

Noora Kallioniemi ja Sami Hantula

Noora Kallioniemi, FM, kulttuuri-
historia, Turun yliopistoSami Hantula, arkistoavustaja,
radio- ja televisioarkisto,
Kansallinen audiovisuaalinen
instituutti, elokuva- ja televisio-
tutkimus, Helsingin yliopisto

BAILATAAN ANKARASTI! Poliittinen viihdeohjelma *Frank Pappa Show* 1990-luvun lama-ajan aikalais- kommentaattorina



1990-luvun lama-ajan suomalainen televisioviihdeohjelma *Frank Pappa Show* uudisti poliittisen viihteen kenttää nostamalla viimeisen asiallisuuden linnakkeen, uutiset, viihteen käytettäväksi ja totutti katsojat tulkitsemaan ironisia, satiirisia ja parodisia viestejä. Tarkastelemme kulttuurihistorian tutkimusmenetelmin sitä, miten ohjelma osallistui politiikasta käytävään julkiseen keskusteluun ja nostamme esiin televisuaalisen muotokielen, joka toi elokuvista ja musiikkivideoista tutun esittämisen tavan suomalaiskatsojien ulottuville.

Johdanto

Kolmoskanavalla perjantai-iltaisain esitetty puolen tunnin viihdeohjelma *Frank Pappa Show*, pieni tuotantoyhtiö Broadcasters Oy ja Frank Pappana esiintynyt Heimo "Holle" Holopainen edustivat 1990-luvun alussa uutta ja innovatiivista television tekemisen tapaa. Ohjelma kommentoi televisuaalisin keinoin lama-ajan tapahtumia, kuten markan kellutusta ja piteneviä leipäjonoja ajantasaisesti ja uudisti samalla television muotokieltä sekä tapaa, jolla televisio osallistui julkiseen keskusteluun. Ohjelman tapa sekoittaa kerronnassaan faktaa ja fiktiota rakensi pohjaa 2000-luvun mediakulttuurille, jossa kyky tulkita ironisia, satiirisia ja parodisia viestejä on tärkeä osa medialukutaitoa. Kun poliittinen satiiri on viimeisen vuosikymmenen aikana noussut uudelleen television ohjelmistoon ja sosiaalinen media mutkistaa yhteiskunnallisen satiirin tekemistä, on aihepiiri ajankohtainen.

Tarkastelemme *Frank Pappa Show'ta* televisuaalisena poliittisena satiirina aikana, jolloin Suomi oli yhteiskunnallisten mullistusten kourissa. Suomi vajosi 1990-luvun alussa lamaan, joka iski yhteiskuntaan ennen kokemattoman laajasti ja syvästi. Julkinen talous oli vakavien ongelmien edessä ja Esko Ahon porvarihallitus pyrki supistamaan menoja erilaisin leikkauslistoin. (Kiander & Vartia 1998, 1–54, 69; Blomberg et al. 2002, 9–11.) Lamasta ja sen seurauksista tuli *Frank Pappa Show'n* vakioelementti, kaikkialla alati läsnä ollut hahmoton pääosan esittäjä. Viikoittain käsikirjoitettuna ja esitettynä televisiosarjana *Frank*

Pappa Show pystyi kommentoimaan massatyöttömyyttä, leipäjonoja, markan kellutusta ja pankkikriisiä juuri silloin kun ne tapahtuivat. Pääministeri Esko Aho, valtiovarainministeri Iiro Viinanen, Suomen Pankin pääjohtaja Rolf Kullberg ja SAK:n puheenjohtaja Lauri Ihalainen nostettiin ohjelmassa poliittisen satiirin kohteiksi. Poliittisella satiirilla on julkisen keskustelun tapana ja televisuaalisen kerronnan keinona omat sääntönsä ja toimintatapansa. Kun *poliittinen* merkitsee vallan käyttöä kysymyksissä, jotka vaikuttavat suureen määrään ihmisiä, ja *satiiri* on huumoria, joka kritisoi kriittisesti jotakin tai jotakuta, seuraa näistä, että *poliittinen satiiri* on ”julkisen vallan, vallankäytön sekä vallankäyttäjien kritiikkiä huumorin avulla” (Zareff 2020, 21–22).

Demokraattisessa yhteiskunnassa poliittisen satiirin merkitys on yhteiskunnallisten epäkohtien paljastaminen herättämällä keskustelua vaietuista ja ajankohtaisista aiheista (Kivistö 2011, 143; Hietalahti 2018, 253). Tässä satiirinen huumori lähestyy bahtinilaista karnevalismin ajatusta: kääntämällä ylhäisen alhaiseksi tarjoaa satiirinen huumori mahdollisuuden nauraa niille, joita katsoja pitää pahantekijöinä (Bahtin 1995, 7–11). Poliittisen viihteen mahdollisuudet ovat rajalliset ja usein sen yhteiskunnallinen merkitys on virheen osoittamisessa, ei niinkään sen korjaamisessa. *Frank Pappa Show’n* satiiri ei kohdistu säännönmukaisesti tiettyihin poliitikkoihin tai puolueisiin, eikä suoraa poliittista kantaa ole löydettävissä. Huumorin ambivalenssi piilee sen monimerkityksellisyydessä, mikä on samalla tulkintojen moninaisuuden ydin (Kolehmainen 2015, 22–24). Televisioviihde kykenee tarjoamaan katsojalleen vapautuksen realismista ja kurkistuksen vaihtoehtoiseen todellisuuteen välineen lyhytkestoiseksi mielletyn luonteen vuoksi (Mähkä 2016, 241–242). Komediaskeitsi voi toimia sosiaalisen muutoksen välineenä lisäämällä tietoisuutta, muuttamalla normeja ja asenteita tai vaikuttamalla pitkäkestoisesti käytökseen kohdistamalla huomiota yhteiskunnallisiin teemoihin ja herättämällä keskustelua (Chattoo & Feldman 2020, 38). 1990-luvun lama-ajan todellisuudessa *Frank Pappa Show* tarjoi tätä viikoittaista karnevaalia kuva-putkilla ja antoi näkökulmia ajan todellisuuteen – tai vain auttoi juhlimaan jälleen yhtä selvittyä työ- tai työttömyysviikkoa. Tematiikkaa esitteli myös vuonna 1991 julkaistu *Bailataan ankarasti* -single, jossa Frank Pappa kertoo, että yhteiskuntasopimuksen mukaan kaikilla kansalaisilla on perjantai-iltaisin oikeus ja velvollisuus ”ankaraan bailaamiseen”.

Kysymme, miten *Frank Pappa Show’n* televisuaalinen satiiri osallistui politiikasta käytävään julkiseen keskusteluun 1990-luvulla. Millaisin ehdoin tätä keskustelua käytiin ja mitä se kertoo ajan mediasta ja julkisesta keskustelukulttuurista? Vastamme kysymyksiin tarkastelemalla faktan ja fiktion sekoittumista ohjelman kerronnassa, television muuttuvaa muotokieltä ja komedian uusia strategioita. Mediatutkija John Thornton Caldwell (1995) käyttää *televisuaalisuuden* käsitettä kuvatessaan television muutosta 1980- ja 1990-lukujen Yhdysvalloissa radiotoiminnan jatkeesta visuaalisuutta korostaneeksi välineeksi. Samalla tuottajien mielissä korostui itsetietoisuus välineen omista lähtökohdista ja nimenomaan *televisionomaisuudesta*. Caldwellille televisuaalisointi on esteettinen tyyli, joka ilmeni elokuvallisen ilmaisun leviämisenä televisiosarjoihin ja haluna tehdä arkipäiväiseksi koetusta televisiosta jälleen jotain erityistä ja tärkeää. (Caldwell 1995, vii; Hellman 2013, 10.) Kotimaisessa tutkimuksessa käsitettä käyttäneiden mediatutkijoiden Sari Elfvingin, Mari Pajalan ja Jenni Hokan analyysissä televisuaalisuus viittaa heidän omien sanojensa mukaan enemmän prosessiin kuin lopputulokseen ja eroaa näin hieman Caldwellin tavasta käyttää käsitettä (Elfving et al. 2011, 12). Käsite on keskeinen myös *Frank Pappa Show’n* tarkastelussa, jossa olennaista on 1990-luvun television sisällöllisen ja kuvallisen ilmaisun kehitys.

Aineisto ja menetelmät

Artikkelin pääasiallinen tutkimusmenetelmä on kulttuurihistoriallinen, aineistolähtöinen ja kontekstia rakentava tutkimusote. Kulttuurihistorialle tyypilliseen tapaan artikkelin ote on keskustelevala ja siinä kuuluu kolme ääntä: aikalaislähteiden ääni, tutkijoiden aineistosta tekemät tulkinnot ja keskustelu aiemman tutkimuskirjallisuuden kanssa. Tähän kulttuurihistorialliseen tutkimusotteeseen yhdistyy keskustelu mediatutkimuksen käsitteiden kanssa. Tutkimuksen kohde on laadullisen sisällönanalyysin ja teemoittamisen keinoin hankittu, median ja viestinnän sisältöjä koskeva tieto. Televisioaineistosta on analysoitu toistuvia teemoja: mitä aihepiirejä televisiosketsit käsittelevät, millaisia kuvia ja kerronnan keinoja televisiosarja näyttää katsojille, nousevatko tietyt henkilöt tai teemat erityisesti esiin? Analyysi on aineistolähtöistä, sitä tarkastellaan kokonaisuutena ja tulokset, teoria ja tutkimuskysymykset muotoutuvat analyysin edetessä. (Kallioniemi 2020; Hokka 2014, 28–29; Oinonen & Mähkä 2012, 275.) Aineistosta nostetut televisioesimerkit ovat mukana siksi, että ne ovat kuvaavia sarjan yleisilmeen kannalta tai siksi, että ne kuvaavat tiettyjä analyysin kannalta olennaisia osia sarjan tavasta käsitellä ajan poliittista ilmapiiriä tai televisiotuotannollisia muutoksia ja ajan muotokieltä. Artikkelimuoto ei anna mahdollisuutta käsitellä kaikkia ohjelman sataa jaksoa kattavasti, vaan myös valintoja on tehtävä. Artikkelin lopussa syvennymme tarkemmin yhteen aineistosta nousevaan esimerkkiin.

