

Neljäkymmentä vuotta TV2:n sarjadraamaa

Etenen artikkelissani siten, että ensin teen yhteenvedon TV2:n sidoksesta Yleisradioon instituutiona, kanavan sarjatuotannon traditioihin ja sen tuotannollisiin optioihin eli lyhyesti käytettävissä oleviin mahdollisuuksiin ja niiden hyödyntämiseen eri tuotannoissa. Samalla summaan sarjadraamatuotannon näkökulmasta muutoksia Yleisradion ohjelmapolitiikassa, organisaatiossa, YLE:n kanavien keskinäisyyhteessä ja kanavauudistuksen jälkeisessä uudessa kilpailutilanteessa. Tämän jälkeen käsittelen tekijöiden näkemyksiä viihteellisten sarjojen arvostuksesta, niiden oletetuista yleisöistä sekä käsikirjoittajien ja ohjaajien roolista eri tuotantokulttuureissa. Lopuksi pohdin sarjadraaman katsojien ja tekijöiden kannalta yleisradioyhtiön nykyisin lanseeraamasta "yleisölähtöisyydestä" nousevia julkisen palvelun kulttuurisia ja poliittisia ongelmia.

Artikkeli tarkastelee sitä, miten sarjadraamojen tuotanto on järjestetty TV2:ssa viimeisten neljänkymmenen vuoden aikana, ja miten sarjadraamat ovat kytkeytyneet kanavien väliseen kilpailuun, Yleisradion ohjelmapolitiisiin ja organisatorisiin muutoksiin sekä yleensä suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneisiin kulttuurisiin muutoksiin. Keskeisenä materiaalina ovat Yleisradion ohjelmapolitiiset asiakirjat ja vuosikertomukset sekä TV2:n teatteri- ja viihdetuotuksen toimituspäällikköiden, projektikohtaisten tuottajien, käsikirjoittajien ja ohjaajien haastattelut¹.

Tekemäni haastattelut osuivat ajan kohtaan, jonka yhtenä kulttuuripoliittisena merkkipaaluna oli julkinen keskustelu käsikirjoittajan asemasta vuoden 1996 lopulla Yleisradion Draama 2001 -projektin julkistamisen yhteydessä². Haastatelluista ohjaajista pääosa on talon sisältä ja loput enemmän tai vähemmän

kokeneita freelancereita. Valtaosa käsikirjoittajista on talon ulkopuolisia, tiettyyn projektiin nimettyjä kirjoittajia. Käsikirjoittajien kategoriaan kuuluu tässä yhteydessä lisäksi Yleisradion palkkalistoilla olevat dramaturgit ja haastatteluhetkellä yksi produktiokohtainen käsikirjoitustoimittaja ('script editor'/'story editor')³. Lisäksi taustamateriaalina ovat kanavan pitkäaikaisten kuvaussihteerien haastattelut. Jokainen haastattelu on yksilöllinen ja rakentunut pitkälle sen mukaan, minkä ammattiryhmän edustajista on ollut kyse. Tutkijana olen ohjannut keskusteluja niiden sarjojen tuotantoon, joiden tekemiseen haastateltavani ovat osallistuneet.⁴

Yleisradio ja TV2

TV2:n keskipitkän ja pitkän sarjadraaman traditiota voi tarkastella eri suunnista. Yksi on institutionaalinen ja organisatorinen. Toinen suunta perustuu yleisempään kulttuuriseen muutokseen. Pertti Alasuutarin tekemä jako moraal-, suun-

nittelu- ja kilpailutalouteen (Alasuutari 1996, 104-115) näyttäisi tarjoavan yleisen raamin kakkosen sarjadraaman kehitykselle. Ohjelmatuotannon kannalta on kuitenkin puhuttava tarkemmin esimerkiksi alun studiokaudesta ja myöhemmin generisten kokeilujen kaudesta. Sarjadraamojen tuottamisen osalta keskeisiä vuosia ovat vuodet 1961, jolloin Tamvisio perustettiin ja 1964, jolloin Yleisradio osti TES-TV:n. Tällöin myös Tamvisio siirtyi Yleisradion omistukseen. Fuusion myötä Tamvision piirissä pitkälle harrastajapohjalta ja vapaaehtoistyönä alkanut mainosrahoitteinen ohjelmatoiminta sitoutui säännösteltyyn julkisen palvelun ohjelmapolitiikkaan.

Tämä merkitsi televisiotoiminnan institutionaalista sitomista suunnittelutalouden ideologiaan ja hyvästijättöä moraalitaloudelle, joka hallitsi televisiotoiminnan alkuvuosia Suomessa. Moraalitalouden ideologiaa kuvastaa Yleisradion pääjohtaja Einar Sundströmin kauden politiikka, jättäytyminen televisioalalla "hitaaksi kiiruhtajaksi", nihkeäksi sivustakatsojaksi, minkä seurauksena yksityiset kokeilut olivat pian pidemmällä kuin valtion (esim. Salmi 1997, 284). Sarjadraaman muotoutumisen osalta fuusioitumisen institutionaaliset seuraukset näkyvät parhaiten vuosina 1967, 1972 ja 1992 määritellyissä ohjelmatoiminnan säännöstyöissä, jotka artikuloivat oman aikansa käsitystä julkisen palvelun tehtävistä ja toteuttamisen tavoista.

Yleisradion monopoliasemaa televisiotoiminnassa seuranneet tärkeät vuodet liittyvät ns. reporadion kauteen vuosina 1965-1970 ja sen jälkeiseen organisaatio-uudistukseen, jonka sivussa Eino S. Repo siirtyi radion johtajaksi ja Erkki Raatikaisesta tuli YLE:n uusi pääjohtaja. Tätä seurasi yhtiössä entistä avoimempi puoluepolitisoitumisen ja ohjelmatoiminnan "tasapuolisuuden" (Ohjelmatoiminnan säännöstö 1972) korostus. TV2:n ohjelmatoiminnan ja itsenäistymisen kannalta tärkeintä oli erillisen televisiokeskuksen perustaminen Tampereen kaupungin tuella vuonna 1974. Siirtyminen keskikaupungilta Tohlopin rantamaisemiin toi työrauhan ja uudet studiotilat sarjadraamalle, jonka lavastukset oli siihen asti rakennettu pääosin Frenckellin tehdaskiinteistön ja Pirkka-elokuvateatterin tiloihin. Tulevat vuodet olivat kuitenkin jatkuvaa kamppailua kanavan olemassaolosta.

TV2:n asema lähetyksikkönä oli pitkään uhattuna ensimerkiksi network-ajattelun myötä; kanavan tehtävä oli alkuvuosina olla "täydentävä" yksikkö ja TV1:n alihankkija. Lähetyiskanavan imagon kehittäminen oli vaikeaa. Tilannetta häiritsi lisäksi se, että osan vähäisestä parhaasta katseluajasta vei "vuokralaisen", Mainos-TV:n ohjelmistot. Lähetyiskanavan ja ohjelmayksikön profiilit olivat 1980-luvulle tultaessa epäselviä. Kanavan verkko oli edelleen keskeneräinen, ja vaikka

ohjelmien näkyvyys oli numerollisesti lähes kattava, pinta-alan mukaan suuria alueita Pohjois- ja Itä-Suomessa oli kanavan tavoittamattomissa. Katsotuimpia ohjelmia, kuten sarjadraamoja, lähetettiin TV1:n kautta. (YLE 79-80, 16-17).

Mainos-TV:n piirissä viriteltiin jo omaa uutistoimintaa ja lopulta oman lähetyskanavan perustamista. Kolmostelevisiion mainosrahoitteinen toiminta alkoi joulukuussa 1986. Lähes samaan aikaan toteutettu organisaatiouudistus jakoi TV2:n ohjelmatuotannon fakta ja -fiktiosektoreihin, joiden tarkoituksena oli vahvistaa ohjelmajohtoa ja toimitusten yhteistyötä. Se oli alku ohjelmiston resursoinnin ja koordinaation uudistamiselle. Yhtiössä käynnistyi kehittämisohjelmaan liittyen tulosjohtamisprosessi. Periaatteeksi otettiin ns. suurta yleisöä palvelevien ohjelmien osuuden lisääminen erityisesti sarjamuotoisen draaman alueella.

Yleisradion organisaatiouudistus 1990 ja sitä muutama vuosi myöhemmin seurannut kanavaudistus profiloituneen toivan mukanaan tulosyksikkötoiminnan, tuottajakoulutuksen, ja tv-yksiköiden yhdistymisen yhdeksi toimialaksi. Se katkoi sekä ohjelmien koordinaation että resurssien jaon. Samalla kaksi Yleisradion kansallista kanavaa saatettiin yhdenvertaiseen asemaan. Siitä lähtien resurssit on jaettu suoraan ohjelma-alueille ja edelleen projekteille, tavoitteena lisätä kustannustietoisuutta ja kannustaa sisäistä yrittäjyyttä.

Myös kansainvälistyminen merkitsi yhtiön kehittämisstrategian kannalta uusia haasteita. Vuonna 1995 Suomi liittyi EU:iin. Liittyminen toi mukanaan eurooppalaisen TV direktiivin ja kilpailulainsäädännön. Jouni Mykkäsen raportti (1995) Suomen yleisradiotoiminnan kehittämisstrategiaksi tuki ajatuksia neljännestä tv-kanavasta, radio- ja tv-verkon digitalisoinnista, kaupallisesta valtakunnallisesta radiokanavasta ja paikallisradioiden ketjuuntumisesta. Vuoden 1995 YLE:n vuosikertomuksen mukaan TV2:n painopistealueita olivat ennakoitusti kotimainen sarjadraama, monipuolinen viihde ja taustoittava ajankohtaisohjelmisto. Toimintakaudella 1997 kirjattiin kanavan keskeisiksi arvoiksi seuraavat: moniarvoisuus, riippumattomuus, elämänläheisyys, koskettavuus ja suomalaisuus. Kanavan ilme pyrittiin saamaan läheiseksi, kodikkaaksi ja inhimilliseksi. Katsojaan tuli luoda "tunnetasolla toimiva kontakti". (YLE 1997, 59.)

Teatteritoimitus sarjojen tuottajana

TV2:n ajankohtaisohjelmia tutkineen Taisto Hujasen (1993) mukaan televisio-kanavien ohjelmien tutkimuksessa on tärkeää selvittää toiminnan alkuvaiheet. Keskeistä on identifioida ne tekijät, jotka antavat lähtökohdan myöhemmille valinnoille ja mahdolliselle synteisille kanavan tuotantokulttuurissa ja ohjelmistossa (emt. 133). Sarjadraaman osalta tällaisia tekijöitä ovat televisiosarjan ohjelmallinen kytkentä kaupallisena alkaneeseen televisiotoimintaan, sarjojen teatterinomaisuus ('platform theatre'), uutistuotantoon tarkoitettujen ulkokuvausauton käyttö draamatuotannossa, ohjaajien ja kirjoittajien suhteellinen vapaus, formaattomuus ja kanavan kamppailu olemassaolosta Televisio-ohjelma 1:n kanssa. Mikäli tutkimus rajautuisi tiukasti TV2:n historiaan, ulkopuolelle jäisivät eräät keskeisesti sarjadraaman rakentumiseen vaikuttavat tekijät. Näitä ovat esimerkiksi Heikki ja Kaijan alkuvuodet Tamvisiossa sekä TV2:ssa 1967-68 esitetyn Hilman (1967-68) juuret viisikymmenluvun jälkipuoliskon radiosarjassa Hilma ja Akseli. Viimemainitun ensimmäinen televisioversio (1961-1963) oli Mainos-TV:n ohjelmistoa.

TV2:n sarjadraamat voi jakaa kahteen pääkategoriaan: episodimaisiin sarjoihin ja juonisarjoihin⁵. Episodimaisuus kuvastaa suomalaisen sosiaalisen realismin lajityypillistä perustaa. Se vastaa pääosin 1980-luvun lopulle jatkunutta kotimai-

sen televisiotuotannon luonnetta. Episodimaisiin sarjoihin lukeutuvat draamat on alun perin tuotettu studiossa teatterimaisesti ja pääosin kolmella kameralla (suorina tai suoran lähetyksen omaisesti kuvattuna). Jatkuvuus perustuu sosiaalisesti uskottaviin henkilöhahmoihin ja heidän elämänsä tapahtumiin, eikä niinkään dramaattisia käänteinä sisältävään jaksojen väliseen juonellisuuteen. Tutkimuksessa Heikki ja Kaija, Hilma, Kiurunkulma ja Rintamäkeläiset edustavat tällaisia episodisarjoja. Studiopainotteisuudesta huolimatta mainittujen sarjojen yhteyteen saatiin leikata filmi-inserttejä studion ulkopuolelta. Episodisarjoja ovat vielä studiossa ja aidoissa ympäristöissä kuvatut Pääluottamusmies, 30-luvun mies ja Mustat ja punaiset vuodet. Näistä kaksi viime mainittua edustaa lisäksi historiallista epookkia. Selkeä poikkeus omassa ajassaan on sen asemesta Oi kallis kaupunki. Se ilmentää monijuonisuutensa ja modernien kamerakulmiensa vuoksi jo sarjamaista televisiota. Oi kallis kaupunki on aikalaistarina, jonka päätarina ja monet sivutarinat jatkuvat jaksosta toiseen tuottaen katsojalle odotusjännitystä.

TV2:n sarjadraamojen tuotannolle on ollut tyypillistä seuraavat piirteet. Ensimmäkin sarjadraama on aina 1980-luvun lopulle tehty sekä teatteritoimituksissa että viihdetoimituksissa ilman, että tuottavan toimituksen luonne olisi väistämättä näkyntä esimerkiksi tyyli- ja valinnassa. Toiseksi pääosa sarjoista on ollut jaksoltaan lyhyitä televisiolle kirjoitettuja näytelmiä tai dramatisointeja. Vain noin kolmasosa on ns. keskipitkiä (8-14 osaa) ja pitkiä, yli 14-osaisia sarjoja. Osa sarjoista on ollut ns. kausisarjoja ja niitä on näytetty tiettyihin jaksokokonaisuuksiin paketoituna yksi tai useampi kausi. Joitakin episodimaisia kausisarjoja on kuvattu harvakeen, kuten pitkään jatkuneet Heikki ja Kaija (1961-1976) ja Rintamäkeläiset (1972-1978). Pisimmistä sarjoista vain muutamat ovat viikoittain lähetettyjä jatkuvajuonisia kausisarjoja, kuten Metsolat (1993 ja 1995), Elämän suola (1996-1998), Kohtaamisen ja erot (1994-1995), Onnea vai menestystä? (1995) ja Klubi (1998).

