



JENNI HOKKA

Kakkoselta kaikelle kansalle

Kuulumisen politiikka YLE TV2:n
arkirealistisissa sarjoissa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
Viestinnän, median ja teatterin yksikön johtokunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston päärakennuksen
luentosalissa A1, Kalevantie 4, Tampere,
1. päivänä maaliskuuta 2014 klo 12.

English Summary

TAMPEREEN YLIOPISTO

KAKKOSELTA KAIKELLE KANSALLE

Kakkoselta kaikelle kansalle

Kuulumisen politiikka YLE TV2:n
arkirealistisissa sarjoissa

JENNI
HOKKA



Copyright © Tampere University Press ja tekijä

Myynti

kirjamyynti@juvenes.fi

<http://granum.uta.fi>

Kansi

Mikko Reinikka

Graafinen suunnittelu ja taitto

Marita Alanko

ISBN 978-951-44-9363-8

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1385

ISBN 978-951-44-9364-5 (pdf)

ISSN 1456-954X

<http://tampub.uta.fi/>

Suomen yliopistopaino Oy

Juvenes Print

Tampere 2014



Sisälllys

Esipuhe	9
1 Johdanto	13
Teoreettinen viitekehys: Kuulumisen politiikka	16
Tutkimuskysymykset	22
Kuulumisen tutkimus ja populaarin mediahistorian tutkimuksen kenttä	26
Aineisto, tutkimusmenetelmät ja työn rakenne	29
2 Kutsuja, kieltöjä ja kehotuksia: Sarjakritiikkien tulkintakehykset kuulumisen politiikkana	40
2.1 Tavallisuus	45
Kunnollinen keskivertopari	45
Vääränlainen työläisperhe	50
Karun arjen ihmisiä	55
2.2 Kansanomaisuus	60
Rintamäkeläiset kansannäytelmänä: tyyppejä ja häiritsevää komiikkaa	64
Tankki täyteen ”neokansankomediana”?	70
Reinikainen: juhlistu kansansankari ja rillumareiperinteen jatkaja	74
2.3 Suomalaisuus	81
Sisko ja sen veli: englantilainen Neil Hardwick suomalaisuuden näkijänä ja suomalaisten opettajana	82
Fakta homma: vino peilikuva ”meistä suomalaisista”	86
2.4 Tamperelaisuus	91
Tamperelaisarjoja Kakkoselta: Tampereen ja YLE TV2:n suhde kritiikeissä	93

3	Huoltamoiden, rintamamiestalojen ja tikkitakkien Suomi: Kuuluminen luokkaan modernisoituvassa elinympäristössä	104
3.1	Modernisoitumisessa mukana	110
	Uudistuva koti	110
	Muodinmukaisuus sukupuolien, sukupolvien ja luokan rajapyykkinä	123
3.2	Kehityksestä pudonneet	130
	Ankea koti ja ankea elämä: karun miljöön koomisuus	130
	Itsellisyyttä ja hienostelua: rumuuden estetiikan sukupuolittunut kutsu	140
3.3	Banaalin karrikointia	148
	Tuulipuku, toppahaalari ja paljastuva persvako: junttidiskurssin ruumiillistumia	148
	Aleksis Kiven kuolinmökistä huoltoasemalle: tapahtumapaikkojen luokkaliitokset	154
4	Kamppailua, liittoutumia ja kaipuuta: Kuuluminen sukupuoleen avioliiton osapuolena	159
4.1	Sukupuolieroon perustuva avioliitto	162
	Sukupuolipuheen luonnollistamat sukupuoliliittoutumat	162
	Tv-sarjamoodi, aviollinen konflikti ja sopiva sukupuolisuus	170
4.2	Karrikoitua kamppailua ja kurittomia naisia	182
	Karrikoidut sukupuoliasetelmat	182
	Sukupuoliasetelman osittainen kääntäminen	188
4.3	Avioliittokamppailua pakoon	199
	Ylittämätön sukupuoliero ja avioliiton kauhistuttavuus	199
	Onnellisen parisuhteen mahdottomuus	206
5	Metallimies, maanviljelijä, siivooja, sosiaalitarkkailija... työtön? Kuuluminen kansalaisena hyvinvointivaltioon	213
5.1	Sosiaalinen kansalaisuus: Hyvinvointivaltion kansalaisuutta omaksumassa	217
	Kurittoman konstaapelin kritiikki hyvinvointivaltion kontrollia kohtaan	225