Tutkimuksen pääasiallinen lähdeaineisto koostuu audiovisuaalisista esityksistä, siis *Frank Pappa Show* -ohjelman jaksoista vuosilta 1991–1994. Toinen lähdeyryhmä on televisio-ohjelmaa koskeva lehdistössä käyty aikalaiskeskustelu. Se toimii väylänä tutkimusajan ja toimintaympäristön kontekstiin, eli hahmottaa niitä rajoja ja mahdollisuuksia, joita 1990-luvun mediatodellisuudessa oli. Tässä tutkimuksessa käytettävät sanomalehtiaineistot ovat paperiaineistoja ja ne on saatu tutkimuskäyttöön yksityiskokoelmasta. Aineisto on koottu ohjelman esitysaikana 1990-luvulla ja on jo sellaisenaan ainutlaatuinen kokonaisuus mediahistoriallisen tutkimuksen lähdeaineistoksi. Kokoelma on samalla esimerkki siitä televisio-ohjelmien ympärillä käydystä julkisesta keskustelusta, jota yleisö pääsi lehdistön kautta seuraamaan ja johon se mielipidepalstojen kautta toisinaan myös osallistui. Kokonaisuutena aineisto on muistutus mediatuotteiden materiaalisesta historiasta digitaalisten lähdeaineistojen yleistyessä. Videokaseteista ja lehtileikkeistä koostuvan aineiston voi nähdä myös media-arkeologisena lähdeaineistokokonaisuutena, joka korostaa aineiston ajallista luonnetta, sillä mediateknologiat myös tuottavat ja säilövät aikaa (esimerkiksi Kortti 2016, 26–27). Arkistohoidollisesta näkökulmasta on huomattavaa, että merkittävä osa *Frank Pappa Show*'n master-nauhoista on kadoksissa. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin radio- ja tv-arkiston kokoelmista löytyy vain osa sarjan jaksoista. Näin ollen ohjelman alkuperäisistä tv-lähetyksistä lähes 30 vuotta sitten tallennetut VHS-nauhat nousevat merkittävään arvoon aineiston tutkimusmateriaaleina.

Kulttuurihistorioitsija Maiju Kanniston mukaan lähihistorian tutkimuksessa on tärkeää ymmärtää vieraus tutkimuskontekstissa. Vaikka 1980- ja 1990-luku ovat vielä monelle muistissa olevia vuosikymmeniä, ovat näennäisesti tuttujen käsitteiden merkitykset, käsitteet ja puhettavat muuttuneet. Siksi aikalaisaineiston rooli on ajallisen kontekstin ja puhettavan ymmärtämiseksi merkittävä, sillä aikalaisaineisto kommentoi tutkimuskohdetta samassa ajassa. Kulttuurihistoriallisen tutkimusprosessin olennainen osa on kontekstualisointi, sillä lähde saa merkityksensä kontekstissa. Siksi aikalaiskeskustelu ei

ole mediatutkimuksellisen analyysin kohde sinänsä, vaan tässä artikkelissa julkisen sanomalehtikeskustelun merkitys on avata lukijalle niitä keskusteluja, joihin audiovisuaalinen lähdeaineisto osallistui tuotantoajassaan. Aikalaiskokijalle kenties tiedostamattomia olivat ajan televisio- ja yhteiskuntahistoriallisesti merkittävät murrokset, joita tässä tapauksessa ovat globaalin televisioilmaisuuden ja mediamarkkinoiden muuttuminen ja Suomen ajautuminen syvään lamaan. Kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa kontekstit ovat osaltaan tutkimustulos, sillä ne rakentavat merkityksiä tutkimuskohteen ja tutkitun toiminnan ympärille. (Kannisto 2018, 22–24; Kaartinen 2005, 198–200; Salmi 2010, 341–347.)

Tarkastelemme tässä artikkelissa faktan ja fiktion sekoittamista, television julkisen roolin komentoimista sekä televisuaalisia strategioita, joita *Frank Pappa Show'ssa* hyödynnettiin. Kyky lukea komediaa ja tunnistaa satiiria kohosi ohjelman myötä erääksi modernin televisiokatsojan tunnusmerkiksi. Aivan aluksi tarkastelemme Frank Papan hahmoa, televisiosarjan tuotantoympäristöä ja sen suhdetta aiempiin suomalaisiin television poliittisiin komediaohjelmiin.

Frank Papan hahmo kehittyy

Frank Pappa esiintyi uutistenlukijana Kolmosen päivittäisessä *NoTV*-makasiiniohjelmassa vuosina 1990–1991, kunnes hahmo sai oman ohjelmansa syksyllä 1991. Kolmoskanavan toimitusjohtaja Heikki Lehmusto tilasi vuonna 1990 juuri toimintaansa aloittelevalta Broadcasters Oy:ltä Kolmoskanavan iltapäiväohjelmistoon ”nuorekkaan päivittäismakasiiniohjelman” (Fränti 1992), johon Holopainen tarjosi itseään uutistenlukijaksi. Pappa on parodia talk show -isännästä ja hahmon ulkoinen ilme löytyi tekijöiden mukaan puolivahingossa tv-alan messuilta Yhdysvalloista, jossa vastaan oli kävellyt sikäläisen television ”charmantisti harmaantunut, ruskettunut ja itsevarmuutta hukkunut” uutisankkuri. Ajatukset Elvis-asuisesta uutistenlukijasta hylättiin ja Frank Pappa oli syntynyt. (KAVI/Radio- ja tv-arkisto: *Viihteen 50*, 2007; Zareff 2020, 51.)

NoTV oli muodoltaan makasiiniohjelma, joka sisälsi musiikkivideoita, studiohaastatteluja, katugallupeja sekä ohjelman alussa ja lopussa Frank Papan *NoTV News* -uutisosuuden. Ohjelma antoi musiikkivideoita ja haastatteluja yhdistelevällä rakenteellaan mallin 1992 aloittaneelle *Hyville, pahoille ja rumille* ja vuonna 1995 aloittaneelle *Jyrkille* ja tarjosi kurkistuksen uudelleenlaiseen televisioilmaisuun niille, joilla ei ollut pääsyä taivaskanaville (Kortti 2007, 175–176). *Frank Pappa Show'n* muoto oli puolestaan estradishow'n ja uutisohjelman hybridi, joka sisälsi musiikkinumeroita, viikkokatsauksen, uutiskatsauksen, komediallisen kilpailuosuuden sekä muodoltaan vaihtelevan keskusteluosuuden.

Aiempaa näppärämmät tallennus- ja jälkituotantoteknologiat vaikuttivat 1990-luvun televisuaalisiin ohjelmatyyleihin. Keventynyt kalusto helpotti tuotantoja, nosti niiden määriä ja toi enemmän tekijöitä alalle. Estetiikka monimuotoistui, mutta vaati samalla tekijöitä korostamaan omaa tyyliään erottautuakseen muista. (Caldwell 1995, 7–9.) *Frank Pappa Show'n* esteettisenä ja kerronnallisena keinona korostuvat nopeus ja ajankohtaisuus. Ohjelman alkujuonossa kerrottiin sen olevan suora lähetys, jonka ”käsikirjoittaja oli koko maailma” (mikä näkyy ohjelmatunnuksen grafiikassa), mutta todellisuudessa ohjelmaa käsikirjoittivat Holle Holopainen, Roope Lehtinen ja Saku



Kuva 1. Heimo Holopainen (Frank Pappa) valmiina uutiskatsaukseen syksyllä 1991. Lähde: MTV Oy.

Tuominen (Yrttiaho 2016). Ohjelma nauhoitettiin yleensä esityspäivänä ja kuvausaikaa oli tavallisimmin vain kolme tuntia, mikä näkyy teknisesti rosoisessa lopputuloksessa. Holopaisen mukaan ohjelman tekeminen oli syksyllä 1992 vaikeampaa kuin tavallisen uutis- ja ajankohtaisohjelman kokoaminen: ”Pääsääntöisesti purkitamme ohjelman torstaina. Kun lähetys tulee ulos perjantai-iltana, saattaa nykyisessä horjuvassa tilanteessa sattua päivässäkin mitä tahansa.” Notkea tuotantotapa salli nopean reagoimisen ajankohtaisiin tapahtumiin, kuten esimerkiksi marraskuussa 1991, kun Suomen Pankki päätyi pitkän spekuloinnin jälkeen devalvoimaan markan ohjelman nauhoituspäivänä (FPS 15.11.1991). Iso osa ohjelmasta omistettiin devalvaation käsittelylle ja markan kolikon kuva komeili kuvaruudun ylänurkassa koko lähetysten ajan.

Frank Pappa Show’n rakenne oli tiukasti formatoitu ja vakioelementit seurasivat toisiaan viikosta toiseen, mutta ne muotoiltiin joka tuotantokaudelle erilaisiksi toiston ja kulumisen välttämiseksi (Alijoki 1993). Ohjelman ja käsikirjoituksen toisteiset rakenteet olivat edellytys nopeille muutoksille ja reaktioille yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Jaksoja ei tarvinnut käsikirjoittaa kokonaan uudestaan, vaan rakentaa jakson elementit vastaamaan ajankohtaisia tapahtumia. Samalla tavoin Yhdysvalloissa vuosikymmeniä esitetty *Saturday Night Live* on vuodesta 1975 alkaen onnistunut asemoimaan itsensä vaihtoehdoksi valtavirralla ja silti säilyttänyt suosionsa. Ohjelman rajattu formaatti ja sketsien lyhyt muoto mahdollistavat jatkuvan uudistumisen ja yhteiskunnallisten asioiden ajantasaisen kommentoimisen siten, että ohjelma pysyy katsojille tunnistettavana. (Marx, Sienkiewicz & Becker 2013, 3–6.)

Frank Pappa Show nauhoitettiin ensimmäisillä esityskausilla (1991–1992) elävän studioyleisön edessä. Tästä luovuttiin myöhemmin, kun ohjelman rakennetta haluttiin uudistaa. (KAVI/Radio- ja tv-arkisto: *Viihteen 50*, 2007.) Rakenteeseen ja sisältöön vaikutti myös ohjelmapaikka. MTV3:n kanava-suunnittelussa ohjelmakaavio rakennettiin arkisin vakio-ohjelmien varaan, mutta viikonloppuun jätettiin tilaa kokeiluille ja yllätyksille (Kannisto 2015, 48). Keväällä 1993 ohjelmaa esitettiin MTV3-kanavan myöhäisillassa nimellä



Kuva 2. Frank Pappa Late Show'n esiintyjät tammikuussa 1993. Kuvassa vas. Nina Jääskeläinen (Laura Kent), Timo Löyvä (The Pappamen -bändi), Heimo Holopainen (Frank Pappa) Toni Kontiomaa (säämies Toni), Tommi Lindell (The Pappamen -bändi), Sara Hirvelä (Dada) ja Yrjö Fonselius (Raimo H. Jussila). Lähde: MTV Oy.

Frank Pappa Late Show, jolloin ohjelman sisältö oli rohkeampaa ja räväkämpää (Alijoki 1992). Viimeisellä esityskaudellaan keväällä 1994 ohjelma siirtyi MTV3-kanavan lauantai-illan prime time -ohjelmistoon, jolloin sen sisältöä pehmennettiin ja ohjelma sai taas enemmän alkuperäisen estradiviihdeshow'n muotoja julkisvieraineen ja -kilpailuineen.

