

Veijo Hietala

KUVAILU, ANALYYSI JA ARVOTTAMINEN

– televisiokritiikin laaja kirja

Huolimatta siitä, että televisiota opetetaan nykyisin yliopistoissa ympäri maailman ja että joka vuosi televisiosta julkaistaan satoja akateemisia kirjoja ja artikkeleita, televisiotutkimuksella ei ole ollenkaan vastaavaa yhtenäistä tieteellistä pohjaa kuin, sanokaamme, historian tutkimuksella tai biologialla. (Allen 2004, 2.)

Tämä Robert Allenin lausuma voisi yhtä hyvin koskea myös lehdissä ja muissa medioissa julkaistavaa televisiokritiikkiä. Huolimatta siitä, että televisiosta kirjoitetaan päivittäin likimain kaikissa sanomalehdissä sekä useissa aikakausi- ja tv-lehdissä, tv-kritiikiltä puuttuu sellainen yhtenäinen perusta, joka ainakin johonkin mittaan on löydettävissä esimerkiksi kirjallisuus- ja elokuvakritiikissä.

Itse asiassa varsinaista tv-kritiikkiä kirjoitetaankin esimerkiksi Suomessa varsin vähän: suurimmaksi osaksi yksittäisiä ohjelmia koskevat kirjoitukset ovat neutraaleja tai puffiluonteisia esittelyjä. Jos kriittisiä kommentteja esitetään, ne koskevat useimmiten sisältöä, jolloin välineen ominaisuus jää toisarvoiseksi. Poikkeuksen tekevät vain televisiossa esitettävät fiktioelokuvat, joita yleensä arvioivat ja tähdittävät varsinaiset elokuvakriitikot, joskin näistäkin arvioista on usein vaikea löytää varsinaisia perusteita annetuille tähdille. Sen sijaan muiden tv-ohjelmien esittelyissä ei tähtiä jaella, ja muutenkin varsinaisesti kriittisiä äänenpainoja näkee pääasiassa jälkikäteen kirjoitetuissa kolumneissa. Kolumni puolestaan edustaa erilaista journalistista genreä kuin varsinainen kritiikki: näkökulmakirjoituksen tv-kolumnikin liittyy usein laajem-

piin kulttuurisiin kysymyksiin tai sitten puhtaasti kirjoittajan omiin subjektiivisiin tuntemuksiin ja kannanottoihin. Kolumni saa ja sen kuuluuakin kärjistää ja provosoida. Siksi se kirjoitetaan usein ns. mutu-pohjalta – sen ei tarvitse perustella arvostelmiaan samalla tavoin ”objektiivisesti” kuin kritiikki ainakin teoriassa tekee. Mistä siis tv-kritiikin ongelmat oikein juontuvat? Tässä artikkelissa pohdin aluksi syitä television alhaiseen kulttuuriseen asemaan, jonka oletan olevan keskeinen syy myös tv-kritiikin kirjajaan tasoon ja arviointikriteerien sekavuuteen. Sen jälkeen pyrin hahmottelemaan erilaisia näkökulmia televisiokritiikin arvottamisperusteiksi.

Televisio – arkinen ja vaarallinen

Television kulttuurinen status on perinteisesti ollut ja on osaksi edelleen varsin alhainen, toisin kuin esimerkiksi samanlaiseen audiovisuaaliseen ilmaisuun pohjaavan elokuvan. Harva nykyihminen ylpeilee sillä, ettei koskaan lue kirjoja, käy teatterissa tai elokuvissa. Sen sijaan yhä edelleen itse kukin kohtaa etenkin ns. kulttuuriälyköitä, jotka ylpeilevät sillä, etteivät omista televisiota, tai jos omistavatkin, eivät ainakaan koskaan katso sitä. Eikä tällainen asenne ole mitenkään tyypillisesti suomalainen. Tunnettu kulttuurintutkija ja tv-tutkimuksen pioneeri Raymond Williams siteeraa eräässä vuoden 1972 kolumnissaan nuorta italialaista professoria, joka huomauttaa ylpeästi: “[Italialaiset intellektuellit] eivät katso televisiota.” (Williams 1989, 167.) Ku-

vaavaa kyllä, Williams joutuu käyttämään koko kolumnin esittääkseen perusteluja sille näkemykselleen, että televisio – ainakin Britanniaassa – käsittelee ”vakavia” kysymyksiä tavalla, johon harva media tai muukaan foorumi kykenee. Voisiko television alhainen kulttuurinen status johtua siitä, että se on osa kodin kalustusta ja siksi niin arkinen? Eihän muutakaan kodin sisustusta noteerata juuri kulttuurikeskusteluissa. Eli kuten John Ellis (1983, passim.) totesi 1980-luvulla vertaillessaan (teatteri)elokuva ja televisiota, elokuva on tapahtuma ja ”elämää suurempi”, kun taas televisio on katsojan kanssa tasaveroinen ja jokapäiväinen. Tai voisiko television huono arvostus johtua siitä, että se on mielletty naisten mediaksi ja siksi hieman arveluttavaksi etenkin Yhdysvalloissa, jossa viime vuosisadan puolivälin ihannenainen jäi avioiduttuaan hoitamaan kotia ja lapsia (ja usein miestänsikin) (Vrt. Spigel 1994, 73 eteenp.)?

Edellä mainitut argumentit voidaan silloin kytkeä toisiinsa: televisio on kodin kaluste, koti puolestaan naisinen sfääri, joten televisio on siis naisinen media. Monet naistutkijat ja feministit ainakin olettavat television huonon maineen juontavan ainakin osittain juuri tästä, ja itse asiassa Yhdysvalloissa esitettiinkin 1950-luvun alkupuolella – jolloin televisio valloitti amerikkalaiskoteja – erittäin misogynistisia arvioita uuden median vaaroista etenkin miehille. Hyökkäystä johti Philip Wylie suosituilla kirjallaan *Generation of Vipers*, jonka ensimmäisessä painoksessa (1942) hän syytti radiota mamismmin (*mommism*) lietsonnasta. Tuon kulttuurisen viitsauksen myötä naisista oli tullut dominoivia äitejä, jotka alistivat poikansa ja miehensä pehmopolvisiksi (*weak-kneed*) narreiksi. Vuoden 1955 painoksessa Wylie liitti samat pelot televisioon, joka nyt oli ottamassa radion paikan mamismmin ykkösmedian ja muuttamassa miehet sukupuolettomiksi, selkärangattomiksi, naisten hallitsemiksi ääliöiksi (*female-dominated dupes*). (Spigel 1996, 143.) Lynn Spigel tiivistää nämä paranoidiset visiot:

