

Liina-Maria Pelkkala

Pahan pauloissa

Genren merkitys henkilöhahmon rakentumiselle rikossarjassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi AMK

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

14.4.2017

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Liina-Maria Pelkkala Pahan pauloissa : Genren merkitys henkilöhahmon rakentamiselle rikossarjassa 36 sivua 14.4.2017
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	Käsikirjoittamisen tuntiopettaja Jemina Jokisalo
<p>Tässä opinnäytetyössä pyritään selvittämään millä tavalla genre vaikuttaa siihen, millaisia henkilöhahmoja rikossarjoissa nähdään. Henkilöhahmon rakentaminen televisiosarjaan on prosessi, johon vaikuttavat monet käsikirjoittamisen lainalaisuudet sekä tuotannolliset realiteetit, mutta tässä työssä pyritään selvittämään, mikä on juuri genren rooli tuossa prosessissa.</p> <p>Opinnäytetyön tutkimusote on kvalitatiivinen. Lukujen 2 ja 3 teoriaosuudessa selvitetään mikä on genre ja pureudutaan erityisesti rikosgenren määritelmään sekä avataan henkilöhahmon erilaisia funktioita.</p> <p>Teoriaosuudesta siirrytään luvun 4 analyysiosuuteen, jossa tarkastellaan kolmen 2010-luvun rikossarjan, <i>Breaking Badin</i>, <i>True Detectiven</i> ja <i>Uuden Sherlockin</i>, keskeisimpiä henkilöhahmoja. Analyysiosuudessa pyritään hahmottamaan, millä tavoin genre vaikuttaa siihen, millaisia ominaisuuksia sarjojen henkilöhahmoilla on ja miten he toimivat.</p> <p>Analyysiä syvennetään vielä luvussa 5 tarkastelemalla, miten genre vaikuttaa sukupuolen representaatioihin. Vertailupohjana käytetään 1940-luvun film noir –elokuvien etsivähahmoa ja tutkitaan yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia 2010-luvun rikossarjan hahmoihin.</p> <p>Tutkimuksessa selviää, että genren suurimmat vaikutukset rikossarjan henkilöhahmoon näkyvät siinä, keiden tarinoita sarjat kertovat, sillä rikossarjat kertovat lähes poikkeuksetta joko etsivän tai rikollisen tarinan. Rikossarjojen keskeisillä henkilöhahmoilla näyttää olevan usein poikkeuksellisia kykyjä, mutta he ovat myös poikkeuksellisen komplisoituja hahmoja. Tämä näyttäisi seuraavan siitä, että rikollisuuden maailma, jossa henkilöhahmot toimivat, on poikkeuksellisen vaativa ja julma.</p>	
Avainsanat	käsikirjoitus, genre, henkilöhahmo, rikossarja

Author(s) Title Number of Pages Date	Liina-Maria Pelkkala Spellbound by Evil: The Meaning of Genre in Constricting a Character in Crime Series. 36 pages 14 April 2017
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Screenwriting
Instructor	Jemina Jokisalo, Lecturer in Screenwriting
<p>This Thesis examines the ways that genre influences the characters in crime series. Constructing a character in a TV-series is a process that is effected by productional realities as well as the norms of screenwriting. In this thesis, the aim is to learn how big a part genre plays in that process.</p> <p>The research method of this thesis is qualitative. The theoretical section of the chapter 2 focuses on discussing what genre is and especially how to define crime as a genre. Chapter 3 studies the different character functions.</p> <p>Chapter 4 focuses on analysis and it examines the characters of three crime series of the 21st century, <i>Breaking Bad</i>, <i>True Detective</i> and <i>Sherlock</i>. The chapter aims to discover the effect of genre in the characteristics and behavior of the characters.</p> <p>Chapter 5 goes deeper into the study of the characters and it examines how genre effects the representation of gender. As a frame of reference, the chapter studies the detective character of the 1940's film noir films and compares it to the characters of the 2010's crime series.</p> <p>This thesis discovers that the effect of genre shows mainly in the choice of whose stories the makers of the series decide to tell. The crime series tend to tell the story of a detective or a criminal. The main characters of crime series seem to have extraordinary skills but they are also exceptionally complex. It seems that it is an implication of the criminal world where they operate. The characters have to be exceptional to survive in a world of extreme cruelty.</p>	
Keywords	screenwriting, genre, character, crime series

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Genre	3
2.1	Genren määrittelyn problematiikka	3
2.2	Rikosgenren erityispiirteet	8
3	Henkilöhahmo	13
3.1	Henkilöhahmofunktiot tv-kerronnassa	13
3.2	Rikossarjan henkilöhahmot	17
4	Genren ja henkilöhahmon välinen vuorovaikutus	20
4.1	Päähenkilö	20
4.2	Sivuhenkilöt	24
5	Genren vaikutus sukupuolen representaatioihin	26
6	Yhteenveto	32
	Lähteet	36

1 Johdanto

Rikos on ollut yksi ammennetuimpia aiheita elokuvan ja television historiassa aina niiden alkua ajoista lähtien. Rikoselokuvan juuret ovat kaunokirjallisuudessa, sillä jo 1800-luvulla Edgar Allan Poe hahmotteli suuntaviivoja genren tuleville konventioille. Koen, että rikosgenre kumpuaakin sekä tekijöiden että katsojien kiinnostuksesta ihmisen pimeään puoleen, jolle rikos on kaikista konkreettisista ilmentymä.

Tarkoitukseni on tutkia henkilöhahmon ja genren välistä suhdetta rikossarjassa. Työn pyrkimyksenä on selvittää, minkälaisia stereotyyppioita rikossarjan henkilöhahmoista löytyy ja millä tavoilla niitä voidaan rikkoa. Genreissä on pitkälti kyse katsojan odotuksista ja niihin vastaamisesta. Kun katsoja katsoo rikossarjaa, hän odottaa sarjalta tietynlaisia tuttuja piirteitä, mutta haluaa tulla myös yllätetyksi.

Tarkastelen työssäni tätä rajapintaa ja pyrin hahmottamaan, millaisia ominaisuuksia sarjalta vaaditaan, jotta se vastaa katsojan odotuksiin siitä, mitä rikossarja on, mutta luo samalla jotain uutta pelkkien totuttujen konventioiden toistamisen sijaan. Painopiste on erityisesti päähenkilössä, ja työssä sivutaan myös katsojan suhdetta päähenkilöön, sillä tämä suhde vaikuttaa merkittävästi sarjan katselutapoihin.

Elokuvan ja television tulkinnat rikosgenreistä ovat hyvin lähellä toisiaan, mutta näiden kahden median väliset erot tarkoittavat monia, melko merkittäviäkin, eroja aiheissa, kerronnassa ja henkilöhahmoissa. Kun puhutaan rikosgenreistä, tv-sarjamuoto mahdollistaa monimutkaistenkin tapausten yksityiskohtaisemman käsittelyn kuin elokuva. Sarjamuoto mahdollistaa myös laajemman hahmogallerian ja henkilöhahmojen syventämisen tavoilla, joihin elokuvan ajalliset puitteet eivät yksinkertaisesti riitä.

Koen, että television kentällä rikosgenreissä tapahtuu tällä hetkellä huomattavasti enemmän kuin elokuvan puolella. Näistä syistä tutkimuskohteeksi on rajattu ainoastaan rikossarja. Tarkastelen tässä työssä tunnetumpia ulkomaisia sarjoja, sillä mielestäni ne tarjoavat tarkoituksiini paremmin sopivaa tutkimusmateriaalia kuin kotimaiset sarjat.

Tutkin työssäni rikossarjan henkilöhahmoja genren edustajina. Käyn ensiksi läpi genren ja henkilöhahmon teoriaa, jonka jälkeen perehdyn rikossarjan henkilöhahmon piirteisiin. Tämän jälkeen siirrytään analyysiosaan, jossa käytän aineistona tv-sarjoja *True*

Detective (USA 2014), *Uusi Sherlock* (Iso-Britannia 2010–) ja *Breaking Bad* (USA 2008–2013). Analysoin sarjoja esittämäni teoriaa vasten, ja tekemäni analyysi on luonteeltaan laadullista. Viimeisessä luvussa pyrin kokoamaan yhteen havaintojani siitä, millä tavalla genre vaikuttaa siihen, minkälaisia henkilöihahmoja rikossarjoissa näemme.

Henkilöihahmo näyttäytyy television kentällä melko laiminlyötynä tutkimuskohteena (Piper 2015, 23), vaikka tutkittavaa riittäisi. Mielestäni henkilöihahmo on avainasemassa kaikessa tarinankerronnassa, mutta monet viime vuosien kiinnostavimmista henkilöihahmoista ovat nousseet juuri rikossarjan puolelta.

Olen valinnut aiheekseni henkilöihahmot, sillä ne ovat mielestäni elokuva- ja tv-käsikirjoittamisen ydin. Elokuvatutkija Susan Turnbull (2014, 99) kirjoittaa, että henkilöihahmo on vain yksi koukku, jolla katsoja saadaan seuraamaan sarjaa, vaikkakin hyvin tärkeä sellainen. Oman opinnäytetyöni lähtökohta on ajatus siitä, että hyvin rakennetut henkilöihahmot ovat pohjimmiltaan sarjan koko sisältö. Jos henkilöihahmo otetaan pois, hyvästäkään sarjasta ei jää juuri mitään jäljelle. Tällä tarkoitan sitä, että sarjassa nähtävien tapahtumien merkityksellisyys syntyy siitä, että niillä on merkitystä sarjan hahmoille.

Tutkin opinnäytetyössäni henkilöihahmoa suhteessa genreen siitä syystä, että se tarjoaa rajatun viitekehyksen henkilöiden tarkastelulle. Olen ollut viime vuosina yhä kiinnostuneempi genreistä ja erityisesti rikoksesta, joka tuntuu saavan aina vain suurempaa jalansijaa sekä kotimaisessa että ulkomaisessa ohjelmistossa. Yksi keskeinen ajatus tämän opinnäytetyön takana on kysymys siitä, minkä takia olemme niin kiinnostuneita rikoksista ja mikä on henkilöihahmon rooli tämän viehtymyksen syntymisessä.

2 Genre

2.1 Genren määrittelyn problematiikka

Ennen kuin voidaan ryhtyä tarkastelemaan genren ja henkilöhahmon välistä vuorovaikutusta, on syytä paneutua itse genren käsitteeseen. Mitä genrellä oikeastaan tarkoitetaan?

Genre on elokuvan lajityyppiä määrittävä käsite. Genret eivät ole tarkkarajaisia, eikä niitä voi määritellä absoluuttisin termein. Osaa genreistä yhdistää aihe, kuten esimerkiksi gangsterielokuvissa laajamittainen urbaani rikollisuus, scifissä taas futuristinen teknologia. Aihe ja teema eivät ole kuitenkaan yhtä keskeisiä elementtejä kaikkien genrejen määrittelyssä. Esimerkiksi musikaali tunnistetaan ensisijaisesti siitä, että osa keronnasta tapahtuu laulun ja tanssin välityksellä. Etsiväelokuvat taas ovat osittain tunnistettavissa juonkikuvioista, jossa selvitetään jokin mysteeri. Joidenkin genrejen tunnistettavin piirre on se, että ne tähtäävät tiettyyn emotionaaliseen vaikutukseen. Esimerkiksi komedia pyrkii naurattamaan ja jännityselokuva luonnollisesti luomaan jännitystä. (Bordwell & Thompson 2006, 318-319.)

Elokuvagenren määrittely riippuu pitkälti siitä, mistä näkökulmasta käsin genrejä lähestytään. Rick Altman nostaa teoksessaan esille neljä erilaista tapaa tarkastella genreä. Sen voidaan nähdä tarjoavan tietynlaisia tuotannollisia tienviittoja, jotka ohjaavat tuotantotiimin toimintaa. Genre voidaan nähdä myös tapana luokitella valmiita teoksia. Voidaan myös tarkastella, millä tavoin genret vaikuttavat, kun tehdään elokuvaohjelmistojen koskevia päätöksiä. Edellä mainittujen tapojen lisäksi genreä voidaan tutkia katsojalähtöisesti, sillä genre-elokuvien tulkinta riippuu hyvin pitkälti katsojan genreä koskevista ennakkokäsityksistä ja odotuksista. (Altman 2002, 25.)

Saman genren elokuvilla tulee olla tiettyjä yhteisiä tunnusmerkkejä. Genre-elokuvalle on hyvin tyypillistä asettaa kulttuurin ja vastakulttuurin arvot vastakkain. Esimerkiksi westernneissä sheriffi kohtaa lainsuojattoman kaksintaistelussa. Tämä tuntuu olevan hyvin tunnistettava määre genre-elokuvalle. (Altman 2002, 39.)

Genren määrittely ei ole kuitenkaan missään nimessä ongelmaton. Monet elokuvantutkijat olettavat, että genret ovat laajasti tunnettuja julkisia kategorioita. Mutta miten tämä yleinen tunnistaminen sitten tapahtuu? Monet teoreetikot ratkaisevat ongelman

hakemalla aineistokseen mahdollisimman puhtaita genre-elokuvia, jolloin genren määrittelemineen helpottuu. Tällainen menettely on toimintatapana hyvin ymmärrettävä, mutta tuntuu yksinkertaistavan monimutkaista prosessia, joka genren määrittelemineen pohjimmiltaan on.

Genrejen määrittelyä vaikeuttaa osaltaan se, että genre voi olla enemmän tai vähemmän laaja: on olemassa suuria peittogenrejä, jotka istuvat moneen erilaiseen elokuvaan. Esimerkiksi moniin elokuviin viitataan trillereinä, vaikka kyseessä oleva elokuva voikin olla kauhua, etsiväelokuva tai vaikkapa panttivankielokuva. (Bordwell & Thompson 2006, 319.) Genrejä voidaan myös luokitella sen mukaan, ovatko ne vahvoja vai heikkoja, mutta palaan tähän vielä luvussa 2.2.

