

Kaapo Huttunen

Kaapo Huttunen, FM, musiikki-  
tiede, Turun yliopisto

# NORDIC NOIR -TELEVISIO- SARJAN RIKOS ÄÄNIRAIDAN LÄHI-ITÄÄN VIITTAAVAT TOPOKSET



*Tutkin artikkelissani, millaisia Lähi-itään ja islamilaiseen kulttuuriin viittaavia tyylipiirteitä tanskalaisen televisiosarjan Rikos ensimmäisen kauden musiikissa ja äänisuunnittelussa esiintyy, kuinka ne nivoutuvat sarjan muuhun kerrontaan ja ilmaisuun ja kuinka ne suhteutuvat laajempiin kysymyksiin maahanmuuttajuudesta ja islamilaisesta kulttuurista Tanskassa. Tarkastelen myös, miten sarjan teko- ja julkaisuhetkellä Tanskassa vallinneen poliittisen ilmapiirin ottaminen osaksi sarjan tulkinnallista viitekehystä vaikuttaa sen audiovisuaaliseen lähilukuun.*

## Johdanto

Tarkastelen artikkelissani tanskalaisen rikosdraamasarjan *Rikos* (Forbrydelsen, 2007–2012) musiikki- ja äänidramaturgiaa ja erityisesti siinä esiintyviä erilaisia Lähi-itään viittaavia orientalistisia tyylipiirteitä. Samalla arvioin, minkälaisia strategioita sarjan musiikissa ja äänisuunnittelussa käytetään suhteessa maahanmuuttajuuteen ja erityisesti islamilaiseen kulttuuriin. Kyseessä on poikkeuksellisen hyvin menestynyt draamasarja, joka oli siivittämässä pohjoismaisen audiovisuaalisen rikosdraaman murtautumista maailmanlaajuiseksi kulttuurituotteeksi. Se on myös yksi keskeisistä niin sanotun *nordic noirin* edustajista – tyyliilajin, jossa tyypillisesti on yhteiskuntakriittinen ote (ks. esim. Creeber 2015, 21–22).

Keskityn sarjan ensimmäiseen tuotantokauteen, jossa selvitetään teinikäisen tytön murhaa, mutta jossa myös luodetaan tanskalaista yhteiskuntaa ja politiikkaa. Kyseisellä tuotantokaudella sarjassa ei eksplisiittisesti käsitellä islamia tai maahanmuuttajuutta, myöskään mitään selkeää rasismiin tai muukalaisvihaan liittyvää tematiikkaa sarjassa ei ole. Tästä huolimatta erityisesti sarjan musiikeissa, mutta myös äänisuunnittelussa, hyödynnetään arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaavia tyylikeinoja ja ne nivoutuvatkin keskeiseksi osaksi sarjan kerrontaa ja ilmaisua, jolloin sarjan ääniraidan ja muun ilmaisullisen ja kerronnallisen aineksen välille syntyy eräänlainen

*mixed message*, joka tekee sarjasta maahanmuuttajuuden kannalta ambivalentin. Esitänkin, että *Rikos* musiikkinsa ja äänisuunnittelunsa kautta problematisoi maahanmuuttoa ja erityisesti arabialaisesta ja persialaisesta kulttuurista eli ns. islamilaisesta Lähi-idästä tulevaa maahanmuuttoa. Sarjan ensimmäinen tuotantokausi tehtiin ja julkaistiin aikana, jolloin Tanskassa maahanmuuttajuuteen liittyvät kysymykset ja maan suhtautuminen islamilaiseen kulttuuriin olivat runsaasti esillä, johtuen muun muassa niin sanotuista Muhammad-pilapiirroksista<sup>1</sup>. Tarkastelen sarjan musiikki- ja äänidramaturgiaa myös tätä taustaa vasten.

Artikkeli edustaa kulttuurista musiikintutkimusta<sup>2</sup> ja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimusta, onhan pyrkimyksenä syventyä tanskalaisen televisiosarjan musiikin ja äänisuunnittelun toimintaan. Tältä osin tutkimusmetodologiani onkin varsin tyypillinen: audiovisuaalinen analyysi erilaisia lähikuuntelun metodeja hyödyntäen (Bordwell & Thompson 2004, 385; Chion 1994, 185–213). En tässä yhteydessä niinkään ota kantaa siihen, kuinka eri soinnit on käytännössä toteutettu, vaan perustan löydökseni ainoastaan niiden kuulokovalle ja asemalle audiovisuaalisessa kokonaisuudessa. (Käsitykseni mukaan sarjan musiikit on kuitenkin toteutettu pitkälti virtuaali-instrumentein.) Lähiluvun avulla taas pyrin pääsemään käsiksi audiovisuaalisen kokonaisuuden tarjoamiin syvempiin merkityssisältöihin (Richardson 2016; 2017).<sup>3</sup>

Tarkastelen *Rikoksen* musiikkia ja äänisuunnittelua myös ideologiakriittisestä näkökulmasta, eli kiinnitän huomiota laajempiin yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin prosesseihin, joissa audiovisuaalinen kulttuuri – ja kulttuurituotteet yleensä – ottavat osaa yksilöiden ja ihmisryhmien välisten suhteiden muovaamiseen ja vaikuttavat niiden taustalla oleviin arvoihin ja asenteisiin (ks. esim. Koivunen 1997). Samalla arvioin *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgisten tekijöiden suhdetta myös Tanskassa käytyyn maahanmuuttoon liittyvään yhteiskunnalliseen keskusteluun ja sen taustoihin.

Artikkeli jakautuu seitsemään alalukuun. Aluksi selitän lyhyesti, mistä audiovisuaalisessa *nordic noirissa* on kyse; tämän jälkeen avaan *Rikoksen*



Yleiskuvaa Kööpenhaminasta. Samalla kuullaan etäistä räjähdystä muistuttava tehosteääni, pois kaasutteleva moottoripyörä ja *adhania* muistuttava pitkä huuto. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

1 Ks. esim. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/01/04/kohu-muhammed-pilakuvista>. (Linkki tarkistettu 25.6.2019.)

2 Tämä tutkimus edustaa kulttuurisen musiikintutkimuksen kulttuurikriittistä suuntausta, jossa tarkastellaan musiikin suhdetta kulttuuriin ja sosiaaliin prosesseihin sekä niiden taustalla vaikuttaviin historiallisiin ja poliittisiin tekijöihin (ks. esim. Scott 2003, 3–4).

3 Erotan tässä yhteydessä lähiluvun ja -kuuntelun metodologisesti toisistaan. Niin Bordwell ja Thompson kuin Chionkin tarjoavat metodeita ja ohjeita *lähikuunteluun*, eli analyttiseen elokuvan kokonaisääniraidan tarkasteluun, jossa sen osatekijät eritellään toisistaan, niitä vertaillaan toisiinsa ja tarkastellaan myös suhteessa kuva- ja tarinainformaatioon. Richardson (2017, 2) taas tarjoaa arvokkaita näkökulmia *lähilukuun*, eli kriittiseen ja reflektiiviseen analyysiin, jonka tarkoituksena on ”havainnollistaa huomion kohteena oleviin objekteihin, tapahtumiin ja esityksiin liittyviä esteettisiä kokemuksia yhdistettynä kulttuuriin merkityksiin”.

tarinaa ja tematiikkaa sekä teen joitakin yleisiä huomioita sen kokonaisääniraidasta; kolmas ja neljäs alaluku on tarkoitettu musiikin ja äänisuunnittelun Lähi-itään viittaavien *toposten*<sup>4</sup> käsittelyyn; viidennessä alaluvussa käsittelen *Rikoksen* musiikki- ja ääni-ilmaisun suhdetta *orientalismiin*<sup>5</sup> käsitteeseen; tämän jälkeen tarkastelen havaintojani ideologiakriittisestä näkökulmasta arvioiden *Rikoksen* musiikkia ja äänisuunnittelua laajemmassa historiallis-poliittisessä kontekstissa; viimeinen alaluku on varattu johtopäätöksille.

### **Nordic noir, kansainvälinen menestys**

Pohjoismainen rikoskirjallisuus on levinnyt Pohjoismaiden ulkopuolelle varsin menestyksekkäästi jo 1990-luvulta asti (ks. esim. Arvas & Nestingen 2011, 1). Viime vuosina se on saanut lempinimen *nordic noir*, ja samalla nimellä on totuttu kutsumaan myös pohjoismaisia rikoselokuvia ja -televisiosarjoja, jotka joko perustuvat kyseiseen kirjallisuuteen tai edustavat muuten samaa lajityyppiä – tyypillisesti yhteiskuntakriittistä ja tyyliltään karua, jopa pessimististä, rikosdraamaa, jossa rikoksen taustavaikuttimena on jokin yhteiskunnallinen epäkohta, esimerkiksi muukalaisviha tai homofobia. Tavallisesti kyseessä on henkirikos, jota lähestytään poliisin – tai jonkun muun rikosta selvittävän henkilön – näkökulmasta. Selkeää hyvää ja pahaa voi olla *nordic noirista* vaikeaa löytää, sillä lopullinen syyllinen saattaakin olla yhteiskunta itse, kun pohjoismainen hyvinvointivaltio natisee liitoksissaan.

