

Sari Elfving

PEYTON PLACEN LÄHIKUVIEN VAARA JA VIETTELYS

Suomalainen lehdistö television katsojuutta määrittelemässä

Amerikkalaisen melodraamasarjan *Peyton Placen* ensimmäisessä jaksossa Leslie Harrington ja Julie Anderson käyvät kiihvasta ja kohtalokkaasti päättyvää keskustelua rakkaussuhteestaan herra Leslie Harringtonin yrityksessä. Kohtausta seurataan ristikkäisleikkauksin lähikuvien avulla. Leslie pyytää Julieta lähtemään kanssaan työmatkalle New Yorkiin. Pari ei ole naimisissa.

Keskustelu kääntyy osapuolten lapsiin, Leslien poikaan Rodney Harringtoniin ja Julien tyttäreeseen Betty Andersoniin. Nuorten välille on kehittynyt rakkaussuhde, josta Leslie Harrington ei ole hyvillään. Julie Anderson loukkaantuu tyttärensä puolesta, mutta myös oman asemansa puolesta:

- Sano vain ettei Betty ole sellainen tyttö joka otetaan vaimoksi. Hänestä tulee hyvä sihteeri
- niin kuin äidistään!
- Julie, tuo ei ole totta. Minä en suhtaudu sinuun kevyesti, usko kun sanon sen!

Pari syleilee ja suutelee kiihkeästi, kunnes Leslien poika Rodney yllättää parin syöksymällä sisään ovesta. Rodney pelästyy näkyä, sillä hän on yllättänyt isänsä syleilemästä oman tyttöystävänsä äitiä. Poika ja isä ajautuvat riitaan, ja tilanteesta seuraa kiihvasta sananvaihtoa, spekulatiota ja ikkunan kaihtimien takaa tuijottelua.

Suomessa *Peyton Place* -sarjasta tuli yksi 1960- ja 1970-luvun katsotuimpia ja keskustelluimpia tv-ohjelmia. Keskustelu jatkui televisiokritiikissä ja televisiolehtien lukijapalstoilla yhtä kauan kuin sarjaa esitettiin. Vuonna 1973 *Peyton Placen* Bettyn ja Rodneyyn suhteen kuvaus sai *Helsingin Sanomien* kriitikon Jukka Kajavan väsyneen ja ironian sävyttämän kritiikin:

Rodneylle ja Bettyllekään ei kuulu enää pelkkää hyvää. Häijy Steven on sotkeutunut Normanin ja Rodneyyn liikehommiin, ja salakavalat katseet lupaavat antoisaa skandaalia

¹ HS 31.1.1973.

² HS 10.1.1969.

³ Yleisradiossa amerikkalaisuuteen suhtauduttiin varauksella, varsinkin kun siitä oli tullut televisiota koskeva merkittävä ulkomainen vaikutin ja mallin antaja. Yleisradion PTS-elin tutkitutti 1960-luvun lopussa koko television silloisen sarjafilmiohjelmiston ja päättyi toteamaan, että sarjafilmeille annettu ohjelma-aika täyttyi noin 90%:sti ulkomaisella materiaaalilla, ja ulkomaisesta materiaalista peräti 67% oli yhdysvaltalaista. Ks. Joan Harms, Max Rand & Keijo Savolainen, *Yleisradion ja Mainos-TV:n sarjafilmi-ohjelmisto 2.2.1969-17.5.1969*. Oy Yleisradio Ab 1970.

⁴ *Katso* 30/1969.

⁵ Olen kerännyt (valikoimatta) ja analysoinut *Peyton Placesta Helsingin Sanomissa, Aamulehdessä, Katsossa ja Antennissa* julkaistuja kritiikkejä (54), joukon *Peyton Placen* ohjelmainoksia sekä sarjan katsojia koskevia tietoja (20) sekä *Katsossa* ja *Antennissa* julkaistuja näyttelijöitä koskevia artikkeleita (15), jotka on julkaistu vuosien 1969 ja 1973 välillä. *Helsingin Sanomien* televisio-kritiikin tarkastelu ei yksinään tuottaisi kovin kattavaa kuvaa siitä, kuinka sanomalehdistö on tuottanut television katsojuutta koskevia käsityksiä. Tämä jo siksi, että draamaa koskeva televisio-kritiikki on ollut 1960- ja 1970-luvuilla pitkälti yhden henkilön – Jukka Kajavan – vastuulla. *Aamulehden* kritiikin mukaan ottaminen tuo mukaan myös maa-kuntalehden näkökulman valtakunnallisen lehden vastaavan

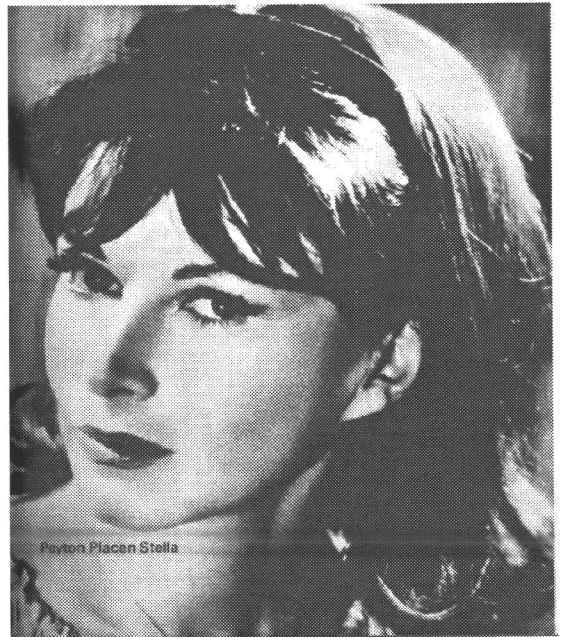
tai paljastusta. Ihan Bettykin, joka muutaman viikon ajan on höpissyt ikävyyttä pelkäästä kodinsisustamisesta, vakavoitui jälleen surusilmäisenä ja tulevia tuskia aavistavaksi tragedienneksi.¹

Aamulehdessä, Helsingin Sanomissa, Katsossa ja Antennissa Peyton Placea pidettiin alusta asti suomalaisiin kuvaruutuihin tapahtuvana vierailuna, jonka yleisömenestystä ensin epäiltiin:

Mutta siltä vaikutelmalta ei tässä vaiheessa mitenkään voi välttyä, että tarvitaan todellakin melkoisia aiheellisia kiinnostusmomentteja, ennen kuin filmin läpi kotaisin amerikkalaismainen elämänuoto – äidin ja tyttären välisine rakkautentunnustuksineen ja ilta-, aamulounas-, iltapäivä- ja päivällissuukkoineen – lakkaa vaikuttamasta häiritsevästi.²

Sarjan suosion kasvaessa epäily muuttui katsojalukujen hämmästylyksi. Lehdissä viitattiin uuden elämänuodon kauppaamiseen, kauniiseen epätodellisuuteen, pinnallisuuteen ja piittaamattomuuteen ja nukke-elokuvamaisuuteen. Kritiikissä peräänkuulutettiin Yleisradion toimia, sensuuria ja ennaltaehkäisyä³ ulkomaisten vaikutteiden torjumiseksi. Ensimmäisellä, lyhyeksi jääneellä esityskaudella (1965) sarjalla esitettiin olevan ”uuden Englannin sanoma”, joka muuttaa ja pilaa ihmisten väliset normaalit suhteet. Sarjan vaikutuksia kuvattiin jopa aikuisten huumeeksi ja elämäntapoihin ja arvoihin kohdistuvaksi muutokseksi, jota ohjelma ”hakkaa” katsojiinsa.⁴ Mihin tällä ristiriitaisesti kuvatulla muutoksella viitattiin? Ja millaisia uskomuksia television vaikutuksista tässä ristiriitaisessa kirjoittelussa konstruointiin?

Tarkastelen tässä artikkelissa televisiomelodraaman katsojuutta koskevien käsityksien tuottamista suomalaisessa lehdistössä 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Tarkastelun kohteena on joukko *Aamulehdessä, Helsingin Sanomissa* sekä televisioon erikoistuneissa aikakauslehdissä *Katsossa* ja *Antennissa* julkaistuja kritiikkejä ja artikkeleita⁵, jotka käsittelevät pääasiassa *Peyton Placea*.



Peyton Placen Stella Antennin kansikuva-tyttönä (36/1970).

Vertaan *Peyton Placea* koskevaa kirjoittelua lyhyesti myös suomalaisia sarjoja – erityisesti *Naapurilähiötä* – koskevaan kirjoitteluun havainnollistaakseni suomalaisuuden representaatioille annettuja arvoja sekä pohtiakseni tarkemmin sitä tapaa, jolla kotimaisia televisiosarjoja on arvioitu suhteessa ulkomaiseen tarjontaan vaikutteiden pelon sävyttämässä käytännöissä. Rinnastan lopuksi 1960- ja 1970-lukujen ohjelmajournalismia *Salattuja elämiä*⁶ koskevaan kirjoitteluun löytääkseni viitteitä historiallisesta jatkuvuudesta ja muutoksesta.

Tarkastelutapani metodologiset viitekehykset ovat kriittisessä diskurssi-analysissä: Olen pyrkinyt tulkitsemaan ja identifioimaan niitä tapoja, joilla televisio ja televisioyleisö realisoituvat kulttuurisina objektina, kuinka niistä puhutaan ja kuinka niille *tuotetaan kulttuurista identiteettiä*. Ymmärrän diskursiivisen kentän paitsi historiallisesti muodostuneeksi ja muutosalttiiksi, myös sisäisesti moniääniseksi ja ristiriitaiseksi kentäksi, jota luonnehtii parhaiten bahtinilaisen polyfonian käsite.⁷

Kokonaisuutena televisiota koskeva lehtikirjoittelu tuottaa moniäänisen ja yllättävän ristiriitaisen puheavaruuden, *ohjelmajournalismin*, johon mahtuu perinteisellä tavalla ymmärretyn televisiokritiikin lisäksi mainoksia, kuvia, julkisjuoruja ja haastatteluja sekä reportaaseja. Ohjelmajournalismi on ratkaisevassa asemassa televisiokulttuuria koskevien käsityksien tuottamisessa – hyvän ja huonon televisiotarjonnan kriteerien muotoilijana sekä yleisöreaktioita koskevien käsityksien tuottajana ja kierrättäjänä. Ohjelmajournalismilla on ollut myös huomattava asema katsojakulttuuriin vaikuttamisessa. Vuosittain ilmestyvässä, kansallisen kulttuurin tapahtumia raportoivassa *Mitä Missä Milloin* -kirjassa todettiin jo vuonna 1961:

Väite ”töllöttämisestä” todistaa katsojakunnan henkistä aliarvioimista. Ohjelman valinta tapahtuu pääasiassa päivälehtien televisio-ohjelmaosastojen perusteella, ja se suoritetaan valitsemalla katseltaviksi joko aiheeltaan kiinnostavimmat tai sellaiset ohjelmat, joiden esiintyjät herättävät kiinnostusta.⁸

Ohjelmavalintojen lisäksi ohjelmajournalismi on tarjonnut televisioyleisölle omakuvaa kaksoispuhuttelun – lehden lukija on myös potentiaalinen televisionkatsoja – avulla. Tähän yleisön omakuvaan on nivoutunut kirjava joukko kansallisuutta koskevia, kriittisen erittelyn arvoisia uskomuksia.