Yleisesti elokuvat pyritään sijoittamaan vain yhteen genreen, vaikka elokuvassa olisikin piirteitä useista genreistä. Altman (2002, 31) tuo teoksessaan esille näkökulman, jonka mukaan genrejen olemassaololle on olennaista se, että katsoja tietää ympyrän sulkeutuvan lopussa juuri genren edellyttämällä tavalla. Voisikin ajatella, että genren tunnistaminen tuo eräänlaista turvallisuuden tunnetta.

Hieman yleistäen voisi todeta, että monimutkaisia genrehybridejä pyritään pääosin välttämään, sillä niiden markkinointi on haastavampaa. Tulevaisuudessa tilanne saattaa kuitenkin olla toinen, sillä tällaiset genrehybridit yleistyvät vuosi vuodelta. Esimerkkejä tällaisista tuoreista hybrideistä ovat esimerkiksi Netflixin tuottama sarja *The OA* (USA 2016 –), joka yhdistelee mysteeriä, fantasiaa, draamaa ja sci-fiä sekä HBO:n tuottama sarja *Westworld* (USA 2016 –), jossa yhdistyvät sci-fi, western ja draama. Genrehybridejä nähdäänkin enimmäkseen Netflixin kaltaisilla läpirahoitetuilla levitysalustoilla, sillä ne ovat vapaampia ottamaan suurempia riskejä kuin perinteiset tuontantoyhtiöt, jotka vastaavat tuotannosta sarjan tilanneelle kanavalle.

Genreä koskevassa keskustelussa nousee nopeasti esiin kysymys siitä, ovatko genret muuttumattomia. On todettava, että hyvin todennäköisesti joidenkin elokuvien genre-määritys on muuttunut aikojen saatossa. 1920-luvulla oikeastaan kaikki elokuvat määriteltiin joko komediaksi tai melodraamaksi, mutta jo 1940-luvulla elokuvat saivat enemmän genremääritelmiä, kuten komediamelodraama, nuorisokomedia tai komediafantasia. 1970-luvulla oli jo muodostunut runsaasti uusia genrejä. Harvemmin kuitenkaan ajatellaan, että elokuvan genre voisi jälkikäteen muuttua, vaan elokuvalla alun perin määritelty genre nähdään usein lopullisena. (Altman 2002, 32.) Myös itse genret muut-

tuvat aikojen saatossa, esimerkiksi 1940-luvun komedia poikkeaa suuresti 2010-luvun komediasta.

Nykyisessä genretutkimuksessa tavanomainen ajattelutapa on, että genren tunnistamiseksi tarkasteltavat kohteet täytyy irrottaa ajasta ja kohdella niitä aivan kuin ne olisivat saman ikäisiä. Tällainen synkroninen lähestymistapa on osa Matthew Arnoldsin, T.S. Eliotin ja Northrop Fryen popularisoimaa klassista traditiota, jossa pyritään häivyttämään historialliset erot, jotta samankaltaisuudet olisi helpommin tunnistettavissa. (Altman 2002, 33.)

Genrestä puhuttaessa nousee usein esille taipumus tietynlaiseen kaavamaisuuteen. Genre-elokuville ei kuitenkaan riitä, että ne toistavat vain samanlaisia strategioita, vaan niiden on pyrittävä myös variaatioon, jotta katsoja jaksaa kiinnostua. Genrekriitikoiden keskuudessa on pyritty hahmottelemaan mallia, joka kuvaisi ja selittäisi tätä genren taipumusta muunteluun. Tähän on kehitetty kaksi toisiaan muistuttavaa paradigmaa, jotka rakentuvat niin kutsutuille orgaanisille metaforille. (Altman 2002, 35.)

Ensimmäinen paradigmoista näkee genren orgaanisena olentona ja katsoo yksittäisten elokuvien edustavan erilaisia ikäkausia. John Caweltin mukaan genren elämänkaari kulkee keksimisen hetkestä tekijöiden ja yleisön itsetietoisuuden jaksoon, jonka jälkeen tulee aika, jolloin lajin konventiot ovat vakiintuneet ja yleisö kyllästyy niiden ennustettavuuteen. (Altman 2002, 39.)

Toinen paradigmoista hahmottaa genrejä biologisen evoluution kautta, se siis painottaa jatkuvuuden sijasta muutosta. Esimerkiksi Christian Metz hahmottaa genren kehityksen klassinen-parodia-kiistäminen-kritiikki –mallin kautta. Biologisessa evoluutiossa odottamattomat mutaatiot ovat hyvin keskeisessä asemassa, mutta genren evoluutiota kuvaavat mallit tuntuvat keskittyvän lähinnä ennustettavissa oleviin kuvioihin, mikä tuntuu syövän koko ajattelumallin uskottavuutta. (Altman 2002, 40.)

Genre-elokuvia tyypillisesti määrittävä piirre on niiden toistava luonne, joka näkyy taipumuksena käyttää jatkuvasti uudelleen samaa materiaalia ja samat konfliktit ratkaistaan samalla tavalla. Elokuvat varioivat yksityiskohtia, mutta perusta pysyy samana. Tässä toisteisuudessa mennään jopa niin pitkälle, että samat otokset voivat toistua elokuvasta toiseen. (Altman 2002, 39–40.)

Bordwell ja Thompson puhuvat konventionaalisesta ikonografiasta, joka koostuu toistuvista kuvista, jotka kantavat samoja merkityksiä elokuvasta toiseen. Esimerkiksi kimonon sisältä pilkottava kaartuva miekka viittaa välittömästi samuraielokuvaan. Myös näyttelijät voivat olla ikonografisia, esimerkiksi Jim Carreyn kasvojen näkeminen viestii katsojalle, että hän katsoo mitä todennäköisimmin komediaa. (Bordwell & Thompson 2006, 320.) Ikonografiaa voidaan kuitenkin hyödyntää myös konventioiden rikkomiseen, kuten esimerkiksi Jim Carreyn valinta psykologisen trillerin *Numero 23* (USA 2007) pääosaan.

Konventioiden tunteminen tarjoaa katsojalle oikotien katsomaansa elokuvaan. Konventiot mahdollistavat informaation nopean ja ekonomisen välittämisen, kun asiat, joiden selittäminen voisi nielaista suuren osan elokuvasta, voidaan tehdä katsojalle selväksi vaikka vain yhdellä kuvalla (Bordwell & Thompson 2006, 321). Juuri tämä on elokuva-genrejen keskeinen ansio, toistuvat konventiot ovat keino nopeuttaa tarinankerrontaa ja erityisesti lähtöasetelman selvittämistä katsojalle.

Voidaan kuitenkin nähdä, että genre-elokuvien toistavalla luonteella on myös taipumus vähentää tarinan lopetuksen ja siihen johtavien kausaalisuhteiden merkitystä. Tietynlaiseen loppuratkaisuun siis päädytään enemmänkin sen takia, että genre edellyttää elokuvalta sellaista lopetusta, kuin siksi, että tarina itsessään edellyttäisi sitä. Genre-elokuvat ovat riippuvaisia toistuvien tilanteiden, ikonien ja teemojen kumulatiivisesta vaikutuksesta. Esimerkiksi gangsterielokuva glorifioi gangsterin kokoamalla yhteen kohtauksia, jotka sisältävät uhmaa, nokkeluutta, älyä, uskollisuutta ja rohkeutta. (Altman 2002, 40.)

Tämä kumulatiivisuus tekee kuitenkin elokuvista helposti hyvin ennustettavia. Onkin esitetty, että genre-elokuvien katselun tuottama mielihyvä ei perustukaan uutuuteen ja yllättävyyteen, vaan eräänlaiseen vahvistamiseen. Yleisö menee katsomaan elokuvaa osallistuakseen sen tapahtumiin, jotka ovat jo jollain tavalla tuttuja. Tätä voisi verrata vaikka huvipuistoon, jonne mennään hakemaan jännitystä kontrolloidussa ympäristössä. Genre-elokuvien jännitys on siis jollain tapaa valheellista, sillä osallistuakseen elokuvan voimakkaisiin tunteisiin katsojan on ikään kuin teeskenneltävä, ettei tiedä miten tarina päättyy voidakseen heittäytyä sen vietäväksi. (Altman 2002, 40--41.)

Joidenkin tutkijoiden mielestä yksi syy siihen, miksi katsojat nauttivat genre-elokuvien konventionaalisuudesta on se, että ne muistuttavat esimerkiksi juhlapyhien rituaaleista.

Nämä rituaalit taas tyydyttävät, koska ne vahvistavat kulttuurisia arvojamme. (Bordwell & Thompson 2006, 326.)

Voidaan nähdä, että historian eri aikoina genre-elokuvissa nähtävät tarinat, teemat, arvot ja kuvat myötäilevät yleistä asenneilmapiiriä. Esimerkiksi 1950-luvun scifielokuvien, joissa teknologia karkaa käsistä seurauksenaan esimerkiksi Godzillan ja muiden monstereiden syntyminen, voidaan nähdä viittaavan yleiseen pelkoon siitä, että teknologian kehitys riistyy hallinnasta ja saa aikaan jotain tuhoisaa. (Bordwell & Thompson 2006, 327.) Voidaan siis ajatella, että genrekonventiot, jotka toistuvat elokuvasta toiseen, kuvastavat katsojien pelkoja ja epäilyksiä.

Genre-elokuvista voidaan kuitenkin sanoa, että ne viittaavat useammin muihin elokuviin kuin todelliseen maailmaan ja ymmärtääkseen niitä tulee tuntee niiden sisältämät aiemmat elokuvat. Genre-elokuvia onkin arvosteltu historian ja ihmisten välisten suhteiden yksinkertaistamisesta, mutta sillä on omat etunsa. Yksinkertaisuus nimittäin antaa hahmoille mahdollisuuden kantaa vaivattomasti symbolista arvoa. (Altman 2002, 41-42.)

Kun tarkastellaan genre-elokuvaa funktionaalisesta näkökulmasta, voidaan väittää, että genre-elokuvilla on yhteiskunnallista merkitystä. Ne antavat katsojalle mahdollisuuden pohtia ja ratkaista, vaikka vain fiktiivisesti, sellaisia ristiriitoja, joita yhteiskunta ei kykene kokonaan hallitsemaan. (Altman 2002, 42.)

Genreillä voidaan katsoa olevan kahdenlaisia yhteiskunnallisia funktioita, joko rituaalinen tai ideologinen funktio. Rituaalisen lähestymistavan mukaan yleisö nähdään lajin lopullisena luojana ja lajit toimivat vahvistaakseen ja organisoidakseen yhteiskuntaa. Tämän näkemyksen mukaan genren kerrontamallit kasvavat sosiaalisista käytännöistä ja ohittavat kuvitteellisesti niiden sisäiset ristiriidat. Genret muodostavat metodin, jota yleisö käyttää vahvistamaan omaa yhtenäisyyttään ja hahmottamaan tulevaisuuttaan. Ne tarjoavat kuvitteellisia ratkaisuja yhteiskunnan todellisiin ongelmiin. (Altman 2002, 43.)

Ideologinen lähestymistapa pohjaa puolestaan Althusserin järjestelmään, jossa narratiiviset tekstit nähdään välineenä, jolla hallitus puhuttelee kansalaisiaan tai teollisuus vetoaa asiakkaisiinsa. Siinä missä ritualistinen lähestymistapa näkee elokuvien tarjoavan kuvitteellisia ratkaisuja todellisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin, ideologinen lähesty-

mistapa näkee, että ne houkuttelevat katsojia hyväksymään harhaanjohtavia ja toimimattomia ratkaisuja, jotka palvelevat vain joko hallituksen tai teollisuuden päämääriä. (Altman 2002, 43.) Kyseinen lähestymistapa tuntuu operoivan jo enemmänkin salaliittoteorian kuin genreteorian alueella.

Genre ei siis ole yksinkertainen ja helposti hahmotettavissa oleva kokonaisuus. Genre liittyy elokuvan kaikkiin osa-alueisiin tuotannosta levittämiseen ja vastaanottamiseen. Genren määrittelemisen on aina jollain tapaa problemaattista. Tämä on tarpeen pitää mielessä, kun lähdetään tarkastelemaan lähemmin yksittäistä genreä.

2.2 Rikosgenren erityispiirteet

Rikos on genrenä poikkeuksellisen hankalasti määriteltävä sen laajuuden vuoksi. Lähden tässä luvussa liikkeelle rikosgenren määrittelystä elokuvissa, jonka jälkeen siirryn tarkastelemaan, millaisia erityispiirteitä genre saa tv-sarjamuodossa.

Sama problematiikka koskee kuitenkin sekä rikselokuvan että rikossarjan määrittelyä. Onkin hyvin perusteltua esittää kysymys, onko rikos itsessään genre vai pelkkä saateenvarjotermi, jonka alle voi koota sellaisia alagenrejä, joihin voidaan liittää tarkempia genreerisiä määreitä, kuten esimerkiksi gangsterielokuva tai film noir. (Leitch 2002, 2.) Useat genreteoreetikot ovat esittäneet ajatuksen vahvoista ja heikoista genreistä, jota katson aiheelliseksi avata hieman tässä kohtaa.

