



Perhesarjojen tekijät ja "todellisuuskuvat"

Käsittelen artikkelissani perhesarjojen tekijöiden käsityksiä sarjadraaman realismisuudesta ja fiktion suhteesta todellisuuteen sekä täten muotoutuva tekijöiden yleisösuhdetta. Olen haastatellut TV2:n perhesarjojen käsikirjoittajia, ohjaajia ja tuottajia osana laajempaa kanavan sarjadraamaan liittyvää tutkimustani¹. Keskityn artikkelissa tarkastelemaan ennen muuta käsikirjoittajien ja käsikirjoitustoitteittajien puhetta eräiden yksittäisten sarjojen ideoinnista ja toteuttamisesta. Heitä on tutkimuksessani mukana kolmesta. Vaikka lainaan sanasta sanaan

joidenkin haastateltavieni puhetta, en kuitenkaan erityisesti yksilöi haastateltaviani. Näin siksi, etteivät "realismin" artikulaatiot ole puhtaasti yhden tekijän vaan laajemman kollektiivin tuotoksia. Haastattelut nimittäin sisältävät yleisiä viitteitä kulttuurisen ajattelun ja kulttuuripolitiikan linjojen vaihteluista, korkea- ja populaarikulttuurin suhteissa tapahtuneista muutoksista ja televisiopolitiikan heilahteluista.

Olen omaksunut lukutapani artikulaatioteoreettisesta kirjallisuudesta. Suomalaiselle lukijalle artikulaatioteoria on tullut tunnetuksi erityisesti Stuart Hallin (1992) ja Lawrence Grossbergin (1995)

Ensimmäisten perhesarjojen tekijät suuntasivat kameran kuvaamaan sitä, mitä modernissa maailmassa tapahtui. Kuusikymmentäluvun lopun kulttuuriselle intellektuellille tämä "ikkuna maailmaan" -eetos ei riittänyt. TV2:n sarjadraamatuotannossa tätä seurasi seitsemänkymmentäluvun alun vahva painotus dokumentaarisuuteen. Kahdeksankymmentäluvulla televisiossa nähtiin jo selvästi, että faktan ja fiktion tiukalla rajanvedolla ei ollut enää samanlaisia ohjelmapoliittisia tavoitteita kuin aiemmin. Näistä yleisistä ajatuksista syntyi kuitenkin 80-luvulla suhteellisen vähän "realistista" sarjadraamaa. Tämä kehitys jatkui 90-luvulle tultaessa. Perhesarjoissa nousivat esille ihmissuhteiden kuvaukset, joiden realismisuutta perusteltiin ennen muuta tunne-elämän uskottavalla kuvauksella.

kirjoituksista. He ovat pyrkineet omissa analyyseissään teoreettisesti uudelleen tuottamaan sen kulttuurisen kontekstin, jossa muiden muassa erilaiset poliittis-ideologiset tai mielihyvädiskurssit ovat saaneet tietyn merkityksen. Vastaavasti voidaan ymmärtää, että realismi on diskurssina saanut yhteiskunnallisilta toimijoilta eri ajanjaksoina toisistaan poikkeavia merkityksiä, joiden muodostamat kulttuuriset käytännöt minun on tutkijana analyysissäni rakennettava. Käsikirjoitusprosessiin osallistuvien tekijöiden haastattelut ja niiden sijoittuminen televisiodraaman tekemisen kentälle toimii tutkimuksen lähtökohtamateriaalina, jota olen lukenut oireellisesti, kiinnittäen huomioni pääasiassa sen tarjoamiin ristiriitoin ja jännitteisiin. Koska olen ollut kiinnostunut ennen muuta siitä, miten tekijät puhuvat sarjojen suhteesta todellisuuteen, olen kohdentanut tarkasteluni haastattelujen niihin osiin, jotka käsittelevät tätä suhdetta.

Tekijöiden puheet keskittyvät erityisesti perhesarjoihin, jotka muodostavat selkeän enemmistön TV2:n yli 6-osaisten sarjojen tuotannossa. Perhesarjojen

vahva asema suomalaisessa televisiossa liittyy yhteiskunnallis-kulttuuriseen muutokseen. Yhtäältä modernin hyvinvointiyhteiskunnan kehityksessä nimenomaan ydinperheellä on ollut keskeinen kansalaisia integroiva rooli. Televisiosarjat ovat osallistuneet tämän projektin toteuttamiseen siten, että muotoutuvan sosiaalivaltion kansalaistietoon ja -taitoon liittyvät kysymykset on esitetty nimenomaan perheenjäsenten kautta. Toisaalta suomalaisen perhesarjakonvention vahvuudella on juurensa "sukupuolisopimuksessa" (käsitteestä Pateman 1988). Suomalaisilla naisilla on ollut 1960-luvulta lähtien erityinen asema suhteessa valtioon. He ovat voineet valita työelämän ja uran välillä tai ne molemmat, jolloin ydinperhekin on saanut erilaisia tulkintoja ja vaatinut "tulkkinsa". Näyttääkin siltä, että perhesarjojen jatkuva hallitsevuus konventiona liittyy siihen, että perheen asemaa on ollut pakko jatkuvasti tulkita patriarkalisessa kapitalismissa uudelleen.²

Perhesarjaan keskittymällä voidaan pohtia, miten TV2:ssa esiin tulleet näkemykset "realismista" ovat muuttuneet yhden lajityypin sisällä. Lajityyppi ei suomalaisessa televisiossa ole yhtä tiukkarajainen konventio kuin esimerkiksi amerikkalaisessa televisiossa, niinpä perhesarjoiksi voidaan oman tulkintani mukaan lukea hyvin erityyppisiä draamoja. Näille on kuitenkin yhteistä seuraavat kolme piirrettä: (1) tarinan keskiössä on joko suku tai perhe, (2) sarja olettaa yleisöksen perheen tai laajemmin "perheintressin" ja (3) tekijöiden ja katsojien välillä vallitsee konsensus siitä, että kyseessä on perhesarja. Perheintressi esimerkiksi muuttuu eri vuosikymmeninä. Television ensimmäisenä vuosikymmenenä se liittyi kysymykseen perheen rakentamisesta kun taas 1970-luvulla mukaan tuli ajatus perheyhteisön solidaarisuuteen liittyvän eetoksen laajentamisesta koko yhteiskuntaa koskeväksi. Kahdeksankymmentäluvulla perhettä tarkasteltiin jopa ironisesti, kun taas seuraavalla vuosikymmenellä perhe nostettiin jalustalle yksilön emotionaalisenä turvapaikkana.

Haastattelemani perhesarjojen tekijät ovat osallistuneet seuraavien tässä artikkelissa mainittujen keskipitkien ja pitkien sarjojen kirjoittamiseen tai käsikirjoitusten toimittamiseen: *Kiurunkulma* (1966-69), *Pääluottamusmies* (1970-71), *Oi kallis kaupunki* (1975), *Tankki täyteen* (1978, 1980 ja 1982), *Reinikainen* (1982-83), *Kotirappu* (1987), *Metsolat* (1993, 1995 ja 1996), *Kohtaamiset ja erot* (1994-95), *Onnea vai menestystä?* (1995) ja *Elämän suola* (1996-98). Kuten jatkossa selviää, sarjat eivät suinkaan sellaisenaan edusta vakavaa kerrontaa, vaan perhesarjojen tyylilajina on ollut sekä dokumentaarinen että komediallinen kerronta. Analyysini lähtee liikkeelle faktan ja fiktion erottamiseen liittyvistä ajatuksista. Tämä on tarpeellista, koska nimenomaan faktan ja fiktion erottaminen todel-

lisuussuhteen ulottuvuutena on aina näihin päiviin saakka puhututtanut sekä televisiosarjoista kirjoittavia toimittajia että televisioyhtiöitä.

