittäen tietoa rikoksesta ympäri maata. Murhaballadeissa puhuja on usein itse lauluntekijä, mutta yleistä on myös tapahtumien kertominen murhaajan tai uhrin näkökulmasta. Erityisen suosittuja olivat laulut nuorten naisten murhasta, varsinkin jos nainen oli raskaana (Bryan 2015). Esimerkiksi Johnny Cashin tunnetuksi tekemä ”Delia’s Gone”, joka kertoo 14-vuotiaan Delia Greenin brutaalista murhasta, muistuttaa suorastaan juomalaulua: ”Delia’s gone/ One more round/ Delia’s gone” (trad.). Usein laulut korostavat murhaajan katumusta ja surua, kuten ”The Ballad of Poor Ellen Smith”:

I’ve been in this prison for seven long years,
Each night I see Ellen through my bitter tears.
I got a letter yesterday, I read it today,
The flowers on her grave have all faded away. (trad.)

Murhaajan näkökulmasta kerrotuissa murhaballadeissa väkivalta joko trivialisoituu tai peittyi murhaajan melankoliseen tunnelmointiin vankisellissään. Uhri hahmottuu kuolleen naisen troopin mukaisesti eteerisenä, lepäävänä olentona kylmässä haudassaan tai kauniina neitona, joka antautuu poeettisesti kuolemalle, kuten Nick Caven modernissa murhaballadissa ”Where the Wild Roses Grow” (1995):

On the third day he took me to the river
He showed me the roses and we kissed
And the last thing I heard was a muttered word
As he knelt above me with a rock in his fist (Cave 1995)

Kaikissa näissä esimerkeissä korostuu maskuliininen narratiivinen voima suhteessa naisen kuolemaan. Ne ovat esimerkillinen osa kuolleen naisen troopin ja samalla naisten kuolemien viihteellistämisen traditiota. Haluankin asettaa tätä traditiota vasten joitakin *Top of the Lake* -sarjassa esiintyviä kappaleita.

Georgi Kay on australialainen muusikko, joka esittää *Top of the Lakessa* Paradiisessa asuvan Bunnyn (Geneviève Lemon) tyttäätä Melissaa. Hän myös esittää sarjassa muutamia kappaleita, joista tässä keskityn erityisesti Georgi Kayn sarjaa varten kirjoittamaan ”Ipswitch” (2003) -kappaleeseen. Kappale on uhrin näkökulmasta kirjoitettu uhmakas julistus, jossa puhuja vannoo kummittelevansa murhaajaansa ikuisesti:

And you may kill me now
And you may hurt me so
But I will haunt you ‘til the end is nigh
And you may hunt me down
And you may turn me cold
But I will haunt you ‘til the day you die (Kay 2013)

Kappale on kuin eräänlainen anti-murhaballadi: se ei kerro narratiivista tarinaa, eikä täten noudata niin sanottua ”muodon ideologiaa” joka muuttaa kuoleman kulutettavaksi speaktaakkeliksi (Russell 1994, 18). Se ei esitä kuolemaa sulkeumana vaan tapahtumana, joka avaa tilan jossa uhri kummittelee murhaajansa. Se kääntää ”metsästäjän” ja ”saaliin” roolit pääläelleen, eikä tyydy kuvaamaan kuolemaa melankolisena, poeettisena tapahtumana. Se käyttää väkivaltaista kieltä, kuvaillen hukuttamista ja elävältä polttamista. Se antaa uhrille subjektiviteetin ja oikeuden ilmaista vihaa. Se on kuin verbaalinen ilmaisu kaikesta, mitä Tui ehkä tuntee mutta ei sano, ja pidänkin sitä merkittävänä feminiinisen subjektiviteetin ilmaisuna sarjassa.

Kay esittää myös cover -version Björkin ”Joga” -kappaleesta, joka heijastaa sarjan tapaa käsitellä identiteettiä:

Then the riddle gets solved
And you push me up to this
State of emergency
How beautiful to be
State of emergency
Is where I want to be (Björk 1997)

Kappaleen voidaan nähdä viittaavan sekä Robinin identiteetin rakentumiseen sekä sarjan narratiiviseen kaareen yleensä. ”Hätätila” on se zeniitti, jossa olosuhteet ja tapahtumat kärjistyvät. Näkisin, että kappale viittaa juuri tähän kriisiytymisen huippukohtaan, joka kantaa mukanaan lupauksen purkautumisesta ja ratkaisusta. Se alleviivaa epäkoherenssin ja uhrin asemassa olemisen merkitystä subjektiviteetin rakennuksessa, mikä on tulkintani mukaan yksi sarjan keskeisimmistä teemoista.

