

Ei realistista vaan uskottavaa

Yliluonnollinen ja *Criminal Minds*

Aava Reilin

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteiden tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteiden tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Mediatutkimus

Aava Reilin

Ei realistista vaan uskottavaa – Yliluonnollinen ja *Criminal Minds*

Sivumäärät: 26 sivua

Kandidaatintutkielmassani tutkin yliluonnollisen esittämistä yhdysvaltalaisessa tutkintaan pohjautuvassa rikosdraamasarjassa *Criminal Minds*. Analysoin lähiluennan avulla sarjan jaksoja *Cold Comfort* ja *Corazón*, joissa yliluonnollisia elementtejä tuodaan sarjaan gotiikan ja maagisen realismin tyylipiirteitä käyttäen.

Käytän analyysini pohjan Rick Altmanin ja Jason Mittellin genretutkimusta, George N. Doven tutkimukseen pohjautuvan rikosdraaman tutkimusta sekä Jonathan Nichols-Pethickin television rikosdraamojen tutkimusta. Gotiikan määrittelen Fred Bottingin ja Jeffrey Weinstockin, ja maagisen realismin John Ericksonin, Lois Parkinson Zamoran ja Wendy B. Farisin tutkimusten avulla.

Tutkielmassani käsittelen sitä, miten *Cold Comfort* ja *Corazón* rikkovat sarjan itsensä rakentamaa todellisuutta esittämällä tilanteita, joissa yliluonnollisuuden olemassaolo jätetään mahdolliseksi luennaksi tapahtumista. Osa rikosdraaman perinnettä on intertekstuaalisuus ja genrehybridiys, jolloin gotiikka ja maaginen realismi, jotka ovat osa laajempaa amerikkalaista kulttuuria, ovat sarjan tekijöille luonteva tapa tehdä tarinoistaan uskottavia. George N. Doven mukaan uskottavuus onkin realismia tärkeämpää rikosdraamassa, ja *Criminal Minds* hyödyntää kerronnassaan nimenomaan uskottavuutta realismin sijaan tehdäkseen yliluonnollisesta katsojalle hyväksyttävän osan sarjan maailmaa.

Avainsanat: televisiotutkimus, genretutkimus, *Criminal Minds*, rikosdraama, tutkimukseen pohjautuva rikosdraama, maaginen realismi, gotiikka

Sisällysluettelo

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Johdanto | 4 |
| 2 | Aineisto | 6 |
| 2.1 | <i>Criminal Mindsin</i> tyyli | 6 |
| 2.2 | Aineistojaksot | 8 |
| 3 | Teoreettinen viitekehys ja tutkimuskysymykset | 9 |
| 3.1 | Rikosdraamoista | 10 |
| 3.2 | Metodi ja muu termistö | 12 |
| 4 | Yliluonnollinen <i>Criminal Mindsissa</i> | 15 |
| 4.1 | Cold Comfort | 15 |
| 4.2 | Corazón | 17 |
| 4.3 | Jaksot sarjan koko kontekstissa | 19 |
| 5 | Lopuksi | 22 |
| | Lähteet | 23 |

1 Johdanto

Olen aina kokenut kaavamaisen genrefiktion nautinnollisena viihteenä, mutta myös tapana käsitellä monimutkaisia tunteita turvallisissa raameissa. Synkkien teemojen käsittely fiktiossa on viehättänyt minua jo nuoruudesta saakka. Olin tosin silloin vielä liian herkkä kauhulle, jolloin rikosfiktio oli minulle tapa päästä lähemmäs näitä kiinnostavia aiheita. Olen halunnut pohtia tarinankerronnan kautta nimenomaan sitä, miksi ihmiset toimivat kuten toimivat. Tällöin esimerkiksi *C.S.I:n* kaltaiset sarjat, joiden painotus on siinä, miten rikokset on tehty, eivät toimineet minulle, sillä rikollisten tekojen taustalla tuntui usein olevan vain jonkinlainen hetken huuma tai sattuma. Mediatutkija Jonathan Nichols-Pethickin kuvaakin *C.S.I:ssa* ihmisten käyttäytymisen olevan sarjan maailmassa tutkijahahmoille ongelma, joka heidän on ylitettävä varsinkin epäluotettavien todistajien suhteen, kun taas todistusaineisto ja siihen liittyvä tieteellinen tutkimus johtavat totuuteen (2012, luku 7).

Criminal Minds alkoi Suomessa vuonna 2007 (IMDb, n.d.) antaen minulle vihdoinkin rikossarjan, joka keskittyi ihmisten käyttäytymiseen ja motivaatioihin kaipaamallani tavalla. Sarjan kuvaamat rikokset ovat usein hirviömäisiä – niiden tekijöinä toimivat sarjamurhaajat, terroristit ja mieleltään häiriintyneet henkilöt – mutta se on ensimmäinen muistamani rikossarja, jossa näitä tekijöitä yritetään ymmärtää, ja usein heidät näytetään empaattisessa valossa tai jopa tilanteensa uhrina. Sarja hyödyntää tyyliissään myös audiovisuaalista kerrontaa hahmojen psykologian kuvaamisessa, sekä genreillä leikittelevää intertekstuaalisuutta. Nämä tyylipiirteet lisäävät sarjan painotusta hahmojen sisäiseen maailmaan tavalla, jota en ollut aikaisemmin nähnyt tutkimuksiin pohjautuvissa rikossarjoissa.

Tämä kerronnan vaihtelevuus ja sarjan pitkäikäisyys antavat tilaa monipuoliselle tutkimukselle, mutta tutkielmassani keskityn *Criminal Mindsin* tapaan kuvata yliluonnollisuutta. Esittelen luvussa 3.2. tutkija George N. Doven (1982, 2–6) määritelmän rikosdraamasta, joka pohjautuu meidän maailmamme rikostutkintatapoihin, ja jonka alalajiin *Criminal Minds* luetaan. Tällaisissa rikosdraamoissa katsojan oletus on, että ne eivät sisällä tapahtumia, joiden katsoja ei voisi olettaa tapahtuvan tosielämässä, jolloin sarjassa tapahtuvat mahdolliset yliluonnolliset tapahtumat ovat huomiota herättäviä. *Criminal Mindsissa* viitataan myös usein tilastoihin, tutkimuksiin ja oikean maailman rikoksiin, jolloin selittämättömät tapahtumat sarjassa korostuvat entisestään niiden rikkoessa myös sarjan itsensä asettamia todellisuuden rajoja.

En ole löytänyt Suomessa tehtyä tutkimusta *Criminal Mindsista* sarjana, mutta siihen on viitattu antamassa tutkimukselle kontekstia (katso esim. Heikkinen 2019). Lisäksi olen löytänyt yhden fanifiktiosta kirjoitetun pro gradu -tutkielman, jossa käsitellään crossover-fanifikkiä, jonka toisena lähdemateriaalina on *Criminal Minds* (Harkema 2017).

Suomen ulkopuolella sarjaa on tutkittu enemmän, mutta suurin osa löytämästäni tutkimuksesta keskittyy enemmän representaatiotutkimukseen sekä yleisesti sarjan todellisuuspohjan arviointiin (katso esim Bjelajac & Filipović 2022; Rhineberger-Dunn & Rader 2017). Oma tutkielmani osallistuu osin samoihin keskusteluihin, sillä *Criminal Minds* on kulttuurinsa tuote, mutta lähtökohtani on genretutkimuksessa sekä audiovisuaalisen kerronnan tutkimuksessa, johon en ole tämän tutkielman teon aikana törmännyt samassa suhteessa.

2 Aineisto

Criminal Minds on alun perin CBS:llä esitetty yhdysvaltalainen televisiosarja, jonka 15. tuotantokauden alkuperäissarja alkoi vuonna 2005 ja loppui vuonna 2020. Sarjasta alettiin tehdä uusia jaksoja, joiden esitys alkoi vuonna 2022 Paramount+ -palvelussa, ja sarjasta on myös tehty erinäisiä spin-offeja. Jaksojen kesto on noin 40 minuuttia, ja niitä on alkuperäisessä 15. tuotantokaudessa 324 kappaletta. Tämän vuoksi olen rajannut tutkimusaineistoni kahteen jaksoon, joita analysoin syvällisemmin, mutta viittaan niiden lisäksi myös muihin sarjan jaksoihin tarpeen mukaan.