Television esitettiin usein riistävän miehiltä heidän voimansa, muuttavan heidät passiivisiksi, avuttomiksi naisiksi tai jopa lapsiksi. Toisin kuin klassisen elokuvan mieskatsoja, joka oli represen-

toitu näkymän hallitsijana ja kontrolloijana, television esitettiin näissä populaareissa selvityksissä vievän katsojalta auktoriteetin suhteessa kuvaan. Se uhkasi muuttaa miehet naiskatsojiksi. (Spigel 1996, 144)

Olen käsitellyt USA:n television varhaisvaiheita näinkin pitkään siitä syystä, että uskon niin tv-kritiikin kuin akateemisen tv-tutkimuksenkin ongelmien juontuvan suureksi osaksi juuri välineen pitkään jatku-neesta alhaisesta kulttuurisesta arvostuksesta. Televisio on mielletty osaksi kaupallista massakulttuuria, jonka kuluttamista (miehi-nen) kulttuurieliitti on pitänyt passivoivana ja epä-älyllisenä. (Ks. näistä keskusteluista Suomessa Elfving 2008.)

Tämä selittää osaksi myös television oletetun ”naisuuden”, sillä massakulttuuri on jo 1800-luvulta lähtien liitetty juuri naisiin. Andreas Huyssenin mukaan naisten sulkeminen pois todellisen taiteen (*high art*) piiristä sai teollisen vallankumouksen ja modernismin synnyyn myötä uusia konnotaatioita: heidän osalleen jäivät ”alemmat taiteet”.

On silmiinpistävää huomata, miten vuosisadanvaihteen [=1800–1900 -lukujen vaihteen] poliittinen, psykologinen ja esteettinen diskurssi sukupuolittaa johdonmukaisesti ja pakkomielleisesti massakulttuurin ja massat feminiiniseksi, kun taas yläkulttuuri, niin perinteinen kuin modernikin, pysyy selvästi miehisen toiminnan etuoikeutettuna alueena. (Huyssen 1986, 98.)

Myös Patrice Petron mukaan taiteen ja massakulttuurin eroja luonnehditaan lähes aina ”sukupuolitetuilla metaforilla” (*gendered metaphors*): maskuliiniset tuottamisen, aktiivisuuden ja kriittisen huomioinnin arvot kytetään taiteeseen, feminiiniset kulutuksen, passiivisen kritiikkittömyyden ja huvittelun arvot puolestaan massakulttuuriin. Viime vuosisadan alkupuolella näillä metaforilla varoiteltiin (naisia) populaarielokuvan vaaroista. (Petro 1986, passim.) Kun elokuva sitemmin legitimoitui kulttuuripääomaksi, taiteeksi, se maskuliinistui – etenkin ”taide-elokuvan”, sen teorian ja kritiikin osalta – ja varoitukset kohdistuivat nyt passivoivaan televisioon.

Tv-tutkimuskin varoitteli vaaroista

Myös akateeminen tv-tutkimus on nähdäkseen osasyllinen television alhaiseen kulttuuriseen statukseen ja sen myötä kritiikin ongelmiin, sillä etenkin alkuaikoina tutkimus painottui uuden median negatiivisiin vaikutuksiin. Säännölliset tv-lähetykset alkoivat Saksassa ja Englannissa 1930-luvun puolivälissä, ja samoihin aikoihin syntyi myös yhteiskuntatieteellinen (”sosiologinen”) tv-tutkimus, Mass Communication Research (MCR) -traditio. Kuten jo aikaisemmin lehdistön ja radion kohdalla yhteiskuntatieteilijät olivat nytkin huolestuneita etenkin television haittavaikutuksista, ja tämä näkökulma on painottunut – tosin jatkuvasti vähentyen – empiirisissä katsojatutkimuksissa aina nykypäivään saakka. Lisäksi, kuten Robert Allen huomauttaa, myös tutkijat ovat käytännössä nähin aikoihin asti joutuneet puolustelemaan television merkitystä tieteellisesti ”arvokkaana” tutkimuskohteena – koska akateemisen älymystönhän ei sovi edes katsoa televisiota, kuten edellä todettiin. Allen siteeraa Charlotte Brunsonia, jonka mukaan suurta osaa akateemista ja populaaria kirjoittelua [televiisiosta] varjostaa huoli koko television katselun kulttuurisesta oikeutuksesta. (Allen 2004, 6–7.)

Toden teolla passiivisen katsojan doktriini alkoi väistyä akateemisesta tutkimuksesta kuitenkin vasta 1970-luvun lopulta lähtien, kun humanistiset taiteen-, elokuvan- ja kulttuurintutkijat kiinnostuivat myös televisiosta. Erityisesti siitä kiinnostuivat naispuoliset tutkijat, mikä ei tietenkään ole ihme, kun muistetaan edellä todettu television ”naisisuus”. Naistutkijat ja feministit olivat muutenkin alkaneet tutkia naisten perinteisesti harrastamia ja patriarkaalisen kulttuurin väheksymiä asioita (melodraamat, ”harlekiinit”, juurut) ja televisio asettui luontevasti tähän jatkumoon. Ei siis ihme, että vuonna 1987 ilmestyneen Robert Allenin toimittaman ”humanistisen” tv-tutkimuksen perusteoksen *Channels of Discourse* kahdeksasta kirjoittajasta kuusi on naisia.

Samaan aikaan humanistisia ja yhteiskuntatieteellisiä teorioita ja metodeja syntetisoiva brittiläisperäinen Cultural Studies -paradigma murtautui vahvasti myös mediatutkimukseen, ja siinä passiivisen

katsojan doktriini ainakin teoriassa sai antaa tilaa aktiiviselle – ellei suorastaan yliaktiiviselle – katsojalle (vrt. Allen 2004, 8). Tämän näkemyksen mukaan tekstissä itsessään ei ole pysyviä merkityksiä, vaan ne syntyvät vastaanotossa ja vaihtelevat vastaanottajasta ja kontekstista riippuen.