Ensimmäisillä esityskausilla ohjelma oli Frank Papan persoonan varassa, mutta syyskaudella 1992 ohjelma sai lisää talk show -ohjelman tyyppiipiirteitä, kun hahmon perinteistä maskuliinisen habituksen ja juppiestetiikkaa parodioivan ulkomuodon rinnalle nousi muita hahmotyyppejä. Keskustelukumppaneina olivat esimerkiksi kansan syvien rivien mielipiteitä esiin tuonut "insinööri ja isä" Raimo H. Jussila (Holopaisen Hullujussi-yhtyeen aikainen soittotoveri Yrjö Fonselius) ja nuoren mediavaikuttajan karikatyyri Laura Kent (Nina Jääskeläinen). Pappa itse esiintyi ohjelmassaan selviytyjänä ja asettui yhteiskunnallisissa asioissa kaiken yläpuolelle; auktoriteettina esiintyvää hahmoa eivät koskettaneet työttömyys, ydinsodan uhka, ilmastohuoli tai eurooppalaistumisen kasvukivut. Muutosten kohteena olivat joko ohjelman studiovieraat tai Papan juontajakollegat. Uudistusten jälkeen ohjelma voitiin toteuttaa jopa ilman Frank Pappaa, kuten keväällä 1993, kun Holopainen oli muutaman jakson ajan sairaalassa (Mattila 1993). Ohjelman muita eksentrisiä sivuhahmoja olivat suurta huomiota saavuttanut, EU-lipun tähtikuvioita muistuttavissa pyöräilyshortseissa esiintynyt bodaava säämies Toni Kontiomaa sekä erkkitoivasmainen lapsinero Oliver. Myös Kalevankadun laulava talonmies Sepi Kumpulainen ponnahti julkisuuteen sarjasta. (Alijoki 1992; 1993.)

Kolmoskanavan synty muuttaa televisiokulttuuria

Televisio oli muutoksessa 1990-luvulla. Yleisradion, MTV:n ja Nokian perustaman Kolmoskanavan toiminta käynnistyi vuonna 1986 ja kahden lähetyiskanavan aika Suomessa loppui (Palokangas 2007, 349). Kotimainen viihdekanava luotiin reaktiona kaapeli- ja taivaskanavien rantautumiseen Suomeen. Kolmoskanavan muita kevyempi tuotantomalli vaikutti pysyvästi television instituutioihin, ohjelmistoon ja ohjelmien kieleen. Oman ohjelmatuotannon sijaan lähes kaikki ohjelmisto ostettiin ulkopuolisilta tekijöiltä. Näin pienistä tuotantoyhtiöistä tuli 1990-luvun mittaan merkittäviä televisiotuotannon toimijoita. (Hietala 2007, 364; Hellman 2012, 176.) Heikki Hellman (2013, 15–17, 8) kutsuu kanavan uutta ohjelmatoiminnan organisoinnin mallia *rakenteelliseksi televisuaalisoinniksi*, muutokseksi television esteettisissä ja tuotannollisissa tekemisen tavoissa, jotka ovat seurausta television vakiintumisesta osaksi mediakenttää ja nuorten tekijöiden osaamisesta television visuaalisten keinojen käytössä (ks. myös Caldwell 1995, 7–9). *Frank Pappa Show* sijoittuu MTV3:n murros aikaan, sillä se oli mukana jo Kolmoskanavan ohjelmistossa, kun MTV vielä vuokrasi esitysaikaa Yleisradiolta.

Vuoden 1993 kanavauudistuksessa MTV sai oman lähetyiskanavan ja nimesi sen MTV3:ksi. Kun Yleisradion parhaan katseluajan ohjelmapaikat tyhjenivät, piti niille kehittää uutta ohjelmistoa. Alkava kanavakilpailu merkitsi muutosta rajattujen kanavien kulttuuriin, jota tarkastelemme kolmella tasolla: tuotantokulttuurin, ohjelmistojen ja muotokielen muutoksina. Maiju Kannisto (2015; 2018) puhuu MTV:n tuotantokulttuuria määritellessään 1980-luvun yhteistyön kaudesta ja 1990-luvun kilpailun kaudesta. Televisiotutkija Jenni Hokka rajaa kanavauudistuksen jakolinjaksi, joka lisäsi sarjatuotantoa mutta muutti television mahdollisuutta toimia yhteiseksi tarkoitettun, kaikkien katsojien jakaman kulttuurin välineenä. Hoka mukaan *kuulumisen politiikka* on televisiosarjan muodostama kulttuurinen tila, joka tuottaa kuulumista performatiivisesti toistamalla arvoja, normeja ja käytäntöjä. Näiden avulla rakentuvat kuulumisen identiteetit ja kategoriat. (Hokka 2014, 31, 16–21.)

Aiemmassa työnjaossa MTV oli profiloitunut viihteellisiin ohjelmatyyppeihin ja Yle asiapitoisempaan ohjelmistoon, joten muutos vaati Yleltä uudistuksia (Palokangas 2007, 350). Kanniston (2015, 45) mukaan viihteen vastapainona asiapitoisia ohjelmistoja oli MTV:n lauantai-illassa suhteellisen vähän Hannu Karpon ohjelmia lukuun ottamatta. Samaan aikaan kotimaisen MTV3:n kanssa amerikkalainen MTV, Music Television -kanava, omaksui muotokieleksi massakulttuurin kuvien kierrätyksen, pirstaleisen subjektin korostamisen ja ironian, jotka on liitetty avantgarde-taiteen visuaaliseen muotoon (Caldwell 1995, viii). Musiikkivideoista omaksuttu muotokieli tiivistä ja nopeutti kerrontaa ja muodosti täydellisen vastakohtan 1980-luvun pelkistetyille uutisten ja ajankohtaisohjelmien kerronnalle (Kortti 2007, 174–175). *Frank Pappa Show'n* visuaalisesta ilmeestä vastasivat vuonna 1993 ohjaaja Riitta Sourander ja lavastaja Mark Lavis, joista edellinen oli työskennellyt musiikkivideoiden ja mainosten parissa ja jälkimmäinen muun muassa Aki Kaurismäen *Leningrad Cowboys Meet Moses* -elokuvan (Suomi, Saksa, Ranska 1994) tuotannossa (Alijoki 1993).

Yleisöt määriteltiin 1990-luvun murrosvaiheessa uudelleen, kun ohjelmapaikat rakennettiin tyyllisiksi lokeroiksi oletetun katsojapotentiaalın mukaisesti (Kannisto 2015, 39). Visuaalisuus oli tyylin jatkuvaa uudelleenkeksimistä. Samalla pysyvyyttä pyrittiin hakemaan esimerkiksi nimeämällä talk show't niiden juontajien mukaan. (Caldwell 1995, 6–9.) Nopeutunut kerronta lisäsi



Kuva 3. Mainoselokuvaohjaaja Riitta Sourander toi ohjelmaan uutta visuaalista ilmettä syksyllä 1993. Kuvassa Frank Pappa (Holle Holopainen) ja assistenttinsa Dada (Sara Hirvelä). Kuvakaappaus ohjelmasta.

katsojien kykyä vastaanottaa ohjelmakieltä (Kortti 2007, 176). Toimittaja Ville Alijoen mukaan: ”Ilmeisesti Kolmostelevisio johti ymmärsi sen, minkä *Pappa Show’n* nuoret katselijat tajusivat jo aikoja sitten: se on ainoa ohjelma, joka elää ja hengittää katsojien arkipäivässä” (Alijoki 1992). Muutokset näkyivät ohjelmien muuttuvana visuaalisena ilmeenä samalla kun sisällöt itsessään pysyivät samanlaisina: grafiikoita, visuaalisia elementtejä, lavasteita ja puvustusta päivitettiin jatkuvasti. *NoTV:n* alkuillan ohjelmapaikka ja nuorisolle koodattu ulkoinen ilme tekivät siitä houkuttelevan juuri tälle kohderyhmälle. Samalla tavoin toimi nuorisolle suunnattu *Radiomafia* (1990–2003) ja myöhemmin *Jyrki* (1995–2001) arkipäivien alkuillassa. *Frank Pappa Show’n* myöhäisempi lähetysaika, visuaalinen ilme ja sisältö vastasivat citykulttuurin ja populaarikulttuurin omaksuneiden nuorten aikuisten makua. Samalle yleisölle on suunnattu myös kohuja aiheuttanut myöhäisillan keskusteluohjelma *Hyvät, pahat ja rumat* (1992–1997).

Poliittinen viihde suomalaisessa televisiossa

Television poliittisen satiirin juuret ovat brittiläisessä, ylioppilas- ja pubiteatterista ammentaneessa ohjelmassa *That Was the Week That Was* (1962–1963), joka innoitti ensimmäisen suomalaisen poliittisen satiirin, *Tuulimyllyn* (1964–1965), tuotantoa. Suomessa iltamakulttuurin vahva komediallinen kuplettiperinne, sanomalehdistön pakinaperinne ja pilakuvakulttuuri olivat avanneet tietä television poliittiselle satiirille (Zareff 2020, 16–19). Varsinainen poliittisen viihteen läpimurto tapahtui Suomessa 1980-luvun alussa Ylen TV 1:n *Hukka-*

putkessa (1981–1983). Ohjelma parodioi uutislähetystä, ajankohtaisohjelmia ja saippuaooopperoita, ja räikeä visuaalinen ilme on osa parodian maailmaa, johon kuuluivat trikkikuvat (Valaskivi 2007, 376–378). *Hukkaputkella* oli vaikeuksia saada oikeaa kuvamateriaalia käyttöönsä (Zareff 2020, 86), sillä Yleisradion ohjelmaneuvosto huolehti fakta- ja fiktio-ohjelmien erottamisesta. Ohjelman ensimmäinen jakso esitettiin syyskuussa 1981, vain päivä presidentti Urho Kekkonen ensimmäisen sairauslomalle jäämisen jälkeen. Kekkoseen liittyy toinenkin merkittävä poliittisen journalismin murros Suomessa. Helsingin Sanomien politiikan toimittajien Lauantaiseura-nimimerkillä kirjoittama *Tamminiemen pesänjakajat* ilmestyi sattumalta syksyllä 1981 vain muutama viikko Kekkonen sairauslomalle siirtymisen jälkeen. Teos ruoti satiirisesti Kekkonen seuraajaehdokkaita tavalla, jonka politiikantutkijat Ville Pernaa ja Erkki Railo nimeävät uudenlaisen nykyjournalismin malliksi: poliitikot esitettiin julkisuuden henkilöinä ja tässä mielessä *Tamminiemen pesänjakajat* toimi uudenlaisen poliittisen julkisuuden ajanjakson avaajana (Pernaa & Railo 2006, 25–26).

