



UNIVERSITY OF TAMPERE

This document has been downloaded from
TamPub – The Institutional Repository of University of Tampere

 *Publisher's version*

The permanent address of the publication is
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201406021536>

Author(s): Ruoho, Iris
Title: Rikossarjojen yhteiskunta : avauksia analyysiin
Main work: Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa : näkökulmia
sähköisen viestinnän tutkimiseen
Editor(s): Keinonen, Heidi; Ala-Fossi, Marko; Herkman, Juha
Year: 2008
Pages: 137-152
ISBN: 978-951-44-7631-0
Publisher: Tampere University Press
Discipline: Media and communications
Item Type: Article in Compiled Work
Language: fi
URN: URN:NBN:fi:uta-201406021536

All material supplied via TamPub is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorized user.

RIKOSSARJOJEN YHTEISKUNTA

Avauksia analyysiin

Iiris Ruoho

Tositapahtumiin perustuva kuusiosainen sarja *Kahdeksan surmanluotia* kertoi talvella 1969 Pihtiputaalla tapahtuneesta neljän poliisin surmasta. Mikko Niskasen kirjoittama ja ohjaama draama on todennäköisesti piirtynyt aikalaisten muistiin paremmin kuin tapahtumasta kirjoitetut journalistiset tarinat. Vastaavasti tositapahtumiin perustuva rikossarja osallistuu vahvasti niiden mielikuvien rakentamiseen, joita meillä on esimerkiksi alun perin lööpeissä esiintyneistä henkirikoksista. Samalla sarjat värittävät kuvaa siitä yhteiskunnallisesta todellisuudesta, jossa rikoksia tehdään ja ratkotaan. Käsillä oleva artikkeli pureutuu erilaisiin mahdollisuuksiin analysoida television tosipohjaisten rikossarjojen kuvastoja ja nostaa esille mediatutkimuksen kannalta kiinnostavia kysymyksiä esimerkiksi journalismin ja fiktion suhteesta.

Televisiota varten kirjoitetut rikossarjat ovat suhteellisen uusi ilmiö Suomessa. Suomalaiset rikossarjat keskittyivät aluksi lamaan liittyviin talousrikoksiin. Myöhemmin rikossarjat ovat hyödyntäneet suoraan rikosuutisoinnista tutuiksi tulleita aiheita. Vuonna 2000 alkanut *Kylmäverisesti sinun* kertoo kotisivuillaan (Nelonen 2008), että ensimmäisen tuotantokauden jaksot perustuivat kaikki tositapahtumiin. Sarja siis väittää omalla tavallaan osallistuvansa myös tapahtumien dokumentointiin. Niissäkin sarjoissa, joissa suhde uutiskertomuksiin on epäsuora ja tapahtumat viittaavat lähinnä ajankohtaisiin aiheisiin, kuten talousrikoksiin tai ympäristöaktivismiin, on analyysin keinoin löydettävissä ajankohtainen rikossarjan tarpeisiin väritetty yhteiskuntakuva. Millainen on rikossarjojen yhteiskunta ja voitaisiinko sitä analysoida fiktion ehdoin? Voisiko rikossarjagenren erityistä suhdetta

todellisuuteen määritellä dokumentaarisuuden käsitettä uudelleen tulkitsemalla?

Tarkastelen artikkelin alkuosassa ajankohtaisiin tapahtumiin ja ilmiöihin pureutuvan television käyttödraaman perinnettä ja tapaa hyödyntää uutisjournalismin tutuiksi tekemiä aiheita draaman osana. Esimerkkinä suomalaisista rikossarjoista ovat 1990-luvulta ja vuosituhatteen vaihteesta. Tuolloin sarjoissa käsiteltiin laman syitä ja seurauksia järjestäytyneen rikollisuuden ja inhimillisen kärsimyksen kautta. Erityisesti minua kiinnostaa se tapa, jolla rikossarja tuo tapahtumien käsittelyn mikrotasolle, tekijän ja uhrien omaisten maailmaan, ja pyrkii kuvaamaan julkisen lisäksi myös yksityistä tragediaa. Lopuksi pohdin tarkemmin sarjamaailman suhdetta dokumentaarisuuteen.

Yhteiskunnan fiktio-arvo televisiosarjoissa

Mitkä teemat televisiokerronta eri aikoina nostaa esiin, ja miten eri tavoin aiheet tulevat käsitellyksi uutisjournalismissa ja rikossarjoissa? Nämä pohdinnat ohjautuvat sen mukaan, millaisin käsittein tutkimus aihetta lähestyy. Olen itse kiinnostunut tavasta, jolla televisiosarjat tulkitsevat ja kommentoivat aikalaisyhteiskuntaa ja kuinka sarjojen kuvastot piirtyvät suhteessa dokumentaariseen pidettyyn journalistiseen sisältöön ja ilmaisuun.

Väitöskirjassani (Ruoho 2001a) toin esille, miten käyttödraaman käsitettä oli 1960-luvulta lähtien käytetty puoltamaan viihteellisiä sarjoja toden representaatioina. Puhetapa juonsi tarpeesta kertoa niin kutsutun vakavan televisioteatterin kentällä, että suhteellisen nopeasti ja taloudellisesti tehtävä televisiosarja, draama tai komedia voi käsitellä myös ajankohtaisia asioita. Toisin sanoen, että tv-sarjoilla voi viihtymisen ja elämysten lisäksi olla myös yhteiskunnallista käyttöarvoa. Vastaavin argumentein puollettiin myös pitkään työstettyä sarjaa *Sodan ja rauhan miehet* (1978–1979), joka perustui sota-ajan dokumentteihin. Aikalaiskriitikon mukaan draama oli sekä hyvää ”käyttötaitetta” että hyvää journalismia, koska se tarttui kipeään aiheeseen ja herätti keskustelua (Silvasti 1979, 8).