Gilles Deleuze ja Félix Guattari kuvaavat muun muassa musiikkia jatkuvana joksikin muuksi tulemisena (Deleuze & Guattari 1980/2004, 329–330). Tämä kuvaakin hyvin tapaa, jolla *Top of the Lake* käyttää Georgi Kayn musiikkia kerronnallisena elementtinä ja feminiinisen subjektiviteetin ilmaisuna. Georgi Kayn esittämä Melissa on sarjassa sivuhahmo, jolla ei näennäisesti ole merkittävää roolia tarinassa. Hiljaisena ja vetäytyvänä hahmona hän muodostuukin eräänlaiseksi tarinan sisäiseksi kertojaksi kappaleidensa kautta. Tämä myös alleviivaa sitä, kuinka sarja paikallistaa subjektiviteetin elementtejä toiseuteen, sivullisuuteen ja hiljaisuuteen, johon syvennyn seuraavaksi tarkemmin.

4.4 HILJAISUUS, POISSAOLO JA SUBJEKTI

4.4.1 ”CINEMATIC QUIET GIRL”: VETÄYTYMINEN ITSEMÄÄRÄÄMISENÄ

Tähän saakka olen lähestynyt subjektiviteettia tarkastellen sitä, kenen ääni pääsee kuuluviin. Tästä positiosta käsin identiteetti ja subjektiviteetti legitimoituu verbaalis-narratiivisen määrittelyvallan kautta. Tämän vastapainona hiljaisuus ja poissaolo voi näyttäytyä

alistumisena ja heikkoutena. Tätä tulkintaa vastaan argumentoi Curran Nault artikkelissaan ”The Cinematic Quiet Girl from The Breakfast Club to the Badlands” (2013). Nault huomauttaa hiljaisen tytön troopin toimivan elokuvissa usein merkittävänä uhkana auktoriteetille, purkaen muiden hahmojen itsevarmuutta (Nault 2013, 303). Hänen argumentaationsa nojaa ajatukselle etteivät hiljaisuus ja hiljentäminen ole sama asia, eivätkä hiljaiset tytöt ole välttämättä tottelevaisia tyttöjä (mt, 306). Nault tukee argumentaatiotaan viitaten kasvatustutkija Karen Gallasin tutkimukseen, jonka mukaan tytöt käyttävät hiljaisuutta usein hyväkseen samaan tapaan kuin pojat tyypillisesti käyttävät melua: saadakseen huomiota ja valtaa (Gallas 1997, viitattu Nault 2013, 306–307).

Elokuvassa hahmon hiljaisuus kieltää sekä katsojalta että muilta hahmoilta pääsyn henkilöhahmon mieleen, jättäen samalla tarinaan avoimen tilan tai aukon – narratiivi ei voi sulkea häntä täysin sisäänsä (Nault 2013, 303). Hiljaisuus voi siis olla uhka ja siihen voi sisältyä valtaa. Olenaisesti hiljaisuus on kuitenkin myös itsesuojelua. Auktoriteettia vastaan puhuminen ja suora puhe yleensä ei ole helppoa kulttuurissa, jossa sisäistetyt normit määrittävät, että tyttöjen tulee olla myötäileviä ja alistuvaisia (mt, 305). Tämän lisäksi puheen on tultava legitimoiduksi ja vastaanotetuksi muiden toimesta (mt, 305). Näissä olosuhteissa hiljaisuus voi olla ainoa ja tehokkain tapa säilyttää koskemattomuus. *Top of the Lake* Tui on tästä kirjaimellinen esimerkki: hän suojelee itseään katoamalla kokonaan.

Elokuvallisena trooppina hiljaisen tytön kohtalo on usein joko ruveta puhumaan tai kuolla (Nault 2013, 307). Tästä merkittävänä poikkeuksena Nault nostaa esiin Terrence Malickin *Badlands* (1973) -elokuvan tyttöprotagonisti Hollyn (Sissy Spacek), jonka kasvava hiljaisuus elokuvan aikana vastaa hänen kasvavaa autonomiaansa miesten vallasta (mt, 304). Samaan tapaan *Top of the Lake* kääntää odotukset Tuin todennäköisestä kuolemasta lopulta tämän toimijuudeksi (Bullock 2015, 122). Tui ei suostu puhumaan poliisille omasta raskaudestaan, kirjoittaen vain paperilapulle ”no-one” kysyttäessä kuka on lapsen isä. Pian tämän jälkeen Tui katoaa, muuttaen metsään asumaan. Seuraavan kerran yleisö näkee Tuin vasta sarjan viidennessä jaksossa. Hänen poissaolonsa ja hiljaisuutensa muodostaa sarjan keskeisen mysteerin, mutta myös tärkeän temaattisen elementin: se on kieltäytymistä osallistumisesta narratiiviin sekä vetäytymistä symbolisesta, maskuliinisesta merkkijärjestelmästä. Jaime Bihlmeyer kirjoittaa puhumattomuudesta sekä symbolisen ja semioottisen järjestelmän ristiriidasta Jane Campionin tunnetuimmassa teoksessa *The Piano* (1993). Elokuvan päähenkilö Ada (Holly Hunter) on mykkä, vaikka toimiikin elokuvan voiceover -kertojana.