5.2 Poliittinen kansalaisuus	230
Puolueen riveissä ja yhteisen edun nimissä	232
Omalla asialla paremman yhteiskunnan puolesta	241
5.3 Kadonnut kansalaisuus ja hiipuva hyvinvointivaltio	251
6 Päätelmät: Kuulumiseen kutsuminen ja kuulumisen torjuminen	
YLE TV2:n sarjoissa	261
Kuulumisen yhteisöt: Luokka, sukupuoli, hyvinvointivaltio... ja luokka	264
Hyvinvointivaltion kivulias kansalaisuus	266
Ikuisen sukupuolikamppailun osasia	268
Luokan väistämätön ote	270
Työväenluokkaista kulttuuria ja katsojuutta?	272
Kutsun ja torjunnan performatiiviset käytännöt	277
Kuulumisen politiikan historiallinen rakentuminen ja muutos	282
Televisiosarjat ja televisiosarjatutkimus yhteisöjen rakentajana ja kuulumisen politiikkana	286
Aineisto ja kirjallisuus	290
<i>Aineisto</i>	290
<i>Televisiosarjat</i>	290
Heikki ja Kaija	290
Rintamäkeläiset	292
Tankki täyteen	293
Reinikainen	293
Sisko ja sen veli	294
Fakta homma	294
Kyllä isä osaa	295
<i>Sanomalehtikriitikit</i>	296
Heikki ja Kaija	296
Rintamäkeläiset	297
Tankki täyteen	298
Reinikainen	298
Sisko ja sen veli	299
Fakta homma	299
Kyllä isä osaa	299

<i>Muita sarjoja koskevat kritiikit</i>	300
<i>Muu arkistomateriaali</i>	301
<i>Muu aineisto</i>	302
Verkkomateriaali	302
<i>Muut julkaisut</i>	303
Tutkimuskirjallisuus	304
English summary	323

Esipuhe

Työ on valmis, ja on kiitosten aika.

Minulla on ollut ilo nauttia hyvästä ohjauksesta. Molemmat ohjaajani, Iiris Ruoho ja Anu Koivunen, ovat paneutuneet väitöskirjaani, eikä työ olisi samanlainen ilman heidän kummankin persoonallista ja omistautunutta panostaan.

Iiris Ruohoa voi ensinnäkin kiittää jo siitä, että hän on raivannut tietä televisiotutkimukselle Suomessa. Ohjaajana Iiris on ollut hyvin kannustava, vaikka kommentoissaan aina myös kriittinen. Iiris on aina järjestänyt aikaa tekstieni lukemiselle ja pyrkinyt auttamaan minua tutkijanurallani myös muilla tavoin. Iirikseltä olen oppinut paljon, paitsi tutkimuksen tekemisestä, myös opettamisesta.

Anu Koivunen puolestaan on ohjaajana ankara, mutta antoisa. Hän on väsymättä huomauttanut tekstini epäjohtonmukaisuuksista, mutta antanut myös runsaasti kiitosta, kun on ollut sen aika. Anun teoreettisen ajattelun vaikutus työssäni näkyy vahvasti, mutta ennen kaikkea hän on opettanut ajattelemaan itse – ja ajattelemaan huolella.

Kiitän myös esitarkastajiani Mervi Panttia ja Jukka Korttia huolellisesta perehtymisestä väitöskirjani käsikirjoitukseen ja osuvista kommenteista, joiden ansiosta väitöskirjani parani vielä viime vaiheessa.