Sarjojen usein väitettyyn realistisuuteen voi suhtautua kriittisesti. Realismin liitos tiedontuotantoon ja katsojien yhteiskunnalliseen aktivoimi-

seen katkesi 1980-luvulle tultaessa. Televisiolta odotettiin enemmän kulttuurisen tulkinnan kuin objektiivista informaatiota välittävän kertojan ääntä. 1990-luku syvensi tätä kehityssuuntaa, vaikka joku yksittäinen sarja saattoikin vielä luottaa informoinnin etokseen. Tulkinnan roolissa televisio tarkastelee todellisuutta ja siitä saatavaa informaatiota eri näkökulmista kiistäen yhden perspektiivin oikeutuksen toisen kustannuksella. John Fiske korostaa teoksessaan *Television Culture* (1987, 42), että tiedon saavutettavuus, edustavuus ja viime kädessä luonnollisuus on aina nähtävä suhteellisenä. Fiktio esimerkiksi lähestyy todellisuutta eri suunnasta kuin fakta tarkastelemalla tapahtumia vaikkapa minäkertojan näkökulmasta.

Televisio on silti säilyttänyt dokumentoituuden ihanteen aina näihin päiviin asti, vaikka välineen tietoisuus itsestään on lisääntynyt. Median rooli on vahvasti esillä jo tv-sarjojenkin kerronnassa: toimittajat näytetään metsästävässä juttuja ja televisioutiset käsittelemässä rikoksen yksityiskohtia. Myöhäismodernille yhteiskunnalle on erityistä myös medioiden välisyyteen liittyvä horisontaalinen intertekstuaalisuus, jolloin lajiytyypit, juonet, teemat ja henkilöhahmot viittaavat toisiinsa eri medioissa (Lehtonen 2001, 92). Uutisarvon rinnalla voi puhua ajankohtaisten tapahtumien tai ilmiöiden fiktio-arvosta (Buonanno 1993). Samat aiheet toistuvat eri muodoissa iltapäivälehdissä, elokuvissa ja kirjallisuudessa. Toistolla on tuotantoarvoa; uutisista tutuksi tullut tapahtuma voidaan fiktiossa pukea uudelleen houkuttelevaan muotoon.

Käyttödraaman yhteiskunnallinen ulottuvuus, joka liittyy myös arjen koskettavaan kuvaukseen ja todellisuuden kommentointiin, on edelleen voimissaan. Ajankohtaisten aiheiden nostamisella sarjakerronnan keskiöön on kuitenkin erilainen tehtävä kuin vielä 1960- ja 1970-luvuilla. Varovasti voisi jopa väittää, että televisiolle kirjoitetut rikossarjat ovat ottaneet tämän uuden tehtävän vastaan ja osallistuneet omalla tavallaan yhteiskunnallisen muutoksen selittämiseen. Samalla kilpailun koveneminen on pakottanut kanavat etsimään katsojia kiinnostavia ja huomiota herättäviä tarinoita draaman aineksiksi. Niinpä nykyisin kertaalleen uutisissa ja lööpeissä olleet aiheet valikoituvat muita helpommin tarinan osaksi. Ilmiönä tämä merkitsee sepitteen paluuta ”jo tiedettyyn” ja tässä mielessä sisällöllisen toisteisuuden lisääntymistä mediassa (esim. Jameson 1984, 39–40).

Rikossarjoissa fiktio-arvoa on ollut ainakin pedofiililla, prostituutiolla, konkurssin kärsineillä yrittäjillä, kansainvälisellä rikollisuudella, valtion laitosten yhtiöittämisellä ja tietysti iltapäivälehtien lööpeissä hehkutetuilla julmilla henkirikoksilla. Samalla tapahtumalla voi siis olla sekä uutisarvoa että fiktio-arvoa. Uutena ilmiönä voidaan pitää sitä, että erityisesti iltapäivälehdistö, mutta myös vakavasti otettu uutismedia, ottaa aiheita myös fiktion maailmasta. Edelleen kuitenkin uutinen ymmärretään sen kertomiseksi, mikä on tapahtunut tai olevaa – tosiasiakertomukseksi, jonka voi väittää tapahtuneen tai olleen olemassa. Fiktiolla sen sijaan tarkoitetaan ”tarinoitua” kuvitteellista kertomusta. Jako faktaan ja fiktion on modernin ajan tuote, sillä kirjallisuudella ja journalismilla on yhteinen esihistoria (Lehtonen 1998). Televisiossa faktan ja fiktion erilaiset tulkinnat liittyvät myös ohjelmanpoliittisiin suhdanteisiin (Ruoho 2001b).

Rikossarjagenre ja todellisuus

Suomalaisessa televisiossa omatuotantoinen rikosgenre löi itsensä läpi vasta 1990-luvulla. Uuden sarjamuodon ilmaantuminen kertoo jo sinällään muutoksesta, olihan kotimaista televisiotuotantoa hallinnut pitkään perhesarja. Perhesarjalla on ollut modernissa hyvinvointivaltiossa sopeuttamistehtävä: se on tarjonnut utopian perheonnesta ja paremmasta yhteisöstä. Rikossarja soveltuu erityisesti epäjärjestyksen kuvaamiseen, ja vaikka senkin päämäärä on jonkinasteinen yhteiskunnallinen järjestys, se kaihtaa perhesarjoille tyyppillisiä haavekuvia. (Ks. Schatz 1981.) Leimaa antavaa 1990-luvun puolivälin jälkeisille tv-sarjoille oli näkökulman siirtyminen niin sanottujen hyvinvoivien ihmisryhmien kuvauksiin. Muiden ihmisryhmien, kuten työstä syrjäytyneiden, kuvaus ja arjen poliittinen merkityksellistäminen jäivät siksi lähes yksinomaan rikossarjagenrelle.

