

IIRIS RUOHO

Perhesarja lajityyppinä

Ruusun aika ja perheen artikulaatio

Kirjoituksessa pohditaan kotimaisen televisiosarjan Ruusun ajan lajityyppiominaisuuksia tekijöiden ja katsojien sopimuksena geneerisestä 'todennäköisyydestä' — siitä miten sarjassa asioita käsitellään ja mitä asioita käsitellään. Geneerinen todennäköisyys sekä sosiaalinen ja kulttuurinen 'toden näköisyys' auttoivat Ruusun ajan katsojaa huomioimaan ja ymmärtämään mitä ruudussa tapahtui. Sarjaa katsottiin nimenomaan toden/näköisenä perhesarjana huolimatta 'perheen' ideologisesta problemaattisuudesta ja sen erilaisista artikulaatioista katsojien keskuudessa.

■ Ajatus television tavasta puhutella katsojaa jälki-oidipaalisena, täydellisesti sosiaalistettuna perheenjäsenenä (Feuer 1986, 103; myös 1983, 17-21) viittaa perheellistettyyn katsojasubjektiin, ei perheleisöön sinänsä. Monet televisio-ohjelmat käsittelevät perhettä ja perheyhteyden ideaa. Kansainväliseen levitykseen tuotettua *Dallasia* ja MTV:n *Ruusun aikaa*¹ yhdistää perheen/suvun näkökulma, vaikka niiden tyylillinen toteutus toisistaan poikkeaaakin.

Edellinen kertoi Hollywoodin perhemelodraaman konventioita hyödyntäen texasilaisen öljyperheen ja sen suvun vaiheista. Jälkimmäisessä kuvattiin todellisuusvaihtelmaa (Hall 1992, 173-176) tavoitellen suomalaisen pääkaupunkiseudun keskiluokasta uusperhettä. *Dallas* noudatti perheen ja suvun artikulaatiossaan aikuisyleisölle suunnattua 'seksiä ja rikoksia' -formulaa (Kreutzner & Seiter 1991, 156) kun taas alunperin lauantai-iltaan sijoitettu *Ruusun aika* on tuotettu nimenomaan ajatellen perheleisöä.

Mikä sitten tekee *Ruusun ajasta* perhesarjan? Sekö, että se tuotettiin perheleisölle? On monia muita ohjelmia, jotka implikoivat perheleisön. Selitys ei voi olla myöskään se, että sarja käsittelee perhettä, niinhän tekevät monet muutkin ohjelmat. *Ruusun aikaa* joka tapauksessa katsottiin perhesarjana, kuten oma katsojatutkimuksenikin² osoittaa.

Tarkastelen artikkelissa perhesarjaa lajityyppinä; miten perhesarja rakentuu sarjan ja sen katsojien geneerisestä sopimuksesta. Mahdollisten merkitysten horisontilla puolestaan tarkoitetaan artikkelissa kulttuurista 'neuvottelua' erilaisten vastakkaisten artikulaatioiden välillä. Nämä artikulaatiot ilmentävät esimerkiksi erilaisia käsityksiä perhedynamiikasta ja sukupuolisopimuksesta. *Ruusun ajan* yhden kohtauksen analyysillä pyrin osoittamaan, miten sarjan geneerinen puhuttelu tähtää tietyn perheharmonian ylläpitoon. Lopuksi pohdin artikkelissa perhesarjan edellyttämää kulttuurista kompetenssia ja lajityyppikritiikin osoitetta.

Geneerinen vastaavuus

On kiistanalaista, voidaanko televisiosta erottaa lajityyppensä samassa mielessä kuin esimerkiksi kirjallisuudesta ja elokuvasta (tästä Ridell 1993). Televisio on monien ohjelmatyyppien — tarkastelukulmasta riippuen virtaava tai keskeytyvä — kokonaisuus, joka hyödyntää myös eri tyylilajeja.

Ohjelmaformaatteihin perustuvaan televisioituotantoon liittyy ohjelmien määrittely ennalta tietyiksi ohjelmatyypeiksi. Television lajityypin määrittelyssä lähdetäänkin käytännössä usein ohjelmatyypistä, puhutaan perhesarjoista, poliisisarjoista, etsiväsarjoista ja romanttisista sarjoista. Tämä auttaa katsojia geneerisessä hahmottamisessa. Pitkällä aikavälillä katsoja oppii tunnistamaan, minkälaista sarjaa pidetään esimerkiksi perhesarjana. Lajityypit nähdään tästä näkökulmasta rutinoituneena tietona siitä, miten tietyt ohjelmatyypit tehdään ja miten ne näin ovat myös katsojien tunnistettavissa. Tuottajat ja yleisö siis ikään kuin yhdessä hyväksyvät tiettyyn lajityyppiin liittyvien koodien yhdistelmät. (Taylor 1989, 17-18.)

Television lajityypit kytketään paitsi erilaisiin ohjelmatyyppeihin myös esittämisen tyyliin ja tekniikoihin kuten melodramaattisuuteen (esim. Ang 1985, Brown 1990, Brunson 1981, Feuer 1991, Fiske 1987, Kuhn 1987, Modleski 1989). Useiden televisiosarjojen voidaan nähdä yhdistävän saippuaopperan kerronnan ja melodramaattisen merkitysrakenteen. Niille on ominaista useiden kertomusten yhtäaikaisuus ja jatkuvuus, varsinaista kerronnallista loppua ei ole. Eräs tapa erotella television perheymäristöä kuvaavia fiktiivisiä sarjoja onkin ollut jakaa ne joko melodraamoihin, saippuaopperoihin tai tilannekomedioihin. Tällöin ei ole enää puhe ohjelmatyypiluokituksista, sillä melodramaattista tunnestruktuuria hyödynnetään myös monissa poliisi- ja etsiväsarjoissa.