Tosin tv-kritiikin kehityksen kannalta tilanne ei juurikaan kohentunut, pikemminkin päinvastoin. Siinä missä televisio oli aikaisemmin nähty vaarallisena, passivoivana ja epä-älyllisenä ”huonona objektina”, uuden näkemyksen valossa kritiikki näytti yhtä turhauttavalta. Jos kerran mediatuotteessa itsessään ei ole pysyviä merkityksiä ja jos katsoja saattaa tulkita sitä miten vain, onko kriitikolla välineitä tai edes oikeutta arvottaa sitä hyvä–huono-akselilla? Monet radikaalit mediatutkijat kiistivätkin 1980-luvulla koko arvottamisen – siis kritiikin – tarpeellisuuden pitäen sitä kulttuurieliitin vallankäyttönä ja yrityksenä varjella jotakin epämääräistä ja vanhanaikaista ”hyvää makua” sekä rajoittaa katsojan tulkinnan vapautta.

Oman lisänsä näkemyksiin television ontologisesta vaarallisuudesta toi vielä 1980-luvulla ryöpsähtänyt postmodernismikeskustelu, jota sävytti vahvasti eräänlainen ikonofobia, kuvapelko. Esimerkiksi Jean Baudrillard ja Fredric Jameson, postmodernismin keskeiset teoreetikot, yhdistivät postmodernin kulttuurin juuri televisioon ja yleisemminkin populaarikulttuurin nousuun. Baudrillard uskoi television tulon merkinneen uudenlaista tietoisuutta, kommunikaation universumia, jossa kaikki ilmaisu on vain jäljittelyä, simulaatiota vailla kuvamaailman ulkopuolisia viittaussuhteita. (Esim. Baudrillard 1986; Jameson 1986.) Kumpikin teoreetikko kytkee television populaarikulttuurin nousuun, viestinnän ja kulttuurin yleiseen pinnallistumiseen ja viihteellistymiseen.

Ikonofobisesti ovat television kuvakulttuuriin suhtautuneet muutkin kuin varsinaiset postmodernismin teoreetikot. Viestinnän tutkijoista tunnetuin television vastustaja myös Suomessa oli 1980-luvulla amerikkalainen Neil Postman. Hän ei puhunut tuolloin postmodernismista, mutta väitti, että ”[k]uvat pystyvät helposti jättämään sanat jalkoihinsa ja estämään syvällisen ajattelun”. Postmanin mielestä jo television

perusolemukseen kuuluu viihteellisyys. Ensisijaisesti kuvallisena viestimenä se vääjäämättä viihteellistää kaiken sisältönsä, jopa uutiset. (Postman 1987, 109.) Donald Lazere (1989, 38) ilmaisi asian vieläkin suoremmin tuomalla mukaan edellä mainitun passiivisuustematiikan: "[T]elevisio katselu on passiivinen kognitiivinen operaatio verrattuna kirjoitetun kielen ymmärtämisen vaatimaan aktiiviseen henkiseen ponnistukseen". Tässä siis jo perinteisesti ikonofobiaa sävyttänyt kuvan ja sanan vastakkainasettelu nostaa jälleen päätään. Tosin jostakin syystä tämä asetelma nousee käytännössä esiin vain populaarikulttuurista puhuttaessa. En ole vielä koskaan törmännyt väitteeseen, että kuvataiteen tai edes taide-elokuvan katselu olisi "passiivista kognitiivista operaatiota" tai että Rembrandt estäisi syvällisen ajattelun.

Mitä tv-kritiikki on ja voisi olla?

Edellä olen suhteellisen laveasti esitellyt sitä kulttuuri-ilmastoa, jonka puitteissa televisio on määrittynyt epä-älylliseksi, pinnalliseksi, jopa vaaralliseksi mediaksi. Tältä pohjalta on nähdäkseni ymmärrettävää, että mitään erityisen rakentavaa ja teoreettisesti perusteltua tv-kritiikkiperinnettä ei ole voinut syntyä. Jos kerran kulttuuriällymyksen "kuuluu" alun perinkin suhtautua koko välineeseen negatiivisesti, kovin vivahteikasta kritiikkiä ei ole syytä odottaa.

Likimain kaikilla edellä esiteltyjä negatiivisia näkemyksiä sävyttääkin omiutinen monoliittinen paranoia, jota ei enää 1900-luvulla ole esiintynyt käytännössä minkään muun median tai ilmaisumuodon kohdalla – ainakaan muualla kuin joidenkin uskonnollisten ryhmien piirissä. Toisin sanoen, kirjallisuutta, lehdistöä, elokuvaa, musiikkia tai edes radiota tai tietoverkkoja ei ole kokonaisuutena sävyttänyt samanlainen negatiivinen arvovaraus ja epälooginen vainoharhaisuus kuin televisiota. Muissa ilmaisumuodoissa jakoa hyvään ja huonoon pidetään jokseenkin itsestään selvänä: puhutaan arvo- ja kiosikirjallisuudesta, laatu- ja roskalehdistöstä, taide- ja viihde-elokuvasta tai -musiikista, mutta onko kukaan kuullut puhuttavan taiteesta esimerkiksi television fiktiivisten sarjojen kohdalla? Käsitettä "tv-

sarjataide" ei taida esiintyä sen paremmin suomessa kuin muissakaan kielissä. Kritiikin olemukseen kuuluu se, että edes jokin osa yhteisöstä jakaa yksittäisen kriitikon arvottamisperusteet, joten edellä todetun perusteella tv-kritiikin huonoa jamaa ei voine pitää ihmeenä.

Koska televisio kuitenkin on tutkimustenkin mukaan nykykulttuurin vaikutusvaltaisain media eli saamme suurimman osan päivittäisestä informaatiostamme televisiosta, sen maailmankuvaamme muokkaava merkitys on suunnaton. Käytännössä käsityksemme todellisuudesta on pitkälle television tuote. Toisaalta myös tv-tarjonta lisääntyy jatkuvasti, joten valppainkaan tv-katsoja ei kykene omin avuin paikantamaan itseään kiinnostavia ja tärkeitä ohjelmia. Kuten muussakin kulttuurituotannossa, tv-kritiikko toimii "portinvartijana" ja kuluttajavalistajana tuotetulvan ja kriittisen kuluttajan välillä ja samalla helpottamassa katsojan ajankäytön suunnittelua tämän katsomismielitymyksiä vastaavaksi.