Kolmanneksi sarjadraaman konventiota ovat hallinneet sosiaalista realismia edustaneet perhesarjat. Alkuperäisinä käsikirjoituksina televisiolle kirjoitetut historialliset sarjat ja rikossarjat ovat selvästi olleet vähemmistönä. Suomalaiseen sisä- ja politiikkaan liittyvät historialliset sarjat ovat keränneet lehdistössä runsaasti huomiota. Eräs tällainen sarja oli vuosina 1978-1979 lähetetty Sodan ja rauhahan miehet (ks. Tarkka 1979). Joitakin 60- ja 70-luvun taitteessa tuotettuja draamaohjelmia lukuun ottamatta sarjat ovat yleensä keskittyneet päähenkilöittensä kodin piiriin. Työpaikkojen kuvaukset ovat olleet harvinaisia. Vuosituhanen vaihdetta lähestyttäessä suvun omistama yritys on saatettu ottaa kerronnan keskiöön (Metsolat, Elämän suola ja Klubi).

Neljäntenä kakkosen sarjojen erityispiirteenä on, että tuotantoa, kuten suomalaista televisiotuotantoa yleensäkin, on pitkään leimannut formaattomuus. Tämä ei tarkoita, että tuotanto olisi ollut kaaosmaista. Erityisesti perhesarjoista on löydettävissä peruskaavoja, draamallisia ja kerronnallisia nousuja ja laskuja, siirtymisiä harmoniasta disharmoniaan ja takaisin. Tuotanto on hyödyntänyt varsin laajamittaisesti sosiaalisen realismin konventiota.

Varsinainen formaattiin tekeminen on kuitenkin teollista tuotantoa, joka tuli osaksi Yleisradion sarjadraamatuotantoa vasta 90-luvun alusta lukien. Teollisista lajityypeistä alettiin tosissaan kiinnostua yhtiössä kanavakilpailun myötä. Sosiaalisen realismin konventio on ollut traditionaalinen valikoiva, se on pitänyt tyyllillisesti sisällään niin informaatioita, fantasiaa kuin komediaakin. Todellisuus pohja haettiin usein työväenluokan tai maaseudun pienviljelijäväestön elämään liittyvästä sosiaalisen miljöön ja henkilöhahmojen kuvauksesta.⁶

Edelliseen liittyen viidentenä piirteenä on TV2:n sarjadraamojen tendenssinomainen ja suhteessa TV1:n ohjelmistoon vahvasti profiloiva Helsinki-keskeisyys-

den välttäminen. TV2:n tuotannolle on ollut ominaista pyrkimys avartaa teemojen kautta kulttuurista näköalaa erityisesti maakuntiin. Silti sarjadraamoja tuottaneet toimitukset ovat pitkään voineet suhteellisen vapaasti (budjetin raameissa) ideoida sarjojen sisältöä ja muotoa. Tekijälähtöisyys on ollut pikemminkin sääntö kuin poikkeus aina 1980-luvun loppupuolelle asti. Useimmiten juuri käsikirjoittaja ja ohjaaja ovat löytäneen "yhteisen sävelen", jonka mukaan henkilöahmoja ja draaman kaarta on rakennettu.

Ulkokuvauksia ja dokumentaarisuutta

Sarjadraamatuotanto on muotoutunut toimitusten päälliköiden ja usein vahvojen ohjaajien varaan. Teatteritoimitus perustettiin vuonna 1966. Ensimmäiseksi päälliköksi valittiin Tauno Yliruusi. Aikaisemmin sarjadraamaa oli tuotettu Tamvision sarjakonseptin varassa. Tamvision piirissä luotu matriarkaalisten⁷ perhesarjojen "äiti" Heikki ja Kaija alkoi kuitenkin tavallaan alusta lähetyksien siirryttyä Yleisradion omistukseen. Sarjan jaksojen lukumäärästä on ristiriitaisia tietoja. Vuodesta 1961 tiedot dokumentoitujen sarjojen tulosteiden mukaan niitä olisi ollut kuitenkin 76, viimeisen osan ollessa Yleisradion 50-vuotisjuhlaa varten tehty kooste. Tamvision aikana sarjat kuvattiin suorina lähetyksinä, eikä niistä jäänyt nauhoja. Alkuosia saatettiin siksi tehdä uudelleen vuosina 1963-1964. Heikin ja Kaijan sarjaidean aloittaja on Pertti Nättilä, joka oli pitkään viihde- nuorten- ja lastenohjelmien toimituspäällikkö. Tällä vakanssilla hän jatkoi Rintamäkeläisten ideointia yhdessä käsikirjoittaja Reino Lahtisen ja ohjaajien Vili Auvinen ja Veijo Pasanen kanssa.

Yliruusi ehti kirjoittaa päällikköaikanaan pistenäytelmien sarjan nimeltä 30-luvun mies. Sarjan yhdistävänä tekijänä oli erään liberalistis-humanistisen lehden toimitus. Tauno Yliruusi oli kuitenkin enemmän kirjailija kuin päällikkö. Hänen jäätyään pois johtotehtävistä vuonna 1972 televisioteatterin päälliköksi nimitettiin Eero Silvasti. Tämä oli tullut taloon vuonna 1966 ns. kykyjenetsijäksi (erikoistoimittaja), vaalimaan pääkaupunkiseudun ulkopuolista kulttuurivarantoa. Siirryttyään tästä tehtävästä ohjelmistosuunnittelijaksi (toimitussihteeri) hän osallistui näytelmäohjelmiston suunnitteluun silloisten ohjaajien, Matti Tapion, Pekka Koskisen ja Eila Arjoman kanssa.

Heikin ja Kaijan mallin mukaisesti jo tuolloin nähtiin huomattavia taloudellisia etuja sarjadraaman tekemisessä. Sarjaa kuvattiin studiossa nopeaan tahtiin ja jakso kerrallaan. Väliin leikattiin filmi-inserttejä ulkokuvista (alkuaikoina juuri kuvaussihteerit montteerasivat sisä- ja ulkokuvat Helsingin lähetyksensä). Kun näyttelijät harjoittelivat pääosin kotona ja studioharjoitusten määrä näin jäi vähäiseksi, sarjan jaksot saatettiin purkittaa yhden päivän aikana – yleensä se oli maanantai, tamperelaisnäyttelijöiden vapaapäivä laitosteatteritöistään.

TV2:n televisioteatteri halusi muutenkin kuin sarjadraaman osalta profiloitua suhteessa TV1:n Televisioteatteriin. TV1:n Televisioteatteri nojautui klassikoihin ja maailmankirjallisuuteen. TV2:n televisioteatterissa tukeuduttiin suomalaisiin käsikirjoituksiin ja nimenomaan televisiolle kirjoitettuun draamaan. Juuri tähän suuntaan Silvastikin otettuaan toimituksen päällikkyden vastaan.

Suhde ns. reporadiioon näytti tuolloin olleen varsin luonteva. Kun Yleisradion historiassa yleensä tuodaan esille Timo Bergholmin johtama Televisioteatteri (TV1) ja erityisesti vuoden 1969 teatterikiistat, jäävät TV2:n teatteritoimituksen tuotannolliset erityispiirteet sen varjoon. Pääkaupunkikeskeisen Televisioteatterista poiketen maakunnallisesti orientoituneen TV2:n toimituksen ohjelmisto oli ohjelmalliselta linjaltaan maltillista, mutta samalla yhteiskunnallisesti kanta-aotta-



"Heikki ja Kaija" (Vili Auvinen ja Eila Roine). Kuva: YLE, TV 2, tiedotusosasto, Antero Tenhunen.

vaa. Vastustamatta avoimesti porvarillista hegemoniaa ohjelmisto oli sen ajan käsitteistöä lainaten luonteeltaan "reformistista" verrattuna Televisioteatteriin. Jälkeenpäin katsoen kanavalla tuotettiin kuitenkin lähes paradigmaattista ns. reporadion informatiivisen ohjelmapolitiikan ideologiaa vastaavaa teatteriohjelmistoa⁸. Informatiivisuuteen liitettiin tuolloin eettisiä lähtökohtia kuten halu korjata paremman tiedonvälityksen avulla ihmisten sosiaalista vieraantuneisuutta ja kykyä sosiaaliseen vaihtoon (Repo et. al. 1967, 60-64).

Eryityisesti Eila Arjoman ohjaamana vuosina 1968-69 lähetetyt Kiurunkulman jaksot 7-25⁹ ja Tauno Yliruusin ja Eero Silvasti kirjoittama ja Matti Tapion ohjaama Palveleva puhelin (1970-71) edustivat ohjelmistoa, joka yhdisti fiktion journalistista otetta. Kiurunkulmassa oli erillisiä filmi-inserttejä, joissa jaettiin asiantuntijoiden suulla yhteiskunnallista faktatietoa. Palveleva puhelin oli tarkoituksellisesti studion ulkopuolella nopeasti tehtyä reportaasidraamaa, joka tarttui yksilöiden kautta välittyviin yleisempiin sosiaalisiin ongelmiin. Journalista otetta oli toteutettu ennen sitä vain ruotsinkielisessä televisioteatterissa. Sen ohjaaja ja sittemmin päällikkö Carl Mesterton erikoistui dokumenttidraamoihin¹⁰.

Ulkokuvauksia käyttivät TV2:n sarjadraamojen ohjaajista Eero Silvastin, Eila Arjoman, Rauni Mollbergin ja Matti Tapion ohella myös Jarmo Nieminen, joka ohjasi mm. nimimerkki Pavin Hilman (1967-1968). Nieminen käytti ulkokuvaustekniikkaa myöhemminkin dramatisoidessaan muun muassa Lauri Viidan Moreenin (1972). Moreenin dramatisoinnin innoittama sarjadraama Mustat ja punaiset vuodet (1973) kuvattiin Liisa Vuoriston kirjoittamana ja Arjoman ohjaamana seitse-

mänkymmenluvun alussa ja ulkolähetysauto – joka oli tuolloin rekan kokoinen – kiihuhti taas Pispalan maisemiin.

Miljöökuvauksia oli alusta lähtien tärkeää. Heikissä ja Kaijassa miljöönä oli Härmälässä sijaitsevan omakotitalon ympäristö. Rintamäkeläisten miljöö sijoitettiin Lempäälän Kirkkojärven maisemiin. Kiurunkulmassa aihevalinnat sanelivat kuvauspaikkoja. Niinpä Eduskuntatalon rappuset kehystivät eräässä jaksossa tuolloisen terveysministeri Alli Vaittisen (lempinimi Mato-Allin) lapamatoja vastustavaa puhetta. Ulkokuvauksia tehtiin pitkin Tamperetta. Moreenissa käytettiin yhtä silloin pystyssä olevan Amurin tehdaskortteleista; puutalojen muodostamassa piha-piirissä kuvattiin sotaa ja ammuttiin konekiväärisarjaa seinään. Mustissa ja punaisissa vuosissa keskityttiin niinkään työläiskaupungin osan, Pispalan näkyymiin. Sarjassa esitetyt häät kuvattiin kuitenkin Messukylän työväentalolla. Käytettävä tekniikka oli osin vanhanaikaista. Kuva ja ääni tallennettiin erikseen. Vielä 1970-luvun alussa äänikamerasta oli jatkuva pula.

Oman lukunsa miljöökuvauksiin ja TV2:n alkuaikojen teatterituotantoon toivat Jorma Savikon kirjoittamat yhteiskunnalliset sarjanäytelmät. Ensimmäinen näytelmä on seitsemänkymmentäluvun alussa Rauni Mollbergin ohjaama Pääluottamusmies (1970-1971) ja toinen Matti Tapion ohjaama Oi kallis kaupunki (1975). Oi kallis kaupunki edusti nopeatempoista kuvaustekniikkaa (kuvaaja Juhani Heikkonen, leikkaaja Jorma Kuusisto) ja siirtymistä väriin. Pääluottamusmiestä kuvattiin Enso Gutzeitin tehdasympäristössä ja tarpeen mukaan muissa aidoissa ympäristöissä. Myös Oi kallis kaupunki sijoittui ulkokuvauksiltaan ja eräiden sisäkuvausten osalta (kaupparet Hämeenlinnassa) Tampereen ulkopuolelle maisemiin¹¹.

Tekijät oppivat, miten paikkaan ja henkilöhahmoihin rakennetaan aito tuntu. Reino Lahtinen esitteli katsojalle henkilökohtaisesti Rintamäkeläisten tienoon ja henkilöhahmot erillisessä trailerissa ennen sarjan alkua. Oi kallis kaupunki -sarjassa jokaisen yksittäisen jakson aloittaa alkufilmi, jossa keskusperheen äiti lukee tekeillä olevan kirjansa ensimmäisiä rivejä. Tähän osuuteen sisältyy lisäksi sarjan keskeisen henkilögallerian esittely.

Taiteelliset tavoitteet muiden edelle

Studiotilaa oli TV2:n perustamisen jälkeenkin niukasti käytettävissä. Alussa Heikin ja Kaijan ja myöhemmin Kiurunkulman lavasteet olivat Frenckellin tiloissa. Lavasteita oli pystytettävä ja purettava aina muiden projektien tieltä. Myöhemmin TV2 sai lisätiloja Pirkan elokuvateatterista, jolloin lavasteet saattoivat pysyä koskemattomina koko tuotannon ajan. Televisiotalon valmistumisen aikaan yleistynyt värikamera mullisti tuotantoa; se vaatii täsmällistä värinmääritystä otosten ja kohtausten välillä, mikä lisäsi tarkkuutta itse kuvaustilanteessa. Filmille tehdyt otokset olivat siihen asti olleet osin rosoisia, mutta mustavalkoisuus oli tasoittanut kuvallista epätasaisuutta. Väریفilmi vaikutti sarjoista välittyvään tunnelmaan. Joidenkin tekijöiden mukaan se vähensi dokumentaarisuuden vaikutelmaa. Tämä sinänsä paradoksaalinen käsitys selittyyne dokumentaarikuvauksen konventioista ja tuolloisen värikuvan laadusta.