Television ohjelma konstituoiti aina sitä *kenelle* se on suunnattu ja *kenen* se on (vrt. Vološinov 1990, 106-107). Perhesarja on siten mahdollista määritellä 'mediumina' (emt. 28), joka asettuu ohjelman tuottajien ja katsojien väliin. Neale (1990, 56) ymmärtää lajityypin ennen muuta prosessina, jolloin sitä luonnehtivat paitsi toisto, myös erot, variaatiot ja muutos. Genressä on kysymys yhteydestä kolmen tason välillä: odotuksen taso, geneerisen korpuksen taso sekä molempia edellisiä koskevien 'sääntöjen' ja 'normien' taso. Lyhyesti: lajityyppi voidaan kuvata orientaatioiden ja odotusten systeeminä, joka kiertää televisioituotannon, tekstin ja subjektin välillä (vrt. Neale 1981, 3-6).

Perheleisölle kohdistettu fiktiivinen sarja, jonka keskiössä on perhe, rakentaa geneerisen suhteen sarjan/tuottajien ja katsojien välille, ja sarjan erityisyyttä voidaan tarkastella tästä suhteesta käsin. Perhesarja on siten ymmärrettävissä lähtien niistä säännöistä ja normeista, jotka perustuvat tuottajien ja katsojien 'yhteisymmärrykseen' siitä, mitä perhesarjaan voidaan sisällyttää, mitä taas jätetään pois.

Vaikka tiettyjä formaatteja tai lajityyppisiä vältettäisiinkin tarkastelemasta ideologisen lähestymistavan mukaisina kontrollin instrumentteina (Feuer 1992, 145), voidaan silti tutkia, miten geneeriseen puhutteluun liittyvät teemat (kuten perheharmonia) ja kerronnalliset ratkaisut niissä artikuloituvat. Artikuloitumisella tarkoitetaan erilaisia valintoja ja ideologisten merkitysten välillä. Esimerkiksi perhe on teemana sosiaalinen ja tässä mielessä moniaksenttinen (käsitteestä Vološinov 1990, 38-41). On siis mahdollista tar-

kastella, miten perhe ja sen dynamiikka artikuloituu perhesarjaksi luokitellussa ohjelmassa. Asettaako lajityyppi tälle erityisiä rajoituksia? Voiko tässä tarkemmin eriteltävän *Ruusun ajan*kin nähdä perustuvan erityiseen tuottajan ja katsojan väliseen 'sopimukseen' tai 'neuvotteluun' siitä, miten sarjassa perhettä voidaan kuvata ja millaisia artikulaatioita perheestä voi sen puitteissa esittää?

Kulttuurinen neuvottelu

Ruusun ajan tekijät lähtivät siitä, että draamasta tehtäisiin MTV:n perheyleisölle lauantai-illan prime time -sarja (Solja Kievarin haastattelu 10.7.1991). Ratkaisuun vaikuttivat sekä tulokset katselijoihin kohdistuneista asennetutkimuksista että tieto siitä, että tämän kaltaiselle sarjalle oli katsojalukujen perusteella oletettavissa sosiaalinen tilaus. Kirjailija Raija Orasen käsikirjoituksesta sarja muokkautui lopulliseen kirjalliseen asuunsa kirjoittajan, tuottajan, dramaturgin ja ohjaajien yhteistyönä.

Tekijät yrittivät välttää ääripäitä: tilannekomedioille tyypillistä perheen ironiaa ja yhteiskunnallisia ongelmia paisuttavaa sosiaalidraamaa. Tuottajan mukaan tarkoituksena oli lähestyä perhettä realistisesti — ei ihannoiden, muttei halveksienkaan. Pikemminkin haluttiin tutkia, miten perhedynamiikka rakentuu, eli kuka tai ketkä Ruususten perhettä pitävät kasassa. Tekijät pohtivat myös, minkä suuruusluokan ongelmia sarjassa voi ottaa esille ja mitä yleisö kestää. Nämä kysymykset liittyivät esimerkiksi siihen, millaisia perheriitoja voitaisiin kuvata tai miten käsitellä lasten alkoholiongelmia ja koulupinnaamista.

Ruusun ajassa yhdistettiin sekä sosiaalisen realismin että saippuaopperan konventioita. Linearisessa aikakäsityksessä tapahtumat seuraavat toisiaan. Tämä tarjoaa katsojille mahdollisuuden odotuksen mielihyvään, joka perustuu sarjan jatkuvuuteen (Modleski 1990, 91). *Ruusun ajassa* kulkee rinnakkain episodimaisuus ja jatkuvuus; sarjan jaksot ovat osin itsenäisiä kokonaisuuksia, mutta draamaan rakennettu odotuksen struktuuri mahdollistaa vaikutelman tarinan päättymättömydestä. Tässä mielessä sarja eroaa perhettä kuvaavista tilannekomedioista, kuten yhdysvaltalaisesta *Roseannesta*. Sarjalle on ominaista myös arjesta huolehtivien naisroolien keskeytyminen.

