

LÄHIKUVA **L**

1/2024 (37. vuosikerta)



Yle – näkökulmia 100 vuoteen

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuvan kannatusyhteisöt:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

Mediatutkimus, Turun yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala
maiju.kannisto@utu.fi – mari.pajala@utu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 1/2024 vastaavat toimittajat

Maiju Kannisto ja Reetta Hänninen

Toimituskunta

Outi Hakola outi.hakola@uef.fi
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Heidi Kosonen heidi.s.kosonen@jyu.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Minna Rainio minna.rainio@gmail.com
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Laura Seppälä laura.seppala@tuni.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Runoraati ”Maailman loppuunmyynti”.
Kuva Pauli Boström © Yle.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie: paivi.valotie@utu.fi



Lähikuvan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähikuvassa julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Maiju Kannisto ja Reetta Hänninen
Yle sadan vuoden kynnyksellä 3

Artikkelit

Janne Mäkelä
Radio ja Sibelius
Rajoja ylittävä mediasuhde vuosina 1926–1957 8

Teija Waaramaa ja Anne-Maria Laukkanen
Ylen tv-uutistenlukijoiden puheääni ennen ja jälkeen
sosiaalisen median 35

Jenni Hokka
Monialustaisen sisällöntuotannon aiheuttamat
jännitteet tuotantokulttuurissa
Tapaus *Uusi päivä* 55

Tiina Rautkorpi
Yhteisluominen oppimisen muotona Yleisradion
nuorten tuotannossa 73

Marjaana Mykkänen
Oikeat katsojat, väärät ohjelmat
Evoluutio ja lajikato Ylen ohjelmistossa 2000-luvulla 94

Näkökulmat

Jaana Semeri
Kulttuuritorstaista Kulttuuricocktailiin
– erään kokemusasiatuntijan ajatuksia
Yleisradion kulttuuriohjelmista 119

Jouko Aaltonen
Mitä Markku Lemmuskallion elokuvat kertovat
kolonialismista? 128

Abstraktit – Abstracts 137

YLE SADAN VUODEN KYNNYKSELLÄ

Yleisradioyhtiöt niin Suomessa kuin muualla Euroopassa alkavat tulla sadan vuoden ikään. Maailman vanhin julkisen palvelun yleisradioyhtiö, British Broadcasting Corporation (BBC) täytti sata vuotta vuonna 2022. Yleisradiolla satavuotisjuhlavuosi koittaa vuonna 2026. Yleisradioyhtiöissä tunnelmat eivät ole kuitenkaan vain juhlat, sillä ne kohtaavat nyt kritiikkiä, poliittisia hyökkäyksiä ja rahoitusleikkausten uhkaa monelta suunnalta. Mediakentän digitaalinen murros 2000-luvulla on ravistellut myös julkisen palvelun media-yhtiöitä. Suomessa yleisradiolakia on uudistettu, rahoitusmallia muutettu lupamaksuista verorahoitukseen ja Yle on uudelleenarvioinut ymmärrystä yleisöistään ja niille tarjottavasta ohjelmistosta.

Kun yleisradioyhtiöt aloittivat toimintaansa 1920-luvulla, Eurooppa toipui maailmansodasta, ja Suomessakin kansa oli jakautunut sisällissodan jälkeen. Tuolloin kehitetty uusi radion lähetysteknologia haluttiin valtioiden haltuun turvallisuussyistä ja luomaan kansallista yhtenäisyyttä. Informoitua, sivistynyttä kansalaista pidettiin demokratian toteutumisen parhaana takeena. Näin Yleisradiosta tuli osa samaa sivistysideaa, jossa 1800-luvun oppineet olivat rakentaneet määrätietoisesti suomalaista kansakuntaa ja valtiota luomalla kansallista filosofiaa, historiankirjoitusta, romaanitaidetta ja runoutta kohottaakseen suomen kielen sivistys- ja valtakielen asemaan.

Nyt sata vuotta myöhemmin Ylen tehtävänä on edelleen informoida, sivistää ja viihdyttää. Ylen käytävillä silmiin osuneessa rullajulisteessa Ylen tarkoituksiksi kiteytetään lisätä ymmärrystä toisistamme ja maailmasta sekä vahvistaa suomalaista yhteiskuntaa ja kulttuuria. Tätä tehtävää ei enää hoideta vain ohjelmia tekemällä, vaan vuoden 2024 tavoitteiden listassa ykköseksi on nostettu pyrkimys vahvistaa Ylen brändiä ja suomalaisten suhdetta Yle Areenaan ja Yle-palveluun. Kuten kaupallinen televisio aiemmin (ks. Kannisto 2018), myös Yle on siirtynyt ohjelmatuotannosta brändin rakentamiseen. Lisäksi uusien alustojen hallinnointi on noussut tärkeäksi. Ohjelmatuotantoa on ulkoistettu, esimerkiksi omatuotantoisesta draamasta on luovuttu. Silti Yle on edelleen kotimaisen luovan alan merkittävä työllistäjä ja tärkeä kumppani tuotantoyhtiöille. Rahoittajana ja levittäjänä Ylen merkitys on tärkeä kotimaiselle elokuvalla, dokumenteilla ja lyhytelokuville. (Yle 2024.) Miten Yle onnistuu julkisen palvelun median tehtävässään uusilla tavoilla? Millaisena Yle siirtyy uudelle vuosisadalle?

Yleisradiota tutkimassa

Yleisradiota on tutkittu paljon, yhtiön kokonaishistorioitakin on julkaistu neljännesvuosisadoittain. Monia katveita kuitenkin löytyy edelleen ja sadan vuoden synteeseille on tarvetta etenkin nyt, kun yleisradioyhtiöiden merkitystä arvioidaan. Yle on tehnyt merkittävän tutkimuspanostuksen ja rahoittaa [Yle 100](#) -tutkimusohjelmaa, jossa tehdään tilaushistorian sijaan itsenäistä akateemista tutkimusta. Tutkimusohjelma on Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen sekä Ylen yhteinen tutkimushanke Ylen suhteesta suomalaisiin, suomalaisuuteen ja kulttuuriin Suomessa. Tutkimusohjelmaan sisältyy kolme osahanketta. Niistä *Yle ja kulttuuri* -osiota johtaa professori Anu Koivunen (TY), *Yle, Suomi ja suomalaiset* -osiota dosentti Jukka Kortti (HY) ja *Yle yrityksenä ja instituutiona 1997–2026* -osion johtajina toimivat dosentti Marko Tikka (TaY) ja apulaisprofessori Turo Uskali (JY). Tutkimushankkeen alustavia tuloksia esitellään [Pohjoiset kertomukset ja digitaaliset horisontit](#) -konferenssissa huhtikuussa 25.–26.4.2024. Osahankkeissa tutkitaan Yleisradiota mediahistorian, mediatutkimuksen ja historian tutkimuksen menetelmin, ja jokaisen osahankkeen tulokset esitellään omissa, vertaisarvioituissa teoksissaan, jotka ilmestyvät vuosina 2025–2026. Tutkimusohjelma on innoittanut tätä *Lähikuvan* teemanumeroa, mutta olemme halunneet tarjota kanavan itsenäiseen tutkimukseen ja hakea tutkimusta aiheista, joita ohjelma ei kata.

Yle on alusta alkaen tallentanut menneisyytään ansiokkaasti, vaikkakin ohjelma-arvostukset ovat vaikuttaneet aikoinaan ohjelmiston tallentamis- päätöksiin. 2000-luvun Yleisradiota tutkittaessa haastattelujen, muistitiedon ja etnografisen havainnoinnin merkitys korostuu, mikä näkyy myös tämän numeron artikkeleissa. Digitalisoitumisen jälkeiseltä ajalta tutkimuslähteiden löytäminen on haaste tutkijoille, sillä strategiapaperit saattavat olla tallessa vain jonkun vanhan kannettavan tietokoneen syövereissä. Tähän kiinnitti huomiota jo muusikko ja historioitsija Matti Johannes Koivu tehdessään podcast-sarjaa *Yle, digikumous ja sinä* (2021) Yle Areenaan. Kuten eräs yleläinen



Yle100 2026 Yle100 2026 Yle100 2026 Yle100 2026 Yle100 2026 Yle100 2026 Yle100 2026

Yle 100 -tutkimusohjelmassa tutkitaan myös ohjelmantekijöitä ja ohjelmien tuotantoa. *Tiina*-sarjan kuvauksissa nauhoitus tehtiin järvellä auringon nousun aikaan. Yleisradion äänitarkkailija Jyri Makkonen seisoo vedessä puomin kanssa, näyttelijät Julia Salonen ja Patrik Nortemo istuvat rantakivellä. Kuva: Hannu Torvinen / Yle.

tutkimushaastattelussa pohti, miten tulevaisuuden tutkija löytääkään tietoa, kun muistioiden kirjoittaminen lopetettiin 1990-luvulla. Kun nyt Ylen arkistosta saattaa löytää eläkkeelle jääneen työntekijän koko sekalaisen paperisen perinnön, mitä jää arkistoihin paperittomista toimistoista?

Suuri, neljän yliopiston konsortiohankekaan ei pysty kattamaan kaikkea. Uusia tutkimusnäkökulmia tuodaan esiin tässä teemanumerossa. Kirjoituskutsu tuotti ennen kaikkea 2000-lukua käsitteleviä artikkeleita, mutta mukana on myös yksi radion ensi vuosikymmeniin sijoittuva tutkimus. Käytössä on etnografista havainnointia, haastattelutietoa ja Ylen sisäisiä dokumentteja. Yleläisten äänikin on edustettuna kahdessa tekstissä, joissa merkittäväällä tavalla luodaan kaarta Ylen ohjelmiston muutoksesta 2000-luvulla ja etenkin kulttuuriohjelmien vähenemisestä.

Ylen Sibeliussuhteesta uutispuheen normeihin

Teemanumeron avaa Janne Mäkelän artikkeli, joka paneutuu Yleisradion ja Jean Sibeliuksen väliseen suhteeseen vuosina 1926–1957. Kansallissäveltäjän ja Yleisradion välille muodostui molempia osapuolia hyödyttävä mediasuhde, joka alkoi heti radiolähetysten ensiminuuttien aikana, sillä Yleisradion ensimmäinen lähetys avattiin Sibeliuksen sävelin. Kiinteä suhde ajoittui kiinnostavalla tavalla aikaan, jolloin säveltäjä oli jo päättämässä uraansa, joka nyt jatkuu Yleisradiossa ja sen transnationaalisissa konserttilähetyksissä.

Mäkelän mukaan säveltäjän ja radion välinen suhde kytkeytyy yleisradiotoiminnan tavoitteisiin, sivistystehtävään ja kulttuuripolitiikkaan – unohtamatta sitä, mitä omien, alati radiossa soivien sävellysten kuunteleminen merkitsi Ainolaan vetäytyneelle säveltäjälle itselleen.

Myös Teija Waaramaan ja Anne-Maria Laukkasen Ylen tv-uutispuheen muutosta tutkivassa artikkelissa tarkastellaan pidempää aikaväliä. Waaramaa ja Laukkanen vertailevat uutispuhetta vuosina 1990–1995 ja 2015–2023 Yleisradion arkistosta saatujen suomen- ja ruotsinkielisten ääninäytteiden perusteella. He analysoivat näytteitä akustisella analyysiohjelmalla, spektrianalyysillä sekä kahden asiantuntijan suorittamalla kuunteluanalyysillä.

Selkeä ja ymmärrettävä puhe on tärkeä osa saavutettavuutta ja siten myös julkista palvelua. Jotta viesti menisi perille, äänen laadun on oltava riittävän hyvä, mutta lisäksi artikulaatio ja äänen tuottotapa vaikuttavat kuulijaan. Uutispuhe on lisäksi institutionaalista puhetta. Siihen liittyykin erityisiä normeja, joiden perusteella kuuntelija arvioi puheen luotettavuutta. Kulttuuri ja mediakulttuuri muuttuvat, mutta normatiivisella puheella on tekijöiden mukaan edelleen paikkansa median murroksesta ja sosiaalisen median vaikutuksesta huolimatta.

Monialustainen ohjelmatuotanto luo jännitteitä

Yleisradion viime vuosien monialustaiseen ohjelmatuotantoon paneudutaan kahdessa tutkimusartikkelissa. Molemmat artikkelit osoittavat, että monialustaisuus vaatii muutoksia totuttuihin tapoihin tehdä ohjelmia ja synnyttää työryhmiin jännitteitä. Jenni Hakan *Uuden Päivän* (2010–2018) tuotantokulttuurin analyysi kuvaa osaltaan sitä, miten julkisen palvelun televisiosta tuli julkisen palvelun media, ja sitä, miten monialustainen tuotanto alkoi vähitellen muuttaa työyhteisön käytäntöjä.

Televisiofiktio muutos yksikanavaisesta ja yhdelle yleisölle kerrotusta tarinasta monialustaiseksi sisältötuotannoksi oli tekijöille aluksi haaste, koska se vaati heitä muuttamaan ammatti-identiteettiään tv-työntekijöistä monimediaalisen ilmaisun osajiksi. Jännitteitä työryhmässä aiheutti päivittäissarjatuotannon kireä aikataulu, nettisisältöä ja televisiosarjaa tekevien työntekijöiden organisatorinen erillisyys sekä eri työntekijöiden työidentiteettien erot. Tv-sarjan tekijöiden suhde transmediaalisuuteen parani, kun sisältöjen tekeminen sisällytettiin kuvausaikatauluihin ja nettisisällöistä valittiin tietyt osat, henkilöhahmojen vlogi ja blogi, joihin transmediaalinen kerronta keskitettiin.

Tiina Rautkorpi tarkastelee artikkelissaan Yleisradion nuorten ohjelman *Moves Like Summeri* -monimediakampanjaa 2022, jota toteutti ja suunnitteli sekä Yleisradion että kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosajia ja tanssinopettajia. Rautkorpi analysoi tuotantoa yhteisluomisen käsitteen avulla, joka kytkeytyy työn tutkimukseen ja tarkoittaa yhteistyöhön perustuvaa uuden sukupolven toimintatapaa palvelu- ja tavaratuotannossa. Esimerkiksi jos audiovisuaalista ilmaisua toteutetaan yhteisluomisen avulla, tuotantotiimissä tarvitaan valmiuksia oppia toisilta ja löytää yhteisiä oppimisen päämääriä.

Havainnoimalla tuotannon kulkua ja keräämällä yhteistyön osapuolten reflektointeja työskentelystään ja oppimisestaan Rautkorpi tunnistaa erilaisia oppimiskulttuurisia valmiuksia ja tapoja. Yleisradion pitempiaikaisilla mediaosajilla oli kaikkein laajin oppimiskulttuurinen pääoma eli kyky oppia eri tavoin. Rautkorpi toteaa, että kokeneimmilla audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun ammattilaisilla oli jo idullaan yhteisluomisen laajempi ajatus päästä neuvottelemaan yleisöjen kanssa tuotantojen toteuttamistavoista ja merkityksistä. Näin luovat ammattiryhmät pääsisivät ei ainoastaan toteuttamaan, vaan itse luomaan Yleisradion yleisöstrategiaa. Rautkorven mukaan tämä voisi parantaa sekä ammattilaisten että yleisöjen toimintakykyä mediassa.

Mediamaiseman yksipuolistuminen ja kulttuurin lajikato

Viestinnäntutkija ja Ylessä pitkän uran toimittajana, ohjaajana sekä tuottajana tehnyt Marjaana Mykkänen lähestyy Yleisradion ohjelmistossa tapahtuneita muutoksia mediaekologian ja lajikadon kautta. Kirjoittaja tuo esiin, kuinka julkisen palvelun median tulisi tarjota monimuotoista sisältöä, joka palvelisi muitakin kuin kovasti – ehkä jo liikaakin – kaivattuja nuoria median kuluttajia. Yleisradion tarjonnan monimuotoisuus on kaventunut, mikä Mykkäsen mukaan uhkaa jo Ylen merkitystä tiedon tarjoajana ja yhteiskunnallisena toimijana.

Kokemusasiantuntijaksi itsensä asemoiva Jaana Semeri tuo näkökulmatekstissään esiin niitä muutoksia, joita Yleisradion kulttuuriohjelmissa on tapahtunut vuoden 1995 ja vuoden 2024 välillä. Pitkän linjan kulttuuritoimittajana Semerillä on näkemys siitä, miten organisaatiouudistukset, Teema-kanavan tulo, algoritmien seuraaminen ja muuttuva mediaympäristö ovat vaikuttaneet kulttuuriohjelmiin. Hän päästää ääneen myös monia kollegoitaan, joiden näkökulmat avaavat lisää etenkin viimeisten 20 vuoden aikana tapahtuneita muutoksia ja niiden merkitystä sekä ohjelmien tekijöille että niiden katsojille ja kuuntelijoille.

Sekä Mykkänen että Semeri tuovat teksteissään esiin, kuinka ohjelmantekijöiden vapaus ja autonomia ovat kaventuneet viimeisten vuosikymmenten aikana. Semerin mukaan 2000-luvun alun jälkeen ohjelmista ei päätetty enää

toimituksissa, vaan ideoita ”pitsattiin” päättäjien muodostamalle raadille. Mykkänen kiinnittää huomiota vastaavien tuottajien lähes absoluuttiseen valtaan, sillä heillä on vastuu muun muassa ohjelmiston suunnittelusta, resurssien allokoinnista, toteutuksesta ja jakelusta. Mykkäsen mukaan julkisen palvelun universalismi – kaikkien palveleminen yhtäläisin ehdoin moninaisella ohjelmistolla – edellyttäisi avointa ja päätösten kyseenalaistamisen mahdollistavaa ohjelmapolitiikkaa.

Tulevaisuusvalta-käsitteellä analysoidaan valtaa, jolla määritellään tulevaisuusnäkyviä, eli sitä, mitä tulevaisuudessa pidetään mahdollisena tai toivottavana. Tulevaisuusnäkykset vaikuttavat siihen, minkälaisia valintoja teemme tässä hetkessä. (Dufva et al. 2024.) Ylen tulevaisuudesta käytävää keskustelua olisikin hyvä laajentaa rahoituskeskustelusta laajemmalle: miten Yle parhaiten toteuttaa tehtävänsä osana nykyistä mediamaisemaa, miten sen yleisöt ja ohjelmisto ymmärretään, miten Yle edelleen voisi olla luovan alan tekijöille työ, jossa tuntuisi kuin saisi olympiasoihdun kantaakseen (kuten eräs haastateltu yleläinen kuvasi aloittamistaan Ylessä). Vaikka työelämä muuttuu, soihdunkantajia tarvitaan luomaan uutta, kiinnostavaa ja merkityksellistä julkisen palvelun sisältöä.

Yle-teeman ulkopuolisena näkökulmatekstinä numerossa julkaistaan Jouko Aaltosen pohdinta ”Mitä Markku Lehmuskallion elokuvat kertovat kolonialismista?” Ohjaaja Markku Lehmuskallio täytti viime vuoden lopulla 85 vuotta, ja hänen teoksensa ovat olleet esillä ja keskustelun kohteina. Aaltonen haluaa laajentaa tulkintoja ja tuoda uusia perspektiivejä Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin tuotantoon.

Maaliskuussa 2024

Maiju Kannisto ja Reetta Hänninen

Toimittajat ovat tutkijoita Yle 100 -tutkimusohjelmassa

Lähteet

Dufva, Mikko; Lähdemäki-Pekkinen, Jenna; Poussa, Lilli & Rekola, Sanna (2024) *Tulevaisuusvalta. Lisää ääniä tulevaisuuskeskusteluun*. Muistio. Helsinki: Sitra.

Kannisto, Maiju (2018) *Ohjelmayhtiöstä ”merkintekijäksi”. MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7488-7>.

Yle (2024) Mitä on Ylen julkinen palvelu? Yle-yhtiönä -verkkosivu. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/s/yleisradio/julkinen-palvelu> (tarkistettu 18.3.2024).

Janne Mäkelä

Janne Mäkelä, dosentti,
vieraileva tutkija, Taideyliopisto

RADIO JA SIBELIUS

Rajoja ylittävä mediasuhde vuosina 1926–1957



Yleisradioyhtiöt Euroopassa aloittivat toimintansa 1920-luvulla samoihin aikoihin, kun säveltäjä Jean Sibelius lopetti uraansa. Tämä artikkeli käsittelee sitä, miten uusi sähköinen medium ja ikääntyvä säveltäjä hyötyivät toisistaan ja miten he asemoituivat kansallisesti ja kansainvälisesti. Tarkastelun kohteena on erityisesti Yleisradio ja sen transnationaalinen konserttilähetystoiminta 1930-luvulla. Oman huomionsa saa myös Sibelius uudenlaisena julkisuuden henkilönä ja hänen asemansa hyvin informoituna klassisen taidemusiikin radiokuuntelijana.

Suomen Yleisradio aloitti toimintansa vuonna 1926. Ennen kuin yhtiön ensimmäisestä radiolähetyksestä syyskuun yhdeksäntenä päivänä oli alkupuheen jälkeen kulunut minuuttiakaan, kuultiin Sibeliusa. Tarkemmin ottaen äänessä ei ollut säveltäjä Jean Sibelius (1865–1957) itse vaan Helsingin kaupunginorkesterin soittajista koottu kvartetti, joka esitti Sibeliuksen ja muiden kotimaisten säveltäjien sävellyksiä. Näin se oli jatkossakin. Sibelius itse oli elinaikanaan radiossa esillä harvaksen, mutta *häntä* eli hänen teoksiaan esitettiin niin juhlatilaisuuksissa kuin arkisissa ohjelmayhteyksissä sitäkin enemmän. Ja esitetään edelleen.

Radion ja säveltäjän yhteinen mediavolyymi on ollut kovalla. On hyvin mahdollista, että Sibeliusa on kuultu Yleisradion radio-ohjelmissa nyt jo lähes sadan vuoden ajan *päivittäin* (ainakin keskimäärin) ja televisiolähetyksissäkin säveltäjä on ollut esillä säännöllisesti. Täysin selvää on, että Sibelius on Yleisradion historian soitetuin kotimainen taidemusiikin säveltäjä. Tässä kirjoituksessa lähtökohtana on ajatus siitä, että radion ja Sibeliuksen mediasuhde on ollut monella tapaa merkittävä niin kansallisesti kuin etenkin kansainvälisyyden näkökulmasta. Suhde alkoi 1920-luvun puolivälissä ja jatkui erityislaatuisena toiseen maailmansotaan asti ja vielä senkin jälkeen. Mitä uuden sähköisen viestimen ja säveltäjämestarin suhde kertoi radioyhtiön tehtävästä ja tavoitteista? Entä mitä radio merkitsi Sibeliukselle itselleen ja toisaalta hänen asemalleen suomalaisena kansallisheeroksena ja kansainvälisenä musiikkikuuluisuutena? Suomessa Yleisradion ja Sibeliuksen suhde liittyi paljolti laajempaan kamppailuun siitä, pitäisikö kulttuuripolitiikassa keskittyä

kansalliseksi mielletyn aineksen varjelemiseen vai avata kosmopoliittisessa hengessä ikkunat maailmalle.

Ajanjakson kulttuurikiistoista on aiemmin kirjoitettu paljon (esim. Valtonen 2018), mutta radio, musiikki ja Sibelius eivät ole niissä juurikaan nousseet esiin. Musiikki on ollut radion historiassa keskeistä ohjelmasisältöä, ja sitä se on ollut myös Yleisradiossa, jossa musiikki on vuosikymmenestä toiseen lohkaissut radion ohjelma-ajasta yleensä vähintään puolet. Yhtiöllä on myös ollut omaa musiikkituotantoa, jota on merkittävimmin edustanut edelleen aktiivisesti toimiva Radion sinfoniaorkesteri. Sen esimuoto Radio-orkesteri perustettiin jo vuonna 1927.

Historiantutkimuksessa Yleisradion toiminta musiikin lähettäjänä ja tuottajana on saanut vaihtelevasti huomiota. Mitään kokonaisuutena aiheesta ei ole, mutta 1990-luvulta lähtien monissa katsauksissa on painottunut se, miten vinoutunutta yhtiön musiikkitoiminta oli vuosikymmenien ajan. Yleisradion perustamisen yhteydessä ohjelmapoliittikan ja samalla musiikkilähetysten keskeiseksi lähtökohdaksi kirjattiin kansansivistyksen edistäminen, jota toki sai ryppyotsaisuuden välttämiseksi täydentää kepeämmillä ajanvietesisällöillä, kunhan ne vain olivat jalostavia ja viattomia. Sivistysmedian musiikki-ihanne joutui vuosikymmenien aikana jatkuvasti koetukselle. Milloin harmoniaa uhkasi tai oli uhkaavinaan jazz tai iskelmä, milloin haasteita asetti pop, rock tai jokin muu populaarimusiikin muoto, jota sitten Yleisradiossa yritettiin lakaista piiloon monin eri konstein suorasukaisista soittokielloista lähtien. Ohjelmapoliittinen poterotaistelu sai päätöksensä vasta vuonna 1990, kun uusi populaarikulttuuriin keskittynyt kanava Radiomafia aloitti toimintansa.¹

1 Ylestä ja populaarimusiikista ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003, 345–351; Nyman 2017, 163–207; Tikka 2022, 173–217; Väyrynen, 2022. Yle-historiikkeista ks. Suomi 1951; Tulppo 1976; Lyytinen & Vihavainen 1996; Salokangas 1996.



Kuva 1. Säveltäjä Jean Sibelius oli varsinkin 1930-luvulla vahvasti esillä radiossa ja radioon liittyvässä julkisuudessa. Kuva: *Radiokuuntelija* 2/1936 // Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

Tutkimaton Yleisradio, tutkimaton Sibelius

Yleisradion ja populaarimusiikin suhde on herättänyt runsaasti tutkijoiden kiinnostusta, mutta samaa ei voi sanoa Sibeliuksen edustamasta länsimaisen klassisen taidemusiikin lajista – josta on myös käytetty ilmaisuja klassinen musiikki, konserttimusiikki, vakava musiikki tai jopa ihan vain pelkkä musiikki. Klassinen taidemusiikki ei ole laajemminkaan ollut esillä radion ja muun sähköisen median historian kirjoituksessa, vaikka varsinkin yleisradioyhtiöissä sen rooli on ollut vahva. Alkuvuosikymmeninä kaikki yleisradioasemat Euroopassa jakoivat 1800-luvun romantiikan taidefilosofiasta kummunneen näkemyksen siitä, mikä on ”hyvää musiikkia”. Tässä ajatteluperinteessä musiikki oli hyvää, jos se oli kohottavaa, siinä kuului Tekijän ääni ja jos se kytkeytyi länsimaiseen sinfoniaorkesteriperinteeseen (Frith 1996, 36–42).

Radio tarjosi hierarkkisen musiikkiajattelun levittämiselle suuria mahdollisuuksia. British Broadcast Company BBC:n varhaisiin johtohahmoihin lukeutunut toimittaja Cecil Lewis maalaili profetioita, joiden mukaan Ludvig van Beethovenin sinfonia tulee vielä olemaan radiossa yhtä suosittu kuin puolen tunnin tanssiohjelma, eikä vastaavia ajatuksia pantattu muuallakaan (Hendy 2022, 59; ks. myös Björnberg 1998, 24–25). Tavallaan eurooppalaiset yleisradioasemat muodostivat musiikin osalta yhden suuren kulttuurituotantoyksikön, joka keskittyessään klassiseen taidemusiikkiin ja sen tähtinimiin muistutti aikakauden äänite- ja elokuva-aloja ja niiden tarkkaan harkittuja tuotanto- ja levitysmenetelmiä. Kulttuurintutkija Graeme Turnerin (2004, 41) mukaan kaikki ”tähtiteollisuuden” tuotantoalat tekevät kovasti töitä kätkeäkseen koneistomaisia aktiiviteettejaan ja luonnollistaakseen ammattimaisia käytäntöjään. Yleisradioilta se onnistui muita paremmin, olivathan ne taiteeseen keskittyneitä ja yhteistyötä keskenään tehneitä julkisen palvelun yhtiöitä.

Historian kirjoituksessa parivaljakko klassinen musiikki ja Yleisradio on paljolti tarkoittanut samaa kuin Radion sinfoniaorkesteri. Aiheesta on ilmestynyt kaksikin historiikkia. Kai Maasalon (1980) ja Antero Karttusen (2002) sinänsä kattavista RSO-selvityksistä löytyy kyllä paljon tietoa radion



Kuva 2. Jean Sibelius on jättänyt monella tapaa jälkensä Yleisradion historiaan. Vuonna 1933 Radion jousikvartetti muutti nimensä Sibelius-kvartetiksi. Kuvassa vas. Erik Cronvall, Hugo Huttunen, Erik Karma ja Artto Granroth. Kuva: Veikko Pietinen 1945 / Museovirasto / Finna.

ja Sibeliuksen suhteesta mutta ilman tutkimuksellista problematisointia. Syy tähän ei niinkään piile siinä, että kyse on instituutiohistoriikkeista ja kirjoittajat itse ovat Yleisradion entisiä musiikkipäälliköitä, vaan siinä, että klassista taidemusiikkia ja Sibeliusta koskeva tutkimus on vielä monelta osin kesken.

Väite tutkimattomasta Sibeliuksesta voi kuulostaa kummalliselta. Jean Sibelius on Suomen musiikkihistorian tutkituin säveltäjä, luultavasti tutkituin luova toimija koko Suomen taide- ja kulttuurielämän historiassa. Tutkimuksien määrään nähden näkökulmia on kuitenkin ollut hyvin vähän. Analyyseissa ovat painottuneet biografisuus ja musikologia, mikä tulee hyvin ilmi toimittaja ja tietokirjailija Vesa Sirénin (2015, 40–274, 381–406) laajassa katsauksessa Sibelius-kirjallisuuden historiaan sadan vuoden ajalta. Useimmiten nämä näkökulmat ovat vieläpä kietoutuneet toisiinsa: elämäkertoja on kirjoitettu länsimaisen klassisen taidemusiikin tutkimuskäsittein ja musiikkiteoksia on analysoitu säveltäjän omien elämäkertatietojen valossa. Tunnetuin esimerkki tästä on Erik Tawaststjernan suurta huomiota saanut, vuosina 1965–1988 ilmestynyt viisiosainen elämäkerta. Ei voi välttyä vaikutelmalta, että musiikkiestetiikan ja henkilökeskeisyyden perinteille rakentunut vakava Sibelius-tutkimus on ollut varattuna vain sellaisille tutkijoille, joilla on nuotinlukutaitoa ja muita musikologisia valmiuksia. Historiantutkijat ja mediatutkijat eivät ole syystä tai toisesta halunneet lähteä haastamaan tätä suuntausta. Tämä ei tarkoita sitä, etteivätkö Sibelius-analyysit olisi herättäneet väittelyjä ja jopa riitoja, kuten on tapahtunut vuosituuhannen vaihteen jälkeen pariinkin otteeseen tutkijoiden kiisteltyä säveltäjän mahdollisista natsisympatioista (ks. Sirén 2015, 157–166, 216–232).

Joissakin kirjoituksissa on kyllä tarjottu uudenlaisia avauksia. Philip Donner ja Juhani Similä esittelivät vuonna 1982 perinteisestä tutkimuslinjasta poikenneen mutta keskeneräiseksi jääneen etnomusikologisen analyysin säveltäjän idolisaatiosta, johon sittemmin myös musiikintutkija Eero Tarasti (1998, 138–195) kohdisti katseensa hyödyntäen musiikkitieteessä oraalla olleita jälkikoloniaalisia teorioita. Siinä missä Tarasti näki Sibeliuksen teokset ja niihin liittyneet suomalaisuuspuheet esimerkkinä Euroopan sisäisestä koloniaalisuudesta, jossa saksalais-keskieurooppalainen sävellyksperinne on ”dominantti” ja perifeerinen musiikkitoiminta ”dominoitu”, Antti-Ville Kärjä (nyk. Villén) käänsi valta-asetelmia toiseen suuntaan ja pohti Sibeliuksen orientaalisia vaikutteita niin ikään jälkikoloniaalisen teorian käsittein (Kärjä 2020, 50–55; ks. myös Leppänen 2000, 137–143). Sibeliukseen liittyvät kansainväliset verkostot ovat saaneet paljon huomiota, mainittakoon Tomi Mäkelän esseekokoelma *Sibelius, me ja muut* (2007; ks. myös Andersson 1960; Goss 2009) ja Lasse Lehtosen tutkimusartikkeli ”Jean Sibelius Japanissa: Toiseus, samuus ja globaalit musiikinhistoriat” (2022), jossa pohditaan länsimaisen taidemusiikin omaksumista ei-länsimaisessa kulttuuripiirissä. Ollakseen kaikkien aikojen ”merkittävin Suomi-kuvaa maailmalla luova yksittäinen ihminen”, kuten Tomi Mäkelä (2007, 10) väittää, Sibeliuksen verkostot mediaan ja muihin julkisuuden kanaviin on kuitenkin tutkittu kovin vähän. Painopiste on ollut reseptiohistorian näkökulmassa eli Sibeliuksen töiden vastaanotossa (esim. Huttunen 2023, 69–81), minkä lisäksi muutamissa pro gradu -tutkielmissa (esim. Heino 1999; Kujanpää 2011; Pennanen 2003) on tarkasteltu Sibeliukseen liittyviä mediadiskursseja. Musiikkianalyysin ja henkilöhistorian ulkopuolelle kurkottavia Sibelius-tutkimuksia ylipäänsä on tehty niukalti. Tällaisen on tarjonnut käännytieteen tutkija Turo Rautaoja (2023), joka on tarkastellut Sibeliusta käsitelleitä erikielisiä kirjoituksia sosiologisen narratiiviteorian näkökulmasta.

Sibeliuksen teoksia ja elämänvaiheita ei tietenkään voi sivuuttaa tutkittaessa radion ja säveltäjän mediahistoriallista suhdetta. Edellä mainitut RSO-historiikit yhdessä Erik Tawaststjernan (1988) ja Vesa Sirénin (2000) kirjoittamien elämäkertojen ja Fabian Dahlströmin (2015) toimittamien Sibeliuksen päiväkirjojen kanssa tarjoavat runsaasti tietoa tästä suhteesta, jota esiteltiin ja toisinaan pohdittiinkin jo aikakauden päivä- ja aikakauslehdissä sekä Yleisradion toimintakertomuksissa.

Aiemmat Sibeliuksen tutkimukset, media-aineistot ja Yleisradion asiakirjat paljastavat, miten suhteeseen liittyy joukko murroskohtia, jotka ovat sekoitus henkilöhistoriallisia käännteitä, teknologisia muutoksia ja kulttuuri-identiteettiin liittyneitä aatevirtauksia. Murroksissa on mukana joitakin ajallisia sattumia, joissa on tiettyä symbolista värettä, hyvänä esimerkkinä vuoden 1926 tapahtumat. Sibeliuksen sai tuolloin valmiiksi sinfonisen sävelrunonsa *Tapiolan*, jonka hän lähetti elokuun lopussa Saksaan kustantajalleen Breitkopf & Härtelille. Se oli säveltäjän viimeinen suurimuotoinen teos (Tawaststjerna 1988, 251). Heti tämän jälkeen syyskuun alussa Suomen Yleisradio aloitti lähetyksensä. Voisi ajatella, että yksi jättiläinen hiljeni ja toinen kajautti huutonsa ilmoille, mutta tässä kirjoituksessa ajatuksena on pikemminkin se, että Sibeliukselle muodostui sävellysuran vaimennuttua uudenlainen mediasuhde – ellei peräti mediaura – ja Yleisradio puolestaan alkoi samalla rakentaa pitkää ja merkittävää säveltäjäsuhdetta.

Oleellista Sibeliuksen ja radion yhteenkietoutumisessa on myös se, että suhde ei määrittynyt ainoastaan kansallisella tasolla vaan myös kansainvälisesti. Sibeliuksen ja radion suhde oli varsinkin 1930-luvulla luonteeltaan transnationaalinen. Muuttoliiketutkimuksen ja globalisaatioteoreetisoinnin vanavedessä 2000-luvun vaihteessa esiin noussut transnationaalisuuden käsite on viitannut erilaisiin vuorovaikutuksen muotoihin ja vaikutteisiin, jotka yhdistävät ihmisiä ja instituutioita yli ja ohi kansallisvaltioiden rajojen (esim. Vertovec 2009, 2). Käsite on ollut vaihtelevasti esillä niin media- kuin historian tutkimuksessa. Mediatutkimuksessa transnationaalisuutta on etenkin käytetty kuvaamaan digitaalisiin mediaverkostoihin liittyviä arkipäivän kultuskäytäntöjä, vuorovaikutuksia ja alueellisen tuotannon variaatioita (esim. Chalaby 2023). Historiantutkimuksessa transnationaalisuus on yhtäältä ollut tutkimuksen kohteena oleva historiallinen ilmiö ja toisaalta tutkimuksellista näkökulmaa ja lähestymistapaa jäsentävä teoreettinen käsite (esim. Urponen 2010, 19–20; Ollila & Saarelainen 2013, 22–25).

Tässä kirjoituksessa transnationaali nousee enemmän esiin historiallisena ilmiönä, jonka keskiössä on uusi mediaväline ja sen kansallisia rajoja ylittävä sähkömagneettinen signaali. Radion ja Sibeliuksen suhteessa on kuitenkin myös piirteitä, joissa yksilötasot, kansalliset käytänteet ja ylijärjestykset kanssakäymiset tulevat yhteen tavalla, joka ei ole ominaista pelkästään 1930-luvun tilanteelle, vaan kuulostaa ja näyttää tutulta myös nykyajan ihmisille. Tässä tilanteessa transnationaalisuus käsitteenä auttaa ymmärtämään sitä tosiasiaa, että Sibeliuksen suosio niin kotimaassa kuin ulkomailla kasvoi 1930-luvulla kasvamistaan, vaikka säveltäjä ei luonut uusia sävellyksiä ja oli vetäytynyt julkisuudesta kotiinsa Ainolaan Järvenpäähän. Sibeliuksen oli kaukana kulttuurielämän keskuksista mutta samalla myös vahvasti läsnä. Sibeliuksen hovi-elämäkerturi Erik Tawaststjerna (1988, 121) harmitteli myöhemmin, miten säveltäjä vaiken ja jopa tämän päiväkirjamerkinäkkin alkoivat harveta. Tawaststjernan sanoin Sibeliuksen teokset alkoivat muutoksen seurauksena elää yhä enemmän ”omaa autonomista elämäänsä”. Siinä elämässä radiolla oli keskeinen rooli.

Yleisradiossa soi Sibelius

Yleisradion ensimmäinen radiolähetys oli suora, kuten olivat kaikki sitä seuranneet lähetykset lähes vuosikymmen eteenpäin. Ohjelmien tallentaminen etukäteen mahdollistui Yleisradiossa teknisesti vasta 1930-luvun puolivälissä. Alkuvuosien ohjelmat kyllä saattoivat sisältää gramofonimusiikkia, mutta tallennetut musiikkiesitykset nousivat pysyväisluonteisesti radion suurimmaksi ohjelmaryhmäksi vasta 1930-luvun puolivälissä. Ennen tätä murrosta radion musiikkiesitykset olivat pääosin siis suoria ja eläviä lähetyksiä, joista vastasivat tehtävään palkatut eri orkesterit, soittajat ja laulajat.

Yleisradion keskeisin musiikkiesiintyjä oli Erkki Lingon johtama kymmenhenkinen Radio-orkesteri. Sillä oli ensimmäisenä toimintasyksynään vuonna 1927 työsarkaa 11 tuntia viikossa, lähes puolet radion kaikista musiikkiesityksistä, jotka puolestaan täyttivät ohjelma-ajasta peräti 69,1 prosenttia. Orkesterin vahva rooli ohjelmantuottajana tuli konkreettisesti esille vuonna 1929, kun soittajien määrä kaksinkertaistui. Itse asiassa vuosina 1929–1933 Yleisradion palkkalistoilla oli enemmän muusikoita kuin muita työntekijöitä yhteensä. (Yle tk 1929; 1934; Lyytinen 1996, 54.)

Radio-orkesteri oli kotimainen orkesteri, jolla oli kansallisesti painottunut tehtävä yleisön laadukkaana sivistäjänä ja virkeyttäjänsä. Tätä tehtävää toteutettiin kuitenkin kansainvälisten elementtien avulla. Yleisradion musiikitoiminnassa kansainvälinen tarkoitti paljolti samaa kuin eurooppalainen. Radio-orkesterin ydinosamasta alkuvuosina oli keskieuropalaisesta salonkiorkesteriperinteestä kummunnut ”kevyt klassinen”. Pääosin viulunsoittajista koostunut kokoonpano esitti ooppera- ja operettisävelmiä, näyttämömusiikkiteoksia ja konserttitansseja, usein myös uudempia muotitansseja ja



Kuva 3. Vuonna 1927 perustettu Radio-orkesteri oli suoriin lähetyksiin erikoistunut studio-orkesteri, jonka ”yleisönä” oli lähetyksmikrofoni. Kuva: Yle Arkisto.

jopa afrikkalaisamerikkalaiseen jazziin kallistuneita sävelmiä. Musiikinlajista riippumatta kaikki oli sovitettu eurosentriseen salonkityyliin. Tämä koski myös orkesterin näkemystä kotimaisesta kansanmusiikista ja vaikkapa piiri-leikkimusiikista. (Jalkanen & Kurkela 2003, 262–263, 345–346.)

Radio-orkesterin tyyli oli Manner-Euroopasta, kuten oli suurelta osin sen ohjelmistokin. Painotukseen vaikutti myös se, ettei Yleisradion nuotistossa ollut riittävästi kotimaisia orkesterisovituksia – paitsi Sibeliukselta. Kai Maasalonen (1980, 272) selvityksen mukaan vuosina 1927–1929 Radio-orkesterin kotimaisessa ohjelmistossa Sibeliuksella oli yhdeksän sävellystä 18 eniten soitetun sävellyksen joukossa. Kärkisijalla komeili orkesterisävellys *Valse triste*. Sibelius oli selvästi suosituin säveltäjä myös ulkomaiset musiikintekijät mukaan lukien. Kaikkinensa radion musiikkiohjelmistoa hallitsi noin 78 prosentin osuudellaan klassinen musiikki, oli se sitten ”vakavaa” taidemusiikkia tai ”kevyttä” salonkimusiikkia. Tilanne ei juurikaan muuttunut 1930-luvulla, eikä se muuttunut Sibeliuksen osalta myöhemminkään. Esimerkiksi vuonna 1946 Radio-orkesterin ohjelmistossa kotimaisen musiikin kokonaismäärästä hänen sävellyksensä lohkaisivat 21 prosenttia, saman verran kuin listan seuraavat neljä suomalaissäveltäjää yhteensä. (Kotirinta 1988, 8–9; Lyytinen 1996, 54–57; Marvia 1970, 92.)

Sibeliuksen ja klassisen musiikin johtoasema Yleisradiossa ei ollut kaikkien mieleen. Kuulijat toivoivat etupäässä kotimaista musiikkia, etenkin kuplettilauluja, hanurinsoittoa, kansanlauluja ja torvisoittoa, saatettiinpa joskus tuskastuneena vaatia ”Sibelius pois radiosta, enemmän Malmstenia ja Linko helvettiin” (Aro 1984). Yleisradio kyllä päästi vuonna 1929 läpimurtonsa tehneen Georg Malmsténin radioon ja soitti hänen äänilevyjäänkin, olihan kyseessä sentään oopperalaulajan koulutuksen saanut muusikko, vaikka kevyttä musiikkia esittikin. Muuten yhtiön ohjelmajohto väisteli yleisön toiveita nuotti- ja äänitepulaan vedoten, mutta on hyvin tunnettua, että suurempi syy valikoituun musiikkiohjelmistoon piili yhtiön valistus- ja sivistystehtävässä. Sitä se sai harjoittaa kaikessa rauhassa. Suomessa kyllä toimi alkuun yhdistyspohjaisia paikallisasemia, mutta ne ajautuivat vuonna 1934 radion valtiolistamisen seurauksena Yleisradion omistukseen. Yleisradio sai kotimaisten radiolähetysten organisoijana monopoliaseman, joka päättyi vasta 1980-luvun puolivälissä, kun itsenäinen paikallisasematoiminta heräsi uudestaan henkiin.

Kansallismieliset kosmopoliitit

Oleellista Yleisradion ohjelmatoiminnassa 1920-luvun lopulta 1930-luvun puoliväliin asti oli, että yhtiö joutui toimimaan kahden aikakautta määrittäneen aatesuuntauksen välissä. Suomen kulttuurielämää leimasivat toisaalta kansallismieliset, joiden joukkoon mahtui kirjava kattaus Isänmaallisen kansanliikkeen kaltaisia äärioikeistolaisjärjestöjä ja leppoisampia kalevalaisen kulttuurin puolestapuhujia. Vastakkaista aatesuuntausta edustivat kulttuurikosmopoliitit, joiden kiintopisteet vaihtelivat paneurooppalaisesta pasifismin ja antiikin korkeakulttuurin ihailusta modernin kaupunkilaiselämän juhlintaan. (Valtonen 2018.) Kolmantena suuntauksena vaikutti työväenaate, mutta se ei saanut yhtä näkyvää sijaa kulttuurikeskusteluissa eikä myöskään löytänyt merkittävämmän tietään Yleisradioon ennen kuin vasta sodan jälkeen Hella Wuolijoen pääjohtajakaudella. Yleisradion tehtävänä oli sivistää yleisöä, se oli siis jo lähtökohdiltaan kansallishenkinen, mutta toisaalta sen taustalla vaikutti laajempi kansainvälinen yleisradioihanne, joka oli saanut 1920-luvulla samankaltaiset toimintamuodot ympäri Eurooppaa.

Jean Sibelius ei vetäytymisensä jälkeen juurikaan ottanut osaa kulttuuri-keskusteluihin, mutta voidaan väittää, että kaikista suomalaisista kulttuuri- ja taidealan toimijoista juuri hän liikkui näkyvimpänä hahmona kansallisen ja kansainvälisen kulttuurin maastoissa. Yleisradion lähetyksissä ja muussa julkisessa puheessa muistettiin jatkuvasti painottaa, että Sibelius on suomalainen säveltäjä ja että suomalaisuus kuuluu hänen tuotannossaan monin tavoin teemoina, aiheina ja sävyinä. Sibeliuksen sävelkieli oli kuitenkin eniten velkaa keskieuropalaisen taidemusiikin korkeakulttuuriselle perinteelle. Sibeliukselta pidettiin täysin vertailukelpoisena tekijänä klassisen musiikin suurnimien rinnalla (Sirén 2015, 49–50, 68–71).

Sibelius oli vetäytymisestään huolimatta erittäin tunnettu. Musiikkiyleisöä niin koti- kuin ulkomailla hurmasivat yhä vain Sibeliuksen vanhat ”hitti-teokset” *Finlandia* ja *Valse triste*. Klassisen taidemusiikin orkesterit ympäri maailmaa esittivät ja levyttivät Sibeliuksen sävellyksiä, jotka muutenkin kulkeutuivat mitä moninaisimpiin yhteyksiin, kuten vaikkapa yhdysvaltalaiseen äänielokuvan pioneeriteoksen *The Jazz Singerin* ääniraidalle vuonna 1927. Seuraavalla vuosikymmenellä Sibeliuksen teokset saivat vaikutusvaltaisia puolestapuhujia Pohjois-Amerikassa ja Euroopassa, varsinkin Iso-Britanniassa, jossa suomalaissäveltäjä oli monelle musiikkikirjoittajalle suuri pelastaja keskellä sekavaa modernistista musiikkimurrosta. Radioyhtiöt välittivät kuuli-



Kuva 4. Jean Sibelius sai 70-vuotispäivänään laakeriseppeleen lisäksi runsaasti mediahuomiota. Yleisradion lähettämä juhla-konsertti järjestettiin Helsingin Messuhallissa 8.12.1935. Kuva: Helsingin kaupungin-museo / Finna.

joille konsertteja, joissa soi Sibeliuksen teoksia. Monien kirjoittajien mukaan Sibelius oli etenkin 1930-luvun puolivälissä tunnetuin ja suosituin elossa oleva länsimaisen klassisen taidemusiikin säveltäjä. (Sirén 2000, 514; Tawaststjerna 1988, 242, 300–303.)

Suomessa Yleisradio ja Sibelius olivat suuren yleisön mielikuvissa perin juurin suomalaisia – mutta samalla kansainvälisesti asemoituneita. Historioitsija Pekka Valtonen (2018, 208–209) on havainnut, miten kansallisen ja kansainvälisen ristiriita 1920-luvun lopulla ja 1930-luvulla ilmeni lähinnä ihmisryhmien, järjestöjen ja politiikan tasolla, kun taasen monet yksittäiset kulttuurivaikuttajat kuten kirjailijat V. A. Koskenniemi ja Maila Talvio saattoivat olla sekä kansallismielisiä konservatiiveja että eurooppalaisia kulttuurikansoja ihailevia maailmankansalaisia. Voidaan väittää, että myös Yleisradio ja Jean Sibelius olivat tällaisia kansallismielisiä kosmopoliitteja. Yleisradio juhli 1930-luvun puolivälissä Aleksis Kiven ja Kalevalan juhluvuosia – kuten myös Sibeliuksen 70-vuotispäivää – yhtä suurella palolla kuin innostuneimmat kansallismieliset ja oli samaan aikaan täysin kansainvälinen kehitellessään yhteislähetystyksiä ja ohjelmavaihtoa muiden radioyhtiöiden kanssa ja tarjotessaan kuulijoilleen reportaaseja ja selostuksia ulkomailta (Yle tk 1934, 1935).

Sibelius puolestaan oli kansainvälistä mainetta niittäneenä kansallisheerokseksi kaiken kulttuurisen vastakkainasettelun yläpuolella. Ulkomailla häneen saattoi kohdistua kritiikkiä konservatiivisuudesta (ks. esim. Mäkelä 2007, 170–178), mutta kotimaassaan hän kelpasi yhtä lailla kansallismielisille kuin kosmopoliiteille. Oleellista Sibeliuksen kohdalla oli se, ettei kansallismielinen kosmopoliittisuus niinkään ilmennyt säveltäjän omina julkisina tekoina vaan siinä, miten Yleisradio ja muut radioyhtiöt välittivät häntä ja hänen teoksiaan eteenpäin. Radion ja Sibeliuksen suhde löysi muotonsa vuosien 1929–1934 aikana ja huipentui vuosina 1935–1939.

Radiomusiikin tuonti ja vienti 1930-luvulla

Yleisradion ja Jean Sibeliuksen suhde tiivistyi, kun kapellimestarina ja länsimaisen taidemusiikin tutkijana aiemmin kunnostautunut Toivo Haapanen aloitti vuonna 1929 radioyhtiön ensimmäisenä musiikkipäällikkönä. Yhteistyön konkreettisin tulos koettiin vuonna 1933, jolloin Radio-orkesterin tunnetuin osakokoonpano Radion jousikvartetti vaihtoi säveltäjän itsensä ehdottamana nimeä (Karttunen 2002, 37). Uusi nimi Sibelius-kvartetti oli tae Haapasen vaalimasta laatuajattelusta, jonka mukaan kevyen salonkimusiikin tulisi väistyä kunnianhimoisemman orkesteri-ilmaisun tieltä. Musiikkipäällikkö käyttikin suuren osan työajastaan vakuuttaakseen Yleisradion johtoa siitä, miksi Radio-orkesteri pitäisi kasvattaa sinfoniaorkesterin mittoihin. Muiden maiden radiotoimintaan tutustunut Haapanen vetosi musiikin laatuun ja kansainvälisyyteen. Hän saattoi esimerkiksi esittää huolensa siitä, miten radio-orkesteritoiminta oli vaikkapa Virossa tai Ruotsissa paljon pidemmällä Suomeen verrattuna. Yleisradion orkesteria oli hänen mielestään syytä kehittää siksikin, että taideorkesteri-instituutioon kuuluivat oleellisena osana kansainväliset vierailut. (Maasalo 1980, 42–45, 51–53; Yle tk 1929; 1933; 1934.)

Pitkin 1930-lukua Yleisradioon saapui tasaisena virtana tähtisolisteja ja huippukapellimestareita Keski-Euroopasta, Baltian maista, Skandinaviasta ja Iso-Britanniasta. Yleisradiosta ulkomaille suuntasi Sibelius-kvartetti, joka esiintyi etenkin Pohjoismaissa. (Maasalo 1980, 67–79; Karttunen 2002, 37.) Tällainen kanssakäyminen oli tavanomaista taidemusiikkialalla mutta 1930-luvun

Suomessa kulttuuripoliittisesti poikkeuksellista. Suomalaista kulttuurielämää leimasi vahva kansallismielinen eetos, joka ilmeni musiikkialalla protektionistisena työvoimapolitiikkana. Kulttuuripoliittisissa puheissa kannettiin jatkuvasti huolta siitä, miten ulkomaiset muusikot uhkasivat viedä suomalaisilta muusikoilta työtehtävät ja vieläpä kehnoin soittotaidoin ja laaduttomin repertuaarein. Työlupien saaminen etenkin ulkomaisille tanssimuusikoille oli Suomessa pääsääntöisesti ylivoimainen tehtävä. (Kärjä & Mäkelä 2019, 589–598.)

Klassinen musiikki oli poikkeama protektionismin säännöstä, ja Yleisradion tarjoama klassinen musiikki oli sitä erityisesti. Yleisradio nimittäin ei vain ottanut vieraita vastaan vaan myös pystyi antamaan jotain takaisin. Jos musiikkituonti oli Suomessa kulttuuripoliittinen ongelma, oli musiikkivientin sijaan hyve. Kaikkein vankin perustelu Radio-orkesterin kasvattamiselle ja ulkomaisten vieraiden hyödyntämiselle oli se, että musiikki oli ”kansainvälinen kieli”, joka ylitti maantieteellisiä ja kulttuurisia rajoja ymmärrettävämmin kuin vaikkapa suomen kielen kaltainen rajatun alueen puhuttu kieli. Musiikki oli kaikista äänellisistä kulttuurituotteista merkittävin vaihtoehto, jos Yleisradio halusi luontevasti tarjota luovaa suomalaista osaamista ulkomaiselle kuulijakunnalle. Mikä oleellista, radiofoninen musiikkivienti oli täysin mahdollista myös mediateknologisesti.

Radiotoiminnassa käytettiin alkuvuosikymmeninä niin sanottuja amplitudimodulaatio- eli AM-lähetyksiä, joissa hyödynnettiin keskipitkiä ja pitkiä radioaaltoja, jossain määrin myös lyhyitä aaltoalueita. Jos lähetysignaalin taakse saatiin tarpeeksi kilowatteja, AM-lähetykset ylsivät satojen ja jopa tuhansien kilometrien päähän. Yleisradio oli hyvin ajan hermolla, sillä se rakensi vuonna 1928 Lahden suuraseman, joka oli antenniteholtaan Euroopan voimakkain ja pysyi tehon korotuksien jälkeen kärkisijoilla myös 1930-luvulla. Aseman päätarkoitus oli saada koko Suomi Yleisradion kuuluvuusalueeseen, mutta siinä samassa osaksi lähetyksiä pääsi moni muukin maa. Kun Yleisra-



Kuva 5. AM-lähetyksen aikakaudella radio-ohjelmat saattoivat kantaa yli kansallismielisten rajojen. Lähetyspaikkakunnat näkyivät vastaanottimen etupaneelissa. Kuva: Telefunken Albis Typ 71, 1936 / Verkkohuutokauppa Ricardo, www.ricardo.ch (haettu 11.12.2023).

diossa tehtiin vuonna 1937 selvitys lähetyksien kantavuudesta, kävi ilmi, että kuuluvuus oli kelvollinen lähes koko Euroopassa. Suotuisissa olosuhteissa ja lyhyitä aaltoalueita hyödyntämällä lähetykset kantoivat kaukaisempiinkin maihin. (Ilmonen 1996, 33–37.)

AM-teknologia mahdollisti sen, että Yleisradion lähetyksiä oli mahdollista kuulla muualla maailmassa. Vastaavasti Suomessa oli mahdollista kuunnella ulkomaisia asemia. Tilanne oli otollinen uudenzalaiselle, koordinoidulle mediayhteistyölle. Jos kerran sähkömagneettinen radiosignaali ylitti rajoja, eikö kannattaisi järjestää suorja yhteislähetyksiä ja jopa useamman maan kesken? Niin myös tehtiin, ja oli luontevaa, että klassisesta taidemusiikista tuli näiden lähetyksien keskeistä antia. Klassinen musiikki oli pääosin instrumentaalimusiikkia ja ylitti siis kielirajoja.

Eurooppalainen konsertti 1933

Yleisradion ensimmäiset yhteislähetykset ja ohjelmavaihdot ulkomaisten radioyhtiöiden kanssa toteutuivat vuonna 1929 (Yle tk 1929), mutta laajemmin toiminta pääsi vauhtiin vasta 1930-luvulla. Vuonna 1933 Suomi sai järjestettäväkseen ensimmäisen merkittävän monenkeskisen radiolähetyksen. Kyseessä oli Euroopan yleisradiounioni EBU:n edeltäjänä toimineen Kansainvälisen radioliitto UIR:n koordinoima konserttien sarja, joka oli alkanut vuonna 1931 ja josta käytettiin vaihtelevasti nimeä Eurooppalainen konsertti tai Kansainvälinen konsertti. Kun viimein koitti Suomen vuoro radioida ohjelma, Radioorkesterin voimavarat eivät riittäneet sinfonisen ohjelman toteuttamiseen. Avuksi piti kutsua Helsingin kaupunginorkesterin soittajia. Liikkeelle oli saatava laajat ja parhaat voimat, sillä konsertti radioitiin 14 maahan, ja siinä kuultiin yksinomaan Jean Sibeliuksen orkesterisävellyksiä. Helsingin yliopiston juhlasalissa pidetyn konsertin aloitti sinfoninen runo *Aallottaret*, sitä seurasi viides sinfonia, ja lopuksi kuultiin vuonna 1905 valmistunut viulukonsertto, joka sitten 1930-luvun puolivälissä aloitti nousunsa maailmanmaineeseen Jascha Heifetzin ja Lontoon filharmonisen orkesterin levytyksenä. Helsingissä solistina oli Anja Ignatius. (Maasalo 1980, 74–83.)

Alun perin tarkoituksena oli, että Sibelius itse johtaisi Eurooppalaisen konsertin, mutta hän vetäytyi tehtävästä ja ehdotti tilalle hovikapellimestariaan Armas Järnefeltiä. Se ei aikalaisarvioijien mukaan himmentänyt tapahtuman kansainvälistä merkittävyyttä. *Uuden Suomen* musiikkikriitikko Yrjö Suomalainen (Y.S. 1933) kirjoitti, miten konsertti ”merkitsi korvaamatonta mainosta suomalaiselle musiikille ulkomaille, sikäli kuin kuuluvaisuus vastaa odotuksia”. Eniten radiokuunteluun kiinnitti huomiota *Suomenmaan* musiikkikriitikkona toiminut Sulho Ranta (S.R. 1933), joka oli paikan päällä konserttisalissa mutta pohdiskeli jutussaan myös tapahtuman radiointia: ”Varmaan olisi ollut kiintoisaa seurata konserttia myöskin jonkun hyvän radiokoneen ääressä. Ei olisi voinut olla tuntematta pientä ylpeyden tunnetta todetessaan nappuloita kääntäessään melkein joka aseman aalloilla kuulevansa suomalaisen orkesterin ja solistin soittavan Sibeliukselta.”

Eurooppalainen konsertti oli Yleisradion varhais historian merkittävin kansainvälinen radiolähetyks. Perinteisistä kulttuurituotteista ja niiden levitystavoista poiketen kyseessä oli uudenzalainen kansainvälisyttä koskeva järjestely. Konsertti lähetettiin koordinoitusti etukäteen sovittuna ajankohtana eri maiden radioihin, joissa sille oli varattu oma ohjelmapaikkansa. Yhteislähetyks oli luonteeltaan transnationaalinen tapahtuma. Äänen siirtoa koskenut

tekninen viive pois lukien lähetys ylitti maantieteellisiä ja kulttuurisia rajoja simultaanisesti, se oli välitöntä, yhtäaikaista ja myös tulkkaamatonta. Konsertti tosin ei ollut puhtaasti radiofoninen, sillä sähkömagneettinen ohjelmansiirto jäsenyhtiöihin ei toteutunut ilmaitse vaan varmuuden vuoksi puhelinkaa-peleita pitkin. Musiikilliset äänet tuntuivat kuitenkin kulkevan vapaasti, ja ohjelmavirtaa katkoivat vain yleisö, joka osoitti ”pidättymätöntä suosiota”, ja kuuluttaja Ebba Jacobson-Lilius, joka lopuksi veti tapahtuman langat yhteen suomeksi, saksaksi, ruotsiksi ja ranskaksi (L.a. 1933; Mikko 1933).

Transnationaalinen simultaanisuus saavutti Euroopan yleisradioissa puh-taimman huippunsa juuri vuonna 1933. Äänen tallentaminen ei ollut yhtiöiden teknisessä toiminnassa vielä tavallista. Suomen Yleisradiossa ensimmäiset tallennuskokeilut suorakaiverrusmenetelmällä niin sanotuille pikalevyille tehtiin vasta seuraavan vuoden lopulla (Ilmonen 1996, 46–55). Radioyhtiöiden välillä ei siis vuonna 1933 ollut sellaista järjestelmällistä äänitallennevaihtoa, joka alkoi löytää muotoaan parin vuoden kuluttua pikalevyjen ja myöhemmin ääninauhojen muodossa ja josta sitten kehittyi toisen maailmansodan jälkeen merkittävä radio-ohjelmien tuottamisen menetelmä.

Oikeastaan vuoden 1933 suora yhteiskonsertti sisälsi kaksi erilaista trans-nationaalisuuden tasoa. Konsertti kuultiin ohjelmasarjan järjestäjämaissa koor-dinoidusti, mutta musiikilliset äänet löysivät tiensä kauemmaksikin. Teoriassa Helsingistä lähetetty Eurooppalainen konsertti kuitenkin kantautui ympäri maailman kaikille niille, jotka sattuiivat istumaan jonkin UIR:n jäsenmaan asemalle viritetyn radiovastaanottimen ääressä. Näytti vakuuttavasti siltä, että klassisen musiikin konserttitoiminta oli astunut uudelle aikakaudelle. Sulho Ranta (S.R. 1933) vertasikin konserttia Helsingin kaupunginorkesterin Euroopan-kiertueeseen vuonna 1900, jolloin kuulijoita oli ehkä kymmenen-tuhatta, mutta ”nyt ne voi laskea miljoonissa”.

Suorat lähetykset Yhdysvaltoihin

Vuoden 1933 Eurooppalainen konsertti ei ollut ainoa radiotapahtuma, jonka yhteydessä Yleisradio pääsi levittämään Sibeliuksen ja suomalaisuuden sanomaa kansainväliselle yleisölle. Helmikuussa 1934 toiminta saavutti uuden merkkipaalan, kun Yleisradio lähetti Werner Janssenin johtaman Sibelius-konsertin alkuosan Helsingistä Yhdysvaltoihin. Se vaati erikoisjärjestelyjä, sillä konsertti lähetettiin ensin langallisena Saksan kautta Sveitsin Baseliin, josta se välitettiin lyhyellä aaltopituudella New Yorkiin National Broadcasting Company NBC:n ohjelmistoon ja joihinkin Euroopan maihin. Luonnollisesti konsertti kuultiin myös Suomessa. Mahdollisuus ulottaa radion ja Sibeliuksen signaalit Atlantin toiselle puolelle herätti lehdistössä paljon huomiota. Päivä-lehtien mukaan amerikkalaiset saivat kuulla ”suurinta mitä sävellystaide on tuottanut” ja vieläpä hyvällä äänenlaadulla, sillä Baselissa äänenvahvistuslait-teet olivat ”erityisen voimakkaat” ja ”systeemi toimii loistavasti”. Seitsemän minuuttia konsertin päättymisestä Yhdysvalloista saatiinkin puhelimitse tieto, että lähetys oli onnistunut ”tavattoman hyvin”. Säveltäjä itse oli poikkeuk-sellisesti läsnä konsertissa. (*Helsingin Sanomat* 10.2.1934; *Uusi Suomi* 6.2.1934.)

Werner Janssen ei tässä konsertissa johtanut Radio-orkesteria vaan Helsingin kaupunginorkesteria. Useimmiten Yleisradion kansainvälisissä lähetyksissä esityksestä vastasi talon oma orkesteri vierailevilla soittajilla täy-dennettynä. Kansainvälisiä yhteislähetyksiä oli 1930-luvulla useita. Vuodesta 1935 alkaen Yleisradio järjesti säännöllisesti pohjoismaisten radioyhtiöiden

kanssa uudempaan taidemusiikkiin ja ”helppotajuiseen musiikkiin” (eli kevyeen klassiseen) keskittyneitä yhteiskonsertteja. Suomi sai konsertin järjestääkseen vuosina 1935, 1937 ja 1939. Ohjelmassa oli joka kerta Sibeliuksen sävellyksiä, ja vuoden 1935 pohjoismainen yhteiskonsertti lähetettiin suorana myös NBC:n radioverkkoon Yhdysvaltoihin. Lisäksi se toimitettiin neliminuuttisille pikalevyille tallennettuna Saksaan myöhempää radiointia varten. Eurooppalainen konsertti puolestaan palasi Suomeen 1937, mutta sillä kertaa ohjelmistossa ei ollut Sibeliuksen sävellyksiä. Se oli poikkeus, joka korjaantui, kun yhteiskonsertti lähetettiin Suomesta kolmannen kerran lokakuussa 1939. Radio-orkesteri esitti Säveliä tuhansien järvien maasta -otsikkonsa alla muun muassa Sibeliuksen tunnetuimman teoksen, *Finlandian*. Lähetys kuultiin yhdeksässä maassa, mukaan lukien sotaa keskenään käyneissä Saksassa ja Iso-Britanniassa. Konserttisarja ei enää jatkunut sodan jälkeen. (Maasalo 1980, 75, 78.) Oma lukunsa on se, että yhteislähetysten ja omien erikoislähetysten lisäksi Yleisradio tarjosi kuulijoilleen säännöllisesti ulkomailta lähetettyjä ohjelmia, alkuun suorina, myöhemmin myös tallennettuina. Esimerkiksi vuonna 1935 ulkomaisia ohjelmia radioitiin Yleisradion kautta yhteensä 42. Niiden joukossa olivat NBC:n ja Columbia Broadcasting System CBS:n Sibelius-konsertit New Yorkista. (Yle tk 1935.)

Yleisradion omasta ohjelmistosta 1930-luvulla nousee esiin neljä keskeistä kansainvälisesti määrittynyttä Sibelius-tuotantoa. Vuoden 1933 Eurooppalainen konsertti ja vuoden 1934 NBC-lähetys saivat vuonna 1935 seurakseen erikoislähetysten, kun Yleisradio radioi joulukuussa Sibeliuksen 70-vuotisjuhlakonsertin Helsingin Messuhallista. Säveltäjän syntymäpäiväjuhla oli kansainvälinen mediatapahtuma, joka välitettiin suorana useisiin maihin,



Kuva 6. Sibeliuksen *Finlandia* avasi 29.10.1939 Eurooppalaisen konsertin, jonka Yleisradio toteutti Sibelius-Akatemiaksi muuttuneen Helsingin konservatorion tiloissa. Orkesterin takana Kansalliskuoro valmistautui esittämään seuraavaa numeroa, Fredrik Paciuksen säveltämää *Suomen laulua*. Kuva: Hugo Sundström 1939 / Museovirasto / Finna.

myös Atlantin yli. Sibelius osallistui itsekin juhlatapahtumaan mutta ei esiintyjänä vaan arvovieraiden kanssa konserttia eturivissä seuraten. Kolmea vuotta myöhemmin hänet kuitenkin saatiin houkuteltua kapellimestariksi uudenvuodenpäivänä 1939 toteutettuun Radio-orkesterin suoraan konserttiin. Se oli Sibeliuksen viimeinen esiintyminen kapellimestarina ja samalla hänen ensimmäinen konserttinsa, jonka hän johti Yleisradion ohjelmassa. Tanskalaisen Radio Ryvangingin lähettämässä konsertissa Kööpenhaminassa hän oli esiintynyt kapellimestarina jo vuonna 1924 (Tawaststjerna 1988, 184). Konsertti oli suora tilauslähetyksen NBC:lle Yhdysvaltoihin tulevan ”New Yorkin maailmannäyttelyn johdosta”. Se totta kai kuultiin myös Yleisradion taajuudella. (Sirén 2010, 161–162.)

Kaikkien edellä mainittujen Sibelius-konserttien tavoin arvokkuus määritteli myös vuoden 1939 konserttia. Helsingin yliopiston juhlasaliin päästettiin vain valikoitu yleisö kotimaisen valta- ja kulttuurihierarkian huipulta, eikä valokuviakaan saanut ottaa. Radiolähetimet pyrittiin pitämään piilossa, sillä Sibeliuksella ei juurikaan ollut kokemusta niiden läsnäolosta konserttitilanteessa. Monien yleisradiolaisten muistoissa eli vielä ”mikrofonikammo”, joka oli alkuvuosien lähetyksissä jähmettänyt radiolähetyslaitteisiin tottumattomia esiintyjä, mukaan lukien kapellimestari Robert Kajanuksen (*Uusi Suomi* 10.9.1936). Kaikki meni kuitenkin hyvin. Kuuluttaja Lauri Miettinen valoi kulmikkaalla englannin kielellä uskoa konsertin merkitykseen majakkana, joka valaisee uuden aikakauden alkua ja johdattaa kansakunnat kohti ystävyyttä ja parempaa kansainvälistä ymmärrystä. Puheessa huipentui omalla tavallaan kolmikymmenlukulainen ajatus siitä, että Sibelius ja klassinen taidemusiikki voivat toimia globaalilla tasolla yhtenäiskulttuurisena rauhanlähettiläänä. Toivorikkaan konsertin odotetuin hetki koitti, kun laajennettu Radio-orkesteri päätti Toivo Haapasen johdolla *Maamme*-laulun ja Jean Sibelius astui kapellimestarikorokkeelle, kohotti tahtipuikkonsa ja alkoi kuljettaa orkesteria läpi hidastempoisen sävellyksensä *Andante festivo*n. Suggestiiviseksi luonnehdittu esitys kesti kuutisen minuuttia. Ohjelmassa kuultiin vielä puheita ja kuorolaulua sekä lopuksi *Finlandia* Haapasen johtamana. (Karttunen 2002, 39–40; Sirén 2010, 161–162; Elävä arkisto 2006.)