Mikä tekee genrestä vahvan tai heikon? Esimerkiksi western on perinteisesti nähty vahvana genrenä sen ikonisten visuaalisten ominaisuuksien vuoksi, kuten tunnistettava, tietyn tyyppinen maisema, tietynlaiset hahmot, hevoset ja aseet. Kaikki nämä toistuvat westernissä hyvin samankaltaisina elokuvasta toiseen. (Turnbull 2014, 4.) Vahvat genret, kuten esimerkiksi kauhu, jonka intentio on selkeä, ovat olleet genretutkijoiden suosiossa, koska niiden määrittelemisen on huomattavasti yksinkertaisempaa. Heikot genret ovat olleet altavastaajan asemassa, mutta esimerkiksi Thomas Leitchin (2002, 10–11) mukaan rikos on paljon vahvempi genre kuin tutkijat ovat halunneet myöntää.

Rikosgenren suurin problematiikka liittyykin kysymykseen siitä, pitäisikö se määritellä aiheen, vaikutuksen vai visuaalisen tyylin perusteella. Esimerkiksi monet rikosgenreen kuuluvat teokset lainaavat visuaalisen ilmeensä film noirilta, mutta monet taas eivät (Leitch 2002, 11). Rikselokuvien visuaalisessa ilmeessä voi nähdä myös vaikutteita

vaikkapa westernistä, kuten Quentin Tarantinon *Kill Bill* –elokuvissa (USA 2003-2004). Tästä syystä visuaalinen tyyli tuntuu melko hataralta määritelmältä rikosgenreille.

Aihe ja vaikutus tuntuvat myös vaikeilta reiteiltä kyseisen genren määrittelylle, sillä aiheena rikos ja vaikutuksena jännitys ovat aivan mahdollittoman laajoja, sillä ne ovat läsnä myös monessa sellaisessa teoksessa, joiden ei voida nähdä edustavan rikosgenreä. (Leitch 2002, 12.) Kuinka rikosgenre sitten tulisi määritellä? Vaikuttaisi siltä, että vastauksen löytämiseksi on tarkasteltava lähemmin genreä edustavien teosten ominaisuuksia.

Rikosgenreä voitaisiin lähteä avaamaan esimerkiksi sitä kautta, millä tavalla rikos esitetään. Thomas Leitchin (2002, 12) mukaan rikos esittäytyy rikoselokuvan maailmassa normaalina, mutta silti se horjuttaa yhteiskunnan tavallista toimintaa. Esimerkiksi gangstereille rikollisuus on tulonlähde ja poliiseille taas rikollisten jahtaaminen.

Rikoksen merkitys vaihtelee sen mukaan, mistä genrestä on kyse. Trillerissä rikos on usein yksittäinen tapaus, mutta rikoselokuvassa se voitaisiin nähdä pikemminkin metaforana sosiaaliselle levottomuudelle (Leitch 2002, 12). Tällainen lähestymistapa tuntuu kuitenkin olevan erittäin kiinteästi kytköksissä katsojan omaan tulkintaan, sillä miten määritellään, milloin rikos on vain esimerkiksi juonenkuljetukseen liittyvä komponentti ja milloin metafora? Leitch (2002, 14) kirjoittaakin, että kaikki rikokset kaikissa rikoselokuvissa voidaan nähdä jollain tavalla metaforisina, sillä usein ne näyttävät kritisoivan joko sosiaalista tai institutionaalista järjestystä.

Rikosgenreä voidaan hahmottaa myös henkilöhahmojen kautta. Genreille on tyypillistä, että siitä löytyy rikollinen, uhri ja kostaja tai etsivä. Toisaalta roolijako on selkeä, mutta silti roolit usein risteävät ja sekoittuvat toisiinsa. Esimerkiksi hyvä poliisi saattaa joutua taistelemaan korruptiota tai omia sisäisiä demonejansa vastaan. (Leitch 2002, 13.)

Rikosgenre ei siis vain ilmennä tätä määrittelyn problematiikkaa, vaan myös kertoo siitä. Rikoselokuvat kuvaavat rikoskulttuuria, joka nojaa hirvittävän asian normalisointiin. Rikosgenre on näyttämö, jossa rikos on sokeeraava, mutta toisaalta taas täysin normaali asia. (Leitch 2002, 13-14.)

Voidaan siis ajatella, että rikosgenreä määrittelee ainakin henkilöhahmot sekä se, millä tavalla rikos esitetään. Nämä tuntuvat kuitenkin melko pieniltä nimittäviltä tekijöiltä, ja

voidaankin esittää kysymys, riittävätkö ne genren määrittämiseen? Tästä päästään takaisin heikkoihin ja vahvoihin genreihin.

Määrittelyn vaikeus on hyvin keskeinen tekijä rikosgenressä, ja se tuntuu jollain tavalla resonoivan myös rikoselokuvien ja –sarjojen sisällön kanssa. Genren teokset kiertyvät usein monella eri tavalla rikoksen ympärille, joka yleisesti nähdään moraalisesti tuomitavana tekona. Silti varsinkaan tämän päivän teoksissa rikos itsessään harvoin esitetään yksiselitteisenä asiana.

Jos ajatellaan vaikkapa ABC:n sarjaa *Breaking Bad* (USA 2008–2013) tai HBO:n sarjaa *Sopranos* (USA 1999–2007), joiden päähenkilöt ovat rikollisia, katsojalle tarjotaan aktiivisesti mahdollisuutta mennä rikoksentekijän puolelle ja hyväksyä ainakin osittain hänen rikoksensa. Tämä monimutkaistaa jo rikoksen itsensä käsittelyä, sillä sarjan maailmassa katsoja ei välttämättä tuomitsekaan rikosten tekemistä yleisesti, vaan vain osan rikoksista.

Tästä päästäänkin kysymykseen, miksi sitten osa rikoksista on tuomittavia ja osa ei, ja millä tavalla tuomittava rikos erotetaan ikään kuin sallitusta tai ainakin ymmärrettävästä rikoksesta. Kysymys on hyvin laaja ja liittyy pitkälti katsojan ja teoksen väliseen suhteeseen, jota käsittelem laajemmin luvussa 4.1.

Kun siirretään fokus rikoselokuvasta rikossarjaan, voidaan löytää lisää juuri tälle formaatille tyypillisiä geneerisiä ominaisuuksia. Rikosgenre on jatkuvassa muutoksessa, ja nämä jatkuvat genren mutaatiot johtuvat siitä yksinkertaisesta syystä, että studiot pyrkivät jatkuvasti tarjoamaan katsojalle jotain uutta ja yllättävää mutta silti tarpeeksi tuttua (Turnbull 2014, 4).

On hyvä kuitenkin muistaa, että määriteltäessä sarjan genrestatusta ei kannata pitäytyä vain niissä asioissa, jotka on nähtävissä itse teoksessa, sillä siihen vaikuttavat myös monet muut asiat. Esimerkiksi Australian televisiossa on vakiintunut termi perjantai-illan rikos, joka on viitannut ABC:n pejantai-iltaisin esittämiin sarjoihin. Vaikka nämä sarjat ovat poikenneet toisistaan suurestikin sisällöltään, muodoltaan, tyylieltään, sävyiltään ja vaikutukseltaan, katsoja on silti voinut mieltää niiden kaikkien edustavan samaa genreä, rikossarjaa. Tässä tapauksessa siis katsojan genreodotukset muotoutuvat ensisijaisesti sarjan esityspaikan perusteella. (Turnbull 2014, 5.) Sama on nähtävissä

myös suomalaisessa televisio-ohjelmistossa, sillä esimerkiksi Ylen TV1:llä on totuttu näkemään sunnuntai-iltaisin rikossarjoja, tyypillisimmin Britanniaista tai Pohjoismaista.

Genret tarjoavat myös erilaisia ”odotushorisontteja”, jotka vihjaavat katsojalle, että se mitä hän tulee näkemään, tullaan esittämään tutussa kehikossa, mutta voi myös ylittää odotukset ja yllättää katsojan (Turnbull 2014, 4).

Sue Turnbullin mukaan rikossarjalle tyypillinen määre on rakenteellisuus. Monessa rikossarjassa on nähtävissä venäläisen formalistin Tzvetan Dotorovin esittämä klassisen etsivätarinan rakenne, jossa tarinalla on kaksi narratiivia: rikoksen tutkinta, joka etenee nykyhetkessä sekä menneisyydessä tapahtunut rikos. (Turnbull 2014, 7.)

Esimerkiksi flashbackit, joissa palataan menneeseen rikokseen, ovat hyvin tyypillisiä tälle tuplanarratiiville, mutta myös muunlaiset narratiiviset ratkaisut ovat yleisiä rikossarjoissa. Trillerissä rikos on usein vielä meneillään katsojan hypätessä tapahtumiin mukaan, kun taas joissain sarjoissa sekä rikos että sen tekijä tehdään heti alussa tiedäväksi. Tällöin sarjan jännite ei perustukaan tekijän löytämiselle vaan teon syyn selvittämiseen. (Turnbull 2014, 7.)

Rikossarjan genremääritelmien hahmottelu on haasteellista, koska se on jatkuvassa muutoksen tilassa. Taipumus erilaisiin genrehybrideihin on hyvin tyypillistä tämän päivän rikossarjalle. Vaikka rikossarjan ydin on aina tekemisissä rikoksen kanssa, rikoksen teemaa voidaan kehittää monin tavoin. (Turnbull 2014, 8.)

Rikossarja on kehittynyt ja jatkaa kehitystään monenlaisten vaatimusten ja impulssien ristitulella. Yksi tapa tarkastella rikossarjaa on nähdä se haluna dokumentoida rikosta ja käsitellä sitä sosiaalisena ongelmana. Tällaisesta lähestymistavasta käsin voidaan nähdä, että tarkoituksena on enemmänkin valistaa katsojaa, ei niinkään viihdyttää. Toki nämä eivät sulje toisiaan pois ja valistamaan pyrkivä ohjelma voi olla myös viihdyttävä (Turnbull 2014, 8.) Itse koen, että valistamispyrkimys ei ole enää kovin ajankohtainen tämän päivän televisiossa, vaan keskeisemmässä asemassa on pikemminkin halu herättää keskustelua vaikkapa provosoimalla katsojaa. Tätäkin keskeisempää tuntuu kuitenkin olevan pyrkimys katsojan viihdyttämiseen.

Turnbullin mukaan halu viihdyttää yhdistetään helposti hyvin tyylieltyyn visuaaliseen ilmeeseen ja sensaatiomaisuuteen tai melodramaattisuuteen. Pyrkimys mimeettisyy-

teen taas yhdistetään useammin sosiaalis-realistisempaan, dokumentaarisempaan lähestymistapaan. (Turnbull 2014, 8.) Usein realistisuuteen pyrkivät ja dokumentaarista otetta hyödyntävät sarjat nauttivat korkeampaa arvostusta kuin pitkälle tyylitellyt ja tiukasti perinteiseen rakenteeseen nojaavat sarjat. Kuitenkin, mitä pidämmälle perinteisestä rakenteellisyydestä lähdetään kohti todellisen maailman kaoottisuuden jäljittelyä, sitä haastavampi se voi olla katsojalle seurata. (Turnbull 2014, 9.)

Tämäkin näkemys tuntuu hieman vieraalta. Kyse on varmasti sekä kulttuurieroista että television kentällä tapahtuvista muutoksista. Tuntuu, että tänä päivänä moni hyvinkin pitkälle tyylitelly sarja, kuten esimerkiksi *True Detective* (USA 2014–), jättää varjoonsa sekä katsojien että kriitikoiden silmissä monia realistisempaa otetta hyödyntäviä sarjoja.

Rikossarjaa voidaan tarkastella tiettyjen vastakkaisten määreiden kautta. Voidaan ajatella, että rikossarjat asettuvat kaikki johonkin kohtaan esimerkiksi janalla viihteellisyys – opettavaisuus, ahdistavuus – lohdullisuus, melodramaattisuus – dokumentaarisuus, sensaatiomaisuus – prosessimaisuus, rakenteellisuus – mimeettisyys ja sosiaalinen realismi – tyylittely (Turnbull 2014, 9). Suurin osa sarjoista ei asetu minkään janan ääripäähän, mutta tämä voi olla hyödyllinen väline rikossarjan ominaisuuksia analysoidessa.

Voidaan väittää, että yksi rikossarjan leimaavimpia ominaisuuksia on rakenteellisuus. Vaikka rikossarjan piiristä löytyy mimeettisyys-rakenteellisuus-akselilla myös mimeettisyyden päähän asettuvia teoksia, on rakenteellisuus melko voimakkaasti läsnä hyvin suuressa osassa. Tekijä ei voi kuitenkaan laskea koko sarjan painoa pelkän rakenteen varaan ja luottaa siihen, että kun tekee asiat toimivaksi katsotulla kaavalla, lopputulos on automaattisesti onnistunut. Onnistuneessa sarjassa rakenteellisuus on enemmänkin sitä, että tekijän pitää tarjota katsojalle jotain uutta ja yllättävää, mutta tutussa ja turvallisessa kehikossa. Tässä tutussa kehikossa katsoja tuntee olonsa tarpeeksi turvalliseksi, jotta voidaan käsitellä myös sellaisia aiheita, jotka voivat oikeassa elämässä olla liian ahdistavia. (Turnbull 2014, 9.)

Kun mietietään, miksi osa sarjoista on ollut arvostetumpia kuin toiset, rakenteella on oma osuutensa. Sarjan menestyksen kannalta olennaista tuntuu olevan se, että osaa säännöistä noudatetaan mutta osaa myös rikotaan (Turnbull 2014, 10). Noudattamalla

ja rikkomalla sääntöjä sopivassa suhteessa katsoja tunnistaa genren ja heittäytyy luotavaisin mielin tarinan kuljetettavaksi, mutta tulee myös yllätetyksi.