Ensimmäinen, kansainväliseen levitykseen tarkoitettu suomalainen rikossarja, oli *Pimeän hebku* (TV2 1996). Sarja oli epätyypillinen jo siksin, että aiemmat rikossarjat olivat olleet huomattavasti lyhyempiä ja perustuneet yleensä romaanin dramatisointiin, kuten Harjunpää-sarjat. Rikossarjoiksi luetaan tässä draamat, joiden keskiössä on rikosten selvittäminen ja joiden pääosissa ovat rikostutkijat (poliisit tai yksityisetsivät). Mainittakoon tässä

siksi, että Neil Hardwick käsikirjoitti ja ohjasi jo vuonna 1985 MTV:lle viisiosaisen rikoskomedian *Musta tuntuu*. Mustaa huumoria viljelevän jatkuvaajuonisen jännärin pääosassa esiintyi oikeuslääketieteen laitoksen siivooja (Ritva Valkama) ja hänen poliisina työskentelevä poikansa (Taneli Mäkelä). (Annala 2006, 134–135.)

Pimeän hebku oli suuren luokan rikossarja, jonka sisällössä ei satsattu erityisesti ”suomalaisuuden” kuvaamiseen. Kuitenkin sarja käsitteli yksittäisten ihmisten tasolla pankkikriisiä ja talousrikoksia, jotka pääsivät otsikoihin 1990-luvun Suomessa. Sarja kertoi fiktiivisestä suomalaisesta pankista, joka rahoitti uraanin siirtämistä Murmanskista Itä-Afrikkaan. Tietämättään pankki oli salakuljettanut 239 plutoniumia murmanskilaisen professorin avustuksella. Rikoksen takana oli muutamia rahoittajayhtiön työntekijöitä. Kun vaarallinen lasti oli merellä, pankin taloudelliset vaikeudet paljastuivat. Plutoniumilla täytetty laiva syttyi lopulta tuleen, kun taas pankki ajelehti kohti saneerausta ja fuusioitumista. Salaliittolaiset lavastivat viattoman päähenkilön perheineen syylliseksi, minkä seurauksena perhe joutui suuriin vaikeuksiin.

Pimeän hebussa, samoin kuin muutamassa muussa saman ajan televisiodraamassa (kuten *Metsoloissa*), taloudelliset vaikeudet kääntyivät metaforaksi 1990-luvun alun Suomen yleisestä tilanteesta. Pitkän taloudellisen nousukauden, markkinoiden vapautumisen sekä lisääntyneen lainanoton ja kulutuksen jälkeen suomalainen yhteiskunta kohtasi suurimman toisen maailmansodan jälkeisen kriisinsä. Tärkeitä ajatellen esimerkiksi käyttödraamaa ja sen muuttuvia tulkintoja on se, että sekä todellisen elämän että televisiosarjojen kuvaamassa kriisissä löytyi ihmisiä, jotka hyötyivät toisten epäonnesta. Nämä toiset eivät kuuluneet alimpaan yhteiskuntaluokkaan, vaan he olivat ylemmän tai keskiluokan perheiden edustajia. Yhdenmukaista kriisin uhrien uusien kasvojen kanssa tai ei, monet 1990-luvun televisiosarjat käsitelivät juuri talouselämän ja talousjohtajien perheenjäsenten ongelmia.

Kun kaksitoistaosainen Yleisradion tuottama sarja *Raid* esitettiin vuonna 2000, takana oli vaikein lama toisen maailmansodan jälkeen. Sarja on esimerkki siitä, miten uutiskynnyksen ylittänyt todellisuus omaa myös fiktiivistä tarina-arvoa. *Raid* haki aiheensa lisäksi tutkimuksesta ja aikalaispsykologiasta. Sarja oli kirjoitettu televisiolle, mutta sen nimihenkilö

oli toiminut aiemmin jo sarjan toisen käsikirjoittajan, rikostoimittaja Harri Nykäsen romaaneissa. Käsikirjoittajan parina toiminut Tapio Piirainen myös ohjasi sarjan, joka tarjosi irvikuvan uusliberalistisille arvoille rakentuvasta yhteiskunnasta ja sen vastavoimista.

Sarjan lähetysajankohtana laman kauaskantoiset seuraukset olivat vasta alkaneet näkyä suomalaisten elämässä. Kipeimmin muutokset näkyivät sosiaaliturvassa ja terveydenhuollossa. Puhuttiin julkisen sektorin kustannuskriisistä, jonka seurauksena monia julkisia palveluja kilpailutettiin. ”Suuri vasemmistoutopia kuoli pois, ja sen tilalle tuli uusliberaali, markkinalähtöinen ajatussuunta” (Vedung 2004, 244). *Raidissa* kuvattiin liioittelua hyväksi käyttäen sitä, mitä tässä muutoksessa voi tapahtua: osa talouselämästä on vapautettu kaikista yhteiskunnallisista sidoksista, sairaalan käytävät ovat täynnä paareilla makaavia potilaita, poliisilaitoksesta tehdään väkisin tulosyksikköä ja työttömät turvautuvat terroritekoihin.