Suomeen syntyi 1990-luvun alussa itsenäisten tuotantoyhtiöiden verkosto, niin sanottu indiesektor, kun Kolmoskanavan ohjelmisto perustui ohjelmien ostoon, paketointiin ja alihankintaan. Siihen asti Yleisradio ja MTV olivat tuottaneet omat ohjelmansa omilla kalustoillaan, henkilökunnallaan ja omissa studioissaan. Spede Pasanen ja Hannu Karpo olivat toimineet edelläkävijöinä ja myyneet omien tuotantoyhtiöidensä ohjelmia MTV:lle jo 1970- ja 1980-luvuilla. Kahtena ensimmäisenä syksynä Kolmonen teki tuotantoyhteistyötä 43 eri yhtiön kanssa. Keskeisimpiä olivat Timo T. A. Mikkosen TTAM Today Oy ja Jarmo Porolan ja Kalervo Kummolan VipVision Ltd. Itsenäisen tuotantosektorin ensimmäiset yrittäjät koostuivat lähinnä vanhoista televisioalan tekijöistä, jotka uskalsivat kokeilla siipiään yrittäjinä (Hellman 2013, 15). 1990-luvun alusta lähtien viihteelliset satiiri-ohjelmat ovat olleet nimenomaan indieyhtiöiden tuottamia: *Frank Pappa Show* (Broadcasters Oy), *Hyvät herrat* (VipVision Ltd), *Iltalypsy* (Production House Oy) ja *Itse valtiaat* (Oy Filmiteollisuus Fine Ab).

Poliittinen satiiri oli 1990-luvulla suosittua ja monimuotoista (Zareff 2020, 48) ja ajankohtaisohjelmien rinnalle nousi perinteistä asiajournalismia kepeämpi keskusteluohjelman laji, kun kaapelikanavat alkoivat kilpailla perinteisten kanavien uutislähetysten kanssa (Michaud Wild 2015, 496). Poliittiseksi miellettyjen asioiden lista laventui, kun identiteettiin ja henkilökohtaisiin valintoihin liittyvät kysymykset nousivat poliittisen päätöksenteon rinnalle (Koski 2007, 214). *Frank Pappa Show*'n tekijöille kyse oli alusta alkaen ajankohtaisohjelman tekemisestä uudella tavalla (Tuomi 1991) ja sarja nosti ehkä viimeisen television asiallisuuden linnakkeista, uutiset, viihteen käytettäväksi. *Frank Pappa Show*'n uutisosoudet tehtiin kunnianhimoisesti ja tekijöiden pyrkimyksenä oli tarjota "ihan omia 'oikeita' uutisia, tietenkin Frank Papan tyyliin esitettynä" (Talaslahti 1991). Toistuvia aiheita olivat työttömyys, irtisanomiset ja talous. Euroopan integraatio näkyi jaksoissa usein ja 2020-luvulta katsoen luonnonsuojelusta ja saastuttamisen vaaroista muistutettiin ohjelmassa riemastuttavan paljon.

Frank Pappa rikkoo uutisen

NoTV jäi lyhytikäiseksi kuriositeetiksi, mutta Frank Pappa herätti huomiota. Kriitikko Jukka Kajava kirjoitti: "Toivomisen varaa on. Ei Frank Pappassa. Hän löi itsensä ja uudenlaiset uutisensa läpi. Maaperä oli altis tosikkoutta

karttavalle, epäjuhlavalle ja kommentoivalle uutisaiheiden tarkastelulle.” (Kajava 1990.) Vielä 1970-luvulla television poliittinen julkisuus oli poliitikkojen hallussa, mutta 1980-luvulla televisio oli noussut uudenlaisen politisoimisen välineeksi ja toimittajien asenteet muuttuneet kriittisemmiksi (Koski 2007, 210; Pitkänen 2014). Holopainen itse joutui selvittämään medialle hahmonsapataa irvailla objektiivisen uutisjournalismin kustannuksella: ”Haluan, että katsojat suhtautuisivat kriittisemmin uutislähetysten.” (Luoma 1990). Hän kuvailee hahmoaan satiiriksi: ”Sehän ei edusta perinteistä televisiohumoria, kuten esimerkiksi *Kummeli*, jossa maalataan hampaat mustaksi, pannaan hassu vaate päälle ja sitten esiinnyttään hassusti... se on yks yhteen -humoria. Pappa on pikemminkin satiiria, joka on vaikea ala tekijöille ja katsojille.” (Penttilä 1994.) Siirtyminen *NoTV*:stä Frank Papan omaan ohjelmaan tarkoitti tekijöille suurempia resursseja: ”Saamme todennäköisesti käyttöön ison studion, joten sisällöllisesti meillä on enemmän valinnanvaraa kuin *NoTV*:ssä.”, kuvasi Holopainen (Laihanen 1991).

Frank Pappa Show ”rikkoi uutisen” nostamalla ne viihteen materiaaliksi (Luoma 1990). Vielä *NoTV*:n suunnitteluvaiheessa ohjelman tekijät olivat ajatelleet tehdä pilautiset oikeiden uutisten rinnalle omaksi ohjelmaosuekseen. Asiasisältöjen ja viihteen eriyttämisestä luovuttiin, kun lopputulos oli, että pilautiset eivät eronneet tarpeeksi oikeista (Pasanen 1991). *Frank Pappa Show*:n toistuva kerronnan elementti onkin viikon uutiskatsaus, jossa autenttisen uutismateriaalin päälle on kirjoitettu uusi ääniraita. Siinä Frank Pappa kommentoi viikon uutistapahtumia kritisoimalla tehtyjä poliittisia päätöksiä tai irtisanottujen työntekijöiden määrää. Ohjelmassa tehtiin myös paljon kuvamanipulaatioita: vaalimainoksia leikattiin uudelleen, uutiskuvia hidastettiin, nopeutettiin ja liitettiin uusiin yhteyksiin. Näin ohjelma osallistui televisuaalisen kielen vakiinnuttamiseen, kun tyyli ja visuaalisuus nostettiin ohjelman keskeiseksi sisällöksi (Caldwell 1995, 6–9). Holopaisen mukaan tarkoitus ei ollut parodioida uutistoimintaa tai uutistenlukijoita, vaan esittää uutiset televisiossa omaperäisellä tavalla. Hän jatkaa: ”yksikään uutisissa esitetty uutinen ei ole mikään tuulesta temmattu ankka.” (Pohjalainen 1992.) Frank Papan persoonan ohella ohjelma vaati katsojiltaan muotoon totuttautumista, kulttuurista neuvottelua ja kykyä erottaa komedia- ja asiasisällöt toisistaan, arvioida niitä kriittisesti.

Saman aikakauden ohjelmista myös *Hyvät herrat* (1990–1996) sekoitti kerronnassaan faktaa ja fiktiota, ja se mainitaan usein ensimmäisenä faktaa ja fiktiota yhdistäneenä suomalaisena televisiosarjana (Palokangas 2007, 349–350; Hietala 2007, 364; Pernaa & Railo 2006, 36). *Hyvät herrat* oli sukua vanhemmille asiaviihteen ohjelmille ja myöhemmin syntyneelle tosi-tv:lle. Sen sukulainen on myös TV1:n *Uutisvuoto*, jossa laitettiin testiin poliitikkojen nopeaälyisyys. Ohjelmaneuvoston oli reagoitava muutoksiin, kun samaan aikaan sekä *Hyvät herrat* että *Frank Pappa Show* hämärsivät toden ja tarun rajoja. Ennen MTV3:n omaa kanavaa Yleisradion ohjelmaneuvostot säätelivät myös MTV:n ohjelma-aikaa kahden viikon välein kokoontuneessa koordinaatiotoimikunnassa, jota johti Ylen ohjelmapäällikkö. Ohjelmistojen päällekkäisyyden lisäksi haluttiin estää liiallinen viihteen esittäminen. (Kannisto 2015, 47.) Television tuolloisissa, vuodelta 1972 periytyvissä ohjelmatoiminnan säännöissä oli kielletty faktan ja fiktion sekoittaminen: ”Ohjelmatoiminnassa on tehtävä selvä ero tosiseikkojen selostamisen ja henkilökohtaisten käsitysten väritysmien selontekojen välillä. Käytettäessä sekä tosiasioita (fakta) että kuvitelmia (fiktio) on huolehdittava siitä, että kuuntelijalle tai katselijalle ilmoitetaan, mitkä osat ohjelmista ovat tosiasioita ja mitkä kuvitelmia.” Ongelmasta päästiin lopulta kirjoittamalla

uudet ja ajanmukaiset, viihdeohjelmiin lyhemmin suhtautuvat ohjelma-toiminnan säännöt. Samassa yhteydessä sääntöjen noudattamista vahtinut ohjelmaneuvosto lakkautettiin. (Oja 1992.) Yleisradio huolehti vielä *Iltalypsyn* alkaessa vuonna 1993 siitä, osaako yleisö erottaa faktan ja fiktion toisistaan. Hallintoneuvosto jatkoi vielä Ylen valvomista, mutta ei voinut enää puuttua yksittäisiin ohjelmiin. (Zareff 2020, 86–87.)

Frank Pappa Show esitti Esko Ahon porvarihallituksen ministerit yhteiskunnallisina pahantekijöinä ja vaikutti heidän julkiseen kuvaansa. Ohjelma ei ollut poliitikkojen suosiossa toisin kuin *Hyvät herrat*, josta tuli yhteiskuntaelämän vaikuttajille suuren yleisön tavoittava julkinen tila, jota saattoi käyttää imagopolitiikan välineenä. Ohjelmassa oikeat poliitikot kävivät vierailulla fiktiivisen kauppaneuvos Paukun saunassa ja jaksojen aiheet poimittiin poliittisesta uutisoinnista, joka yhdistettiin käsikirjoitettuun draamaan. Näkökulma oli käsikirjoitettu, mutta sarjan jännite rakentui siitä, että vieras kohtasi näytellyn tilanteen omana itsenään. Ohjelmassa keskusteltiin todellisista ja ajankohtaisista tapahtumista, ja kritiikki sidottiin todellisiin ihmisiin ja tilanteisiin. Merkittävässä roolissa oli lähetyspäivän iltapäivälehtien lukeminen, jolla saatiin ohjelmaan ”äärimmäinen ajankohtaisuuden” vaikutelma (Zareff 2020, 49–50). Ohjelman tekijät antoivat julkkisten vaikuttaa käsikirjoitukseen, joten poliitikot saivat esiintyä ohjelmassa haluamassaan valossa. Näin sarja tarjosi poliitikoille vaikutusmahdollisuuden ohi journalistisen kontrollin. (Valaskivi 2007, 379–380.)