Pohjoismaiset rikoselokuvat ja -televisiosarjat ovat menestyneet tällä vuosituhannella ennennäkemättömän hyvin. Voidaankin sanoa, että kyseessä on ainutlaatuinen kansainvälinen ilmiö, *nordic noir* -buumi. Ne ovat keränneet useita kansainvälisiä palkintoja, niistä on tehty uudelleenfilmatisointeja muun muassa Yhdysvalloissa (esim. *Girl with a Dragon Tattoo* 2011; *The Killing* 2011–2014) ja Isossa-Britanniassa (esim. *Wallander* 2008–2015; *The Tunnel* 2013–2016), ja esimerkiksi televisiosarjan *Silta* esitysoikeudet oli syksyllä 2015 myyty jo peräti 160 maahan.<sup>6</sup> Tanskassa, Aarhusin yliopistossa, myös käynnistettiin aiheesta monivuotinen (2014–2018) poikkitieteellinen tutkimusprojekti *What Makes Danish TV Series Travel? Transnational production, cultural export and global reception of Danish drama series*.<sup>7</sup> Nykyään *nordic noiria* tehdään kaikissa Pohjoismaissa ja sitä voidaankin perustellusti pitää eräänlaisena ikkunana pohjoismaiseen yhteiskuntaan ja mielenmaisemaan.

Tyypillisesti *nordic noirin* katsotaan saavan alkunsa Maj Sjöwallin (1935–) ja Per Wahlöön (1926–1975) kirjoittamista *Martin Beck* -kirjoista (ks. esim. Peacock 2013, 6). He kirjoittivat niitä kymmenen vuosina 1965–1975 ja kohdistivat niissä kriittisen katseensa yhteiskunnan epäkohtiin ja ruotsalaiseen hyvinvointiyhteiskuntaan (ks. esim. Arvas & Nestingen 2011, 2–3). He käyttivät esimerkiksi Tukholman kaupunkikuvausta tarkoituksellisesti erityisesti luokkaerojen esilletuomiseen (Bergman 2014, 91–93). Myöskään Henning Mankellin (1948–2015), maailmankuulujen *Wallander*-tarinoiden kirjoittajan, merkitystä *nordic noirin* kehityshistoriassa ei voida ohittaa. Hän halusi 1990-luvun alun kirjoillaan erityisesti ”varoittaa maanmiehiään rasismista ja täyttää Sjöwallin ja Wahlöön jättämän tyhjiön” (Jacobsen 2011, 15–16). Lisäksi keskeisinä teemoina hänen *Wallander*-kertomuksissaan on pohjoismaisen hyvinvointivaltion kriisi ja yleisesti ottaen taistelu oikeudenmukaisuuden puolesta (mts. 23–24).

Vaikka Sjöwall ja Wahlöö suhtautuivatkin pohjoismaiseen hyvinvointivaltioon kriittisesti, on *nordic noirissa* usein, ainakin implisiittisesti, havaittavissa

4 Yleisellä tasolla topos tarkoittaa toistuvasti käytettyä tyylikeinon, jolla on jokseenkin vakiintunut merkityssisältö. Käsitteet musiikillisesta topoksesta saattavat kuitenkin vaihdella runsaasti: esimerkiksi *alla turca* -traditiota käsittelevässä artikkelissaan Mary Hunter (1998, 43) käyttää käsitteitä *tyyli* ja *topos* toistensa synonyymeina, kun taas Erkki Huovisen ja Anna-Kaisa Kailan määritelmän mukaan musiikillinen topos on ”joukko musiikillisia olioita (*entities*), joka on rajattu ja varustettu merkityksellä yhdenmukaisten, tietyn kuulijapopulaation merkittävässä enemmistössä jaettujen ulkomusiikillisten mielleyhtymäsuuntausten mukaisesti” (Huovinen & Kaila 2015, 220; tekijän käännös). Toisin sanoen jokin tietty musiikki tai sen osatekijä (esim. äänenväri tai rytmi) saa jossakin tiettyssä kulttuurissa enemmän tai vähemmän yhteisesti ymmärretyn ja jaetun ulkomusiikillisen merkityssisällön. Itse käytän termiä nimenomaisesti tässä jälkimmäisessä mielessä.

5 Alun perin *orientalismilla* tarkoitettiin yleisesti Lähi-idän tutkimusta (ks. esim. Bellman 1998, xi). Teoksessaan *Orientalism* (ensimmäisen kerran julkaistu vuonna 1978) Edward Said kuitenkin määritteli käsitteen uudelleen ja nykyään se liittyykin vahvasti postkolonialistiseen tutkimustraditioon, jossa kolonialismin ja imperialismin valtasuhteita ja niiden kulttuurisia ilmentymiä tarkastellaan kriittisesti. Laajasti ottaen *orientalismissa* on kyse siitä, miten Itä näyttäytyy länsimaaisessa kulttuuripiirissä sen itse tuottamien Idän representaatioiden kautta, ja kuinka se myös hyödyntää näitä representaatioita omakuvansa konstruomisessa. *Orientalismia* venäläisessä musiikissa tarkasteleva Richard Taruskin (1998, 195) kuvaakin ilmiötä ytimekkäästi: ”Itä merkinä tai vertauskuvana, mielikuviuksellisenä maantieteenä, historiallisena fiktiona, typistettynä (*reduced and totalized*) Toisena, jota vasten rakennamme (yhtä typistettyä) kuvaa itsestämme.” (Tekijän käännös.)

6 Lähde: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=86&artikel=6300313>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

7 Lähde: <http://danishtvdrama.au.dk>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

pohjoismaista hyvinvointiyhteiskuntaa ja solidaarisuutta puoltava – vaikkakin ehkä sen mahdollisuuksiin pessimistisesti suhtautuva – eetos. Siinä rikoksiin ei suhtauduta esimerkiksi kyynisen viihteellisesti, vaan ne kumpuavat laajemmista yhteiskunnallisista ongelmista ja ovat niin yksilöitä kuin koko yhteisöäkin koskettavia tragedioita. Rikosten taustalla olevat syyt, eivät siis välttämättä motiivit, löytyvät syvemmältä yhteiskunnan rakenteista ja historiasta, jolloin rikosten todelliset syyt ovat vähintäänkin osittain kollektiivisia. Mustavalkoisia hyvä–paha-dikotomiaan perustuvia tai sellaisista selityksensä saavia tarinoita onkin vaikea löytää *nordic noir* -rikosdraamoista. Näin ollen myös räikeään vastakkainasetteluun perustuvia audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun strategioita on myös etsittävä yleensä muualta kuin näistä perustaltaan humaaneista, vaikkakin usein synkistä ja raaosta rikostarinoista. Ja juuri tässä, kuten myöhemmin pyritään osoittamaan, piilee *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgian keskeinen ongelma.

### Yleiskatsaus *Rikokseen*

*Rikos* on yksi menestyneimmistä tanskalaisista draamasarjoista. Se voitti useita kansainvälisiä palkintoja, siitä tehtiin Yhdysvalloissa uudelleenfilmatisointi (*The Killing*, 2011–2014; julkaistiin Suomessa nimellä *Jälkiä jättämättä*)<sup>8</sup> ja se on yksi keskeisistä *nordic noirin* edustajista. Sarjan on luonut Søren Sveistrup ja käsikirjoituksesta vastaavat Sveistrupin lisäksi Torleif Hoppe, Michael W. Horsten ja Per Daumiller. Ohjaajia ensimmäisellä kaudella on kaikkiaan kuusi: Birger Larsen, Henrik Ruben Genz, Kristoffer Nyholm, Fabian Wullenweber, Charlotte Sieling, Morten Arnfred ja Morten Køhlert. Äänisuunnittelijat ovat Jan Scot, Nino Jacobsen ja Peter Schiøtz. Sarjan on säveltänyt Frans Bak. Sarjaa alettiin näyttää Tanskassa DR1-kanavalla tammikuussa 2007.