'Lajityypin' valinta auttoi *Ruusun ajan* katsojaa huomioimaan ja ymmärtämään sitä, mitä ruudussa tapahtui, miksi tietyt tapahtumat ja ilmiöt kuuluivat ohjelmaan tai miksi näyttelijät toimivat tietyllä tavalla. Neale käyttää käsitettä *verisimilitude* (ransk. *vraisemblance*), joka on merkitykseltään kaksinainen: todennäköisyys ja toden näköisyys (1991, 46-47). *Todennäköisyys* viittaa geneeriseen vastaavuuteen, lajityypin 'sisäisiin' lakeihin, siihen mitä ja miten eri lajityypeissä tapahtumat esitetään. Perhesarjalle on siten ominaista perheeseen liittyvä miljö ja ikonografiat. *Toden näköisyydellä* taas tarkoitetaan sarjan sosiaalista ja kulttuurista todenmukaisuutta, ilman että sen tapahtumat olisivat empiirisesti tosia (emt., 48 ja Sihvonen 1984, 80).

Lajityypin 'sisäiset' lait mahdollistavat sen, että sarja voi empiirisen realismin rajoja koettelevasta tyylistään huolimatta olla emotionaalisesti realistinen. Tätä seikkaa on korostanut esimerkiksi len Ang *Dallas*-tutkimuksessaan (1985). Emotionaalinen realismi merkitsee, että lajityyppi on tunnestruktuuriltaan toden näköinen; se käsittelee asi-

oita, joita katsojat tunnistavat joko tunne-elämän kokemuksista tai moraaliseen järjestyksestä.

Ruusun ajassa toden/näköisyys liittyy paitsi tietyn tyyppisen perheyhteisön jäljitteilyyn ruudussa, myös sarjan kykyyn tavoittaa tuttuus, arkipäiväisyys (Jordan 1981, 28). Sarja antoi katsojalle mahdollisuuden tunnistaa perhe 'kuin omakseen'. Vaikutelma ei sárkynyt draamallisen liioittelun seurauksena, esimerkiksi kuvaamalla fantasiamaailmaa tai perheen puhuvaa koiraa. Tällöin katsojien kokemuksessa saattoi kuitenkin syntyä yhteismitattomuutta: puhuva koira ei tahtonut istua muuten uskottavalta vaikuttavaan kerrontaan.

Perhesarjan geneerinen vastaavuus ja kulttuurinen toden näköisyys viittaa paitsi perheen, myös sukupuolen ja sosiaaliluokan esittämiseen ja merkityksenantoihin itse sarjassa ja katsomossa. Empiirisesti täysin erilaisessa maailmassa elävä katsoja voi vaatia *Ruusun ajalta* suurempaa todenmukaisuutta, kun taas sarjan keskiluokkaiseen maailmaan samaistuva voi edellyttää siltä syvempää tunne-elämän käsittelyä. Oma osansa on myös kulttuurisilla arvoilla. Suomalainen katsoja on taipuvainen vaatimaan televisiolta myös eettistä realismia: että sarjat tarjoisivat suomalaiseseen moraliin sopivan maailmanjärjestyksen (vrt. Alasuutari 1991, 56-58).

Toden/näköisyyden kannalta on merkityksellistä, että sarja sidottiin keskiluokkaiseen ympäristöön ja elämäntapaan. Sidos toimi paitsi intertekstuaalisessa suhteessa kotimaisiin ja ulkomaisiin perhettä kuvaaviin sarjoihin myös kulttuurisena 'neuvotteluyhteytenä' niin sarjassa itsessään kuin katsomossa.

Keskiluokkaisuus tarjoaa sarjassa runsaasti tilaa draamalliselle nykyilmiöiden kuvaamiselle. Lisäksi se antoi katsojille mahdollisuuden 'ideaaliseksi' tunnistettavan yhteiskunnallisen aseman tuottamaan mielihyvään, joka saattoi olla luonteeltaan ihastumista tai nárkástymistä. Ruusun ajan suosio työväestön ja alemman toimihenkilöstön keskuudessa viittaisi siihen, että juuri tälle ryhmälle Ruususten perhe edusti nousua rahvaasta keskiluokkaan sekä tämän nousun tarjoaman elämäntavan karttaa. Ruususten perhettä voikin analogisesti verrata Jeja Pekka Roosin (1986) kuvaamaan uuteen keskiluokkaan: hyvä ulkoinen elämäntapa, pyrkimys hallittuihin 'seikkailuihin' ja elämäntavan vahva ambivalenssi, hallittu julkisuus ja toiminnallisuus useilla eri aloilla samanaikaisesti (emt., 55).

Geneerinen korpus ja sen edellyttämä kulttuurinen pääoma eivät ole syntyneet tyhjiössä. Sarjan toden/näköisyyttä voidaan lähestyä 'neuvotteluna' erilaisten vastakkaisten artikulaatioiden välillä. Cristine Gledhill (1988) puhuu prosessista, jossa instituutioiden, tekstien ja yleisöjen sisällä käydään jatkuvaa taistelua merkityksistä ja artikulaatioista. 'Neuvottelu' ilmentää näiden vastakkaisten puolien yhdistämistä viestinnässä (emt., 67-68).

Haastattelemani naiset kuvasivat *Ruusun ajan* perhedynamiikkaa 'ideaaliperheen' artikulaationa, mikä viittaa lajityypin tiedostamiseen; ideaali perhekuva on ideologisesta problemaattisuudesta huolimatta toden/näköinen. Sarjan kuvaamaa perhettä pidettiin ideaalina joko kriittisesti tai ilman kritiikkiä; edellä mainitussa tapauksessa ihmeteltiin, onko kuvatunkaltainen (uus)perhe mahdollinen, jälkimmäisessä perheen dynamiikkaa ei epäilty. Niissä harvoissa tapauksissa, joissa katsoja asetti kuvatun perheen ideaalisuuden kyseenalaiseksi, kritiikki muuttui luonteeltaan sukupuolitietoiseksi

ja lajityyppikriittiseksi (*Ruusun aika* 'perhesarjana' ei ole toden/näköinen). Kulttuurinen kompetenssi, joka perustuu paljolti yhdysvaltalaisen perhesarjojen tuntemukseen (esim. *Kolkyt ja risat*) synnytti katsojissa sarjaspesifiä kritiikkiä; *Ruusun ajalta* odotettiin paitsi pysyttäytymistä empiirisessä realismissa myös syvempää emotionaalista realismia.