Frank Papan lähestymistapa on toinen. *Frank Pappa Show’n* tekijät pysyttelivät kriittisen etäällä poliitikoista, toisin kuin *Hyvien herrojen* käsikirjoittajat Lasse Lehtinen ja Aarno ”Loka” Laitinen, jotka olivat itsekin osa yhteiskunnallista establismentia. *Hyvistä herroista* puuttui *Frank Pappa Show’n* mediakriittisyys, mikä tekee siitä sisällöllisesti harmittomamman poliittisen satiirin. Kyse saattoi olla myös sukupolvierosta: *Frank Pappa Show’n* tekijäjoukko oli iällisesti monimuotoisempaa ja nuorempaa, ja tekijät tulivat mediamaailmasta, eivät politiikasta tai sen liepeiltä. Holle Holopainen huomautti vuonna 1994 *Soundi*-lehden haastattelussa, että kokee itse kuuluvansa viihteen tekijänä nuorempaan rokkisukupolveen yhdessä Kummeleiden ja Lapinlahden Lintujen kanssa (Juntunen 1994), vaikka on iällisesti samaa sukupolvea kuin Lehtinen ja Laitinen. Televisiokolumnisti Matti Tiihonen kommentoi ohjelman ja politiikan todellisuusarvoa: ”Pappa on selkeästi vallan ulkopuolella, mutta sitä enemmän kotonaan symbolien maailmassa. Hän haastattelee pelkkiä symboleja, eli päättäjien pahvikuvia.” (Tiihonen 1992.) Näiden pahvipoliitikkojen päälle heitettiin ohjelmassa ruokaa, juomaa ja muita eritteitä, ja niiden päälle puettiin jos jonkinlaista rekvisiittaa. Paavo Väyrysen pahvikuva jopa poltettiin eräässä syksyn 1991 jaksossa selviteltäessä, palaako totuus tuleksakaan, kuten ulkoministeri Väyrynen oli kirjassaan väittänyt (FPS 1.11.1991).

Frank Pappa vaikutti Holle Holopaisen mukaan oikeisiin uutisankkureihin myös siten, että nämä alkoivat pukeutua huolellisemmin (Pohjalainen 1992). Ylen tv-uutisten ikoni Arvi Lind arvioi, että ”Pappa on erittäin nasevaa parodi-aa amerikkalaisista uutisista. Viime aikoina hän on vain mennyt huonompaan suuntaan ylilyönneissään ja kiroilussaan.” (Kangosjärvi 1990.) *Kymmenen uutisten* Urpo Martikainen oli arviossaan armollisempi: ”Frank Pappa on hyvä. Hän on niin hyvä, että kadehdin häntä. [...] Frank Papalla on silmää ja kykyä vetää uutisista esille ironisia piirteitä omalla sarkastisella tavallaan. Hänellä on foorumi ja hän osaa käyttää sitä. Kansakin ymmärtää nauraa sille kurjalle todellisuudelle, mikä uutisten kautta tulee koteihin.” (Tuomi 1990.) Holopainen kuvaa käsitystään yhteiskunnan tilasta: ”Suomessa on puoli



Kuva 4. Presidenttiehdokkaat Martti Ahtisaari, Raimo Ilaskivi ja Paavo Väyrynen Frank Papan analysoitavana syksyllä 1993. Kuvakaappaus ohjelmasta.

miljoonaa työtöntä, mutta pressa ja muut poliitikot näyttävät ymmärtävän, että hallituskriisi on Suomen pahin vitsaus tällä hetkellä.” (Pohjalainen 1992.) Aikalaiskeskustelu osoittaa, että Frank Pappaa pidettiin myös 1990-luvulla kriittisenä äänenä, jonka merkitys oli tarjota toisenlainen näkökulma meneillään olevaan yhteiskunnalliseen kriisiin.

Frank Pappa Show'n tekotapa johti ylilyönteihin ja se kohtasi lievää sensuuria: kun Sanoma Oyj oli ostamassa MTV:n osakkeita syksyllä 1991 ei mediavaikuttajia Aatos Erkköä ja Heikki Tavelaa saanut esitellä ohjelmassa omilla nimillään (Pohjalainen 1992; FPS 29.11.1991). Ohjelma kohtasi kanavan sisäistä sensuuria, kun Frank Pappalta tilattu lamaa käsittelevä kolumni hyllytettiin MTV:n suuresta lamakeskustelusta syyskuussa 1991. Holopainen esitti kriittisesti talouden ja politiikan vaikuttajia käsitelleen tekstinsä heti seuraavassa omassa ohjelmassaan. Merkintä itsesensuurista puuttuu MTV:n asiakirjoista, mutta viesti on säilynyt osana *Frank Pappa Show'ta*. (Zareff 2020, 87–88.) Kiinnostavaa Papan hahmossa on sen risteäminen reaalityodellisuuden kanssa: Pappa kohosi nopeasti suosituksi messuesiintyjäksi ja seminaaripuhujaksi. Syksyllä 1992 Frank Pappa esiintyi Turussa ay-väen suurseminaarissa (Heikkinen 1992). Holopainen kertoo: ”Puheeni ovat puoleksi asiaa ja puoleksi viihdettä. Minut pyydetään paikalle, jotta tilaisuuksissa olisi hauskaakin. Kirjoitan puheet itse, ainoastaan viime syksynä jouduin kiireiden takia pyytämään apua kerran tai pari” (Alanen 1992). Pappa kävi juontamassa Mustikkamaan juhannusjuhlat kesällä 1992 (Tiainen 1992) ja juonsi kevään 1992 Miss Suomi-kisat MTV:lle (Paakkulainen 1992). Viihdeohjelmat ovat läpi historiansa tuottaneet tuttuja kasvoja, joissa henkilöityy koko sarjan tai kanavan henki. Frank Pappa kasvoi ohjelmaansa suuremmaksi komediahahmoksi, joka toimi myös laajemmin osana 1990-luvun populaarikulttuuria.

Television julkisen roolin tekeminen näkyväksi

Televisio hallitsi 1990-luvun julkista keskustelua ja tämä tehtiin *Frank Pappa Show'ssa* näkyväksi. Ohjelma toteutti Caldwellin ajatusta television katsojaa haastavasta otteesta esimerkiksi parodioimalla ja kommentoimalla television keskusteluohjelmia, uutisia, viihdeohjelmia, viikkolehtiä. Samoin ohjelma kommentoi elokuvallisen ilmaisun siirtämistä televisioon tekemällä pastisseja elokuvakohtauksista ja viittauksia Hollywood-elokuvaan ja muuhun populaarikulttuuriin.

Syksyn 1992 avausjaksossa (FPS 4.9.1992) keskusteluraati pohti, oliko entisen puolisonsa ottotyttären kanssa tuolloin avioitunut elokuvaohjaaja Woody Allen ”ihminen vai hirviö”. Montreaux’n Kultainen Ruusu -kilpailun englanninkielisessä edustusohjelmassa (FPS 1.5.1992) Frank Pappa siteerasi Charles Chaplinin *Diktaattorin* (*The Great Dictator*, Yhdysvallat 1940) kuuluisaa loppupuhetta. Huhtikuussa 1992 studiossa vieraili *Uhrilampaista* (*Silence of the Lambs*, Yhdysvallat 1991) tuttu sarjamurhaaja Hannibal Lecter (FPS 3.4.1992) ja tammikuussa 1992 John Lennon ja Yoko Ono pitivät kuuluisaa Vietnamin sodan vastaista *Bed-In*-lehdistötilaisuuttaan sängyssä (FPS 24.1.1992). Ehkäpä merkittävin ohjelman lukuisista elokuvapastisseista oli tammikuussa 1992 esitetty jakso (FPS 31.1.1992), joka lähetettiin samoihin aikoihin, kun Oliver Stonen elokuva *JFK – avoin tapaus* (*JFK*, Yhdysvallat 1991) tuli Suomessa elokuvateatteriensa-iltaan. Normaalisti poiketen koko ohjelma kuvasi reaaliaikaisesti kuvitteellista tapahtumasarjaa, jossa ”Kannuksen Kennedynä” tunnetuksi tullut pääministeri salamurhataan Helsingin keskustassa. Makaberista aiheestaan huolimatta ohjelma ei naureskellut niinkään pääministerille, vaan kohdensi huomion median toiminnan loogisuuteen, salaliittoteorioihin ja vastaaviin populaarimedian ilmiöihin. Ohjelmassa nähtiin muun muassa samanlaisia kaaviokuvia, joita Kennedyn murhaa innolla tutkinut Timo T. A. Mikkonen esitteli ammuin *U.S. Media* -ohjelmasarjassaan (MTV 1977).

Ohjelmassa nähtiin usein eräänlaista parodian parodiaa. Kun Pekka Saurin suosittua *Yölinja*-radio-ohjelmaa (1986–2002) kokeiltiin loppuvuodesta 1992 hetken aikaa televisiossa, riensivät sen kankeaa ja epätelevisiomaista tv-toteutusta pilkkaamaan oitis kaikki kynnelle kyenneet sketsisarjat ja jopa jokunen televisiomainos. *Frank Pappa Show'ssa* nähtiin aiheesta ensin melko tyypillinen komediallinen variaatio, jossa ”kehitysysteistyö- ja alkoholiainministeri” Toimi Kankaanniemi esittäytynyt hahmo soitti Frank Papan vastaavaan puhelinohjelmaan ja valitti, että Esko Aho ja Iiro Viinanen kiusaavat häntä (FPS 13.11.1992). Aihepiirin kehittäely huipentui siihen, että alkuvuodesta 1993 *Pappa Show'ssa* nähtiin oikea Pekka Sauri, joka neuvoi Frank Papan johdolla katsojille, kuinka tehdään lavastusta, valaisua, puvustusta ja musiikkia myöten oikeaoppinen Pekka Sauri -parodia (FPS 15.1.1993). Vastaavanlainen parodian toinen potenssi saavutettiin syksyllä 1993, kun VipVision Ltd:n tuottamasta *Onnenpyörästä* (1993–2001) kankeutensa vuoksi potkut saanut juontaja Kim Floor saapui ohjelmaan laulamaan Jope Ruonansuun hänestä tekemää pilkkalaulua (FPS 17.9.1993). Uusia televisuaalisuuden keinoja 1990-luvulle tultaessa olivat videograafisten keinojen kokeilut, videolavasteet ja kuvaruudun pinta-alan monipuolinen hyödyntäminen (Hellman 2013, 10) ja *Frank Pappa Show'ssa* esimerkiksi presidenttiehdokkaiden televisiomainoksia muokattiin siten, että niiden viesti muuttui alkuperäiseen nähden vastakkaiseksi, halventavaksi tai ylipäättään koomiseksi.

Suomalaisessa televisiossa siirryttiin 1980- ja 1990-lukujen mittaan luennoivasta ja laajalle yleisölle suunnatusta televisiosta keskustelemaan, katso-

jan henkilökohtaisesti tavoittavaan televisioon (Hellman 2013, 26–27), joka näyttäytyi katsojien sisältölähtöisenä aktivoimisena, kun valta merkitysten muodostamisesta siirtyi heille. Tekniset uudistukset kuten satelliitti, video ja kaukosäädin muuttivat katsomiskulttuuria (Palokangas 2007, 347–348). Muuri taide-elokuvan, kaupallisen elokuvan, televisiotuotantojen ja mainosten välillä murtui, kun David Lynch, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Jean-Luc Godard ja Woody Allen ohjasivat mainoksia. Myös viihdetuotantojen sisällöt monimutkaistuivat ja vaativat katsojilta jo jonkin verran koulutuksellista, taloudellista ja kulttuurista pääomaa, jotta ohjelmien seuraaminen oli mahdollista. Nämä taustatiedot tarjosivat katsojalle erottumisen mahdollisuuden, kun he kykenivät ymmärtämään kerrotut vitsit.