Sarjassa seurataan päättäväisen ja omapäisen kööpenhaminalaisen rikostutkijan Sarah Lundin (Sofie Gråbøl) uraa kolmen kauden ajan. Hän laittaa sekä uransa että yksityiselämänsä vaakalaudalle selvittäessään henkirikoksia, jotka osoittautuvat myös laajemmin yhteiskunnallisesti merkittäviksi. Toisin kuin toisessa ja kolmannessa kaudessa, jotka ovat kumpikin kymmenjaksoisia, ensimmäisessä kaudessa on 20 jaksoa. Alun perin kahdelle eri kaudelle (10 jaksoa/kausi) tarkoitettu kausi julkaistiin yleisön osoittaman kiinnostuksen takia kokonaisuudessaan jo samana vuonna (2007), ja näin ensimmäisestä kaudesta tuli poikkeuksellisen pitkä, 20-jaksoinen. Kaikkien kausien jaksot kestävät hieman alle tunnin.

Kuten edellä mainittiin, tässä artikkelissa keskitytään ainoastaan sarjan ensimmäiseen kauteen. Siinä Sarah Lund, yhdessä apulaisetsivä Jan Meyerin (Søren Malling) kanssa, selvittää teini-ikäisen Nanna Birk-Larsenin (Julie Ølgaard) murhaa. Samaan aikaan Kööpenhamina valmistautuu pormestarinvaaleihin. Lund on juuri aikeissa muuttaa Ruotsiin ruotsalaisen miesystävänsä ja poikansa kanssa, kun teinitytön murhan tutkinta saa hänet lykkäämään suunnitelmiaan. Kauden jokainen jakso käsittää yhden vuorokauden, eli rikoksen selvittäminen kestää yhteensä 20 päivää. Tänä aikana murhatutkimukset sekoittavat myös pormestarinvaalin kulun, kun epäilykset kääntyvät pääehdokas Troels Hartmanniin (Lars Mikkelsen) ja muihin henkilöihin hänen taustajoukoissaan. Tämä kiristää entisestään poliittista valtapeliä, joka muodostaa yhden sarjan päätarinalinjoista. Sarjassa seurataan myös, kuinka murhatun Nannan vanhemmat Pernille (Ann Eleonora Jørgensen) ja Theis (Bjarne Henriksen) yrittävät selvittää tyttärensä menettämisestä.

8 Myös alkuperäinen sarja sai kansainvälisille markkinoille nimekseen *The Killing*. Näitä kahta sarjaa ei siis pidä sekoittaa toisiinsa.

Ensimmäisen kauden kaikki jaksot sisältävät musiikkia kehostaan noin kaksi kolmasosaa (63–67 %). Käytännössä lähestulkoon kaikki kuultava musiikki on ei-diegeettistä, eli tarinatilän ulkopuolista, sarjaa varten sävellettyä originaalimusiikkia, kuten *nordic noir* -sarjoille onkin tyyppillistä. Sarjassa käytetään siis suhteellisen paljon musiikkia. Originaalimusiikin orkestraatio on kirjavaa, aina synteettisistä soinneista orkesterisoittimiin ja lauluvokalisointeihin, sähkökitarasta erilaisiin perkussioihin ja itämaisiiin instrumentteihin. Lainamusiikkia on vastaavasti hyvin vähän ja se on aina diegeettistä: satunnaista rockmusiikkia soi esimerkiksi radiossa. Näin lainamusiikista ei muodostu olennaista sarjan musiikkidramaturgian osaa, vaan se kuuluu pikemminkin sarjan äänisuunnitteluun; lainamusiikin käytössä ei ole havaittavissa selkeätä linjaa suhteessa sen sointiväreihin, orkestraatioon tai tematiikkaan, eikä sillä esimerkiksi kommentoida tapahtumia.

*Rikoksen* äänisuunnittelu on siinä mielessä realistista, että se hyödyntää vain harvoin ei-diegeettisiä äänitehosteita, eikä se esimerkiksi pyri vääristelemään äänen todenmukaisuutta suhteessa sen äänilähteeseen. (ks. *verisimilitude*; Chion 1994, 107–109). Myöskään sellaista selvästi psykologista ääni-ilmaisua sarjassa ei esiinny, joka kuvastaisi henkilöhahmojen sisäistä kokemusmaailmaa ja häivyttäisi rajoja diegeettisten ja ei-diegeettisten äänten välillä – siis ”psykoakustista” ääni-ilmaisua Susanna Välimäen tarkoittamassa mielessä (ks. Välimäki 2008, 164, 203, 216–217). Sen sijaan, kuten myöhempana esitetään, sarjassa kuitenkin käytetään ääntä muutoin varsin ilmeikkäästi – ja myös epärealistisesti – ilmaisemaan tarinan maailmaan liittyviä sosiokulttuurisia tekijöitä.

*Rikos* ei eksplisiittisesti käsittele lainkaan maahanmuuttajuuteen liittyviä kysymyksiä. Mitään erityistä rasismiin tai muukalaisvihaan liittyvää tematiikkaa sarjassa ei ole, ja sarjan tarinankuljetuksessa annetaan vain vähän syitä olettaa Nannan kuoleman liittyvään millään tavalla maahanmuuttajuuteen, ennakkoluuloihin tai rasismiin; tarinan alkupuolella epäilyt kohdistuvat vain hetkellisesti lukion arabialaistaustaiseen tanskan kielen opettajaan Ramaan (Farshad Kholghi). Vasta jaksossa 16 selviää, että Nannalla oli arabialaistaustainen poikaystävä, jonka kanssa hän aikoi karata, ja vasta aivan loppumetreillä Nannan murha osoittautuu epäsuorasti rasistisesti motivoituksi. Lisäksi vain kerran 20 jakson aikana sarjassa tapahtuu jotain suoraan rasismiin viittaavaa: Theisin alaisella, Vagnilla (Nicolaj Kopernikus), on sanaharkkaa maahanmuuttajamiehen kanssa. Vagn käyttää miehestä rasistista nimitystä, johon Theis välittömästi puuttuu ja antaa ymmärtää, ettei hän hyväksy moista käytöstä.

Sarjassa myös esitetään maahanmuuttajataustaiset ihmiset hyvin integroituneina – tätä kuvastaa esimerkiksi juuri se seikka, että murhatun lukiolaistytön koulussa tanskan kielen opettaja on arabialaistaustainen maahanmuuttaja. Itse lukio esitetään hyvin toimivana monikulttuurisena kouluna. Muutenkaan koko kauden aikana ei nosteta esiin mitään erityisiä maahanmuuttajuuteen tms. liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä tai ongelmia. Tästä huolimatta viittaukset Lähi-itä-peräiseen kulttuuriin, ja sitä kautta väkisinkin myös islamiin ja maahanmuuttajuuteen liittyvät konnotaatiot, saavat varsin paljon tilaa sarjan musiikissa kuin myös – tosin vähemmässä määrin – sen äänisuunnittelussa.

### Musiikin ”lähi-itäistävät” topokset

*Rikoksessa* on useita toistuvasti kuultavia musiikillisia teemoja, joita käytetään enemmän tai vähemmän johdonmukaisesti koko sarjan ajan. Tässä yhtey-

dessä ei kuitenkaan ole mahdollisuutta käsitellä laajemmin niitä tai niiden ilmenemismuotoja, vaan erityistä huomiota kiinnitetään ainoastaan niihin musiikkeihin, joissa esiintyy tunnistettavasti Lähi-itään, tarkemmin arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaavia piirteitä. Kuten edellä mainittiin, *Rikoksen* musiikeissa ilmenevät Lähi-itään vahvasti viittaavat piirteet eivät saa sarjan tarinasta, sen teemoista tai muista sen kerronnan ja ilmaisun välineistä selkeää ja kuulija-katsojalle helposti avautuvaa selitystä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ne itsessään olisivat erityisen häilyviä tai vaivihkaisia luonteeltaan. Päinvastoin, vaikka jotkin niistä ovatkin hienovaraisempia, ovat ne usein varsin selvästi havaittavissa – ja suurin kysymysmerkki liittyykin niiden käyttötarkoitukseen.