Rintamäkeläiset, jonka viimeiset jaksot tulivat väreissä, loppui vuonna 1978. Alkoi lähes kymmenen vuoden tauko teatteritoimituksen ns. perhesarjatuotannossa. Sellaiset mittavat produktiot, kuten Matti Tapion talvisodan neuvotteluasiakirjoista draamaksi kokoama ja ohjaama Sodan ja rauhan miehet (1978-79) sekä Paavo Haavikon kirjoittama ja Kalle Holmbergin ohjaama Rauta-aika (1984) keskittivät toimitukset resurssit pois muulta tuotannolta kuin pistenäytelmiltä ja

muutamilta minisarjoilta. Tuotannossa tuli kanavan silloisen filosofian mukaan olla aina yksi merkittävä ja sarjaluonteinen teos, joka herättäisi julkista keskustelua ja johon resursoitaisiin enemmän voimavaroja kuin muihin tuotantoihin. Sarjanäytelmälle asetettiin selvät laatuvaatimukset. Silloin puhuttiin katsojalukujen asemesta taiteellisista tavoitteista.

Teatteritoimituksen päälliköksi vuonna 1975 valittu TV1:n Televisioteatterissa vuodesta 1967 ohjaajana ja dramaturgina työskennellyt Reima Kekäläinen jatkoi edeltäjänsä Eero Silvastin linjaa. Siinä alkuperäiset, televisiolle kirjoitetut näytelmät olivat ohjelmistossa etusijalla. Kekäläinen ei ollut erityisen innostunut perhesarjoista ja viihteellisistä sarjadraamoista, vaikka hänen päällikköaikanaan sellainenkin toteutettiin. Kuten sanottu, sarjojen tekeminen oli aiemmin nähty suhteellisen halpana keinona tehdä teatteria. Rauta-aikaa ja sen kaltaisia sarjoja oli helppo perustella taiteellisuudella. Viihteelliset sarjat söivät Kekäläisen mukaan sekä teatteriohjelmiston monipuolisuutta että ihmisten televisioon käyttämää katselu-aikaa. Sarjat olivat hänestä näytelmäkirjailijoiden ammattitaidon väärinkäyttämistä. (Hotinen, 1985, 4-6.)

Molemmat edellä mainitut suuret draamaproduktiot olivat vahvasti tekijäpainotteisia. Ne vaativat paljon ennakkotyötä niin lavastuksen, puvustuksen kuin miljöönsä suhteen. Sodan ja rauhan miehiä pyrittiin kuvaamaan aidoissa ympäristöissä, esimerkiksi Suomen pääministerin huoneessa. Kuriositeettina säilynee muistitieto, että pääministerinä ollut Kalevi Sorsa ei antanut ainakaan virallista lupaa kuvauksiin, jolloin kohtaukset jouduttiin nauhoittamaan pääministerin poissa ollessa. Rauta-ajan kohtauksia kuvattiin puolestaan pääosin llomantsissa.

Sosiaalinen tilaus viihteelliselle perhesarjalle oli kuitenkin jäänyt elämään. Haasteeseen vastasi nyt viihdetoimitus. Toimittaja Jussi Tuomisen ja käsikirjoittaja-ohjaaja Neil Hardwickin yhdessä ohjaaja Esko Leimun kanssa toteuttamat Tankki täyteen (ensimmäiset jaksot 1978 ja jälkimmäiset 1980-1981) ja sen pohjalta synnytetty Reinikainen (1982-83) tyydyttivät katsojien naurunnälkää. Näissä naurun kohde siirtyi 60- ja 70-luvun hovinarreista, poliitikoista ja yleensä vallanpitäjistä kylähulluihin, suomalaisen kansanmieheen ja -naiseen arkisessa ympäristössään (vrt. Seppä 1983, 45). Tilannekomedioiden sarja täydentyi kolmannella, Hardwickin nyt jo oman yhtiön nimissä tekemällä komedialla Sisko ja sen veli (1986).

Sosiaalista realismia edustavien perhesarjojen, historiallisten epookkien ja tilannekomedioiden tekemisestä oli neljännesvuosisadan kokemus takana. Ohjelmatoiminnan kehittämisohjelman mukaisesti TV2 jaettiin fakta- ja fiktiotoimituksiin 1980-luvun puolivälissä. Yleisradio aloitti katsojatutkimuksensa kehittämisen yhdessä MTV:n ja Mainostoimistojen liiton kanssa. Tavoitteena oli 350 taloutta käsittävä Tv-katsojaneeli. (Yleisradio 1985-86.) Kun sarjadraamat eivät sopineet teatteritoimituksen vakiintuneeseen linjaukseen, perustettiin viihdetoimituksen yhteyteen vuonna 1987 ns. draamaryhmä, jonka tarkoituksena oli kehittää myös pitkien jatkosarjojen tuotantoa.

Draamaryhmän perustamisen taustalla olivat Yleisradion ohjelmapolitiittiset



"Tankki täyteen" -sarjassa näytteli Emmiä Sylvi Salonen, Suloa Tauno Karvonen ja heidän aikamiespoikaansa Juhana Ilmari Saarelainen. Sarjan käsikirjoituksesta ja ohjauksesta vastasivat Neil Hardwick, Jussi Tuominen ja Esko Leimu. Kuva: YLE, TV 2, tiedotusosasto, Antero Tenhunen.

linjaukset uudessa kilpailutilanteessa ja siihen liittyvä tutkimuksellinen käänne. Kiristynyt kilpailu sähköisen viestinnän markkinoista alkoi kahdeksankymmentäluksua lähestyttäessä näkyä Yleisradion monopoliasemasta käytävässä keskustelussa. Kun MTV sai omat uutiset vuonna 1981, television alalla oltiin jo siirrytty suunnittelutaloudesta kilpailutalouteen. Kilpailunäkökulmaan sitoutuneessa ohjelmistosuunnittelussa yksittäiset teatteriohjelmat saivat väistyä sarjadraaman tieltä. Vuosikymmenen puolivälissä MTV taiteellisesti kunnianhimoinen teatteritoimitus lakkautettiin, näyttelijäkunta irtisanottiin ja luotiin MTV-draama. TV1:ssä taas vuonna 1992 Televisioteatterin näyttelijäkunnan tilalle perustettiin Yleisradion näyttelijät. He työskentelevät sekä televisio- että radioteatterissa.

Kulttuurisia elämyksiä lisäävä ohjelmapolitiikka

TV2:n johtaja Tapio Siikala alkoi selkeästi profiloida TV2:n draamatuotantoa sarjadraamaan. Viihteellisyyden pakko alkoi näkyä kaikilla kanavilla. Osin näihin paineisiin liittyen teatteritoimituksen johdossa ollut Kekäläinen tarttui Jussi Niilekselän esittämään perhesarjaideaan. Haastattelujen perusteella tilaustyön taustalla oli Siikalan aktiivisuus kanavan profiloinnissa. Kekäläisen piti ohjata sarja itse, mutta lopulta Niilekselä sekä kirjoitti että ohjasi tamperelaiseen lähiohjelmaan sijoitetun perhesarjan Kotirappu (1987). Se jäi viimeiseksi ns. vanhan teatteritoimituksen sarjadraamaksi. TV2:n sosiaalista realismia korostavan konvention mukaisesti se hyödynsi aikalaistarinaa ja uutta sosiologista lähiötutkimusta (esim. Kortteinen 1982). Aikaisempiin perhesarjoihin verrattuna uutta kerrontatyyliä sarjassa edusti sekä henkilöahmojen runsaus että monijuonisuus.¹²

Kanavaprofiloinnin taustalla oli puolestaan Yleisradion valmistautuminen kanavien väliseen kilpailuun ja sitä kautta suhtautuminen kaupalliseen ohjelmapolitiikkaan. 1980-luvun puolivälissä yhtiön strateginen johto huomasi, että Yleisradion ohjelmisto joutuu vakavaan kilpailutilanteeseen satelliittien ja kaapelien kautta. Vetovoimainen ulkomainen ohjelmisto lisääntyi. Yleisradion asiapitoinen ohjelmisto näytti häviävän taistelun katsojien suosiosta. Yleisradio hävisi sen jo Dallas-debatissa vuosikymmenen alussa. Ohjelmaneuvosto taipui MTV:n tahtoon sarjan jatkamisesta ohjelmistossaan nimenomaan yleisösuosioon vetoamalla (Ks. Ruoho 2000a).

Siikala nojautui näkemyksissään yhtiön suunnittelu- ja koulutustoiminnan apulaisjohtaja Risto Volasen ajatuksiin. Keskeisenä lähtökohtana oli kehittää uudenlaista suurta yleisöä ja ryhmäkohtaisia tarpeita tyydyttävää ohjelmistostrategiaa, joka merkitsisi muun muassa tietynlaisen draamallisen sarjailmaisun lisäämistä yhtiön ohjelmistossa. Volasen filosofiana oli yksinkertaisesti se, että kaupalliseen kilpailuun on vastattava dialogipohjaisella tunteisiin vetoavalla sarjamuotoisella ohjelmistolla. Sen tuli olla kyllin kansanomaista, toisin sanoen aiempaa vähemmän taistelevaa (TV1:n Timo Bergholm) tai korkeasteettisiä (TV2:n Reima Kekäläinen). Yhtiössä kiinnostuttiin samalla yleisön televisiosuhteesta ja tutkittiin sarjamuotoisen ohjelmiston muutokieltä ja tuotantotapoja. Volasen kaudella julkaistiin televisiosta väitelleen Dan Steinbockin kirjasarja: television muutokielestä (Steinbock 1985), katsojan televisiosuhdetta käsittelevän väitöskirjan englanninkielinen versio (Steinbock 1987) ja kotimaiden kuvadraaman kenttää käsittelevä antologia (Steinbock toim. 1986) sekä raportit yhdysvaltalaisesta televisiosta, sen formaateista (Steinbock 1988) ja tuotantojärjestelmästä (1989).

Tutkimusjohtaja Volasen omat näkemykset on kirjattu ohjelmapoliittiseen alustukseen vuodelta 1985 sekä vähän myöhemmin julkaistuun artikkeliin Draama ja elämäntapa (Volanen 1986). Näiden dokumenttien mukaan vanhakantai-

sen informatiiviseen ohjelmapolitiikan mukainen teatteriohjelmisto vastasi brechtiläistä ajatusta eepisestä teatterista. Sen tarkoituksena oli tarjota kriittinen käsitys historian kulusta ja vieraannuttaa "vieraantunut" katsoja porvarillisesta yhteiskunnasta ja kulttuurista. Tästä lähtökohdasta muun muassa pääosa amerikkalaisista televisiosarjoista oli vieras eepisen teatterin ajatukselle; päinvastoin, ne tarjosivat katsojalle samaistumista ja identifikaatiota yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Informatiivisen ohjelmapolitiikan keskeisenä puutteena Volanen näkee ohjelmatoiminnan tehtävien rajaamisen suppeasti ymmärrettyyn tieteelliseen valistukseen ja sen johdannaisiin, valistamiseen ylhäältä alaspäin, sen sijaan että suuntauduttaisiin ihmisten arkiseen elämismaailmaan ja -tapaan (Volanen 1985, 12). Vastaavasti ohjelmakieli jättää huomioimatta taiteen itseisarvon (emt. 6-7, ks. myös Volanen 1996, 79-89). Alustuksessaan hän pyrkii tarjoamaan vaihtoehdon sekä tietoa korostavalle informatiiviselle että amerikkalaistyypiselle kaupalliselle ohjelmapolitiikalle. Volanen tukeutuu J.V. Snellmanin sivistysajatteluun. Siinä historian liikevoimana on ihmisen halu täydellistää itseään ja ympäristöään (Volanen 1985, 14-15).

Kuusikymmentäluvulta peräisin olevan informatiivisen ohjelmapolitiikan arvostelu kytkeytyy tässä yhteydessä sekä ajallisesti että sisällöllisesti 1980-luvun vahvasti kaupallistumista tukeviin viestintäpoliittisiin konjunktuihin ja Yleisradion tuolloin ajateltuun kyvyttömyyteen vastata sähköisen viestinnän kilpailutilanteeseen. Alun perin porvarilliseen kansallisuusaatteeseen liittyvä sivistysajattelu loi uudelleen tulkittuna tilaa viihteen kautta saataville elämyksille, tiedonvälityksen ja sivistyksen rinnalla (ks. Ohjelmatoiminnan säännöstö 1992, 5). Kyse oli yhtä kaikki kilpailutalouteen ja kehittymässä olevaan tuottajajärjestelmään kytkeytyvän informatiivisen ohjelmapolitiikan uudelleenartikulaatiosta. Kulttuurisen tietoisuuden lisääntymistä edesauttamaan käynnistettiin Volasen kaudella tutkimusprojektit. Tarkoituksena oli kartoittaa suomalaista elämäntapaa ja etsiä Yleisradion tehtäviä uudessa kulttuurisessa tilassa (ks. ennen muuta Heikkinen 1986 ja 1989 sekä Kytömäki toim. 1991). Vuosikymmenen vaihteeseen mennessä Yleisradiossa oli jo käynnistetty käsikirjoitus- ja tuottajakoulutusta, joka antoi osaltaan tukea yhtiön tuotantokulttuurin muutokselle.

Koneen rakentamista kanavauudistuksen paineissa

Ajatus katsojien arkiseen elämymaailmaan suuntautuvien televisiosarjojen lisäämisestä meni yhtiössä läpi ja siihen saatiin kanavauudistuksen yhteydessä myös ylimääräisiä varoja. Sitä ennen TV2:n viihdetoimituksen yhteyteen rakennettiin erillinen tuotantolinja sarjadraamaa varten. Ohjelmistosta käytettiin sarjoista yhtiön vuosikirjassa 1987-88 käsitettä "käyttödraama"¹³. Viihdetoimituksen päälliköksi tuli teatteriohjaaja Olli Tola. Hän tuli teatterin maailmasta. Tolalla oli kaksi apupäällikköä, joista yksi vastasi puheviihteen ja toinen musiikkivihteen tuotantolinjasta. Kakkoseen rakennettiin toinen, täysin varustettu studio nimenomaan jatkuvajuoniselle sarjadraamatuotannolle. Draamaryhmän vuosikiintiötä tarkistettiin reilusti ylöspäin. Käsikirjoittajista oli kuitenkin pulaa; puuttui tekijöitä ja ennen muuta teollinen traditio tehdä paljon ja nopeasti.