Sarjan suosio selittynee pitkälle sen yhteiskunnallisella osuvuudella. Sarjan kehittyessä mukana ollut psykohistorioitsija Juha Siltala (TV1 2004) toteaa seuraavasti: ”Kun yhä useampi elämänalue alistetaan hyötykäyttöön, tulee ihminen helposti rahan kaltaiseksi ja hän hahmottaa kaiken vain mittattavan hyödyn kautta. Muiden merkitysten etsinnälle ei jää tilaa eikä ihmisten välille muuta yhteyttä kuin riistäminen tai riistetyksi tuleminen.”

Sarjassa westernleistä tuttu lainsuojaton hahmo Raid lähtee jengeineen kosto mielessään mukaan komisario Janssonin käynnistämään takaa-ajoon, jonka kohteena on poliisimurhaaja ja kuvitteellisella Espoon erikoistalousalueella toimiva ylikansallinen elektroniikkajätti Escon. Yritykselle on taattu esteetön, veroton kilpailu markkinoilla, ja talousalueelta on poistettu ammattiyhdistysten valta. Esconin taustalla on yksityistetty Valtion mitaritahdas. Valtioneuvosto ja jopa osa oikeuslaitosta turvaa suuryrityksen toimintaa henkilösitein ja harvainvallan menetelmin: yksittäiset poliitikot ovat mukana jakamassa osinkoja, joiden maksajiksi joutuu lopulta tavallinen suomalainen. Tekijät toteavat sarjan kertovan vallasta, joka ”ulottuu joka paikkaan ja käsi joka taskuun” (TV1 2004).

Media näyttäytyy sarjassa useampaan otteeseen vallan vahtikoirona ja täten positiivisen mahdin edustajana. Ainoa täysin korruptoitumaton ryhmä ovatkin toimittajat. Talusmahti Esconiin kytkeytyvä rikollisuus paljastetaan televisiouutisissa, vaikka jutun avaintodisteet ovat muiden hankki-

mia. Toimittajat siis tekevät lopulta tiettäväksi, että politiikka on mätää ja että demokratia toimii vain heidän kauttaan. Kansalaiset ovat sen sijaan sarjassa passiivisia. Kun rikos uutisoidaan, sarja näyttää kansalaisia edustavan televisioperheen seuraamassa viihdevisailu *Onnenpyörää* (MTV3).

Yhdenkään televisiosarjan merkitystä ei voi lukea vain sarjasta itsestään, sen tavasta kertoa ajankohtainen tarina. Lisäksi täytyy ottaa huomioon, millaiseen yhteiskunnalliseen tilaan kertomus tuotetaan ja kuinka se lopulta vastaanotetaan. Televisiosarja voi parhaimmillaan tai pahimmillaan olla vahva yhteiskunnallinen vaikuttaja. Voikin kysyä: Mihin yhteiskunnalliseen tilaan esimerkiksi *Raid* lopulta asettui? Millaista tunnestruktuuria sen populismi puhutteli? Sarja kuvaa yhteiskunnan rapautumista – tilannetta, jossa yhteiskunnan instituutiot ja niiden myötä demokratia ovat menettäneet uskottavuutensa ja jäljellä on vain yksilön moraali. Moraalin yksilöityminen johtaa henkilöahmot jatkuvaan identiteettityöhön. Suhdetta toisiin ihmisiin, minuuden rajoja ja olemassaolon oikeutusta testataan eri tavoin. Yksi tapa on ottaa oikeus omiin käsiin, ampuu poliitikko tai eristäytyä muuten järjestäytyneestä maailmasta. Moraalisista jännitteistä kertoo, että suomalaisen rikossarjan sankari voi nyttemmin olla jopa perinteisesti ajateltu roisto.

Lööppien takaa

Edellä kutsuin tarkastelemaan sitä, mitä rikossarjojen tarjoamat fantasiat, pelot, toiveet ja halut kertovat yhteiskunnan muutosvoimista ja tendensseistä ja millaisen resurssin ymmärtää omaa identiteettiään tai poliittista suhdannetta ne katsojilleen tarjoavat (ks. Kellner 1998, 9–10). Näkökulma tuo esille sarjojen affektiivista ulottuvuutta, vaikka rajaakin tutkijaluennan yhteiskunnallisten prosessien ”uudelleenkoodaukseen” sarjoissa.

Vuonna 1997 startannut Nelonen herätti keskustelua tositapahtumia fiktion tarpeisiin jäsentävällä rikossarjalla *Kylmäverisesti sinun* (2000, vuonna 2008 on meneillään kolmas tuotantokausi). Keskustelu suuntautui muun muassa siihen, saako vielä arpeutumattomia tragedioita käyttää viihteen tekemiseen (Herkman 2001, 142).

Draama tarttui aikaisempaa rohkeammin lööpeistä tuttuihin rikostapahtumiin ja antoi niiden tekijöille ja uhreille fiktiiviset kasvot. Sarjan jaksot kertoivat tekijöidensä mukaan hyvinvointiyhteiskunnan julmasta ja raaistuneesta kääntöpuolesta, jossa pääosassa ovat tavalliset ihmiset sekä uhreina että tekijöinä. Ohjaaja Minna Virtanen toteaa sarjan kotisivuilla: ”Tämä on myös syy, miksi sarjassa kuvatuilla rikoksilla oli todellinen pohja. Todellinen siinä mielessä, että sarja pyrkii hahmottamaan, millaiset inhimilliset tekijät mahdollisesti ovat voineet käynnistää surullisen tapahtumaketjun, joka johtaa tekoon, joka on kaikkien muiden paitsi tekijän mielestä täysin järjetön ja mieletön ja jolla on äärimmäisen surulliset seuraukset.” (Nelonen 2008.)