Televisiotutkija Iiris Ruoho on kartoittanut TV2:n kotimaisen sarjadraama-tuotannon ja myös *Peyton Placen* aiheuttamaa televisiokriittistä keskustelua väitöskirjassaan⁹, mutta siinä missä Ruoho tarkastelee televisiokritiikkiä suhteessa televisio politiikkaan, televisiotuotantoon ja sarjakäsikirjoittajien käsityksiin omasta työstään, korostan omassa analyysissäni ohjelmajournalismin merkitystä katsojuutta koskevien käsityksien ja myös katsojapositioiden tuottamisessa. Pyrin analyysilläni avaamaan näkökulman myös aikakauslehdistön ohjelmajournalismin ja erityisesti siihen kirjoitteluun, joka sijoittuu perinteisellä tavalla ymmärretyn televisiokritiikin ulkopuolelle.

Oman näkökulmani valintaa on ohjannut ajatus mediakentän välisten suhteiden keskeisyydestä ja intermediaalisuuden merkityksestä.¹⁰ Len Masterman totesi jo 1980-luvulla, että eri mediuumeja tulisi tutkia yhdessä. Vaikka seuraisimme eri viestimiä kerrallaan, ajaudumme lukijoina sellaisen vuorovaikutussuhteiden verkostoon, jossa eri mediumien sisällöt muotoilevat toisiaan.¹¹ Näkökulman valinnan takia pohdin tässäkin artikkelissa sitä, mitä televisiokritiikki kertoo television ja lehdistön välisistä suhteista. Artikkelin

rinnalle. Televisiolehdet *Antenni* ja *Katso* seurasivat televisio-kulttuurin kehitystä ja katsojuudessa tapahtuneita muutoksia laajemmin kuin sanomalehdet, ja niissä näkyi myös television lehdistölle antamien jutunaiheiden vaikutus (erityisesti televisio-tähtiä koskevissa artikkeleissa).

⁶ Viitataan tässä artikkelissa vain *Aamulehdessä* ja *Helsingin Sanomissa* vuosina 1999 ja 2000 julkaistuihin televisio-kritiikkeihin (26 kpl).

⁷ Diskurssi-analysissä ks. Norman Fairclough, *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press 1992.

⁸ *Mitä Missä Milloin* 1961, 278.

⁹ Iiris Ruoho *Utility Drama. Making of and Talking about Serial Drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press 2001.

¹⁰ Television kulttuurista paikkaa on alusta asti rakennettu muiden mediumien avulla – suurimman mallin on antanut radio, mutta myös lehdistöllä on ollut hyvin ratkaiseva rooli television kulttuurisen identiteetin tuottamisessa erityisesti televisiokritiikin ja katsojuutta koskevien käsityksien tuottamisen kautta. Intermediaalisuuden muotojen tutkijalle media on suhdeverkko, joka muuttuu jatkuvasti. Yksittäiset mediumitkin perustuvat suhteille ja ovat siksi historiallisia ja ajallisia muodostelmia. Ks. Mikko Lehtonen, *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Vastapaino, Tampere 2001, 79.

¹¹ Len Masterman, *Medioita oppimassa. Mediakasvatuksen perusteet*. Suomenkielinen toimitus Jukka Sihvonen. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto 1989, 3, 18.

¹² Stuart Hallin identiteetin erontekojen logiikkaa kuvaavan teorian taustalla on lingvistinen malli Stuart Hall, *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Leh-tonen ja Juha Herk-man. Tampere: Vasta-paino 1999, 153–55.

¹³ Raimo Salokangas, *Aikansa oloinen. Yleisradion historia*. 2. osa. 1949–1996. Helsinki: Yleisradio 1996. Näkyvin hyökkäys yhtiötä kohtaan oli Yleisradion julkaisema tutkimus *Pöllön anatomia* vuodelta 1968. Tutkimuksessa vedottiin katsojan etuun: mainosrahoitteinen tarjonta tähtäsi suurten yleisöjen houkutteluun mutta ei kuitenkaan vähentänyt katsojan tietovajetta. Ks. myös Heikki Hellmann, *Uustelevisiion aika? Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa*. Hanki ja jää Oy. Helsinki 1988, 67–68.

¹⁴ Ruoho, *Utility Drama*, 35–37, 210–11, 223.

on osa laajempaa tutkimusta (väitöskirjatyötä), joka pyrkii identifioimaan sekä television kohdistettujen arvojen muotoilua että television ja lehdistön riippuvuutta intermediaalisuuden muotoina.

Artikkelini jakautuu kahteen osaan: Alkuosassa pyrin havainnollistamaan sitä, millaisia käsityksiä televisiokritiikki on tuottanut melodraamayleisöistä ja katsojuudesta sekä myös sitä, miten nämä käsitykset kytkeytyvät suomalaisuuden tuottamiseen. Analyysin kohteina ovat tässä yhteydessä uskomukset yleisön amerikkalaistumisesta ja identifikaatioista sekä kritiikin pohjalta erot-tuva tunteiden ja realistisuuden vastakohta-asettelu. Artikkelin loppuosassa tarkastelen kritiikin ulkopuolelle sijoittuvaa ohjelmajournalismia – *Katson* ja *Antennin* televisiotähtiä koskevia artikkeleita – ja pohdin miten niiden tuottama kuva katsojuudesta eroaa televisiokritiikin vastaavasta.

Toiset TV:ssämme

1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun kritiikissä *Peyton Placen* aiheuttamaa katsojamenestystä kuvattiin kansainvälisen ja kansallisen edun vastakkain-asettelun avulla. Ohjelman vieraan alkuperän ja sen katsojille aiheuttaman vahingollisuuden yhteen kietomisen tuloksena oli toiseuden diskurssi.

Toiseus viittaa yksinkertaistettuna konstruktion, joka tuotetaan kulttuurisia ja kansallisia identiteettejä määriteltäessä. Identiteetti voi saada ilmauksensa ainoastaan dialogisessa suhteessa johonkin itsen ulkopuolella olevaan, toiseen, jota vastaan omalle identiteetille konstruoidaan erojen ja samuuden määritelmiä. Kulttuurintutkija Stuart Hall korostaa käytäntöön liittyvien binääristen vastakohtaisuuksien merkitystä ja havainnollistaa, kuinka eronteissa luodaan perustaa myös stereotyypeille.¹² Toiseuden konstruointi on ratkaisevaa kulttuurisen itseymmärryksen tuottamisen kannalta, mutta käytäntö tuottaa myös kasvualustan vierauden pelossa tapahtuvalle poissulkemisen logiikalle.

Kaikissa toiseuden tuottamisen käytännöissä mielenkiintoisinta on lopulta se, millaisia itsen ja meidän määritelmiä se mahdollistaa sekä se, miten epäsuorasti ja negatiivien kautta näitä määritelmiä tuotetaan. Sekä toiseuden tuottamisen prosessin lopputuloksina ilmenevät määritelmät että prosessi itsessään tulisi kuitenkin asettaa kriittisen arvioinnin kohteeksi: mitä määritelmissä suljetaan itsen ulkopuolelle ja miksi?

Kärjekkäimmät kritiikot löysivät *Peyton Placen* epäedullisiin vaikutuksiin kotimaisen syyllisen Mainos-Televisiosta. Yhtiötä kritisoitiin ajanjaksolla myös yleisemmällä tasolla mainosrahoitteisuuden takia, ja sitä kuvattiin suomalaisen television sisäiseksi toiseksi, joka edusti amerikkalaisuutta. Mainos-Televisio hoitikin toiminnallaan velvoitteita, jotka olivat ajan ohjelmapolitiikan näkökulmasta kiusallisia: TV-mainonta oli Suomessa ohjelmapolitiittinen epäkohta, vaikkakin toisaalta taloudellinen välttämättömyys. Yhtiötä pidettiin irrallaan Yleisradiosta käytännön järjestelyjen avulla, mutta myös televisio-kritiikin kaltaisten kulttuuristen käytäntöjen avulla.¹³

Iiris Ruohon erittelyn mukaan suomalaisen televisiokeskusteluun liittyy voimakkaita, tarjonnan alkuperää koskevia jännitteitä: kotimainen kuvasto erotetaan ulkomaisesta ja eurooppalainen erotetaan amerikkalaisesta. Kritiikkiin on myös vakiintunut kaksoisstandardi, jonka mukaan ohjelmistoa jaotellaan ja arvotetaan kaupallisena ja julkisen palvelun tarjontana. Julkisen palvelun periaatetta ja ei-kaupallisuutta pidetään arvokkaina.¹⁴ Suomalaista televisiota on tietoisesti rakennettu eurooppalaisen julkisen palvelun television

mukaiseksi, ja televisiokritiikki on ollut tärkeä paikka tuon ihanteen artikuloimisessa. Televisiokritiikki on myös paikka, jossa ihanne (ja yleisradioetos) kohtaa lukijan, joka on myös potentiaalinen televisionkatsoja.

Kaupalliseen mediaan kohdistuva epäusko on kuitenkin koko länsimaista mediakritiikkiä laajemmin kuvaava piirre, ei vain julkisen palvelun ihanteita korostavan eurooppalaisen televisiokulttuurin tapa. Kaupalliset tavoitteet ovat ristiriidassa medialle annettun kasvatuksellisen vastuun kanssa myös amerikkalaisessa mediakriittisessä keskustelussa. Kritiikin taustalla vaikuttaa pelko siitä, että media muuttaa käyttäjänsä kaupallista järjestelmää mukailevaksi ja valtansa välineeksi.¹⁵

Amerikkalainen sarjafilmitarjonta oli 1960-luvun lopussa kasvanut huomattavasti. Amerikkalaisten vaikutteiden kritiikki lävisti vuosikymmenen lopussa koko suomalaisen kulttuuripolitiikan ja -kritiikin kenttää, ja kansainvälistä massakulttuuria pidettiin uhkana muuallakin kuin vasemmistossa. ”Kulttuuri-imperialismi” viittasi amerikkalaisiin kulutustavaroihin, mutta laajemmin myös niiden edustaman arvomaailman leviämiseen. Television roolia vaikutteiden välittäjänä korostettiin, ja mediumin nähtiin uhkaavan myös elokuvaa massakulttuurin tuottajana.¹⁶

Televisiolle rakennettiin 1950-luvun julkisessa keskustelussa kulttuurista tehtävää suomalaisen yhtenäisyyden tuottamisessa perheiden kokoajana.¹⁷ Kansainvälisen ohjelmatarjonnan lisääntyminen ja sen yleisössä saavuttama suosio 1960-luvulla viesti painopisteen muuttumisesta: televisiosta oli tulossa kansainvälisempi ja amerikkalaisempi. Kysymys television ja kansallisuuden suhteesta nousi pintaan myös tarkastelemisani lehdissä, vaikka julkaisujen välillä on huomattavia eroja: *Helsingin Sanomien* televisiokritiikko Jukka Kajava arvosteli amerikkalaista sarjafilmiä viihdettä ja sen tarjoamia arvoja ajan kulttuuripolitiikan vaativassa hengessä, mutta *Aamulehti* puhui suomalaisuuden katoamisesta suoraan ja hätäntyneemmin. Vuonna 1972 lehden kritiikko ihmetteli, mihin suomalaiset ohjelmat olivat kadonneet:

Lauantai-illan televisio-ohjelmassa ei kotimaisilla tekijöillä ollut juuri puheenvuoroa Naapurilähiötä, Esa Pakarista ja uutislähetyskiä lukuunottamatta. Liiankin monen ohjelman voimalla siellä laajennettiin maailmankuvaamme [...] Ohjelmantekijät hoi, onko pakko panna katsojat seilaamaan maapallo laidasta laitaan yhden illan aikana.¹⁸

Kyse oli myös television merkityksellisyydestä massakulttuurin tuottajana. Tuskin kukaan on huolissaan korkeakulttuurin kansainvälistymisestä – Mozartin tai Tolstoin kansainvälisestä kierrättämisestä – mutta massakulttuurin kansainvälistymisen tulkitaan kyseenalaistavan kansallista identiteettiä ja niitä instituutioita, jotka rakentuvat kansalliselle identiteetille.¹⁹ Lehdistöllä on kansallisvaltioiden kehittymisen alusta asti ollut näkyvä tehtävä kansallisuuden tuottajana, ja toiseuden diskurssissa lehdistö myös lujitti asemaansa kansallisuuden ensisijaisena artikuloijana. Samalla se otti etäisyyttä television viihteellisestä julkisuudesta.