TV2:n viihdetoimituksen yhteydessä aloittanut draamaryhmä pohjasi aluksi kanavan teatteriperinteeseen ja muun muassa ruotsalaisista sarjadraamoista saattuihin oppeihin¹⁴. Tolan lisäksi sen jäsenenä olivat vastikään teatteritoimitukselle perhesarjan tehnyt käsikirjoittaja-ohjaaja Jussi Niilekselä ja viihdetoimituksessa ohjaajana työskennellyt Kristiina Repo. Ryhmän dramaturgiksi 1988 nimetty Mer-



Kuva: YLE, TV 2, tiedotusosasto, Antero Tenhunen.

ja Turunen puolestaan oli työskennellyt Radioteatterissa, MTV:n Teatterissa ja T1:n Teatteritoimituksessa sekä osallistunut käsikirjoitus ja ohjaajakoulutuksen suunnitteluun Yleisradiossa.¹⁵ Ryhmään liittyi vielä ohjaaja Jukka Mäkinen.

Draamaryhmän ensimmäisiä töitä oli palkittu viisiosainen minisarja Häräntappoase (1989), joka perustui Anna-Leena Härkösen samannimiseen romaaniin. Sarjan käsikirjoitti ja ohjasi Jussi Niilekselä ja käsikirjoituksen dramatisoi Merja Turunen. Viihdetoimintuksen järjestämästä käsikirjoituskilpailusta tuli draamaryhmän tuotantoon kolme sarjaa, Rikos aamulla (1987) Raija Orasen voittanut käsikirjoitus), Saastamoisen poika (1987) ja Lottovoittajien maa (1990), kaikki 6-

osaisia minisarjoja. Näytelmätuotannon jako kahteen eri toimitukseen draamaryhmän perustamisen yhteydessä lisäsi TV2:n viihteellisten sarjojen ja ns. kevyen näytelmätuotannon osuutta ohjelmistossa. Budjettikaudella 1985/86 teatteritoimituksen kiintiö oli ollut kymmenen tuntia teatteria vuodessa. Se merkitsi yhtä uutta tv-näytelmää korkeintaan kerran kuussa. Teatteritoimituksen päällikkö Reima Kekäläinen kirjoitti oman näkemyksensä Yleisradion vuosikatsauksessa:

Katsojaluvut mittaavat päitä, mutta eivät katsomisen intensiteettiä tai elämyksen suuruutta. Yksittäisen ohjelmatekijän täytyisi pitää pää kylmänä vaikka tiimikin television, lehdistön ja poliittisten päättäjiä muodostamassa noidankehässä, journalistisessa maailmassa, tänä aikana, niin kuin runoilija sanoo, "joka on tyhmä kuin sodan lihottama sika". Huonoja ohjelmia puolustellaan hyvällä kritiikillä, julkisella tunnustuksella ja suurilla katsojaluvuilla, jolloin luottamus omaan makuun ja taiteellisiin kriteereihin katoaa ja ruvetaan tekemään juttuja, joita ei edes itse katsoisi. (Yleisradio 1987-1988.)

Kausisarjoista mainittakoon draamaryhmän ajoilta periytyvät (Mummo 1987 ja 1989), Päin perhettä (1992) Pari sanaa lemmestä (1992-1993) ja Rivitaloelämää 1989-1990. Ensimmäinen oli Pekka Lepikön kirjoittama ja ohjaama komedia. Sarjaa tehtiin kymmenen osaa. Sarjan saaman suosion vuoksi säännöistä piittaamattoman isoäidin hahmo ilmaantui myöhemmin Lepikön niinkään kirjoittamaan ja ohjaamaan komedialliseen perhesarjaan Kyllä isä osaa (1994-1995).

Nimimerkki Purasen kirjoittama ja Jukka Mäkinen ohjaama tilannekomedia Päin perhettä sai yllättävän vähän julkisuutta mielenkiintoisesta perusasetelma- taan huolimatta. Sarjassa kuvattiin slapstick-huumoria ja tilannekomedian nopeatempoisuutta tavoitellen anopin, väyn ja edellisen aikuisten lasten elämää. Pari sanaa lemmestä puolestaan oli Jussi Niilekselän kirjoittama ja ohjaama tarina kuusikymppisestä pariskunnasta ja näiden rakkauteen pettyneestä aikuisesta tytärestä, joka asusti kotinsa yläkerrassa. Rivitaloelämän kirjoitti toimittaja Ilse Rautio ja sen ohjasi Kristiina Repo. Se kertoi komediallisin keinoin juppiperheen elämästä, asenteista ja henkilösuhteista. Myöhemmin Rautio kirjoitti TV2:lle sarjan Onnea vai menestystä? (1995), jonka ohjasi ensimmäisenä draamatyönään Irmeli Heliö yhdessä Jukka Mäkinen kanssa.

Draamaryhmän työskentely alkoi aikaa myöten herättää kysymyksen, miksi teatteria tehtiin kahdessa eri toimituksessa. Vaikka tarkemmat syyt fuusioon jäävät auki, ilmeisesti ainakin yhtenä perusteluna sille oli se, että tuotantolinjan resurssit osoittautuivat suuremman toimituksen osana rajallisiksi. Teatterituotannon yhdistäminen sai tukea talon johdolta, mutta toiviksi rauhaan jätetty teatteritoimitus oli vastahangassa. Oli selvää, että se koki olevansa tuotantolinjana uhatuna. Vuonna 1991 draamaryhmän edustama sarjadraamatuotanto joka tapauksessa siirtyi Yleisradion organisaatio- ja kanavaudistuksen siivittämänä teatteritoimitukseen ja fuusioitui siihen omana ohjelma-alueenaan. Tässä yhteydessä viisitoista vuotta teatteritoimitusta johtanut Reima Kekäläinen siirtyi pois tehtävästä, keskittyen sen jälkeen pääosin ohjaustyöhön.

Vuoden 1993 kanavaudistus oli Yleisradiolle vaikea pala. Kaupallinen ohjelmisto siirtyi lopullisesti omalle kanavalleen. Yhtiön oli profiloitettava suhteessa kaupalliseen kanavaan ja löydettävä kahdelle kanavalle oma linjansa. TV2 selviytyi kanavaudistuksesta suhteellisen hyvin Metsoloiden (1993 ja 1995) menestyksen vuoksi. Ruotsinkielisestä televisiosta (FST) eläkkeellä oleva teatteripäällikkö Carl Mesterton oli tarjonnut sarjaideansa muillekin ja lopulta Risto Volasen rohkaisemana TV2:lle. Kakkonen otti ainakin henkilöstöpoliittisen riskin käyttäessään kanavaudistuksen myötä yhtiöltä tulevat ylimääräiset rahat kanavan ulkopuolella luodun sarjan rahoitukseen. Vaikka Mesterton oli kehittänyt sarjaidea jo pitkälle, sen käsikirjoituksen kirjoittamiseen ja hiomiseen meni vielä aikaa. Tuskin kukaan odotti sarjasta ns. megamenestystä.

Ilmeistä onkin, että katsojia kiinnosti paitsi tunteisiin vetoava tarina ja nostalginen, kansallista mytologiaa hyödyntävä käsittelytapa myös murrosajankohtaan (EU-jäsenyys, lamavuodet) sopiva selviytymistä korostava eetos.

Metsoloissa oli kohdallaan eräs pitkän sarjan taloudellisen kannattavuuden ja tehokkaan tuotannon perusedellytys. Sen 20 osan käsikirjoitukset olivat valmiit ennen kuin tuotanto alkoi. Tämä antoi mahdollisuuden suunnitella kuvaukset ennakoon ja rakentaa draaman kaari toimivaksi. Tuotannossa käytettiin ensimmäisiä kertoja ns. Production Broad -systemiä. Käsikirjoitukset purettiin kohtausittain niin, että esimerkiksi samat miljööt ja vuodenaajat kuvattiin yhdellä kertaa.¹⁶ Sarjan ensimmäiset 20 osaa tehtiin siis sarjatuoannon kannalta tehokkaasti. Ongelmia syntyi siinä vaiheessa, kun jaksoja olisi pitänyt tehdä lisää. Toinen käsikirjoittajista, Curt Ulfstedt oli loukkaantunut vaikeasti liikenneonnettomuudessa. Tässä vaiheessa mukaan tulivat käsikirjoittajina Anna-Liisa Mesterton ja Miisa Lindén, jotka toivat sarjaan "naisnäkökulmaa", joka entisestään syvensi henkilöhahmoja ja heidän keskinäissuhteidensa kuvausta.

Metsolat oli TV2:lle yksi sarjadraaman koulu ja se edesauttoi osaltaan kakkosen selviytymistä julkisen palvelun yleiseurooppalaisesta kriisistä vahvistaen samalla YLE:n legitimeettiä uudessa kilpailutilanteessa. Sarjan menestys auttoi kanavajohtoa perustelevaan, mihin Yleisradion keräämiä lupamaksuja käytetään. Sarjadraamatuotannon puolella vakuututtiin, että TV2:n kannattaa edelleenkin satsata kotimaisiin televisioteksteihin ja ennen muuta Helsingin ulkopuoliseen näkökulmaan. Jos asiaa tarkastelee tuotantopoliittisesti, Metsoloiden menestyksellä on kaksi puolta. Toinen niistä tuli jo käsitellyksi. Lisäksi sarjaa käytettiin oikeuttamaan pitkän sarjadraamalle luotavaa erityisasemaa teatteriohjelmistossa ja perustelevaan juuri "menestystuotteiden" rakentamista kilpailtaessa katsojaluvuista. Sarjoille alettiin asettaa yhä selvemmin vähimmäiskatsojalukuja. Siitä seurasi, että niinkin suuri katsojaluku kuin 700-800 tuhatta näytti pahimmillaan mitättömältä Metsoloiden parhaimmillaan saavuttaman 2 miljoonan rinnalla. Katsojalukuideologia näytti tulleen yhdeksi "laadun" takeeksi¹⁷.

Vaikka kanavan ulkopuolelta ylimääräisin rahoin tuotu idea ja sen näyttävä

lanseeraus aiheutti vakituisen henkilökunnan keskuudessa ristiriitaisia tunteita, Metsoloita käytettiin odotetusti esimerkkinä onnistuneesta sarjakoneesta. Sarjan teon kokemuksia pyrittiin välittämään yhtiön sisällä järjestämällä seminaari vuonna 1993, aiheenaan "Metsolat katseiden kohteena"¹⁸. Jokainen sarjadraaman teko osallistuva tietää, että "konekin" koostuu lopulta ihmisistä, eri alojen ammattilaisista ja heidän identiteetistään "tekijöinä" ja onnistumisestaan tiiminä. Näitä asioita alettiin tosissaan pohtia yhtiössä vasta kun siirtyminen tuottajajärjestelmään alkoi näkyä sarjadraaman tekijöiden arjessa.

Tuottajajärjestelmä ja pitkien sarjojen tuotanto

Sarjakoneen ideana on tuottajalähtöinen tehokas tuotantokulttuuri. Aiemmin tuottajan virkaa olivat hoitaneet toimituspäälliköt. He tekivät päätöksen tuotannosta annetun budjetin puitteissa ja päättivät tuotantoresurssien ja rahan käytöstä. Kun tietyt palvelut tulivat ikään kuin "talon puolesta" (tekniikka, lavastus, puvustus, tuottajajärjestelyt), ei niiden varaamisessa tarvittu käteistä rahaa. Resurssit olivat kiintiöityjä ja esimerkiksi studiotilaukset oli tehtävä ajoissa, joskus vuosikien eteenpäin. Tämä ei silti merkinnyt etteikö budjettia olisi seurattu ja resursseista ja käyttörahasta pidetty kirjanpitoa. Tämä työ oli päälliköiden lisäksi osin kuvaussihteereillä ja myöhemmin hallintoassistentteilla.¹⁹

Vuoden 1994 organisaatiouudistuksen yhteydessä kaikki ohjelma-alueet siirtyivät suoraan ohjelmajohtajan (Arto Hoffren) toimiston alaisuuteen. Samalla jatkui totuttautuminen tuottajajärjestelmään ja sisäiseen yrittäjyyteen, joka saatiin päätökseen vuoden 1997 alkuun mennessä jolloin siirryttiin sisäiseen kaupankäyntiin. Tämä merkitsi suurta muutosta TV2:n tuotantokulttuurissa. Resurssit budjetoidaan nyt ohjelma-alueittain ja niiden sisällä tuottajille, jotka vastaavat kukin omasta produktiostaan, sekä taloudellisesti että sisällöllisesti. Vuonna 1996 sarjadraamaa tehtiin 40 tuntia kahdelle ohjelmapaikalle vajaalla 40 miljardilla markalla eli noin 900 000 markalla tunti. Tämä on edullista draamojen osalta, mutta esimerkiksi uutistuotantoon verrattuna suhteellisen kallista ohjelmatuotantoa.

Kanavien välinen kilpailutilanne on pakottanut yhtiön jatkuvaan "tuotekehittelyyn", menetystuotteiden rakentamiseen ja kuten on käynyt ilmi, juuri draama on ollut tässä tärkeässä asemassa. Nimenomaan jatkuvajuonisten sarjojen osalta odotettiin Metsoloiden ohella uusia avauksia. Meneillään oli tuotannollinen kokeilu, jossa oli mukana yhtiön tutkimus- ja kehitysosasto. Elämän suola (1996-1998) pyrittiin rakentamaan "koneeksi", joka voisi tuottaa nopeammin ja tehokkaammin yleisöön menevää sarjadraamaa. Apuna oli ainakin Mediapajan teettämä ohjelmatestaus.²⁰ Sarjassa oli alun perin useita käsikirjoittajia ja ohjaajia, sekä erityinen script editor eli käsikirjoitustoimittaja (Mika Ripatti). Osa käsikirjoittajista jäi pois jo alkuvaiheessa tiimityössä ilmenneiden vaikeuksien vuoksi. Sarjan "creator" oli Jussi Niilekselä. Hän rakensi sarjan idean ja valvoi sarjan tuotantoprosessia ns. taiteellisena tuottajana. Kokeilusta ei ole käytettävissä julkistettua evaluaatiota.