Aiemmin myöhäisillan ohjelmistoa oli pidetty toisarvoisena, sillä työssäkäyvät ja siten maksukykyiset katsojat eivät ehtineet katsoa televisiota iltaisin, mutta 1990-luvulle tultaessa työssäkäyvien vapaa-aika lisääntyi. (Caldwell 1995, 9–10; Kannisto 2015.) Muuttuva suhde katsojaan näkyy *Frank Pappa Show'* ssa interaktiivisuuden eri muodoissa ja siinä, miten sarja kommentoi myös television itsensä sisäistä toimintaa ja logiikkaa. Esimerkiksi vuoden 1993 suuri kanavauudistus oli Papan ilkuttavana useaan otteeseen pitkin alkuvuotta (esim. FPS 8.1.1993) ja eräässä kevään 1992 jaksossa (FPS 15.5.1992) Ylen ja MTV:n edustajat kävivät huutokauppaa Spedestä, jonka huhuttiin tuolloin siirtyvän Ylelle. Keväällä 1992 Frank Pappa juonsi Miss-Suomi kisat MTV:n ykkösverkossa ja kritisoi samanaikaisesti Kolmoskanavalla lähetetyssä ohjelmassaan (FPS 14.2.1992) missi-instituutiota ja missikisojen yleistä tyhjänpäiväisyyttä.

Komedian yhteisöllinen merkitys on kaksitahoinen. Sillä on yhtäältä tärkeä rooli yhteiskunnan normien ja valtarakenteiden haastajana, toisaalta komedia toimii keinona vahvistaa ryhmän sisäistä konsensusta. Siksi poliittisen komedian tekijää sitoo vaatimus yleisön yksimielisyydestä, varsinkin jos tavoite on saada yleisö nauramaan: komiikan tekijät voivat toivoa houkuttelevansa yleisöä, joka on heidän kanssaan samaa mieltä. Komedialla voi käyttää yleisön osallistamiseen ja keskustelun herättämiseen, tai jopa tiettyjen poliittisten näkökulmien puolustamiseen. Toisaalta komedian tarkoitus ei välttämättä ole niinkään asennemuutoksen aikaansaaminen, vaan yleisöjen sitouttaminen demokraattiseen yhteiskunnalliseen prosessiin, jonka osa avoin julkinen keskustelu on. (Quirk 2016, 245–149, 256.)

Frank Pappa Show'n mediakriittinen ulottuvuus paljastui, kun parodian kohteeksi nousi median tapa käsitellä politiikkaa. Ohjelman Ajatusten paraati-keskusteluosuudet pyrkivät tekemään näkyväksi sitä, miten televisio hallitsi ajan julkista keskustelua (Hietalahti 2018, 118–119). Ohjelma kommentoi myös poliitikkojen julkisuuskuvaa ja osallistui samalla tämän kuvan rakentamiseen. Lokakuussa 1991 median herkkähipiäiseksi luonnehtima, Suomen Pankin johtokunnan jäsen Kalevi Sorsa esitettiin naurettavuuteen saakka ylistäen: jaksossa esimerkiksi grafologi tutki Sorsan käsialaa ja diagnosoi kohdehenkilönsä ”herkän humaniksi neroksi” vuolain superlatiivein (FPS 25.10.1991). Samalla tavoin tanskalainen television poliittinen satiiri alkoi 1990-luvulla suunnata kritiikkinsä entistä enemmän mediaan itseensä samalla kun mediakulttuuri oli muutoksessa. Kun satiiri aiemmin kohdistui selvästi valtaapitäviin poliitikoihin, nousi sen kohteeksi median vallankäyttö. (Bruun 2012.)

Satiiri lähestyy poliittista journalismia ankkuroitumalla ajankohtaisiin, todellisiin tapahtumiin. *Ilta-lypsyn* ensimmäiset jaksot vuonna 1993 koottiin uutistoimituksen voimin ja hyväksi havaittu formaatti siirrettiin viihdetoimitukselle, jotta uutistoimituksen uskottavuus ei kärsisi (Zareff 2020, 52).

Frank Pappa Show'n harvoja omana itsenään esiintyneitä poliitikkovieraita oli jo tuolloin eläkkeelle siirtynyt Keskusta-ikoni Johannes Virolainen, joka debytoi ohjelmassa laulajana keväällä 1994. Valtioneuvoksen visiitti herätti laajaa huomiota ja johti lopulta jopa oman musiikkiäänitteen julkaisemiseen (Aho 1994). Poliittinen satiiri on näytellyt merkittävää roolia suomalaisessa poliittisessa maailmassa myöhemminkin (ainakin poliitikkojen itsensä mielestä), kun Kokoomuksen puheenjohtajuudesta vuonna 2004 luopunut Ville Itälä syytti ajan poliittista suosikkisatiiria *Itse valtiaita* (2001–2008) imagonsa vahingoittamisesta (Ilta-Sanomat 4.3.2004; Kolehmainen 2015). Valtiotieteen tutkijat Jody C. Baumgartner ja Brad Lockerbie ehdottavat, että vakavan poliittisen satiirin, kuten Comedy Centralin ohjelmien *The Daily Show with Jon Stewart* ja *The Colbert Reportin* katsojat ovat poliittisesti aktiivisempia kuin yksinkertaisempaa poliittista komediaa kuten *Late Night with David Lettermania* seuraavat katsojat (Baumgartner & Lockerbie 2018). Poliittisen satiirin katsomisella voi siis olla yhteiskunnallista merkitystä ja vaikutusta äänestyskäyttäytymiseen.

Yhdysvalloissa poliitikkojen televisuaaliset pilakuvat ovat osa vaalikamp-pailuja. Vuoden 2000 presidentinvaaleissa *Saturday Night Live* -ohjelmassa Will Ferrellin parodia George W. Bushista ja 2008 vaaleissa Tina Feyn parodia varapresidenttiehdokas Sarah Palinista nousivat osaksi journalistien käymää julkista keskustelua, sen lisäksi että parodiakuvat toki vaikuttivat äänestäjien käsityksiin ehdokkaista. Palinista tehtyyn satiiriin viitattiin jopa journalistisen analyysin sijaan, sillä sen katsottiin sisältävän kaikki ne elementit, joita pidettiin tärkeinä julkisessa keskustelussa. Tämä nosti koomikot mielipidevaikuttajan rooliin ja kytki journalistisen keskustelun populaarikulttuurin representaatioihin poliitikoista. Poliittisesta esiintymisestä julkisessa keskustelussa rakentuvat merkitykset luodaan paitsi yleisön suoraviivaisella vastaanotolla myös välikäsien ja kriitikoiden kautta. Katsojan ei ole tarvinnut nähdä parodian alkuperänä olevaa mediatuotetta ymmärtääkseen sen merkityksen. Parodiahahmon rakentaminen liittyy poliitikon julkisen esiintymisen epäonnistumisen kontekstiin, vaikka hän itse pyrki sillä autenttisuuteen (Michaud Wild 2015, 496–497).

Suomessa Paavo Väyrysen monimutkainen mediasuhde on osittain seurausta samasta ilmiöstä. Marraskuussa 1991 *Frank Pappa Show'ssa* nähtiin tuolloisen ulkoasiainministeri Väyrysen toimintaan ja henkilöhistoriaan viittaava ”Super-Paavo-kilpailu”, jossa lajeina olivat muun muassa paskan puhuminen, nipistely, yön yli nukkuminen, mielistely (mallinuken takapuolta nuoleskelemalla), selkään puukotus ja tanhuaminen (FPS 1.11.1991). Ohjelmassa vinoiltiin pääasiassa Väyrysen negatiivisia piirteitä sisältäneelle julkisuuskuvalle. Väyrynen itse lanseerasi termin ”mediapeli” vuoden 1994 presidentinvaalien aikana syyttäessään tiedotusvälineitä äänestäjiin vaikuttamisesta. Kuuden vuoden aikana lähes kaikki merkittävät suomalaispoliitikot, Paavo Väyrystä lukuun ottamatta, vierailivat *Hyöissä herroissa* (Zareff 2020, 49), joten Väyrysen mediasuhdetta voi pitää vaikeana.

Lokakuussa 1992 esitetyssä *Frank Pappa Show'ssa* studiovieraaksi kutsutaan ”aivan oikea köyhä” (FPS 2.10.1992). Lama-ajan mediatodellisuudessa köyhästä oli tullut lähes julkis ja köyhän vierailusta televisiostudioissa tehtiin speaktaakkeli. Frank Pappa esittelee vieraansa:

Suomalaiseen katukuvaan on viime aikoina ilmestynyt köyhä, hyvällä onnella saatamme nähdä köyhän jopa päivittäisellä kauppareissullakin. Köyhä on ilmestynyt myös suomalaiseen mediamaailmaan, ei ajankohtaisohjelmaa ilman köyhää! Ja hektisenä huippuna tänään noin puolentoista tunnin kuluttua ykkösverkossa

Esko Aho ja Mirja Pyykkö tapaavat köyhän tv-ohjelmassa! Mutta sitä ennen hän on täällä tänään: tervetuloa köyhä!

Yleisön hurratessa Frank Pappa kertoo köyhästä tarkemmin:

Tällä köyhällä on rahaa neljässä taskussa yhteensä 20 markkaa. Ei pankkitiliä. Hänellä ei ole enää työpaikkaa, ei asuntoa, ei perhettä, ei mitään. Mutta hän ei ole enää yksin, hänen kaltaisiaan tavataan maamme eri osissa, viime aikoina jopa vauraalla pääkaupunkiseudulla asti.

Yleisö saa kosketella köyhää ja Frank Pappa kyslee, haluaako yleisö köyhältä nimikirjoituksen. Yllätyksenä studioyleisölle ja tietysti köyhälle itselleen Frank Pappa järjestää köyhälle arpajaiset, joissa hän saa valita kahdesta kirjekuoresta. Toisessa on palkintona sata kiloa lihaa ja toisessa 100 000 markkaa rahaa. Kumman köyhä valitsee? ”Hän otti sen, lihaa! Sata kiloa lihaa köyhälle!” Frank Pappa iloitsee. Lihat lastataan köyhän syliin yleisön hurratessa. Lastin päälle asetetaan pieni Suomen lippu. Kohtauksen lopuksi Frank Pappa kertoo köyhällä olevan kiireinen viikko edessään, sillä hän on vieraana ”Ajankoh-
taisessa kakkosessa, Sanasta sanaan -ohjelmassa, Hyvissä herroissa, Megavisassa, Huomenta Suomessa, Kymppitonniassa ja Tutti Frutissa”.