Monissa rikossarjoissa toistuu klassisen etsivätarinan avainkomponentit, jotka John Caweltin mukaan ovat tilanne, toiminnan kulku, henkilöhahmot ja suhteet heidän välillään sekä miljöö. Tilanne on yleensä ratkaisematon rikos, jolla on mahdollisesti monimutkaisia seurauksia. Toiminnan kulku etenee yleensä etsivän, rikoksen ja vihjeiden esittelystä ratkaisun ilmoittamiseen ja ratkaisun selittämisen kautta loppuratkaisuun, ei tosin aina tässä järjestyksessä. Henkilöhahmoista löytyy yleensä aina rikollinen, uhri ja etsivä. Miljöönä tyypillisesti jollain tavalla syrjäinen ja eristynyt paikka. (Turnbull 2014, 25-26.) Katsojat kuitenkin kaipaavat aina jotain uutta ja onkin nähtävissä, että perinteisimmässä rakenteessa pysytelleet sarjat ovat kaikista helpoiten jääneet unohduksiin (Turnbull 2014, 10).

Nykyrikosdraamassa on nähtävissä hyvin voimakkaita viitteitä film noirin vaikutuksesta. Esimerkiksi *Dexterissä* (USA 2006-2013) on löydettävissä film noirin troopit: konfliktinen miesprotagonisti, femme fatale, väkivaltaisen kuoleman teema sekä voice overin ja flashbackin käyttö kerronnassa. (Turnbull 2014, 29.)

3 Henkilöhahmo

3.1 Henkilöhahmofunktiot tv-kerronnassa

Henkilöhahmot ovat elokuvan ja tv-sarjojen keskeisimpiä elementtejä, joiden ympärille tarinat rakentuvat. Ne tuovat tapahtumille merkityksen ja sisällön. Rikos itsessään kiinnostaa meitä vähemmän kuin se, kuka rikoksen on tehnyt, minkä takia ja miten tekijä saadaan kiinni. Nykyään yhä suurempi merkitys tuntuu olevan myös rikosta selvittävän etsivän sisäisellä elämällä; katsoja haluaa tietää, miten rikos ja sen selvittämisen prosessi vaikuttavat häneen.

Henkilöhahmot siis puhaltavat tarinaan elämän, mutta niitä voidaan lähestyä myös käytännönläheisemmästä näkökulmasta. Vaikka henkilöhahmoista pyritään tekemään yksilöllisiä ja moniulotteisia, ne ovat myös työkaluja. Tietynlaiset henkilöt toteuttavat tiettyjä funktioita, jotka ovat tarpeellisia tarinan etenemisen kannalta. Paneudun seuraavaksi

näihin henkilöhahmofunktioihin ja analysoin luvussa 3, millä tavoin nämä funktiot näkyvät juuri rikossarjoissa.

Nojaan seuraavassa Kjell Sundstedtin määritelmään hahmofunktioista ja nostan esille vain osan funktioista. Vaikka Sundstedtin painotus on elokuvan henkilöhahmoissa, samat funktiot on pitkälti hyödynnettävissä ja havaittavissa myös television maailmassa, jonka kautta tulen näitä hahmofunktioita peilaamaan.

Karkeasti voidaan ajatella, että tv-sarjassa esiintyy päähenkilö tai useita päähenkilöitä sekä sivuhenkilöitä. Tv-maailmassa hahmogalleriat ovat kuitenkin niin laajoja, että tällainen jaottelu tuntuu riittämättömältä. Itse jaottelen tv-sarjan hahmogallerian mieluiten sivuhenkilöihin ja keskeisiin henkilöihin, joihin kuuluvat sekä päähenkilö tai -henkilöt että keskeiset sivuhenkilöt.

Osa henkilöhahmofunktioista sijoittuu selkeästi joko keskeisten henkilöiden tai sivuhenkilöiden alueelle, mutta absoluuttista luokittelua ei voida tehdä. Henkilöhahmofunktiot ovat tapa hahmottaa erilaisia tehtäviä, joita henkilöhahmoille voi antaa. Kun hahmot toteuttavat näitä funktioita, seuraa toimintaa, joka vie tarinaa eteenpäin. Funktiot ovat melko mekaaninen tapa hahmottaa henkilöhahmoja, mutta niiden merkitystä ei käy kieltäminen. Henkilöhahmot eivät ole vain ihmisiä, joille tarina tapahtuu, vaan henkilöhahmot luovat tarinan. Mikäli henkilöllä ei ole mitään selkeää funktiota sarjassa, voidaan hyvin perustellusti kysyä, tarvitaanko hahmoa lainkaan.

Kaikissa sarjoissa ei ole löydettävissä kaikkia funktioita, ja funktiot voivat risteytyä. Yhdellä hahmolla voi olla useita funktioita tai vaihtoehtoisesti funktiota voi toteuttaa yhden henkilön sijaan joukko henkilöitä. Tämän joukon on kuitenkin syytä olla jokseenkin yhtenäinen, sillä jos samaa funktiota toteuttaa moni yksittäinen hahmo, hahmojen teho todennäköisesti kärsii ja seuraa turhaa toisteisuutta. Tällaisessa tapauksessa onkin usein hyödyllisempää yhdistää samaa funktiota toteuttavat hahmot toisiinsa.

Jos lähdetään liikkeelle pienemmistä, mutta helposti unohdettavista henkilöhahmofunktioista, voitaisiin ottaa ensimmäiseksi esille viiden minuutin funktio. Se tarjoaa usein hengähdyshetken draamasta, jonka aikana yleisö ehtii rauhoittua. Usein nämä hahmot ovat värikkäitä ja mieleenpainuvia. (Sundstedt 2009, 226-227.)

Hyvin humoristiset viiden minuutin vierailut purkavat usein tehokkaasti myös jännitettä. Tämä funktio on tärkeässä roolissa myös rikossarjoissa, joissa jännite voi kasvaa jakson edetessä niin voimakkaasti, että sitä on välissä myös purettava. Viiden minuutin funktiot ovat useimmiten kuitenkin jollain tavalla kytköksissä tarinan pääkonfliktiin tuoden siihen uuden, esimerkiksi humoristisemman, näkökulman. (Sundstedt 2009, 227.)

Katsojan edustaja on tyypillinen funktio etenkin sellaisissa elokuvissa, joissa liikutaan jossain muussa kuin reaaliaikaisen kaltaisessa maailmassa, kuten vaikkapa fantasiaelokuvissa. Katsojan edustaja kysyy kysymyksiä ja asettaa pohdinnan alaiseksi tuon monesti oudon maailman, johon hän on päätenyt. Yleisön edustaja on harvemmin poikkeusyksilö ja usein funktio perustuukin länsimaisen keskiluokan edustajaan. Funktio voi olla oma hahmonsa, tai sitten se voi yhdistyä muihin funktioihin. (Sundstedt 2009, 225-226.)

Katsojan edustaja on hyvin samaistuttava esimerkiksi niissä hetkissä, kun tunnistettava todellisuus vaihtuu vaikkapa fantasiamaailmaksi. Katsojan edustajaa harvoin tarvitaan reaaliaikaiseen sijottuvissa elokuvissa. (Sundstedt 2009, 226.) Katsojan edustajaa käytetään myös tv-sarjoissa, mutta näkisin, että sen merkitys on sarjamuodolle pienempi kuin elokuvalle. Elokuvassa on poikkeuksetta vähemmän aikaa esitellä uusi maailma tai outo tilanne katsojalle, jolloin maailman ymmärrettävyyden kannalta voi olla hyvä tuoda mukaan katsojan edustaja. Tv-sarjoissa taas on enemmän aikaa rakentamiselle ja pohjustamiselle, jolloin katsojan edustajan funktio ei ole välttämättä niin tarpeellinen ja se yhdistyy useammin muihin funktioihin.

Voidaan ajatella, että esimerkiksi sarjan *True Detective* (USA 2014–) ensimmäisellä kaudella päähenkilöitä Rustin Cohlea ja Martin Hartia kuulustelevat poliisit olisivat katsojan edustajia. He kuulevat kaksi erikoista selontekoa vuosien takaisesta murhatutkinnasta ja kuten todennäköisesti myös katsoja, poliisit puntaroivat kenen tarinaa uskoa. Kuitenkin sarjan edetessä paljastuu, että poliiseilla on tietoa, mitä katsojalla ei ole. Tämä on hyvä esimerkki myös siitä, että hahmon funktio voi muuttua tarinan edetessä, etenkin television maailmassa, kun samoja hahmoja seurataan pidempään.

Yksi tyypillisimpiä ja selkeimpiä funktioita on lähin suhde tai apuri. Tämä funktio toistuu hyvin samankaltaisena sekä elokuvissa että televisiossa. Lähin suhde on päähenkilön seuralainen, jonka kanssa pallorella ajatuksia. Kärjistettynä voisi sanoa, että lähimmän suhteen funktio on se, ettei päähenkilön tarvitsisi puhella seinille. Lähin suhde on erityi-

sen hyödyllinen funktio tapauksissa, joissa on hyvin vaikeaselkoinen päähenkilö. Tällöin lähin suhde voi seurata ja pohjustaa tapahtumia ja toimia tällä tavoin ikään kuin tulkkina katsojalle. (Sundstedt 2009, 224-225.)

Varjo ja kontrasti ovat funktioita, jotka menevät hyvin lähelle päähenkilöä. Varjo peilaa päähenkilöä. Se voi olla hyvin samankaltainen tai todella erilainen kuin päähenkilö itse, mutta keskeistä on, että varjo kehittyy samaan suuntaan kuin päähenkilö. Varjofunktio voi olla myös kollektiivinen, esimerkiksi jokin ihmisryhmä voi toimia päähenkilön varjona. (Sundstedt 2009, 223.)

Kontrasti puolestaan kehittyy eri suuntaan kuin päähenkilö. Kontrasti voi olla alussa suhteellisen samankaltainen, mutta koska hahmot kehittyvät vastakkaisiin suuntiin, on lopussa nähtävä vastakohtaisuus varsin suuri. Tehokkain kontrasti on tietysti sellainen, joka on hyvin lähellä päähenkilöä, jolloin päähenkilön muutoksen suunta nousee selkeästi esiin. (Sundstedt 2009, 223.)

Keskeisiä funktioita ovat myös antagonisti ja riivaaja, jotka ovat Sundstedtin luokittelussa kaksi erilaista funktiota. Riivaaja on eräänlainen eteenpäin pakottava hahmo, joka edistää tapahtumia. Tämä eteenpäin pakottava funktio on usein erillinen henkilöhahmo, mutta funktio voi olla myös päähenkilössä itsessään. Riivaaja ei välttämättä ole millään tavalla esimerkiksi fyysisesti vaarallinen, vaan se voi pelkällä olemassaolollaan ajaa päähenkilöä eteenpäin. Usein riivaaja esitellään jo hyvin aikaisessa vaiheessa. (Sundstedt 2009, 215-216.)

Antagonisti on Sundstedtin (2009, 222) mukaan harvoin täysin erillinen henkilöhahmo, vaan se esiintyy usein päähenkilön yhteydessä. Ymmärtääkseni Sundstedt tarkoittaa tällä sitä, että antagonistin merkitys tarinalle muodostuu juuri suhteessa päähenkilöön. Antagonisti harvemmin kehittyy tarinan aikana, mutta se ajaa toimintaa eteenpäin. Antagonistin funktio on vastustaa päähenkilöä ja näin auttaa häntä kehittymään. Antagonisti aloittaa konfliktin ja pitää sitä yllä.

Tässä mielessä riivaaja ja antagonisti ovat jollain tavalla sukua toisilleen, mutta merkittävien ero on siinä, että antagonisti on päähenkilön päävastus, siinä missä riivaaja taas ei ole. Riivaaja voi vaikuttaa antagonistiselta, mutta tämän funktion tarkoitus on puskea päähenkilöä eteenpäin.

Antagonisiti ei aina ole yksittäinen henkilöhahmo, se voi olla esimerkiksi joukko ihmisiä (Sundstedt 2009, 222). Vaikka antagonistit usein identifioituvat johonkin tiettyyn henkilöhahmoon, se voi olla myös jokin antagonistinen voima, kuten vaikkapa yhteiskunta, luonto tai päähenkilö itse.

Tärkein henkilöhahmo on itsestäänselvästi päähenkilö. Päähenkilö on tapahtumien kulun keskipisteessä ja useimmiten hallitsee sitä. Sundstedtin (2009, 208) mukaan päähenkilö on usein tarinan ”hyvä ihminen”, jota yleisö on valmis puolustamaan ja johon se samaistuu. Tämä ei ole enää kovin yleispätevä luonnehdinta 2010-luvulla, sillä epämiellyttävä henkilöhahmo on yhä yleisempi päähenkilötyyppi. Esimerkiksi sarjassa *House of Cards* (USA 2013–) päähenkilön ei voida mitenkään nähdä edustavan ”hyvää ihmistä”, mutta onnistuu silti houkuttelemaan suuren osan katsojista puolelleen.

Sundstedtin (2009, 209) mukaan päähenkilön tulee kehittyä ja usein päähenkilöllä on jokin päämäärä, jonka saavuttamiseksi hänen tulee muuttua. Tämä ei ole aivan suoraan sovellettavissa tv-sarjaan, sillä jotta tv-sarjan jännite ja jatkuvuus pysyisivät yllä, päähenkilö ei voi muuttua ainakaan kovin radikaalisti. Monissa sarjoissa henkilöhahmot eivät kehity lainkaan, esimerkiksi tilannekomediassa huumori perustuu pitkälti siihen, että henkilöt toistavat samoja virheitä. Kuitenkin jonkinlainen muutos on myös tv-sarjan hahmoille mahdollinen ja jopa toivottava. Tämän päivän arvostetuissa laatusarjoissa hahmot kokevat yleensä jonkinlaisen, usein hyvin merkittävänkin muutoksen sarjan edetessä. Palaan aiheeseen analyysissäni luvussa 4.1. Tärkeintä kuitenkin on, ettei päähenkilön peruskonflikti ratkea sarjan aikana, sillä se toimii sarjan polttoaineena ja ajaa henkilöä toimimaan.