Fakta ja fiktio – vakava ja viihteellinen

Yleisradion ohjelmapolitiikassa fakta-aineiston suhde fiktion on ollut eräs keskeinen kysymys 1960-luvun linjauksista lähtien aina seitsemänkymmentäluvun alussa vakiinnutettuun linjaukseen (OTS 1972) ja vielä kaksikymmentä vuotta myöhemmin hyväksytyihin ohjelmatoiminnan normeihin (OTS 1992). 1960-luvun ohjelmoliittisissa linjauksissa ei tehdä jyrkkää eroa faktan ja fiktion välille. Päinvastoin, faktan ja fiktion nähdään parhaimmillaan sulautuvan toisiinsa. Teoksessa *Yleisradion suunta* todetaan:

Ei ole syytä vetää jyrkkää rajaa viihde- ja kulttuuriohjelmien välille. Hyvä kulttuuriohjelma on myös viihdettä sanan parhaimmassa merkityksessä ja hyvin tehty viihdeohjelma on kulttuuria. Näiden molempien läheisesti toisiinsa liittyvien ohjelmatyypin päätarkoitus on sama: rikastuttavien elämysten ja kokemusten antaminen nauttijoilleen. Esimerkiksi asioihin tavalla tai toisella kantaa ottavat ohjelmat voivat hyvinkin olla myös oivallista viihdettä. Viihteellisiksi ei pidä käsittää pelkästään ajantappamiseen tähtäviä ohjelmia; senlaatuaisella aktiviteetillä ei ole liiemmin tekemistä yleisradiotoiminnan piirissä.

(Repo ym. 1967, 15-16)

Lainauksessa näkyvä silloiselle ohjelmapolitiikalle tyypillinen ajatus ohjelmien kantaaottavuudesta ja katsojien aktivoinnista. Mielenpitoisuuden ilmaisu nähdään "oivallisena viihteenä". Oletetaan, että katsoja nauttii elämyksiä ja kokemuksia antavasta ohjelmistosta. Yleisradiotoiminnan päätavoitteena oli tuolloin "oikeisiin tietoihin perustuvan maailmankuvan" tarjoaminen "kaihtelematta yhteiskuntansa huonojakaan puolia" (mt. 13). Periaatteista pidettiin kiinni vuonna 1972 poliittisen paineen alla uusitussa ohjelmatoiminnan säännöstössä. Säännöstö korosti yleisradioyhtiön toimihenkilöiden puolueettomuutta ja ohjelmatoiminnan puoluepoliittista tasapuolisuutta. Tämän rinnalle uutena normina nousi samalla tosiasioiden (fakta) ja kuvitelmiin (fiktio) selkeä erottaminen toisistaan (OTS 1972, 3). Erottelun paikkansapitävyyttä pohdittiin ensimmäisen kerran laajamittaisemmin vuonna 1983 Yleisradion henkilökuntalehdessä. Lehdessä tuotiin esille muun muassa ajatus, että fiktiolla voisi sanoa asioita katsojia puhuttelevammin kun autenttisesti esitetyillä ns. tosiasioilla.³

Edelleen voimassa olevassa vuoden 1992 ohjelmatoiminnan säännöstössä toistetaan faktan ja fiktion erittely erityisesti uutistoimintaan liittyvänä, mutta myös yleisemmin ohjelmatoimintaa ohjaavana normina. Säännöstössä todetaan:

Yleisön on voitava erottaa tosiasiat ja niiden taustoittaminen mielipide- ja sepitteellisestä aineistosta. Myös kuvaa ja ääntä on käytettävä totuudenmukaisesti. Tämä periaate ei rajoita journalistisen tyylilajin tai muodon valintaa.

(OTS 1992, 6).

Uusi säännöstö ei sekään tee eroa asiaohjelmien ja viihteen välille, kunhan tosiasiat ovat erotettavissa sepitteellisistä. Oletetaan, että esimerkiksi sarjadraaman on selvästi tehtävä näkyväksi oma sepitteellisyytensä. Sarjadraama tekijät joutuvat nykyisin tekemään erottelun silloin, kun kyse on eettisesti arkaluontoisen dokumenttimateriaalin – kuten rikosoikeudellisten pöytäkirjojen – laajasta käytöstä fiktion rakentamisessa. Tämä ei estä kritikoita väittämästä, että jokin televisiosarja hämärtää toden ja sepitteen eron. Liiallinen dokumentaarisuus ei kuitenkaan vielä 60-luvulla ollut tekijöiden ongelma.

Perhesarjojen tekijät ovat harvoin joutuneet perustelemaan sitä, että käyttävät sarjojen ideoinnissa faktatietoa. Kurkistusreikä perhe-elämään ei nosta vastaavalaista eettistä keskustelua kuin tositarinoiniin perustuvat rikossarjat. Kumminkin lajityypit käyttävät kuitenkin tekijöidensä mukaan todellisuudesta löytämiään elämäntarinoita ja yhteiskunnallista materiaalia. Syytökset liian vähästä tai liiallisesta dokumentaarisuudesta juontavat juurensa lajityyppien sosiokulttuuriseen luonteeseen. Ajatus, että genre edustaa erilaisia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia elementtejä, selittää osaltaan tätä sosiokulttuurista luonnetta (ks. Neale [1981] 1985, 6). Suomalaisen television lajityyppien osalta se merkitsee, että niiden kehitys, säilyminen ja muutos on sidoksissa tuotannon ja vastaanoton kehään. Kehä kiertää televisiotuotannon kokonaisstruktuurin, sarjojen kerronnan, sekä tekijöiden ja erilaisten julkisten ja yksityisten vastaanottajien välillä. Yksinkertaisesti kyse on tekijöiden sekä katsojien välille kulttuurisesti muotoutuneesta konsensuksesta, ja tällainen konsensus määrittelee, millä tavalla faktaa ja fiktiota on ohjelmissa soveliasta sekoittaa.

Todellisuuskuvista neuvottelu

Tekijöiden ja katsojien kokemus faktan ja fiktion välisestä erosta on aikasidonnaista ja sarjoissa kuvattaviin ilmiöihin liittyvää. Perhesarjojen tekijät voivat avoimesti tunnustaa valitsevansa käsiteltävät aiheet suoraan "todellisuudesta", osin jopa omasta elämästään. Kuusikymmentäluvulla katsojat saattoivat ajatella, että sellaisen perhesarjan kuten *Heikki ja Kaija* (1961-71) roolihahmot ovat todella olemassa, että näyttelijät esittävät ruudussa omaa elämäänsä. Nykyisin faktan ja fiktion sekoittaminen katselukokemuksessa on harvinaisempaa, sillä katsojat ovat sisäistäneet ajatuksen television sepitteellisestä luonteesta. Perhesarjojen osalta eräs asia ei näytä muuttuneen: tekijät ovat varovaisia aiheiden käsittelyn suhteen. He pyrkivät tietoisesti olemaan ärsyttämättä katsojia tai rikkomaan sovinnaisuusien rajoja. Tässä paljastuu perhesarjan konventionaalisuus ja kulttuurisidonnaisuus. Se koskee sekä sarjan suhdetta todellisuuteen että sen sepittämistä tarinoiksi. Perheelle suunnatussa sarjassa on aina erikseen neuvoteltava sovinnaisuuden rajat "todellisuuden" kuvauksessa.