Yksi ilmeisimmistä esimerkeistä kuullaan heti kauden ensimmäisessä jaksossa; Theis on miehineen kantamassa tavaroita taloon, jossa on maahanmuuttajan pitämä ruokakauppa (11:57). Rytmittävien ja säästävien synteettisten rakenteiden tukemana kuullaan *ney*-huilua sen länsimaiselle kuulijalle kenties tutuimmassa muodossa: improvisatorisia sävelkuluja soittimen alimmassa rekisterissä, juuri keski-C:n yläpuolella, luonnollisessa d-mollissa.<sup>9</sup> *Ney* on yksi tunnistettavimmista arabialaisen ja persialaisen perinnesävelsoittimista. Sen alarekisterissä haikea ja hieman käheä sointi, sille tyypilliset lyhyet *glissando*<sup>10</sup> ja pitkät improvisoidut *legato*-kulut<sup>11</sup> antavat sille karaktäärin, joka on nopeasti tunnistettavissa ”itämäiseksi”. Kyseessä on länsimaiselle kuulijalle välittömästi eksoottista toiseutta tuottava topos. Esimerkiksi suufilaisuudessa, islamin välitöntä Jumala-kokemusta korostavassa mystisessä liikkeessä (ks. esim. Hämeen-Anttila 2004, 184), erilainen Koraanin tulkinta mahdollistaa tavallista sallivamman suhtautumisen musiikkiin, ja suufilaisien rituaaleissa musiikilla onkin tärkeä osa (Miller & Shahriari 2006, 215). Tämä päästäpuhallettava, yleensä ruo’osta valmistettu puupuhallin on yksi näiden rituaalien keskeisistä soittimista, ja sillä soitetaan usein pitkiä sooloja (mts. 216–217). Juuri tällainen improvisoitu, meditatiivinen puhallinsointi on löytänyt tiensä myös länsimaisten elokuvien ilmaisuvälineistöön. Usein sillä pyritään karakterisoimaan lokaatiota, paikallistamaan kuulija-katsoja nopeasti toisaalle, jonnekin eksoottiseen Orienttiin.

Läpi koko kauden käytetty ja usein toistuva Lähi-itään viittaava piirre *Rikoksen* musiikeissa on harmonisen mollin V asteen moodi, eli niin sanottu *fryyginen dominantti*.<sup>12</sup> Sen huomionarvoisin piirre on sen pentakordi (asteikon viisi ensimmäistä säveltä), joka sisältää pienen sekuntin ja suuren terssin. Se on länsimaiselle kuulijalle kenties tunnetuin arabialaisessa ja persialaisessa musiikissa käytetty asteikko. Se on omiaan herättämään eksoottisia ja mystisiä konnotaatioita, ja länsimainen kuulija ymmärtääkin sen hyvin nopeasti merkiksi ”jostakin itämaisestä” – soitettiinpa se oikeastaan millä soittimella hyvänsä. Länsimaisessa musiikissa sitä onkin käytetty paljon juuri tällaisessa orientalistisessa tarkoituksessa. *Rikoksessa* sitä kuullaan kuulokuvaltaan synkässä jännitysteemassa. Se soi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Nannan kuulokavereille kerrotaan, että tämä on kuollut, ja se jatkuu pitkälle seuraavaan kohtaukseen, jossa Sarah Lund kuulustelelee Nannan ystävää (2. jakso, alkaen 28:32). Kuullaan synteettinen matala bordunaääni toonikassa (suuri A), jonka kanssa, oktaavia ylempänä, toinen synteettinen sointikenttä pitkin jatkuvien äänin tekee B-G-A-kuviota. Välillä äänimatosta nousee esiin myös sävellajin dominantti, E-sävel. Tällaisen synteettisen äänikentän yllä kuullaan taas *ney*-huilua, joka soittaa improvisoidun kuulioita fryygisessä dominantissa. Lisäksi fryygistä dominanttia korostetaan terävällä kielisoitinsoinnilla, joka soittaa nopeaa pientä sekuntia A:sta B:hen. Tämä synkkä teemamusiikki

9 Luonnollisella mollilla tarkoitetaan molliasteikkoa, jonka seitsemättä säveltä ei ole korotettu puolella sävelaskelella ns. johtosäveleksi, kuten harmonisessa mollissa.

10 Glissando (suom. liukuen) = siirtyminen portaattomasti sävelkorkeudesta toiseen.

11 Legato (suom. sitoen) = sävelten liittäminen toisiinsa saumattomasti ilman taukoja.

12 Fryyginen dominantti saadaan siis aikaan käyttämällä harmonisen mollin säveliä, mutta siten, että asteikko alkaa harmonisen mollin viidennestä sävelestä ensimmäisen sijaan. Arabialaisessa musiikissa tämä moodi tunnetaan nimellä *hijaz*.



Sarah Lund kuulustelee uhrin koulukaveria. Pahaenteinen musiikki perustuu fryygiselle dominantille. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

ei kuitenkaan ole johtoaihe, eli sitä ei käytetä systemaattisesti viittaamaan johonkin tiettyyn asiaan, vaan vaihtelevasti; se voi kulkea paralleelissa muun tarinainformaation kanssa, vahvistaen muilla keinoilla jo välitetyjä merkityssisältöjä, tai sitten polaroiden, eli paljastaen tai lisäten tarinainformaatiota muutoin neutraaleihin tai monitulkintaisiin kohtauksiin. Kaikissa tapauksissa tätä teemaa käytetään kuitenkin luomaan kohtauksiin pahaenteinen pohjavire, ei esimerkiksi korostamaan tapahtumien surullisuutta tai vakavuutta.

Yllämainitut esimerkit *Rikoksen* musiikin itämaisista piirteistä ovat varsin ilmiselviä. Sarjassa kuullaan kuitenkin usein ja toistuvasti myös vähemmän ilmeisiä, mutta silti suhteellisen helposti havaittavissa olevia, etnisiä mielle yhtymiä herättäviä sointuja. Erityisesti on mainittava sarjassa runsaasti käytetyt nopeat ja kumeat rumpurytmit, joissa on tällainen orientalisoiiva ”yleisetninen” sointi. Niitä kuullaan aina yhdessä matalan ja selvästi synteettisen Hurkupisteen kanssa, jotka yhdessä muodostavat synkkäsointisen äänimaton. Sitä käytetään usein kohtauksia toisiinsa sitovana siirtymämusiikkina, kun siirrytään lokaatiosta tai ajankohdasta toiseen. Myös sarjassa harvemmin kuultavia ruotsalaisen laulajan Josefine Cronholmin laulamia improvisatorisia sanattomia vokalisointeja ja ornamentointeja, joita tukevat ”eteeriset” synteettiset äänikentät, voidaan pitää osana sarjan Lähi-itään viittaavaa ja etnisestä soinnista ammentavaa musiikkidramaturgiaa. Esimerkiksi Derek B. Scottin mukaan tällaiset sanattomat vokaliisit vakiintuivat länsimaisessa musiikissa tavaksi kuvastaa ”emotionaalista” itämaista ihmistä, erotuksena ”rationaalista” länsimaisesta ihmisestä (2003, 157). Ralph P. Locke taas huomauttaa, että naisellisesta aistillisuudesta tuli jo 1800-luvulla ”viettelevä ja salaperäinen, kuvittelun Lähi-idän pääasiallinen merkittäjä” (1998, 118; tekijän käännös).

*Rikoksessa* käytetyt Lähi-itään viittaavat topokset ovat rakenteeltaan melko yksinkertaisia. Tähän saattaa olla useitakin syitä, mutta siinä voidaan nähdä myös jäämiä vanhemman länsimaisen musiikin orientalismista. Pääasiassa 1800-luvun eurooppalaisen musiikin orientalistisia piirteitä käsittelevässä artikkelissaan Locke (1998, 116–117) toteaa, että eurooppalaiset säveltäjät rakensivat itämaiset viittauksensa varsin yksinkertaisista aineksista. He eivät



Äiti itkee kuollutta tyttärtään etnisten rumpurytmien soidessa. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

hyödyntäneet arabialaisen musiikin runsasta sävelkieltä ja rytmiikkaa, vaan käyttivät äänialaltaan suppeita melodioita ja usein yksinkertaisia rytmikuviota. Syitä tähän olivat länsimaisiin soittimiin, nuottikirjoitukseen ja esitystraditioihin liittyvät rajoitukset, mutta myös olettaus, että ei-eurooppalainen kulttuuri on lähtökohtaisesti eurooppalaista primitiivisempää.

### Lähi-idän äänet Kööpenhaminassa

Edellä mainittu kohta, jossa kuullaan *ney*-huilua (11:57), on huomionarvoinen toisestakin syystä: siinä kuullaan paljon sellaisia ääniä, jotka helposti assosioituvat Lähi-itään, itämaiseen kaupunkikulttuuriin ja siihen sijoittuviin elokuviin. Esimerkiksi elokuvassa *Kabuli Kid* (Kabuli Kid, Ranska/Afganistan, 2008; ohj. Barmak Akram), jonka tapahtumat sijoittuvat – nimensä mukaisesti – Afganistanin pääkaupunkiin, seurataan kaupungin humua paikallisen taksikuskin näkö- ja kuulokulmasta. Kuullaan jatkuvaa liikenteen huminaa ja autojen tööttäilyä; ihmismassojen puheensorina luo omanlaisensa bordunan, jota rytmittävät erilaiset huudahdukset; toistuvasti kuullaan pois kaasuttelevia moottoripyöriä ja koirien haukuntaa – ja välillä jostain kuuluu *adhan*, islamilainen rukouskutsu. Tällaisia elokuvaäänellisiä konventioita, jotka varmasti moni tunnistaa arabimaailmaan sijoittuvista elokuvista – suuren Lähi-idän kaupungin humua kuvastavia ääniä – käytetään myös *Rikoksessa*.