Fiktiivisen henkilöhahmon lähtökohta on usein se, että hän on jollain tavalla altavastajan asemassa, mikä tarkoittaa sitä, että hänellä on kaikki voitettavanaan. Tämä auttaa henkilöä saamaan yleisön sympatian puolelleen. Usein päähenkilö ei myöskään saavuta tavoitettaan sataprosenttisesti, mutta hän saavuttaa matkansa aikana jotain muuta, kuten vaikkapa henkistä kasvua. (Sundstedt 2009, 209-210.)

3.2 Rikossarjan henkilöhahmot

Henkilöhahmot ovat keskiössä kaikessa televisiodraamassa, mutta erityisesti rikossarjat identifioituvat hyvin voimakkaasti päähenkilöön. Vaikka kyseessä olisi sarja, jonka jokaisessa jaksossa esitellään ja ratkaistaan uusi rikos, sarjan jatkuvuus varmistetaan

juurikin henkilöhahmojen avulla. (Turnbull 2014 97.) Henkilöhahmot edustavat jatkuvuuden lisäksi tuttuutta: aina avatessaan television tai suoratoistopalvelun katsoja voi olla varma, että tutut henkilöt johdattavat hänet uuden huumeparonin tai sarjamurhaajan jäljille. Henkilöhahmot ovatkin todella keskeinen ja laaja, mutta silti laiminlyöty tutkimuskohde. (Piper 2015, 13.)

Keskeisen henkilön vetovoima perustuu muutamaankin keskeiseen seikkaan, kuten tuttuuden kasvojen tunnistettavuuteen, katsojan kuvitteelliseen suhteeseen päähenkilöön sekä muihin identifikaation muotoihin. Televisiosarjan kuvitteellisessa maailmassa päähenkilöllä on eräänlainen oppaan rooli ja hänellä on yleensä luotettava moraalinen kompassi, mikä ei tosin enää, kuten aiemmin mainitsin, pidä useinkaan paikkaansa. Päähenkilö vie katsojan matkalle rikoksen maailmaan ja päästää osalliseksi tutkintaan. (Turnbull 2014, 98.)

Jotta päähenkilö kantaisi, on hahmon oltava jollain tavalla poikkeuksellinen. 1950-luvulla tehtiin paljon samankaltaisia rikossarjoja, joiden henkilöhahmot muistuttivat hyvin paljon toisiaan, jolloin konventioista tuli kliseitä. Kliseiden rikkominen on keskeinen osa jonkin uuden ja kiinnostavan luomista, mutta vaatii tuotantoyhtiöltä rohkeutta. (Turnbull 2014, 105.)

Tv-sarja *The Rockford Files* (USA 1974-1980) on tästä hyvä esimerkki, sillä se luotiin alunperin vain ohjelmiston täytteeksi, minkä vuoksi sen kanssa uskallettiin tehdä hyvin rohkeita ratkaisuja. Kyseisen sarjan päähenkilö ei olekaan aikansa sarjoille tyypillisesti omiin oloihinsa vetäytyvä yksineläjä, vaan elää yhdessä isänsä kanssa. Hän ei ole korkean moraalin ja rohkeuden perikuva vaan enemmänkin pelkuri, eikä hän ole synkkä ja vakava vaan enemmänkin hauskuuttaja. Varmasti juuri näistä syistä sarjasta tulikin todella suosittu. (Turnbull 2014, 105.)

Kun puhutaan erityisesti televisiosarjan henkilöhahmoista, on otettava huomioon sarjan muoto. Esimerkiksi monimutkaisissa flexi-narratiiveissa, jotka sisältävät sekä jatkuvia että jaksokohtaisia juonia, toimii paremmin laaja hahmogalleria kuin klassisen sankarin ympärille ryhmittynyt pieni joukkio. Poikkeus tähän ovat henkilöhahmot, jotka ovat selkeästi välineitä jonkin henkilöä itseään kiinnostavamman ja laajemman asian käsitte-lyyn. (Piper 2015, 24.)

Poliisi tai etsivä on rikossarjoissa hyvin yleinen päähenkilötyyppi. Päähenkilön esitteilyssä toistuvat usein samankaltaiset kerronnalliset konventiot. Yksi yleinen kerronnan keino on näyttää etsivä tilanteessa, jossa hänen toimintansa on jollain tavalla rajoitettua, ja tämän esteen selvittäminen ajaa tarinaa eteenpäin (Piper 2015 25). Yleensä päähenkilö asetetaan tilanteeseen, jossa häneltä odotetaan jonkinlaista tapahtumien kulkuun puuttumista. (Piper 2015, 26.)

Etsivän hahmo voi olla tulkittavissa kahdella tasolla, joko myyttisenä sankarina, jonka nousua ja tuhoa seurataan, tai uskottavana, kuolevaisena ja todellisen nykymaailman kannalta merkityksellisenä. 1950-luvulla etsivän kuvaamisessa siirryttiin amatöörietsivästä ammattilaiseen, jolla on usein ristiriitoja yksityiselämän ja ammatillisen elämän välillä. (Piper 2015, 28.)

Piperin mukaan etsivähahmot ovat olleet tyypillisesti sinkkuja, leskiä tai eronneita. Kuitenkin romanttisen suhteen puuttuminen tarkoittaa usein myös uskotun puuttumista. Etsivähahmo on kuitenkin harvoin täysin muusta maailmasta eristyäytyvä hahmo. Töissä hän on usein tiimin ympäröimä ja tyypillistä on konflikti korkeammassa asemassa olevan työtoverin kanssa. Usein toistuu asetelma, jossa esimies on antanut tehtävän, mutta häneltä ei heru sympatiaa, kun päähenkilö kohtaa ongelmia suorittaessaan tehtävää ja joutuu tekemään itsenäisiä ratkaisuja selvittääkseen ongelman. Piperin mukaan samankaltainen asetelma on nähtävissä myös monissa sairaalasarjoissa. (Piper 2015, 29-30.)

Etsivähahmolle on tyypillistä myös vaikeus tai kyvyttömyys muodostaa intiimejä suhteita. Tämä on Piperin (2015, 31) mukaan manifestaatio siitä, kuinka nykymaailmassa, sekä yksityiselämässä että työelämässä, henkilökohtaiset suhteet voidaan kokea hahlitsevinä.

Konventioiden toistumisesta huolimatta henkilöhahmot nähdään yleensä dynaamisina, sosiaalisina olentoina enemmän kuin sekoituksina geneerisiä piirteitä. Katsojat viehättyvät henkilöhahmoista myös siksi, että katsojat ovat itse aktiivinen osapuoli niiden konstruktiossa. Katsoja on vastuussa omasta tulkinnastaan, joka muodostuu suhteessa katsojan omiin kokemuksiin sekä aiemmin nähtyihin teoksiin, kuten myös puhtaaseen maalaisjärkeen. (Piper 2015, 31.)

Koska katsoja on itse aktiivinen osapuoli siinä, millaiseksi henkilöhahmo muotoutuu hänen silmissään, katsojan sitoutuminen hahmoon voi olla vaikeasti ennustettavissa. Katsoja voi esimerkiksi jakaa henkilön näkemykset mutta olla silti pitämättä henkilöstä, tai hän voi tuntea empatiaa henkilöä kohtaan, vaikka ei hyväksyisikään hänen toimintaansa. (Piper 2015, 31.) Tarkastelen katsojan ja henkilöhahmon välistä suhdetta hieman lisää seuraavassa luvussa.

4 Genren ja henkilöhahmon välinen vuorovaikutus

4.1 Päähenkilö

Olen eritellyt genren ja henkilöhahmon ominaisuuksia rikossarjan kontekstissa. Nyt paneudun esimerkisarjojen kautta siihen, millä tavoin genre ja henkilöhahmo ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Tarkastelen erityisesti 2010-luvun rikossarjoja ja pyrin määrittelemään, mitkä henkilöhahmojen ominaisuudet ovat erityisen kiinteässä suhteessa genreen.

Otan ensimmäiseksi esimerkiksi tv-sarjan *Breaking Bad*. Sarjassa on laaja hahmogalleria, jonka kiinnostavuus perustuu pitkälti ristiriitaisuuteen ja tietynlaiseen harmaalla alueella liikkumiseen. Sarja kertoo viisikymppisestä perheenisästä Walter Whitesta, joka työskentelee kemian opettajana. Hän saa tietää sairastavansa keuhkosityöpää, jonka vuoksi hän päättää hankkia nopeasti rahaa, jotta voisi taata perheensä toimeentulon ja lastensa mahdollisuuden opiskella. Walter lyöttäytyy yhteen entisen oppilaansa Jesse Pinkmanin kanssa ja he alkavat valmistaa ensiluokkaista metamfetamiinia.

*Breaking Bad*ista on löydettävissä hahmojen suhteen rikossarjalle hyvin perinteisiä asetelmia. Walter alkaa työskennellä yhdessä huumorikollisten kanssa samaan aikaan kun hänen lankonsa Hank, joka työskentelee huumepoliisissa, alkaa jäljittää kaupunkiin virtaavan uudenlaisen metamfetamiinin tuottajaa. Tässä asetelmassa rikolliset edustavat yhteiskunnallista epäjärjestystä, kun taas poliisi yrittää pysäyttää rikolliset ja palauttaa järjestyksen.

Keskeiset henkilöt Walter White ja Jesse Pinkman kuitenkin horjuttavat tätä rikossarjalle tyypillistä ja selkeää asetelmaa. Alussa Walter nähdään vastuullisena perheenisänä

ja kunnon kansalaisena, joka harppaa rikolliselle tielle epätoivoisen tilanteensa vuoksi. Koska Walter esitetään katsojalle hyvänä ihmisenä, eikä suinkaan julmana ja paatuneena rikollisena, katsojan sympatiaa houkutellaan päähenkilön puolelle. Walterin motivaatio toiminnalleen on hyvin inhimillinen ja ymmärrettävä. Hänen kohdallaan voisikin käyttää kulunutta fraasia ”tarkoitus pyhittää keinot”, sillä vaikka Walterin toimet ovat rikollisia, hänen tarkoituksensa ovat hyvät.

Vaikka Jessellä ei ole yhtä selvää ja ymmärrettävää syytä rikolliselle toiminnalleen, myös hän näyttäytyy sympaattisena henkilönä, jota katsojan on vaikea tuomita. Hän on nuori mies, jolla on ollut vaikeuksia löytää paikkaansa maailmassa ja jolle hänen oma perheensä on kääntänyt selkänsä hänen huumeongelmansa takia. Jesse on Walterin tavatessaan pikkurikollinen, joka yrittää tulla toimeen. Kuitenkin mitä pidemmälle sarja jatkuu, sitä syvemmälle rikoksen maailmaan Walter ja Jesse ajautuvat. He joutuvat tekemään yhä radikaalimpia ratkaisuja selvittääkseen maailmassa, jossa vahvin voittaa.

Kun Walterin rikokset muuttuvat vakavammiksi, katsoja on kuitenkin hyvin todennäköisesti jo Walterin puolella. Katsoja ei halua, että Walter jää kiinni, vaikka katsojalle näytetään alusta asti, että rikollisuuden maailma on täynnä ahneutta, väkivaltaa ja häikäilemättömyyttä. Kiinnostavaa on, että katsoja näkee helposti muut rikolliset pahoina ja Walterin pohjimmiltaan hyvänä, vaikka Walterin teot ovat lopulta täsmälleen samoja tai jopa pahempia kuin monien sarjassa pahoina nähtävien rikollisten. Tämä johtunee pitkälti siitä, että katsoja ymmärtää Walteria ja näkee hänen ajautuvan kerta toisensa jälkeen tilanteeseisiin, joissa on mahdotonta tehdä hyvää ratkaisua, on vain valittava yksi huonoista. Katsoja voi vain kysyä itseltään, mitä itse tekisi samassa tilanteessa.

Rikosgenreille onkin hyvin luonteenomaista hyvän ja pahan vastakkainasettelu. Etsiväelokuvassa usein rikollinen edustaa pahaa ja etsivä hyvää, joka pyrkii kukistamaan pahan. Gangsterielokuvassa taas asetelma ei ole ihan yhtä mustavalkoinen, koska päähenkilö löytyy useimmiten rikollisten riveistä. Gangsterielokuvissa ja –sarjoissa rikollisuus on enemmänkin normi ja poliisi on uhka, joka pyrkii romuttamaan tuon normin, sillä katsoja on rikollisen puolella. *Breaking Bad* onkin sukua gangsterielokuvalle, vaikka ei ehkä sinänsä ole luokiteltavissa kyseiseen genreen.

Vaikka rikosgenre asettaakin usein hyvän ja pahan vastakkain, niiden välinen raja on harvoin selkeä. Hyvän ja pahan väliset jännitteet, niiden häilyvyys ja määrittelyn vaikeus ovat asioita, jotka heijastuvat rikosgenreissä hyvin pitkälti henkilöhahmoihin. Esi-

merkiksi komediassa tai vaikka musikaalissa henkilöhahmojen kautta ei ole genren puolesta välttämätöntä tutkia hyvän ja pahan käsitteitä, mutta rikos tuntuu genrenä vaativan hahmoiltaan jonkinlaista kantaa siihen.