Elokuvassa Ada kommunikoi viittomakielellä tyttärensä Floran (Anna Paquin) kanssa, joka toimii äitinsä äänikappaleena. Bihlmeyer kirjoittaa Adan aviomiehen Stewartin (Sam Neill) edustavan ”symbolista puhetta”, kun taas Adan puhumattomuus viittaa esikielelliseen, jopa kohdun kaltaiseen tilaan. Viittomakielen kineettinen, visuaalinen tila myös näyttäytyy analogisena suhteessa elokuvan visuaaliseen kieleen (Bihlmeyer 2005, 70). *Top of the Lake* jatkaa tätä hiljaisuuden käyttämistä hegemonista järjestystä vastustavana ja feminiinisenä merkkijärjestelmänä ja käyttää myös viittomakielen kaltaista, visuaalis-kineettistä puhetta. Puhumattomuus ei ole vain Tuin itsesuojelun strategia, vaan muuntautuu ja leviää Laketopin nuorten keskuudessa protestin välineeksi. Tuin ystävä Jamie ei myöskään halua puhua poliisille. Hän keräilee eläinten luita, kertoen Robinille tähän syyksi sen että luut eivät valehtele (Campion & al. 2013d, 00:35:30). Tämä jo viittaa epäluuloisuuteen puhetta kohtaan. Jamie on kirjoittanut toiseen kämmeneensä ”YES” ja toiseen ”NO”, ja kommunikoi Robinin kanssa pääasiallisesti käyttäen näitä merkkejä. Myöhemmin Jamie putoaa kalliolta ja kuolee harhauttaessaan metsästäjistä muodostuvaa etsintäpartiota Tuin jäljiltä (Campion & al. 2013e, 00:51:45). Tämän jälkeen Laketopin nuoret järjestävät muistotilaisuuden jossa he ovat kirjoittaneet otsaansa vain ”NO” (mt, 00:55:09). Hiljaisuus on pitkään toiminut järjestelmänä, joka on ylläpitänyt Laketopin alamaailmaa: tähän asti nuoret, joista suuri osa on korruptoituneen poliisin pyörittämän seksikaupan uhreja, ovat pysyneet vaii. Nyt kuitenkin hiljaisuus saa uusia merkityksiä vastustamisena ja kieltäytymisenä.

Kathleen A. McHugh kirjoittaa Robinin heijastavan *Top of the Lakessa* piirteitä Hunterin Adasta (McHugh 2015, 19). Vaikka hiljaisuus itsepuolustuksen ja vastustustamisen strategiana kanavoituu sarjassa pääasiallisesti Tuin kautta, myös Robin nähdään usein hiljaisena ja sisäänpäin kääntyneenä. Hänen tapansa käsitellä omaa traumaansa ja rikostutkimuksessa tapahtuvia tappioita on usein vetäytyä. Lopussa Robin katselee kahvilassa seinällä olevia kuvia nuorista, jotka ovat työskennelleet kahvilassa. Yhtäkkiä Robin syöksyy ulos kahvilasta, jättäen Johnnon yksin Tuin vauvan kanssa ja kertomatta minne on menossa (Campion & al. 2013g, 00:41:58). Robin pitää loppuratkaisun salassa myös katsojalta, eikä tämän päättelyketjua selitetä auki missään vaiheessa, mikä on nähdäkseni salapoliisifiktiolle erittäin epätyypillistä. Robin ei mukaudu genren, eikä näin ollen katsojan odotuksiin. Kenties myös Stellan ”läpinäkymättömyyttä” *The Fallissa* voidaan tulkita tätä kautta. Stellan persoona jää sarjassa pitkälti muutamien tekojen ja ulkonäön varaan, mutta kenties pinnallisuuden sijaan tämä voidaan nähdä myös vastustavana tekona ja tottelemattomuutena. Myös Laura Palmerissa on hiljaisen tytön piirteitä: ”Laura had secrets. And around those secrets she built a fortress that

in my six months with her I was not able to penetrate”, kertoo Lauran terapeutti Dr. Jacoby (Lynch & al. 1990e, 00:06:01). Kuten analyysissäni on käynyt ilmi, rakentuu Lauran hahmo muiden henkilöiden kautta. Kuitenkin *Twin Peaksin* keskeinen mysteeri perustuu siihen, ettei kukaan todella tuntenut Lauraa: hän on läpäisemätön, mikä luo hedelmällisen alustan representaatiolle ja narratiiville.

4.4.2 SUBJEKTI JA ABJEKTI

Seuraavaksi käsittelemme subjektia suhteessa abjektin käsitteeseen. Curran Nault kirjoittaa, että tapauksissa joissa hiljainen tyttö ei ala puhumaan tai kuole, on tyypillistä että hän muuttuu sääliästä olennosta ”hirviöksi”, jota on välteltävä kaikin keinoin, kuten esimerkiksi päähenkilö *Carrie* (1976) -elokuvassa (Nault 2013, 310). Tämä liukuva dikotomia muistuttaa tapaa, jolla kauniin kuolleen naisen trooppi liittyy historiallisesti kauhuun, jota naisen seksuaalisuus ja ruumiillisuus on herättänyt. Esimerkiksi dekadenssin ajan sukupuolitautilien vaaroja kuvaavassa ”Mors syphilitica” -taiteessa nainen kuvataan usein luurankona, joka viehättäväksi naiseksi naamioituna viettelee miehiä kohti kuolemaa (Guthke, 1999, 218). Ajan kaksinaismoralismin mukaisesti nainen nähtiin joko pelkistettynä miehisen himon objektina tai kauhua ja inhoa herättävänä hirviönä, tai molempina samaan aikaan. Tässä hirviössä on jotakin abjektimaista: se herättää hylkimisreaktion, mutta kiehtoo.