Sarjassa kuvataan FBI:n Behavioral Analysis Unitin toimintaa, kun BAU:n tiimi jahtaa sarjamurhaajia, massamurhaajia, terroristeja, kidnappajia, ynnä muita rikollisia hyödyntäen käyttäytymisen analysointia tutkimuksensa päämetodinä. Sarjan päähenkilöt matkustavat ympäri Yhdysvaltoja auttamassa paikallisia poliiseja ratkaisemaan rikoksia. Tiimi koostuu suurimman osan sarjasta seitsemästä henkilöstä, mutta ryhmäkompositio vaihtelee vuosien mittaan näyttelijöiden vaihtuessa. Nähdäkseni *Criminal Minds* seurasi alkuaikoinaan luvussa 3.1 esittelemääni George N. Doven proseduraalin rikosdraaman kuvausta, jossa päähenkilöryhmästä yksi hahmo kuvattiin päähenkilönä, vaikka hän toimikin osana tiimiä (1982, 2). Tämä kuitenkin muuttui, kun hahmo poistui sarjasta kolmannen tuotantokauden alussa, enkä enää tämän jälkeen pystyisi nimeämään vain yhtä päähenkilöä. Päähenkilöiden elämiin keskityttiin sarjan alussa lähinnä, kun yksittäinen tutkittava tapaus oli heille samaistuttava, joka vastaa Nichols-Pethickin kuvausta *Law & Orderin* (Kova laki) tarinankerronnasta (2012, luku 6), joka on yksi *Criminal Mindsia* edeltävistä tutkimukseen pohjautuvista rikosdraamoista. Mutta toisin kuin *Law & Order*, *Criminal Minds* on siirtynyt vuosien varrella kuvaamaan huomattavasti enemmän hahmojensa henkilökohtaista elämää, sekä esittänyt lukuisia pitkiä juonikaaria, jossa päähenkilöhahmot ovat ratkottavien mysteereiden uhreja.

2.1 *Criminal Mindsin* tyyli

Criminal Minds seuraa rikostarinoiden perusrakenteita sen jaksojen ollessa useimmiten rikostarinoiden perusrakenteita seuraavia suljettuja tarinoita, jotka ratkeavat yhden jakson aikana keskittyen tekijän henkilöllisyyden selvittämiseen (Nichols-Pethick 2012, luku 1). *Criminal Minds* keskittyy kuitenkin yleensä rikosten tekijöiden psykologiaan, ja sarjassa on yleistä, että katsojille näytetään tekijän kasvot heti jakson alussa, vaikka päähenkilöpoliisit

eivät saisikaan tietää tätä kuin vasta jakson lopulla. Näiden jaksojen lisäksi *Criminal Minds* on jaksoja, jotka keskittyvät vaikkapa kuolemaantuomittujen murhaajien haastattelemiseen tai heillä on jo jakson alussa tiedossa tekijä, jolloin mysteeri on miksi tekijä tekee mitä tekee, mitä hän on tekemässä seuraavaksi ja kuinka päähenkilöt voisivat estää tämän.

Sarjassa hyödynnetään paljon erilaisia tapoja kuvata hahmojen psykologiaa vaikkapa näyttämällä hahmon hallusinaatioita myös katsojille. Esimerkiksi tuotantokauden 1 jaksossa 9 *Derailed* rikoksentehtävän hallusinoima henkilö näytetään puhumassa hänelle, kun katsoja seuraa tilannetta hetkessä, mutta kun tutkijat seuraavat tapahtumia valvontakameran kautta, hallusinoitu hahmo ei näy näissä kuvissa myöskään katsojille. Tuotantokauden 14 jakso 5 *The Tall Man* kuvaa teini-ikäisen tytön skitsofrenian oireita ja kasvosokeutta katsojalle tytön näkökulmasta tämän kertoessa kidnappauksestaan päähenkilöille. Oireet näytetään erikoistehostein, jotka saavat rikoksentehtävän näyttämään kauhuelokuvaan sopivalta hirviöltä, joka sopii yhteen jaksossa hyödynnetyn pikkukaupungin kauhutarinan hirviön kanssa. Tällöin kauhugenreen sopivammalla kuvakielellä esitetään myös hahmon mielentilaa ja pelon tunnetta katsojalle.

Sarjassa on myöskin paljon hajautettua ekspositiota (Bacon 2004, 102), eli katsojille annetaan tietoa tarinan hahmoista ja tapahtumista pala palalta tarinan edetessä varsinkin, kun päähenkilöt selittävät päättelyään poliiseille, joiden kanssa he työskentelevät. Kun tuotantokauden 2 jaksossa 12 *Profiler, Profiled* yksi poliiseista lukee läpi profiloijien antamaa profiilia, keskusteluun osallistuvat henkilöt näytetään seisomassa valkoisessa tyhjiössä. Tyhjiössä on keskustelijoiden lisäksi muitakin ihmisiä, jotka eivät reagoi puheeseen, mutta profiilin rajautuessa muut ihmiset katoavat, kunnes jäljellä on enää yksi keskustelun ulkopuolinen henkilö, johon poliisi pakottaa profiilin sopimaan. Nämä kuvitukset muuttuvat vuosien varrella aina vain tavanomaisemmiksi suoriksi leikkauksiksi rikoksentehtäviin, joita etsitään, mutta ne eivät kuitenkaan poistu sarjasta koskaan.

Yksi sarjan tunnistettavimmista tyyllielementeistä on jokaisen jakson alussa ja lopussa oleva *bookend quote*, tai kirjankansilainaus. Ne ovat lainauksia erilaisista teksteistä, oli sitten kyse kirjallisuudesta tai vaikkapa julkisuuden henkilön puheesta, jotka liittyvät jollakin tavalla jakson tarinaan ja teemoihin. Näiden viittausten lisäksi *Criminal Minds* on avoimesti intertekstuaalinen sarja, ja on tavanomaista, että jaksot viittaavat suoraan muuhun mediaan ja todellisen maailman rikoksiin. Esimerkiksi tuotantokauden 6 dvd-lisämateriaalissa *Crime*

Scene: Death Cab, jossa esitellään jakson 14 *Sense Memory* stunttien tekemistä, jakson käsikirjoittaja Randy Huggins kertoo, että jakso pohjautuu elokuvaan *Perfume: The Story of a Murderer* (2006). Hänen mukaansa elokuva on tuottaja ja käsikirjoittaja Edward Allen Berneron suosikki, jonka hän haluaa kaikkien sarjan kirjoittajien katsovan, ja tämä oli inspiraationa koko jaksolle.

2.2 Aineistojaksot

Keskityn tutkimuksessani tuotantokauden 4 jaksoon 14 *Cold Comfort* sekä tuotantokauden 6 jaksoon 12 *Corazón*. *Cold Comfortissa* BAU:n tiimi kutsutaan Washingtonin Olympiaan, koska nuori nainen on kadonnut. Kolmen muun kadonneet vaaleahiuksisen naisen ruumiit on löydetty balsamoituina, ja tiimi uskoo, että murhaaja muokkaa heitä heidän ollessaan vielä elossa vastaamaan hänen menetettyä rakastaan. Löydettyjen uhrien korvat on lävistetty ja hiukset leikattu, ja kun muodonmuutos on viety loppuun, murhaaja tappaa naiset ja harjoittaa nekrofiliaa heidän ruumiidensa kanssa. Tutkintaa sekoittamassa on kadonneen naisen äiti, joka on pyytänyt apua meedioilta, jonka vihjeet eivät vie tutkintaa eteenpäin. Tiimi ehtii löytämään naisen hengissä, mutta pelastuksen hetkellä tiimin jäsenet tajuaavat, että jotkut meedion vihjeet saattoivatkin osua oikeaan.

Corazónissa tiimi kutsutaan Miamiin, jossa on tapahtunut kolme rituaalista murhaa. Tiimi puhuu paikalliselle professorille, joka tutkii afrokaribialaisia uskontoja. Professori kertoo tiimille, että rituaalit eivät vastaa alueella yleistä uskontoa santériaa, vaan ne liittyvät todennäköisemmin hänen tutkimaansa palo mayombein. Tiimi kuulustelee paikallista santéripappia, mutta tämä keskittyy enemmän yhden tiimiläisen päänsärkyihin, joiden pappi sanoo johtuvan kummituksista. Tiimi saa selville, että murhaaja on heidän haastattelemansa professori, jonka perään päänsärkyinen tiimiläinen lähtee varomattomasti. Professori aikoo lavastaa murhaajaksi papin apulaisen, jonka tämä on kidnapannut papin kanssa, mutta päänsärkyinen tiimiläinen pelastaa heidät ehkä päänsärkyjensä avulla.

Molemmat jaksosta pitävät murhaajien identiteetin piilossa myös katsojilta suurimman osan jaksosta ja niissä keskitytään enemmän itse tutkintaan sen sijaan, että katsojalle näytettäisiin maailma murhaajan näkökulmasta. Murhaajat pidetään siis etäisempinä kuin monissa muissa sarjan jaksoissa, ja empatia keskitetään erityisesti hahmoihin, jotka auttavat tutkinnassa sekä *Cold Comfortissa* murhaajan kidnappaamaan naiseen. Tämän myötä katsojan fokus on tarinan osissa, joissa mahdollinen yliluonnollisuus on nähtävissä.

