

Yhden illan retoriikka

I

Suomalainen tiedotustutkimus ei tähän päivään asti ole tuntenut suurta kiinnostusta tutkia, kuinka television tavanomaisin estetiikka toimii katsojien arjessa ja kuinka he televisio-ohjelmia eri tarkoituksiin käyttävät.¹ Vaikka muuallakin tutkimus on lähinnä kartoittanut ja kuvannut eri ohjelma- ja lajitradioiden luonteenomaisia ratkaisuja, on ajatuksellinen työ tavanomaisen televisio-ohjelmiston tekstuaalisesta ja kerronnallisesta kudelmaasta, sen monitasoisuudesta, rikkaudesta, tiheydestä ja vaihtelusta lähtenyt vasta viime vuosina kiintoisasti etenemään.² Tässä mielessä televisiotutkimus on oikeastaan vasta nyt kokemassa suurta siirtymää sosiaaliselta foorumilta kulttuuriselle foorumille.³

Tässä artikkelissa tarkastelen televisio-ohjelmistoa aikamme keskeisimpänä populaarikulttuurisena viestintänä, joka on suurelta osin monien muiden vakiintuneiden ja arkikäyttäytymisessä jatkuvasti läsnäolevien populaarikulttuurimuotojen laajennus ja edelleenkehittelmä. Katsojien televisioruudusta kohtaama ohjelmatarjonta on esteettisesti perusrakenteeltaan varsin samanlaista kuin kaikki muutkin kypsän ja vakiintuneen muodon

saaneet kertomuksia esittävät populaarikulttuurin käytännöt. (Newcomb & Hirsch 1983.) Tarkasteluni pyrkiikin yhdestä näkökulmasta luomaan valoa ongelmaan, missä määrin tällainen tavanomainen ja populaarikulttuurinen televisio-ohjelmisto on "suljettu" tai "avoin" erilaisille merkityksenannoille ja tulkinnoille.

II

Televisio-ohjelmien tulkinnessa ja kriittisessä analyysissä on antoisan ja kiinnostavan tutkimusstrategian luovuttava asenteesta, että tavanomainen, pääosin sarjoista, jännitys- ja toimintaelokuvista, saippuaoperoista ja tilannekomedioista koostuva television ohjelmisto toimisi katsojien kannalta hegemonistisesti jyräävänä kokonaisuutena, joka ei jätä sijaa katsojien yksilölliselle luovuudelle ja moninaisille tulkinnoille. Televisio-ohjelmiston kriittinen tutkiminen edellyttää televisio-ohjelmia arvioivalta tiedotusopilliselta sekä journalistiselta tietämykseltä luopumista kuluttajavalistuksellisesta lähtöasenteesta. Seuraavassa yhden illan ohjelmatarjontaa analysoivassa tapaustutkimuksessa on tarkoituksenani ottaa yksi askel tähän suuntaan.

Tavanomainen tekstianalyttinen

tutkimus on rajannut analyysinsä melkein aina yhteen televisio-ohjelmaan⁴, tai sitten se on tarkastellut jonkin yhden televisio-ohjelmagenren lajityyppisiä ominaisuuksia. Tekstianalyttisellä tutkimuksella on ollut luontaiset menetelmälliset syynsä tällaiseen yksityiskohtaiseen lähestymistapaan, ja kieltämättä ne usein ovat tapaus- tensa suhteen olleet informatiivisia ja uusia näkökulmia antavia.

Reaalisina yleisötutkimuksellisia asetelmina tällaiset analyysit ovat kuitenkin olleet sikäli hypoteettisia ja ideaalisia, etteivät ne ole tarkastelleet todellisen katselutilanteen tekstejä. Todellisuudessa yksittäiset ohjelmat ovat vain osa siitä tekstistä, jonka yleisö kohtaa katselutilanteessa. Niitä ympäröivät toiset - usein genreltaan erityyppiset - ohjelmatekstit, ohjelmavälit, mainokset jne.

Toisaalta yksittäisen ohjelman voidaan käsittää rakentuvan tekstiosasista, jotka satunnaisella ja ennalta suunnittelemattomalla tavalla kytkeytyvät ympäröivien naapuri-ohjelmien osiin. Yhden katseluistunnon aikana saattaa siten ohjelmien kerronnallisista osista rakentua useita satunnaisesti ohjelmasta toiseen rinnakkain kulkevia kertomuksia.

Määrittelen seuraavassa näitä erilaisia tekstikokonaisuuksia, jotka mielestäni katselutilanteessa vaikuttavat. Yhdessä ne rakentavat sen tekstuaalisen ilmaisukokonaisuuden, josta katselutilanteen tulkinnat ja merkityksenannot kumpuavat.

Tekstigalleriaksi kutsun kaikkien niiden televisio-ohjelmien kokonaisuutta, jonka katsoja henkilöhistoriansa aikana television alkuajoista tähän päivään on kohdannut ja tulkinnut. Katsojien tekstigalleria koostuu siten monista erilaisista ja eri tyyppisistä ohjelmista: uutis-

ja ajankohtaisohjelmista, asiaohjelmista, sarjoista, elokuvista, piirretyistä lastenohjelmista, urheilulähe- tyksistä jne. Mitä kokeneempi ohjelmia vastaanottava yksilö katsojana on, sitä runsaampi hänen teksti- galleriansa on.

Tekstinäytteeksi kutsun puolestaan sitä ohjelmallista kokonaisuutta, jonka yksittäinen vastaanottaja yhden katseluistuntonsa aikana kohtaa. Tavallisesti tällainen istunnon aikana syntyvä tekstinäyte koostuu muutamasta ohjelmasta, mainoksista, ohjelmaväleistä jne. ja on pituudeltaan keskimääräisen suomalaisen katsojan kohdalla tunnista muutamaan tuntiin. Tänä aikana hän tavallisesti on katsellut uutiset, yhden ajankohtaisohjelman, jonkin ulkomaisen sarjaohjelman tai mahdollisesti elokuvan, sekä kohdannut joukon ohjelmakuulutuksia ja mainoksia. Olennaista on kuitenkin huomata, että tarkoittamani tekstinäyte syntyy katsojan yksilöllisten valintojen ja ohjelmasta toiseen kulkevan pujottelun tuloksena.⁵

Tekstiraita tarkoittaa tekstinäytteen ohjelmasta toiseen satunnaisena tarinana kulkevaa elementtien ketjua. Tätä tekstiraitaa ei voida etukäteen ennakoida, suunnitella tai osoittaa, vaan se aktivoituu vasta katselutilanteessa vastaanottajan yksittäisten valintojen, tarkkaavaisuuden ja arvioinnin tuloksena.⁶ Istunnon aikana katsoja luo satunnaisen määrän pituudeltaan, tiheydeltään ja eheydeltään erilaisia tekstiraitoja.