Julia Kristeva määrittelee abjektin esseessään *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) jonakin itsestä erillisenä ja itseä hylkivänä, mutta objektia määrittelemättömämpänä (Kristeva 1982, 1–3). Abjekti liittyy asioihin, jotka muistuttavat kuolemasta mutta eivät ole suoranaisesti merkityksellistettyjä, kuten ruumiilliset jätteet. Kristevan mukaan kuollut ruumis, nähtynä uskonnon ja tieteen viitekehysten ulkopuolella, on äärimmäisin esimerkki abjektioista (mt, 4). Vaikka abjekti selvästi liittyy sopimattomuuteen ja jätteeseen, Kristeva tarkentaa ettei abjektio synny puhtauden tai terveyden puutteesta, vaan siitä, mikä häiritsee identiteettiä ja järjestystä (mt, 4). Abjektio voi kuitenkin feminiinisyyden yhteydessä toimia nähdäkseni myös identiteetin ja subjektin kasvualustana. Esimerkiksi juuri *Carrie* -elokuvassa Carrien (Sissy Spacek) abjektiiviset ominaisuudet eivät kumpua pelkästään tämän hiljaisuudesta, vaan myös kuukautisverestä, joka on elokuvan keskeisin motiivi. Carrie säikähtää kuukautistensa alkamista, minkä takia muut oppilaat alkavat kiusata jo valmiiksi outoa tyttöä. Kuukautiset kuitenkin merkitsevät myös Carrien yliluonnollisten voimien syttymistä ja Carrien kasvavaa autonomiaa suhteessa uskonnolliseen äitiinsä ja koulutovereihinsa. Myös *Top of the Lakessa*

feminiinisyyteen liitetään abjektion piirteitä. Matt Mitcham ilmaisee inhoaan Paradisen naisia kohtaan syyttäen heitä maaston saastuttamisesta kuukautisverellään (Campion & al. 2013d, 00:16:17). Epäilemättä Matt Mitchamin näkökulmasta myös Tui muuttuu abjektiksi ”hirviöksi”, jota korostaa tämän hiljaisuus, arvaamattomuus ja raskauden tuoma korostettu ruumiillisuus. Näistä lähtökohdista Tui kuitenkin erottautuu itsenäisenä toimijana, joka lopussa, kuten hirviön kuuluu, tappaa isänsä ja raiskaajansa Matt Mitchamin.

4.5 LOPUKSI

Päähenkilöinä ja naisetsivinä Stella Gibson ja Robin Griffin ovat hyvin erilaisia, ja heidän identiteettinsä piirtyy esiin suhteessa rikostutkimukseen eri tavoin. Yhteistä heille on kuitenkin patriarkaalisen kulttuurin vastustaminen: molemmat taistelevat narratiivisesta määrittelyvallasta yhteisöä tai rikollista vastaan. Jos subjektiviteettia ajatellaan puhtasti näkökulmakysymyksenä, erottaa heitä selkeästi yksi seikka: *Top of the Lakessa* tarkastelemme tapahtumia tiukasti Robinin näkökulmassa. Sarjassa on hyvin vähän kohtauksia, joissa Robin ei olisi mukana, ja tällöin näkökulma on usein Tuin. *The Fallissa* näkökulma, sarjan subjektin asema, on kuitenkin jaettu Stellan ja murhaaja Paul Spectorin välillä ja näkökulmia on myös tarkoituksellisesti sekoitettu. Tässä luvussa olen pyrkinyt osoittamaan, miten naisetsivän subjektiviteetin rakentuminen on myös kytköksissä uhrin asemaan. Feminiininen subjektiviteetti ei hahmotukaan välttämättä vain protagonistin keskeisestä toimijuuden asemasta, vaan haavoittuvuuden, sivullisuuden ja toiseuden paikoista. Jo pelkästään keskittyminen ääneen ja puhujuuteen voi olla harhaanjohtavaa: analyysissäni Laura Palmerin ääninauhat hahmottuvat äänenä ilman todellista subjektiviteettia, kun taas Tuin hiljaisuus ja poissaolo hahmottuu subjektiviteettina ilman ääntä. Tulkintani mukaan sivullisuuden ja poissaolon merkitsijät voivatkin toimia feminiinisen subjektiviteetin tukipilareina.