Tutkimusajankohtana ja sen jälkeenkin, ensin draamaryhmässä ja lopulta fuusioituneessa TV2 Draama -toimituksessa, tuotettiin edellä mainittujen lisäksi sellaiset sarjat kuin Huomenna on paremmin (1993), Pappa rakas (1993), Hyvien ihmisten kylä (pääosin 1994), Autopalatsi (1994), Kohtaamiset ja erot (1994-1995), Onnea vai menestystä (1995), Lähempänä taivasta (1996), Pimeän hehku (1996), Heartmix (1996), Ota ja omista (1997) Klubi (1998). Yksikään näistä ei lopulta ollut kovin pitkä sarja vaikka monista niistä piti tulla sellainen. Koko 1990-luvulla

yksikään sarja ei yltänyt kestoaltaan yli Elämän suolan 60 osan ja toiseksi pisinkin sarja, Ota ja omista, jäi 32-osaiseksi. Klubissa oli 20 osaa. Meneillään oleva Mes-tertonin tuotantoyhtiön valmistama Hovimäki tulee kaikkine osineen olemaan pitkä tuotanto, mutta se ei ole luonteeltaan puhtaasti jatkuvajuoninen sarja. Tuotantonäkökulmasta se on kausisarja – aivan kuten aikanaan Heikki ja Kaija ja Rintamäkeläiset – joka tuotetaan kausittaisina kokonaisuuksina, vaikka se kertookin samojen perheiden ja sukujen tarinaa.

Alun perin pitkiksi tarkoitettut sarjat ovat saattaneet kuihtua kasaan juuri siinä vaiheessa, kun käsikirjoitusta on alettu kirjoittajien mukaan liiaksi muuttaa alkuperäisestä ideasta. Näin on käynyt sarjojen Autopalatsi ja Lähempänä taivasta kohdalla. Näihin ongelmiin viittasin jo artikkelissani alussa ja asiasta käyty julkinen keskustelu on luettavissa osoittamistani lähteistä. Ihmetystä herättää sen sijaan eräiden sarjaideoiden sekä esituotantoon että tuotantoon liittyvä pitkittyminen ja vaikeutuminen. Alun perin 6-osaiseksi suunniteltu ja draamaryhmän aikana tilattu sarja saatiin venyttää lopulta 20-osaiseksi, mutta tuottaa se silti minimibudjetilla eli noin 6 miljoonalla markalla. Palaan pitkien sarjojen tuottamiseen, käsikirjoittamiseen ja ohjaamiseen liittyviin, tekijöiden itse esille nostamiin ristiriitaisiin näkemyksiin tuonnempana.

Oireellista luentaa

Sarjadraaman arvostus on aina ollut kaksijakoista. Esimerkiksi Yleisradion ja Suomen kirjailijaliiton välisessä sopimuksessa vuodelta 1973²¹ 'sarjanäytelmä' määritellään seuraavasti: Sarjanäytelmäksi sanotaan useampia esityksiä käsittävä ohjelma, jonka esitysjaksoja ei kiinteä juoni sido toisiinsa yhdeksi kokonaisuudeksi. Sarjanäytelmät jaetaan samalla ns. perhesarjoihin ja ns. asiasarjoihin – vastaavaa jaottelua ei löydy enää myöhemmistä sopimuksista. 'Perhesarjat' kertovat suppealla alueella perheen, suvun tai naapurusten elämästä; ongelmat ovat pääasiassa henkilötasolla. 'Asiasarjat' taas liittyvät yleensä historialliseen tai yhteiskunnalliseen tapahtumaan tai taustaan ja jokainen sarjan osa muodostaa pistenäytelmätyyppisen kokonaisuuden. Sarjanäytelmästä poikkeaa 'jatkonäytelmä', joka on useampia esityksiä käsittävä ohjelma, jonka esitysjaksoja kiinteä juoni sitoo toisiinsa yhdeksi kokonaisuudeksi ja jonka suunniteltu kokonaiskesto pystytään etukäteen määrittämään. Maksetut tekijänpalkkiot ovat tässä vanhassa sopimuksessa viime mainitun kohdalla korkeimmat ja pienimmät ns. perhesarjoissa.

'Jatkonäytelmä', siten kun se kuvataan, viittaa pikemminkin minisarjoihin kuin jatkuvajuonisiin sarjoihin tai nykyisiin kausisarjoihin. Tutkimusaineistooni ei osu yhtään sarjaa, joka olisi aikanaan arkistoitu 'jatkonäytelmänä', eikä käsite enää esiinny tällaisenaan myöhemmissä sopimuksissa. Arvostuksesta kertoo, että juuri "suppealla alueella perheen, suvun tai naapurusten" elämästä kertovat perhesarjat ovat olleet vähiten arvostettu näytelmälaaji. Sopimusajankohta huomioiden on selvää, että tällöin viitataan juuri Heikin ja Kaijan sekä Rintamäkeläisten tapaisiin sarjoihin. Olen toisessa yhteydessä käsitellyt sitä, miten sarjan tekijät määrittelivät lajityypin ns. käyttödraamaksi. Termillä viitattiin aikanaan siihen, että sarjat olivat aikaansa sidottuja, tavallaan kertakäyttöisiä. Käsitteeseen liittyi mielle sarjojen tuotannon taloudellisuudesta; ne tehtiin nopeasti monikameratekniikalla ja pääosin studiossa. Kukaan ei kuitenkaan asettanut esimerkiksi Reino Lahtisen kirjailijakykyä kyseenalaiseksi vain sen vuoksi, että hän kirjoitti sarjadraamaa. Tai toimittaja-käsikirjoittaja Jorma Savikon. Päinvastoin, ainakin journalistisen TV-kriitikin mukaan televisiolle kirjoittaminen ilmaisi aikanaan kirjoittajan monipuolisuutta.

Kyse tekijyydestä palautuu lopulta kulttuurin kentällä käytävään keskusteluun, jossa mittelevät keskenään erilaiset taiteelliset asemat ja kannanotot (Bourdieu 1988, 55-58). Mutta yhtä tärkeää kuin tunnustaa tämä on nähdä, että tekijyys on muutakin kuin politiikkaa ja yhteiskunnallisia valtasuhteita. Se on työtä siinä kuin televisiosarjojen tutkiminenkin. Se on käsikirjoittamista, dramatisointia, ohjaamista, kuvaamista ja leikkaamista. Se on inhimillistä, todellista ja usein varsin arkisena koettua toimintaa. Siksi on tärkeää tutkia niitä esteitä ja mahdollisuuksia, joita tekijät itse kokevat omassa työssään. Tällainen analyysi auttaa arvioimaan lopulta tekemisen laatuun liittyviä inhimillisiä ja tuotantorakenteeseen liittyviä tekijöitä. Sillä vaikka vierastaisimmekin ohjaajakulttia tai haluaisimme

esimerkiksi formaatin rajoihin vedoten viedä tekijätiimiltä arvon, emme voi kieltää heidän olemassaoloaan emmekä heidän kokemuksiaan omasta roolistaan tuotantoprosessissa.²²

Voimme yrittää rakentaa kuvaa sitä, miten televisiotuotannossa eri aikoina työskennelleet tuottajat, käsikirjoittajat ja ohjaajat mieltävät työnsä ja miten toimiminen osana koneistoa heille subjektiivisesti merkitsee. Millaisia kantavia ideologioita, ristiriitoja ja murtumia suhteessa esille tuleviin näkemyksiin ja käytössäni oleviin kirjallisiin lähteisiin haastatteluaineistosta löytyy? Et siessämme vastausta tähän kannattaa kiinnittää huomio erityisesti puheissa ilmeneviin esteettisiin ja kulttuuripoliittisiin yhteyksiin sekä yhteiskunnallisiin tendensseihin.



Kuva: YLE, TV 2, tiedotusosasto, Antero Tenhunen.

Juuri tässä mielessä haastatteluja on luettu erilaisten tuotantojen oireita tutkien, etsien toisiaan täydentäviä tai poissulkevia diskursseja, ristiriitoja ja esille työntyviä ongelmia. Diskurssilla tarkoitetaan tässä yhteydessä metapuhetta, filosofisia tausta-ajatuksia, oletuksia ja puheen ideologisia kiinnikkeitä, jotka ovat tulkittavissa joko sanotusta tai siitä, mitä ei sanota. Jatkossa esiintyvät diskurssille rinnakkaisina käsitteinä lisäksi puhetapa ja metapuhe.²³

Vaikka haastattelut on tehty vuonna 1996 ja esimerkiksi Juha Rosman siirryttyä teatteritoimituksen johtoon pitkien sarjojen asema tuotantofilosofiassa on muuttunut edellisen päällikön, Olli Tolan näkemyksistä, haastattelujen antamaa kuvaa tekijöiden ajatuksista ja näkemyksistä voi pitää diskurssianalyysin lähtökohdista pätevänä. Erityisen hyvin se kuvaa tilannetta 1990-luvun puolivälissä.

Haastattelut osuivat nimittäin ajankohtaan, jolloin TV2:n tuotantokoneistoa toden teolla rakennettiin vastaamaan pitkän sarjadraaman edellytyksiä. Meneillään oli pieniä ja suuria "kokeiluja", menestyksiä (Metsolat) ja epäonnistumisia, ainakin käsikirjoittajien näkökulmasta (vrt. artikkelin alussa viitattu julkinen keskustelu). Loppujen lopuksi tämän analyysin kannalta ei niinkään ole tärkeää, mitä 60-luvun alun episodisarjojen tai 90-luvun jatkosarjojen osalta opittu, vaan millaisia asioita niiden tuotanto ja sen eri osa-alueet ovat nostaneet esille televisiosarjojen paikasta Yleisradion ohjelmapolitiikassa, televisio-ohjelmistossa ja suhteessa ns. luovaan työhön.

Suuri yleisö versus kirjallinen yleisö

Haastatteluissa sarjadraamasta ja sen vastaanotosta muodostuu kaksi yleisöjä kuvaavaa diskurssia: massayleisö ja erityisyleisö. Tuottaminen "massoille" tai joillekin taiteellisuutta vaaliville erityisryhmille ei näytä olleen erityinen television ongelma 1960-luvun alkupuolella. Sarjadraamaa tuotettiin aluksi selkeästi erillään muusta teatteriohjelmistosta (teatteriesitysten suorat taltioinnit). Sarjan luonne viihteenä tunnustettiin. Tilanne oli 1970-luvun alussa jo muuttunut ja Rintamäkeläisten ottaminen tuotantoon ei tapahtunut ongelmitta. Teatteritoimitus oli perustettu 1960-luvun puolivälissä ja sille oli muodostunut oma, dokumentaarisuutta ja reportaasinomaisuutta korostava linjansa. Lopulta Rintamäkeläisten tuotanto lähti kuitenkin käyntiin, mutta sitä rahoitettiin vaihtelevasti ajanvietetoimituksen, ohjelmapäällikön toimiston tai teatteritoimituksen budjeteista.

Viihteellisen sarjadraaman konventio oli toimituksellisesti rakentunut Heikin ja Kaijan luomalle perustalle. Kilpaileva ohjelmayksikkö, Mainos-TV tuotti sekin perhesarjansa erillään muusta teatterituotannostaan, perheohjelmien yhteydessä. Kakkosen erityislaatuna oli kuitenkin vahva alueellinen näkökulma ja sitoutuminen sosiaaliseen realismiin kuvastossaan. Sarjan luoja Pertti Nätilä oli tutustunut brittiläiseen sarjaan Coronation Street ja pohtinut minkälainen sarja sopisi paikallistelevision, joka Tamvisio tosiasiaassa oli. Teatteritoimitukselle oli muotoutunut kunnianhimoiset, asiakaskeiset tavoitteet, missä valossa Heikki ja Kaija alettiin vähitellen käsittää puhtaasti "vain" viihteeksi.

Sen asemesta viihdetoimituksen johdossa (Jarmo Porola) ajateltiin 1980-luvulle tultaessa, että viihteelliselle komedialle oli olemassa sosiaalinen tilaus ja selkeä paikka ohjelmistossa. Ajateltiin, että katsojat tarvitsivat tämäntyyppistä katsottavaa. Jälkeenpäin ajatellen Tankki täyteen oireili maaltamuuton jälkeistä nostalgiaa, johon Metsoloiden menestyksen on väitetty nojanneen. Joka tapauksessa tuona aikana TV2:ssa työskennelleet haastattelut nostavat toisilleen vastakkaisena esille "suuren yleisön" tarpeet, jotka on tyydytettävä viihteellisemmällä ohjelmistolla ja toisaalta sellaisen "kirjallisen yleisön" tarpeet, joka on elokuvataiteellisesti tai teatterimielessä kiinnostuneita televisiodraamasta. Viime mainittujen oletetaan kyllästyvän liiaksi suurelle yleisölle laskelmoitujen sarjojen äärellä ja päinvastoin, viime mainittujen karttavan korkeataiteellista tuotantoa.²⁴

Ns. suuren yleisön ja kirjallisen yleisön vastakkainasettelun rikkovat sellaiset tavat puhua katsojista, joissa televisiosarjojen "suurta yleisöä" väitetään liiaksi aliarvioitavan. Liiallinen varovaisuus estää epäsovinnaiset käsittelytavat erityisesti perhesarjoissa ja rohkeista ratkaisuista tingitään. Käsikirjoittaja ilmaisee oman näkemyksensä suomalaisen sarjojen yleisestä ilmapiiristä ja luonteesta näin: "Joku hulluus ja rohkeus pitäisi säilyttää, ne on sitä herkkua, sitä runsautta... Se on kans suomalaisten sarjojen helmasynti, että niistä tulee niin helvetin totisia ja synkkiä, ettei kenenkään ihmisen elämä ole niin synkkää ja totista."