Sarjan ensimmäisen kauden jaksot perustuivat kaikki tositapahtumiin. Sarjan työstämisessä tehtiin yhteistyötä rikospoliisien, asianajajien ja psykiatrien kanssa. Tekijät kertovat käyneensä ennen käsikirjoitusvaihetta läpi 300 henkirikosta. Jo sarjan ensimmäinen jakso käsitteli helsinkiläisellä ampumakerholla sattuneita surmia. Tapahtumasta uutisoitiin *Helsingin Sanomissa* (22.2.1999) seuraavasti¹: ”Poliisi pidätti illalla 30-vuotiaan helsinkiläisen naisen, jota epäillään syylliseksi kolmen miehen kuolemaan johtaneeseen verilöylyyn Helsingissä. Kolme miestä kuoli ja yksi loukkaantui vakavasti sunnuntaina iltapäivällä tapahtuneessa välikohtauksessa. Albertinkadulla sijaitsevassa ampumakerhossa oli tapahtuman aikaan tietävästi kuusi henkilöä. Paikalta pääsi pakoon yksi mies, tapauksen ainoa silminnäkijä.”

Tapauksen kulkua ampumakerholla kuvittavassa jaksossa kamera kulkee radalla harjoittelevien kasvoista toisiin, kunnes rivissä viimeinen, nuori nainen, yllättäen suuntaa pistoolinsa kohden muita, miespuolisia ampujia. Katsoja näkee, miten tämä ensin pysäyttää oman harjoittelunsa kuulleessaan päässään radiopuhelimessa käskyjä antavia ääniä. Nainen kääntyy ja näkee harhan: mustaan pukuun ja laseihin sonnustautuneen aseella uhkaavan miehen. Nainen tähtää tätä kohti ja ampuu, mutta näitä kuvitteellisia miehiä on lisää. Ne seisovat naista aseella uhaten harjoittelurivissä. Nainen alkaa edetä heitä kohti askel askeleelta ja ampuu. Tosiasiassa uhrit ovat muita ampumakerholla harjoittelevia miehiä, jotka yksi kerrallaan kaatuvat luodeista

1 Olen tarkastellut *Helsingin Sanomien* uutisointia tapahtumasta tutkinnan loppusuoralla eli aikajaksolla 22.2.–17.4.1999.

maahan. Yksi miehistä poistuu hetkeksi paikaltaan ja huomaa tällöin naisen tulevan perässään ja osoittavan pistoolilla. Mies tarttuu aseeseen ja tähtää takaisin. Nainen laskee aseensa ja toteaa: ”Ei ihmistä saa osoitella aseella”. Mies huutaa: ”Ulos täältä!” Nainen: ”Näinhän FBI-akatemiassa opetettiin (poistuu paikalta).”

Kuten lehtijutuissakin, sarja seuraa pidätyksen yksityiskohtia. Syytetty saadaan kiinni lentoasemalta, jossa hän herättää huomiota antaessaan erikoisen selityksen patruunoista, joita löytyy hänen taskustaan turvatarkastuksessa. Nainen kertoo olevansa poliisin leski ja pitävänsä patruunoita muistoesineinä. Pidätys tapahtuu lopulta transit-hallissa, jossa epäilty odottaa lennon lähtöä. Sarja jatkuu jutun tutkinnalla, jossa surmista syytetyn sukupuoli nostetaan vahvasti esille: ”Nainen, ei voi olla...” Surman motiivit jäävät osin epäselviksi, mutta tekijän kiinnostus FBI-tarinoihin (elokuvaan *Uhrilampaat* ja televisiosarjaan *Salaiset kansiot*) nostetaan kerta toisensa jälkeen esiin. Medialla on siis keskeinen rooli tässäkin sarjassa. Sarjafiktio kommentoi surutta muuta fiktiota ja sen osuutta traagiseen tapahtumaan. Poliisilaitoksella rikostutkinnan naispuolinen päällikkö kieltää antamasta yksityiskohtia julkisuuteen, koska lehtien lööpit hänen mukaansa hakevat kuitenkin tarinaa ”kiltistä tytöstä tappajaksi”.

Sarjassa kukaan läheinen ei löydä motiivia tapahtuneelle. Profilointi yhtenä modernina tutkintametodina avaa tosin tässäkin sarjassa rikoksen ”sosiaalista anatomiaa” ja pyrkii antamaan tyhjentyvän selityksen tapahtuneesta (ks. Gever 2005). Ylioppilaskuvan pitkähiuksista hyvinvoivaa nuorta naista verrataan tämän nykyiseen habitukseen, lyhyisiin hiuksiin ja hoitamattomaan yksi-ilmeiseen olemukseen. FBI:n agentin leskenä itseään pitävän ja pääosin vaikenevan syytetyn epävakaa mielentila vertautuukin sarjassa suoraan kasvavaan uhkaan kasvottomasta tai yllättävästä väkivallasta. Osaltaan sarja ruokkii tätä pelkoa pyrkimättä pohtimaan sen enempää väkivallan yhteiskunnallista kasvupohjaa.

Sarjasta puuttuu joitakin teemoja, jotka ovat tyypillisiä aiheen uutisoinnille. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* pohditaan naisten ampumaharjastusta ja aseiden hallussapidon yleistymistä, ja Suomen Ampujainliiton toiminnanjohtajaa haastatellaan jutun taustaksi. Sarjassa tosin syytetyn entinen poikaystävä on sittemmin perustanut asekaupan. *Kylmäverisesti sinun* kuulustelukohtauksissa syytetty pääosin vaikenee tai toistaa omaa tarinaan-

sa. Osa fiktiivisistä rikostutkijoista seuraa ja kommentoi kollegansa johtamia kuulusteluja myös lasin läpi. Televisiokatsoja etäännytetään tarkkailemaan tilannetta omalta kotisohvaltaan ja toteamaan saman kuin kuulustelijatkin: syytetyn käyttäytymiselle ei löydy järjellistä selitystä, joten tämän täytyy olla mieleltään sekaisin.