5. LOPUKSI

Tutkielmassani olen pyrkinyt tarkastelemaan kuolleen naisen troopin vaikutusta ja läsnäoloa televisioviitteessä, joka etualaistaa feminiinisen subjektin. Tutkimuksen alkuunpanijana toimi *The Fall* -sarjan katselukokemukseni, joka oli vähintäänkin ristiriitainen. Sarjan aiheena on naisviha ja naisiin kohdistuva väkivalta. *The Guardian* -sanomalehdelle kirjoittamassaan artikkelissa sarjan luoja Allan Cubitt kertoo, kuinka haluaa sarjan avulla tarkastella naisiin kohdistuvaa väkivaltaa ilmiönä. Samassa artikkelissa hän myös kirjoittaa haluavansa esittää uhrin kokonaisina hahmoina ja välttämällä väkivallan glamorisaatiota, mutta että toisaalta uhrin on tärkeä nähdä murhaajan fetisisoivasta näkökulmasta. Hän pitää tärkeänä ja kiinnostavana sarjamurhaajan psyyken esittämistä, mutta myös kirjoittaa että halusi välttää antamasta päähenkilö Stellalle tyypillisiä naisetsivän piirteitä ja haluavansa esittää tämän mahdollisimman enigmaattisena. (Cubitt 2013.) Nämä tekijän intentiot heijastavat niitä elementtejä, jotka tekevät sarjasta minulle samaan aikaan häiritsevän, turhauttavan ja mielenkiintoisen. Murhaajan näkökulman korostamisen ja Stellan läpinäkymättömyyden lisäksi heidän näkökulmansa rinnastetaan keskenään tavalla joka tuntuu provokatiiviselta mutta jonka tarkoitus jää epäselväksi. Häiritsevä katselukokemus kuitenkin jätti minut miettimään katseen tematiikkaa joka on sarjassa keskeisesti esillä, kuolleen naisen trooppia sekä feminiinisen subjektin läsnäoloa perinteisen maskuliinisessa rikosfiktio genressä.

Kuolleen naisen trooppi erityisesti tarkasteltuna rinnakkain feminiinisen subjektin kanssa muodostaa laajan potentiaalisen tutkimusalueen. Halusin pitää tutkielmassa mukana historiallisen näkökulman, mutta valitsin varsinaisiksi tutkimuskohteiksi kolme televisiosarjaa joissa sekä naisen esittämisen historia sekä nykyhetki ovat läsnä. Lähestymistapani jakautui kolmeen osaan, jotka ovat mielestäni erityisen oleellisia aiheeni kannalta: genre, katse & audiovisuaalisuus sekä subjektin esittäminen. Genren kautta halusin tuoda esiin niin rikosfiktio genrehistorian sukupuolen näkökulmasta että naisen esittämisen historian laajemmin kuoleman kontekstissa. Audiovisuaalisen kerronnan ja katseen analyysin kautta halusin tuoda esiin ajatuksen naisesta kuvana, tuoden jälleen myös esiin kuolleen naisen esittämisen tradition. Subjektin analyysissä käänsin huomioni tutkimusaiheeni toiseen osaan: feminiinisen subjektin esittämiseen. Tässä osassa halusin esittää vaihtoehtoja sille, miten ajattelemme subjektiivisuuden esittämistä ja tarkastella miten tutkimani sarjat tulkitantani mukaan esittävät subjektin vaihtoehtoisin tavoin. Kolme valitsemaani näkökulmaa

muodostavat omat aihealueensa, ja voivat ensisilmäyksellä näyttää irrallisilta ja erillisiltä. Etenemisjärjestykseni genrestä kohti subjektia luo työhöni kuitenkin loogisen jatkumon laajasta kirjallisesta kontekstista kohti kapeampaa yksilötason analyysiä.

Kuten mainittua, ensimmäisessä osassa halusin tarkastella kohdetekstejäni vasten laajaa historiallista kontekstia. Kirjallista historiaa edustaa rikosfiktio genre, jossa korostuvat kuoleman ja sukupuolen esittäminen. Rikosfiktiossa keho on usein narratiivisesti tarinan lähtökohta, mitä pidän myös omissa kohdeteksteissäni keskeisenä yhteensitovana piirteenä. Keskeisenä kysymyksenäni tässä kappaleessa on yksinkertaisesti miten kohdetekstini eroavat perinteisestä etsivätarinasta ja miten sen konventioita käsitellään feministisestä näkökulmasta. Huomasin että tutkimani sarjat sitoutuvat genreen eri tasoisesti, mikä korreloituu myös synteettisyyden tasossa.