Yleisökäsitystä puolestaan laventavat näkemykset kohdeyleisöistä, erityisesti nuorista aikuisista ja heitä kiinnostavista teemoista. Nuorta yleisöä ajatellen TV2 tuottikin sellaiset keskipitkät sarjat kuin San Franciscoon sijoittuva Heartmix (1996) ja opiskelijaelämästä Suomessa kertova Kalapuikkokeitto (1998). Yksittäisistä ohjelmista irtautuva tapa puhua yleisöstä on haastattelujen perusteella joko huolissaan katsojien "kanavauskollisuudesta" tai sitten täysin vastakkaisesti määrällisen yleisötutkimuksen mukanaan tuomasta "katsojalukuterrorista". Nämä vastakkaiset diskurssit näkyvät tavassa nähdä sarjadraaman tekemisen professionaalinen luonne erityisesti kun ollaan siirtymässä ohjaajakaskeisesta tuottajavetoiseen tuotantokulttuuriin.

"Käsityöläiset" ja "taiteilijat"

Ajatus siitä, että oltaisiin tekemässä sarjadraamaa jonkinlaisen tuotantokoneen osana herättää kaikissa ammattiryhmissä ristiriitaisia ajatuksia. "Kone" tulkitaan eri tavoin ja sen käyttämistä vältetään esimerkiksi puhumalla yleisesti "tehokkuudesta". Haastatteluista on löydettävissä kaksi toisilleen osin vastakkaista diskurssia, hallinnollinen ja ammatillinen. Jälkimmäisen sisällä esiintyy lisäksi käsityöläisyttöä ('craft') ja taiteellisuutta ('art') korostavat puhelijat. Hallinnollisessa diskurssissa esille nousevat luontevasti ajatukset kanavakilpailusta, katsojaluvuista, tuotekehittelystä ja tehokkuudesta. Ammatillis-käsityöläinen diskurssi viittaa suoraan sarjan tekemiseen, työn organisointiin ja kunkin osuuteen tiimityössä, jopa puhujalle ideaalin yksilöllisen taiteellisen näkemyksen kustannuksella. Tämän diskurssin puitteissa tulee erityisesti esille ajatuksia tiimityön organisaatiosta, tuotantokoneesta, produktiokohtaisuudesta, yhteisesti hyväksytystä työnjaosta, sitoutumisesta, henkilökohtaisista taidoista ja hyvien henkilösuhteiden tärkeydestä (vrt. Elliot 1972, 128-129).

Tuotannon teollista luonnetta saatetaan vähätellä myös hallinnollisessa diskurssissa. Tällöin viitataan kuitenkin vähäiseen kokemukseen "koneesta", jolloin jokin tuotantoprosessin osa nähdään edelleen "käsityömäisenä" ja haparoivana, muotoaan etsivänä. Käsityömäisyydellä on hallinnollisessa ja ammatillisessa diskurssissa siten kaksi merkitystä; se on joko yksilöllisen taiteellisen työn vastakohta tai osoitus teollisen perinteen puuttumisesta tuotantokulttuurissa. Erityisesti hallinnollisessa diskurssissa vältetään yhdistämästä teollinen tuotanto "laadun" huonontumiseen, mikä lienee yleisin argumentti kiisteltyä "sarjakonetta" vastaan. Sarjamaisesti tuotetusta hyvästä "laadusta" voidaan nostaa esille jokin kotimainen minisarja, vaikka sarjan tuotanto tuskin vastaa pitkien, monivuotisten sarjojen tuotantoa. Jopa ammatillis-taiteellisen diskurssin sisällä voidaan arvostaa joitakin yksittäisiä brittiläisiä ja yhdysvaltalaisia sarjoja.

Haastatellut toki tietävät, että brittiläiset tai yhdysvaltalaiset "laatusarjat" eivät ole vertailukelpoisia kotimaisen sarjatuotannon kanssa jo pelkästään siksi, että niiden markkinointialue, ja mikä tärkeintä, sitä myöten niiden tuotantoon käytetty raha, on moninkertainen suomalaisen tuotantoon verrattuna. Hallinnollinen diskurssi muistuttaakin jatkuvasti, että pääosin lupamaksuilla (n. 80 %) rahoitettava yhtiö jakaa tietyn määrän rahaa, jonka puitteissa tehdään tietty määrä ohjelmatunteja. Lisäksi tietynlaiselle ohjelmistolle on viikottaiset paikat, mukaan lukien televisiosarjat. Tästä syntyy hallinnollisen diskurssin pohja perustella "tehokkuutta". Näkökulma on taloudellinen, mutta ainakin puhetavaltaan kansallista tuotantoa puoltava. Samat realiteetit tunnustaen ammatillisessa diskurssissa "tehokkuus" yhdistetään luovaa työtä tekevien ihmisten ja suurenkin tuotantokoneiston inhimillisiin toteuttamistapoihin. Yleisön hyväksyminen, joka

mitataan katsojaluvuilla tai muulla julkisella tunnustuksella otetaan kuitenkin tässäkin diskurssissa enemmän annettuna realiteettina kuin pohtimisen arvoisena asiana.

Käsityöläisyyttä korostavalle metapuheelle vastakkainen on ammatillis-taiteellinen diskurssi, joka on näistä selvimmin tekijälähtöinen. Vaikka sama henkilö voi omata sekä käsityöläisyyttä että taiteellisuutta korostavat diskurssit, asettuu näistä jälkimmäinen selvemmin yleisölähtöistä tuotantofilosofiaa vastaan. Diskurssien päällekkäisyyttä kuvastaa se, että sarjadraaman käsikirjoittaja tai ohjaaja voi edelleen haaveilla omasta sarjasta, joka on selvästi hänen oma työnsä. Toisen idean pohjalle jaksoja kirjoittava haastateltu saattaa siksi käyttää itsestään sellaistaakin käsitettä kuin "rivikirjoittaja". Merkityksiltään ristiriitaiset diskurssit tekijöiden omasta roolista taiteilijana ja yleisöstään ovat aineistoni perusteella ominaisia muototuvassa olevalle tuottajalähtöiselle tuotantokulttuurille, vaikkakin kyse yhtäältä taiteilijan ilmaisuvapaudesta ja toisaalta yleisön miellyttämisestä lienee taiteenteon ikuinen dilemma.

Ohjaajakeskeisyys versus tuottajalähtöisyys

Erityisesti television alkuvuosikymmeninä, kun sarjadraama etsi muotoaan, ohjaajan dramaturgisilla taidoilla näytti olleen erityinen merkitys. Vaikka esimerkiksi Mustat ja punaiset vuodet tehtiin jaksoittain, käytettiin sen käsikirjoittamisessa jo nykyaikaisia menetelmiä, joita edelleen opetellaan käsikirjoitustyöpajoissa. Käsikirjoitus eteni ulkomailla kouluttautuneiden tekijöiden käsissä eri kirjoitusvaiheiden kautta lopulliseen hahmoonsa. Tuottajatasoisen dramaturgin tehtävät, esimerkiksi kirjoittajakykyjen etsintä jäi tuolloin toimituspäällikön tehtäväksi.

Käsikirjoittajien, ohjaajien ja dramaturgien yhteistyöstä on haastatteluissa löydetävissä kahdenlaista metapuhetta; yhdessä korostuu juuri ohjaajakeskeisyys, toisessa tuottajalähtöisyys. On selvää, että nämä liittyvät eri tuotantokulttuureihin. Ohjaajakeskeisyys näyttää olleen vanhempien tuotantojen osalta itsestäänselvyys. Ongelmia se näyttää tuottaneen silloin lähinnä ohjaajille. Tekijänoikeudelliset syyt ovat estäneet ohjaajia saamasta nimiinsä käsikirjoituksia, joiden työstämiseen he ovat täysimittaisesti osallistuneet. Haastattelujen perusteella ohjaaja ja käsikirjoittaja ovat erityisesti tuotantokulttuurin kahtena ensimmäisenä vuosikymmenenä muodostaneet ideaalin aisaparin, joka on saattanut tehdä useita eri tyyppisiä draamoja yhdessä. He ovat usein syöttäneet ideoita toisilleen, erityisesti esituotantovaiheessa ja ohjaaja on voinut puuttua jo tässä vaiheessa tekstiin. Yleensä varsinainen tuotantovaihe on kuitenkin jäänyt ohjaajalle ja hän on voinut muokata työtä yhdessä näyttelijöiden kanssa.

Myöhemmin tulivat komedian ja perhesarjojen puolella käsikirjoittajat, jotka kirjoittivat itselleen ohjaten omia töitään televisioon. Tällaisia kirjoittaja-ohjaajia ovat aineistossani Neil Hardwick, Jussi Niilekselä, Pekka Lepikkö ja Carl Mesterton. Heistä vain Jussi Niilekselä on TV2:n vakituinen työntekijä. Tilanne on tietysti mutkattomampi kiireisen, teollista mallia mukailevan tuotannon kannalta, jos kirjoittaja voi muokata vapaasti tekstiä ohjausvaiheessa, ilman lisäneuvotteluja kirjoittajan kanssa. Käsikirjoittajan ja ohjaajan läheinen yhteistyö on jatkunut ainakin osassa pitkään sarjadraamaan keskittyvistä tuotannoista. Tilanne on rakoillut niissä produktioissa, joissa tuotantoon on puututtu sen alkuperäisen luovan tiimin ulkopuolelta. Näin alkoi käydä yhä useammin kanavakohtaiseen ohjelmasuunnitteluun ja tuottajakulttuuriin siirryttäessä ja niihin liittyvän tehokkuusajattelun lisääntyessä.

Tuottajalähtöisyys on sekä käsikirjoittajan että ohjaajan kannalta mutkikas

tuotantokulttuuri. Se korostaa käsikirjoituksen merkitystä (erityisesti sitä, että se olisi mahdollisimman valmis ennen tuotantoa), mutta toisaalta antaa viimeisen sanan siinäkin taiteelliselle ja taloudesta vastaavalle tuottajalle. Uudessa systeemissä ohjaajankin tulisi kunnioittaa taiteellisen tuottajan näkemyksiä. Pitkissä sarjadraamoissa on monta käsikirjoittajaa ja monta ohjaajaa; enempi ohjaaja kuin yksittäinen käsikirjoittajakaan ei voi laskea tuotetta omiin nimiinsä. Se on taiteellisen tuottajan teos, vaikka tekijänoikeudellisesti työ on edelleen käsikirjoittajan teos. Vanhan tuotantokulttuurin ohjaaja-käsikirjoittaja -aisaparit saivat 1990-luvulla rinnalleen tiimejä, joissa käsikirjoittaja ei välttämättä edes tavannut ohjaajaa, vaan käsikirjoitusta ja ohjausta välittävä työ oli script editorilla.

Tuottajalähtöisyyttä puoltavat ja niihin kriittisesti suhtautuvat diskurssit palautuvat lopulta sellaisiin kysymyksiin kuten käsikirjoittajan oikeus omaan tekstiinsä, kyky ja halu kirjoittaa tai ohjata ryhmässä ja tiettyyn sarjaformaattiin. Useimmat haastattelemani kirjoittajat ottivat tämän haastatteluhetkellä haasteena vastaan. Toisin sanoen he olivat yrittäneet oppia "materiaalin tuottajiksi", yhdeksi kirjoittajaksi monen joukossa. Vähintäänkin heillä oli pyrkimystä oivaltaa ryhmätyön luonnetta ja taiteellisen joustavuuden tärkeyttä tuottajavetoisessa tuotantokulttuurissa. Ohjaajakeskeisen tuotantokulttuurin aikana televisioon kirjoittaneet yhtä lailla kuin uudetkin kirjoittajat havaitsivat pian, että tuottajalähtöisyys vaatii kirjoittajalta täysin erilaisia ominaisuuksia kuin ns. perinteiseltä kirjailijalta.

Arkielämän kulttuuristaminen

Kuusikymmentäluvun alkupuolen sarjat edustavat vielä selvästi studiokautta (1961-1967). Näissä tuotannoissa on nähtävissä jäänteitä moraalitaloudesta, uskosta ihmisten haluun ja kykyyn auttaa toisiaan ja valistuksen merkityksestä tässä. Vuosien 1968 ja 1979 välillä tuotanto on luonteeltaan dokumentaarista ja tekemistä leimaa pyrkimys vaikuttaa suunnittelutalouden ideologian mukaisesti tiedon avulla. Vuonna 1979 käyttödraaman tuotanto siirtyi toviksi viihdetoimintukseen teatteritoimituksen keskittyttä taiteelliseen tuotantoon. Komedian kulkakausi keskittyy viihdetoimituksessa erityisesti vuosiin 1980-86. Samalla yleisradioyhtiö itse siirtyi kilpailun kauteen ja paineet löytää oma linja draamalle korostuvat TV2:ssa. Vuosi 1987 merkitsee siirtymää juonisarjojen rakentamiseen, vaikka komediallisia episodisarjoja on kasvavasti tulossa tuotantoon. "Sarjakoneen" rakentamisen ensimmäistä vaihetta kestää vuoteen 1991, jolloin draamaryhmä ja teatteritoimitus fuusioituivat. Toinen sarjakoneen rakentamisen vaihe onkin kanavaudistuksen valmistelua ja siitä selviytymistä aina vuoteen 1993. Tänä aikana tuotannossa on runsaasti viihdeellisiä perhesarjoja. Tuottajajärjestelmään siirtymisen ja erilaisten formaattisarjojen kokeileva kausi alkaa vuodesta 1994.

Vuonna 1997 teatteriohjelmien päälliköksi valittiin Juha Rosma edellisen päällikön siirryttyä Draama 2001-kehitysprojektin vetäjäksi. Elokuvaohjaukseen ja -koulutukseen erikoistunut uusi päällikkö on mielellään myös ohjannut, esimerkiksi Tove Idströmin 4-osaisen minisarjan Vaarallinen kevät (1998).

Kanava ja koko yhtiö on vuodesta 1998 lähtien elänyt yhä kovenevan kilpailun aikaa neljännen televisiokanavan toimiessa täydellä ohjelmakaaviolla. Lisäksi yhtiössä alettiin valmistautua digitaaliseen televisioon siirtymistä. Kiristyneestä kilpailutilanteesta huolimatta TV2:n katsojatavoite on pysynyt 20 prosentissa. Pitkän, 60-osaisen Elämän suolan loputtua sarjat alkoivat kuitenkin uuden päällikön alaisuudessa lyhetä sen periaatteen mukaisesti, että jokaisella ohjelmalla on sille parhaiten sopiva muoto ja kesto. (YLE 1998, 29-30, 58, 60.) Vuosituhannen vaih-

teeseen tultaessa Yleisradion markkinaosuus oli kahden kanavan osalta 43,1 prosenttia (YLE 1999, 7).