Toisin kuin esimerkiksi *Helsingin Sanomien* uutisoinnissa, sarjassa rikostutkijoiden ja poliisin toiminta esitetään tehokkaana ja virheettömänä. Lehdessä poliisin edustajaa hiillostetaan siitä, ettei poliisi välittänyt ajoissa epäillyn tuntomerkkejä lentoaseman työntekijöille tai löytänyt asetta riittävän nopeasti lentoaseman roskalaatikosta. Mikään rikosgenressä ei sinänsä estänyt käsittelemästä tätäkin ”todellisuutta”. Journalistisesta tarinasta *Kylmäverisesti sinun* -sarjan ampumaratajakso eroaa ennen kaikkea siis siinä, ettei se siirrä kriittistä katsetta rikostutkijoihin eikä surman sosiaaliseen ympäristöön.

Ampumaratasurmasta rakentuu sarjassa pikemminkin yhteisön kokema kuin yksityinen tragedia. Naispuolinen surmaaja esitetään demonisena yksilönä, joka on poikkeus naisten keskuudessa ja edustaa siten yhteisölle vierasta moraalista järjestystä: aggressiivisuutta ei ole perinteisesti pidetty naistapaisena ominaisuutena. Jopa rikososaston kovapintaisena jätkänä esiintyvä



naispuolinen johtaja hallitsee poliisilaitosta ”äidillisellä otteellaan”, kuten sarjan nettisivuilla määritellään. Uudentyyppisen rikossarjan tyyliin sarjan päähenkilöinä ovat poliisit ja kerronta ulottuu myös heidän yksityiselämänsä. Sarja valottaa heidän persoonaansa inhimillistään samalla poliisin toimintaa. Rikokseen kytkeytyvät muut henkilöt, epäilty ja tämän omaiset ovat yllättävän yksiulotteisia hahmoja.

Dokumentaarisuus poliittisena käsitteenä

Olen edellä alustavasti hahmotellut sitä tapaa, jolla suomalaiset 1990–2000-luvun rikossarjat ovat esittäneet kommenttejaan suomalaisesta yhteiskunnasta. Tutkimusintressinä ovat olleet sarjojen representaatiokeinot ja tekstin tuottavuus eli se, miten sarjat osallistuvat todellisuuden merkityksenellistämiseen – saman todellisuuden, josta meille tarjoavat kertomuksia myös televisiouutiset sekä sanoma- ja iltapäivälehdistö. Siirryn lopuksi tarkastelemaan sarjamaailman suhdetta dokumentaarisuuteen ja pohdin, miten käsite dokumentaarisuus taipuisi sarjojen analyysivälineeksi. Jätän sinänsä relevantin nykykeskustelun dokumenttielokuvasta (esim. Aaltonen 2006; Helke 2006; Nichols 2001) ja tv-realismista (esim. Friedman 2002; Jerslev 2002) sivuun, ja nostan siitä esille vain aineksia, jotka mahdollistavat dokumentaarisuuden käsitteen uudelleen pohtimisen käyttödraaman kontekstissa.

Dokumentaarisella metodilla on John Cornerin (2002a) mukaan ollut keskeinen asema modernin kansalaisuuden rakentamisprojekteissa ja tiedontuotannossa. Monet suomalaiset dokumentit olivat aluksi valtion rahoittamia projekteja. Niiden kautta on rakennettu käsitystä suomalaisesta kansanperinteestä ja niiden avulla on tuotettu kansalaiskuntoa normittamalla esimerkiksi tervettä ruumista. Myöhemmin journalismi on edesauttanut dokumentaarisen metodin käyttöä televisiossa sen pyrkiessä ”raportoimaan” yhteiskunnallisista tapahtumista ja ”paljastamaan” seikkoja, joista on haluttu julkisesti vaieta. Todellisuuden esittäminen television eri ohjelmatyypeissä on suosinut dokumentaarista ilmaisua. Televisiodraama on voinut hyödyntää kameran tuottamaa dokumentaarista katsetta (Caughie

2000, 37–38) vaikkapa tarinan lomaan sijoitetuin arkistokuvien sodasta ja jälleenrakennuksesta.

Myöhemmin dokumentaarisuuteen on kytkeytynyt entistä selvemmin myös populaari arvo, joka on toteutunut ennen muuta dokumentaarista ilmaisu hyödyntävässä viitteessä. Tosi-televisio on ajankohtaisin esimerkki ohjelmistosta, jolla ajatellaan jo muodoltaan olevan erityinen suhde todellisuuteen ja aitouden tunnun syntymiseen. Käsite dokumentaarisuus ei sellaisenaan taivu todellisuuden fiktioarvon tarkasteluun, vaan kaippaa uudelleen määrittelyä (Hongisto 2006).

Dokumentaarisuus käsitteenä yhdistetään edelleen vahvasti todellisuuden esittämiseen. Bill Nicholsin (2001) tunnetut dokumentaarisen ilmaisun moodit, kuten runollisuus ja performatiivisuus, ovat venyttäneet käsitteen toiminta-alaa hyvinkin erilaisiin tapoihin lähestyä totena pidettyä ja koetua. Ne eivät kuitenkaan sellaisenaan ole kyseenalaistaneet tarvetta tarkastella dokumentaarisuutta ”toden esityksenä” (ks. Corner 2002b). Erilaisissa toden esityksissä sinänsä kiistatonta empiiristä todellisuutta nähdään vain lähestyttävän eri tavoin. Kerronnallisuuden korostaminen erityisissä, suoran suhteen todellisuuteen rakentavissa lajityypeissä, kuten dokumenttielokuvassa ja journalismissa (Nichols 1991, 3–4; Hongisto 2006, 55) on vasta analyysin lähtökohta, ei lopputulos.