Kansainvälisyyden kasvun pelkoa tulee suhteuttaa siihen tosiseikkaan, että television ohjelmatarjonta oli 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa huomattavasti nykyistä suppeampaa ja siksi yksi ohjelma saattoi saada huomattavaa kulttuurista painoarvoa. Lehtikirjoittelusta päätellen Suomi on katsellut samaa ohjelmaa. Lähetysajan sopivuudesta ja sopimattomuudesta käytiin vilkasta keskustelua televisiolehtien lukijajalstoilla.

John Ellis tarkastelee televisiohistoriallisessa erittelyssään vastaavanlaista

¹⁵ Joli Jensen, *Redeeming Modernity. Contradictions in Media Criticism*. Newbury Park, London and New York: Sage Publication 1990, 147–50.

¹⁶ Mervi Pantti, *Kaikki muuttuu. Elokvakulttuurin jälleenrakentaminen 1950-luvulta 70-luvulle*. Helsinki: SETS 1998, 67–69; 96–97. Ks. myös John Ellis, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London & New York: I. B. Tauris, 51–54.

¹⁷ Hannu Salmi, ”Pyhäkoulujen kilpailija” vai ”kokoava keskipiste”? Suomalaista televisio-keskustelua 1940- ja 50-luvuilla”. *Lähikuva* 11/1992, 36.

¹⁸ AL 25.5.1972.

¹⁹ Richard Collins, *Television: Policy and Culture*. London: Unwin Hyman 1990, 206.

²⁰ Ellis, *Seeing Things*, 45–46, 55.

²¹ Murros laajenevan tarjonnan kauteen on merkinnyt sitä, että yleisöt saattavat seurata enemmän kuin vain kahta tai kolmea kanavaa (joukkoa kaapeli- ja satelliittikanavia), ja kansainvälisen kuvaston osuus on kasvanut huomattavasti. *Ibid.*, 63–66.

²² Ruoho *Utility Drama*, 36–37 ja Hilkka Helsti, *Kulttuurin muutos ja televisio. Television ensimmäiset vuosikymmenet suomalaisten kokemina*. Sarja B 9/1988. Helsinki: Yleisradio 1988.

²³ HS 22.3.1969.

²⁴ Moniäänisyyttä osoittaa esimerkiksi se tapa, jolla lehti järjestelmällisesti rinnasti televisiokritiikissä vakiintuneita näkemyksiä suuren yleisön katselumietyksiin myös varsinaisten televisiokritiikkipalstojen ulkopuolella, esimerkiksi katugallupeiden ja katsojahaastattelujen avulla.

²⁵ *Katso* 30/1969.

aikaa niukkuuden tarjonnan kautena (era of scarcity), jolloin koko kansakunta saattoi katsella vain yhtä ohjelmaa. Vaihtoehto-ohjelmilta vaadittiin enemmän, samoin kuin koko ohjelmistosuunnittelulta. Esimerkiksi ohjelma-ajan muuttaminen saattoi rytmittää huomattavan väestöryhmän arkea uudella tavalla. ²⁰

Ellisin hahmottamissa periodeissa niukkuuden kautta on seurannut laajenevan tarjonnan kausi (era of availability), ja tätä edelleen paljouden tarjonnan kauden (era of plentiness) piirteet. Kolme periodia identifioiva teoria tarkastelee televisiokulttuurin muutosta suhteuttamalla sitä yleisemmin teknologian ja kulutusyhteiskunnan kehitykseen. Molemmat kehitykset ovat muuttaneet sekä katsojuutta että julkisen palvelun television tehtäviä ja mahdollisuuksia.

Niukkuuden tarjonnan kausi oli julkisen palvelun kehittymisen ja myös massakulttuurin kehityksen aikaa. Kansallisen yhtenäisyyden tuottaminen oli keskeinen tehtävä, jonka varaan rakennettiin edelleen julkisen palvelun identiteettiä. Siirtymää niukkuuden tarjonnan kaudesta ovat merkinneet tarjonnan kasvu ja kulutusvalinnoille annettu merkitys sekä joukko identiteettien fragmentoitumiseen liittyviä tekijöitä, kuten kansainvälisyys.²¹ *Jo Peytonin* kritiikissä realisoituvat kansainvälisyyden kysymykset havainnollistavat kehitystä, vaikka sarjan aiheuttama keskustelu sijoittuikin vielä selvästi niukkuuden tarjonnan kaudelle. Ellisin erittelyä onkin syytä lähestyä pääasiassa kahden muuttujan (teknologian ja kulutusyhteiskunnan kehityksen) varaan rakentuneena mallina enemmän kuin historiallisten ja tarkkarajaisten periodien kuvauksena.

Kuvia kyttääjistä: eläytyneet, vieraantuneet, arjesta harhautuneet

Yleistymisen kaudellaan televisio toi julkisuuden keskiöön ilmeisen ja helpon tavan muuttaa paikan koordinaatteja katsojaorientaation tasolla, ja kaukaiset kuvat (esimerkiksi Vietnam ja Biafra) alkoivat painaa julkisuudessa enemmän. *Peyton Place* tarjosi kaukaisia maisemia ja suomalaisesta näkökulmasta epätyypillisiä toimintatapojen kuvauksia (kuten äidin ja tyttären välisiä ”päivällissuokkoja”) lähikuvatasolla, mutta suurimman muutoksen se aiheutti kuitenkin jatkuvajuonisuutensa ja melodramaattisen kerrontansa ansiosta²²: toiset olivat erilaisia, mutta ylipäänsä toiseuden kohtaaminen tällaisessa muodossa ja tällä intensiteetillä oli uutta. Erityisesti identifikaatioissa nähtiin suurempien ongelmien alkuja ja laajemmin koko television käyttöä koskevia kysymyksiä, joiden merkityksestä neuvoteltiin lehdissä.

Peyton Placen toisen esityskauden alussa *Helsingin Sanomien* kriitikko puhutteli katsojaa varoittaen sarjan juonikoukusta:

Tämä tekniikka (jatkuvajuonisuus) on ehkä oikeutettu muutaman osan kestävässä jännäreissä, jotka selvitetään parissa kolmessa viikossa, mutta kuka kehveli on keksinyt käyttää sitä mämmittisarjoissa. Sitä voisi nimittää yritykseksi henkiseen painostukseen. Joka tietenkin on jokaisen itsensä valittavissa, alistuuko siihen vai katsooko kyseistä sarjaa milloin itse haluaa.²³

Katso tarkasteli ja kritisoi *Peyton Placen* aiheuttamaa muutosta moniäänisimmin²⁴ ja pitkällisimmin. Lehden kritiikissä huomattiin tarkkanäköisesti, että henkilöhahmot ovat avainasemassa kerronnan intensiivisen vaikutuksen tuottamisessa, ja että katsoja ”jää koukkuun” juuri henkilöhahmoja kohtaan viriävien tunteidensa takia.²⁵ *Katson* kritiikistä löytyy myös lukuisia kuvauksia,

joissa eritellään *Peytonin* aiheuttamia katsomisreaktioita: puhuttiin yleisön houkuttelusta, hallinnasta, henkisestä painostuksesta, kietomisesta painajaismaiseen jatkuvuuteen ja totuttamisesta tiettyyn ohjelmatyyppiin. Sarjan seuraamisen vaatimaa intensiivisyyttä verrattiin siihen, kuinka utelias ryhtyy tuijottamaan naapureitaan: ”Lopulta haluaa nähdä kaiken ja käyttää ja käyttää, mutta ei koskaan näe kaikkea.”²⁶

Fiktionaalisista hahmoista tulikin katsojien monivuotisia ”tuttavia”. Vuonna 1972 suomalaisuuden äänitorvena esiintyvä *Aamulehti* tulkitsi katsojasuhteiden kehitystä:

Tunnin verran kerran viikossa tai miten se lähetyksia nyt onkaan, suomalainen nainen elää jonkun Irenen tai Constancen tai Allysonin elämää, mies muuttuu tohtori Rossiksi tai Rodneyksi, joku ehkä vanhaksi Martin Peytoniksikin.²⁷

Aamulehden kritiikin mukaan identifikaatio johdatti katsojaa väärään suuntaan, pois päin omasta arjesta:

Ajatus pääsee kuin lomalle, harhailemaan arjesta pois. Onhan vaihtelu mukavaa ja tuollainen matkailu halpaa. Mutta onko oma arki ja oma elämä todella niin tylsää, että tekee mieli vaihtaa se jonkun sarjahenkilön epätodellisuuteen? [...] eikö olisi syytä yhden lähetyksen ajaksi pysähtyä miettimään, mitä olisi tehtävissä, että voisi itse, tässä ja nyt elää mielenkiintoisempaa [...] elämää.²⁸

Kritiikin mukaan tärkeitä olivat erityisesti oman todellisuuden ongelmavuodet:

Sarja [Peyton Place] on hyvä täyttämään tehtävänsä: se vieraannuttaa jokseenkin perusteellisesti omista ongelmista, koko elämästäkin, naurettavuuksiin asti melodramatisoitujen tekemällä tehtyjen ongelmien ja [...] henkilöitten myötä.²⁹

Kokonaisuutena ohjelmajournalismi on moniääninen ja sisäisesti ristiriitainen puheavaruus, ja toiseuden diskurssiin vetoavat kritiikit eivät yksinään anna oikeata kuvaa koko ohjelmajournalismin reaktiosta katsomistapojen muutoksessa. Vaikka kärjekkäin kritiikki näki identifikaatioissa uhan, osattiin katsojauuskollisuudesta ja eläytymisestä tehdä myös leikkimielistä pilaa, erityisesti televisiolehdissä, kritiikin ulkopuolella:

Peyton Place on päivän puheenaihe. Monelle mikkililäiselle se alkaa olla tutumpi paikka kuin Mikkeli. Jos Kuopiossa kysyy, kuka omistaa lähimmän kirjakaupan, voi jäädä vastausta vaille, mutta Peyton Placen kirjakauppiaksi tiedetään vaikka unesta herätettyä Constance Mac Kenzie. Jos turkulaiselta puhkeaa umpisuoli, hän katsoo lääkäriluetteloa, mutta Peyton Placessa hän soittaisi suoralta kädeltä tohtori Rossille.³⁰

Voimakkaisiin identifikaatioihin perustuvat katsojasuhteet olivat ristiriidassa järjenkäyttöä korostavan julkisuusihanteen ja siihen vetoavan informatiivisen ohjelmapolitiikan kanssa. Tässä on syytä huomauttaa myös siitä, että järjen ja tunteen vastakohtaisuuden korostaminen toimii jonkinlaisena lähtökohtana myös akateemisen televisiokritiikin identifikaatiota koskevassa argumentaatiossa. Esimerkiksi televisiotutkija John Fiske havainnollistaa identifikaatioprosessin merkitystä tunteen ja järjen vastakkainasettelun avulla: Samastumisessa katsojan ja esityksen henkilöihahmojen välille muodostuu

²⁶ *Katso* 30/1969. Tarkastelemistani lehdistä *Katso* tutki katsomiskulttuurissa tapahtunutta muutosta 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa monipuolisemmin kuin muut lehdet. Se pyrki dialogiin suuren yleisön suosikkien ja aikakauden kritiikin vaatimuksien kanssa rinnastamalla katsojien odotuksia ja kriitikkojen näkemyksiä rinnakkain.