Top of the Lake sitoutuu analyysini mukaan vähiten genrekonventioihin, ja sijoittuu synteettisellä portaikolla alimmalle portaalle. Tällä tarkoitan sitä, että sarja ei käytä genrekonventioita itsetiedostavasti vaan pikemminkin vastustaa niitä, keskittyen identiteetin ja sukupuolen teemoihin. Se ei leikittele genrekonventioilla tai audiovisuaalisen kerronnan keinoilla. Genren sekä synteettisen tason toissijaisuus näyttää siis kotteloituvan subjektiviteetin ensisijaistumisen kanssa. *The Fall* sijoittuu synteettisyyden portaikolla keskiportaalle: Se käyttää genrekonventioita itsetiedostavasti ja sen audiovisuaaliset keinot tukevat sarjan teemoja. Katseen teema on sarjassa keskeinen, mikä korostaa myös sarjan katsojan roolia. Sarja on myös kiinnostunut identiteetistä ja subjektista, mutta vaaka kallistuu merkittävästi murhaajan subjektiviteetin puolelle. Murhaaja Paul Spectorin *modus operandi* on murhan estetisoiminen ja ruumiiden syntetisoiminen, mikä väistämättä vie koko sarjan ja sen naisen kuoleman esitykset synteettisemmälle tasolle. *Twin Peaks* selvästi ei ole tyypillinen genrefiktion edustaja, mutta leikittelee niin vahvasti genre- sekä television konventioilla että tulkitse sen silti sitoutuvan tutkimistani sarjoista eniten genreen. Sarjan postmoderni asetelma rinnastaa murhamysteerin fiktionaalisen totuuden määrittämisen kanssa. Sarja ei ole kiinnostunut subjektiviteetista, mutta käsittelee silti kiinnostavalla tavalla Luran subjektiviteettia juuri sen synteettisyyden kautta.

Visuaalisuutta ja katsetta käsittelevässä osassa keskeisenä teesinä oli naisen esittäminen kuvana sekä katseen performatiivisuus. Halusin tarkastella erityisesti naisen visuaalisen esittämisen ja subjektiviteetin esittämisen ristiriitaa. *Twin Peaks* esittää itsetietoisesti

synteettisen subjektin: Laura on eteerinen olento, jonka ruumis näyttää toismaailmalliselta ja joka on olemassa vain muille, unissa, muistoissa ja nauhoituksissa. Sarja osoittaa osuvasti miten feminiinisyys ja liminaalisuus ovat kytköksissä ja suhteessa maskuliinisuuteen ja subjettiin - asetelma, joka toistuu *Top of the Lake* -sarjassa. *Top of the Lake* ottaa feminisoidun, marginaalisen tilan ja kääntää sen feminiinisen subjektiviteetin tilaksi: Tui säilyttää oman itsemääräävyytensä olemalla poissa, näkymättömissä ja tuntemattomana jopa katsojalle. Poissaolon ja liminaalisuuden, jopa abjektin merkitys feminiiniselle subjektille on aihealua johon päädyin myös subjektia käsittelevässä osassa.

Vaikka *The Fall* pyrkii problematisoimaan naisen esittämisen ja katseen teemoja, sarjassa yleinen ”miehisen katseen” määrittämä esittämisen tapa näyttäytyy silti subjektiviteettia rajoittavana. Sarjan naishahmojen merkittävimmät ominaisuuden liittyvät heidän ulkonäköönsä: hiusten väriin ja pukeutumiseen. Valokuvallisuus on kuitenkin teema jota sarja käsittelee kiinnostavasti - esittäen valokuvan performatiivisena katseena ja maailmaan suhtautumisen tapana. Esittäisinkin valokuvallisuutta käyttökelpoiseksi visuaalisuuden teoriaksi, joka häivyttää rajoja ajatuksen ja teon sekä katseen ja kosketuksen välillä.

Subjektia käsittelevässä luvussa lähtökohtana olivat kysymykset siitä, voiko kuollut tai uhri olla myös subjekti, ja miten feminiininen subjekti esitetään suhteessa rikosfiktion sekä feminisoidun kuoleman esittämisen historiaan jossa subjekti on konventionaalisesti maskuliininen. *The Fall* -sarjassa päähenkilö Stellan feminiinistä subjektia rakennetaan ultrafeminiinisyden kautta. Tämä yhdistyy kovuuteen ja läpinäkymättömyyteen, joka taas asettaa Stellan erilleen sarjan muista naishahmoista ja erityisesti sen uhreista. Näin ollen uhriuden ja subjektiviteetin suhdetta ei käsitellä, ja katsojalle kertyykin kokonaisvaltaisempi ymmärrys Paul Spectorin, murhaajan persoonasta, jonka subjektiivisesta näkökulmasta tapahtumia lähinnä seurataan. *Top of the Lake* -sarjan tapa käsitellä subjektiviteettia on monisyisempi: subjekti ei määriy sarjassa olemalla olemassa muille tai edes verbalisaation kautta. Sarjassa sisäänpäin kääntyminen, kieltäytyminen, hiljaisuus ja poissaolo kääntyvät subjektiviteetin välineiksi. Näitä voisi kutsua feminiinisen subjektin epäsuoriksi esityksiksi. Poissaolo voi toimia lähtökohtana representaatioille, ja on aina välttämättä kuoleman representaatioiden taustalla. Mutta nähdäkseni se voi subversiivisesti kääntyä myös subjektin, läsnäolon representaatioksi.