"Todellisuuden" yksityiskohtaisempi valikoituminen perhesarjoihin on ollut sidoksissa yhteiskunnan muutokseen ja television esteettiseen kehitykseen. Kuusikymmentäluvun alkupuolen sarjoissa tekijät tukeutuivat empiiriseen todenmukaisuuteen. Yhteiskunnallinen rakennemuutos, siirtyminen maalta kaupunkeihin ja ydinperheen aseman vahvistuminen yhdistyneenä laajamittaisiin sosiaalipoliittisiin uudistuksiin suuntasivat painetta informoida tapahtuneista muutoksista ja uudistuksista. Television tulo suomalaiseen yhteiskuntaan osui juuri tähän rakennemuutokseen. Sen ohessa seurasi moderni hyvinvointivaltioon sitoutuneen intellektuellin esiinmarssi. Televisiosta piti tulla väline heidän ideologialleen modernin rakentamisessa, sen elämänmuodosta ja siihen liittyvistä säännöistä päätehtävässä (vrt. Bauman 1996, 98-99). Suurten koulutettujen ikäluokkien esilletulo kiteytyi informatiivisessa ohjelmapoliitikassa, joka nosti tiedontahdon keskeiseksi yhteiskunnan rakentamisessa.

Ennen tätä vaihetta alkanut *Heikki ja Kaija* nojasi teatterista tunnettujen näyttelijöidensä karismaan. Tämä onnistui tekemään heidän esittämästään arkipäiväisestä kiinnostavan. Sosiaalivakuutukseen liittyvät uudistukset, omakotitalon rakentaminen ja auton osto takasivat sarjan aikalaiskuvan "realistisuuden". Tekijät harkitsivat tarkkaan juoko perheen nuori isä olutta jääkaapista. Sovinnaisuus meni niin pitkälle, että sarjan tekijät joutuivat perustelemaan ratkaisujaan

samalla kanavalla astetta rohkeampia draamoja tekeville kollegoilleen. TV2:n ensimmäisen perhesarjan tekijöiden oli yleisön reaktioita pelätessään valikoitava modernista elämänmuodosta kertovaa fakta-ainesta. Sarjan lajityypin ehdottamassa varovaisuudessa tiivistyvät syytteet, jotka myöhemmin informatiivisen ohjelmapolitiikan positiosta esitettiin sarjan pinnallisuudesta ja viihteellisyydestä (Harms ym. 1970). Pinnallisuutena nähtiin aikanaan myös perhesarjojen oletettu reformistinen eetos, jossa yhteiskunnan oletettiin kehittyvät evoluutiomaisesti kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän sisällä.

Seitsemänkymmentäluvulla estetiikka sai Yleisradiossa uuden tulkinnan, kun paino pantiin television dokumentaarisuudelle. Informatiivisen ohjelmapolitiikan ideaa soveltavasta reportaasinäytelmästä tuli osa ajankohtaista, journalistista kuvaamista. Dokumentaarisuudella ja journalistisilla, radikaaliinkin yhteiskunnalliseen keskusteluun herättävillä kysymyksenasetteluilla nähtiin tärkeä asema fiktiossa. Henkilökuvausten emotionaalinen puhuttelevuus tuli kuin sivutuotteena. TV2:ssa uutta näytelmätyyppiä edustivat ennen muuta *Kiurunkulma, Palveleva puhelin* (1970) ja *Pääluottamusmies*.

Reportaasinäytelmän ideana oli kuvata konkreettisia epäkohtia ja ajatuksellisia luutumia. Tehtävä oli päinvastainen kuin perheleisöjä "puhuttelevilla" ja katsojissa sosiaaliseen nousuun liittyviä haavekuvia tuottavilla sarjoilla. Tämän myötä käsikirjoitusten valinnassa tietty realismi oli keskeinen kriteeri. TV2:n teatteritoimitus lanseerasi nimittäin tekevänsä kotimaisista alkuperäiskäsikirjoituksista tv-draamaa, joka pyrkii kuvaamaan suomalaisen todellisuuden nykypäivää ja lähimenneisyyttä. Ajatus piti sisällään eronteon tuolloisen Mainos-TV:n sarjaohjelmistoon, jota pidettiin kaupallista sanomaa kantavana viihteenä. TV2:n sarjojen tuli olla juurillaan suomalaisessa todellisuudessa ja yhteiskunnassa, toisin sanoen suomalaisten ihmisten elämänkohtaloissa. Journalistinen lähtökohta tv-sarjojen tuotannossa merkitsi suuntautumista ulos studioista, kuvallista nopea-tempoisuutta ja sisällön dokumentinomaisuutta.

Dokumentista fiktiota

Keskustelu faktasta ja fiktiosta oli esillä myös TV2:n ohjelmapoliittisissa seminaareissa. Seminaareissa mietittiin muun muassa kysymystä, mikä viihteesä on vika. Pohdinta eteni nelikentän kautta. Kentän yhtenä ulottuvuutena oli fakta ja fiktio, toisena ulottuvuutena viihde ja niin sanottu totinen ohjelmasisältö. Viihteen ajateltiin tässä kentässä vetävän mukanaan tarkastelemaan sekä faktuaalisia että fiktiivisiä ohjelmasisältöjä. Viihteen yhdistäminen faktaan edellyttää kuitenkin *journalistista oivallusta*, kun taas esimerkiksi perhesarjoissa sepitteellä ja unelmien tuottamisella on tärkeä asema. Kiinnostavaa ajatuksissa on ettei hauskuutta ja sentimentaalista unelmointiakaan kaihdettu. Päinvastoin, ajateltiin, että oli annettava periksi unelmoinnille ja rakennettava tässä mielessä vielä parempia tv-sarjoja kuin silloinen *Heikki ja Kaija*.⁴

Yhteiskunnallisuuden nähtiin välittyvän paikallisen toimituksen edustaman ns. köyhän miehen oopperan kautta siten, että ajassa ei mennä taaemmaksi kuin 30-luvulle. Toimituksen tuli liikkua ihmisten luonnollisen elämänkaaren ja muistivaraisen kokemuksen aikakaudessa. Ajateltiin, että hyvä yhteiskunnallinen kuvaus ja sellainen ihmiskohtaloiden kuvaus, jossa yhteiskunta antaa juuret kohtaloille, syntyy pikemminkin lähihistoriasta kuin omasta aikaistaarinasta.

Faktaa ja fiktiota yritettiin yhdistää eläytymällä sosiaaliin ongelmiin, kuten *Kiurunkulmassa*. Juonen tasolla se merkitsi pyrkimystä henkilökohtaisen ja yhteiskunnallisen juonen yhdistämiseen, eli yksilöllisen ja yleisen yhteensovittami-

seen. *Kiurunkulman* tekijöillä oli tarve sanoa ja korjata epäkohtia. Ajalleen tyyppillisesti *Kiurunkulman* ajateltiin edistävän yhteiskunnallista tasa-arvoa ja hyvinvointia. Samalla kerronnassa säilytettiin yksilökohtalon näkökulma. Tekijät antavat ymmärtää, ettei muodolla ollut niin väliä: viihdettä tai dokumenttia – pääasia, että asia saatiin sanotuksi. Tyylinä oli kuitenkin pääosin dokumentaarisuus aikana, jolloin Yleisradion ns. viihdeohjelmatkin olivat luonteeltaan ennen muuta informatiivisia. Sepitteelliseen aineistoon yhdistettiin arkailematta oikeiden asiantuntijoiden haastatteluja. Myöhemmin samat tekijät lisäsivät dokumentaarisia filmi-inserttejä historialliseen, lähimenneisyyttä ja nostalgiaa nostattavaan sarjaan *Mustat ja punaiset vuodet*. Yksilöllisen ja yleisen yhdistäminen toteutettiin muun muassa yhteen sovittamalla rakkauskertomus ja yleislakon kuvaus.