Televisuaalisointi on ohjelmasuunnittelullinen ilmiö ja kilpailu katsojista nousi 1980- ja 1990-luvun mittaan aivan uudelle tasolle, kun kanavat eivät enää halunneet tunnustaa olevansa tavanomaisia (Caldwell 1995, 9). Köyhä esiintyi *Frank Pappa Show’n* sketsissä ikään kuin oman alansa ”kokemusasi-
antuntijana”, jota kierrätetään asiaohjelmissa kertomassa kokemuksistaan. Samalla vitsi paljastaa jo mediakulttuurin viihteellistymisen: olemalla köyhä televisiossa, pääsee henkilö mukaan myös viihdeohjelmiin, kuten Riitta



Kuva 5. Köyhä (Timo Löyvä) on innoissaan voitettuaan sata kiloa lihaa. Kuvakaappaus ohjelmasta.

Väisäsen juontamaan *Kymppitonniin*. Esimerkissä ohjelman komedian kärki kohdistui mediakulttuuriin ja sen sensaatiohakuisuuteen, ei köyhään itseensä. Sketsi kommentoi sitä television speaktaakelinomaisuutta, joka oli korostunut 1990-luvun alun ohjelmistokilpailun myötä.

Politiikantutkija Sari Kivistön mukaan Sacha Baron Cohenin rasistinen elokuvahahmo Borat on mahdollinen vain, jos katsoja ymmärtää, miten ironia toimii. Hahmon pilkan kohteena eivät tässä tulkinnassa ole hahmon pilkkaamat vähemmistöt vaan ihmisten ennakkoluulot heitä kohtaan. (Kivistö 2011, 144.) Uusia kerroksia Boratin esiintyminen on saanut syksyn 2020 Yhdysvaltain presidentinvaalien aikaan, kun hahmoa esittävä Baron Cohen huijasi äärioikeistolaisen yleisön laulamaan rasistisia ja antisemitistisiä lauluja, mutta joutui tilanteen paljastuttua vihaisen yleisön saartamaksi (Mäntylä 2020). Baron Cohen itse kommentoi pelänneensä henkensä puolesta, mutta muistuttaa, että satiirilla on valta nöyryyttää voimakkaita ja paljastaa yhteiskunnan epäkohdat (Baron Cohen 2020). Tästä syystä satiirin ympärillä käydään keskustelua sananvapauden rajoista, hyvästä mausta sekä satiirin ja pilkan erosta. *Frank Pappa Show'n* edellä analysoidussa kohtauksessa esiin nousee työttömyyden väitetty yhteiskunnallinen vaikutus: köyhällä ei ole rahaa, ei perhettä, ei asuntoa, ”ei mitään”. Vasta speaktaakelin myötä kuvitteellinen köyhä pääsee esiintymään keskusteluohjelmaan pääministeri Ahon rinnalle, vaikka hänen kaltaisiaan oli 1990-luvulla Suomessa lukuisia.

Televisuaalinen satiiri ennakoi 2000-luvun meemi- ja internetkulttuuria

Kulttuurihistorian emeritusprofessori Kari Immosen mukaan historiantutkija on myös nykyisyyden ammattilainen ja työvälineenä nykyhetken tutkimiseen toimii menneisyys. Erityisen tärkeä näkökulma on lähihistorian tutkimukselle, jossa vaarana on nähdä juuri nyt menossa oleva nykyisyys ensisijaisena ja autonomisena suhteessa muihin aikoihin. Tällainen ajattelutapa kadottaa sidoksen menneisyyteen ja sen tuntemiseen. (Immonen 1996, 8–9, 18, 25.) Puhtaasti mediatutkimuksellisen otteen lisäksi on tärkeää tutkia lähimenneisyyden mediasisältöjä myös kulttuurihistoriallisella tutkimusotteella, sillä mediakulttuurin ilmiöiden sijoittaminen niiden omiin ajallisiin ja kulttuurisiin konteksteihin auttaa ymmärtämään mediahistoriallisia kehityskulkuja, avaa medioiden tuotannollisia ja merkityssisällöllisiä historioita ja avaa näkökulmia myös nykyajan mediakulttuurin tarkastelemiseen. On tärkeä ymmärtää, että ulkoiselta muodoltaan ja kerronnan tavoiltaan tutulta vaikuttavien mediatuotteiden valmistumisajankohta on ollut toisenlainen käytettyjen käsitteiden, merkitysten ja puhetapojen suhteen.

Television ajankohtaisviihde on luonteeltaan lähtökohtaisesti väliaikaista. Ohjelmia ei ole alun perin tarkoitettu esitettäväksi 30 tai 50 vuoden kuluttua. Vanhojen ohjelmien digitalisoinnin myötä nykyajassa kuitenkin elää eri aikakausien mediatuotteita rinnakkain. Komedialla on aina syntyajassaan kiinni, sillä sen tehtävä on kommentoida ajantasaista elämänmenoa. Kenties siksi syntyy vaikutelma, että komediaohjelmat vanhenevat nopeammin ja näkyvämmiin kuin draamatuotannot. Myös tapa katsoa ohjelmia on muuttunut. Nykyään korostuvat moninäkökulmaisuuksien ja sensitiivisyyden vaatimukset, joiden toteutuminen jää usein vaillinaiseksi vuosikymmenten takaisissa av-tuotteissa. Mahdollisesti komedian tapa esittää asioita on ollut aiemmin muutoinkin kärkevämpää, stereotyyppitelevämpää ja henkilöön menevämpää kuin mihin nykyisin on totuttu. Tämän kaltainen huumori kukoistaa nykyisin televisiota

useammin verkon meemikulttuureissa ja vastaavissa. Kun vanhempi elokuva tai muu mediasisältö esitetään rinnakkain nykypäivänä tehtyjen mediatuotteiden kanssa, katsoja ei välttämättä huomaa niitä muutoksia kerronnassa ja vastaanotossa, joita ajan ja kulttuurin mukana väistämättä tulee. 2020-luvulla eri vuosikymmenten audiovisuaaliset tuotteet elävät rinnakkain esimerkiksi suoratoistopalveluissa, mikä toisinaan hämärtää niiden aika- ja kulttuurisidonnaisuutta. Menneisyyttä koskevaa tietoa ei kuitenkaan voi johtaa nykyhetkestä, vaan menneisyyden kulttuurintuotteiden merkitys on rakennettava ensisijassa niiden omasta ajallisesta ja kulttuurisesta ympäristöstä lähtien. Vastatämän ajallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta voimme ymmärtää viihdekulttuurin tuotteiden synty-ympäristön ja niissä risteävät ajalliset merkitykset.

Frank Pappa Show'n televisuaalinen satiiri rakensi pohjaa 2000-luvun nopealle ja notkealle meemi- ja internetkulttuurille, jossa olennaisia puhumisen strategioita ovat parodia, ironia ja satiiri. Tapa oli uusi 1990-luvun mediakulttuurissa, jossa ohjelmanevosto halusi vielä vastikään erottaa selvästi fakta- ja fiktiosisällöt toisistaan. Aluksi spesifille yleisölle kokeilumielessä suunnatusta räväkästä televisio-ohjelmasta oli hitaasti tulossa television tyyllillisen ilmeen valtavirtaa, kun sen katsojakunta laajeni ja myös muut ohjelmat alkoivat noudatella samoja ilmaisun tapoja. Yhteiskunnallinen viihde tuli *Ittalypsyn* myötä osaksi myös Ylen ohjelmistoa ja Holopainen siirtyi pian *Pappa Show'n* loppumisen jälkeen mukaan sen tekijätiimiin. Huumorin merkityksen korostuminen 2020-luvun mediassa kertoo laajemmin kulttuurissa ja instituutioissa tapahtuneista muutoksista. Vaikutelma komedian kyvystä tunkea läpi koko kulttuurin perustuu osin teknologisiin muutoksiin, jotka muuttavat käsityksiä totuudesta, tiedosta ja merkitysrakennelmien todistusarvosta.

Kuvan, äänen ja videonmuokkauksen teknologiat ovat poliittisen vaikuttamisen suuria haasteita, jotka limittyvät myös kysymyksiin valeuutisista ja siitä mitä ”totuus” on. Kun tunteelle annetaan julkisessa tai sosiaalisen median keskusteluissa suurempi merkitys kuin tieteelle tai rationaaliselle keskustelulle, naurulla on tärkeä kansallinen tehtävä: ilmaista totuus disinformaation leviämisen aiheuttamaa kriisiä vastaan. Yhdysvaltalaisessa keskustelussa George W. Bushin presidenttikauden jälkeen komediatutkijat ovat nähneet poliittisen naurun kyvyksi elvyttää kansalaiskeskustelua ja pitää yllä tieteelliseen todisteluun perustuvaa keskustelua. Siinä on poliittisen satiirin voima totuudenjälkeisenä aikana, verkkohakkeroinnin ja valeuutisten aikakaudella. (Hennefeld et al. 2019, 138.) Frank Papan hahmon voima oli sen mahdollisuudessa haastaa aikalaiskulttuurin julkisen poliittisen keskustelun tavat. Yhteiskunnallisia kriisejä on mahdoton ennakoita, joten osin sattumalta ohjelma sai aineistokseen laman kaltaisen mullistuksen, jota se kommentoi ajantasaisesti ja uudella visuaalisella ilmeellä. Samalla ohjelma uudisti televisiokerrontaa ja television tuotannon tapoja.

Lähdeluettelo

Audiovisuaalinen arkistoaineisto

Frank Pappa Show, ensiesitys Kolmoskanava: 25.10.1991; 1.11.1991; 15.11.1991; 29.11.1991; 24.1.1992; 31.1.1992; 14.2.1992; 3.4.1992; 1.5.1992; 15.5.1992; 4.9.1992; 2.10.1992; 13.11.1992

Frank Pappa Late Show, ensiesitys MTV3 8.1.1993; 15.1.1993

Frank Pappa Show, ensiesitys MTV3 17.9.1993

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *Frank Pappa Show/Frank Pappa Late Show*. Ohjaus: Hannu Seikkula, Teija Paajamaa, Zdzislaw Hoffman, Riitta Sourander ja Pertti Humppila. Tuottajat: Saku Tuominen ja Juha Tynkkynen. Tuotantoyhtiö: Broadcasters Oy, 1991–1994.

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *NoTV*. Ohjaus: Teija Paajamaa, ym. Tuottajat: Saku Tuominen ja Juha Tynkkynen. Tuotantoyhtiö: Broadcasters Oy, 1990–1991

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *Viihteen 50: Saku Tuomisen ja Juha Tynkkynen editoimaton haastattelu*. Tuottaja: Aarni Kuorikoski. Toimittaja: Päiviö Pyysalo. Tuotantoyhtiö: Blue Media Oy, 2007

Elokuvat

Diktaattori (The Great Dictator). Charles Chaplin, 1940.