Kritiikkiin kuuluu ikään kuin määritelmän mukaan arvottaminen hyvä–huono-akselilla – muuten kyseessä ei tarkkaan ottaen ole kritiikki – mutta hyvään kritiikkiin ennen muuta myös perustelut arviolle. Toisaalta kohteen sisältöäkin tulee jonkin verran selostaa, jotta yleisö tietää mistä on kysymys. Esimerkiksi tv-ohjelman kohdalla lajityyppiä ja sisältöä on syytä hieman kuvailla, mutta ei missään tapauksessa liikaa, eli tärkeitä juonenkäännteitä tai loppuratkaisuja ei tule paljastaa. Sen sijaan onnistuneessa kritiikissä kohdetta jonkin verran puretaan osatekijöihinsä, ja aineiden analyysi muodostaa sitten pohjan arvottamiselle eli lopulliselle "tuomiolle". Tällainen kohteen kuvailu-analyysi-arvottaminen -triangeli muodostaa nähdäkseni kaikenlaisen kulttuurikritiikin perustan, joskaan ei välttämättä tässä järjestyksessä. Osatekijöiden järjestystä voi kritiikissä vaihdella.

Sopiiko tällainen perinteinen kritiikki kuitenkaan televisioon? Olen tätä joutunut pohtimaan pitäessäni elokuvakritiikkikursseja, joilla on puhuttu myös tv-kritiikistä. Seuraavan jaottelun kritiikin lajeista olen kehittänyt juuri elokuva-arvostelujen arvottamisperusteiden analyysiin ja erityisesti elokuvakritiikoiksi aikovien koulutukseen,

mutta pohdin tässä yhtäältä, miltä osin jaottelu näkyy myös nykyisen tv-kritiikin taustalla ja toisaalta, miltä osin se ylipäättään soveltuu tv-kritiikin perustaksi. On syytä korostaa, että kysymys on siis erilaisista kriitikon arvottamisperusteista, jotka tuskin koskaan riittävät yksinään koko kritiikin pohjaksi. Useimmiten jo yksittäinenkin kritiikki on – ja sen tuleekin olla – yhdistelmää useammasta lähestymistavasta, jo siitäkin syystä, että televisiota ei tule tarkastella edellä mainittujen vähättelevien älykkökommenttien tapaan yhtenä monoliittina, johon voidaan soveltaa yhtä yhtenäistä kriittistä näkökulmaa. Tv-kulttuuri muodostuu keskenään hyvin erityyppisistä genreistä, esitystavoista ja ohjelmaformaateista, ja mielestäni kriitikon ammattitaito punnitaankin siinä, miten monipuolisesti hän osaa yhdistellä näitä seuraavassa esiteltäviä näkökulmia.

1. Taidekritiikki

Nimitän taidekritiikiksi sellaista arvottamisen tapaa, jossa teoksella oletetaan olevan jotain omaperäistä sanottavaa ("sanomaa") vastaanottajille, ja kriitikon tehtävänä on tällöin tuon sanoman ja sen välityskeinojen arviointi. Tähän liittyy olennaisesti tekijälähtöinen näkökulma, mikä elokuvakritiikissä tarkoittaa siis tavallisesti ohjaajälähtöisyyttä. Elokuvakritiikissä tätä nimitetään usein myös auteurismiksi, jos kyseessä on merkittävä ohjaaja. Tekijälähtöisyys perustuu suureksi osaksi romantiikan ajan taidekäsityksiin; tuolloin vakiintui näkemys, jonka mukaan oikeassa taiteessa teoksen tekijä haluaa ottaa kantaa elämän ilmiöihin ja välittää yleisölleen jonkin sanoman. Taide on siis taiteilijan puhetta vastaanottajille. Päivälehtien perinteinen kirjallisuus- ja muu taidekritiikki on tunnetusti ollut ja on edelleenkin lähes täysin tekijälähtöistä.

Myös elokuvakritiikki on alun alkaen painottanut tekijälähtöisyyttä, mikä johtuu juuri siitä, että elokuvia on pyritty tarkastelemaan ensisijaisesti taideteoksina. Sama koskee luonnollisesti myös kuvaruudun elokuvatarjontaa, ja tv-elokuviahan arvioivatkin yleensä elokuvakriitikot. Sen sijaan muun ohjelmiston kohdalla "tv-taiteesta" ei juuri julkisuudessa puhuta, kuten edellä

oli puhetta. Kuitenkin esimerkiksi monia fiktiivisiä sarjoja voisi hyvinkin arvottaa taiteen kriteereillä, sillä nykyisin monet sarjat ottavat kantaa elämänilmiöihin ja täyttävät siis siinä mielessä taiteen "sanomakriteerit". Esimerkiksi Anna-Leena Härkösen ja Pekka Milonoffin 1990-luvulla käsikirjoittama ja jälkimmäisen ohjaama *Vuoroin vieraissa* (1997) (jota itse pidän kaikkien aikojen hienoimpana suomalaisena tv-sarjana) tai 2000-luvun puolelta vaikkapa Aku Louhimiehen ohjaama *Irtiottoja* (2003) olivat kumpikin niin viiltäviä oman aikansa ihmissuhdekulttuurin analyysijä että niiden kohdalla puhuminen tv-taiteesta tuntuu aivan oikeutetulta.

Edellä mainitut sarjat olivat kumpikin periaatteessa useaosaisia minisarjoja, joiden katsojat tiesivät päätyvän jonkinlaiseen loppusulkeumaan, joten niitä voi pitääkin lähinnä "ylipitkinä" elokuvina. Kumpikin oli myös toteutettu tietoisesti taide-elokuvan keinoin. Mutta auteuristista lähestymistapaa voisi nykyään soveltaa näennäisesti puhtaasti viihhteellisiin sarjoihinkin.

2. Tekijälähtöinen kritiikki populaarikulttuurissa

Elokuvakritiikissä auteuristinen lähestymistapa on siis perinteisesti tarkoittanut ohjaajan työn korostamista, mitä esimerkiksi käsikirjoittajat ovat aika ajoin paheksuneetkin. Tosiasiassa esimerkiksi klassisessa Hollywood-elokuvassa tuottajan rooli oli usein käytännössä huomattavasti merkittävämpi kuin ohjaajan, ja usein myös studio pyrki tuotteistamaan elokuvat nykytermein brändinsä näköiseksi. Jotkut elokuvatutkijat ovatkin halunneet nähdä juuri studiot ohjaajien sijasta esimerkiksi klassisen Hollywood-musikaalin autoreina.