Tutkijan työssä parasta ovat mahtavat työtoverit. Niin väitöskirjani kuin tutkijan arjen kannalta työkavereiden parhaaseen a-ryhmään kuuluvat Laura Saarenmaa ja Anneli Lehtisalo. He ovat työtovereina jaksaneet kommentoida tekstejäni aina, kun olen sitä eniten kaivannut. Laura on ollut vankkumattoman solidaarinen ystävä, jonka tuki ja kannustus on ollut korvaamatonta näinä vuosina. Samoin Anneli on aina kannustanut eteenpäin ja valanut minuun itseluottamusta vaikeinakin hetkinä. Näiden kollegojen

kanssa arki on tuntunut juhralta, kun olemme voineet jakaa innostuksen tiedettä ja vielä tutkimattomia aiheita kohtaan.

Työni alkuvaiheessa keskeinen viiteryhmä oli Iiris Ruohon johdolla koontunut tv-piiri. Oli suuri nautinto kokoontua puhumaan väitöskirjoista ryhmässä, jossa televisiotutkimuksesta saattoi kokea ammattilypeyttä. Tuossa ryhmässä oli turvallista, opettavaista ja hulvattoman hauskaa opetella tutkimuksen tekemistä. Iso kiitos teille kaikille: Sari Elfving, Kaarina Nikunen, Heidi Keinonen, Laura Saarenmaa ja tietenkin Iiris Ruoho!

Myös neljä muuta ryhmää ovat olleet tärkeitä tutkimustyöni kannalta. Viime vuosina Journalismin, median ja viestinnän tutkimuskeskuksen eli COMET:in tutkijaryhmässä Meuhkassa, jossa mediakulttuurista ja mediahistoriasta kiinnostuneet tutkijat ovat kokoontuneet yhteen, olen voinut hioa jo tulevia tutkimusideoita ja saanut kannustusta tutkijana. Aikanaan mediakulttuurin jatko-opiskelijoiden seminaariryhmässä Metkussa, jota Mikko Lehtonen ja sijaisena myös Anu Koivunen vetivät, opin varsinkin tieteellisen keskustelun taitoja. Aivan uudenlaisia mediatutkimuksen näköaloja olen löytänyt myös tutkijakoulu Elomedian statusutkijana. Lähikuvan toimituskunnan jäsenenä olen oppinut tieteellisestä kirjoittamisesta ja toimittamisesta. Kiitokset Mikko Lehtoselle, Anu Koivuselle, Elomedian johtajalle Satu Kyösolalle, Elomedian johtoryhmän jäsenelle Taisto Hujaselle ja Lähikuvan toimituskunnalle!

Tutkijantyön kannalta voivat olla hyvin tärkeitä myös sellaiset ihmiset, joiden kanssa ei niinkään jaa syviä pohdintoja väitöskirjan aiheesta vaan tutkijan työn hyvät puolet – kuten karonkat ja joskus pitkiksi venyneet lounaat. Ilman Mikko Hautakangasta ja Heikki Uimosta ja heidän kanssaan käymiäni intellektuaalisia keskusteluja olisi väitöskirjani kannalta tärkeä kevät 2012 ollut huomattavasti synkempi. Näiden herrojen sekä tietenkin Laura Saarenmaan ja Kaarina Nikusen kanssa tutkijan elämään ovat kuuluneet myös lauluharjoitukset ja tanssikoreografiat. Suuri kiitos riemukkaista hetkistä!

Myös toinen työkavereiden yhteisö eli tiedotusopin jatko-opiskelijoiden ryhmä Stinki ansaitsee kiitoksen. Vaihtaessani pääaineeni historiatieteestä tiedotusoppiin stinkiläiset ottivat minut lämpimästi vastaan. Ilman lounaskeskusteluja Telakalla olisin tuskin kotiutunut niin hyvin, ja myöhemminkin olen voinut jakaa näiden ihmisten kanssa tutkijan arjen iloja ja harmejä. Kiitos teille, Laura Ahva, Auli Harju, Heidi Keinonen, Anneli Lehtisalo, Pauliina Lehtonen, Reeta Pöyhtäri ja Niina Uusitalo!