JFK – avoin tapaus (JFK). Oliver Stone, 1991.

Leningrad Cowboys Meet Moses. Aki Kaurismäki, 1994.

Uhrilampaat (The Silence of the Lambs). Jonathan Demme, 1991.

Televisio-ohjelmat

Hukkaputki (Yle TV1, 1981–1983)

Hyvät herrat (VipVision Ltd, 1990–1996)

Hyvät, pahat ja rumat (Broadcasters Oy, 1992–1997)

Illtalypsy (Yle Mediakomppania/Production House Oy, 1993–2001)

Itse valtiaat (Oy Filmiteollisuus Fine Ab, 2001–2007)

Jyrki (Funny Films Oy, 1995–2001)

NoTV (Broadcasters Oy, 1990–1991)

Onnenpyörä (VipVision Ltd, 1993–2001)

U.S. Media (MTV Oy, 1977)

Sanomalehtiaineisto

Aho, Arja (1994) Johannes Virolainen on laulajana vanha konkari. *Ilta-Sanomat* 7.6.1994.

Alanen, Raija (1992) Pappa ja Paukku elävät jo omaa elämäänsä. *Katso* 19.4.1992.

Alijoki, Ville (1992) Frank Pappa lähtee lomalle. *Katso!* 8.11.1992.

Alijoki, Ville (1993) Uudistunut Pappa värväsi ihmelapsen. *Katso!* 12.9.1993.

Baron Cohen, Sacha (2020) We Must Save Democracy from Conspiracies. *The Time* 8.10.2020. Saatavilla: <<https://time.com/5897501/conspiracy-theory-misinformation/>> (luettu 26.6.2021).

Fränti, Mikael (1992) Heikki Lehmusto on Kolmostelevisiön menestystarinan takana. *Helsingin Sanomat* 22.11.1992.

Heikkinen, Martti (1992) Viihdenikkareita ja poliitikkoja Turun suuressa tapahtumassa. *Helsingin Sanomat* 19.3.1992.

Ilta-Sanomat (2004) Itälä: Itse Valtiaat -ohjelma vahingoitti imagoani. *Ilta-sanomat* 4.3.2004. Saatavilla: <<https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000298898.html>> (luettu 26.6.2021).

Juntunen, Juho (1994) Hei me nauratetaan. *Soundi* 7/1994.

Kajava, Jukka (1990) Paljon nähtävää niukoin resurssein. *Helsingin Sanomat* 17.12.1990.

Kangosjärvi, Jaakko (1990) Arvin olemme ansainneet. *Helsingin Sanomat* 21.12.1990.

Laihanen, Jouko (1991) NoTV:stä poikii Frank Pappa Show. *Helsingin Sanomat* 1.5.1991.

Luoma, Sakari (1990) Frank Pappa rikkoo uutisen. *Helsingin Sanomat* 1.11.1990.

Mattila, Päivi (1993) Sappensa menettänyt Frank Pappa tuli kakkoseksi. *Ilta-Sanomat* 18.2.1993.

Mäntylä, Eveliina (2020) Koomikko Sacha Baron Cohen huijasi äärioikeiston laulamaan kanssaan ”Wuhanin flunssasta” – paljastaa nyt, kuinka joutui pakenemaan hurjistunutta yleisöä henkensä edestä. *Helsingin Sanomat* 12.10.2020. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006667206.html>> (luettu 26.6.2021).

Oja, Vesa (1992) 90-luvun tv-katsoja osaa erottaa toden tarusta: Ohjelmatoiminnan säännöissä on varaa höltyä. *Helsingin Sanomat* 28.10.1992.

Paakkulainen, Paula (1992) Frank Pappa juontaa missikisat. *Ilta-Sanomat* 14.2.1992.

Pasanen, Inkku (1991) Koko pappa kolmessa tunnissa. *Keskisuomalainen, Syke-liite* 10.5.1991.

Penttilä, Pekka (1994) Frank Pappa huilille, Hullujussi kiertueelle. *Katso!* 15.5.1994.

Pohjalainen, Ahti (1992) Kaikkien aikojen uutisankkuri. *Veikkaaja* 15.9.1992.

Talasilahti, Tero-Mikko (1991) Frank Papan kokovartalopaluu. *Ilta-Sanomat* 5.9.1991.

Tiainen, Olli-Pekka (1992) Jussi Mustikkamaalla vetosi suomalaisen syvimpiin tuntoihin. *Ilta-Sanomat* 22.6.1992.

Tiihonen, Matti (1992) Uutinen on itse uutinen. *Ilta-Sanomat* 1992, päivämätön leike.

Tuomi, Oona (1990) Rankka Frank Pappa ravistelee maailmaa. *Katso!* 12.11.1990.

Tuomi, Oona (1991) Frank Pappa saa piinapenkkiinsä kenet tahansa. *Katso!* 2.9.1991.

Yrttiaho, Tuomo (2016) Frank Pappa Show hoiti parodian. *Helsingin Sanomat* 17.5.2016.

Kirjallisuus

Bahtin, Mihail (1995 [1965]) *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Taifuuni.

Baumgartner, Jody C. & Lockerbie, Brad (2018) Maybe it Is More Than a Joke: Satire, Mobilization, and Political Participation. *Social Science Quarterly* vol. 99:3, 1060–1074.

Blomberg, Helena; Hannikainen, Matti & Kettunen, Pauli (2002) Lamafatalismin historiallinen ja vertaileva kritiikki. Teoksessa Helena Blomberg, Matti Hannikainen & Pauli Kettunen (toim.) *Lamakirja: Näkökulmia 1990-luvun talouskriisiin ja sen historiallisiin konteksteihin*. Turku: Kirja-Aurora, 7–14.

Bruun, Hanne (2012) Political Satire in Danish Television: Reinventing a Tradition. *Popular Communication* 10: 158–169.

Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Chattoo, Caty Borum & Feldman, Lauren (2020) *How Comedy Works as a Change Agent*. Berkeley: University of California Press.

Elfving, Sari; Pajala, Mari & Hokka, Jenni (2011) Johdanto. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 7–26.

Hellman, Heikki (2012) *Koko illan ilo? Kolmoskanava ja television kaupallistuminen Suomessa*. Helsinki: SKS.

Hellman, Heikki (2013) Kun telkkari astui nykyaikaan: Kolmoskanava ja television televisualisoituminen Suomessa. *Lähikuva* vol. 26:1, 8–31.

Hennefeld, Maggie; Berke, Annie & Rennett, Michael (2019) What's So Funny about Comedy and Humor Studies? *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* vol. 58:3, 137–142.

Hietala, Veijo (2007) Pelastiko kaupallinen televisio Suomen TV-viihteen? Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 354–368.

Hietalahti, Jarno (2018) *Huumorin ja naurun filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Hokka, Jenni (2014) *Kakkoselta kaikelle kansalle: kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa* Tampere: Tampere University Press.

Immonen, Kari (1996) *Historian läsnäolo*. Turku: Turun yliopiston historianlaitos, Turun yliopiston täydennyskoulutuslaitos.

Kaartinen, Marjo (2005) Tutkimus prosessina. Teoksessa Marjo Kaartinen & Anu Korhonen (toim.) *Historian kirjoittamisesta*. Turku: Kirja-Aurora, 167–204.

Kallioniemi, Noora (2020) Maskuliinisuuden karnevalisointi Lapinlahden lintujen televisio-ohjelmissa 1988–1995. *WiderScreen* 23(2–3).

Kannisto, Maiju (2015) Lauantai-ilta MTV:llä 1981–2005: kaupallisen television strategiat ohjelmasijoittelussa. *Lähikuva* vol. 28:4, 39–66.

Kannisto, Maiju (2018) *Ohjelmayhtiöstä ”merkintekijäksi”: MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*. Turku: Turun yliopisto.

Kiander, Jaakko & Pentti Vartia (1998) *Suuri lama: Suomen 1990-luvun kriisi ja talouspoliittinen keskustelu*. Helsinki: Taloustieto.

Kivistö, Sari (2011) Pekkarisen peruus ja Isänmaan parturit: skandaali ja media poliittisen satiirin silmin. Teoksessa Susanne Dahlgren, Sari Kivistö & Susanna Paasonen (toim.) *Skandaali! Suomalaisen taiteen ja politiikan mediakohut*. Helsinki: Helsinki-kirjat, 143–169.

Kolehmainen, Marjo (2015) *Satiiriset Itse valtiaat. Poliittinen huumori suomalaisessa julkisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kortti, Jukka (2016) *Mediahistoria viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta bitteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kortti, Jukka (2007) *Näköradiosta digiboksiin: Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Koski, Anne (2007) Siirtoja kuvaruudulla. Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 202–217.

Marx, Nick; Sienkiewicz, Matt & Becker, Ron (2012) Introduction: Situating Saturday Night Live in American Television Culture. Teoksessa Nick Marx, Matt Sienkiewicz & Ron Becker (toim.) *Saturday Night Live & American TV*. Bloomington: Indiana University Press, 1–21.

Michaud Wild, Nickie (2015) Dumb Vs. Fake: Representations of Bush and Palin on Saturday Night Live and Their Effects on the Journalistic Public Sphere. *Journal of broadcasting & electronic media* vol. 59:3, 494–508.

Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku: Turun yliopisto.

Oinonen, Paavo ja Rami Mähkä (2012) Fiktio kulttuurihistorian tutkimuksen lähteenä ja kohteena. Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja: Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Kulttuurihistoria, 271–303.

Palokangas, Teemu (2007) Vain asiallista viihdettä, kiitos! Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 339–353.

Pernaa, Ville & Railo, Erkki (2006) Valtapolitiikasta tunnepolitiikkaan. Teoksessa Ville Pernaa & Ville Pitkänen (toim.) *Poliitikot taistelivat, media kertoo: Suomalaisen politiikan mediapelejä 1981–2006*. Helsinki: Ajatus kirjat, 17–54.

Pitkänen, Ville (2014) *Puolueiden keskustelutilaisuuksista mediatapahtumiksi. Television vaaliohjelmat ja niihin liittynyt sanomalehtijulkisuus 1960-luvulta 1980-luvulle*. Turku: Turun yliopisto.

Salmi, Hannu (2010) Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. Teoksessa Heli Rantala & Sakari Ollitervo (toim.) *Kulttuurihistoriallinen katse*. Turku: K&H, 338–359.

Valaskivi, Katja (2007) Sukupuoli asian ja viihteen leikkauspisteessä. Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 369–383.

Zareff, Janne (2020) *Kuinna vallalle nauretaan: Poliittinen satiiri suomalaisessa televisiossa*. Helsinki: Gaudeamus.