Vastaukset olivat selkeimmin lajityyppitietoisia, kun pyysin haastateltaviani kuvaamaan sarjaa jollekin kuvitellulle ulkopuoliselle. Näkökulmia oli vähintään kolmenlaisia. Joko *empiiristä realismia* korostavia: "Se oli semmonen hauska perhesarja, jolla ei mun mielestä hirveen paljon todellisuuden kanssa tekemistä." *Emotionaalisen realismin* puolesta puhuvia: "...kertomuksia keskiluokkaisesta perheestä ja niiden ongelmista hauskaasti, kepeästi esitettynä." Tai *korostuneen lajityyppitietoisia*: "... välillä se oli kuin reginasarjaa ... silti tasokasta kotimaista viihdettä."

Perheen artikulaatio

Ruusun aika kuvaa Ruususten uusperhettä, jossa perheen isä on lääkäri ja äiti hallintojohtaja. Heidän välienselvittelynsä liittyvät sarjassa pääosin kodinhoitoon, uralla etenemiseen ja uskollisuuteen. Kolmesta lapsesta vain yksi on pariskunnan yhteinen. Eskon entinen avioliitto on päättynyt vaimon kuoltua syöpään, Marjan puolestaan eroon. Perheeseen kuuluu myös kaupunkiyksiöstään muuttanut isoäiti, joka kuolee syöpään sarjan keskivaiheilla. Vanhin tytär Meri valmistuu sarjassa ylioppilaaksi, rasakaaksi tultuaan menee naimisiin, eroaa ja synnyttää lopulta lapsen 'oikealle' isälle. Nuorin tytär Roosa-Maaria (Roope) on kuvattu 'poikatyöksi'. Hän elää lapsen mielikuvitusmaailmassa, jossa perheen koira puhuu. Roope on perheen sosiaalinen yhdys-side, joka sanavalmiina järjestele omia ja perheen asioita. Teini-ikäinen poika Ilmari (Ille) käy Lepakossa, piirtää graffiteja ja soittaa bändissä rumpuja. Ruususten perheelä on hyvin vähän kontakteja muihin ihmisiin, vain työtoverit ja lähikauppias kuuluvat jokapäiväiseen elämään.

Ruususten perheen miljöö on lähiön omakotitalo ja ennen muuta perheen olohuoneen jatkeena oleva keittiö, johon jokaisessa jaksossa palataan, vaikka sarjan tapahtumia on sijoitettu runsaasti myös kodin ulkopuolelle. Ongelmat keskittyvät sarjassa henkilöihin ja perheen sisälle. Sarjassa lähtökohtana on henkilökohtaisen elämän ideologia (vrt. Brunsdon 1981, 34); päähenkilöt on rakennettu tästä lähtökohdasta ja keskeisiä ovat perheenjäsenten väliset suhteet. Julkinen, kuten sarjan äidin työ kodin ulkopuolella, tapahtuu tämän henkilökohtaisen ehdoilla. Perheen ulkopuolinen maailma henkilöineen joko uhkaa tai vahvista perheyhteyttä. Uhka syntyy esimerkiksi silloin, kun Marjan entinen mies ilmaantuu kuvioihin. Sarjan moraalinen opetus, vastineena 70-luvun 'perhevihamielisyydelle' on, että kaikki ongelmat ratkeavat perheen piirissä puhumalla.

Ruusun ajan henkilöt eivät välttämättä ole empiirisesti realistisia muuta kuin siten, että heidät oli sijoitettu tiettyyn aikaan, paikkaan ja tiettyyn elämäntapaan. Pikeminkin henkilöt liittyvät ihmissuhteiden peruskuvioihin, joihin vihkiytyminen edellyttää paitsi geneeristä tietoa lajityypin rajoista, myös tiettyä kulttuurista pääomaa (Brunsdon 1981, 36). Tämä kulttuurinen pääoma pitää sisällään erilaisia artikulaatioita sukupuoli-

ten välisestä dynamiikasta sekä vapaudesta valita kodin, uran ja erilaisten miesten ja naisten roolien välillä.

Ruususten perhe on ennen muuta naisten yhteisö, jossa naiseutta kuvataan lapsuuden, nuoruuden, parisuhteen, uran, äitiyden ja vanhenemisen näkökulmista. Syntymän ja kuoleman teemat liittyvät myyttisesti sarjan naispuolisiin henkilöihin ja niillä on sarjassa yhteisöä vahvistava merkitys. Vanha nainen edustaa tietoa ja yli-inhimillisten voimien hallintaa, lähes noituutta (kuten perheen nuorimman tyttären kuvitelma vinttijengi, johon kuuluu kaksikymmentä vuotta sitten kuollut isomummu Alli ja myöhemmin myös perheen isoäiti). Naispuoliset perheenjäsenet Senni, Marja, Meri ja Roosa-Maaria ilmentävät sarjassa kolmea sukupolvea ja näiden arvomaailmoja, joita voidaan selittää esimerkiksi tarkastelemalla naisliikkeen eri sukupolvien (Ruoho 1992, 50-52).