Feminiinisen subjektin ja kuoleman suhdetta tarkasteltaessa onkin kenties hedelmällistä katsoa duaalisuuden ohitse. Duaalisuus on teema joka toistuu kaikissa tutkielmani osissa: Klassisen salapoliisitarinan kaksi kuolemaa joiden välille tarina sijoittuu, *fabula* ja *suzjet*, fantasia ja todellisuus, katse ja kosketus, kuolema ja sen representaatio, objekti ja subjekti. Kaikki nämä dualiteetit ovat riippuvaisia vastaparistaan. Naisen kuoleman esitykset ovat myös duaalisia: kuollut nainen esitetään usein joko ylimaailmallisen kauniina objektina tai mätänevänä ja silvottuna abjektina. Subjektin suhde abjektiin olisikin kenties feminiinisen subjektin kannalta kiinnostava ja ajankohtainen tutkimusalue: esimerkiksi body horror -kauhugenressä nouseva uusi trendi keskittyy nimenomaan naisten kehoihin ja naisten kehosuhteeseen. Feminiinisen subjektin ja abjektin suhteeseen keskittyminen olisi askel pois päin duaalisista rakenteista ja muodostaisi luonnollisen jatkumon tässä työssä tekemälleni tutkimukselle.

6. LÄHTEET

6.1 PRIMÄÄRILÄHTEET

Campion & al. (tuottaja) (2013a). ”Paradise Sold”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures; Screen Australia.

Campion & al. (tuottaja) (2013b). ”Searchers Search”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures, Screen Australia.

Campion & al. (tuottaja) (2013c). ”The Edge of the Universe”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures; Screen Australia.

Campion & al. (tuottaja) (2013d). ”A Rainbow Above Us”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures; Screen Australia.

Campion & al. (tuottaja) (2013e). ”The Dark Creator”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures; Screen Australia.

Campion & al. (tuottaja) (2013f). ”No Goodbyes Thanks”. *Top of The Lake* [tv-sarja]. See-Saw Films; Escapade Pictures; Screen Australia.

Cubitt & al. (tuottaja) (2013a). ”Dark Descent”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2013b). ”Darkness Visible”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2013c). ”Insolence & Wine”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2013d). ”My Adventurous Song”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2013e). ”The Vast Abyss”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014a). ”These Troublesome Disguises”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014b). ”Night Darkens the Street”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014c). ”Beauty Hath Strange Power”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014d). ”The Mind Is Its Own Place”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014e). ”The Perilous Edge of Battle”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Cubitt & al. (tuottaja) (2014f). ”What is in me Dark Illumine”. *The Fall* [tv-sarja]. Belfast: BBC Northern Ireland; Artists Studio; Fables Limited.

Lynch & al. (tuottaja) (1990a). ”Pilot”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990b). ”Episode #1.2”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990c). ”Episode #1.3”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990d). ”Episode #1.4”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990d). ”Episode #1.5”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990e). ”Episode #1.6”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990f). ”Episode #1.7”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Lynch & al. (tuottaja) (1990g). ”Episode #1.8”. *Twin Peaks* [tv-sarja]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

6.2 SEKUNDÄÄRILÄHTEET

Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Auden, W. H. (1948). The Guilty Vicarage. *Harper's Magazine* 5. URL: <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> [tarkistettu 17.10.2017]

Bacon, H. (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

Bacon, H. (2010). Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. Toim: Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Helsinki University Press. s. 255–276.

- Baudrillard, J. (1976/1993). *Symbolic Exchange and Death*. Kääntänyt Ian Hamilton Grant. Los Angeles, Lontoo, New Delhi & Singapore: SAGE Publications. Ranskankielinen alkuteos 1976.
- Bennett, J. G. (1836). *New York Herald*.
- Bihlmayer, J. (2005). The (un)speakable FEMININITY in mainstream movies. Jane Campion's 'The Piano'. *Cinema Journal* 44. s. 68–88.
- Björk (1997). "Joga". Albumilla *Homogenic*. London: One Little Indian.
- Bronfen, E. (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bryan, S. (2015). (historioitsija). "Pearl Bryan". *Criminal* [podcast]. Toim: Phoebe Judge & Lauren Spohrer. URL: <http://thisiscriminal.com/episode-24-pearl-bryan-8-7-2015/> [tarkistettu 23.10.2017]
- Bullock, E. (2015). Interrogating Gender in Crime TV. Top of The Lake. *Screen Education* 3:77. s. 116–123.
- Cave, N. (1995). "Where the Wild Roses Grow". Albumilla *Murder Ballads*. Hammersmith & Lontoo: Mute Records.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler, R. (1988). *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Crime/Black Lizard.
- Chatman, S. (1981). What Novels Can Do The Films Can't (and Vice Versa). Teoksessa: *On Narrative*. Toim: W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press. s. 117–136.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cohen, D.A. (1997). The Beautiful Female Murder Victim. Literary Genres and Courtship Practices in the Origins of a Cultural Motif. 1590–1850. *Journal of Social History* 31:2. s. 277–306.
- Deleuze, G & Guattari, F. (1980/2004). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Kääntänyt Brian Massimi. Lontoo & New York: Continuum. Ranskankielinen alkuteos 1980.
- Eco, U. (1990). *The Limits of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Freud, S. (1919/2003). *The Uncanny*. Kääntänyt David McLintock. Lontoo: Penguin Books. Saksankielinen alkuteos 1919.
- Gallas, K. (1997). *Sometimes I Can Be Anything. Power, Gender and Identity in a Primary Classroom*. New York: Teachers College Press.