Sibeliuksen esiintyminen radiokapellimestarina koettiin niin merkittäväksi tapaukseksi, että se talletettiin säveltäjältä salaa suorakaiverrusmenetelmällä äänilevyille. Myöhemmin pikalevytallenne siirrettiin teknologian kehittyessä uusille tallennuslaitteille, kunnes se vuonna 2006 päättyi ensimmäisten ohjelmien joukossa Yleisradion uuteen Elävä arkisto -verkkopalveluun. Päinvastoin kuin vuoden 1933 Eurooppalainen konsertti, uudenvuodenpäivän konsertti 1939 ylitti maantieteellisten rajojen lisäksi siis ajallisia rajoja ja oli vieläpä täydellisen auktorisoitu esitys, ainoa säilynyt äänite Sibeliuksen kapellimestaritaidoista (konsertin harjoitus äänitettiin myös, mutta se sisälsi muutamia katkoksia). Kuvaavaa on, että vuonna 2006 Yleisradion toimittajat eivät olleet kiinnostuneita äänityksen restauroidusta versiosta vaan halusivat käyttöönsä autenttiseksi miellettyä ”historian rahinaa” (Salosaari 2023). Jos jokin Yleisradion varhaisvuosien lähetyksistä oli *omnipraesens*, lähes jumalallisesti ”kaikkialla läsnä oleva”, niin se oli Sibeliuksen itsensä johtama *Andante Festivo*.

Radiomusiikki Ainolassa

Mitä sitten radiolla oli antaa Sibeliukselle? Ensinnäkin radio tarjosi runsaasti lähetyssaikaa hänen musiikilleen. Radiosoittoa koskeneet tekijänoikeuskor-

vaukset Yleisradiosta ja muista radioyhtiöistä olivat merkittävät ja varmistivat yhdessä muiden tulojen ja taiteilijaeläkkeen kanssa sen, että Sibelius pystyi ainoana suomalaisena taidemusiikin säveltäjänä turvaamaan toimeentulonsa omalla luovalla työllään (Marvia 1970, 96). Toisekseen tarjolla oli kuuntelun mielihyvää. Tästä on olemassa lyhyt audiovisuaalinen esimerkki. Holger Harrivirran ohjaamassa dokumenttifilmissä syksyltä 1945 on kohtaus, jossa Jean Sibelius asettuu kotonaan Ainolassa radion ääreen ja alkaa tottunein liikkein pyörittää asemasäädintä samalla niitä näitä puolisolleen Ainolle jutellen. Filmin ääniraidalla ei ole muuta ääntä kuin jälkikäteen lisättyä Sibeliuksen musiikkia, joten kohtauksesta ei selviä, mitä säveltäjä puhelee ja mitä radiosta kuuluu. Tunnelma on kuitenkin leppoisa. Siinä missä filmin ulkokohtauksien kuvaus koleassa metsässä tuntui Sibeliukselta vastenmieliseltä, sisäkohtaukset radion sormeilu mukaan lukien sujuivat luontevammin. (Harrivirta 1945; Sirén 2000, 544.)

Sibelius-kirjallisuudessa on vakiintunut termi ”Ainolan hiljaisuus” kuvaamaan säveltäjän elämää 1920-luvun lopulta 1950-luvulle. Aino Sibeliuksen elämäkerran kirjoittaneen Riitta Konttisen (2019, 386–389, 420) mukaan termillä on tarkoitettu Sibeliuksen hiljenemistä säveltäjänä, mutta muuten Ainolassa kyllä oli vilkasta, olihan se suosittu pyhiinvaelluskohde säveltäjän



Kuva 7. Hyväntuulinen säveltäjä valmistautuu kuuntelemaan radio-ohjelmaa. Kuva on todennäköisesti otettu ohjaaja Holger Harrivirran Sibelius-dokumentin kuvausten yhteydessä vuonna 1945. Kuva: Finlandia Kuva Oy / Sibelius-museon arkisto / Finna.

ihailijoille, joista monet tulivat kaukaa ulkomailta. Aino Sibeliuksen mukaan alkukestästä käynnistynyt ”sesonki” merkitsi tavan takaa sellaista ”tohinää”, että isäntäväki oli ”näännytä”.

Maailma äänineen tuli kotiin myös radiolähetysten muodossa ja kirjaimellisesti lujaa tulikin, sillä vastaanottimen äänenvoimakkuus oli Ainolassa usein säädetty kovalle. Sibelius oli aktiivinen radiokuuntelija. Yleisradion ohjelmistoon hän oli tutustunut jo syyskuussa 1926 insinööri Olavi Järnefeltin luona. Tuolloin ”kojeesta” oli kuunneltu säveltäjä Wolfgang Amadeus Mozartin *Taikahuilua*. Oma Telefunken-radio Ainolaan hankittiin Kouvolasta vuonna 1930. Mahdollisesti radiovastaanotin ei ollut ostolaite, sillä vuonna 1935 Aino Sibelius kertoi, että radioita on Ainolassa kaksittain ja ”pari liikettä on lahjoittanut ne”. Eri asia sitten oli, käytettiinkö molempia lahjaradioita, joista toinen kaiketi oli ruotsalainen Centrum, suostuihan säveltäjä sen lehti-ilmoituksien mainoskasvoksi koko 1930-luvun jälkipuoliskon ajan. Radiolahja tuli myös vuonna 1951, kun Sibelius vastaanotti Philipsin radio-levysoitinyhdistelmän. (Sirén 2000, 479, 498, 502–503; Dahlström 2015, 408; Levas 1960, 216; Sibelius 2023.)

Kaikkein rakkain radiovastaanotin Sibeliukselle taisi olla Telefunkenin tummanjyheä koje, joka näkyi myös Harrivirran dokumenttifilmissä. Kun Ainolan lastenhuone muutettiin kirjastoksi vuonna 1935, Telefunken pääsi kunniapaikalle lähelle takkatulta ja viereen sijoitettiin kaksi muhkeaa nojatuolia. Siinä missä kirjaston radionurkkaus oli varattu isäntäväen käyttöön, keittiön takana kotiapulaisten huoneessa oli toinen radio, josta lapsenlapset

Musiikin
SUURIMMAT RIEMUVOITOT

vaativat toistukseen elävän nautinnollisina sellaisen erikoisvastaanottimen kuin

Centrum-RADIO

Sävelmestarinme, prof. Jean Sibelius on ihastunut Centrum-radion äänentoistoon kuten prof. Kari Ekmanin, joka tyytyväisenä hankkimana CENTRUMin kirjoittas meille seuraavasti:

"Kuunnellessani CENTRUM-radion vastaanottamia puhe- ja soittoesityksiä on minua entisen ihmetyttänyt, miten yllättävän luonnollisesti se toistaa puhuvan ja laulavan ihmisen äänen ja miten selvästi se tuo kuultavaksi eri orkesterisoitinten soinnut. Kuullessani jonkun laulajajuttavan puhuvan tai laulavan radiossa, tunnen hetimitä hänen äänensä soinnin."

IHMEÄÄNINEN VASTAANOTIN!
ILO ON OLLA CENTRUM-RADION OMISTAJA!

Vastaanotin ja esitiedot **Centrum**-myyjä kaikilla maassamme.

Centrum -varasto ja näyttely Helsingissä:
Kom.-Yht. F. F. FROM Kom.-Böl.,
Bulevardi 13. — Puhelimet 64385 ja 64386.

Kuninkaallinen Hovihankkija

Päädustaja Suomessa:
KOM.-YHT. F. F. FROM; Kom.-Böl. — Karjaa.

x 46220

Kuva 8. Jean Sibelius oli vuosina 1935–1939 esillä radiovalmistaja Centrumin lehtimainoksissa. Kuva: *Helsingin Sanomat* 17.9.1939 / Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

saivat kuunnella esimerkiksi Markus-sedän suosittua lastentuntia. Ainolassa oli myös gramofoni, jota Sibelius käytti kuitenkin vähemmän, luultavasti säveltäjää vaivanneen käsien tärinän vuoksi. Äänilevyjä kyllä kuunneltiin, kunhan vain joku muu hoiti laitetta. Radion kanssa oli toisin. Lapsenlapsi Erkki Virkkunen muisteli myöhemmin, että Sibelius ”oli aika taitava pelaamaan sen radion kanssa”, vaikka laite välillä temppuilikin (Sirén 2000, 479). Radionurkkaus oli Sibeliuksen lempipaikkoja Ainolassa, ja usein kuuntelu yksin tai Aino-puolison kanssa ulottui myöhään yöhön. Sibeliuksen päiväkirjamerkintöjen ja toisaalta aikalaisten ja perheenjäsenten lausuntojen perusteella säveltäjä oli erityisen kiinnostunut sellaisista radiokonserteista, joissa esitettiin hänen omaa musiikkiaan. (Sirén 2000, 498, 502; Levas 1945, 120.)

Taidemusiikki ja Sibelius tiedon verkostossa

Jean Sibelius kuunteli ahkeraan myös ulkomaisia lähetyksiä. Ainolassa vastaanotin viritettiin usein BBC:n asemalle. Britanniassa suhtautuminen Sibeliukseseen oli lähes yhtä palvovaa kuin Suomessa, ja Sibeliuksen itsensä mielestä englantilaiset orkesterit olivatkin suomalaisten orkestereiden ohella parhaita tulkitsemaan hänen musiikkiaan. Toisinaan korviin osui myös muuta musiikkia, jopa ”villiiä amerikkalaista jazzia, jossa oli vaikeita pasuunasooloja”. (Tawaststjerna 1988, 339, 346, 350, 353; Sirén 2015, 544.) Keskeinen haaste ulkomaisten radioasemien kuuntelussa 1930-luvulla oli ohjelmatietojen saataavuus. Kansainväliset, koordinoitut yhteislähetykset tietenkin näkyivät kunkin osallistujamaan julkisissa ohjelmatiedoissa. Muilta osin tilanne vaihteli. Vielä 1920-luvun lopulla ulkomaisten asemien ohjelmatiedot olivat Yleisradion julkaisemissa *Yleisradio-* ja *Rundradion*-lehdissä hyvin tarkat. Kuuntelijoille saatettiin kertoa sivukaupalla jopa 15 eri Euroopan maan lähetystietoja. (Lyytinen 1996, 38, 59–61.)

Yleisradion ohjelmiston ja ulkomaisten radioasemien määrän kasvaessa tietopakettien koostaminen kävi hankalaksi. Parhaiten tietoa löytyi *Radiokuuntelijalehdestä*, joka alkoi Yleisradion avustamana ilmestyä vuonna 1936 ja lupasi kuulijoille olevansa ”Suomen ja ulkomaiden yleisradioyhtiöiden ohjelmalehti”. Alkuun lehti kirjasi jopa 28 ulkomaisen aseman lähetystietoja, mutta kyse oli tiukasta valikoinnista, joka painottui klassisen musiikin konsertteihin ja niiden sisältökuvauksiin. Sama taidemusiikin erityiskohtelu näkyi myös Yleisradion musiikkilähetysten tiedoissa. Lehtien radiopalstoilla kyllä saatettiin kertoa, että Yleisradio lähetti vaikkapa kello 22 tanssimusiikkia, mutta tarkemmat kuvaukset rajoituivat yleensä orkesterin nimeen ja konserttipaikkaan. Ulkomaisten asemien kohdalla muiden kuin taidemusiikkiohjelmien tiedot olivat sitäkin niukemmat. Taidemusiikin johtoasema tosin alkoi kaventua tullessa 1940-luvulle, kun lehtitiedot ulkomaisista radiokonserteista tyrehtyivät kaikkienensa muutenkin. Esimerkiksi *Radiokuuntelijassa* ne pelkistyivät ensin Pohjoismaiden ja Saksan ja lopulta ainoastaan Ruotsin yleisradio-ohjelmien esittelyyn (*Radiokuuntelijan* vuosikerrat 1936–1941).

BBC:n ohjelmat lukeutuivat siihen joukkoon, josta ei 1930-luvulla ollut pahemmin tarjolla julkisia ohjelmatietoja suomalaisille kuuntelijoille. Se ei kuitenkaan ollut este Jean Sibeliuksen radiokuunteluharrastukselle, sillä lukuisat ystävät, kumppanit ja ihailijat ulkomailla pitivät säveltäjän jatkuvasti ajan tasalla hänen omien teostensa radioinneista. Tiedot tulivat Ainolaan kirjeitse tai sähkösanomana, mahdollisesti myös puhelimitse. Jos klassisen taidemusiikin kuuntelijat olivat ulkomaisten radiotietojen osalta erityisasemassa muihin

kuuntelijoihin nähden, oli Sibelius verkostoineen tämän kuuntelijaryhmän parhaiten informoitua huippua. Sähköisen median aikakaudella ei ollut merkitystä sillä, että hän asui syrjässä tapahtumien keskipisteistä. ”Nykyisin saan usein sähkösanomia mannermaan suurista musiikkikeskuksista, joissa sähkösanomissa ilmoitetaan, että se ja se teokseni tullaan mahdollisesti tunnin tai parin kuluttua esittämään radioituna”, Sibelius kertoi 70-vuotispäiviensä alla *Karjala*-lehdelle (Rela 1935).

Kun toimittajat pääsivät 1930- ja 1940-luvulla säveltäjän tai tämän puolison juttusille, keskustelu kääntyikin lähes aina radion kuunteluun. Aviopuoliso Aino siunasi *Eeva*-lehdelle tekniikan ja verkoston ihmettä: ”Voimme esim. kuuden aikaan illalla saada joltakin Europan kulmalta sähkösanoman, että joku mieheni sinfonioista radioidaan. Etsimme vastaavan aaltopituuden ja saamme niin muodoin täällä metsän keskellä olla kosketuksissa suurmaailman metropoleihin ja kuulla säveleet esitettyinä kaikessa loistossaan.” (Heeva 1935, 31.) Sama vastakohtaisten paikkojen sulautuminen radiokokemuksessa toistui myös kirjailija ja valokuvaaja Santeri Levaksen (1945, 119) haastatteluteoksessa *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*: ”Kookas, musta Telefunken tuo hiljaiseen Ainolaan säveliä kaukaa maailmalta. Honkain huokaillessa ulkona pimeässä yössä mestari kuuntelee konsertteja Lontoosta, Berliinistä, New Yorkista ja milloin mistäkin suuresta sivistyskeskuksesta.” (Ks. myös Sirén 2000, 502–503; Tawaststjerna 1988, 357–358.)

Kuvaukset Sibeliukselta radion ääressä havainnollistavat, miten uusi sähköinen media irrotti musiikin esitystilanteesta ja teki siitä liikkuvaa ja aineetonta. Tutkija Heikki Uimosen (2014, 293–294) sanoin radio oli ”transfoninen väline”, joka arkipäiväisti musiikin saatavuutta ja toi uusia merkityksiä musiikin käyttökonteksteihin. Toisaalta radio oli myös yllirajaisuuden väline, yleistihän se AM-lähetysten muodossa kansainvälisen mediatarjonnan nythetkistä kulutusta tavalla, jota ei ollut aiemmin koettu. Vaikka 1930-luku oli kansallismielisen kiihkon ja monella tapaa umpioituneen kulttuurielämän aikaa niin Suomessa kuin muualla Euroopassa, voidaan hyvällä syyllä väittää, että radio teki siitä myös transnationaalisen vuosikymmenen.

Sibeliuksen radiokuuntelu on osuva esimerkki uudenlaisesta mahdollisuudesta kokea kaukana toisessa maassa tai jopa toisessa maanosassa järjestetty konsertti *samanaikaisesti*. Simultaaniseen kuuntelukokemukseen sisältyi kuitenkin rajaava elementti, sillä kuuntelu oli pääasiassa varattu länsimaisen klassisen taidemusiikin ystäville. Asetelma muistutti jossain määrin myöhempiä ajatuksia transnationaalisesta mediasta (esim. Vertovec 2009, 29; Chalaby 2023, 7–13). Radiomusiikki oli horisontaalista, sillä se ylitti eri maiden rajoja ja toi yhteen tietyn kuuntelijasegmentin, klassisen taidemusiikin ystävät. Samalla radiomusiikki oli myös vertikaalista, sillä klassinen musiikki oli kussakin yleisradioyhtiössä musiikin arvottamishierarkian huipulla. Kansainväliset musiikkilähetykset palvelivat pääasiassa yhtä yleisöä, jonka jäsenet saattoivat omilla tahoillaan sitten olla yhteydessä toisiinsa ja vaihtaa tietoja. Transnationaalinen simultaanisuus oli se piirre, joka teki 1930-luvun klassisen musiikin radiolähetyksistä erityislaatuisen ilmiön sekä musiikin välittämisen että musiikin kokemisen kannalta.

Ohjelman lähetys ja ohjelman kuuntelu muodostivat omat erilliset sfäärensä, eikä kuuntelijoilla yleensä ollut sanansijaa vaikkapa musiikkiohjelmien esittäjävalintoihin ja sisältöihin. Arvovaltaiset kuuntelijat – kuten Jean Sibelius – olivat asia erikseen. Sibelius vaikutti siihen, että Yleisradion jousikvartetin uudeksi nimeksi tuli Sibelius-kvartetti, ja hänellä myös oli esittää ehtoja niihin harvoihin ohjelmiin, joihin hän itse osallistui juhlavieraana tai esiintyjänä.

Toisinaan hän myös antoi palautetta ohjelmista, joissa oli soitettu hänen musiikkiaan. Erityisesti Sibeliuksen silmätikkuna olivat kapellimestarien tempoalinnat. Elävälle orkesterille oli konsertin jälkeen mahdollista esittää muutosehdotuksia tempoihin ja muihin musiikillisiin valintoihin, mutta äänitallenteiden kanssa oli toisin. Äänilevystön päällikkönä toiminut Alvar Andström muisteli myöhemmin, että Sibelius saattoi mielipahaa tuottaneen äänilevyesityksen jälkeen soittaa radioon, harmitella solistin ottamia vapauksia loppukadenssissa ja esittää toiveen, ettei ”levyä soitettaisi kovin usein” (Hanska 2006, 180–181; ks. myös Levas 1960, 56–57; Sirén 2000, 565). Toiveet kirjattiin ylös ja mahdollisesti niitä noudatettiin, mutta radiokuuntelijana Sibelius kuitenkin oli pohjimmiltaan niin kuin muutkin kuuntelijat, sivussa radiolähetyksen ammattitoimijuuden kentältä.

Sibelius analysoi radiota

Kuvaukset Sibeliuksesta radion ääressä vahvistavat näkemystä säveltäjästä, joka oli vetäytynyt omaan rauhaan mutta pysyi uuden teknologian ansiosta hyvin perillä musiikkimaailman tapahtumista. Sibelius kertoikin vuonna 1945 Santeri Levakselle (1945, 118–119), miten radiosta on muodostunut hänelle tärkeä ja paljon käytetty väline, vaikka hän sitä ja muita koneellisia soittimia alkuun vastustikin. Hyväksyntää edesauttoi se, että lähetykset ja vastaanotit olivat kehittyneet. Alkuvuosina radion kuuntelemista säestivät Suomessa ja muualla jatkuvasti erilaiset tekniset häiriöt, joihin Sibeliuksen lapsenlapsi Erkki Virkkunenkin viittasi mainitessaan Telefunkenin temppuilut (Sirén 2000, 479). AM-lähetykset kyllä kantoivat pitkälle, mutta se oli altis erilaisille sähköisille väliintuloille, joita aiheuttivat niin ukkonen kuin huonosti kytketyt antennit, vialliset pistorasiat ja lähettyvillä olleet ”erilaatuiset sähkökojeet alkaen lämpötyynystä ja silitysraudasta aina raitiovaunuihin ja sähkölaitoksiin asti”, kuten asiaintilaa kuvaili Yleisradion ensimmäisen historiikin kirjoittanut Vilho Suomi (1951, 75).

Vilho Suomen mukaan radio usein visersi kuin kanarialintu. Säveltäjä ja kriitikko Sulho Rannan aikalaisarvion mukaan se taasen paukkui, ulvoi ja vinkui, mikä oli kiusallista varsinkin konsertteja kuunnellessa (Ranta 1928, 22; ks. myös Uimonen 2014, 287–288). Radio kuitenkin vapautti kuuntelijan konserttikäyttäytymisen normeista sallimalla esimerkiksi tupakoimisen. Vieläkin oleellisempaa Rannan mukaan oli se, että radio lyhensi välimatkoja. Provinssseissäkin sai ”kuulla pääkaupunkia ja orkesteria”. Lopulta ne lähetyksien hälytkin oli Rannan mielestä eliminotavissa ja kuulumattomat kohdat täydennettävissä – mielikuvituksella.

Samansuuntaisia ajatuksia esitti myös Jean Sibelius. Vanhoina päivinään hän kuunteli klassisen musiikin konsertteja mieluummin kodin rauhassa kuin konserttisalissa, jossa hän Suomen kulttuurielämän tunnetuimpana henkilönä olisi epäilemättä joutunut jatkuvan huomion kohteeksi, eikä suupielessä ainaisesti viihtynyttä sikariakaan olisi saanut tuprutella. Radion signaalihäiriöt eivät loppujen lopuksi olleet Sibeliukselle suuri ongelma, hänhän kuunteli mieluiten sellaista musiikkia, jonka hän tunsikin paremmin kuin kukaan muu. Aino Sibelius kuvaili eräällä ystävälle lähetetyssä kirjeessä, miten pariskunta odotteli Jeanin ensimmäisen sinfonian lähetyksen alkamista Sveitsistä. Tiedossa oli, ettei kaukaa tulevan ohjelman kuuluvuus aina ollut hyvä, ”mutta kun sävellys on tuttu, voi torjua mielessään häiritsevät äänet ja keskittyä vain musiikkiin” (Tawaststjerna 1988, 358).

Haastattelu- ja keskustelutilanteissa Sibelius toisinaan myös pohti radion merkitystä laajemminkin. Hän piti tärkeänä sitä, että pienimmässäkin kylässä oli nyt mahdollista kuunnella keskinkertaisten paikallisten kykyjen sijaan suurten taiteilijoiden esityksiä maailmalta. Musiikintekijöiden kannalta oli tietenkin harmittavaa, että radio vääristi orkesterin instrumentaatiota, mutta se olisi ratkaistavissa, jos säveltäjät säveltäisivät musiikkia enemmän radiota varten. Radion loisto-aika olikin Sibeliuksen mukaan vasta edessä. (Rela 1935; Levas 1945, 118–119; Sirén 2000, 557.)

Kansainvälinen mediatähti

Sibelius itse ei osallistunut radiomusiikin kehittämiseen, eikä radiolla muutenkaan ollut vaikutusta hänen sävellystuotantonsa, sehän hiipui jo 1930-luvun vaihteessa. Voisiko jopa olla niin, että radio tukahdutti hänen sävellystyönsä? Kysymys on mielenkiintoinen ja myös asiallinen, sillä jos Sibelius on Suomen historian merkittävin taidemusiikin säveltäjä, hän on myös Suomen historian kansainvälisesti tunnetuin radiotähti. Elämäkertatietojen mukaan Sibeliuksen luovan työn esteenä oli lisääntynyt käsien vapina, joka haittasi nuottien kirjoittamista. Myös kasvanut itsekritiikki vaivasi häntä – kuten myös ulkopuolinen painostus. Musiikkikustantaja, sinfoniaorkesterit ja tiedotusvälineet odottivat malttamattomana kahdeksatta sinfoniaa, ja odotuksen henkilökohtaisena lopputuloksena ”epäilyksen demonit” uhkasivat viedä ”voiton uskonvarmuuden ritareista hänen sielunsa sisäisellä näyttämöllä”, kuten elämäkerturi Erik Tawaststjerna (1988, 307) myöhemmin lennokkaasti pohdiskeli. Tietävästi Sibelius poltti enemmän tai vähemmän valmiin sinfoniansa 1940-luvun alussa (Sirén 2000, 550–551).

Musiikin historiasta löytyy varsinkin sähköisen median aikakaudelta lukuisia esimerkkejä siitä, miten kasvanut suosio on vaikuttanut musiikintekijöihin ja saanut heidät vetäytymään julkisuudesta ja jopa suhtautumaan kammoksuen luovaan työhön. Usein tällaiset vetäytymistarinat ovat liittyneet vahvasti medioituneisiin musiikinlajeihin, kuten pop- ja rockmusiikkiin, kuuluisana esimerkkinä yhdysvaltalaisen Beach Boys -yhtyeen säveltäjän Brian Wilsonin eristäytyminen julkisuudesta 1960-luvulla. Sibeliuksen kohtalossa on nähtävissä samoja piirteitä. Sibelius karttoi julkisuutta, mutta hänen sävellyksensä matkasivat asiantuntijoiden kommenttien kera radioeetterissä omaan autonomiseen tahtiinsa ja saivat seurakseen sanoma- ja aikakauslehtien juttukavalkadin. Sibeliuksella ei ollut minkäänlaista kontrollia omien töidensä sähköiseen jatkoelämään eikä myöskään siihen kuvaan, joka hänestä uudessa mediajulkisuudessa oli esillä. Hän oli moderni julkisuuden henkilö, yhtä lailla elävä henkilö kuin mediaesityksissä konstruoitu tuote (ks. Turner 2004, 49). Varsinkin radio näytti tunkevan Sibeliukselta kaikkialle, jopa säveltäjän omiin juhliin. Sibeliuksen 70-vuotispäivät vuonna 1935 päättyivät juhlakonsertin jälkeen myöhäiseen päivälliseen hotelli Grandissa, jossa salin kovaäänisistä soitettiin New Yorkin filharmonikkojen suoraa radiolähetystä Atlantin toiselta puolelta. Juhlasankari pääsi nauttimaan juhla-ateriasta omaa toista sinfoniaansa kuunnellen. (Sirén 2000, 502–503, 506.)

Uudenlainen mediamaine hiveli Sibeliukselta (päiväkirjoissaan hän toisinaan kirjoitti itsestään kolmannessa persoonassa), mutta se sai hänet myös helposti ärtymään. Kun Sibelius vastaanotti tiedon omien sävellystensä radioinneista Yleisradiossa tai muualla, hän ei malttanut pysyä poissa Telefunkeninsa äärestä. Jos orkesterin tulkinta oli huono, se harmitti häntä. Hyvät tulkinnat

olivat asia erikseen. Ne kyllä miellyttivät Sibeliusta, mutta myös loivat paineita. ”Mestari joutuu siten itse olemaan mukana sävellystensä riemukulussa”, kirjoitti Santeri Levas (1945, 119) osuvasti Ainola-kirjassaan. Oman musiikkikatalogin mediaseuranta oli vanhenevan Sibeliuksen herpaantumaton puuhaa, ja Erik Tawaststjerna (1988, 121) saikin siitä syyn myöhemmin väittää, että säveltäjälle muodostui tällaisesta tarkkailusta ”melkein fiksaatio”. Kuvaukset Sibeliuksesta radion ääressä kuuntelemassa omaa musiikkiaan kieltämättä tuovat mieleen elokuvista ja muista kulttuurituotteista tutun tähtihahmon, joka on eristäytynyt omiin oloihinsa mutta samalla ympäröi ja vangitsee itsensä oman menestystarinansa tuotteilla.

Radion jälkisoitto

Perjantaina syyskuun 20. päivän aamuna 1957 Jean Sibelius sai kotonaan Ainolassa aivoverenvuodon. Iltapäivän kuluessa hän vaipui tajuttomuuteen. Myöhemmin illalla Aino-puoliso joutui epätoivon valtaan ja halusi avata radion ja laittaa sen kovalle äänelle. Yleisradion ohjelmistossa oli Helsingin kaupunginorkesterin suora konsertti, ja tiedossa oli, että väliajan jälkeen seuraisi säveltäjän viides sinfonia. Ehkä se herättäisi säveltäjän syvästä unesta? Kun viidennen sinfonian ensimmäinen, vaimea patarummun isku kumahti Helsingin yliopiston juhlasalissa ja Yleisradion lähetyksessä, mitään ei ollut enää tehtävissä. Paikalle kutsuttu lääkäri oli todennut viittä minuuttia aiemmin kello 21.15 Sibeliuksen kuolleen. (Sirén 2000, 626–627; Konttinen 2019, 433; Uusi Suomi 21.9.1957.)

Ei ole täyttä varmuutta siitä, oliko radioääni Sibeliuksen kuolinhetkellä läsnä Ainolassa vai ei, mutta vielä samana iltana säveltäjän poismeno oli läsnä radiossa. Omaiset odottivat iltakymmenen uutisten päättymistä ja soittivat sitten Yleisradioon. Radioyhtiön päivystäjä otti tiedon ylös ja soitti ohjelmapäällikkö Jussi Koskiluomalle, joka kiiruhti toimitukseen ja hakeutui tarkkaan varjellulle kaapistolle. Se tunnettiin Yleisradion työntekijöiden kesken ”kalmankaappina”. Sen sisällä oli etukäteen laadittuja muistokirjoituksia henkilöistä, jotka eivät olleet kirjoitushetkellä vielä kuolleet. Sibeliuksen muistokirjoitus oli maannut kaapissa jo kymmenkunta vuotta. Sen oli kirjoittanut musiikkipäällikkö Toivo Haapanen, joka oli kaiken varalta myös tallentanut tekstin ääninauhalle. Haapanen itse oli kuitenkin kuollut jo vuonna 1950. Ei tuntunut sopivalta laittaa Haapasen ääninauhaa pyörimään radiolähetykseen, joten ohjelmapäällikkö Koskiluoma tarttui papereihin ja hakeutui lähetyksmikrofonin ääreen. Kello oli 22.58. (Virtanen 1990; Sirén 2000, 626–627; Tawaststjerna 1988, 360.)

Muillakin tiedotusvälineillä oli kalmankaappinsa. Jo seuraavana aamuna sanomalehdet julkaisivat kuolinuutisen lisäksi laajoja kuvallisia katsauksia Sibeliuksen urasta ja merkityksestä. Sähköisenä mediana Yleisradio kuitenkin ehti Suomessa ensimmäisenä kertomaan kuolemasta. Toimintaan radiossa sisältyi syvien tunteiden ja nopean reagoinnin lisäksi huolellista valmistelua. Kaikki oli valmiiksi orkestroitu. Kuolemaa seuranneena päivänä kello 12 tasavallan presidentti Urho Kekkonen piti radiossa muistopuheen, ja myöhemmin illalla ohjelmassa oli Radio-orkesterin esityksiä, Aulikki Rautawaaran laulua, Anja Ignatiuksen viulunsoittoa, musiikkipäällikkö Kai Maasalon esitelmä Sibeliuksen elämäntyöstä ja ylikapellimestari Nils-Erik Fougstedtin puhe. Osa ohjelmasta lähetettiin ruotsinkielisellä asemalla. (Sirén 2015, 626–627; *Iltä-Sanomats* 21.9.1957a.)

IRTONUMEROT 25 MK

N:o 255 – 1957

Lauantaina, syyskuun 21. pnä

UUSI SUOMI



PÄÄTOIMITTAJA

EERO PETÄJÄNIEMI

VERMETTO väkevä yrttiini
3Marli

1/2 p. 640.-
Alkon n:o 6981

JEAN SIBELIUS KUOLLUT



Ellen illalla klo 21.15 kuoli kotonaan Tuusulan Ainolassa Suomen suuri säveltäjä-
mestari, professori Jean Sibelius äkillisen sairaskohtauksen murtamana
lähies 92 vuoden ikäisenä.

Yliopiston juhlasalissa on yleisö väijäen jälkeän astuttun paikalleen. Puheensorina on vaimentunut ja herkästynein mielin odotetaan illan suurta kohokohtaa, Jean Sibeliusen V:sinfoniaa. Sitä Maicolm Sargeni kiirehii joutavain esikeln orkestrin eteen ja kohottaa tah-tipiikkonsa. Kello on 21.20. Viidennen sinfonian ensimmäinen, vai-mea paturummun isku kumahtaa ja johdannon mystilliset sävelet täy-tävät salin ja kiihtävät mikrofonien kautta avaruteen.

Mys Ainolassa on valmistauduttu kuuntelemaan.

Sävelet eivät kuitenkaan enää tavata Jean Sibeliusia. Vain hetkiä aikaisemmin on Ainolan suuri vanhus kuollut lopullisen kutsun kumalduksen.

Mutta sinfonia jatkaa soiden suuren elämäntyön täyttymystä. Sävelet kohoaat vailavaan, vau-pauttavaan loppuhai-pukseen. Ja ne julistavat Jean Sibeliusen musiikin ajattomuutta ja kuole-mattomuutta.

Ainolan suuri vanhus poissa

Kuoleman kello on kumahtanut. Se on lyönyt suuren ja raskaan soiden, jonka kaikki kauka Pohjoisesta kiiri kautta koko maailman Jean Sibeliuksella on poissa.

Jo elämänsä aikana on Jean Sibelius kansallenne tullut ikkin kuin myyttiseksi olenoksi. Hän on elänyt keskivuosamme, mutta kuitenkin täällä ja maineellaan ollut yhtä monen ja ammaln tuolle puolen siirtynneen suurheiman kanssa. Mutta hän on eristäytyneisyydessäänkin säilyttänyt persoonallista voimaansa musiikkialueellaan. Väikka hänen työhuoneensa ovi on ja vuosikymmeniä ollut utiillista suljettuna, Suomen säveltäjäsen voimastus on ollut Ainolassa, pyhäissä, pyhinvuorokissa.

Jean Sibelius on tehnyt elämäntyön, joka on vanha ja ikuisesti kasava pohja kansallisele musiikinviljelysellemme. Ja hänen mukanaan on erä kansakuntamme historian henkisesti rikkin kultuurihistorian — suuren säveltäjänerona hän on kokonnut yleismaailmalliseen suuruuteen ja kuolemattomuuteen.

Jean Sibelius oli ihmishengen vapauden ja suuruuden loiste-
vimpia ilmentymiä. Hänessä oli henkilöitynyt antiikin elämänti-hanteen henkinen vapaus ja riippumattomuus, läntimaisen kulttuuri-ihmisen faustinen ekspanssiivisuus ja peri-suomalainen kyky samaistaa ihmisen ja luonnon sielu. Jumalallisen hengen lempeä puhallus on hädellämättäntä luomisoiman alkusielu, kaevattanut henget jättäilleen, itenäisyydessään ja alkuvuoroin ainoastuolen.

Tauno Pykkänen

Punnalla kaksi kriittillistä viikkoa

Korotuksen tuloksia odotetaan

Lontoo, perjantaina — A. Tämänpäiväiset reaktiot Englannin pankin diskonttorien nousun ku-
vestavat sitä shokkia, jonka nousun jyrkkyys oi-

huutti Lontoon arvopape-
riörissä jatkui lasku-
suunta, joskin laskeva käyvä alkoi kavantoon päättyessä jo hieman loi-
veta ja pärssin uskotaan

suhteellisen nopeasti va-
kautuvan.

Töitäteksi ei korkeampi korko-
laista kyky suottaavasti vaikut-
tamaan pannaan osaan luonon-
vällistä valuuttamarkkinoilla. Pun-
nan notoreus New Yorkissa oli
edellisen aikaisen, 2,78 dollaria.
Lontoon panostin merkille, että
puntaan nähden ollaan jatkuvasti
odotavalla kunnalla. Finanssiöpi-
reissä esitettyä siinä se käsitte,
että valuuttakriittiset jätet hahavat
osin tarkkavilla kehityksellä kansain-
välisen valuuttarahaston neuvotte-
luisen, jollain valtuutusministeri
Thorneycroft matkusti tänään.

Lontoon todetaan, että die-
konttorien nousu näyttä kyllä
vaimentaneen hahot pannaan
devalvaatioita, mutta olett kuu-
tus johda parin läkiviksen aikana

Britit kiinnostuneet puutavarame ostoista

— Uuden Suomen kirjeenvaihtajalta —

LONTOO, perjantaina — A

Englantilainen puutavaraliikkeen lähteessä keskustuksessa

Kuva 9. Yleisradio ja BBC ehättivät myöhään illalla 20.9.1957 ensimmäisenä uutisoimaan Sibeliusen kuolemasta. Sanomalehdet laajoine juttuineen tulivat perässä heti seuraavana aamuna. Kuva: *Uusi Suomi* 21.9.1957 / Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

Myös monet ulkomaiset tiedotusvälineet ehtivät Sibeliusen kuolemaa seuranneena päivänä mukaan uutisointiin ja säveltäjän merkityksen arviointiin. Iso-Britannia oli poikkeus, sillä siellä kuolemasta tiedotettiin jo kuoliniltana samoilla minuuteilla kuin Yleisradiossa. BBC radioi Sibeliusen viidennen sinfonian suorana lähetyksenä Helsingistä, ja surusanoma saapui yhtiöön heti, kun konsertti oli päättynyt Suomen aikaa klo 22. *Ilta-Sanomien* (21.9.1957b) kirjeenvaihtajan mukaan kuolinuutinen kerrottiin ensin BBC:n televisiuutisissa ja vieläpä pääaiheena. Kuuluttaja luki uutislähetyksessä Sibeliusen "elämäkertaa" samalla, kun "televisiolevyltä" näytettiin säveltäjän "jykevät veistosmaiset piirteet". Perään esitettiin lyhyt filmi Ainolan näkymistä.

Hyvästi, AM-radio

Sibeliusen viides sinfonia radioitiin säveltäjän kuolinpäivänä Iso-Britanniaan. Seuraavana vuonna Yleisradion ja BBC:n sinfoniaorkesterit toteuttivat Sibelius-

muistokonsertin suorana yhteislähetyskseenä. Ne olivat harvinaisia tapauksia, sillä kahden- ja monenkeskinen suora lähetystoiminta oli jo alkanut hiipua yleisradioiden taidemusiikkiohjelmista ja laajemminkin. Kun Yleisradiolla oli vielä 1940-luvun vaihteessa ulkomaille suunnattua ohjelmaa lähes 5 000 tuntia vuosittain, kahtakymmentä vuotta myöhemmin ei päästy edes tuuhanteen tuntiin (Ilmonen 1996, 188). Radioyhtiöiden yhteistyö Euroopassa kyllä jatkui mutta enimmäkseen ohjelmanauhojen vaihtona. Se oli kevyemmin ja edullisemmin toteutettavissa.

Yhteislähetysten vähenemisen yhtenä syynä oli myös vanhentunut radiotekniikka. Amplitudimodulaatio oli lähetysmenetelmänä ollut ongelma jo 1930-luvulla. Kun Eurooppaan syntyi yhä suuritehoisempia AM-lähettimeitä, lähetystila alkoi ruuhkautua ja häiriöt lisääntyivät. Toisen maailmansodan jälkeen avuksi tuli ultralyhyitä aaltoalueita hyödyntänyt taajuusmodulaatiomenetelmä FM (*frequency modulation*). Suomessa siitä käytettiin nimitystä ula. Keksinnön etuna oli taajuusalueiden määrän kasvun lisäksi häiriötön vastaanotto. Haittapuolena oli se, että signaali ei kantanut horisontin taakse ja vaati tiheän antenniverkoston. Suomen kokoisessa isossa maassa ulaverkon rakentaminen kesti pitkään. Lisäksi kuuntelijoiden oli hankittava ulalisälaite vanhan radion levysoitinliitännään tai sitten kokonaan uusi radiovastaanotin. Läpimurto tapahtui Sibeliuksen kuolinvuonna, jolloin 95 prosenttia radiokuuntelijoista pystyi kuuntelemaan ulalähetystyksiä. Myös Sibeliuksella itsellään oli viimeisinä vuosinaan ulavastaanotin (Levas 1960, 216). Laajakantoisia AM-lähetystyksiä jatkettiin kyllä yhä, mutta kuuntelijoiden määrä väheni ja lopulta asematkin katosivat. Yleisradion viimeiset AM-asemat sinnittelivät rannikkoalueilla vielä 1990-luvulla. (Ilmonen 1996, 34–37, 78–83; Salokangas 1996, 24–34.)

Myös muita muutoksia oli ilmassa. Joissakin Yleisradiota koskeneissa muisteluissa (esim. Virtanen 1990) elää käsitys siitä, että Sibeliuksen kuoleman julistus radiossa olisi katkaissut suosittuun *Kankkulan kaivolla* -viihdeohjelman, jonka suurimpia vetonauloja oli humpppaorkesteri Pumpppu-Veikot. Näin ei ollut, sillä ohjelmätietojen mukaan kuolinuutisen hetkellä radiossa lähetettiin viimeisiä minutteja Åke Granholmin toimittamasta ohjelmasta *Jazzmusiikin vaiheilta*. Vaikka länsimainen klassinen taidemusiikki vakavine ja kevyine versioineen hallitsi edelleen radioaaltoja, se ei yleisradioyhtiöissä enää ollut varauksetta maailman parasta musiikkia. Suomessa vanha iskelmä ja jazz kuuluivat Yleisradion ohjelmissa aiempaa enemmän. Vähitellen mukaan alkoi tulla myös nuorekkaampaa populaarimusiikkia.

Yleisradion ja Sibeliuksen erityissuhde ei päättynyt säveltäjän kuolemaan, päinvastoin, se sai myöhemmin teknologisesti värittyneitä jatkolukuja. Yleisradio aloitti stereofoniset radiolähetystykset 1960-luvun lopulla, mutta ensimmäiset stereokokeilut tehtiin jo vuonna 1958 Helsingin kaupungin järjestämän ja Yleisradion lähettämän Sibeliuksen viikon yhteydessä (Ilmonen 1996, 123). Innovatiivisessa mielessä suhteen painopiste alkoi kuitenkin siirtyä televisioon. Yleisradio aloitti television koelähetystyksiensä Sibeliuksen kuolinvuonna 1957 ja muun muassa lähetti kohtauksia säveltäjän hautajaisista. Kuvausmateriaalista koostettiin 11-minuuttinen filmi, joka toimitettiin Ruotsin ja Tanskan televisioille ja CBS:lle Yhdysvaltoihin. (Yle tk 1957; *Suomen sosialidemokraatti* 2.10.1957.) Säännölliset televisiolähetystykset alkoivat seuraavana vuonna ja harppasivat määrällisesti ylöspäin vuonna 1965, juuri silloin, kun säveltäjän syntymästä tuli sata vuotta täyteen. Kansainväliset musiikkilähetystykset olivat tuolloin jo löytäneet Yleisradiosta jokavuotiset paikkansa Eurovision laulukilpailujen ja Wienin uudenvuoden konserttien muodossa, ja nyt Sibeliuksen

pääsi mukaan. Säveltäjän juhlaohjelma Helsingistä ja Ainolasta televisioitiin satelliitin välityksellä suorana 13 maahan, mukaan lukien Yhdysvaltoihin (Maasalo 1980, 204; Ilmonen 1996, 140). Yleisradion ja säveltäjän televisuaalinen suhde jatkui tiiviinä myös juhluvuoden jälkeen ja ilmeni muun muassa 1970-luvulla värilähetysten ja Sibeliuksen dokumenttien symbioosina.

Melkein täydellinen mediasuhde

Jean Sibeliuksen musiikkiura ei päättynyt siihen, kun hän laski sävellyskynän kädestään. Ura vain siirtyi uuteen vaiheeseen. Uusi sähköinen medium näytteli siinä keskeistä roolia. Sibeliuksen musiikin tehokkain levittäjä 1920-luvun lopusta alkaen ei ollut konsertti-instituutio, sanomalehdistö eikä myöskään äänilevy vaan radio, josta tuli länsimaisen klassisen taidemusiikin ja sitä koskeneen tiedon keskeinen välittäjä. Oleellista oli myös se, että varsinkin 1930-luvulla radio oli keskeinen ja käytännössä ainoa sähköisen ohjelmavirran massamedia.

Yleisradion ja Sibeliuksen suhteen merkittävin vaihe osui vuosille 1929–1939. Yleisradiolla ei ollut Suomessa kilpailijoita, mutta sen piti kuitenkin jollain tavoin perustella yleisölle sivistyksen verhoon kiedottua vinoutunutta musiikkipolitiikkaansa ja oikeastaan koko kulttuuritarjontansa. Sibeliuksen musiikki oli Yleisradion sivistystehtävän välikappale, joka asettui aikakauden kulttuurikeskustelujen yläpuolelle. Sibeliuksen musiikki oli niin sisällöltään kuin medioituneessa muodossaan yhtä aikaa kansallismielistä ja kosmopoliittista. Sitä oli myös Yleisradion oma ohjelmatoiminta.

Yleisradion ja Sibeliuksen suhde sai kansainvälisiä piirteitä. Aikakauden radio-ohjelmat kulkeutuivat AM-teknologian ansiosta rätisevin ja suhisevin signaalein mutta samalla maantieteellisiä rajoja kurittomasti ylittäen eri puolille maailmaa. Näyttävimmän ja kuuluvimman matka taittui silloin, kun kyse oli tarkkaan järjestetyistä, klassista taidemusiikkia sisältäneistä suorista yhteislähetyksistä. Koordinoitu transnationaalinen toiminta oli mahdollista siksi, että yleisradioyhtiöt Euroopassa jakoivat samanlaisen käsityksen klassisesta musiikista parhaana olemassa olevana musiikkina, joka vieläpä ylittää maantieteellisiä, kielellisiä ja kulttuurisia rajoja tehokkaammin kuin mikään muu radioilmaisun muoto. Yleisradio oli tässä kehityksessä aktiivinen toimija, olihan sillä ohjelmatuotannossa tarjota kaikkein tunnetuin elossa oleva klassisen musiikin säveltäjä, jonka ei itse tarvinnut vaivautua matkustamaan maailmalle – radio hoiti sen hänen puolestaan.

Kotonaan Ainolassa ikääntyvä säveltäjä pääsi osaksi uuden sähköisen median hedelmiä kuuntelemalla väsymättömästi pääosin omia sävellyksiään niin Yleisradion lähetysistä kuin ulkomailta. Sanoma- ja aikakauslehdet ja laaja henkilökohtainen verkosto pitivät huolen siitä, että tiedot etenkin suorista konserttiohjelmissa mutta myös äänilevyohjelmissa tavoittivat hänet tehokkaasti. Euroopan taidemusiikkiohjelmien osalta Sibelius luultavasti oli parhaiten informoitu radiokuuntelija Suomessa – ellei koko Pohjois-Euroopassa – ja samalla elävä esimerkki radion ja klassisen musiikin ympärille rakentuneesta transnationaalisesta mediailmiöstä.

Radion ja Jean Sibeliuksen keskinäinen suhde oli lähes täydellinen. Jos siitä jotain jäi puuttamaan, niin se, ettei radiolähetyksillä ollut piristävää vaikutusta säveltäjän omaan luovuuteen.

Lähteet

Tutkimusaineisto

- Elävä arkisto (2006) Sibelius johtaa Andante festivonsa 1939. Päivitetty 2020. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/sibelius-johtaa-andante-festivonsa> (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- Heeva (1935) Elämä tarjoaa yhä uudempia rikkauden muotoja, sanoo rouva Sibelius Ainolassa. *Eeva* 11/1935, 18–19, 31.
- Helsingin Sanomat* 10.2.1934. Sibelius-konsertti radioitiin Amerikkaan.
- Ilta-Sanomat* 21.9.1957a. Yleisradio kunnioittaa Sibeliuksen muistoa.
- Ilta-Sanomat* 21.9.1957b. Suruviesti Englantiin heti sinfonian jälkeen.
- Jean Sibelius (1945) Henkilödokumentti. O: Holger Harrivirta. T: Finlandia Kuva Oy / Suomi-Filmi Oy. Saatavilla: https://kavi.finna.fi/Record/kavi.elonet_elookuva_162841 (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- L.a. (1933) Suomen Yleisradio. Eurooppalainen konsertti. *Suomen sosialidemokraatti* 6.5.1933.
- Mikko (1933) Yleiseurooppalainen. *Ilta-Sanomat* 5.5.1933.
- Radiokuuntelijan vuosikerrat 1936–1941. Saatavilla: digi.kansalliskirjasto.fi (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- Ranta, Sulho (1928) Kirje Uuno Klamille. *Tulenkantajat*. Näytenumero, 22.
- Rela (1935) Järvenpään mestaria tapaamassa. *Karjala* 8.12.1935.
- Sibelius (2023). Ainolan kirjasto. Saatavilla: https://www.sibelius.info/suomi/ainola/ainola_kirjasto.html (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- S.R. [Sulho Ranta] (1933) Suomen Yleisradion Eurooppalainen konsertti. *Suomenmaa* 5.5.1933.
- Suomen sosialidemokraatti* 2.10.1957. Sibeliuksen viimeinen matka televisio-ohjelmiin.
- Uusi Suomi* 6.2.1934. Musiikkipalsta. Amerikkalainen johtajavierailu Helsingissä. Sibelius-ohjelma radioidaan Amerikassakin.
- Uusi Suomi* 10.9.1936. Robert Kajanus pelkäsi mikrofonია.
- Uusi Suomi* 21.9.1957. Jean Sibelius kuollut.
- Yle tk. Yleisradion toimintakertomukset 1929–2022. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/yleisradio/vuosikertomukset> (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- Y.S. [Yrjö Suomalainen] (1933) Musiikkipalsta. Suomen Yleisradion Eurooppal. konsertti. *Uusi Suomi* 5.5.1933.

Haastattelut

- Sulo Aro, konserttimestari. Haastattelija Oke Jokinen. 2.2.1984. Yleisradion muistitietoprojekti, Metro-tietokanta.
- Pekka Salosaari, kokoelmavastaava. Haastattelija Janne Mäkelä. 13.6.2023. Yle 100 -hanke.
- Esko Virtanen, vahtimestari. Haastattelija Eila Leutola. 26.11.1980. Yleisradion muistitietoprojekti, Metro-tietokanta.

Tutkimuskirjallisuus

- Andersson, Otto (1960) *Jean Sibelius Amerikassa*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.
- Björnberg, Alf (1998) *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*. Värnamo: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Chalaby, Jean K. (2023) *Television in the Streaming Era*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlström, Fabian (toim.) (2015) *Jean Sibelius. Päiväkirja 1909–1944*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Donner, Philip & Similä, Juhani (1982) Jean Sibelius – teollistumisajan musiikkimurroksen idolihaamo. Teoksessa Vesa Kurkela & Riitta Valkeila (toim.) *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Raportti Suomen säveltäiteen juhlavuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982*. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä, 38–50.

- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Goss, Glenda Dawn (2009) *Sibelius, Amerikka ja amerikkalaiset. Vieläkö toimitamme hänelle sikareja?* Suom. toim. Martti Haapakoski. Helsinki: WSOY.
- Hanska, Jussi (toim.) (2006) *Residenssikadulta radioon. Alvar Andströmin muistelmia vanhasta Hämeenlinnasta sekä suomalaisesta musiikkielämästä itsenäisyyden alkuvuosikymmeniltä*. Hämeenlinna: Hämeenlinna-Seura.
- Heino, Anni (1999) *Kansallinen ja kansainvälinen Sibelius suomalaisessa julkisuudessa. Neljän pääkaupungin päivälehdien Sibelius-kuvan diskurssianalyttistä tarkastelua vuosilta 1892, 1915, 1957 ja 1995*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hendy, David (2022) *The BBC. A People's History*. Lontoo: Profile Books.
- Huttunen, Matti (2023) *Musiikki, aatteen, historia. Tekstejä 1990–2022*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Saatavilla: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-285-7>.
- Imonen, Kari (1996) *Yleisradion historia 3. 1926–1996. Tekniikka, kaiken perusta..* Helsinki: Yleisradio.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Karttunen, Antero (2002) *Radion sinfoniaorkesteri 1927–2002*. Keuruu: Yleisradio.
- Konttinen, Riitta (2019) *Aino Sibelius*. Helsinki: Siltala
- Kotirinta, Pirkko (1988) Taidetta koteihin! *Musiikin suunta* 2/1988, 3–15.
- Kujanpää, Kirsi (2011) *Jean Sibelius -viulukilpailun näkyvyys, argumentointi ja viihteellisyys valtakunnallisessa lehdistössä 1965 ja 2005*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201110135704>.
- Kärjä, Antti-Ville (2020) *Alkusoittoja. Musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Saatavilla: https://www.musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/alkusoittoja.pdf (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- Kärjä, Antti-Ville & Mäkelä, Janne (2019) Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton satavuotisjuhlakirja*. Helsinki: Selvät sävelet, 589–633.
- Lehtonen, Lasse (2022) Sibelius Japanissa. Toiseus, samuus ja globaalit musiikinhistoriat. *Synthese* 41(1–2), 14–32.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulu, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Vaasa: Suomen etnomusikologinen seura. Saatavilla: https://www.musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/viulisti-musiikki-ja-identiteetti.pdf (linkki tarkistettu 28.9.2023).
- Levas, Santeri (1945) *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Helsinki: Otava.
- Levas, Santeri (1960) *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä. Toinen osa. Järvenpään mestari*. Porvoo: WSOY.
- Lyytinen, Eino (1996) Perustamisesta talvisotaan. Teoksessa Eino Lyytinen & Timo Vihavainen: *Yleisradion historia 1926–1949 osa 1*. Helsinki: Yleisradio, 7–128.
- Maasalo, Kai (1980) *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Yleisradio.
- Marvia, Einari (1970) *Suomen Säveltäjien 25 vuotta*. Helsinki: Suomen Säveltäjät.
- Mäkelä, Tomi (2007) *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.
- Nyman, Jake (2017) *Kielletyt levyt. Sata vuotta musiikin sensuuria*. Helsinki: Gummerus.
- Ollila, Anne & Saarelainen, Juhana (2013) Johdanto: Euroopassa, sen rajoilla ja ulkopuolella. Teoksessa Anne Ollila & Juhana Saarelainen (toim.) *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Turku: k & h, 9–27. Saatavilla: <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121724777>.
- Pennanen, Ainomaija (2003) *”Silloin olin kovin ylpeä omasta rakkaasta Sibeliuksistani!” Radiokuuntelijoiden Sibelius-kuvien diskurssianalyttistä tarkastelua*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Rautaoja, Turo (2023) *Exploring Agency in the Construction of a Translated Character Narrative: A Multiple-Case Study on Early Sibelius-related Translations into Finnish*. Doctoral Dissertation. Turku: University of Turku. Saatavilla: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9320-8>.
- Salokangas, Raimo (1996) *Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1949–1996 osa 2*. Helsinki: Yleisradio.

- Sirén, Vesa (2000) *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Sirén, Vesa (2010) *Suomen kapellimestarit Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Helsinki: Otava.
- Sirén, Vesa (2015) *Kohtalona Sibelius*. Helsinki: Otava.
- Suomi, Vilho (1951) *Suomen Yleisradio 1926–1951*. Helsinki: Yleisradio.
- Tarasti, Eero (1998) *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiessettä*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Tawaststjerna, Erik (1988) *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tikka, Marko (2022) *Iskusäveliä. Suomalaisen tanssimusiikin varhishistoria*. Jyväskylä: Atena.
- Tulppo, Pirkko (toim.) (1976) *Radioamatööreistä tajuntateollisuuteen. Puoli vuosisataa suomalaista yleisradiotoimintaa*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Turner, Graeme (2004) *Understanding Celebrity*. Lontoo: Sage.
- Uimonen, Heikki (2014) Sulho Ranta ja radio. Musiikkiteknologian muutos tutkimuksen haasteena. Teoksessa Olli Heikkinen, Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Saijaleena Rantanen, Hannu Tolvanen & Heikki Uimonen (toim.) *Valistus on viritetty. Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 287–303.
- Urponen, Maija (2010) *Ylirajaisia suhteita. Helsingin olympialaiset, Armi Kuusela ja ylikansallinen historia*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Valtonen, Pekka (2018) *Kosmopoliitteja ja kansallismielisiä. Aatteiden kamppailu sotienvälisessä Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. Lontoo & New York: Routledge.
- Väyrynen, Ida (2022) *”Se on omiaan pilaamaan kuuntelijoittemme musiikkimakua”. Yleisradion asettamat populaarimusiikin esitysrajoitukset 1950–1980*. Maisterin tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202210273714>.

Teija Waaramaa ja Anne-Maria Laukkanen

Teija Waaramaa, dosentti,
viestintätieteet, Vaasan yliopisto
& Puheen ja äänen tutkimuksen
laboratorio, Tampereen yliopisto

Anne-Maria Laukkanen,
professori, Puheen ja äänen
tutkimuksen laboratorio,
Tampereen yliopisto

YLEN TV-UUTISTENLUKIJOIDEN PUHEÄÄNI ENNEN JA JÄLKEEN SOSIAALISEN MEDIAN



Helposti ymmärrettävän puheen keskiössä on äänenkäyttö ja artikulaatio. Ylen kanavilla olemme tottuneet kuulemaan hyviä-äänisiä uutistoimittajia institutionaalisen ja normatiivisen puheen välittäjinä. Tarkastelemme tässä tutkimuksessa Ylen suomen- ja ruotsinkielisten television uutistenlukijoiden puheääntä. Halusimme selvittää, onko siinä tapahtunut muutoksia sen jälkeen, kun hyvin erilaisia puheääniä ja -tapoja sallivat sosiaalisen median alustat ovat lisääntyneet ja lisääntyessään tuoneet entistä laajempaa variaatiota median puhekulttuuriin. Nuorten yliopisto-opiskelijoiden puheessa on havaittu muutoksia vastaavanlaisissa aiemmissä aikakausien välisissä vertailuissa. Tavoitteena onkin selvittää, onko Ylen tv-uutispuhe muuttunut vai onko se säilyttänyt normatiivisen puhekulttuurinsa.

Uutispuheen merkitys

Useille ihmisille uutisten seuraaminen on arkirutiini, joka toistuu päivästä toiseen ja saa siten aikaan tuttuudentunteen ja luo vaikutelman asioiden ja tapahtumisen ennustettavuudesta. Uutisten seuraamisella on siten ollut yhteiskunnallisesti merkittävä asema ihmisten arjessa (Brand & Scannell 1991, 205), tosin etenkin nuorten televisiouutisten seuraaminen on vähentynyt viimeisten vuosikymmenten aikana; nykyisin heidän uutislähteinään ovat tavallisimmin verkkosivut ja mobiilipalvelut (yli 80 % uutislähteistä; Matikainen et al. 2020). Couldryn (2013) mukaan uutisten seuraaminen on jopa velvollisuus, sillä uutiset kertovat, miten arkielämä järjestyi. Miten uutinen ihmisille kerrotaan, eli miten asia kehystetään (Goffman 2012 [1959–1983], 23–65), määräytyy uutisformaattista, joka määrää asian muodon. Uutisten kirjoittamistapa on tämän vuoksi merkityksellinen, sillä se välittää informaatiota siitä, miten uutinen tulee ymmärtä ja mikä tieto on tärkeä. Lisäksi uutisen tulee olla kirjoitettu niin, että vastaanottaja ymmärtää sen kertakuulemalta (Waaramaa 2020), koska siihen ei enää palata, kuten painettuun tekstiin. Teks-

tin kielellinen muotoilu on myös tärkeää: on puhuttava kieltä, jota ihmiset ymmärtävät (Hall 1992, 11–59).

Uutisen kehystäminen määräytyy siis yhtäältä uutisformaatista, mutta toisaalta kehystäminen koskee myös tapaa, jolla uutinen kerrotaan, miten uutistenlukija (uutistoimittaja) välittää asian puheensa prosodially. Puheen prosodia tarkoittaa äänen perustaajuutta (sävelkorkeutta), voimakkuutta, intonaatiota (sävelkulkua), painotusta, tauotusta, tempoja ja äänenlaatua eli kaikkia muita ominaisuuksia kuin kielellistä sisältöä (ks. esim. Hämäläinen et al. 2018). Millaisen painoarvon uutistenlukija haluaa antaa kullekin uutiselle ja siirtymälle uutisesta toiseen, välittyy hänen käyttämänsä prosodian avulla.

Helposti ymmärrettävän puheen keskiössä on äänenkäyttö ja artikulaatio. Yllä on ollut tapana valita uutistenlukijoiksi toimittajia, joilla on hyväksi havaittu äänenlaatu ja selkeä artikulaatio. Aluksi lukijoina toimivat vain miehet, mutta 1960-luvulla ammattiin tuli myös naisia, ensimmäisenä Ylen ruotsinkielisen televisiotoimituksen Astrid Gartz ja suomenkielisellä puolella ensimmäisinä Liisa Laine, Kristiina Alatalo ja Ritva Salonen (Pernaa 2009, 68).

Tarkastelemme tässä tutkimuksessa Ylen suomen- ja ruotsinkielisten (so. suomenruotsi, jatkossa ruotsin kieli) tv-uutistenlukijoiden puheääntä sekä akustisten mittausten että kuulonvaraisen havainnoinnin avulla. Tutkimuskohteena ovat aikakaudet ennen (1990–1995) ja jälkeen (2015–2023) sosiaalisen median tulon. Kieli ja puhe saavat jatkuvasti vaikutteita muista kielistä ja kulttuureista, mutta nykyisin yhä voimakkaammin erilaisilta media-alustoilta, etenkin sosiaalisesta mediasta. Siksi on syytä tarkastella, onko myös normatiivisena pidetyssä uutistenlukutavassa havaittavissa muutoksia vertailtaessa puhetapaa ennen ja jälkeen median murroksen (internetin), ja jos on, niin millaisia. Tarkastelumme ulkopuolelle jäävät muut uutispuhetta mahdollisesti muokanneet mediakentän muutokset, kuten paikallisradioiden tulo Suomeen vuonna 1985, jolloin Yleisradio menetti monopoliasemansa ainoana radiokanavien haltijana. Paikallisradioiden sanotaan muuttaneen käsitystä siitä, millaisia uutisia radiosta tulee: uutiset muuttuivat entistä paikallisemmiksi. Toinen uutispuheeseen suoraan vaikuttanut seikka oli se, että paikallisradioissa ei ollut erikseen uutistoimittajia, vaan jokainen toimittaja luki uutiset omalla tavallaan omalla työvuorollaan. (Nykänen & Rannisto 2021, 235.) On siis todennäköistä, että tämäntyyppisillä mediakentän muutoksilla on oma osuutensa uutisten normatiivisen puheen asemaan.

Keskitymme tässä tarkastelussamme nimenomaan normatiivisena pidettyyn uutistenlukutapaan. Tarkastelemme uutispuheen akustisia ja kuulon avulla havaittavia piirteitä ja niissä mahdollisesti tapahtuneita muutoksia vertailtaessa mainittuja ajanjaksoja ennen ja jälkeen sosiaalisen median aikakauden. Rajaamme tutkimuksen ulkopuolelle puheen sosiaalisen median alustoilla ja muun mediapuheen, joka laajana käsitteenä kattaa kaikenlaisen puheen mediassa, erilaiset ohjelmaformatit ja genret. Monissa median uusissa formateissa ja uusilla alustoilla on kokonaan erilaiset vaatimukset ja/tai mahdollisuudet muulle kuin normatiiviselle puheelle, jossa puheen tulee täyttää tietyntyyppiset ehdot. Rajaamme tutkimuksen ulkopuolelle myös uutisten kirjoitetussa muodossa olevan tekstin sekä visuaalisen ilmaisun. Ylen toiminnasta annetun lain mukaan Ylen sisältöpalvelujen tulee painottaa liikkuvaa kuvaa tai ääntä sisältäviin julkaisuihin (Laki Yleisradio Oy:stä annetun lain 7 §:n muuttamisesta 159/2022). Tutkimus on viimeisinä vuosikymmeninä painottunut voimakkaasti visuaaliseen kulttuuriin, mutta viimeaikainen median kehityssuuntaus on tuonut tullessaan erilaisia uusia audiotuotteita ja -sovelluksia, mikä antaa aihetta kiinnittää enemmän huomiota ääneen ja puheeseen mediassa.

Puhekorkeus uutisissa

Puhekorkeus eli puheen keskimääräinen perustaajuus voidaan mitata jokaiselta puhujalta. Suomalaismiesten keskimääräinen puhekorkeus vaihtelee 100–125 Hz:n välillä ja suomalaisnaisten 200 Hz:n molemmin puolin (Laukkanen & Leino 1999). Monissa muissa maissa miesten puhekorkeus on korkeampi kuin Suomessa (Scherer & Giles 1979; Andreeva et al. 2014). Useiden aiempien tutkimusten mukaan matalaa puhekorkeutta on pidetty vakuuttavuuden ja luotettavuuden osoituksena (Laukkanen & Leino 1999; Valo 1994; Klofstad et al. 2012; Tsantani et al. 2016). Eroja on kuitenkin eri kielten ja kulttuurien välillä, mutta tässä keskitymme suomalaiseen uutispuheeseen. Aiemmin nuorille suomalaisille yliopistossa opiskeleville naisille tehdyn tutkimuksen mukaan puhekorkeus on noussut tilastollisesti merkitsevästi 2010-luvulla verrattuna 1990-lukuun (Laukkanen & Waaramaa 2020). Yhdeksi syyksi tähän arveltiin olevan muun muassa englannin kielen vaikutuksen (Laukkanen & Waaramaa 2020), mutta tulokset voivat heijastella myös yleisempää, kenties entistä laajemman variaation hyväksyvää puhekulttuurin muutosta (Laukkanen & Waaramaa 2022). Tähän puolestaan saattavat olla syynä moninaiset uudet sosiaalisen median alustat, joilla sallitaan kaikenlaiset puheäännet, sillä näillä alustoilla voi kuka tahansa olla sisällöntuottaja. Halusimme tutkia, onko tapahtunut tai tapahtumassa tällainen laaja puhekulttuurin muutos, joka koskisi myös normatiivisena pidettyä uutispuhetta muuttuneessa mediakentässä.

Hyvän puheäänien merkitys

Hyvälaatuisiksi mielletty ääni helpottaa viestin ymmärtämistä, ja se puolestaan vaikuttaa kuulijan arvioon viestin ja puhujan luotettavuudesta (Addington 1968; Warhurst et al. 2013a). Luotettavuuden on todettu auttavan oppimisessa ja suostuttelussa sekä vaikuttavan puhujasta syntyviin käsityksiin tämän kompetenssista, luonteesta ja sosiaalisuudesta (Addington 1968; Burgoon 1978). Lisäksi on todettu, että keskustelunomaista puhetapaa pidetään uskottavampana, rehellisempänä, ystävällisempänä ja miellyttävämpänä kuin dynaamista puhetapaa (Addington 1968). Dynaamisella puhetavalla tarkoitetaan intensiivistä, nopeaa ja vaihtelevaa puhetapaa, jollaista voidaan käyttää esimerkiksi mainospuheessa (Burgoon 1978; Warhurst et al. 2013b). Vaikka edellä mainitut tutkimukset eivät koske suomenkielistä puhetta, niistä saadut tulokset ovat tunnistettavissa myös Suomen kontekstissa. Virheellinen artikulaatio, nasaalisuus (nenäsointisuus), puristeisuus (liian tiivis äänentuototapa) ja takaisuus (äänen sointi liian takana suu- ja nieluonteloissa) näyttävät heikentävän kuuntelijoiden arviota puhujan luotettavuudesta (Addington 1968) ja luotettavuuden lisäksi myös miellyttävyydestä (Waaramaa et al. 2019).

Äänenlaadulla on siis merkitystä viestin perille menossa, sillä heikko äänenlaatu vaikeuttaa ymmärtämistä ja siten hankaloittaa sisällöltään muutoin selkeän viestin perille menoa (Burgoon 1978; Rogerson & Dodd 2005; Imhof et al. 2014). Esimerkiksi suomalaisille tutkimushenkilöille narisevalla äänellä annetut ohjeet johtivat heikompaan suoriutumiseen ongelmanratkaisutehtävässä kuin soivalla äänellä annetut ohjeet (Imhof et al. 2014). Periaatteessa viestin välittymisen kannalta ratkaisevaa on se, että äänienergiaa on ylipäänsä siinä määrin, että kielellinen sisältö voi toteutua. Äänen sisältämä narina tai muu oheispiirre haittaa viestin perille menoa, koska se kiinnittää huomiota itseensä viestin sisällön sijasta.

Ihmisen tuottamassa äänessä soi samanaikaisesti useita eri taajuuksia. Mitkä noista taajuuksista soivat kuuluvimmin, riippuu paitsi ilmaistusta äänneestä myös äänentuottotavasta eli äänenlaadusta. Fysikaalista äänenlaatua voidaan kuvata esimerkiksi spektrianalyysin avulla. Spektristä voidaan nähdä, miten äänienergia on jakautunut taajuusalueittain, ja sillä on puolestaan yhteys sekä puheesta kuultuun äänen yleislaatuun että myös kielellisen sanoman välittymiseen. Mikäli äänen spektri laskee jyrkästi, siinä on vain vähän energiaa korkeilla taajuuksilla. Ääni voi kuulostaa hiljaiselta ja huokoiselta, ja se heikentää kielellisen viestin välittymistä. Riittävän loiva spektrin kaltevuus, so. riittävän voimakkaat yläsävelet eli äänen perustaajuuden kerrannaiset, liittyy sopivaan äänihuulisulun tiiviyteen. Riittävän voimakkaat yläsävelet puolestaan kantavat puheen kielellistä sanomaa tehokkaasti resonoituessaan ääntöväylässä, joka on suu-, nielu- ja nenäontelon muodostama putkisto. Tällöin spektrissä erottuvat selvästi ääntöväylän resonanssien tuottamat huiput eli formantit. Hyvälaatuiseksi arvioidun äänen spektrissä erottuu usein myös formanttien yhteen sulautuma, niin sanottu puhujanformantti, miesäänissä yleensä 3–4 kHz:n taajuusalueella (Leino 1994). Naisäänissä huippu voi olla joskus korkeammalla, 4–5 kHz:n taajuudella. Huippu 2–4 kHz:n välillä lisää äänen kuuluvuutta, koska kuulokykymme on herkin tuolla taajuusalueella (Laukkanen & Leino 1999). Saadaksemme selville, millainen on uutistenlukijoiden äänenlaadusta kertova spektri, ja näkyykö siinä muutoksia vuosikymmenten välisessä vertailussa, teimme näytteille ensin akustisen analyysin. Tämän jälkeen näytteet vielä arvioitiin kuuntelukokeessa.