Katsojat puhuivat sarjan henkilöistä perhesarjajärjestyksen kontekstissa. Näin katsojat tarkastelivat esimerkiksi perheen äitiä ja isää ensisijaisesti perheeroista ja perheeseen liittyvistä odotuksista käsin ja vasta toissijaisesti yksilönä. Ristiriitaisimmin katsojat suhtautuivat perheen äitiin, Marjaan, jonka hahmossa kiteytyvätkin saippuolle tyypilliset dilemmat (Ellis 1991, 145-159). Marja ei pysty sovittamaan yhteen uraa ja perhettä. Melodramaattisten henkilöiden tapaan hänen käytöksensä vaikuttaa ristiriitaiselta niiden todellisten päämäärien kanssa, jotka hän haluaa saavuttaa (vrt. Elsaesser 1987, 14).

Katsojat tulkitsevat Marjaa vähintään kolmesta eri lähtökohdasta: itsensä pyhittäjänä äitinä, vahvana naisena tai säännöistä piittaamattomana naisena. Kahdessa ensin mainitussa tulkinnoissa ei puuttu sukupuolijärjestykseen perheen sisällä. Vain säännöistä piittaamattoman naisen positiosta asetettiin selkeästi hyväksymään perheen äidin ambivalentit tunteet. (Ruoho 1992, 48-50.)

Siinä missä perheen äidissä kulminoituvat perhedynamiikan sukupuoleen sidotut perusongelmat, perheen isä puolestaan edustaa yhtä perheyhteisöä kantavaa ideaa: asiat saadaan puhunnalla selviksi. Katsojat olivat tunnustaneet sarjasta tämän idean, vaikka se kaikkien mukaan ei toiminutkaan tai oli joidenkin mielestä epäuskottava. Perheenjäseniin suhtautumisessa vaikuttivat myös näyttelijävalinnat. Perheen äidiksi valittu Riitta Rätty oli televisioyleisölle tuttu lähinnä televisiomainoksesta. Isää näyttellyt Jukka Puotila sen sijaan oli suosittu näyttelijä jo ennen *Ruusun aikaa*. On mahdollista, että suosittu televisionäyttelijän valinnalla tekijät halusivat korostaa isän merkitystä sarjassa. Isän roolin korostus tulee esille paitsi katsojatulkinnissa myös sarjan kirjoittajan kommentissa.

Isän tai äidin hahmon empiirisellä tai emotionaalisella tunnistamisella ei välttämättä ole tekemistä samaistumisen kanssa. Eräskin haastattelemani katsoja identifioitui perheen äidin asemaan, mutta kritisoi silti tämän edustamaa 'naiskuvaa'. Useita toisiinsa limittyviä tarinoita sisältävässä sarjassa katsojan ei edes tarvitse samaistua yhteen 'osapuoleen'. Sitä paitsi hän tietää asioita, joita henkilöhamot kerronnallisen rakenteen sisällä eivät toisistaan tiedä. Ien Ang kutsuu tätä virtaavaksi katsoja-asemaksi (1985, 73). Näin *Ruusun ajan* katsojallekin tarjoutui mahdollisuus asettua ikään kuin Ideaalien Äidin asemaan, henkilöksi, jolla on riittävästi sympatiaa kaikkia kohtaan samaistuaakseen kehenkään täydellisesti (Modleski 1990, 92).

Tasapaino merkitsijänä

Kun Neale puhuu geneerisen puhuttelun taloudesta ja siitä, miten elokuvagenreistä westernillä ja perhemelodraamalla on molemmilla oma versionsa artikuloida balanssi (1981, 13), hän viittaa siihen, miten siirto järjestyksestä epäjärjestykseen artikuloituu eri lajityypeissä. Vastaava ajatus on sovellettavissa myös televisio-ohjelmien lajityyppien analyysiin. Monissa television perhemelodraamoissa ja realismia viljelevissä saippuaoopperoissa harmonia ja disharmonia kiinnittyvät perheen järjestykseen; ulkoapäin tulevat uhat kohdistuvat siihen ja sukuun.

Ruusun aikaan on kirjoitettu mukaan isoäidin sairastuminen ja sitä seurannut kuolema. Niihin liittyviä tapahtumia seurataan sarjassa kymmenen jakson ajan. Sarjan 11. jaksossa (Karvas vesi) on selvinnyt, että Sennillä on syöpä. Jaksosta ja sen liittymisestä kokonaisuuteen on mahdollista lukea sarjasta kirjoitetusta romaanista *Ruusun aika*, 1991 (1. osa, ss. 144-152). Kirjan teksti ei ole täysin yhteneväinen sarjan kanssa. Seuraava kohtaus on kuvattu televisiosarjasta.

Esko on käynyt kollegansa juttusilla ja tulee kotiin, joka on riipin raapin. Hän menee Sennin huoneeseen ja katselee ja koskettelee tämän tavaroita. Marja tulee töistä ja saa kuulla äidillään olevan syövän. Hän tenttaa Eskolta kuoleeko Senni, mutta Esko ei suostu lääkärinä vastaamaan, koska ei omien sanojensa mukaan tiedä. Hän kieltää olevansa jumala, kun Marja jatkaa tivaamistaan. Marja menee baarikaapille ja kaataa itselleen juotavaa. Esko alkaa muistella entistä vaimoiaan, joka kuoli rintasyöpään.

Marja: Entä jos ne on erehtynyt? Voihan lääkäritkin erehtyä.

Esko: Koko kollegio on tutkinut sen.