Erityisesti 2010-luvun rikossarja vaikuttaa viestivän, että pahuus ja hyvyys ovat läsnä kaikissa ihmisissä, eikä mikään ole mustavalkoista. *Breaking Bad* on sarja, joka haastaa katsojan pohtimaan omaa moraaliaan, ja sarja tuntuu suorastaan testaavan, kuinka pitkälle päähenkilö voi mennä ilman, että katsoja lakkaa tuntemasta sympatiaa häntä kohtaan.

Jos tarkastellaan sarjan *True Detective* ensimmäisen tuotantokauden henkilöhahmoja, törmätään päinvastaiseen asetelmaan kuin *Breaking Bad*issa. *True Detective*in päähenkilöt, rikostutkijat Martin Hart ja Rustin Cohle, alkavat selvittämään murhaa, jonka takaa paljastuu kokonainen rikosvyyhti, johon liittyy huumausaineita, pedofiliaa, murhia ja valtion virkamiehiä. Päähenkilöt toimivat poliisivoimissa ja yrittävät napata rikollisen. He ovat siis näin ollen ”hyvien puolella”. Sarjan edetessä käy kuitenkin selväksi, että Rustia, toista etsivistä, epäillään syylliseksi rikoksiin, joita hän on itse tutkinut. Katsoja joutuu pohtimaan, onko hän yhä Rustin puolella, mikäli hän paljastuukin syylliseksi.

Turnbull (2014, 98) kuvailee teoksessaan, että tyypillisesti rikossarjan päähenkilöllä on luotettava moraalinen kompassi. Tämä pätee vain harvoin 2010-luvun päähenkilöihin. Vaikka Rust ja Martin ovat poliiseja, heidän moraalinen kompassinsa ei osoita aina yleisen moraalin mukaan hyväksyttävään suuntaan. Martin on hyvä poliisi, mutta hän pettää vaimoaan ja laiminlyö perhettään. Hän myös kiivastuu nopeasti ja turvautuu helposti väkivaltaan. Myöskään Rustin moraaliseen kompassiin ei ole luottaminen. Hän harastaa seksiä työparinsa ja parhaan ystävänsä vaimon kanssa ja käyttää tarpeetonta väkivaltaa ja huumeita. Hän ei pelkää rikkoa lakia saadakseen haluamansa.

Silti, kun mietitään suuria linjoja, sekä Rust että Martin noudattavat yleistä moraalikäsitystä. He jahtaavat rikollista, joka ansaitsee tulla tuomituksi teoistaan. Heidän keinonsa ovat kuitenkin ajoittain hyvinkin kyseenalaiset, sillä he ovat valmiita tekemään mitä tahansa pysäyttääkseen edessään näkemänsä pahuuden.

Jos katsotaan toista etsivää, Sherlock Holmesia sarjassa *Uusi Sherlock*, nähdään toinen hyvien puolella taisteleva henkilöhahmo, joka katsoo, että tarkoitus pyhittää keinot.

Sherlock ei välitä laista, yleisistä käyttäytymisnormeista tai moraalista yrittäessään ratkaista rikoksia. Sherlockissa kiinnostavaa on kuitenkin hänen motiivinsa.

Walter Whiten rikolliset toimet hyväksyy, sillä ainakin alussa hänen motiivinsa on epäitsekäs pyrkimys toimia perheensä parhaaksi. Sherlock taas toimii rikollisuutta vastaan eli hän toimii yleisen moraalikäsityksen mukaisesti oikein, mutta hänen motiivinsa ei ole järin ylevä. Sherlock on äärimmäisen älykäs ja hän pitkästyty nopeasti. Häntä ei aja halu auttaa muita, vaan halu saada älyllisesti stimuloivia haasteita ja todistaa muille omaa yliverkkaisuuttaan.

Myös Walter Whiten altruistiset motiivit siirtyvät sarjan edetessä sivummalle, sillä hän kokee rikosmaailmassa asioita, joita ei ole aiemmassa elämässään koskaan kokenut. Hän saa valtaa ja arvostusta ja ensimmäistä kertaa hän tuntee kontrolloivansa itse omaa elämäänsä. Hänen kunnianhimonsa yltyy niin suureksi, ettei hän ole valmis lopettamaan rikollista elämäänsä, vaikka se alkaa syömään perheen hyvinvointia ja turvallisuutta, jonka nimissä hän on alun perin huumemaailmaan lähtenyt.

Edes Martinin ja Rustin motiivit eivät ole lopulta kovin yleviä. Rustille rikoksen ratkaisemisessa ei ole kyse yhteiskunnan palvelemisesta ja yhteisen hyvän edistämisestä, vaan rikoksesta tulee hänen omien sisäisten demoniensa symboli. Rust ajaa takaa enemmänkin henkilökohtaista sovitusta kuin yhteiskunnallisen rauhan palauttamista.

Genre näyttäisi tuottavan rikossarjan henkilöhahmoihin korostuneen moraalisen ulottuvuuden, joka heijastelee tavalla tai toisella sarjan välittämää näkemystä hyvästä ja pahasta. Rikossarjan henkilöhahmoista on löydettävissä myös muita, pitkälti genren vaatimia ominaisuuksia. Yleisesti elokuva ja televisio ovat medioita, jotka vaativat toimintaan valmiita henkilöhahmoja, jotta tarina olisi kerrottavissa toiminnan kautta.

Näen kuitenkin, että erityisesti rikosgenre vaatii ei vain toiminnallisia hahmoja, vaan hahmoja, jotka ovat valmiita menemään toiminnassaan äärimmäisyyksiin. Walter on valmis jopa tappamaan, ensin suojallakseen itseään, mutta lopulta menestyäkseen rikollisuuden maailmassa. Rust ja Martin ovat valmiita kuolemaan saadakseen vuosikausia etsimänsä rikollisen kiinni. Sherlock on valmis satuttamaan läheisiään peruuttamattomalla tavalla voittaakseen arkkivihollisensa Moriartyn. Kaikki genret eivät hyödy samalla tavalla tällaisesta äärimmäisyyksiin asti menevästä päähenkilöstä, mutta rikossarja tuntuu vaativan sitä, jotta toiminta voidaan viedä tarpeeksi pitkälle.

2010-luvun rikossarjojen päähenkilöissä tuntuu toistuvan myös tietynlainen poikkeusyksilön trooppi. Kaikissa käyttämissäni esimerkeissä toistuu päähenkilö, jolla on taitoja, ominaisuuksia ja heikkouksia, jotka ovat poikkeuksellisia ja hyvin hallitsevia.

Walter White on poikkeuksellisen lahjakas kemisti, mutta etenkin sarjan alussa hänen maskuliinisuutensa on täysin surkastunut eikä hän osaa puolustaa itseään tai ottaa kontrollia omasta elämästään. Sherlockin kohdalla taas hänen looginen päättelykynsä on täysin omaa luokkaansa, mutta sen kääntöpuolena on empatian puute ja jopa aspergerin syndroomaan viittaavat vaikeudet sosiaalisessa kanssakäymisessä. Rustin Cohle on puolestaan äärimmäisen älykäs ja hänen kykynsä murtaa ihmiset poliisikuvasteluissa on kiirinyt koko poliisivoimien tietoon, mutta hänen pessimistinen elämänfilosofiansa vaikeuttaa hänen vähäisiä sosiaalisia suhteitaan.

Tällaiset poikkeuksellisen lahjakkaat, mutta myös poikkeuksellisen rikkinäiset ja ristiriitaiset henkilöhahmot tuntuvat toisaalta noudattavan vain tämänhetkistä televisiosarjahahmojen yleistä linjaa, mutta näen hahmotyyppin olevan vahvasti kytköksissä myös genreen. Rikossarjat kuvaavat maailmaa, jossa tietynlainen yhteiskunnallinen järjestys on muuttunut kaaokseksi, eivätkä tuntemamme säännöt enää päde. Voidaan nähdä selvä yhteys sekä hahmojen että heidän kauttaan kuvatun maailman välillä. Tarvitaan poikkeuksellisen lahjakas yksilö selviämään maailmassa, jossa ihmishenki ei paina mitään, mutta tarvitaan myös poikkeuksellisen rikkinäinen yksilö, jotta hän voi mennä pidemmälle kuin muut välittämättä seurauksista.

4.2 Sivuhenkilöt

Rikossarjoissa on joitakin hyvin keskeisiä sivuhenkilötyyppejä, jotka toistuvat sarjasta toiseen. Yksi selkeimmistä on Sundstedtin arkkityypien mukaisesti lähin suhde tai apuri, joka toistuu kaikissa esimerkiksi nostamissani sarjoissa. Näissä lähin suhde on niin keskeisessä asemassa, että voidaan puhua toisesta päähenkilöstä.

*Breaking Bad*issa Jesse Pinkman on Walterin apuri ja lähin suhde, mutta myös selkeästi toinen päähenkilö. Jesse ei ole kuitenkaan samalla tavalla poikkeusyksilö kuin Walter, hän on enemmänkin tavallinen, elämässään hiljalleen rikollisille teille ajautunut nuori mies. Hän ei ole erityisen älykäs tai lahjakas, mutta ehkä juuri siitä syystä Jesse on hyvin samaistuttava.

Myös *True Detective* –sarjassa Martin Hart on apurin ja lähimmän suhteen lisäksi selvästi toinen päähenkilö. Myös Martin on enemmän peruspoliisi kuin poikkeusyksilö ja juuri tästä syystä Rustin poikkeuksellisuus korostuu. *Uuden Sherlockin* tohtori Watson on klassinen apuri ja lähin suhde -arkkityypin edustaja ja hänen kohdallaan sivurooliin jääminen on selvempää kuin Jessen tai Martinin tapauksessa. Tämä toistuva liittolaisuuden teema tuntuu kertovan, että rikoksen edessä ihminen ei selviä yksin, vaan hän tarvitsee liittolaisen, johon tukeutua. Edes erityislahjakas yksilö ei pärjää ilman apua.

Lähin suhde toimii näissä esimerkkisarjoissa myös varjona tai kontrastina. Esimerkiksi Martin on aluksi Rustin kontrasti, heidän elämänfilosofiansa ovat täysin vastakkaiset. Rust näkee ihmisen ”evolutiivisena virheenä”, joka tuhoaa maailman. Martin puolestaan edustaa kristillisiin arvoihin nojaavaa maailmankatsomusta, vaikka ei näyttäydäkään kovin uskonnollisena hahmona. Sarjan lähetessä loppuaan miehet muuttuvat enemmän toistensa varjoiksi, heidän polkunsuuntaukset johtavat samaan suuntaan ja he päätyvät samaan pisteeseen. Lopussa heillä on ainoastaan toisensa sekä koko elämän täyttävä pakkomielle saada rikoksen tekijä kiinni, keinolla millä hyvänsä. Kun tehtävä on täytetty, he joutuvat molemmat kohtaamaan myös sen, mitä heidän elämästään jää jäljelle.

Walter Whiten tapauksessa Jesse Pinkman on kontrasti. Kun Walterin moraali sarjan edetessä laskee ja hän on valmis tekemään yhä karmeampia tekoja saavuttaakseen haluamansa, Jessen moraali kasvaa. Hän ymmärtää tekojensa seuraukset ja hänen syyllisyydentuntonsa kalvaa hahmoa aina vain enemmän jokaisen rikoksen jälkeen. Jesse kasvaa matkallaan paremmaksi ihmiseksi, kun Walter taas vaipuu yhä syvemmälle omaan kunnianhimoonsa.

Sherlockin ja Watsonin suhde ei ole yhtä helposti määriteltävissä siitäkin syystä, ettei sarja ole vielä päättynyt. Kuitenkin jo tehtyjen kausien perusteella voisi nähdä, että Watson on Sherlockin varjo. Vaikka Watson on yrittänyt monesti irrottautua rikoksen maailmasta, johon Sherlock on vetänyt hänet mukanaan, ei Watson pysty vastustamaan rikollisuuden lumousta. Häntä ajaa samankaltainen motiivi kuin Sherlockiakin, myös Watson kaipaa toimintaa ja vaarallisia tilanteita, jotta tuntisi itsensä ehjäksi. Nähtäväksi kuitenkin jää, valitseeko Watson lopulta toisen tien.

Kolmas rikossarjassa keskeinen henkilöahmofunktio on antagonististi. Rikokseen liittyy aina selkeästi rikollinen ja mikäli sarjan päähenkilö ei ole rikollisten puolella, hän mitä todennäköisimmin jahtaa rikollista. Rikossarjan antagonististi onkin mitä useimmin selkeä vastustaja, rikollinen, joka pitää voittoa. Sherlockin antagonististi Moriarty. Hän on ainoa vastus, jonka älykkyys vetää vertoja Sherlockille.

*Breaking Bad*issa antagonistin hahmottaminen on hieman haasteellisempaa. Huume maailmassa Walter kohtaa monia antagonistisia henkilöahmoja, mutta myös huume poliisi on Walterille antagonistinen voima. Kuitenkin, Walterin varsinainen antagonististi löytyy kuitenkin hänestä itsestään. Voidaan ajatella, että hänen kunnianhimonsa on Walterin antagonististi. Vaikka myös syövän voisi nähdä antagonistisena voimana, on se silti enemmänkin katalysaattori hahmon toiminnalle ja jonkinlainen oikeutus, johon hän nojaa.

*True Detective*ssä antagonististi on rikollinen, joka uhraa naisia ja lapsia. Rikollinen on kuitenkin enemmänkin juonellinen antagonististi, sillä näen, että emotionaalisella tasolla Martin ja Rust ovat itse itsensä suurimmat antagonistit. Toiminnan tasolla he taistelevat rikollista vastaan ja yrittävät saada hänet kiinni, mutta emotionaalisesti he ovat itse itsensä päävastuksia, jotka heidän on lopulta kohdattava.