Kiitän myös Katja Valaskiveä ja Johanna Sumialaa, joiden johtamassa tutkimusprojektissa työskentelin, kun väitöskirjani valmistui. Projektin ansiosta pystyin viimeistelemään myös väitöskirjani, ja sain uusia näkökulmia tutkijana.

Myös muut COMET:ssa ja tiedotusopin oppiaineessa työskentelevät ansaitsevat kiitoksen hyvästä työtoveruudesta. Erityisesti kiitän COMET:in johtajaa Pentti Raittilaa, joka on pyrkinyt tarjoamaan työtä tutkimusprojekteissa väitöskirjan rahoituskausien välillä. Kiitos myös Viestinnän, median ja teatterin yksikön johtajalle Heikki Hellmannille hyvän työilmapiirin luomisesta!

Lämpimän kiitoksen ansaitsee myös pro gradu -työni ohjaaja, kansainvälisen historian professori Marjaana Niemi, joka ensimmäisenä kannusti minua tutkijan uralle, ja on vielä jatko-opiskelijavaiheessakin antanut mahdollisuuksia työni esittelyyn. Tärkeässä vaiheessa Marjaana raivasi kiireisestä kalenteristaan tilaa vielä väitöskirjani kommentointiinkin.

Kiitän myös YLE TV2:n arkiston henkilökuntaa, erityisesti arkistopäällikkö Kimmo Koivulaa ja informaatikko Jyrki Halosta, jotka valittamatta toimittivat minulle arkistotietoja ja videonauhoja. Tämä tutkimus ei olisi ollut mahdollinen ilman YLE TV2:n arkistohenkilökunnan apua.

On syytä kiittää myös niitä tahoja, jotka antoivat minulle rahoitusta tämän väitöskirjan tekemiseen. Väitöskirjani rahoitus on koostunut kahdeksasta pätkästä, joista kaksi pisintä ovat olleet vuoden mittaisia. Joistakin lähteistä olen saanut rahaa kahdesti. Rahoituskauden yhteenlasketun pituuden mukaisessa järjestyksessä kiitän seuraavia instansseja: tutkijakoulu Elo-media, Pirkanmaan kulttuurirahasto, Tampereen kaupungin tiederahasto, Tampereen yliopiston Tukisäätiö, Åkerlundin säätiö ja Suomen Akatemian Intermediaalisuus -tutkimusprojekti.

Väitöskirja ei valmistuisi myöskään ilman läheisten apua. Kiitän kovasti appivanhempiani, Kaarina Sotamaata ja edesmennyttä Matti Sotamaata sekä heidän KMS-säätiötään lämpimästä tuesta ja kannustuksesta.

Suuri kiitos kuuluu myös vanhemmilleni. Äitini on uskomattomalla tavalla ollut läsnä ensimmäisistä koulutehtävistä väitöskirjan tekemiseen saakka. Kiitän äitiäni erityisesti johdattamisesta kirjojen ja kulttuurin maailmaan. Isääni on syytä kiittää niistä lukuisista keskusteluista, joissa pääsin hiomaan väittelyn jaloa taitoa. Mikä olennaisinta, näissä keskusteluissa sain jo lapsena kokemuksen siitä, että näkemyksilläni on väliä.

Tämä väitöskirja tuskin olisi valmistunut ilman miestäni, Olli Sotamaata, jota en voi kyllin kiittää. Kun oma uskoni väitöskirjan valmistumiseen tai sen kiinnostavuuteen on horjunut, Olli on uskonut siihen ja uskonut kykyihini. Olli on myös suonut minulle aikaa tehdä työtäni jakamalla täysimittaisesti vastuun kodista. Kiitos myös niistä Reinikaisen vitsikaseteista, jotka tilasit! Viimeiseksi kiitän lapsiani, Saarnia ja Runoa, jotka ovat tehneet minusta tehokkaan ajankäyttäjän, ja tuoneet elämäni valtavasti iloa.