Marja: Niin, mutta kun ne avaa sen ja katsoo. Voihan olla ettei siellä ole mitään. Jotkut sappikivet tai jotain...onhan nekin kivualiaat. Pari viikkoa sitten Senni oli ihan terve.

Esko: Ullahan aikoinaan valitti outhoita tuntemuksia vasemmassa rinnassa. Mä sanoin sille, että joo, ne on kuule kuukautiskipuja, lihaspistoja. Tai vaihda vähän kevyempään kassiin. Mä panin sen jumppaamaan. Siis mä nauroin sille, jumppaa! Enkä vienyt sitä mammografiaan. Jos mä olisin vienyt sen tarpeeksi ajoissa tutkimusiin, niin ... niin nyt...

Marja: Mitä?

Esko: ...Sennin värin muutos. Mutta eihän me katsota toisiimme. Katsotaan vaan omaan napaan. Et sä huomannut mitään oireita?

Marja: Mitä oireita?

Esko: Yleistä väsymystä ja haluttomuutta. Ja sit ennen kaikkea omena ja paprika.

Marja: En.

Esko: Sennihän valitti usein sitä, että kun paprikan jälkeen aina nousee karvas vesi suuhun. Mun olis pitänyt viedä Sennin paljon, paljon aikaisemmin tutkimuksiin.

Marja: Niin oliski. Mikset sä vienyt?

Esko: No, mitä sä sitten teit? Teetit kaikki paskahommat sillä. Sä et ikinä sanonut sille yhtä kiitoksen sanaa. Sä olit aina vaan kritisoiassa, että kuinka väärin päin se kaiken teki.

Marja: Sä tiedät varsin hyvin, että ilman mua se olis kuollut ikävään sinne yksiöönsä. Se halus elää mun kanssa ja meidän perheen kanssa, eikä mennä esimerkiksi Anjan luo.

Esko: Joo, mutta sä pidit sitä kotiapulaisena.

Marja: Jollen mä olis antanut sen tehdä kotiötä, niin sehän olis turhautunut ja tuntenut ittensä täysin hyödyttömäksi. Kyllä siitä on ollut etua sinullekin!

Esko: Niin, niin olihan se hyvä kauppa!

Nealen (1981, 6-7) mukaan elementtien tasapaino tai epätasapaino ovat merkitsijöitä, jotka artikuloituvat kerronnallisessa prosessissa. Kyse ei ole merkitsevistä kerronnan osista, vaan prosessista, joka on samanaikaisesti monien ⁴diskurssien kaiverrus. Kohtauksen ja balanssin (sulkeuman) saavuttamista jaksossa *Karvas vesi* onkin tarkasteltava aikaisempien tapahtumien ja ennen muuta sarjan keskeisen kysymyksen kannalta: kuka tai ketkä perhettä pitävät kasassa. Dialogiin perustuvassa kohtauksessa ei puhuta niinkään Sennin sairaudesta kuin perhedynamiikasta, perhe-organismien kohtaamasta sairaudesta.

Sennin sairautta on mahdollista tarkastella metaforisesti perheen sairautena. Sennin sairastuminen merkitsi perheen kotitalouden järkkymistä, olihan Marjan valinta hallintojohtajaksi merkinnyt kotitöiden jäämistä isoäidille ja muulle perheelle. Tämä läpi sarjan korostunut seikka oli yksi Marjan syyllistämisen lähteistä myös katsojien tulkinnoissa. Sennin sairastuminen ja kuoleman uhka toivat 'traditionaaliset' arvot etualalle samalla kun ne uhkaavina ulkopuolisina voimina vahvistivat perheen ja suvun jatkuvuuden merkitystä. On tuskin sattuma, että jaksossa 20 (Odotuksen yö), päivää ennen kuolemaansa, Senni varoittaa uraa luovaa tytärtään tavoittelemasta enempää kuin mitä tällä jo oli: koti, hyvä aviomies ja mukavat lapset.

Eskon identiteetti lääkärinä ulottuu sarjassa miehen rooliin kotona: hän diagnostisoi ja hoitaa perhettä. Hän syyttää itseään sekä entisen vaimonsa Ullan että Sennin sairauden pahenemisesta. Kun Marja on laiminlyönyt vaimon/perheenäidin roolin, on Esko laiminlyönyt miehen roolin. Sennin sairastumisen aiheuttamasta emotionaalisesta epäjärjestyksestä siirrytäänkin järjestykseen asettumalla sukupuoliasemiin. Tämä tapahtuu lataamalla sarjan sukupuolirooleja koskeva perusjännite, joka asettaa sukupuolet kahteen toisistaan erilliseen kohtioon. Kohtauksessa Marjan urasta perheelle aiheutunut uhka torjutaan siirtämällä se sairauden uhaksi: Marjan ja Eskon välinen sukupuolisopimus saadaan voimaan keskittämällä voimat Sennin sairauden hoitoon. Ongelmat palautuvat perheen itsensä ongelmiksi, jolloin niiden ratkaisun on myös oletetaan lähtevän siitä itsestään.

Lajityypin rajat

Puhutellessaan katsojaa perheellistettynä katsojasubjektina *Ruusun aika* samalla myös kertoi 'perheestä'. Katsojien tulkinnat sarjajenkköiden välisistä suhteista pitäytyivät tiukasti tarjotussa perhedynamiikassa ja sukupuolten välisen suhteen peruslatauksessa. Tutkimuksen perusteella *Ruusun ajan* naispuoliset katsojat hyväksyivät sarjan perhesarjaksi; he puhuivat sarjasta ja sen henkilöistä nimenomaan tämän lajityypin edustajina. Yhteenvetomaisesti voidaan todeta, että sarjan seuraaminen edellytti katsojilta ensinnäkin geneeristä tietoa lajityypistä, tähän liittyi myös sarjan suosio lajityypin, toiseksi perhesarjaspesifiä tietoa *Ruusun ajasta* ja kolmanneksi kulttuurista tietoa sosiaalisesti hyväksyttävistä henkilökohtaisen ja perhe-elämän koodeista ja konventioista (vrt. Brunson 19981, 36).