Ohjelmateksti tarkoittaa seuraavassa yksittäisen ohjelman tekstuaalista kokonaisuutta, ohjelmatuotannossa synnytettyä journalistista tai taiteellista kokonaisuutta. Neljästä edellä esitellystä erilaisesta tekstikäsitteestä ohjelmateksti on ainut, joka on katselu-

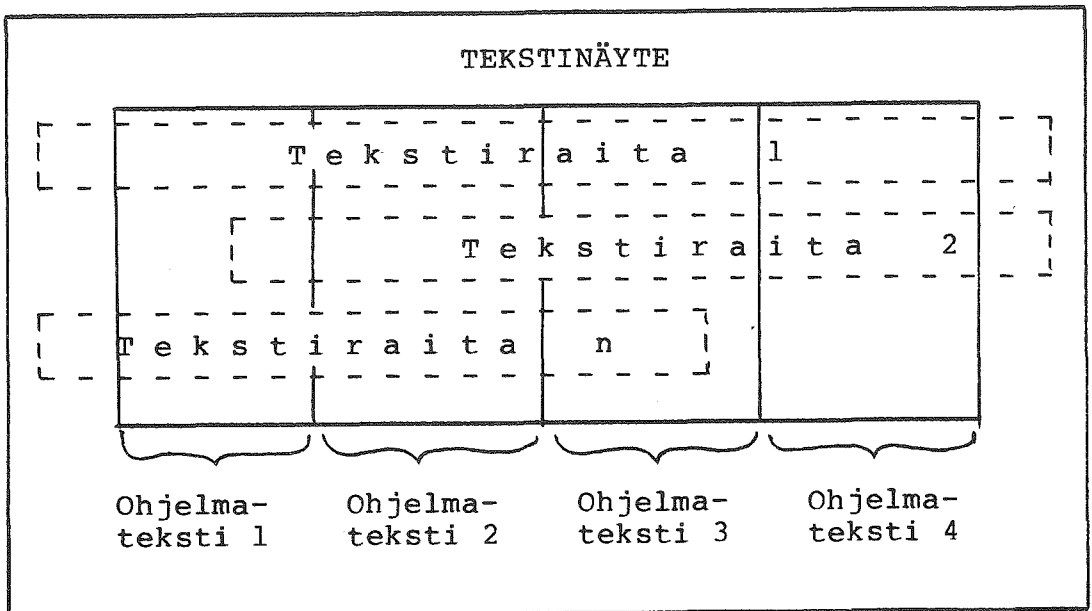
tilanteesta riippumaton. Muut kolme tekstilajia - galleria, näyte ja raita - syntyvät yleisön katselutilanteiden ja -historioiden luomina. Ne ovat siis katsojien seuraamiskäyttäytymisen aktivoimia tekstejä. Tässä mielessä ne ovat reaalisia katselutilanteissa vaikuttavia tekstikokonaisuuksia, ja siksi kriittisen ohjelma- ja yleistutkimuksen olisi tunnettava kiinnostusta juuri näitä tekstejä kohtaan.

Edellisiä tekstikäsitteitä voidaan havainnollistaa kaavion 1 avulla.

lähettämästä Hill Street Bluesista ja sitä seuranneesta ruotsalaisesta dokumenttielokuvasta Medan vi ännu lever sekä MTV:n ykkösverkossa lähetetystä amerikkalaisesta toimintasarjasta Miami Vice. Tämän kolme ja puoli -tuntisen tekstinäytteen synnyttäneen katselustrategian saattoi mainittuna lauantai-iltana valita yhden katseluistunnon aikana (klo 21-00.30).

Näiden neljän mainitun ohjelman välillä ja sisällä kulkee joukko erilaisia tekstiraitoja, jotka katsojat

TEKSTIGALLERIA



Kaavio 1. Katselutilanteen erilaiset tekstikokonaisuudet

Seuraavassa valaistaan edellä esitettyjä näkemyksiä yhden illan tapaustutkimuksen valossa. Analysoitava tekstinäyte rakentuu osasta yhden illan - lauantai 1. marraskuuta 1986 - ohjelmatarjontaa. Tekstinäyte koostuu neljästä ohjelmatekstistä, jotka olivat tuolloin tarjolla katsojille (pääkaupunkiseudun kaapelitelevisiotalouksissa): yhdestä musiikkivideosta, TV 2:n

saattoivat katselutilanteen aikana aktivoida itselleen eräänlaisiksi rinnakkain kulkeviksi tarinoiksi. Niiden sisäinen ja keskinäinen kiinteys vaihtelee, ne edustavat eriasteisia sisäistarinoita ja toiset niistä ovat ilmeisempiä tai helpommin poimittavissa kuin toiset. Tällaisia ohjelmatekstistä toiseen kulkevia tekstiraitoja kyseisistä ohjelmista on kuitenkin kiistatta

löydettävissä useita: esimerkiksi tarina naisen ja miehen välisestä suhteesta, sankaruudesta, sosiaalisesta oikeudenmukaisuudesta, vauhdikkaasta nykyelämästä jne. Jäljempänä tullaan tarkemmin analysoimaan tapauksenomaisesti vain yhtä: tarinaa mustan vähemmistön asemasta amerikkalaisessa nyky-yhteiskunnassa.

III

Tässä tutkielmassa tapauksen tekstiraitaa analysoidaan A.J. Greimasin kehittämän niin sanotun Pariisin koulukunnan semioottisen otteen avulla. (Greimas 1966; Greimas & Courtes 1979. Ks. myös Coquet 1982 ja Ahonen 1984) Tämä tutkimusote soveltuu hyvin tarkoituksiin, joissa halutaan päästä sisälle erilaisten semioottisesti tulkittavien tekstien merkitysisältöihin ja -maailmoihin. Pariisin koulukunta on pyrkinyt luomaan semiotiikan opellaan teoriaa merkityksistä ja merkityksen muodostamisesta. Tämä teoria haluaa saada otetta tekstin peitetystä ja syvällä sijaitsevasta merkityksimaailmasta.

Teksteillä on kullakin oma tapansa hahmottaa kerronnan ilmeinen kulku - siinä esiintyvien tapahtumien ja tekstuaalisten roolihenkilöiden historiikit ja keskinäiset suhteet. Mutta tämän ilmeisen taustalta voidaan Pariisin koulukunnan laatiman analyysiskeeman avulla jäsentää teksteihin sisältyvät aksiologiset (tai yleisemmin ideologiset) merkitykset. Tästä yleisestä teoriasta Pariisin koulukunta käyttää nimitystä generatiivisen kulun teoria.

Generatiivisen kulun teoria erottaa tekstistä yhtäältä syntaktisen ja semanttisen komponentin ja toisaalta kerronnan ja diskurssin tasot. (Greimas & Courtes 1979,

157-160) Kerronnan taso jaetaan vielä syvä- ja pintatasoon. Perinteisen narratologian termein kerronnan taso osoittaa sen, mistä teksti kertoo ja diskursiivinen taso sen, miten tämä kerrotaan. Kerronnan tasosta on muissa teoreettisissa koulukunnissa perinteisesti käytetty myös nimitystä tarina (story, plot, histoire, fabula) ja diskurssin tasosta puolestaan nimitystä esitys (discourse, sujet). (Ks. esim. Rimmon-Kenan 1983)

Jos tämäntapaisten diskurssi-analyyttisten tutkimusstrategioiden perusote rajusti tiivistetään, voidaan analysoitavien tekstien rakenne ja tasot jakaa kaavion 2 mukaisesti. (Vrt. myös Chatman 1978, ss. 22-27)

Tutkija kohtaa analysoitavan tekstin ensin tiettyinä kirjaimina, sanoina ja niistä rakentuvina kielikuvina; väreinä, ääninä, leikkauksen rytminä ja kuvakulmina. Kertomuksella on tietty ilmeinen teemansa, josta se ilmeisesti näyttää kertovan ja jonka se kielikuvillaan ja tyyllillään metaforisoi. Nämä kertomuksen ilmeiset ainekset välitetään tiettyssä rakenteessa, joka asettaa kertomuksessa esiintyvät henkilöt keskinäisiin suhteisiin, jäsentää tapahtumien kulun ajallisesti ja paikallisesti. Tällä tasolla kertomus saa muodon, joka antaa sille kokonaisjännitettä ja kiinteyttä. Kertomuksesta tulee tiettyistä konkreettisista aktoreista ja niihin liittyvistä tapahtumista kertova esitys.