Teatteri- ja viihdetoimituksen paikallisilla linjauksilla on ollut yhtiön yleisilmettä eriyttävä ohjelmapoliittinen merkitys aina 1980-luvun loppupuolelle saakka. Silloin paineet ns. pitkän sarjadraamakoneen rakentamisesta veivät toviksi katseet (ja osin resurssitkin) muualle. Kuten analyysini tekijöiden näkemyksistä osoittaa, muutokset tuotantokulttuurissa ovat olleet rajuimpia ja tekijöille kipeimpiä ns. kilpailutalouden kuin sitä edeltäneen suunnittelutalouden (ja tätä edeltäneen moraalitalouden) kaudella. Formaattittomuus on aina näihin päiviin saakka taannut tekijäjoukolle suhteellisen vapauden ilmaisukeinojen etsimisessä.

Sarjadraaman puolella se on merkinnyt ajoittain joko suuria satsauksia historiallisiin epookkeihin, paneutumista kokeellisiin ilmaisukeinoin tai omaperäisiin minisarjoihin. Kahdeksankymmenluvun puolivälissä tehty linjaus dialogipohjaiseen sarjadraamaan teatterituotannossa merkitsi samalla ideologista siirtymää suunnittelulouteen liitetystä paternalismista näkemykseen vapaasti kulttuurisia merkityksiä tuottavista, holhousta kaihtavista yksilöistä. Kulttuuristen merkitysten tämäntapainen korostus on lopulta pakottanut kaikki televisioyhtiöt jatkuvasti täsmentyvään kohderyhmäajatteluun ohjelmiston rakentamisessa.

Sisällöllisesti monille erilaisille ratkaisuille avoin tilanne kiteytyy Yleisradiolaisa, jossa yhtäältä korostetaan yhtiön taloudellista asemaa tulosvastuullisena yrityksenä, mutta toisaalta kirjataan lakiin sen hyvinkin erilaisia yleisöjä käsittävä palvelutehtävä. Pohjimmiltaan sarjadraaman alueella tapahtuneissa muutoksissa on kyse kulttuurisen kokemusmaailman ja sosiaalisen tilan uudelleenartikulaatiosta. Kahdeksankymmentäluvun lopulta Yleisradion ohjelmapoliitikassa nojaututtiin ajatukseen arkielämän kulttuuristumisesta ('culturalization of everyday life'). Katsojien osuutta kulttuuristen merkitysten tuottamisessa ja sosiaalisen toiminnan muotojen valinnassa on korostettu aina noista ajoista lähtien. Kulttuuristumisen käänttöpuolena on kuitenkin mahdollisuus, että arjen poliittiset merkitykset pyyhkiytyvät aikaa myöten täysin pois. (Heath 1990, 275.) Tämä on osa yleismaailmallista medioitumisprosessia, jossa kulttuurimme alkaa kyllästyä merkeistä omaten yhä vähemmän kiinnostusta muuhun kuin omaan ns. todellisuuteensa. Sosiaalisen uudelleenartikulaatio voi tapahtua yksinkertaisesti siten, että fiktiivinen televisiosarja alkaa ruokkia todellisuudennälkäistä katsojaa tehokkaammin kuin arki itse.

Joidenkin tutkijoiden esittämässä skenaarioissa kansalaisten "holhoamisen" tilalle astuu vapautta vaalivassa mediatuotantoideologiassa lopulta omanlaisensa välinpitämättömyys. Kilpailutaloudessa on toisarvoista olla kiinnostunut yksilöistä ja heidän vapaudestaan. Sille on johdonmukaista ja ensisijaista keskittyä näiden kykyyn ja valmiuteen kuluttaa tiettyjä tuotteita. (Emt., 271-276.)

Eikö Yleisradio voisi selkeästi irtautua tällaisesta arkielämän näköalasta? Eikö juuri sen tulisi yleisöpalvelijana olla kiinnostunut aivan erityisellä tavalla yksilöiden asemasta tässä paikallisesti ja globaalisesti uudelleenorganisotuvassa ja merkityksellistyvässä yhteisössä. Eikö se voisi tarkistaa oman roolinsa sen tuottajana?

Yhtäältä Yleisradion jakamalla tiedolla ei enää ole samanlaista oletettua suhdetta yhteiskunnan dynamiikkaan kun aiemmin väitettiin. Siksi sille pitkään kuuluneen "informoinnin" funktionkin on muututtava. Ohjelmapoliitikassa tulisi ottaa huomioon, että kuvittelusta vapaudestaan nautiskeleva televisiokatsoja on osallisena tuloksiltaan ennustamattomissa "arkipäivän kokeissa" (ks. Giddens 1995, 84-89). Kun katsojan jokapäiväiset valinnat ovat osa globalisaatioprosessia, se vaatisi uudenlaista kansalaisuutta, jossa korostuu aikaisempaa enemmän yksilön vastuu teoistaan. Kansalaisuus ei ole kadonnut, vaan muuttanut sisältöään ja laajentunut kattamaan myös kulutuksen. Lyhyesti sanottuna aiemmin institu-

tioiden, kuten Yleisradion, yhteiskunnallisesti ohjaamaa moraalista vastuuta on siirtynyt aiempaa enemmän yksilöin harteille (Bauman 1990, 143-169). Individualisteiksi haukutuilla katsojilla on ehkä kuviteltua enemmän halua ottaa kantaa "osallisina kansalaisina" vaikka television tarjoamat ohjelmamuodot ja esitetävien asioiden päiväjärjestys ei tähän nykyisellään soisikaan mahdollisuutta (Ridell 1998, 295-298).

Kuluttajan näkökulma on noussut muillakin julkisen sektorin alueilla diskursseihin aina 1980-luvun puolivälistä lähtien. Kannattaa olla tarkkana, mihin kaikkien yleisönäkökulma viestintä- ja ohjelmapolitiikassa lopulta kytketään, eli onko katsojien "luovuuden" juhlinnassa lopulta kyse myös liberalistisen televisiopolitiikan sisäänajosta (vrt. Gripsrud 1998, 90). "Kuluttajan valinnan vapaudessa" on joka tapauksessa kyse laajemmasta yhteiskuntafilosofisesta käänteestä kuin vain kulttuurisen kentällä tapahtuneesta byrokraattisen paternalismin ja kaikkialle yltävän asiantuntijavallan vastustamisesta. Vaihtoehtoja on useita: ylhäältä tapahtuvan vallankäytön vastustus voi artikuloitua esimerkiksi uusliberalismin nousuna. Tällöin vastakkain asettuvat kuin itsestään selvästi yksityisen ja julkisen sektorin yhteiskunnalliset funktiot, taloudellista tehokkuutta korostavan managerialismin ja palveluyhteiskuntaa puoltavan julkisen hallinnon roolit. Toisin sanoen, taloudelliset ja julkisen palvelun arvot, kuluttajien ja kansalaisten edut, sekä lopulta yksilötason ja yhteisöjen intressit. (Ks. Clarke & Newman 1997, 124-125.)

Ja lopulta: Eivätkö juuri katsojan "valinnanvapauteen" liittyvä erilaiset artikulaatiomahdollisuudet edellyttä, että kulttuurituotteillaan televisiokatsojaa puhutteleva tekijä voi säilyttää tietyn vapauden asteen työssään ja itsenäisyyden niin valtioon kuin markkinoihinkin? Työssään muiden kulttuurintuottajien lailla sarjadraaman tekijä hyväksyy helposti siihen kuuluvat pakot ja tarjotut mahdollisuudet. Ne näyttävät hänestä, kuten kaikista meistä muistakin, "asioilta, jotka on tehtävä" (Bourdieu 1998, 58). Suomen kokoisessa maassa juuri yleisradiojärjestelmä, toisin kuin kaupallinen systeemi yksin, voi vielä taata erilaisia kulttuurisia ja tuotannollisia yhteistyösuhteita, joissa sisällön tuotteistaminen ei ole ensisijainen asia. Sen tulisi vaalia draaman alueen taiteilijoiden mahdollisuutta sanoa, innovoida, toteuttaa ideoita, käyttää sananvapauttaan ja löytää muodot sanottavalleen. Myös tämä on yhteiskunnan realiteetteihin perustuvaa individualismia, laautua, yksilönvapautta ja katsojaa kunnioittavaa tekijälähtöisyyttä. Linjauksen voi toteuttaa tuottajavetoisessakin systeemissä, vaikka tuotantokoneiden pystyttämällä sinällään ei ole syytä ylpeillä (vrt. Rosma 1997, 25).

Viitteet

- 1 Kaikkiaan haastattelin eri tavoin noin 45 TV2:n sarjadraamojen työstämiseen tavalla tai osallistunutta ammatin harjoittajaa. Näistä valitsin tarkempaan analyysiin 32 tekijän haastattelut.
- 2 Keskustelun viritäneessä jutussa (HS 29.10.1996) haastateltu projektiin vetäjä Olli Tola uskoo esimerkiksi nuorten kirjoittajien ennakkoluulottomuuteen ns. pitkän sarjadraaman edellyttämässä tiimikirjoittamisessa. Projektin synnyttämiseen vastaa dramaturgi, joka näkee sarjatuotannon vieroksuvan kirjailijoita ja sairastavan "taiteellisuuden pelkoa" (HS 9.11.1996). Pian tämän jälkeen toinen draamatekijä kiinnittää huomion käsikirjoittajien kansainvälisessä vertailussa alhaisiin palkkioihin, joiden hän näkee vaikuttavan työn laatuun (HS 19.11.1996). Samaa debattiin yhtyvät myös kaksi TV2:n kaksi freelancer-kirjoittajista (HS 19.11. ja 28.11.1996), joiden käsikirjoituksille on käynyt tuotantoprosessissa heidän näkökulmastaan huonosti; he ovat kokeneet tulleensa lopulta sysätyksi syrjään. Pistein kirjoittelulle antaa Drama 2001 projektin päällikkö, joka puolustaa käsikirjoitusta "kaiken perustana" (HS 27.11.1996).
- 3 Käsikirjoittamiseen liittyvistä eri nimikkeistä ja työnkuvista voi lukea tarkemmin Merja Turusen artikkelista TV-käsikirjoituksen mahdollisuudet, Mediavirtuosi talvi 95/95.
- 4 Tulkitsemani materiaalin perusyksikkö on yksittäisestä haastattelusta löytämäni tutkimaani tekijäyhteisöön liittyvä teksti tai tekstikokonaisuus, jonka asetan rinnakkain vastaavien muista haastattelusta löytämiäni tekstikokonaisuuksien kanssa.