3 Teoreettinen viitekehys ja tutkimuskysymykset

Elokuvatutkija Rick Altman määrittelee genren kirjassaan *Film/Genre* (1999, 14) monimerkityksellisenä konseptina, joka toimii pohjapiirroksena elokuvan tuotannolle, yksittäisten elokuvien viitekehysenä, jonka päälle se rakentuu, viestinnässä hyödynnettävänä nimikkeenä, sekä sopimuksena, jonka kautta yleisö kokee elokuvan. Hänen mukaansa elokuvan genren voima ilmenee yhteyksiä luovien tyylikeinojen ja metaforien kautta. Elokuva- ja mediatutkija Jason Mittellin (2004, 16) mukaan Altmanin lähestymistavan keskiössä oleva tekstuaalinen strukturalismi tekee Altmanin teoriasta vaikean käyttää tekstin ulkopuolella. Mittellin mielestä genreteorian pitäisi huomioida se, miten genren luominen toimii kulttuurillisessa kontekstissa, kuinka elokuva- ja televisioala sekä katsojien toiminta luovat genrejä, ja kuinka genret voivat olla sekä muuttuvaisia että yhtenäisiä minä tahansa hetkenä.

En ole täysin samaa mieltä Mittellin kanssa siitä, että nämä piirteet eivät esiintyisi Altmanin teoriassa, mutta koen silti Mittellin genren määritelmän jatkokehityksen hyödylliseksi. Mittellin määrittelyn kautta genret voi nähdä diskursiivisina ryppäinä, jotka ovat loppujen lopuksi tunnistettavia määritteitä, vaikka essentialistista määritelmää genren sisimmästä olemuksesta ei voikaan tehdä (2004, 17). Se mikä tekee genrestä tunnistettavan, on sen leimallinen piirre, joka on Mittellin määritelmässä historiallisella hetkellä vallitseva genren määrite (2004, 36).

Koska tutkin *Criminal Mindsin* tyylin rikkomista kerronnan näkökulmasta, sen genren leimallinen piirre, sekä sen omat tyylipiirteet ovat alkupisteeni. Tähän hyödynnän George N. Doven tutkimukseen pohjautuvan rikosdraaman määritelmää (1982) sekä Jonathan Nichols-Pethickin tutkimusta television poliisisarjoista (2012). Genretutkimus on siis tutkimukseni pohjana, mutta haluan keskittyä nimenomaan yksittäisessä sarjassa esiintyvään tarinankerrontaan tekstuaalisella tasolla. Jaan Mittellin näkemyksen tekstin ja genren kulttuurillisen kontekstin tärkeydestä (2004, 16), ja analyysini kohteena on yliluonnollisen ilmentymisen realistisesti esitetyssä yhdysvaltalaisessa draamasarjassa, joten hyödynnän tutkimuksessani myös kirjallisuustiedettä, uskontotiedettä ja psykologiaa. Tutkimukseni varsinaisena kohteena on kuitenkin sarjan tyylinmukaisuus ja siihen pohjautuva sarjan maailman sisäisen logiikan rikkominen, joten tutkimukseni on loppujen lopuksi tekstuaalisen strukturalistisen genretutkimuksen piirissä.

Koska kohteenani on *Criminal Mindsin* tapa ilmaista yliluonnollisuutta realistisen rikosdraaman sisällä, tutkimuskysymyksenäni on: ”Mitkä tarinankerronnalliset elementit luovat katsojalle kuvan yliluonnollisuudesta?” Tämän lisäksi hyödynnän apukysymystä ”Miksi mahdollisuus yliluonnolliselle selitykselle on annettu juuri näissä esimerkeissä?”, jonka avulla analysoin sarjan audiovisuaalisen kerronnan kulttuurillista kontekstia.

3.1 Rikosdraamoista

Suomalaiseen televisiotutkimukseen ei ole vielä vakiintunutta termiä rikosdraaman alalajille, jota kutsutaan englanniksi esimerkiksi nimillä *police procedural* tai *procedural cop show*, johon lasken *Criminal Mindsin* kuuluvaksi. George N. Dove määrittelee tämän alalajin kirjassaan *The Police Procedural* (1982) seuraavalla tavalla: Kaikki tarinat, jotka kertovat poliiseista eivät ole tutkintaan pohjautuvia rikosdraamoja, vaan se vaatii tarinansa keskiöön mysteerin, jota päähenkilöpoliisit ratkovat todellisessa maailmassa rikosten selvittämiseen käytettävien metodien avulla. Hänen mukaansa siinä missä klassinen etsivä ratkoo mysteerejä havainnointikykynsä ja logiikan avulla, ja yksityisetsivä energiansa ja kestävyytensä avulla, tutkimukseen pohjautuvassa rikosdraamassa tutkija tutkii rikoksia tavoin, joiden odotamme meidän maailmamme poliisien käyttävän. Näiden tarinoiden tutkijat käyttävät informantteja, seuraavat epäiltyjä ja hyödyntävät rikoslaboratorion välineistöä. Tämä painotus todellisen maailman käytäntöjen noudattamiseen johtaa Doven mukaan siihen, että tällaisissa tarinoissa poliisit toimivat melkein aina osana tiimejä, jotka jakavat vastuun, vaarat ja kunnian. Doven määritelmässä tiimistä yksi on kuitenkin tarinan päähenkilö, vaikka klassisesta etsivätarinan tyylistä poiketen tämä päähenkilö ei voi ratkaista mysteeriään ilman muiden poliisien kanssa tehtyä yhteistyötä. (1982, 2)

Tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen erityispiirre, joka erottaa sen muusta etsiväfiktiosta, on Doven mukaan nimenomaan se, että niiden päähenkilöille löytyy suora vastine todellisesta maailmasta. Hänen mukaansa hyvin harvat ovat tavanneet yksityisetsiviä, mutta kaikki ovat kohdanneet jossakin yhteydessä poliisin, vaikka tämä kohtaaminen olisikin ruudun takaa uutisissa tai lehden haastattelussa. Tämän vuoksi tutkimukseen pohjautuva rikosdraama onkin ainoa etsiväfiktion muoto, joka ei ole syntynyt puhtaasti kirjallisuuden traditiosta. Tämä nojautuminen todellisuuteen rajoittaa kyseisen alalajin kirjoittajia, sillä tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen hahmot eivät voi valita tutkimiaan tapauksia oman mielenkiintonsa mukaan kuten suuret etsivänerot voivat. Doven mukaan tämä ei kuitenkaan kiellä kirjoittajilta vapautta valita mitä heidän hahmonsä tutkivat. Hänen

mukaansa kukaan ei haluaisi lukea ”realistista” kuvausta poliisien arjesta, joten mysteerikirjailijoiden taide on tuoda eloa poliisien arkirealismiin, Tämä tarkoittaa usein sitä, että tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen kirjoittajilla pitää olla hyvä ymmärrys todellisten poliisien maailmasta, ei vain proseduureista ja rutiineista vaan myös siitä, miten poliisit ajattelevat. Dove mainitseekin, että hänen kirjassaan käsitellyistä kirjailijoista useilla on taustanaan ura oikean maailman poliiseina. (1982, 3–5)

Doven määritelmä täsmää *Criminal Mindsin* tarinankerrontaan, vaikkakin sarjan mysteerien ratkunnan metodina toimiva kriminologinen käyttäytymisen tutkimus, eli profilointi, voidaan nähdä vastaavan Doven kuvausta etsivätarinoissa käytetystä havainnointiin pohjautuvasta mysteerien ratkunnan metodeista. Profiloija ja kriminologian professori Brent E. Turvey määrittää yleistäen profiloinnin päättelyiden tekemiseksi rikollisten fyysisien, käytöksellisten, emotionaalisten, psykologisten ja jopa ammatillisten piirteiden avulla, vaikkakin eri koulukuntia on useita (2012, xv). Onkin huomioitavaa, että vaikka sarja yrittää tutkimukseen pohjautuville rikosdraamoille tyypilliseen tyyliin esittää itsensä realistisena kuvauksena poliisien elämästä, tämä ei välttämättä vastaa oikean maailman poliisien näkemystä heidän työstään (Turvey 2012, xv).

Criminal Mindsin tekijät ovat kuitenkin hyödyntäneet sarjaa tehdessään aktiivisia ja entisiä FBI:n agenteja, jotka ovat toimineet sarjassa konsultteina. Esimerkiksi *The Making of Criminal Minds* (2006) dokumentissa, joka on osa *Criminal Mindsin* ensimmäisen tuotantokauden DVD-boksia, sarjan tuottaja ja kirjoittaja Chris Mundy esittelee sarjassa konsulttina toimineen Jim Clementen, joka oli tuohon aikaan aktiivinen FBI:n profiloija. Jim Clemente on toiminut IMDb:n tietojen mukaan virallisesti *Criminal Mindsissa* teknisenä konsulttina 126 jaksossa vuosien 2010–2023 välillä, sekä kirjoittajana 13 jaksossa. Siispä myöskin *Criminal Mindsin* suhteen Doven huomio siitä, että monilla tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen tekijöillä on taustallaan ura poliisina, käy toteen (1982, 5–6). Sarjaan on myös otettu inspiraatiota todellisen maailman rikoksista, ja niihin myös viitataan sarjassa hahmojen toimesta (Mariotte 2010, 7). Ja vaikka profiloinnin toimivuutta rikostutkimuksen metodina ei ole todistettu varmaksi akateemisessa tutkimuksessa (katso esim Ribeiro & Soneiro 2021, 6–7), on se kuitenkin kirjoitushetkellä osa FBI:n toimintaa (FBI – Behavioral Analysis, n.d.), ja FBI:lla on toiminnassaan viisi BAU-tiimiä (FBI – Tactics, n.d.).