Kun *ney*-huilu soi, nähdään Theis alaisineen kantamassa tavaroita kerrostaloon, jossa on maahanmuuttajan pitämä elintarvikeliike, sitten yleiskuvaa pienehköstä Kööpenhaminan sivukadusta – autoja parkissa, muutama liikkuva auto. Muutamia ihmisiä kävelee ohi – yksi nainen on pukeutunut *niqabiin*. Musiikki päättyy. Kohtauksen ambienssiäänet herättävät huomiota: taustalla on taukoamaton liikenteen äänen ja autojen tööttäilyn äänimatto sekä jatkuva suuresta ihmispaljoudesta kielivä puheensorina; pillin vihellysäni muistuttaa liikennepoliisista. Näihin sekoittuu useita erilaisia äänielementtejä, jotka viestittävät sivukatua ympäröivästä suuresta ja hälyisästä metropolista.



Visuaalista vastinetta kohtauksen äänimaisemalle ei missään vaiheessa – luonnollisestikaan – nähdä, ei ole valtavaa ruuhkaa, ei ihmismassoja. On selvää, ettei äänisuunnittelu tässä kohtauksessa ole realistista, sivukatu Kööpenhaminassa ei kuulosta tuolta – ikään kuin Lähi-idän maahanmuuttajat olisivat tuoneet kaupunkiansa äänet mukaan Kööpenhaminaan. Selvästi *adhaniksi* ymmärrettävää ääntä ei kohtauksessa kuulla, vaikka kaukana taustalla jotain laulunkaltaista ääntä kuuluukin. Se olisi luultavasti ollut liian epärealistista sarjan tekijöiden tarpeisiin; sarjan tekohetkellä Tanskan laki kielsi rukouskutsun julkisen esittämisen. Kuitenkin samassa jaksossa, vain muutamaa minuuttia myöhemmin (15:45), kuullaan varsin selkeästi *adhaniin* viittaava huuto. Kyseessä on siirtymä kahden kohtauksen välillä. Se on varsin dramaattinen luonteeltaan: se alkaa kaukaista räjähdystä muistuttavalla perkussiivisellä äänitehosteella; näemme yleiskuvassa Kööpenhaminan kaupungintalon ja laajasti kaupunkia sen ympärillä. Heti tämän jälkeen kuullaan pitkä, noin seitsemän sekuntia kestävä, korkeahko ja sävelkorkeudeltaan laskeva, valittava huuto sekä sen aikana pois kaasuttelevan moottoripyörän ääni.

Tällaisten ”lähi-itäistävien” toposten kautta Kööpenhamina esitetään monikulttuurisena ja kansainvälisenä suurkaupunkina, levottomana globaalina metropolina. Ne on myös mahdollista tulkita osaksi laajempaa *Rikoksen* ääni-ilmaisussa esiintyvää ”levottomuuden estetiikkaa”, jonka kautta kaupunki on usein kohtauksissa läsnä. Sisätilakohtauksissa kaupungin ääniä – autojen jarrut ja raitiovaunun kiskot kitisevät, moottoripyörät kaasuttelevat – käytetään usein voimakkaan *akusmaattisesti*, eli diegeettisillä äänillä, joiden lähde ei nähdä kuva-alassa, laajennetaan tarinatilaa kauas kuva-alan ulkopuolelle ja samalla kaupunki ikään kuin tulvii sisään. Usein sisätilakohtauksissa kaupungin äänet kuuluvat korostetun voimakkaasti ja selvästi, ikään kuin jossain olisi ikkuna auki. Näin rauhaton kaupunki – ja siis implisiittisesti myös sen ihmiset – tunkeutuu työpaikoille ja koteihin. Kun kaupunki tällä tavalla akusmatisoidaan, siitä tulee omanlaisensa *acousmêtre*, tarkemmin identifioimaton kaikkialla ja ei missään yhtä aikaa oleva hahmo, joka ”vaeltaa kuva-alassa kuitenkin astumatta siihen” (Chion 1999, 24). Tätä vaikutusta



Maahanmuuttajan pitämän ruokakaupan edusta ja Kööpenhaminan katukuvaa, jonka yhteydessä kuullaan *ney*-huilun improvisatorisia sävelkulkuja. Kuva: Kuva-kaappaus *Rikos*-sarjasta.

vahvistaa entisestään se, ettei Kööpenhaminaa ja sen ihmismassoja juurikaan nähdä. Kun kaupunki näytetään, tapahtuu se yleensä laajoina ja hyvin lyhyinä yleiskuvina. Kohtaukset eivät tapahdu kaduilla ja toreilla, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, vaan sisätiloissa, syrjäseuduilla, sisäpihoilla, parkkihalleissa. Kaupungilla – tai kaupungissa – liikkumista ei yleensä näytetä kuin viitteellisesti: lyhyt kuva liikkuvasta autosta tai ihmisiä istumassa autossa sateesta märät ikkunat taustalla.

### Orientalismin merkitykset *Rikoksessa*

I don't think it has to be exactly from Pakistan, it just has to send that feeling and it also has to be a part of the universe we created for *The Killing*, so I mean, yeah, we had some music that sent the Pakistan vibe.<sup>13</sup>

Näin sarjan musiikkia kuvaili sen säveltäjä Frans Bak vuonna 2016 antamassaan haastattelussa. Säveltäjän lausuntoa tulkiten, ollakseen osa *Rikoksen* tekijöiden tavoittelemaa ilmaisua, musiikin ei tarvinnut olla välttämättä tarkalleen pakistanilaista tyylipiirteiltään, mutta sen tuli tuottaa pakistanilainen *vibe*, fiilis. On kuitenkin huomautettava, ettei sarjan musiikista löydy lainkaan erityisesti pakistanilaiseen musiikkikulttuuriin viittaavia piirteitä. Sen sijaan se kyllä hyödyntää useita arabialaisesta ja persialaisesta musiikista tuttuja tyylipiirteitä, kuten edellä on esitetty. Syyt säveltäjän sanavalinnoille eivät haastattelusta selviä, mutta hänen puheensa ”pakistanilaisesta fiiliksestä” edustaa – joko tarkoituksella tai tahtomattaan – orientalismia, mielikuvaa Idästä yhtenäisenä ja eksoottisena, mutta tarkemmin määrittelemättömänä toisena. Tätä näkemystä vahvistaa sekin seikka, että pakistanilainen perinnesmusiikki on kuulokuvaltaan hyvin erilaista kuin arabialainen tai persialainen. On myös mahdollista, että sekaannus sanavalinnassa tapahtuu siitä syystä, että Pakistan kuuluu maihin, joissa valtauskontona on islam. Se saatetaan näin mieltää länsimaissa – tässäkin tapauksessa orientalistisesti – muutoinkin osaksi samaa stereotyyppistä ”islamilaista Itää”, jossa arabialainen kulttuuri dominoi, eikä persialaista ja arabialaista kulttuuria mielletä toisistaan erillisiksi.

Vaikka länsimainen populaarimusiikki on suosittua Pakistanissakin, kuuluvat maan suosituimpiin musiikinlajeihin kuitenkin myös pakistanilainen klassinen musiikki sekä *ghazal*, *qawwali* ja *geet* (Shabbir & al. 2011, 29). Ne ovat kaikki tyylilajeja, jotka poikkeavat instrumentaatioltaan ja kuulokuvaltaan varsin huomattavasti *Rikoksessa* käytetystä arabialais- ja persialaisvaikutteisesta musiikista. Niissä kaikissa myös kuuluu vahva yhteys intialaiseen musiikkiperinteeseen, ei Lähi-itään, vaikka *ghazalilla* ja *qawwalilla* onkin etäiset yhteytensä Lähi-idän kulttuureihin. *Qawwali* on Etelä-Aasian suufilaisten uskonnollista musiikkia, jossa käytetään useita eri kieliä, myös persiaa ja arabiaa (Hyder & Petievich 2009, 94, 96). *Ghazal* taas on rakkausrunoutta, jonka juuret yltävät kauas historiaan, arabialaiseen runoperinteeseen, ja jonka tekstejä käytetään Pakistanissa samannimisessä, tyyppillisesti urdunkielisessä laulumusiikissa.