Yksi tapa ajatella oli nähdä asia niin, että ”dokumentista tehtiin fiktiota”. Se merkitsi, että fiktion rakentamisessa käytettiin todellisuudesta löytyvää materiaalia, joka soveltui myös ajankohtaisohjelmien uutismateriaaliksi. Tämä on erityisesti esillä *Pääluottamusmiehessä*. Sarjan yksi osa on kirjoitettu eräissä tehtaassa tapahtuneen istumalakon pohjalta, johon myös kyseisen tehtaan pääluottamusmies osallistui. Toinen osa puolestaan perustuu suoraan erään ammattiyhdistysliikkeen aktiivin haastatteluun ja läsnäoloon ruudussa. Seitsemänkymmentäluvulla tekijät saattoivat viettää aikaa vaikkapa paperitehtaassa tutustuakseen sen ilmapiiiriin ja tuodakseen sarjaan arkista ja mielestään oikeansävyistä ilmettä. Tekijän näkemysellisyyks oli tärkeä osa sarjan tekemisen motivaatiota:

Ylimalkaan tämmöseltä sarjatuotannolta, minusta siltä pitäisi kyllä edellyttää tämmöstä niin sanottua näkemystä asiasta. Kirjoittajalla ja ohjaajalla pitäisi olla selkeä näkemys jostakin semmosta aiheesta, joka nyt sitten toteutetaan. Siitä puuttuu semmoinen motivaatio, jos semmosta ei ole.

Pääsääntöisesti *Pääluottamusmies* ja *Mustat ja punaiset vuodet* toimivat tekijöilleen väylänä tuoda sarjadraamaan vahva yhteiskunnallinen ulottuvuus. Ne olivat myös viimeisiä TV2 mustavalkoisia sarjoja. Kanavan ensimmäinen värillinen sarja oli seitsemänkymmentäluvulla poikkeuksellinen *Oi kallis kaupunki*. Sitä seurasi pitkään työstetty historiallinen sarja *Sodan ja rauhan miehet*, joka perustui sota-ajan dokumentteihin. *Oi kallis kaupunki* jatkoi faktan ja fiktion sekoittamista kuitenkin niin, että dokumentaarisista otoksista luovuttiin ja kertonta siirtyi entistä selkeämmin urbaaniin ympäristöön. Sarja oli tietoisesti monijuonista kerrontaa. Siinä annettiin periksi myös unelmoinnille, joka miellettiin tuolloin viihteellisyyden osaksi. Samalla kun kuvattiin miespuolisen päähenkilön kehitystarinaa ja hänen yksityiselämänsä, pidettiin kiinni siitä, että kunnallispolitiikan kuvaus oli mahdollisimman uskottavaa. Poliitiikan ja yksilön kuvaaminen draaman keinoin ilman suoraa, osoitettavissa olevaa viitettä dokumentaariseen, päiväkohtaiseen aineistoon teki pitkistä sarjasta poikkeuksellisen 1970-luvulla.

Väriin siirtyminen näyttäytyi osalle tekijöistä ”realismin” tunnun heikentymisenä. Siirtymisen mustavalkoisesta väriin koettiin sanoman merkityksen vähentymisenä ja katsojien huomion kiinnittämisenä ulkokohtaisuuksiin. Väriin käyttö edellytti onnistuakseen myös entistä suurempaa tarkkuutta esimerkiksi valaistuksessa eri kameraotosten välillä.

Dokumentaarisien *Sodan ja rauhan miesten* myötä sarjadraamatuotanto siirtyi uuteen aikakauteen. TV2:ssa tapahtui selkeä kahtiajako draaman sisällä. Teatteritoimitus jäi eräiden tekijöiden mukaan toteuttamaan ”inhorealistic” projektejaan, kun taas viihdetoimitus alkoi sekoittaa vakavaa ja koomista aineista tilanekomedioissaan. Tämä merkitsi TV2:n sarjatuotannossa näkökulman siirtymistä

sisällöstä selkeämmin lajityypin asettamiin dramaturgisiin ratkaisuihin, muotoon. Kerronnassa korostui komediallisen jutun (gag) lineaarinen rakentaminen, ei sa-
nottava sinänsä.

Yhteenvetona TV2:n 60- ja 70-lukujen sarjadraaman suhteesta "todellisuuteen" voi sanoa, että tuolloin moderni intellektuelli pyrki puhumaan sarjadraamassa pyrkimyksensä vaikuttaa katsojien tiedontahtoon. Tämä tapahtui käyttämällä hyväksi yhteiskunnallista hyödyllisyyttä uhkuvaa *käyttödraama*-diskurssia, joka on realismin ideologian läpikulkema. Myöhemmin intellektuellit irtautuivat roolistaan yhteisöllisten arvojen vartijoina ja näkyvästä sitoutumisesta rationaaliseen tietoon. Tosiasiassa modernin valtion kehittämä poliittinen teknologia teki intellektuellien palvelukset yhä turhemmiksi ja pakotti heidät alistettuun rooliin. Esille astui uusi valta, jota intellektuellit eivät enää kyenneet säätelmään: markkinat. Jälkmodernissa yhteiskunnassa entinen lainsäätäjän rooli onkin muuttunut tulkin rooliksi. Tässä positiossa todellisuus ja yhteiskunta on merkitys, jota tulkitaan, mutta jota on mahdotonta valvoa. (Bauman, 108-116.) Halu vaikuttaa tahdon teknologiaan on esillä jäänteenä vielä *Metsoloissa*, mutta se esiintyy enää nostalgiana menneeseen.

"Suomalainen todellisuus" 1980-luvun tilannekomedioissa

Brittiläisestä perinteestä ammentavien komediasarjojen osalta tekijöillä ei ollut erityistä yhteiskunnallista sanomaa. Lajityypin valinnassa suomalaisuudella oli merkitystä vain ihmisten ja tilanteiden valinnassa. Ainoa ero brittisiin nähtiin siinä, että luovuttiin studioyleisöstä. Ajateltiin etteivät suomalaiset katsojat pidä siitä, että kotimaisissa sarjoissa naurattavat kohdat tieteen tahtoon osoitetaan heille. Sisällölliset ratkaisut tehtiin dramaturgisista syistä, ei tiedostetusta halusta puolustaa tai vastustaa asioita. Esimerkiksi *Tankki täyteen* -sarjan poliisihahmon varaan rakennettu sarja *Reinikainen* ei puolustanut poliisia instituutiona, vaan toi ruutuun tekijöiden näkökulmasta hauskan ja dramaturgisesti kiinnostavan henkilöihahmon.

Tabujen tietoinen rikkomisen aloitettiin manifestoidusti sarjassa *Sisko ja sen veli*. Aiheiden valinnassa oli mukana jonkinlaista uhoa käyttäen esimerkiksi vammaisia rooleissa, jotka oli aiemmin varattu ns. terveille. Yksi jakso sarjassa oli omistettu juuri tämän teeman käsittelyyn. Suomalaisten oletettu huumorintajun rajallisuus oli ollut kuitenkin taustalla jo tehtäessä sarjaa *Reinikainen*. Sen eräässä jaksossa käsitellään poliisin tavanomaisuudesta poikkeavaa käyttäytymistä kuolemantapauksessa:

IR: Reinikaisesta vielä, miten teille tuli selväksi, että tuli käsiteltyä sellaista, jota ei saanut käsitellä? Haastateltava: Kai me itsekin tiesimme. *IR: Se oli tietoista?* Haastateltava: Se oli tietoista. Mä rupesin kirjoittamaan... mä mietin sitä hyvin tyypillistä tilannetta, että poliisi joutuu kertomaan jollekin että [toisen kuolemasta, IR] hauskasti... kyllä sitä itse tietää, että on rikkomassa jotakin rajaa, koska Suomessa ei juuri käsitellä tätä asiaa komiikalla. Se tuntui niinkuin jännittävältä, että mennään rajan yli. Mutta ei se perustunut mihinkään tutkimukseen, vaan siihen tietoon, että Suomessa ei naureta kuolemalle.

Tekijöiden halu kysyä, mistä Suomessa ei saa tehdä komiikkaa liittyi ajallisesti perinteisen televisiokulttuurin alkavaan murentumiseen. Siinä artikuloituivat yleisradiotoiminnan monopoliasemaan liittyvä kritiikki, joka yleisemmässä televisio-
kulttuurista käydyssä keskustelussa on nähty myös "paternalismin" vastustamisena (ks. Hellman 1988).

Jo *Tankki täyteen* kuvastaa siirtymistä kuvaamaan yksilön vapautusta tätä kahlitsevista säännöistä aikaisemman yhteiskuntasidoksen asemesta. *Reinikainen* keskittyy vielä selvemmin yksilöön ja siihen, miten tämä kokee ympäristönsä kanssaeläjistään poiketen ja omiin eettisiin normeihinsa tukeutuen. *Sisko ja sen veli* -sarjan yksilöt ovat puolestaan jo tyypillisiä oman tien kulkijoita: he eivät samaistu kehenkään, eivätkä he välitä sosiaalisista paineista kuin hetken mielijoh-teesta. He vaihtavat identiteettiään tilanteen mukaan. Heidän kaipuunsa – mikäli sellaista ilmenee – liittyy affekteihin. Sarjan hahmot näyttävät manifestoivan seuraavaa elämänasennetta: *Kaikki on arvottu etukäteen, eikä elämän suuria kysymyksiä ratkaisevaa tietoa ole saavutettavissa. Kun elämä on jatkuvaa epävarmuutta ja riskejä, on myös tarpeetonta ryntäillä sinne tänne.* Tämä dysutopinen tunnestruktuuri löytää yhtymäkohtansa ajatuksissa postmodernista televisio-realismista (Ang & Stratton 1995). Tämän kaltaisessa ”realismissa” katsojille ei tarjota yhtenäistä moraalista järjestystä tai mallia kuten *Heikki ja Kaija* -sarjassa, vaan eettiset valinnat jätetään katsojalle.

Lajityypillisistä painotuksistaan ja ”postrealismistaan” huolimatta *Sisko ja sen veli* jatkoi vammaisten elämästä kertovalla jaksollaan TV2:ssa omaksuttua tapaa sekoittaa faktaa ja fiktiota. Sarja toi oikeita henkilöitä esittämään ainakin viitteellisesti itseään. Tausta-ajatuksena oli hämmentää katsojia, ei vedota heidän luottamukseensa tarjoamalla toden tuntuisia kuvia. Sarjan yhtenä ideana oli osoittaa oletetusti ennakkoluuloiselle ja huumorintajuttomalle suomalaiselle katsojalle, millaista vammaisten elämä ”todellisuudessa” on. Edellä kuvatut tilannekomediat toivat suomalaiseen televisioon uuden tavan käsitellä asioita. Ne sekoittivat vakavan ja koomisen näkökulman, jotka aiemmin olivat yhdistyneet ennen muuta teatterista televisioilmaisuun tuodun bulevardikomedian perinteessä. Myöhemmin käsittelytapojen sekoittamisesta käytetään ilmaisua tyyllitelty realismi ja tekijöiden tavassa puhua se asetetaan vastinpariksi sellaiselle draamalle, jota nimitetään myös happamesti ”selkodraamaksi”.

Tyyllitelty realismi

Kahdeksankymmentäluku merkitsi TV2:n tuotannossa enemmän tai vähemmän komediallisia perhesarjoja. Samalla informatiivinen sisältö ja sanomisen pakko siirtyi viimeistään syrjään. Poikkeuksen teki sarja *Kotirappu*, jota sitäköön ei voi pitää enää 60-luvun informatiivisen ohjelmapolitiikan jatkeena. Se edusti modernia, ns. täyden palvelun yleisradiotoimintaa, jossa tietoa, sivistystä ja viihdettä ei aseteta ohjelmapolitiikassa vastakkain. *Kotirapun* taustalla olivat suomalaisesta elämäntavasta tehdyt tuoreet tutkimukset. Tutkimusten anti oli ohjelmallisesti mukana yleisradioyhtiön pyrkiessä etsimään uusia tapoja lähestyä katsojiaan. Juuri elämäntapatutkimusten käytössä näkyy yhteiskunnallisen intellektuellin roolin muutos lainsäätäjistä tulkiksi. Katsojien sarjoille antamista merkityksistä oli muotoutumassa televisiodraaman tekemistä koskevia yleistyksiä. Yleisradion katsojatyytyväisyystutkimuksessa katsojien rooli muuttui kuitenkin elämäntapatutkimusten lanseeraamasta kulttuurisesta subjektista ”asiakkaaksi” (Kytömäki & Savinen 1993). Tämän seurauksena tuotantotiimit istuivat jännittyneenä viikoittain odottamassa uusia katsojalukuja toivossa, että ne edelleen nousisivat tai eivät ainakaan laskisi.

Elämyksellisen katsomiskokemuksen etsimisestä tuli osa suomalaista televisiotutkimusta (esim. Kytömäki 1999, 27-53). Tekijät jättäytyivät osin tämän kokemuksen varaan. Sen vuoksi on ymmärrettävää, että tekijät eivät juurikaan kyseenalaistaneet omaa rooliaan konsensukseen perustuvan perhesarjakonvention

ylläpitäjinä. Samalla kun näkökulma siirtyi sanomisesta tekemiseen lajityypin asettamat kerronnalliset rajat otettiin sellaisenaan. Komediallisten perhesarjojen tekijä selittää omaa filosofiaansa lajityypin rajoista seuraavasti:

Mää en ylipäättänsä, mää en ajattele sillain että mä niinkuin jostain asiasta tai lähtisin jotain asiaa todistaan. Nää on komediasarjoja nämä perhesarjat ja niinkuin semmoisia tilannekomediaa, joka perustuu siihen, että siinä ei mikään muutu. Ihmiset ei kehity millään tavalla, vaan siinä on joku asetelma, jota käännellään ja väännellään ja tehdään siitä tilannekomedia, yrittää kääntää väärinpäin asioita ja...

Lainauksesta selviää, että vaikka tekijä näkee lajityypin asettavan rajoja asioiden kehittelylle sarjadraamassa, jokin päälause siihen draaman lakien mukaan sisältyy: vanhojen ihmisten odottamaton edistyksellisyys, modernin elämän pinnallisuus, ihmisen ulkopuolisuus, yksilön oikeudet yhteisössä, vaikeuksista selviytyminen, jne. Tekijöiden huomio siirtyi lajityyppitietoisuuden myötä oletettuihin televisiokerronnan ongelmiin. Kirjoitettiin tarinoita, joissa *tapahtuu* paljon nopea-tempoisia asioita, eikä tarinalle varattua aikaa käytetty autenttisuuden lisäämiseen esimerkiksi pitkittämällä otosta kirveen teroittamisesta.

Viimeistään tässä oli kyse sarjadraaman tekijöiden esteettisestä käänteestä suhteessa todellisuuskuviin; tosipohjaisten tarinoiden tarkoituksena ei ole sijoittaa dokumenttia näyttämölle, vaan sepittää niitä selkeämmin televisuaalisiksi teoksiksi. Tyylilajina säilyi realismin ja komedian yhdistäminen. Realismi alkoi kuitenkin irrottautua empiirisistä todellisuuskuvista yhä selvemmin emotionaalisen maailman kuvaamiseen. Vaikka kerronnassa todellisuuspohjaisuutta edustivat edelleen viittaukset tositapahtumiin, empiirisesti osoitettaviin oleviin yhteisöihin, niiden asenteelliseen ilmapiiriin ja sattumuksiin, myös henkilöhahmojen tunteiden kuvaukseen kiinnitettiin uudella tavalla huomiota. Aiemmin yhteiskunnan rakenteisiin sijoitettuja ongelmia kuvattiin yhä selvemmin yksilön sisäisinä ristiriitoina. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi sukupuolten välisen suhteen kuvauksissa; sen sijaan että sarjoissa olisi vaadittu esimerkiksi lainsäädännöllisiä uudistuksia, henkilöhahmot neuvottelivat kukin oman yksilöllisen paikkansa sukupuolisopimuksessa.

Perhesarjojen rajojen koettelu alkoi 1990-luvulla. Tapahtui selkeä käänne tositapahtumista ihmissuhteiden kuvaukseen ja ydinperheistä sukuihin. Suursarja *Metsolat* pyrki yhdistämään kerronnassaan näitä molempia. Kun näkökulma oli siihen asti ollut vahvasti maaseudun pienviljelijäväestön tai kaupungin työtätekevän luokan elämässä, myös aiemmin vähemmän käsitellyt sosiaaliluokat saivat tilaa kerronnassa: suurtilalliset, yksityisyrittäjät, ylempi keskiluokka, jopa sivistyneistö. Sosiaaliluokan ylentämisellä on aina ollut myös dramaturginen merkitys; ylemmälle keskiluokalle saattoi tapahtua enemmän kuin esimerkiksi työttömälle taksinkuljettajalle. Yhteiskunta ei täysin hävinnyt kerronnasta, mutta se näyttäytyi tästä lähtien yleisenä valveutuneisuutena päivänkohtaisille asioille, joiden päiväjärjestys (agenda) määriteltiin fiktion ulkopuolella, status quota edustavissa vallan kabineteissa.

Sosiaalisten ongelmien kuvausta on vältelty TV2:n draamoissa 90-luvulta lähtien aina näihin päiviin asti. Mikäli niitä on esitetty, kuten *Metsoloissa*, ratkaisuyritykset ovat olleet yksilöllisiä. Uskottavan poliittisen maailman kuvaaminen, jossa fiktiivisillä hahmoilla olisi jonkinasteinen julkinen kansalaisuus, ei enää hahmottaessakaan ole istunut uuteen tuotantokulttuuriin. *Pääluottamusmiehen* tapaiset yhteiskunnallisesti kantaaottavat sarjat vaativat aikanaan kuvauksia autenttisilla paikoilla eli tehtaissa ja toimistoissa ollakseen realismin ideologian mukaisesti riittävän uskottavia.

Yhteiskunnallista hyödyllisyyttä eri tavoin artikuloivan käyttödraama-diskursin tilalle on tullut yhä selvemmin ajatus perhesarjojen tyylielästä realismista. Tyylielästä realismi viittaa erilaisten konventioiden yhdistämiseen, mutta myös jonkinasteiseen "taiteelliseen" ilmaisuun. Realistiseen kerrontaan yhdistetään esimerkiksi komediaa tai fantasiaa ja näin rikotaan perinteistä kerrontatapaa. *Elämän suolassa* suvun "realistiseen" tarinaan yhdistettiin komedialliset jaksot, jotka tapahtuivat perheen matriarkan omistamassa Seurahuone-ravintolassa:

...hiukan tyylielästä, ihan dialogin tasolla sen huomaa, ei kiroilla, tyylielästä, vähän taiteellinen osasto ja sitten tämä hulvaton Seurahuone, joka on tällainen mikä mikä -maa, joka ei ole lainkaan realistinen, lavasteista huolimatta. Siellä voi olla komediaa tai traagista tragediata. Tää on hyvin erikoinen. Tällaista sekoitusta. Yllättävän hyvin se on mennyt. Ilmeisesti kuitenkin sen realismin varassa ja varjolla menee keittiön ovesta tää muu.

Realismiltaan sarjan ajateltiin ottavan selkeästi etäisyyttä juuri *Metsoloihin*. Juonen käänne haluttiin nopeiksi ja kaupunkilaisuus selvästi näkyviin. Huumorin alkuperäinen tarkoitus oli leikata sarjan muuten melodramaattista tuntestruktuuria. Huumorilla vältettiin jatkuvaa henkilöhahmojen välistä kinastelua ja riitelyä, joiden nähtiin liittyvän olemuksellisesti suomalaisen sarjamaailmaan. Kahden eri tyylielästä yhdistäminen liittyi myös asioiden käsittelyyn eri näkökulmista. Esimerkiksi suvun tyttären Sallan ja ravintolapäällikkö Pyryn hahmojen ajateltiin lähestyvän eri tavoin perheen tärkeyttä suvun tehtaassa työskennelleen perheettömän laitospäällikön kuoleman jälkeen:

Tavallaan tää on niinkun teoriaa, joka ei oo vielä – kyllä se joissakin osissa tulee lihaksikin sitte – ei niinkään kaikissa, että että Seurahuone niinkun näyttämö se, joka käsittelee hieman erillä tavalla sitä samaa teemaa, mitä tää mitä mennään suvun kesken. Esimerkkinä semmonen esimerkiksi osa viis, jossa jossa puhutaan perheestä paljon. Siinä Salla miettii, että jos tulis lapsia ja muuta ja sitte tää yks laitospäällikö on kuollut ja paljastuu, että sillä ei ollutkaan perhettä ja. Seuraavana vuonna me käsitellään sitten sitä kautta, että Pyy tuo koiransa sinne hoitoon. Ja se on hänen perheensä.

Toisenlaista tyylielästä realismia edusti *Kohtaamiset ja erot*. Siinä kerrontaan lisättiin aineksia, jotka viittaavat näkyihin ja uniin. Niiden ajateltiin vievän kerrontaa muun muassa realismista absurdiuteen:

Tässä oli koko ajan pyrkimys lajiltaan...että minä en halua realistista. Siinä vaiheessa kun rupesi kehittämään uusia osia, että tilaa onkin näin paljon, niin mä halusin viedä siitä realismista pois päin, että voi tapahtua yllättäviä asioita ja voi... huumoria tulee lisää ja absurdiata ja mystiikkaa...

Realismin ja absurdiuden vastakkain asettaminen viittaa tässä yhteydessä realismin vastustukseen televisiosarjojen hegemonisena tyylielästä, ei niinkään "realististen" kertomusten vastustamisena. Jälkimmäisessä tapauksessahan kerronta olisi tuonut ohjelmallisesti esille omat rakenteensa, kuten brechttiläinen eppinen teatteri tekee. Tällaista tarkoitusta tekijöillä ei kuitenkaan ainakaan tiiminä ollut. Se tulee esille muun muassa ristiriitaisessa tavassa, jolla he harmittelevat sarjan vanhahtavaa puuvustusta. Sen nähdään viittaavan liiaksi menneeseen eikä nykyisyyteen. Kuitenkin sarjan kerronnassa korostettiin ennen muuta symbolista tasoa, ihmisiä elämässä rajan pinnassa niin maantieteellisesti kuin mentaalistakin, jolloin aika-ulottuvuudella ei luulisi olevan niin suurta merkitystä.

Sukupuolittuneita tunteita?

Todellisuutta symbolisella tasolla lähestyi myös *Onnea vai menestystä?* Sarjassa nainen, perheen äiti kamppailee kirjallisuuden alueella, jossa mies on traditionaalisesti ollut jumalainen ja kuolematon tekijä. Valinta on symbolinen sikäli, että minkä tahansa muun informaatioyhteiskuntaan kytkeytyvän alueen kuvaus olisi todennäköisesti tuottanut saman ongelman. Perheyhteisön kuvauksena sarja oli kanavalla ainutlaatuinen. Miehen ja naisen asettaminen vastakkain haastoi koko perhesarjan ideaalia. Sarjan realismin näkökulmasta asetelma horjutti niitä kulttuurisia rooleja, joita perheyhteisön jäsenille yleensä tarjotaan. Ongelmaa kuvatessaan kirjoittaja käytti hyväksi omaa kokemustaan kirjoittavana naisena. Toisin sanoen hän käytti kirjoittaessaan apuna miljöötä ja aihetta, jonka hän tunsi. Kirjoittaja ei kuitenkaan nimeä lähtökohtaansa erityiseksi ”naisnäkökulmaksi” vaikka puhuikin kahden ”tasavertaisen” ihmisen vähemmän tasavertaisesta tilanteesta modernina feministisenä juttuna.

Kuitenkin haastatteluissa tulee esille, että 1990-luvulla kasvavasti sarjojen tuotantoon osallistuneet naispuoliset tekijät korostavat seikkoja, jotka liittyvät ”intiimiin talouteen” (Veijola & Jokinen 2000, 103). Arkiset rituaalit ja suhtautuminen elämän ja kuoleman kysymyksiin muodostavat niistä osan. Erityisesti tunteiden kuvaus asettuu osin haastajaksi myös realistiselle tai dokumentinomaiselle kerronnalle, joka esimerkiksi *Metsoloiden* osalta merkitsi tietoista halua opettaa katsojia. Vaikka tätä lähtökohtaa ei sinänsä vastustettukaan, sarjan tekijät näkivät tärkeäksi käsitellä niiden rinnalla myös ihmissuhteita. Tämä tehtävä tuotantotiimissä lankei ainakin jälkikäteen tarkastellen nimenomaan naispuolisille kirjoittajille:

Toisaalta se vaara tässä näin realistisessa tai dokumentinomaisessa välillä, että taiteellinen panos voi kärsiä, että siitä tulee liian harmaa, liian asiapainotteinen. Musta siihen voi olla hyvä, että meitä oli kaksi naista siinä, jotka menttiin niitä, ihmissuhdesfääreissä.

Tunteiden alueen ”realistinen” kuvaus nähdään uudempia sarjoja edustavien tekijöiden haastatteluiden perusteella jonkinlaisena ”tunnetaloutena”, jota sarjoissa edustavat ennen muuta niiden naispuoliset henkilöahmot, mutta myös tunteitaan näyttävät miespuoliset hahmot. Kiinnostavaa on, että tunnetalouden osatekijät yleensä liitetään sellaisiin seikkoihin, joita naispuoliset hahmot tuovat esiin. Tunteista puhuttaessa tulee jälleen esille käsityksiä suomalaisesta katsojasta ja tämän rajallisuudesta: Nämä eivät osaa katsoa hellyyttä. Tämän nähtiin jopa aluksi jakaneen katsojakuntaa henkilöahmojen suosion ohella:

Toinen joka jakoi, se oli harkittua, alkuosassa ne pussaili ja kosketteli, sellaista, jota ei suomalaisissa osissa, ja ajatus, että niille tulee se konflikti... Ihmiset jakautui kahtia, joko tykkäsi tai ei. Sitä ei pidetty esimerkiksi uskottavana. Suomalainen ei osaa katsoa [hellyyttä, IR] kotimaisessa sarjassa...

Ihmissuhteiden kuvausten lisääntyminen sarjoissa on tuonut niihin mukaan myös seikkoja, jotka liitetään tunne-elämään. Oletukset tunteiden sietämisestä kotimaisissa sarjoissa eivät liity vain niiden määrään vaan myös niiden ilmentäjän sukupuoleen. Tunteisiin olisi kuitenkin luettava kulttuurisesti tuotetun ”naistapaisuuden” ohella myös seikkoja, jotka liittyvät ”miestapaisuuteen” (käsitteistä mt. 24), kuten esimerkiksi uhoamiseen ja masennukseen tai laajemmin ”rationaalisuuteen” jossa tunteet ja järki erotetaan jyrkästi toisistaan. Mikäli tunteet irrotetaan sarjojen asiapitoisesta aineksesta ja liitetään vain toiseen sukupuoleen, on kysymys tunteiden *sukupuolittamisesta*.

Viitteitä ja symboleita ”todellisuudesta”

Kuten olen toisessa yhteydessä (Ruoho 2001) esittänyt, televisiosarjojen suhteesta ns. todellisuuteen kirjoitetaan sanomalehdissä pääosin kolmesta näkökulmasta. Televisiosarjan nähdään joko viittaavan, symbolisoivan tai oirehtivan tätä todellisuutta. Näistä kaksi ensin mainittua selvästi hallitsevat televisiosarjojen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ja yleensä niiden inhimillisen uskottavuuden arviointia.

Televisiosarjojen ajatellaan viittaavaan todellisuuteen joko empiiristen seikkojen, kuten kuvatun ympäristön ja tapahtumien kautta, tai sitten niiden nähdään olevan todenmakuisia tunneskaalaltaan. Televisioarvostelijat etsivät usein sarjamaailman realistisuutta esimerkiksi niiden kuvaamista sosiaalisista ympäristöstä tai ihmiskuvauksista. Kriitikko voi toki antaa periksi todellisuuden tarkasta empiirisestä kuvauksesta, mikäli sarjan kerronnan nähdään lajityypillisesti vaativan asioiden liioittelua toisten kustannuksella tai jos kyseessä on myyttien kuvaus. Sen sijaan sarjojen kuvaaman maailman ja ihmiskäsityksen ymmärtäminen oireena laajemmasta kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta tendenssistä ei ole edelleenkaan tyyppillistä sanomalehtien televisiosarjakirjoittelussa.

Samat luonnehdinnat kuvastavat pitkälle tekijöiden näkemyksiä. Edelleen elää ajatus siitä, että sarjat vähintään viitteellisesti käsittelevät sarjojen ulkopuolista maailmaa. Haastatteluista ilmenee, että toden artikulaatiot ovat vaihdelleen eri aikoina rajustikin. Kun varhaisten perhesarjojen tekijät mitä ilmeisemmin avasivat kameran kuvaamaan – tosin sepitteellisesti – sitä, mitä modernissa maailmassa tapahtui, ei 60-luvun lopun kulttuuriselle intellektuellille enää riittänyt pelkkä ”ikkuna maailmaan” -eetos. Tällä oli sanottavaa ja se kohtasi television välineenä maailman muuttamiseen edes hiukkasen paremmaksi paikaksi elää. Tätä seurasi TV2:ssa seitsemänkymmentäluvun alun vahva painotus dokumentaarisuuteen. Tekemisen motiivina oli kuvata suomalaista elämänmuotoa ja tarjota samalla tunne-elämyksiä. Faktan ja fiktion sekoittaminen eräissä asiaohjelmissa jäi kuitenkin hiertämään politisoituvaa yhteiskuntaa ja sitä kautta myös yleisradiotuotantoa: erilaiset äänet oli saatava tasapuolisemmin ruutuun ja mielihiteet erotettava selkeästi asia-aineksesta.