Edward Allen Bernero, yksi *Criminal Mindsin* tuottajista, sanoo aikaisemmin mainitsemaani ensimmäisen tuotantokauden kulissien takaisessa videossa, että sarjan on tarkoitus pohjautua totuuteen, ja että he eivät tehneet ensimmäisen tuotantokauden aikana mitään, mitä ei ole tapahtunut tai ei voisi tapahtua oikeassa elämässä. Sarja etäännytti kuitenkin ensimmäisen tuotantokauden realistisemmasta profiloijien kuvauksesta, ja tuotantokauden 6 kulissien takaisessa videossa *From Script to Screen: Agent Down* (2011) tuottaja Erica Messer viittaa yhteen päähenkilöistä termillä ”supersankari”. Dove nimenomaan lainaa kirjassaan Hillary Waughia, jonka mukaan houkuttava supermiessankari ei ole mahdollinen tutkintaan pohjautuvassa rikosdraamassa, sillä poliisin työ ja asema yhteiskunnassa ei sovi yhteen yli-ihmisyyden kanssa (1976, 177).

Siinä missä Dove kirjoitti 1980-luvulla tutkimukseen pohjautuvasta rikoskirjallisuudesta, Nichols-Pethic tuo mukaan keskusteluun tutkimukseen pohjautuvan rikosdraaman ilmenemisen televisiossa aikavälillä 1981–2011. Kirjassaan *TV Cops – The Contemporary American Police Drama Nichols-Pethick* kuvaa kuinka 1980-luvulla television poliisidraamat alkoivat kehittyä tyylillisesti kohti ja pois päin suuremmasta realismista. Tämä siirtymä kohti ekspressionistisempaa kuvakieltä osassa poliisitelevision antia on auttanut tutkimukseen pohjautuville rikosdraamoille tyypillisen vahvan tyylin kehitystä, jonka myötä sarjat kuten C.S.I., tai esimerkkinä käyttämäni *Criminal Minds*, ovat luoneet oman audiovisuaalisen kerronnan tyylinsä, jolla sarjat luovat katsojille kuvan realismista vetoamalla kokemuksellisempaan ilmaisuun. (2012, luku 3) Nichols-Pethick kuvaa rikossarjojen käyttävän hyväkseen genrehybridiyttä, jossa esimerkiksi saippuasarjoille tyypillistä melodraamaa tai goottikauhun elementtejä hyödynnetään tarinankerronnassa. Myös genrejen sekoittumisen huomioiminen brändäyksessä ja markkinoinnissa on hänen mukaansa huomioitavaa rikossarjojen intertekstuaalisuudesta puhuttaessa. (2012, luku 2)

3.2 Metodi ja muu termistö

Tutkimukseni metodina toimii lähiluku, joka on Barry Brummetin mukaan objektin tiedostavaa ja harjoittunutta luentaa, jonka tarkoituksena on tekstin merkityksen syvempi ymmärtäminen (2010, 3). Lähiluennassani keskityn nimenomaan sarjan audiovisuaalisen tarinankerronnan ratkaisuihin. Koska haluan analysoida nimenomaan ylikuonnollisen kuvan luomista katsojalle, en voi rajata analyysiani esimerkiksi pelkästään käsikirjoitukseen, sillä muun muassa sarjan leikkaukselliset valinnat ovat osa tunteen luomista, eikä minulla ole mahdollisuutta päästä lukemaan sarjan alkuperäisiä käsikirjoituksia. Siispä en tiedä ovatko

nämä kerronnalliset valinnat olleet olemassa jo käsikirjoitusvaiheessa, vai ovatko ne tulleet osaksi jaksoja vasta vaikkapa leikkausprosessissa.

Lähilukuni aikana kiinnitän erityistä huomiota *Criminal Mindsin* intertekstuaalisuuteen ja sen suhteeseen muihin genreihin. Julia Kristeva nimesi termin intertekstuaalisuus Mikhail Bakhtin työtä jatkaen, ja hänen määritelmässään kaikki tekstit ovat lainausten mosaiikkeja (1969b, 64). Hänen mukaansa yksi teksti koostuu palasista muita tekstejä, jotka risteävät ja neutraloivat toisiaan tekstissä (1969a, 37). Siispä tekstin historiallinen ja kulttuurillinen konteksti on osa tekstiä itseään, joita ilman sitä ei voi ymmärtää (1969a, 38). Altman taas nimeää intertekstuaalisuuden välttämättömäksi osaksi genrejä, sillä jos teksti ei ”muista” edeltäviä tekstejä, se ei pidä yllä genrensä olemassaoloa (1999, 189).

Koska intertekstuaalisuus on niin laaja termi, haluan keskittyä analyysissäni tutkimukseen pohjautuvan rikosdraaman ulkopuolisista tyyllilajeista maagiseen realismiin ja gotiikkaan. John Ericksonin määritelmässä maaginen realismi erottautuu muusta yliluonnollisesta fiktiosta esittämällä empirisen järjen maailman sekä yliluonnollisen järkeä seuraamattoman maailman samanaikaisesti olemassaolevina. Ericksonin mukaan tällaisissa tarinoissa yliluonnollinen toimii systemaattisen empirisen maailman johdonmukaisuuden rikkojana, joka näyttää, että tällainen näkemys maailmasta ei ole ainoa oikea tapa nähdä maailmaa, vaan vain yksi mahdollinen tapa tulkita todellisuutta. Tällöin toisin kuin fantastisissa tarinoissa, joissa yliluonnollinen syrjäyttää realistisen maailman, maagisessa realismissa ”todellinen” ja ”maaginen” ovat olemassa rinnakkain tasa-arvoisessa asemassa. (1995, 428)

Lois Parkinson Zamora ja Wendy B. Farisin mukaan kirjan *Magical Realism – Theory, History, Community* johdannossa yliluonnollinen kuvataan kirjan esseissä tavallisena, jokapäiväisenä tapahtumana, joka vain otetaan osaksi kirjallisen realismin rationaalisuutta ja materialismia. Tällöin yliluonnollinen toimii poliittisena ja kulttuurisena pakan sekoittajana, joka pakottaa lukijat kyseenalaistamaan hyväksytyjä realistisia konventioita. (1995, 3) Maagiseksi realismiksi luettujen tekstien hyökkäys näitä perusrakenteita vastaan on Zamoran ja Farisin kuvauksessa ideologista, ja tämä subversiivisuus tekee siitä hyödyllisen työkalun postkolonialististen kulttuurien kirjoittajille sekä naisille (1995, 6).

Faris jatkaa maagisen realismin määrittämistä viiden vaatimuksen kautta esseessään *Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction* (1995): Ensinnäkin maaginen realismi vaatii jonkin yliluonnollisen elementin, jota ei voi selittää meidän maailmamme selityksin, ja tämän yliluonnollisen elementin on todella tapahduttava tarinan

maailmassa, mutta sen on jätävä jollakin tapaa epämukavaksi fiktiivisessä maailmassaan. Toiseksi materialistisen maailman on oltava vahvasti osa maagista realismia, oli sitten kyse todellisen maailman historiallisten tapahtumien esittämisestä tai sensoristen ilmiöiden tarkasta kuvaamisesta. Kolmanneksi lukijan pitää tuntea itsensä epävarmaksi sen suhteen kumpi kahdesta ristiriitaisesta tavasta ymmärtää tapahtuneet ovat totta. Neljänneksi lukijan on koettava tarinan kahden toisiinsa sopimattoman ulottuvuuden lähestyvän toisiaan samoin kuin fakta ja fiktio lähestyvät toisiaan. Viidenneksi maaginen realismi kyseenalaistaa näkemyksiämme ajasta, paikasta ja identiteetistä. (1995, 167–173)

Gotiikka on Fred Bottingin mukaan ylettömyyden ja normien rikkomisen genre, joka on lumoutunut negatiivisen, irrationaalisen, epämoraalisen ja fantastisen esittämisestä (1996,1). Goottilainen fiktio kääntää rationaalisuuden pääläelleen kannustaen taikauskaisuuteen ja mielikuvituksen ylilyönteihin, mutta keskittyen myös mysteereihin, petoksiin ja murhiin tavalla, jonka voisi kuvitella juhlistavan rikollista toimintaa, väkivaltaista itsekkyyttä ja loputonta lihanhimoa (1996, 4). Ja johdannossaan kirjaan *The Cambridge Companion to American Gothic* (2017) Jeffrey Weinstock asettaa yhdysvaltalaisen kirjallisen perinteen pohjaksi gotiikan, jonka myötä hänen mukaansa yhdysvaltalaisen kulttuurin ymmärtäminen vaatii jonkinlaista gotiikan mukaan tuomista sen analyysiin (2017, 1).