Kulttuuriset rajat, jos sellaisia on ylipäätään löydettävissä, eivät juuri koskaan noudattele valtioiden rajalinjoja, ja Pakistanin on kulttuurisesti hyvin monimuotoinen. Kaiken lisäksi pakistanilainen musiikkikulttuuri itsessään on hyvin heterogeenistä. Tämän voi hyvin havaita esimerkiksi *qawwali*-musiikkia kuuntelemalla: siinä on kuultavissa paljon erilaisia mutta erityisesti pohjoisintialaisia vaikutteita. Pakistanin klassinen musiikki on, niin ikään, hyvin läheistä sukua Pohjois-Intian *hindustani*-musiikille (Pakistan erottautui

13 Lähde: [https://www.youtube.com/watch?v=rB6BptJ\\_52g](https://www.youtube.com/watch?v=rB6BptJ_52g). (”Interview with Frans Bak at the Nordic Film Music Days in Berlin, 2016”, *YouTube*; linkki tarkistettu 12.5.2019.)

brittiläisestä Intiasta omaksi muslimivaltiokseen vasta vuonna 1947). Pakistanilainen musiikki ei siis ole kuulokuvansa perusteella helposti sekoitettavissa arabialaiseen ja persialaiseen musiikkiin. Pakistan ei myöskään kuulu samaan kielialueeseen, vaan sen kansalliskieli on urdu ja puhutuimmat kielet punjabi, pasho ja sindhi. Myös englannilla on vahva asema Pakistanissa. Maantieteellisesti se taas kuuluu Etelä-Aasiaan, ei Länsi-Aasiaan eli Lähi-itään. Näin ollen onkin aiheellista kysyä, mitä ”pakistanilaista fiilistä” tarkalleen ottaen *Rikokseen* on haettu? Ja miksi se tässä tavoitteessaan hyödyntää nimenomaan edellä mainittuja arabialaisia ja persialaisia tyylipiirteitä? Näihin kysymyksiin ei kuitenkaan ole saatavissa vastauksia audiovisuaalisen analyysin ja lähiluvun keinoin.

Orientalismissa ei ole kyse vain toiseuden kuvaamisesta, vaan se kuvastaa myös sitä, mitä me ajattelemme tuosta toiseudesta (Scott 2003, 161). Myös Jonathan Bellman (1998, xii) toteaa, että vieras tai outo musiikki ei ainoastaan kuulosta erilaiselta kuin ”meidän musiikki”, vaan se myös vihjaa omastamme poikkeavista kulttuurisista käytänteistä ja ajattelutavoista. Tämä taas johtaa erilaisiin vertaileviin ja arvottaviin mielikuviin tästä eksoottisesta toisesta: se on joko meitä iloisempi tai surullisempi, kauniimpi tai rumempi, parempi tai huonompi ja niin edelleen.

Arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaava musiikki toimii luonnollisesti länsimaisessa kuulija-katsojassa monenlaisten mielikuvien herättäjänä. Artikkelinsa *Orientin lumo – Itä toisena* alkusanoissa Marjo Kaartinen (2002, 291) kuvailee runollisesti aikojen saatossa länsimaissa vaalittuja mielikuvia Orientista:

Arabia – Isfahanin sametinmusta yö – Marrakeshin käärmeenlumoojat – Gizan pyramidit – Bosporin kultainen sarvi – kolme Itämaan tietäjää kamelien selässä hiekka-autiomaassa. Itämaisten mielikuvien lista jatkuisi pitkään. Tumma, salaperäinen, täynnä muinaisia mysterejä, kulttuurimme kehto, vesipiipuntuoksuinen Itä – isolla alkukirjaimella puhuttaessa mielikuvien paikasta, pienellä puhuttaessa ilmansuunnasta – on kulttuurisessa kuvastossamme kohtalaisen yhtenäinen tuote vailla suurempia maantieteellisiä tai etnisiä eroavaisuuksia.

2000-luvun Skandinaviassa mielikuva Idästä ei kuitenkaan koostu enää tällaisista romanttisista ja eksoottisista kaukokaipuun kuvista. Orientalismi on, kuten Edward W. Said (1979, 321) asian muotoilee, ”ideologisen fiktion järjestelmä”. Koska kyse on sepitteestä, se voidaan eri aikoina valjastaa hyvin erilaisiin ideologisiin tarkoituksiin. Nykyaikana se usein tarkoittaa erityisesti anti-islamilaista pyrkimystä. Kuten Locke huomauttaa, orientalistinen musiikki tarjoaa tähän hyvin välineitä:

[T]ietyt ”itämaiset” musiikkiteokset ylläpitävät mielikuvia Lähi-idästä sekä sen muinaisista ja viimeaikaisistakin asukkaista, jotka vaihtelevat suuresti: idealisoiduista ja todenmukaisista, mutta yksipuolisista aina myrkyllisiin ja halventaviin. Tosiaankin, juuri taideteosten sepitteellisyys naamioi ja tekee helpommin vastaanotettaviksi joitain selvästi ennakkoluuloisia kansojen ja paikkojen kuvauksia. (Locke 1998, 116–117; tekijän käännös.)

### **Rikoksen historiallis-poliittinen viitekehys**

Edellä kuvattu *Rikoksen* ensimmäisen kauden ensimmäisen jakson siirtymä *adhania* muistuttavine huutoineen, pois kaasuttelevine moottoripyörineen

ja räjähdyskaltaisine perkussioineen on omiaan herättämään kuulija-katsojassa levottomuutta. Se muistuttaa vahvasti kohtausten välistä siirtymää johonkin Lähi-idän kriisipesäkkeeseen sijoittuvassa jännityselokuvassa tai televisiosarjassa. Monille islam edustaa edelleen, tai erityisesti nykyään, pelottavaa toista, ulkopuolelta soluttautuvaa uhkaa, ja näin ollen sitä edustavien tai siitä jollain tavalla muistuttavien audiovisuaalisten toposten voi olettaa toimivan hyvin myös jännitystä luovina elementteinä rikosdraamasarjassa. Osalle tanskalaisista kuulija-katsojista tällaiset ääniefektit tuottivat varmasti myös suuttumusta, sillä ne viestittävät heille tuntemattomista ja mahdollisesti myös pelottavista kulttuurisista käytännteistä, joiden he pelkäävät saavan pysyvän jalansijan heidän elinympäristössään. Esimerkiksi vuonna 2017 tanskalaisen anti-islamilaisten ryhmän edustajat huudattivat *adhania* kaiuttimista Roskilden pormestarin talon edessä aamulla kello viisi, osoittaakseen mieltään kaupunkiin suunniteltuja minareetteja vastaan.<sup>14</sup> Heille kyse oli siis selvästi epätoivottavasta asiasta, johon ei liity oikeastaan mitään positiivisia mielleyhtymiä. Tämä ei tietenkään ole erityisen ihmetyttävää, jos tarkastellaan Tanskan sisäpolitiikkaa ja sen lähi- ja hieman kaukaisempaakin historiaa.

*Rikosta* alettiin näyttää Tanskassa tammikuussa 2007, eli sitä oli myös tehty sellaisena ajankohtana, jolloin maahanmuuttajuuteen liittyvät kysymykset olivat Tanskassa runsaasti esillä ja suhde erityisesti islamilaiseen kulttuuriin oli kriisiytynyt johtuen niin sanotuista Muhammad-pilapiirroksista. Pilapiirroksiksi käynnistyi syyskuun 30. päivänä vuonna 2005 julkaistuista pilapiirroksista, jotka esittivät profeetta Muhammadia. Tämä loukkasi islamiuskoisia niin Tanskassa kuin muuallakin maailmassa ja johti tilanteen eskaloitumiseen, ja esimerkiksi Tanskan lähetystöihin hyökättiin eri puolilla maailmaa. Luonnollisesti poliittinen keskustelu islamin asemasta Tanskassa kärjistyi (Nielsen 2012, 4). Ilman haastattelututkimusta on mahdotonta varmuudella tietää, miten nämä Tanskaa kuohuttaneet tapahtumat vaikuttivat – jos mitenkään – sarjan tekijöiden intentioihin, motiiveihin tai taiteellisiin valintoihin sarjan musiikin ja äänisuunnittelun suhteen. Ne, samoin kuin myös laajempi historiallis-poliittinen konteksti, on kuitenkin tärkeää ottaa huomioon sarjan tulkinnallisessa viitekehyksessä ja pohdittaessa *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgian vastaanottoa Tanskassa.