Jenni Hokka

1 Johdanto

Muutama vuosi sitten osallistuin kuuntelijana valtakunnalliseen poliisikuorojen yhteiskonserttiin Tampere-talossa¹. Yllätykseni oli suuri, kun konsertti alkoi poliisisoittokunnan soittamalla *Reinikaisen* tunnusmusiikilla. Yllätykseni vain kasvoi, kun soiton jälkeen Tampereen Poliisilaulajien johtaja pahoitteli juontajana toimineelle Esko Roineelle, kuinka viime kerralla hän ei saanutkaan sitä serenadia, joka hänelle oli luvattu. Kuoro lauloi laulun ”*Kuin painuva päivä*”², jonka Tampereen Poliisilaulajat oli esittänyt *Reinikaisen* viimeisessä jaksossa juuri putkasta vapautuneelle miehelle eikä sisäministeriöön siirtymässä olleelle ylikomisario Rautakalliolle kuten alun perin oli ollut tarkoitus. Nyt ylikomisario Rautakallio, siis näyttelijä Esko Roine, sai kuulla serenadin ja serenadin jälkeen hän sai vielä kunniamerkin. Konsertin yleisö taputti innoissaan niin musiikkiesityksille kuin kunniamerkin myöntämiselle.

YLE TV2:n sarjan, alun perin vuosina 1982 ja 1983 esitetyn *Reinikaisen* tarina sai uuden lopun vuonna 2010 Tampere-talossa. Fiktio ja reaali-maailma liitettiin näin saumattomasti yhteen, mikä läsnäolijoiden reaktioista päätellen ei vaikuttanut millään tavoin keinotekoiselta. Valtaosa yleisöstä näytti ymmärtävän ja hyväksyvän sekä Roineen roolin vaihtumisen konsertin juontajasta fiktiiviseksi ylikomisario Rautakallioksi ja takaisin, että sar-

¹ Konsertti oli Valtakunnallisten Poliisimusiikkipäivien (7.–8.5.2010) pääkonsertti.

² Laulu on Armas Järnefeltin säveltämä, ja se joka tunnetaan myös nimellä Mennyt. Laulun alkuperäiset ruotsinkieliset sanat on kirjoittanut Zacharias Topelius, suomenkieliset sanat Heikki Klemetti.

jan viimeisessä jaksossa tapahtuneen ”vääryyden” oikaisemisen konsertissa parikymmentä vuotta myöhemmin. *Reinikaisen* tarina oli yleisön jäsenille yhteinen: me, konsertin kuulijat, tunsimme sen ja ymmärsimme siihen perustuvan vitsin. Kuuluimme, paitsi samaan konsertin yleisöön, myös siihen yhteisöön, jolle televisiosarja *Reinikainen* ja sen henkilöhahmot olivat edelleen läheisiä ja eläviä.

Sarjaa ja sen vappuun sijoittuvaa päätösjaksoa luonnehdittiin aikanaan *Helsingin Sanomissa* eläväksi, iloiseksi ja vastustamattomaksi³. Niin aikalaiskuvassa kuin kulttuuriseen muistiin *Reinikaisesta* jääneessä kuvassa on korostunut sarjan hauskuus ja kepeys. Kuitenkin yksi viimeisen jakson juonikuvioista on varsin synkkä: jakson aikana sosiaalityöntekijä Aili Hinkka ja konstaapeli Ek yrittävät löytää Janne-pojalle sijoituspaikan siksi aikaa, kun hänen äitinsä on putkassa juopumuksen vuoksi. Yritys viedä lapsi isoäidille epäonnistuu, kun tämä osoittautuu varsin erikoiseksi ja vainoharhaiseksi ihmiseksi. Kun muuta ratkaisua ei löydy, Aili Hinkka päättää jakson lopussa viedä Jannen omaan kotiinsa. Näin suvun ja perheen pettäessä lapsen turva löytyy hyvinvointivaltion huomasta – tai tarkemmin sanoen sen tunnollisten työntekijöiden huomasta.