Myös tv-viihteen puolella tuottajat vastavat niin sarjojen kuin muunkin ohjelmiston linjasta, ja niinpä tuottajia ja/tai tuotantoyhtiötä voi verrata elokuvan auteur-ohjaajiin kunnianhimoisten tv-sarjojen taustalla. Esimerkiksi 1980-luvulla amerikkalainen MTM-yhtiö tunnettiin naisnäkökulmaisista ja suorastaan feministisistä sarjoistaan (*Cagney ja Lacey*, 1982–1988, *China Beach*, 1988–1991), samaan tapaan kuin amerikkalainen kaapelikanava HBO on 2000-luvun taitteesta lähtien

saavuttanut mainetta kulttuuriälymystön suosimien laatuserojen (mm. *Sinkkuelämää*, 1998–2004, *Sopranos*, 1999–2007, *Kylmä rinki*, 1997–2003) tuottajana ja levittäjänä. Vastaavasti auteuristista lähestymistapaa on hyvinkin voinut soveltaa vaikkapa sellaisten tuottajien kuin Michael Mann (*Miami Vice*, 1984–1989, *Murharyhmä/Crime Story*, 1986–1988), David E. Kelley (*Rooman sheriffi*, 1992–1996, *Chicagon Lääkärit*, 1994–2000, *Ally McBeal*, 1997–2002, *Oikeus ja kohtuus*, 1997–2004, *Boston Legal*, 2004–2008) tai Chris Carter (*Salaiset kansiot*, 1994–2002, *Millennium*, 1996–1999) luomuksiin. Toisin sanoen, jos näiden sarjojen ”sanomaa” tai tematiikkaa pohditaan, se voidaan yleensä katsoa näiden tuottajien näkemykseksi, tuottajien, joilla on usein myös taiteellista kunnianhimoa. Esimerkiksi aikoinaan kriitikoiden pinnalliseksi leimaama *Miami Vice* oli tosiasiasa 1980-luvun pinnallisen elämäntyylin ehkä kyynisin kommentaari osoittaessaan, millainen kaaos vallitsi aikakauden korean ulkokuoren alla, ja tämä näkemys voidaan epäilemättä kirjata sittemmin arvostetuksi elokuvaohjaajaksi nousseen tuottaja Michael Mannin ansioksi. Myös tuottaja-käsikirjoittaja David E. Kelley on useissa sarjoissaan haastanut niin tieteellisiä kuin moraalisiakin itseäänselvyyksiä, ja häntä voikin pitää vuosituhannen vaihteen merkittävimpana sarja-auteurina.

3. Realismikritiikki

Realismia on usein käytetty arvottamisperusteena taideteosten kohdalla, mikä on oikeastaan perua 1800-luvun lopun kirjallisuuden ja teatterin realistisesta, yhteiskunnan epäkohtiin puuttuvasta suuntauksesta. Samoilla perusteilla Hollywood-elokuvia ja sittemmin myös tv-viihdettä on vähätelty ja pidetty pinnallisena, epärealistisena hömppänä. (Tv-realismien problematiikasta etenkin Suomessa ks. Ruoho 2001; Elfving 2008.)

Tutkimuksen piirissä koko realismin käsite ajautui kuitenkin käytännössä kriisiin 1970–1980-luvun poststrukturalismin ja postmodernismin teorioiden myötä. Hollantilaisen Ien Angin 1980-luvun suosittu *Dallas*-sarjan (1978–1991) vastaanottotutkimus *Watching Dallas* (1985) osoittautui käänteentekeväksi koko realismikeskustelun

kannalta. *Dallasia* kuten muitakin rikkaiden elämänpiiriin keskittyviä sarjoja oli perinteisesti moitittu kritiikeissä epärealistisiksi, mikä jo sinällään teki niistä halveksittuja älymystön keskuudessa. Kuitenkin Angin tutkimuksessa monet katsojat kiittivät *Dallasia* juuri realismista.

Ang kyseenalaistikin teoksensa teoriaosiossa koko perinteisen empiirisen realismin lähtökohdat: ei ole sellaista yhtä yhteistä todellisuutta, johon yksittäistä fiktiivistä tuotetta voisi verrata. Niinpä pitäisi puhua pikemminkin erilaisista realismeista yhden realismin sijasta. *Dallas*, kuten muutkin prime time -melodraamat ja saippuasarjat, saattoi olla yhteiskunnallisesti epäuskottava, mutta sarjan puhuttelevuus katsojien kannalta perustui sen tunteiden uskottavuuteen, emotionaaliseen realismiin.

Nimenomaan tv-fiktioiden – kuten muidenkin fiktioiden – kritiikeissä realismia käytetään yhä edelleen arvottamisperusteena, joskin toki vähemmän kuin ennen. Vaikuttaakin siltä, että realismin on pitkälti korvannut tuo edellä mainittu termi ”uskottavuus”, jota valistuneet kriitikot käyttävät arvottaessaan sitä, miten vakuuttavasti yksittäinen fiktio toimii oman lajityyppinsä, genrensä, puitteissa. Tällöin he harjoittavatkin tosiasiasa jo genrekritiikkiä.

4. Genrekritiikki

Genre- eli lajityyppilähtöinen kritiikki on erityisesti tv-ohjelmien arvioinnissa kaikkein tärkein kritiikin muoto ensinnäkin siksi, että a) se ei parhaimmillaan aseta erilaisia ohjelmatyyppejä paremmuusjärjestykseen, eli luontodokumentit ja *Big Brother* ovat yhtä arvokkaita, eikä b) hyvä genrekritiikki myöskään aseta kohteelleen sellaisia kriteereitä, joita ohjelman on jo lähtökohtaisesti mahdoton täyttää. Toisin sanoen jokaista tv-lajityyppiä saippuaoopperasta jumalanpalvelukseen pitäisi voida tarkastella sen omista lähtökohdista ja genrestä käsin: miten hyvin saippua toimii saippuana, tosi-tv tosi-tv:nä tai uutiset uutisina. Hyvä genrekritiikki ei myöskään odota sen paremmin saippuaoopperalta kuin sci-fi-sarjaltakaan yhteiskunnallista realismia tai paneutumista maailman köyhyysongelmiin – yhtä vähän kuin hän

odottaa hulvatonta komediaa jumalanpalvelukselta. Toisaalta sosiaalinen realismi toimii toki edelleen esimerkiksi uutisten ja monien dokumenttityyppien kelvollisena genrekritiikin arvottamisperusteena.

Viime aikoina genren käsite on tosin mediatutkimuksessa kyseenalaistettu lähinnä siksi, että yhtenäistä teoreettista perustaa sen enempää elokuvan kuin televisionkaan lajityypeille on mahdotonta löytää (ks. esim. Feuer 1992; Tudor 1995; Altman 1999; Mittell 2004). Eri genret näyttävät perustuvan keskenään yhteismitattomiin tunnusmerkkeihin: miljööseen (western), ammattiin (poliisi, lääkäri, juristi), performanssiin (musikaali) ja niin edelleen. Lisäksi genrekriteereitä on arvosteltu kehäpäätelmistä. En pidä kuitenkaan näitä teoreettisia ongelmia erityisen vakavina etenkään tv-kritiikin kohdalla, vaan suosittelen pragmaattista lähestymistapaa. Nykyisin likimain kaikki tv-ohjelmat voidaan luokitella johonkin lajityyppiin, jonka useimmat valistuneet tv-katsojat osaavat myös nimetä, ja tv-kanavatkin käyttävät genreluokitteluja ohjelmätiedoissaan. Tosin ne saattavat poiketa tutkijoiden ja kriitikoiden käyttämistä.

Genrenäkökulma auttaa siis tunnistamaan tv-tuotteen taiteelliset, viihdyttävät tai informatiiviset lähtökohdat, esimerkiksi sen, että tosi-tv:tä ei pidä arvioida dokumenttina vaan viihteenä, komedian ensisijainen tavoite on naurattaa, ja saippuasarjat keskittyvät ensisijaisesti tunteisiin ja ihmissuhteisiin. Samalla tämä lähestymistapa ottaa huomioon myös oletetun kohdeyleisön, ikäluokan, sukupuolen, kansallisuuden. Esimerkiksi lapsille suunnattuja lajityyppjä ei tietenkään arvioida aivan samoilla kriteereillä kuin aikuisten genrejä, kansallisia lajityyppjä arvioidaan toisin kuin kansainväliseen levitykseen tarkoitettuja. Tv-ohjelmien arvottamisessa genrenäkökulman pitäisi kuitenkin nähdäkseni olla kaiken kritiikin lähtökohta jo siitä syystä, että se käytännössä ainoana kritiikin lajina soveltuu koko ohjelmistokirjon – eikä vain esimerkiksi fiktiivisten sarjojen – arvottamiseen.

5. Ideologinen ja moraalikritiikki

Ideologikritiikki tarkoittaa kiteytettynä sitä,

että kriitikko tyrmää tietyn tv-ohjelman siitä syystä, että hän ei hyväksy sen ideologista tai moraalista sisältää. Ideologikritiikin ongelmat ovat tuttuja jo esimerkiksi elokuvakritiikin puolelta vaikkapa D. W. Griffithin *Kansakunnan synty* -elokuvan (1915) tai Leni Riefenstahlin ohjaustöiden (esim. *Tahdon riemuvoitto*, 1936) arvottamisessa. Toisin sanoen: upeasti toteutettuja elokuvia, mutta kun niiden ideologinen sisältö on niin arveluttava. Griffithin elokuvahan on nykynäkökulmasta ääri-ideologinen kun taas Riefenstahl oli Hitlerin ”hoviohjaaja”, jonka teoksia pidetään natsi-ideologian läpäisemänä. Kumpi painaa enemmän: hieno toteutus vai arveluttava ideologia? Tv-ohjelman osalta nykyisin useimmiten ideologia, sillä jos kriitikko ei sitä hyväksy, hän luultavasti teillaa ohjelman. Tai toisin päin, jos ohjelma on kriitikon mielestä oikeaoppinen, sen huonoon toteutukseen ei kiinnitetä huomiota.

Perinteisesti ideologikritiikki on yleensä liittynyt politiikkaan – etenkin elokuvakritiikissä, jossa marxilaisuus oli varsin näkyvää viime vuosisadan jälkipuoliskolla – tai uskontoon. Nykypäivänä ideologikritiikisyys liittyy usein feminismiin tai sukupuolten valtasuhteisiin: vahvistaako ohjelma sukupuolten vanhoja stereotyyppioita tai patriarkaalista järjestelmää? Toisaalta kritiikki tarttuu helposti myös ”rodun”, kansakunnan sekä erilaisten etnisten ja seksuaalisten ryhmien kuten lesbojen ja homojen esittämiseen.

Ideologisten ja moraalisten sisältöjen arviointi on tv-kritiikissä toki edelleen tärkeää, koska televisio on nykyisin kaikkein vahvimmin ideologisen vaikuttamisen väline ja toisaalta jatkuvasti läsnä arjessamme kaikenikäisten, myös lasten, mielikuvia muokkaamassa. Hyvä ideologikritiikki säilyttää kuitenkin myös genrenäkökulman: esimerkiksi komediassa sallitaan tunnetusti paljon enemmän kuin asiaohjelmissa. Toisaalta juuri komedia on osoittautunut kaikkein ongelmallisimmaksi lajityypiksi ideologikritiikin kannalta kuten vaikkapa 1990-luvun alun *Pulttiboisin* (1989–1991) saamelaisksetit tai kesän 2007 *Manne-TV*:n (myöhemmin *Romano-TV*) synnyttämä kohu osoittivat.

Kummassakin parodioitiin ja liioiteltiin valtaväestön vallitsevia stereotyyppioita kahdesta suomalaisesta etnisestä vähemmistöstä. Saamelaisksetseistä pahastuivat

kuitenkin tietääkseni pääasiassa jotkut valtaväestön edustajat – tosin pääkaupunkiseudun saamelaisjärjestö teki kantelun ”nunnukkaäjien” esiintymisestä mainoksissa – kun taas *Manne-TV*:tä paheksuivat monet romanit, siitäkkin huolimatta (tai siitä syystä) että tekijät itse olivat romaneja. Vaikuttaa siis siltä, että esimerkiksi USA:n afrikkalaisamerikkalaisten soveltama poliittinen strategia, jossa etninen ryhmä itse ”ottaa haltuun” valtakulttuurin heistä esittämät halventavat stereotypiat, ei oikein toiminut Suomessa.

Edellä mainitut esimerkit nostavat esiin tärkeän aspektin: yleisön tulkinnan. Sen paremmin tekijöiden tarkoitusperät kuin kritiikin valveutuneet analyysitkään eivät juuri auta, jos yleisö tulkitsee ohjelman ideologian toisin. Suositussa 1970-luvun tilannekomiassa *Perhe on pahin* (1971–1979) sanailivat äärikonservatiivinen ja -rasistinen Archie Bunker ja hänen vävynsä, liberaali ”läskipää” Mike. Kriitikot ja tutkijat hehkuttivat sarjaa, jonka tekijöiden – lähinnä radikaalin tuottaja Norman Learin – ilmiselvä tarkoitus oli satirisoida ja tehdä naurettaviksi amerikkalainen ”punaniskaideologia”.

Toisin kuitenkin kävi. Lehtitietojen mukaan suuri osa katsojista ei nähnyt Archien rasistisissa ja misogynistisissa kommenteissa mitään väärää, ja Archiesta tulikin sarjan ehdoton suosikkiahahmo. Vieläkin rankempaa liioittelua nähtiin *Pulmusissa* (1987–1997), 1990-luvun ydinperheideologiaa satirisovassa suosikkisitcomissa, jossa äärisovinnistinen Al Bundy nousi sarjan suosikiksi. En tunne sarjasta mahdollisesti tehtyjä katsojatutkimuksia, mutta on hyvin todennäköistä, että monet (mies)katsojat saivat vahvistusta sovinnistisille näkemyksilleen Alin heittoja kuunnellessaan.

6. Tähtikritiikki

Elokuvan tähtitutkijat käyttävät nimitystä ”tähtiväline” (*star vehicle*) viittaamaan elokuvaan, jotka on selkeästi rakennettu jonkin tähden tähtiominaisuuksien ympärille (Dyer 1979, 43; Hietala 2008; ks. myös Redmond & Holmes 2007). Tällaisten elokuvien juoni on rakennettu siten, että pääosanestittäjälle tarjoutuu kylliksi tilaisuuksia esitellä keskeisiä tähtiominaisuuksiaan. Esimerkkeinä voisi

mainita vaikkapa Gene Kellyn tähdittämät 1950-luvun musikaalit, joissa tuli nähdä runsaasti Kellyn laulua ja tanssia tai Arnold Schwarzeneggerin 1980-luvun action-elokuvat joiden ytimenä oli tähden komeiden lihasten esittely sekä niiden voiman osoittaminen väkivalta- ja toimintakohtauksissa. Myös Marilyn Monroen tähdittämässä 1950-luvun elokuvissa tarjottiin katsojille toistuvasti tilaisuus ihailta tähden runsaita fyysisiä avuja sekä lantion keinuntaa. Toisin sanoen tällaisia elokuvia arvioidaan usein päätähden kautta: miten hyvin tai huonosti ne toimivat Arnold Schwarzenegger-, Marilyn- tai Gene Kelly -elokuvina?

Myös tv-kulttuurissa erityisesti komediasarjoja, varsinkin tilannekomedioita eli sitcomeja, on perinteisesti rakennettu populaarien koomikoiden suosion varaan, mikä näkyy usein jo sarjan nimessäkin: *Seinfeld* (1990–1998), *Bill Cosby Show* (1984–1992), *Kaikki rakastavat Raymondia* (1996–2005). Nykyaikaisen tv-kulttuurin pioneerisarjan *I Love Lucy* (1951–1957) päätahti Lucille Ball esiintyi sittemmin myös muissa sitcom-sarjoissa, joiden nimiin sisältyi Lucy-viittaus (*The Lucy Show*, *Here's Lucy*). Usein tällaisia sarjoja on myös arvioitu ensisijaisesti päätähden koomisena performanssina, mutta toki valistuneen kriitikon tulee ottaa fiktiivisen sarjan kohdalla huomioon myös muita edellä esiteltyjä kriittisiä näkökulmia, kuten genre, ideologia ja niin edelleen. Esimerkiksi *I Love Lucy* -sarjassa ovat monet naistutkijat (ks. esim. Mellencamp 1986) nähneet suorastaan feministisiä painotuksia, ja *Bill Cosby Shown* kohdalla tutkijoita ja kriitikoita on kiinnostanut päätähden ohella etenkin ”rodun” problematiikka (esim. Havens 2004).

Erityisen selvästi tv-tähteys on nykyisin mukana puhevihteessä, jota rakennetaan usein karismaattisten juontajien ympärille. Ymmärrettävästi myös kritiikki kohdentuu tällöin, sanokaamme Conan O'Brienin, Jay Lenon, Oprahin tai vaikkapa Arto Nybergin ja Maarit Tastulan valovoimaisuuteen ja persoonaan. Asiantunteva kriitikko ei kuitenkaan arvioi talk shown onnistumista pelkästään juontajan tähteyden pohjalta, vaan juuri puhevihteessä on tärkeää pohtia myös shown lähtökohtia ja tavoitteita. On selvää, että esimerkiksi Oprahin naisyleisölle kohdennetun ja henkilökohtaisiin ongelmiin

keskittyvän ohjelman tavoitteet ovat toiset kuin vaikkapa Conan O'Brienin nuoreen älymystöön vetoavan julkkisshown tai Arto Nybergin asiaviihteen. Kaikkien kolmen ohjelman suosio perustuu epäilemättä pää-tähden valovoimaiseen ja karismaattiseen persoonaan, mutta niiden perusideologiat ovat hyvin erilaiset.

7. Esteettis-formaalinen kritiikki

Usein elokuvia, kuten muutakin taidetta, kiitetään lähes pelkästään formaalisin eli muodollisin kriteerein. Voidaan puhua myös esteettisistä kriteereistä, sillä kysymys on nimenomaan median ilmaisullisista ominaisuuksista. Esimerkiksi Alain Resnais'n modernistisen klassikkoelokuvan *Viime vuonna Marienbadissa* (1961) juonesta ja sisällöstä ei tutkijoidenkaan keskuudessa vallitse yksimielisyyttä, mutta siitä huolimatta elokuvaa pidetään kritiikissä yleensä mestariteoksena sen "musiikinomaisen" rakenteen vuoksi. Usein myös populaarielokuvan puolella yksittäisen teoksen arvioinnissa yhdistetään esteettis-formaalista ja genrekriittistä lähestymistapaa: esimerkiksi Hitchcockin *Psykoa* (1960) ylistetään tavallisesti loistavana trillerinä taitavan dramaturgisen rakenteen takia.