On muistettava, etteivät Muhammad-pilapiirroksiset aloittaneet islaminvastusta kehitystä Tanskassa, vaikka ne toivatkin Tanskan länsimaiden ja islamin vastakkainasettelun keskiöön. Merkittävä käänne tapahtui jo aiemmin, vuonna 2001, ei pelkästään syyskuun 11. päivän terrori-iskujen takia, vaan siksi, että keskusta-oikeistolainen Venstre-puolue voitti vaalit islaminvastaisen Tanskan kansanpuolueen (Dansk Folkeparti) tuella (Sheikh & Crone 2012, 137). Sheikh ja Crone huomauttavatkin, että tästä alkanut muutos poliittisessa diskurssissa oli itse asiassa osaltaan luomassa pilapiirroksisiin mahdollistanutta ilmapiiriä maahan (mts. 137–138). Saman huomion tekee myös Nielsen (2012, 11–12) ja lisää, että kyseessä näyttää olevan laajemmin yleiseurooppalainen trendi, joka ilmenee eri maissa hieman eri tavoin, mutta niitä kuitenkin yhdistää selvästi anti-islamilaisten äänenpainot. Samoin Tanskan aktiivinen rooli terrorismivastaisessa sodassa ja sen saama tuki kansallisessa mediassa on mahdollisesti ollut yksi anti-islamilaista mielialoja lisäävä tekijä (Lundby & al. 2017, 453–454). Poliittisen diskurssin muutosten taustat ovat kuitenkin kauempana lähihistoriassa: Iranin vallankumouksessa 1979, Libanonin sisällissodassa 1975–1990, Algerian sisällissodassa 90-luvulla ja erinäisissä itsensä islamisteiksi määritelleiden toteuttamissa terrori-iskuissa. Samoin Neuvostoliiton hajoaminen avasi tilaa uusille poliittisille ja kulttuurisille kiistoille (Nielsen 2012, 8).

14 Lähde: <https://www.rt.com/news/396812-denmark-mosque-mayor-prayer-call>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

Asiaan saattavat vaikuttaa vieläkin kaukaisemmat tapahtumat. Nielsen (2012, 8) huomauttaa, että ”historianoikusta”, jo vuodesta 1864 alkaen, menettettyään Schleswig-Holsteinin Preussille, Tanska alkoi kääntyä sisäänpäin ja sulkeutui. Esimerkiksi vuoden 1880 väestönlaskennan mukaan Tanskassa oli tuolloin vain kahdeksan islaminuskoista henkilöä (Jacobsen 2009, 97). Näin Tanska siis irtautui etnisestä, kulttuurisesta ja uskonnollisesta monimuotoisuudesta, toisin kuin suurin osa muista Euroopan maista tuohon aikaan. Tanskassa rakennettiin 1800-luvun puolivälin jälkeen vahvaa yhteistä kansallista identiteettiä (Nielsen 2012, 11–12). Se olikin omalla tavallaan kansallisvaltion kiiltokuva – yksi etninen ryhmä, yksi kieli, yksi uskonto – aina 1900-luvun puoliväliin asti, jolloin suuri ei-eurooppalaisten maahanmuutto alkoi. Tuolloin ei-eurooppalainen maahanmuutto tarjosi myös välineen nostaa uudelleen esiin kysymys kollektiivisesta kansallisesta identiteetistä (mts. 8).

Isossa-Britanniassa ei-eurooppalainen maahanmuutto ei identifioitunut mihinkään tiettyyn uskontokuntaan, sillä sen alusmaista tulleet maahanmuuttajat olivat laajasti eri uskontokuntien edustajia, niin sikhejä, hinduja, muslimeja kuin kristittyjäkin. Manner-Euroopassa asia oli kuitenkin toisin, sillä siellä ei-eurooppalainen maahanmuutto käsitettiin helposti nimenomaan islaminuskoiseksi (Nielsen 2012, 8). Sittemmin Tanskassa käsite ”ei-länsimainen maahanmuuttaja” näyttäisikin saaneen saman merkityksen, eli siitä on tullut kiertoilmaus erityisesti muslimimaahanmuuttajalle, ja samalla siihen on ruvettu myös liittämään voimakkaan negatiivisia mielleyhtymiä.<sup>15</sup> Tanskassa näyttäisi myös kristinuskolla olevan tärkeämpi asema kansallisen identiteetin kannalta kuin muualla Skandinaviassa (Lundby & al. 2017, 453).

Myös Rasmussenin (2012) mukaan anti-islamilaisten näkökannat ovat lisääntyneet Tanskan väestön keskuudessa erityisesti vuoden 2001 New Yorkin terrori-iskujen jälkeen, mutta jo 1980-luvun puolivälistä alkaen. Hän luettelee tähän kolme pääsyitä: 1) tanskalaisessa politiikassa menestyksen kriteerinä on ollut äänestäjien jatkuva tuki, joten todellista insenttiä yrittää vähentää muslimeihin kohdistuvaa pelkoa ja epäluuloa ei poliitikoilla ole ollut, vaan he ovat pikemminkin hyödyntäneet tai lisänneet jännitteitä; 2) tällaisen populistisen politiikan seurauksena erilaisia maahanmuuttoon kohdistuvia rajoituksia on otettu käyttöön, jotka taas ovat jakaneet väestöä ensimmäisen ja toisen luokan kansalaisiin; 3) useat poliitikot, media ja muut mielipidevaikuttajat ovat esittäneet islamin uhkana demokratialle, tanskalaisuudelle ja tanskalaiselle hyvinvointivaltiolle (mts. 154–155). Vuonna 2010 Aarhusin yliopiston teettämän haastattelututkimuksen mukaan useimpien tanskalaisten mielestä islam onkin kaikista uskonnoista parjatuin ja muslimit huonoiten kohdeltu kansanryhmä. Tosin yli puolet vastanneista oli sitä mieltä, että he ovat itse syyppäitä siihen (mts. 154). Kuitenkin, kuten Rasmussen huomauttaa, suurimmalla osalla väestöstä ei ole omakohtaista tietoa islamista tai muslimista, ja näin ollen tällaiset mielipiteet eivät perustu omiin kokemuksiin vaan julkisuudessa käytyyn keskusteluun (mp.).

Kirjoittaessaan islamista turvallisuuskysymyksenä Tanskassa, Sheikh ja Crone (2012, 136) nostavat esiin turvallistamisteorian (*securitization theory*). Sen mukaan turvallisuus ei ole objektiivinen tila, vaan sitä tuotetaan erilaisilla turvallisuusnarratiiveilla (*security narratives*), joilla konstruoidaan eksistentiaalisia uhkia ja uhan kohteita ja samalla normaali poliittinen kysymys pelkistetään jäykäksi turvallisuuskysymykseksi. Turvallistamisessa (*securitization*) siis yleistä diskurssia muutetaan jonkin teeman osalta siten, ettei sitä voida enää sisällyttää osaksi ”normaalia” avointa ja kriittistä yhteiskunnallista keskustelua. Se otetaan osaksi kansallisen turvallisuuden diskurssia ja sii-

15 Lähde: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jul/10/denmark-ghetto-laws-niqab-circumcision-islamophobic>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

hen liitetään vakavia uhkakuvia, joihin on sitten reagoitava poikkeuksellisin keinoin. Keskeisiä toimijoita (*securitizing actors*) tässä ovat media, poliitikot ja muut mielipidevaikuttajat. Turvallistamisteoriassa ei oteta kantaa siihen, ovatko jotain ihmisryhmää koskevat näkemykset ja heihin liitetyt uhat totuudenmukaisia vaiko eivät, tai onko se itse niihin ”syyllinen”, vaan sen kautta pyritään ymmärtämään, kuinka nämä turvallistamisen mekanismit toimivat.

Sheikh ja Crone kuvaavat myös, kuinka pilapiirroskriisi nosti esiin keskustelun, joka rakentui sananvapauskysymyksen ympärille. Islamilainen fundamentalismi nähtiin sekä fyysisenä uhkana että uhkana sananvapaudelle Tanskassa. Kuitenkin eräässä heidän esimerkeistään turvallistamisdiskursista, Karen Jespersenin ja Ralf Pittelkowin kirjassa *Islams magt – Europas nye virkelighet* (2010), sanotaan ”islamin erityisvaatimusten”, kuten paikat rukoushetkille, uimahallien suihkuverhot, *halal*-liha ja niin edelleen, olevan uhka koko Euroopalle (Sheikh & Crone 2012, 138–139). Tällaisilla turvallistamisteoilla ”eksistentiaaliseen uhkaan” liittyvää kuvastoa laajennetaan huomattavasti ja tässä tapauksessa varsin arkipäiväisetkin islaminuskon ilmentymät nostetaan osaksi islaminvastaista diskurssia. Kun jostain kansanryhmästä, mukaan lukien sen arkisetkin kulttuuriset käytänteet, on turvallistamalla muodostettu osa kansallisen turvallisuuden diskurssia, niin on oletettavaa, että se vaikuttaa tavalla tai toisella myös siihen, kuinka kyseisen kansanryhmän tekemiin tai niitä muistuttaviin kulttuurituotteisiin, kuten esimerkiksi musiikkiin, suhtaudutaan – kuinka ne havaitaan, tulkitaan ja vastaanotetaan.