Kahdeksankymmentäluvulla tapahtui ikään kuin siirtymä takaisin 60-luvun lopun informatiivisen ohjelmapolitiikan asetelmiin suhteessa faktan ja fiktion sekoittamiseen. Kuitenkin nähtiin jo selvästi, että rajanvedolla ei ollut enää strategisia tavoitteita, eli toisin sanoen ei 60-luvulla vallinnutta kantaaottavuutta, joka voi tapahtua sekä faktan että fiktion keinoin, näitä yhdistämällä. Nyt tuli tärkeäksi osoittaa, että myös faktalla on fiktiivinen puolensa. Dokumenttikin on *jonkun kertomus* ja siksi faktan ja fiktion suhde toisiinsa on häilyvä. Samalla vahvistui ajatus, että televisiosarjojen avulla voidaan synnyttää katsojissa myös vakavista yhteiskunnallisista kysymyksistä sellaisia voimakkaita elämyksiä, joita eivät uutisdokumentit tarjoa. Näistä yleisistä ajatuksista syntyi kuitenkin 80-luvulla suhteellisen vähän ”realistista” sarjadraamaa TV2:ssa. Sen sijaan faktan ja fiktion rajan kyseenalaistaminen antoi tietä lajityyppien uudelleenorganisoinnille. Ruudussa lisääntyivät oletetulle suomalaiselle yleisölle kohdistetut tilannekomediat ja henkilöhahmoin kiinnittyneet komediat. Varsinaisia tyyllisiä kokeiluja ei keskipitkän ja pitkän draaman osalta tehty.

Tämä kehitys jatkui 90-luvulle tultaessa. Joitakin kokeiluja tehtiin yhdistelemällä selkeästi erillisiä realistisia ja komediaallisia elementtejä. Tarkoituksena oli pikemminkin rikkoa työväestön ja pienviljelijäväestön näkökulmaan kiinnittyvä sosiaalisen realismin traditio kuin asettaa kyseenalaiseksi ajatus sarjojen toden-

mukaisen kuvaamisen *mahdollisuudesta*. Samalla selvästi nousivat esille myös ihmissuhteiden kuvaukset, joiden realistisuutta perusteltiin tunne-elämän uskottavalla kuvauksella. Ihmissuhteiden kuvauksiin liittyi tosin vielä *Metsoloiden* tapauksessa vahva informatiivinen eetos. Yhteiskunnassa 90-luvun vaihteessa tapahtunutta murrosta kuvattiin sarjassa sen henkilöhahmojen kohtaloiden kautta. Informatiivisesta ohjelmapolitiikasta poiketen sarja kuitenkin ratkaisi yhteiskunnassa lama-aikana harjoitetun politiikan seuraukset suvun ja perheen muodostaman yhteisön sisällä.

Naispuolisten tekijöiden myötä TV2:ssa lisääntyivät naisen elämänlaatuun liittyvät kysymykset. Tehtiin sarjoja, joissa käsiteltiin yksinhuoltajan elämää, kirjoittavan naisen erityisongelmia tai rintasyövästä selviytymistä. Arkisten ja juhallisten rituaalien sekä naisten välisen ystävyuden kuvaaminen sarjoissa yleistyi. Naispuoliset tekijät kirjoittivat ja jopa ohjasivat sarjoja, joissa ei väheksytty tenneskaalan leveää käyttöä edes perhesarjoissa. Absurdiuttakaan ei kaihdettu. Kuitenkin perhesarjan rajoihin ei voitu eikä välttämättä aina edes tohdittu koskea. Tässä suhteessa sarjadraaman ”tekijä” sisäisti selkeästi käsityksen siitä, mikä on perhesarjakonventiossa sovelias tapa ottaa esille kuviteltua todellisuutta. Romanttinen rakkaus aviopuolison tai muun miespuolisen henkilöhahmon välillä tarjoutui ratkaisuksi kipeäänkin sukupuolten väliseen ristiriitatilanteeseen. Näin suomalainen perhesarja on ainakin toistaiseksi jäänyt ennalleen lajityyppinä, jolle on luonteenomaista konsensus yhteiskunnallisen sukupuolijärjestelmän suhteen.

Viitteet

- 1 Haastattelut ovat olleet yksi väitöskirjatutkimukseni keskeinen materiaali TV2:n perhesarjojen ja niistä kirjoitettujen ohjelma-arostelujen ohella. Olen haastatellut tutkimustani varten kaiken kaikkiaan yli neljäkymmentä kanavan sarjadraaman tekijää, tuottajaa, ohjaajaa, käsikirjoitustoimittajaa ja käsikirjoittajaa.
- 2 Ongelmallisin suhde sukupuolisopimukseen on miehellä, hänellähän tätä sopimusta valtion kanssa ei ole ollut. Niinpä erityisesti isät ja aviopuolisot ovat aina näihin päiviin saakka näyttäneet suomalaisessa perhesarjassa ulkopuolisilta. Kiinnostavaa on myös, että romanttisella rakkaudella ei ollut vielä erityistä painoarvoa 60-luvun perhesarjoissa. Sitä kuvattiin vasta 1990-luvulla, jolloin ydinperheen pelastus oli juuri aviopuolisoiden romanttinen rakkaus.
- 3 Henkilökuntalehden nimi oli Teemalinkki ja sen faktaa ja fiktiota käsittelevä teemanumero koostui aiheeseen liittyvistä esseistä ja haastatteluista.
- 4 Raportti TV2:n ohjelmapoliittisesta seminaarista, joka pidettiin Tyrvännössä 7.-8.1.1971. Kiitän Eero Silvastia, joka ystävällisesti luovutti raportin käyttööni. Artikkelissa esitelty nelikenttä on Silvastian ko. seminaarissa pitämästä alustuksesta.

Kirjallisuus

- Ang, Ien & Jon Stratton (1995)
The End of Civilization as We Knew It. Chances and the Postrealist Soap Opera. Teoksessa Robert Allen (ed.)
To Be Continued... Soap Operas Around the World. London: Routledge, 122-144.
- Bauman, Zygmunt (1996)
Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence (1995)
Mielihyvän kytkennät. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1992)
Kulttuurin ja politiikan murroksia. Tampere: Vastapaino.
- Harms, Joan, Max Rand & Keijo Savolainen (1970)
Yleisradion ja MTV:n sarjafilmiöjelmisto 2.2.1968-17.5.1969. Helsinki: Yleisradio.
- Hellman, Heikki (1988)
Uustelevisiön aika? Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa. Helsinki: Hanki ja jää.
- Neale, Steven ([1981] 1985)
Genre and Cinema. Teoksessa Bennett, Tony, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer, & Jane Woollacott (eds.)
Popular Television and Film. London: BFI & Open University Press, 6-25.
- Kytömäki, Juha & Ari Savinen (1993)
Terveisiä katsojilta. Palautetutkimuksen televisiota koskevien keskustelujen analyysi. Tutkimusraportti 1/1993.
Helsinki: Yleisradio.
- Kytömäki, Juha (1999)
Täytyy katsoa, jos saa katsoa. Sosiaalipsykologisia näkökulmia varhaisuorten televisiokokemuksiin.
Sosiaalipsykologisia tutkimuksia 1. Helsingin yliopisto: Sosiaalipsykologian laitos.
- Pateman, Carole (1988)
The Sexual Contract. Stanford: Stanford University Press.
- OTS (1972)
Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö. Helsinki: Yleisradio.
- OTS (1992)
Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö. Helsinki: Yleisradio.
- Repo ym. (1967)
Yleisradion suunta. Yleisradiotoiminnan tehtävät ja tavoitteet. Helsinki: Weilin + Göös.
- Ruoho, Iiris (2001)
Utility Drama. Making of and Talking about Serial Drama in Finland. Tampereen yliopisto:
Tiedotusopin laitos. Tulossa.
- Veijola, Soile & Eeva Jokinen (2000)
Voiko naista rakastaa. Avion ja eron karuselli. Helsinki: WSOY.