Toki antagonistinen voima on avainasemassa puhuttaessa mistä tahansa elokuvasta tai tv-sarjasta, mutta rikos on genre, jossa antagonististi on sidottuna hyvin tiiviisti koko sarjan keskeisimpään sisältöön. Rikossarja käsittelee yleensä tavalla tai toisella pahutta ja antagonististi on kytköksissä tähän.

5 Genren vaikutus sukupuolen representaatioihin

Valitsemiani esimerkkisarjoja yhdistää se, että niissä seurataan miesprotagonistia. Vaikka tänä päivänä nähdään enenevässä määrin rikossarjoja, joiden päähenkilö on nainen, näyttävät miesprotagonistit edelleen dominoivan genreä. Koen, että rikossarjat representoivat usein hyvin maskuliinista maailmaa, myös silloin, kun päähenkilönä on nainen. Tarkasteltaessa rikosgenren ja henkilöahmon välistä suhdetta tuntuu mahdottomalta ohittaa kysymystä siitä, miten genre vaikuttaa sukupuolen ja tässä tapauksessa erityisesti maskuliinisuuden representaatioihin.

Käytän vertailupohjana havainnoilleni Frank Krutnikin tulkintoja 1940-luvun film noir – elokuvien välittämästä mieskuvasta. Koen, että tällainen historiallinen näkökulma rikoselokuvan ja rikossarjan mieshahmoon tarjoaa kiinnostavan lähtökohdan, jota vasten peilata nykypäivän rikossarjojen esittämää maskuliinisuutta.

Frank Krutnikin (1991, 86) mukaan film noir –trillereiden tyypillinen piirre on se, että niissä testataan päähenkilön kykyjä etsivänä tai rikollisena sekä sitä, miten hän pystyy vastaamaan tarinan maailman miehisyydelle asetettuihin odotuksiin. Krutnik esittää teoksessaan, että mieskeskeisen fiktion yksinkertaisimmissa muodoissa päähenkilö on idealisoitu hahmo, jossa yhdistyy auktoriteetti, saavutukset ja miehin seksuaalisuus. Kyseistä hahmotyyppeä edustaa esimerkiksi kirjallisuudesta ja valkokaankalta tuttu Ian Flemingin luoma hahmo James Bond. Tällaiset glorifioitut hahmot edistävät kuvaa omnipotentista ja haavoittumattomasta maskuliinisuudesta. (Krutnik 1991, 87.)

Tavanomaista Krutnikin (1991, 87) kuvailemalle hahmotyypille on, että sankarin on todistettava miehisyytensä läpäisemällä sarja testejä, ja usein tämä prosessi kulminoituu siihen, että sankari lopulta mukautuu yhteiskunnallisiin normeihin esimerkiksi naimisiin. Krutnikin esittämät mallit ovat kuitenkin tarkoituksellisen yksinkertaistettuja. Hän toteaaakin, että maskuliinisuuden esittäminen on aina jollain tavalla problemaattista. Maskuliininen identiteetti rakentuu fiktiossa moninaisten prosessien ja identifikaatioiden kautta. Sankarin kyvykkyys ei voi olla vain tarinaan sisäänrakennettu oletamus, vaan sankarin pitää todistaa se. Hänen on kohdattava haasteita, jotka tarjoavat mahdollisuuden testata sankarin kykyjä, älyä, rohkeutta tai kunniallisuutta. (Krutnik 1991, 88.)

1940-luvun trillereissä on usein sisäänrakennettuja jännitteitä maskuliinisen identiteetin ja auktoriteetin välillä. Näille trillereille on tyypillistä myös se, että kieltä ja toimintaa maskulinisoidaan avoimesti. Kielessä tämä näkyy esimerkiksi aggressiivisena puheena sekä vastapuolen kustannuksella pilailuna, toiminnan tasolla taas väkivallan hallitavuutena. (Krutnik 1991, 88.) Film noir -trillereiden sankaria voisi kuvailla ulkopuoliseksi, joka on vieraantunut valtavirran arvoista ja pyrkimyksistä. Nämä onnettomat ja yksinäiset sankarit, jotka sulkevat itseltään mahdollisuuden ihmissuhteisiin ja käpertyvät oman egonsa ympärille, kuitenkin usein myös glorifioidaan. (Krutnik 1991, 90.)

Krutnikin maalaama kuva rikoselokuvan sankarista on monella tavalla hyvin tunnistettava ja kaikuja tuosta sankarista on nähtävissä yhä tänä päivänäkin. Jos ajatellaan

esimerkiksi *True Detectiven* päähenkilöitä Rustia ja Martinia, he tuntuvat monella tapaa representoivan Krutnikin hahmottelemaa maskuliinisuutta.

Rust on yksin asuva erakko, joka ei kykene ihmissuhteisiin. Hänet esitetään hyvinkin vieraantuneena yhteiskunnan normeista. Martin taas on mukautunut näihin normeihin menemällä naimisiin ja perustamalla perheen, mutta hän ei silti pysty olemaan läsnä heille. Tässä kohtaa Martin joutuukin tarinan maailman miehisyydelle asettamien vaatimusten ristituleen: hänen tulisi olla samanaikaisesti menestyvä ja kylmäpäinen etsivä, mutta myös omistautunut ja uskollinen perheenisä. Martinilla on vaikeuksia vastata näihin vaatimuksiin ja hän päätyykin laiminlyömään perhettään.

Krutnik kuvaa 1940-luvun elokuvien rikosetsivää idealisoiduksi hahmoksi, jossa yhdistyy auktoriteetti, saavutukset ja miehinen seksuaalisuus. Jos tarkastellaan Rustia ja Martinia näiden määreiden valossa, hahmoilla tuntuu olevan selkeä kosketuspinta 40-luvun etsivähahmoon. He molemmat ajautuvat jatkuvasti konfliktiin auktoriteettien kanssa, mutta johtamalla menestyksekkäästi mutkikasta murhatutkintaa hahmot kasvattavat myös omaa arvostustaan ja auktoriteettiaan.

Myös Krutnikin mainitsemaa miehistä seksuaalisuutta representoidaan sarjassa monella tavalla. Martinin seksuaalisen aktiivisuuden nähdään kohdistuvan lähinnä avioliiton ulkopuolisiin suhteisiin ja sarjan aikana Rust taas nähdään harrastamassa seksiä Martinin vaimon kanssa. Seksuaalisuus on siis keskeisessä roolissa kun hahmotellaan sarjan rakentamaa kuvaa maskuliinisuudesta. Tuo kuva muotoutuu kuitenkin lähemmässä tarkastelussa hyvin kompleksiseksi.

Rust ja Martin elävät maailmassa, joka on täynnä väkivaltaa, eivätkä he usein osaa vastata siihen muuten kuin väkivallalla. Silti heidän odotetaan viettävän työn ulkopuolella tasapainoista siviilielämää, johon kuuluu parisuhteelle ja perheelle omistautuminen.

Nähdäkseni seksuaalisuus ei näyttäydy sarjassa niinkään hahmojen maskuliinisuuden representaation välineenä, vaan sen kautta katsojalle tehdään näkyväksi se, miten mahdotonta hahmoille on vastata tarinan miehisyydelle asetettuihin odotuksiin. Hahmojen seksuaaliset teot ovat sarjassa enemmänkin heidän heikkouksiensa ilmentymä kuin todiste heidän kyvykkyydestään. Seksi on keino yrittää hallita kaoottista maailmaa, vaikka johtaakin yleensä vielä suurempaan kaaokseen.

Esimerkiksi James Bondin kohdalla seksuaalinen aktiivisuus rakentaa kuvaa menestyvästä agentista ja maailmanmiehestä, mutta *True Detective* –sarjassa seksuaalisuudella on toisenlainen konnotaatio. Tämä johtuu osin myös siitä, että sarjassa on juonellisella tasolla kyse seksuaalirikollisen jäljittämisestä. Seksuaalisuus tuntuukin ilmentävän sarjassa vaarallista ja hallitsematonta aluetta, jossa halut ja pelot törmäävät toisiinsa.

Breaking Bad -sarjan päähenkilöt Walter ja Jesse esitellään vastakohtien kautta. Jesse nähdään sarjassa ensimmäisen kerran, kun hän livahtaa housut nilkoissa ulos naapurinaisen makuuhuoneen ikkunasta samalla, kun poliisit ratsaavat hänen huumelaboratoriotaan viereisessä talossa. Hahmoon yhdistyy välittömästi mielikuvia seksuaalisesti aktiivisesta naistenmiehestä.

Walter taas esitellään alussa miehenä, joka näyttäytyy hyvin epämaskuliinisena, etenkin lankonsa Hankin rinnalla. Hank on huumepoliisi, kun taas Walter ei ole koskaan edes pidellyt asetta kädessään. Hän ei osaa puolustaa itseään vaan alistuu mollattavaksi omilla syntymäpäiväkutsuillaan. Kun Walter nähdään sängyssä vaimonsa kanssa, vaimo seuraa samalla tietokoneelta huutokaupan etenemistä ja kyseenalaistaa miehensä fyysisen suorituskyvyn.

Sarjan edetessä sekä Jesse että Walter alkavat hiljalleen muuttua. Jesse käyttää varsin sarjan alkupuolella hyvin aggressiivista kieltä, mutta kun puheista pitäisi siirtyä toimintaan, hän menettää helposti rohkeutensa. Myös viitteet siitä, että Jesse olisi naistenmies katoavat, kun Jesse rakastuu ja ryhtyy parisuhteeseen, jonka traaginen loppu musertaa hänet. Sekä Jessen puhetapa että hänen asenteensa pehmenevät ajan myötä. Walter puolestaan löytää miehisyytensä muuntautuessaan opettajasta rikolliseksi. Väkivalta, laittomasti hankittu raha ja pärjääminen rikollisten maailmassa nostavat Walterin itsetuntoa ja saavat harmaan ja alistuvan perheenisän ottamaan elämänsä omiin käsiinsä.

Jesseä ei nähdä sarjassa idealisoituna hahmona, johon yhdistyisi saavutukset tai auktoriteetti. Jesse ei saavuta missään vaiheessa minkäänlaista auktoriteettiasemaa, vaan hän ajautuu yhä uudelleen muiden hahmojen pelinappulaksi. Walter taas kohoaa huumemaailmassa nopeasti arvostettuun asemaan. Hänen asemansa on kuitenkin jatkuvasti uhattuna, koska hän on uusi toimija eikä hänellä ole minkään rikollisliigan tukea takanaan.

*Breaking Bad*issa on erityisen selvästi esillä miehisyydelle asettujen vaatimusten välillä ammottavat valtavat ristiriidat, jotka representoivat erityisesti Walterin kautta. Perhe odottaa, että Walter elättää heidät ja toki tähän liittyy implisiittinen odotus siitä, että keinot perheen elättämiseen ovat kunnialliset. Koska Walter ei koe voivansa vastata tähän odotukseen laillisin keinoin, hän lähtee rikoksen tielle. Rikollisessa maailmassa pärjätäkseen Walterin on oltava kova ja armoton. Vaikka Walter käyttää aseenaan mieluummin älyään, hänen on turvauduttava myös väkivaltaan pysyäkseen hengissä. Hänen on myös rakennettava kokonainen valheiden verkko pitääkseen toimensa salassa.

Tarkastelemistani hahmoista myös Sherlock turvautuu aika ajoin väkivaltaan, mutta pääasiassa hän luottaa älyynsä ja päättelykykyynsä. Sherlockin hahmolle on myös tyypillistä ajautua värikkäisiin konflikteihin erinäisten auktoriteettien, kuten Lontoon poliisin ja isoveljensä Mycroftin, kanssa. Toisin kuin muita analysoimiani hahmoja, Sherlockia ei nähdä seksuaalisesti aktiivisena hahmona ja hänen seksuaalinen suuntautumisensa myös kyseenalaistetaan useasti. Sherlockin ja Watsonin suhteen luonne nostetaan esiin monessa jaksossa muiden hahmojen repliikeissä. Vaikka Sherlockillakin nähdään romanttinen kiinnostuksen kohde, hänen ei nähdä totetuttavan seksuaalisuuttaan millään tavalla. Tässä asiassa Sherlock poikkeaa hahmona muista verrokeistaan. Toki tähän voi vaikuttaa se, että Sherlockin hahmo on peräisin 1800-luvulta, vaikka tarina onkin tuotu nykypäivään.

Esimerkkisarjojen hahmot näyttävät siis tietyiltä osin mukailevan pitkälti Krutnikin hahmottelemaa kuvaa rikoselokuvan päähenkilöstä. Havaittavissa on kuitenkin muutos, joka rikosgenren päähenkilöissä on tapahtunut vuosien saatossa. Yksi asia, joka yhdistää kaikkia esimerkkisarjojeni henkilöitä, on herkkyyden, heikkouden ja haavoittuvuuden representaatio kaikissa henkilöhahmoissa.

Kaikki henkilöhahmot nähdään paksun suojakuoren alle piiloutuneina. He elävät maailmassa, jossa heikkouden näyttäminen antaa vastustajalle etulyöntiaseman. Vaikka kaikki hahmot pyrkivät pitämään kiinni kovasta ulkokuorestaan, heidän suojamuurinsa murtuvat sarjojen aikana. Kun tuo murtumiskohta saavutetaan, hahmojen heikkouden näyttämiselle annetaan tarinoissa melko runsaastikin tilaa.