Kertomuksessa esiintyvät aktorit (tekstitoimijat), abstraktimmat ja konkreettisemmat, sekä niiden väliset suhteet voidaan Pariisin koulukunnan mukaan hahmottaa tietyn yleisen mallin esittämällä tavalla. Tätä mallia on kutsuttu aktanttimalliksi. (Greimas 1966) Sen avulla voidaan saada yleistävä ote siitä asetelmasta, joka kertomuksen si-

Muoto
(syntaksi)

Aines
(semantiikka)

Sisällön rakenteet	Merkityksenannon perusrakenne <ul style="list-style-type: none">- perusarvojen suhteet ja keskinäinen taistelu- arvojen ja aksiologian dynamisointi	Perusarvot <ul style="list-style-type: none">- aksiologinen varasto
	Kertomuksen välittämisen rakenne <ul style="list-style-type: none">- henkilöiden ja tapahtumien asetaminen rooleihin, aikaan, paikkaan ja keskinäiseen suhteeseen- kertomuksen aktualisointi	Kertomuksen manifestaatio <ul style="list-style-type: none">- kertomus materiaalisena ilmaisuna (väreinä, ääninä, pukuina, jne.)- kertomuksen tyyli ja figuraatio

Kaavio 2.

sällä arvoitettujen ja merkityksellistettyjen tekstiosien välillä vallitsee. Aktanttimallia voidaan pitää eräänlaisena tekstin sisältämien arvojen syntaktisena kehikkona, jonka tietyt arvoisällöt täyttävät. Tämä kehikko jäsentää arvot yleisellä tasolla keskinäiseen, osittain myös ristiriitaiseen suhteeseen, sekä dynamisoi ne keskinäiseen "taisteluun".

Alkeellisimmassa muodossaan malli sisältää neljä tekstitoimijaa, aktanttisubjektia: varsinaisen aktanttisubjektin, lähettäjän, vastaanottajan sekä vastasubjektin. Näillä on tietty suhde viidenteen keskeiseen käsitteeseen, aktanttiobjektiin, joka puolestaan on tekstin esille nostama arvo-objekti. Pariisin koulukunnan näkemyksen mukaan jokainen kertomus voidaan

käsittää tarinaksi, jossa aktantti-subjekti pyrkii jonkun lähettäjä-aktantin auktorisoimana poistamaan puutteen hankkimalla vastaanottaja-aktantille puuttuva tai kadotettu arvo-objekti. Puutteen poistamisen hankkeessaan aktanttisubjekti kohtaa auttajia ja vastustajia. Viime mainitut ovat sankariaktantin kilpailijalle (eli vastustaja-aktantille) alisteisia aktoreita. Asetelmaa voidaan havainnollistaa kaavion 3 avulla.

Pariisin koulukunnan mukaan kerronnallisilla teksteillä on tietty kulkunsa, joka luonnehtii niitä yleisesti. Tarinan katsotaan etenevän vakiorakenteen mukaan, joka tiivistetyksi ja ylimalkaisesti esitettynä on jokseenkin seuraavankaltainen (aktanttien toimet toistavat itseään samanlaisina eri teksteissä). Ensik-

sikin on kyse puutteesta ja sen poistamisesta arvo-objektin haltuunottamisella. Toiseksi subjektien käsitetään tavoittelevan tätä haluttua kohdetta ristiriitaisten ja poolemisten keskinäissuhteiden vallitessa. Tekstin aktantiaaliset toimijat käyvät keskinäistä taistelua. Kolmanneksi sankariaktantin toimet perustuvat sopimukseen lähettäjän kanssa ja siksi niillä on sopimustenvarainen eikä niinkään luontainen syynsä. Lähettäjäsubjekti edustaa niitä transkendentiaalisia arvoja, jotka toimijasubjekti joutuu ottamaan annettuina ja toimintaansa oikeuttavina.

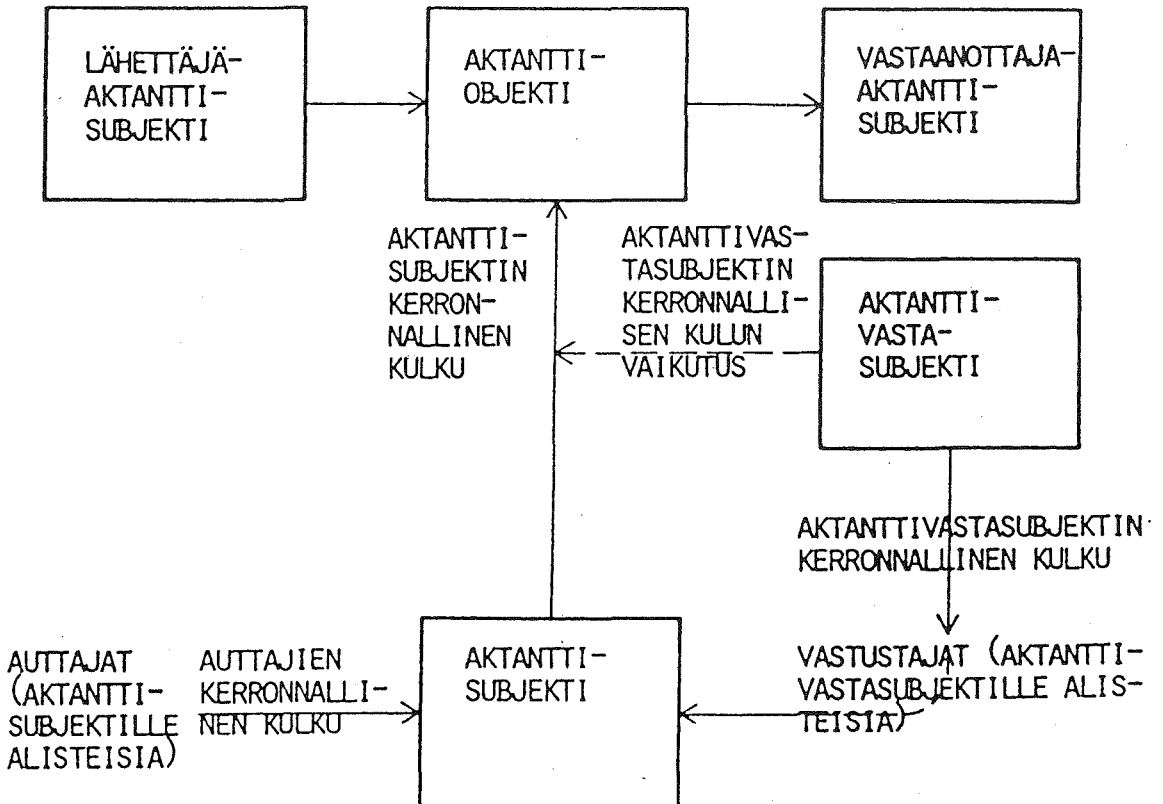
IV

Yhden illan tekstinäyttemme en-

simmäinen ohjelmateksti on musiikkivideo, Maurice Whiten **Stand by Me**, joka on diskoaikakauden versio Ben E. Kingin tutusta kappaleesta vuodelta 1961. Videon perustana oleva musiikki rakentuu hyvin tyyppilliseksi universaaliksi diskosovitukseksi: johdannon jälkeen teema-kohta kertautuu lyhyin välein rakentaen koko kappaleen kenelle tahansa helpoksi seurata. Musiikin tunnelma on harmoninen ja yllätyksättömästi etenevä.