Rikossarjojen itse manifestoimaa suoraa suhdetta todellisuuteen voi lähestyä käsitteiden representaatio ja performanssi kautta. Näistä representaatio viittaa tunnetusti jonkun aiemmin läsnä olleen (toden tai esityksen) uudelleen järjestettyyn esittämiseen. Representaatiosta annoin esimerkkejä kuvatessani suomalaisten sarjojen tapaa hyödyntää kerronnassaan ajankohtaisia ilmiöitä ja tapahtumia. Performanssi puolestaan voi olla uudelleen esitys, mutta myös kiistää viittauksen johonkin olemassa olevaan. Näin performanssi tuottaisi oman suhteensa toden esittämisen eetokseen ja ylipäättään dokumentaarisuuteen.

Toden performanssia voitaisiin etsiä rikossarjankin merkityskäytännöistä. Toisin sanoen voitaisiin tutkia, miten rikossarja tekeytyy kertomaan tositarinaa ja toimii samalla näin yhtenä toden esittämisen tapana. Tosiasiatarinaksi tekeytyminen vertautuu ajatukseen realistisesta kerronnasta, joka edellyttää katsojan tunnistavan jonkin asiantilan, kokemuksen tai henkilökuvan luonnolliseksi ja toden kaltaiseksi (Althusser 1984, 44–46).

Todellisuusvaikutelma edellyttää aina kommunikaatiota: dokumentaarisuuden tuntu syntyy viime kädessä sarjan vastaanotossa, esimerkiksi niissä tavoissa, joilla toden esitykset tulevat katsojille merkityksellisiksi rikossarjan geneerisessä ja kulttuurisessa puhuttelussa. Todellisuusvaikutelma ei niinkään edellytä taustakseen tosiasioita, vaan puhuttelutavan, joka esittää kuvaavansa tosiasioita ja -tapahtumia.

Käydessäni edellä läpi suomalaisia rikossarjoja lähdin liikkeelle ajatuksesta, että sarjamaailma esittää yhteiskunnallisia (mukaan lukien tieto- valta-suhteen) jäsenyyksiä ja kommentoi sekä menneitä että ajankohtaisia tositapahtumia. Lisäksi rikossarja tulisi nähdä osana mediakulttuuria, jossa rikossarjojen tapahtumat eivät vain välity vaan ne myös tuntuvat ja sijoituvat omaan aikaansa. Douglas Kellnerin (1998) mukaan mediakulttuurista on yhtäältä tullut erilaisten kilpailevien yhteiskunnallisten ryhmien taistelulenttä ja toisaalta se tuottaa itse ristiriitaisia poliittisia diskursseja: ”Paitsi uutiset ja informaatio, myös viihde ja fiktio ilmentävät kuohuvassa ja epävarmassa maailmassa elävien yksilöiden ja ryhmien ristiriitoja, pelkoja, toiveita ja unelmia” (emt., 29). ”Toden esittäminen” on monisyisempi ja poliittisempi projekti kuin perinteinen, representaation logiikkaa seuraava ajatus dokumentaarisuudesta antaa ymmärtää.

Pohtiessaan dokumenttielokuvan määrittelyä Ilona Hongisto näkee dokumentaarisuuden käsitteen diskursiivis-materiaalisessa verkostossa, jossa käsitteen määrittelyt muokkaavat kohteitaan samalla niistä ponnistaen (Hongisto 2006, 51–52). Sen sijaan, että Hongisto tekisi luokittelevan kysymyksen, mitä dokumenttielokuva on, hän kysyy, miten dokumenttielokuvat toimivat, ja tarjoaa dokumentaarisuudelle ei-luokittelevaa, estetiikan ja politiikan kytköstä korostavaa määrittelyä. Dokumentaarisuus ei tällöin olekaan luettavissa tekstin ominaisuuksista eikä loputtomista ”todellisuuden kuvista”. Se ei ole myöskään palautettavissa yhteen ontologisesti pysyvään lajityyppiin, kuten ”dokumenttielokuvaan” tai ”television dokumenttiin”. (Emt., 55–56.) Vastaavasti voitaisiin luokittelun asemesta kysyä, miten ja miksi rikossarja ja journalismi toimivat niin kuin toimivat kertoessaan tosielämän rikoksista.

Dokumentaarisuuden määrittely estetiikan ja politiikan kytkökseenä tuo likeisesti mieleen genren käsitteeseen liittyvän problematisoinnin, vaikka kyse on muustakin. Genre viittaa tiettyyn sopimuksenvaraisuuteen

tekijöiden ja katsojien välillä. Usein todetaan, että lajityyppi ”auttaa” sekä tekijää että katsojaa ymmärtämään sitä, mitä esimerkiksi rikossarjassa voisi tapahtua; miksi tietyt tapahtumat, ilmiöt ja tavat näytellä ovat lajityypillisempiä kuin toiset? Lajityyppi ohjaa siten myös kokemusta erilaisista todennäköisyyksistä – toisin sanoen siitä, mikä on mahdollista, toivottavaa tai todennäköistä rikossarjoissa. (Neale 1990, 46.) Rikossarjat ovat siinä mielessä esimerkki tyypillisistä konsensuskertomuksista (Thornburn 1987, 171), että ne osallistuvat sen kuvitteellisen maailman muokkaamiseen, jossa suomalaisen yhteiskunnan keskeisiä arvoja ja normeja jatkuvasti harjoitellaan, testataan ja uudelleen muokataan.

Suomalaista viihhteellistä televisiosarjatuotantoa hallitsivat pitkään perhesarjat. Niiden kulta-aika oli, kun modernia kansakuntaa rakennettiin ja kun sen jäseniä pyrittiin kiinnittämään sen ajan yhteiskunnallisiin projekteihin: ydinperheen rakentamiseen, kuluttamiseen ja sosiaalidemokratiaan. 1980-luvun puolivälistä olemme todistaneet uusliberalismin ideologista esiinmarssia, kilpailutalouden voittoa ja alkaneet tunnistaa merkkejä kapitalismin uusjaosta. Uskomme yhteiseen hyvään on järkkynyt ja näemme ympärillämme erilaisia uhkakuvia. Tällaisessa yhteiskunnallisessa ilmapiiressä rikossarjat toimivat aikansa käyttödraamana ja ajankuvana.

Rikossarjat eivät vertaudu dokumenttielokuviin, mutta niiden voi nähdä aktiivisesti toimivan oman dokumentaarisuutensa puolesta, kun ne tarinoissaan avaavat ovia yhteiskunnan alitajuntaan ja oirehtivat omalla tavallaan kulttuurista muutosta. Rikossarjoilla on omanlaisensa tiedontahto: ne hankkivat ja järjestävät tietoa tarkoituksenaan selittää ja hallita asioita järjestelmällisesti. Turhaan ei yhteiskuntatieteellistä metodia olekaan verrattu mestarietsivien menetelmiin (Alasuutari 1989). Tiedontahdon rinnalla on muutakin. Rikossarja havainnoi ja selittää rikoksia, mutta samalla se sekä empiirisesti että emotionaalisesti tulkitsee yhteiskuntaa ja sen toimintamekanismeja. Sellaisenaan se voi myös synnyttää pelkoja ja jopa moraalista paniikkia (tästä esim. Sparks 1992), kuten analyysiesimerkkini *Kylmäverisesti sinun* -sarjan avausjakson naispuolisesta surmaajasta osoittaa.

Lähteet

- Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumentti-elokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Alasuutari, Pertti (1989) *Erinomaista, rakas Watson. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen*. Helsinki: Hanki ja Jää.
- Althusser, Louis (1984) *Essays on Ideology*. London: Verso.
- Annala, Jukka (2006) *Toopelivisio*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Buonanno, Milly (1993) News-Values and Fiction-Values: News as Serial Device and Criteria of 'Fictionworthiness' in Italian Television Fiction. *European Journal of Communication* 8:2, 177–202.
- Caughie, John (2000) *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford Television Studies. Oxford: Oxford University Press.
- Corner, John (2002a) Documentary values. Teoksessa Jerslev, Anne (toim.) *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook. Copenhagen: University of Copenhagen & Museum Tusulanum Press.
- Corner, John (2002b) Performing the Real, Documentary Diversions. *Television & New Media* 3:3, 255–269.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Friedman, James (toim.) (2002) *Reality Squared. Televisual Discourse on the Real*. London: Rutgers University Press.
- Gever, Martha (2005) The Spectacle of Crime, Digitized: CSI: Crime Scene Investigation and Social Anatomy. *European Journal of Cultural Studies* 8:4, 445–463.
- Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, A 65.
- Herkman, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hongisto, Ilona (2006) Dokumentaarisuudesta. Teoksessa Ridell, Seija; Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Jameson, Fredric (1984) Reifikaatio ja utopia massakulttuurista. Alkuperäinen artikkeli vuodelta 1979. *Tiedotustutkimus* 7:3, 29–45.
- Jerslev, Anna (toim.) (2002) *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook. Copenhagen: University of Copenhagen & Museum Tusulanum Press.
- Kellner, Douglas (1998) *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1998) Fakta ja fiktio. Merkintöjä kirjallisuuden, taiteen ja populaarikulttuurin suhteista. Teoksessa *Tutkainta vastaan*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, Mikko (2001) *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

- Neale, Steve (1990) Questions of genre. *Screen* 31:1, 45–65.
- Nelonen (2008) Sarjan Kylmäverisesti sinun kotisivut. http://www.nelonen.fi/kylma-veristisinun/vanhat_jaksot/takana/index.html
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Donnell, Hugh (1999) *Good Times, Bad Times. Soap Opera and Society in Western Culture*. London: Leicester University Press.
- Ruoho, Iiris (2001a) *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Ruoho, Iiris (2001b) Perhesarjojen tekijät ja ”todellisuuskuvat”. *Tiedotustutkimus* 24:3, 64–77.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Random House: New York.
- Silvasti, Eero (1979) Kansallinen näytelmä. Kun ”Sodan ja rauhan miehet” pani kansankunnan keskustelemaan. Teoksessa *YLE Yearbook 1978–1979*. Helsinki: Yleisradio.
- Sparks, Richard (1992) *Television and the drama of crime: moral tales and the place of crime in public life*. Buckingham: Open University Press.
- Thornburn, David (1987) Television as an aesthetic medium. *Critical Studies in Mass Communication* 4:2, 161–173.
- TV1 (2004) Raid-sarjan kotisivut. <http://www.yle.fi/raid/synopsis.html>
- Veung, Evert (2004) Arviointiaallon muodot ja suunnat. *Yhteiskuntapolitiikka* 69:3, 242–250.
- Williams, Raymond (1989) A defence of realism. Teoksessa Williams, Raymond, *What I Came to Say*. London: Hutchinson Radius.