²⁷ *AL* 3.3.1972.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Antenni* 14/1969.

³⁰ Heikki Kataja, ”Tervemenoa, Peyton Place!” *Antenni* 23/1969.

³¹ John Fiske, *Television Culture*. London and New York: Methuen 1987, 169–178.

³² Christine Gledhill, "Signs of melodrama". Teoksessa Gledhill, Christine 1991 (ed.): *Stardom. Industry of Desire*. London and New York: Routledge 1991. Gledhill keskustelee artikkelissaan useita teoreetikkoja. Katsojuutta koskevan aktiivisuuden käsitteen, pathoksen, Gledhill lainaa tutkija Thomas Elsaesseriltä.

³³ Ellis, *Seeing Things*, 61–71.

³⁴ HS 10.1.1969.

³⁵ AL 17.3.1971. Kriitikotkin sekoittivat puheessaan esityksen ja todellisuuden suhteita, ja myös vaativa journalisti saattoi esiintyä etäisyyttä vailla olevana katsojana – puhutella sarjan henkilöitä kuin olemassa olevia ihmisiä, surra heidän vastoinkäymisiään tai ylistää hahmon yksinkertaistettuja luonteenpiirteitä. Kyse voi tietysti olla myös ironian käyttämistä tekstistратегiana. Esimerkiksi seuraavanlaisen kielenkäytön avulla 1970-luvun *Aamulehden* kriitikko Arja Karjalainen on saattanut tuottaa itselleen kaksoisyleisön sarjaan eläytyvistä ja sekä niistä, jotka moiselle naureskelevat: "Rakas tohtori Rossi. Ottakaa vastaan kaikkien suomalaisten ystäviemme myötätuntoiset ajatukset. Oli todella ruma tempu jättää teidät virumaan vankilan laverille."

³⁶ *Ibid.*, 65–66.

suhde, jossa yleisö kokee kerronnan todelliseksi tai todellisuutta vastaavaksi. Tunteita korostava samastumisen prosessi on asetettavissa vastakkain brechttiläisen vieraannuttamisen kanssa. Siinä korostuu etäisyys, järjen käyttö ja tietoisuus esityksen keinotekoisuudesta.³¹

Aktiivisuuden ja passiivisuuden sekä tunteen ja järjen vastakkainasettelujen avulla on tutkimuskirjallisuudessa lähestytty myös erityisesti melodraamaan liittyvää tulkintatyötä. Elokuvantutkija Christine Gledhill toteaa melodraaman katsojuutta ja elokuvan tähtikulttia tarkastelevassa artikkelissaan, että melodraama vaatii tulkitsijalta sekä empatiaan perustuvaa hahmoon eläytymistä että kriittistä etäisyyttä. Vain etäisyyden avulla melodraaman tulkitsija voi tunnistaa ne olosuhteet, jotka tuottavat hahmon kulloisenkin konfliktin.³²

Identifikaatio on elokuvan- ja televisiotutkimusta koskeva laaja kysymys. Olen tuonut tähän tarkasteltavaksi vain kaksi lyhyesti lainattua esimerkkiä, jotka molemmat ottavat katsojuuden sekä identifikaatioiden ongelmallisuuden lähtökohdakseen. Molemmat argumentaatiot viittaavat siihen, että tunteen ja järjen sekä aktiivisuuden ja passiivisuuden välinen jännite on keskeistä, mutta prosessina identifikaatiot operoivat kummallakin alueella. Molemmat argumentaatiot päätyvät lopulta purkamaan vastakkainasettelua ja kuvamaan katsojuutta toimintana, joka aktivoi monia – ei vain yhtä – ja selkeää positiota tai orientaatiota suhteessa kerrontaan.

Kansallisuus ja television identifikaatioverkko

Kansallinen yhtenäisyys on Ellisin mukaan ollut julkisen palvelun televisiota koskevan eetoksen keskeisimpiä sisältöjä. Tehtävä alkoi kuitenkin ongelmallista samaan aikaan, kun eurooppalainen julkisen palvelun televisiojärjestelmä puolustava eetos ajautui ristiriitaan kaupallisia intressejä edustavien pyrkimysten kanssa. Lopullista siirtymää merkitsivät yhtenäisyyden murtuminen ja katsojan valinnanvapauksien huomattava lisääntyminen. Identifikaatioiden verkoston kehityksellä oli tässä kehityksessä huomattava merkitys – fragmentaarisuutta ja virallisesta kuvasta torjuttujen elementtien ansiosta siitä tuli vastavoima kansallisen yhdenmukaisuuden projektille.³³

Peytonin "päivällissuukkojen" ei voi katsoa uhanneen suomalaista yhteiskuntaa, mutta sarja perustui kuitenkin kulttuurisesta omakuvasta ja sitä ylläpitävästä julkisuudesta torjuttuun kuvastoon. Kriitikissä arveltiin, että filmin "vihjattu seksisyys" täyttää helposti "meidän sensuurimme vielä paljon puritaanisemman kontrollin vaatimukset".³⁴

Yleisöstä puhuttiin 1960- ja 1970-lukujen ohjelmajournalismissa epämääräisenä massana, jota yhdistää lähinnä vain suomalaisuus. Kriitikko saattoi tarkastella massaa kriittisen etäisyyden päästä tai (harvemmin) sijoittaa itsensä yleisön puolelle:

Vaikka sarjan parissa viihtyminen leimataan henkisesti vajaiten ihmisten iloksi, voimme lohduttautua sillä että emme ole yksin. Joukossamme on miljoonia.³⁵

Yleisökäsitys mukailee Ellisin kuvaaman ensimmäisen televisioperiodin yleisöä, eriytymätöntä kansalaismassaa, jossa ei ole vielä selviä merkkejä valinnanvapauksien, eriytymisen tai fragmentoitumisen vaikutuksista.³⁶ Vaikka *Peytonin* katsojuus on syyllisyyden leimaamaa, siitä ei vielä löydy sukupuolittavaa erontekoa – jakoa "naisten ja miesten ohjelmiin".³⁷ Televisiomelo-

draaman katsojuuteen liittyvät sukupuolittavat käytännöt ovat ilmeisesti vasta myöhemmin tapahtuneen katselutapojen eriytymisen ja niiden kritiikin tulosta.

Lehdet julkaisivat jatkuvasti tietoja sarjan katsojaluvuista, ja lukija saattoi todeta katsovansa samaa sarjaa melkein kahden miljoonan suomalaisen kanssa. *Katso* harjoitti myös pienimuotoista katsojatutkimusta: se raportoi Marketing Radarin tekemiä mielipidetutkimuksia ja arvioi katsojalukujen muutoksien syitä. Arvioiminen oli luonteeltaan spekulatiivista, ja osa kirjoittelusta päättyi vain ihmettelemään sitä, miten kauan ohjelma jaksaa kansaa kiinnostaa. *Aamulehti* tarjosi lukijoilleen jopa kuvin varustettuja väläyksiä tavallisista televisionkatsojista ohjelmasisville sijoitetulla palstalla, johon poimittiin (ilmeisesti katugallupin tapaan) tavallisia suomalaisia selittämään mitä he katsoisivat kunakin päivänä televisiosta ja miksi.

Toteavasta, ihmettelevästä ja epäanalyttisestä sävystä huolimatta lukuisat maininnat katselusta tarjosivat lukijalle huomionarvoista tietoisuutta muista katsojista, jotka samaan aikaan – keskiviikkoiltaisina – seurasivat samaa sarjaa, ehkä peläten sähkökatkosta tai koko ohjelman lopettamista. Latteahkot huomiot siitä, katseleeko Leslien ja Julien suhteen kehitystä 1 300 000 vai 1 700 000 suomalaista eivät ehkä yhdistä kansakuntaa kuten urheilukilpailu tai itsenäisyyspäivän juhlallisuuksien televisiointi. Silti yleisöä koskevilla ympäriryöreillä tiedoilla lukijoille tarjottiin yhteisöllisyyden muotoa, joka vertautuu Benedict Anderson kuvaamaan yhteisöllisyyden kuvitteelliseen, sanomalehden lukemisprosessissa aktualisoituvaan tilaan: Hiljaisessa, yksinäisessä ja arkisessa askareessaan lukija osallistuu säännölliseen, kulttuurisesti jaettuun rituaaliin ja tulee myös tietoiseksi siitä anonymististä massasta, joka jakaa tämän saman rituaalin.³⁸ Kritiikin mukaan kansan yhteinen televisiotuokio oli kuitenkin vääränlaisen kuvaston varassa, joten rituaali oli kaikkea muuta kuin ongelmaton. Katsojuudesta puhuminen sai tunnustuksellisuuden piirteitä, joita käsitellen edempänä.

Teknologisen kehityksen ajan ja paikan määreille ja viestinnälle antama haaste on viestinnäntutkimuksen teema, joka nousee esiin erityisesti huomattavien teknologisten muutoksien yhteydessä. Viestinnän historian tutkija Michael Schudson korostaa, että muutokset eivät merkitse ajan tai paikan merkityksien vähenemistä viestinnässä, vaikka teknologia tekisikin edellisten koordinaattien muuttamisesta haluttavaa.³⁹ *Peytonin* kritiikin toiseuden konstruktiot olivat nekin enemmän koetelmia paikan merkityksestä kuin viitteitä siitä, että paikallisuuden merkitys olisi jotenkin vähentynyt. Toiseuden diskurssi 1960- ja 1970-luvun televisiokritiikissä viittaa kansallista identiteettiä koskevaan neuvottelutyöhön, televisiofiktion tälle neuvottelulle antamaan haasteeseen sekä lehdistön paikallisempia identiteettejä artikuloivaan rooliin.

Tutkija Mauro Wolfin mukaan ”diasporinen”, tehokasta viestintäteknologiaa käyttävä kulttuuri operoi jatkuvasti lokaalin ja globaalin välisen jännitteen ja siihen perustuvan identiteettien omaksumisen varassa. Kehittyneet viestintäteknologia tuottaa tilan, jossa median käyttäjät tietävät yhä enemmän itselle vieraista asioista, mutta jossa tämä tietoisuus on mahdollista saavuttaa vain paikallisten identiteettien läsnäolon ja merkityksellisuuden ansiosta.⁴⁰

Tarkasteleman kritiikin kautta lehdistö pyrki ohjaamaan median käyttäjiä Wolfin kuvaaman tehokkaan viestintäteknologian ympärille rakentuvien, uusien lukutapojen ja orientaatioiden rakentamisessa ja ohjaamisessa. Vaikka tulkitsen tässä kirjoituksessa televisiokritiikkiä televisiokerronnasta etäisyyttä ottavana käytäntönä, on syytä korostaa että se on myös intermediaalisen

³⁷ Eroista ja katsojakunnan koostumuksesta oltiin kyllä kiinnostuneita, ja kyseistä jakoa oltiin vasta hahmottelemassa. Esimerkiksi *Katso* päätteli, että television katselu aiheuttaa eripuraa perheissä, koska *Peytonin* lähetyksien rinnakkaiskanavalla esitettiin miesyhteisöä kiinnostavia ohjelmia. Lisäksi Ruoho huomauttaa, että *Pohjolan Sanomien* ja *Etelä-Saimaan* kriitikot pitivät sarjaa naisten ohjelmaksi. Ks. Ruoho, *Utility Drama*, 219.

³⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. London and New York: Verso 1983/1991, 34–36.

³⁹ Viestinnän historian tutkija Michael Schudsonin mukaan teknologiset muutokset eivät merkitse ajan ja paikan merkityksien vähenemistä vuorovaikutuksessa, vaan sosiaalisia muutoksia, joiden ansiosta ajan ja paikan koordinaattien muuttaminen on mahdollista ja haluttavaa. Michael Schudson, ”Historical approaches to communication studies.” Teoksessa Klaus Bruhn Jensen & Nicholas Janowski (eds.), *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Routledge 1989/1992, 187.

⁴⁰ Mauro Wolf, ”New Media and Social Complexity” Teoksessa Bechelloni, Giovanni ja Buonnanno, Milly (eds.) 1997: *Television Fiction and Identities. America, Europe, Nations*. Napoli & Los Angeles, Ipermedium 1997, 34–35.

⁴¹ John Corner, *Television Form and Public Address*. London, Arnold 1995, 15.

⁴² Helsti, *Kulttuurin muutos ja televisio*.

⁴³ HS 8.1.1969.

⁴⁴ Ruoho, *Utility Drama*, 164, 244-47.

⁴⁵ *Naapurilähiö* oli Toini Vuoriston käsikirjoittama sarja, jota lähetettiin kerran kahdessa viikossa. Kerronnan keskiössä oli kahden perheen – Sarpamaiden ja Lieslahtien – arki.

⁴⁶ Ks. Ruoho, *Utility Drama*, 201.

⁴⁷ HS 23.9.1969.

⁴⁸ *Naapurilähiön* kulttuurista arvoa pohdittiin moniäänisemmin *Helsingin Sanomien* ulkopuolella. Esimerkiksi *Antennin* kriitikko piti sarjaa todentuntuisena: ”henkilötyypit – nuo Sarpamaat ja Lieslahdet – ovat lähes kauttaaltaan todentuntuisia – Elina Halttusen Riittaan melkein rakastuisin, jos olisin huimemmassa iässä.” *Antenni* 45/1971.

riippuvuuden muoto: sanomalehden kulttuurinen identiteetti kansallisuutta ja myös korkeakulttuurissa vakiintuneita arvoja artikuloivana foorumina on rakentunut television ylikansallisen ja populaarin kuvaston ja niiden tuottamien orientaatioiden kanssa käytävälle neuvottelulle.

Ihmissuhdeorientaatioita kotikatsomoissa

Peytonin kerrontaan kohdistuva kritiikki oli kiistaa paitsi julkisuuden populaarien muotojen kansainvälistymisestä, myös kiistaa julkisuuden esityssisältöjen luonteesta. Televisio määrittelee ratkaisevassa määrin myös sitä, mitkä puolet todellisuudessa käsitetään yksityisyyteen ja mitkä julkisuteen kuuluvaksi.⁴¹ Ennen television yleistymistä esimerkiksi sukupuolten väliset suhteet ja seksuaalisuus eivät kuuluneet suomalaisten nuorten ja vanhempien välisiin keskustelunaiheisiin.⁴² Jatkuvujuoninen ja monivuotinen melodraamasarja koetteli käsityksiä siitä, missä ja millä tavoin tunteita ja seksuaalisuutta tulee ja saa julkisuudessa representoida. *Helsingin Sanomat* siteerasi kansainvälistä vitsiä:

Teos on myös melkoisesti seksuaalisuudella kyllästetty, samoin siitä tehty tv-sarja. Jonkinlaisena vitsinä kierteli Amerikoissa aikoinaan kahden rouvan keskustelu: ”oletko kertonut lapsillesi totuuden haikarasta? – ”Ei tarvita, annan katsella Peyton Placea”.⁴³

Ruohon tutkimuksessaan tarkastelemat TV2:n perhesarjat – kuten *Heikki ja Kaija* ja *Rintamäkeläiset* – vastasivat monelta osin televisiokritiikkiin vakiintuneita ihanteita, jotka koskivat kerronnan ajankohtaisuutta ja kykyä kuvata yhteiskunnallisia ongelmia. Jatkuvujuoninen ja ihmissuhteita kuvaava kerronta, kuten TV2:n tuottama *Oi kallis kaupunki* -sarja (1975), rinnastettiin *Peyton Placeen*.⁴⁴ Ohjelmajournalismissa kyti huoli *Peytonin* koko televisiota rapauttavasta vaikutuksista: Ihmissuhde- ja tunnekeskeisyys tarttuivat suomalaisen sarjakerrontaan ja syrjäyttivät todellisiksi määriteltyjen ongelmien – kuten yhteiskunnalliseen rakennemuutokseen tai elinkeinon harjoittamiseen liittyvien vaikeuksien – kuvausta.

Jo syksystä 1969 alkaen lähetetyssä Mainos-Television *Naapurilähiössä*⁴⁵ kuvattiin kerroksellisen juonirakenteen avulla useampien ihmisten elämää, ja painopiste oli selvästi ihmissuhteiden kehityksen kuvaamisessa. Kamera operoi paljon lähikuvatasolla, kuten *Peytonissakin*, eikä kerronnan näkökulma avannut katsojalle tietä suomalaisen yhteiskuntakehityksen epäkohtiin. *Helsingin Sanomien* kirjoittelu oli avoimesti pettynyttä kerronnan ongelmanratkaisuihin: esimerkiksi siihen, että työtön sai liian helposti työtä ja lapsen rauhottomuuden ja yksinäisyyden esittäminen ja syiden esiin nostaminen jäi pintapuoliseksi. Jos reporadion kauden provokatiivinen ohjelmapolitiikka teki Yleisradion sarjoista kiinnostavan ja myös toiveikkaan tarkastelun kohteen televisiokritiikille⁴⁶, *Naapurilähiö* ei vastannut odotuksiin:

Se mitä asunalähiö on elinympäristönä, sosiaalisten kontaktien näyttämönä, näytti jääneen uuden sarjanäytelmän sisällöstä pois. [...] Jälleen on kuitenkin tyydytty romanssinalkuihin ja miljöön kannalta toisarvoisiin yksityiskohtiin, jollei valheelliseen niin ainakin täysin puutteellisen elämänmuodon esittelyyn.⁴⁷

Kritiikin mukaan jo ihmissuhdeorientaationsa takia sarja oli pilalla,⁴⁸

mutta muutokselle alttiina olivat myös kotikatsumot ja katselutottumukset. *Peytonin* uskottiin vaikuttaneen kaikkien sarjojen ihmissuhdekeskeisyyteen ja sitä kautta myös katsojaodotuksiin. *Katso*, joka tarkasteli tilannetta nimenomaan katsojakulttuurin näkökulmasta arvosteli *Peytonia* suoraan yleisön totuttamisesta omaan kerrontaansa:

Peyton Place oli historiallinen tapaus suomalaisessa televisiossa jatkuessaan niin kauan. Ei ole ainoastaan kysymys siitä ajasta, joka käytettiin sen katsomiseen, vaan myös ohjelmatyypistä, johon katsoja totutettiin. Peyton Placen ohjelmareseptejä käytetään menestyksellisesti Naapurilähiössä, joka sekin jatkuu ja jatkuu.⁴⁹

Joskus ohjelmajournalismin rinnastukset olivat hiukan huvittavia. Esi-merkiksi suomalaisten pienviljelijöiden elämää kuvaavaa TV2:n *Rintamäkeläisiä*⁵⁰ arvostettiin kritiikissä sen sosiaalista realismia mukailevan tyylin ansioista, mutta toisaalla uskottiin, että sekin oli saanut ihmissuhdetartunnan *Peytonista*. *Katso* arvioi sarjan katsojavaikutuksia vuonna 1972:

Mutta taru eli sarja oli taas ihmeellisempää kuin todellisuus.[...] Mutta miten edistyneet tämä sarja joka jo alusta alkaen veti esiin voimakkaat keskinäiset ristiriidat oikein Peyton Placen malliin? Turrutetaanko katsoja niillä heti kärkeen ja vierotetaan siten oikeasta suomalaisesta todellisuudesta [...]?⁵¹

Huomionarvoista tässä on se, että kritiikki tuli konstruoineeksi käsityksiä siitä, mitä ”oikea suomalainen todellisuus on”. Journalismissa realismilla ja siihen vetoamisella on huomattava painoarvo, sillä todellisuuden kuvaamisesta määräävä saa oikeuden määritellä sitä millainen tämä todellisuus on⁵² tai millainen sen tulisi parhaimmillaan olla. TV-sarjan realistisuuden pohtimisen takana piilottelee lopulta halu määritellä ja tuottaa todellisuutta, osoittaa mikä siinä on olennaista ja mikä toisarvoista. Realismin käyttöön liittyvät huomattavia ideologisia ulottuvuuksia – kritiikissä sitä on käytetty modernia kansallisuutta ja siihen perustuvaa yhteisöllisyyttä tuottavalla tavalla.

Realismi ja tunteiden paikattomuus

Ongelmallinen ja ideologisesti ladattu realismin käsite on Iris Ruohon tutkimuksen mukaan ollut hyvin keskeinen suomalaisessa televisiokeskustelussa. Se on yhdistänyt toisiinsa julkisen palvelun ideologiaa, televisiokriittikkojen tuottamia ihanteita ja televisiosarjojen tekijöiden käsityksiä omasta työstään. 1960- ja 1970-luvuilla televisiokritiikin ihanteet olivat vaativia, ja korjaavaa realismia (corrective realism) painottava kritiikki odotti televisio-ohjelman käsittelevän sosiaalisia epäkohtia ja aktivoivan katsojia sosiaalisen muutoksen rakentajiksi kerronnan avulla. Tavallisen elämän kuvaaminen kovaksi on ollut arvostettu ratkaisu.⁵³

Kritiikissä tuotettiin realistisuuden kriteeriä vertaamalla *Peytonia* niihin sarjoihin, joissa käsiteltiin ”oikeita ongelmia” ihmissuhdekysymysten sijaan, ja joissa nämä ongelmat vielä ratkaistiin ihailtavalla tavalla – niin että katsoja saattoi oppia jotain itseään ympäröivästä yhteiskunnasta ja erityisesti sen epäkohdista.⁵⁴ Ajatuksen taustalla vaikutti voimakkaasti Yleisradion ohjelmapolitiikka, jota myös oman analyysini mukaan ohjelmajournalismin kriittiset äänet myötäilivät: oikeasta tiedosta ja tosiasioihin perustuvasta

⁴⁹ *Katso* 6/1974.

⁵⁰ Sarja oli TV2:n tuottama ja Reino Lahtisen käsikirjoittama sarjanäytelmä, joka kertoi pienviljelijäpariskunnan elämästä.

⁵¹ *Katso* 44/1972.

⁵² Anu Kantola, *Suomalaisuuden siteet – kansallisen yhteenkuuluvuuden ja hallinnan dramaturgia*. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto 1996, 48.

⁵³ Empiiristä realismia korostavassa ilmapiirissä televisiosarjoilta ja fiktiolta odotettiin enemmän journalistisia kuin draamallisia ansioita. TV2:n televisiosarjojen tekijät ovat merkityksellistäneet omaa työtään suhteessa realismiin ihanteisiin, ”käyttödraaman” tekijöinä. Ruoho, *Utility Drama*, 212, 283, 269.

⁵⁴ Yleisradion ohjelmatoinnin tarkkaajien mukaan sarja ilmensi näennäisrealismia ja epäyhteiskunnallisuutta. Harms et al., *Sarjafilmiä maailmat*; ks. myös Salokangas, *Aikansa oloinen*, 233.

⁵⁵ Yrjö Ahmavaara, *Informaatio. Informatiivisen joukkotiedotuksen loogiset perusteet*. Kolmas painos. Helsinki: Weilin + Göös 1975, 12–20.

⁵⁶ Päivi Lappalainen, "Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa". Teoksessa Rojola, Lea 1999 (toim.): *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria 2*. Helsinki: SKS 1999, 10–12.

⁵⁷ HS 28.2.1972.

⁵⁸ BBC:n tuottama ja 1800-luvulle sijoittuva sukutarina televisioitiin vuonna 1968. Analyysin kohteena on tässä käytetty 14:ää *Helsingin Sanomissa*, *Katsossa* ja *Antennissa* käytettyä kritiikkiä ja artikkelia.

⁵⁹ *Katso* 11/68. Sarjan positiivinen kritiikki oli myös julkisen palvelun television idean tukemista ja BBC:n nostamista eräänlaiseksi esikuvaksi. HS 16.1. 1968 ja 13.5.1968 ja *Katso* 11/1968.

⁶⁰ Tosin Lappalainen huomauttaa, että realismilla voidaan tarkoittaa myös pyrkimystä esitystavan realistisuuteen, ja tätä pyrkimystä esiintyy kaikkina kausina, ei vain realismin periodin valtakaudella. Lappalainen, "Epäkohdat esiin", 8.

maailmankuvan välittämisestä tuotettiin television tärkeimpiä tehtäviä.⁵⁵ Katsoja saattoi joko sivistyä tai antautua ajanhukkaan. *Helsingin Sanomien* kritiikki oli tässä kuitenkin selvästi muita lehtiä vaativampaa ja yksinäisempää – vaatimus korjaavasta realismista on jatkuvasti läsnä, eikä yleisön mieltymyksiä pohtivalle erittelylle ollut tilaa kuten *Aamulehdessä*, *Antennissa* ja *Katsossa*.

Peytonin jälkeen herännyt keskustelu ihmissuhdekeskeisyydestä nosti negaation kautta pintaan samoja ideaaleja, jotka löytyvät jo kansallisen, kirjallisen realismin representaatiota koskevista pyrkimyksistä: Yhteiskunnalliset epäkohdat olivat merkittäviä, ja kirjailijan tuli pyrkiä kuvaamaan näitä epäkohtia mahdollisimman objektiivisesti. Henkilöhahmoissa oleellista oli heidän suhteensa yhteiskunnallisiin ilmiöihin, ei niinkään suhde toisiinsa. Henkilökuvauselle tyypillistä oli tunnetilojen pessimistisyys.⁵⁶

Sekä tutkimieni sanomalehtien että televisiolehtien kritiikin taustalta löytyy ideaali kerronnasta, joka käsittelee yhteiskunnallisia ongelmia ja myös ideaali katsojasta, joka vastaa kerronnan ideaaliin ja mukailee reporadiolaista televisiopolitiikkaa – etsii ärsykeitä laajentaakseen tietoaan ja kokemustaan. *Helsingin Sanomien Naapurilähiöön* pettyneen kritiikin mukaan ideaalikatsojan kannalta televisiosarjan olisi ollut syystä liikkua vain "hyödyttävän viihdyttävissä maisemissa".⁵⁷ Hyödyn ei katsottu liittyvän tunteisiin ja ihmissuhteisiin.

Kritiikissä puolusteltiin sellaisia ihmissuhteiden kuvauksia, joiden taustalla voitiin erottaa pyrkimyksiä käsitellä yhteiskunnallisia ongelmia. Esimerkiksi BBC:n *Forsytein tarun*⁵⁸ ohjelmajournalismissa lehtien lukijoille korostettiin sitä, että romantiikan taustalla on vakava kertomus tuon ajan yhteiskuntarakenteen muutoksesta ja aristokraattien ongelmista – sukupuolten epätasavaruudesta ja rahan liiallisesta merkityksestä. *Helsingin Sanomien* kritiikot tekivät vaisuja huomioita yllättävän suuresta henkilögalleriasta ja siitä, että tarinaan alunperin liittyvä satiirisuus on pudonnut taustalle ja että ihmissuhteet on nostettu etualaan. Huolta epäedullisista katsomistottumuksista ei kuitenkaan syntynyt, vaikka *Katso* julisti sarjaa koskevassa artikkelissaan, että "Forsytein taru on enemmän kuin ohjelma – se on tapa elää."⁵⁹

Televisioon kritiikissä kohdistetut realistisuuden vaatimukset eivät ole suoraan verrattavissa suomalaisen kirjallisuuden realismin aikakauteen, jota *Suomen kirjallisuushistoria* kuvaa.⁶⁰ Silti myös televisiokritiikin realismi on



Forsytein taru voitti katsojäänestyksen. Kuva *Katsosta* 18/1968.

joukko ideaalisten konstruktioiden varaan rakennettuja pyrkimyksiä, joilla on huomattavaa kulttuuripoliittista merkitystä. Mielenkiintoista ja toisaalta myös surullista on se, että se työnsi ideaaleistaan yhtä inhimillisen kokemuksen osa-alueen – kiintymyksen ja rakkauden – kuvauksia. Samoja ideaaleja on mitä ilmeisemmin jaettu myös televisiotuotannon puolella, ja Ruohon mukaan romanttisen rakkauden teema alkoi näytellä keskeistä osaa perhesarjatuotannossa vasta 1990-luvulla.⁶¹

Kritiikki ei kuitenkaan tulkinnut *Peyton Placea* vain liian ruusuisten tunteiden kuvauksena. Sarjan emotionaalista maailmaa pidettiin myös liian negatiivisena ja ongelmallisena, jopa kieroutuneena. Kyse ei ollut vain positiivisen tunnemaailman keskeisyydestä, vaan tunteiden keskeisyydestä ylipäänsä.

Tunteisiin liittyvä repressio on kirjallisuudentutkija Peter Brooksian mukaan melodramaattisen kerronnan keskeinen ylläpitäjä: tunteiden hyperbola eli esimerkiksi eleissä ilmenevä liioittelu on tulosta siitä ristiriidasta, joka syntyy melodramaattisen halun ja sen tukahduttamista vaativan kulttuurin välillä. Liioittelevassa esitystavassa torjuttu halu puhuu itsensä julki,⁶² ja dialogissa sanoin kuvattu tunne saa täyden merkityksen vasta ylipitkien tuijotuskoh- tausten ja niiden todistamien kasvojen liikkeiden aikana.

Melodraaman halu ja sen tukahduttamista toistava kerronta ovat ristiriidassa länsimaisen julkisuusihanteen taustalla vaikuttavan protestanttisen yhteiskuntaetiikan kanssa.⁶³ Tunteidensa ja velvollisuuksiensa ristipaineissa kärsivät *Peytonin* fiktionaaliset henkilöahmot eivät tarjoa vastauksia protestanttisen työetiikan aiheuttamiin kysymyksiin – pikemminkin ne nostavat esiin sen ongelmapuolia tarjoamatta ratkaisuvaihtoehtoja. Ne tuottavat katsomiskoke- mukseen yksilön halun ja yhteiskunnallisen (”yhteisen”) edun välisen ristiriidan ja tarjoavat hetkellistä poikkeamaa työteliäisyyden ja materiaaliseen uusintamiseen keskittyvästä kansalais-toimijuudesta. Valistuksen näkökul- masta sillä ei ole paljon käyttöä.

Tunnustuksia, häpeää ja lunastusta

Edellä kuvatusta realismin vaatimuksesta huolimatta televisiokritiikki toimii moniäänisenä neuvotteluna, johon mahtui myös *Peytonin* aiheuttamassa debatissa huomattavia soraääniä. Ruohon mukaan osa sanomalehtien kirjoit- telusta asetui puolustamaan katsojan kokemuksen pohjalta määrittyvää reali- smia (affective realism) ja katsojien oikeutta nauttia melodraamasta arjen vastapainona.⁶⁴

Erityisesti tarkastelemani aikakauslehdet törmäyttivät realismin vaati- muksia katsojan tarpeisiin puolustavassa hengessä. Diskurssin mukaan ”te- levision missiromaanejakin tarvitaan”, samoin kuin päiväunia – ”keventämään ihmisen arkista eloa”.⁶⁵ Paradoksaalista on se, että puolustus ja lunastusyritys on kuitenkin uusintanut sitä puhetapaa, jota vastaan se oli ryhmittynyt. Esimerkiksi *Aamulehden* kriitikko suhteuttaa omaa näkemystään ”moniin muihin” eli sarjaa tuomitseviin ja tulee uusintaneeksi myös tuomion:

Tietysti ne monet, jotka ovat sarjaa tekopyhyydestä ja päiväunien tarjoamisesta syyttäneet, ovat oikeassa. Toisaalta päiväunet voivat joskus ihmeesti keventää ihmisen arkista eloa.⁶⁶

Lopulta kirjoitus ei päädy kertomaan juuri muuta kuin kulttuuriin sisenty-

⁶¹ Ruoho, *Utility Drama*, 270.

⁶² Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1976, 41.

⁶³ Suomalaiseen televisionkatseluun liitetyt arvostuksia tutkineen sosiologin Pertti Alasuutarin mukaan suomalaiset ovat tarkkoja siitä, että televisiosarja ei saa esittää elämää liian helppona. Suomalaisen puritanismin perus- ajatus on, että elämä on rankkaa. Tähän ajatukseen turvautu- malla voidaan esimer- kiksi välttää petty- myksen tunteita silloin, kun epäonnistutaan. Pertti Alasuutari 1991: *Reality and Fiction in Finnish Television Viewing*. Research Report 3/ 1991. Helsinki: Yleisradio 1991, 58.

⁶⁴ Ruoho, *Utility Drama*, 40.

⁶⁵ Katso 12/1969.

⁶⁶ AL 28.12.1974.

⁶⁷ Ang korostaa, että massakulttuuria kritisoiva ideologia vaikuttaa näkyvästi katsojakulttuuria koskevassa puheessa, mutta mielipiteen ja rationalisoinnin tasolla tuotettu puhe voi olla ristiriidassa todellisten käytäntöjen kanssa. Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Translated by Della Couling. London and New York: Routledge 1982/1989, 96–110, 114.

⁶⁸ Charlotte Brunson, "Text and audience". In Ellen Seiter, Hans Borschers, Gabrielle Kreutzner & Eva-Maria Warth, *Remote Control. Television, Audiences & Cultural Power*. London and New York: Routledge 1991, 116–17.

neen arvottavan erottelun sisällön. Tässä on katsojakokemusta puolustavan diskurssin heikkous – lunastusyrittys päättyy vahvistamaan vakiintunutta normia eikä purkamaan sitä.

Aamulehti kertoi 1960- ja 1970-luvuilla lukijoilleen, kuinka tavalliset katsojat mutta myös televisiojohtajat ja toimittajat seuraavat *Peytonia*. Ohjelmamielityksistä puhuminen sai tunnustuksellisuuden merkkejä, ja tekoa puolusteltiin vähättelemällä sen merkitystä tai sitomalla lausuma huumoriin. Esimerkiksi TV 2:n suunnittelupäällikkö kertoi vuonna 1971 *Aamulehdessä*:

Joskus huvitellakseni katson Peyton Placen (jonkinlaista masokismia), se on muodostunut jo koomiseksi. Mitä ihmettä tekijät keksivätäkään saadakseen sarjaa venytetyksi!

Peytonin seuraamiselleen naureskelivat myös Hanski ja Teija Sopanen. Kenelle tämä selittelyn sävyttämä tunnustuksellisuus on suunnattu? Kenelle kertova ripittäytyy? Televisiokriitikoille vai katsojille?

Puolustava ja tunnustava puhetapa viittaavat jännitteeseen televisiokritiikin ihanteiden ja suuren yleisön suosikkien välillä. Se kertoo myös siitä, että melodraamaa koskeva arvottava uskomus ajanhukasta ja turhuudesta on sisentynyt kulttuuriin ja muuttunut yhteisesti jaetuksi ymmärrykseksi, jota vastaan myös puolustavat puheenvuorot on muotoiltava. Onko se televisiota koskevan arvotuksen lähtökohta tai periaate, jota ei tarvitse enää perustella? Kyseenalaistamattomana ja kuitenkin hyvin keskeisenä arvottava normi tekee ohjelmajournalismista tunnustuksellisuuden areenan, jossa katsojuuteen liittyy syyllistämistä sekä myös tunnustettua syyllisyyttä.

Tunnustuksellisuus viittaa kahteen kulttuurissa vaikuttavaan voimaan, joita mediatutkija Ian Ang kuvaa *Dallasin* katsojuutta tarkastelevassa etnografisessa tutkimuksessaan. Angin mukaan melodraaman katselusta puhumista ympäröi populistinen ideologia sekä intellektuaalinen, massakulttuuria arvosteleva ideologia. Intellektuaalinen, melodraamaa arvosteleva ideologia on hallitsevassa asemassa jo senkin takia, että se on luonteeltaan intellektuaalinen ja pystyy perustelemaan itsensä lukuisissa diskursiivisissa käytännöissä paremmin kuin populistinen ideologia. Huomattavaa on myös se, että katsojien täytyy neuvotella katsojakokemuksensa liittyvästä mielihyvystä suhteessa tähän ideologiaan.⁶⁷

Mediatutkija Charlotte Brunsonin brittiläisessä kontekstissa tekemän tarkastelun mukaan saippuan genre kannattelee osaltaan televisiotarjontaa yleisemminkin koskevia arvotuksia. Vaikka uudemmassa melodraaman kritiikissä ulkomaisia vaikutteita ei enää pelättäisikään samalla tavoin kuin 1960-luvun ja 70-lukujen vaihteen kärjistyneessä tilanteessa, niin saippuan kulttuurisen arvottamiseen on vakiintunut assosiatiivinen ajatteluketju, joka yhdistää toisiinsa saippuan, amerikkalaisuuden, kaupallisuuden ja huonon televisiotarjonnan.⁶⁸

Televisiolehdet: lukijakilpailuja ja hyperbolaa

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan televisiolehtien kirjoittelua, joka muodosti eräänlaisen kulttuurisen dialogin televisiokritiikin puhetapojen kanssa. *Katso* ja *Antenni* julkaisivat melodraaman näyttelijöistä ja juonenkäänteistä ammentavaa kirjoittelua, jossa katsojan puhuttelu oli täydessä ristiriidassa

kritiikkien varoittavien tai tuomitsevienkin näkemysten kanssa. Melodraamaan liittyvä henkilösuhteiden keskeisyys, joka oli kritiikille ongelma, käännettiin aikakauslehdissä juttujen aiheeksi ja lukijaa puhuttelevaksi koukuksi.⁶⁹

Jo ennen *Peytonia* lähetetty *Forsytein taru* yllätti suomalaisen ohjelma-journalismin henkilögalleriallaan vuonna 1968. Televisiokritiikissä ihmeteltiin, miten katsoja voi säilyttää selvyuden henkilösuhteissa, ja samaan aikaan aikakauslehdet julkaisivat juoniselostuksia ja henkilökuvien esittelyjä. *Katso* julisti sarjaan liittyvää muutosta katsojaorientaatiossa: ”Forsytein taru on enemmän kuin ohjelma – se on tapa elää.”⁷⁰ Lehti puhutteli lukijoitaan sarjaan liittyvällä tietokilpailun tapaisella kyselyllä, joka pyrki sitomaan lukijaa yhtä aikaa sekä television seuraamiseen että lehden lukemiseen. Kyselyn aiheena oli *Forsytein* hahmojen tunnistaminen.⁷¹

Antenni ja *Katso* julkaisivat *Peytoninin* näyttelijöiden henkilökuviin perustuvia artikkeleita, jotka pyrkivät tarjoamaan lukijalle kuvaa aidosta, tavallisesta mutta myös yllättäviä luonteenpiirteitä omaavasta ihmisestä fiktiöhahmon takana. Näyttelijän todellista luonnetta verrattiin fiktiivisen henkilöhahmon luonteenpiirteisiin: esimerkiksi näyttelijä Mia Farrow ei *Antennin* mukaan ollut ”mikään kiltti tyttö” kuten *Peytonin* Allison McKenzie, vaan ”nainen, joka oli naimisissa Frank Sinatran kanssa ja synnytti kaksoset puolalaiselle kapellimestarille”.⁷² Hiukan huvittava artikkeli paljasti, kuinka aneemisen ja eteerisen tyttölapsen takana piilottelee nainen, joka on paitsi määrätietoinen uransa suhteen, myös vaihtelunhaluinen mitä miehiin tulee.⁷³

Peter Brooksian mukaan melodraaman kerronnassa lukijaa kutsutaan henkilöhahmojen hyveellisen luonteen paljastavaan tulkintatyöhön.⁷⁴ Huomionarvoista Mia Farrow’n ”todellista elämää” koskevassa artikkelissa on se, että kirjoitus käyttää hyväkseen tätä lukijuutta kasaamalla vastaväitteitä hyveellisyyden paljastavan tulkinnan tielle tai ainakin ongelmallistamalla yksiulotteista kuvaa viattomasta ja olosuhteille alttiista hahmosta. Aikuisen naisen valinnanvapauden ja lapsenomaisen viattomuuden välinen jännite lisää mielenkiintoa sekä roolihahmoa että näyttelijää kohtaan, vaikka jännitteen keinotekoisuus on ilmeistä: avioliitto ja avioero kuuluisan näyttelijän kanssa tai kaksosten synnyttäminen tuskin lopulta riittää ryvettämään sitä roolihah-



Allison McKenzie (Mia Farrow) – ei mikään kiltti tyttö? Kuva Antennista 36/1970.

⁶⁹ Aikakauslehdistön ja television suhteita ei ole tutkittu paljon, vaikka television aiheuttamien kulttuuristen muutoksien kausi oli hyvin olennainen vaihe aikakauslehdistön kehityksessä. Television pelättiin 1950-luvun lopullavievän aikakauslehdiltä lukijoita, mutta tilanne kääntyi kuitenkin aikakauslehdistön hyväksi. Televisio tuotti nopeasti tunnistettavia ja yhteisiä kasvoja, joiden tarkemmalla erittelyllä lehdistö tarjosi jotain katsomis-kokemuksen rinnalle. Ks. Päiviö Tommila (toim.), *Suomen lehdistön historia 3: Sanomalehdistö sodan murroksesta 1980 luvulle*. Kuopio: Kustannuskiila Oy 1992.

⁷⁰ *HS* 16.1.1968 ja *Katso* 11/1968.

⁷¹ *Katso* tarjosi lukevalle yleisölle mahdollisuutta tulla tietoiseksi katsojuudesta ja sen vaikutuksista ohjelmien suosioon spektaakkeliksi rakentuneen Telvis-kisan kautta.

⁷² ”Ei mikään kiltti tyttö”, *Antenni* 36/1970.

⁷³ Televisiotähtiä kierrättävä ohjelma-journalismi on mielenkiintoinen *remediaation* käytännön muoto: Mitä enemmän mediahenkilöstä näytetäisi jäävän piiloon tai taka-alalle mediarepresentaatiossa, sitä enemmän tällä piiloon jäävällä osalla myydään toisaalla. Televisiossa eteerisyyden auran ympäröimästä työstä näytetään aikuinen puoli, kuten Mia Farrow / *Peytonin* Allison -tapauksessa. Henkilökohtaisen ja yksityisen paljastaminen

muodostavatkin mediatahtiä kierrättävien aikakauslehtien sisällöstä huomattavan osan. Remediaatiosta ks. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999.

⁷⁴ Kirjallisuudentutkija Peter Brooksian mukaan hyveellisyyden tunnistaminen on melodraamassa hyvin keskeistä. Brooks, *The Melodramatic Imagination*.

⁷⁵ *Antenni* 43/1970.

⁷⁶ Gledhill, *Stardom*, 213.

⁷⁷ ”Dorothy Malone on jaksanut yrittää.” *Antenni* 38/1971.

⁷⁸ Viimeaikaisessa suomalaisessa televisiotutkimuksessa televisiofiktioarvojen, asenteiden ja ihanteiden on todettu tarttuvan saippuan ohjelmajournalismiin. Jenni Ukkonen, ”Juonittelut kirjoitetaan kilteiksi – televisiosarja Kauniit ja rohkeat lehtikirjoittelun kohteena.” Teoksessa: Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.): *Populaarin luma – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimus 2000, 268–71.

⁷⁹ *Parnasso* 4/1966.

moa, joka kalvakuudellaan kannatteli *Peytonin* kerronnan ”nukke-elokuvamaisiksi” nimettyjä piirteitä.

Televisiolehdet *Antenni* ja *Katso* olivat paikkoja, joissa myös katsojat itse tuottivat ja määrittivät suhdettaan henkilöihämmöihin. Esimerkiksi lukijakirje *Antennin Tätä mieltä* -palstalle kertoo katsojan tarpeesta puolustaa luentaansa *Peytonin* Allison McKenzién hyveellisyydestä:

Ei sen Allisoninkaan elämä ruusuilla tanssimista ole ollut. Nyt makaa tehostetulla osastolla. Roput melkein tyystin palaneet, kädetkin halvaantuneet, ja kuitenkin hän on niin suloinen ja herttainen. Silmätkin loistavat kuin kaksi kirkkainta tähteä taivaalla.⁷⁵

Televisiolehtien tapa esitellä *Peytonin* tähtinäyttelijöiden elämää muodosti vastavoiman niille televisiokritiikin vaatimuksille, jotka kehottivat katsojaa suuntaamaan kriittisen katseen omaan arkeensa ja erityisesti sen ongelmapuoliin. Sama liioitteleva ilmaisu, joka on melodramaattisen kerronnan keskiössä, toimii myös melodraaman tähtikulttuurin keskiössä: näyttelijä-tähdet esittävät julkisuudessa tavallisia ihmisiä, joiden yksityiselämään liittyvät tapahtumat on ympäröity ylenmääräisellä merkityksellistämällä, ja katsojien tavalliseen elämään vertautuvista tapahtumista tuotetaan erityislaatuista ja jännittäviä.⁷⁶

Peytonin näyttelijöistä kertovissa artikkelissa heidän tavallinen elämänsä käytiin lävitse seikkaperäisesti. Sattumuksista ja arkisista ponnisteluista – kuten kenkämannekiinina esiintymisestä, koiranäyttelyissä vierailemisesta sekä koripallojoukkueessa menestymisestä – leivottiin merkityksellisiä koetinkiviä matkalla uran huipulle. Huomionarvoisia ovat myös merkit romanti-soivasta ja pateettisesta kielenkäytöstä, jolla kuvataan roolien takana toimivien elämän sattumuksia. Esimerkiksi Dorothy Malonen kerrottiin kaiken uransa vaatineen ponnistelun jälkeen sairastuneen vakavasti ja ”häilyneen pitkän aikaa elämän ja kuoleman välillä.”⁷⁷

Melodraaman arvot ja asenteet päätyivät melodraamaa käsittelevään journalismiin jo 1960-luvun lopussa. Televisiolehtien lukijalle suuntaama puhuttelu rakensi tulkintapositioneja, jotka kannustivat lukijoita merkityksellistämään myös draaman ulkopuolella tapahtuvaa elämää melodraamassa keskeisten sääntöjen – tunteiden ja henkilösuhteiden keskeisyys – mukaan.⁷⁸

Sama tiedostavuutta korostava ja valistukseen viittaava eetos, joka oli vakiintunut Yleisradioon 1960- ja 70-lukujen vaihteessa lävisti paitsi *Aamulehden* ja *Helsingin Sanomien*, myös *Antennin* ja *Katson* televisiokritiikkipalstoja. Televisioon erikoistuneiden aikakauslehtien tapa puhua televisiosta ei silti miellyttänyt yleisradiolaisia. Vuonna 1966 Max Rand – joka toimi aikanaan muun muassa Yleisradion ohjelmatoiminnan tarkkailijana – arvosteli *Antennia* ja *Katsoa* kulttuurilehti *Parnassossa* turhiksi lehdeksi, koska ne eivät pyrkinet laajentamaan televisiosta välittyvän informaation merkitystä. Rand ehdotti, että Yleisradion olisi syytä perustaa oma tiedotuslehti ohjelmapolitiikkansa tukemisen välineeksi.⁷⁹ Randin reklamaation taustalla oli tietoisuus siitä, että käsityksiä television kulttuurisesta arvosta ja tehtävistä tuotetaan ja tarjotaan potentiaalisille yleisöille myös vastaanottimen kuvavirran ulkopuolella. Television katsojuutta tuotettiin intermediaalisesti.

Kritiikkiä emootiokoneen varjosta

Televisiokritiikin tuottama kuva yleisöstä eroaa ratkaisevasti elokuvakritiikin vastaavasta: elokuvaa lähestytään kritiikissä yleisesti jokseenkin fantasmaattisena esitystapana, jonka viettelevään kerrontaan liittyy salaisuus, jonka kriitikko selvittää. Televisiokritiikin käytännöissä kriitikko kieltää itse joutuvansa kerronnan paulaan, ja siirtää viettelyn koskemaan yleisön erityisryhmiä, kuten kotirouvia tai teinejä. Televisionkatsojista tuotetaan harhaan johdettua ja langennutta massaa.⁸⁰

Peyton Placen kritiikin mukaan lankeaminen oli järjen käytön jättämistä syrjemmälle, mutta myös kansallisesti merkittävien ja tyypillisten toimintatapojen kuvausten ja arvojen sivuuttamista. Television tarjoamat identifikaatiot herättivät erilaisuutta kohtaan koettua viehätystä ja halua, joita vahvistettiin edelleen televisiolehtien lukijoiden puhuttelussa.

Pelko suhteellisen pienen kulttuurialueen oman tuotannon erityispiirteiden menettämisestä pistää teemana esiin myös uudemmassa televisiokritiikistä. Keväällä 1999 *Salattujen elämien* formaattiratkaisua arvosteltiin siitä, että sen puitteissa ei voida tavoittaa persoonallisia ja suomalaisuutta kuvaavia ratkaisuja.⁸¹ Samanlaista huolta kansallisuuden merkityksen muuttumisesta katsojuuden muutoksen kautta ei kuitenkaan syntynyt kuin 1960-luvun lopulla. Ellisin televisiohistoriallisen erittelyn mukaan vuosituhannen vaihteessa katsojakulttuurissa onkin jo eletty laajenevan tarjonnan kautta, jolloin kansallisen yhtenäisyyden tuottaminen voi näyttäytyä jo utopistisena tehtävänä: identifikaatioverkostojen kuvastot ovat kansainvälistyneet, laajentuneet ja kaupallistuneet⁸² – tästä ylikansallinen formaatti on hyvä esimerkki.

Käsitys langenneista yleisöstä uusiutuu ja elää nykyisessäkin melodraaman televisiokritiikissä. Samoin uusiutuu televisiomelodraamaan kohdistettu tunnekeskeisyyden halveksunta ja pelko. *Helsingin Sanomien* kritiikki kiteytti molemmat arvovaraukset *Salattujen elämien* kritiikissä keväällä 2000: ”Salatut elämät on potaskaa, muttei vaaratonta potaskaa” eikä myöskään ”vain harmitonta viihdettä”. Kritiikissä esitettiin jopa uhkakuvia siitä, että televisioista tulee emootiokone.⁸³

Helsingin Sanomissa julkaistu kritiikki arvosteli sarjaa roskaksi, mutta tunteiden todettiin myös tekevän pahaa jälkeä erityisesti nuorten katsojien keskuudessa. Tässä yhteydessä vanhempia puhuteltiin kasvatustuotteen vedoten:

Pintajuonia voi käydä lapsen kanssa läpi mutta tunnelma, se vaikuttaa ihmissydämeen salakavalammin. Lautakunta [vanhemmat] ei voi vain katsoa vierestä, kun valoisan pienen ihmisen päälle oksennettaisiin ilta toisensa jälkeen jo myyntipäivän ohittanutta tunnelmää.⁸⁴

Sarjan kritiikki päättyi peräänkuuluttamaan keskustelua rationaalisuutta korostavan julkisuushanteen hengessä. Kärkevää keskustelua pidettiin todisteena siitä, että televisio ei ole onnistunut tekemään yleisöstään välinpitämätöntä.⁸⁵

Tunnekeskeinen kerronta herättää siis yhä ambivalenttia kritiikkiä, joka pitää kerrontaa sekä arvottomana roskana että vaarallisena – kuten jo 1960-luvun lopussa. Kestääkö vähättely ja pelko ”puhtaan” järjenkäytön ulkopuolelle liukuvasta katsojasta vuosikymmenestä toiseen lehdistön kritiikin kantavana teemana? Miksi suomalainenkin melodraama on edelleen

⁸⁰ John Caughie, *Television Drama, Realism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press 2000, 19; Jensen, *Redeeming Modernity*, 155.

⁸¹ HS 6.2.1999 ja HS 22.3.1999.

⁸² Ellis, *Seeing Things*, 69–71.

⁸³ HS 29.2.2000, HS 20.3.2000.

⁸⁴ HS 22.3.2000.

⁸⁵ Sarjaa koskeava keskustelua ylistettiin myös siksi, että kritiikon mukaan se todistaa, että televisio ei ole onnistunut tekemään yleisöstään välinpitämätöntä. HS 29.2.2000, HS 20.3.2000, HS 22.3.2000, HS 3.5.2000.

⁸⁶ Ks. erityisesti HS 6.11.1999 ja AL 29.11.1999.

⁸⁷ Porvarillisen kasvatus ja valistus lähti noudattamaan melodramaattiselle ilmaisulle päinvastaisia arvoja, erityisesti tunteiden hallintaa. Tutkija Martín-Barbero muistuttaa, että massakulttuurilla on yhteys populaariin kansankulttuuriin, ja että tämä yhteys sivuutetaan usein korkeakulttuurin näkökulmaa mukailevassa tutkimuksessa. Massakulttuuri näyttäytyy – virheellisesti – vain korkeakulttuurin rappiollisena muotona. Jesús Martín-Barbero, *From the Media to Mediations. Communication, Culture and Hegemony*. London, Newbury Park and New Delhi: Sage 1987/1993, 113, 122.

⁸⁸ Kritiikki voi puhutella myös ohjelman tekijöitä tai pyrkiä vaikuttamaan ohjelmapolitiisiin päättäjiin.

⁸⁹ Jensen, *Redeeming Modernity*, 51–52.

⁹⁰ Ellis, *Seeing Things*, 61, 171.

⁹¹ *Ibid.*, 165–69.

kulttuurillemme vierasta ainesta? Yksi vastausvaihtoehto löytyy populaarin ja eliittikulttuurin välisestä jännitteestä, joka oli hyvin ilmeinen ja myös avoimesti artikuloitu *Salattujen elämien* kritiikissä.⁸⁶

Melodraamalle on tuotettu kulttuurille vierasta tai vahingollista statusta jo genren varhaisista vaiheista lähtien, ja tämä käytäntö viittaa selvästi sosiaaliluokkiin perustuvaan erotteluun ja toiseuteen. Melodraaman hyvin varhaisia muotoja (1700-luvun lopulta alkaen) on yritetty rajoittaa ylempien sosiaaliluokkien ja korkeakulttuurin edustajien taholta. Populaarina kansankulttuurina ja massakulttuurin muotona sitä on pidetty suoranaisena sosiaalisena uhkana, jonka kautta ”alemmat” ja lukutaidottomat sosiaaliluokat löytävät paikan tunteidensa nostatukselle.⁸⁷ *Salattujen elämien* kritiikkiä on jokseenkin hedelmäntöntä tulkita luokkakonfliktin oireena, mutta kritiikin näkökulmassa on selvästi erotettava korkeakulttuurin arvojen kaiku.

Televisioyleisö on televisiokritiikin puhutellun kohde,⁸⁸ mutta se on myös puheen aihe. Kritiikki ilman ajatuksia yleisöistä ja yleisövaikutuksista on kritiikkiä vailla tehokasta ja lukijakuntaa puhuttelevaa kärkeä. Yleisöä koskevien uskomuksien tuottamisen ohessa televisiosta on tuotettu myös sosiaalista ongelmaa. Käytännön taustalla on mediakritiikkiä yleisemminkin kuvaava ajatus siitä, että media muuttaa käyttäjänsä: Amerikkalaisen mediatutkijan Joli Jensenin mukaan aitoina pidettyjen sfäärien – kuten taiteen ja radikaalin toiminnan sfäärien – uskotaan vahingoittuvan joko niin, että media suoraan muuttaa niitä tai niin, että media muuttaa havaintokykyjämme näistä sfääreistä (media muuttaa siis meitä).⁸⁹

Ellis spekuloi historiallisessa erittelyssään myös kolmannen televisiokauden, paljouden tarjonnan kauden (age of plentiness) mukanaan tuomilla mahdollisuuksilla – katsojan valinnan vapauksien laajenemisella ja katseluun liittyvällä uudenlaisella riippumattomuudella. Ellisin mukaan kulutuskeskeisyyden takia katsojalle avautuu jo niin suuri määrä vaihtoehtoja, että valintatilanteisiin liittyy turhautumista. Paradoksaalista valinnan vapautumisen kannalta on se, että valintojen tekeminen ei lopulta välttämättä helpotu, vaan päinvastoin vaikeutuu – kuluttajat kärsivät valintauupumuksesta.⁹⁰

Televisiokritiikillä on Ellisin kuvaamassa tilanteessa huomattava sosiaalinen tehtävä katsojan valintojen ohjaamisessa. Myös televisiokritiikin ulkopuolelle sijoittuvan ohjelmajournalismin merkityksen voi ajatella kasvavan tarjonnan laajenemisen ja markkinakehityksen myötä: jos ohjelmista tulee tuotenimiä – kuten Ellis ennustaa⁹¹ – televisiosarjoja remedioivat aikakauslehdet ovat tärkeä (intermediaalisten) tuotenimien rakentamisen ja markkinoimisen paikka.