Musiikillinen kerronta on visuaalisoitu tarinaksi, jossa musta laulaja, tarinan keskeinen henkilö, valmistautuu kohtaamaan naisystävänsä yhteistä illanviettoa varten. Päähenkilön henkilöhistoriallista taustaa kuvataan leikkaamalla kerronnan sisään mustavalkoisia inserttejä

Kaavio 3. Aktanttimalli



hänen lapsuudestaan (jossa hän esiintyy äitinsä kanssa) ja nuoruudesta (jossa hän esiintyy tovereidensa kanssa). Inserteissä esiintyy onnellisen näköinen lapsi ja nuori.

Kuva näyttää päähenkilön valmistautumisen ikkunan läpi: hänet voidaan nähdä yksinäisenä asunnossaan pihalta avoimesta ikkunasta. Samalla hänen laulunsa kantautuu pihalla olevien korviin. Tarina näyttääkin sen, kuinka päähenkilön laulu yhdistää pihalla olevan kaupunkilaisväestön yhdeksi tanssivaksi ryhmäksi, joka ei erottele nuorten tai vanhojen, naisten tai miesten, mustien tai valkoisten eikä varakaampiensa tai köyhempiensä välillä. Kaikki tempautuvat mukaan rytmiin ja tanssiin. Päätteeksi laulaja kohtaa naisystävänsä ja he kulkevat yhdessä pihalta pois. Miljöö on karu, rappeutuvaa suurkaupunkiympäristöä katuineen, leikkikenttineen ja pihoineen.

Selvästikin *Stand by Me* - siitä viestii jo laulun nimikin - musiikillisenä ja visuaalisena videotarinana pyrkii välittämään harmonian ja yhteisyyden sosiaalisia arvoja nykyisiin urbaaneihin yhteisöihin. Tässä musiikkivideon kerronnassa harmonia edustaa siis sitä sosiaalista arvo-objektia, jonka puutteen tarina osoittaa poistavan. Kerronnan kulessa yksin asunnossaan ollut päähenkilö laskeutuu tanssimaan muiden joukkoon pihalle ja pihalla ollut satunnainen joukko erilaisia kaupunkilaisia integroituu musiikin tahdissa tanssivaksi ryhmäksi. Irrallinen tunnelma, joka videon alussa ympäröi sekä päähenkilöä asunnossaan että pihalla olevia ihmisiä, poistuu tarinan loppua kohden. Sen poistaa tässä ohjelmatekstissä aktanttisubjektin tekstuaaliseen rooliasemaan asetettu rytmien, erityisesti mustan miehen esittämä musiikki. Mustan laulajan esitys

tuo yhteisöön harmonian.

Lähetäjäsubjekti esimerkkinä musiikkivideossa on selvästikin universaali inhimillisyys. Musiikillinen ja kuvallinen kerronta ovat yleismaailmallisia, elementaari rytmi hallitsee molempia. Tarinan rakenteessa urbaani, monista erilaisista vähemmistöistä koostuva yhteisö on harmonian vastaanottava aktanttisubjekti. Sankarillista musiikkia auttavat tehtävässä - niin kertomus vihjaa - tasapainoiset psyykkiset suhteet omaan perheeseen, ystäväpiiriin ja rakastettuihin lähimmäisiin. Yksittäisyys vastasubjektina johtaa epäjärjestykseen, irrallisuuteen ja rakkaudettomuuteen.

Esimerkki-illan ensimmäisen ohjelmatekstin kerronnallista rakennetta ohjaa yhteisyyden ote. Se ei näy pelkästään ilmeisessä teemassa, joka kuljettaa mustat ja valkoiset, miehet ja naiset, nuoret ja vanhat, rikkaat ja köyhät yhteen. Se näkyy myös leikkauksessa, jonka rytmi harmonisoi yksilön henkilökohtaisen menneisyyden ja nykyisyyden samoin kuin yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden riidattomaksi kokonaisuudeksi. Mustalla ja valkoisella, miehellä ja naisella on tässä musiikkivideossa sama universaali rytmi. Suurkaupungin kovuus ei ole saanut sitä jäätymään.

V

Tämän musiikkivideon jälkeen siirryn katselemaan kakkosverkossa esitettävää osaa amerikkalaisesta poliisisarjasta *Hill Street Blues*. On tunnettua, että tätä sarjaa pidetään modernina ja lajissaan tavallista arvostetumpana. Sen kerronta on monimutkaista ja totutusta poikkeavaa sikäli, että yhdessä jaksossa kuljetetaan useita rinnakkaistarinoita yhtäaikaa. Ohjelmasta puuttuu päätarina - katsoja seuraa

vain yhden päivän usein kaoottisena ja epäselvänä toisiaan sivuavia rinnakkaiskertomuksia. Näillä ei ole televisio-ohjelmien tuttua selväpiirteistä rakennetta, joka erottelisi juonien alun, keskiosan ja lopun. Mutta juuri siinä onkin tämän ohjelman eräänlainen omintakeisuus: katsojalle on rakennettu televisio-ohjelma, jossa ei ole kerronnalista kokonaisjärjestystä sen enempää kuin poliisipiirin päivittäisillä tapahtumillakaan.

Sarjan jatkuvaluonteisuuden vuoksi katsojien tulkinnat ja merkityksenanto riippuvat ratkaisevasti siitä, kuinka tuttuja he ovat HSB:n henkilöiden historian kanssa, kuinka hyvin he tuntevat jo kerrotut osatarinat ja sen yleisen sosiokulttuurisen kontekstin, johon ne on liitetty. Mutta yhtä lailla sarjan kokonaismerkitys rakentuu sen suhteesta katsojan koko tekstigalleriaan, ei ainoastaan poliisisarjojen retoriseen kehitykseen mustavalkoisista tv-dekkareista nykypäivään, vaan koko televisioilmaisun kehittymiseen tilannekomedioista musiikkivideoihin. HSB on olennaisesti myös tämän kokoelman peilaamista, arvioimista ja huomioonottamista. Retorisena systeeminä HSB on monen ohjelmalajin kehityskaaren päässä, samalla kuitenkin tietoisesti sijoitettuna television tekstigallerian keskelle. Se on merkillinen melodraaman, tilannekomedian ja uutisdokumentin risteytys, joka tietää sijaitsevänsä zapping-aikakauden ohjelmistossa.

HSB:n koko miljöö on karu, rappeutuva, ristiriitoja ja marginaalisia vähemmistöryhmiä täynnä oleva tämän päivän urbaani yhteiskunta. Realismin ja melodraaman kulttuuriset koodit jäsentävät kerronnan retoriikkaa sekä teemoja ympäröivien kehityskulkujen merkityksellistämistä. Vaikka mukana kulkee myös aina annos huumoria (HSB

lainaa osittain myös tilannekomedioiden tyylilajista), on tässä huumorissa selvästi melankolinen ja usein luopuva hymy. Kerronnan tyyli poikkeaa realisminsa vuoksi tyyppillisen poliisisarjan retoriikasta. Se etenee suurimmaksi osaksi tavallisesta kohtausyntagmasta toiseen. Näissä kohtauksissa puolestaan keskustellaan pikemminkin kuin toimitaan. Toimintajaksot ovat HSB:ssä harvassa, musiikkia käytetään kuvan apuna vain vähän eikä kohtauksien katkelmallisesti esitetävää todellisuutta selitetä symbolisilla otoksilla.⁷

Esimerkkiohjelman yhtenä osajuonena on tapahtumasarja, jossa valkoiset vartioliikkeen työntekijät pidättävät mustan nuorukaisen ja syyttävät häntä autovarkausryityksestä. Nuorukainen väittää, että vartijat aloittivat itse tapauksen ja mukiloivat häntä, kun hän oli menossa sisarensa autoon luvallisesti. Poliisille vartijat ovat sopineet keskenään yhdenmukaisen kertomuksen tapahtumien kulusta. Tapaus sattuu alueella, jossa on ilmennyt rotulevottomuuksia kaupungin vuokra-asunnoissa elävien köyhien valkoisten ja alueelta kaupungin asunnon saaneiden mustien perheiden kesken. Niinpä välttääkseen levottomuuksien uudelleen puhkeamista korkeat poliisi- ja syyttäväviranomaiset ovat valmiit sopimukseen, jossa vartijoiden tarinaa pidetään periaatteessa oikeana ja musta nuorukainen tuomitaan syylliseksi, mutta suhteellisen vähäiseen rangaistukseen.

Piirisyyttäjä Joyce Davenport ei kuitenkaan suostu esimiehiensä taustapeliin. Vastoin sovittua menettelyä hän hankkii oma-aloitteisesti todistajan, joka osoittaa mustan nuoren syyttömäksi ja vartijat syylliseksi mukilointiin. Hänen esimiestensä keskenään tekemä sopi-

mus raukeaa ja Davenportia syytetään kyvyttömyydestä tajuta "poliittisia realiteetteja".

Tämä HSB:n yhden jakson sisällä kulkenut osakertomus oli sarjalle ominaiseen tapaan leikattu moneen osaan muiden rinnakkaisjuonien lomaan. Tätä yhtä osajuonta voidaan pitää osana tässä tapaustutkimuksessa tarkastelun kohteena olevaa tekstiraitaa, joka esimerkiksi-illan tekstinäytteessä kytkeytyy edelliseen musiikkivideoon. Edellistä musiikkivideo-ohjelmaa tulkitsin siten, että musta laulu on palauttamassa urbaanista yhteisöstä katoamassa olevaa harmoniaa. HSB kertoo samasta urbaanista yhteisöstä. Kaupunki jossa sarjan poliisit toimivat, on selvästi menettänyt harmonian. Siellä vallitsee pikemminkin kaaos ja hallitsemattomuus. Erilaiset vähemmistöt - niiden joukossa mustat - koettavat selviytyä karusta arkipäivästä miten parhaiten taitavat.

HSB:ssa arvo-objekti on selvästi oikeus kuten poliisisarjoissa on tapana. Esimerkkitapauksessamme se puuttuu erityisesti vähävaraiselta mustalta väestöltä, joka joutuu elämään avoimen rasismien keskellä. Mutta sama episodi kertoo katsojalle, että se puuttuu myös muilta kaupungin vähemmistöryhmiltä. Tätä oikeutta heille on aktanttisubjektina pelastamassa kiihkoton ja analyttinen harkinta. Ei sellainen joka on valmis yltyöpäiseen optimismiin kadotetun utopian puolesta vaan realismiin ja monipuoliseen ymmärrykseen taipuvainen harkinta. Esimerkin osajuonessa Joyce Davenport - useissa muissa erityisesti poliisiaseman päällikkö Furillo - edustaa aktorina tätä aktanttisubjektia. Sitä aktanttiaalista vastasubjektia, jota vastaan subjekti joutuu poliisisarjan jokaisessa episodissa taistelemaan, edustavat

selvästikin yhteiskunnan erilaiset ideologiat ja asenteelliset fiksaatiot. Ne työskentelevät kaoottisuuden ja hallitsemattomuuden tiliin. Ne ilmaantuvat aktoreina HSB:n juoniin rasismina, byrokraattisuutena, asenteellisena jäykkyytenä ja ja suppeana ymmärtämättömyytenä. Vastasubjektin hanketta edistävät esimerkkitapauksessamme ne toimijat, jotka ad hoc kaoottisesta tilanteesta selvitäkseen ovat valmiit helpoihin tai selvästi yksinkertaistaviin ideologisiin (kuten rasistisiin tai poliittisiin) ratkaisuihin. "Sopijat" työskentelevät tarinan vastasubjektin laskuun. Aktoreina tässä tekstuaalisessa rooliasemassa ovat joskus jopa ylimmät poliisi- ja oikeusviranomaiset - kuten esimerkiksi-raidassamme - joskus rikolliset. Toisaalta jotkut toiset poliisit ja viranomaiset narratiivisina aktoreina ovat esimerkissä subjektiaktantin auttajia. Tyypillisesti HSB:lle raja hyviin ja pahoihin, auttajiin ja vastustajiin ei kulje ilmeisesti ja totunnaisesti. Päinvastoin, ohjelma kertoo katsojalle, ettei rajoja ole.

Tällä suhteellisen yksityiskohtaisella **Hill Street Bluesin** ohjelmakuvauksella tarkoitukseni on ollut sanoa, että tämän jatkuvajuonisen ja kansainvälisesti leviävän sarjan maailma on merkityskerroksiltaan ja -verkoltaan tiheä ja monisäikeinen. Esimerkissä olen luonnollisesti kuvannut tästä tiheydestä vain ohuen siivun. Mielestäni ei kuitenkaan voida sanoa, että HSB:n tyypillisillä sarjaohjelmilla on vähän tai ei lainkaan kulttuurisen jäsentämisen mahdollisuuksia. Tämä tulee hyvin esille verrattaessa sitä sekä edeltäneeseen fiktiiviseen ohjelmaan (musiikkivideoon) että välittömästi samalla kanavalla seuranneeseen dokumenttifilmiin.

VI

Ruotsalaisen dokumenttielokuvan **Medan vi ännu lever** tarkoituksena oli kertoa toisenlaisesta amerikkalaisesta elämästä: vastakulttuureista - erityisesti underground-musiikista, rauhanliikkeestä, etnisten väestöryhmien kansalaisyhteiskuntaistelusta, rasismista ja feminismistä. Yhtenä teemana monien joukossa oli mustien asema Reaganin kauden suurkaupungeissa. Tämän teeman kuljettaminen dokumentin sisällä kytkeytyy jälleen välittömästi katsojan näkökulmasta osaksi USA:n mustasta väestöstä kertovaa tekstiraitaa. Kytkeä on satunnainen mutta välitön: olen juuri katsellut kahta muuta - musiikkivideon ja poliisisarjan - näkemystä täsmälleen samasta teemasta.

Dokumentin ote pyrkii analyytisyyteen. Siksi tässäkin ohjelmassa haetaan realismia kierrättämällä kameraa ongelmien keskellä ja tapahtumien seassa. Osin kuvauksen retoriikka käsivarakuvausineen ja keskustelukohtausineen muistuttaa HSB:n otetta. Dokumentti kertoo köyhyyden ja asunnottomuuden lisääntyneen mustien keskuudessa Reaganin hallituskaudella. Lisäksi tässäkin ohjelmassa tuodaan esille poliisin avoin rasistinen ja suojeltu väkivalta mustia kohtaan.

Ohjelman analyttisyys on kuitenkin huolestuneen ulkopuolisen mielen analyttisyyttä. Tämä tuo ohjelman retoriikkaan raskasta totisuutta ja moralismia, mikä ilmenee alituisena merkityksenmuodostuksen ohjailuna. Kerronta sisältää esimerkiksi runsaasti symbolisia otoksia, joita tukee ja korostaa lyysisesti artikuloiva naisääni tai musiikki. Köyhyyttä ei esitetä yksinään eikä rasismin väkivallanteon uhreja selaisinaan vaan kontrastiksi leikataan rikkaudesta ja turvallisuudesta ker-

toivia rinnakkaissyntagmaja. Huolestunut dokumentarismi ei luota ilmeisimmässäkään tapauksessa katsojan tulkintaan. Kerronnan moralismi johtaa alleviivaavaan retoriikkaan, joka ilmaisen tyylinä synnyttää ehdottomuuden ja varmuuden ilmeen.

Kyseenäinen tekstiraidan osa puhuu paljolti samoista arvoista kuin sitä edeltänyt HSB. Arvo-objekteina ovat perusturvallisuus ja oikeus, joiden puutteessa urbaani musta väestö elää. Dokumentti esittää - toisin kuin HSB - että erilaiset ideologiat voivat aktanttisubjekteina palauttaa nämä arvot tälle yhteisölle. Tällaisten ideologioiden auttajina toimivat erilaiset tiedostavat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset liikkeet. Valtuutuksen nämä ideologiat dokumentin kerronnan mukaan saavat universaalilta ihmisyydeltä, joka on aktanttisubjektille taisteluun etuoikeuttava lähettäjä-aktantti.

Vastasubjektin tekstuaalisessa rooliasemassa sijaitsee yhteiskunnan olemassaoleva poliittis-taloudellismilitaristinen valtakoneisto, apunaan mm. poliisilaitos, poliittiset valtuutukset, suuryritykset.

Tässä tarkoitukseeni ei ole arvioida **Medan vi ännu lever** -dokumentin ohjelmallisia ansioita ja heikkouksia. Tarkoitukseeni sitä vastaan on kiinnittää huomio siihen asemaan ja avaruuteen, jossa tämä ohjelma kokonaisuudessaan ja osiltaan (siis tekstiraidoiltaan) tulkinna kohteena sijaitsee. Aivan ilmeisesti tulkintaani vaikuttaa ratkaisevasti se, että hetkeä aikaisemmin katsojana käsitelin samoja teemoja erilaisen kertomuksen avulla.

Saavutettuani tekstiraidassa - noin tunnin katselun jälkeen - tämän dokumenttiosuuden, huomaan valitsevani aikaisemman kokemuk-

seni perusteella sellaisia tulkintakulmia, joissa peilautuu tarinan senhetkinen vaihe edellä koettuun. Kommentoin mielessäni juuri nyt esitettävää "faktaa" sen perusteella, mitä "fiktio" juuri äsken samasta asiasta minulle kertoi. Dokumentin runsaat symboliset otokset (joita ääni melkein aina selittää) sekä hyvässä ja pahassa, kauniissa ja rumassa vuorottain vierailevat kuvaukset tulkkiutuvat moralistisiksi merkityksiksi ennen kaikkea sen vuoksi, että niillä on tekstiraidan syntagmajonossa läheinen suhde aikaisemmin ilmaistuun. Tämän lisäksi ne kohtaavat merkityksiä muovaavan aineen - tosin äsken mainittua heikompana vuorovaikutuksena - tekstigalleriasta muiden samanlaisen analyysiin pyrkineistä dokumentaarisisista kertomuksista käsin.

Yllä mainitsemani naivistisuus ja ärsyttävyys eivät niinkään johdu ohjelman sisällöllisestä sanomasta. Sisällöllisesti ohjelma pyrkii aidosti kriittiseen sanomaan, joka on sinänsä tärkeä. Tulkintatila johtuu pikemminkin siitä satunnaisesta asemasta, joka tällä ohjelmatekstillä istunnessani on suhteessa ympäröiviin ohjelmateksteihin. On ilmeistä, että jokainen tekstinäyte ja -galleria sisältää eräänlaisia arvostelun kulminaatiopisteitä, tai "tulkinnallisia peilejä", joiden kautta heijastetaan ympäröiviin teksteihin arviointia ja merkityksenmäärittystä. Näitä ovat välillisesti keskeisiksi tai historiallisiksi ymmärretyt ohjelmat ja välittömästi kulloisenkin istunnon keskeisin ohjelma. Näiden peilaavien pintojen merkityksiä jäsentävä rooli yhtäältä tekstien paikallisessa ja toisaalta globaalissa tulkintakentässä on keskeinen. Yksittäiset tekstiraidat ja ohjelmatekstit jäsentyvät "voitotoisiin" tai "tappiollisiin", "onnis-

tuneisiin" tai "hävittyihin" tulkintasemiin näiden kulminaatiopisteiden suhteen. Näitä ne puolestaan katsojaperusteisesti aktivoituvien tekstien osina eivät voi oman retoriikkaansa heijastuspinnaksi valita.

VII

Tekstinäytteen viimeinen ohjelma on amerikkalainen toimintasarja *Miami Vice*, joka alkoi lähes välittömästi ykkösverkossa edellisen ruotsalaisen dokumentin päätyttyä kakkosverkossa. Aloitan siis tämän ohjelman katsomisen psyykkisessä tunnetilassa, jossa päällimmäisenä on ärtymyksen sävy. Ärtymyksen on tuottanut se, että minulle on juuri dokumentin keinoin kerrottu samasta teemasta kuin fiktion keinoin tunti sitten, tosin vähemmän kiinnostavasti. Kohtaamani tekstit ovat satunnaisesti virittäneet minut tiettyyn tulkintatilaan, joka ei voi olla vaikuttamatta siihen, miten seuraavaksi kohtaamani televisioilmaisun tulkitseen.

Miami Vice edustaa tunnetusti lajin uusinta amerikkalaista televisio-ohjelmistoa, joka on syntynyt musiikkivideoiden visuaalisen yltyöpäisyyden aikakaudella. Ymmärrämme heti sarjan jaksoja katsoessamme, että sen kerrontaa orkestroitu tunnuksellinen hedonistinen eskapismi. En sano tätä arvottavasti vaan toteavasti: ohjelman tekijät pysyvät laskelmoidusti "epärealismissa" puvustuksen, lavasteiden ja luonnehahmojen valinnoissa, sekä korostavat hedonismia kuvakulmien, leikkausten, musiikin ja värien käytön strategiana. Tähän ohjelmatekstiin sisäänkirjoitettu mallilukija (Eco 1979) on selvästikin televisioon tottunut urbaani ja elitistinen sähköisen viestintäkauden luenta, joka ei huku paksun ilmaisen sukellukseen ja henkeään hauk-

koen ala tulkita sitä "epätodelliseksi", "ihmisten elämästä valheellisen kuvan antavaksi".

Sarjan päähenkilöinä seikkailevat kaksi poliisia, valkoinen Sonny Crockett ja musta Ricardo Tubbs. Monet muutkin henkilöt edustavat amerikkalaisen yhteiskunnan eri etnisiä ryhmiä. Mustasta väestönosasta kertova esimerkkiraitamme saa siten tästäkin ohjelmasta yhden osan koko tekstinäytteemme läpikäyvään nauhaansa.

Esimerkki-iltamme jakso kertoo miamilaisia prostituoituja hyväksikäyttävästä huumekauppiasta, ja monessa kohtauksessa kuvaruudussa nähdään mm. mustia ja latinalais-amerikkalaisia. Heitä on siroteltu sekä "hyvien" että "pahojen" leiriin. Milanolaisiin muotiasusteisiin pukeutunut musta poliisi jahtaa urheiluautolla ja -veneellään rikkollisia, joiden joukossa on moneen rotuun kuuluvia. Esimerkkiraidassa on kohtauksia, joissa mustat pikkurikkolliset lavertelevat poliiseille tietoja isommistaan, mutta kohtaukset esitetään tavalla, joka kerää katsojien sympatiat näiden lavertelijoiden puolelle. Raita päättyy siihen, että valkoinen naispoliisi retorisesti äärimmäisen pateettisessa kohtauksessa - jotka ovat **Miami Vicelle** tyypillisiä - surmaa latinalaisamerikkalaisen huumeliigan johtajan.

Miami Vicen kerronnallinen semantiikka - sen arvomaailma - on siis kliseemäinen ja mustavalkoinen. Sen erotamme vähänkin kokeneina katsojina heti. Retorinen semantiikka, ohjelman tyyli, sitä vastoin on värillisyyttä ja vivahteikkautta toiseen potenssiin. Kertomuksen sankarillinen toimija on maskuliinisti ratkaisujaan tekevä poliisi. Tämän aktanttisubjektin roolin täyttävät sarjassa yhtä hyvin kauniit miehet kuin kauniit naiset-

kin. Feminiini seksuaalisuus on näyttämöllä usein, mutta maskuliiniin aktanttisubjektiin nähden se on aina auttajan tekstuaalisessa roolissa: sankarilliset aktorit käyttävät sitä hyväkseen ajaessaan rikkollisia loukkuun. Arvo-objektina on laki ja järjestys, minkä palauttamista miamilaiseen yhteisöön rikollisuus vastasubjektin roolista pyrkii estämään. Asetelma on siis yhtä vanha ja klassinen kuin ovat moraalia yhteiskunnissa tukevat ja sukupolvelta toiselle siirtävät tarinat.

Tekstiraitamme tulkinnessa olen kiinnostunut mustasta väestöstä ohjelmatekstin merkityksmaailmassa. Ympäröivästä galleriastaan tietoisena ja intertekstuaalisesti laskelmoidun HSB:n tapaan **Miami Vicessakin** musta väestö on aktorialisoitu siten, ettei sillä ole mitään yksiselitteistä tekstuaalista roolia, toisin kuin edellisessä dokumentissa tai tekstinäytteen alun musiikkivideossa. **Miami Vicen** aksiologia ei ole koostettu siten, että sen perusteella voisimme irrottaa siitä jonkin näkemyksen - realistisen tai allegorisen - mustan väestön asemasta amerikkalaisessa kulttuurissa tänään. Tämä ei tietysti ole ollut ohjelman luojien aikomuskaan.

Sitä vastoin mustia luonnehahmoja käytetään ensiksikin intertekstuaalisina solmukohtina, jotka sitovat ohjelman historialliseen tekstigalleriaan, erityisesti oman genretraditionsa osastoon, ja arvioivat (parodioiden, edelleen kehitellen, tukeutuen) siellä tehtyjä retorisia ratkaisuja. Esimerkiksi päähenkilöt Crockett ja Tubbs ovat retorinen kehittelmä tekstiraidassamme aiemmin esiintyneestä musta-valkoisesta poliisiparista, HSB:n Renkosta ja Hillistä. Samassa tarkoituksessa tukeudutaan **Miami Vicen** ilmaisussa usein juuri mus-

taan soul-musiikkiin. Sen avulla rakennetaan (ohjelmassa runsaasti käytettyjä) subjektiivisia kohtauksia melankolisiksi ja tuskaisiksi tunnetilatulkinnoksi. Näissä intertekstuaalisissa viittauksissa, jotka usein ovat kylläkin vähäeleisiä ja huomaamattomia nyansseja, ratkaiseva esteettinen merkitys on nimenomaan toistolla.

Toiseksi mustien tehtävänä on omalta osaltaan toimia ohjelmasarjassa stereotyyppisinä indekseinä tai "kielinä" (ks. Newcomb 1984), jotka retorisesti kutovat ohjelmatekstistä monitasoisen ja mahdollisimman rikkaan sosiaalisen systeemin. Näiden "kielten" tehtävänä on myös geneerisesti kertoa yleisölle sosiaalisista ja kulttuurisista asioista, joihin heillä on jonkinlainen suhde. Siten he tarjoavat erilaisille osayleisöille samastumiskohteita, jotka sitovat mahdollisimman laajan katsojakunnan kiinnostuksen tähän ohjelmaan.

VIII

Edellinen yhden illan analyysi käsittelee suhteellisen tavanomaista katseluistunnon aikana syntyntä tekstinäytettä. Sen rakenne on tosin epätavallisen ideaali ja se koostuu kokonaisista ohjelmateksteistä eikä näiden osasista ja muista lyhyistä tekstiaineksista (kuten ohjelmavälit, mainokset jne.). Useimmat reaaliset tekstinäytteet ovat usein aineksiltaan esimerkkiämme monimutkaisempia. Tarkastelemamme ohjelmailta on mielestäni kuitenkin aivan riittävän monitasoinen johtaakseen seuraaviin näkemyksiin.

Televisio-ohjelmien tutkimuksessa koko ohjelmisto on nähtävä metanarratiivina, jonka sisällä on käynnissä jatkuva tekstuaalinen kommunikaatiotapahtuma sen eri osien välillä: erityyppisten ohjelma-

genrejen kesken, eri aikakausien ohjelmien kesken, saman illan eri ohjelmien kesken ja eri ohjelmien osien kesken. Yleisöille merkitykset ja tulkinnat ammentuvat tästä kokonaisesta metanarratiivista, joka sitoo yhteen tekstigalleriaksi kutsumani kokonaisuuden genre-osastoja, näytteitä ja yksittäisiä ohjelmia. Television mekitysten luotaminen jää väistämättä illusoriseksi, jos tutkimus ei tätä jatkuvaa tekstien sisäistä ja välistä vuorovaikutusprosessia havaitse ja tunnusta.

Itse asiassa meillä on ohjelmia janoavien kaapelitelevisioiden aikakaudella samanaikaisesti nähtävissä lähes koko television historia. 50- ja 60-lukujen tv-showt ympäröivät tämän päivän uusimpia ohjelmia. Millaisia tekstiraitoja erilaisten osayleisöjen koostettaviksi ja tulkittaviksi tällainen televisio rakentaakaan! Ohjelmistojen lajityyppinen kehitys toisistaan erottuvista tyypeistä kohti tämän päivän sekoittuneita tyylejä hahmottaa taustan jokaisen illan, jokaisen ohjelman ja jokaisen tekstiraidan tulkinnalle. Tekstigalleria luo kontekstuaalisesti jokaiselle tulkintatapahtumalle sellaisen semioottisen tilan, joka tuottaa "lisäarvoa" tekstien ilmeiselle merkitysavaruudelle.⁸

Tämä televisio-ohjelmien metanarratiivinen sisäisviestintä on käynyt ilmeiseksi myös esimerkki-iltamme analyysissa. Urbaanin Amerikan mustasta väestöstä kertoneet ohjelmat saivat osakseen tulkintaa ja merkityksenantoa, joka ratkaisevalla tavalla perustui niiden järjestykseen raidan osina. Esimerkkinäytteisessä **Hill Street Bluesin** asema keskeisenä tulkinnallisena kulminaatiopisteenä hallitsi luentaa vielä raidan edetessä. Se toimi tulkinnallisena vertailu- ja arviointipintana, jonka kautta myös tele-

visio-ohjelmia seuraavan mielen tietämys ohjelma-genrejen kehityksestä ja aikaisemmista ratkaisuista asettui joidenkin tiettyjen yksittäisten ohjelmien (*Medan vi ännu lever* ja *Miami Vice*) retoristen ratkaisujen tulkintaan vaikuttavaksi tautaksi. Jos ohjelmien järjestys olisi ollut toinen, luentaan ja merkityksen antoon vaikuttava tulkinta-avaus olisi muuttunut.

Tapaustutkimukseni avaa näkökulman myös television rooliin kulttuuristen ja sosiaalisten merkitysten kantajana. Hegemonistinen perusnäkemys tähän teemaan on se, että televisio massakulttuurivälineenä valaa kaiken kauttansa kulkevan ilmaisun samuuden muotiin. Erityisesti tavanomainen sarjaluonteinen ja saippuaopperamainen ohjelmisto tämän näkemyksen mukaan ahdistaa kulttuuriset erot perinjuuriseen samuuteen. Analyysini sitä vastoin ehdottaa, että erilaisten ja keskenään ristiriitaisten aksiologioiden ja kulttuuristen asetelmien kirjo on television ominaisuus. Tämä kirjo tarkoittaa yhtäältä sitä, että sosiaaliset arvot ja ideologiat asettuvat päällisin puolin samanlaisilta näyttävissäkin ohjelmateksteissä erilaisiin kerronnallisiin rooleihin ja näin ollen saavat erilaisia konstellaatioita ohjelmien kerronnallisessa syntaksissa, kuten tapaustutkimukseni ohjelmien keskinäinen vertailu osoittaa. Mustan väestön retorinen rooli esimerkkiraidassani vaihteli harmoniaa lisäävästä aktanttisubjektista (muusiikkivideo) vastaanottajan (*HSB* ja *Medan vi ännu lever*) ja vastasubjektin (*Miami Vicen* eräät sisäisraidat) rooleihin. Aktantiaalisissa rooleissa ei selvästikään ollut mitään yksiselitteistä asetelmaa.

Toisaalta tämä kirjavuus tarkoittaa samuuden jatkuvaa vaihtelua. Päällisin puolin tämä tele-

visiomainen samuuden vaihtelu vaikuttaa patologiselta aikaisemmin sanotun ja tiedetyn toistamiselta. Erityisesti tämän nähdään liittyvän lajiominaisena piirteenä saippuaopperamaiseen ohjelmistoon (Allen 1985), minkä vuoksi nämä ohjelmat ovat alttiita tähän piirteeseensä perustuvalla parodioinnille. Samuuden variaatio on kuitenkin enemmän kuin pelkkää informaation toistuvuutta. Se on tiettyjen samojen kulttuuristen ja sosiaalisten peruskokemusten peilaamista jatkuvasti vaihtuvissa yhteyksissä ja retorisisissa asemissa. Television sarjojen ja saippuaopperoiden vetovoiman lähde lienee juuri ikuisesti kiinnostavan saman uudenlaisessa paluussa ja variaatiossa. (Ks. Eco 1985, ss. 161-184)

Viitteet

¹Tuore avaus tähän suuntaan on Yleisradion suunnittelu- ja tutkimusosaston tutkimuskokoelma *Kymmenen esseettä elämäntavasta* (Heikkinen 1986).

²Erityisen mielenkiintoista on esimerkiksi amerikkalaisen ns. kriittisen joukkoviestintätutkimuksen piirissä tapahtunut työ. Ks. esim. Newcomb 1984, ss. 34-50; Newcomb & Alley 1983; Allen 1985; Intintoli 1985; Rowland & Watkins 1985.

³Tällaisen siirtymän motiiveja ja ongelmanasetteluja kyllä pohdittiin jo 1970-luvun puolivälissä mm. kahdessa Aspen Institute for Humanistic Studies -säätien sponsoroimassa konferenssissa, joiden anti on kirjattu teoksiin Carter & Adler 1976 ja 1977.

⁴Esim. brittiläiset tekstianalyysistä ammentaneet yleisötutkimukset Trevor Pateman (1974) tai David Morley (1980).

⁵Browne on viitannut käsitteillään *Mega Text* ja *Super Text* hieman samanlaisiin asioihin kuin minä edellä käsitteillä tekstigalleria ja tekstinäyte. Ks. Browne 1984, ss. 174-182.

⁶ Tekstiraidan käsitteeni on sukua Horace Newcombin käsitteelle "text strip", jota hän kuitenkin käyttää hieman toisessa merkityksessä, ja jossa on myös oman tekstinäytteen käsitteeni ominaisuuksia. Ks. Newcomb 1984.

⁷ Yksityiskohtaisemman HSB:n syntagma-analyysin on esittänyt Steinbock (1985).

⁸ Tällaiseen "lisäarvoon" mm. John Fiske viittaa käsitteellään "polysemic excess". (Fiske 1986)

Kirjallisuus

AHONEN, Pertti. A.J. Greimasin Pariisin koulukunnan semiotiikkaa (II). Suomen antropologi 4. 1984.

ALLEN, Richard. Speaking of Soap Operas. Chapel Hill, 1985.

BROWNE, Nicholas. The Political Economy of the Television (Super)Text. Quarterly Review of Film Studies. Summer 1984.

CHATMAN, Seymour. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca - London, 1978.

CARTER, D. & ADLER, R. Television as a Social Force. New York, 1976.

CARTER, D. & ADLER, R. Television as a Cultural Force. New York, 1977.

COQUET, Jean-Claude. Semiotique: L'ecole de Paris. Paris, 1982.

ECO, Umberto. Role of the Reader. London, 1979.

ECO, Umberto. Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics. Daedalus 114. 4/1985.

FISKE, John. Televisio: Polysemy and Popularity. Critical Studies in Mass

Communication 2/1986.

GREIMAS, A.J. Semantique structurale. Reserche de methode. Paris, 1966.

GREIMAS, A.J. & COURTES, J. Semiotique: Dictionnaire resonée de la theorie du langage. Paris, 1979.

HEIKKINEN, Kalle (toim.) Kymmenen esseetä elämäntavasta. Oy Yleisradio Ab, 1986.

INTINTOLI, M. Taking Soaps Seriously. New York, 1985.

MORLEY, David. The Nationwide Audience. British Film Institute. London, 1980.

NEWCOMB, Horace M. On the Dialogic Aspects of Mass Communication. Critical Studies in Mass Communication, 1.1. (1984).

NEWCOMB, Horace M. & ALLEY, Richard. The Producer's Medium: Conversations with America's Leading Television Producers. New York, Oxford, 1983.

NEWCOMB, Horace M. & HIRSCH, Paul. Television as a Cultural Forum: Implications for Research. Quarterly Review of Film Studies, 2/1983.

PATEMAN, Trevor. Television and the February 1974 General Election. British Film Institute. London, 1974.

RIMMON-KENNAN, Shlomith. Narrative Fiction, Contemporary Poetics. London, New York, 1983.

ROWLAND, W. & WATKINS, B. (eds). Interpreting Television. Beverley Hills, 1985.

STEINBOCK, Dan. Television ohjelma-kieli tekstinä. Osa II. Yleisradion suunnittelu- ja tutkimusosaston sarja B / 1 1985.