- Gates, P. (2011). *Detecting Women. Gender and the Hollywood Detective Film*. Albany: SUNY Press.
- Georgieva, M. (2014). Animated Skeletons and Open Coffins. Spectacles of Death in the British Gothic Novel. Teoksessa: *Death in Literature*. Toim. Sari Kivistö & Outi Hakola. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 153–168.
- Guthke, K. (1999). *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hakola, O. & Kivistö, S. (2014). Introduction. Teoksessa: *Death in Literature*. Toim. Sari Kivistö & Outi Hakola. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. p. vii–xix.
- Hale, M. (2013). Pregnant Girl Vanishes, and Story Lines Fork. ‘Top of The Lake’ on the Sundance Channel. *The New York Times*. URL: <http://www.nytimes.com/2013/03/18/arts/television/top-of-the-lake-on-the-sundance-channel.html> [tarkistettu 18.10.2017]
- Hawthorn, J. (2006). Theories of the Gaze. Teoksessa: *Literary Theory and Criticism*. Toim: Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press. s. 508–518.
- Hynynen, A. (2014). Death and Immortality in Fred Vargas’s Crime Fiction. Teoksessa: *Death in Literature*. Toim: Sari Kivistö & Outi Hakola. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. s. 251–267.
- IMDB. The Fall. Taglines. URL: http://www.imdb.com/title/tt2294189/taglines?ref=tt_stry_tg [tarkistettu 20.10.2017]
- Irons, G. (1995). *Feminism in Women’s Detective Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Johnson, B. (1980). *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore & Lontoo: The John Hopkins University Press.
- Kay, G. (2013). *Ipswich*. Sydney: Ivy League Records.
- Keskinen, M. (2008). E-pistolary and E-loquence. Sylvia Brownrigg’s *The Metaphysical Touch* as a Novel of Letters and Voices in the Age of E-Mail Communication. Teoksessa: *Audio Book. Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction*. Lanham: Lexington Books. s. 121–139.
- Klein, K. G. (1995). *The Woman Detective. Gender & Genre*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Kähkönen, L. (2014). Death, Temporality and Gender in Novels Based on Life Stories of Marilyn Monroe and Billy Tipton. Teoksessa: *Death in Literature*. Toim: Sari Kivistö & Outi Hakola. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. s. 15–30.

- Lecauhois, P-N. (1784). *Mémoire pour Marie-Francoise-Victoire Salmon*. Rouen: Oursel.
- Lovely Bones, The (2009). Ks: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson & Alice Sebold. O: Peter Jackson. DreamWorks.
- Maza, S. C. (1998). The Theater of Punishment. Melodrama and Judicial Reform in Prerevolutionary France. Teoksessa: *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France*. Toim: Sara Melzer & Kathryn Norberg. Berkley: University of California Press. s. 182–197.
- McHugh, K. (2015). Giving Credit to Paratexts and Parafeminism in Top of The Lake and Orange is the New Black. *Film Quarterly* 68:3. 17–25.
- Messent, P. (2012). *The Crime Fiction Handbook*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Miller, J. H. (1990). *Tropes, Parables, and Performatives*. Durham: Duke University Press.
- Mulvey, L. (1975/1999). Visual pleasure and narrative cinema. Teoksessa: *Film theory and criticism. Introductory readings*. Toim: Leo Braudy & Marshall Cohen. New York: Oxford University Press. s. 833–844. URL: http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf [tarkistettu 24.10.2016].
- Nault, C. (2013). The Cinematic Quiet Girl from The Breakfast Club to The Badlands. *Feminist Media Studies* 13:2. s. 303–320.
- OED = Oxford English Dictionary* (2014). Trope (revised entry). Oxford: Oxford University Press.
- Plain, G. (2001). *Twentieth Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and The Body*. Chicago & Lontoo: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Poe, E. A. (1846). The Philosophy of Composition. *Graham's Magazine* 28:4. s. 163–167. URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> [tarkistettu 16.10.2017]
- Pyrhönen, H. (1994). *Murder From an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House.
- Ragland, E. (1993). Lacan, the Death Drive, and the Dream of the Burning Child. Teoksessa: *Death and Representation*. Toim. Elizabeth Bronfen & Sarah Webster Goodwin. Baltimore & Lontoo: John Hopkins University Press. s. 80–102.
- Reuter, Y. (2005). *Le Roman Policier*. Pariisi: Armand Colin.
- Roth, M. (1995). *Foul & Fair Play. Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
- Russell, C. (1994). *Narrative Mortality : Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. Lontoo: Penguin Books.

Sontag, S. (1977/2008). *On Photography*. Lontoo: Penguin Books.

Todorov, T. (1971/1977). *The Poetics of Prose*. Kääntänyt Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press. Ranskankielinen alkuteos 1971.

Vanacker, S. (1997). W.I. Warshawski, Kinsey Millhone and Kay Scarpetta: Creating a Feminist Detective Hero. Teoksessa: *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. Toim. Peter Messent. Lontoo: Pluto. s. 62–88.