Vaikka sarjan vaatima kulttuurinen kompetenssi olisikin historiallisesti nimenomaan naisten pääomaa, mikään ei legitimoisi sarjaa erityisenä naistensarjana. Sarjan olettaa katsojaa (spectator) ei voi liudentaa ohjelman todelliseksi yleisöksi (audien-

ce) tai päinvastoin. Teoriahistoriallisesti on kyse erillisistä, toisiinsa palautumattomista käsitteistä (Kuhn 1987, 341). Lajityypeissä tapahtuvat muutokset sitä paitsi kyseenalaistavat geneerisiä jakoja; poliisisarjat ovat naisistuneet 'empiirisessä realismissaan' ja perhesarjat 'miehistyneet' emotionaalisessa realismissaan. Tämä on hämärtänyt jalkoa miesten ja naisten lajityyppihin (ilmiöstä esim. Curti 1988).

Interdiskursiiviselta tasolla tarkasteltuna katsojien diskurssit neuvottelivat televisio-ohjelman fiktiivisen ja sarjamaisen diskurssin kanssa. Näihin diskurssihin vaikuttivat sarjan itsensä lisäksi katsojien subjektiuteen liittyvät asemallisuudet (positionality, Hall 1992, 373). Tarjotusta perhesarjakonventiosta ja perheyhteyden ideologiasta kiinni pitävä katsoja 'neuvotteli' siitä, miten perhe-, luokka- ja sukupuoli sarjassa artikuloituivat.

Esimerkilläni perheen isoäidin sairautta käsittelevästä kohtauksesta pyrin osoittamaan, miten sarjan geneerinen puhuttelu, perheharmonian ylläpito, toteutetaan sarjan sisällä myös metaforisella tasolla. Oireellisesti siinä esiintyvä syyllistämisen teema näkyi myös katsojien tulkinnoissa perhedynamiikasta; perheen äitiin kohdistui paikotellen voimakasta kritiikkiä, sen sijaan katsojat helposti sympatisoivat perhettä 'puhumalla' pystyssä pitävää isää tai 'perusarvoja' kunnioittavaa isoäitiä. Poikkeuksellisesti jotkut pitivät kuitenkin perheen äidin hahmoa ja sen edustamaa 'säännöistä piittaamattomaa' naiseutta mielenkiintoisena ja näkivät sen haastavan sarjan perheartikulaatiota.

Television tutkimus on korostanut katsojien aktiivisuutta merkitysten tuottamisessa, mutta samalla se on osin mystifoinut katsomiskokemusta puuttumatta esimerkiksi ohjelmien laatuun (tästä keskustelusta Ang 1991, Brunsdon 1990, Seaman 1992). Lajityyppikriittinen tarkastelu ei kiistä katsojien aktiivisuutta ja 'neuvottelukykä' ohjelmien suhteen, muttei myöskään tuodittaudu tuottajien ja katsojien konsensuksen koskematomuuteen. Lajityyppikritiikki voi kohdistua tämän artikkelin tapaan geneerisiin ratkaisuihin, kuten perhedynamiikan tiettyyn artikulaatioon sarjoissa. Tämän lisäksi olisi välttämätöntä tarkastella perhesarjaa yleensä lajityyppinä, sen kulttuurista konstituutioprotusta ja yhteyttä television lajityyppijärjestelmään (vrt. Threadgold 1989, 108-109).

Viitteet

1. MTV:n tuottaman sarjan 35 osaa lähetettiin alunperin syyskuun 1990 ja joulukuun 1991 välisenä aikana, lauantai-iltaisain TV 2:ssa klo 21.30. Sarja uusittiin syksyllä 1992 TV 3:ssa. Käsikirjoituksen Ruusun aikaan teki kirjailija Raija Oranen. Dramaturgeina olivat Solja Kievari Ilkka Vanne. Ohjaajina toimivat Ilkka Vanne ja Pauli Virtanen. Sarjan tuotti Solja Kievari.
2. Haastattelin Tampereella ja sen lähiympäristössä 18 naispuolista Ruusun ajan katsojaa. Tarkemmin tutkimuksesta Ruoho 1992, 44-45. Myös Ruoho 1993.

Kirjallisuus

- ALASUUTARI, Pertti. The value hierarchy of tv programs. An analysis of discourses on viewing habits. Teoksessa: ALASUUTARI, Pertti et. al. (eds.). Reality and Fiction in Finnish TV viewing. Research Report 3/1991. Helsinki, Oy Yleisradio Ab 1991.
- ANG, Ien. Watching Dallas. Soap Opera and Melodramatic Imagination. London and New York, Methuen 1985.