Weinstockin mukaan gotiikan ydin voidaan jakaa kahteen laajaan kategoriaan: yksilön suoraan kamppailuun persoonatonta voimaa vastaan, sekä yksilön kamppailuun persoonatonta voimaa edustavaa yksilöä tai yksilöitä vastaan. Tällaisia voimia voivat Weinstockin mukaan olla sää, sota, pandemia tai vaikkapa Jumala, ja joskus niitä tulee edustamaan protagonistin jakautunut minä, joka tuo esiin päähenkilön piilotetut halut. (2017, 3–4) Näiden lisäksi gotiikan keskiössä yhdysvaltalaisesta näkökulmasta Weinstockin mukaan ovat kulttuurillisesti spesifit ahdistukset ja kielletyt halut, jotka liittyvät aina voimaan (*power*) ja kieltämiseen (*prohibition*). Siispä yhdysvaltalainen gotiikka kietoutuu Weinstockin määritelmässä neljän yhteen liittyneen aiheen – uskonnon, maantieteen, rodullisen ja seksuaalisen toiseuden, sekä raitionaalisuuden – ympärille. (2017, 6)

Huomioitavaa maagista realismia ja gotiikkaa kuvatessa on, että niillä on samoja piirteitä ja ne myös jakavat kirjailijoita. Vaikkapa metamorfoosit ja transformaatiot ovat osa kumpaakin tyyliä (Zamora & Faris 1995, 6; Byron 2012, 192–193), ja Toni Morrisonin romaani *Beloved* (1987) on nostettu esiin sekä *The Cambridge Companion to American Gothic* (Weinstock 2017, 9) että *Magical Realism – Theory, History, Community* (Faris 1995, 165).

4 Yliluonnollinen *Criminal Minds*issa

Tässä luvussa analysoin tarkemmin aineistojaksojeni tarinaa, tyyliä ja kulttuurillisia merkityksiä. Koska jaksojen genrehybridit muodostuvat eri genreistä, analysoin niitä ensin omillaan, jonka jälkeen käsittelen vielä niiden yhteneväisyyksiä varsinkin verrattuna muihin sarjan jaksoihin, joissa yliluonnollista oltaisiin voitu hyödyntää samalla tavalla, mutta joita en laske samaan kategoriaan.

4.1 Cold Comfort

Cold Comfort asettaa itsensä vahvasti yhdysvaltalaisen gotiikan jatkumoon. Jakson tapahtumapaikkana toimiva Olympia esitetään sateisena ja usein myös harmaana ympäristönä, jossa luonto tuntuu haluavan lähelle tapahtumia ruumiiden löytyessä saniaisten peittäminä metsiköstä. Sade ja tuuli näkyvät ja kuuluvat vielä viimeisenkin pelastuksen hetkellä, olivat hahmot sitten sisällä tai ulkona.

Vahvin yhteys gotiikkaan tulee kuitenkin jakson viittauksista ja mahdollisista viittauksista amerikkalaiseen kirjailijaan Edgar Allan Poehen. Jakson ensimmäinen kirjankansilainaus on Poen runosta *Annabel Lee* (1849, 441–442), jossa runon minä kuvaa makaavansa rakkaansa vierellä tämän hautakammiossa meren äärellä. Jakson murhaajan syy toimintaansa on se, että hänen lastenhoitajansa kuoli heidän ollessaan kahdestaan kotona hänen ollessaan yhdeksänvuotias. Murhaaja makasi päiviä kuolleen lastenhoitajansa syleilyssä, kunnes hänen vanhempansa palasivat matkaltaan, ja löysivät hänet haisevan ruumiin viereltä. Jaksossa murhaaja pakottaa kidnappaamansa naiset käyttäytymään kuin hänen kuollut lastenhoitajansa, pukien heidät hänen vaatteisiinsa, leikaten heidän hiuksensa ja rei'ittäen heidän korvansa vastaamaan lastenhoitajan ulkonäköä. Kun uhri on suostunut uuteen rooliinsa, murhaaja balsamoi hänet elävältä, ja pitää uhria uni- ja seksilelunaan, kunnes ruumis mädäntyy niin paljon, että hänen on hankittava uusi.

Yhteys Poehen korostuu myös hahmojen nimien kautta. Murhaajan nimi on Roderick Gless (Sam Littlefield) ja meedion Stanley Usher (Vondie Curtis-Hall), joiden voi olettaa olevan viittaus Poen novelliin *The Fall of the House of Usher* (1839), jossa on hahmo Roderick Usher. Poen tarinassa Roderick hautaa siskonsa Madelinen elävältä talossaan olevaan hautakammioon, kunnes sisko raapii tiensä lukitusta kellarista. Sisko tulee Roderickin perään, jonka myötä talo romahtaa fyysisesti ja suvun olemassaolo päättyy, kun perheen viimeiset jäsenet kuolevat.

Roderick Glessin tarina edustaa jaksossa useita gotiikan tyypillisyyksiä heti yhden suurimman tabuaiheen, eli nekrofilian käsittelystä lähtien. Jos tämän yhdistää Weinstockin kamppailuun persoonatonta voimaa vastaan (2017, 3), nousee esiin kuoleman lopullisuus, jota mitkään Glessin toimet eivät voi voittaa. Murhaajan kielletyt halut vaativat uhrien täydellistä hallintaa, joka johtaa heidän metamorfooseihinsa.

Glessin uhrit taas taistelevat omaa persoonatonta voimaansa vastaan, jota Gless edustaa. *Cold Comfortissa* nuoret naiset, joutuvat sarjamurhaajan uhreiksi, koska hän haluaa pakottaa heidät sopimaan omiin haluihinsa. Heistä muokataan lastenhoitajia, joiden ainoa tarkoitus on olla kertomassa heidät kidnappanneelle miehelle iltasatuja, jotta tämä voi pysäyttää ajan kulun ja pitää heidät hänen mielestään täydellisinä; nuorina ja kauniina kuolemankin jälkeen. Tällaisessa luennassa naisuhrit voidaan nähdä taistelemassa patriarkaattia vastaan, joka onnistuu alistamaan heistä melkein jokaisen valtaansa.

Jaksossa esitetyistä meedion vihjeistä suurin osa näytetään toteutuneiksi jakson aikana yleisölle. Meedion antamat vihjeet ovat aidattu alue, oranssi, numerot kahdeksan, kuusi ja seitsemän. Hänen mukaansa kidnappattu nainen tuntee olonsa myös heikennetyksi, väsyneeksi ja raskaaksi, ja myöhemmin meedio kertoo, että murhaaja on veden läheisyydessä, jossa näkee kivisen rannan. Selkeimmin toteutuneet vihjeet ovat: Oranssi väri, sillä mekko, jonka murhaaja ryösti kuolleen lastenhoitajan haudasta ja pakottaa uhriensa ylle on oranssi. Uhrin kokemat heikentymisen, väsymyksen ja raskauden tunteet, jotka johtuvat siitä, että murhaaja pitää heidät huumattuina barbituraateilla. Ja viimeisenä kivikkoinen ranta ja vesi, jotka tuntuvat aluksi olevan täysin vääriä arvauksia, sillä murhaajan piilopaikka on keskellä kaupunkia, kaukana vedestä. Mutta kun tiimi on saanut uhrin pelastettua, he vetävät ikkunaa peittävän pressun sivuun, ja näkevät talon vastapäiseen seinään maalatun mainoskuvan, jossa on kivikkoinen ranta ja majakka. Rankkasade paukuttaa ikkunaa, ja päähenkilöistämme meedion suhteen skeptisin David Rossi (Joe Mantegna) lukee kirjankansilainauksen Stuart Chaselta, jossa sanotaan, että se, joka uskoo ei tarvitse mitään todistetta, kun taas henkilölle, joka ei usko, todisteet eivät ole mahdollisia.

Jos taas meedion vihjeille etsii merkityksiä, kahdelle muullekin niistä voi keksiä selityksen: Uhrit ovat suljettuina pienen tilaan, jonka seinissä on ritilöitä, jotka murhaaja voi sulkea luukuilla. Merkityksiä etsiessä tämän voisi lukea aidatuksi alueeksi. Murhaaja myös pakottaa uhrinsa lukemaan tanskalaista satua *The Troll's Daughter* (Lang 1897, 247–257), jossa

numero 6 on merkittävässä roolissa. En ole keksinyt mihin numerot 8 ja 7 voivat viitata, mutta en olisi yllättynyt, jos nekin löytyisivät jaksosta jossain muodossa.

Näiden vihjeiden todeksi käyminen voisi olla sattumaa, jos se tapahtuisi meidän maailmassamme, ja esimerkiksi psykologi Caroline Watt on kirjoittanut siitä, miten sattuma toimii psykologisella tasolla esimerkiksi uskomusten ja odotusten kautta. Vaikkapa tapauksissa, joissa uusi informaatio ei vastaa odotuksia, ihminen saattaa pakottaa informaation sopimaan omaan maailmankuvaansa, ohittaa tai unohtaa sen. (1990–1991, 76–81). *Cold Comfortin* tapahtumat eivät ole kuitenkaan sattumaa, vaan käsikirjoitettua televisiodraamaa.

4.2 Corazón

Corazónissa tiimin jäsen Spencer Reid (Matthew Gray Gubler) käy jakson alussa magneetikuvassa vakavien migreeniensä takia. Hänen äidillään on paranoidi skitsofrenia, ja Reid on riski-iässä, jossa skitsofrenia alkaa yleensä oireilemaan. Hän siis pelkää, että hänen päänsärkynsä ovat merkki skitsofrenian puhkeamisesta. Heti jakson alussa, kun Reid kärsii migreeneistään auringonpaisteisessa lääkärin odotushuoneessa, näemme välähdyksenomaisia leikkauksia öiseen Miamiin, jossa kaksi hahmoa toteuttaa uskonnollista riittä. Näin jakso luo montaasin keinolla yhteyden tilanteiden välille, joka Henry Baconia mukailleen, ei olisi olemassa, jos katsojalle näytettäisiin nämä tapahtumat erillään (2004, 91). Siispä Reidin migreenien ja murhien välille tulee sidos, joka korostuu entisestään, sillä välähdysten yhteydessä soi rummutusta ja laulua, jotka luovat uskonnollisen rituaalin tunnelmaa.

Myöskin tämän migreenin aikana, kun hoitaja kysyy Reidiltä onko hänellä hallusinaatioita ja Reid vastaa ”ei”, leikkaa jakso nopeasti kyyhkyseen, jota käytetään Miamiissa tapahtuvassa murhaan päättyvässä rituaalissa. Jakso tuntuu asettavan Reidin vastauksen kyseenalaiseksi. Ehkä hän valehtelee, koska ei halua myöntää totuutta tilanteestaan. Reidin tutkimuksen ja rituaalin jatkuessa välähdyksiin lisätään vielä kuvia talosta, jota Reid ei ole vielä nähnyt, ja jossa Miamin rituaali ei tapahdu, mutta johon jakson lopussa murhaaja piilottaa uhrinsa. Näin välähdykset saavat vielä profeettisen aseman jaksossa.

Tiimin päästessä Miamiin, ja tavatessa Julio Ruizin (Hakeem Kae-Kazim), joka on yhteisön johtohahmo, päättyy hän uskonnollisen hurmoksen valtaan Reidin kuulustellessa häntä. Ruiz selittää tilanteen jälkeen, että hänen pyhimyksensä Elegguá otti hänet valtaansa ja sanoi, että Reidin migreenit johtuvat kuolleiden hengistä, joita hän kantaa mukanaan työnsä takia.

Ruizin uskonto Santería on yorubalaista mytologiaa katolisuuteen yhdistävä synkreettinen uskonto, joka on syntynyt Kuubassa Atlantin orjakaupan seurauksena (Barnet, 79–80). Jakson aikana yhteisön, jossa murhat tapahtuvat, näyttää elävän ja hengittävän santeríaa. Asukkaat osallistuvat Ruizin pitämään rituaaliin, jonka aikana hän tappaa kanan ja vuodattaa sen verta yhden osallistujan päälle. Myöskin useilla yhteisön jäsenillä, joita jaksossa kuvataan sekä kontaktissa tiimiläisiin että osana ympäristöä on päällään värikkäät helmikorut. Santerían pyhimyksillä, orichoilla, jotka muodostavat uskonnon pantheonin, on kaikilla tietyt väriyhdistelmät, joiden mukaan helmikorut tehdään (Barnet, 84).

Jakson lopulla, kun tutkijat etsivät Ruizin ja tämän teini-ikäisen assistentin kidnapannutta murhaajaa, Reidin migreenit jatkuvat, mutta nyt Ruizin ääni liittyy mukaan välähdyksiin. Migreenin aikana Reid riisuu jostain syystä luotiliivinsä ja näkee välähdyksissään talon, jonka hän ohitti aikaisemmin jaksossa, ja jonka hän tajuaa olleen Ruizin koti. Reid jättää tiiminsä jälkeen ja lähtee yksin etsimään taloa, jossa hän kohtaa murhaajan. Migreeni käy ylivoimaiseksi, ja Reid hyödyntää sen hämätäkseen murhaajaa, jotta saa riisuttua tämän aseista. Tiimin johtajan kysyessä mitä tapahtui Reid väittää vain esittäneensä, että hänellä oli päänsärky huijatakseen murhaajaa. Ruiz ei usko tapahtuneen olleen sattumaa vaan uskoo kutsuneensa Reidin paikalle ja antaa Reidille suojaksi helmirannekorunsa, joka on Orulan nimisen pyhimyksen voiman symboli.

Reidin palatessa lääkäriin kuulemaan tuloksiaan, ehdottaa lääkäri oireiden olevan vain psykosomaattisia. Reid ei halua uskoa tätä, vaan on varma, että kyseessä on fyysinen sairaus. Samassa kohtauksessa näemme, että hänellä on edelleen Ruizin antama rannekoru ranteessaan, jolle sarja ei anna selitystä. Onko kyse siitä, että hän muistuttaa itseään onnistumisestaan vai esimerkiksi siitä, että Reid haluaa mieluummin uskoa yliluonnolliseen selitykseen, kuin ajatella, että kyse on hänen pelkäämistään puhkeavasta skitsofreniasta.

Ericksonin maagisen realismin määrittelyssä kuvaama kahden maailmantilan samanaikaisuus (1995, 428) on läsnä *Corazónissa*, kun Reidin kokemukset näytetään yleisölle samaan aikaan hänen ja hänen tiiminsä sekä Ruizin näkökulmista. On toki kyseenalaista, olivatko Reidin migreenien aikana näytetyt ja kuullut ilmiöt todellisia, vai oliko kyse vain audiovisuaalisesta koristelusta vai kokiko Reid ne todella. Migreenien mahdollisen yliluonnollisuuden tulkintaa ei auta, että tämän jakson jälkeen Reidin päänsäryt mainitaan vain kahdesti, eikä niistä seuraa mitään muuta. Reidille ei myöskään puhkea skitsofreniaa missään vaiheessa sarjaa, eikä päänsärkyjen syyksi varmisteta myöskään psykosomaattisuutta. Toisaalta tämä epämääräisyys

vastaa Farisin kuvausta maagisesta realismista, jossa lukijan kuuluu tuntea epävarmuutta sen suhteen, mitkä tarinan tapahtumista ovat todellisia.

Jakso on myöskin erittäin kouriintuntuva kuvatessaan yhteisöä, jossa murhat tapahtuvat, ja siinä näytetään useaan otteeseen esimerkiksi lähikuvia nyljetyistä vuohenpäistä ja verestä uskonnollisten rituaalinen aikana ja niiden ulkopuolella. Samalla nämä piirteet näytetään hyvin tavanomaisena osana yhteisöä, kun esimerkiksi yksi murhaajan uhreista ei suostunut lääketieteellisiin syöpähoitoihin, vaan häntä hoidettiin vain rituaalein. Kun Ruizin pyhimys ottaa hänet valtaansa kuulustelun aikana, Ruiz kuvataan kokemaan tämä täysin normaalina ilmiönä, mutta myös Reid ja Derek Morgan (Shemar Moore), jotka olivat paikalla tilanteessa normalisoivat tilannetta. He perustelevat tätä possessiota uskonnollisen hurmoksen kautta, jonka he selittävät olevan psykologisesti todistettu ilmiö, jonka aikana hurmoksen kokijan keho reagoi fyysisesti tämän psykologiseen uskoon yliluonnollisesta.

4.3 Jaksot sarjan koko kontekstissa

Criminal Mindsin tuotantokauden 4 jaksossa 17 *Demonology* BAU:n tiimin Emily Prentissin (Paget Brewster) vanha ystävä on kuollut katolisen manauksen takia. Kun hänen ja muiden samasta syystä kuolleiden henkilöiden kuolinsyytä tutkitaan, nousee esiin, että stressi saattaa aiheuttaa nenäverenvuotoja, joita myös uhrin kokivat. Kun murhat on selvitetty, ja Prentiss on pelastanut toisen ystävänsä samalta kohtalolta, kävellee hän kirkon ohi katsoen sen lasimaalauksia, ja hänen nenänsä alkaa vuotaa verta. Silti en listaa *Demonologya* samaan sarjaan *Cold Comfortin* ja *Corazónin* kanssa.

Ensinnäkään kummankaan jakson yliluonnollisille tapahtumille ei anneta ainakaan minun näkökulmastani selitystä, joka olisi tarpeeksi painokas. Siinä missä *Demonology* antaa yhden hetken jakson lopussa, jossa katsoja voi nähdä tapahtuman yliluonnollisena, *Cold Comfortissa* ja *Corazónissa* yliluonnollisuus jatkuu jakson alusta loppuun, ja ne saavat vain lisää painoarvoa loppua kohden. *Cold Comfortin* merenrantamaalaus ikkunassa ja Reidin migreenien selittämättömyys ovat molemmat jaksojensa maagisuuden kulminaatio, joita ei ohiteta suljetulle tarinalle ja diskurssille tyypillisellä tavalla (Bacon 2004, 116–117).

Toiseksi kristinuskoa on esitetty *Criminal Mindsissa* rikosten tekijöiden patologian lähteenä alusta lähtien. Jo ensimmäisen tuotantokauden toinen jakso *Compulsion* käsitteli hahmoa, jonka mielen murtuminen oli kietoutunut kristinuskon ympärille, ja sarjan ensimmäisellä murhaajalla, jolla oli dissosiativinen identiteettihäiriö, oli yhtenä sivupersonana enkeli

Gabriel tuotantokauden 2 jaksoissa 14 *The Big Game* ja 15 *Revelations*. Siispä katsojalle on rakennettu ennakkokäsitys kristinuskon asemasta sarjan kosmologiassa uskontona, johon monet uskovat sekä hyvässä että pahassa, mutta johon liitetyt yliluonnolliset tapahtumat on todettu epätosiksi kerta toisensa jälkeen. Santeriällä ja paranormaaleilla kyvyillä ei ole tällaista painolastia.

Tässä vaiheessa on myös otettava huomioon se, että molemmissa jaksoissa hahmo, joka on yliluonnollisten tapahtumien lähde, on musta mies. Adam McGee määrittelee tohtorinväitöskirjassaan *Imagined Voodoo: Terror, Sex and Racism in American Popular Culture* termin *mystical negro*, jolle ei ole hyvää suomennosta, hahmona, jonka tarkoitus on auttaa tarinan valkoista protagonistia maagisilla voimillaan (2014, 83). Tällainen hahmo asetetaan usein vastakohtaksi ”pahoille” mustille hahmoille, jotka käyttävät samoja maagisia voimia valkoisien hahmojen vahingoittamiseen (2014, 83). McGee liittyy *mystical negron* hahmon ja gotiikan toisiinsa luomallaan termillä *kuviteltu voodoo* (imagined voodoo), joka tarkoittaa keksittyä uskontoa ja magiasysteemiä, joka on rakentunut amerikkalaisen mielikuvituksen kautta osaksi populaarikulttuuria, ja joka ei vastaa todellista afrikkalaisen diasporan kansantaikuutta, henkisyttä tai haitilaista uskontoa vodouta (2014, 2). Hänen mukaansa kuviteltu voodoo on osa gotiikan moodia, joka pilkkaa mustaa henkisyttä kaikissa muodoissaan, vaikka se keskittyykin eniten haitilaiseen vodouhun (2014, 5). Koska populaarikulttuurissa santería on harvemmin esillä, kutsutaan sitä McGeen mukaan useimmiten fiktiossa vääristyneesti myös voodooiksi (2014, 47).

*Criminal Minds*issa santería sentään esitetään omalla nimellään, ja kirjoittajat ovat selvästi nähneet vaivaa tuodakseen oikeita osia uskonnosta mukaan sarjaan. Samaan aikaan kuvitellun voodooon ja *mystical negron* painolastia ei voi kieltää. *Corazónissa* murhaaja esittää murhansa ihmishuoneina uskonnolle, ja hyvä *mystical negro* käyttää suuren osan ajastaan yrittäen auttaa valkoista päähenkilöä kryptisellä henkisytyllään, sen sijaan, että käyttäisi aikansa johtamansa yhteisönsä suojelemiseen. *Cold Comfortissa* mustan miehen tehtävä on auttaa ei ainoastaan yhtä valkoista päähenkilöä, vaan valkoisia, vaaleahiuksisia, sinisilmäisiä kidnapattuja nuoria naisia maagisilla kyvyillään.

Criminal Minds näkee paljon vaivaa esittääkseen itsensä tutkimukseen pohjautuville rikosdraamoille tyypillisen realistisena. Vaikka tiiminjäsenet hyödyntäisivät tekniikoita, joiden todenperäisyys on kyseenalaista, kuten käsiala-analyysi tuotantokauden 3 jaksossa 15 *A Higher Power*, hahmot puhuvat niistä samalla tavalla kuin fyysistä todistusaineistoista.

Tässä tapauksessa käsikirjoittajat varmistavat, että hahmot ainakin kuulostavat siltä, kuin asioilla olisi totuus pohjaa vetoamalla pitkiin t:n viivoihin tai muuhun vastaavaan väittäessään voivansa arvioida kirjoittajan luonnetta ja mielentilaa tämän käsialan pohjalta. Jos hahmot puhuvat henkilökohtaisista ylliluonnollisen kokemuksistaan, kuten tuotantokauden 7 jaksossa 6 *Epilogue*, jossa päähenkilöt puhuvat kuolemanraajakokemuksistaan, tai tuotantokauden 14 jaksossa 14 *Sick and Evil*, kun päähenkilöt keskustelevat siitä kummittelee BAU:ssa, hahmoille kirjoitetaan eriäviä mielipiteitä asioihin, mutta yhdenkään hahmon näkökulmaa ei vahvisteta todeksi.

Siispä jos genren yksi määritelmä on se, että se on sopimus tekijöiden ja kokijoiden välillä odotuksista, joita taideteoksen kokijat asettavat teokselle, ja jotka tekijöiden on täytettävä ollakseen osa kulttuuria, ovatko *Cold Comfort* ja *Corazón* rikkoneet tämän sopimuksen?

Olen väittänyt, että *Criminal Minds* on hyvin tietoinen omasta intertekstuaalisuudestaan, jolloin on harkittava ovatko sarjan tekijät tehneet valintansa esittää ylliluonnollisuutta kuvailemalla tavalla siksi, että katsojat, jotka ovat tottuneet Hollywoodin tarinankerrontaan hyväksyisivät ylliluonnollisen osana realistista sarjaansa vain, jos se ilmenee tutussa kontekstissa. Jos *Cold Comfortin* genreksi nimeää gotiikan ja *Corazónin* genreksi nimeää maagisen realismin tutkintaan pohjautuvan rikosdraaman sijaan, ongelmaa ei enää ole. Genrehybridisy on myöskin nimetty osaksi rikossarjojen pohjaoletuksia, joten *Criminal Mindsissa* esiintyvä ylliluonnollisuus ei välttämättä ole ongelma sen realismin kannalta, vaan ainoastaan osa sen leimallista piirrettä.

George N. Doven mukaan tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen ei välttämättä tarvitse keskittyä realismiin, vaan tärkeämpää on, että ne ovat uskottavia. Hänen mukaansa tällaisten rikosdraamojen kaava on jo niin vakiintunut, että todellisuuden tuntu kehittyy niiden avulla. (1982, 143) *Criminal Minds* käytti yli kolme tuotantokautta tämän uskottavuuden rakentamiseen. Tällöin, kun sarja poikkeaa rakentamastaan todellisuudesta, on katsojan helppo antaa se anteeksi yksittäisenä tapahtumana, joka on olemassa tukeakseen jaksossa hyödynnettävää genreä.

5 Lopuksi

Tutkimukseni kautta olen huomionut, että *Criminal Minds* hyödyntää rikosdraamoille tyypillistä genrehybridiyttä ja intertekstuaalisuutta runsaasti, mutta jaksoissa *Cold Comfort* ja *Corazón* tämä viedään pidemmälle esittämällä yliluonnollisuus mahdollisena todellisena osana sarjan maailma. Jaksot nojautuvat gotiikan ja maagisen realismin perinteisiin, joiden avulla sarjan tekijät saavat tuotua yliluonnollisen osaksi tarinaansa tyyllisinä ja tarinankerronnallisina elementteinä, jotka ovat genrejä tuntevalle katsojalle luonteva tapa kokea yliluonnollisuus fiktiossa. Maaginen realismi ja gotikka ovat molemmat olennainen osa laajempaa amerikkalaista kulttuuria, jolloin niiden tyylipiirteet ovat oletetuille katsojille tuttuja.

Jaksoissa keskitytään kuitenkin uskonnon ja henkisyyden muotoihin, jotka eivät ole sarjan kerronnassa yhtä yleisiä kuin kristinusko, eikä niillä myöskään ole yhtä vahvaa kontekstia sarjan maailmassa. Tämän avulla jaksot ovat samaan aikaan katsojalle genrehybridiydensä myötä helposti lähestyttävää, mutta vieraamman aiheen kautta yliluonnollisuus on helpompaa nähdä jonakin, jota katsoja ei ehkä vain voi ymmärtää kulttuurillisen kontekstin puuttuessa. Tähän ilmiöön liittyy myös Yhdysvaltojen mustaan väestöön kohdistuvaa rasismia ja eksotismia, jotka ovat osa intertekstuaalisia viitteitä, joiden avulla jaksot on rakennettu.

Tutkimukseen pohjautuva rikosdraama on pintapuolisesti realistinen genre, mutta realismia tärkeämpää genressä on uskottavuus. Tämä antaa tutkimukseen pohjautuvien rikosdraamojen tekijöille vapautta leikkiä rikosdraamoille tyypillisellä genrehybridiydellä, jolloin *Criminal Minds*issa esiintyvä yliluonnollisuus tuntuu katsojasta luontevalta, vaikka se ei seuraakaan sarjan itsensä rakentaman todellisuuden sääntöjä.

Olen tässä tutkimuksessa vasta raapaissut pintaa *Criminal Mindsin* kerronnan sekä tutkimukseen pohjautuvan rikosdraaman suhteen. *Criminal Mindsin* audiovisuaalisen kerronnan vaihtelevuus jo kahden aineistojaksoni välillä on huomattava, ja kulttuurillisten ja intertekstuaalisten viittausten läpikäyminen on oma laaja aiheensa. Siispä vaikka olen löytänyt joitakin tyydyttäviä vastauksia kysymyksiin, jotka saivat tutkimukseni alulle, minulla on vielä paljon ajateltavaa *Criminal Mindsin* osalta.

Lähteet

Aineisto

Criminal Minds – Cold Comfort. Ohjaus: Foerster, Anna J. Käsikirjotus: Dworkin, Dan, Beattie, Jay. Yhdysvallat 2010. CBS.

Criminal Minds – Corazón. Ohjaus: Gallagher, John. Käsikirjoitus: Wittich, Katarina. Yhdysvallat 2011. CBS.

Lähteet

Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. Lontoo: British Film Institute.

Bacon, Henry (2004) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Barnet, Miguel (1997) *La Regla de Ocha – The Religious System of Santería*. Teoksessa Olmos, Margarite Fernández & Paravisini-Gebert, Lizabeth (toim.) (1997) *Sacred Possessions – Voodoo, Santería, Obeah, and the Caribbean*. New Brunswick, New Jersey, Lontoo: Rutgers University Press, 79–100.

Bjelajac, Zeljko D. & Filipović, Aleksandar M. (2022) *Profile of Contemporary Criminal Investigator in Film and Television Content*. *Kultura Polisa* 19(1), 1–24.

Brummet, Barry (2010) *Techniques of Close Reading*. Yhdysvallat: SAGE.

Byron, Glennis (2012) *Gothic in the 1890s*. Teoksessa Punter, David (toim.) *A New Companion to the Gothic*. Iso-Britannia & Yhdysvallat: Blackwell Publishing Ltd, John Wiley & Sons Ltd, 186–196.

Criminal Minds – Compulsion. Ohjaaja: Haid, Charles. Käsikirjoittaja: Davis, Jeff. Yhdysvallat 2005. CBS.

Criminal Minds – Crime Scene: Death Cab. Yhdysvallat 2011. CBS.

Criminal Minds – Demonology. Ohjaaja: Bernero, Edward Allen. Käsikirjoittaja: Mundy, Chris. Yhdysvallat 2009. CBS.

Criminal Minds – Derailed. Ohjaaja: Alcalá, Félix Enríquez. Käsikirjoittaja: Davis, Jeff. Yhdysvallat 2005. CBS.

Criminal Minds – Epilogue. Ohjaaja: Ferland, Guy. Käsikirjoittaja: Dunkle, Rick. Yhdysvallat 2011. CBS.

Criminal Minds – A Higher Power. Ohjaaja: Alcalá, Félix Enríquez. Käsikirjoittaja: Udesky, Michael. Yhdysvallat 2008. CBS

- Criminal Minds – The Making of Criminal Minds*. Tuottajat: Naylor, David & Chaney, Corinna. Leikkaajat ja käsikirjoittajat: Cardilli, Darianna & Chynoweth, Robert. Yhdysvallat 2006. CBS.
- Criminal Minds – Profiler, Profiled*. Ohjaaja: Kershaw, Glenn. Käsikirjoitus: Bernero, Edward Allen. Yhdysvallat 2006. CBS.
- Criminal Minds – Sense Memory*. Ohjaaja: Spera, Rob. Käsikirjoittaja: Huggins, Randy. Yhdysvallat 2011. CBS.
- Criminal Minds – Sick and Evil*. Ohjaaja: Bailey, Rob. Käsikirjoittaja: Stiller, Erik. Yhdysvallat 2019. CBS.
- Criminal Minds – The Tall Man*. Ohjaaja: Gubler, Matthew Gray. Käsikirjoittaja: Frazier, Breen. Yhdysvallat 2018. CBS.
- Dove, George N. (1982) *The Police Procedural*. Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Erickson, John (1995) *Metoiroi and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar ben Jelloun and Abdelkebis Khatibi*. Teoksessa Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B. (toim.) *Magical Realism – Theory, History, Community*. Durham & Lontoo: Duke University Press 1995, 427–450.
- Faris, Wendy B. (1995) *Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. Teoksessa Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B. (toim.) *Magical Realism – Theory, History, Community*. Durham & Lontoo: Duke University Press 1995, 163–190.
- FBI. Behavioral Analysis. <https://le.fbi.gov/science-and-lab/behavioral-analysis> Linkki tarkistettu 17.3.2024
- FBI. Tactics. <https://www.fbi.gov/investigate/how-we-investigate/tactics> Linkki tarkistettu 17.3.2024
- Harkema, Oona (2017) *Fanikirjoittajat ja lainatut maailmat*. Itä-Suomen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Heikkinen, Henrik (2019) *Kodissa asuva vieras – Tietokoneen voima Internet-kauhussa*. Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- IMDb. *Criminal Minds – FBI-tutkijat – Full Cast & Crew* (n.d.). https://www.imdb.com/title/tt0452046/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm Linkki tarkistettu 5.3.2024.

- IMDb*. Criminal Minds – FBI-tutkijat – Release info (n.d.)
https://www.imdb.com/title/tt0452046/releaseinfo/?ref_=tt_ov_rdat Linkki tarkistettu
 16.3.2024.
- IMDb*. Jim Clemente (n.d.). https://www.imdb.com/name/nm2428141/?ref_=ttfc_fc_wr43
 Linkki tarkistettu 5.3.2024.
- Kristeva, Julia (1969a) The Bounded Text. Teoksessa Roudiez, Leon S. (toim.) *Desires in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 62–90.
- Kristeva, Julia (1969b) Word, Dialogue, and Novel. Teoksessa Roudiez, Leon S. (toim.) *Desires in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 62–90.
- Mariotte, Jeff (2010) *Criminal Minds: Sociopaths, Serial Killers and Other Deviants*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- McGee, Adam Michael (2014) *Imagined Voodoo: Terror, Sex and Racism in American Popular Culture*. Massachusetts: Doctoral dissertation, Harvard University.
- Mittell, Jason (2004) *Genre and Television – From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York & Lontoo: Routledge.
- Nichols-Pethick, Jonathan (2012) *TV Cops – The Contemporary American Television Police Drama*. New York: Routledge.
- Poe, Edgar Allan (1839) The Fall of the House of Usher. Teoksessa Kennedy, J. Gerard (toim.) *The Portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Group 2006, 126–144
- Rhineberger-Dunn, Gayle & Rader, Nicole E. (2017) *Race, criminal justice professionals and intellectual authority in fictional crime dramas*. *Journal of Ethnicity in Criminal Justice*, 15:2, 205–225. DOI: 10.1080/15377938.2017.1310684
- Ribeiro, Rita Alexandra Brilha & Soeiro, Cristina Branca Bento de Matos (2021) *Analysing criminal profiling validity: Underlying problems and future directions*. *International Journal of Law and Psychiatry*, Volume 74, 2021.
<https://doi.org/10.1016/j.ijlp.2020.101670>
- Trad. (1897) The Troll’s Daughter. Teoksessa Lang, Andrew (toim. & kään.) *The Pink Fairy Book*. New York, Lontoo, Mumbai: University Press: John Wilson and Son, 247–257.
- Turvey, Brent E. (1999) *Criminal Profiling: An Introduction to Behavioral Evidence Analysis*. Iso-Britannia & Yhdysvallat: Elsevier Ltd, 4th edition 2012.
- Waugh, Hillary (1976) The Police Procedural. Teoksessa Ball, John (toim.) *The Mystery Story*. San Diego: Publisher’s Inc., 163–187.

- Watt, Caroline (1990–1991) *Psychology and Coincidences*. Teoksessa Wiseman, Richard & Watt, Caroline (toim.) *Parapsychology*. Lontoo & New York: Routledge, 35–53.
- Weinstock, Jeffrey Andrew (toim) (2017) *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge University Press.
- Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B. (1995) Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. Teoksessa Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B. (toim.) *Magical Realism – Theory, History, Community*. Durham & Lontoo: Duke University Press 1995, 1–11.