- 5 Nämä voidaan vielä jakaa alakategorioihin: kausittainen episodisarja (episodic series), kausittainen juonisarja (sequential series), jatkuvajuoninen sarja (continual serial) ja episodimainen juonisarja (episodic serial). Ks. jaosta tarkemmin Tulloch ja Buscombe 1983, ix-x.
- 6 Nykyään käsitys "realismista" on laajentunut sosiaalisesta realismista psykologiseen ja eettiseen realismiin. Realismin kytketään paitsi tarkkaan kuvatuun miljööseen ja juridisesti oikein kuvatut tapahtumasarjat, myös sarjahahmojen psykologinen uskottavuus ja yhä kasvavassa määrin suomalaisuuteen liittyvät myyttiset kuvastot (kuten pienuuden tai ryhmän sisäinen moraalit ja keskinäinen lojaalisuus, herravilja ja luonnonmystiikka). Kerrontaan on tullut erityisesti 1990-luvulla mukaan melodramaattinen perusvire, tarkoitetaan tässä yhteydessä sellaisten kysymysten esilletuloa, jotka ovat luonteeltaan yksilön tai yhteisön moraalit liittyviä, mikä erottaa "hyvän" ja "pahan" toisistaan, millaisia ratkaisuja yksilö voi kohdallaan löytää, seuraako rikkautta onni, jne. Melodramaattisuus on myös osa sarjahahmojen elämän kontingenssia, sattumanvaraisuutta (postrealismia). Jatkuvajuonisessa sarjassa tätä korostetaan jaksojen välisellä suspensiolla, jännittävään tilanteeseen loppuvilla loppukohtauksilla, joilla katsojan mielenkiinto pyritään sitomaan myös tulevaan jaksoon.
- 7 Tarkoitin matriarkiaisuudella tässä yhteydessä sitä, että sarjojen voimahahmot ovat naisia. Mainos-TV:n puolella suunnilleen samoihin aikoihin alkanut Me Tammelat on Heikkiin ja Kaijaan nähden selvästi patriarkaalisempi käsitteilytalvalta. Matriarkiaisuudessa sarjassa nainen kuvataan miehestä vahvempana ja hän myös yleensä hoitaa perheen talousasiat. Vanhemmilla naisilla puolestaan on keskeinen rooli koko yhteisössä, kun taas naisten rooli voi olla perheeseen sidottu. Matriarkiaisuus ei kuitenkaan tarkoita patriarkaalisen miesvallan vallan haastamista, vaan sen ohittamista antamalla sarjoissa emotionaalinen ja käytännön elämää koskeva kontrolli perheiden äideille. (ks. Geraghty 1991, 74-83.)
- 8 Teoksessa Yleisradion suunta (Repo et al. 1967) nimittäin asetetaan brechtiläisittäin vastakkain "draamallinen teatteri" katsojia passiivivana viihteenä ja "eppinen teatteri" aktiivivana viihteenä. Teoksessa todetaan: "Tälle jälkimmäiselle viihdelajille olisi pantava painoa kaikissa ohjelmatyypeissä, joita Yleisradio tuottaa ja lähettää. On selvää, että tämän näkemyksen mukaan jopa viihdeohjelma saa piirteitä, joka siltä nykyisin usein puuttuu: juuri aktiiviteettiä, henkilökohtaiseen pohdintaan, kannanottoihin. Toimintaan yllyttävää piirteitä." (Emt. 59-60.)
- 9 Kiurunkulman jaksot 1-4 ohjasi Antero Nurminen ja jaksot 5-6 Pekka Koskinen.
- 10 Dokumenttidraamoissa rekonstruoihin Mestertonin mukaan (1996) asiakirjapohjaisesti muun muassa oikeussalitahtumia. Mestertonin luoma 24-osainen perhesarja Bergströms (alun perin nimellä Nog blir det väl bra), joka sai alkunsa kotiin jaettavasta sosiaaliluettelosta, toteutti samaa dokumentaarista linjaa.. Katso myös Mestertonin haastattelu Teatteri-lehti 10/1985, 10-11.
- 11 Oi kallis kaupunki –sarjan kauppiasperheen, Eeroloiden koti oli lavastettu Tampereen yliopiston teatterimonnttuun.
- 12 Teatteritoimituksen osalta on syytä muistaa myös Kekäläisen oma, yhdessä teatterikouluilaiden kanssa tuotuttama 17-osainen viihdesarja, Fakta-homma (1986), josta jäivät elämään erityisesti toppahousuiset hahmot, Pirre ja Hansu.
- 13 Käyttödraama -termillä on TV2:n sarjadraamojen historiassa oma merkityksensä, jota käsittelen tarkemmin artikkelissani Kiurunkulmalta maailmalle - realismi suomalaisessa televisiokritiikissä (Ruoho 2000b).
- 14 Ruotsalainen Ola Olsson koulutti 1980-luvun puolivälissä Yleisradion Ammattioppilaitoksessa tv-käsikirjoittamista. Hänen esittämänsä malli televisiodraaman kirjoittamisesta esitellään muun muassa Jorma Aaltosen teoksessa Käsikirjoittajan työkalupakki (1983).
- 15 Draamaryhmän aikana hän myös organisoit yhdessä dramaturgi Marjatta Lohikosken (TV1), Marianne Möllerin (FTS) ja AVEK:n Piia Lallukan kanssa tv-käsikirjoituskoulutusta.
- 16 Production Board eli tuotannon aikataulutus kuvauspaikan, kohtausten ja henkilöihahmojen esiintymisen mukaan on yhdysvaltalainen malli ja se on ollut käytössä tutkimistani sarjoista Metsolan lisäksi ainakin Elämän Suolassa ja Pimeän hehkussa. Se on helpottanut kuvaussihteerin, apulaistuottajan ja tuottajan työtä. Aikaisemmin sama työ tehtiin asettamalla lappuja seinille, jne.
- 17 Tämä sai ohjaaja-dramaturgi ja teatterikriitikko Outi Nyttäjän aikaa myöten ärsyntyneenä kritisoimaan myös kotimaisia katsojamagneetteja puoltavia mediatutkijoita ja lainaamaan amerikkalaista sanontaa: "Syökää paskaa, 500 miljardia kärkeästä ei voi olla väärässä" (HS 6.11.1999). Turkulainen Veijo Hietala vastasi kirjoitukseen otsikolla Me keski-ikäiset mediapopulistit (Helsingin Sanomat 22.11.1999).
- 18 Seminaari "Metsolat katseiden kohteena", Yleisradion Iso Paja 17.-18.11.1993. Seminaarissa alustivat sarjan tekijät ja tutkijat.
- 19 Tuottajajärjestelmään siirryttäessä juuri kokeneet kuvaussihteerit olivat ensimmäisten tuottajiksi koulutettavien joukossa. BBC:ssä suomalaisten kuvaussihteerien vastaavat tehtävät on jaettu useimmille nimikkeille (näistä 'production assistant' lähin vastaava ammattinimike, ks. Holland 1997, 31). Suomessa kuvaussihteerit puolestaan ovat olleet ohjaajan assistentteja kuvanauhoituksissa, osallistuneet monenlaisiin tuotannon järjestelyihin, rutiinien ylläpitoon ja kirjaamiseen, budjetointiin, aikataulutukseen, ulkopuolisten ohjaajien orientoimiseen, avustajien palkkaukseen ja alkuaikoina jopa montteeraukseen eli ohjelman myöhemmin tapahtuvaan koostamiseen kuvanauhoituskeskuksessa. Tuottajan nimikkeet olivat haastatteluajankohtana vielä hakusellaan ja nimikkeiden kirjosta oli aluksi vaikea päästä selvyyteen. Nimikkeitä olivat teatteritoimituksen päällikkö, taiteellinen tuottaja (creator), (produktiokohtaiset) tuottajat ja (usein kuvaussihteeripohjaiset) apulaistuottajat sekä selvästi vähemmän käytetty nimitys tuotantopäällikkö. Erityisesti viimeainittuun nimikkeeseen käyttöön on liittynyt myös johdon taholta nimekopliittista hännänvetoa, jonka väitettiin useissa haastatteluissa liittyvän nimenomaan 'päällikkö'-sanan käyttöön. Myös sukupuoliä näyttää tässä olevan selvä yhteys, erityisesti entisten kuvaussihteerien (vrt. työtötelevä 'script girls') kohdalla.

- 20 Juha Kytömäki & Ari Savinen: Elämän suola. TV2:n teatteriohjelmat. Ohjelmatesta 4/1996.
- 21 Sopimus on päivätty Helsingissä 12.6.1973 ja sen allekirjoittajina ovat Eino S. Repo, Matti Anderzen (Ylestä) ja Anu Kaipainen ja Liisa Vuoristo (Suomen näytelmäkirjailijaliitosta). Sopimus on taltioitu Yleisradion kokoelmiin Elinkeinoelämän keskusarkistossa, Mikkelissä.
- 22 Tekijyyteen liittyvistä teoreettisista keskusteluista ks. Lapsley & Westlake 1988, 105-128 ja Gaughien antologia 1981. Kiinnostavan näkökulman myös televisioon tarjoaa suomalaisen elokuvakulttuurin 1950-luvulta alkaneeseen jälleerakennukseen liittyvät keskustelut tekijän elokuvasta ja viimein myös "ohjaaja-kultista" (Pantti 1998, 131-142).
- 23 Metodisesti on epäilemättä ongelmallista, että osa haastatelluista tekijöistä kertoo menneestä, osa nykyisyydestä. Aineistoni kattaa nimittäin sarjoja ja niiden tekijöitä aina 1961 alkaneesta Heikistä ja Kaijasta vuonna 1998 päättäneeseen Elämän suolaan. On helppo ajatella, että aika kultaa kertojien muistot, ainakin menestyneimpien sarjojen osalta. Mutta samantapaista "sokeutta" voi liittyä myös nykyhetkestä kertomiseen. Yritän analysissani pitää tämän kertomusten eriaikaisuuden kaiken aikaa mielessä ja keskittyä haastattelujen kautta erityisesti sellaisiin seikkoihin, joita tukevat useampien tekijöiden kertomukset ja aikakauden dokumentoitu aineisto.
- 24 Kiinnostavaa vastakkain asettelussa on juuri toistensa poissulkevuus. Joka tapauksessahan "suuren yleisön" voi olettaa pitävän sisällään myös osan "kirjallista yleisöä" ja päinvastoin. Periaatteessa sekä ns. kulttuurisen eliitin edustaja että ns. perussuomalainen televisionkatsoja voivat molemmat yhtä lailla katsoa sarjadraamaa kuin käydä teatterissa tai katsoa televisiolle kirjoitettuja pistenäytelmiä. Kysymys on enemmänkin siitä, miten sarjadraamaan suhtaudutaan taiteellisenä teoksena ja millaisia odotuksia siihen tässä suhteessa suunnataan.

Sanomalehtijutut:

Helsingin Sanomat 29.10.1996:

Miira Lähteenmäki, "Operaatio Austin" jäi teoriaksi. Viisasten kiveä ei löytenyt, koska sitä ei ole.

Helsingin Sanomat 9.11.1996: Outi Nyytjä, Kirjailijat älköön vaivautuko!

Helsingin Sanomat 19.11.1996: Annukka Kiuru, Käsikirjoittajien vaihtaminen ei välttämättä paranna tv-sarjaa.

Helsingin Sanomat 19.11.1996: Robert Alftan, Käsikirjoituskurssit eivät takaa mitään.

Helsingin Sanomat 22.11.1996: Jukka Kajava, Kävikö William Shakespeare käsikirjoituskurseilla?

Helsingin Sanomat 27.11.1996: Olli Tola, Käsikirjoitus on kaiken perusta.

Helsingin Sanomat 28.11.1996: Anita Malkamäki, Käsikirjoittajat kierrätyksessä.

Kirjallisuus:

Aaltonen, Jorma (1993)

Käsikirjoittajan työkalupakki. Helsinki: Painatuskeskus.

Alasuutari, Pertti (1996)

Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994. Tampere: Vastapaino.

Bauman, Zygmunt (1990)

"Modernity and ambivalence". Teoksessa Featherstone, Mike (toim.), Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity. London: Sage.

Bourdieu, Pierre (1988)

Järjen käytännöllisyys. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.

Clarke, John & Newman, Janet (1977)

The Managerial State. Power, Politics and Ideology in the Remaking of Social Welfare. London: Sage.

Elliot, Philip (1972)

The Making of a Television Series. London: Constable.

Gaughie, John (toim. 1981)

Theories of Authorship. London, Routledge.

Geraghty, Geraghty (1991)

Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps. Cambridge: Polity Press.

Giddens, Anthony (1995)

"Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa. Teoksessa Beck, Ulrich & Giddens, Anthony & Lash, Scott, Nykyajan jäljillä, Refleksiivinen modernisaatio. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Gripsrud, Jostein (1998)

Cultural studies and intervention in television policy. Cultural Studies 1: 1.

Heath (1990)

"Representing television". Teoksessa Morris, Meaghan et.al. (toim.), Logics of Television. Essays in cultural criticism. London: British Film Institute.

Heikkinen, Kalle (toim. 1986)

Kymmenen esseetä elämäntavasta. Helsinki: Yleisradio.

Heikkinen, Kalle (toim.1989)

Elämää kuvavirrassa. Helsinki: Yleisradio.

Hellman, Heikki (1999)

- From Companions to Competitors. The Changing Broadcasting Markets and Television programming in Finland. Tampere: Acta Universitatis Tampereensis.
- Hotinen, Juha-Pekka (1985)
"Televisio ei ole massaväline" (Reima Kekäläisen haastattelu). Teatteri-lehti, no. 10.
- Hujanen, Taisto (1993)
Ajankohtainen kakkonen kohtaa historiansa. Tulkintoja TV2:n ajankohtaisohjelmista ja journalistisesta kulttuurista. Tutkimusraportti 9. Helsinki: Yleisradio.
- Klemettilä, Sinikka (1985)
"Dokumenttidraaman spesialisti" (Carl Mestertonin haastattelu). Teatteri-lehti, no. 10.
- Kortteinen, Matti (1982)
Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta. Helsinki: Otava.
- Kytömäki, Juha (toim. 1991)
Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto. Helsinki:
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael (1988) Film Theory. An Introduction. Manchester: Manchester University Press.
- Pantti, Mervi (1998)
Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle. SETS-julkaisu 3. Turku: Suomen elokuvatuotuksen seura.
- Repo, Eino S. et. al. (1967)
Yleisradion suunta. Yleisradio toiminnan tehtävät ja tavoitteet. Helsinki: Weilin+Göös.
- Ridell, Seija (1999)
Tolkullistamisen politiikkaa. Televisioutusten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta. Tampere: Acta Universitatis Tampereensis .
- Rosma, Juha (1997)
"Mistä me puhumme, kun puhumme laadusta". Mediavirtuosi. Syksy 1997.
- Ruoho, Iiris (2000a)
"Double standards in Evaluating Television. Peyton Place and Dallas in the Finnish Television Culture". Teoksessa Lepäänen, Sirpa ja Kuortti, Joel (toim.) Inescable Horizon. Culture and Context. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 64. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ruoho, Iiris (2000b)
Kiurukulmalta maailmalle. Teoksessa Populaarin lumo (tulossa).
- Salmi, Hannu (1997)
"Pyhäkoulujen kilpailija" vai "kokoava keskipiste"? Suomalaista televisiokeskustelua 1940- ja 50-luvuilta. Teoksessa Koivunen, Anu ja Hietala, Veijo (toim.), Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto. Julkaisu A 61. Turku: Turun yliopiston täydennyskeskuksen julkaisu.
- Seppä, Matti (1983)
"Komediaa". Teema Linkki. Helmikuu. Helsinki. Yleisradio.
- Steinbock, Dan (1983)
Televisio ja psyyke. Televisio, illusionismi ja anti-illusionismi. Helsinki: Weilin+Göös.
- Steinbock, Dan (1985)
Television ohjelmakieli tekstinä (I-III). Sarja B 1 a-c. Helsinki: Yleisradio.
- Steinbock, Dan (1986)
Television and Screen Transference. Yleisradio, julkaisu 36/86.
- Steinbock, Dan (1988)
Formaatti ja televisiosarjat. Prime time -televisiosarjojen formaatit tuottajien, tutkijan ja yleisön näkökulmista. Tutkimusraportti 1. Helsinki. Yleisradio.
- Steinbock, Dan (1989)
Amerikkalaisen television tuottajajärjestelmä. Tuottaja, kerronta ja ohjelmamuotti. Tutkimusraportti 7. Helsinki: Yleisradio.
- Steinbock, Dan (1986 toim.)
Kotimaisen kuvadraaman kenttä. Sarja C 2. Helsinki: Yleisradio.
- Tarkka, Jukka (1979)
"Sodan ja rauhan miehet lehdistössä". Yleisradion vuosikirja.
- Tulloch, John and Alvarado, Manuel (1985)
Doctor Who. The Unfolding Text. London: Macmillan.
- Volanen (1985)
Kansalaisia palveleva ohjelmapolitiikka. Ohjelmapolitiittinen alustus 4.10.1085. Helsinki: Yleisradio.
- Volanen (1986)
Draama ja elämäntapa. Teoksessa Heikkinen, Kalle (toim.), Kymmenen esseetä elämäntavasta. Helsinki: Yleisradio.
- YLE Ohjelmatoiminnan säännöstö 1972, Yleisradio.
YLE Ohjelmatoiminnan säännöstö 1992, Yleisradio.
Yleisradio 1961-1999. Vuosikirjat.