Yleensä rohkean kokeilevat ja perinteitä uhmaavat muotoratkaisut saavat kriitikoilta kiitosta likimain elokuvan sisällöstä riippumatta. Esimerkiksi 1990-luvulla Tanskassa syntyneen dogma-liikkeen elokuvat ovat saavuttaneet maineensa pääosin ilmaisullisen kokeilevuutensa vuoksi. Kannattaa kuitenkin muistaa, että elokuvan muotokieli on muuttuvaa ja kokeilut saattavat nopeasti vakiintua osaksi elokuvan normaalia ilmaisukieltä. Aikoinaan muodoltaan radikaaleilta tuntuneet Jean-Luc Godardin 1960-luvun elokuvat eivät vaikuta nykyisin yhtä vallankumouksellisilta.

Sama koskee myös televisiota. Tv-kriitikotkin arvostavat muodollista rohkeutta ja kokeilevuutta, joskin sellaiseen tarjoutuu ehkä eniten mahdollisuuksia paradoksaalisesti vain musiikkivideoissa, tv-mainonnassa ja viihdesarjoissa. Asiaohjelmien kohdalla katsojat ovat yleensä melko konservatiivisia: esimerkiksi tv-uutisten estetiikka

ei kokeiluja ja uudistuksia juuri sallita. Jo liian erikoiset lavasteetkin saattavat herättää vastustusta, kuten kävi 1990-luvulla TV1:n uutisissa. Stefan Lindforsin suunnittelemaa liian synkät lavasteet jouduttiin vaihtamaan katsojapalautteen takia. Katsojien asenne johtuu luultavasti siitä, että nimenomaan uutiset koetaan sisältökeskeisinä: todellisuuden pitää välittyä "aitona", eikä prosessia pidä häiritä esteettisillä tai muodollisilla kikkailuilla.

Myös tv-mainonnan ja -vihteen muotokokeilut muuttuvat kuitenkin nopeasti osaksi television valtavirtaa kuten on käynyt monille 1990-luvulla lanseeratuille digiefekteille. Esimerkiksi 1990-luvun lopun *Ally MacBeal* -sarjan maine syntyi keskeisesti siinä sovelletusta erikoisesta esteettisestä ratkaisusta: henkilön tunnetiloja kuvitettiin visuaalisesti (digitaalisesti) vaikkapa siten että Allyn nolostuessa perin pohjin hän saattoi kutistua konkreettisesti pieneksi katsojan silmien edessä. Tai kun Ally katsoi haluten jotakin ohi kulkevaa miestä, hänen kielensä piteni metritolkulla lipaisemaan miehen takapuolta. Vaikka nämä uudistukset muuttivat aluksi television konventioita rajusti, digiefekteihin oli jo 2000-luvun puolella totuttu niin paljon että ne eivät enää hätkähdyttäneet esimerkiksi *CSI*-sarjoissa (2000–), joissa jopa luodin tunkeutumista ihmisen elimistöön saadaan seurata digitaalisena rekonstruktiona.

Jos tekijät lanseeraavat rohkeita ja toimivia uudistuksia, ammattitaitoinen kriitikko tämän tietysti noteeraa, mutta sisällön ei pitäisi silti koskaan jäädä kritiikissä kokonaan muodon varjoon. Niin hyvän elokuvan kuin tv-ohjelmankin näet yleensä tunnistaa siitä, että siinä kiinnostava sisältö yhdistyy parhaimmillaan kiinnostavaan tuotoon.

Kirjallisuus

Allen, Robert C. (2004) Introduction. Teoksessa Robert C. Allen ja Annette Hill (toim.) *The Television Studies Reader*. London: Routledge.

Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: BFI.

Ang, Ien (1985) *Watching Dallas*. London: Methuen.

- Baudrillard, Jean (1986) *The Ecstasy of Communcation*. Teoksessa Hal Foster (toim.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: BFI.
- Elfving, Sari (2008) *Taikalaatikko ja tunteiden tulkit*. Tampere: Tampere University Press.
- Ellis, John (1983) *Visible Fictions*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Feuer, Jane (1992) *Genre Study and Television*. Teoksessa Robert C. Allen (toim.) *Channels of Discourse*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.
- Havens, Timothy (2004) 'The Biggest Show in the World': Race and the Global Popularity of The Cosby Show. Teoksessa Robert C. Allen ja Annette Hill (toim.) *The Television Studies Reader*. London: Routledge.
- Hietala, Veijo (2008) Tähdet, julkkikset ja mediapersoonat. *Widerscreen* 3. www.widerscreen.fi/2008/3/tahdet_julkkikset_ja_mediapersoonat.htm (linkki tarkistettu 9.12.2009).
- Huyssen, Andreas (1986) *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*. Teoksessa Tania Modleski (toim.) *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, Fredric (1986) Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala et al. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lazere, Donald (1989) *Literacy and Mass Media*. Teoksessa Cathy N. Davidson (toim.) *Reading in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Mellencamp, Patricia (1986) *Situation Comedy, Feminism, and Freud: Discourses of Gracie and Lucy*. Teoksessa Tania Modleski (toim.) *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mittell, Jason (2004) *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. Teoksessa Robert C. Allen ja Annette Hill (toim.) *The Television Studies Reader*. London: Routledge.
- Petro, Patrice (1986) *Mass Culture and the Feminine: The Place of Television in Film Studies*. *Cinema Journal* 25:3, 5–21.
- Postman, Neil (1987) *Huvitamme itsemme hengiltä*. Suom. Ilkka Rekiaro. Porvoo: WSOY.
- Redmond, Sean & Holmes, Su, toim. (2007) *Stardom and Celebrity*. London: SAGE.
- Ruoho, Iiris (2001) *Utility Drama*. Tampere: Tampere University Press.
- Spigel, Lynn (1994) *Make Room for TV*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spigel, Lynn (1996) *Television in the Family Circle*. Teoksessa John Corner ja Sylvia Harvey (toim.) *Television Times. A Reader*. London: Arnold.
- Tudor, Andrew (1995) *Genre*. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press.
- Williams, Raymond (1989) *Culture*. Teoksessa Alan O'Connor (toim.) *Raymond Williams on Television*. London: Routledge (Alk. 1972).