Keskeistä tuntuukin olevan se, että henkilöt eivät kohtaa vain haasteita, joissa heidän on todistettava maskuliinisuutensa, vaan myös tilanteita, joissa heidän on luovuttava

siitä. Kiinnostavimpia ja emotionaalisesti latautuneimpia hetkiä kaikissa näissä sarjoissa, eritoten *True Detectivessa* ja *Breaking Badissa*, tuntuvatkin olevan juuri ne, joissa hahmojen on luovuttava tuosta perinteisestä, Krutnkin hahmottelemasta maskuliinisuudesta ja sen asettamista vaatimuksista. *True Detectiven* lopussa nähdään hetki, jolloin Rust ja Martin ovat löytäneet jahtaamansa murhaajan ja voittaneet hänet, mutta loukkaantuneet itse taistelussa. Lähellä kuolemaa käynyt Rust murtuu ymmärrettyään, ettei mikään tuo hänen tyttärtään takaisin tai täytä hänen jättämäänsä aukkoa. Kohtauksessa Rust istuu pyörätuolissa sairaalakaavussa ja itkee lohduttomasti. Avoimesta tunteenpurkauksesta kiusaantuva Martin ei kuitenkaan pakene, vaan tukee ystäväänsä hädän hetkellä.

Tuntuukin, että tämän päivän rikossarjojen ilmentämään maskuliinisuuteen kuuluu erotamattomana osana myös herkkyyden, heikkouden ja haavoittuvuuden näyttäminen. Hahmojen kautta nähdään, ettei sarjojen representoiman rikollisuuden maailma olekaan välttämättä vain maskuliininen, vaan enemmänkin epäinhimillinen. Selvitäkseen tuossa maailmassa hahmot eivät voi siis näyttää inhimillisyyttään.

Tämä näkyy erityisen hyvin *Breaking Badin* Jesse Pinkmanin kohdalla. Jesse on hyvin herkkä hahmo, jonka on vaikea peittää tunteitaan, olivat ne sitten vihaa ja turhautumista tai surua ja epätoivoa. Koska Jesse ei osaa olla näyttämättä heikkouttaan, vastustajat käyttävät häntä hyväkseen. Walter manipuloi Jesseä häikäilemättä saadakseen hänet toimimaan oman etunsa mukaisesti. Lopussa Jesse kidnapataan huumelaboratoriossa työskenteleväksi orjaksi, vaikka hänellä on ollut jo hyppysissään pääsylippu pois huumemaailmasta. Hän ei kuitenkaan tartu tilaisuuteen vaan lähtee kostoretkelle tehden itsestään helpon uhrin kidnappajille.

Myös Walterin kohdalla nähdään hetkiä, jolloin hän päästää irti alter egostaan, kylmästä rikollisnero-Heisenbergista ja näyttää avoimesti tunteensa. Näitä hetkiä nähdään kuitenkin useammin Walterin ja Jessen kuin Walterin ja hänen perheensä välillä. Tämä johtuneesi siitä, että Walterin on pidettävä perheensä koko ajan etäällä suojellakseen omia valheitaan. Jessen Walter psytyy päästämään lähelle, sillä he jakavat yhdessä maailman, josta kummankaan perheet eivät tiedä mitään. Vaikka Walter käyttää Jesseä hyväkseen, heidän välillään on kuitenkin aitoa kiintymystä.

Miesten välinen syvä ystävyys, johon kuuluu myös tunteiden avoin näyttäminen ja jakaminen, tuntuu olevan tyypillistä tämän päivän rikossarjoille. Miehet pystyvät näyttä-

mään heikkoutensa toisilleen ja olemaan avoimia siitäkin huolimatta, että se voisi asettaa heidän maskuliinisuutensa kyseenalaiseksi. Tämän päivän rikossarjan miesprotagonistit eivät siis ole enää Krutnikin kuvailemia sankareita, jotka purkavat tunteitaan vain toiminnan kautta, vaan he ovat hyvin inhimillisiä ja usein jopa lähempänä antisankaria kuin sankaria.

Rikossarjassa hahmojen maskuliinisuus rakentuu pitkälti genren määäämissä raameissa, mutta näen kuitenkin, että henkilöhahmot muokkaavat myös genreä. Tämä uusi, vahvasti myös heikkoutta ja herkkyyttä representoiva maskuliinisuus tuntuu vaikuttavan omalta osaltaan koko rikosgenreen ja muokkaavan tämän genren tarinoita emotionaalisesti koskettavampaan suuntaan.

6 Yhteenveto

Voidaan katsoa, että genrellä on hyvinkin keskeinen rooli rikossarjan henkilöhahmon rakentumisessa. Genre määrittelee pitkälti sen, millaisia funktioita sarjan hahmoilla on. Jotta sarjan genreksi voidaan määritellä rikos, tarvitaan rikollinen ja usein myös etsivä, joka ratkaisee rikoksen. Rikoksella on aina myös uhrinsa.

Genre vaikuttaa hyvin voimakkaasti siihen, millainen sarjan maailma on. Rikossarjassa se on usein väistämättä melko synkkä, turvaton ja väkivaltainen. Tässä maailmassa on myös omat sääntönsä, joiden mukaisesti henkilöhahmojen on toimittava.

Sarjan maailmalla on hyvin suuri vaikutus siihen, millaisiksi sarja henkilöhahmot muotoutuvat. Esimerkiksi *Breaking Bad*issa liikutaan huumorikollisuuden maailmassa, jota hallitsevat meksikolaiset kartellit ja amerikkalaiset huumeliigat. Henkilöhahmoilta vaaditaan tietynlaisia ominaisuuksia, jotta he edes selviäsivät hengissä tuossa maailmassa usean tuotantokauden ajan. Kun tarina vaatii hahmoa, joka ei pelkästään selviä, vaan myös menestyy, on hahmolle annettava vielä synkempiä ja epämiellyttävämpiä piirteitä. Jos *Breaking Bad* tapahtuisi Albuquerqueen alamaailman sijaan vaikkapa tavallisessa yritysmaailmassa, hahmot eivät olisi välttämättä enää tarkoituksenmukaisia sellaisenaan, vaan heiltä vaadittaisiin taas uudenlaisia ominaisuuksia.

Vaikka rikossarjat ovat usein hyvin juonivetoisia, ne ovat kuitenkin aina tarinoita ihmisistä. Genre vaikuttaa pitkälti siihen, keiden tarinoita sarjat kertovat. Valitessaan genreksi rikoksen, tekijät tekevät tyypillisesti valinnan kertoa rikollisen tai etsivän tarinan.

Rikossarja ei voi kertoa tarinaa tavallisesta yksinhuoltajaäidistä, joka yrittää löytää keinoja selviytyä arjessa. Jotta tarina voitaisiin kertoa rikosgenressä, tuosta äidistä olisi tultava tarinan aikana rikollinen tai rikoksen selvittäjä, sillä rikossarjat harvoin kertovat uhrien tarinoita, koska uhrin rooli on lähtökohtaisesti hyvin passiivinen. Mikäli uhrista tulee esimerkiksi kostaja, hänen roolinsa muuttuu aktiivisemmaksi, mutta tällöin hahmo ei ole enää ensisijaisesti uhri.

Rikosgenre ei siis kerro tavallisten ihmisten tarinoita. Hahmo voi toki alussa edustaa tavallista rivikansalaista, kuten Walter White, mutta tällaiset hahmot imeytyvät hyvin nopeasti niin syvälle rikoksen maailmaan, etteivät he pian edusta enää normia. Tälle genrelle on tyypillistä erilaiset poikkeusyksilöt, sillä myös maailma, jossa he toimivat, on hyvin poikkeuksellinen. Jos hahmolla on jokin erityislahja, hän kokee erityisen suurta vetoa maailmaan, jossa hän pääsee hyödyntämään lahjaansa ja jossa hänet myös haastetaan.

Genrellä on keskeinen rooli myös siinä, millä tavalla sukupuolet representoituvat tv-sarjassa. Rikos on lähtökohtaisesti melko maskuliininen genre ja naiset ovat olleet perinteisesti vähimmistö rikossarjoissa. Protagonistit ovat olleet rikossarjoissa pääasiassa miehiä ja naiset ovat olleet enemmänkin passivisemmissa sivurooleissa. Tyypillisesti naiset ovat olleet uhreja tai kohtalokkaita naisia, femme fataleja, jotka manipuloivat miesprotagonistia.

Naishahmot ovat siirtyneet hiljalleen sivuosista päärooleihin ja muuttuneet passiivisista ja persoonattomista yhä enemmän kohti aktiivista toimijuutta sekä rikollisina että etsivinä. Muunsukupuolinen tai muu kuin heteroseksuaalinen päähenkilö on rikosgenressä yhä harvinaisuus. Heteronormatiivisesta poikkeavaa seksuaalisuutta käsitellään lähinnä sarjoissa nähtävien rikosten kautta, eikä esimerkiksi luontevana osana päähenkilön identiteettiä. Tämäkin asia on tulevana vuosina varmasti hiljalleen muuttumassa.

Sukupuolten representaatioissa nähdään yhä vahvasti menneinä vuosina rakentuneiden stereotyyppien vaikutus, mutta myös muutosta on havaittavissa. Koen, että eri sukupuolten representaatioiden tavat ovat lähentyneet toisiaan. Tämän päivän rikossarjoissa nähdään paljon hyvin maskuliinisia, älykkäitä ja kovia naishahmoja sekä mieshahmoja, jotka ovat herkkiä ja tunteellisia. Mieshahmojen kovan kuoren on annettu murentua ainakin osittain ja naishahmot saavat päästää myös laskelmoivampia ja kylmäverisempiä puoliaan esiin.

Tuntuisikin, että tämän päivän rikossarjan protagonisteissa yhdistyy tietty kovuus ja herkkyys riippumatta siitä, kumpaa sukupuolta henkilöahmo edustaa. Joskin naisten herkempi puoli tuntuu olevan haudattuna syvemmälle pinnan alle, kuten vaikkapa *The Fall* -sarjan (Iso-Britannia 2013 –) Stella Gibson, joka ei näytä tunteellisempaa puolta itsestään muille suoraan, mutta hänen päätöksentekoonsa se vaikuttaa välillä suurestikin. Koska rikossarjojen maailma on hyvin maskuliininen, se tuntuisi vaativan maskuliinisina pidettyjen ominaisuuksien dominanssia, jotta hahmo selviytyisi.

Rikossarja näyttäisi olevan myös otollinen maaperä ihmisen pimeämmän puolen tutkimiselle. Rikosten maailma tarjoaa näyttämön, jolla hahmot voidaan ajaa tilanteisiin, jossa heidän on tehtävä äärimmäisiä valintoja ja joissa yleiset moraalikäsitteet lakkaavat merkitsemästä. Walter White koetaan epämiellyttäväksi hahmoksi hänen tekemiensä valintojen vuoksi, vaikka ne ovatkin kaikessa inhimillisyydessään ymmärrettäviä. Rikosgenre on kuin tutkimuslaboratorio, jossa testataan, kuinka pitkälle ihminen voi olla valmis menemään saavuttaakseen itselleen tärkeän päämäärän tai pelastaakseen itsensä tai jonkun toisen hengen.

2010-luvun rikossarjan henkilöahmojen kautta näyttäisi hahmottuvan selkeästi tietynlaisen mustavalkoisuuden puuttuminen. Suurin osa käsittelemieni sarjojen hahmoista kantaa sisällään potentiaalia tehdä sekä pahaa että hyvää. Antagonisteissa on usein samaistuttavia ja empatiaa herättäviä piirteitä ja protagonistit taas voivat tehdä niin vastenmielisiä asioita, että joidenkin katsojien on mahdotonta tuntea heitä kohtaan myötätuntoa.

Tämän päivän rikossarjat eivät tarjoa pelkästään helppoja samaistumiskohteita. Etsivät eivät ole enää sankareita, joiden älyä ja rohkeutta voi ihailla, kun he palauttavat järjestyksen maailmaan laittamalla rikolliset telkien taa. Nykyään rikossarjat tuntuvat enemmänkin houkuttelevan katsojaa reflektoimaan omaa moraaliaan ja etiikkaansa. Katsoja joutuu pohtimaan, minkä takia pitää edelleen hahmon puolta, joka tekee julmia rikoksia ja satuttaa lähipiiriään, kuten Walter White. Annammeko Walterin teot anteeksi, koska olemme oppineet aluksi tuntemaan hänet hyvänä ihmisenä joka joutuu mahdottomaan tilanteeseen, vai onko kyse jostain muustakin? Edustaako Walterin riistäytyminen kaavamaisesta arjesta rikoksen jännittävään maailmaan jonkinlaista emansipaatiota, jota emme voi olla ihailematta?

Rikossarjat tuntuvatkin juuri henkilöhahmojensa kautta sanovan, että ei ole olemassa hyvää ja paha, vaan jokaisessa ihmisessä, kuten tv-sarjojen henkilöhahmoissa, on potentiaali tehdä yhtäläillä hyvää kuin pahaakin. Suurin osa teoistamme sijoittuu jonnekin näiden ääripäiden välimaastoon, harmaalle alueelle. Juuri tuota harmaata aluetta rikossarjojen henkilöhahmot tekevät näkyväksi ja osoittavat, miten vaikeaa tuolla alueella on sanoa, mikä on lopulta oikein ja mikä väärin.

Lähteet

Altman, Rick 2002. Elokuva ja Genre. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

Bordwell & Thompson 2006. Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill Companies.

Krutnik, Frank 1991. In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity. London: Routledge.

Leitch, Thomas 2002. Crime Films. Cambridge: Cambridge University Press.

Piper, Helen 2015. The TV Detective: The Voices of Dissent in Contemporary Television. London: I.B.Tauris.

Sundstedt, Kjell 2009. Kirjoita elokuvaksi. Saarijärvi: Kansanvalistusseura.

Turnbull, Sue 2014. The TV Crime Drama. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.