Uutispuheen akustinen analyysi

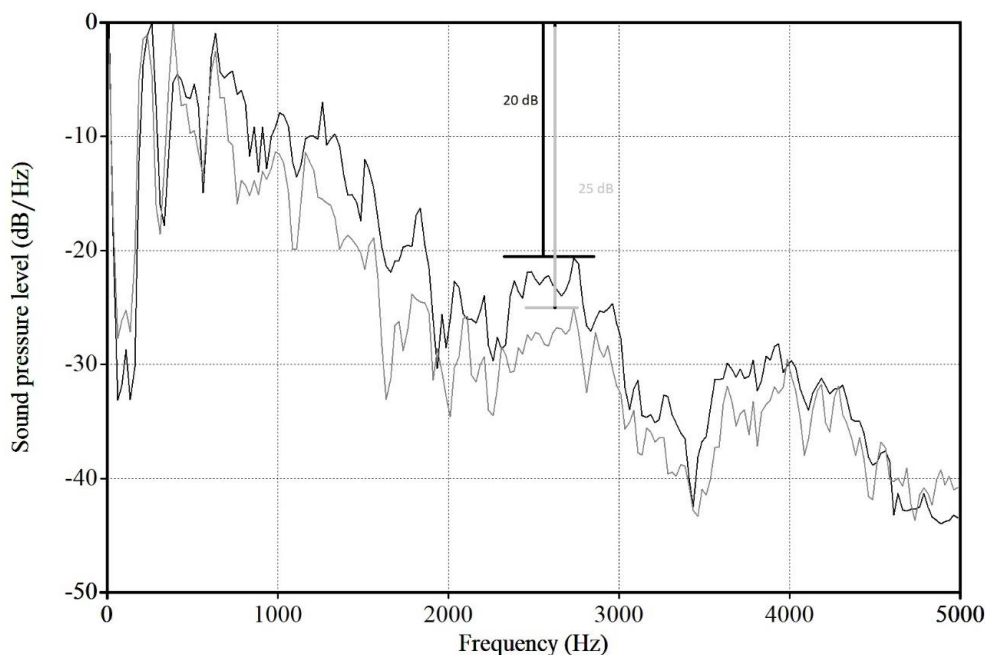
Tutkimuksen näytteet on saatu Ylen ääniarkistosta, suomen- ja ruotsinkielisiltä tv-uutistoimittajilta aikaväleiltä 1990–1995 ja 2015–2023 (N = 76, joista miehiä 34, naisia 42; suomenkielisiä 41, ruotsinkielisiä 35). Tarkastelemme suomen- ja ruotsinkielisiä uutispuhenäytteitä erikseen, koska kieli vaikuttaa puhetapaan samallakin puhujalla, ja eri kielten puhujien puhekulttuureissa on eroja (ks. esim. Lee & Sidtis 2017; Scherer & Giles 1979). Kyseessä ovat eri toimittajat eri vuosikymmeniltä, eikä samaa uutistenlukijaa ole aineistossa kahteen kertaan. Kunkin näytteen kesto on noin 1 minuutti (keskiarvo 1,11 min, keskihajonta 0,04 min, minimi 1,02 min, maksimi 1,19 min). Jokainen näyte on kooste useasta eri uutisesta.

Uutistenlukijoiden puhenäytteistä analysoitiin Praat-analyysiohjelmalla (Boersma & Weeninck 2013) ensinnäkin äänen perustaajuus (f_0). Perustaajuudesta mitattiin näytekohtainen keskiarvo ja perustaajuuden vaihtelun kuvaajaksi näytekohtainen f_0 -hajonta sekä hertseinä (Hz) että puolisävelaskelina (psa). Puolisävelaskelina käytettiin, koska logaritminen musiikkiasteikko vastaa kuulohavaintoa. Eri sävelkorkeusalueilla puolisävelaskelväli sisältää eri määrän hertsejä; siitä syystä sävelkorkeusvaihtelut on parasta ilmaista hertsien sijasta puolisävelaskelina, jolloin eri sävelkorkeuksilta puhuvien ihmisten – sukupuolesta riippumatta – sävelkorkeusvaihtelulaajuudet ovat suoraan verrattavissa toisiinsa.

Toiseksi puhenäytteille tehtiin spektrianalyysi. Tarkastelimme suomen- ja ruotsinkielisten puhujien näytteitä erikseen ja teimme niistä keskiarvospektrit (LTAS, *long term average spectrum*). Keskiarvospektri kertoo yleisestä äänen akustisesta laadusta. Sen tunnuslukuna on käytetty alfa-suhdelukua (taulukot 1 ja 2). Alfa-suhdeluku tarkoittaa äänisignaalin voimakkuuseroa 1–4 kHz:n

ja 0–1 kHz:n taajuusalueiden välillä. Tämä taajuusalueiden voimakkuuksien erotus (negatiivinen luku) kertoo spektrin kaltevuudesta: alfa-suhdeluku on pienempi (itseisarvoltaan suurempi negatiivinen luku) silloin, kun spektrin kaltevuus on jyrkempi, ja ääni voi kuulostaa silloin huokoisemmalta ja hiljaisemmalta.

Kuvalla 1¹ pyritään havainnollistamaan puhettavan vaikutuksia keskiarvospektriin. Spektrin kaltevuus kuvaa äänen laatua. Kaltevuutta voidaan mitata voimakkuuserona esimerkiksi alle 1000 Hz:n ja alueen 2000–4000 Hz:n välillä. Esimerkkitapauksessa (kuva 1) spektrin kaltevuus on voimakkaassa puheessa noin 20 dB (loivempi lasku) ja hiljaisemmassa puheessa noin 25 dB (jyrkempi lasku).



Kuva 1. Keskiarvospektri naishenkilön puheesta hiljaa ja pehmeästi (harmaa viiva) ja voimakkaammin (musta viiva).

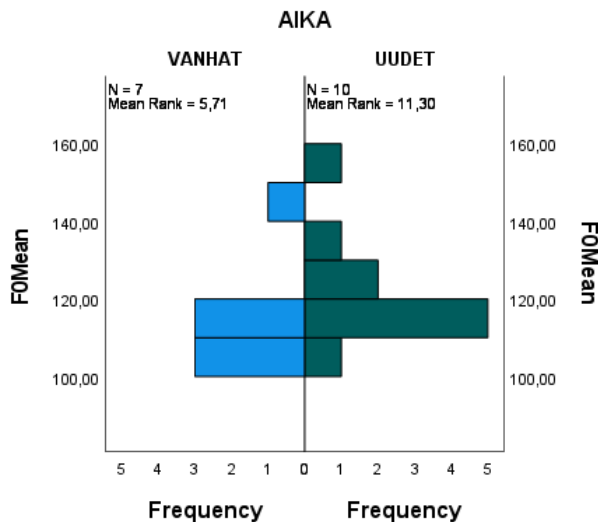
Tarkastelemme ensimmäiseksi uutispuheen puhekorkeutta eli puheesta mitattua keskimääräistä perustaajuutta, jota mitataan hertseissä. Kuvissa 2a–2d näkyy perustaajuuden näytekohdaisen keskiarvon jakautuminen eri puhujaryhmissä. Miesten näytteissä on selvästi havaittavissa, että korkeiden taajuuksien käyttö on lisääntynyt ja mukaan on tullut myös entistä korkeampia taajuuksia. Keskimäärin korkeammalla sävelkorkeudella puhuttujen näytteiden, ja todennäköisesti siis korkeammalla puhetaajuudella puhuvien miesten, määrä on lisääntynyt.

Suomenkielisten naisten näytteissä ei selkeää muutosta nähdä. Kaikkein matalimmat taajuudet ovat kadonneet vanhempiin näytteisiin verrattuna, mutta matalien taajuuksien käyttö on lisääntynyt. Toisaalta mukaan on tullut myös aiempaa korkeampia taajuuksia. Ruotsinkielisten naisten näytteissä ei myöskään näy muutosta. Toisaalta heidän näytteissään on havaittavissa, että korkeimpien taajuuksien käyttö on vähentynyt, ja mukaan on tullut entistä matalampia taajuuksia.

1 Kaikki tämän artikkelin kuvat ovat omaa tuotantoamme omasta aineistostamme.

Independent-Samples Mann-Whitney U Test

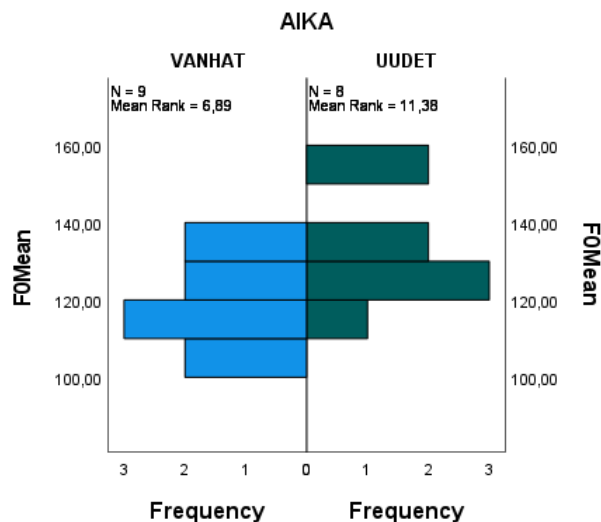
SUKUPUOLI: MIES, KIELI: SUOMI



Kuva 2a. Suomenkielisten miesten käyttämät äänentaajuudet uutispuheessa.

Independent-Samples Mann-Whitney U Test

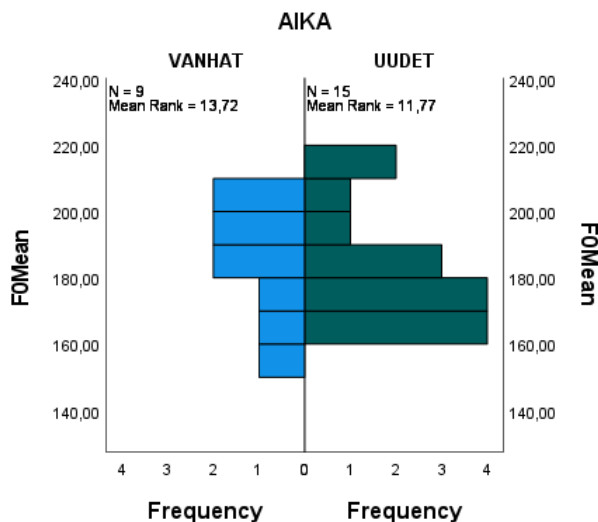
SUKUPUOLI: MIES, KIELI: RUOTSI



Kuva 2b. Ruotsinkielisten miesten käyttämät äänentaajuudet uutispuheessa.

Independent-Samples Mann-Whitney U Test

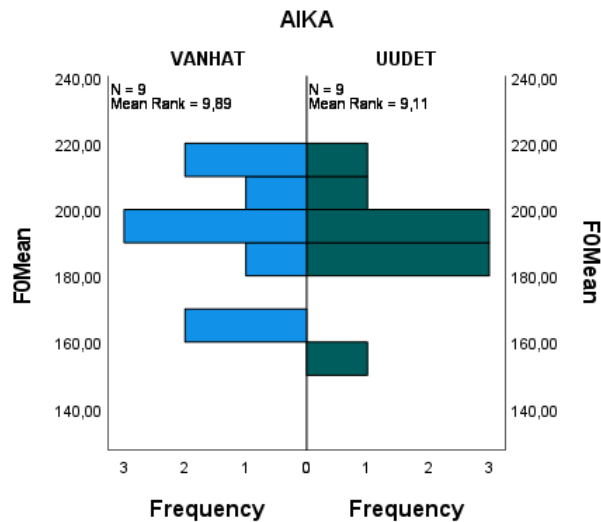
SUKUPUOLI: NAINEN, KIELI: SUOMI



Kuva 2c. Suomenkielisten naisten käyttämät äänentaajuudet uutispuheessa.

Independent-Samples Mann-Whitney U Test

SUKUPUOLI: NAINEN, KIELI: RUOTSI



Kuva 2d. Ruotsinkielisten naisten käyttämät äänentaajuudet uutispuheessa.

Kuvat 2a–2d. Perustaajuuden keskiarvon jakautuminen puhujaryhmissä aikakausittain. Kuvien reunoissa vasemmalla ja oikealla näkyvät taajuudet hertseinä, ja palkit osoittavat kyseisten taajuuksien mitattua määrää. Esimerkiksi kuvassa 2a suomenkielisten miesten puhujilla näkyy vasemmalla vanhoissa näytteissä yksi puhuja perustaajuudella 150 hertsiä ja muut puhujat taajuuksilla 100–120 Hz. Oikealla taas uudemmista näytteistä näkyy laajempi hajonta. Yksi puhuja on käyttänyt 160 Hz:n perustaajuutta, kun taas suurin osa 120 Hz:n taajuutta.

Kun tarkastellaan suomen- ja ruotsinkielisten uutistoimittajien näytteitä yhdessä, nähdään, että miesten näytteissä puheäänien perustaajuus (sekä keskiarvo että mediaani) on noussut merkitsevästi (taulukko 1; taulukossa mainittua alfa-suhdelukua käsitellään jäljempänä). Myös perustaajuuden vaihtelua kuvaava hajonta on kasvanut merkitsevästi. Kun perustaajuuden hajonta laajenee, se tarkoittaa, että puhuja voi varioida puhettaan aiempaa laajemmalla taajuusasteikolla. Tämä saatetaan kuulla suurempana intonaatiovaihteluna. Tässä tutkimuksessa hajonnan muutos oli pieni, mutta se saattaa kertoa pyrkimyksestä jonkinasteiseen elävyyden lisäämiseen puheessa tai muutos voi olla seurausta muusta kulttuurisesta vaikutuksesta. Naisten näytteissä vastaavia äänen perustaajuuseroja ei havaittu.

	Miehet		Naiset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
f0 ka (Hz)	116,2 (11,6)	127,3 (14,1)*	188,2 (16,6)	185,1 (16,9)
f0 md (Hz)	110,6 (11,5)	120,5 (15,3)*	181,7 (17,2)	178,4 (16,7)
SD psa	3,7 (0,5)	4,3 (0,8)*	3,7 (0,4)	3,9 (0,7)
Alfa-suhdeluku (dB)	-17,4 (2)	-16,6 (1,7)	-19,6 (2,5)	-15,6 (2)**
N	16	18	18	24

Taulukko 1. Suomen- ja ruotsinkielisten miesten ja naisten uutispuhenäytteiden mitatut akustiset tulokset 1990-luvulla ja 2010–2020-luvuilla: äänen perustaajuuden (f0, Hz) keskiarvo (ka) ja mediaani (md), f0:n vaihtelu (SD eli hajonta) puolisävelaskelittain (psa), sekä spektrin kaltevuutta (ääntötavan tiivyyttä tai akustisen signaalin korostuksia) kuvaava alfa-suhdeluku. N = osallistujien lukumäärä. Tilastollisesti merkitsevät erot on merkitty tähdellä: * = $p < 0,05$, ** = $p < 0,001$ (Mann-Whitneyn U-testi).

Sekä suomen- että ruotsinkielisten miesten äänen perustaajuuden keskiarvo oli 2010- ja 2020-luvuilla tilastollisesti merkitsevästi korkeampi kuin 1990-luvulla. Miehet käyttivät myös eri taajuuksia laajemmalla skaalalla kuin aiemmin. Perustaajuuden vaihtelua kuvaava hajonta oli suomenkielisten miesten näytteissä keskimäärin puolisävelaskeleen laajempaa kuin 1990-luvulla (taulukko 2a).

Äänen perustaajuuden mittaamisen tulokset osoittavat, että miesten uutispuheessa käyttämä keskimääräinen puhekorkeus on noussut tutkitulla aikavälillä sekä suomen- että ruotsinkielisillä miehillä. Tämä muutos on tilastollisesti merkitsevä ruotsinkielisillä miehillä. Puhekorkeus ei kuitenkaan ole noussut niin paljon, että se ylittäisi miesten keskimääräisen puhekorkeuden Suomessa. Sen sijaan sekä suomen- että ruotsinkielisten naisten uutispuheessa havaittiin keskimääräisessä puhekorkeudessa hienoista laskua, mutta muutos ei ole tilastollisesti merkitsevä. Näyttää siis siltä, että luotettavana pidetty matala puhekorkeus toteutuu edelleen etenkin naisten uutispuheessa, eikä myöskään

ylitä keskimääräistä puhekorkeutta miesten puheessa, vaikka nousua miesten uutispuheessa havaittiin.

	Miehet, suomenkieliset		Miehet, ruotsinkieliset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
f0 ka (Hz)	112,7 (14,4)	123,3 (11,7)	118,9 (9)	132,3 (16)*
f0, md	109 (14,6)	117 (14)	112,2 (9)	124,7 (16,6)
SD, psa	3,4 (0,4)	4,4 (1)*	4 (0,4)	4,2 (0,5)
Alfa-suhdeluku	-17,6 (2,8)	-17,4 (1,7)	-17,2 (1,1)	-15,5 (0,9)*
N	7	10	9	8

	Naiset, suomenkieliset		Naiset, ruotsinkieliset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
f0 ka (Hz)	185 (16)	182 (17)	192 (17,4)	190 (17)
f0 md	179 (18)	175 (17)	185 (17)	183 (15)
SD psa	3,7 (0,4)	3,8 (0,6)	3,7 (0,5)	4 (0,8)
Alfa-suhdeluku	-19,5 (3,3)	-15,3 (2)**	-19,8 (1,6)	-16,2 (2,1)**
N	9	15	9	9

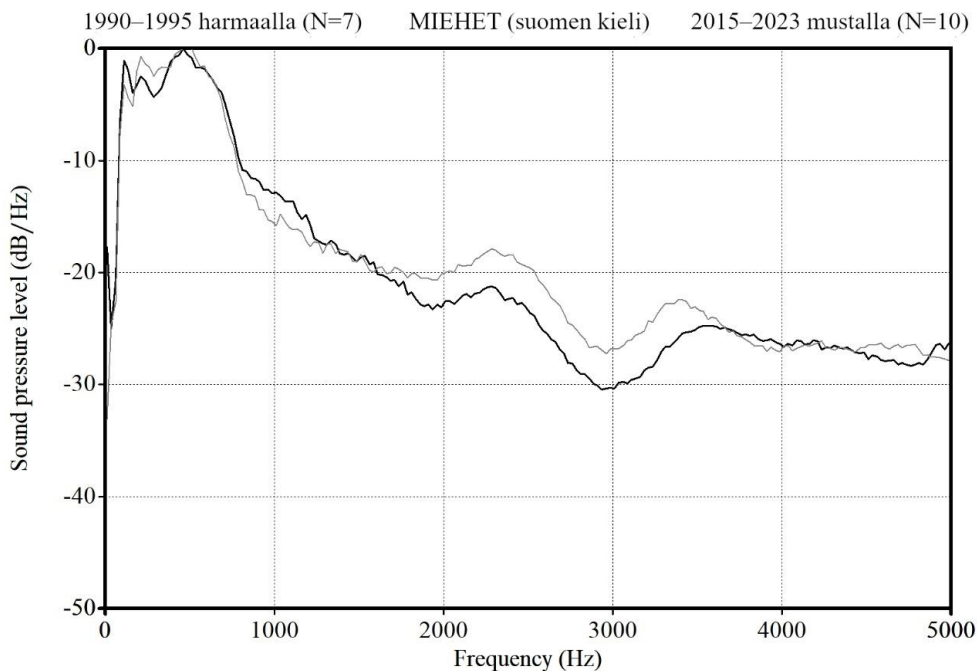
Taulukko 2a–2b. Akustiset tulokset: perusaänentaajuus (f0, Hz) keskiarvo (ka), mediaani (md), hajonta (SD), f0:n vaihtelu puolisävelaskelittain (SD, psa) sekä spektrin kaltevuutta (ääntötavan tiiviyyttä tai pehmeyttä) kuvaava alfa-suhdeluku. Vertailussa ovat suomen- ja ruotsinkieliset naiset ja miehet 1990-luvulla ja 2010–2020-luvuilla (N = osallistujien lukumäärä). Tilastollisesti merkitsevät erot on merkitty tähdellä (*). Suuntaa antava ero ($p < 0,10$) on merkitty *kursiivilla*.

* = $p < 0,05$, ** = $p < 0,001$ (Mann-Whitneyn U-testi).

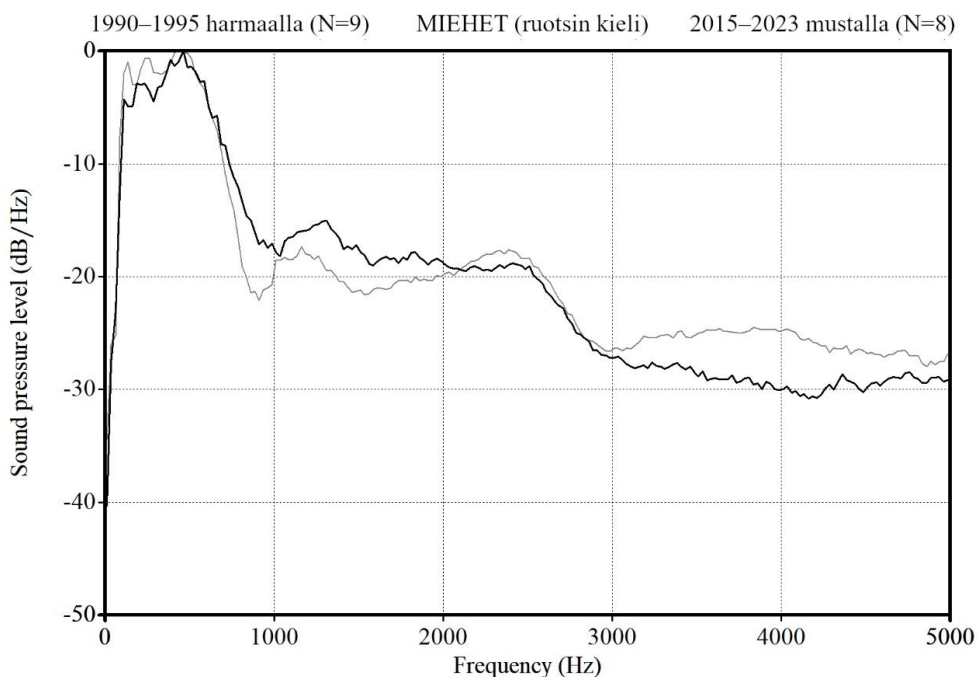
Äänenlaatu uutispuheessa

Keskiarvospektrikuvat 3a ja 3b kuvaavat miesten äänenlaatumuutoksia ja kuvat 4a ja 4b puolestaan naisten. Kuvat havainnollistavat alfa-suhdeluvun kasvua 2010–2020-lukujen näytteissä (ks. myös taulukot 1 ja 2). Alfa-suhdeluvun mittaamisella halusimme saada selville, millaista äänenlaatua pidetään nykyisin sopivana uutispuheessa. Ruotsinkielisten miesten ja sekä suomen- että ruotsinkielisten naisten alfa-suhdeluku oli suurempi ja siis spektrin kaltevuus loivempi tuoreimmissa näytteissä (taulukot 2a–2b). Spektrin kaltevuus oli merkittävästi loivempi erityisesti naisten ja ruotsinkielisten miesten uudemmissa näytteissä. Loivasti laskeva spektri (ja siis suurempi alfa-suhdeluku) voisi olla kuultavissa tiiviimpänä ja myös kirkkaampana äänenväriä.

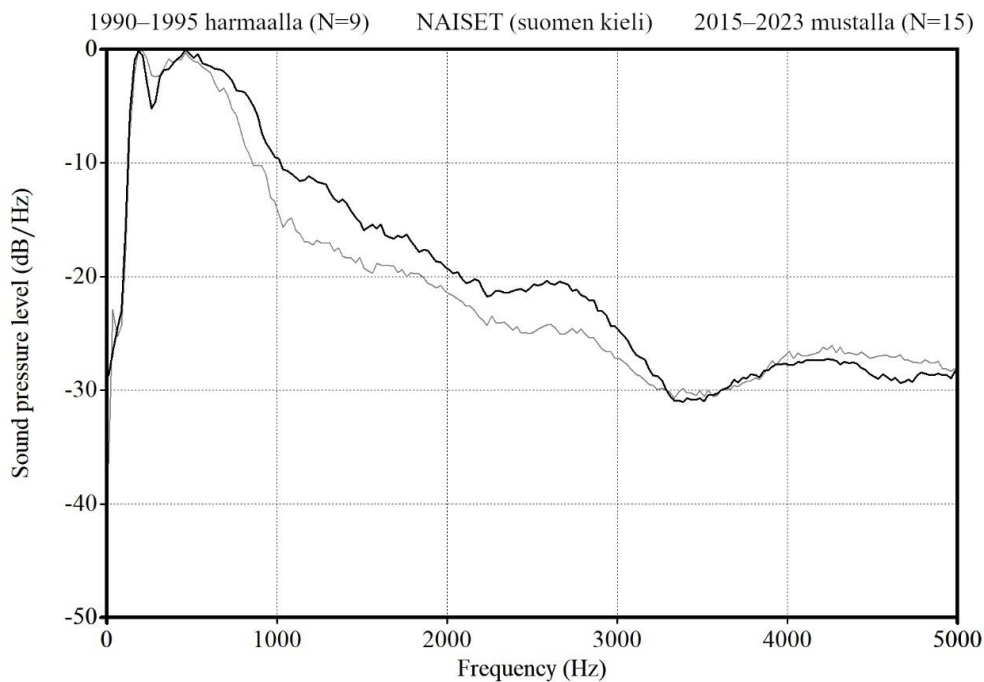
Lievää äänienergian kasvua näkyy suomenkielisten miesten näytteissä noin 1000 Hz:n tienoilla, ruotsinkielisten miesten noin 1000–2000 Hz välillä (kuvat 3a ja 3b). Äänienergiaa oli uudemmissa suomenkielisten naisten näytteissä enemmän 500–3000 Hz:n taajuudella ja ruotsinkielisten naisten noin 1000–3000 Hz:n taajuudella (kuvat 4a ja 4b). Spektreissä näkyy myös joillakin taajuusalueilla äänienergian vähenemistä, suomenkielisten miesten näytteissä 2000–3500 Hz:n alueella, ruotsinkielisten 3000–5000 Hz:n alueella.



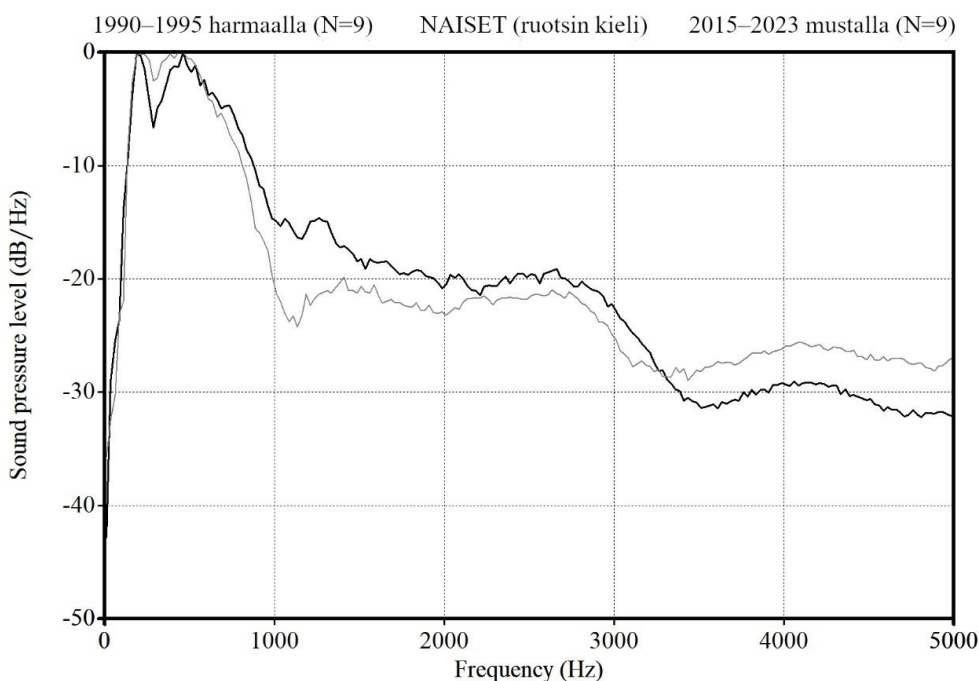
Kuva 3a. Suomenkielisten miesten keskiarvospektrit.



Kuva 3b. Ruotsinkielisten miesten keskiarvospektrit.



Kuva 4a. Suomenkielisten naisten keskiarvospektrit.



Kuva 4b. Ruotsinkielisten naisten keskiarvospektrit.

Suomenkielisten naisten näytteissä pientä äänienergian vähenemistä näkyy 4000–5000 Hz:n alueella, ruotsinkielisten naisten 3500–5000 Hz:n alueella. Nämä muutokset saattaisivat merkitä korkeataajuuksisen hälyn vähenemistä. Täytyy huomata, että äänitustekniikan muutokset voivat vaikuttaa asiaan, joten on mahdollista, että spektreissä tapahtuneet muutokset heijastavat joko puhujien äänenlaadun muutoksia sinällään tai muutosta siinä signaalissa, joka vastaanottajille lähetetään. Yhtä kaikki, jälkimmäinenkin on mielenkiintoinen

kulttuurinen tarkasteltava, sillä se kertoo Ylen hyvälaatuisena pitämästä äänestä. Äänienergian kasvu miehillä noin 1000 Hz:n alueella ja naisilla noin 3000 Hz:iin saakka voi kertoa siitä, että äänitystekniikalla korostetaan puheen ymmärrettävyydelle tärkeitä alueita.

Kuunteluanalyysi

Selvitimme kuunteluanalyysin avulla, miltä uutistenlukijoiden puheääni ja puhetapa kuulostavat, ja onko muutosta tapahtunut viimeisten vuosikymmenten aikana tässä puhekulttuurissa. Kaksi suomenkielistä kuuntelijaa analysoi uutispuhenäytteiden prosodisia piirteitä. Toinen kuuntelijoista oli tottunut kuuntelemaan erityisesti kouluttamattomien puhujien äänenlaatua ja toinen oli tottunut kuuntelemaan ja arvioimaan erityisesti toimittajien puhetta. Näytteet kuunneltiin laboratorio-olosuhteissa Genelec 8040A -kaiuttimella. Arvioitavat piirteet olivat äänen tiiviys, äänenväri, intonaatiolaajuus, painotusmäärä, tauotusten määrä ja tempo. Arvioinnissa käytettiin asteikkoa 0–5. Äänen tiiviydellä tarkoitetaan äänen sointia, onko se niin sanotusti täysvärähteinen ja soinnikas (kohtalainen, sopiva tiiviys), puristeinen ja kireä (voimakas tiiviys) vai huokoinen ja pehmeä (heikko tiiviys). Äänen sointiväriä on totuttu kuvailemaan joko tummaksi, kirkkaaksi tai tasapainoiseksi (yhtä aikaa tummaksi ja kirkkaaksi eli *chiaroscuro*, kuten klassisen laulopedagogian terminologiassa). Äänenväriä kuvaavia esimerkkejä voisivat olla vokaali /u/, joka soi tummana, ja vokaali /i/, joka soi puolestaan kirkkaana ja heleänä. Haukotellen tuotettu ääni on tumma, hymyillen tuotettu ääni taas kirkas ja heleä. Intonaatiolaajuus kertoo, miten laajaa sävelkorkeusvaihtelua puhuja lauseissaan käyttää. Eriytyistä painotusta käytetään puheessa yleensä korostamaan tärkeinä pidettyjä asioita tai lauseen sanoja. Tällaista erottelua ei tehdä, mikäli mitään ei pidetä tarpeellisena painottaa. Taukoja voidaan käyttää puheessa myös antamaan erityistä merkitystä jollekin ilmaisulle. Samoin tauoilla voidaan ilmoittaa siirtymää asiasta tai aiheesta toiseen. Puheen tempo tarkoittaa puhenopeutta, esimerkiksi miten monta sanaa puhuja tuottaa minuutissa. Tempo on keskeinen puheen prosodinen ominaisuus uutispuheessa.

Kahden äänen ja viestinnän tutkimuksen asiantuntijan antamat arviot korreloivat kohtalaisen hyvin piirteissä äänen tiiviys (Spearmanin rho 0,35, $p = 0,002$) ja tempo (rho 0,45, $p < 0,001$) ja heikosti, mutta merkitsevästi piirteessä äänenväri (rho 0,28, $p = 0,016$). Merkitsevää korrelaatiota ei ollut piirteissä intonaatio, painotus ja tauotus. Tätä selittää ero arvioijien kuuntelutottumusten välillä. Toinen kuuntelijoista oli tottunut kuuntelemaan erityisesti äänenlaatua ja suhteutti muut prosodiset muuttujat lähinnä ”tavallisten puhujien” tekstiluentaan, jolloin hänen arvioissaan intonaatiolaajuus, painotusmäärät ja tauotusmäärät saivat lähestulkoon saman arvion kaikissa näytteissä. Toinen kuuntelijoista oli tottunut kuuntelemaan ja arvioimaan erityisesti toimittajien puhetta, ja hänen arvionsa intonaatiosta, painotuksesta ja tauotuksesta vaihtelivat enemmän yksilöiden välillä. Yleisesti ottaen äänen tiiviys ja väri olivat arviointiasteikon 0–5 keskivaiheilla, mikä vastaisi soinnikasta ja tasapainoista ääntä. Muissa piirteissä kuuntelija-arvioiden keskiarvot ylittivät keskimääräisen luvun 3, joka vastaisi tavallista puhujaa. Siten siis uutispuheen intonaatiolaajuus sekä painotusten ja tauotusten määrä olivat suuremmat kuin tavallisella puhujalla, kuten voisi odottaakin. Taulukossa 3 summataan kuunteluarvioinnin tulokset.

	Miehet		Naiset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
Äänen tiiviys	3,2 (0,4)	2,9 (0,5)	3,1 (0,5)	3,3 (0,7)
Äänenväri	3,6 (0,6)	3 (0,7)*	3,2 (0,8)	3,3 (0,7)
Intonaatio	3,6 (0,3)	3,8 (0,5)	3,5 (0,4)	3,8 (0,4)*
Painotus	3,6 (0,5)	3,5 (0,2)	3,4 (0,3)	3,4 (0,2)
Tauotus	3,2 (0,3)	3,4 (0,3)	3,2 (0,2)	3,3 (0,4)
Tempo	3,5 (0,6)	3,2 (0,4)*	3,7 (0,5)	3,2 (0,3)**
N	16	18	18	24

Taulukko 3. Kuuntelutulokset. Asteikko 0–5 (Äänen tiiviys 0 = huokoinen, 5 = tiukka; äänenväri 0 = tumma, 5 = kirkas; intonaatio (sävelkulku) 0 = vähäinen, kapea, 5 = laaja; painotus: 0 = vähäinen, 5 = runsas; tauotus 0 = vähäinen, 5 = runsas; tempo 0 = hidas, 5 = nopea). * = $p < 0,05$, ** = $p < 0,001$. *Kursiivi*: suuntaa antava ero ($p < 0,10$).

Taulukosta 3 näkyy, että miesten tuoreimmista näytteistä äänenväri arvioitiin merkittävästi tummemmaksi ja tempo hitaammaksi verrattuina varhaisempiin näytteisiin. Äänen tiiviys arvioitiin vähäisemmäksi (äänenlaatu pehmeämmäksi) ja tauotus runsaammaksi, mutta nämä erot olivat tilastollisesti lähinnä suuntaa antavia. Naisten tuoreimpien näytteiden intonaatiolaajuus arvioitiin laajemmaksi ja tempo hitaammaksi. Tämän tutkimuksen perusteella näyttää siltä, että uutistenlukijanaisten puhekorkeusvalinnoissa ja intonaatiolaajuuksissa on aiempaa enemmän variaatiota. Intonaatiolaajuuden arvio korreloi perustaajuuden hajonnan (psa) kanssa ($\rho 0,41$, $p < 0,001$). Äänenväri ja tiiviys korreloivat alfa-suhdeluvun kanssa naisten näytteissä ($\rho 0,27$, $p < 0,10$ ja $\rho 0,31$, $p < 0,05$). Naisten äänenväri korreloi myös perustaajuuden keskiarvon kanssa ($\rho 0,69$, $p < 0,001$). Äänenvärin ja tiiviyn arviot korreloivat keskenään ($\rho 0,46$, $p < 0,001$). Loivasti laskevan spektrin oletettiin olevan kuultavissa kirkkaampana äänenvärinä, mutta kuunteluarviointit eivät kuitenkaan kaikilta osin vahvista tätä oletusta, sillä äänen tiiviyn tai kirkkauden lisääntymistä ei ollut kuuntelutulosten perusteella havaittavissa.

Suomenkielisten miesten äänen tiiviys arvioitiin kuuntelukokeissa vähäisemmäksi uudemmissa näytteissä ja äänenväri tummemmaksi kuin vanhemmissa näytteissä. Nämä kuulo vaikutelmat voivat liittyä siihen, että spektrin loiveneminen on suomenkielisten miesten äänissä todettavissa suhteellisen matalalla taajuusalueella, noin 1 kHz:n tienoilla, kun sitä vastoin äänienergian määrä 2–4 kHz:n, puhujanformantin, alueella on vähentynyt. Puhujanformantti on energiakasaua mainitulla taajuusalueella, ja sen on havaittu toteutuvan niin sanotuissa hyvissä äänissä, jotka kuulostavat kirkkailta ja kuuluvilta (Laukkanen & Leino 1999, 171).

Kuuntelukokeessa puheen arvioitavia piirteitä verrattiin vanhempien (aikaväli 1990–1995) ja uudempien (aikaväli 2015–2023) näytteiden välillä. Vanhempien ja uudempien näytteiden välillä havaittiin tilastollisesti merkitseviä muutoksia: suomenkielisten naisten intonaatio arvioitiin laajemmaksi ja tempo hitaammaksi uusimmista näytteistä, myös ruotsinkielisten naisten

tempo arvioitiin hitaammaksi (taulukko 4). Suomenkielisten miesten äänenväri arvioitiin tummemmaksi ja tempo hitaammaksi; ruotsinkielisten miesten näytteistä ei löytynyt tilastollisesti merkitseviä muutoksia kuunteluarvioissa. Tempon muuttuminen hitaammaksi välittyy rauhallisempaan ilmaisuna, mihin uutistenlukijat myös tietoisesti pyrkivät (Waaramaa 2020). Rauhallisuudella on vaikutusta luotettavuuden välittymiseen (Laukkanen & Leino 1999; Valo 1994; Klofstad et al. 2012; Tsantani et al. 2016). Näillä puheen ominaisuuksilla uutisgenre myös erottuu muista ohjelmatyypeistä.

	Miehet, suomenkieliset		Miehet, ruotsinkieliset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
Äänenväri	3,7 (0,6)	2,9 (0,7)*		
Intonaatiolaajuus				
Tempo	3,8 (0,6)	3 (0,2)*		
N	7	10	9	8
	Naiset, suomenkieliset		Naiset, ruotsinkieliset	
	1990–1995	2015–2023	1990–1995	2015–2023
Äänenväri				
Intonaatiolaajuus	3,3 (0,3)	3,8 (0,4)*		
Tempo	3,5 (0,3)	3,1 (0,2)*	4 (0,5)	3,3 (0,4)*
N	9	15	9	9

Taulukko 4. Tilastollisesti merkitsevät kuunteluarvointitulokset. * = $p < 0,05$ (Mann-Whitneyn U-testi).

Ruotsinkielisten miesten puheen perustaajuuden vaihtelu (4 psa, SD 0,42) on vanhemmissa näytteissä laajempaa ($p = 0,032$) kuin suomenkielisten miesten (3,45 psa, SD 0,42). Uudemmissa näytteissä naisten spektrin kaltevuus on loivempi ($p = 0,008$) ruotsinkielisten kuin suomenkielisten puhujien näytteissä (-15,5 Hz; SD 0,9 vs. -17,4 Hz; SD 1,7). Vanhemmissa näytteissä ruotsinkielisten miesten intonaatio (3,7 psa; SD 0,26 vs. 3,3 psa; SD 0,35) arvioitiin laajemmaksi ($p = 0,019$) kuin suomenkielisten miesten, ja ruotsinkielisten naisten tempo puolestaan nopeammaksi kuin suomenkielisten naispuhujien (3,3; SD 0,4 vs. 3,1; SD 0,21; $p = 0,028$). Suomen- ja ruotsinkielisten uutispuhenäytteiden välillä ei siis ollut kovinkaan paljon eroja akustisissa mittaustuloksissa eikä (suomenkielisten arvioijien) kuulonvaraisissa arvioissa. Kielierot suomen kielen ja suomenruotsin välillä eivät näin ollen vaikuttaneet merkitsevästi saatuihin tuloksiin.

Pohdinta: julkisen puheen saavutettavuus, ymmärrettävyys ja tasa-arvo

Median asema tiedon jakamisessa on kiistaton. Tiedon saavutettavuuteen vaikuttaa keskeisesti se, onko jaettu tieto ymmärrettävää kaikille, myös esi-

merkiksi muuta kuin suomea äidinkielenään puhuville, iäkkäille tai kuulon apuvälineitä käyttäville. Julkisen puheen laadun tulisi olla sellaista, että sen pystyvät vastaanottamaan ja ymmärtämään tasavertaisesti kaikki. Näin ollen julkinen puhe on saavutettavuus- ja tasa-arvoasia.

Ääni on uutistoimittajan työkalu, mutta kuitenkin uutistenlukijat eivät saa puhe- tai äänenkäytön opetusta lukuun ottamatta satunnaisia, usein itse maksettuja, opetustunteja (Waaramaa 2020). Julkinen puhe edellyttää selkeää artikulaatiota, sanat ja lauseet tulee ääntää loppuun saakka, myös nopeitempöisissä urheilu-uutisissa. Puheen tulee olla riittävästi tavallisen keskustelupuheen kaltaista, jotta sitä olisi helppo seurata. Keskustelunomainen puhe myös koetaan miellyttävimmäksi puhettavaksi (Addington 1968), koska kuuntelijan ei tarvitse pinnistellä ymmärtääkseen sitä.

Tässä tutkimuksessa tarkastelimme kahdella ajanjaksolla, 1990–1995 ja 2010–2023, tallennetuista uutispuhenäytteistä sitä, onko Ylen tv-uutispuheessa tapahtunut muutoksia viimeisen 30 vuoden aikana. Ajanjaksot sijoittuvat sosiaalisen median tulon molemmiin puoliin, millä on mahdollisesti vaikutusta myös uutispuhekuulttuuriin. Siitä ei kuitenkaan voida päätellä, että mahdolliset puhepiirteisissä tapahtuneet muutokset olisivat suorassa kausaalisuhteessa ja siten yksiselitteisesti seurausta sosiaalisen median tulosta. Sosiaalinen media voi kuitenkin olla yksi mahdollinen muutoksiin vaikuttava tekijä muiden globaalisten muutosten, kuten ylikansallisen viihdeteollisuuden ja pääasiassa englannin kielen käytön lisääntymisen, ohella.

Puhe ja ääni ovat kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä, minkä vuoksi niitä on syytä tutkia. Ne voivat heijastella esimerkiksi naisen yhteiskunnallista asemaa. Wihtori Peltosen *Puhetaito*-teoksessa (1901) sanotaan, että miehen ääni ilmaisee voimaa ja ajatusta, kun taas naisen ääni ilmentää vienoutta ja tunteellisuutta. Yhteiskunnalliset murrokset, sotavuodet ja naisten siirtyminen työelämään kodin ulkopuolelle toivat mukanaan äänen korkeuden



Kuva 5. Ylen vuoden 2013 ilmemuutoksesta lähtien uutisjuontajat ovat seisseet uutislähetysten ajan. Kuvassa Pia Pasanen. Kuva: Yle.

muutoksen: 1940-luvulta lähtien naisten keskimääräinen puhekorkeus on useiden eri maissa tehtyjen tutkimusten mukaan madaltunut (Laukkanen & Waaramaa 2020). Työelämässä miesten rinnalla naiset hakivat vakuuttavuutta puhumalla matalammalta korkeudelta. Nyttemmin tilanne ainakin Suomessa näyttää muuttuneen: Aiemmassa yliopisto-opiskelijoita koskevassa tutkimuksessa havaitsimme, että 2010-luvulla naisten keskimääräinen puhekorkeus oli noussut tilastollisesti merkitsevästi verrattuna 1990-lukuun (Laukkanen & Waaramaa 2020). Vastaavassa tuoreessa miesääniä koskevassa tutkimuksessa havaitsimme, että nuorten (19–30-v.) suomenkielisten miesten puheen perustaajuuden keskiarvo on hieman korkeampi 2010-luvulla kuin 1990-luvulla, ja näytekohmainen hajonta (intonaatiolaajuus) on hieman suurempi, mutta nämä erot eivät olleet tilastollisesti merkitseviä (Laukkanen & Waaramaa 2022). Käsillä olevassa uutispuhetutkimuksessa emme havainneet muutosta naisten keskimääräisessä puhekorkeudessa, mutta naisten näytteissä näkyi kuitenkin hieman korkeuden vaihtelulaajuuden lisääntymistä. Sen sijaan sekä suomen- että ruotsinkielisten miesten uutispuheessa puhekorkeus oli noussut (keskimäärin kaksi puolisävelaskelta) ja erityisesti suomenkielisten puhujien perustaajuuden vaihtelulaajuus oli myös lisääntynyt.

On mahdollista, että muutokset työelämässä, kuten naisten tasavertaistumiskehitys, ovat lisänneet feminiinisen äänen uskottavuutta, eikä sitä ehkä pidetä enää niin helposti kompetenssin mittarina ainakaan nuorten keskuudessa. Tähän muutokseen voi liittyä myös laajemmin eri sukupuolivariaatioiden tunnustaminen ja yleisen ilmapiirin muuttuminen sallivammaksi. Globaali viihdeteollisuus ja vieraiden kielten käytön lisääntyminen arkipuheessa voisivat osaltaan vaikuttaa puhekorkeuden nousuun ja sen vaihtelulaajuuden lisääntymiseen.

Ikä vaikuttaa sekä naisten että miesten puhekorkeuteen siten, että aikuisiässä siinä on havaittavissa lievää laskua 20–60 ikävuosien välillä. Tämä laskutendenssi jatkuu naisilla aina myöhäisimpiin ikävuosiin saakka, kun taas miehillä perustaajuus kääntyy nousuun yli 60 vuoden iässä (ks. esim. Pegoraro Krook 1988; Brown et al. 1991). Ylen uutistenlukijat ovat mainittujen aiempien tutkimustemme osallistujia vanhempia, mutta ikäjakaumaltaan arviolta varsin samankaltaisia kummassakin tarkastelujaksossa (1990- ja 2010–2020-luvuilla), joten ikäjakauma tuskin selittää havaittua eroa miesten uutistenluvun perustaajuudessa.

Tässä tutkimuksessa kuunteluanalyysin suoritti vain kaksi kuuntelijaa, mutta he ovat molemmat harjaantuneita puheäänien kuuntelijoita. Harjaantumattomat kuuntelijat vastaanottavat puhetta yleensä kokonaisvaltaisesti, erittelemättä puhepiirteitä. Arvioiden luotettavuutta osoittaa se, että äänen tiiviyteen, tempoon ja äänenlaatuun liittyvät arviot korreloivat vastaajien kesken. Sen sijaan merkitsevää korrelaatiota ei ollut piirteissä intonaatio, painotus ja tauotus, mikä kertoo yksilöllisistä kuuntelutavoista ja -tottumuksista (Brownell 2010; Imhof & Janusik 2006; Kiewitz et al. 1997; Välikoski 2015; Watson et al. 1995). Toinen arvioijista kuuli enemmän variaatioita puhujien välillä, kun taas toinen arvioi puhujia suhteessa kouluttamattomiin puhujiin, joilla puhepiirteiden vaihtelu on yleensä vähäisempää kuin ammattilaisilla, jotka tietoisesti tähtäävät puheen ja viestin ymmärrettävyyteen.

Suomen- ja ruotsinkielisten puhujien näytteitä vertailtaessa niistä ei löytynyt suuria eroja käytetyillä menetelmillä tarkasteltuina. Se saattaa kertoa siitä, että kaksi- tai useampikielisessä maassa voi tapahtua kielten välistä adaptaatiota. Jatkotutkimuksella olisi mielenkiintoista selvittää, eroavatko suomenkielisten ja ruotsinkielisten kuuntelijoiden arviot toisistaan. Näyttää

siltä, että uudemmissa näytteissä erot nimenomaan miesten perustaajuusvaihtelun ja havaitun intonaation laajuudessa ovat pienentyneet suomen- ja ruotsinkielisten puhujien välillä. Niin ikään siinä, missä ruotsinkielisten naispuhujien tempo arvioitiin suomenkielisiä naispuhujia nopeammaksi 1990-luvun näytteissä, uudemmissa näytteissä havaittiin tempon hidastumista molemmista kieliryhmissä aiempaan ajanjaksoon verrattuna sekä mies- että naispuhujien näytteissä. Aiempi nopeatempoisuus voi olla seurausta vuodesta 1985 alkaneesta paikallisradioiden tulosta ja sen mahdollisesta vaikutuksesta puhekulttuuriin. Hitaampi puhetempo voi hyvin helpottaa puheen vastaanottoa ja ymmärrettävyyttä. Kiintoisaa on, että aiemmassa tutkimuksessa on havaittu, että ihmisten on helpompi ymmärtää kuultuja uutisia kuin itse luetuja uutistekstejä (Kósa et al. 2009), mutta tutkijat kuitenkin huomauttavat, että heidän tutkimuksessaan koeasetelmalla ja kontekstilla saattaa olla vaikutusta tähän tulokseen, kuten myös yksilöllisillä eroilla informaation prosessoinnissa ja verbaalisessa kompetenssissa. Uutisenlukijan sukupuolella ei ole havaittu olevan vaikutusta uutisten ymmärrettävyyteen (Kósa et al. 2009).

Sekä miesten että naisten yleistä äänenlaatua kuvaava spektrin kaltevuus oli loiventunut (miesten näytteissä noin 1000 Hz tienoilla, naisten noin 3000 Hz:iin asti). Korkeampien taajuusalueiden (miehillä yli 2000 Hz:n, naisilla yli 3000 Hz:n alueilla) äänienergia oli keskiarvoisesti vähentynyt. Tämä muutos liittyy todennäköisimmin äänitystekniikkaan, jolla korostetaan puheen ymmärrettävyydelle tärkeitä taajuusalueita (ks. esim. Svec et al. 2009; Svec & Granqvist 2010; Fisher 2010). Näillä alueilla myös ihmisen kuulo on herkin. Ylältä saatujen tietojen mukaan äänityksissä on käytetty eri aikoina eri laitteita ja signaalien ekvalisointia ja kompressoointia. Näin ollen näytteiden äänenlaatu ei suoraan kuvaa puhujien äänentuottotapaa. Sen sijaan se kuvaa enemmänkin sitä, millaisena Yle haluaa puheäännet välittää yleisölleen. Kuitenkin sekä vanhempien että uudempien näytteiden yhteiskeskiaarvospektreissä (kuvat 3–4) on nähtävissä selkeitä huippuja 2–4 kHz:n välillä, mikä on tyypillistä hyväksi ja kantavaksi arvioidulle äänenlaadulle (Chan et al. 2021; Bele 2006; Nawka et al. 1997; Leino 1994). Näin ollen voidaan mittauksiin ja kuunteluarvioihin nojaten todeta, että Yle on jatkanut hyvä-äänisten toimittajien rekrytoimista uutistenlukijoiksi edelleen näihin päiviin saakka muun median puhekulttuurin muutoksista huolimatta.

Tässä uutispuhetta koskevassa tutkimuksessa koehenkilöiden määrä (N) on kattava ammatissa olleiden ja nyt olevien lukumäärään nähden, mutta tutkimuksellisesti kuitenkin suhteellisen pieni. Yksilöllisten erojen ohella puhetapaan ovat saattaneet vaikuttaa myös uutisen sisältö ja tulkinta siitä, millaisesta uutistyyppistä näytteessä on ollut kyse. Toisaalta, kunkin näytteen kesto oli hieman yli minuutin, ja näyte oli useiden uutisten kooste, joten näytteen voidaan olettaa kuvaavan kunkin uutistenlukijan tavanomaista uutispuhetapaa.

Radion syntyaikoina valtiovalta halusi puuttua ei ainoastaan siihen, millaisia aiheita radiossa käsiteltiin, vaan myös siihen, *miten* radiossa puhuttiin. Hyväksyttävän radioäänen tuli olla ”kultivoitunut” (Åbrink 1998, 32). Tämän päivän näkökulmasta kyse oli siis normatiivisesta puhetavasta. Tässä tutkimuksessaamme uutistoimittajien äänen yleislaatu arvioitiin molempina tarkasteluajanjaksoina hyväksi. Äänen tiiviys ja väri sijoittuivat arviointiasteikon keskivaiheille, ja puheen tauotukset, painotukset ja sävelkorkeusvaihtelun (intonaation) laajuus arvioitiin suuremmiksi kuin keskimäärin niin sanottujen tavallisten puhujien. Tämä osoittaa, että Ylen uutispuhe on säilyttänyt

tietyn normatiivisuuden, mitä voidaan pitää perusteltuna puheen helpon ja miellyttävän seurattavuuden ja siten viestin tehokkaan välittymisen kannalta.

Radiopuhe on myös institutionaalista puhetta, joka on muodostunut omaksi kulttuurikseen. Tällä puhetavalla on historiallinen merkityksensä ja painoarvonsa ensimmäisenä medioituna puheena, jonka avulla on ilmenetty yhteiskunnallisia valtasuhteita. Ensimmäiset televisiouutiset Yle aloitti vuonna 1959 (Pernaa 2009), jolloin samanlaiset vaatimukset asetettiin puheäänelle myös tv-ilmaisussa. Tästäkin näkökulmasta radio- ja tv-puhe rakentaa ymmärrystä yhteiskunnallisesta elämästä, ja yksilön näkökulmasta hänen arjestaan. (Åbrink 1998, 32, 38, 72.) Tällä tavoin normatiivinen institutionaalinen puhe on osa laajempaa kulttuuria ja ihmisten arkea. Mutta kulttuuri on kuitenkin elävää ja muuttuvaa. Mediakulttuuri on kokenut historiallisen muutoksen internetin ja moninaisten alustojen tuomien muutosten myötä, ja ne ovat monella tapaa vaikuttaneet viestintätapoihimme ja puhekulttuuriimme. Tällä tutkimuksella olemme kuitenkin osoittaneet, että muutokset eivät ole horjuttaneet uutisgenreä ja että normatiivisella ilmaisulla on paikkansa etenkin uutispuheessa. Toimittajan hyvä äänenlaatu toteuttaa osaltaan myös luotettavan median roolia uskottavana viestintämuotona. Tässä Yle pyrkii toteuttamaan tiedon saavutettavuutta, ymmärrettävyyttä ja tasa-arvoa.

Kiitokset

Kiitos Ylen arkistolle näytteistä ja laboratorioassistentti Vesa Ronkaiselle aineiston akustisista analyyseistä.

Lähteet

- Addington, David W. (1968) The Relationship of the Selected Vocal Characteristics to Personality Perception. *Speech Monographs XXXV*, 492–503.
- de Albuquerque Rodrigues, Danilo; Simões-Zenari, Marcia; Dos Reis Cota, Ariane & Nemr, Katia (2021) Voice and Communication in News Anchors: What is the Impact of the Passage of Time? *Journal of Voice*. Nov 1:S0892-1997(21)00320-9. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.09.022>.
- Andreeva, Bistra; Demenko, Grażyna; Möbius, Bernd; Zimmerer, Frank; Jügler, Jeanin, & Oleskowicz-Popiel, Magdalena (2014) Differences of Pitch Profiles in Germanic and Slavic Languages. *Proceedings of The Fifteenth Annual Conference of the International Speech Communication Association*. ISCA, Singapore, 1307–1311.
- Anderson, Rindy C.; Klofstad, Casey A.; Mayew, William J. & Venkatachalam, Mohan (2014) Vocal Fry May Undermine the Success of Young Women in the Labor Market. *PLoS One* 9(5). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0097506>.
- Bele, Irene Velsvik (2006) The Speaker's Formant. *Journal of Voice* 20(4), 555–578.
- Bell, Allan (1983) Broadcast News as a Language Standard. *International Journal of Sociology of Language* 40, 29–42.
- Boersma, Paul & Weenink, David (2013) *Praat [computer program]: Doing Phonetics by Computer* (Version 5.3.57). Amsterdam: Institute of Phonetic Sciences.
- Brand, Graham & Scannell, Paddy (1991) Talk, Identity and Performance: The Tony Blackburn Show. Teoksessa Paddy Scannell (toim.) *Broadcast Talk*. Lontoo: Sage Publications Ltd., 201–226.
- Brown, Jr. William. S.; Morris, Richard J.; Hollien, Harry & Howell, Elizabeth (1991) Speaking Fundamental Frequency Characteristics as a Function of Age and Professional Singing. *Journal of Voice* 5(4), 310–315.
- Brownell, Judi (2010) *Listening; Attitudes, Principles, and Skills*. Boston: Pearson.
- Burgoon, Judee K. (1978) Attributes of the Newscaster's Voice as Predictors of His Credibility. *Journalism Quarterly* 55(2), 276–300.

- Chan, May Pik Yu & Liberman, Mark (2021) An Acoustic Analysis of Vocal Effort and Speaking Style. *Proceedings of Meetings on Acoustics* 45, 1. <https://doi.org/10.1121/2.0001549>.
- Couldry, Nick (2013) *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity press.
- Coulson, E. R. (1935) Letters to News Broadcaster. Duke University Press. *American Speech* 10(4), 280–282.
- Fisher, Walter (2010) *Digital Video and Audio Broadcasting Technology: A Practical Engineering Guide*. Springer International Publishing 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32185-7>.
- Goffman, Erving (2012 [1959–1983]) *Vuorovaikutuksen sosiologia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Koivisto, Juha; Lehtonen, Mikko; Uusitupa, Timo & Grossberg, Lawrence. Tampere: Vastapaino.
- Haworth, Janet (2000) Women in Radio News: Making a Difference? Teoksessa Caroline Mitchell (toim.) *Women & Radio. Airing Differences*. Lontoo: Routledge, 250–261.
- Hämäläinen, Raija; De Wever, Bram; Waaramaa, Teija; Laukkanen, Anne-Maria & Lämsä, Joni (2018) It's Not Only What You Say, But How You Say It: Investigating the Potential of Prosodic Analysis as a Method to Study Teacher's Talk. *Frontline Learning Research* 6(3). <https://doi.org/10.14786/flr.v6i3.371>.
- Imhof, Margaretha & Janusik, Laura A. (2006) Development and Validation of the Imhof-Janusik Listening Concepts Inventory to Measure Listening Conceptualization Differences between Cultures. *Journal of Intercultural Communication Research* 35(2), 79–98. <https://doi.org/10.1080/17475750600909246>.
- Imhof, Margaretha; Välikoski, Tuula-Riitta; Laukkanen, Anne-Maria & Orlob, Kai (2014) Cognition and Interpersonal Communication: The Effect of Voice Quality on Information Processing and Person Perception. *Studies of Communication Sciences* 14(1), 37–44. <https://doi.org/10.1016/j.scoms.2014.03.011>.
- Kiewitz, Christian; Weaver, James B. III; Brosius, Hans-Bernd & Weimann, Gabriel (1997) Cultural Differences in Listening Style Preferences: A Comparison of Young Adults in Germany, Israel, and the United States. *International Journal of Public Opinion Research* 9(3), 233–247. <https://doi.org/10.1093/ijpor/9.3.233>.
- Keller, Teresa (2019) Voice and Presentation. Teoksessa Teresa Keller (toim.) *Television News: The Heart and How-To of Video Storytelling*. Lontoo: Routledge, 237–268. <https://doi.org/10.4324/9781351002660>.
- Klofstad, Casey A.; Anderson, Rindy C. & Peters, Susan (2012) Sounds Like a Winner: Voice Pitch Influences Perception of Leadership Capacity in Both Men and Women. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 279(1738), 2698–2704.
- Kósa, István; Ambrus, Zoltán & Zsigmond, Csilla (2009) The Comprehension of Announced and Written TV News. *Studia media (Report)*. *Revista de Stiinte Politice, Revue des Sciences Politiques* 24, 147–163.
- Laki Yleisradio Oy:stä annetun lain 7 §:n muuttamisesta 159/2022. Saatavilla: <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2022/20220159> (linkki tarkistettu 12.3.2024).
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo (1999) *Ihmeellinen ihmisääni*. Tampere: Gaudeamus.
- Laukkanen, Anne-Maria & Waaramaa, Teija (2020) Suomalaisten naisopiskelijoiden luennan perustajuuden muutokset 1990-luvulta 2010-luvulle. *Puhe ja kieli* 40(2), 123–134. <https://doi.org/10.23997/pk.97221>.
- Laukkanen, Anne-Maria & Waaramaa, Teija (2022) Nuorten suomalaisten miesten luennan perustajuus 1990- ja 2010-luvuilla. *Puhe ja kieli* 42(1), 3–16. <https://doi.org/10.23997/pk.119691>.
- Lee, Binna & Van Lancker Sidtis, Diana (2017) The Bilingual Voice: Vocal Characteristics When Speaking Two Languages across Speech Tasks. *Speech, Language and Hearing* 20(3), 174–185.
- Leino, Timo (1994) Long-term Average Spectrum Study on Speaking Voice Quality in Male Actors. Teoksessa Anders Friberg, Jenny Iwarsson, Erik Jansson & Johan Sundberg (toim.) *Proceedings of SMAC93, Stockholm Music Acoustics Conference July 28 – August 1, 1993*. Publication issued by the Royal Stockholm Academy of Music, nr 79, 206–210.
- Ligon, Claire; Rountrey, Carrie; Vaidya Rank, Noopur; Hull, Michael & Khidr, Aliaa (2019) Perceived Desirability of Vocal Fry Among Female Speech Communication Disorders Graduate Students. *Journal of Voice* 33(5), 805.e21–805.e35. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.03.010>.

Lukkarila, Päivi; Laukkanen, Anne-Maria & Palo, Pertti (2012) Influence of the Intentional Voice Quality on the Impression of Female Speaker. *Logopedics Phoniatrics Vocology* 37(4), 158–166. <https://doi.org/10.3109/14015439.2012.687762>.

Matikainen, Janne; Ojala, Markus; Aslama Horowitz, Minna & Jääsaari, Johanna (2020) *Media ja yleisön luottamuksen ulottuvuudet: instituutit, journalismi ja mediasuhde*. Valtiotieteellisen tiedekunnan julkaisuja Nro 171. Helsingin yliopisto. Valtiotieteellinen tiedekunta. Helsinki. Saatavilla: <https://www.helsinki.fi/fi/projektit/median-auktoriteetti-ja-yleison-luottamus> (linkki tarkistettu 12.3.2023).

Nawka, Tadeus; Anders, Lutz Christian; Cebulla, Mario & Zurakowski, David (1997) The Speaker's Formant in Male Voices. *Journal of Voice* 11, 422–428. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(97\)80038-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(97)80038-0).

Nykänen, Ismo & Rannisto, Ari (2021) *Ysi viis seiska Yhtiöpäinen radio 1985–90*. Helsinki: Into Kustannus Oy.

Parker, Michelle A. & Borrie, Stephanie A. (2018) Judgments of Intelligence and Likability of Young Adult Female Speakers of American English: The Influence of Vocal Fry and the Surrounding Acoustic-prosodic Context. *Journal of Voice* 32(5), 538–545. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2017.08.002>.

Pegoraro Krook, Maria Inês (1988) Speaking Fundamental Frequency Characteristics of Normal Swedish Subjects Obtained by Glottal Frequency Analysis. *Folia Phoniatrica et Logopaedica* 40(2), 82–90. <https://doi.org/10.1159/000265888>.

Peltonen, Wihtori (1901) *Puhetaito. Kaunoluuvun, puhe- ja esitystaidon perusteet sekä ääninelinten hoito. Valaistu 39 kuvalla*. Porvoo: Werner Söderström'in kirjapaino.

Pernaa, Ville (2009) *Uutisista, hyvää iltaa. Ylen tv-utiset ja yhteiskunta 1959–2009*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Rogerson, Jemma & Dodd, Barbara (2005) Is There an Effect of Dysphonic Teachers' Voices on Children's Processing of Spoken Language? *Journal of Voice* 19(1), 47–60. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2004.02.007>.

Svec, Jan G.; Granqvist, Svante & Sramkova, H. (2009) Basic Requirements on Microphones for Voice Recordings. *Proceedings of the 6th International Workshop on Models and Analysis of Vocal Emissions from Biomedical Applications (Maveba 2009)* 1000–1004. Saatavilla: https://www.researchgate.net/publication/256309459_Basic_requirements_on_microphones_for_voice_recordings (linkki tarkistettu 12.3.2024).

Svec, Jan G. & Granqvist, Svante (2010) Guidelines for Selecting Microphones for Human Voice Production Research. *American Journal of Speech-Language Pathology* 19(4), 356–368. [https://doi.org/10.1044/1058-0360\(2010\)09-0091](https://doi.org/10.1044/1058-0360(2010)09-0091).

Scherer, Klaus R. & Giles, Howard (1979) *Social Markers in Speech*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tsantani, Maria S., Belin, Pascal, Paterson, Elena M. & McAleer, Phil (2016) Low Vocal Pitch Preference Drives First Impressions Irrespective of Context in Male Voices But not in Female Voices. *Perception* 45(8), 946–963. <https://doi.org/10.1177/0301006616643675>.

Uusitalo, Tuuli; Nyberg, Laura; Laukkanen, Anne-Maria; Waaramaa, Teija & Rantala, Leena (2022) Has the Prevalence of Creaky Voice Increased Among Finnish University Students From the 1990's to the 2010's? *Journal of Voice*. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.12.006>.

Valo, Maarit (1994) *Käsitykset ja vaikutelmat äänestä*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä: Studia Philologica Jyväskyläensia. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8267-6>.

Waaramaa, Teija (2020) *Uutisankkurina Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Waaramaa, Teija; Lukkarila, Päivi; Järvinen, Kati; Geneid, Ahmed & Laukkanen, Anne-Maria (2019) Impressions of Personality from Intentional Voice Quality in Arabic-speaking and Native Finnish-speaking Listeners. *Journal of Voice* 35(2). <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2019.09.003>.

Waaramaa-Mäki-Kulmala, Teija (2010) Emootiot äänessä: tunneilmaisun akustiset ominaisuudet ja vastaanotto. *Prologi. Puheviestinnän vuosikirja*, 60–67. Saatavilla: <http://prologos.fi/prologi/index.php?page=vuosikirjat> (linkki tarkistettu 6.1.2024).

Välikoski, Tuula-Riitta (2015) *Kuuntelemisen taito*. Procom. Saatavilla: <https://www.procom.fi/viestijat/tutkimus/kuuntelemisen-taito/> (linkki tarkistettu 6.1.2024).

Warhurst, Samantha; McCabe, Patricia & Madill, Catherine (2013a) What Makes a Good Voice for Radio: Perceptions of Radio Employers and Educators. *Journal of voice* 27(2), 217–224. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2012.08.010>.

Warhurst, Samantha; McCabe, Patricia; Yiu, Edwin; Heard, Robert & Madill, Catherine (2013b) Acoustic Characteristics of Male commercial and Public Radio Broadcast Voices. *Journal of Voice* 27(5), 655-e1. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2013.04.012>.

Watson, Kittie W.; Barker, Larry L. & Weaver, James B. III (1995) The Listening Styles Profile (LSP-16): Development and Validation of an Instrument to Assess Four Listening Styles. *International Journal of Listening* 9(1), 1–13. <http://doi.org/10.1080/10904018.1995.10499138>.

Venkatraman, Anumitha & Sivasankar, M. Preeti (2018) Continuous Vocal Fry Simulated in Laboratory Subjects: A Preliminary Report on Voice Production and Listener Ratings. *American Journal of Speech and Language Pathologies* 27(4), 1539–1545. https://doi.org/10.1044/2018_AJSLP-17-0212.

Åbrink, Håkan (1998) "Gomorrön, Stockholm". *Radioprät som stil, genre och samtal med lyssnaren*. Acta Universitatis Tamperensis 632. Tammerfors universitet. Akademisk avhandling. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.

Jenni Hokka

Jenni Hokka, YTT, asiantuntija,
tutkijakoulu, Tampereen yliopisto

MONIALUSTAISEN SISÄLLÖNTUOTANNON AIHEUTTAMAT JÄNNITTEET TUOTANTOKULTTUURISSA

Tapaus *Uusi päivä*



Vuosina 2010–2018 esitetty Uusi päivä oli Ylen ensimmäisiä monialustaisia draamatuotantoja. Sarja brändättiin aluksi perhesarjaksi, mutta alusta alkaen sarjalla pyrittiin myös tuomaan Ylelle lisää nuoria katsojia, minkä vuoksi sarjan sisältökokonaisuuteen kuului televisiodraaman ohella laajat nettisisällöt useissa sosiaalisen median kanavissa, kuten Facebookissa, Instagramissa, Twitterissä, Snapchatissa, Spotifyssa ja Youtubessa. Tätä sosiaalisen median sisällöntuotantoa varten sarjalla oli oma nettitiimi. Keväällä 2015 toteutettuun etnografiseen havainnointiin ja haastatteluihin perustuva tutkimuksessani tuon esiin, kuinka monialustainen sisällöntuotanto vaati muutoksia totuttuihin tapoihin tehdä televisiodraamaa. Tuotantokulttuurin muutos ei kuitenkaan ollut yksinkertainen, vaan tuotantoryhmän sisällä oli jännitteitä televisiodraaman keskittyvien työntekijöiden ja transmediaaliseen kerrontaan pyrkivien työntekijöiden välillä. Tämä johtui pääosin kolmesta syystä: päivittäissarjatuotannon kireästä aikataulusta, nettisisältöä ja televisiosarjaa tekevien työntekijöiden organisatorisesta erillisyydestä sekä eri työntekijöiden työidentiteettien eroista.

Johdanto

Yle on siirtänyt painopistettä verkkoon myös sisältöjen tekemisessä. Vuoden merkittävillä ohjelmakokonaisuuksilla, kuten Sotshin olympialaisilla tai yhteiskunnallisella Lupa välittää -hankkeella on ollut vahva verkkoulottuvuus. Monivälitteellisyys ja transmediaisuus ovat osa sekä sisältöjen että julkaisujen suunnittelua. Yle kehittää määrätietoisesti henkilöstönsä verkko-osaamista esimerkiksi kerrontatavoissa ja käsikirjoittamisessa. (Ylen toimintakertomus ja tilinpäätös 2014.)

Vuonna 2015 YLE nosti ”Verkko edellä muutokseen” -iskulauseen yhdeksi yhtiön kolmesta keskeisestä strategisesta tavoitteesta, mikä tarkoitti verkon

nostamista tasaveroiseksi mediaksi television ja radion rinnalle kaikessa sisältötuotannossa. Jo vuonna 2010 aloittaneen *Uusi päivä* -sarjan (*UP*) oli tarkoitus olla yksi Ylen keskeisistä panostuksista verkkoon ja sitä kautta nuoriin katsojiin, sillä 2010-luvulla Ylessä oltiin huolestuneita nuorten katsojien aikuisia vähäisemmästä Ylen sisältöjen seuraamisesta. Sarjan tuotantoraamatussa määriteltiin alusta saakka, että sarjan sisältöjä julkaistaisiin kolmessa väylässä: televisiossa, radiossa ja internetissä. Sarjalle palkattiin heti sarjan alusta alkaen kolmihenkinen nettitiimi, jonka vastuulla oli huolehtia sarjan verkkosisällöistä. Samalla *UP* oli myös Ylen ensimmäinen jatkuvajuoninen päivittäissarja – jota tosin esitettiin kolmena päivänä viikossa.

Sarjan monialustaisuutta toteutettiin kunnianhimoisesti. Vuonna 2015 *UP*:ään kuuluvia sisältöjä julkaistiin omien verkkosivujensa ja Yle Areenan lisäksi Facebookissa, Flickrissä, Instagramissa, Twitterissä, Snapchatissa, Spotifyssa ja Youtubessa. Verkkosisällön lisäksi sarjan *UP Plus* -palveluihin kuului kahden henkilöhaamon yhteinen radio-ohjelma YleX-nuorisokanavalla sekä sarjan henkilöhaamojen bändien live-keikkoja.

Vaikka Ylen johto halusi strategisesti panostaa nettiin ja *UP*:n monialustainen sisältö saavutti varsin hyvin katsojansa ja käyttäjänsä, tuotantoryhmän sisällä strategian vieminen käytäntöön ei ollut itsestään selvää. Tässä artikkelissa tutkin *UP*:n tuotantoa ja analysoin sen työntekijöiden näkemyksiä monialustaisesta sisällöntuotannosta ja transmediaalisesta kerronnasta sekä niiden toteutumisen haasteista. Tutkimusta varten seurasin etnografisesti sarjan kuvauksia ja tuotantopalavereja keväällä 2015 ja haastattelin sarjan työntekijöitä sekä samana keväänä että tuotannon siirryttyä uuteen studioon loppuvuodesta 2015.

Sarjan tuotanto päättyi vuoden 2018 lopussa, koska Yle halusi yhden pitkäkestoisen päivittäisdraaman sijaan tarjota katsojille enemmän erilaisia, lyhyempiä sarjoja (Mattson 2018). Vaikka *UP* on jo päättynyt, se on valaiseva esimerkki television sisällöntuotannolle edelleen ajankohtaisesta ja tutkitusta kehityskulusta: televisiofiktio muutoksesta yksikanavaisesta ja yhdelle yleisölle kerrotuista tarinoista monialustaiseen sisältötuotantoon. *UP* on esimerkki myös siitä, miten erityisesti julkisen palvelun mediayhtiössä reagoitiin tähän trendiin ja miten organisaation toimintatavat vaikuttivat siihen, miten monialustaista sisältötuotantoa oli mahdollista toteuttaa.

Teoreettiset käsitteet

Alustoitumisen voimakkaasta vaikutuksesta televisiofiktio tuotantoon on kirjoitettu paljon. Erilaiset striimauspalvelut ovat muuttaneet katsomistotumukset seuraavan jakson lähetyksen odotuksesta maratonkatseluun ja valmiin ohjelmiston seuraamisesta käyttäjän tekemiin valintoihin, muokaten samalla koko ajatuksen televisiosta huoneen nurkassa olevasta lähetyslaitteesta verkkopalveluksi (Lobato 2019, 7–10; Bennett 2018; Lotz 2018; Jenner 2016; Sundet 2021, 27–30, 54–59). Vaikka huomio tällöin on usein kiinnittynyt suuriin globaaleihin toimijoihin, kuten Netflixiin, ja niiden vaikutukseen, myös pienemmät kansalliset ja/tai julkisen palvelun yhtiöiden verkkopalvelut ovat olleet vahvistamassa tätä kehitystä (Johnson 2018), hyvinä esimerkkeinä BBC:n iPlayer ja Yle Areena. Alustoituminen on tehnyt televisiokulttuurista globaalimpaa niin tilattavissa olevan sisällömäärän kasvun kuin suurten globaalien toimijoiden ja niiden tilaamien transnationaalien tuotantojen kautta (Lotz 2020; Chalaby & Plunkett 2021; Sundet 2021, 8–12, 37–39; Dunleavy 2020).

Striimauspalvelut eivät kuitenkaan ole ainoa alustoitumisen muoto, joka on muuttanut televisiotuotantoa ja katsomista. Television sisällöntuottajat ovat vuosituhaten vaihteen tienoilta alkaen tehneet kasvavassa määrin sisältöä sosiaalisen median eri alustoille alkaen varhaisvaiheen ”kotisivuista” eri sosiaalisen median sovelluksissa julkaistuihin transmediaalisiin sisältöihin (Bennett 2008; Sousa et al. 2016; Stollfuss 2021). Vaikka varhaisten teorioiden visiot transmediaalisesta fiktiosta, jossa katsoja seuraisi yhden juonikulun kehittymistä useilla eri alustoilla julkaistujen juonenpalasten kautta, tai katsojan valintoihin perustuvasta interaktiivisesta tarinankerronnasta (Jenkins 2006; 2007; Scolari 2009) ovat vaihtuneet ennemminkin sarjan markkinointiin ja katsojien tehokkaaseen tavoittamiseen (Johnson & Grainge 2015), katsojalle ja käyttäjälle sarjan katsomisen kokemus on muuttunut monialustaisen sisällöntuotannon myötä, sillä se mahdollistaa lineaarisesti etenevään televisiofiktioon verrattuna kokonaisvaltaisemman uppoutumisen sarjamaailmaan.

Televisiofiktio katsomistottumusten ja monialustaisen sisällön tuottamisen tarve on vaikuttanut myös sarjojen tekotapoihin. Tässä artikkelissa tarkastelen televisiosarjojen tuotantokulttuurien muutosta *UP:n* kautta. Tutkimus on siten osa kulttuurintutkimuksellista tuotannontutkimusta, jossa kiinnostuksen kohteena on se, miten ihmiset tuottavat kulttuuria tietynlaisissa organisaatioissa ja yhteisöissä rakentaen ja toisintaen samalla yhteisölle ominaisia työntekeksen tapoja ja työidentiteettejä. Kulttuurintutkimukseen pohjautuva tuotannontutkimus analysoikin usein haastatteluiden ja etnografian menetelmin työntekeksen käytäntöjä sekä työntekijöiden näkemyksiä ja uskomuksia työstään. (Mayer et al. 2009, 2–6; Caldwell 2011; Hesmondhalgh & Baker 2011.)

Tämä tutkimus on myös osa julkisen palvelun tuotantokulttuurien tutkimusta, sillä julkinen palvelu muodostaa mediakentässä omanlaisen organisaation sitä koskevan lainsäädännön, valvonnan sekä erityisesti julkisen palvelun toimintaa ohjaavien arvojen vuoksi (Hokka 2017). Toisaalta, kuten James Bennett (2015) artikkelissaan julkisen palvelun tuotantokulttuureista muistuttaa, julkisen palvelun tuotantokulttuurit ovat verkostomaisia, toisiinsa risteäviä ja moninaisia sen sijaan, että olisi olemassa yksi julkisen palvelun tuotantokulttuuri, joka kattaisi kaiken julkisen palvelun toiminnan uutisista lastenohjelmiin. Myös strategisen johdon ja eri tason työntekijöiden käsitykset ja kokemukset päivittäisestä työstä sekä julkisen palvelun arvojen ja strategian toteutumisesta poikkeavat käytännössä usein toisistaan, mikä on syytä muistaa johtopäätöksiä tehdessä.

UP on kuitenkin erityisyydessään tärkeä tutkimuskohde, koska se on kansainvälisestikin varhainen esimerkki siitä, miten televisiosarja levittäytyi sisällöllisesti usealle eri alustalle. Sen tutkimus kertoo siten havainnollisesti monialustaisen sisällöntuotannon kehityksestä. Sarjan tuotantokulttuurin analyysi kuvaa myös yhden olennaisen palan Ylen historiasta: siitä, miten julkisen palvelun televisiosta tuli julkisen palvelun media, ja siitä, miten monialustainen tuotanto alkoi vähitellen muuttaa työyhteisön käytäntöjä.

Aineisto ja menetelmät

Tutkimusaineistoni sisältää sekä etnografista havainnointia että tutkimushaastatteluja. Havainnoin sarjan vastaavan tuottajan luvalla *UP:n* tuotantoprosessia tammikuusta maaliskuuhun 2015 useissa eri jaksoissa, 1–3 päivän ajan kerrallaan siten, että sain käsityksen sarjatuotannon eri osa-alueista ja

erilaisista kuvaustilanteista. Seurasin sarjan kuvauksia sekä studiossa että ulkokuvauksissa, ja osallistuin niin sanotun *story teamin* eli sarjan tarinalinjoja luovan käsikirjoitustiimin sessioihin. Lisäksi olin läsnä useissa suunnittelu- ja tuotantokokouksissa, joissa osastojen päälliköt keskustelivat tulevista kuvauksista ja niiden vaatimista toimenpiteistä kunkin osaston osalta. Varsinaisen havainnoinnin lisäksi keräsin tietoa siitä, miten sarjan tekijät työskentelivät yhdessä, mitä ja kenen kanssa he keskustelivat tauoilla ja mikä oli heidän tavallisen työpäivänsä rakenne. Tauoilla pääsin myös juttelemaan työntekijöiden kanssa epävirallisesti ja keskustelemaan muun muassa heidän aiemmista kokemuksistaan eri tuotannoista ja ajatuksistaan nykyisestä työstä sekä sarjasta ylipäätään. Kaikissa näissä tilanteissa seurasin, miten monialustaisuus huomioitiin käytännöissä ja keskusteluissa. Kevään 2015 havaintojaksojen lisäksi osallistuin *UP:n* studion muuton jälkeen lanseeratun uuden kauden pilottijakson kuvauksiin marraskuussa 2015.

Havaintojakson aikana hankkimieni tietojen avulla pystyin valitsemaan tutkimukseni kannalta keskeiset haastateltavat. Halusin haastatella niitä työntekijöitä, jotka olivat henkilökohtaisesti mukana – tai joiden piti olla mukana – sarjan transmediaalisten elementtien luomisessa. Havainnoista oli hyötyä myös haastattelujen teemojen ja kysymysten kehittämisessä, sillä minulla oli näin jo ennen haastatteluja ymmärrys sarjan jaksojen eri työvaiheista, tuotantoprosessin käytännöistä ja työntekijöiden keskeisistä haasteista.

Haastattelut olivat puolistrukturoituja teemahaastatteluja, joita tein maaliskuu–toukokuun 2015 aikana, ja keskeisimmät toimijat haastattelin toisen kerran marras–joulukuussa 2015. Haastateltaviin kuuluivat sarjan vastaava tuottaja, kolmihenkinen nettitiimin tuottaja sekä nettitiimin muut jäsenet. Työtehtävien vaihtumisen vuoksi haastattelin yhteensä neljä nettitiimin jäsentä. Haastattelin myös kolme *story teamin* vakituista jäsentä (mukaan lukien pääkäsikirjoittaja) sekä niin sanotun *senior scriptin* eli dialogista vastaavan ja freelancereista koostuvan *script*-tiimin ohjaavan käsikirjoittajan. Näistä nettituottajan, samassa tehtävässä tutkimuskauden ajan pysyneen nettitiimin jäsenen sekä pääkäsikirjoittajan haastattelin kahdesti. Yhteensä keskimäärin 1,5 tunnin haastatteluja kertyi 12 kappaletta. Koska haastateltavat ovat sarjan tunnettuuden ja verkosta löytyvien tietojen avulla helposti tunnistettavissa, en pääsääntöisesti mainitse heidän nimikkeitään haastattelulainauksen yhteydessä. Kun se on johtopäätösten esittelyn kannalta aivan välttämätöntä, kerron haastattelujen yhteydessä väljästi, mitä tehtävää henkilö on hoitanut, kuten käsikirjoittaja (joko *story teamin* jäsen tai *senior script*) tai nettitiimin jäsen (mukaan lukien nettitiimin tuottaja).

Olen analysoinut tutkimushaastatteluja narratiivisen analyysin keinoin. Metodologisesti narratiivinen analyysi on pikemminkin löyhä kattokäsite erilaisille lähestymistavoille kuin tarkkarajainen analyysimenetelmä. Narratiivisen analyysin asiantuntija Anna De Fina (2011) jakaa narratiivisen analyysiin kolmeen luokkaan sen mukaan, mistä tutkija on analyysissään kiinnostunut: 1) kieleen ja kerronnan tyyliin, 2) teemoihin ja aiheisiin, joista kertojat puhuvat tai 3) vuorovaikutuksellisiin prosesseihin ja sosiaalisiin käytäntöihin, joilla tutkittavat osallistuvat narratiiviin käytäntöihin. (De Fina 2011, 35–27.) Näistä viimeisimpään suuntaukseen sisältyy myös identiteetin ja kertojaposition tutkimus, jossa nykyisin korostetaan positionien syntymistä paikallisissa, vuorovaikutteisissa prosesseissa. Haastateltavat eivät vain ”ota” tiettyjä asemia, vaan heille myös tarjotaan tiettyjä asemia, ja niiden suhde laajempiin kulttuurisiin ajattelumalleihin on monimutkainen. (De Fina 2013, 41–42.)

Erityisesti käytettäessä haastattelupuhetta aineistona identiteetin ja aseointien tutkimiseen De Fini (2013) on ehdottanut lähestymistapaa, jossa otettaisiin huomioon sekä haastattelu vuorovaikutustilanteena että haastateltavien ideologiset kategorisoinnit ja konstruktiot. Tällaiset toistuvat ajatusmallit eivät kuitenkaan valikoidu sattumanvaraisesti vaan ovat yleensä keskeisiä siinä yhteisössä, jossa haastateltavat toimivat. Jotta tutkija tunnistaa tutkittavassa yhteisössä keskeisiä ajatusmalleja, on olennaista tehdä myös etnografista havainnointia, jossa tarkkaillaan tutkittavan yhteisön sosiaalista vuorovaikutusta ja yhteisön sisällä toistuvia tarinoita.

Hyödynnän De Finin (2013) ehdottamaa etnografian tukemaa narratiivista lähestymistapaa siten, että analysoin haastateltavien asemoitumista monialustaiseen tuotantoon ja heidän identiteettiään työntekijöinä. Tämä analyysin fokus perustuu sekä havainnoissa syntyneeseen vaikutelmaan nettitiimin erillisyydestä suhteessa muuhun tuotantoon että niin havainnointijaksoilla kuin haastatteluvastauksissa toistuviin samankaltaisiin narratiiveihin, joilla sarjan tuotantoa, tekijäryhmiä ja tekijöiden rooleja niissä kuvattiin. Jotta havainnointiin perustuvien huomioiden vaikutus haastattelukysymyksiin ja kysymysten rooli haastattelussa vuorovaikutustilanteena tulisi näkyviin, olen yleensä kirjannut auki myös haastattelukysymykseni. Poikkeuksen olen tehnyt sellaisten kysymysten kohdalla, jotka paljastaisivat haastateltavan henkilöllisyyden. Joitakin siteerauksia on katkottu, jotta haastateltava pysyisi tunnistamattomana.

Käytän analyysini metodologisena pohjana Michael Bambergin ja Alexandra Georgakopouloun (2008) esitystä kertojapositioiden eri tasojen tutkimuksesta, jossa tarkastellaan 1) miten haastateltavat asemoivat itsensä tarinaan, 2) miten he asemoivat itsensä vuorovaikutteiseen tilanteeseen ja 3) miten haastateltava asemoi oman identiteettinsä hegemonisiin diskursseihin tai vallitseviin kertomuksiin. Vaikka Bambergin ja Georgakopouloun (2008) esityksessä analyttinen fokus on itse tutkimushaastattelussa tarinankerrontana ja vuorovaikutustilanteena, sovellan tutkimuksessani heidän metodologista esitystään De Finin etnografista otetta mukaillen siten, että analysoin haastateltavien positioita suhteessa heidän työyhteisöönsä. Näin olen analysoin haastateltavien puheesta, miten he asemoivat itsensä tuotannon työntekijöinä (vrt. Bamberg & Georgakopoulou 2008, taso 1), miten he positioivat itsensä suhteessa vuorovaikutukseen katsojien kanssa (vrt. taso 2) ja miten he asemoivat itsensä suhteessa Ylen strategian mukaiseen tavoitteeseen monialustaisesta kerronnasta (vrt. taso 3).

Sarjakoneen rattaat ja itsenäiset sisällöntuottajat

Vaikka *UP*:ää on aiemmin tutkittu transmediaalisen kerronnan näkökulmasta (Keinonen 2016), ja vaikka tässäkin artikkelissa sarjaa käsitellään monialustaisena tuotantona, valtaosalle sarjan tekijöistä monimediaalisuus ei suinkaan ollut sarjan keskeisin piirre. Sen sijaan kuvauspaikoilla kohtaamani ihmiset, kuten ohjaajat, tuotantokoordinaattorit, kuvaajat ja kameraoperaattorit, toivat jatkuvasti esiin päivittäissarjan tekemisen erityisyyden. *UP*:n tuotantoa kuvailtiin toistuvasti eri ihmisten puheissa ”koneeksi”, jonka tahdissa pysymällä pystyttiin varmuudella kuvaamaan kolme jaksoa viikossa huolimatta siitä, että tekijät välillä vaihtuivat.

Myös käsikirjoittajien täytyi kirjoittaa kolmen jakson verran sisältöä viikoittain. Normaalisti *story teamin* jäsenet eli *story linerit* kirjoittivat kolmen



Kuva 1. *Uusi päivä* -sarjaa kuvattiin minuuttiaikataululla kolmen jakson viikkotahdilla. Kuva: Yle.

jakson juonet ja kohtausluettelot yhden viikon aikana, minkä jälkeen pääkäsikirjoittaja editoi tekstit. Pääkäsikirjoittajalta tekstit siirtyivät *scripteille*, jotka kirjoittivat juonen ja kohtausluetteloiden pohjalta dialogin. *Senior script* muokkasi jaksoista lopullisen version. Muiden työntekijöiden tavoin myös haastattelemani käsikirjoittajat kuvailivat sarjan tuotantoa koneeksi:

K: Niin, puhutaan tästä vielä tarkemmin, että verrattuna näihin sun aiempiin juttuihin mitä sä oot tehny, ni millanen *Uusi päivä* on tuotantona? Miten sä koet sen käsikirjoittajana?

V: Tää on kone. Tää on iso kone ja tää on prosessi, jossa on eri vaiheensa. Se tavallaan täytyy tajuta, tai sitte tätä ei kestä. Mä sanosin näin, että me tuolla storyssa tehdään tosi nopeella aikataululla, kolmessa päivässä tehdään kolmen jakson stoorit. Ku se on eka versio, joka lähtee ulos. Meil on kaks päivää kirjottaa ne omat kohtausluettelomme. Se on vähän niin ku semmonen raakalauta. Ja sen jälkeen ku se raakalauta lähtee sieltä ovesta ulos, se menee pääkirjoittajalle, joka tekee siihen ensimmäiset editit, elikä hän finaloi ne. Mutta ku, pääkirjoittajaki on oikeestaan aika tiivis osa storya, hänkään ei oo ulkopuolinen niille tarinoille, ni sitten, ne vielä saattaa muuttua siellä, scriptissä usein, ku nähdään, ku ruvetaan aukikirjottaa jotain kohtausta, että tää ei ehkä toimikaan tai tätä ois voinu vielä pyörittää vähän pitempään, mut ku ei meil oo aikaa semmoseen. Me ollaan jo seuraavan viikon stooressa. Ni he joutuvat sitten tekemään sitä. Et, tässä täytyy hirveesti sietää keskeneräisyyttä. Ja jättää se haltuun. Eikä voi jäädä enää –, ja sit pitää olla hyvät tiimitaidot. Täs ei pärjää, jos ei hallitse semmosta tiimityötä.

(H1)

Eryteisesti käsikirjoittajat korostivat samalla sitä, miten *UP:n* kaltaisen päivittäissarjan kirjoittaminen vaati tiimityötaitoja ja luottamusta muihin työntekijöihin. Ilman tällaista osaamista sarjan tuotannossa työskentely ei ollut mahdollista. Haastateltavat tuottivat puheessaan eroa tietynlaiseen kirjoittajan ideaaliin eli itsenäiseen tarinamaailman luojaan suhteessa kirjoittavaan tiimi-

työläiseen, joka asettaa omat ideansa alttiiksi muiden tekemille muutoksille ja hyväksyy yhdessä luodun kokonaisuuden.

Kansainvälisessä tutkimuksessa käsikirjoittajan roolia on käsitelty melko ambivalentisti johtuen televisiotuotannon eroista eri maissa. Yhdysvalloissa erityisesti komediasarjojen kirjoittamisessa on tv-tuotannon alkuvuosista saakka käytetty niin sanottuja *writers' roomeja* eli noin 20 käsikirjoittajasta koostuvia tiimejä. Niitä johtaa niin sanottu *showrunner* (joko pääkäsikirjoittaja tai tuottaja), joka vastaa sarjan kokonaisuudesta. (Henderson 2011; Redvall 2013, 105–106.) Euroopassa käsikirjoittamisen käytännöt ovat sen sijaan vaihdelleet niin maittain kuin eri aikoina. Täällä on keskusteltu käsikirjoittajan alisteisesta asemasta ja/tai arvostuksen puutteesta suhteessa niin kutsuttuun *auteur*-ohjaajaan, ja samaan aikaan tiimikäsikirjoittamiseen on suhtauduttu epäluuloisesti. Toisaalta 2010-luvulla alkanut tanskalaisen sarjatuotannon kansainvälinen menestys, jonka takeena on pidetty *one vision* -mallia, jossa pääkäsikirjoittaja on tuotannon tärkein henkilö ja huolehtii tarinamaailman yhtenäisyydestä, on kansainvälisestikin nostanut käsikirjoittajien statusta ja merkitystä tuotannon kaikissa vaiheissa. (Redvall 2013, 1–8, 107–112; Lehtovaara 2015.)

Pienissä maissa, kuten Suomessa, käsikirjoittajat ovat usein kirjoittaneet sekä elokuva- että televisio-käsikirjoituksia, ja yksittäisen käsikirjoittajan rooli on voinut vaihdella tuotannosta toiseen. Aiempina vuosikymmeninä käsikirjoittaja on usein kirjoittanut itsenäisesti ensin tarinan ja myynyt sen oikeudet tuotantoyhtiölle eikä tämän jälkeen ole osallistunut sarjan tuotantoon. Käsikirjoittajien ja ohjaajien välistä suhdetta lopputyössään tutkinut Emma-Alice Söderlund (2023) kuvaa tätä lineaariseksi malliksi ja toteaa sen olevan Suomessa perinteisin. Television puolella *Salatut elämät* (1999–) ja *UP* ovat kuitenkin tuoneet Suomeen uudenlaista tiimikäsikirjoittamisen käytäntöä. Vaikka tiimin tai ainakaan parin kanssa kirjoittaminen ei ollut haastateltaville täysin vierasta – ja yksi haastateltava oli aiemmin työskennellyt *Salatuissa elämässä* – aiemmissa tuotannoissa he olivat pääosin kirjoittaneet sekä tarinan että dialogin ja siinä mielessä olleet vaikutusvaltaisempia suhteessa lopputulokseen. Kaksi haastateltavista myös kaipasi minisarjojen käsikirjoittamista, koska niissä käsikirjoittaja voi luoda koko tarinan kaaren alusta loppuun.

Työntekijöinä *UP*:n käsikirjoittajat asemoivat itsensä koneen osaksi, joiden tehtävä oli jauhaa tekstiä ja pysyä koneen tahdissa mukana. Tiukka aikataulu sekä *scriptien* oikeus muuttaa tekstiä kuvattiin reunaehtoina, joihin oli suosituttava ja niitä siedettävä, ja nämä puolet työstä edustivat haastateltaville selkeää muutosta suhteessa aiempiin työnkuviin. Tiimityö ei kuitenkaan haastateltavien näkökulmasta ollut yksiselitteisesti kielteinen kokemus. Tiukoista reunaehdoista huolimatta haastateltavat pitivät työnsä parhaana puolena edelleen keksimisen vapautta, mielikuvittelua ja mahdollisuutta luoda tarinamaailmoja. Ideoiden pallottelu yhdessä tiimin kanssa oli parhaimmillaan paitsi hauskaa myös vähensi tyhjän ruudun tuskaa verrattuna yksinäiseen kirjoittamiseen. Lisäksi *UP*:n kaltaisessa päivittäissarjan käsikirjoitusmallissa vastuut olivat selkeät, eikä yhden käsikirjoittajan tarvinnut samaan aikaan muokata vanhaa ja kirjoittaa uutta tekstiä, kuten joissain kirjoittajien aiemmissa tuotannoissa.

Nettitiiminkin työskentelyä määrittivät tietyt tuotannolliset tavoitteet, mutta niiden puitteissa heillä oli vapautta päättää itse tavoitteisiin sopiva sisältö. Nettitiimin tehtäviin kuului vastaaminen sosiaalisen median kanavien sisällöstä. Tämä tarkoitti esimerkiksi sarjahahmojen Facebook-tilien ja Instagram-päivitysten sisällöntuotantoa (valokuvat ja teksti) ja fanien vies-



Kuva 2. *Uuden päivän* nettisisällön tarkoitus oli luoda ja vahvistaa fanien läheisyyden tuntua ja vuorovaikutusta sarjamaailman kanssa. Sosiaalisen median kanavilla julkaistiin muun muassa sarjaan liittyviä testejä, kilpailuja ja äänestyksiä, muisteltiin vanhoja hahmoja ja tapahtumia sekä mainostettiin tulevia kausia. Kuva: kuvakaappaus sarjan Instagram-tililtä.

teihin vastaamista sosiaalisen median kanavien keskusteluissa, ohjelman nettisivujen sisällöntuotantoa, kuten sivuston artikkelien kirjoittamista, sekä yhteydenpitoa käsikirjoittajiin. Nettitiimin tuottaja hoiti myös sarjan markkinointia, erillisten produktioiden kuten musiikkivideoiden tuottamisen, mukaan lukien työsopimukset ja palkanmaksun, tekijänoikeussopimukset, budjetoinnin ja arkistoinnin, sekä Ylen sisäiset ilmoitukset mediamateriaalin ja musiikin käytöstä, piti yhteyttä sarjan tuottajiin ja osastojen päälliköihin sekä keskeisiin työntekijöihin Pasilassa. Hän myös huolehti nettitiimin työn organisoinnista ja aikataulutuksesta.

Nettitiimin jäsenet eivät samalla tavalla painottaneet aikataulun tiukkuutta kuin käsikirjoittajat. Silti myös heidän työnsä oli kiireistä ja sarjan tuotantoaikatauluun sidottua. Sosiaalisen median sisällön lisäksi nettitiimi suunnitteli, kuvasi ja leikkasi sarjan nettisivulla kerran viikossa ilmestyvän *UP Plussan*, jossa seurattiin sarjan kulussien takaista toimintaa. Vaikka *UP Plussan* pituus julkaistuna oli kolme minuuttia, sen tekeminen vei paljon tiimin työaikaa.

Toinen asia, joka vei työaika ja osittain myös määräsi nettitiimin työtah-
tia, oli fanien yhteydenottoihin vastaaminen ja moderointi. Tätä toimintaa
pidettiin kuitenkin hyvin tärkeänä, jotta sarjan fanit kokisivat verkkosisällön
olevan interaktiivista ja helposti saatavilla. Vaikka sosiaalisen median vaatima
nopea reagointi aikataulutti osaltaan nettitiimin jäsenten työtä, tiimin jäsenet,
toisin kuin käsikirjoittajat, kokivat työssään palkitsevana sen, että he pystyi-
vät itsenäisesti tekemään tietyn sisällön alusta loppuun suunnittelemisesta
julkaisemiseen saakka.

K: No miltä on tuntunu nyt olla täällä, nettitiimin puolella, ku sä oot aiemmin
ollu, enemmän siel tv-puolella? Tätä rajaahan ei pitäis olla, mutta kuitenkin siin,
varmaan on jo työtehtävis esimerkiks eroo?

V: On eroa. [...] se oli hirveen paljon enemmän semmosta, rutiinia se työ. Että mä
tein ne tietyt asiat ja mä tiesin tasan tarkkaan mitä mulla on tulossa koska se oli
niin selkee se koko, rulla siinä. Ei hirveesti voinu lähtee sompailee eri suuntiin, että
teenpä näin ja näin. Sinänsä tää nettitiimissä oleminen on mielenkiintosempaa. Et
pääsee tekemää alusta asti niitä juttuja ite ja näkee sen, oman kokonaisen kaaren
siinä, että kuvasin, leikkasin ja nyt se on tuolla.

(H2)

Siinä missä käsikirjoittajat korostivat työn tiukkaa aikataulua ja koneiston
tuottamia rajoitteita, nettitiimin jäsenet kuvasivat työtään hyvin itsenäiseksi ja
vapaaksi sekä suhteessa muuhun tuotantoon että tiimin sisäisesti. Tämä johtui
kahdesta syystä, joita käsittelem tarkemmin seuraavissa luvuissa. Ensinnäkin
nettitiimin työ jäi muulle tuotannolle melko vieraaksi. Toiseksi käsikirjoittajien
ja nettitiimin tavoitteet suuntautuivat eri tavoin: kun käsikirjoittajat tuottivat
sisältöä muiden työntekijöiden työstettäväksi, nettitiimin jäsenten toiminnan
kohteena olivat sarjan fanit.

Tarinankertojat ja fanien palvelijat

Yhtenä transmediaalisuuden keskeisenä osa-alueena on jo Jenkinsistä (2006;
2007) alkaen pidetty vuorovaikutteisuutta ja yleisön mahdollisuutta aktiivi-
seen osallistumiseen (Sousa et al. 2016). Tosin interaktiivisuuden painottami-
nen on myös sekoittanut transmediaalisen kerronnan käsitettä, kun yleisön
osallistuminen myös varsinaisen tarinan rinnakkaisissa teksteissä, kuten
vaikkapa draaman nettisivulla tai sosiaalisen median kanavissa, on tulkittu
sinällään riittävän transmediaaliseksi kerronnaksi, vaikka tällöin keskeinen
ajatus eli tarinan kuljettaminen eri alustoilla, on puuttunut (Bolin 2010). Joka
tapauksessa UP:n kohdalla ajatus aktiivisesta yleisöstä toteutui hyvin, sillä
haastateltavien mukaan fanit käyttivät innokkaasti hyväkseen eri alustoil-
la tarjottuja mahdollisuuksia osallistua ja käydä keskusteluja. Myös UP:n
edelleen saatavilla olevien sosiaalisen median kanavien seuraajamäärät ja
seuraajien reagoitumäärät ovat kohtuullisen hyviä, kun niitä verrataan esi-
merkiksi toisen, hyvin suosituksen ja edelleen lähetettävän päivittäissarjan eli
Salatut elämät -sarjan vastaaviin¹. Nettitiimin selkeä tavoite olikin rakentaa
mahdollisuuksia fanien ja sarjamaailman väliselle vuorovaikutukselle ja luoda
läheisyyden tuntua. Kaikki nettitiimin haastateltavat painottivat sitä, miten
tärkeää heidän toiminnalleen oli pitää yhteyttä fanien kanssa ja tuottaa heille
palveluja. Siten nettitiimin jäsenet asemoivat itsensä ja työnsä monialustaisen
sisällöntuotannon keskeiseksi osaksi sekä linkiksi sarjan ja fanien välille.

1 Esimerkiksi UP:n Insta-
gram-tilillä on yhä noin 77
600 seuraajaa, kun edelleen
tuotannossa olevalla *Salatut
elämät* -sarjan tilillä on 88 800
seuraajaa. Tutkimusprosessin
ajankohtana (2015–2016)
UP:n julkaisut Instagramissa
keräsivät keskimäärin noin
6000–7000 tykkäystä. You-
tubessa *UP:lla* on edelleen
noin 44 000 tilaajaa. Suosi-
tuinta UP:n Youtube-videota
(6.12.2012) on katsottu tähän
mennessä yli 854 000 kertaa ja
se on kerännyt 335 komment-
tia.

K: Mihin te pyritte kun te tuotatte jonkun uuden sisällön?

V: No ykkösasiahan on varmasti tai siis, ykköstavotte on se, että me pystytään tuomaan fanille jotain sellasta mitä hän ei saisi irti tai mitä se ei saa siitä yhdestä jaksosta irti. Jotakin lisää. Et sehän se hyvin yksinkertaistettuna on se. Et me pyritään jotenki syventämään, tuomaan lisää, pyritään olemaan vuorovaikutuksessa heidän kanssa. Se et me ollaan jotenki, lähellä sitä fania. Et tavallaan se kynnys siihen aitoon vuorovaikutukseen heidän kanssa ei olis niin suuri ja etäinen. Me pyritään tuomaan näyttelijöitä heidän lähelle joko virtuaalisesti tai oikeesti elämässä. Musiikkia bändejä keikkoja ja kaikkee. Tavallaan et se sarjan maailma ja oikee elämä jotenki yhdistyy ja ehkä jopa vähän sekottuu monella.

(H3)

Läheisyyden tunnun rakentamisen lisäksi nettitiimin tuottamien sisältöjen toinen keskeinen tavoite oli pitää fanit mukana sarjan pitkien kesätaukojen ajan. Esimerkiksi kesällä 2014 julkaistiin eräänlainen sarjan *spin off*, kun yksi henkilöahmoista ylläpiti omaa Youtube-kanavaa ja blogia, joissa hän kertoi kesän aikana tapahtuvasta matkastaan isänsä kotimaahan Turkkiin. Tässä mielessä televisiosarjan tarina jatkui netissä. Nettitiimin tuottaja tilasi kuitenkin näitä sisältöjä varten erikseen freelancerilta käsikirjoituksen eivätkä tv-sarjan käsikirjoittajat osallistuneet sisällön luomiseen.

Vuorovaikutuksen keskeisyyden lisäksi nuorille suunnattujen verkkosarjojen yhteydessä on viime vuosina puhuttu etnografisesta käänteestä (Andersen & Sundet 2019; Szczepanek & Vašíčková 2023). Tällä viitataan siihen, kuinka sarjojen tekijät ovat halunneet perehtyä hyvin tarkasti kohdeyleisönsä elämään. Esimerkiksi *Skam*-sarjan (Norja/NRK, 2015–2017) tuotantoryhmä teki 50 syvähaastattelua ja 200 pikahaastattelua norjalaisille teineille, vieraili kouluissa, seurasi sosiaalista mediaa sekä luki raportteja ja tilastoja teini-ikäisten elämästä. Tämä ei kuitenkaan ollut NRK:lla ainutlaatuista, vaan jo aiempia nuorten verkkosarjoja varten oli perehdytty nuorten elämään tutkimuksen keinoin. Samoin kansainvälisesti palkitun tšekkiläisen online-nuortensarja *TBH*:n (2022) tekijätiimi tilasi Tšekin yleisradioyhtiön tutkimusosastolta lukioikäisille suunnatun kyselyn heidän elämästään, erityisesti pyrkien hankkimaan tietoa tietyistä teemoista, kuten kiusaamisesta, seksistä ja suhteista, ystävistä ja tulevaisuuden näkymistä. *TBH*:n pääkäsikirjoittaja myös keskusteli nuorten näyttelijöiden kanssa sarjan juonesta ja teki vielä viime hetken muutoksia käsikirjoitukseen näiden keskustelujen perusteella.

UP:n käsikirjoittajien suhde yleisöön oli sen sijaan etäinen:

K: Ton mä viel kysyisin, et kun sä kirjoitat niin ajatteleks sä yleisöö ja minkälaista yleisöö?

V: Emmä ajattele koskaan yleisöö.

K: Sä vaan..

V: Eiku mä kirjoitan itelleni. Emmä osaa ees ajatella että pitäis jollekin toiselle kirjoittaa.

K: Sä et mieta esimerkiks niitten ikää? Täshän on aika nuorta yleisöö.

V: Emmä mieta. Ei. Kyl se on silloin kun se tuntuu itestä hyvältä niin silloin sen päästää käsistään.

(H4)

Kysyttäessä yleisöstä muut haastatellut käsikirjoittajat eivät olleet aivan näin ehdottomia. Yksi haastateltava mainitsi, että taustalla on kyllä ajatus siitä, että katsojissa on nuoria, ja siksi nuorten tarinoista pyritään tekemään uskottavia, mutta toisaalta totesi, ettei juuri ajatellut yleisöö. Toinen haastateltava sanoi kysyttäessä kirjoittavansa perheyleisölle ja koko Suomelle, mutta samalla kertoi myös, ettei juuri mieta asiaa.

Vaikka käsikirjoittajat aikataulullisesti kokivat olevansa ”koneen” osasia, suhteessa sarjan katsojiin he näkivät olevansa hyvin itsenäisiä. Käsikirjoittajien positiota katsojiin voisi kuvata tarinankertojan ja kuulijoiden suhteeksi: käsikirjoittajat tuottivat tarinan yleisölle koettavaksi ja nautittavaksi, mutta heidän näkökulmastaan katsojien osa oli pelkästään seurata tarinaa. Tarinankertoisuus on tietenkin ollut draaman tekijöiden perinteinen suhde yleisöön ennen digitaalista aikaa, mutta *UP*:n tuotannon sisällä ajatuksellinen ero ”tarinankertojan” ja ”yleisön palvelijan” positioiden välillä aiheutti kuitenkin myös jännitteitä, kun eri työntekijät eivät täysin ymmärtäneet toistensa näkökulmia ja painopisteitä.

Televisiontekijät ja transmediaalista kerrontaa havittelevat

UP:n alkuperäiseen ideaan kuului, että sarja olisi transmediaalinen. Vaikka transmediaalisesta kerronnasta on useita määritelmiä, vakiintunein käsitys on, että transmediaalinen kerronta levittäytyy useille eri alustoille ja nämä eri kerronnan osat tuottavat yhdessä tarinallisen kokonaisuuden, jonka etene-
misen seuraamiseen katsoja tarvitsee kaikkia kerronnan osia. Nämä erilaiset kerronnan osat tuottavat uudenlaisen näkymän tarinaan siten, että niissä hyödynnetään kullekin alustalle ominaisia kertomisen tapoja. (Ks. Sousa et al. 2016; Bolin 2010.)

K: Kommentoiks sulle kukaan noita?

V: Kyllä niitä kommentoidaan joo, mutta sitten toi on ehkä just tavallaan se suurin syy, ku me ollaan oltu sieltä, tai tää nettipuoli on ollu alusta asti, siinä ihan [tuotanto]raamatussa asti. Siinähän kerrotaan upeasti, miten se pitäs olla. Että kaikki tarinoista, tavallaan kaikki lähtis sieltä asti ja se menis upeasti kolmeen väylään. Mut eihän se oo sitä ollu. Ja senhän takia toi työryhmä on perustettu, se monimediaisuus-työryhmä koska tätä sanotaan, että tää on kolmijalkanen. Niin siis no ei todellakaan ole.

K: Onks radio yks? Mikä on...?

V: TV radio netti sieltä alusta asti. Niin eihän se toteudu täällä millään tavalla. Että ollaanhan me tähänki päivään mennessä vaan tommonen pieni nurkkakoppi tuolla ketkä tekee omaansa siinä sivussa. Ottaa ne kaikki syötteet mitä ikinä vaan saa irti täältä muualta ja pyrkii hyödyntämään niitä.

(H3)

Haastateltavan kertomuksessa kuvataan sarjan tuotannon lähtöasetelma, jossa sarjan transmediaalisuuden olisi tuotantotapoja määrittelevän tuotantoraamatunkin mukaan tullut toteutua siten, että sarjan tarina rakentuu kolmen eri median kautta. Haastateltavan puheessa tuotantoraamatun asettama idea ja tuotannon todellisuus asetetaan kuitenkin selkeästi vastakkain, ja kertoja kiistää selkeästi transmediaalisuuden idean toteutumisen. Sen sijaan hän asemoi itsensä nettitiimin jäsenenä tuotannon ulkokehälle, jossa hän joutuu rakentamaan nettisisällön niistä materiaaleista, joita hänelle ikään kuin suositetaan antamaan.

Sarjan alusta saakka *UP*:ään liittyvää sisältöä oli kyllä television lisäksi niin radiossa kuin netissä, sillä nettitiimin tuottamien sisältöjen lisäksi YleX-kanavalla oli sarjan alkuvuosina (2010–2014) sarjan henkilöhaamon Aleksi Ruuskasen radio-ohjelma. Ruuskasen hahmon poistuttua *UP*:stä sarjan toiset henkilöhaamot eli Jani Hellemaa ja Aapo Rönkkö saivat YleX:lle oman ohjelman. Useiden haastateltavien mukaan nämä ohjelmat olivat kuitenkin

täysin oma kokonaisuutensa eivätkä ne osallistuneet *UP*:n tarinan eteenpäin viemiseen. Myös nettisisällöt liittyivät sarjan tarinaan, mutta nettisisältöjen rooli oli enemmänkin televisiosarjan sisältöä, tekoprosessia ja näyttelijöitä esittelevä – ei tarinaa kuljettava. Käsikirjoittajien näkökulmasta näin tuli ollakin:

K: Siirrytään ny vähän haastattelu puhumaan tästä monimediaalisuudesta. Kun Uusi päivä on monimediaalinen sarja, ni vaikuttaaks se jotenki sun työhön?

V: Ei se kauheesti vaikuta. Se tietämys siitä, että me tehdään sarjaa, jossa ollaan paljon netis-, tuotetaan nettisisältöä, radioo ja näin päin pois. Mutta ei se, kun meillä se ei oo jotenki alunperinkään vaikuttanu kovin paljon siihen, että mitä me tuolla kirjoitetaan.

(H1)

K: Toimiiko tää yhteistyö sun mielest hyvin? Tai mitä sä ajattelet siit ylipäättään?

V: [tauko 5s.] Mitätähän mä nyt sanosin. [...] On tärkeää ja hyvä, että nettitiimi on kärryillä siitä, missä meidän juonet menee jotta ne voi ottaa kiinni. [...] Miten mä nyt sen kivasti sanosin. En kaipaa nettitiimin ideoita meidän tv-sarjan tapahtumiin. Mä kaipaan heiltä ideoita, miten he vois hyödyntää meidän tv-sarjan tapahtumia netissä. Sanotaan näin. Hirveen montaa kokkiä ei yhen sopan äärellä voi olla. Jos ja kun meitä on koolla story-tiimi ja sit viel script, meit on siinä jo kuus henkee, ja usein [] istuu ainaki kuunteluoppilaana täällä... [...] Niin ne nettitiimin kommentit tuppaa meneen vähän niin ku sivuun asiasta helposti. Ku ei ne sit kuitenka o siin päivittäisessä prosessissa mukana.

(H5)

Näissä kuvauksissa käsikirjoittajat asemoivat itsensä selkeästi netissä ja radiossa julkaistun sisällön ulkopuolelle, ei heitä itseään työntekijöinä koskeväksi asiaksi. Ensimmäinen haastateltava ei nähnyt monimediaalisuuden vaikuttavan hänen työhönsä juuri lainkaan ja kuvasi haastattelussa sekä netin että radion ”omaksi maailmakseen”, josta hän ei ole edes erityisen tietoinen. Toinen haastateltava puolestaan asetti televisiosarjan tapahtumat ensisijaiseksi tarinankerronnan väyläksi, jota nettitiimi voi halutessaan hyödyntää. Ajatuksen vahvemmasta vuorovaikutuksesta tiimien välillä hän sen sijaan torjui.

Haastateltavien kertomusten perusteella transmediaalisuus ei siis toteutunut sarjan tuotannossa alkuperäisen idean ja transmediaalisen kerronnan perusidean mukaan. Yksi syy tähän varmasti oli edellisessä luvussa kuvattu kiire: kaikki sarjan käsikirjoituksen parissa työskennelleet kuvasivat kokevansa kovaa painetta luoda tarpeeksi sisältöä jokaiseen jaksoon. Kuvauspaikoilla keväällä 2015 tekemäni etnografisen havainnoinnin perusteella myös ohjaajat ja kuvaajat sekä muut audiovisuaalisesta sisällöstä huolehtivat työskentelivät yhtä lailla kovassa aikataulupaineessa.

Toinen syy lienee organisatorinen: *UP* oli iso tuotanto, jossa käsikirjoittajat ja nettitiimi työskentelivät hyvin erillään niin sisällöllisesti, aikataulullisesti kuin fyysisesti. Sellaisissa sarjatuotannoissa, joissa transmediaalinen kerronta on toteutunut hyvin vahvasti, raja-aita televisiodraamaa ja nettisisältöjä tekevien välillä on sen sijaan ollut hyvin matala. Esimerkiksi norjalaisen *Skamin* tuotantotapa poikkesi huomattavasti *UP*:stä. *Skamin* tuotannosta vastasi hyvin pieni ryhmä, jossa tehtäviä vaihdeltiin ja jossa sama ihminen saattoi sekä käsikirjoittaa että ohjata. Kirjoitusaikataulu oli vielä kireämpi kuin *UP*:ssä, sillä jaksot käsikirjoitettiin vain muutama viikko ennen kuvauksia. Käsikirjoituksia myös muokattiin usein fanien verkkokomenttien perusteella, esimerkiksi muuttamalla käsikirjoitusta toiseen suuntaan kuin

mitä fanit odottivat tapahtuvan. *Skamin* nettisisältö koostui muun muassa henkilöhahmojen välisistä chat-viesteistä, heidän Instagram-tiliensä kuvista sekä videoklipeistä, jotka julkaistiin henkilöhahmojen elämän aikataulujen mukaisesti ja jotka antoivat vihjeitä tulevista tapahtumista. Käsikirjoituksen muokkaaminen lennosta tarkoitti, että myös suunniteltuja nettisisältöjä piti muuttaa nopealla aikataululla. Tämä oli mahdollista, koska tuotantotiimi oli pieni ja hallitsi sisällöntuotannon useisiin eri medioihin. (Sundet 2021, 39–44.) Myös tšekkiläisen *TBH:n* tuotantotiimi oli pieni ja organisatorisesti se toimi hyvin itsenäisesti. Sarjan pääkäsikirjoittaja-ohjaaja kirjoitti sarjan henkilöhahmoille myös Instagram-tilien sisällöt. (Szczepanik & Vašíčková 2023.)

Tuotannon pienuus ei tarkoittanut ainoastaan tekijätiimin pienuutta, sillä niin *Skamia* kuin *TBH:ta* tehtiin yhden kauden aikana vain kymmenen jaksoa, jotka olivat 12–14 minuutin (*TBH*) tai noin 15–20 minuutin (*Skam*) mittaisia ja jotka julkaistiin vain verkossa. *UP:n* jaksot sen sijaan kestivät noin 30 minuuttia ja niitä julkaistiin yhden kauden aikana 20. *Skamin* ja *TBH:n* tyyppinen intensiivinen ja hyvin pieneen tekijäjoukkoon tukeutuva tekotapa ei *UP:n* kaltaisen pitkän päivittäissarjan tapauksessa olisi ollut mahdollinen. *Skamia* tutkinut Vilde Schanke Sundet myös huomauttaa haastateltaviinsa nojautuen, ettei sarjan tekotapa ollut sosiaalisesti kestävä, sillä työmäärä kasvoi työntekijöille lähes sietämättömäksi. Sittemmin NRK onkin pyrkinyt kehittämään verkkosarjoilleen toisenlaisia työtapoja. (Sundet 2021, 43.)

Kitka *UP:n* transmediaalisuuden suhteen ei kuitenkaan koskenut vain kerrontaa vaan myös työryhmää. Yhden nettitiimin jäsenen haastattelussa tämä käy mielenkiintoisella tavalla ilmi, kun kysyin muiden työntekijöiden suhtautumisesta heihin.



Kuva 3. *Uuden päivän* monialustaisuus ulottui reaaliin maailmaan, sillä sarjan bändit keikkailivat myös livenä. Toinen bändeistä, Vihreät valot, esiintyi pop up -keikalla Tampereen rautatieaseman kupeessa 25.6.2015. Kuva: Jenni Hokka.

K: Puhutaan vielä vähän noista muista *UP:n* työntekijöistä. Miten sä koet et muut

UP:n työntekijät suhtautuu teihin nettitiimin tekijöihin?

V: Mun mielestä, tän neljä vuotta mitä oon ollu tässä, ni mun mielestä entistä enemmän meidät otetaan huomioon. Tai sillai että ne, on alettu ymmärtää tän verkon, tän niin sanotun kolmijalan merkityksen, että tää verkko on oikeesti tärkeä tälle sarjalle myös. Että me ei olla vaan semmoinen pakollinen paha, joka pitää aina muistaa, et ai niin se netti. Musta tuntuu, että tässä alkaa, olla nyt se et, me ollaan oikeesti osana tätä, luontevana osana tätä tuotantoa. Emmä nyt ikinä oo kokenu sitä, että no joo, että nyt ku mä taas tuun kameroiden kaa studiolle, että voi ei, nettitiimi on taas paikalla häiriköimässä. Ei oo semmosta. Et kyllä mä uskon, että aina vain paranee ja paranee se merkitys.

(H6)

Haastattelussa oli aiemmin puhuttu muista teemoista enkä ollut haastattelun aikana millään tavalla viitannut siihen, että nettitiimin jäsenten työskentelyyn kuvauspaikalla suhtauduttaisiin huonosti. Haastateltava kertoo tästä oletuksesta minulle kuitenkin käänteisesti: hän tuo itse esiin oletuksen, että muut työntekijät suhtautuisivat heihin ”pakollisena pahana” tai ”häiriköinä”, mutta kiistää tämän oletuksen. Sen sijaan hän asemoi nettitiimin jo ”luontevaksi osaksi” tuotantoa. Haastattelussa hän kuvaa sarjan tuotannossa tapahtunutta ajallista kehityskulkua, jossa aiemmin nettitiimiin ei ole suhtauduttu yhtä hyvin kuin nyt. Hän kuitenkin arvelee olevan vielä vanhemman sukupolven työntekijöitä, jotka eivät ymmärrä nettitiimin työn tärkeyttä.

Sen sijaan toinen, myöhemmin haastattelemani nettitiimin jäsen kuvasi suoraan kokevansa olevansa kuvauspaikalla tiellä kuvatessaan sisältöä nettitiimin käyttöön. Kaikki haastatellut nettitiimin jäsenet selittivät joidenkin työntekijöiden nurjaa suhtautumista heihin sillä, ettei monilla, varsinkaan vanhemmilla työntekijöillä, ollut ymmärrystä netin keskeisestä merkityksestä senhetkisessä mediaympäristössä. Toinen syy lienee jälleen ollut osittain organisatorinen, sillä nettitiimin kuvauksia ei ollut lähtökohtaisesti sisällytetty kuvausaikatauluun. Kahden haastateltavan kertomuksissa tuli kuitenkin myös esiin, että osa televisiokuvauksista vastuussa olevista työntekijöistä ei luottanut nettitiimin ammattitaitoon eikä arvostanut heidän tekemiään sisältöjä sisällöllisesti ja/tai teknisesti, mikä vaikutti heidän halukkuuteensa päästää nettitiimiä työskentelemään UP:n studiossa.

Epilogi: Kohti transmediaalista kerrontaa

Sarjan monialustaisessa tuotannossa tapahtui vuoden 2015 aikana käänne. Sarjan tuotanto muutti syksyllä 2015 uusiin tiloihin, mikä tarkoitti pitkää tuotantotaukoa. Samalla sarjan tuotantotapoja päätettiin uudistaa. Kun aiemmin kaikki nettisisältö oli ollut yksin nettitiimin vastuulla kaikkine vaiheineen, vuoden 2016 alusta alkaen myös nettiin tarkoitettujen sisältöjen ohjaus, kuvaus, valaistus, leikkaus ja pukusuunnittelu sisällytettiin kuvausaikatauluun. Uudet verkkosisällöt eli Sonja-nimisen henkilöihahmon vlogi ja Krista-nimisen henkilöihahmon blogi, tulivat siinä mielessä osaksi myös tv-sarjan tarinaa, että vlogin ja blogin olemassaolosta puhuttiin myös tv-sarjassa, ja varsinkin vlogin sisällöt linkittyivät myös tv-sarjan tapahtumiin.

Siinä missä *story team* kokonaisuudessaan oli aiemmin kokenut niin sosiaalisen median kuin transmediaalisen kerronnan itselleen vieraaksi ja etäiseksi, tuotannollisten järjestelyjen ja tehtäväkuvien selkeyttämisen ansiosta tarinallisten elementtien kuljettaminen eri alustoilla alkoi näyttää myös heidän näkökulmastaan mahdolliselta ja jopa tavoiteltavalta toiminnalta.

K: ...mutta sitten tää transmediaalisuus, ku siitä oli keväällä puhetta että nyt on suunnitelmat, että se toteutuu kokonaisvaltaisemmin, mitä sä ajattelet tilanteesta nyt?

V: Se on hyvä asia, että, sanotaan tossa, esimerkiksi ku meillä oli nämä edellisen kauden lopetusjakson dramaattiset vaiheet, jossa yks roolihahmo kuolee niin nettitiimi teki tosi hienoo työtä sen asian tiimoilta; siellä sai surra Jimiä ja muistella sitä. Ja oli Jimin tarinasta tehty oma klippi ja, oli koko Uuden Päivän tarinasta tehty oma hieno musiikkikokonaisuus. [...] Nää blogit, siis meidän näkökulmasta tahan tää on nyt vaikuttanu sillai että, nettitiimi on halunnu jotenkin keskittää sitä netin palvelua, joka ilmenee nyt meidän näkökulmasta ainakin ja ennen kaikkea näistä, tästä Kristan vlogina ja, uuden hahmon Sonjan blogina, joita me ajatellaan sen verran, että me heitetään sit aina tarjouksii, tarinoihin liittyen et tästä aiheesta, tai aihepiiristä Sonja vois kirjottaa blogin tai, Krista vlogin. Ja ne sitten tuotetaan... Niihin on etsitty kirjottajat yhteistyössä nettitiimin kanssa ja, meille tulee aina tsekattavaksi ne tekstit myöskin, ja sisällöt. Et se on aika selkeätä. (H5)

Aiemmissä käsikirjoittajille tehdyissä haastatteluissa sarjan yleisö oli heille melko etäinen. Edellä siteeratussa haastatteluotteessa haastateltava sen sijaan tuo oma-aloitteisesti esiin fanien ja sarjamaailman välisen vuorovaikutteisuuden sekä uudenlaisen onnistumisen tässä suhteessa. Käsikirjoittajien piirissä myös suunniteltiin sosiaalisen median tutkijan ja Ylen tutkijoiden kutsumista kertomaan siitä, miten sosiaalinen media vaikuttaa nuorten ihmisten maailmankuvaan ja ajatteluun. Tässä mielessä *UP*:n tuotannossa otettiin orastavia askeleita myös kohti ”etnografista” lähestymistapaa kohdeyleisöön.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa usein verrannut *UP*:ää norjalaiseen *Skamiin* ja tšekkiläiseen *TBH*:hen. Vertailu on epäreilu siinä mielessä, että molemmat mainitut sarjat olivat sekä sisältömäärän puolesta että kohderyhmältään selkeästi rajatumpia. Siinä missä *Skam* ja *TBH* tavoittelivat nimenomaan lukiolaisia, *UP*:n tekijöille oli asetettu tavoitteeksi tehdä laajalle yleisölle suunnattua perhesarjaa. Tämä näkyi myös sarjan muodossa, sillä *Skam* ja *TBH* julkaistiin vain verkossa, ja niiden yksittäiset jaksot olivat lyhyempiä kuin *UP*:n. Tarinalinjoja niissä kulki yhdessä jaksossa vain yksi, kun taas *UP*:ssä yhden jakson sisällä kuljetettiin yleensä kolmea tarinalinjaa. *Skamille* ja *TBH*:lle samankaltaisempi vertailukohde voisi olla esim. Ylen *#lovemilla* (2013–2014), joka myös julkaistiin vain Yle Areenassa ja jonka kohderyhmä oli nuoret. *UP*:n ja näiden sarjojen vertailun tavoite on kuitenkin esittää kysymys siitä, onko transmediaalisen kerronnan keinojen kokonaisvaltainen käyttäminen, mikä vaatii sekä tekijöiltä että faneilta hyvin intensiivistä osallisuutta sarjaan, edes mahdollista isossa tuotannossa ja pitkässä sarjassa, joka tavoittelee mahdollisimman laajaa yleisöä.

Artikkelissani olen tarkastellut, miten *UP*:n työntekijät asemoivat itsensä tuotannon työntekijöinä, suhteessa vuorovaikutukseen katsojien kanssa sekä suhteessa Ylen strategian mukaiseen tavoitteeseen monialustaisesta kerronnasta. Vaikka olen analysoinut haastatteluja yksittäisinä narratiiveina, syntyy niistä tulkintani mukaan yksi, yllättävänkin yhdenmukainen tarina tuotannon jännitteistä, vaikkakin eri näkökulmista kerrottuna.

Sarjan alkuperäisidea transmediaalisesta kerronnasta ei toteutunut sillä tavoin kuin sarjan tuotantoraamatassa määriteltiin. Tähän oli useita syitä.



Kuva 4. Vuoden 2016 alusta alkaen myös nettiin tarkoitettujen sisältöjen ohjaus, kuvaus, valaistus, leikkaus ja pukusuunnittelu sisällytettiin kuvausaikatauluun. Kuvassa Janne Virtanen ohjaa näyttelijä Hennariikka Laaksolaa Sonjan vlogin kuvausta varten. Kuva: Jenni Hokka.

Ensinnäkin tuotannon kireä aikataulu sai televisiosarjan tekijät, mukaan lukien käsikirjoittajat, kokemaan itsensä sarjakoneen osiksi, joiden oli pakko keskittyä luomaan televisiosarjan tarinaa. Vaikka myös nettitiimillä oli paljon työtä, heidän työnkuvansa oli aikataulullisesti itsenäisempi. Sen sijaan nettitiimin jäsenten työtahtia ja heidän työnsä tavoitteita määrittivät sarjan fanit, joita nettitiimi halusi palvella parhaalla mahdollisella tavalla. Nettitiimi pyrki rakentamaan läheisyyttä fanien ja sarjamaailman välille ja tukemaan katsojien aktiivista osallisuutta. Käsikirjoittajien suhde faneihin oli puolestaan varsin etäinen, ja he asemoivat itsensä tarinankertojiksi, joiden luomaa fiktiota yleisö sai seurata. Käsikirjoittajat halusivat sekä ammatti-identiteettinsä vuoksi että aikataulusyistä keskittyä televisiosarjan tekemiseen eivätkä kokeneet nettisällön tekemistä oman työnsä kannalta mahdolliseksi tai edes merkitykselliseksi – vaikka nettitiimin työtä sinänsä pidettiin tärkeänä. Nettitiimi puolestaan olisi halunnut toteuttaa sarjan alkuperäistä ajatusta transmediaalisesta kerronnasta ja luoda faneille kiinnostavan, monialustaisen kokonaisuuden.

Tutkimusajanjaksoni lopussa tv-sarjan tekijöiden suhtautumisessa transmediaalisuuteen tapahtui kuitenkin jonkinlainen käänne, sillä varsinkin käsikirjoittajat alkoivat nähdä entistä positiivisemmin aiempaa vahvemman vuorovaikutuksen nettitiimin ja heidän tekemiensä sisältöjen sekä oman työskentelynsä välillä. Tässä auttoivat organisatoriset uudelleenjärjestelyt, sillä nettitiimin sisältöjen tekeminen sisällytettiin kuvausaikatauluihin ja nettisisällöistä valittiin tietyt osat, joihin transmediaalinen kerronta keskitettiin. Tämä epäilemättä helpotti käsikirjoittajien ja nettitiimin yhteistyötä.

Analyysi *UP*:n tuotantokulttuurista osoittaa, miten monialustainen sisällöntuotanto oli aluksi tekijöille haaste, koska se vaati heitä muuttamaan ammatti-identiteettiään tv-työntekijöistä monimediaalisen ilmaisun osaajiksi. *UP*:ssä haasteita oli vielä kaksi, sillä yhtä aikaa monialustaisen tuotannon aloittamisen kanssa Ylessä haluttiin kokeilla myös päivittäissarjan tekemistä – kuitenkin tinkimättä tv-draaman tarinallisesta ja visuaalisesta laadusta.

Käänteiden jälkeinen aika ei valitettavasti kuulunut enää tutkimuskauteni piiriin, mutta Sonjan Vlogin 24 jaksoa löytyvät vielä tätä kirjoitettaessa Youtubessa, ja niistä suosituin on saavuttanut 84 000 katsojakertaa. Vaikka alun perin käsikirjoittajat suhtautuivat penseästi siihen, että katsojalle tarjottaisiin jotain sarjan ulkopuolista juonisisältöä, *UP*:n edelleen olemassa olevilla nettisivuilla vlogia mainostetaan lauseella: ”Tätä et näe sarjassa!”. Nämä seikat voi tulkita osoituksiksi onnistuneesta transmediaalisesta muutoksesta siinä mielessä, että tarinankerronnan laajentaminen televisiosarjan ulkopuolelle hyväksyttiin sekä tuotannossa että fanien parissa. Vaikka en voi aineistoni pohjalta analysoida työntekijöiden kokemuksia sarjan loppuvaiheesta, katsojamäärien ja muutoksen aikaisten haastattelujen perusteella monialustaiseen sisällöntuotantoon ja jopa transmediaaliseen kerrontaan alettiin siis lopulta löytää tarvittavia, uudenlaisia tuotannollisia käytäntöjä.

Lähteet

Andersen, Mads Moller & Sundet, Vilde Schanke (2019) Producing Online Youth Fiction in a Nordic Public Service Context. *VIEW Journal of European Television History and Culture* 8(16), 110–125. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/14780>.

Bennett, James (2018) Public Service Algorithms. Teoksessa Des (D. J.) Freedman & Vana Goblot (toim.) *A Future for Public Service Television*. Lontoo: Goldsmiths Press, 111–119.

Bennett, James (2008) Television Studies Go Digital. *Cinema Journal* 47(3), 158–165.

Bolin, Göran (2010) Digitization, Multiplatform Texts, and Audience Reception. *Popular Communication* 8, 72–83. <https://doi.org/10.1080/15405700903502353>.

Caldwell, John (2011) Cultures of Production: Studying Industries’ Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures. Teoksessa Jennifer Holt & Alisa Perren (toim.) *Media Industries. History, Theory and Method*. Chichester: Wiley-Blackwell, 546–579.

Chalaby, Jean K & Plunkett, Steve (2021) Standing on the Shoulders of Tech Giants: Media Delivery, Streaming Television and the Rise of Global Suppliers. *New Media & Society* 23(11), 3206–3228. <https://doi.org/10.1177/1461444820946681>.

De Fina, Anna (2013) Positioning Level 3. Connecting Local Identity Displays to Macro Social Processes. *Narrative Inquiry* 23(1), 40–61.

De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (2011) *Analyzing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dunleavy, Trisha (2020) Transnational Co-production, Multiplatform Television and My Brilliant Friend. *Critical Studies in Television* 15(4), 336–356. <https://doi.org/10.1177/1749602020953755>.

Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah (2011) *Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries*. Lontoo & New York: Routledge.

Henderson, Felicia D. (2011) The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room. *Cinema Journal* 50(2), 145–152.

Hokka, Jenni (2017) Making Public Service under Social Media Logics. *International Journal of Digital Television* 8 (2), 221–237.

Johnson, Catherine & Grainge, Paul (2015) From Broadcast Design to 'On-Brand TV': Repositioning Expertise in the Promotional Screen Industries. Teoksessa Miranda Banks, Bridget Conor & Vicki Mayer (toim.) *Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*. Lontoo & New York: Routledge, 46–58.

Jenkins, Henry (2007) Transmedia Storytelling 101. Saatavilla: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. (Linkki tarkistettu 10.9.2023.)

Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jenner, Mareike (2016) Is This TVIV? On Netflix, TVIII and Binge-watching. *New Media & Society* 18(2), 257–273. <https://doi.org/10.1177/1461444814541523>.

Keinonen, Heidi (2016) From Serial Drama to Transmedia Storytelling: How to Re-articulate Television Aesthetics in the Post-broadcast Era. *Northern Lights* 14(1), 65–81.

Lehtovaara, Wille (2015) Suomalaisen ja tanskalaisen televisiodraaman käsikirjoittamisen ja tuottamisen vertailu julkisessa viestintäyhtiössä. Opinnäytetyö. TAMK.

Lobato, Ramon (2019) *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press.

Lotz, Amanda (2020) In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service. *International Journal of Cultural Studies* 24(2), 195–215. <https://doi.org/10.1177/1367877920953166>.

Lotz, Amanda (2018) Evolution or Revolution? Television in Transformation. *Critical Studies in Television* 13(4), 491–494. <https://doi.org/10.1177/1749602018796757>.

Mattson, Jutta (2018) 10 kysymystä Uuden Päivän loppumisesta. *Yle.fi*. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/08/28/10-kysymysta-uuden-paivan-loppumisesta>. (Linkki tarkistettu 20.12.2023.)

Mayer, Vicky; Banks, Miranda & Caldwell, John T. (2009) Introduction. Production Studies: Roots and Routes. Teoksessa Vicki Mayer, Miranda J. Banks & John T. Caldwell (toim.) *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge, 1–12.

Redvall, Eva Novrup (2013) *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From the Kingdom to the Killing*. Basingstoke: Palgrave.

Scolari, Carlos Alberto (2009) Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication* 3(4), 586–606.

Söderlund, Emma-Alice (2023) Käsikirjoittajan ja ohjaajan välinen yhteistyö fiktioelokuvien ja -sarjojen esituotannossa. Opinnäytetyö. Metropolia.

Sousa, M. N.; Martins, M. L. & Zagalo, N. (2016) Transmedia Storytelling: The Roles and Stakes of the Different Participants in the Process of a Convergent Story, in Divergent Media and Artefacts. Teoksessa Artur Lugmayr & Cinzia Dal Zotto (toim.) *Media Convergence Handbook Vol. 2: Firms and User Perspectives*. Berliini/Heidelberg: Springer, 117–135.

Stollfuss, Sven (2021) The Platformisation of Public Service Broadcasting in Germany: The Network 'Funk' and the Case of Druck/Skam Germany. *Critical Studies in Television* 16(2), 126–144. <https://doi.org/10.1177/1749602021996536>.

Szczepanik, Petr & Vašíčková, Dorota (2023) Writing Online Drama for Public Service Media in the Era of Streaming Platforms. Teoksessa Davies Rosamund, Paolo Russo & Claus Tieber (toim.) *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies*. Cham: Springer, 431–451.

Sundet, Vilde Schanke (2021) *Television Drama in the Age of Streaming. Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK*. Cham: Palgrave Macmillan.

Ylen toimintakertomus ja tilinpäätös 2014. *Yle.fi*. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/Yleisradio/voosikertomukset> (Linkki tarkistettu 10.9.2023.)

Tiina Rautkorpi

Tiina Rautkorpi, YTT, vierailuva
tutkija, Aalto-yliopisto, Elokuva-
taiteen laitos

YHTEISLUOMINEN OPPIMISEN MUOTONA YLEISRADION NUORTEN TUOTANNOSSA



Työn tutkimuksessa yhteisluomisella tarkoitetaan tuotteiden ja palvelujen rakentamista yhteistyössä. Jos audiovisuaalista kerrontaa ja -ilmaisua toteutetaan tällä uudella työtavalla, tuotantotiimissä tarvitaan valmiuksia oppia toisilta ja löytää yhteisiä oppimisen päämääriä. Artikkelissa tarkastelen Yleisradion nuorten ohjelman Moves Like Summeri -monimediakampanjaa, joka oli yhtä aikaa sekä reality-tuotanto että tapahtumatuotanto ja jota toteutti ja suunnitteli joukko eri tahoilta kerättyjä mediaosaajia ja kampanjan sisältöalueen osaajia. Tein etnografista tutkimusta havainnoimalla tuotannon kulkua ja keräsin yhteistyön osapuolten reflektointeja työskentelystään ja oppimisestaan. Artikkelissa analysoin, miten mediaosaajat luovivat tuotannon organisointitapojen asettamisrajoissa ja miten he kuvailivat oppimiskulttuuriaan. Pohdin, mitä toteutus ja mediaosaajien käsitykset kertoivat yhteisluomisesta oppimisen muotona audiovisuaalisessa mediatyössä.

Johdanto

Käsitteellä *youthification* viitataan siihen, että julkisen palvelun yhtiöt pyrkivät varmistamaan osuutensa tulevaisuuden mediayleisöistä kehittämällä ohjelmistojaan nuorten sukupolvien uusiutuvien median käyttötapojen mukaisiksi. (Hagedoorn et al. 2021; Suomen virallinen tilasto 2021.) Pohjoismaiden yleisradioyhtiöissä on aina arvostettu lapsia ja nuoria keskeisenä katsojaryhmänä, ja nyt heille tehdyt tuotannot ovat keskiössä myös tutkimuksessa (Jensen et al. 2023). Suomessa lasten ja nuorten tuotanto nostetaan painopisteeksi sekä laissa että yhtiön omissa linjauksissa (Laki Yleisradio Oy:stä 2012, 7 § kohta 3; Yleisradion strategia 2021–23, 2).

Yleisradio toteutti tanssin teemavuonna 2022 ensimmäistä kertaa monialustaisen nuorten tanssikampanjan *Moves Like Summeri*. Se oli genererajoja ylittävä reality- ja tapahtumatuotanto, jonka toteutti noin 30 hengen tuotantoryhmä. Monialustaisena nuorten tuotantona se on erilainen kuin esimerkiksi Norjan yleisradioyhtiön Norsk rikskringkasting AS:n (NRK) nuorten draamasarja SKAM (2015), josta tuli vertailukohta monille vastaaville tuotannoille. SKAMis-

sa pieni tuotantoryhmä teki kymmeniä haastatteluja tuotannon kohderyhmälle ja sisältöjä yhtä aikaa moniin välineisiin ja eri alustoille, ja tekijät olivat yhtä aikaa monissa rooleissa. (Sundet 2020; 2021a ja b.)¹

Moves Like Summerin tuotantotapa mukaili Yleisradion strategiaa, joka korostaa kumppanuuksia ja uudennlaisia yhteistyön muotoja ja edellyttää, että kumppanuuksien toteutustavasta tulee olla hyötyä kaikille osapuolille. Mahdolliseksi kumppaneiksi mainitaan yritykset tai muut yhteiskunnalliset toimijat kuten järjestöt ja oppilaitokset, myös kaupallinen media ja kotimaiset tuotantoyhtiöt. (Yleisradion strategia 2021–23, 10.) Yle Summeri on ollut nuorten ohjelmiston brändi vuodesta 1999. Sisältökokonaisuuteen kuuluu sekä omatuotantoisia että ostettuja draama- ja faktatuotantoja, ja vuodesta 2017 sisällöt ovat löytyneet pääosin vain verkosta, Yle Arenasta ja YouTubesta. Käytössä ovat myös Instagram ja TikTok. (Yle Elävä Arkisto; Yle Summerin kotisivut.)

Tanssikampanjassa kumppanuus ja yhteistyö tuotiin suoraan tuotannon audiovisuaaliseen ytimeen, kerronnan ja ilmaisun suunnitteluun. Ydinryhmä nuorten sisällöistä oli lähinnä koordinoiva ja ohjaava. Ryhmä rekrytoi kansasuunnittelijoiksi ja toteuttajiksi kaupallisen tuotantoyhtiön, joka teki lyhytvideoita eri alustoille, sekä freelancereita, harjoittelijan ja sisältöalueen erityisosaajia. Finaalista vastasi erillinen Yleisradion tiimi, jossa oli estradi- ja tapahtumatuotantojen osaamista. Ydinryhmä jakoi Yleisradion osaamista muille, mutta pyrkimyksenä oli myös antaa osallistujille mahdollisuus avoimeen vuorovaikutukseen ja mielipiteenilmaisuun. Kampanja eteni kokeilemalla ja antamalla palautetta kokeiluista. Keskityn tutkimuksessani vain liikkuvan kuvan tai sen somekommentoinnin suunnittelijoihin ja toteuttajiin, joista käytän jatkossa nimitystä mediaosaajat.

Pystyin rakentamaan tutkimusasetelman, joka oli uudennlainen ja ajankohtainen, ei ainoastaan nuorten tuotantojen tutkimuksena, vaan mediatyön ja oppimisen tutkimuksena. Rinnastan kampanjaan valitun tuotantotavan yleisemmin yhteiskunnassa käynnissä olevaan työkäytäntöjen muutokseen. Työn tutkimuksessa puhutaan yhteistyöhön perustuvasta yhteisluomisesta uuden sukupolven toimintatapana palvelu- ja tavaratuotannossa (Victor & Boynton 2008).² Artikkelissani ymmärrän yhteisluomisen ytimeksi osapuolten mahdollisuuden oppia toinen toisiltaan. Tarkastelen tuotannon organisointia ja mediaosaajien oppimiskulttuureja tutkimalla mediaosaajien omia kokemuksia yhteistyöstä. Käsittelen sekä tuotannon tarjoamia oppimisen olosuhteita että osallistujien oppimisen valmiuksia. Tutkimuskysymykseni on, mitä tuotannon toteutus ja mediaosaajien käsitykset kertoivat yhteisluomisesta oppimisen muotona audiovisuaalisessa mediatyössä. Tutkimustulosteni perusteella pyrin hahmottelemaan yhteisluomista oppimisen muotona audiovisuaalisessa mediatyössä.

Oppimiskulttuurin piirteiden tutkimisessa käytän ammatillisen ja innovatiivisen oppimiskulttuurin koeteltuja tutkimuksia. Journalismin tutkija Ornella Porcun (2020) niistä tekemä yhteenveto ja sovellus nimeää seitsemän oppimiskulttuurin piirrettä. Ensimmäiset kolme piirrettä ovat valmius *toinen toisiltaan oppimiseen, jatkuvaan tutkimiseen ja rohkeisiin kokeiluihin*. Ne ovat liitettävissä kehittävän työntutkimuksen oppimisenäkemyksiin: oppimisen nähdään tapahtuvan ryhmän vuorovaikutuksessa, oppimisella on kohde ja tarvitaan kokeiluja, tekemistä toisin. Neljäntenä on *autonomia* eli yksilön mahdollisuus tehdä päätöksiä omassa työssään, ja viidentenä organisaation kyky ja valmius *luovuuteen*. Kuudentena on *radikaalius* eli pyrkimys tavallisuudesta poikkeaviin ratkaisuihin ja seitsemäntenä *joustavuus*, joka on kykyä omaksua uusia

1 Olen aiemmin tutkinut suomalaisten 2010-luvulla kehittämiä aikuisten tuotantoja ja sarjoja: ne ovat olleet eri kokoisia, mutta niissäkin sisältöjä ja kerrontaa toteuttava luova ydinryhmä on ollut pieni ja toimenkuviltaan laaja-alainen (ks. Rautkorpi 2018; 2021).

ajatuksia ja muuttaa ajatteluaan. Teorioista löytyy myös joukko innovatiivista oppimiskulttuuria tukevia olosuhteita, kuten vuorovaikutus, luottamus ja jaetut päämäärät. (Porcu 2020, 1564.)

Metodologia ja aineisto

Sovelsin etnografisessa tutkimuksessani kehittävän työntutkimuksen tutkimusasetelman osioita (Engeström 2004; 2008; Virkkunen & Newnham 2013). Tutkimuskohteena oli mediaosaajien itsensä suunnittelema tuotantokokeilu. Havainnoin sitä suunnittelusta loppuevaluointiin ja keräsin suunnitteludokumentit ja toteutetut videoaineistot. Lisäksi tutkin osapuolten suhdetta tuotantoon ja oppimiseen heidän kuvaamana ja tulkitsemana. Tässä käytin avoimiin kysymyksiin perustuvaa lomakekyselyä, jonka lähetin osapuolille välittömästi tuotannon jälkeen. En käsitellyt tutkimuksessa kerättyjä aineistoja osapuolten kanssa, vaan tein johtopäätökset itse.

Aineisto on kerätty *Moves Like Summertime* -tuotannosta tammi–kesäkuussa 2022. Tuotannon tavoitteet asettanut ydinryhmä sitoutui tutkimuksen tekemiseen, ja kaikki tuotannon osapuolet antoivat minulle luvan olla läsnä videokokouksissa. Lisäksi sain Yleisradiosta lähes kaikki kokoukset nauhoitettuna. Laaja kampanja toteutettiin COVID-19-rajoitusten oloissa, joten pääsin paikan päälle havainnoimaan vain suurimpia tuotannon ja nuorten osallistujien koontumisia ja muutamia tuotantoryhmän kokouksia.

Kerroin tuotantoryhmälle, että pyydän heiltä arviointia tuotannon kulusta, mutta en käyttänyt käsitettä oppimisen arviointi. Keskustelin projektin päätteeksi tuottajien kanssa sekä lomakekyselyn muodosta että jakelusta. Tein kattavan jakelun, johon tuottajat pyysivät ryhmäänsä osallistumaan niin, että kysely jää vain tutkijan käyttöön. Pyysin myös kyselyn saaneita varmistamaan, että kollegat olivat saaneet kyselyn. Kysely saavutti 30 tuotantoon osallistunutta, joista peräti 22 halusi vastata, heistä kaksi haastattelun muodossa. Vastausprosentti asettui ryhmästä riippuen välille 65–100 prosenttia.

Kampanjan alussa tuotanto käytti TikTok-alustalle tyypillistä toimintatapaa julkistamalla nuorille siellä tanssihaasteen. Haasteessa käytettiin kaikille yhteistä kampanjamusiikkia ja -koreografiaa ja esimerkkitanssijoina julkisuuden nuorisovaikuttajia. Hakijat vastasivat tekemällä määrääjassa oman toteutuksensa koreografiasta TikTokiin. Tuotantotiimi valitsi yli 350 hakijasta kahdessa vaiheessa 21 nuorta tanssikisan osallistujaa ja jakoi heidät kolmeen tiimiin kolmen tanssivalmentajan valmennettavaksi. Kampanja päättyi tiimien esityksiin finaalissa. Yleisradio lähetti finaalin suorana vastavalmistuneesta Tanssin talosta, ja tuomarit ja yleisö yhdessä äänestivät yhden tiimeistä ulkomaan harjoitusmatkan saajaksi. Kampanja oli esillä Yleisradion mainonnassa ja radiokanavilla.

Tuotannon kuvaus ja siitä kerätty aineisto on eritelty taulukkoon (Taulukko 1). Siinä on eritelty myös vastanneiden prosenttiosuudet vastaajaryhmittäin. Nuorten sisältöjen ydinryhmä ja muutamat kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajista osallistuivat projektikokouksiin aina tai lähes aina, muut satunnaisemmin. Vertailuryhmänä tutkin tanssivalmentajia. Vain yksi heistä osallistui projektikokouksiin: hän oli tanssituotantojen televisiointien suunnittelija ja johti myös nuorten valintaa valmennustiimeihin.

Havainnoimalla tuotantoa ja lukemalla läpi kokousten litteraatit sain kuvan tuotannon rakentumisen suurista linjoista. En ole analysoinut yksityiskohtaisesti kokousten keskusteluja enkä myöskään tuotettuja videoaineistoja.

2 Yhteisluomisen käsitettä käytetään eri tavoin eri konteksteissa. Tässä käsite yhdistyy työn tutkimukseen ja viitataan klassikkoon Victor & Boynton (2008), joka käyttää englanninkielistä termiä *co-configuration*, joka on käännetty myös yhteiskehittelyksi. Käyttämäni suomennus sopii luovaan työhön, jossa luodaan yhdessä merkityksiä. Käsitteeseen kuuluu myös yhteismuotoilu. Hakkarainen et al. (2012) ei käytä mitään näistä käsitteistä, mutta sisältö on samansuuntainen, yhteisen tiedon käyttäminen. Termi *co-creation* liittyy myös arvон yhteisluomiseen (Ramaswamy & Guillard 2010).

TUTKITTAVA TUOTANTO JA TOTEUTTAJAT	KERÄTYT AINEISTOT
<p>Oy Yleisradio Ab <i>Moves Like Summery</i> -monimediatautanto Esityskanava yle.fi/Yle Areena/Summery, jonne sijoitettiin YouTube -aineistot ja finaali</p> <p>Finaali suora lähetys Yle TV2 ja YLE Areena 29.5.2022 klo 18–19.</p> <p>Muut videoaineistot TikTok, YouTube helmi-kesäkuu 2022</p>	<p>Tuotannon suunnittelukokous 8.10.2021 - käytettävissä videokokousnauhoitus, 87 minuuttia (tekniikka Google Meet)</p> <p>Projektikokoukset vuonna 2022 - tutkija paikan päällä: finalistien valintakokous 10.3., 3 tuntia - videokokoukset: aloituskokous 13.1., 7 tuntia, tuotantokokous 60 min. + sisältökokous 60 min. 18 kpl - palautepalaveri 31.5. 1 tunti 40 min, nauhoitettu - 90 % kokouksista nauhoitettu, litterointeja näistä käytettävissä 16 tuntia</p> <p>Tuotannon toteutuksen havainnointi - tutkija paikan päällä: tutustuminen 20.1., 7 tuntia, tiimien jako ja ensimmäinen harjoitus Ylen studiolla 25.–27.3., viimeinen harjoitus tanssistudioilla ja finaali Tanssin talolla 27.–29.5.</p> <p>Suunnittelumateriaali ja videotuotokset, tuottajan videohaastattelu 10.2.</p>
<p>Oy Yleisradio Ab Noin 20 mediaosaajaa, sisältää tuotantoon rekrytoidut freelancerit ja harjoittelijan - noin puolet nuorten sisältöjen mediaosaajia: työtehtävinä ohjaus ja koordinointi, tuotantohenkilöstön, esiintyjien ja studioyleisön hankinta, juontaminen, videoaineistojen somekommentointi, YouTube-videoaineistojen kuvaus/leikkaus - noin puolet tapahtumatuotannon mediaosaajia: työtehtävinä finaalin toteuttaminen suorana lähetyksenä, osin myös tuotantohenkilöstön ja esiintyjien hankinta</p> <p>Lisäksi Yleisradion koneisto (ei tutkittu työtä) - graafisen ilmeen, verkkoanalytiikan ja koeyleisöjen asiantuntemus - tahoja, joilta saatiin kokemuksia vastaavista tuotannoista</p> <p>Kaupallinen tuotantoyhtiö Sakea Kuusi mediaosaajaa - työtehtävinä TikTok ja YouTube -aineiston kuvaus/leikkaus</p> <p>Vertailuryhmä: Neljä Yleisradion rekrytoimaa tanssivalmentajaa</p>	<p>Lomakekysely välittömästi tuotannon jälkeen (tekniikka Google Forms tai lomake sähköpostin liitteenä)</p> <p>Kyselyyn vastasi yhteensä 22 vastaajaa.</p> <p>Kunkin ryhmän vastaajien määrä ja vastausprosentti: - 13 Yleisradion mediaosaajaa, 65 % (näistä yksi videohaastattelu) - kuusi Sakean mediaosaajaa, 100 % - kolme tanssivalmentajaa, 75 % (näistä yksi puhelinhaastattelu)</p>

Taulukko 1. Tuotannon ja tutkimusaineistojen kuvaus

Lomakekyselyssä pyysin työntekijöitä kuvailemaan oppimiskokemuksiaan. Kysymys lomakkeessa kuuluu näin: ”Innovatiiviseen oppimiseen liitetään usein seuraavat seitsemän piirrettä, oletko kuullut niistä? Toinen toiselta oppiminen, jatkuva tutkiminen, rohkeat kokeilut, autonomia eli yksilön mahdollisuus tehdä päätöksiä omassa työssään, luovuus, radikaalius eli pyrkimys tavallisuudesta poikkeavaan, joustavuus eli kyky mukautua.” Jatkokysymys kuului: ”Mieti ja kirjoita omin sanoin, miten ko. piirre tässä projektissa mielestäsi toteutui. Kerro täsmällisiä esimerkkejä tilanteista ja tuotteista ja miten itse olit niissä mukana.” Tämän kysymyksen toistin jokaisen seitsemän piirteen kohdalla. Tämän jälkeen pyysin vastaajia panemaan tärkeysjärjestykseen kolme tuotannossa parhaiten toteutunutta piirrettä. Lisäksi oli mahdollista asettaa kaksi tai kolme piirrettä samalla tärkeysijalle. Pyysin myös valitsemaan piirreitä, jotka eivät vastaajan mielestä toteutuneet tuotannossa lainkaan.

Kyselylomakkeen lopussa pyysin vielä vastaajia täydentämään vastauksiaan kuvailemalla itselleen tärkeitä päämääriä tuotantoprojektissa, niiden toteutumista ja myös sitä, miten olisi pitänyt tehdä toisin, että päämäärät olisivat toteutuneet. Lopuksi kysyin vastaajilta, haluavatko he nostaa esiin tuotannon kannalta tärkeän näkökulman, jota tämä kysely ei sisältänyt.

Analyysitapa oli aineistolähtöinen. Työntekijöiden kyselylomakevastauksista tein diskurssianalyysia tutkimalla, miten puhuja asemoi itsensä suhteessa toimintaansa ja yhteisöön (Pietikäinen & Mäntynen 2019, 89–93). Tarkastelin, mistä työtilanteista ja oppimisen piirteistä puhuessaan vastaajat kuvasivat tuntemuksiaan omakohtaisimmin. Esimerkkinä omia päämääriä ja tunteita käsittelevästä minäpuheesta on lause ”en saanut käyttää täyttä luovuuttani tässä projektissa”. Vastaavasti tarkastelin, mistä työtilanteista ja oppimisen piirteistä vastaajat puhuivat etäännytetysti esimerkiksi me-muodossa tai passiivissa. Etäännytetymmässä tuotannon käytäntöjen kuvailussa tuotannon toimintatapojen ja päämäärien asettajaksi kuvataan työyhteisö, yritys tai ammattiryhmä. Esimerkkinä etäännytetystä puheesta ovat lauseet ”alusta asti jaoin tietoa yhteisesti” tai ”osallistavuus oli homman kärjessä”.

Vertailen työntekijöiden kuvauksia työstä ja oppimisestaan omiin havaintoihini tuotantoprosessin kulusta. Etsin myös kohtia, jotka itse tuotantoprosessissa havaitsin, mutta joista työntekijät kuvauksissaan vaikenevat. Rinnastan analyysissa esiin nousevia piirteitä aikaisempaan tutkimukseen audiovisuaalisesta mediatyöstä.

Organisaatiokulttuuri muuttuu uudistamalla työtapoja

Donders (2019) on kuvannut, miten syvällistä analyysia verkkoympäristöön sopeutuminen yleisradioyhtiöissä vaatii – kysymys on paljon enemmän kuin uusien teknologioiden hallinnasta. Julkisen palvelun ensisijainen tehtävä on rakentaa korkeatasoinen, demokratiaa edistävä yleisösuhte, ja organisaatiokulttuuri on uudelleenorganisoidava vastaamaan uutta toimintaympäristöä. (Emt., 1013–1016; Bennett & Strange 2014; vrt. Dovey 2014.)

Moves Like Summerin itsestään selvä päämäärä on osallistaa someen ja yhteisöpalveluihin suuntautuneet nuoret verkkoympäristössä, ja osa pääsee realiteetin esiintyjänä rakentamaan sen sisältöä. Keskeisin osallistamisen alusta on TikTok. Alustat ovat teknologisia infrastruktuureja, jotka sekä mahdollistavat käyttäjien välisen vuorovaikutuksen että muovaavat sosiaalisia toimintoja. (Nieborg & Poell 2018.) Alustat keräävät systemaattisesti dataa käyttäjistään, käsittelevät sitä algoritmisesti ja usein myös levittävät ja kaupallistavat keräämäänsä dataa (van Dijck & Poell 2013). Tässä artikkelissa en tutki yleisöjen toimintaa alustoilla, enkä myöskään alustoilla osallistamisen ongelmia (Bennett 2018; Rydenfelt et al. 2021). Sen sijaan tarkastelen, miten tuotantotiimin jäsenet toivat esiin yleisösuhteen rakentamisen keinoja. Media on rakentanut yleisösuhdettaan ja osallistanut yleisöjään jo ennen alustoja (Newcomb 1991; Napoli 2010). Television intiimi audiovisuaalinen kerrontatapa on tarjonnut samaistumiskohteita ja vertaiskokijoita yleisöille, ja tämän on nähty edistäneen useiden rinnakkaisten kansalaisidentiteettien muodostumista ja modernin moniäänisen ja osallistuvan kansalaisyhteiskunnan syntyä. Yleisöjä on ennenkin käytetty ilmaisina esiintyjinä, materiaalin tuottajina ja ideoiden lähteenä. (Livingstone & Lunt 1994; Caldwell 1995.)

Pioneerivaiheessa Yleisradion päälliköt näkivät television monimediatuotantojen veturiksi ja edellyttivät alustoilta enemmän kuin kollegat kaupallisissa



Kuva 1. *Moves like Summery* on Yle Summery -nuorten ohjelmiston tanssirealitykilpailu, joka on järjestetty toistaiseksi kaksi kertaa. Kuva: Yle.

yhtiöissä: tavoitteena ei ollut vain katsojien vuorovaikutus tuotantojen kanssa, vaan katsojien vuorovaikutus ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin kanssa (Keinonen 2015, 63, 71). Alustojen käyttöä ei ole kuitenkaan ohjattu tiukasti, vaan yleisradioyhtiöissäkin niitä on otettu käyttöön tuotantokohtaisesti (Bennett 2015). Yleisradio käyttää lisääntyvästi kaupallisia alustoja (Niemi 2020).

Koivulan, Laaksosen ja Villin artikkeli (2022) julkisen palvelun mediayhtiön innovatiivisesta oppimiskulttuurista perustuu innovaatioverkostojen jäsenten haastatteluihin ja heidän tiimikokouksiensa ja keskustelualustojensa sisältöihin. Innovaatioverkostoissa kyllä puhuttiin pyrkimisestä radikaaleihin innovaatioihin eli täysin uudennlaisiin tuotannollisiin ratkaisuihin (Fagerberg 2005), mutta käytännössä työntekijöitä ei kannustettu tuloksiltaan epävarmoihin kokeiluihin vaan enemmänkin työprosessien hiomiseen ja teknologioiden hallintaan. Tutkijoiden mukaan työntekijöiden diskursseissa saattoi heijastua johdon strategiapuhe.

Organisaatiokulttuuri eli organisaation toimintakulttuuri sisältää useita tasoja: siihen kuuluvat johdon linjaukset ja ohjeistukset, näkyvät rakenteet ja toimintatavat, organisaatiossa jaetut arvot, normit ja myös näkymättömiksi jäävät perususkomukset. Organisaatio koostuu erilaisista ammattiosaajista, ja organisaatiokulttuuri syntyy työtilanteiden yhteydessä käytettyihin työn välineisiin. Organisaation jäsenillä on oltava edes sen verran yhteistä työhistoriaa, että he ovat oppineet ratkomaan yhdessä eteensä tulevia ongelmia. (Schein & Schein 2017.) Nykyiset käsitykset organisaatiosta korostavatkin jatkuvaa muutosta ja siihen tarvittavia vuorovaikutus- ja viestintärakenteita (Newell et al. 2009, 41).

Artikkelissani ymmärrän jaetun oppimisen todelliseksi tieksi organisaatiokulttuurin muuttamiseen, sillä siinä yhteisön osapuolet pystyvät jakamaan merkityksiä toistensa kanssa (Schein & Schein 2017, 5–6). Oppimiskulttuurit, eli toiminnan tavat ja ulottuvuudet, jotka kertovat ja ohjaavat, miten oppiminen

tapahtuu, ovat nekin syntyneet työtilanteissa yhteydessä työssä käytettyihin välineisiin. Ammatillisilla oppimiskulttuureilla tarkoitetaan ammattiryhmille ominaisia valmiuksia ja taipumuksia oppia: niitä synnyttää ja tukee osallistuminen tietynlaiseen koulutukseen ja tietyillä tavoilla organisoituun työhön. Työn laatuun kohdistuvat odotukset syntyvät ja välittyvät usein hiljaisena tietona (Hesmondhalgh & Baker 2011, 192–199).

Tämän tutkimuksen kohteena on audiovisuaaliseen kerrontaan ja ilmaisuun perustuva mediatyö, joka sisältää aineksia kaikista työn historian vaiheista (Victor & Boynton 1998). Pyrkimys käsityöläistyön luovuuteen ja katsojiin vaikuttavien ilmaisumuotojen rakentamiseen on säilynyt elokuvakoulujen opetuksessa ja mediatyöhön pyrkivien odotuksissa (Hesmondhalgh & Baker 2011). Mediatyöt syntyivät teollistumisen vaiheessa, ottivat käyttöön massatuotannon infrastruktuureja ja organisaatorakenteita, ja globaalissa kilpailussa ohjelmatuotanto standardisoitui ja formatisoitui (Mayer et al. 2009). Born (2013) on kuvannut samaa kehityskulkua markkinaehtoistuneessa yleisradiotuotannossa.

Nykyisin asiakasdataa kerätään alustoilla, mutta mediatyhtiöissä yleisöjä on tutkittu aina, ja niihin perustettiin jo varhain erillisiä yleisötutkimuksen yksiköitä. (Napoli 2010.) Digitaalisen tuotannon ja levityksen alkuvaiheessa tuotantoja pyrittiin räätälöimään ja profiloimaan eri osayleisöille, mutta nyt vastataan kilpailuun myös tarjoamalla yleisöjä yhdistäviä kokemuksia (Lodz 2007).

Lisääntyvät tuotantomäärät, kiire, hierarkiset rakenteet ja vallan keskittyminen, ja toisaalta vuorovaikutuksen, viestinnän ja verkostoitumisen tarve ovat vaikuttaneet eri tavoin tuotantojen työntekijöiden toimenkuviin. Toisten työ on erikoistunutta ja yksinäistä, toisten kuormittavana tehtävänä on seuloa ja välittää tietoa muille. Samalla työntekijöiden mahdollisuudet tutustua tuotantojensa asiakkaisiin ovat jääneet vähäisiksi. (Caldwell 2008; Hesmondhalgh & Baker 2011, 108–111).

Yhteisluomisesta etsitään ratkaisua moniin työn ongelmiin. Yhteisluominen voidaan kokea helpoksi ja hauskaksikin tavaksi koota erikoistuneiden ammattilaisten tietotaitoa yhteen, ja toteuttaa asiakkaan tarpeita (Hakkarainen et al. 2012). Työtapojen uudistaminen edellyttää kuitenkin syvällistä oppimisen ja oppimiskulttuurien ymmärtämistä. Seuraavissa luvuissa esittelen, millaisia piirteitä tapaustutkimuksessani löysin.

Sirpaleinen oppimisympäristö

Tässä luvussa erittelen, missä mediaosaajat kokivat oppineensa, ja millaiset oppimisen välineet ja kohteet tuotannossa olivat heille merkityksellisiä. Tulokset perustuvat sekä kyselylomakkeen vastauksiin että havaintoihini. Rajaan yhteisluomisen tarkasteluni eri alojen ammattilaisten yhteistyöhön. Oppimista on mahdollista tapahtua juuri tuotantotiimeissä, joihin kerätään erilaisia työvälineitä käytäviä työntekijöitä useista eri toiminta- ja oppimiskulttuureista. Määrittelen yhteisluomisen sen laadun perusteella. Yhteisluomisessa yhteistyön osapuolten vuorovaikutuksen on oltava niin syvää ja kaksisuuntaista, että osapuolten on mahdollista oppia toinen toisiltaan (Engeström 2004).

Kehittävän työntutkimuksen oppimisenäkemyksessä oppiminen ymmärretään kollektiiviseksi työkäytäntöjen uudistamiseksi. Oppimiseen kuuluu reflektointi eli se, että työntekijät itse pohtivat omaa toimintaansa ja kokemuksiaan, sekä käytännön kokeilut uusilla työn välineillä ja organisointitavoilla.

Oppiminen on aina kohteellista, eikä miten tahansa: jotta yhteisluominen johtaisi oppimiseen, olisi löydettävä kehittämisen kannalta strateginen yhteinen oppimisen ja kehittämisen kohde. (Engeström 2004; 2008; Virkkunen & Newnham 2013.)

Analyysini mukaan tuotanto jäi sirpaleiseksi eikä sieltä löytynyt kaikille yhteistä oppimisen paikkaa. Audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun suunnittelijat ja toteuttajat olisivat tarvinneet muunlaisia oppimisen välineitä kuin projektikokoukset ja muistio. Heille hyödyllisiä oppimisen välineitä olivat käytännön kokeilut, niistä saatu palaute ja erilaiset mallinnokset. Tuotantoa koordinoanut ydinryhmä ei asettanut tuotannolle yhteistä oppimisen kohdetta. Oppiminen tapahtui epävirallisesti kuvausympäristöissä ja mediaosaajat kuvasivat vastauksissaan itselleen mielekkäitä oppimisen osakohteita.

Kaikkein eniten tuotantoa kritisoivat Yleisradion tapahtumatuotantojen mediaosaajat, joiden osallistumista tuotantoon oli rajoitettu. Heidän edustajansa haastoi kampanjan organisointitavan ehdottamalla yhteistyön välinettä, jolla olisi voitu poistaa päällekkäistä työtä: henkilöhaastattelujen tekemistä nuorista tanssikisan osallistujista sekä kaupallisen tuotantoyhtiön että Yleisradion kerronnan ja ilmaisun pohjaksi. He myös tarjosivat epäsuorasti tuotantoon yhteiseksi kehittämisen kohteeksi tuotannon yleisösuhdetta. Heidän käsityksensä yleisösuhteesta perustui heidän omaan kokemukseensa, koulutukseensa ja teorioihin televisiokerronnasta ja -ilmaisusta, ja he veivät sen käytäntöön finaalin toteutuksessa. Ehdotukset saivat tukea freelancereilta.

Osapuolten asemat tuotannossa jäivät eriarvoisiksi. Kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajat toteuttivat Yleisradion nuorten ohjelmien tuella videoaineistoja ja -ohjelmia TikTokiin ja YouTubeen koko kampanjan ajan. Tuotantotapa oli kevyt, aineistoja oli helppo muokata editoimalla tai kuvata uusia. Yleisradion tapahtumatuotantojen mediaosaajat taas toteuttivat vain tunnin mittaisen finaalin vaativana suorana studiotuotantona. He rakensivat tilaan musiikin, lavasteiden ja valojen kokonaisuuden ja sommittelivat yhteen kilpailijoiden ja muiden tanssijoiden tanssiesitykset sekä juontajien, tuomareiden ja yleisön esiintymiset.



Kuva 2. *Moves like Summerin* tuotantotapa mukaili Yleisradion strategiaa, joka korostaa kumppanuuksia ja uudenlaisia yhteistyön muotoja. Kuva: Yle.

Viikoittaiset projektikokoukset olivat tuotannon virallisia oppimisen paikkoja. Siellä jaettiin Yleisradion koneiston tukimateriaalia, katsottiin näytteitä toteutetuista TikTok- ja YouTube-tuotannoista ja esiteltiin ja kommentoitiin hankittua yleisöpalautetta eri osioiden onnistumisesta. Osallistujat saivat kertoa käsityksiään ja ideoida uusia aiheita, esiintyjä ja toteutustapoja. Yleisradion lisäksi myös kaupallinen tuotantoyhtiö pystyi tarkastelemaan tuotantojensa tavoitavuutta.

Ydinryhmä pyrki varmistamaan yleisöjen osallistumisen ja mielenkiinnon useita reittejä. Ensinnäkin tavoiteltiin nuoria yleisöjä heidän suosimiltaan alustoilta. Toiseksi käytettiin Yleisradion koneiston keräämää dataa ja kokemuksia erilaisten tanssituotantojen ja nuorten tuotantojen onnistumisesta ja teetettiin koeyleisöjen tutkimuksia nuorten odotuksista. Kolmanneksi ydinryhmä käytti kumppanuusajattelua ottamalla yhteyttä tanssin ammattilais- ja harrastajaryhmiin ja tanssikouluihin, viesti niille nuorten mahdollisuudesta tehdä hakuvideo ja hankki niistä tanssijoita ja haastateltavia kampanjaan ja tuomareita ja studioyleisöjä finaaliin.

Yleisradion tapahtumatuotantojen mediaosaajat pääsivät osallistumaan vain finaalin suunnitteluun, eivät koko projektin linjaamiseen. He eivät pystyneet antamaan palautetta kaupallisen tuotantoyhtiön videoaineistoista, vaikka he käyttivät osaa niistä finaalin aineksina.

Projektikokouksissa asiat kirjattiin muistioon, joka oli kaikkien käytettävissä verkossa. Kukaan mediaosaajista ei kuvannut oppimiskokemuksissaan muistion sisältöjä, eivät edes ne, jotka olivat ottaneet muistion tuotannossa käyttöön. Vaikka projektikokouksissa käsiteltiin pitkään kampanjan avainkäsitteitä kuten monimuotoisuutta, pohdintoja ei kirjattu muistioon. Tulkitsen, että muistioilla ei ollut juurikaan merkitystä oppimisen välineinä: ne eivät tukeneet keskeisten arvojen ja käsitteiden havainnollistamista, perustelemista ja merkitysten jakamista.

Projektikokouksissa kokivat oppineensa vain Yleisradion nuorten ohjelmien mediaosaajat, ja heillekin ne olivat vain yksi oppimisen väylistä. Enemmistö mediaosaajista koki oppineensa eniten työparityöskentelyssä ja toiseksi eniten käytännön toiminnassa. Myös vertailuryhmä eli tanssivalmentajat kokivat oppineensa käytännön toiminnassa, lähinnä vertaisoppimisessa kollegoiltaan. Projektikokouksissa ydinryhmä antoi jonkin verran palautetta erityisesti kaupallisen tuotantoyhtiön käsikirjoittajatyöpareille. Pääosa sekä työparityöskentelystä että käytännön toiminnasta tapahtui kuvauspaikoilla Yleisradion studioilla ja finaalisissa. Sinne syntyi epävirallisia oppimistilanteita, joissa Yleisradion tapahtumatuotantojen mediaosaajat opettivat kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajia.

Kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajien oppimisen kohteena oli heidän oma osatehtävänsä: he halusivat laajentaa omaa osaamistaan ja kasvaa media-ammattilaisina. Sekä käsikirjoittaja-ohjaajat että kameratyön ja editoinnin työntekijät kokivat oppivansa keskinäisessä työparityöskentelyssä ja saadessaan suoraa palautetta tai opastusta. Jos kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajat kuvasivat koko tuotannon tasoisia oppimisen kohteita, he puhuivat niistä abstraktisti ja oman oppimisensa näkökulmasta. Vain yksi heistä mainitsi, että Yleisradio odotti heiltä TikTokin käyttäjäkunnan ymmärtämistä. Yhdelle tärkeintä oli pitää oma tuotanto kasassa ja luoda selkeämpi punainen lanka tai sisältö lupaus TikTok-kanavalle. Toinen halusi seurata enemmän TikTok-alustan sisältöjä ja kehittää sen avulla omaa tuotantoaan. Kolmas kertoi pyrkineensä tekemään videoaineistojen kerronnassa jotain tavallisuudesta poikkeavaa.

Yleisradion tapahtumatuotantojen mediaosaajien halu esitellä mallinnuksen apuvälineitä näkyi jo projektikokouksissa, ja he palasivat teemaan myös vastauksissaan kyselylomakkeeseen. He esittelivät pitkään omia työvälineitään, erityisesti finaalin monikameraohjaukseen tarjolla olevaa uutta välinettä, ohjaussimulaattoria. Lisäksi he ideoivat tuomaripisteiden laskutapaa. Vastauksissaan Yleisradion tapahtumatuotantojen työntekijät toivoivat enemmän aikaa finaalin rakentamiseen ja keskusteluihin tanssivalmentajien kanssa. Heidän mukaansa koko kampanjan kerronta olisi voitu rakentaa esimerkiksi niin, että läpi tuotannon olisi nostettu esiin nuorten osallistujien yksilöitä tai ryhmiä, joihin katsojien olisi ollut helpompi samaistua. Ohjaaja kertoi toteuttaneensa finaalin ohjauksen enemmänkin suurelle yleisölle kuin tanssiyleisöille. Hän oli käyttänyt tiiviimpiä lähikuvia lisätäkseen katsojien mahdollisuutta saada kontakti tanssijoiden tunteisiin, kun taas laajempien kuvien suosiminen olisi auttanut tanssin ammattilaisia arvioimaan tanssijoiden liikekieltä.

Oppimiskulttuuriset profiilit

Tässä luvussa esittelen, millaisia oppimiskulttuurisia valmiuksia ja niiden esilletuonnin tapoja löysin kyselylomakkeiden vastauksista. Tulosten perusteella muodostin vastaajaryhmille oppimiskulttuuriset profiilit.

Mediaosaajat jakaantuivat seuraaviin neljään profiiliryhmään:

- 1) Yleisradion *verkonkutojat* eli Yleisradion toimintakulttuurin siirtäjät;
- 2) Yleisradion *itsenäiset*, joilla oli halukkuutta saada tutkimalla tietoa korkeatasoisesta audiovisuaalisesta kerronnasta ja ilmaisusta;
- 3) freelancereiden ja harjoittelijan muodostama *luova marginaali*, jonka edustajat toteuttivat luovuuttaan työtehtävissään, ja
- 4) kaupallisen tuotantoyhtiön *joustajat*, jotka tyytyivät toteuttajan rooliin ja pyrkivät oppimaan Yleisradiolta.

Profiilit erosivat toisistaan ensinnäkin määrällisesti, siis sen suhteen, miten laajasti vastaajat poimivat ja käsittelivät kyselylomakkeeseen eriteltyjä innovatiivisen oppimiskulttuurin piirteitä. Yleisradion mediaosaajat poimivat palettiinsa kaikki seitsemän piirrettä ja kuvasivat perusteellisesti oppimiskokemuksiaan kaikkien niiden suhteen. He poimivat ja perustelivat myös piirteitä, jotka eivät heidän mielestään toteutuneet tuotannossa. Kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajien valinnat keskittyivät ja reflektointi oli suppeampaa. Toiseksi oppimiskulttuuriin profiileihin poimittujen piirteiden kuvaukset erosivat toisistaan sisällöllisesti, ja eroja oli myös vastaajien kokemassa kyvyssä ja halussa käyttää osaamistaan tuotannossa.

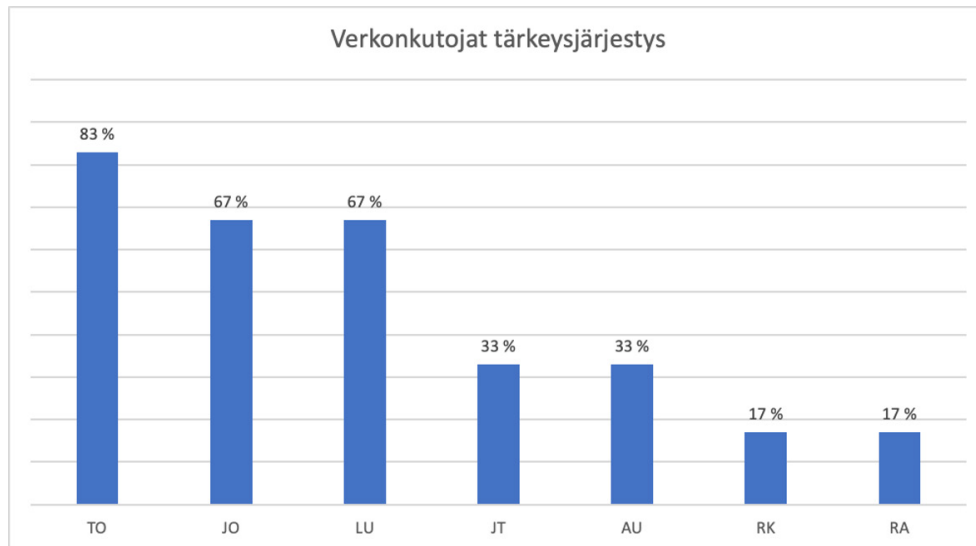
Olen tehnyt kustakin ryhmästä kaaviot. Ensimmäisessä (kaavio 1a) näkyvät tärkeiksi nimettyjen oppimiskulttuurin piirteiden prosentuaaliset osuudet koko ryhmässä. Toinen (kaavio 1b) sisältää piirteet, joiden ei koettu tuotannossa toteutuneen. Prosentuaaliset osuudet ovat pyöristettyjä eivätkä suoraan vertailukelpoisia ryhmien välillä. Sekä verkkokutojissa että luovassa marginaalissa yksi vastaaja ei asettanut piirteiden tärkeysjärjestystä, mutta hekin erittelivät silti pitkään eri piirteitä. Tekstissä kuvaan millaisen sisällön vastaajat eri piirteille antoivat.

Käytän kaavioissa seuraavia lyhennyksiä: TO=toinen toiselta oppiminen, JT=jatkuva tutkiminen, RK=rohkeat kokeilut, AU=autonomia, LU=luovuus, RA=radikaalius ja JO=joustavuus.

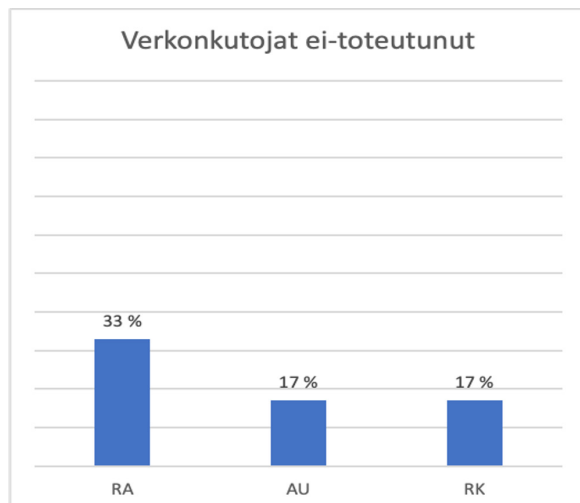
Yleisradion vastaajista löysin seuraavat profiiliryhmät:

1) Verkonkutojat

Verkonkutojiksi nimesin kuusi henkilöä, heihin kuului alle puolet Yleisradion vastaajista: ryhmään kuului nuorten sisältöjen ydinryhmä, yksi heidän alaisensa ja pari muuta Yleisradion pitkäaikaista tuotantoa organisoinutta mediaosaajaa. He olivat verbaalisti osaavia ja erittelivät monipuolisesti kaikkia oppimiskulttuurin piirteitä.



Kaavio 1a.



Kaavio 1b.

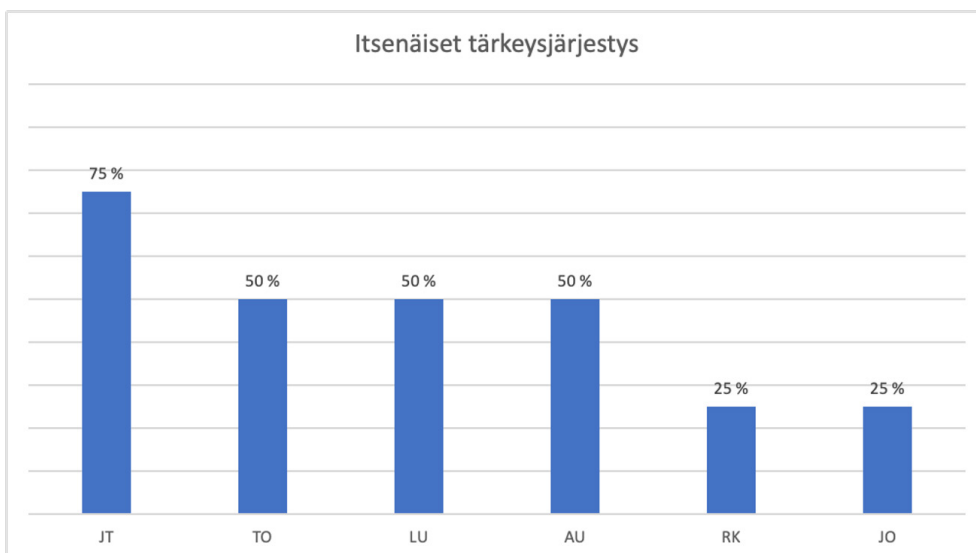
Verkonkutojille tärkeintä oli toinen toiseltaan oppiminen, josta he puhuivat sekä etäännytetysti että omakohtaisesti. Useimmat korostivat joustavuutta ja luovuutta, mutta puhuivat niistä etäännytetysti. Muutamat tarvitsivat myös jatkuvaa tutkimista välittäessään taustatietoa toisille. Autonomiastaan tai sen puutteesta he puhuivat omakohtaisesti. Heillä oli halua muuttaa tuotantotapoja ja uskoa siihen, että ne ovat muutettavissa, mutta he puntaroivat, min-käläinen uudistaminen on mahdollista ja sopii Yleisradioon. Kaksi henkilöä pohti etäännytetysti, missä määrin kokeilu oli rohkea tai radikaali suhteessa

Yleisradioon. Toisen mielestä se ei ollut kumpikaan, ja toisen mielestä siinä ei tehty radikaaleja ratkaisuja.

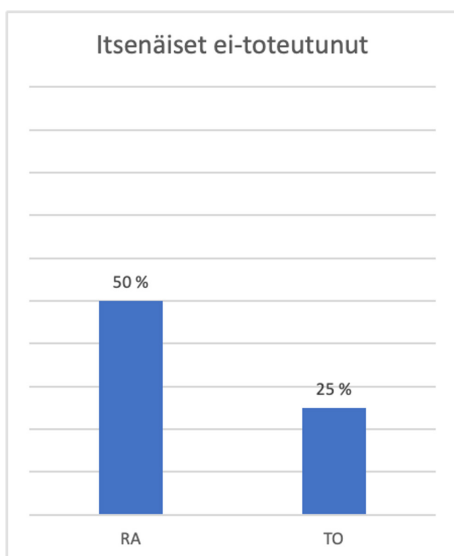
Tutkimusten mukaan mediatyöntekijöille ovat tyypillisiä riittämättömyys ja itse-epäilyt (Hesmondhalgh & Baker 2011, 123). Tulkitsen, että tämä teki verkonkutojista uteliaita ja avoimia oppimaan, mutta juuri näiden ominaisuuksiensa takia he päätyivät välittämään tuotantoon Yleisradion koneiston materiaalivyyryyn. He toimivat tuotannossa Yleisradion toimintakulttuurin kerääjinä ja siirtäjinä.

2) Itsenäiset

Neljä henkilöä eli lähes kaikki tapahtumatuotantojen mediaosaajat kuuluivat itsenäisiin: heitä oli alle kolmannes kaikista Yleisradion vastanneista. Itsenäisten profiilissa näkyy, että heillä oli tuotannossa itsenäinen ja erillinen tehtävä: he kokivat oppivansa vain muutamilta työntekijöiltä. Itsenäisten ydinjoukon muodostivat tapahtumatuotantojen audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun asiantuntijat. He nojasivat koulutukseensa ja kokemukseensa ja kokivat olevansa katsojien edustajia tuotannossa.



Kaavio 2a.

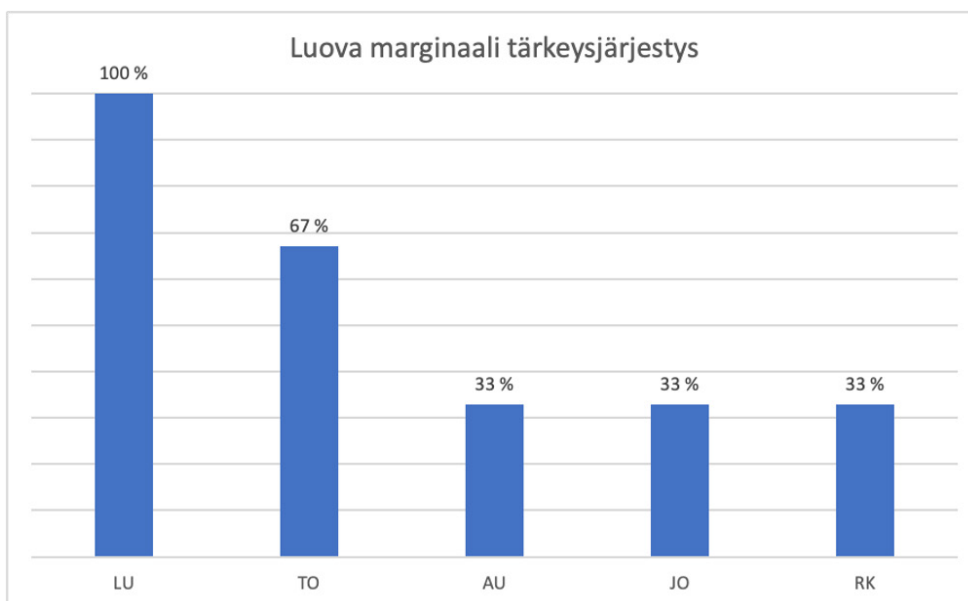


Kaavio 2b.

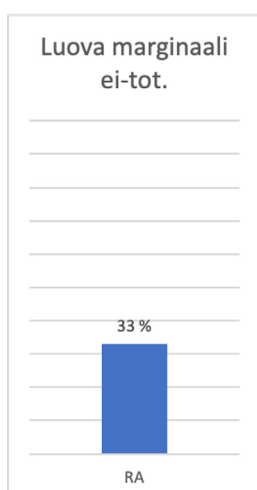
Itsenäisille tärkeintä oli jatkuva tutkiminen, josta he puhuivat etäännytetysti. Yhden vastaajan mukaan jatkuva tutkiminen oli hänelle lähes toisilta oppimisen synonyymi. Hän korosti mahdollisuutta käyttää tutkimista oppimiseen, esimerkiksi tutustumalla toisiin tuotantoihin. Tässä ryhmässä tärkeitä olivat luovuus ja autonomia, ja rohkeat kokeilut mainittiin. Luovuudesta itsenäiset puhuivat etäännytetysti, autonomiasta omakohtaisesti. Kaksi kiisti tuotannon radikaaliuden eri lähtökohdista: toinen vertaili tuotantoa Yleisradion muuhun ohjelmistoon, mutta toinen puhui siitä, että hänen oma työtehtävänsä tuotannossa oli tavanomainen.

3) Luova marginaali

Lasken Yleisradion mediaosaajiin myös freelancerit ja harjoittelijat, jotka osallistuivat projektikokouksiin satunnaisesti. Luovaan marginaaliin kuului siis kolme henkilöä eli alle neljäsnes Yleisradion mediaosaajista.



Kaavio 3a.



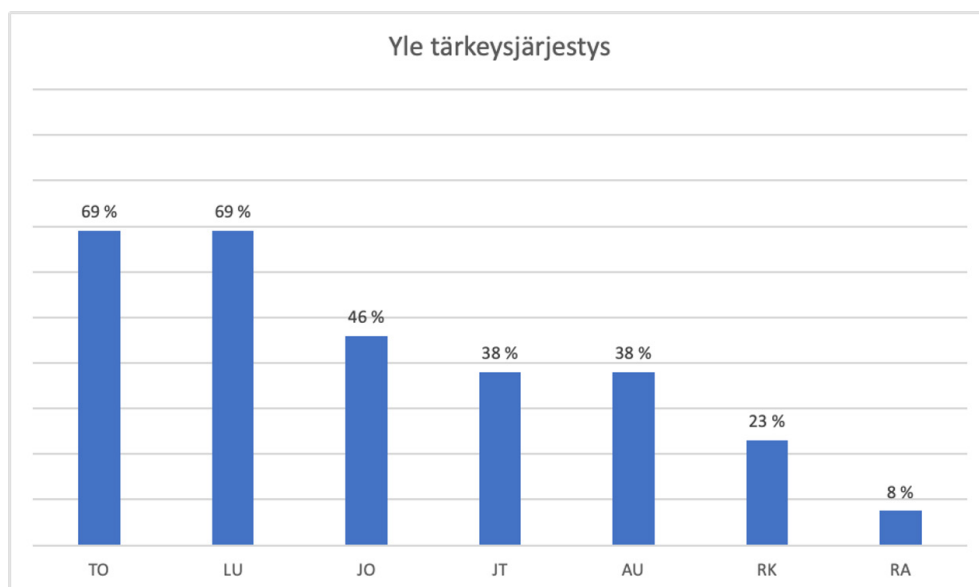
Kaavio 3b.

Tässä ryhmässä kaikki korostivat luovuuttaan ja kaksi toisilta oppimista. Ryhmän tapa puhua piirteistä etäännytetysti, passiivissa, poikkesi kahdesta aikaisemmasta Yleisradion ryhmästä. Tulkitsen, että tämä viittasi vastaajien ulkopuoliseen asemaan: heidän piti vielä enemmän korostaa muualta hankit-

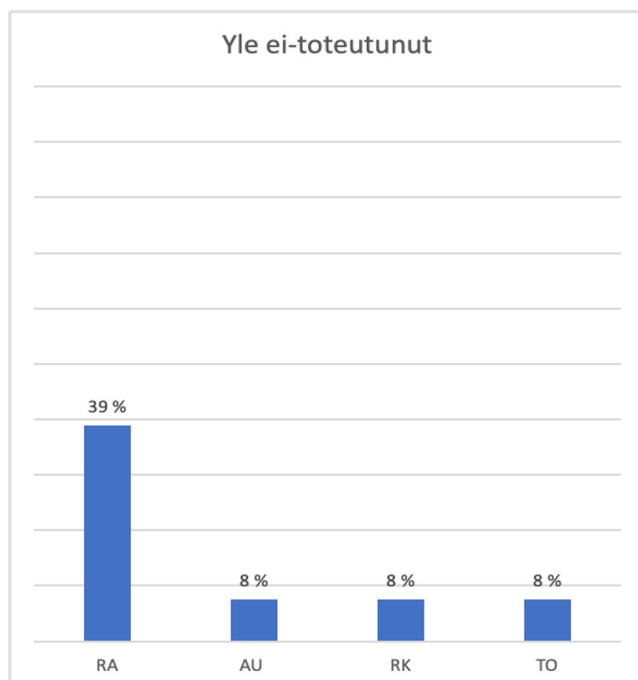
tua osaamistaan. Osa kuvaili pitkään tuotannon reunaehtoja ja toimintansa esteitä, osa esitti myös kritiikkiä ja vaihtoehtoisia toimintatapoja ja vetosi siinä viestinnän teorioihin. Kampanjaan rekrytoidut freelancerit ja harjoittelija toivat osaamistaan esille oman työtehtävänsä rajoissa ja puhuivat omakohtaisesti vain näistä oman työnsä ratkaisusta.

Liittolaisten hakeminen ja myötäily ovat selviytymisstrategioita luovan työn työntekijöille, joiden asema on epävarma ja haavoittuva (Hesmondhalgh & Baker 2011, 145). Selviytymisstrategia johti siihen, että yksi luovan marginaalin edustajista liittoutui tapahtumatuotantojen mediaosaajien kanssa: molemmat halusivat pohtia tuotannon parempaa toteuttamista katsojan näkökulmasta.

Kiteytän vielä kaikkien Yleisradion mediaosaajien yhdistetyn oppimiskulttuurisen profiilin.



Kaaviot 1a–3a yhdistelmä.

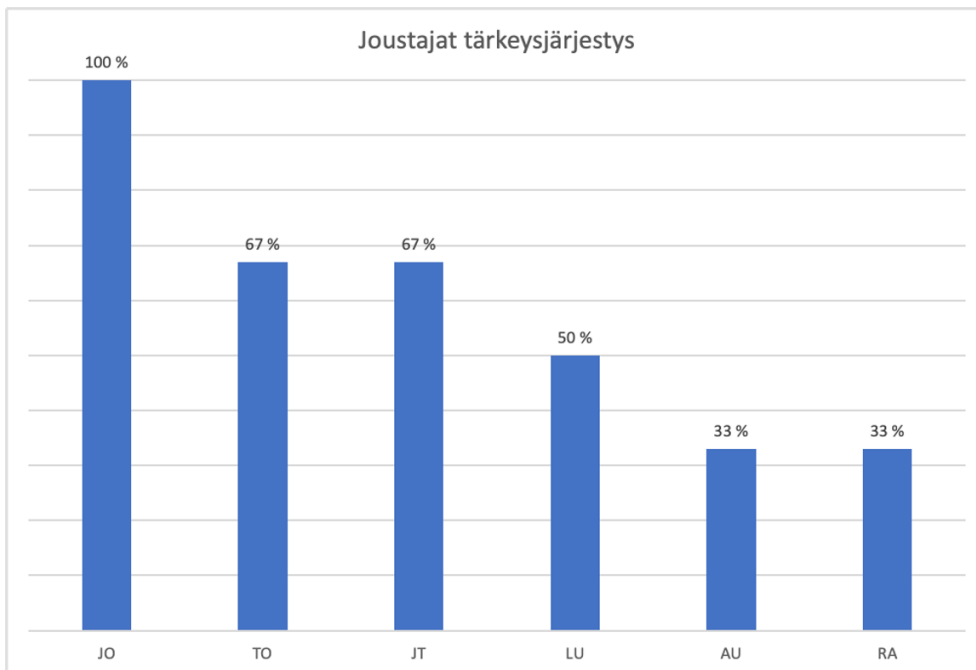


Kaaviot 1b–3b yhdistelmä.

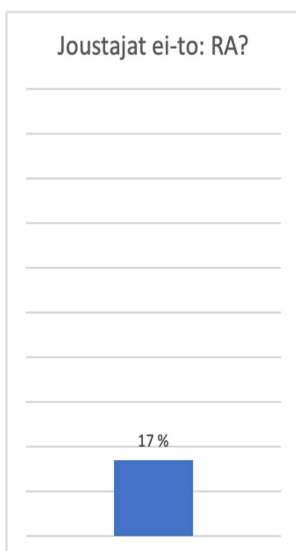
Kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajista löytyi vain yksi profiiliryhmä:

4) Joustajat

Kaikille kaupallisen tuotantoyhtiön mediaosaajille tärkeä piirre oli joustavuus. Joustajat puhuivat joustavuudesta aina etäännytetysti, ja yhdelle vastaajalle se oli jopa tuotannon ainoa tärkeä piirre. He eivät nostaneet esiin tuotannon puutteita, vaan puhuivat omasta oppimisestaan. Vaikka he joutuivat jatkuvasti työskentelemään Yleisradion edellyttämässä kireissä aikatauluissa, he kiittivät Yleisradion joustavuutta. Tulkitsen, että joustavuus merkitsi heille mahdollisuutta kehittyä yleisradioyhteistyössä media-ammattilaiseksi.



Kaavio 4a.



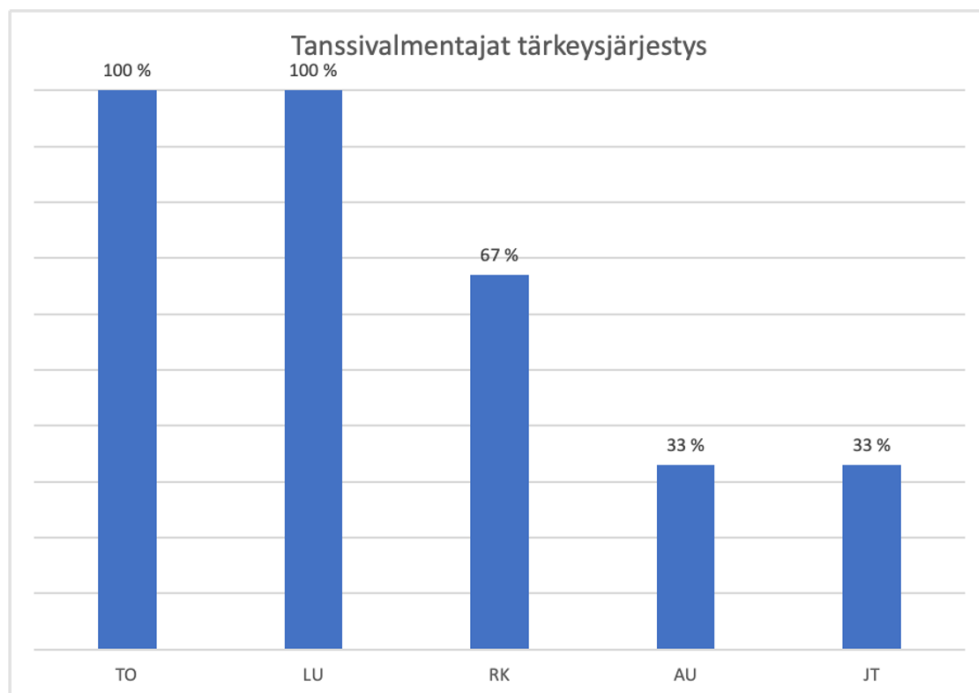
Kaavio 4b.

Toinen toiselta oppimisesta ja jatkuvasta tutkimisesta joustajat puhuivat sekä omakohtaisesti että etäännytetysti. Luovuudesta he puhuivat omakohtaisesti, mutta eivät yksilöineet luovuutensa edellytyksiä, vaan puhuivat

yhteistyön reunaehdoista. Joustajille tärkeintä oli positiivinen, opettavainen ilmapiiri, sovittu työnjako ja hyvä yhteishenki. Autonomiasta puhui kaksi vastaajaa. Toinen heistä jopa määritteli autonomian minimitason: koska tuotannossa noudatettiin turvallisen tilan periaatetta, hänelle jäi oikeus kieltäytyä itselleen epämukavasta tehtävästä.

Joustajat pohtivat omakohtaisesti tuotannon radikaaliutta, mutta määrittelivät sen toisin kuin Yleisradion mediaosaajat: radikaalia oli heille uusi työtehtävä. Vain yksi kiisti tuotannon radikaaliuden, mutta siinäkin oli perässä kysymysmerkki. Kukaan ei nostanut rohkeita kokeiluja tuotannon tärkeiden piirteiden joukkoon. Silti he kuvasivat koko tiimin heittäytymistä esimerkiksi seuraavasti: ”meitä kannustettiin kokeilemaan rohkeasti uutta” tai ”kokeiltiin erilaisia tempauksia”. Myös tässä ryhmässä kysymys oli epävarmasta, alisteisesta asemasta ja siksi myötäilystä (Hesmondhalgh & Baker 2011, 145): joustajat sijoittivat itsensä odotusten kohteeksi tai kuvasivat omaa tekemistään passiivissa.

Esittelen vielä lyhyesti vertailuryhmän eli tanssivalmentajien oppimiskulttuurista profiilia. Myös heille ominainen reflektointitapa oli suppea, ja lisäksi keskittynyt oman ryhmän keskinäiseen vertaisoppimiseen. Heille keskeisin oppimisen kohde ei ollut mediayhtiöiden kampanja vaan parempi tanssiminen, joko tanssiesitys tai nuorten oppimiskokemus. Rohkeat kokeilut ja radikaalius tarkoittivat heille poikkitanssitaiteellista tekemistä ja tanssin generajojen ylittämistä.



Kaavio 5a.

Kukaan ei nostanut tuotannon tärkeimmäksi piirteeksi joustavuutta tai radikaaliutta, eikä kukaan myöskään nimennyt toteutumatta jääneitä piirteitä. Tulkitsen, että monet muista piirteistä sisältyivät tanssivalmentajilla kahteen tärkeimpään: toinen toiselta oppimiseen ja luovuuteen. Toinen toisiltaan oppimisesta he puhuivat etäännytetysti ja omakohtaisesti, luovuudesta ja sen esteistä aina omakohtaisesti. Jatkuvasta tutkimisesta ja rohkeista kokeiluista he puhuivat etäännytetysti, kuin ammattiin kuuluvina itsestään selvyyksinä.

Pyrkimys autonomiaan oli heille joustavuuden vastakohta ja siitä he puhuivat myös omakohtaisesti. He eivät nähneet joustavuutta tärkeäksi itselleen vaan odottivat sitä Yleisradiolta. Pohdin mediaosaajien ja tanssivalmentajien reflektointitapojen eroa vielä artikkelini päätelmissä.

Päätelmät: kohti yleisöjen kanssa oppivaa toimintakykyistä tiimiä

Päädyn tulkintaan, että tässä tapaustutkimuksessa Yleisradion pitempiaikaisilla mediaosaajilla eli verkkokutojilla ja itsenäisillä oli kaikkein laajin oppimiskulttuurinen pääoma eli kyky oppia eri tavoin ja eri lähteistä. Heillä oli myös valmius yhteisluomiseen, vähintäänkin antavana osapuolena: kukaan heistä ei näyttänyt pelkäävän osaamisensa siirtämistä tuotannon muille osapuolille. Verkkokutojat kyllä odottivat ideoita muilta yhteistyön osapuolilta, mutta nämä muut jäivät eri syistä altavastajan asemaan. Itsenäiset jäivät kampanjasuunnittelun ulkokehälle, mutta he uskoivat erityisosaamiseensa ja uskalsivat asemastaan käsin haastaa työtapoja.

Kaikkien mediaosaajien suhde luovuuteen, autonomiaan ja joustavuuteen näytti selvästi pidättyvämmältä kuin vertailuryhmällä. Tanssivalmentajat eivät tinkineet vaatimuksistaan saada tilaa ja ilmaisunvapautta. Yleisradion freelancerit ja harjoittelija, eli luova marginaali sekä kaupallisen tuotantoyhtiön joustajat, jäivät puoliväliin: he puhuivat luovuudestaan ominaisuutena, jota heidän oli vaikea kuvailla ja tuoda esiin.

Yleisradion verkkokutojat ja itsenäiset törmäsivät reflektoinneissaan toisenlaisiin rajoihin. He pitivät mahdollisuutta toteuttaa luovuuttaan erittäin tärkeänä, mutta puhuessaan luovuudestaan he vertailivat työtään muihin median ammattilaistuotantoihin: joko oman yhtiön tuotantoihin tai kansainvälisten mediayhtiöiden tanssituotantoihin. Tulkitsen, että heille luovuus oli sidoksissa niihin ammatillisiin konventioihin, joita heiltä työssä odotetaan ja jotka takaavat heille aseman ja arvostuksen media-alan silmissä. Tätä kuvaa Caldwellin (2008) käsite *industrial reflexivity*.

Aiemmassa innovaatioverkostojen tutkimuksessa tutkijat eivät tunnista neet autonomiaa ja joustavuutta julkisen palvelun työntekijöille keskeisiksi oppimiskulttuurin piirteiksi (Koivula et al. 2022), mutta verkkokutojat ja itsenäiset tunsivat tarvitsevansa työssään molempia piirteitä. Joustavuus oli heille luovuuden kääntöpuoli, välttämätön osa televisioammattilaisuutta, mutta samalla he ilmaisivat tavoittelevansa autonomiaa.

Autonomia eli kyky tunnistaa ja löytää omia toimintamahdollisuuksia liittyy ammatillisen identiteetin kehittymiseen. Tutkimuksissa pyrkimys autonomiaan on näkynyt työntekijän yrityksinä lisätä hallinnan tunnetta, toimintavapauksia tai osaamista omissa työtehtävissään. (de Certeau 1990.) Vaikka verkkokutojat kiittivät autonomiaansa ja lisäsivät osaamistaan monitahoisen tuotannon organisoijana, he tunsivat uupumusta. He puhuivat toimintavapauksiensa rajoista, heille ei syntynyt hallinnan tunnetta ja osalla heistä myös omat luovat pyrkimykset kerronnan ja ilmaisun suhteen jäivät toteutumatta.

Itsenäisille audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun ammattilaisille pyrkimys autonomiaan oli samalla tavoin itsestänselvyys kuin tanssivalmentajille, mutta he taas turvautuivat pyrkimyksessään teknisten välineiden mahdollisuuksiin. Ohjaussimulaattori varmaankin helpotti monikameraohjaajan työtä, mutta jää tutkittavaksi, pääseekö monikameraohjaaja teknistä välinettä käyttämällä vain esteettiseen autonomiaan, eli visuaalisesti korkeatasoiseen

työn jälkeen, syvemmän ammatillisen autonomian sijasta (Hesmondhalgh & Baker 2011, 62–67). Jo aikaisemmassa tutkimuksessani havaitsin, että kuvaaja tai ohjaaja yritti ottaa kunnianhimoisesti irti kaiken työvälineensä ominaisuuksista myös silloin, kun se ei riittänyt ratkaisemaan työtilanteen ongelmia. Havaitsin myös, miten käsikirjoittaja-ohjaajat organisoivat uudelleen hektistä työtään, mutta pystyivät silti vain visuaalisesti näyttävämpään työn jälkeen, eivät perehtymään syvemmin esiintyjiin. (Rautkorpi 2018, 206–210; 2021.)

Aikaisempi mediatyön tutkimus on osoittanut, että työntekijä ei ole aina voinut tehdä työnsä välineellä edes sitä, mitä hänen on odotettu tekevän (Caldwell 2008; Engeström & Mazzocco 1995). Tällaisen työntekijän on vaikeaa edes tunnistaa ammatillisen autonomiansa ulottuvuuksia. Kun yksittäisten henkilöiden tai ryhmien laadukas työ ei riittänyt takaamaan koko kampanjakokonaisuuden laatua, tähän reagoivat vahvimmin verkonkutojat ja itsenäiset, joiden tehtävänä oli seuloa ja välittää tietoa koko tuotannon tai oman osatuotantonsa työntekijöille. Heille oli ominaista yhtä aikaa vahva kriittisyys ja pyrkimys selviytyä jopa kohtuuttomissa olosuhteissa (vrt. Hesmondhalgh & Baker 2011, 123–138).

Vastaajat tekivät kiinnostavia ehdotuksia työkäytäntöjen kehittämiseksi. Itsenäiset – luovan marginaalin tuella – ehdottivat, että nuorten tanssijoiden persoonallisuuksia olisi voitu nostaa enemmän esille. Jos tämä olisi tehty niin, että vain yksi tai muutama henkilö olisi laatinut nuorista henkilökuvat yhteiseen käyttöön, tämä näkemys olisi rajannut tulkintoja. Koska yhteisluomisessa pitäisi hyödyntää hajautettua kognitiota eli eri osapuolten näkemyksiä (Küng 2008), kaikkien tuotantoon osallistuvien kuvan, äänen ja kerronnan toteuttajien olisi pitänyt tutustua nuoriin, ja tulkinta heistä olisi pitänyt tehdä osapuolten yhteistyönä.

Itsenäiset korostivat yleisösuhteen merkitystä, eli hahmottivat oman kerronnallisen ja ilmaisullisen luovuutensa motiiviksi yleisön palvelemisen. Tämä toiminnan motiivi on keskeinen jo alkuperäisimmässä työn muodossa, käsityössä, ja se tulee keskeiseksi myös yhteisluomisessa (Victor & Boynton 2008, 19–46). Yleisön toiminnan ymmärtäminen on ollut keskeisin päämäärä koko mediatutkimuksen perinteessä, ja julkisen palvelun yhtiölle se on strateginen kollektiivisen ja kohteellisen oppimisen kohde (Newcomb 1991; Napoli 2010; Donders 2019).

Artikkelini päätelmät perustuvat useamman aineiston hankinnan tavan yhdistämiseen (Tracy 2010). On mahdollista, että tietyt mediaosaajat esittelivät lomakekyselyssä laajaa palettia oppimiskulttuurin piirteitä, koska he tunsivat innovaatioajattelua, olivat verbaalisesti kyvykkäitä tai arvelivat, että ammattilaisen on hyvä kertoa vakuuttavasti osaamisestaan. Itse tulkitsen, että kyselyn liittäminen konkreettisiin työtilanteisiin prosessissa, johon itse havainnoitsijana olin osallistunut, oli keino päästä lähemmäksi vastaajien omaa ajattelu- ja puhetapaa. Vastaajien vastaukset avoimiin kysymyksiin olivat ammattilaisyhteisöjen jäsenten tiheää kuvausta työstään, he kuvasivat havaintojaan, valintojaan ja kokemuksiaan yksityiskohtaisesti ja omin sanoin eivätkä käyttäneet johdon strategiasanastoa.

Kehittävän työntutkimuksen kohteellisen ja käytännöllisen oppimisenäkemysvalossa yhteisluomisessa tapahtuvan oppimisen päämäärä on se, että osapuolet *tiedostavat* työssä käytettyjen välineiden kahlitsevuuden ja heidän *toimintakykynsä* paranee. Tarkoitin toimintakyvyllä mediaosaajien kykyä käyttää uusia työvälineitä ja luoda tietoisesti merkityksiä toteuttamassaan monimediatuotannossa. Tähän mediaosaajat tarvitsevat teoreettista ymmär-

rystä. (Engeström 2004; 2008; Virkkunen & Newnham 2015.) Mediaosaajien toimintakyvyn analysointi jää tulevien tutkimusten haasteeksi.

Tutkimustulosteni perusteella pystyn silti tulkitsemaan, että kokeneimmilla audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun ammattilaisilla oli jo idullaan oleva motiivi päästä neuvottelemaan yleisöjen kanssa tuotantojen toteuttamistavoista ja merkityksistä. Tämä rohkaisee kehittämään kokeiluja, joissa pyrittäisiin yhteisluomiseen sen *laajemmassa merkityksessä*, eli osallistujien ja yleisöjen oppimiseen keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Kokeiluissa yleisöjen käyttäytymisen tutkiminen olisi siis joukkoistettu koko tuotantotiimin yhteiseksi oppimisen kohteeksi.

Siirtyminen yhteisluomiseen laajennettuna, kohteellisena oppimisen muotona antaisi keskeisille luoville ammattiryhmille mahdollisuuden päästä, ei ainoastaan toteuttamaan, vaan itse luomaan Yleisradion yleisöstrategiaa (Donders 2019). Tätä oppimisen muotoa voisi kutsua radikaaliksi sosiaaliseksi innovaatioksi (Murray et al. 2010), eli toimintatavaksi, jolla olisi yhteiskunnallisia vaikutuksia: se voisi parantaa sekä ammattilaisten että yleisöjen toimintakykyä mediassa. Se tarjoaisi hedelmällisen asetelman myös jatkotutkimuksille, joissa tarkastellaan, miten yleisöihin tutustuminen motivoi mediaosaajia oppimaan.

Lähteet

- Bennett, James (2018) Public Service Algorithms. Teoksessa Des J. Freedman & Vana Goblot (toim.) *A Future for Public Service Television*. Lontoo: Goldsmiths Press, 111–119.
- Bennett, James (2015) Public Service as Production Culture. Teoksessa Miranda Banks; Vicky Mayer; Bridget Conon & Vicki Mayer (toim.) *Production Studies, The Sequel*. New York: Routledge, 123–137.
- Bennett, James & Strange, Niki (2014) Linear Legacies: Managing the Multiplatform Production Process. Teoksessa Derek Johnson; Derek Kompare & Avi Santo (toim.) *Making Media Work: Cultures of Management in the Entertainment Industries*. New York: New York University Press.
- Born, Georgina (2013) *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of BBC*. Lontoo: Vintage.
- Caldwell, John T. (2008) *Production Culture*. Durham: Duke University Press.
- Caldwell, John T. (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Certeau, Michel de (1990) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Donders, Karen (2019) Public Service Media Beyond the Digital Hype: Distribution Strategies in a Platform Era. *Media, Culture & Society* 41(7), 1011–1028. <https://doi.org/10.1177/0163443719857616>.
- Dovey, Jon (2014) Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. Teoksessa Kate Nash, Graig Hight & Catherine Summerhayes (toim.) *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–32.
- Engeström, Yrjö (2004) *Ekspantiivinen oppiminen ja yhteiskehittely työssä*. Tampere: Vastapaino.
- Engeström, Yrjö (2008) *From Teams to Knots. Activity-theoretical Studies of Collaboration and Learning at Work*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Engeström, Yrjö & Mazzocco, Dennis W. (1995) Disturbance Management and Masking in a Television Production Team: An Activity-theoretical Study in Organizational Communication. Paper presented at the 45th Annual Conference of the International Communication Association. Albuquerque, New Mexico.
- Fagerberg, Jan (2005) Innovation: A Guide to the Literature. Teoksessa Jan Fagerberg, David C. Mowery & Richard R. Nelson (toim.) *The Oxford Handbook of Innovation*. New York: Oxford University Press, 1–26.
- Hagedoorn, Berber; Eichner, Susanne & Lozano, J. F. Gutiérrez (2021) The ‘Youthification’ of Television. *Critical Studies in Television* 16(2), 83–90. <https://doi.org/10.1177/17496020211011804>.

- Hakkarainen, Kai; Lallimo, Jiri & Toikka, Seppo (2012) Kollektiivinen asiantuntijuus ja jaetut tietokäytännöt. *Aikuiskasvatus* 32(4), 246–256. <https://doi.org/10.33336/aik.94003>.
- Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah (2011) *Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries*. Lontoo & New York: Routledge.
- Jensen, Pia M.; Redvall, Eve N. & Christensen, Crista L. (2023) Preface. Introduction. Teoksessa Pia M. Jensen, Eve N. Redvall & Crista L. Christensen (toim.) *Audiovisual Content for Children and Adolescents in Scandinavia: Production, Distribution, and Reception in a Multiplatform Era*. Göteborg: Nordicom, University of Gothenburg, 6–19. <https://doi.org/10.48335/9789188855817>.
- Keinonen, Heidi (2015) Televisio- ja tuotantoyhtiöiden haasteet ja mahdollisuudet monimediaalisessa ympäristössä. *Media & viestintä* 38(2), 57–73. <https://doi.org/10.23983/mv.62095>.
- Koivula, Minna; Laaksonen, Salla-Maaria, & Villi, Mikko (2022) Practical, Not Radical: Examining Innovative Learning Culture in a Public Service Media Organization. *Journalism Studies* 23(9), 1018–1036. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2022.2065339>.
- Küng, Lucy (2008) *Strategic Management in the Media. Theory to Practice*. Lontoo: Sage.
- Laki Yleisradio Oy:stä. 7 § kohta 3 (10.8.2012).
- Livingstone, Sonia, & Lunt, Peter (1994) *Talk on Television: Audience Participation and Public Debate*. Lontoo: Routledge.
- Lodz, Amanda (2007) *The Television Will be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Mayer, Vicki; Banks, Miranda J. & Caldwell, John T. (2009) Introduction; Production Studies: Roots and Routes. Teoksessa Vicki Mayer, Miranda J. Banks & John T. Caldwell (toim.) *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge, 1–12
- Murray, Robin; Caulier-Grice, Julie & Mulgan, Geoff (2010) *The Open Book of Social Innovation*. Lontoo: Nesta, Young Foundation.
- Napoli, Philip M. (2010) *Audience Evolution: New Technologies and the Transformation of the Media Audiences*. New York: Columbia University Press.
- Newcomb, Horace (1991) *Media Institutions. The Creation of Television Drama*. Lontoo: Routledge.
- Newell, Sue; Robertson Maxin; Scarbrough Harry & Swan, Jacky (2009) *Managing Knowledge Work and Innovation*. Lontoo: Red Globe Press.
- Nieborg, David & Poell, Thomas (2018) The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity. *New Media & Society* 20(11), 4275–4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>.
- Niemi, Liisa (2020) ”Ilman sosiaalista mediaa meitä ei ole oikein olemassa” – tarkastelussa Ylen omien verkkoalustojen ja median alustojen suhde. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-202007025197>.
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2019) *Uusi kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Porcu, Ornella (2020) Exploring Innovative Learning Culture in the Newsroom. *Journalism* 21(10), 1556–1572. <https://doi.org/10.1177/1464884917724596>.
- Ramaswamy, Venkat & Gouillart, Francis (2010) *The Power of Co-Creation: Build It with Them to Boost Growth, Productivity, and Profits*. New York: Free Press.
- Rautkorpi, Tiina (2018) Kohti yhteisluomisen televisiota. Ammattilaistiimit kansalaisia osallistamassa. *Media & viestintä* 41(3), 192–213. <https://doi.org/10.23983/mv.75325>.
- Rautkorpi, Tiina (2021) Professional-amateur Cooperation in Reality-based TV Productions: Investigating TV Professionals’ Endeavours and Tensions. *Media Practice and Education* 22(4), 183–195. <https://doi.org/10.1080/25741136.2021.1891494>.
- Rydenfelt, Henrik; Haapanen, Lauri & Lehtiniemi, Tuukka (2021) Dataa näkyvissä: Läpinäkyvyys algoritmien ja datan journalistisessa hyödyntämisessä. *Media & viestintä* 44(2), 1–22. <https://doi.org/10.23983/mv.109857>.
- Schein, Edgar H. & Schein, Peter (2017) *Organizational Culture and Leadership*. Hoboken: Wiley.
- Sundet, Vilde Schanke (2020) From ‘Secret’ Online Teen Drama to International Cult Phenomenon: The Global Expansion of SKAM and Its Public Service Mission. *Critical Studies in Television* 15(1), 69–90. <https://doi.org/10.1177/1749602019879856>.
- Sundet, Vilde Schanke (2021a) *Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK*. Lontoo: Palgrave Pivot.

Sundet, Vilde Schanke (2021b) 'Youthification' of Drama through Real-time Storytelling: A Production Study of Blank and the Legacy of SKAM. *Critical Studies in Television* 16(2), 145–162. <https://doi.org/10.1177/17496020211005311>.

Tracy, Sarah J. (2010) Qualitative Quality: Eight "Big-Tent" Criteria for Excellent Qualitative Research. *Qualitative Inquiry* 16(1), 837–851. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800410383121>.

Dijk, José van & Poell, Thomas (2013) Understanding Social Media Logic. *Media and Communication* 1(1), 2–14.

Victor, Bart & Boynton, Andrew C. (1998) *Invented here: Maximizing Your Organization's Internal Growth and Profitability*. Boston, Mass: Harvard Business School Press.

Virkkunen, Jaakko, & Newnham, Denise S. (2013) *The Change Laboratory. A Tool for Collaborative Development of Work and Education*. Rotterdam: Sense Publishers.

Suomen virallinen tilasto (2021) Katsaus 8.3.2023. Kulttuuri, media ja ajankäyttö. Helsinki: Tilastokeskus. Saatavilla: <https://stat.fi/julkaisu/cl8ipicx123r0bw2oxe42g8i> (linkki tarkistettu 28.2.2024).

YLE Elävä Arkisto. Summeri 1999: Kesällä voi sulaa! Saatavilla: https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/02/summeri-1999-kesalla-voi-sulaa?fbclid=IwAR1usqVozGpa-BO2ch9Kux_w5x-xatRCQmhNy_ngrqvWUjfeysEeBKOILY34 (linkki tarkistettu 28.2.2024).

Yle Summerin kotisivut. Yle Areena. Saatavilla: <https://areena.yle.fi/tv/ohjelmat/57-XjlkYyJWP> (linkki tarkistettu 28.2.2024).

Yleisradion strategia 2021–23. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/strategia> (linkki tarkistettu 28.2.2024).

Marjaana Mykkänen

Marjaana Mykkänen, VTT,
ohjaaja-tuottaja

OIKEAT KATSOJAT, VÄÄRÄT OHJELMAT

Evoluutio ja lajikato Ylen ohjelmistossa 2000-luvulla



Mediamaisema on kuluvan vuosisadan alun aikana muuttunut ja muuttuu nopeammin ja perusteellisemmin kuin moni muu yhteiskunnan osa-alue. Instituutioiden asema ja niiden tehtävät ovat osa mullistusta, ja julkisen palvelun mediat hakevat muiden mukana paikkaansa muuttuvissa tilanteissa. Tämä artikkeli tarkastelee mediaekologisesta tulkintakehyksestä sitä, miten ja mihin suuntaan Yleisradion asema on kehittynyt tarkasteluaikana (2001–2022), miten Ylen käsitys omista tehtävistään on vaikuttanut sen sisältöihin ja jakelualustoihin ja siten audiovisuaalisen mediamaiseman yksipuolistumiseen ja lajikatoon. Artikkelin pohdii, millaisia vaikutuksia mainitulla kehityksellä voi olla kansalaisiin ja yhteiskuntaan.

Johdanto

Julkisen palvelun yleisradiotoiminnan eurooppalaiselle perinteelle rakentuva malli on ollut hyvän television ja nyttemmin hyvän julkisen median malli moniarvoisessa ja monimuotoisessa tarjonnassaan (Bengesser 2023; Hill 2007; Mulgan 1990; Parcemain 2015). Samalla se on ollut kansalaisille usein pääasiallinen tai ainoa asiaohjelmien lähde. Asiaohjelmisto on julkisen palvelun median tarjonnan ydintä ja tekijä, joka erottaa julkisen palvelun kaupallisesta mediasta sekä lajityypeiltään että volyymiltaan. (Hill 2007; Juntunen & Lagus 2015.) Silloin kun julkisen palvelun tavoitavuus on suuri, kuten Yleisradion (95 % suomalaisista viikossa), se saattaa olla ensisijaisin ja käytännöllisin yhteys maailmaan (*public connection*) – tila, jossa kansalaiset voivat käsitellä ja jakaa kulttuurisia, sosiaalisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia asioita (Couldry et al. 2018; Swart et al. 2016). Yksittäisillä ohjelmilla on merkitystä yksittäisille katsojille ja katsojaryhmille, mutta samalla ohjelmiston kokonaisuudella on vaikutusta siihen, millaisena maailma näyttäytyy (Gerbner 1973) ja miten eri asiat suhteutuvat kokonaisuuteen, silloin kun kokonaisuus on hahmotettavissa. Ohjelmiston rakenteet heijastavat ja muokkaavat yhteiskunnan raken-

teita ja siten tiedon ja kulttuurin asemaa yksilöllisenä ja yhteiskunnallisena voimavarana.

Julkisen palvelun median tutkimus ja tutkijat suhtautuvat tutkittavaan pääsääntöisesti myönteisesti (Van den Bulck 2023) ja asettuvat sen puolelle ulkoa tulevia uhkia, kuten rahoituksen leikkauksia ja kilpailijoita palvelevia rajoituksia vastaan. Sellaiseen asetelmaan, jossa uhka julkisen palvelun median tehtävän toteutumista vastaan tulisi median sisältä, on vaikea löytää tutkimusperinnettä, mutta viestinnätutkijat Manuel Puppis ja Christopher Ali (2023) huomauttavat, että organisaation arvoa korostava itsesuojelumekanismi ei välttämättä takaa yhteiskunnallista etua, eivätkä yleisradioyhtiöt aina edistä niille annettua julkisen palvelun median tehtävää (emt., 18).

Euroopan yleisradioliiton (EBU) diskursseissa yhtiöt ovat, pyrittyään aiemmin osoittamaan arvoaan yhteiskunnalle (*public value*), nyt vaihtamassa käsitettä yhteiskunnalliseen hyötyyn tai lisähyötyyn (*contribution to society*) legitimizeettinsä vahvistamiseksi. Tämä voi olla turhaa, ellei samalla taata sitä, että yhtiöt todella palvelevat yhteistä etua ja tuottavat hyötyjä, joita yhteiskuntien kannattaa rahoittaa (emt., 12). Ero arvon ja hyödyn käsitteiden käyttämisessä on keskeinen yhtiöiden oman toiminnan ohjauksessa. Julkisen palvelun arvon voi nähdä ominaisuutena ja siten passiivisena, kun taas julkisen palvelun hyötyä ja sen tuottamista voidaan arvioida tekoina ja kontribuutioina eri väestöryhmien ja intressien näkökulmasta.

Tässä artikkelissa pyrin tarkastelemaan yhteiskunnallisen kontribuution kehitystä Yleisradiossa (Yle) sekä ohjelmistosisältöjen monimuotoisuuden että eri jakelualustojen ominaisuuksien suhteen seuraavien tutkimuskysymysten avulla:

TK 1: Miten Yleisradio arvostaa muuttuvissa strategioissaan ja linjauksissaan erilaisia sisältöjä ja ohjelmatyyppejä, ja mitkä tekijät arvioinneissa vaikuttavat sisältölajien laatuun ja määrään?

TK 2: Miten sisältöjen jakamisen ehdot televisiokanavilla tai suoratoistossa vaikuttavat sisältötarjonnan painotuksiin, monipuolisuuteen ja erottuvuuteen sekä yhteiskunnalliseen hyötyyn?

Tässä tekstissä puhutaan televisiosta sekä lineaarisena jakelualustana, tv-kanavina, että broadcastina tai broadcast-televisiona. Televisio-ohjelmilla tai ohjelmilla tarkoitetaan videotuotteita, joita voidaan katsoa sekä broadcast-televisiosta (kuten Ylen TV1, TV2, Teema-Fem) että suoratoistoalustoista (kuten Yle Areena). Suoratoistoalustoista puhutaan myös verkkopalveluna, verkkona, jakelualustana ja *on-demand*-palveluna.

Lähestyn tutkimuskysymyksiä mediaekologisen tulkintakehyksen (Scolari 2012; Strate 2004) kautta. Lance Strate (2004, 3–4) attribuoi mediaekologia-termin Neil Postmanin kongressipuheenvuoroon vuonna 1968 ja sen kehittelyn Postmanin lisäksi etenkin Walter Ongille ja Marshall McLuhanille. Mediaekologiassa mediaa tarkastellaan lajeina, joilla on tai jotka menettävät elintilaa (TK 1), ja ympäristöinä, joissa rakentuu se, mitä näemme tai ajatlemme, ja joissa teknologiat syntyvät ja kasvavat ja myöhemmin määrittelevät kognitiota ja havaitsemista (TK 2). Mediaekologinen ajattelumalli on saanut nostetta 2000-luvulla, Jouko Aaltosen (2023) arvion mukaan digitaalisen valankumouksen johdosta, sillä mediaekologian kaltainen kokonaisvaltainen ja systeeminen lähestymistapa sopii mutkikkaiden systeemien kuvaamiseen, kuten esimerkiksi Sly Taffel (2019) tekee käsitellessään digitaalisia mediaekolo-

gioita. Mediaekologinen tulkinta eri medioiden – tai jakelualustojen – välisestä keskinäisvaikutuksesta, jossa eri mediat eivät toimi yksin, vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa (Scolari 2012, 10) on käyttökelpoinen mediaympäristön muutoksen tarkastelussa.

Mediaekologinen käsiteparaatti on sitä dokumenttielokuvan ekosysteemin tutkimukseen soveltaneen Aaltosen (2023, 22) mukaan pätevä työkalu myös kuvaamaan lajin kehitystä, sillä ekosysteeminen malli tai metafora mahdollistaa suhteiden ja institutionaalisten ja rakenteellisten ominaisuuksien ja muutosten ymmärrettävän esityksen. Ekologiseen kehykseen sisältyvä evoluution käsite tuo mukanaan sukupuuton, eloonjäämisen ja rinnakkaiselon käsitteet, joilla voidaan tarkastella paitsi eri medioiden evoluutiota myös, kuten alla, ohjelmatarjonnan lajikirjon monimuotoistumista tai köyhtymistä sekä jakelualustojen (kuten tv:n tai verkon) eroja mediaympäristöinä ja ekosysteemeinä.

Mediaekologinen käsitteistö asettuu tähän tutkimukseen luontevasti, sillä maisema- ja lajimetaforat ovat usein käytössä median muutoksia käsittelevissä diskursseissa. Useimmiten mediaekologian käsitteitä ja ajattelumallia sovelletaan ympäristöulottuvuuden kautta, synonyymina mediaympäristölle tai -maisemalle ja käsittelemällä eri medioita lajeina. Tässä tutkimuksessa valittua tulkintaa ohjelmistoista ja ohjelmista lajeina ja lajityypeinä, ja siten ikään kuin mediaympäristön elinvoimaa rakentavina *florana* ja *faunana*, ei ole havaittavissa aiemmassa mediaekologisessa tutkimuksessa. Näkökulmaa tukee Carlos A. Scolariin määritelmä mediaekologian tiedonintressistä, joka on ”selvittää millaisiin rooleihin media pakottaa meidät, miten media rakentaa sen mitä me näemme ja ajattelemme, ja miksi media saa meidät tuntemaan ja toimimaan kuten teemme” (Scolari 2012, 4).

Käsittelen seuraavaksi ensin julkisen palvelun median peruseriaatteita ja yleisradioyhtiöille yhteisiä normeja ja arvoja, ja sen jälkeen lainsäädäntöä, jolla on ollut vaikutuksia Ylen julkisen palvelun tavoitteiden ja tehtävien määrittelyyn. Tämän jälkeen analysoin Ylen yleisöymmärryksen kehitystä ja sen suoraa ja epäsuoraa vaikutusta lajityyppien elintilaan tai hiipumiseen, päätöksenteon rakenteita sekä eri jakelualustojen ominaisuuksia ohjelmatarjonnan kirjon mahdollistajana tai köyhdyttäjänä. Lopuksi tarkastelen alustojen ja käyttöliittymien potentiaalia monimuotoisen ja elinvoimaisen mediaympäristön rakentajina. Tarkastelun ja laadullisen sisältöanalyysin lähdeaineistoina ja lähiluvun kohteina ovat Yleen liittyvät ja/tai sen julkaisemat raportit ja tutkimukset sekä Ylen sisäiset, tutkimukseni (Mykkänen 2020) käyttöön luovutetut ei-julkiset asiakirjat, kuten yleisökatsaukset, strategiset linjaukset, katselutilastot ja motiivi- ja arvotutkimukset vuosilta 2003–2020. Sisäisiä raportteja on käytetty muun muassa ohjelmatyön ohjaukseen ja perusteena rajattujen kohderyhmien valintaan.

Julkisen palvelun median olemus ja tehtävä

Vallitsevan määritelmän mukaan julkisen palvelun median idea rakentuu universaaliudelle (Van den Bulck & Moe 2018). Universaaliudessa voidaan Barbara Thomasin (2020) mukaan erottaa pääsy ja tavoitavuus, genret ja palvelut, relevanssi ja vaikutus sekä rahoitus velvoitteinen. Palvelun tulee olla tarkoitettu kaikille ja sen tulee laajalla tarjonnallaan olla kansalaisten saavutettavissa kaikille yhtäläisin ehdoin (Bengesser 2023). Julkisen palvelun tulee tarjota repertuaari, joka vetoaa nuoriin ja vanhoihin, vähän ja korkeasti koulutettuihin, koko yhteiskuntaan, ja palvelee kaikkia makuja, myös valtavirran ulkopuolella (Van den Bulck 2023, 317).

Tehtävästä suoriutuminen globalisoituvan ja uusien kansainvälisten kilpailijoiden kansoittaman ympäristön keskellä asettaa universaaliuden testiin, jossa sisällöt ovat avainasemassa, kuten Cathrin Bengesser (2023, 50) huomauttaa: "[V]aikka universaalius tavoitettavuutena on yhteistä kaikille julkisille palveluille, niin sisältötarjonnan universaalius on ominaista vain yleisradiotoiminnalle." Suomessakin pirstoutuvat yleisöt ja mediakäyttäytymisen nopeat muutokset vaativat Yleltä monien todellisuuksien tunnistamista ja eri ryhmien tasavertaista palvelemista (Yle 2018a, 3). Samalla on yhä vaikeampi pitää kiinni vanhoista arvoista, jos vaikuttaa siltä, ettei niillä ole kysyntää uudessa ympäristössä. Silloin keskustelu sisällön universaaliudesta on keskustelua normatiivisuudesta, siitä, minkä maun, laadun, arvojen ja valikoiman ideaalien pitäisi ohjata ohjelmistotarjonnan kokonaisuutta (Bengesser 2023, 50). Tutkimuksessa, sääntelyssä ja katsojien käsityksissä julkisen palvelun keskeisiksi ominaisuuksiksi nimetään pluralismi, moniarvoisuus ja monipuolisuus sekä erottuvuus (Sancho 2001, 5). Monipuolisuutta puolestaan voidaan tarkastella sisältölähteiden monipuolisuuden, sisällön monipuolisuuden ja vastaanoton monipuolisuuden kannalta (Aslama et al. 2005). Tässä artikkelissa tarkastellaan sisällön monipuolisuutta julkisen palvelun ohjelmatyyppien valikoiman ja lajien monipuolisuutena.

Yleisradioyhtiöiden perustehtävät ovat perinteisiltä lähtökohdiltaan normatiivisia. Eetokseen on sisällytetty velvoite tarjota tietoa, viihdettä ja sivistystä (*to inform, entertain and educate*). Velvoite luetaan usein ohjelmistomuotoina uutisten, urheilun ja ajankohtaisohjelmien, draaman ja viihteen, sekä opetus-, tiede- ja kulttuuriohjelmien tarjonnaksi. Sivistystä ylläpitävien ja kasvattavien asiaohjelmien tuotanto ja tarjonta on siten ikään kuin kirjoitettu julkisen palvelun tehtävään (Hill 2007, 26). Kilpailua tällä ohjelma-alueella Suomessa ei televisiokanavilla tai suoratoistossa juuri ole, sillä asiaohjelmiston tarjonta on ollut lähes kokonaan Ylen varassa (Juntunen & Lagus 2015).

Vielä 2010-luvulla kiistat Ylen ja kaupallisen median reviiereistä keskittyivät kysymyksiin täydestä ja täydentävästä palvelusta (Hellman 2010), siitä, millaista viihdeohjelmistoa ja missä määrin Yle voi tuottaa ja tilata. Ylen oikeudesta monipuoliseen asiaohjelmistoon ei kiisteltä. Nyt reviiirirajat ovat laajenneet, kun kilpailu katsojien ajasta ja huomiosta on siirtynyt kansalliselta kentältä kansainvälisille suoratoisto- ja muiden media-alustojen ja sovellusten kentille. Verkkopalvelujen universumissa asia- ja kulttuuriohjelmien arsenaali on hyödytön. Katsojien ajasta ja sieluista pitää taistella uusien ja ketterien keinoin. Usein lajeina ovat suoratoistopalveluissa suosittu draama ja viihde, joiden teossa kilpailtaessa minkä tahansa yleisradioyhtiön resurssien rajat tulevat nopeasti vastaan. Samalla yhtiöt joutuvat kohtaamaan eksistentiaalisen kysymyksen omista lähtökohdistaan ja tavoitteistaan – onko julkisen palvelun olemassaolo itsessään päämäärä, vai onko se keino saavuttaa muita päämääriä (Larsen 2011). Valittu vastaus määrittelee, millaista ohjelmisto- ja alustapolitiikkaa yhtiö harjoittaa ja kuinka universaalia, moniarvoista ja monimuotoista ohjelmistoa se tuottaa ja tarjoaa (Mykkänen 2020). Myös lainsäädännön sananvalinnoilla asetetaan ja avataan toimintamahdollisuuksien rajoja.

Sääntely ja toimintaympäristö muutosvoimina

Liikenne- ja viestintäministeriö esitti joulukuussa 2011 Yleisradiolle uutta rahoitusjärjestelmää. Yhtiötä oli rahoitettu lupamaksujärjestelmällä, jonka

kattavuus oli heikentynyt vuosisadan vaihteesta lähtien tv-jakelun digitalisoinnin vastustuksen ja digitalisaation mahdollistaman kilpailun lisääntymisen vuoksi. Mobiilin internetin ja uusien mediasisältöjen kulutustapojen myötä uusien sukupolvien odotettiin kasvavan ilman tv-suhdetta, eikä maksuvollisuutta televisiolaitteen olemassaolon perusteella kotitaloudessa pidetty enää rationaalisena. Vuonna 2013 voimaan tullut uusi ratkaisu oli täysikäisiä koskeva 0,68 prosentin Yle-vero, joka tuolloin vaihteli tuloista riippuen 50–140 euron välillä. Siihen sisältyi myös se, että Yleisradiovero käsitellään erillään yleisestä budjettikehyksestä, jolloin muiden budjettiluokkien säästöt eivät vaikuta siihen. Toteutunut yleisradioyhtiön rahoitusmalli oli ainutlaatuinen ja heijasti käsitystä julkisen palvelun tiedotusvälineistä hyödykkeenä, jolla on kiistaton julkinen arvo. (Soramäki 2017.)

Rahoitusmallin ja yleisen hallintosäännön ohella Yleisradiosta vuonna 1993 annetun lain (1380/1993) muutokset olivat verbaalisesti pieniä, mutta potentiaaaliltaan merkittäviä, sillä ne vahvistivat Ylen sivistystehtävää painottamalla Ylen velvoitetta tuottaa, luoda, kehittää ja säilyttää kansallista kulttuuria, taidetta ja inspiroivaa viihdettä ja tarjota mahdollisuuksia oppimiseen ja itsensä kehittämiseen. Uutena lakiin tuli velvoite painottaa nuorille suunnattuja ohjelmia (HE 29/2012).

Monet lainvalmisteluun pyydetty lausunnot ja median kannanotot keskittyivät lain taloudellisiin ja kilpailuvaikutuksiin, joiden katsottiin tarjoavan Ylelle epäreilun edun suhteessa esimerkiksi mainosrahoitteisiin toimijoihin. Lisäksi nuorten lisääminen uudeksi kohderyhmäksi lasten oheen vaivasi kaupallisia toimijoita, joiden keskeinen kohderyhmä nuoret ovat. Opetus- ja kulttuuriministeriön (OKM 2012) ja Tampereen yliopiston lausunnoissa kritisoitiin nuorten korostamista ja esitettiin, että muutos voisi johtaa lyhytnäköiseen kilpailuun nuorista yleisöistä, kilpailuun, jota Yle ei voi voittaa ainakaan määrällisesti (Hellman et al. 2012). Jälkimmäisen lausunnon mukaan se, että maksajina ovat kaikki riippumatta esimerkiksi televisiolaitteen omistamisesta, vahvisti Yleisradion roolia julkisena palveluna muiden verovaroin rahoitettujen palvelujen, kuten kirjastojen, rinnalla. Näin ollen malli korosti implisiittisesti ajatusta siitä, että julkinen yleisradiotoiminta ei voi nojata puhtaasti kuluttajalähtöiseen ajatteluun tai keskittyä palvelemaan asiakkaiden yksilöllisiä tarpeita vaan pikemminkin palvelemaan koko käyttäjäkuntaa, siis yhteiskuntaa. (Emt.)

Vuoden 2012 rahoitusratkaisun, yhtiön koon ja markkinajohtajuuden sekä lähes koko poliittisella kentällä nauttimansa tuen myötä Yleisradio oli 2010-luvulla vahvempi kuin vuosikymmeniin. Ylen riippumattomuus toteutui sekä rahoituksellisenä että toimituksellisenä riippumattomuutena, minkä turvaamista hallituksen esitys (29/2012) korosti, ja jota Liikenne- ja viestintävaliokunnan mietintö (LiVM 11/2017) myöhemmin tuki (Soramäki 2022, 281, 286). Vuoden 2012 lakiuudistus johti rakenteelliseen riippumattomuuteen (emt., 2018) ja tilanteeseen, jossa Ylellä on laaja määrittelyvalta esimerkiksi siitä, mikä katsotaan välittämisen ja tallentamisen arvoiseksi kulttuuriksi, mitä suomalaisten ja Suomessa asuvien eletystä arjesta kerrotaan ja mitä siitä jälkipolville jää. Vaikka yhtiön hallintoneuvostolla on vuoden 2016 lakimuutosten jälkeen ollut muodollinen rooli yhtiön strategian suurten linjojen hyväksymisessä, Ylen toimiva johto määrittelee viime kädessä Ylen tehtävän ja aseman suomalaisessa yhteiskunnassa tarjonnan laajuuden, laadun ja alustojen kautta. Siksi päätöksentekoprosesseja ohjaavien lähtökohtien ja arvojen strategiset valinnat, käsitykset ja määritelmät ovat keskeisiä suhteessa siihen, millaista mediamaisemaa Yle rakentaa ja millaista yhteyttä yhteiskuntaan se tarjoaa.

Toisin kuin usealla paineisessa poliittisessa ympäristössä kamppailevalla yleisradioyhtiöllä Euroopassa, Ylellä on vahva ote tv-yleisöstä Suomessa. Yhtiön osuus Suomen tv-markkinoista (vuosittaiset kanavien katseluosuudet ja kanavien viikkotavoittavuudet, yli kolmevuotiaat) on viime vuosikymmenen aikana pysynyt 43–45 prosentissa alan pirstaleisuudesta huolimatta: 43,9 % vuonna 2014, 44,8 % vuonna 2016, 43,6 % vuonna 2018, 43,4 % vuonna 2021 ja 44,4 % vuonna 2022 (Finnpanel 2023a). Kaupalliset mediayhtiöt kilpailevat keskenään ja uusien alustojen kanssa mainostajien siirtäessä resurssejaan verkkoon, kun Yleä eivät rajoita samanlaiset tulonmuodostuspaineet. Suora-toistopalvelut kuten Netflix ja HBO eivät myöskään ole vaikuttaneet Yleen yhtä paljon kuin kaupalliseen sektoriin (Yle 2019). Näin ollen vahvan Ylen potentiaali vaikuttaa audiovisuaalisen median kautta muodostuvaan suomalaiseen mediamaisemaan on kansainvälisestikin katsoen poikkeuksellisen merkittävä.

Vuosituhaten vaihteesta lähtien ulkoisten murrosten paine ja kovenevan kilpailun käynnistämät lainsäädäntömuutokset (2012, 2016) lopulta lisäsivät Ylen hallinnollista itsenäisyyttä ja johtivat Ylen sisällä linjauksiin, jotka korostivat suurten ja näyttävien ohjelmistojen vahvistamista pienempien kustannuksella ja nuorten yleisöjen palvelemista vanhempien ryhmien sijaan (Mykkänen 2020). Etenkin ikäkohderyhmien keskeisyys on pitänyt yllä keskustelua ja uusia tulkintoja Yleisradion tehtävästä ja velvoitteista yhteiskunnassa.

Yleisöymmärryksestä asiakkuusymmärrykseen

Uuden lainsäädännön myötä Yle määritteli itsensä uudelleen. Kaupallisen median edustajien mielestä uusi veroratkaisu erotti sisällön maksamisen sen kuluttamisesta, toisin kuin malli, jossa vain televisiota katsovat rahoittaisivat Yleä (Tapaninen 2015). Ylen tulkinta oli päinvastainen ja yhdisti veron maksamisen sisällön kulutukseen. Perusteluna on, että kun maksu ei enää perustu lupaan tai laitteisiin, vaan kaikkien on maksettava Yle-veroa, kaikkia pitäisi palvella. Yhtiön näkemyksen mukaan nuoremmat sukupolvet jäivät tappiolle, kun Yle ei tarjonnut riittävästi heitä kiinnostavia palveluja, kun taas vanhempia sukupolvia ylipalveltiin. Vuonna 2012 asetetut strategiset tavoitteet olivatkin tavoittavuuden lisääminen, keskittyminen tiettyihin segmentteihin ja alle 45-vuotiaisiin, verkon asettaminen broadcastin edelle ja ohjelmanimikkeiden määrän vähentäminen (Yle 2012).

Ylen Yleisötutkimuksen yksikkö, joka teki aktiivista yhteistyötä tutkijayhteisön kanssa, muuttui Asiakkuustutkimuksen yksiköksi vuonna 2007 (Markkanen & Nieminen 2010). Yhtiö on siitä lähtien nojautunut kaupallisten tutkimusyriyten, kuten Kantar TNS:n palveluihin yleisötutkimuksissaan (Mäntymäki 2010). Kun yhteydet riippumattomaan tutkimukseen katkesivat, tilalle tuli kulutustutkimukseen orientoitunut kohderyhmäajattelu ja tavoiteorientoitunut menestysten mittaaminen, joiden perusteella myös tulevaa ohjelmistoa ohjattiin. Käytössäni olevan laajan Ylen sisäisen tutkimusaineiston ja sen sovellusten pohjalta voi todeta, että laadullisen yleisötutkimuksen tulkinnassa alkoi vallita samanmielisyys, joka korosti yleisöjen hedonistisia katselumotiiveja ja ohitti julkilausutut tiedolliset motiivit (Mykkänen 2020). Onnistumista ryhdyttiin mittaamaan onnistumisella alle 45-vuotiaiden tai 15–29-vuotiaiden keskuudessa sillä perusteella, että näin taataan Ylen yleisöt myös tulevaisuudessa. Tätä perustetta tukevaa tutkimusnäyttöä ei ole esitetty mittareiden tulosten esittelyn yhteydessä.

Asiakkuusymmärryksen (aiemmin yleisöymmärrys) työkaluna Yle on käyttänyt segmenttikonseptointia vuodesta 2010 lähtien. 2010-luvun vaihteessa The Research Institute on Social Change (RISC) Monitor oli Yleä palvelevista kaupallisista yrityksistä vaikutusvaltaisin. Kansainvälinen ja laajasti sovellettu markkinatutkimusmenetelmä seuraa yhteiskunnallista muutosta analysoimalla elämäntapoja, asenteita ja arvoja (Hujanen 2008). RISC Monitor -analyysi rakentaa sosiokulttuurisia asennekarttoja ja medialle yleisösegmenttejä, joita luonnehtivat hallitsevat asenteet ja arvot ja joita kuvataan trendeiksi (Suhonen 2010).

Vuonna 2011 asiakkuuskeskustelua ohjasi RISC Monitorin dataan nojautuva asenneryhmäjaottelu, jonka nelikentässä ylhäällä vasemmalla empatiaan suuntautuneet näkemykselliset (19 %) ja oikealla nautintoa hakevat nopealiikkeiset (11 %) edustivat monimuotoisuutta – ja alhaalla vasemmalla niin ikään empatiaan suuntautuneet vakiintuneet (40 %) ja oikealla nautintoon suuntautuneet mukavuudenhaluiset (30 %) edustivat pyrkimystä vakiintuneeseen elämään. Näistä haastavin ja kiinnostavin vaikutti olevan nopealiikkeisten segmentti, jonka tavoittaminen ohjasi sisältökeskustelua ja -suunnittelua.

Segmenttien validiteettia ja käyttökelpoisuutta journalistisessa työssä arvioinut Suhonen toteaa, etteivät ryhmien kokoa kuvaavat prosenttiluvut todellisuudessa kerro ryhmille ominaisten asenteiden yleisyydestä. Vaikka typologioiden segmentit kuvataan toisistaan selkeärajaisesti erottuviksi ja asenteiltaan ja arvoiltaan eriytyneiksi ryhmiksi, ryhmien asenteiden päällekkäisyys mahdollistaa ryhmästä toiseen siirtymisen ilman oleellisia asennemuutoksia. (Suhonen 2010).

Ylen oma asiakkuusosasto rakensi 2014 kuuden kentän pohjan erottelemaan median käytön tyyppejä. Alla olevaa jaottelua käytettiin ohjelmistosuunnittelun kehystenä.

CHILLAAJAT 16%	NETTIPEUKUT 20%	UUDISTUVAT VIRTASET 16%
Chillaajat ovat tyypillisemmin alle 30-vuotiaita nuoria. ¾ alle 45-vuotiaita. Media on viihdettä. Yle = EVVK.	Nettipeukut ovat tyypillisemmin alle 40-vuotiaita kaupunkilaisia sinkkuja. Uusi tekniikka ja internet ovat vallanneet koko elämän. Yle on hyvä, mutta en käytä.	Uudistuvat Virtaset ovat tyypillisesti keski-ikäisiä miehiä. Media on asiaa ja urheilua. Ylen tavoittaa hyvin, parhaiten tv-kanavien, nettisivujen, teksti-tv:n sekä hyvin suosittu Areenan kautta.
KOTIKISSAT 17%	VAKAAT 19%	USKOLLISET 10%
Kotikissa ovat tyypillisesti perheellisiä keski-ikäisiä. Passiivisia median kuluttajia, televisio on usein päällä taustahälynä. Yle tavoittaa hyvin, mutta houkuttelevuudessa olisi parantamisen varaa.	Vakaat ovat tyypillisesti eläkeläisiä sekä yli 50-vuotiaita naisia. Mediakäyttöä hallitsevat televisio ja radio. Netinkäyttö vähäistä. Yle on tärkeä ja tavoittaa hyvin.	Uskolliset ovat tyypillisesti yli 60-vuotiaita miehiä. Radio & televisio tärkeitä, mutta myös netti. Ylen rakastajat. Tavoitetaan parhaiten.

Kuvio 1. Median käyttäjätyyppit. Lähde: Yle (2014). Luovat sisällöt, Susanna Snell.

Kohderyhmien nuorista sukupolvista kaikkein nuorimmat ryhmät olivat halutuimpia ja vaikeimpia tavoittaa; vuonna 2015 ”nettipeukat” ja ”chillaajat” olivat tavoiteltavimpia. Uuden segmentoinnin perusteella asetettiin vuoden 2015 strategiset tavoitteet: saavuttaa viikoittain 80 % chillaajista, 90 % netti-peukuista ja 90 % kaikista alle 45-vuotiaista (Yle 2015). Vuoteen 2017 mennessä käyttäytymissegmenteistä luovuttiin ja tavoitteeksi asetettiin alle 45-vuotiaiden priorisointi ja 75 prosentin päivätavoittavuus. Tavoittavuus on keskeinen käsite sekä kaupallisen että julkisen median suorituskyvyn mittaamisessa. Nuorten tavoittaminen näyttää olevan eurooppalaisten yleisradioyhtiöiden arvostetuin parametri. (Yle 2017f.)

Tavoittavuus on ongelmallinen konsepti. Viikoittainen tavoittavuus tv-kanavilla ja verkossa vastaa vähintään minuutin viikon aikana kanavaa tai ohjelmaa katsoneita (Finnpanel 2024b). Tavoittavuus ei toisin sanoen ole käyttökelpoinen mittari esimerkiksi vaikuttavuutta mittaamaan. Verkkomittausstandardit muuttuvat jatkuvasti; Ylen sivustojen käyttöä on mitattu TNS Metrixillä, vuodesta 2017 ComScorella ja viimeisimpänä Adobe Analyticsilla monimutkaisten ja kehittyvien mallien kautta. Sosiaalisen median luvut, jotka on vuodesta 2017 lähtien laskettu Ylen tavoittavuuteen, vaihtelevat alustan ja sovelluksen mittarijärjestelmien mukaan ja ovat ajoittain melko epäluotettavia (Pirhonen 2017). Yhtiön palveluiden mitattu tavoittavuus vaihtelee sesongeittain, mutta ei merkittävästi, sillä pitkän aikavälin luvut näyttävät suhteellisen tasaisilta ja Ylen kokonaistavoittavuus oli 95 prosenttia vuonna 2021.

Muutokset ja trendit eri medioiden tavoittavuuden ja/tai käytön kansallisissa ja kansainvälisissä mittauksissa vaikuttavat merkittävästi, mutta yksimielisyys puuttuu siitä, mitä tavoittavuus mittarina tarkalleen ottaen merkitsee. Jos tavoitteena ei ole vain tavoittaa, vaan rakentaa suhde nuoriin käyttäjiin, kontaktin tulisi olla riittävän merkittävä jättääkseen muistijäljen. Jotta tämä tapahtuisi, kokemuksen tulisi herättää arvostuksen tunnetta, joka on ”kokemuksellinen tila, jolle on ominaista tunne syvästä merkityksestä, liikuttuminen ja motivaatio elaboroida kokemuksen innoittamia ajatuksia ja tunteita” (Oliver & Bartsch 2010, 76).

Katsomiskokemuksia voidaan analysoida *eudaimonisten* ja *hedonististen* kokemusten käsitteiden avulla. Tutkijoiden määritelmän mukaan hedonistinen on hauska, mielialaa muokkaava kokemus, kun eudaimoninen on merkityksellinen, ajatuksia herättävä kokemus. Jälkimmäinen liittyy arvostukseen ja syvemmän merkityksen havaitsemiseen, liikutuksen tunteeseen ja motivaatioon käsitellä ajatuksia ja tunteita kokemuksen innoittamana. Vaikka molemmat tarpeet voivat olla olemassa rinnakkain, niiden välillä on selvä ero, ja eudaimonisten oivalluksen, merkityksen ja itsensä kehittämisen tarpeiden tyydyttäminen on yleensä ristiriidassa hedonistisen mielialan säätelyn kanssa. Toisin sanoen toinen ei voi korvata toista. (Kormelink et al. 2015.)

Ylen asiakkuustutkimusten tulkinnoissa on korostettu hedonistisia motiiveja, kun on tavoiteltu nopealiikkeisiä tai Yleen välinpitämättömästi suhtautuvia. Muut motiivit on ohitettu johdonmukaisesti, vaikka sekä Ylen omat että muut kansainväliset ja kansalliset yleisötutkimukset yhtä johdonmukaisesti korostavat yleisöjen tiedollisia ja sivistyksellisiä, siis eudaimonisia käyttömotiiveja (Mykkänen 2020). *Ylen arvo suomalaisille 2017* -tutkimuksessa havaittiin, että kyselyyn osallistuneiden nuorempien ikäryhmien odotuksiin Yle vastaa muita osa-alueita heikommin seuraavilla osa-alueilla: voi oppia uusia asioita ja kehittää itseään; voi osallistua julkiseen keskusteluun; voi ymmärtää paremmin suomalaisessa yhteiskunnassa ja muualla maailmassa tapahtuvia muutoksia; saa kuvan arkitodellisuudesta, jossa erilaiset ihmiset

Suomessa elävät; saa kriittisiä näkökulmia ja ymmärtää asiakokonaisuuksia (Yle 2017c, 15–17).

Suuren yleisön (koko väestön) katselumotiiveja ja odotuksia ohjelmistoille on tutkittu Ylellä viimeksi vuonna 2011. Alle 45-vuotiaiden kiinnostuksen kohteista viihde ja asiaviihde sijoittuivat kauas kärjestä. Vain draamaelokuvat ohittivat kiinnostavuudessa dokumenttielokuvat, joita 92 prosenttia 395 panelistista piti houkuttelevina (Yle 2011b). 15–30-vuotiaiden odotukset olivat selvät: tiede-, historia- ja luontodokumentit olivat listan kärjessä, viihde ja lifestyle yhdeksäntenä (Yle 2011a).

Yle kuuli yleisöjä myös keväällä 2012 verkkokyselyllä ja live-tapahtumilla otsikolla *Unelmien Yle* (Mäkinen et al. 2012). Tavoitteena oli määritellä Ylen rooli yhteiskunnassa kansalaisia kuulemalla. 8000 osallistujan tutkimuksen tulokset näyttivät vahvistavan aiempia laadullisia johtopäätöksiä esimerkiksi nuoremman yleisön tiedonjanosta ja erikoistuneiden asiaohjelmien ja dokumenttien tarpeesta (RISC 2012; Yle 2011a; 2011b; 2011d). Vastaaajista (joista 38 % alle 45-vuotiaita) enemmistö oli sitä mieltä, että Ylen tärkeimmät ominaisuudet ovat monimuotoisuus, laatu ja dokumentit. Monimuotoisuus määriteltiin edelleen tarkoittamaan tosiasioihin perustuvaa, luotettavaa, koulutuksellista ja sivistävää tuotantoa. Vaikka vastaajat arvostivat yhtiön kykyä kuunnella yleisöä ja uudistaa muotoja ja ilmaisuja, he näkivät myös, että se oli menettänyt selkeyden toiminnassaan ja suunnassaan, vaikka sen pitäisi auttaa kansakuntaa ajattelemaan. Suosituksena oli enemmän asiaohjelmia ja laveampi maailmankatsomus. (Mäkinen et al. 2012, 16–18, 24–25.) Tutkimuksen tuloksia ei erikseen julkaistu eikä käsitelty ohjelmapoliittisissa yhteyksissä.¹ Aslama (2008, 86) toteaa saman yleisön selkeiden kantojen torjunnan tai aliarvioinnin käydessään läpi aiempia yleisötutkimuksia. Yhtiö itse korostaa vuorovaikutuksellisuutta (Yle 2023c), jota esimerkiksi chatit sille edustavat, perustellessaan muuttuvia ohjelmistoratkaisujaan.

Vuosittaisen Ylen arvoa suomalaisille -raportin (mm. Yle 2017c) lisäksi yhtiö mittaa *asiakastytytyväisyyttä* olemassa olevaan tarjontaan. Nämä tulokset ovat myös suhteellisen johdonmukaisia pitkällä aikavälillä, eikä ole viitteitä siitä, että yleisön arviot olisivat muuttuneet. Vuonna 2017 koko väestössä 111 ohjelman joukosta kymmenestä parhaaksi sijoittuneesta kahdeksan oli asia- tai dokumenttiohjelmaa. Asiaohjelmistolle omistautuneimpia olivat 30–44-vuotiaat nais- ja mieskatsojat. (Yle 2017a.) Aiemmat selvitykset ja tutkimustulokset vahvistavat, että kiinnostus asiasisältöihin ei ole trendi, vaan kasvuun ja kehitykseen liittyvä, ilmeisen pysyvä yleisinhimillinen piirre (Alasuutari 2006; Dewey 1916; Gripsrud 2017; Mäntymäki 2006; Pikkarainen 2004). Omissa vapaamuotoisissa vastauksissaan katsojat mainitsevat usein toisistaan riippumatta itselleen tärkeäksi katsomis- tai käyttömotiiviksi itsensä kehittämisen ja oppimisen (Mykkänen 2020). Esimerkiksi digipalveluita arvioidessaan 2020-luvun nuoremmat katsojat mainitsevat vanhempia useammin ymmärryksen syventämisen, kotimaisuuden, reportaasit, kolumnit ja mielipidetekstit sekä kulttuuri-, tiede- ja luontosisällöt (KMK 2021). Myös Britanniassa havainto on sama, Ofcom & Jigsaw Researchin (2020) kyselyssä etenkin 18–24-vuotiaat hakivat BBC:ltä sivistystä ja inspiraatiota.

Alisuoriutuminen alle 45-vuotiaiden silmissä, joille Ylen sivistykselliset tehtävät ja faktohjelmit näyttävät merkitsevän yllä mainittujen tutkimusten perusteella enemmän kuin vanhemmille ikäryhmille, on merkittävää suhteessa strategiseen tavoitteeseen luoda yhteys nuoriin sukupolviin. Näitä tutkimustuloksia ei kuitenkaan esitellä, kun samojen tutkimusten muiden kysymysten paremmista arvosanoista raportoidaan poliittisissa asiakirjoissa, kuten hallintoneuvoston kertomuksissa eduskunnalle (esim. Yle 2018c).

1 Tieto *Unelmien Yle* -tutkimuksen tuloksista julkaistiin linkkinä blogissa Yle.fi sivustolla (Home 2012), mutta tulosten tiivistelmään viittaava linkki ei enää johda mihinkään. Myöskään tutkimuksen loppuraporttia (Mäkinen et al. 2012.) ei löydy enää verkosta.

Philip Napoli (2008) on huomauttanut, että mediayhtiöiden analyttiset lähestymistavat ja tekniikat yleisöjen ymmärtämisessä ovat muuttuneet ajan myötä, mikä muuttaa myös näistä erilaisista analyttisistä lähestymistavoista syntyneitä käsityksiä yleisöistä. Napolin mukaan käsitykset yleisöistä ovat keskeisiä päätöksissä, joita mediaorganisaatiot tekevät sisällön tuotannossa, jakelussa ja esittämisessä (emt., 3). Yhdessä asennekarttojen, ikäryhmäajattelun ja asetettujen tavoitteiden kanssa voidaan ajautua kauas yleisöjen eksplisiittisestikin ilmaistuista tarpeista tai toiveista, elleivät ne vastaa mediayhtiön omaa tulkintaa siitä, mikä on yleisöille parasta.

Tutkimusten rationalisointi johtaa tulosten kaunisteluun ja yleisötiedon kontrolliin, jossa informaatiota valikoidaan ja yksinkertaistetaan niin, että määrälliset mittarit yleisöjen koosta ja demografisista ominaisuuksista sulkevat ulos yleisöjen muut ominaisuudet ja myös sellaisen ohjelmiston, joka ei menesty valituilla mittareilla. Napoli korostaa (2008, 27), että tieto median käytöstä voisi hyödyttää päätöksentekijöitä, mutta yleisöjen ominaisuuksia aliarvioiva tutkimusten tulkinta ohittaa yleisöjen tarpeet ja kiinnostukset ja johtaa heikkolaatuiseen ohjelmapolitiikkaan.

Muutokset Ylen ohjelmistossa 2010-luvun aikana ja 2020-luvun puolella eivät ole johtaneet asiaohjelmiston vahvistumiseen. Päinvastoin, asiaohjelmiston määrä ja valikoima on laskenut rajusti ja ohjelmistosta on kadonnut kokonaisia genrejä (Mykkänen 2020), vaikka yllä kuvatun Ylen arvoa koskevan tutkimuksen tulosten (Yle 2017c) ja strategisten sukupolvitavoitteiden valossa näyttäisi perustellulta kasvattaa kulttuuri- ja faktatarjontaa eri alustoilla juuri alle 45-vuotiaiden palvelemiseksi. Toisin sanoen faktatarjonnan määrän ja valikoiman supistaminen alempana kuvatulla tavalla ei tukisi Ylen strategiaa, kun Ylen tekemät tai tilaamat laadulliset tutkimukset ovat viitanneet siihen, että yleisöllä voi kaikilla alustoilla olla useita motiiveja ja kiinnostuksen kohteita joko samanaikaisesti tai myöhemmin ja että tiedonhalu on motiiveista vahvimpia (esim. Yle 2011c; 2011d; 2011e).

Edellä kuvattujen asennetutkimuksien ja ikäryhmäajattelun sisältösuunnittelua ja toteutusta ohjaavien linjausten lisäksi ohjelmiston moninaisuuteen on vaikuttanut ohjelmajohdon asettama tavoite vähentää nimikkeitä ja painottaa verkkopalveluja, ennen kaikkea Yle Areenaa broadcast-kanavien sijaan. (Mykkänen 2023; Yle 2018b.)

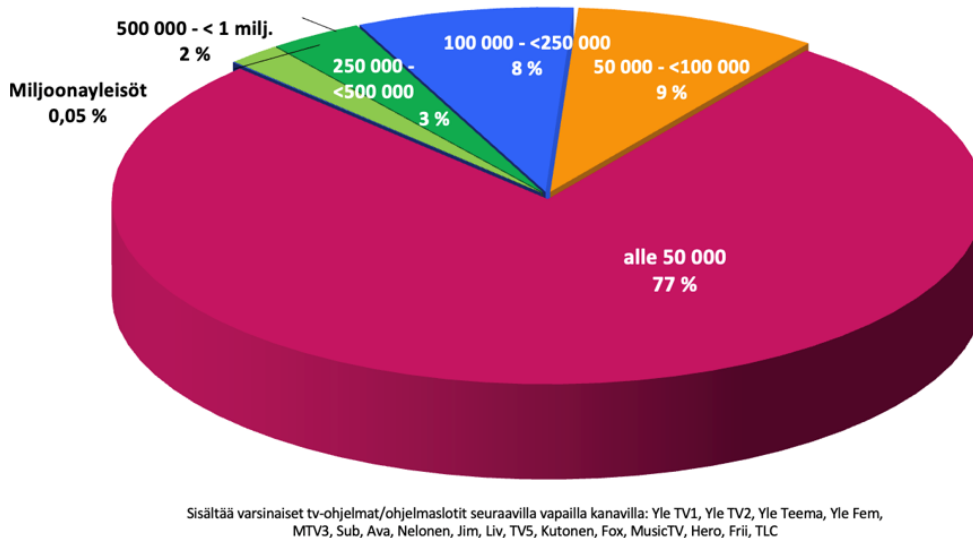
Määrästä ja valikoimasta

Ohjelmiston kokonaisuus muodostuu kansainvälisen ohjelmatarjonnan, käytävissä olevien kanavien ja alustojen, resurssien, ohjelmajohdon vision ja yrityksen strategioiden välisessä vuorovaikutuksessa. Ne määrittelevät, mitä tuotetaan, tilataan, ostetaan ja esitetään. Yritysstrategiat rakentuvat lainsäätäjän asettamista tehtävistä ja ohjeista, yleisön tarpeista ja vaatimuksista sekä niiden perusteella tilatusta ja tuotetusta tutkimuksesta, johdon maailmankuvasta ja sen ymmärryksestä sääntelyviranomaisten ja yleisön vaatimuksista – ja viime kädessä johdon käsityksestä omasta ja yhtiön tehtävästä yhteiskunnassa. On keskeistä tunnistaa, että julkisen palvelun mediayhtiön toimet ja reaktiot voivat vahvistaa tai horjuttaa sen asemaa julkishyödykkeen tarjoajana, jonka olennainen osa asiaohjelmat ovat.

Viimeisimmän – ja viimeiseksi jääneen – Liikenne- ja viestintäministeriön tilaaman suomalaista televisiotarjontaa koskevan selvityksen mukaan asiaohjelmatarjonnan osuus tarjonnasta vuonna 2014 vapaasti saatavilla olevilla

televisiokanavilla oli 21 %, josta perinteisen asian osuus oli 10 %, lifestylen 9 %, kulttuurin 2 % ja tuolloin ensi kertaa erikseen luokitellun tosi-tv:n 26 %. Ylen kanavilla osuudet poikkesivat odotetusti kaupallisesta tarjonnasta: asia 23 %, kulttuuri 7 % ja lifestyle 5 %. Television lähetyksminuuttien mukaan tarkasteltuna ero kaupallisten yhtiöiden ja Ylen välillä oli vielä merkitsevämpi: parhaaseen katseluaikaan 80 % asiaohjelmista ja 90 % kulttuuriohjelmista lähetettiin Ylen kanavilla vuonna 2014. (Juntunen & Lagus 2015.) Yle on siis ollut lähes yksin vastuussa näiden sisältöjen tv-tarjonnasta Suomessa, ja asia- ja kulttuuritarjonnan väheneminen Ylen alustoilla vaikuttaa koko mediamaiseman sisältötarjontaan. Uudempia laadullisia selvityksiä suomalaisen tv-tarjonnan tai suoratoistopalvelujen sisällöistä ei ole tilattu, vaikka juuri käymistilassa olevan audiovisuaalisen median tarjonnan status ja muutosten analyysi hyödyttäisi mediapoliittista päätöksentekoa, kuten Yleisradion tehtävää ja rahoitusta selvittävän työryhmän työtä (VN 2023).

Asia- ja kulttuuriohjelmien yleisöt ja katseluosuudet sekä broadcastissa että verkkopalveluissa ovat olleet lähes poikkeuksetta pieniä, eikä niitä juuri nouse katsotuimpien joukkoon. Toisaalta pienten yleisöjen (televisiossa alle 50 000 katsojaa) ohjelmien osuus kaikesta tv-katselusta oli 77 prosenttia vuonna 2016 (Yle 2017d), joten suurin osa katselusta suuntautuu pienten yleisöjen ohjelmiin. Tästä voi päätellä, että niiden moninaisuus palvelee katsojien tarpeita.



Kuvio 2. Eri yleisöitä keränneiden yksittäisten ohjelmien osuudet vapaiden kanavien tv-lähetyksistä vuonna 2016 (4-v.+). Tv-mittaritutkimus/Finnpanel Oy, Yle Julkaisut JH. Lähde: Yle 2017d.

Mittarit puolestaan painottuvat menestyksiin, jotka nimetään ja joita seurataan tarkkaan. Pienempien ohjelmien kohdalla eriteltyjä tietoja katselun määrästä ja jakautumisesta ei ole käytettävissä, eikä siten genrejakoja kuvan suurimman lohkon, 77 %:n osalta. Yle Areenasta vastaavia tietoja verkkokatselun jakautumisesta eri genrejen välillä ei ole ollut kirjoittajan saatavissa. Finnpanelin mukaan suosituimmat ohjelmat kotimaisissa suoratoistopalveluissa vuonna 2023 olivat draamaa, viihdettä ja tosi-tv:tä (Finnpanel 2023b).

Kuten johdannossa esitettiin, *pluralismi*, erottuvuus, moniarvoisuus ja monipuolisuus ovat ominaisuuksia, jotka sekä julkisen palvelun tutkimus, sääntely ja ohjeistus että katsojat nimeävät julkisen palvelun keskeisiksi piirteiksi (Sancho 2001). Nimikkeiden (otsikoiden) määrän vähentämistä Ylen ohjelmistosta on perusteltu ohjelmiston virtaviivaistamisella, löydettävyydellä ja sillä, että nimikkeitä on liikaa. Yleisötutkimusten valossa ratkaisu on ristiriitainen, sillä julkisen palvelun tuotteiden erottuvuus (kaupallisesta tarjonnasta) on kansalaisille ominaisuus, jonka he tunnistavat ja jota he arvostavat (BBC 2012). Yleisradioyhtiön kanavien ja alustojen kokonaisuuden tulee erottautua kilpailijoista ja yksittäisten ohjelmien tai ohjelmabrändien toisistaan. Löydettävyyden kannalta erottuminen on välttämätöntä, etenkin silloin kun katsoja etsii tai haluaa löytää jotain tiettyä aihepiiriä ja käsittelytapaa tai kun hän kanavia tai verkkopalvelua selatessaan sattumalta löytää uutta ja erityistä. Nimikkeiden vähentäminen tarkoittaa käytännössä pluralismin ohenemista ja siten julkisen palvelun yhden keskeisimmän ominaisuuden heikentämistä.

Kun pluralismi ja erikoistuneisuus ohjelmistojen otsikoissa vähenee, katsojan valinnanvapaus heikkenee. Otsikon ja sisällön yhteys ja sen relevanssi katsojalle on helppo ymmärtää urheilulähetysten kautta. 60 vuotta vuonna 2023 täyttänyt *Urheiluruutu* kertoo tuoreimmat urheilun tulokset ja haastattelee tekijöitä. Urheilutapahtumat otsikoidaan tarkasti lajeittain, ei yhdellä yleisotsikolla, mikä on lajien seuraajien näkökulmasta hyödyllistä. Vaikka kulttuurin harrastaminen on väestön tapahtumiin osallistumisen mittarilla tilastokeskuksen mukaan suosituimpaa (86 %) kuin urheilun (49 %) (Tilastokeskus 2019a; 2019b), kulttuurin ajankohtaisia teoksia, henkilöitä ja tapahtumia käsitellään Ylen kanavilla ja alustoilla pääosin muiden aiheiden joukossa uutisissa tai *Puoli seitsemän* ja *Arto Nybergin* kaltaisissa henkilökeskeisissä ajankohtaisohjelmissä, ei omissa otsikko-ohjelmissään. *Kulttuurcocktail*, vuonna 2020 lanseerattu viikoittainen kulttuurikeskustelu vaihtelevine aiheineen liikkuu metatasolla ja joskus ilmiöissä, joille ei Ylen kanavilla ole kontekstia, kun kulttuurin ja taiteen säännöllistä seurantaa ei ole.

Tarjonnan yksipuolistumisen uhkaa tutkittiin myös vuosituhannen vaihteessa ensin kaupallisten ja julkisten kanavien välisen kilpailun näkökulmasta (Hellman 1999) ja sitten monikanavaympäristön nostattamasta tabloidisaation vaaran näkökulmasta (Aslama 2006). Heikki Hellmanin tutkimus (1999, 422) näki evoluution johtaneen kanavien erikoistumiseen ja ohjelmiston merkittävään monipuolistumiseen. Minna Aslama toteaa myös kanavien eriytymisen, mutta samalla sen, että määrällinen muutos ei enää (2006) vaikuta kokonais- tarjontaan, toisin sanoen valikoiman moninaisuuden kasvuun.

Vielä 2000-luvun alkupuolella Ylen ohjelmistotarjonta oli nykyiseen verrattuna runsasta ja monipuolista, vaikkakin jo vuonna 2004 kulttuuri- ja opetusohjelmien määrän väheneminen oli näkyvissä (Aslama 2006, 108). Viikoittaisessa tarjonnassa Ylen pääkanavilla oli useita kulttuuri- ja taideohjelmia, tiede-, luonto- ja ympäristöohjelmia, kuluttaja- ja talousohjelmia, useita vakituisia dokumentti- ja reportaasiohjelmapaikkoja ja lapsille, nuorille ja senioreille suunnattuja ohjelmia. Vuonna 2001 lanseerattu opetus-, kulttuuri- ja tiedekanaavaksi määritelty Yle Teema lisäsi pienten yleisöjen ohjelmien tarjonnan näkyvyyttä ja monipuolisuutta entisestään. (Mykkänen 2020.) Kahden viime vuosikymmenen tarkastelujaksolla Yle on tuottanut ja tarjonnut laajan valikoiman audiovisuaalista opetus-, asia- ja kulttuuriohjelmistoa. Lista on pitkä (vaikka ei kattava):

- tutkiva tiede: *Tutkittu juttu* (2001–2007)
- kasvatus ja oppiminen: *Uutisjuttu* (1999–2004), *Mediakompassi* (2005–2007), *Ajattelen, siis olen* (2009–2010)
- ympäristö: *Pallo hallussa* (2001–2006)
- tieteen ajankohtaisohjelma: *Prisma-studio* (2002–2017)
- terveys: *Akuutti* (1994–)
- kuluttaja-asiat: *Kuningaskuluttaja* (1990–2016)
- kansainväliset ja kotimaiset reportaasit: *A-studion Atlas* (1997–2003), *Maaillmannäyttämöllä* (1960–1966, 1980, 2002–2007), *Ykkösdokumentti* (1993–2011), *Dokumenttiprojekti* (1987, 1991–2021), *Ulkolinja* (2007–), *Silminnäkijä* (1998–2015), *Tosi tarina* (1996–2013), *Pohjantähden alla* (1999–2006), *Muisti* (2011–2015)
- talous: *A-plus* (1992–2012)
- ajankohtaismakasiinit: *Ajankohtainen kakkonen* (1969–2015)
- monikulttuuriset reportaasit: *Basaari* (1996–2008)
- haastattelut: *Itse asiassa kuultuna* (1975–)
- kulttuurin ajankohtaisohjelmat: *Valopilkku* (1995–2003), *K-Rappu* (2006–2008), *Strada* (2008–2015)
- kulttuurireportaasit: *Kuuma kesä* (1995, 1997, 2000–2003), *Kosmos* (2003–2005)
- keskustelut ja väittelyt: *Kirja A&Ö* (1999–2004), *Voimala* (2003–2012), *10 kirjaa, jotka muuttivat maailmaa*, *10 kirjaa lapsuudesta*, *10 kirjaa rakkaudesta*, *10 kirjaa rahasta jne.* (2007–2013), *Aamun kirja* (2007–2020), *Kulttuuricocktail* (2021–), *Kulttuuricocktail Kirjat* (2024–)
- kuvataide, muotoilu, teatteri ja elokuva: *Visio* (1995–1996, 2002), *Muodon vuoksi* (2003–2004), *Teatro* (2003, 2005), *Kinoklubi* (2006–2007)
- hybridit: *Runoraati*, *Taloraati* (2002–2012), *Kulttuurikuntoklinikka* (2008)
- henkilökuvat: *Tekijänä* (2012–2015), *Ammatti: elokuvaohjaaja; valokuvaaja; kirjailija* (1999–2020)²

2 Useat listassa mainituista kulttuurin erikoisohjelmista ovat kirjoittajan Ylelle tuottamia.

Yllä olevien lisäksi ohjelmistossa on ollut yksittäisiä kulttuuridokumentteja ja minisarjoja. Osa mainituista ohjelmista julkaistiin tv-kanavilla viikoittain omilla säännöllisillä ohjelmapaikoillaan, osa kausittain ja osa vakiopaikoilla esitetyn ohjelmiston täydennyksenä muissa ohjelmapaikoissa. (Mykkänen 2020.)

Iso osa yllä listatuista ohjelmista on lakannut olemasta, kuten ohjelmien kiertokulkuun audiovisuaalisessa mediassa kuuluu, ja joidenkin tilalle on tullut uusia tai uudistettuja versioita. Samalla kuitenkin osa aihealueista, lajityypeistä ja ohjelmamuodoista on kokonaan kadonnut, mikä on autioittanut aiemmin runsaslajista mediamaisemaa. Journalistisia tiedettä käsitteleviä ajankohtaisohjelmia ei enää ole, ei myöskään opetus- tai kieliohjelmia. Taidetta käsitteleviä ohjelmia tuotetaan tai tilataan vain satunnaisesti. Ympäristöasioita tai taloutta ei tuoteta omiksi otsikko-ohjelmikseen, vaan aihealueita käsitellään satunnaisesti ajankohtaisohjelmissa. Ihmisiä omissa elinympäristöissään kuvaavia reportaaseja tai henkilökuvia ei tehdä säännöllisesti, eikä arkistoon näin muodostu nykyisen arjen ja kulttuurin historiaa, kun sitä ei tietoisesti kuvata ja tallenneta. Seniorikatsojia aiemmin palvelleiden lakkautettujen lähetysten paikoille ei ole tullut uusia. Ylen palveluissa ei ole tällä hetkellä eri

vähemmistötaustoista tulevien tekijöiden omasta näkökulmastaan tuottamaa ohjelmaa tai vakinaista monikulttuurista ohjelmapaikkaa.

Vähemmistöjen vähäinen mahdollisuus nähdä tai tuottaa representaatioita omasta elämästään ja arjestaan omista näkökulmistaan enemmistön näkökulman sijaan pitää vähemmistöt tehokkaasti poissa tai vieraina television ylläpitämässä yhteisessä julkisessa tilassa. Sama koskee kulttuuria: ellei Yle tarjoa erikoistuneita ja erottuvia asia-, kulttuuri- ja taideohjelmaa, ei niitä suomalaisessa audiovisuaalisessa mediamaisemassa juuri ole (Juntunen & Lagus 2015). Ohjelmisto virtaviivaistuu, mutta samalla sen esittämä kuva maailmasta kapenee ja yksipuolistuu, eikä se tarjoa koko sitä elämän lajikirjoja ja arkista merkitystä (Harindranath 2009), jota on pidetty julkisen palvelun median (mediaekologisenä) ominaispiirteinä.

Kulttuuri- ja taideohjelmaa kehitys on kohdellut kovin ottein, ja musiikkia lukuun ottamatta säännöllinen taiteiden taltiointi, välittäminen, seuranta ja käsittely on loppunut kulttuurin kentän ajoittaisista vastalauseista ja Yle-lain eksplisiittisistä kirjauksista huolimatta. Pelkästään vuosina 2010–2012 perinteisten kulttuuriohjelmien budjetti pieneni 30 prosenttia, ja vuoteen 2019 mennessä oman kulttuuri- ja taideohjelmiston tekeminen oli kattavuudeltaan ja jatkuvuudeltaan lähes olematonta (Mykkänen 2020).

Monet viime vuosien nuorille katsojille suunnatut lyhytdokumenttisarjat ja tosi-tv-formaatit moniarvoistavat tarjontaa, kun ne rakentavat kuvaa nuorten eletystä todellisuudesta ja tavoittavat onnistuessaan kohderyhmänsä hyvin. Mutta jatkuvuus, toisto ja pysyvyys, jota myös esimerkiksi 15–19-vuotiaiden kohderyhmä tutkitusti kaipaa (Yle 2018b), on jäänyt rakentumatta, sillä lineaarinen televisio on strategisten tavoitteiden katvealueella, eikä Arena tarjoa vastaavia mahdollisuuksia rutiinien ja ajassa toistuvien pitkäaikaisten ohjelmasuhteiden muodostumiseen.

Yllä kuvatun kaltaisen ohjelmistokadon voi päätellä kuvastavan ohjelmalinjauksia tekevien päättäjien tulkintaa yhtiön olemuksesta, jossa korostuu sen rooli *mediana*, joka kilpailee ajasta ja tilasta halutuissa kohderyhmissä. Tulkinnaissa ohitetaan Ylen merkitys universaalina *palveluna*, joka tuottaa monenlaista hyötyä eri kansalaisryhmille ja yhteiskunnalle. Juuri jälkimmäinen elementti on julkisen palvelun median sosiaalisen arvon globaali ydin ja peruste sen olemassaololle yksityisen median rinnalla (Cañedo et al. 2022). Kestävän kehityksen sosiaalisten ja kulttuuristen elementtien häviö on tässä kehityksessä ilmeinen.

Määräysvallasta

Toimituspolitiikkaa ohjaava ohjelmapolitiikka on nyt yhtiön toimivan johdon vastuulla: se voi itse säännellä omaa toimintaansa (Soramäki 2019, 81–82). Koska ensisijaisia alustoja ja yleisöryhmiä tai demografisia kohderyhmiä koskevat strategiat ovat ohjanneet resurssien kohdentamista ja siten tuotantomääriä, liikkumavara toimitusten tasolla on supistunut. Päätökset ohjelmista tehdään asiakkuus- ja kohderyhmänäkökulmista asetettujen tavoitteiden sekä sisäisten ja ulkoisten tarjontaspekseihin³ mukaan. Seurauksena sisältöalueiden ja tyyllilajien erityisvaatimukset eivät täyty, kun toimitukset eivät juuri pysty tekemään itsenäisiä valintoja omien alojensa ja yleisöjensä tuntemuksen perusteella tai pääse tekemään lyhyen tai pitkän aikavälin toimitus- tai ohjelmapolitiikkaa. Monilajisen mediaympäristön edellytykset heikkenevät, kun sen ylläpitäjien toimintamahdollisuudet puuttuvat.

3 Ks. Yle Tarjontaspekstit 2024.

Ylen tuottajana olen seurannut kehitystä yhtiön sisältä ja toimituksen jäsenenä sen osapuolena, vaikka en joitain poikkeuksia lukuun ottamatta ole ollut asemassa, joissa päätöksentekoon voi vaikuttaa. Organisaatiouudistusten myötä sisällöllistä valtaa ohjelmatyön suhteen on siirtynyt yhä kauemmaksi sisällön tekijöiltä, eikä tehtyihin päätöksiin ole ollut rakenteiden sisällä mahdollisuutta vaikuttaa kuin epävirallisesti. Oma toimintavapauteni tuottajana on tosin ollut suhteellisen suuri, kenties pitkän operatiivisen kokemuksen seurauksena, mutta kohderyhmäajattelun ja sen ylivallan myötä kiinnostukseni yleisön elettyihin kokemuksiin asiaohjelmistosta johti tutkimukseen niiden merkityksestä (Mykkänen 2020) ja siten tässäkin kirjoituksessa esitettyihin havaintoihin.

Lajikadon seurauksena yhtiön asia- ja kulttuuriosastoilla ohjelmien suunnittelu ja tuottaminen muuttui käytännön työssä yhä vaativammaksi, kun vähenevät resurssit ja annetut ohjeet rajoittivat journalistista ja taiteellista autonomiaa. Juuri toimitusten autonomia, niiden erikoistuneen osaamisen hyödyntäminen, on yksi erottautumistekijä ja yleisradioyhtiöiden laadun rakennusaines. Silloin kun journalistisia tuotteita tuotetaan eri kulttuurien ja alakulttuurien heterogeenisille yleisöille, kulttuurijournalismin tulisi rikkaassa mediaekosysteemissä heijastaa ja tuottaa monipuolinen kuva kulttuurista (Jaakkola 2015). Siksi kulttuurijournalistien täytyy osata käsitellä sekä yleisajaisesti että erikoistuneesti korkea-, populaari- ja arjen kulttuuria, kulttuurihistoriaa ja nykyhetken monimuotoisuutta (emt., 5). Tällainen viitekehys on tarpeeton, jos tuotteiden ja niiden valmistamiseen vaadittavien taitojen kysyntä kulttuurijournalismissa katoaa. Tuottajan ja toimitusten autonomia, jonka Geoff Mulgan (1990, 9) on luokitellut yhdeksi laadun tekijäksi, ei toteudu. Lisäksi ohjelmatuotannon vähentyessä heikkenee myös mahdollisuus tuottajien ja yleisön väliseen vuoropuheluun, jolloin vuorovaikutus pääsee harvoin heijastumaan varsinaiseen sisältöön tai tuotantoon relevantilla tavalla (Hill 2007; Mulgan 1990).

Ylen organisaatiossa toimituksellisen tason tuottajien yläpuolella on vastaavia tuottajia, näiden yläpuolella päälliköt ja heidän yläpuolellaan johtajat ennen toimitusjohtajaa. Johtajat ovat samalla myös vastaavia toimittajia, joilla on kokonaisvastuu ohjelmista ja palveluista (Soramäki 2019, 105). Yhtiön toimitusjohtajan, hallituksen tai hallintoneuvoston tehtäviin ei kuulu ohjelmistosta päättäminen, vaikka hallitus muodollisesti linjaukset hyväksyy.

Ylen Luovien sisältöjen ja median johtaja ja vastaava toimittaja on Ville Vilén. Hänen toimivaltaansa kuuluvat sisältöalueista kulttuuri, asia, viihde, draama, nuorten ja lasten sisällöt sekä toiminnoista RSO, televisio, radio, Yle Areena, arkisto, hankinta, myynti ja markkinointi (Yle 2023b). Hänellä on vastuu muun muassa ohjelmiston suunnittelusta, resurssien allokoinnista, toteutuksesta ja jakelusta. Käytännössä vastaavan toimittajan potentiaalinen valta on lähes absoluuttinen, kun toimitusjohtajan mandaattiin ei kuulu ohjelmatoiminta (Soramäki 2019, 82), eikä yhtiön hallitus voi puuttua linjauksiin tilanteissa, joissa mikään ei haasta sille esitettyjä suunnitelmia. Ohjelmistosuunnitelmia haastavan sisäisen ja ulkoisen keskustelun puuttuessa syitä ei ilmaannu.

Vilén on johtanut *Luovia sisältöjä ja mediaa* ja sen organisatorisia edeltäjiä *Luovia sisältöjä* ja *Yle Visiota* vuodesta 2006, ja edellä kuvatut linjaukset ja kehityskulut ohjelmistotarjonnan, kohdeyleisöjen ja alustojen suhteen ovat tapahtuneet hänen toimialueellaan ja -kaudellaan. Vastaavan toimittajan ei nykyisen organisaation mukaisessa asemassaan tarvitse avata näkemyksiään julkisesti. Julkisen palvelun universalismi – kaikkien palveleminen yhtäläisin

ehdoin moninaisella ohjelmistolla – edellyttäisi kuitenkin avointa ja päätösten kyseenalaistamisen mahdollistavaa ohjelmapolitiikkaa.

Jakelualustat mediaympäristöinä

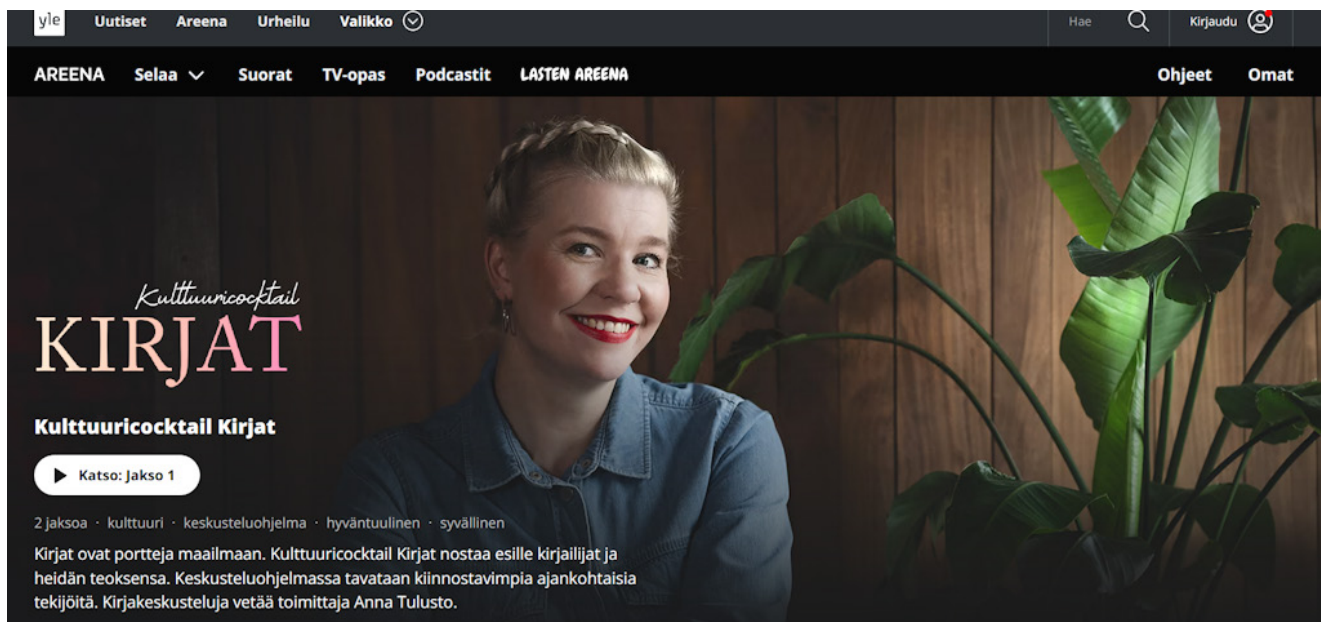
Suomessa kiistoja ja keskusteluja sisältötarjonnasta ei juuri käydä. Myös käsitykset broadcast-televisiosta ja suoratoistopalvelu Yle Areenan välisistä suhteista ja niiden ominaislaadusta muodostuvat Ylen sisällä (vastaavan toimittajan johdolla) ja siten samanmielisinä vailla haastajia. Ylessä on Mikael Jungnerin kaudelta (toimitusjohtaja 2005–2010) lähtien vallinnut vakaumus lineaarisen television väijäämättömästä kuolemasta, jonka Jungner vuonna 2007 ennusti tapahtuvan vuonna 2017 (Soramäki 2019, 76). Vuonna 2023 televisio oli yhä hengissä ja välineistä tavoitettavin. Viimeksi mitattu vuoden 2023 lineaarinen katselu henkeä kohden koko neljä vuotta täyttäneessä väestössä oli 2 tuntia 28 minuuttia päivässä, 18 minuuttia vähemmän kuin ennusteen vuonna 2007, jolloin se oli 2 tuntia 46 minuuttia (Finnpanel 2023a; 2023b). Broadcast-televisiosta ja käyttö ovat artikkelin käsittelemänä tarkastelujaksona kuitenkin muuttuneet, ja sitä pidetään ammattilaisten parissa usein menneen maailman välineenä, mikä hämärtää keskustelua sen tosiasiallisesta käytöstä ja potentiaalista. Muu katselu, kuten suoratoisto (Netflix, Youtube, HBO) 59 minuuttia päivässä, on tullut lineaarisen tv-katselun rinnalle, ei sen tilalle, niin että kokonaiskatseluaika on nyt 3 tuntia 37 minuuttia päivässä. Tästä kaikkien Ylen kanavien osuus on 28 %. Mediapäivän pituus ja Ylen osuus siitä eivät ole muuttuneet viime vuosina, ja suomalaiset viettävät Ylen parissa eniten aikaa broadcast-tarjonnan äärellä (Yle 2023e).

Deterministinen näkemys televisiosta vanhentuneena ja kuolevana välineenä hallitsee silti edelleen asiakkuusdiskurssia, jossa siirtymä kokonaan digitaalisille verkkoalustoille esiintyy tavoiteltavana. Televisiokanavien kehittäminen ja vahvistaminen ei kuulu julkilausuttuihin strategioihin, vaikka Ylen tv-kanavat tavoittavat enemmistön myös alle 45-vuotiaista ja vaikka Yle koetaan käyttäjien enemmistön eli sekakäyttäjien (sekä broadcastia että digitaalisia palveluja käyttävien) joukossa merkityksellisemmäksi kuin niiden, jotka käyttävät pelkkää verkkoa tai pelkkää lineaarista televisiota. (Yle 2023e.)

Televisiosta kuoleman ja digitaalisen tulevaisuuden ideaalin paradigma on heikentänyt broadcast-televisiosta verkon kustannuksella. Mittarit on viritetty tarkastelemaan Ylen pääpalveluiksi nimettyjä Yle Areenaa ja Yle Palvelua eli Yle.fi-verkkosivustoa ja niissäkin seuraamaan 15–29-vuotiaiden tai yleisemmin alle 45-vuotiaiden kulutusta. Televisio-ohjelmien tv-katselu ja yli 45-vuotiaiden mediakulutus jää toisarvoiseksi.

Julkisen rahoituksen legitimiteetti riippuu ohjelmistojen ja palvelujen tavoitavuudesta, saavutettavuudesta ja merkityksestä (Bengesser 2023, 50). Verkossa julkisen palvelun universaalius saavutettavuutena toteutuu internetin olemuksen ansioista, mutta universaalius sisällön monimuotoisuutena ja löydettävyytenä toteutuu huonosti sekä toimituksellisten suositusten kaupan että algoritmeihin ohjelmoitujen suosittuutta korostavien valintojen takia. Nykyisen Yle Areenan etusivulla näkyvät lähinnä vain algoritmisesti määritellyt suosituimmat genret, kuten draamasarjat eri tavoin ryhmiteltyinä, eikä siellä ole tilaa erikoistuneille, journalistisesti kuratoiduille sisällöille kuten kulttuurinäkömälle.

Edellä mainitun *Kulttuuricocktailin* ja maaliskuussa 2024 aloittaneen *Kulttuuricocktail Kirjat* ohella vuosittain tuotetaan ja tilataan muutamia lyhyitä



Kuva 1. Maaliskuussa 2024 aloittanut *Kulttuurcocktail Kirjat* -sarja nostaa esiin kirjailijat ja heidän teoksensa. Lähde: kuvakaappaus Yle Areenasta.

kulttuuriaiheisia dokumenttisarjoja sekä broadcastissa että verkossa esitettäväksi. Areenalle asetettujen katsojatarvoitteiden kannalta ne eivät kuitenkaan ole palvelun keskeistä sisältöä. Kun kotimaisten kulttuuriohjelmien näkyvyys, tavoitavuus ja katselu Areenassa on vähäistä, tuotannon jatkamista televisio-kanavilla on vaikea perustella tilanteessa, jossa ohjelmien arvoa arvioidaan vain niiden Areena-katsojaluvuilla. Ylipäätään pienten yleisöjen asia- ja kulttuuri-ohjelmat eivät menesty kamppailussa näkyvyydestä verkossa, ja kun menestys verkossa (alle 45-vuotiaiden katselussa) on ohjelman tai ohjelmalajin onnistumisen mittari, niiden tuotanto ja tarjonta myös broadcast-kanavilla, siis koko mediamaisemassa, hiipuu.

Lukujen valossa lineaaristen broadcast-kanavien ja verkkokatselun ero minuuteissa on huomattava, mutta eri suuntaan kuin voisi alustojen painotusten suunnasta olettaa. Alle 45-vuotiaat katsoivat vuonna 2022 lineaarista televisiota 18 minuuttia päivässä, mutta Yle Areenaa vain 7 minuuttia. Yli 45-vuotiaiden television katselu on pysynyt 120 minuutissa ja Areenan 10 minuutissa päivässä. (Yle 2023d.) Verkkokatselun painoarvoa ja ikästrategian tavoitteiden mielekkyyttä on vaikea hahmottaa, kun näistä suhdeluvuista huolimatta katselun seuranta kohdistuu vain Areena-katselun vaihteluun ja siinä tapahtuviin muutoksiin, missä on näkynyt ennen kaikkea yli 45-vuotiaiden osuuden kasvu ja alle 45-vuotiaiden osuuden lasku. Tapahtuuko näin Ylen toimista huolimatta vai niiden takia, voisi selvittää esimerkiksi vahvistamalla broadcast-television ja verkon tarjontaa laadukkaalla, ikäneutraalilla asiaohjelmistolla.

Lineaarisen television käyttöarvoa nuorten sukupolvien katselutavoissa kuvaa BBC Threen alustapolku. Vuonna 2003 perustettu, 16–34-vuotiaille suunnattu lineaarinen tv-kanava BBC Three lakkautettiin vuonna 2016 ja korvattiin verkon suoratoistokanavalla. Kanavan yleisö putosi 60–70 % ja ohjelmiston katseluminuutit 89 % (Thurman 2020). Kokeilu päättyi, kun BBC Three aloitti uudestaan broadcast-kanavana helmikuussa 2022 (Ofcom 2022).

Suoratoistoalustojen viimeisin megatrendi on verkossa lähetettävät lineaariset, usein johonkin aiheeseen tai genreen keskittyvät FAST-kanavat (*free ad-supported streaming television*) (Haakana 2023). Niiden vetovoima on peräisin perinteisestä televisiosta, jossa juuri rajallinen aika, lähetysten reaaliaikaisuus ja se, että joku valitsee ja päättää katsojan puolesta, on arvo sinänsä. Valitsijan näkemys ja erottuva linja resonoiivat katsojissa monin tavoin (Mulgan 1990).

Alustojen vastakkainasettelu ja television ohittaminen varteenotettavana voimavarana vaikuttaakin vanhahtavalta. Myös Suomessa ohjelman broadcast-lähetys kasvattaa sen Areena-katselua. Niiden rinnakkaiselo näyttää jatkuvan (Lotz 2017, 36), ellei broadcastista tietoisesti luovuta. Luopuminen voisi olla iso riski, sillä Ylen arvioiden mukaan Areenan katselu alle 15–29-vuotiaiden kohderyhmässä ei kasva, ja kohderyhmän mediankäyttötottumukset vaihtuvat kevyesti (Yle 2018e). Yksinomaan nykyisen kaltaiseen suoratoistopalveluun nojautuminen voisi viedä käyttäjät ja samalla perusteet julkisen palvelun median merkitykseltä. Mediaekosysteemiä tällainen yksipuolisuus voisi horjuttaa vakavasti, sillä intermediaisen näkökulman mukaan yhdelläkään medialla ei ole merkitystä yksinään vaan ainoastaan vuorovaikutuksessa muiden medioiden kanssa (McLuhan 2003; Scolari 2012; Aaltonen 2023).

Tutkija- ja ammattilaispuheessa televisio-ohjelma tai -sarja kattaa myös verkkosisällöt, jotka lähes poikkeuksetta ovat juuri ohjelmatuotteita. Esimerkiksi Daniel Chamberlain (2010) kutsuu verkkopalveluja yhdeksi käyttöliittymäksi televisiosisältöihin. Perinteisessä televisiossa tarjonta on monikanavaympäristössään niukkaa ja jäsentynyttä, mutta verkossa tarjonnan määrä on lähes rajatonta. Sisältöjen löytyminen verkon käyttöliittymien kautta voi olla vaativaa. Samalla kun ohjelmia on eri kanavilla ja alustoilla tarjolla määrällisesti enemmän kuin koskaan, valinnanvaraa on laadullisesti yhä vähemmän. Yle Areenassa oli vuonna 2022 ohjelmatalenteita 15 492 tuntia (Yle 2022), joista osaan voi päästä käsiksi algoritmipohjaisten tai kuratoitujen suositusten ja paketoitien kautta ja osaan vain täsmällisillä avainsananoilla. Sisältöjen kokonaisuuden hahmottaminen ja järjestelmällinen selaaminen ei ole mahdollista luokitusten puutteen ja tietorakenteiden vuoksi. Osallisuuden ja demokratian ideaalit ovat digitaalisten teknologioiden peruslähtökohtia, mutta tosiasiallinen pääsy ja osallisuus ei toteudu niin kauan kuin alustojen hallinta on operaattoreiden ja IT-ammattilaisten hallinnassa (Horowitz & Napoli 2014, 309). Yle Areenan osalta strategioiden määrittelemät algoritmiraatkaisut estävät sekä katsojien ja käyttäjien että journalistisen henkilöstön autonomian.

Yhteenvedona ja vastauksena alussa esitettyihin tutkimuskysymyksiin voi todeta, että useat samanaikaiset tai peräkkäiset prosessit ja käänteet lainsäädännössä, tutkimus- ja yleisöparadigmoissa, päätöksenteossa ja strategioissa ovat vaikuttaneet heikentävästi ohjelmistotarjonnan määrään, laatuun ja valikoimaan, toisin sanoen ne ovat lisänneet lajikatoa. Tämä puolestaan on muuttanut Jostein Gripsrudin (2017, 183) kulttuuriseksi julkiseksi tilaksi nimeämää mediatodellisuutta, jota hän pitää monin tavoin keskeisenä identiteetin ja itseymmärryksen muotoutumisen paikkana. George Gerbner lähestyy samaa ilmiötä kultivaatioteoriaksi kutsutun käsiteapparaatin kautta. Kultivaatioteoriassa television luoma mielenmaisema nähdään sosiaalistumisen ja arkisen tiedon lähteenä (Gerbner et al. 1986). Oleellista on altistuminen ohjelmistojen kokonaisrakenteelle, ei niinkään yksittäisille ohjelmille. Mediamaiseman nähtävät elementit eivät ole peräisin televisiosta tai ilmesty tyhjyydestä, vaan ne ovat sosiaalisten, henkilökohtaisten ja kulttuuristen kontekstien kerrostumia (emt., 77; Mulgan 1990, 20). Jaakkolan (2015, 3) mu-

kaan kultivaation vertauskuvallinen ja prosessuaalinen luonne on edelleen relevantti, ja termi artikuloi sosiaalisia käytäntöjä, joiden kautta yhteiskunta uudistuu. Kultivaation käsite avasi alun perin mediaväkivallan vaikutuksia, joiden Gerbner osoitti olevan mallioppimisen sijaan epäsuoria ja vaikuttavan yksilöön ja kulttuuriin alitajuisesti, pitkän ajan kuluessa, siten että maailma alkaa näyttäytyä pahana ja pelottavana. Tämän artikkelin näkökulmasta keskeistä on se, miten koherenttina ja monimuotoisena maailma näyttäytyy Ylen kanavilla ja alustoilla ja siten mediamaisemassa.

Muutosprosessilla on vaikutuksia katsojiin. Perinteisesti tarjonnan moninaisuus ja monipuolisuus, suuret ja pienet ohjelmat ja niiden väliset suhteet, kontekstit, jatkuvuus ja toistuvuus sekä selkeät rakenteet tuottavat katsojassa Williamsin (2008) nimeämää ontologisen turvallisuuden tunnetta, jonka hän määrittelee tunteeksi järjestyksestä, ennustettavuudesta ja mielekkyydestä. Ohjelmistojen kokonaisuus, jossa maailma näyttäytyy kaikessa moninaisuudessaan – ja jossa esimerkiksi tieteellä ja taiteella on paikkansa – voi vahvistaa katsojan resilienssiä ja koherenssin tunnetta (Mykkänen 2020). Koherenssin tunne (*sense of coherence*) on käsite, joka koostuu kolmesta osasta: ymmärrettävyydestä, hallittavuudesta ja merkityksellisyydestä. Koherenssin tunne syntyy, kun yksilön kohtaamat ärsykkeet ovat 1) jäsentyneitä, ennustettavia ja käsitettäviä, 2) yksilöllä on resursseja, joilla hallita ärsykeitä, ja 3) tarjotut haasteet ovat ajan ja ajattelun arvoisia mielekkäitä haasteita eivätkä uhkaavia taakkoja. (Antonovsky 1987, 19; Bergström et al. 2006, 219.) Kultivaatioteorian termin: luottamus itseä ja ympäristöä kohtaan mahdollistaa selkeämmän maailman hahmottamisen kuin epäluottamus ja arvaamattomuus.

Lopuksi: tulevaisuus tapahtuu nyt

Kun tarjonnan moninaisuus vähenee, maisema muuttuu. Sitä on vaikea havaita, sillä tyhjä tila täyttyy muulla tarjonnalla. Kun lajikato syvenee, koko ekosysteemi kärsii, ja myös jäljelle jäävä on heikommilla kantimilla. Lajikato mediassa ei ole luonnonvalinnan tulos, vaan ihmisen aiheuttamaa, kuten on luonnon köyhtyminenkin. Biodiversiteetin suhteen Euroopan Unioni edistää taksonomiaa, ympäristöluokittelua, jonka tarkoituksena on suosia ympäristön kannalta kestäviä hankkeita (WWF 2022). Mediaekologisessa ajattelussa periaate merkitsisi EU:n taksonomiakriteeristön (emt.) arvoilla sitä, että kaikista toimista eriteltäisiin se osuus, joka edistää julkisen palvelun median universaaleja tavoitteita, joka on aidosti monipuolista ja jonka rahoittamisesta syntyy yhteiskunnalle lisähyötyä.

Ohjelmiston monimuotoisuus Ylen tarjonnassa on ohentunut, ja samalla Ylen arvo yhteiskunnallisen yhteyden ja tiedon tarjoajana on heikkenemässä. Marshall McLuhan (2003) on todennut, että teknologian tuoma muutos on huomaamatonta eikä se tapahdu mielipiteiden tai käsitysten tasolla, vaan asioiden välisten suhteiden ja niiden hahmotuksen tasolla, vakaasti ja vaille vastusta. Kun muutos on asteittaista, on myös vaikea havaita, kuinka katoavat faktaohjelmatyypit muuttavat käsitystä siitä, millainen maailma on – tai voisi olla, sellaisessa tilanteessa, jossa tiheän, monimuotoisen ja -arvoisen ohjelmiston kannatteleva kuva niiden rikastamasta mediamaisemasta olisi näkyvissä.

Television positiointi senioreiden välineeksi ja siksi toivon tuolla puolen lähtöä odottavaksi menneeksi maailmaksi voi osoittautua epäonnistuneeksi arvioksi. Verkkoalustoilla kilpailu on kansainvälistä, broadcastissa kansallista. Verkko on rajaton, broadcast rajallinen. Verkossa seuraavat disruptiot ovat

aina jo tulossa ja poissa Ylen päättäjiä käsistä, kun taas broadcast-televisiossa kehitys on Ylen omista käsissä. Siksi valintoja on mediapolitiikan kehityksessä perusteltua katsoa kokonaisuuden ja yhteiskunnallisen kontribuution näkökulmasta ja kehittää kumpaakin välinettä niiden ominaispiirteistä ja vahvuuksista ja potentiaalisista uusista yhteistoiminnallisista muodoista lähtien. Ramaswami Harindranath määritteli vuonna 2009 julkisen palvelun television aktiiviseksi merkitysten konstruoijaksi ja arkisen, selväjärkisen todellisuuden tuottajaksi (Harindranath 2009); nyt, vain 15 vuotta myöhemmin, kaikkien julkisen palvelun alustojen pitäisi tehdä samaa.

Juuri siinä on julkisen palvelun median mahdollisuus ajatella isosti ja uudesti – vaikka palaamalla universalismin ja julkisen palvelun eetoksen juurille ja vastaamalla katsojien ja käyttäjien toistuvasti ilmaisemiin tarpeisiin. Kanavia ja alustoja voi(s)i) käyttää aktiivisesti vahvistamaan ja täydentämään yhteiskunnan tiedollisia ja kulttuurisia rakenteita Suomessa palauttamalla opetus-, tiede- ja kulttuuriohjelmat tukemaan esimerkiksi oppimista ja koulujen tavoitteita, monimuotoisuutta, kotoutumista, aikuiskoulutusta ja ympäristö- ja ilmastotietoisuutta. Selkeät rakenteet ja omaperäisesti kuratoidut kokonaisuudet uudesta ja vanhasta ohjelmatuotannosta vastaisivat katsojien ja käyttäjien tiedollisiin ja kulttuurisiin oikeuksiin ja tarpeeseen muodostaa yhteys yhteiseen maailmaan.

Nykyisen Yle Areenan haasteet ovat samoja kuin muidenkin suoratoistopalvelujen. Päänäkymään mahtuu vain muutama suosituin tai suositelluin ohjelma, ja pienten yleisöjen pieniä katsojamääriä saavat erityisyleisöjen ohjelmat uppoavat näkymättömiin heti, kun ne on julkaistu. Avainsanoihin perustuva haku voi olla osuva, mutta se ei anna mahdollisuutta autonomiseen selaamiseen omien assosiaatioiden tai kiinnostusten mukaan, ja palvelee parhaiten käyttäjiä, joilla on parhaat tiedolliset resurssit ja digitaaliset taidot. Monitasoisemmat ontologiset rakenteet ja sanastot sekä semanttisen webin tarjoamat mahdollisuudet (Hyvönen 2022) ohjelmien rikastamiseen myös muilla kuin Ylen omilla sisällöillä, esimerkiksi yhteistyössä kirjastojen, museoiden ja muiden kulttuuriorganisaatioiden ja audiovisuaalisten arkistojen tietokantojen kanssa, tekisi Areenasta kokoaan suuremman julkisen palvelun seuraavan asteen. Samalla kun tällainen kehitys tasaisi käyttäjien välisiä eroja, se edistäisi muiden tieto- ja sivistysorganisaatioiden sisältöjen saavutettavuutta.

Demokratian ja sosiaalisen resilienssin mahdollistajana televisio on ollut paljon muutakin kuin jakelualusta tai lineaarinen jono ohjelmia. Sen rooli Harindranathin määrittelemän merkitysten konstruoijana ja arkisen, selväjärkisen todellisuuden tuottajana on heikentynyt, mutta se palvelee kansalaisia yhteisen julkisen tilan ja yhteyden, kulttuurisen kansalaisuuden (Jaakkola & Mykkänen 2022) tarjoajana edelleen ohittamattomalla tavalla. Verkon rakenteet ja jäsenyykset palvelevat toisin ja yksilöllisemmin, eivätkä ne toistaiseksi tarjoa yhteistä julkista tilaa, josta voi muodostua kokonainen maailma konteksteineen ja suhteineen. Toisaalta osaavimmille verkko tarjoaa loputtomasti elementtejä tee-se-itse kansalaisuudelle (Hartley 2012), minkä sosiaaliset seuraukset olisivat tulevan tutkimuksen kannalta kiinnostavia. Kiinnostavaa olisi myös Suomessa tarjolla olevan AV-sisältötarjonnan kokonaisuuden analyysi aiemman *Suomalainen televisiotarjonta* -mallin (Juntunen & Lagus 2015) mukaisesti.

Alustojakin keskeisempää Ylen yhteiskunnallisen arvon kannalta nimittäin on sen sisältötarjonta: miten se syntyy, millaiseen tutkimukseen ja ajatteluun se nojaa, kuinka inklusiivista ja kaikkia väestöryhmiä tasa-arvoisesti ja yhdenvertaisesti edustavaa se on, ja pitääkö se kiinni universaaliuden perusteista.

Tuore tutkimuskokoelma (Aslama Horowitz et al. 2024) pitää kansalaisten pääsyä tiedon äärelle tasa-arvon ja demokratian avainkysymyksenä ja korostaa, että media voi olla myös tasa-arvon este. Kansalaisten kulttuuristen ja viestinnällisten oikeuksien toteutumiseksi Ylen tulisi avata koko ohjelmistosuunnittelunsa taustadata, prosessi, periaatteet ja tavoitteet avoimen ja systemaattisen julkisen keskustelun ja arvioinnin kohteeksi, kuten esimerkiksi Britanniassa, Sveitsissä ja Ruotsissa tehdään (Ofcom 2023b; Rodríguez-Castro & Campos-Freire 2023). BBC:tä valvova Ofcom (2023a) on esimerkiksi päättänyt kiintiöiden vaatimiseen broadcast-kanavien joidenkin sisältöalueiden, kuten kulttuurin suhteen. Suomessa monipuolinen, moniarvoinen, tietoa, viihdettä ja sivistystä tarjoava Yle ei saa olla vain maun asia.

Lähteet

Linkit tarkistettu 3.3.2024

Aaltonen, Jouko (2023) Murroksia: mediaekologinen näkökulma kultakauden suomalaiseen dokumenttielokuvaan. *WiderScreen* 26(2–3). Saatavilla: <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/murroksia-mediaekologinen-nakokulma-kultakauden-suomalaiseen-dokumenttielokuvaan/>.

Alasuutari, Pentti (2006) Median arkikäyttö ja julkinen ohjelmatoiminta. *Yhteiskuntapolitiikka* 71(4), 361–372. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201209117252>.

Antonovsky, Aaron (1987) *Unravelling the Mystery of Health – How People Manage Stress and Stay Well*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Aslama, Minna; Hellman, Heikki & Sauri, Tuomo (2005) Kilpailun ja toimilupapolitiikan vaikutukset tv-ohjelmiston monipuolisuuteen 1993–2002. *Liiketaloudellinen aikakauskirja* 03/05, 375–396. Saatavilla: http://lta.lib.aalto.fi/2005/3/lta_2005_03_a3.pdf.

Aslama, Minna (2008) *Slogans of Change. Three Outlooks on Finnish Television Contents*. SSKH Skrifter 26. Helsinki: Svenska social- och kommunalhögskolan vid Helsingfors universitet.

Aslama Horowitz, Minna; Nieminen, Hannu; Lehtisaari, Katja & D’Arma, Alessandro (2024) *Epistemic Rights in the Era of Digital Disruption*. Cham: Springer International Publishing AG. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-45976-4>.

BBC Trust (2012) *Delivering Quality First: Final Conclusions*. May 2012. Saatavilla: https://downloads.bbc.co.uk/bbctrust/assets/files/pdf/review_report_research/dqf/final_conclusions.pdf.

Bengesser, Cathrin (2023) Public Value after the News: A Lifeworld-Based Approach to the Legitimation of Content Universality as Contribution to Society. Teoksessa Manuel Puppis, & Christopher Ali (toim.) *Public Service Media’s Contribution to Society: RIPE@2021*. Nordicom, University of Gothenburg, 47–68. <https://doi.org/10.48335/9789188855756-3>.

Bergström, Martin; Hansson, Kjell; Lundblad, Anne-Marie & Cederblad, Marianne (2006) Sense of Coherence: Definition and Explanation. *International Journal of Social Welfare* 15(3), 219–229. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2397.2006.00410.x>.

Chamberlain, Daniel (2010) Television Interfaces. *Journal of Popular Film and Television* 38(2): 84–88. <https://doi.org/10.1080/01956051.2010.483354>.

Cañedo, Azahara; López-Cepeda, Ana María & Rodríguez-Castro, Marta (2022) Distilling the Value of Public Service Media: Towards a Tenable Conceptualisation in the European Framework. *European Journal of Communication* 37(6): 586–605. <http://dx.doi.org/10.1177/02673231221090777>.

Couldry, Nick; Livingstone, Sonja & Markham, Tim (2018) The Public Connection Project Ten Years On. Teoksessa Manuel Guerrero & Arturo Arriagada (toim.): *Conexión Pública: prácticas cívicas y uso de medios en cinco países*. Mexico: Universidad Ibero Americana, 145–169. Saatavilla: <http://eprints.lse.ac.uk/88284/>.

Couldry, Nick & Markham, Tim (2007) Celebrity Culture and Public Connection: Bridge or Chasm? *International Journal of Cultural Studies* 10(4): 403–421. <https://doi.org/10.1177/1367877907083077>.

Dewey, John (1916) *Democracy and Education*. Teoksessa Jo Ann Boydston (toim.) (1985) *The Middle Works of John Dewey: 1899–1924, Volume 9: Democracy and Education (1916)*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Finnpanel (2023a) Katseluun käytetty aika. TV:n katselu eri vuosina. Saatavilla: <https://www.finnpanel.fi/tulokset/tv/vuosi/minuutit/viimeisin/>.

Finnpanel (2023b) Suomalaisten televisio ja suoratoistosuhde pysyy vahvana. Saatavilla: https://www.finnpanel.fi/lataukset/fp_tiedote_syyskuu_2023.pdf.

Finnpanel (2024a) Television katselu suomessa 2023. Saatavilla: https://www.finnpanel.fi/lataukset/tv_vuosi_2024.pdf.

Finnpanel (2024b) Sanasto/Viikkotavoittavuus. Saatavilla: https://www.finnpanel.fi/tv_sanasto.php.

Gerbner, George (1973) *Cultural Indicators: The Third Voice*. Teoksessa George Gerbner, Larry Cross & William H. Melody (toim.) *Communications Technology and Social Policy*. New York: John Wiley, 555–559. Saatavilla: <https://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=292>.

Gerbner, George; Gross, Larry; Morgan, Michael & Signorielli, Nancy (1986) *Living with Television: The Dynamics of The Cultivation Process*. Teoksessa Jennings Bryant & Dolf Zillman (toim.) *Perspectives on Media Effects*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 17–40. Saatavilla: <https://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=424>.

Gripsrud, Jostein (2017) *The Cultural, the Political and the Functions of Cultural Journalism*. Teoksessa Nete Nørgaard Kristensen & Kristina Riegert (toim.) *Cultural Journalism in the Nordic Countries*. Nordicom, 181–194. Saatavilla: <https://www.nordicom.gu.se/sv/publications/cultural-journalism-nordic-countries>.

Haakana, Kari (2023) *TV-kanavat syntyvät uudelleen*. Saatavilla: <https://karihaakana.medium.com/tv-kanavat-syntyvat-uedelleen-bb47e36e0b49>.

Harindranath, Ramaswati (2009) *Audience-Citizens. The Media, Public Knowledge and Interpretative Practice*. Lontoo: Sage Publications.

Hartley, John (2012) *Digital Futures for Cultural and Media Studies*. Malden, MA.: Wiley-Blackwell.

HE 29/2012: Hallituksen esitys eduskunnalle laeiksi Yleisradio Oy:stä annetun lain sekä valtion televisio- ja radiorahastosta annetun lain muuttamisesta. Saatavilla: <https://www.finlex.fi/sv/esitykset/he/2012/20120029>.

Hellman, Heikki (1999) *From Companions to Competitors: The Changing Broadcasting Markets and Television Programming in Finland*. Acta Universitatis Tamperensis 652. Tampere: University of Tampere.

Hellman, Heikki (2010) Täysi vai täydentävä palvelu. Teoksessa Airi Leppänen, Timo-Erkki Heino, & Eeva Mäntymäki (toim.) *Yleisradio median murroksessa*. Tampere: Vastapaino, 43–65.

Hellman, Heikki; Hujanen, Taisto & Ala-Fossi, Marko (2012) *Lausunto hallituksen esityksestä eduskunnalle laeiksi Yleisradio Oy:stä ja valtion televisio- ja radiorahastosta annettujen lakien muuttamisesta* (LVM 017:00/2012). Tampereen yliopisto.

Hill, Anette (2007) *Restyling Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres*. Lontoo: Routledge.

Home, Petri (2012) Mistä on unelmien Yle tehty? Yle.fi 12.6.2021. Saatavilla: <http://vintti.yle.fi/yle.fi/blogit.yle.fi/avoim-yle/mista-on-unelmien-yle-tehty.html>.

Horowitz, Minna & Napoli, Philip M. (2014) Diversity 2.0: A Framework for Audience Participation in Assessing Media Systems. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5(3), 309–326. https://doi.org/10.1386/iscc.5.3.309_1.

Hujanen, Jaana (2008) RISC Monitor audience rating and its implications for journalistic practice. *Journalism* 9(2), 182–199.

Hyvönen, Eero (2018) *Semanttinen web. Linkitetyn avoimen datan käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus

Jaakkola, Maarit (2015) *The Contested Autonomy of Arts and Journalism: Change and Continuity in The Dual Professionalism off Cultural Journalism*. Tampere: Tampere University Press.

Jaakkola, Maarit & Mykkänen, Marjaana (2022) Public Service Television as Education: Factual Programmes and The Media and Information Literacy (Mil) Policy Discourse. *View: Journal of European Television History and Culture* 11(21), 82–94. <https://doi.org/10.25969/mediarep/18979>.

Juntunen, Laura & Lagus, Iiris (2015) *Suomalainen televisiotarjonta 2014*. Helsingin yliopiston Viestinnän tutkimuskeskus CRC - Liikenne ja viestintäministeriön julkaisuja 10/2015. Saatavilla: <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/78394>.

Kanava- ja palvelumielikuvatutkimus 2021 (KMK 2021). Taloustutkimus.

Kormelink Tim G.; Costera Meijer, Irene & Kleppe, Martin (2015) *Engaging Politics: How News Users Experience and Value Different Narrative Forms in Current Affairs TV*. VU University Amsterdam.

Larsen, Håkon (2011) Public Service Broadcasting as an Object for Cultural Policy in Norway and Sweden. A Policy Tool and an End in Itself. *Nordicom Review* 32(2), 35–47.

Liikenne- ja viestintävaliokunta (2017) *Hallituksen esitys eduskunnalle laiksi Yleisradio Oy:stä annetun lain muuttamisesta* (LiVM 11/2017 vp - HE 13/2017 vp). Saatavilla: <https://www.edilex.fi/mt/livm20170011>.

Lotz, Amanda (2017) *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Arbor, MI: Michigan Publishing. <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9699689>.

Markkanen, Anna-Laura & Nieminen, Hannu (2010) *Audience Interactivity and Participation: A Review of Recent Audience Research in Finland*. Paper submitted for the WG2 in COST Action ISO906. Saatavilla: https://www.academia.edu/9583791/_Overview_of_European_Audience_Research_Research_report_from_the_COST_Action_ISO906_Transforming_Audiences_Transforming_Societies_.

McLuhan, Marshall (2003) *Understanding Me: Lectures & Interviews*. Toim. Stephanie McLuhan & David Staines. Cambridge, MA: MIT.

Mulgan, Geoffrey (1990) Television's Holy Grail: Seven Types of Quality. Teoksessa Geoff Mulgan (toim.) *The Question of Quality*. British Film Institute, 4–32. Saatavilla: https://archive.org/details/isbn_9780851702568/mode/2up.

Mykkänen, Marjaana (2020) *The Good Television. Factual Programmes, Quality and Subjective Experience*. Helsinki: University of Helsinki.

Mäkinen, Kalle; Joensuu, Elina & Hihnala, Hanna (2012) *Unelmien Yle kansalaiskeskustelu 2012*. Loppuraportti. Fountain Park.

Mäntymäki, Eeva (2006) *Hyvinvointivaltio eetterissä. Yleisradion rakentuminen populaarin diskurssin kentillä*. Tampere: Tampere University Press.

Napoli, Philip (2008) The Rationalization of Media Audience. McGannon Center Working Paper Series, 25. Saatavilla: https://fordham.bepress.com/mcgannon_working_papers/25.

Ofcom & Jigsaw Research (2020) *An Exploration of People's Relationship with PSB, with a Particular Focus on the Views of Young People*. Saatavilla: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0024/199104/exploration-of-peoples-relationship-with-psb.pdf.

Ofcom (2022) *BBC Three Returns as a TV Channel Today*. Saatavilla: <https://www.ofcom.org.uk/news-centre/2022/bbc-three-returns-as-tv-channel-today>.

Ofcom (2023a) *Modernising the BBC's Operating Licence*. Saatavilla: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0033/255786/statement-modernising-the-bbc-operating-licence.pdf.

Ofcom (2023b) *Operating Licence for the BBC's UK Public Services*. Saatavilla: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0022/255721/bbc-operating-licence-march-2023.pdf.

Oliver, Mary Beth & Bartsch, Anne (2010) Appreciation as Audience Response: Exploring Entertainment Gratifications Beyond Hedonism. *Human Communication Research* 36(1), 53–81.

OKM (2012) *Opetus- ja kulttuuriministeriön lausunto hallituksen esitykseen eduskunnalle laeiksi Yleisradio Oy:stä annetun lain sekä valtion televisio- ja radiorahastosta annetun lain muuttamisesta* (LiVM 8, HE 29/2012 vp).

Parsemain, Ava Laure (2015) *To Educate and Entertain: The Pedagogy of Television*. Sydney: The University of New South Wales. <https://doi.org/10.26190/unsworks/18664>.

Pikkarainen, Eero (2004) *Merkityksen ongelma kasvatustieteessä. Lähtökohtia pedagogisen toiminnan perusrakenteen semioottiseen analyysiin*. Oulu: Oulu University Press.

Pirhonen, Kalle (2017) Mikä hemmetin reach? Tätä tavoittavuudella tarkoitetaan eri alustoilla. Yleisöjen ymmärtäminen ja analytiikka. *Numeroiden takaa* -blogi 25.2.2017. Saatavilla: <https://numeroidentakaa.wordpress.com/2017/02/25/first-blog-post/>.

Puppis, Manuel & Ali, Christopher (2023) Introduction: Contribution to Society and Public Service Media's Neoliberal Dilemma. Teoksessa Manuel Puppis & Christopher Ali (toim.): *Public Service Media's Contribution to Society: Ripe@2021*. Nordicom, University of Gothenburg, 6–31.

Postman, Neil (2000) The Humanism in Media Ecology. *Proceedings of the Media Ecology Association* 1(1), 10–16. Saatavilla: <https://www.media-ecology.org/resources/Documents/Proceedings/v1/v1-02-Postman.pdf>.

RISC Monitor (2012) *DISCOVER Media 2012. Asenteet, trendit, ilmiöt*. TNS values and vision. Helsinki.

Rodríguez-Castro, Martha. & Campos-Freire, Francisco (2023) Public Value Tests and Citizen Participation in Public Service Media's Decision-making: Story of a Missed Opportunity. Teoksessa Manuel Puppis & Christopher Ali (toim.) *Public Service Media's Contribution to Society: Ripe@2021*. Nordicom, University of Gothenburg, 221–242.

Sancho, Jane (2001) *Public Service Broadcasting: What Viewers Want*. Lontoo: Independent Television Commission (ITC) Research Publications.

Scolari, Carlos M. (2012) Media Ecology: Exploring the Metaphor to Expand the Theory. *Universitat Pompeu Fabra Communication Theory* 22(2), 204–225. Saatavilla: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25652/Scolari_CommTheory_2012.pdf;jsessionid=2D1EE1A8F37A5C3004E57067408EA11A?sequence=1.

Soramäki, Martti (2017) *Yleisradion hallinnon ja ohjauksen kehitys 1926–2017. Kehityskaari eduskunnan alaiseksi yhtiöksi*. Liikenne- ja viestintäministeriön julkaisuja 17/2017. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-243-537-8>.

Soramäki, Martti (2018) *Ylen rakenteellinen riippumattomuus turvaa sananvapautta*. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/05/23/martti-soramaki-ylen-rakenteellinen-riippumattomuus-turvaa-sananvapautta>.

Soramäki, Martti (2019) *Yleisradio 1926–2018. Sensuurin kohteesta sananvapausyhtiöksi*. YLE 2019. Saatavilla: https://drive.google.com/file/d/1iLedsCK17_F_XNWhp38tVUVHOP9gOSFy/view.

Soramäki, Martti (2022) *Sensuurista sananvapauteen – Yleisradio 2012–2022*. Helsinki: SKS.

Strate, Lance (2004) Studying Media AS Media: McLuhan and The Media Ecology Approach. *Media Tropes* 1(1), 127–142. Saatavilla: https://research.library.fordham.edu/comm_faculty-pubs/9/.

Suhonen, Pertti (2010) *RISC Monitor -tutkimuksen menetelmistä ja niiden ongelmista*. Publications Series C 44/2010. Tampere: Tampereen yliopisto.

Swart, Joëlle; Peters, Chris & Broersma, Marcel (2016) Repositioning News and Public Connection in Everyday Life: A User-oriented Perspective on Inclusiveness, Engagement, Relevance and Constructiveness. *Media, Culture & Society* 39(6), 902–918. <https://doi.org/10.1177/016344371667903>.

Taffel, Sy (2019) *Digital Media Ecologies: Entanglements of Content, Code and Hardware*. London: Bloomsbury Publishing.

Tapaninen, Jaakko (2015) *Ylen suuri tehtävä. Raportti Yleisradion roolista muuttuvassa mediakentässä*. Helsinki: Franck Media Oy.

Thomass, Barbara (2020) Universalism in History, Modern Statehood, and Public Service Media. Teoksessa Philip Savage, Mercedes Medina & Gregory F. Lowe (toim.) *Universalism in Public Service Media*. Nordicom, University of Gothenburg, 25–36.

Thurman, Neil (2020) When a TV Channel Reinvents Itself Online: Post-broadcast Consumption and Content Change at BBC Three. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 27(2), 291–312. <https://doi.org/10.1177/1354856520967773>.

Tilastokeskus (2019a) *Kulttuuritilaisuuksissa käyminen hyvin yleistä*. Saatavilla: https://www.stat.fi/til/vpa/2017/01/vpa_2017_01_2018-11-21_kat_001_fi.html.

Tilastokeskus (2019b) *Liki puolet suomalaisista kävi katsomassa urheilua paikan päällä vuonna 2017*. Saatavilla: <https://www.stat.fi/tietotrendit/artikkelit/2019/like-puolet-suomalaisista-kavikatsomassa-urheilua-paikan-paalla-vuonna-2017/>.

Valtioneuvosto VN (2023) *Parlamentaarinen työryhmä arvioimaan Ylen tehtävää ja rahoitusta liikenne ja viestintäministeriö*, tiedote 12.10.23. Saatavilla: <https://valtioneuvosto.fi/-/1410829/parlamentaarinen-tyoryhma-arvioimaan-ylen-tehtavaa-ja-rahoitusta-haettu-19.10.2023>.

Van den Bulck, Hilde & Moe, Hallvard (2018) Public Service Media, Universality and Personalisation through Algorithms: Mapping Strategies and Exploring Dilemmas. *Media Culture & Society* 40(6), 875–892. <https://doi.org/10.1177/0163443717734407>.

Van den Bulck, Hilde (2023) When “Everything” Is Still not Enough: Expectations and Realities Regarding Public Service Media's Contribution to Twenty-first-century Digitalised Society. Teoksessa Manuel Puppis & Christopher Ali (toim.) *Public Service Media's Contribution to Society*. RIPE@2021. Nordicom, University of Gothenburg, 313–326.

Williams, Rebecca Sian (2008) *Television Fan Distinctions and Identity: An Analysis of 'Quality' Discourses and Threats to 'Ontological Security'*. Cardiff: Cardiff University. Saatavilla: <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/55778/>.

WWF (2022) *Taksonomia pähkinänkuoressa*. Saatavilla: <https://wwf.fi/uutiset/2022/01/taksonomia-pahkinankuoressa-tama-on-hyva-tietaa-eun-kestavan-rahoituksen-ekomerkista>.

Ylen raportit

Yle (2011a) Susanna Snell & Anna Lahelma: Mitä 15–30-vuotiaat odottavat Yleltä ja julkiselta palvelulta. Yle Luovat sisällöt.

Yle (2011b) Anna Lahelma & Susanna Snell: Alle 45-vuotiaat tv-dokumenttien yleisönä. Yle Luovat sisällöt.

Yle (2011c) Yleisöymmärrystä vauvasta vaariin. Median käyttötutkimusten sukupolvet.

Yle (2011d) Anna Lahelma & Susanna Snell: Yleen liittyvät odotukset.

Yle (2011e) Vesa Pihanurmi: Medioiden käyttömotiivit. Risc Monitor 2011.

Yle (2012) Erja Moisala: Tavoitteet eri välineissä. Yle Julkaisut, Asiakkuus ja mediakehitys.

Yle (2014) Susanna Snell: Yle Segmenttikäsikirja 2014. TNS 2013.

Yle (2015) Tavoitetarjotin 2015.

Yle (2017a) Strategisten ja kärkituotteiden ohjelmatytytyväisyys, kevät 2017(2).

Yle (2017b) Anne Hyvärilä & Sebastian Kaszonyi: Hittituotteet 15–44-vuotiailla keväällä 2017 vkot 1–22 (1).

Yle (2017c) Kirsi Bruck: *Ylen arvo suomalaisille 2017*. YLE/Taloustutkimus oy.

Yle (2017d) Juha Haaramo: Eri yleisömääriä keränneet yksittäisten ohjelmien osuudet vapaiden kanavien TV-lähetyksistä 2016 (4-v.+).

Yle (2017e) Susanna Snell: Asiaohjelmien tulevaisuudesta. Seminaariesitys.

Yle (2017f) YLE strategia 2017. Julkinen.

Yle (2018a) Ari Savinen: TV-kanavien katselu 2017.

Yle (2018b) Strategiset tavoitteet 2018.

Yle (2018c) Yleisradion hallintoneuvoston kertomus eduskunnalle yhtiön toiminnasta vuonna 2017. Julkinen. Saatavilla: <https://drive.google.com/file/d/1Ghz8EgGdxDPKig1bvZadIj48MLwXZn59/view?usp=sharing>.

Yle (2018e) Erno Paunonen, Susanna Snell & Hanna-Mari Kauhanen: Yle merkityksettömät nuoret yhteenveto fokusryhmistä.

Yle (2019) Ari Savinen: Broadcast-television 2018 analyysi.

Yle (2023a) Tarjontaspekisit 2023. Julkinen. Saatavilla: <https://drive.google.com/file/d/1dJXyEgSChb1dKq6Phs9RBRIMr4rnMNIP/view>.

Yle(2023b) Yle yhtiönä. *Yle.fi*. 12.10.2023. Julkinen. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/yleisradio/organisaatio>.

Yle (2023c) Johanna Aho: Yle vastaa: Kulttuuri kuuluu Ylen ydintehtäviin. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/a/20-10005592>. Julkaistu myös *Kanava* 7/2021, 70.

Yle (2023d) Areenan käytön kehitys 2023. Lume Tutkimus ja asiakasymmärrys. Toukokuu 2023.

Yle (2023e) Median tila. Asiakkuusverkosto 13.6.2023.

Yle Tarjontaspekisit 2024. Päivitetty 29.11.2023. Saatavilla: https://docs.google.com/presentation/d/1KIFiEQU_1d_929lojeMv3pxNjvlQZgFmuxfrGGV-l4Y/edit#slide=id.g297815e58a4_0_0.

Jaana Semeri

Freelancer-toimittaja ja tietokirjailija

Kulttuuritorstaista Kulttuuricocktailiin – erään kokemusasiantuntijan ajatuksia Yleisradion kulttuuriohjelmista

Katselin viime marraskuussa TV1:ssä lähetettyä, kaikkien aikojen toista Kulttuuri-gaalaa. Mietin lähetyksen muotoa, tempoa ja ilmettä. Koetin hahmottaa täyteläisen lähetyksen kokonaisuutta ja ymmärtää, millä perusteella esitellyistä kulttuuriasioista joitakin palkittiin. Mietin, että aika kauas on tultu niistä vuosista, jolloin itse olin vastaavia gaaloja tekemässä. Toisaalta ei niin kauas: samaa intoa ja löytämisen iloa aistin meiningissä ruudun takana, samaa vimmaa esitellä kaikkea.

Tässä artikkelissa pohdin sitä, mikä tuntuu muuttuneen Ylen suhteessa kulttuuri-ohjelmiin, ja miten tämä muutos vaikuttaa niiden määrään ja tekemiseen. Näkökulma artikkelissa on entisen tekijän ja sittemmin katsojan. Muutamat entiset ja nykyiset yläläiset ovat ystävällisesti antaneet omat kommenttinsa aiheesta käyttööni.

Miksi juuri minä kirjoitan tätä? Olen vuosien varrella paljon miettinyt asiaa ja keskustellut sen tiimoilta yläläisten kanssa. Sitten ilmeni mahdollisuus osallistua *Lähikuva*-lehden Yle-teemanumeroon. Artikkelin aikajänne on vajaat 30 vuotta ja fokus television kulttuuriohjelmissa ja Pasilassa, jossa sijaitsi taloon tullessani TV1:n kulttuuritoimitus. Silloin kuten nytkin, uutisten kulttuurijutut tehtiin uutisten alaisuudessa työskentelevien toimittajien voimin. Käsitettä ”Yleisradion kulttuuriohjelmat” pohdiskelen vuosien 1995 ja nykyhetken välillä. Syy on yksinkertainen. Aloitan sieltä, mistä minun ja Yle Kulttuurin yhteinen taival alkoi, tammikuusta 1995. Tein silloin ensimmäisen inserttini eli juttuni televisioon, TV1:n uuden kokonaisuuden, Kulttuuritorstain ajankohtaisohjelma *Valopilkkuun*.

Kulttuuritorstai (1995–2003) koostui viikoittaisesta *Valopilkusta*, erilaisista kulttuurin erikoisohjelmista sekä kansainvälisistä ja kotimaisista, usein omatuotantoisista kulttuuridokumenteista. Vuosituhannen vaihteessa matkustettiin Tukholmaa, Pietaria ja Baltiaa myöten tekemässä teemalähetyksiä. Tuolloin, 1990-luvun loppupuolella, Yle esitteli televisiossa kulttuurisia tuotoksia ja tapahtumia, ei niinkään keskustellut niistä kuten nykyään. Tai kyllä keskustelikin, esimerkkinä TV1:ssä lähetetyt *Kaken pesula* (1997–2001) ja myöhemmin *Voimala* (2003–2012), talon ulkopuolisin, asiantuntevin freelancervoimin toteutetut tarjonnan lisät. Lisäksi jako korkeakulttuuriin ja populaariin oli vielä aika selvä, ja oli tarvetta tuoda kulttuuriseen keskusteluun uusia virtauksia ja kokonaisia taiteenaloja. *Valopilkku*-ohjelma jopa palkitsi vuosittain toimituksen valitseman asiantuntijaraadin avustuksella taiteentekijöitä ja tekoja.

Nykyinen RTTL:n puheenjohtaja Jani Tanskanen, joka on työskennellyt Ylessä radion kulttuurin toimittajana vuodesta 2015 teki tästä paradigman muutoksesta hauskan havainnon:

Nuoremman sukupolven kulttuuritoimittajana olen pannut merkille, että vähän vanhemmilla toimittajilla ja johdon edustajilla on usein kova tarve puolustella sitä

näkemyistä, että myös populaarikulttuuri on kulttuuria. Tällaiset puolustuspuheet tuntuvat vähän vanhanaikaisilta, sillä nykyään harvempi väittää toista. Ymmärrän kuitenkin taustalla vaikuttavat tekijät: vielä joitain vuosikymmeniä sitten populaarikulttuurin hahmottaminen kulttuuriksi oli kapinallisempaa.

Radioon on aina mahtunut enemmän kaikkea kuin televisioon, myös kulttuuria. Pekka Laine, radion musiikkitoimittaja ja sittemmin sellaisten television kulttuuriohjelmasarjojen kuten *Rock-Suomi* (2010), *Iskelmä-Suomi* (2013) ja *Klassinen Suomi* (2016) käsikirjoittaja, kertoo tuntemuksistaan radion puolella:

Kun minusta tuli lojaali ja väriä tunnustava yleläinen musiikkitoimittaja 1990-luvulla, minulle läheisin ohjelmatyyppejä eli perinteinen toimitettu musiikkiohjelma oli itsestäänselvyys. Me musiikkijournalismin vahvasti ja vähän tosikkomaisesti kallistuneet olimme silloinkin oma ryhmämme. Pelikentällä oli kuitenkin tilaa pelata. Tarjonta oli runsasta ja laadultaan kirjavaa. Pahimmillaan homeiset ja parhaimmillaan säkenöivät ohjelmat muodostivat musiikin lajityyppien ja toimittajapersoonallisuuden freskomaisen hässäkän, jota nyt on mahdoton hahmottaa. Rakennelma oli rönsyineen inspiroiva ja samalla kauhua herättävä, jos toimintakulttuuria mietti tapana kohdata kroonisten muutosten kanssa kramppaileva maailma. Jatkuvuus tuntui hyvältä. Tunsin olevani osa radiokulttuurin jatkumoa, omieni ympäröimänä. Esikuvat, legendat ja karmaisevat varoittavat esimerkit löytyivät samoilta käytäviltä.

Laine kirjoittaa jatkuvuudesta ja esikuvista. Ja ”omien” merkityksestä. Minulle tärkeintä Ylessä viime vuosisadan viimeisinä vuosina ja tämän nykyisen ensimmäisinä, oli vapaus. Me *Valopilkussa* ja Kulttuuritorstaissa saimme tehdä juttuja juuri



Kuva 1. *Kaken pesula* (1997–2001) oli Yle TV1:n keskusteluohjelma, jonka juontajina ja tuottajina toimivat Marketta Mattila (kuvassa oik.) ja Raisa Rauhamaa. Pesulan isäntää Kakea esitti ohjelmassa Jarkko Tiainen. Lähde: Yle.

sellaisista aiheista ja juuri siten kuin osasimme. Pääasia oli se, miten asiat esiteltiin katsojille. Suuntaviivat luotiin toimituksessa eli tilauksen motiivi pysyi kirkkaana, kun tilaaja eli tuottaja ja toimitussihteeri olivat tuttuja.

Seuraava merkittävä vuosi puheena olevana aikakautena Ylen television kulttuurissa oli vuosi 2001, jolloin uusi oppimisen ja kulttuurin oma kanava, Yle Teema perustettiin. Alkuvuosina sitä ei tosin nähnyt eikä katsonut juuri kukaan, sillä elimme vielä analogista aikaa ja Teema oli digikanava. Digiboksit ilmestyivät hitaasti koteihin ja minäkin asuin tuolloin paikkakunnalla, jossa ei alkuun edes voinut seurata digilähetyksiä.

Teeman syntyyn liittyi iso muutos TV1:n ja kulttuuriohjelmien suhteessa. Kulttuuritorstain konsepti purettiin vuonna 2003. Samalla lopetettiin *Valopilkku*. Kulttuurin viikoittaiset ajankohtaisohjelmat jatkuivat kyllä TV1:ssä vielä 2000-luvulla, mutta toisenlaisina. Tehtiin taiteentekijöitä esittelevää reportaasia ja sen jälkeen kulttuuri-ilmiöitä käsittelevää keskusteluohjelmaa ja viimeksi jälleen reportaasiohjelmaa, mutta juontajavetoisesti. Kulttuuritorstaita tuottanut Marjaana Mykkänen kehitti useita taiteentekijöitä esitteleviä sarjoja, esimerkkinä *Ammatti: kirjailija* (1999–2019).

Yhtiössä tehtiin samalla yksi sen lukuisista organisaatiouudistuksista ja otettiin laajemmin käyttöön tilaaja–tuottaja-malli: kunkin kanavan tilaajat vastasivat kanavan ohjelmista, kanavan johtaja sen hallinnosta, linjauksesta sekä brändistä ja tuottajat ohjelmien tekoprosesseista. 2010-luvun alussa tilaajat siirtyivät kanavilta tilaamaan kaikille kanaville eli kulttuurille tuli yksi, oma tilaaja. Nyttemmin ohjelmien tuotantoon päättymisen järjestelmä on taas muuttunut.

Tuottajia koulutettiin tässä yhteydessä lisää, ja minä sain myöhemmin tuottaa reportaaseja, kulttuuridokumentteja ja kirjaohjelmasarjaa *10 kirjaa* (2007–2009; toisin



Kuva 2. Ajankohtaismakasiini *Valopilkku* oli Ylen Kulttuuritorstain keskeisohjelmistoa. Ohjelmaa juonsi vuodesta 2001 Minna Joenniemi. Lähde: Yle.

voimin 2011–2013). Viimeiset vakituiset vuoteni Ylessä (2008–2010) osallistuin ahkerasti myös eräänlaiseen lähilukuun perustuvaan ohjelmakehittelyyn. Käytössä oli yleisötutkimusmetodeja, joiden avulla tulkittiin katsomisen ja kuuntelun motiiveja ihmisten kokemuksiin, ei pelkän sukupuolen, iän tai koulutuksen perusteella, ja kehitettiin ohjelmaideoita tämä mielessä pitäen. 2000-luvun alun jälkeen ohjelmista ei enää päätetty toimituksissa, vaan ideoita esiteltiin eli pitsattiin yhtiön eri osastojen erityyppisten päättäjien muodostamille raadeille, joiden käsitys oleellisesta kulttuurista saattoi poiketa tekijöiden ajatuksista paljonkin. Välillä tuntui, että vaan kehiteltiin ja kehiteltiin eikä oikein mikään päätynyt tuotantoon. Lopulta kehittelemäni ulos talosta, freelanceriksi.

2000-luvun uudet tuulet

Minna Joenniemi tuli TV1:n kulttuuriin toimittajaksi ja juontajaksi vuonna 2001. Hänen puheenvuorostaan huokuu ajatus vuosituhannen alusta uusiutumisen ja havahtumisen aikana, jolloin haettiin yhteyttä pirstaloitumassa olevaan kulttuuri-ohjelmien yleisöön. Joenniemi pohtii ajankohdan ilmapiiriä:

Kun tulin taloon 2000-luvun alussa, elettiin taiteistumisen aikaa eli uusia kulttuurin lajeja määriteltiin taiteeksi: katutaide, pelitaide ja vaikkapa kokkaus taiteena. Ja sitten tuli netti ja kansainvälinen kilpailu ihmisten ajasta. Samalla kulttuuriaiheet ikään kuin vuosivat kaikkiin ohjelmiin. Kulttuuripersoonat kiinnostivat ja heidän elämäkokemuksensa kelpasi eri kanaville erilaisiin talk show- ja lifestyle-ohjelmiin.

Enää ei oltu kiinnostuneita kulttuurista *an sich*, oltiin kiinnostuneita omilta tuntuvista kulttuurisista ilmiöistä. ”Minulle vuosituhannen alku oli uusien avauksien ja osallistamisen aikaa”, jatkaa Joenniemi.

Kokeilimme *Valopilkku*-ohjelmassa vuonna 2002 *Runoraatia* ja todettiin, että tätä jatketaan. Vuonna 2003 pääsin Kabuliin juontamaan omatuotantoista ohjelmaa taiteilijoiden tehtävästä Afganistanin jälleenrakennustyössä. Se on merkittävintä televisiota, jota olen saanut olla tekemässä. *Runoraadin* lisäksi kehitimme mm. *Kulttuurikunto*-ohjelman ja sen oheen valtakunnallisen kampanjan.

Rakenteelliset muutokset yhtiötasolla olivat 2000-luvun alussa suuria. Toimitukset lakkautettiin emmekä enää olleet osa TV1:tä vaan eri kanavia palveleva Kulttuurin osaamiskeskus, kun television ja radion kulttuuri-ohjelmat lyötiin yhteen. Osaamiskeskus siis tuotti ohjelmia TV1:een, Teemalle ja eri radiokanaville. Hyvä esimerkki tämän uudistuksen eduista olivat monet Pekka Laineen kaltaiset ”radiolaiset”, joiden taidot saatiin näin myös televisioilmaisun käyttöön.

Vuonna 2005 Ylen toimitusjohtajaksi valittiin Mikael Jungner, joka tuli taloon ylelläisittäin uudesta maailmasta, it-puolelta. Ylen kulttuuri-ohjelmien päällikkönä vuoteen 2010 toiminut Airi Vilhunen aloitti osaamiskeskuksen pomona samana vuonna. Hän muistelee muutosta, joka hänen aikanaan tapahtui:

Kulttuuriin sisältyivät vuodesta 2005 lähtien myös tiede- ja opetusohjelmat. Tilausrahat olivat siihen aikaan kanavilla, eli Yle Kulttuurissa ei päätetty, mitä ohjelmaehdotuksia toteutetaan, sen päättivät kanavat ja siellä tilaajat. Oma sydän sykki varsinaisille kulttuuri-ohjelmille, ja vanhojen muistikirjojen sivuilta löydän ideoita pursuavan toimituksen ja intoa puhkuvan päällikön, joka pystyi kertomaan hyvät ja huonot uutiset samalla lauseella: Kaikki ehdotukset menivät läpi. Resurssien ääriarvoja kolkuteltiin.

Mutta vähitellen televisiokulttuurin tilaukset muuttuivat. Minä työskentelin tiiviisti omien projektieni parissa, kuten muutkin tuottajat, enkä huomannut hälyttyä muutoksesta. ”Paradoksaalisesti kulttuurikanava Teeman synty merkitsi kotimaisen kulttuuriohjelmiston vähenemistä Ylen televisiokanavilla”, muistelee Vilhunen. ”Syntyi upea kulttuurikanava, kiitos ulkomaisen ohjelmiston, mutta kulttuuriohjelmiin aikaisemmin Yle TV1:llä käytetyt resurssit eivät siirtyneet tehtävän mukana Teemalle. Eikä suuri osa kulttuuriohjelmien katsojistakaan.”

Teema oli jotenkin mahdollottoman tehtävän edessä. Sillä ei ollut omia toimittajia eikä paljon rahaakaan, mutta silti sen olisi pitänyt vastata muuttuvassa mediaympäristössä ja maailmassa television kulttuuriohjelmistosta. Yhtiössä kyllä vannottiin Ylen sivistys- ja kulttuuritehtävän nimeen ja painotettiin sen merkitystä. Vilhunen muistaa, että laadittiin ehtimiseen muistioita ja strategioita ja haettiin, Vilhusen sanoin ”tahtoa ja tekoja”. Ja muistutettiin mieliin ”ettei uusia yleisöjä hakiessa saa unohtaa uskollisinta kulttuuriyleisöä, jota ei tyydytä yleisfaktaksi liudentuva ja asiaohjelmiin integroitava kulttuurisisältö”. Mutta, kuten Vilhunen toteaa:

Tahto ja teot eivät kohdanneet. Kanaville määritellyissä tavoitteissa oli nimenomaan uuden ja nuoren yleisön tavoittaminen. Pienen kulttuurikanavan rahat riittivät vain niihin kotimaisiin ohjelmiin, joilla oli varmuus uusinnosta monen vuoden ajalle. Uusia yleisöjä tavoiteltaessa ja verkkoon panostettaessa Teema ja kulttuuri jäivät kakkoseksi. Puuttui keskitetty valta ja raha johtaa kulttuuriohjelmistoa kokonaisuutena ja yhdistää strategioiden tavoitteet toteutuneiksi tilauksiksi.

Niinpä, sitä mukaa kun kulttuurikäsitys on Ylessä laajentunut, perinteinen kulttuuriohjelmisto on pienentynyt. Kirjallisuusohjelman puuttuminen televisiosta on Airi Vilhusen mielestä ollut tästä räikein esimerkki. ”Vain klassisessa musiikissa kehitys televisiossa on ollut päinvastainen. Tahto ja teot ovat kohdanneet, ja RSO:n lähes viikoittaiset suorat ja viivästetyt konserttilähetykset ovat upea palvelu musiikista kiinnostuneille”, hän toteaa.

Teema kyllä kehittyi näinä vuosina kanavana. Katsojamäärät pysyivät pieninä, mutta brändimittauksissa Teema nousi kokoaan suuremmaksi luoden yhteyttä katsojiinsa silloisen uuden alustan, sosiaalisen median kautta. Teema tilasi kulttuuriohjelmiä paitsi talosta myös talon ulkopuolelta – yhteistuotantoina myös ulkomailta. Yksi isoista alkuvuosien omatuotantoisista satsauksista oli osaamiskeskukseksi tilattu *Kirjamaa*-sarja (2007–2009). Ylen omien kulttuuritoimittajien rooli kanavan ohjelmiston teossa jäi kuitenkin pieneksi. Tämä nostatti turhaumaa tekijöiden keskuudessa, sillä TV1:ssä katsottiin, että kulttuuri on Teeman kakkupala ja Teemalla taas ei ollut resursseja tilata tarpeeksi ohjelmia.

Minna Joenniemi muistelee seuraavaa murroskohtaa, 2010-luvun puoliväliä, jolloin olin itse jo siirtynyt freelanceriksi:

Sitten alkoi verkon aika. Valtion virastot siirtyivät 2010-luvun puolivälissä verkkoon, ja siitä tuli pääjulkaisualusta myös isoissa mediataloissa kuten Yle ja *Helsingin Sanomat*. Kollegat olivat tehneet seitsemän vuotta huumoripitoista kulttuurin ajan-kohtaisohjelma *Stradaa* TV1:n perjantai-iltaan, *prime timeen*. Vuonna 2015 ne resurssit siirrettiin *Kulttuuricocktailiin*, jonka tavoitteena oli löytää tavat tehdä videota, audiota ja artikkeleita verkko edellä.

”Kulttuuriohjelmien tekijöille netti ja Areena olivat ja ovat vakava paikka”, jatkaa Joenniemi. ”Katsoja/kuulijaluvut näyttävät niin pieniltä, kun niitä verrataan perinteisten kanavien broadcast-lähetysten vastaaviin.” Joenniemi kyllä ymmärtää netin käyttäjää, katsojan ”sormeaa”, joka valitsee usein vaikkapa draaman ajankohtaisen kulttuuriohjelman sijaan – kuten hänkin välillä tekee. Aina ei jaksa informoitua tai sivistyä.



Kuva 3. *Kulttuuricoctailin* juontajat Hannamari Hoikkala ja Tuukka Pasanen ohjelman lavasteissa. Lähde: Ilmari Fabritius / Yle.

Analytiikka, jolla tutkittiin ohjelmien ja katsoja-/kuulijakokemuksien kohtaamista, tuli tässä vaiheessa vahvasti Yleen, myös kulttuuriohjelmiin ja Yle Areenaan. Tämän seurauksena alkoi Ylessä aika, ”jolloin meille kulttuurissa todettiin, että sanaa kulttuuri ei kannata käyttää esimerkiksi ohjelman otsikossa”, toteaa Joenniemi. ”Siirryimme tekemään ’piilokulttuuriohjelmia’. Ihan kunnan panostuksella synnytettiin esimerkiksi kaksikielinen *Egenland* (2018–2021), joka on oikeastaan kulttuurimatkailuohjelma, jossa kansalaiset itse ehdottivat esiteltäviä kohteita.”

2010-luvun alkupuolella Teemalla meni vielä hyvin. Se tunnettiin esimerkiksi eri teemojen ympärille rakennetusta *Teemalauantaista* sekä marraskuisesta Teeman elokuvafestivaalista, molempien tuottajana Kati Sinisalo. Minäkin mielsin Teeman lähinnä elokuvaohjelmiston kautta. Vuonna 2017 Teeman ja ruotsinkielisen *Femin* ohjelmisto siirrettiin yhteiselle kanavalle. Samoihin aikoihin alkoi iso katsomistottumusten muutos. Minä osana perinteisempää katsojakuntaa aloin siirtyä yhä enemmän Yle Areenan käyttäjäksi. Toisin sanoen ohjelmia katsottiin Areenasta miettimättä sen suuremmin, miltä kanavalta ne ”tulivat”. Käsitys Teeman ohjelmiston kokonaisuudesta hapertui, varsinkin kun kulttuuriohjelmia ei elokuvia ja dokumentteja lukuun ottamatta juuri löydy nostoina Yle Areenan etusivulta.

Toisaalta kulttuuri on palannut TV1:een. *Kulttuuricoctail Live* aloitti siellä vuonna 2021 ja tänä vuonna sen ohessa nähdään Anna Tuluston vetämä *Kulttuuricoctail Kirjat*. On ilmeisesti ymmärretty, että ohjelmapaikka broadcast-kanavalla on tunnettuuden vuoksi sittenkin välttämätön, ainakin vielä nyt, kun broadcast-kanavilta katsotaan yleisesti edes tapahtumia tai ajankohtaista.

Paradigman muutos

Miltä Ylen kulttuuriohjelmisto sitten on näyttänyt, kun sitä on viime vuodet lähinnä katsellut, ollut vain satunnaisesti tekemässä? Mielikuva Ylestä on ollut ja on edelleen sivistynyt ja luotettava, sellainen vähän isällinen ja äidillinen, joka irrottelee kyllä

tarvittaessa, johtoa ja RSO:ta myöten, kuten esimerkiksi Käärijän matkassa. Toisaalta Yle on joskus vähän sellainen *Pitääkö olla huolissaan?* -ohjelma eli aina asiallisen uutistenlukijan otsaryppy, kun meno on yltyneet vallan villiksi. Ylen ohjelmia ovat *Linnan juhlat*, lähetykset olympialaisista ja Radion sinfoniaorkesterin konsertit, mutta myös *Euroviisut*. Yle taltioi Esa Leskisen poliittisen draaman *Neljäs tie* ja esitti tuoreeltaan taltion Kaija Saariahon oopperasta *Innocence*; Yle näyttää klassisia elokuvia, ajankohtaisia dokumentteja ja opettaa tv-sarjojen avulla kulttuuria ja kieliä – mistä kaikesta kiitos, totta kai!

Kaikkea osataan ja viitsitään, tyylikkäästi ja laadukkaasti. Ja jos jossain on kriisi, avaan aina Ylen kanavan. Mutta normiaikoina, joita niitäkin on, syntyy välillä mielikuva, että kulttuurin suhteen ollaan vähän takamatkalla. Kun ennen oli tehtävä töitä, jotta sen hetken nuori ja populaari kulttuuri nousisivat korkean ja perinteisen rinnalle, on tilalle muodostunut uudenlaisia rajoja. Keskiluokkaisen, kantasuomalaisen todellisuuden haastaminen on onnistunut vasta viime vuosina, esimerkkinä sukupuoli- ja kulttuurinen monimuotoisuus omatuotantoisissa dokumenteissa tai UMK:ssa. Tai nuorten lähestyminen nuorten äänellä ja ehdoilla nettisarjojen *Dragonslayer666* tapaan. Kulttuuriohjelmissa käyminen kohti omia epämukavuusalueita on vielä kesken: esimerkiksi maahan eri syistä muuttaneiden kulttuuria ei ole liikaa lähestytty.

Toisaalta netti toimii hyvänä alustana eri yksiköiden kulttuuritoimittajien asiantunteville artikkeleille erityyppisistä aiheista. Ja onhan viime aikoina nähty sellaisia avauksia kuin ohjelmasarjat nimeltä *Suomi on queer*, *All X Panel* tai vaikkapa *Tubettavat konemiehet*. Ehkäpä kyseessä onkin paradigman muutos, kulttuurikäsitteiden muutos taidekeskeisestä johonkin laajempaan, johon meidän perinteisten kulttuurialojen kuluttajien ja tekijöiden ei ole niin helppo asettua?

Jokin on todella muuttunutkin. Katselin viime marraskuussa TV1:ssä lähetettyä Kulttuurigaalaa. Erotuksena takavuosien Vuoden Valopilkku -gaaloihin, jotka tehtiin palkintojen valintaa myöten kulttuuritoimituksen voimin, vastuu tämän kokonaisuuden sisällöstä oli osittain talon ulkopuolella eikä kulttuurin toimittajien yhteisöllä. Se, mitä palkittiin, ei ollut Ylen valinta, vain lähetys ja gaalan sisältö oli sen tuottamaa: lähetyksen kulusta ja ylösponosta vastasi Ylen tapahtumayksikkö, joka oli saanut tekijöitä lainaan muun muassa Yle Kulttuurin videotiimistä. Yle oli muuttunut määrittelijästä mahdollistajaksi.

Kun sitä vauhdikasta runsaudensarvea seurasin, tuntui jotenkin siltä, että yhteen puolitoistatuntiseen oli yritetty mahduttaa vähintään kolmen tunnin verran virtauksia ja tekijöitä ja tapahtumia ja teoksia; värejä, materiaaleja, havaintoja, tunnelmia. Kooste palkinnoista ja niiden ohjelmallisista esittelyistä, joiden lomassa tanssittiin ja laulettiin sekä esitettiin inserttejä maakunnista, suorastaan huusi katsojalle, että antakaa ohjelmantekijöille enemmän tilaa näyttää, mitä kaikkea suomalaisessa kulttuurissa tapahtuu. Antakaa toinenkin ilta ja kolmas. Kokonainen ohjelma.

Katsojana tuntuu siltä, että Yleisradion tehtävä kansakunnan kulttuurisena muistina, materiaaliarkistona, josta löytyy myös taidetta, on jäänyt television osalta lähinnä merkittävien mutta harvojen teatteri- ja oopperataltiointien ja joidenkin dokumenttien tai tällaisten gaalojen sisältämien välähdysten varaan. Tällä vuosikymmenellä television ajankohtaiset kulttuuriohjelmat ovat lähinnä puhuneet, eivät tehneet. Toki uutiset tekevät paljon juttuja olennaisesta kulttuurista, mutta ne ovat yleensä läpipuhuttuja eli haastavia uudelleenkäytössä. Pirjo Repo, kuvaussihteeri ja sittemmin apulaistuottaja kulttuuriohjelmissa korostaa taltioimisen tärkeyttä:

Ajankohtaisten tapahtumien ja keskustelun ohella Yle Kulttuurin tärkein tehtävä on tallentaa tuleville sukupolville kunkin ajan ilmiöitä. Erityisen ylpeä olen omalla Yle-urallani työskentelystä 2000-luvun *Runoraati*-sarjassa. Toimivan, viihteellisen kulttuuriohjelman keinoin saatiin talteen 10 vuotta suomalaista nykyrunoutta.

Tällaisen työn merkityksen soisi Ylen rahoitusta parhaillaan pohtivan työryhmänkin pitävän mielessä. Kuka muu muka taltioisi organisoidusti kaiken tässä hetkessä joskus vähemmän mutta myöhemmin ehkä mittaamattoman arvokkaan materiaalin arjesta ja juhlasta ja taiteesta?

Algoritmien ehdoilla

Eri ihmisillä on työtehtävästä riippuen oma mielikuvansa kulttuuriohjelmiston kulta-ajasta. Pirjo Revon kulta-aika oli äskettäin, 2010-luvulla:

Ohjelmatarjonta oli runsasta ja uusia kokeiluja suosivaa. Tehtiin kymmeniä kirjailijamuotokuvia ja dokumentteja, oli teemoitettuja iltoja. Sitten, kuin yhdessä yössä, painopiste siirtyi audion ja verkon puolelle. Nuorten tavoittelu ja osallistaminen tuli ykkösteemaksi kaikissa uusissa ohjelma-avauksissa. Minulla ei ole suhdetta someen, joten toivon vilpittömästi, että nuoremman yleisön tavoittaminen on onnistunut! Paukkuja siihen on ainakin laitettu reilusti.

Viimeiset kymmenen vuotta Ylessä on paitsi tavoiteltu nuorempia ”asiakkaita” kuten termi kuuluu, eletty algoritmien ehdoilla. Näin toteavat kaikki tuntemani tekijät. Algoritmit kartoittavat kaikkea toimintaa, myös katselulaitteiden muuttuvaa käyttötarvetta sekä -ympäristöjä, ja aktiivista käyttäjäkuntaa seurataan Ylessä niiden avulla ikäkausittain. Minun aikamani tehtiin, mitä itse katsottiin tärkeäksi. Siitä asenteesta oli syytäkin päästä osittain eroon, vaikka se perustui asiantuntemukselle. Siinäpä se: ajatus asiantuntijuudesta on muuttunut näinä vuosina täysin. Kokemusasiantuntijanahan minäkin tätä kirjoitan, en tieteellisistä lähtökohdista.

Se, että arvuutellaan, mitä ajateltu yleisö haluaa eniten, ja yritetään tehdä sellaista, ei sekään johda tyydyttävään lopputulokseen. Miten rakentaa esimerkiksi relevanttia kulttuuriohjelmistoa yllätyksellistä todellisuutta yksinkertaistavien mekaanisten järjestelmien kuten algoritmien pohjalle? Ylessä konseptisuunnittelijana työskentelevä Viivi Berghem katsoo Ylen suhdetta maailmaan, myös kulttuuriin, alustojen käyttäytymisen näkökulmasta. Katse on kriittinen, sillä tilanne on haastava. ”Yle täyttää sata vuotta tekoälyn kaappaamassa todellisuudessa missä algoritmien valta päättää kenen ääni kuuluu ja kenen ei. Miten Ylen arvoille ja (kulttuuri)journalisille käy kasvottomien some-jättiläisten muovaamassa mediaympäristössä?” kysyy Berghem ja jatkaa:

Yle on nyt osallistava ja vuorovaikutteinen – ennen kaikkea henkilökohtaistava. Nyt ja vielä vahvemmin tulevaisuudessa algoritmi rakentaa Yle-tunnuksen omaaville kirjautuneille käyttäjille omia kupliaan. Onko niitä enää mahdollista puhkaista journalistisin perustein vai onko hyvä journalismi nyt vain sitä, mikä ”vetää hyvin”?

Niin, eniten klikattu ei välttämättä ole olennaisinta eikä klikkausten määrä kerro koko totuutta laajan yleisön mieltymyksistä. ”Uutistoimitusten seinillä on ruudut, jotka näyttävät reaaliaikaista dataa eniten klikatuista ja parhaiten jaetuista jutuista. Mutta julkisen palvelun tehtävä on puolustaa demokratiaa ja journalismin moniarvoisuutta!”, innostuu Berghem.

Kulttuuritoimittajien seinillä ei sentään vielä ole kyseisiä ruutuja. ”Kysymys on tietenkin aina ollut siitä, kuka saa puhua ja kuka kysyä, mutta erityisesti nyt ja kulttuurin kohdalla tämä korostuu”, toteaa Minna Joenniemi ja jatkaa:

Vaikka perinteisen kulttuuriohjelman tekeminen on nyt haastavampaa kuin ennen, nykyiset suuret tv-hitit perustuvat silti taiteisiin: *UMK, Elämäni biisi, Vain elämää, Tanssii tähtien*

kanssa. Itse taiteen tekemistä on ruudussa nyt vähemmän, mutta haistan toisenlaisen tuulen puhaltavan. Olemme joukolla työstämässä taidevetoisia avauksia televisioon. Ne eivät vaan ehdi heti vastata nyt virinneeseen, nostalgiankin täyteiseen, tyytymättömyyden huutoon.

Yksi vastaus huutoon onkin jo nähtävissä. Äskettäin julkistettiin Areenaan Ylen kulttuuritoimittaja Tuula Viitaniemen ideoima ja toteuttama sarja *Pohjoismaiset kulttuuriskandaalit*, jossa esitellään taiteen ja yhteiskunnan arvojen törmäyskohtia.

Perinteisten kulttuuriohjelmien määrä televisiossa on kuitenkin tällä vuosituonnilla vähentynyt samalla kun katseluolosuhteet ovat ratkaisevasti muuttuneet. Mutta niin ovat tekijöidenkin olosuhteet ohjelmien tekemiseen. Työyhteisöt, työtavat, alustat, arvot ja asenteet ovat muuttuneet. Lopusta huolehtii organisaatio: iso talo, paljon tahtotiloja myös kulttuurin suhteen eikä kenelläkään veto-oikeutta kokonaissuunnitelmaan. Pitäne silti olla kärsivällinen. Paradigman muutoksen aiheuttaman hämmennyksen selkiytymistä odotellessa Yle Kulttuuri voi varmaan nojata 1960-luvulla televisiossa pyörineen *Tietoiskun* hokemaan, jonka me vanhemmat muistamme hyvin. Siinä kaveri vajoaa heikkoihin jäihin, jolloin urheilijapoika auttaa ystäväänsä ja toteaa: "Älä hosu. Kyllä sä sieltä selviät."

Lähteet

Tiedonannot, tekijän hallussa:

Konseptisuunnittelija Viivi Berghem, 31.1.2024.

Kulttuuritoimittaja Minna Joenniemi, 30.1.2024.

Toimittaja-käsikirjoittaja Pekka Laine, 30.1.2024.

Tuotantokoordinaattori Pirjo Repo, 31.1.2024.

Kulttuuritoimittaja Jani Tanskanen, 30.1.2024.

Kulttuurin Osaamiskeskuksen entinen päällikkö, nyt jo eläköitynyt TV1:n ja Teeman ohjelmapäällikkö Airi Vilhunen, 26.1.2024.

Jouko Aaltonen

Dokumenttioshaaja, taiteen tohtori, dosentti, Aalto-yliopisto

Mitä Markku Lehmuskallion elokuvat kertovat kolonialismista?

Suomalaisen elokuvan voimamies Markku Lehmuskallio täytti 85 vuotta viime vuoden lopulla. Juhlavuotta vietettiin eri tavoin. KAVI esitti ohjaajan laajan retrospektiivin ja Pirkanmaan Elokuvakeskus toi valkokankaille Lehmuskallion yksin ja yhdessä Anastasia Lapsuin kanssa ohjaamat elokuvat digitoituina versioina. Näytöksiä ja keskusteluja ohjaajan kanssa oli eri puolilla maata. Kino Reginassa järjestettiin joulukuussa maestron tuotantoa käsitellyt seminaari. Tämä uusia näkökulmia Lehmuskallion tuotantoon hakeva artikkeli perustuu seminaarissa pidettyyn luentoon.

Onko Markku Lehmuskallio mystikko? Tai romantikko?

Molempia ilmaisuja eri muodoissaan on käytetty Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvia koskevissa kritiikeissä ja artikkeleissa. Esimerkiksi Jari Sedergren ja Ilkka Kippola kirjoittavat kirjassaan *Dokumentin utopiat* (2015, 524) ”ympäristödokumentin mystikosta”. Usein Lehmuskallio liitetään etnografisen dokumenttelokuvan historian suureen linjaan, jo Robert Flahertystä alkavaan jatkumoon, jossa urhea elokuvantekijä – tavallisesti länsimainen valkoinen mies – tallentaa katoavaa kulttuuria. Puhutaan pelastavasta etnografiasta (*salvage ethnography*), joka pyrkii taltioimaan kuolemassa olevaa kulttuuria. Tällä on tietysti juurensa kolonialistisessa traditiossa kuvata ”toista”, primitiivistä, modernin myötä katoavaa, pahimmillaan rodullisesti alemmaksi ymmärrettyä kansaa. Kolonialismi, elokuva ja etnografia kytkeytyvät historiallisesti toisiinsa. Jean Rouch onkin kutsunut etnografiaa kolonialismin vanhimmaksi tyttäreksi (Winston 1993, 51). Etnografisen elokuvan lajityyppiä vaivaa vieläkin romantisoiva ote. Menneisyys nähdään paratiisillisena, alkuperäisenä neitseellisenä tilana, jolloin kaikki oli paremmin. Alkuperäiskansat mytologisoidaan, romantisoidaan ja tavallaan syleillään kuoliaiksi. Paratiisi on hiipinyt jopa Sakari Toiviaisen Lehmuskalliota ja Lapsuita käsittelevän erinomaisen kirjan *Kadonnutta paratiisia etsimässä* (2009) otsikkoon. Toki Toiviainen on saanut virikkeen Lehmuskalliolta itseltään ja Toiviainen myös problematisoi ansiokkaasti, josko tällaista paratiisia on koskaan ollut olemassakaan.

Mielestäni Markku Lehmuskallio ei ole mystikko eikä romantikko, ei ole koskaan ollutkaan, vaikka hänen teostensa luenta on toisinaan siihen suuntaan kallistunutkin. Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvat ovat vankasti kiinni todellisessa maailmassa, alkuperäiskansojen arjessa, elinolosuhteissa, olemassaolon ehdoissa, konkreettisessa työssä ja olemisessa. Maassa, metsässä, tundrassa, taigassa, puussa ja kivessä. Samaa aikaa elokuvissa on toki vahva yleisempi ja filosofisempi taso, joka käsittelee laajemmin ihmisen ja luonnon sekä ihmisen ja kulttuurin välisiä suhteita.



Kuva 1. Ohjaaja Markku Lehmuskallio elokuvan *Pudana – sukunsa viimeinen* kuvauksissa. Kuva: Joonas Pettersson.

Neljä vaihetta

Lehmuskallion uran voi ajatella neljänä vaiheena, jotka kulkevat rinnan ja täydentävät toisiaan.¹ Ensin kiinnostuksen kohteena on luonto ja ihmisen suhde luontoon, joka näkyy erittäin selvästi ensimmäisissä lyhytelokuvissa *Pohjoisten metsien äänet* (1973) ja *Tapiola* (1974). Elokuvan *Skierra – Vaivaiskoivujen maa* (1982) kautta mukaan tulee vahvemmin yhteiskunta ja kulttuuri. Kun yhteistyö alkaa alkuperäiskansaa, nenetsejä, edustavan Anastasia Lapsuin kanssa elokuvissa *Minä olen* (1992) ja *Poron hahmossa pitkin taivaankaarta* (1993), pääsee Lehmuskallio sisään syvälle alkuperäiskansan elämään, kulttuuriin ja sieluun. Lehmuskalliostakin tulee nenetsi, ei biologisesti mutta ainakin kulttuurisesti. Myöhäiskaudellaan Lehmuskallio tekee sarjan vahvoja, pelkistettyjä ja filosofisia essee-elokuvia, suurimman osan yhdessä Lapsuin mutta myös poikansa Johannes Lehmuskallion kanssa. Ne ovat eräänlaisia synteesejä tekijöittensä taiteesta ja maailmankuvasta. *Matka* (2007), *Pyhä* (2017) ja *Anerca – Elämän hengitys* (2020) ovat eksistentiaalisia esseitä.

Näiden neljän vaiheen lisäksi taide, kulttuurin ja hengen ilmentäjä, on kiehtonut Lehmuskalliota jo näytelmäelokuvasta *Sininen imettäjä* (1985) lähtien, ja taide aiheena on kulkenut läpi hänen uransa. *Maan muisti* (2009) ja *Yksitoista ihmisen kuvaa* (2012) vievät meidät menneisyyteen ihmisen jälkien, kalliomaalausten kautta. Lehmuskallio, kivistä kollegoittensa tavoin, on itsekin oman aikansa maalari, joka jättää mittavalla tuotannolla oman jälkensä maailmaan.

.....
 1 Lehmuskalliosta ja hänen tuotannostaan ks. lisää Aaltonen 2006; Ahonen et al. 2003; Anttila 2000; Elonet; Lapsui et al. 2023.



Kuva 2. Ohjaaja Anastasia Lapsui myös esiintyy elokuvassa *Pudana*. Kuva: Joonas Petersson.

Kolonialismin kuvia

En halua mitenkään kieltää aikaisempia ansiokkaita tulkintoja Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvista, mutta haluan tässä artikkelissa laajentaa tulkintoja ja tuoda uusia perspektiivejä Lehmuskallion ja Lapsuin tuotantoon. Entä jos Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvia katsoisikin kolonialismin ja siitä juuri nyt käytävän keskustelun näkökulmasta? Vaikka kolonialismi ei ole ollut kaikkien Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvien varsinainen aihe, se on läsnä vahvasti heidän elokuvissaan, usein ytimeksikin, toistuvana teemana. Heidän elokuviaan voi lukea ja katsoa kolonialistisen kontekstin, tutkimuksen ja keskustelun kautta, niin dokumentteja kuin fiktioitakin.

Paratiisia ei ehkä ole ollutkaan, ihminen on aina ollut yhteisöllisten valtarakenteiden ja voimien piirissä, alistettuna ja alistajana. Oman historiallisen – ja synkän – erityisyytensä tähän kuviteltuun ”paratiisiin” on tuonut alkuperäiskansoja kohdannut kolonialismi. Ei kadotettu paratiisi vaan kolonisoitu paratiisi, ei menneisyydessä vaan tässä ja nyt -maailmassa, jossa pienet vähemmistökansat kaikesta huolimatta jatkavat olemassaoloaan ollen usein edelleen kolonialismin kohteita.

Kolonialismi on noussut teemana vahvasti esille viime vuosina sekä tutkimuksessa että julkisuudessa. Kolonialismi ja kolonialistiset rakenteet ja asenteet pilkkottavat – joskus suorastaan lyövät silmille – monien kehittyvien maiden ongelmien taustalla. Entisissä isäntämaissakin kolonialismin vaikutukset ovat vahvasti näkyvissä, varsinkin kun kolonialismi yhdistyy imperialismiin, rasismiin ja yleisesti epätasa-arvoon. Asia ei olekaan mitenkään loppuun käsitelty, dekolonisaatio on pahasti kesken ja monen eurooppalaisen sivistysvaltion ja entisen maailmanvallan kaapeista löytyy kiusallisia luurankoja. Brysselissä on tuhrittu hirmuhallitsija Leopold II ratsastajapatsasta yhä uudelleen verenpunaisella värillä ja entisten orjakauppiaiden ja -omistajien patsaita Liverpoolissa ja muuallakin on vaadittu kaadettaviksi ja kaadettukin.

Keskustelu on läikkynyt myös Suomeen, jossa niin historioitsijat kuin laajempikin yleisö on alkanut pohtia ”viattoman” Suomen yhteyttä globaaleihin kolonialistisiin rakenteisiin. Se, että Ruotsi ja Venäjä ovat aikanaan kolonisoineet Suomi-neitoa, ei tee meistä ikuisesti viattomia. Ja esiin on noussut myös ajatus maan sisäisestä kolonialismista, esimerkiksi suhteessa saamelaisiin.

Sana kolonialismi on liitetty lähinnä siirtomaavalloituksiin. On pitänyt olla suolainen meri välissä, että on voitu puhua kolonialismista. Nykyään termi ymmärretään laajemmin. Se tarkoittaa valtion tai muun toimijan valloittamispolitiikkaa, joka vaikuttaa toisen maan, alueen tai ihmisryhmän poliittisiin, taloudellisiin tai kulttuurisiin ominaisuuksiin ja rakenteisiin (Lahti & Kullaa 2020).

Kolonialismia on jaoteltu erilaisiin tyyppeihin. *Riistokolonialismissa (exploitation colonialism)* uusi alue otetaan haltuun, tavallisesti väkivalloin, luonnonvarojen tai sotilaallisten syiden takia. *Plantaasikolonialismi (plantation colonialism)* kukoisti erityisesti orjakaupan vuosisadoilla, jos toki se ei ole vielä kukaan maailmasta kadonnut. *Asuttaja- tai asutuskolonialismissa (settler colonialism)* uusi alue vallataan ja alkuperäiset asukkaat korvataan uusilla. Se voi olla brutaalia valloittamista mutta myös hidas prosessi, jossa erilaisten käytäntöjen ja hallinnollisten toimenpiteiden kautta alkuperäisasukkaat syrjäytetään. Venäjän Siperia, Kanada tai Saamenmaa ovat esimerkkejä asutuskolonialismista, ja kaikkia näitä alueita ovat Lehmuskallio ja Lapsui käsitelleet tuotannossaan. Eikä asutuskolonialismi maailmasta minnekään ole hävinnyt, kuten näemme Israelin toiminnasta Länsirannalla. Valtion rajojen sisälläkin voidaan harjoittaa kolonialismia toisia kansoja ja ihmisryhmiä kohtaan. Tällöin puhutaan *sisäisestä kolonialismista (internal colonialism)* (Longley 2021).

Nämä kolonialismin ilmenemismuodot sekoittuvat ja menevät päällekkäin. Tutkijat Janne Lahti ja Riina Kullaa pitävätkin jaottelua mielekkäämpänä kolonialismin tarkastelua erilaisten ulottuvuuksien kautta. He nimeävät sotilaallisen, taloudellisen ja kulttuurisen ulottuvuuden (Lahti & Kullaa 2020). Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvissa näkyvät kaikki nämä, mutta erityisesti ne kertovat viime-mainitusta, kulttuurisesta ulottuvuudesta. Ne kuvaavat paitsi ulkoista myös sisäistä maailmaa. Kolonialistinen taistelu tapahtuu paitsi maalla ja merellä, tundralla ja taigalla, myös ihmisten päissä ja mielissä.

Eteläisestä kolonialismista on kirjoitettu ja tehty paljon elokuvia, pohjoisesta kolonialismista vähemmän. Ja se on juuri se alue, jolla Lehmuskallio ja Lapsui ovat liikkuneet. Heidän elokuvansa kattavat koko arktisen maailman. He ovat kuvanneet nenetsejä, selkuppeja, nganasaneja, tšuktšeja, inuitteja, intiaaneja, eskimoita ja myös saamelaisia.

Lehmuskallion metodi

Jo *Skierrissä* on mukana piirre, joka on tyypillistä Lehmuskallion yksin ja erityisesti yhdessä Lapsuin kanssa tehdyille elokuville: yhteisö osallistuu elokuvantekoprosessiin. Vaikka Lehmuskalliolla on vahva visio ja taiteellinen näkemys, syntyy elokuva kuitenkin prosessissa, johon elokuvan henkilöt ja laajemmalti koko yhteisö osallistuu. Tätä voisi kutsua Lehmuskallion metodiksi. Tällaisella tekemisellä on vahva perinne etnografisen elokuvan historiassa, ottihan jo Robert Flaherty yhteisön mukaan *Nanook*-elokuvan (1922) tekoon, esitti kuvattaville otoksia ja keskusteli siitä, mitä ja miten kuvataan. Lehmuskallio asettuu tähän perinteeseen ja näin lähenee yhteisöllistä elokuvantekemistä.

Valmistautuessaan *Skierrin* tekemiseen Lehmuskallio vietti tunturisaamelaisten parissa Lapissa noin vuoden. Elokuvaa tehtiin vahvasti yhteistyössä paikallisten saamelaisten kanssa. Saamelainen Jouni S. Labba oli yksi käsikirjoittajista ja toinen

pääosan esittäjistä ja lisäksi hän oli elokuvan tuottaneen Giron-Filmin toimitusjohtaja. *Skierrri* on myös ensimmäinen osittain saamenkielinen näytelmäelokuva Suomessa. Jorma Lehtola (2000, 225) kutsuukin *Skierrriä* ”esisaamelaiseksi elokuvaksi”.

Saamelaisuuteen palataan Lehmuskallion myöhemmässä tuotannossa, esimerkiksi elokuvassa *Saamelainen* (2006). Elokuva ottaa raikkaalla tavalla etäisyyttä kuolevien kulttuurien kuvausperinteestä ja myös siitä tavasta, jolla saamelaiset on tavallisesti kuvattu suomalaisessa elokuvassa (Lehtola 2000). *Saamelainen* on elokuva nykyhetken saamelaisuudesta näyttäessään elinvoimaisen alkuperäiskulttuurin, joka kohtaa modernin, ei ainoastaan kotimaista valtakulttuuria vaan koko maailman. Elokuva on kuvattu Saamenmaan lisäksi muun muassa Vietnamin. Se on elokuva sopeutumisesta, adaptaatiosta mutta myös henkiinjäämisestä ja kulttuurisesta vuorovaikutuksesta. Se näyttää mitä annettavaa tällä pohjoisella alkuperäiskansalla on maailman kansojen ja kulttuurien vuorovaikutukseen. Elokuva tekee sen esittelemällä joukon saamelaisia: räppäriä, taiteilijaa, elokuvantekijää, myyjää, koululaisen ja myös poronhoitajan. Vanha ja uusi elävät ja muotoutuvat ajassa rinnan. Tämänkin elokuvan työryhmässä on ollut saamelaisia, esimerkiksi tuottaja Liisa Holmberg. Elokuvassa on myös Åsa Simman ja Mikkâl Morottajan musiikkia.

Nenetsien maailma

1990-luvun alkupuolella syntyi niin sanottu nenetsitrilogia, joka Sakari Toiviainen sanoin kuvaa ”uhanalaista elämänmuotoa, vähemmistökuulttuurin ja valtakulttuurin ristiriitaista kohtaamista, perinteisen elämäntavan ja uuden ajan murrosta”. Toiviainen kutsuu juuri tätä ”kadotetun paratiisiin teemaksi” (Toiviainen 2009, 114).

Trilogia kattaa kolme elokuvaa: *Poron hahmossa pitkin taivaankaarta* (1993), *Kadotettu paratiisi* (1994) ja *Jäähyväisten kronikka* (1995). Kolonialismi-teeman kannalta kiinnostavin on sarjan toinen osa, *Kadotettu paratiisi*, jossa kuvataan rinnan nenetsipaimentolaisia Venäjällä ja Pohjois-Kanadan sayisi-dene-intiaanien elämää. Ensin mainitut elävät paimentolaiselämää, jälkimmäiset ovat peuranmetsästäjiä. Sayisideneille on jo tapahtunut se, mikä nenetsille on vasta tapahtumassa neuvostojärjestelmän romahduksen jälkeen. Perinteinen elämäntapa ei ole enää mahdollinen, intiaaneilta on viety maat, ja he asuvat reservaateissa. Nenetsit elävät tundralla, jossa maata tuntuu riittävän, mutta pahaksi onneksi maan alla on öljyä ja kaasua. Öljy- ja kaasuteollisuus valtaa maat, rikkoo perinteiset vaellusreitit ja saastuttaa tundran. Tätä luonnonvarojen omimista voi hyvin kutsua riistokolonialismiksi. Kanadan intiaanit ovat sen jo kokeneet, Lehmuskallion ja Lapsuin kuvaamat nenetsit ovat sen kokemassa. Intiaanit ovat kanadalaistumassa, nenetsit venäläistymässä. Tämä tulee selväksi elokuvassa, jossa kolonialismin suuri kuvio kerrotaan ihmisten, Duckin ja Japtikien perheiden kautta.

Elokuvassa kerrataan myös alueiden valloittamisen, kolonisoinnin historia. Venäläiset perustivat linnoituksen Ob-joen suulle jo 1595, britit ensimmäisen kauppaseman Hudsonin-lahdelle 1717. Molemmissa maissa alkuperäisväestöä on pakkosiirretty taajamiin. Näiden kahden kulttuurin tarkastelu rinnan kertoo myös jotain yleistä kolonialismin mekanismeista. Ollaan globaalilla tasolla. Lehmuskallion sanoin: ”Teollisessa valtajärjestelmässä alistussuhteet ovat maailmanlaajuisia ja siten hallitsemattomia. Pienyhteisössä ihmisten välinen kontrolli toimii. Teollinen valtajärjestelmä, eli markkinavoimat, määrää miten käy luonnonvarojen, mitkä eläimet kuolevat sukupuuttoon, mitkä kansat katoavat.” (*Kansan Uutiset* 7.10.1994, sit. Toiviainen 2009, 123.)

Trilogian viimeinen osa *Jäähyväisten kronikka* on tunnelmaltaan lähes lohduton. Kasvavan öljyteollisuuden jaloissa vanha elämänmuoto ja kulttuuri näyttävät olevan

tuhoutumassa. Vaikka elokuva on Lehmuskalliolle ja Lapsuille tyypillisesti monella tavalla poeettinen, se on myös kannanotoissaan tiukka, eikä ole epäilystä kenen puolelle tekijät asettuvat. Toiviainen pitää elokuvaa jopa poliittisena (Toiviainen 2009, 141). Tekijöille koituikin elokuvasta vaikeuksia suhteissa Venäjän viranomaisiin (ibid.).

Nenetsit eivät ole ainoita valtakulttuurin kolonisoimia kansoja Venäjällä. *Uhri – elokuva metsästä* (1998) kuvaa selkuppeja ja *Anna* (1997) nganasanien kohtaloa. Nganasanit ovat metsästäjiä, joita heitäkin levittäytyvä öljyteollisuus uhkaa, ja joilta ”moderni” ja ”edistys” ovat viemässä oman kulttuurin. Elokuvaa on yksilötarina, jossa päähenkilö Annan kautta kerrotaan nganasanien venäläistämistä, pakko-siirroista ja kaikesta siitä tuskasta, jonka kolonialismi voi yksilön elämään tuottaa. Neuvostojärjestelmään luottanut Anna on toiminut opettajana ja puoluevirkaileijana, sittemmin Neuvostoliiton romahduksen jälkeen hän on pettynyt, katkerakin. Annassa konkretisoituu yhdessä ihmisessä viiltävä ristiriita, sisäistetty konflikti alkuperäisväestön ja valtion välillä.

Erytinen ansio Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannossa onkin juuri neuvostokolonialismin käsittely. Miten järjestelmä, jonka piti tuoda kaikille tasa-arvo ja edistys, jatkoi vanhan Venäjän imperialistista laajenemispolitiikkaa ja myös maan sisäistä kolonialistista projektia? Tieto vuoden 1917 vallankumouksista saavutti viiveellä Siperian kansat ja muutokset tapahtuivat hitaasti. Porot kansallistettiin vasta 1930-luvulla. Neuvostojärjestelmä aiheutti paljon hankauksia alkuperäiskansojen kanssa, vaikka virallinen sosialistinen retoriikka puhui kansojen yhteisestä kodista. 1960-luvulla Jamalin niemimaalta löydettiin suunnattomia maakaasu- ja öljyesiintymiä, jotka viimeistään alkoivat muuttaa alkuperäiskansojen elämää. Neuvostoliiton romahduksen jälkeen 1990-luvulla tuotantoa lähdettiin voimakkaasti lisäämään kapitalismin ja omaisuuksien keskittymisen hengessä, ja 2000-luvulla se on entisestään kasvanut. Koko tämä historia kulkee läpi Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannon.

Fiktio keinoin

Elokuva *Anna* tuntuu vievän loogisesti kohti Lehmuskallion ja Lapsuin fiktiivisiä nenetsielokuvia. Mielestäni *Seisemän laulua tundralta* (2000) on mestariteos. Se on ehkä myös parivaljakon tunnetuin työ maailmalla, episodielokuva, joka on samaan aikaan runollinen, antaa tilaa nenetsikulttuurille, sen rytmille ja hengitykselle ja samalla piirtää terävän kuvan neuvostojärjestelmästä. Siinä on satiirisiakin piirteitä, esimerkiksi kun kaksi nenetsivanhusta uhraavat Leninin patsaalla uudelle tsaarille. Ideologiat vaihtuvat, mutta valta on aina muualla. Kuitenkin näillä toiseutetuilla on oma maailmansa, elämänsä ja arvokkuutensa.

Seisemän laulua pohjautuu Anastasia Lapsuin kokemuksiin samoin kuin sitä seuranneet fiktiot. *Jumalan morsiamessa* (2003) vanha nenetsinainen kertoo tarinansa sokeutuneelle tytölle. Vanhus on nuoruudessaan annettu jumalalle morsiameksi. Elokuva kuvaa enemmänkin nenetsien mytologiaa ja sisäistä maailmaa, ei niinkään kolonialistisia teemoja tai törmäystä valtakulttuurin kanssa. Tietysti voi ajatella, että nenetsien omaan mytologiaan kuuluvan tarinan tekeminen näkyväksi elokuvan keinoin on jo itsessään poliittinen teko.

Sen sijaan seuraava pitkä fiktio *Pudana – sukunsa viimeinen* (2010) nostaa taas kolonialismin mekanismit pintaan. Elokuvan päähenkilö on nuori tyttö, joka joutuu valtakieltä, venäjää, taitamattomana internaattikouluun. Kyse on taas kerran identiteetistä ja oikeudesta omaan kieleen ja kulttuuriin. Tämäkin elokuva perustuu Anastasia Lapsuin omiin kokemuksiin. 1960-luvulle sijoitettu tarina loppuu ironisesti kuviin, joissa shamaanilaulut ovat vaihtuneet pioneerilauluiksi.



Kuva 3. Valtakulttuuri jyrää usein alkuperäiskansojen oman identiteetin viimeistään kouluissa. Näin tapahtuu myös elokuvassa *Pudana – sukunsa viimeinen*. Kuva: Joonas Petersson.

Sama tematiikka jatkuu fiktiossa *Tsamo* (2015), joka myös kuvaa valtakulttuuriin sosiaalistumisen vaikeutta ja traagisuutta. Taustalla on todellinen tarina. Venäjän valloittama Alaska oli kolonisoitu alue, jossa myös suomalaiset hallintomiehet ja kauppiat vaikuttivat. *Tsamo* on pieni Tlingit-intiaanityttö, jonka suomalainen insinööri ostaa ja tuo Suomeen. *Tsamo* on siis orja. *Tsamo* saa uuden nimen, hänestä tulee Aina. Kyse on taas oikeudesta omaan itseen ja taistelusta identiteetistä, oman kulttuurin säilyttämisestä maailmassa, joka toimii valtakulttuurin ehdoilla. Nyt valtakulttuurina näyttäytyy suomalainen sääty-yhteiskunta.

Tsamo tunnistetaan helposti fiktioksi, koska se tapahtuu suurilta osin Suomessa. Kiinnostavaa on se, miten monien muiden Lehmuskallion fiktioiden vastaanoton kohdalla korostetaan niiden dokumentaarisuutta. Ilmiö on yleisempi: alkuperäiskansoja kuvaavat fiktiot mielletään usein dokumenteiksi esimerkiksi kritiikeissä, erilaisissa virallisissa luokituksissa ja elokuvafestivaaleilla. Se kuvastaa tahtomattaankin vanhaa kolonialistista ajatusta siitä, miten alkuperäiskansat ovat osa luontoa, eivät osa kulttuuria ja näin heitä koskevat representaatiot sijoittuvat dokumenttielokuvan maailmaan, olivat ne sitten vaikka kuinka näyteltäviä. Alkuperäiskansoja kuvaavia elokuvia käsiteltäessä kriitikoilta menevät usein puurot ja vellit, fiktiot ja dokumentit sekaisin. Näin myös Lehmuskallion ja Lapsuin kohdalla.

Lehmuskallio ja Lapsui neljännen elokuvan edustajina

Osana kolonialismia ja neokolonialismia kritisoinutta liikettä argentiinalaiset elokuvantekijät Fernando Solanas ja Octavio Getino (1976[1968]) ryhtyivät käyttämään 1960-luvun lopulla termiä *kolmas elokuva*. *Ensimmäinen elokuva* tarkoittaa Hollywoodin hallitsemaa kaupallista valtavirtaelokuvaa ja *toinen elokuva* eurooppalaista taide-elokuvaa. *Kolmas elokuva* oli näille vaihtoehto, taistelevaa kolmannen maailman elokuvaa, joka pyrki purkamaan kolonialistisia rakenteita. Uusiseelantilainen maori elokuvantekijä Barry Barclay otti vuonna 2003 käyttöön termin *neljäs*

elokuva (Damiens 2021). Se tarkoittaa alkuperäis- tai vähemmistökansojen tekemää omaa elokuvaa. Kun kolmannen maailman ihmisiä on kuvattu pääasiassa läntisten kulttuurien ja mahtimaiden näkökulmasta, on alkuperäiskansojen ääni ollut vielä vaikeammin kuuluvissa. Katseen kohteena olleet ihmiset, ryhmät ja kansat eivät ole saaneet vaikuttaa omaan kuvaansa. Kyse on valtasuhteesta, joka on paljolti näytettyyn luonnollistettuna ja näkymättömänä. Alkuperäiskansoja, niin saamelaisia, nenetsejä, nganasaneja, selkuppeja, Pohjois-Amerikan intiaaneja kuin inuittejäkin, on kuvattu valtakulttuurin näkökulmasta, ehdoilla ja valtakulttuurin edustajien toimesta. Tämä kuva, ”peili”, on usein ollut vääristävä, eivätkä näiden kansojen edustajat ole tunnistaneeet siitä itseään. Tai vielä pahempaa: heidän identiteettinsä on muuttunut kuvansa kaltaiseksi.

Alkuperäiskansojen elokuva, englanniksi *native cinema* tai *indigenous cinema*, on näiden kansojen omaa elokuvaa, joka pyrkii saavuttamaan audiovisuaalisen itsenäisyyden, antamaan näille ryhmille ja kansoille oman äänen pyrkien samalla dialogiin aikaisempien valtakulttuurien representaatioiden kanssa. Barclayn määritelmän mukaan vähintään yhden elokuvan keskeisen tekijän tulee olla alkuperäiskansan edustaja, jotta voidaan puhua alkuperäiskansan elokuvasta. Nenetsielokuvien kohdalla tämä kriteeri tietysti täyttyy Anastasia Lapsuin keskeisen roolin ansiosta. *Seitsemän laulua tundralta* on erityisen merkittävä elokuva myös siksi, että se on maailman ensimmäinen nenetsinkielinen näytelmäelokuva. Lehmuskallio ja Lapsui vähintäänkin mainitaan useissa alkuperäiskansojen elokuvaa käsittelevissä kirjoissa ja artikkeleissa (esim. Hearne 2012; Kaganovsky 2019; Damiens 2021).

Vaikka Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannon voi ajatella edustavan *neljättä elokuvaa*, alkuperäiskansojen elokuvaa, se ei ole vain sitä. Nämä teokset ovat myös osa suomalaisen elokuvan kaanonin, maailman elokuvaa ja elokuvataidetta. Kaksoikon elokuvat ovatkin menestyneet maailmalla elokuvafestivaaleilla eri puolilla maailmaa, esimerkiksi vahvasta elokuvakulttuuristaan tunnetussa Ranskassa jopa Suomea paremmin. Se kertonee siitä, että Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvissa on myös laajempia yleisinhimillisiä teemoja, jotka puhuttelevat ihmisiä kaikissa kulttuureissa. Hyvä taide, kuten nämä elokuvat, herättää ajatuksia ja taipuu moneen tulkintaan ja luentaan.

Lähteet

Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Ahonen, Kimmo; Rosenqvist, Janne; Rosenqvist, Juha & Valotie, Päivi (toim.) (2003) *Taju kankaalle: Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

Anttila, Eila (toim.) (2000) *Lyhyttä ja pitkää: Kotimaisia elokuvaantekijöitä*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Damiens, Caroline (2021) “Filming Back” in Siberian Indigenous Cinema: Cinematographic Re-appropriation Strategies in the Work of Anastasia Lapsui and Markku Lehmuskallio. *Proa Revista de Antropologia e Arte* 11(1). DOI:10.20396/proa.v11i1.16611.

Elonet-tietokanta. Saatavilla: <https://elonet.finna.fi/>.

Hearne, Joanna (2012) *Smoke Signals: Native Cinema Rising*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

Kaganovsky, Lilya; MacKenzie, Scott & Westerstahl Stenport, Anna (toim.) (2019) *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*. Bloomington: Indiana University Press.

Lahti, Janne ja Kullaa, Riina (2020) Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa. *Historiallinen Aikakauskirja* 118(4), 420–426. <http://hdl.handle.net/10138/324389>.

Lapsui, Anastasia; Lehmuskallio, Markku; Lehmuskallio, Pekka & Moring, Kirsikka (2023) *Jäähyväiset tundralle: Siperian nenetsien matkassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtola, Jorma (2000) *Lailasta Lailaan: Tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Jyväskylä: Kustannus-Puntsi.

Longley, Robert (2021) *What is Colonialism?* Saatavilla: <https://www.thoughtco.com/colonialism-definition-and-examples-5112779> (linkki tarkistettu 19.3.2024).

Römpötti, Harri (2018) *Sanokaa mitä näitte: Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat*. Helsinki: Art House Oy.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2015) *Dokumentin utopiat: Suomalaisen dokumenttielokuvan historia 1944–1989*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Solanas, Fernando & Getino, Octavio (1976 [1968]) *Towards a Third Cinema*. Teoksessa Bill Nichols (toim.) *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 44–64.

Suomen kansallisfilmografia. Helsinki: KAVI.

Toiviainen, Sakari (2009) *Kadonnutta paratiisia etsimässä: Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Winston, Brian (1993) *The Documentary Film as Scientific Inscription*. Teoksessa Michael Renov (toim.) *Theorizing Documentary*. Lontoo & New York: AFI Film Readers, Routledge.

ABSTRAKTIT – ABSTRACTS



Janne Mäkelä

RADIO JA SIBELIUS: RAJOJA
YLITTÄVÄ MEDIASUHDE VUOSINA
1926–1957

Suomen kuuluisin taidemusiikin säveltäjä Jean Sibelius (1865–1957) lopetti aktiivisen säveltämisen 1920-luvun lopulla. Samoihin aikoihin radiolähetykset yleistyivät Euroopassa. Suomessa alan keskeinen toimija oli vuonna 1926 perustettu Yleisradio, joka sai valtiolistamisen seurauksena monopoliaseman vuonna 1934. Tämä artikkeli tuo esille sen, miten etenkin 1930-luvulla radion ja säveltäjän välille syntyi kiinteä suhde, jolla oli merkitystä niin radiotoiminnan kehitykselle kuin Sibeliuksen ja länsimaisen klassisen taidemusiikin asemalle.

AM-tekniikan ja koordinoitujen yhteiskonserttien ansiosta Yleisradio osoitti, että sillä oli annettavaa myös kansainväliselle yleisölle. Sibeliuksen musiikki puolestaan levisi tehokkaasti maailmalle ja teki Sibeliukselta itseltään juhlistun kansallissankarin ja kansainvälisen mediahahmon. Aiemmissä tutkimuksissa 1930-luku on usein nähty kulttuurisesti umpioituneena vuosikymmenenä, mutta radion ja klassisen musiikin intensiivisen suhteen vuoksi se oli luonteeltaan myös transnationaalinen. Sibelius itse oli ahkera radiokuuntelija ja pysyi AM-lähetysten, lehtien ohjelmatietojen ja henkilökohtaisten verkostojen avulla hyvin perillä myös ulkomaisista radio-ohjelmista aina 1950-luvulle saakka, jolloin radion kansainvälinen ulottuvuus pieneni uuden FM-tekniikan vuoksi.

Artikkelin keskeisenä tutkimusaineistona ovat suomalaiset sanoma- ja aikakauslehdet ja Yleisradion vuosikertomukset. Tutkimuskirjallisuus käsittää musiikkia, radiotoimintaa, kansainvälisyyttä ja Sibeliukselta koskevia kirjoituksia.

Avainsanat: Yleisradio, Jean Sibelius, klassinen taidemusiikki, AM-tekniikka, radiolähetykset, radion kuuntelu, transnationaalisuus

RADIO AND SIBELIUS: A MEDIA
RELATIONSHIP CROSSING
BOUNDARIES 1926–1957

Finland's most famous art music composer Jean Sibelius (1865–1957) gradually ceased writing new music at the end of the 1920s. At the same time, radio broadcasts became more common in Europe. In Finland, the key player in the industry was Finnish Broadcast Company Yleisradio, founded in 1926, which gained broadcast monopoly status in 1934. This article highlights how, especially in the 1930s, a solid relationship was born between radio and the composer. It had an important effect on the development of broadcast operations as well as on the status of Sibelius and Western classical art music.

Thanks to AM technology and coordinated joint concerts, Yleisradio showed that it had something to offer to an international audience as well. Sibelius's music, on the other hand, spread effectively around the world and made Sibelius himself a celebrated national hero and an international media figure. In previous studies, the 1930s have often been seen as a culturally closed decade, but due to the intensive relationship between radio and classical music, it was also transnational in nature. Sibelius himself was a diligent radio listener and, with the help of AM broadcasts, newspaper program information and personal networks, stayed well informed about foreign radio programmes until the 1950s, when the international reach of radio decreased due to the new FM technology.

The central research material of the article consists of Finnish newspapers and magazines and Yleisradio's annual reports. The research literature includes writings about music, radio operations, internationality and Jean Sibelius.

Keywords: Yleisradio, Jean Sibelius, classical art music, AM technology, radio broadcasts, radio listening, transnationality



Teija Waaramaa & Anne-Maria
Laukkanen

YLEN TV-UUTISTENLUKIJOIDEN
PUHEÄÄNI ENNEN JA JÄLKEEN
SOSIAALISEN MEDIAN

Median jakaman tiedon saavutettavuuteen vaikuttaa keskeisesti se, onko tieto ymmärrettävää. Julkisen puheen laadun tulisi olla sellaista, että sen pystyvät vastaanottamaan ja ymmärtämään tasavertaisesti kaikki. Julkisen puhe edellyttää selkeää artikulaatiota ja sen tulee olla riittävästi tavallisen keskustelupuheen kaltaista, jotta sitä on helppo seurata.

Mediakulttuurissa koetut muutokset heijastuvat myös muutoksiin kielessä ja puhutavoissa. Tarkastelemme tässä tutkimuksessa, onko normatiivisena pidetyssä Ylen tv-uutispuheessa tapahtunut muutosta sosiaalisen median tulon jälkeen. Tutkimuksen aineistona on Ylen arkistoista saadut suomen- ja ruotsinkielisten uutistenlukijoiden puhenäytteet aikaväleiltä 1990–1995 ja 2015–2023 (N = 76, miehiä 34, naisia 42; suomenkielisiä 41 ja ruotsinkielisiä 35). Näytteiden akustiset ominaisuudet analysoitiin Praat-ohjelmalla ja ne arvioitiin myös kuuntelukokeessa.

Naisten keskimääräisessä uutispuhekorkeudessa emme havainneet muutosta mittauksissa, mutta sen sijaan miesten uutispuheessa puhekorkeus oli noussut ja puhekorkeuden vaihtelu oli lisääntynyt verrattaessa 1990-luvun näytteitä uudempiin näytteisiin. Uutispuheen tempo oli nopeampi 1990-luvulla kuin uudemmissa näytteissä. Puheäänien korkeampien taajuusalueiden äänienergia oli keskimääräisesti vähentynyt.

Äänen yleislaatu arvioitiin molempina tarkasteluajanjaksoina hyväksi. Äänen tiiviys, puheen tauotukset, painotukset ja sävelkorkeusvaihtelun (intonaation) laajuus arvioitiin suuremmiksi kuin keskimäärin "tavallisten" puhujien. Toimittajan hyvä äänenlaatu toteuttaa osaltaan luotettavan median roolia. Ylen uutispuhe on säilyttänyt tietyn normatiivisuuden, mitä voidaan

pitää perusteltuna puheen helpon ja miellyttävän seurattavuuden ja siten viestin tehokkaan välittymisen kannalta. Tässä Yle pyrkii toteuttamaan tiedon saavutettavuutta, ymmärrettävyyttä ja tasa-arvoa.

Avainsanat: uutispuhe, puheääni, uutistenlukijat, saavutettavuus, ymmärrettävyys

SPEAKING VOICE OF THE TV NEWS READERS AT YLE BEFORE AND AFTER SOCIAL MEDIA

The accessibility of the information shared by the media is essentially affected by understandability of the information. The quality of the public speech has to be receivable and understandable by each member of the society. Articulation has to be clear and conversational enough in order to be easy to follow.

Changes in media culture are also reflected in changes in language and the manner of speaking. In this study, we examine whether there are changes in the TV news speech, which is considered as normative, during the last three decades, i.e. before and after social media (time periods 1990–1995 and 2015–2023). The research material consists of speech samples (N = 76; men 34, women 42) from Finnish- (n = 41) and Swedish-speaking (n = 35) newsreaders obtained from the archives of Yle (the Finnish National Broadcasting Company). The samples were analyzed for their acoustic characteristics using the Praat software, and they were also evaluated in a listening test.

According to the results, the mean fundamental frequency (f0) and the frequency range of men's voices have increased in news speech when comparing the samples from the 1990s with the newer samples. In the female samples, the frequency range variation also has increased. The tempo of the news speech was faster in the 1990s than in more recent samples. The average of the voice energy in the higher frequency areas had decreased.

Voice quality of the anchors was estimated as better than that of the "ordinary" speakers' in both time periods studied. Voice balance between soft and tense, voice color, pauses, stress and intonation variation were evaluated larger than in "ordinary"

speakers. The good voice quality in news journalists contributes to the role of reliable media. Yle's news speech has maintained a certain normativity, which is easy and pleasant to follow, and which can be considered as an effective transmission of a message.

Media culture has experienced a historical change along with the Internet and many new platforms, enabling different kinds of manners and styles of speaking. The present study shows that these changes have not destabilized the news genre, and normative expression still has its place, especially in the TV news. News journalists' good voice quality implement the role of trustworthy media as a form of credible communication. Accessibility, understandability and equality are the key words for institutional public speech.

Keywords: news speech, voice, news readers, accessibility, understandability



Jenni Hokka

MONIALUSTAISEN SISÄLLÖNTUOTANNON AIHEUTTAMAT JÄNNITTEET TUOTANTOKULTTUURISSA: TAPAUS UUSI PÄIVÄ

Vuosina 2010–2018 esitetty *Uusi päivä* oli Ylen ensimmäisiä monialustaisia draamatuotantoja. Sarja brändättiin aluksi perhesarjaksi, mutta alusta alkaen sarjalla pyrittiin myös tuomaan Ylelle lisää nuoria katsojia. Tämän vuoksi sarjan sisältökokonaisuuteen kuului televisiodraaman ohella laajat nettisisällöt useissa sosiaalisen median kanavissa, kuten Facebookissa, Instagramissa, Twitterissä, Snapchatissa, Spotifyssa ja Youtubessa. Tätä sosiaalisen median sisällöntuotantoa varten sarjalla oli oma nettitiimi.

Keväällä 2015 toteutettuun etnografiseen havainnointiin ja haastatteluihin perustuvassa tutkimuksessani tuon esiin, kuinka monialustainen sisällöntuotanto vaati muutoksia totuttuihin tapoihin tehdä televisiodraamaa. Tuotantokulttuurin muutos ei kuitenkaan ollut yksinkertainen vaan tuotantoryhmän sisällä oli jännitteitä televisiodraamaan keskittyvien työntekijöiden ja transme-

diaaliseen kerrontaan pyrkivien työntekijöiden välillä. Tämä johtui pääosin kolmesta syystä: päivittäissarjatuotannon kireästä aikataulusta, nettisisältöä ja televisiosarjaa tekevien työntekijöiden organisatorisesta erillisyydestä sekä eri työntekijöiden työidentiteettien eroista.

Avainsanat: monialustainen sisällöntuotanto, tuotantokulttuuri, televisiodraama, Yle, Uusi päivä

THE TENSE TRANSFORMATION FROM TV PRODUCTION TO MULTIPLATFORM PRODUCTION: THE CASE OF UUSI PÄIVÄ MULTIPLATFORM DRAMA SERIAL

Uusi päivä [New Day], which aired from 2010 to 2018, was one of the Finnish Broadcasting Company Yle's first multiplatform drama productions. The serial was initially branded as a serial for family audience, but from the very beginning the serial was also aimed to bring more teenage and young adult viewers to Yle. This is why it included extensive online content on several social media channels, such as Facebook, Instagram, Twitter, Snapchat, Spotify and YouTube, and the serial even had a specialized online team.

Based on ethnographic observation and interviews conducted in spring 2015, this research highlights how multiplatform content production required changes in the usual ways of making television drama. The change in production culture was not simple, as there was tension within the production team between employees who focused on making television drama and those who wanted the serial to be more transmedial in its storytelling. This tension was mainly generated by three central aspects of production: the tight schedule of TV serial production, the organisational separation of employees producing online content or television serial, and differences in the work identities of different kinds of employees.

Keywords: multiplatform production, production culture, television drama, Yle, Uusi päivä



Tiina Rautkorpi

YHTEISLUOMINEN OPPIMISEN MUOTONA YLEISRADION NUORTEN TUOTANNOSSA

Organisaatioiden oppimista koskevissa teorioissa nähdään, että organisaatio-kulttuurin todellinen uudistuminen tapahtuu työtilanteissa, joissa tuotannon osapuolet pystyvät oppimaan toinen toisiltaan. Haasteena onkin saada mukaan kehittämiseen kaikkien työntekijöiden innovatiivisuus ja luovuus.

Yleisradio toteutti vuonna 2022 ensimmäistä kertaa *Moves Like Summeri*-tanssikampanjan, joka oli osallistava reality- ja tapahtumatuotanto TikTokissa, YouTubeissa ja Ylen omilla alustoilla. Siinä iso joukko audiovisuaalisia mediaosaajia teki reaaliaikaisesti videoita nuorten tanssinharrastajien harjoittelusta ja finaalin, jossa nähtiin ryhmien esitykset. Tuotantotiimi kuului edustajia useista ammattikulttuureista ja sukupolvista, sekä Yleisradiosta että kaupallisesta tuotantoyhtiöstä. Tapaustutkimuksessa tarkastelen, miten yhteisluominen oppimisen muotona toteutui audiovisuaalisessa mediatyössä. Osallistuin tuotantokokouksiin, pääharjoituksiin ja loppunäytökseen ja lopuksi pyysin osapuolia kuvaamaan kirjallisesti oppimiskokemuksiaan.

Tutkimus vahvistaa aiemmassa kansainvälisessä tutkimuksessa saatua tulosta, että mediatyössä on vaikeaa ylläpitää ammatilliseen autonomiaan. Tapa, jolla tuotanto organisoitiin, ei antanut audiovisuaalisille mediaosaajille mahdollisuutta tasa-arvoiseen yhteistyöhön eikä tarjonnut riittäviä oppimisen välineitä. Tuotantoon rekrytoitu yhteistyöyrittäjä ja muut määräaikaiset työntekijät jäivät haavoittuvaan asemaan ja turvautuivat Yleisradion myötäilyyn.

Analyysin perusteella Yleisradion pitempiaikaiset mediaosaajat tunnistivat laajimmin innovatiivisen oppimiskulttuurin osa-alueita. Heistä ne, jotka toteuttivat vaativaa audiovisuaalista kerrontaa ja ilmaisua, korostivat pyrkivänsä yleisön tarpeiden palveleamiseen. Kehittävässä työntutkimuksessa ajatellaan, että tiimioppimisella pitää olla yhteinen kohde. Jatkossa yleisön kanssa toimiminen pitäisi nostaa yhteisluomisessa oppimisen yhteiseksi strategiseksi kohteeksi.

Avainsanat: yhteisluominen, jaettu oppiminen, innovatiivinen oppimiskulttuuri, nuorten tuotannot, monialustainen televisio

CO-CREATION AS A MODE OF LEARNING IN YLE'S YOUTH CONTENTS

According to the framework of organizational learning, the only way to renew the organization culture is shared learning in actual work situations. This means that the entire production staff needs to be engaged for innovation and creativity.

Yle's *Moves like Summeri* -campaign, launched in 2022, combined dance reality and live event elements in TikTok, YouTube and Yle's own platforms. A huge number of employees was brought together to make real time videos about young dance enthusiasts' journey towards public group performances. The production team consisted of different audiovisual cultures and generations from Yle to a commercial production company. My case study investigates how co-creation actualized as a mode of learning in audiovisual work. After taking part in the production meetings, the main rehearsals, and the final show, I collected written reflections of learning from the production personnel.

As observed in earlier international research, media professionals often encounter difficulties in achieving professional autonomy in their work. In my case study, the different production partners had unequal positions in co-creation, and there was a lack of proper tools for reciprocal learning in audiovisual storytelling. Particularly, employees from collaborating commercial companies or others with fixed-term contracts attempted to conform to Yle due to their vulnerable position.

The analysis shows that Yle's own committed staff identified the widest range of dimensions within the innovative learning culture. Some Yle professionals were primarily focused on meeting audience needs in audiovisual storytelling. According to the developmental work research, shared object is necessary for genuine team learning. In the future, engaging with the audience should be a strategic shared objective for the entire co-creative production team.

Keywords: co-creation, shared learning, innovative learning culture, youth contents, multi-platform television



Marjaana Mykkänen

OIKEAT KATSOJAT, VÄÄRÄT OHJELMAT. EVOLUUTIO JA LAJIKATO YLEN OHJELMISTOSSA 2000-LUVULLA

Mediakentän kamppailu 2000-luvun digitaalisen murroksen tuomien muutosten kanssa on muuttanut toimintaympäristöä peruuttamattomasti ja pakottanut myös yleisradioyhtiöt tarkistamaan strategioitaan ja toimintatapojaan. Suomessa tämä kehitys on 2000-luvun aikana johtanut useisiin Yleisradio-lain uudistuksiin, rahoitusmallin muutokseen lupamaksuista verorahoitukseen ja Ylen sisäisiin uudelleenarviointeihin asiakaskunnasta ja ohjelmistosta. Ylen uudet tulkinat julkisen palvelun tehtävästä työntävät perinteiset normatiiviset määritelmät julkisen palvelun diversiteetistä ja universalismista taka-alalle.

Tässä artikkelissa tarkastellaan Ylen asiakkuustutkimuksen, itseymmärryksen, yleisökäsityksen, alustapolitiikan, ohjausmallin ja niiden muotoutumisen vaikutusta sisältötarjontaan ja jakelualustaratkaisuihin 2000-luvulla. Artikkelitutkimus mediaekologisesta tulkintakehyksestä käsin sitä, miten ja mihin suuntaan Yleisradion ohjelmiston lajivalikoima on kehittynyt tarkasteluai- kanaan (2001–2022). Tausta-aineistona on julkisten tietolähteiden lisäksi Ylen sisäisiä suunnitteludokumentteja ja yleisöanalyyskejä. Artikkelitutkimus myös, millaisia seurauksia muutoksilla voi olla mediaekosysteemiin, yhteiseen julkiseen tilaan ja sen tarjoamaan yhteyteen suhteessa maailmaan.

Yleisradion asemasta ja sen yhteiskunnallisesta arvosta käydään jatkuvaa keskustelua, mutta keskustelu ei juurikaan kosketa Ylen yhteiskunnallista hyötyä, sitä miten Yle tehtävästään kokonaisuudessaan suoriutuu. Historian ja nykytilanteen analyysin perusteella on nähtävissä, että monet samanaikaiset ja yhdensuuntaiset sisäiset linjaukset ja prosessit ovat vaikuttaneet heikentävästi Ylen

sisältöjen ja jakelualustojen tarjonnan monipuolisuuteen. Seurauksena Yle on kadottamassa asemansa moninäkökulmaisen yhteiskunnallisen tiedon lähteenä ja kulttuurin vaalijana. Ylen vahvan mediemarkkinaosuuden takia kehitys johtaa koko audiovisuaalisen mediamaiseman tarjonnan yksipuolistumiseen ja lajikattoon, ja siten demokratialle välttämättömän kansalaisten tiedonsaannin heikkenemiseen.

Avainsanat: kulttuuriohjelmisto, lajikaato, mediaekologia, universalismi, Yle, asiaohjelmat

RIGHT PROGRAMMES, WRONG AUDIENCES: MEDIA EVOLUTION AND CHANGE IN YLE'S PROGRAMME OUTPUT IN THE 21ST CENTURY

The struggle within the media field with the upheavals brought by the digital transformation of the 21st century has irreversibly changed the operating environment, compelling public broadcasting companies to also reassess their strategies and practices. In Finland, this development has led to several revisions of the Finnish Broadcasting Company Act during the 21st century, changes in the funding model from license fees to tax-based funding, resulting in internal reassessments at Yle regarding its audience and programming. Yle's new interpretations of the public service mission has set the traditional normative definitions of diversity and universalism aside and pushed the core public service ideas of enlightenment and education to the background.

This article examines the impact of Yle's customer research, self-understanding, audience perception, platform policies, governance model, and their evolution regarding content offerings and distribution platform solutions during the 21st century. The article investigates, from a media ecological interpretation framework, how and in which direction the program repertoire of the Finnish Broadcasting Company has evolved during the review period (2001–2022). The article also assesses what kind of consequences the changes may have on the media ecosystem, the shared public space, and the public connection it provides. In addition to public data

sources, the background material includes Yle's internal planning documents and audience analyses.

There is ongoing debate about the status of the Finnish Broadcasting Company and its societal *value*, but the discussion largely overlooks Yle's societal *contribution*, namely how well Yle fulfills its mission as a whole. Based on an analysis of the developments in recent history and of the current situation, it is evident that many simultaneous and unidirectional internal policies and processes have adversely affected the universality of Yle's content offerings and distribution platforms. As a result, Yle is losing its position as a diverse source of societal information and a custodian of culture. Due to Yle's strong market share in the media, this development leads to the homogenization and loss of diversity in the entire audiovisual media landscape in Finland, thus undermining citizen access to knowledge and plural information, essential for democracy.

Keywords: cultural programming, media ecology, universalism, Yle, current affairs