- ANG, Ien. Wanted. Audiences. On the politics of empirical audience studies. Teoksessa: SEITER, Ellen et. al. (eds.). *Remote Control. Television, audiences & cultural power*. London, Routledge 1991.
- BROWN, Mary Ellen (ed.). *Television and Women's Culture. The politics of popular*. London, Sage 1990.
- BRUNSDON, Charlotte. 'Crossroads'. Notes on Soap Opera. *Screen* 22(1981):4, ss. 32-37.
- BRUNSDON, Charlotte. Television: aesthetics and audiences. Teoksessa: MELLENCAMP, Patricia (ed.). *Logics of Television. Essays in cultural criticism*. London, BFI Publishing 1990.
- CURTI, Lidia. Genre and Gender. *Cultural Studies* 2(1988):2, ss. 152-167.
- ELLIS, John. *Visible Fiction. Cinema, television, video*. Revised edition. London, Routledge 1991 (1982).
- ELSAESSER, Thomas. Äänen ja vimman tarinoita. *Filmihullu* 5-6/1987, ss. 7-20.
- FEUER, Jane. The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. Teoksessa: KAPLAN, Ann E. (ed.). *Regarding Television — Critical Approaches*. The American Film Institute, University Publications of America, 1983.
- FEUER, Jane. Narrative form in American network television. Teoksessa: McCABE (ed.). *High Theory/Low Culture. Analysing Popular Television and Film*. Manchester, Manchester University Press 1986.
- FEUER, Jane. Melodrama, serial form and television today. Teoksessa: VANDE BERG, Leah R. & WENNER, Lawrence A. (eds.). *Television Criticism: Approach and applications*. New York & London, Longman 1991.
- FEUER, Jane. Genre study and television. Teoksessa: ALLEN, Robert (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. London, Routledge 1992.
- FISKE, John. *Television Culture*. London and New York, Routledge 1987.
- GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. Teoksessa: PRIBRAM, Deidre (ed.). *Female Spectators. Looking at Film and Television*. London and New York, Verso 1988.
- HALL, Stuart. Postmodernismista ja artikulaatiosta. Haastattelu (toim. Larry Grosberg). Teoksessa: HALL, Stuart. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere, Vastapaino 1992.
- HALL, Stuart. Kun ideologia uudelleen keksittiin: Torjuttu paluu tiedotustutkimukseen. Teoksessa: HALL, Stuart. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere, Vastapaino 1992.
- JORDAN, Marion. Realism and Convention. Teoksessa: DYER, Richard et. al. (eds.). *Coronation Street*. London, BFI Publishing 1981.
- KREUTZNER, Gabriele & SEITER, Ellen. Not all 'soaps' are created equal: Toward a crosscultural criticism of television serials. *Screen* 32(1991)2, ss. 154-172.
- KUHN, Annette. Women's genres. Melodrama, soap opera and theory. Teoksessa: GLEDHILL, Cristine (ed.). *Home is where the Heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. London, BFI Publishing 1987.
- MODLESKI, Tania. *Loving with Vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York, London, Routledge 1990 (1982).
- NEALE, Stephen. Genre and cinema. Teoksessa: BENNETT, Tony, BOYD-BOWMAN, Susan, MERCER, Colin & WOOLLACOTT, Janet (eds.). *Popular Television and Film*. London, BFI Publishing in association with Open University Press 1981/1985.
- NEALE, Steve. Questions of genre. *Screen* 31(1990):1, ss. 45-65.
- ORANEN, Raija. *Ruusun aika* (1). Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Tammi 1991.
- RIDELL, Seija. Ei yksin teksteistä. Genre ja journalististen muotojen tutkimus. *Tiedotustutkimus* 16(1993):2.
- ROOS, Jeja Pekka. *Elämäntapateoriat ja suomalainen elämäntapa*. Teoksessa: HEIKKINEN, Kalle (toim.). *Kymmenen esseetä elämäntavasta*. Helsinki, Oy Yleisradio Ab 1986.
- RUOHO, Iiris. Television as gender technology. A study of television viewer discourses: gender dynamics in the Finnish television serial *Ruusun aika* (Time of the Rose). Julkaisussa *Finnish papers presented at the IAMCR conference, Brazil 1992* (ed. Iiris Ruoho). University of Tampere. Department of Journalism and Mass Communication. Publications, Series B; 37, 1992.
- RUOHO, Iiris. Gender on television screen and in audience. Family serial as a technology of gender. Ilmestyy pohjoismaisessa, Ulla Carlssonin (NORDICOM, Göteborg) toimittamassa tiedotustutkimusta esittelevässä julkaisussa. 1993.

- SEAMAN, William R. Active audience theory: pointless populism. *Media, Culture and Society* 14(1992), ss. 301-311.
- SIHVONEN, Jukka. Kuva ja elokuvan merkkikieli. Turun yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitoksen julkaisuja, sarja A/11 1984.
- TAYLOR, Ellen. Prime Time Families. *Television Culture in Postwar America*. London, University of California Press 1989.
- THREADGOLD, Terry. Talking about genre: Ideologies and incompatible discourses. *Cultural Studies* 1(1989):3, ss. 101-127.
- VOLOŠINOV, Valentin. Kielen dialogisuus. Tampere, Vastapaino 1990.

Numeron kirjoittaja

Taisto Hujanen, YT, yliassistentti, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos
Erkki Karvonen, YTL, tutkija, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos
Risto Kunelius, YTK, vs. lehtori, Turun yliopisto, Tiedotusoppi
Veikko Pietilä, YT, apulaisprofessori, Tampereen yliopisto
Terhi Rantanen, VTT, assistentti, Helsingin yliopisto, Viestinnän laitos
Hannu Reime, ulkomaantoimittaja, Yleisradio, Helsinki
Esa Reunanen, YTK, tutkija, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos
Seija Ridell, FM, tutkija, Tampereen yliopisto
Iiris Ruoho, YTK, assistentti, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos
Esa Sirkkunen, YTK, tutkija, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos