

Iiris Ruoho

REALISMI JA JOURNALISTISEN TELEVISIOKRITIIKIN MAHDOLLISUUS

Realismi ei esiinny television journalistisessa kritiikissä yhtenä moodina tai konventiona vaan joukkona erilaisia diskursseja, jotka viittaavat pääosin todellisuuteen. Toimittajat tapaavat myös verrata televisiodraaman tapahtumia ja henkilöhahmoja todellisuuteen, jolloin journalistinen kritiikki rakentaa arvionsa tietyn sosiaalisen arvoaailman varaan. Kritiikki ei kuitenkaan yleensä reflektoi omia ideologioita kehyksiään. Artikkelit pohtii, voisivatko akateemiset realismidiskurssit olla käyttökelpoisia journalistiselle to-kritiikille sen pyrkiessä ymmärtämään "realististen" representaatioiden historiallista ja poliittista luonnetta. Esimerkkinä tarkastellaan suosittua suomalaista rikossarjaa Raid (2000).

Televisiodraaman mahdollinen vastaavuus todellisuuteen kiehtoo tv-kriitikoita. Viimeksi tämä näkyi naispuolisen poliitikon eroon johtanutta tapahtumaketjua kuvanneen *Pääministerin* (YLE 2009) ympärillä. Monet tyytyivät vertailemaan draaman tulkintaa omiin käsityksiinsä tapahtumista sen sijaan, että olisivat miettineet, mistä lähteistä olivat itse ammentaneet tapahtumaan liittyvät faktat. Kärjekkäästi voisikin todeta, että samalla kun draamalta haetaan realismia, nojataan aina myös tiettyihin käsityksiin todellisuudesta, yhteiskunnasta ja omasta ajasta. Realismi voi olla niin sanottuun terveeseen järkeen pohjautuvaa pohdiskelua vaikkapa siitä, millaisen elämyksen televisiosarja kussakin herättää ja millaisessa maailmassa haluaisi elää. Tämän lisäksi realismilla on erityisesti tutkimuksen piirissä tarkoitettu konventiota, moodia ja toden diskurssia. Käsitteenä realismi viittaa siis moneen suuntaan, lähtien arkikäsitteistämme ja päätyen sen kritiikkiin (esim. Williams 1976, 215; 1989, 226). Realismi on kaikkea muuta kuin historian käsite.

¹ Myös televisiosarjoja kriittisesti 1960-luvun lopun yleisradiopoliittisissa suhdanteissa tarkastellut *Sarjafilmiä maailma* (Harms et al. 1970) sitoutui vahvasti yhteiskunnallisen muutoksen etiikkaan.

Käsite on viitannut sekä tieteellisen ajattelun että kirjallisuuden, teatterin ja elokuvan taustalla oleviin näkemyksiin siitä, mitä todellisuutena kulloinkin ymmärretään. Kirjallisuudentutkimus on esimerkiksi korostanut, että realistinen romaani syntyi 1800-luvun puolessa välissä vastineeksi romantiikalle, joka kuvasi kohteitaan ihannoivasti ja suurielaisesti. Klassinen realistinen teksti kuvasi tapahtumia ohjelmallisesti, siten kuin ne ilmentyivät tavallisessa elämässä ja ihmisten jokapäiväisissä olosuhteissa. Romaanin kehittyminen oli yhteydessä porvarillisen yhteiskunnan muotoutumiseen. Modernin estetiikkana realismi kytkeytyi siten vahvasti yhteiskunnalliseen muutokseen.¹ Yhdestä modernin estetiikasta ei kuitenkaan ole kyse. Tarkempaa olisikin puhua erilaisista realismin moodeista (Lapsley & Westlake 1989, 157).

Televisiotutkimuksessa realismia on tarkasteltu sekä muodon että sisällön lähtökohdista. Realismia on pidetty joko televisiosarjan ominaisuutena (todellisuutta ilmaiseva realismi) tai teoksen vaikutuksena katsojissa (todellisuusvaikutelman tuottava realismi). Todellisuutta ilmaiseva realismi on nojautunut ajatukseen, että realistinen draama välittää katsojille empiirisesti tarkkoja ja muutenkin totuuden mukaisia kuvia. Tässä näkyy myös yhteys moderniin aikaan, joka etsi suuntaa ja varmuutta. Kun näkemys tuli strukturalismin ja postmodernin myötä torjutuksi, alettiin korostaa, että ”totuus” todellisuudesta elää vain kielessä ja todellisuuteen liittämässämme uskomuksissa. Kysyttiin, miten realistinen teos lopulta toimii yhteiskunnassa – aktivoiko se vai passivoiko se katsojiaan. Kahdeksankymmentäluvulla suuntauduttiin jo vastaanoton tutkimukseen, mikä muutti oleellisesti siihen asti vallalla ollutta tapaa tarkastella realismia yksipuolisesti vain teoksen ominaisuutena.

Seuraavilla sivuilla analysoin tarkemmin, miten realistinen diskurssi on ymmärretty erityisesti televisiotutkimuksessa ja miten tätä pohdintaa voisi hyödyntää journalistisessa televisiokritiikissä. Keskitän tarkasteluni televisiosarjoihin ja jätän tässä kohtaa sivuun mahdolliset muut realismia käsitteenä sivuavat lajityypit, kuten tositelevisio (Friedman 2002, Jerslev 2002). Tavoitteenani on tarjota journalistiselle televisiokritiikille välineitä sellaiseen aikalaiskritiikkiin, joka yhtäältä tunnistaisi oman ideologisuutensa, arvosidoksensa ja yhteiskunnallisen asenteensa, ja joka toisaalta ymmärtäisi myös lajityypin erityisyyden toden diskurssina. Esimerkkinäni on kaksitoistaosainen suomalainen tv-sarja *Raid* (YLE 2000), joka pyrki pääosin rikosgenreen nojautumalla artikuloimaan suomalaista vuosituhannen vaihteen todellisuutta. Haluan omalla analyysilläni osoittaa, että arvioidessamme televisiosarjojen maailmaa tulemme samalla olettaneeksi jotain myös siitä globaalista maailmasta tai tietystä yhteiskunnasta ja kulttuurista, jossa analyysiä tuotamme.

Todellisuusvaikutelman tuottaminen

Televisiofiktion realistista moodia on John Cornerin (1998) mukaan käsitelty kahdesta eri lähtökohdasta: (1) todellisuuden kaltaisuuden projektina ja (2) todellisuuteen viittaamisen projektina. Näihin liittyen

on puhuttu televisiodraaman *teemojen* ja *muodon* realismista. Realistinen muoto näkyy muun muassa sarjan ohjauksessa, näyttelemisessä, kuvauksessa ja leikkauksessa, kun taas realistiset teemat liittyvät usein sellaisiin käsitteisiin kuin ”sosiaaliset ongelmat” tai ”tavallinen”. Erityisesti elokuvatuottajat ovat tällöin kritisoineet realistista muotoa illusorisen todellisuustajun tuottajana. Corner väittää, että realistisen muodon kritiikki on haitannut näkemästä sarjojen merkitystä todellisuuteen viittaajina, toisin sanoen temaattisen realismin merkitystä (emt. 70–72). Lähtökohtaisesti Corner näkee, että sarjojen käsittelemällä aiheilla on merkitystä, vaikka realistista muotoa voitaisiinkin kritisoida sen tavasta tekeytyä ei-ideologiseksi toden kuvaajaksi. Temaattisen realismin oikeutusta on kuitenkin vaikea puoltaa, jos kuitenkin realismin muotoa pidetään yhtä lailla sosiaalisen järjestyksen läpituokemana kuin kieltäkin. Miten käsiteltävien aiheiden valinnat voisivat olla ideologiattomia?

Jälkistrukturalistinen kielikäsite asettaa kyseenalaiseksi todellisuuskonventiot, kuten sosiaalisen realismin, ja sitä myöten käsityksen sarjamaailman ja niin sanotun todellisen maailman suhteesta. Jälkistrukturalismille kieli on merkkisysteemi, joka ei ole tapa nimetä kielenkäytöstä riippumattomana näyttäytyvää todellisuutta vaan erojen, luokitusten ja nimeämisen sosiaalinen järjestys. (Belsey 1980, 38.) Kielellä on yhteiskunnallinen luonne: toisin sanoen vain yhteiskunnalliset toimijat voivat tuottaa merkkejä, ja vastaavasti merkitys on luonteeltaan oleellisesti julkinen ja sopimuksellinen, kanssakäymisen tulos, ei yksilöllistä merkityksenantoa. Kieli kirjoittautuu siten myös erilaisiin merkityskäytäntöihin, kuten diskursseihin, myytteihin, esityksiin ja uudelleenesityksiin siitä, miten asia ”ovat”. (Emt. 41–42.) Realismi on yksi tällainen diskurssi.

John Fiske (1987) korostaa teoksessaan *Television Culture*, ettei kielen ulkopuolisen todellisuuden olemassaoloa sinällään tarvitse kieltää. Kyseenalaista on sen sijaan todellisuudesta saatavan tiedon objektiivisuus, sen saavutettavuus ja viime kädessä luonnollisuus. Fiske toteaa:

Todellisuus, kuten argumentti kuuluu, on saavutettavissa vain niiden diskurssien kautta, joilla teemme sen tolkulliseksi. Havaitseminen on merkitykselliseksi tekemisen prosessi ja merkitys diskurssin tuote. Luonto tai objektiivinen todellisuus ei ole tolkullinen itsessään – meidän pitää vain tarkastella suunnattoman erilaisia tulkintoja, joita eri kulttuurit antavat universaalille luonnolle tullaksemme tästä vakuuttuneeksi. Diskurssi, kuten olemme nähneet, ei ole vain kulttuurin tuote, vaan se on ainakin teollisissa yhteiskunnissa myös yhteiskunnan tuote ja näissä yhteiskunnissa olemassa olevien poliittisten valtasuhteiden tuote. (Emt. 42)

Niinpä realistisen romaanin kehittyminen erityisenä diskursiivisena käytäntönä oli aikanaan yhteydessä muotoutuvan porvarillisen yhteiskunnan aatteellisiin virtauksiin, taloudellisiin ja poliittisiin valtasuhteisiin ja ihmistyyppiin. Romantiikalle ominainen idealismi ei silti diskurssina hävinnyt vaan näkyi myöhemmin muun muassa niin sanotussa sosialistisessa realismissa: työläiset esitettiin sosialistiseen realismiin lukeutuvissa töissä juhliittuina vallankumouksen sankareita.

na. Suomalaisessa televisiodraamassa omaksuttiin puolestaan varhain kuusikymmentäluvulla modernisoituvan yhteiskunnan kipupisteitä ja niihin liittyvää inhimillistä kokemusta havainnoiva ja ymmärtämään pyrkivä realistinen diskurssi.

Realismi on näin ymmärrettynä ollut myös yhteiskunnallisten olojen parantamista tavoitteleva kriittinen tapa puhua televisiosarjoista. Mutta samalla sekin on ollut ideologiaa. Realismia on jälkistrukturalistisessa kritiikissä syytetty erityisesti siitä, että se synnyttää todellisuusvaikutelman olematta kuitenkaan muuta kuin tarkkaan kuvattujen yksityiskohtien muodostama mielikuva (Barthes 1986). Realistinen romaani, elokuva tai televisiosarja ikään kuin väittää, että sen avulla näemme asiat sellaisina kuin ne ovat. Tämä ideologinen kutsuhuuto kuitenkin toimii vasta, kun kutsuun vastataan (Althusser 1984, 36) eli kun ”tunnistamme” sarjojen kuvaaman todellisuuden. Televisiokerronnassa todellisuusvaikutelman syntymistä tukee (mutta ei takaa) esteetiikan näennäinen naturalismi ja välittömyys (Caughie 2000, 122–123). Stuart Hall (1982, 75) osoittaa, miten television kuvalliset diskurssit tapaavat jo sellaisenaan tuottaa itsensä luonnon kaltaisina. Realismissa on tämän näkemyksen mukaisesti kyse erityisestä tunnistamisefektistä. Voidaankin väittää, että televisiokerronta ei ole uskottavaa siksi, että se heijastaisi jonkin tietyn ryhmän todellisuutta sinänsä, vaan koska se tuottaa sen, mitä pidämme tuttuna (Belsey 1980, 47). Rikossarja esimerkiksi tapaa ylläpitää käsitystä tietystä normatiivisesta laillisuudesta ja moraalista määrittelevästä järjestyksestä, jonka tilalle ei genren sisällä tarjoudu muita malleja. Vaihtoehdottomuus johtaa ideologiakritiikin mukaan aikaa myöten katsojien passivoitumiseen.

Täydennyksenä edellä kuvattuun on sanottava, että todellisuudenkaltaisuutta voidaan tarkastella ainakin neljästä eri näkökulmasta (ks. Langkjaer 2002, 18–20). Realismi voidaan ensimmäiseksi liittää televisiosarjan erityiseen tapaan havainnoida ja käsittää asioita, jolloin se nojaa tiettyihin käsityksiin todellisuudesta, yhteiskunnasta ja omasta ajastaan. Toiseksi sarjan representaatioiden uskottavuus voi liittyä sen läpinäkyvältä vaikuttavaan tyyliin. Todellisuusvaikutelma syntyy tällöin ilman, että kerronta- tai kuvaustapa herättäisi katsojissa erityistä huomiota. Esimerkiksi amatöörien käyttö näyttelijöinä voi olla läpinäkyvän tyylin osa, jolla kuitenkin haetaan uskottavuutta. Kolmanneksi realismi on mahdollista ymmärtää erityisenä kerronnan tekniikkana tai muotona. Tällaisenaan realistisia kerrontatapoja voi olla hyvinkin erilaisia. Brittiläisistä sarjoista tutuksi tullut sosiaalinen realismi (Jordan 1981) on vain yksi mahdollisista. Muita kerrontatapoja voi olla esimerkiksi tyylitelty realismi, joka hyödyntää fantasiaa. Neljänneksi todellisuusvaikutelma voi syntyä televisiosarjan tavassa puhutella katsojaansa niin sosiaalisesti, psykologisesti, kulttuurisesti kuin emotionaalisestikin. Palaan tähän analysoidessani *Raid*-sarjaa ja siirryn nyt tarkastelemaan lähemmin erityisesti realismin muotoon kohdistettua kritiikkiä.

Realismin aktivoivuus ja todellisuuden muuttaminen

Marxilainen kulttuurikritiikki on väittänyt realististen tekstien passivoivan katsojia ja tarjonnut niiden vaihtoehdoksi sellaisia tekstimuotoja, jotka vieraannuttavat katsojia realismin todellisuusvaikutuksesta. Nämä modernistisiksi lukeutuvat radikaalit tekstit muistuttaisivat meitä siitä, että näkemämme olisi saattanut tapahtua toisinkin tai jäädä kokonaan tapahtumatta (Eagleton 1997, 210). Erityisesti klassista realistista tekstiä, samoin kuin Hollywood-elokuvaa, on soimattu katsojia passivoivasta konservatiivisuudesta. Hollywood-kerrontaa on verrattu erityisesti Bertolt Brechtin näkemykseen draamallisesta teatterista. Kun draamallinen teatteri imaisee katsojansa tarinaan, samaistuttaa ja passivoi heidät muka todellisuutta matkivilla ilmaisuiltaan, eepinen teatteri pyrkii vieraannuttamaan katsojat ja rohkaisee heitä yhteiskunnalliseen toimintaan.

Televisiosarjojen tutkimuksessa on vielä eroteltu toisistaan edistykseellinen ja ei-edistykseellinen realistinen kerronta. Edistykseellinen realismi pyrki kokeiluihin ja rakentamaan *entäpä jos* -tilanteita jälkimmäisen tyytyessä jäljittelemään todellisuutta. (Tulloch 1990, 117–119.) Railakkaasti muotoa rikkovaa komediaa, vaikkapa jotakin brittiläistä absurdia huumoria viljelevää sarjaa, saatetaan pitää realistista komediaa radikaalimpana siksi, ettei se väitä kuvaavansa todellisuutta vaan liioittelee kielellisesti tuottaakseen täysin oman fiktiivisen maailmansa. Lähtökohtaisesti tällaisen muotokielen on ajateltu pitävän katsojan tietoisena kerronnan rakennetusta luonteesta. Samalla on kuitenkin nähty olevan monenlaisia realistisia komedioita, jotka tarjoavat erilaisia kerronnallisia ratkaisuja, kuten ”kumouksellisuutta” tai yhteiskuntaan ”integroitumista”. (Emt. 246.)

Brittiläinen Colin MacCabe on puolestaan esittänyt, että realistinen teksti rakentuu diskurssien keskinäisenä hierarkiana, eikä tämä anna subjektille mahdollisuutta kokea maailmaa sen kaikessa ristiriitaisuudessa. MacCabe väittää, että klassisessa realistisessa tekstissä yhdet äänet arvostetaan korkeammalle kuin toiset, vaikka katsojat kuvittelisivatkin arvioivansa niitä kuin tasavertaisia ääniä. (MacCabe 1981a; Fiske 1987, 25–26.) Tällainen äänten arvojärjestys on tunnistettavissa vaikkapa kertojan äänen ylivoimassa tai kerronnan yksipuolisessa näkökulmassa, jolloin kerronnassa esiteltyt mahdolliset vastaan harittelevat diskurssit (kuten porvarillisen elämäntavan tai heteronormatiivisen kulttuurin kyseenalaistaminen) jäävät hallitsevan tai hallitsevien diskurssien jalkoihin. Edistykseellisestä leimastaan huolimatta klassinen realistinen teksti olisi siten kykenemätön tarkastelemaan todellisuutta ristiriitaisena sitoessaan katsojan sellaiseen näkökulmaan, josta kaikki ruudulla näkyvä vaikuttaa vaihtoehdottomalta.

Modernismista ja draamasta kirjoittanut John Caughie (2000) näkee, että erityisesti brittiläisen historiallisen draaman *Days of Hope* (1975) ympärille aikanaan rakentuneessa akateemisessa kiistassa oli kyse esteettisestä realismin ja modernismin jakolinjasta, jossa vastakkain olivat naturalistista sisältöä puolustavat ja ei-naturalistista muotoa puoltavat kriitikot (emt., 106–107; Corner 1998, 73–74). Kiistan kohteena ollut televisiosarja kertoo englantilaisen kaivostyöläisperheen kokemuksista viime vuosisadan alkupuolella. Sarjan realistinen tyyli

ja tapa kertoa historiallisia tapahtumia herättivät tekijöiden ja yleisön piirissä keskustelua, joka jäi kuitenkin aluksi akateemisissa piireissä vaille huomiota. Colin McArthurin (1981) mukaan julkisuudessa esitettyyn populaariin polemiikkiin suhtauduttiin kutakuinkin kylmäkiskoisesti erityisesti akateemista elokuvatutkimusta julkaisevassa *Screen*-lehdessä.

Sarjaan myönteisesti suhtautunut McArthur ei niellyt argumenttia siitä, että klassinen realistinen teksti olisi kykenemätön käsittelemään ristiriitoja. *Days of Hope* näyttäytyi hänelle edistyksekkäänä realistisena tekstinä. Hän käyttää puolustuspuheessaan esimerkkinä yhtä sarjan työtaistelukohtauksista, jossa urbaania Pohjois-Englantia edustava kaivoksen omistaja puhuttelee paikallista yrittäjää ja kolmea pidätettyä kaivostyöläistä. Vieras kehottaa käyttämään hyödyksi ei-väkivaltaisen sosiaalidemokratian etuja, vaikka kuvassa näkyy taustalla, miten sotilaat yrittävät aseina taltuttaa tilannetta. (Emt. 305–309.) MacCabe myöntää vastineessaan, että McArthurin tarkastelemassa kohtauksessa nähdään ristiriita kaivoksenomistajan puheen ja kuvassa näkyvän välillä. Mutta juuri näin realistinen teksti MacCaben mukaan toimii: se etuoikeuttaa kuvan sanaan nähden kertoakseen tässä yhteydessä, että kaivoksen omistaja on väärässä. Ongelmallista kohtauksessa on, että samalla kun se asettaa katsojan ikään kuin tietäjän paikalle, se viime kädessä piilottaa näkyvistä sarjan luonteen sellaisenaan diskurssijärjestyksenä, joka tukee vallalla olevaa järjestystä ja siihen liittyvää tietoa. (MacCabe 1981b, 310–313.)

Sarjaa voi toki ajatella edellistä lievemmin myös yhdenlaisena konsensuskertomuksena (Thornburn 1987, 171), koska se muokkaa kuvitteellisen maailman, jossa yhteiskunnan keskeisiä arvoja jatkuvasti harjoitellaan, testataan ja muokataan uudelleen. Tällaisen vanhoillisuuden ei tarvitse ole julistavan ideologista. Pikemminkin konsensus syntyy sellaisesta arvojen ja oletamusten matriisista, jossa kulttuuri ilmaisee tiedostamattomia myyttejään. (Emt.) John Caughie (2000) väittää lisäksi, että jako tiettyjen naturalismin ja tiettyjen modernismin muotojen välillä ei ole niin jyrkkä, kuin edellä kuvattu keskustelu antaisi olettaa. Televisiosarjan realistisella sisällöllä tai teemoilla ei hänestä sellaisenaan taata mitään, mutta ei yksin muodollakaan.

Caughie tekeekin eron kameran dramaattiseen (*look*) ja dokumentaariseen katseeseen (*gaze*). Erottelu korostaa sisällön ja muodon välistä *liikettä*, joka toteutuu katsojan seuratussa esitystä. Seuratussaan kertomuksen liikettä, henkilöhahmojen toimintaa ja tapahtumien kulkua kameran dramaattinen katse tuottaa sen, mistä puhumme realistisen televisiosarjan todellisuusvaikutelmana. Kameran dokumentaarinen katse toimii sen sijaan ikään kuin ulkopuolisena ja muodostaa kohteestaan toisenlaisen diskurssin ja kontekstin kuin draamallinen kerronta. Katsoja näkee ja kuulee eri asioita kuin tekijät ehkä ovat tarkoittaneet, ja hän voi ainakin potentiaalisesti havaita yllättäviä ja draamallista kerrontaa outouttavia asioita tapahtumien taustalla. Nämä katset ja niistä kutoutuvat diskurssit toimivat yhdessä, kun katsoja seuraa sarjaa. (Caughie 2000, 109–124.)

Erottelu dramaattiseen ja dokumentaariseen katseeseen ei sellaisenaan ratkaise kysymystä realismin edistyksekkyydestä tai konservatiivisuudesta. Erottelun avulla voi kuitenkin väittää, ettei

todellisuusvaikutelma synny yksin realistisesta tekstistä – enempää muodosta kuin sisällöstäkään. Myös katsomisessa on omat sosiaaliset käytäntönsä ja kontekstinsa. Realistisen muodon kritiikki voi olla hedelmällinen silloin, jos otaksutaan sarjojen merkitysten rakentuvan vaikkapa lajityypin puitteissa. Esimerkiksi perhe- ja rikossarjat tapaavat tukeutua jonkin asteiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen konsensukseen. Vaikka katsojille tarjotaan aika ajoin uusia teemoja, sarjat kyseenalaistavat harvoin kulttuurimme perustavia käsityksiä, kuten heteronormatiivisuutta, puhumattakaan siitä, että ne kyseenalaistaisivat maailmantalouden kapitalistisen järjestyksen. On kuitenkin yliampuvaa, jos muodon kritiikki perustuisi ajatukseen tottaalisesti ideologisesta tekstistä, jota voidaan lukea vain yhdellä tavalla analysoimatta katsojuuden rakentumista. Vaikka Colin MacCaben ajatuksia realistisesta tekstistä on syytetty strukturalismin läpikäymiseksi, ei hänkään sentään nähnyt tekstin määräävän esimerkiksi erilaisia luokkakokemuksia omaavien katsojien tulkintoja (Lapsley & Westlake 1989, 173).

Olen tähän asti esitellyt yhtä keskeistä rajalinjaa, vastakkainasettelua realistisen teoksen ja siihen kohdistuvan realismikritiikin välillä. Ensin mainittu pyrkii ilmaisemaan todellisuutta tarkoin yksityiskohdin ja naturalismin keinoin, kun viimeksi mainittu puolestaan näkee realistisen tekstin peittävän ideologisen luonteensa tuottaessaan katsojille todellisuusvaikutelman. Näiden keskeiset erot liittyvät perustaltaan erilaiseen ymmärrykseen kielen sosiaalisesta luonteesta. Kieli joko heijastaa sosiaalista todellisuutta tai aktiivisesti tuottaa sitä, kuten realismin ideologikritiikki olettaa. Vastaavasti kyseiset kaksi näkemystä realismista eroavat toisistaan siinä, nostavatko ne esille sisällön vai muodon. Niiden esteettisistä lähtökohdista onkin luettavissa jakolinja populaarin (naturalismi, realismi) ja korkeakulttuurin (modernismi) välillä. Populaarissa näkemyksessä korostuu tv-sarjojen realistisen sisällön uskottavuus ja koskettavuus katsojan kannalta. Modernismille tällainen asetelma on kiistanalainen ja jopa rahvaanomainen, koska realistinen muoto pahimmillaan yksinkertaistaa sen, mikä on monimutkaista ja naturalistiselta katseelta peittyvää.

Lisäksi on todettava, että jälkimodernista näkökulmasta (mm. Abercombie et al. 1992) realistinen diskurssi on jo jonkin aikaa näyttäytynyt sosiaalisesti ja historiallisesti rajoittuneena. Vaikka realistinen diskurssi on hallinnut populaaria kulttuurituotantoa viimeiset parisataa vuotta, uudet kulttuuriset muodot ovat jo vauhdilla syrjäyttämässä sitä myös televisiosarjatuotannossa. Jo televisiomediodraama *Dallas* (CBS 1978–1991) on nähtävissä esimerkkinä realismin rajoja koettelevasta kerronnasta. *Twin Peaks* (ABC 1990) oli puolestaan ensimmäisiä Suomessakin nähtyjä sarjoja, joka irrottautui klassisesta realismista teemojaan ja muotoaan vahvasti liioittelemalla, muun muassa käyttämällä fantasiaa. Myöhemmin liioittelun estetiikka on vain vahvistunut, esimerkiksi nuorten suosimassa sarjassa *Lost* (ABC 2004–), jossa todellisuus näyttää vähemmän uskottavana ja merkittävästi vaarallisempana kuin aiemmin (Dunn 2006). Ien Ang ja Jon Stratton (1995) puhuvatkin postrealismista viitatessaan sarjoihin, joissa rikotaan tavanomaisia tv-kerronnan kaavoja, kuten juuri realismia. Postrealistinen muoto kuvastaa heille sellaista tilannetta, jossa

suhteemme moraaliseen järjestykseen on empivä ja moniselitteinen, satunnaisuuksien sävyttämä (emt. 123).

Televisiosarjojen suhdetta todellisuuteen on kuitenkin ongelmallista tarkastella vain teosten tasolla, vaikka näkökulma toki tarjoaa runsaasti keskusteltavaa erityisesti tutkimuksen piirissä. Onkin siksi aika palata pohtimaan sarjojen suhdetta vastaanottoon ja erityisesti vastaanoton kautta rakentuvaan teoksen yhteiskunnalliseen kontekstiin. Kahdeksankymmentäluvulla tapahtunut käänne tekstistä teosten vastaanoton tutkimukseen (Brunsdon 1989) muutti oleellisesti siihen asti vallalla ollutta tapaa tarkastella realismia vain tekstin ominaisuutena. Keskeinen suunnan näyttäjä tässä oli yhdysvaltalaisen televisiomedraaman suosiota Hollannissa tarkastellut Ien Angin tutkimus *Watching Dallas* (1985). Katsojien tutkijalle lähettämät kirjeet osoittivat, että yhtä etusijalle asettuvaa televisiomedraaman lukutapaa on vaikea löytää. Katsoja voi tunnistaa televisiosarjan empiirisesti epärealistiseksi ja pitää sitä silti emotionaalisesti realistisena. Katsomiskokemuksesta saatu mielihyvää on siten nähtävä yhteydessä fantasiaan, eikä sitä voi selittää pelkästään ”todellisen” elämän lähtökohdista.

Raid ja lajityyppikritiikki

Vaikka televisiosarjan realismia ja sen katsojissa herättämää mielihyvää on nykyisin tapana tarkastella tekstin ja vastaanoton dialogisena prosessina, on myös televisiosarjan sisällöllä ja muodolla merkitystä. Molemmat liittyvät kiinteästi tuotannon näkökulmaan, tapaan jolla todellisuusvaikutelmaa synnyttävä teksti tuotetaan (kierron näkökulmasta ks. Hall 1980). Esimerkiksi tv-sarja *Raid* on fiktiota, jonka teemat ovat katsojille tuttuja myös muista lähteistä ja viittaavat suoraan ainakin yhteen toden diskurssiin, uutisiin. Samalla sarjan draamallinen kerronta liioittelee tavalla, joka on epätyypillistä suomalaisissa ajan-kohtaisiin teemoihin puretuissa sarjoissa. Sarjan analyysillä haluan rohkaista journalistista tv-kritiikkiä herättämään keskustelua myös jonkin suosituksen fiktion yhteiskunnallisesta merkityksestä. Korostan, että tarjoan yhden vaihtoehtoisen lukutavan, jolla on oma rajattu pätevyysalueensa televisiosarjojen kritiikissä. (Ks. myös Ruoho 2005.)

Elokuvatutkija Steve Neale (1981, 1990) pohtii todellisuuteen viittamista elokuvien ja sen eri lajien maailmassa. Hän tekee hedelmällisen erittelyn käsitteiden realismi ja *verisimilitude* (toden/näköisyys) välillä. Vaikka näistä realismi on meille tutumpi ja käytämme sitä tarkastellessamme televisiosarjojen maailman vastaavuutta tai vastaamattomuutta omiin kokemuksiimme, on se silti Nealesta hyvin ongelmallinen käsite. Toisin kuin realismi, käsite *verisimilitude* tuo esille todellisuuteen liittämämme uskomusten ja kokemusten historiallisen puolen: se ei vastaa kysymykseen, mikä sarjassa vastaa todellisuutta, vaan millaista todellisuutta sarjan *uskotaan* tiettyssä kulttuurissa ja historiallisessa tilanteessa vastaavan – ja mitä on kulloinkin yleisesti kelpuutettua, normin mukaista ja sopivaa nähdä.

Toden ja aitouden tuntua sommitellaan eri tavoin rikosgenressä kuin esimerkiksi perhesarjassa. Neale (1990, 47–48) erottelee toisistaan lisäksi geneerisen ja kulttuurisen uskottavuuden eli lajityyppiodotuk-

set ja kulttuuriset odotukset. *Kotikadussa* (TV1 1995–) olemme nähneet, miten perhesarjat tapaavat luoda uskottavuutta kertomalla tarinan noudattaen tiettyjä yleisesti hyväksytyjä lajityyppikonventioita ja kulttuurisia normeja. Perhesarjalle on ominaista, että kerronta rakentuu draamallisesti perheen tai suvun ympärille ja että ongelmat ratkaistaan henkilökohtaisella tasolla – perhe esimerkiksi hoitaa vapaaehtoisesti osaa yhteiskunnan tehtävistä. Kulttuuriseen uskottavuuteen kuulu puolestaan sukupuoliroolien selvä tunnistettavuus, esimerkiksi jako naisten ja miesten töihin, sekä sosiaalisten stereotyyppien, kuten työväenluokkaisten ja keskiluokkaisten hahmojen, rinnastaminen.

Rikossarjan keskiössä on puolestaan rikosten selvittäminen ja pääosassa rikostutkijat, poliisit tai yksityisetsivät. Kerronta kaihtaa perhesarjoille tyypillisiä haavekuvia, vaikka rikosten selvittäminen palauttaa sarjamaailman lopussa alkuasetelmaan, jonkinasteiseen yhteiskunnallisen järjestyksen tilaan. (Ks. Ruoho 2008, 140.) Näin myös *Raid* rakentuu. Kulttuurista uskottavuutta lisää se, että lähetysajankohtana oli 1990-luvun alun laman jälkeinen Suomi. Tuolloin puhuttiin julkisen sektorin kustannuskriisistä, jonka seurauksena monia julkisia palveluja kilpailutettiin. *Raid* kuvaa tätä muutosta paisutellen: osa talouselämästä on vapautettu kaikista yhteiskunnallisista sidoksista, sairaalan käytävät ovat täynnä paareilla makaavia potilaita, poliisilaitoksesta tehdään taloudellisesti kannattavaa tulosityksikköä ja työttömät turvautuvat terroritekoihin.

Vaikka *Raid*-sarja ei ole varsinaisesti realistisen sarjakonvention seuraaja, siitä on luettavissa useita Marion Jordanin (1981, 28) kuvaamia sosiaalisen realismin kerronnallisia elementtejä. Sarja kuvaa vakavaa talousrikollisuutta, johon valtion ylin poliittinen johto on sekaantunut, mutta päähenkilö Raidin motiivit saada tekijät tilille ovat puhtaasti henkilökohtaiset. Vaikka tapahtumat kertovat pääosin työväenluokan ja yhteiskunnasta eri syistä syrjäytyneiden ryhmien ongelmista, nuo ongelmat koetaan sosiaaliselle realismille tyypillisesti yksilötasolla ja henkilöhahmot ratkaisevat ne itse. Näiden elementtien lisäksi *Raid* käyttää hyväkseen dystopiaa. Varsinkin myöhemmin tehdyn *Raidin* elokuvaversioon (2003) on nähty edustavan draamakonseptia, jossa yhdistyvät televisiogenren ja taide-elokuvan tyyli (Nestingén 2008, 73). Tässäkin tarinassa esiintyy erikoisia komediaalisia henkilöhahmoja ja kerronta on postrealismin tapaan (Ang & Stratton 1996, 123) runsaasti liioittelevaa.

Lajityyppinäkökulmasta tekijällä, joko käsikirjoittajalla tai ohjaajalla, nähdään journalistisissa kritiikeissä usein oma osuutensa realistisen kerronnan luojana. Rikosten ja taide-elokuvan tyyliä yhdistävän *Raid*-elokuvan markkinoinnissa tekijänäkökulmalla on selvää tuotantoarvoa, sillä elokuvan käsikirjoittajana toimi *Helsingin Sanomien* rikostoimittajana aiemmin työskennellyt Harri Nykänen, joka on kuvannut dekkareissaan muun muassa pääkaupunkiseudun rikoksentehtävien alamaailmaa. Pierre Bourdieun (1998) mukaan tekijälähtöiselle kritiikille on ominaista liittää teokset suoraan tekijöidensä sosiaalisiin taustoihin tai niihin ryhmiin, jotka ovat teosten todellisia tai oletettuja vastaanottajia ja joiden toiveita teosten oletetaan täyttävän (Bourdieu 1998, 51–54). *Raidia* voitaisiin näin ollen arvioida ja tulkita vaikkapa suhteessa käsikirjoittajan elämäntarinaa, uraan

kirjailijana ja kokemuksiin rikostapausten uutisoijana. Tässä analyysisssä sarjaa kuitenkin tarkastellaan aluksi realistisen sisällön (teemojen) lähtökohdista. Sen jälkeen sarjaa arvioidaan toisilleen vastakkaisten diskurssien ja äänen hierarkiana, ja lopuksi pohditaan sarjan tapaa puhutella katsojia tietyssä yhteiskunnallisessa kontekstissa.

On huomion arvoista, että *Raid* tekeytyy tietoisesti kertomaan futuristista visiota ja toimii näin todellisuutta ennakoivissa yhtenä realismin diskurssimuotona. *Raidin* tekijät eivät voineet ennakoita esimerkiksi sitä, että laman vaikutukset yltaisivat sarjan lähetysaikana eli vuosituhaten vaihteessa lähes yhtä rajulle tasolle kuin liioitelluksi tarkoitettussa draamassa. Tämä todennäköisesti vaikutti oleellisesti sarjan vastaanottoon. Sarja ei kuitenkaan edusta sellaista realismia, joka perhesarjojen ja päiväsaippuasarjojen tapaan pureutuisi erityisesti niin sanotun tavallisen ihmisen arkielämään ja kutsuisi siten katsojia elämään henkilöhahmojen kanssa tässä ja nyt. Realistisuus toimii pikemminkin sekä teemojen tasolla että tietyssä tuntestruktuurissa. Sarja puhuttelee todennäköisesti ainakin kapitalistisen hyötyideologian kritiikillään, joka konkretisoituu esimerkiksi poliisilaitoksen taloudellisen saneerauksen yhteydessä.

Jo sarjan ensimmäiset osat kuvaavat Pasilan poliisilaitoksella meillä olevaa murrosvaihetta, kun valtion laitoksia yksityistetään ja tuotantoa tehostetaan uusliberalistisin opein. Espooseen on perustettu verovapaa talousvyöhyke, ja talousrikollisuuden korruptoiva voima ulottuu poliisinkin toimintaan. Sarjan kehittämissä mukana ollut psykohistorioitsija Juha Siltala toteaa Yleisradion nettisivuilla sarjan kuvaamasta maailmasta seuraavasti:

Kun yhä useampi elämänalue alistetaan hyötykäyttöön, tulee ihminen helposti rahan kaltaiseksi ja hän hahmottaa kaiken vain mitattavan hyödyn kautta. Muiden merkitysten etsinnälle ei jää tilaa eikä ihmisten välille muuta yhteyttä kuin riistäminen tai riistetyksi tuleminen. (YLE 2000.)

Politiikan ja talouselämän ikävinä kuvatut diskurssit ovat sarjamaailman hierarkiassa alempana kuin tavallisen poliisikunnan järjestyksen valvontaan liittyvät diskurssit. Poliitikka esitetään *Raidissa* joko likaisena pelinä (valtioneuvosto) tai naurettavana yltyöpäisyytenä (työttömien toimikunta). Demokraattinen hallintokoneisto, valtioneuvosto ja eduskunta näyttävät kykenemättöminä hallitsemaan tilannetta, ja osa poliitikoista on pahasti korruptoitunut. Sarjan varsinaiset sankarit puolestaan elävät pääosin järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolella tai sen marginaalissa, jos eivät ole toimittajia. Toimittajilla on tässäkin rikossarjassa erityinen rooli tietämisen metodin hallitsijoina. He, kuten kaikki muutkin sankarit, ovat miehiä, kun taas sarjan naiset ovat rakastettuja, rakastajattaria tai vaimoja, joiden tehtäväksi on jäänyt eri tavoin tukea miesten toimintaa.

Suhdetta toisiin ihmisiin, minuuden rajoja ja olemassaolon oikeutusta testataan *Raidissa* eri tavoin. Yksi tapa on ottaa oikeus omiin käsiin, ampua poliitikko tai eristäytyä muuten järjestäytyneestä maailmasta. Moraalisista jännitteistä kertoo, että suomalaisen rikossarjan sankari on sarjassa lainsuojaton. Yhteiskunnan ulkopuolisena *Raid* on sen normien ulottumattomissa ja oman elämänsä herra. Talousrikollisia jäl-

jittäneen poliisin murhatutkimusta johtava komisario Jansson on puolestaan muulla tavoin ulkopuolisen tarkkailijan asemassa. Työpäivän jälkeen Jansson istuu autossaan ja kuuntelee siirtymäriittinä vanhaa työväenmarssia. Poliisilaitoksen saneeraus ei sido häntä henkisesti, ja hänen taustansa on kuusikymmentäluvun radikalismissa. Raid ja Jansson jakavat kokemuksen kaksijakoisuudesta, ambivalenssista. Molemmat taistelevat ylisuurilta vaikuttavia voimia vastaan – ja arpeutuvat tässä taistelussa. Samalla roolihahmot viihdyttävät katsojia ironisilla sutkautuksillaan olematta silti itse naurun kohteena, toisin kuin monet muut sarjan hahmot.

Kaltoin kohdeltuja sarjassa ovat yritysten saneeraamat, pankkikriisin maksajaksi joutuneet ja isojen osakkeenomistajien jyräämät pienosakkeenomistajat sekä perinteiset miesverkostot, jotka kokosivat aikanaan yhteen rintamamiehet, duunarit, yritysmaailman vaikuttajat ja poliitikot. Näiden joukossa ovat myös Janssonin nuoruudessa vaikuttaneet opiskelijapoliitikot sekä Raidin kanssa ruotsalaisen suklaatehtaan liukuhihnalla työskennelleet suomalaismiehet. Rapautumassa olevien tai jo kadonneiden verkostojen muodostama yhteisö voidaan nähdä sinä viimekätisenä yhteiskuntaruumiina, joka sarjassa kärsii ja (t)uhoaa.

Todellisuutta ilmaisemaan pyrkivä sarja onnistuu puhuttelussaan kuitenkin vasta, jos katsojat tunnistavat tavalla tai toisella näkemänsä ja kuulemansa. Realistisuus voi tällöin liittyä sekä sarjan tapahtumien että tunteiden uskottavuuteen. Empiirinen realismi tarkoittaa tässä yhteydessä ulkoisten tapahtumien ja henkilöhahmojen osuvuutta katsojan mielessä, emotionaalinen realismi taas viittaa tunteiden jakamiseen (Ang 1985). Oliko *Raid* katsojien mielestä erityisen realistinen tapahtumiensa vuoksi, vai tarjosiko se katselunautintoa sympaattisten henkilöhahmojensa kautta? Sarjan saama suosio, esimerkiksi tuhannen katsojan osallistuminen Yleisradion järjestämille fanipäiville, teki siitä ainakin kulttisarjan. Sarja kosketti suurta osaa katsojia ja loi heille potentiaalisesti yhteistä samastumispintaa.

Raidin suosio on ymmärrettävissä ainakin osittain sen teemojen ja käsittelytavan puhuttelevuuden näkökulmasta. Jos halutaan korostaa ideologisuuden lisäksi affektiivisuutta, kuten itse pidän tärkeänä, suosiota tulisi tarkastella sarjamaailman *artikuloitumisena* aikalaiskatsojien kokemusmaailmassa. Lawrence Grossberg (1992, 54) käyttää alun perin Ernesto Laclau (1977) käsitettä ”artikulaatio” puhuessaan yhteydestä viestintäkäytäntöjen ja niiden usein ennakoimattomien vaikutusten välillä. Tällöin ei myöskään pysyttäydä televisiosarjan vastaanoton välittömässä merkityksenantoprosessissa, kuten siinä, miten haastateltavat katsojat kysyttäessä kertoisivat sarjan kokeneensa – se on vasta lähtöasetelma. Sekä sarjasta että sen vastaanotosta olisi pyrittävä lukemaan esiin muutakin, kuin mikä itsestään selvästi tarjoutuu selitykseksi sarjan suosiolle. Tällöin kyseeseen voi tulla esimerkiksi pohdinta, korvaako sarja jotain kollektiivisesti koettua, kuten yhteisyyteen, vahvaan johtajuuteen tai kansallistunteeseen kytkeytyvää puutetta katsojien elämässä.

Mikä lopulta tekee hedelmälliseksi näkökulman, jossa realismi nähdään ennemminkin vastaanoton käytännöissä artikuloituvana ideologisena ja affektiivisena todellisuusvaikutuksena kuin sarjoihin

sellaisenaan sisäänrakennettuna ominaisuutena?

Ensinnäkin näin ymmärretty todellisuusefekti korostaa merkityksen muodostumisen yhteiskunnallista ja kulttuurista ulottuvuutta. Rikos-sarja, jonka intentiona on kuvata ”realistisesti” ja katsojia koskettavasti omaa aikaansa, ei voi itsestään selvästi ennakoida, millaiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen sarja osuu ja miten sarjan oletettu realismisuus artikuloituu. Toiseksi *Raidin* sarjamaailma rakentuu futuristiselle fantasialle ja tarjoaa katsojien sosiaalisen mielikuvituksen rakentumiselle runsaasti tilaa. Yhteiskunta-analyysin kannalta kiinnostavaa onkin, mihin tämä kuvittelu lopulta sosiaalisissa käytännöissä johtaa – toisin sanoen, miten katsoja esimerkiksi työstää pettymystään demokratiaan ja artikuloituuko tuo pettymys vaikkapa vasemmisto- vai oikeistopopulismina. Tämä tuokin meidät todellisuutta ilmaisemaan pyrkivän realismikäsitelyksen ongelmallisimpaan kohtaan. Miten suhtautua ajatukseen, että yksi sarja tai sen tekijä voisi ilmaista todellisuutta tai puhutella katsojiaan paremmin kuin muut? Mikä oikeuttaisi väittämään, että jokin sarja kuvaisi todellisuutta aidommin kuin jokin toinen sarja? Ajatus realistisista representaatioista törmää väistämättä kysymykseen siitä, *miten* todellisuus on lopulta meille olemassa.

Televisiokritiikki merkityksien äärellä

Televisiosarjan analyysi rakentuu aina johonkin diskurssiin (Morris 1990, 22–23), sen ehdoilla ja sen määrittämänä, olkoon kyseessä arki-käsitys realismista tai kirjoittajan omaksuma teoreettinen diskurssi. Journalistinen televisiokritiikki on aiemman tutkimukseni (2000) perusteella ollut Suomessa pitkään todellisuushakuista ja kohdistunut pääosin sarjojen kuvaamaan maailmaan. Vaikka journalistinen tv-kritiikki hakee näennäisesti draamalta uskottavuutta, nojaa se samalla itse tiettyihin käsitelyihin todellisuudesta, yhteiskunnasta ja omasta ajastaan. Televisioarvostelu tulee näin tahtomattaankin väittäneeksi jotain myös siitä, miten asiat yhteiskunnassa ja kulttuurissa ovat ja kuinka asioiden tulisi olla. Näiden väitteiden ideologisuutta kritiikki on harvemmin itse pohtinut.

Televisiotutkimuksen piirissä käydyllä keskustelulla on siis annettavaa journalistiselle kritiikille. Realistisuudesta puhuttaessa olisi esimerkiksi hedelmällistä pohtia, miten sarjojen todellisuusvaikutelma rakentuu. Kyse on yhtä aikaa siitä, mistä sarja kertoo ja miten sarja kertoo – ja kriitikon tekemistä tulkinnoista. Tässä mielessä sarjojen realismista kirjoittaminen on myös representaation politiikkaa ja kritiikki itse voi politisoida sen merkitystä, mistä sarjassa puhutaan ja miten tapa puhua käsitellyistä teemoista rakentuu. Kritiikissä voi kysyä vaikkapa sitä, miten uhrin, poliisin ja oikeuslaitoksen tavat puhua rikoksesta rakentuvat suhteessa toisiinsa ja mikä niistä hallitsee. Entä pyrkiikö sarja jäljittelemään todellisuutta ja ylläpitämään status quota vai etäännyttämään katsojaa siitä, minkä tämä jo kuvittelee tietävänsä?

Sarjojen realismisuuden pohtimisen voi yhtenä toden diskurssina yhdistää kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen käymistilaan ilman, että olisi näkyvissä yhtä yhteisesti jaettua kehityksen suuntaa. Esimerkiksi

fantasian ja ylikuonnollisten ilmiöiden lisääntymisen sarjoissa voi tulkita tällaisen käymistilan oireeksi. Myös teemojen pohdinnalla on edelleen oma pätevyysalueensa. Jos nykyarjat keskittyisivät vain hyvinvoivien ihmisten elämään eivätkä kuvaisi lainkaan taloudellista epäarvoisuutta tai yleistyvää poliittisen toimintakyvyttömyyden kokemusta, voisi niitä syyttää ajankohdan keskeisempien kysymysten marginalisoinnista ja tässä mielessä epärealistisuudesta.

Olen edellä esittänyt, että rikossarja voi kertoa yhteiskunnan tilasta. Kuvatuilla rikoksillakin on merkitystä – talousrikollisuuden kuvaus oli vielä harvinaista 1980-luvun sarjoissa. Lopulta sarjoja voi arvioida myös vastaanoton historiallisessa kontekstissa, kuten analyysilläni *Raidista* pyrin osoittamaan. Miten sarja ideologialtaan ja tunnestruktuuriltaan artikuloituu osaksi katsojien elämismaailmaa? Kritiikkiä kantavat osaltaan arvostelijan omat kokemukset, arvomaailma ja käsitys todellisuudesta ja sen realistisen esittämisen mahdollisuuksista. Tv-kritiikin luonteeseen julkisuutena kuuluu näiden seikkojen reflektointi. Niillä on joka tapauksessa vaikutuksensa siihen, mitä arvioitsija pitää tai haluaa pitää totena ja onko kysymys fiktion suhteesta todellisuuteen hänelle lainkaan tähdellinen.

Kirjallisuus

Abercrombie, Nicholas, Lash, Scott & Longhurst, Brian (1992) Popular representation: Recasting realism. Teoksessa Scott Lash ja Jonathan Friedman (toim.) *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell.

Althusser, Louis (1984) *Essays on Ideology*. London: Verso.

Ang, Ien (1985) *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Ang, Ien & Jon Stratton (1995) The end of civilization as we knew it. Chances and the postrealist soap opera. Teoksessa Robert Allen (toim.) *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London: Routledge.

Barthes, Roland (1986) The Reality Effect. Teoksessa Roland Barthes: *The Rustle of Language*. Oxford: Basil Blackwell.

Belsey, Catherine (1980) *Critical Practice*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1998) *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtiökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino (alk. 1994).

Brunsdon, Charlotte (1989) Text and audience. Teoksessa Ellen Seiter et al. (toim.) *Remote Control*. London: Routledge.

Caughie, John (2000) *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: Oxford Television Studies.

Corner, John (1998) *Studying Media. Problems of Theory and Method*. Edinburgh: University Press.

Dunn, David Hasting (2006) LOST: Adventures in the American Psyche after the 9/11 Fall. *Defence Studies*, vol. 6:3, 318–321.

Eagleton, Terry (1997) *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suom. Raija Koli ja Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino (alk. 1983).

Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.

- Friedman, James, toim. (2002) *Reality Squared. Televisual Discourse on the Real*. London: Rutgers University Press.
- Grossberg, Lawrence (1992) *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London: Routledge.
- Hall, Stuart (1980) Encoding/decoding. Teoksessa Stuart Hall et al. (toim.) *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1982) The rediscovery of "ideology": return of the repressed in media studies. Teoksessa Michael Gurwitsch et al. (toim.) *Culture, Society and the Media*. London: Methuen.
- Harms, Joan, Rand, Max ja Savolainen, Keijo (1970) *Sarjafilmiem maailmat. Yleisradion ja Mainos-Television sarjafilmiöhljelmistö 2.2.1969–17.5.1969*. Helsinki: Otava.
- Jerslev, Anna, toim. (2002) *Realism and "Reality" in Film and Media*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Jordan, Marion (1981) Realism and Convention. Teoksessa Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson & John Stewart (toim.) *Coronation Street*. London. British Film Institute.
- Laclau, Ernesto (1977) *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: New Left Books.
- Langkjaer, Birger (2002) Realism and Danish Cinema. Teoksessa Anne Jerslev (toim.) *Realism and "Reality" in Film and Media*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael (1989) *Film Theory. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- McArthur, Colin (1981) "Days of Hope". Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer, & Jane Woollacott (toim.) *Popular Television and Film*, London: BFI and The Open University Press (alk. 1975/76).
- MacCabe, Colin (1981a) Realism and the cinema: Notes on some Brechtian theses. Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer, & Jane Woollacott (toim.) *Popular Television and Film*. London: BFI and The Open University Press, 6–25 (alk. 1974).
- MacCabe, Colin (1981b) Days of Hope – a Response to Colin McArthur. Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer, & Jane Woollacott (toim.) *Popular Television and Film*. London: BFI and The Open University Press (alk. 1976).
- Morris, Meagan (1990) Banality and Cultural Studies. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.) *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Neale, Steve (1981) *Genre*. London: British Film Institute.
- Neale, Steve (1990) Questions of Genre. *Screen* vol. 31:1, 45–66.
- Nestingén, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film and Social Change*. London: University of Washington Press.
- Ruoho, Iris (2000) Kiurunkulmalta maailmalle – "realismi" suomalaisessa televisiokritiikissä. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimuksia, A 46.
- Ruoho, Iris (2005) Jokamies Raid ja haavoittunut yhteiskuntaruumis. Teoksessa Marianna Laiho ja Iris Ruoho (toim.) *Median merkitsemät. Ruumis ja sukupuoli kuvassa*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Ruoho, Iris (2008) Rikossarjojen yhteiskunta – avauksia analyysiin. Teoksessa Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi ja Juha Herkman (toim.) *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa. Näkökulmia sähköisen viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Tampere University Press.

Thornburn, David (1987) Television as an aesthetic medium. *Cultural Studies in Mass Communication* 4:2, 161–173.

Tulloch, John (1990) *Television Drama. Agency, Audience and Myth*. London: Routledge.

Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Croom Helm.

Williams, Raymond (1989) A Defence of Realism. Teoksessa Raymond Williams: *What I Came to Say*. London: Hutchinson Radius.

YLE (2000) Synopsis. <http://www.yle.fi/raid/synopsis.html> (linkki tarkistettu 14.12.2009).