## Lopuksi

Länsimaissa on aikojen saatossa suhtauduttu Lähi-itään ja Orienttiin milloin ihailen, milloin alentuvasti, milloin – kuten viime vuosina – pelokkaasti ja vihamielisesti. Tästä poliittisen ilmapiirin muutoksesta johtuen artikkeleissa kuvattujen lähi-itäistävien toposten hyödyntämistä keskeisenä osana *Rikos*-sarjan dramaturgiaa on tarkasteltava myös laajemmassa historiallis-poliittisessa kontekstissa. Itämaisvaikutteisen musiikin käyttö jännityksen luomiseen rikossarjassa, jossa kantaväestöön kuuluva teini-ikäinen tyttö on raiskattu ja murhattu, sitoo sarjan vääjäämättömästi osaksi kulttuurienvälistä vuoropuhelua tai sen puutetta. Jos sarjan tekijöillä on ollut selkeitä taustamotiiveja suhteessa Tanskassa ja Euroopassa yleisesti nousseihin nationalistisiin ja islamofobisiin liikkeisiin ja ajatussuuntauksiin, ne eivät ole siirtyneet eksplisiittisiksi taiteellisissa ratkaisuihin havaittaviksi mielipiteenilmauksiksi.

*Rikoksen* musiikissa ja äänisuunnittelussa on selkeästi havaittavissa orientalistisia piirteitä, jotka ovat paikoin provokatiivisiakin, mutta ne eivät rakenna sellaista negatiivista toiseutta, joka tuottaisi selkeitä vastakohtia ”meidän” ja ”muiden” välille. Sarjassa Lähi-itään viittaavalla musiikilla on keskeinen rooli jännityksen luoja ja draamallistajana – se onkin usein pahaenteistä ja synkkää. Samalla kuitenkin Lähi-idän ja islamilaisten maiden maahanmuuttajat näytetään ainoastaan neutraalissa tai hyvässä valossa, eikä kantaväestön ja maahanmuuttajien välisiä suhteita oikeastaan lainkaan problematisoida sarjassa. *Rikos* ei siis ole avoimesti yhteiskuntakriittinen sarja, eikä se myöskään ota eksplisiittisesti kantaa Tanskan kasvaneeseen islamvastaisuuteen tai maan turvallistamisdiskursseihin. Kuitenkin sen omaperäinen, monitulkintainen ja ambivalentti musiikkidramaturgia luo orientalistisia topoksia luomalla harvinaislaatuksen merkityskerroksen, joka avautuu sarjan ulkopuoliseen todellisuuteen.

lisuuteen, ja näin sarja saa implisiittisesti yhteiskuntakriittisen ulottuvuuden, joka on pikemminkin omiaan hälventämään jäykkää vastakkainasettelua.

Avoimeksi kuitenkin jää se, miksi sarjan säveltäjä on ajatellut säveltämässään musiikissa olevan pakistanilaisia piirteitä. Selvää on, että sarjan musiikkiin on tarkoituksellisesti haettu etnistä ja nimenomaan islamilaiseen kulttuuriin viittaavaa sointia. Näin musiikki saa orientalistisia piirteitä, jotka jo pelkästään kulttuurihistoriallisista syistä toimivat tanskalaisen rikosdraaman jännitystä ja dramatiikkaa luovina elementteinä: länsimainen kuulija-katsoja liittyy niihin hyvin todennäköisesti käsityksiä vieraudesta, eksoottisesta ja jännittävästä, tuntemattomasta ja pelottavasta toiseudesta.

Arabialais-persialaisia vaikutteita käyttävä musiikki onkin yllättävä tyyllivalinta sellaiseen sarjaan, jossa samaa musiikkia käytetään systemaattisesti 20 jakson ajan siitä huolimatta, ettei muita sellaisia ilmeisiä piirteitä löydy, joko sarjan muusta estetiikasta tai tarinasisällöstä, joihin tällainen musiikki luontevasti ja loogisesti yhdistyisi. Ottaen huomioon, että tarinasta puuttuvat 15 jakson ajan lähes kokonaan islamiin, maahanmuuttajuuteen, rasismiin tai muuhun vastaavaan liittyvät teemat, ei ole myöskään perusteita olettaa, että musiikki- ja äänidramaturgian etnisillä piirteillä olisi tarkoitus istuttaa kuulija-katsojan mieleen ajatus kulttuurien törmäämisestä mahdollisena vaikuttimena murhan taustalla. Islamilainen kulttuuri kokonaisuudessaan on tuotu uhkakuvana osaksi keskustelua kansallisesta turvallisuudesta, siihen viittaa selvästikin sarjaan sävelletty musiikki.

## Lähteet

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

Bellman, Jonathan (1998) Introduction. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.

Bergman, Kerstin (2014) *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir*. Milano: Mimesis Edizioni.

Borwell, David & Thompson, Kristin (2004) [1979] *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Chion, Michel (1994) [1990] *Audio-Vision. Sound on Screen*. Ed. & transl. Claudia Gorman. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel (1999) [1982] *The Voice in Cinema*. Ed. & transl. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Creeber, Glen (2015) Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television* 3(1): 21–35.

Hunter, Mary (1998) The *Alla Turca* Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.

Huovinen, Erkki & Kaila, Anna-Kaisa (2015) The Semantics of Musical Topoi: An Empirical Approach. *Music Perception* 33(2): 217–243.

Hyder, Syed Akbar & Petievich, Carla (2009) Qawwali Songs of Praise. Teoksessa Barbara D. Metcalf (ed.), *Islam In South Asia In Practice*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Hämeen-Anttila, Jaakko (2004) *Islamin käsikirja*. Helsinki: Otava.

Jacobsen, Brian Arly (2009) Denmark. Teoksessa Jørgen S. Nielsen & al. (eds.), *Yearbook of Muslims in Europe*, Leiden: Brill.

Jacobsen, Kristen (2011) *Mankell*. Suom. Päivi Kivelä. Helsinki: Otava.

- Kaartinen, Marjo (2002) Orientin lumo – Itä toisena. Teoksessa Henri Terho (toim.), *Hetkiä historiassa*. Turku: Turun yliopisto.
- Koivunen, Anu (1997) Ideologiakriitikin lähtökohdista. Teoksessa Anu Koivunen ja Veijo Hietala (toim.), *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Locke, Ralph P. (1998) Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timless Sands: Musical Images of the Middle East. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Lundby, Knut, Hjarvard, Stig, Lövheim, Mia & Jernsletten, Haakon H. (2017) Religion between Politics and Media: Conflicting Attitudes towards Islam in Scandinavia. *Journal of Religion in Europe* 10(4): 437–456.
- Miller, Terry E. & Shahriari, Andrew (2006) *World Music: A Global Journey*. New York: Routledge.
- Nielsen, Jørgen S. (2012) Setting the Scene: Muslims in Denmark. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Peacock, Steven (2013) Introduction: Beginnings and Endings. Teoksessa Steven Peacock (ed.), *Stieg Larsson's Millennium Trilogy: Interdisciplinary Approaches to Nordic Noir on Page and Screen*, New York: Palgrave MacMillan.
- Rasmussen, Lissi (2012) "To be Something" – the Role of Religion in the Formation of Protest Identity among Ethnic Minority Youth. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Richardson, John (2016) Ecological Close Reading of Music in Digital Culture. Teoksessa Birgit Abels (ed.), *Embracing Restlessness: Cultural Musicology. Göttingen Studies in Music vol. 6.*, Hildesheim: Olms, 111–142.
- Richardson, John (2017) Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusikologian Vuosikirja* vol. 29, 1–33.
- Said, Edward W. (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Shabbir, Ahmad Rana, Ajmal, M. Asir, & North, Adrian Charles (2011) Importance of Music in Pakistani Youth. *Pakistan Journal of Social and Clinical Psychology* 9: 27–35.
- Sheikh, Mona Kanwal & Crone, Manni (2012) Muslims as a Danish Security Issue. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Taruskin, Richard (1998) "Entoiling the Falconet", Russian Musical Orientalism in Context. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.