Jannen putkassa olevaa äitiä ei näytetä katsojille. Sen sijaan juoppoputkasta pääsee ulos mies, joka toteaa konstaapeli Hautamäelle olleensa tuhannen kerran putkassa. Hautamäki innostuu tästä, onnittelee miestä ja vie hänet poliisien henkilöstötilaan aamiaiselle – tarjoaa vieläpä pullon olutta. Ylikomisario Rautakallion läksiäisiä varten paikalla oleva Tampereen Poliisilaulajat kajauttaa hänelle serenadin. Kontrasti juopumuksen vuoksi putkassa olevan naisen eli Jannen äidin sekä juuri putkasta tulleen, juopumuksen vuoksi putkassa useasti ennenkin öitä viettäneen miehen käsittelytavassa on raju ja korostuneen sukupuolittunut.

Jopa sukupuolen analyysistä kiinnostuneen katseelta tämä ristiriita saattaa kuitenkin jäädä ensikatsomisella huomaamatta, sillä jakson kerronnassa asetetaan sukupuoliristiriitoja selkeämmin esille yhteiskuntaluokkien välinen juopa. Kuullessaan työhuoneeseensa poliisilaulajien esittämän serenadin ylikomisario Rautakallio astuu tyytyväisenä hymyillen henkilöstöti-

³ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 30.4.1983.

laan, mutta joutuu perääntymään nopeasti huomattessaan, ettei serenadia lauletakaan hänelle vaan putkasta päässeelle miehelle. Itsetietoinen, mutta osaamaton esimies saa opetuksen: sarjan viimeisessä jaksossa vapun karnevalistisen tunnelman siivittämänä herrat päätyvät narreiksi ja narrit ylenne-
tään herroiksi.

Reinikainen (1982, 1983) on yksi niistä seitsemästä YLE TV2:n sarjasta, joita tarkastelen väitöskirjassani. Muut sarjat ovat *Heikki ja Kaija* (1961/1965–1972), *Rintamäkeläiset* (1972–1978), *Tankki täyteen* (1978, 1980), *Sisko ja sen veli* (1986), *Fakta homma* (1986–1988) sekä *Kyllä isä osaa* (1994–1995). Olen valinnut tutkimukseeni sellaisia sarjoja, jotka ovat varsin tunnettuja ja suurelle osalle yleisöstä läheisiä. Ne eivät kuitenkaan ole puhutelleet kaikkia. Sarjojen katsojaksi on ilmoittautunut moni, mutta ne ovat olleet myös jotakin, josta on haluttu erottautua. Tutkimukseeni kannalta olennaisinta on huomata, että sarjat itse ovat televisuaalisin keinoin, siis henkilöhahmojen, juonen, lavastuksen ja puvustuksen kautta, tarjonneet katsojille välineitä hahmottaa käsitystä itsestään sekä rajata sitä, mihin he kuuluvat – ja mihin he eivät kuulu. Väitöskirjassani tutkin juuri sitä, millaisia kulttuurisia rajanvetoja sarjoissa on tehty ja millaisia kuulumisen kokemuksia ne ovat mahdollistaneet ja pyrkineet tuottamaan katsojille. Tarkastelen myös, miten sarjojen kritiikeissä sarjoja on tulkittu: millaisia kulttuurisia merkityksiä sarjoissa on nähty sekä keihin sarjojen ja niiden merkitysten on uskottu vetoavan. Toisin sanoen tutkin sitä, millaista kuulumisen politiikkaa sarjoissa ja sarjojen kritiikeissä on harjoitettu.

Kuulumisen politiikka on Nira Yuval-Davisin (2011, 10) käsite, jota avaam seuraavassa luvussa. Tarkastelen sarjoissa harjoitettua kuulumisen politiikkaa kolmesta näkökulmasta: luokan, sukupuolen ja hyvinvointivaltion. Yuval-Davisin mukaan kuulumisen tulee selvästi ilmaista, muodollisesti jäsennytyksi ja politisoituksi, kun se on jollakin tavoin uhattuna. Luokan, sukupuolen ja hyvinvointivaltion yhteiskunnalliset ja kulttuuriset rajat ovat 1960–1990-luvuilla olleet, jolleivät suoranaisesti uhattuja, niin ainakin muutoksessa. Luultavasti siksi ne myös nousevat esiin televisiosarja-aineistosta keskeisinä teemoina tehden niistä myös mielekkäitä näkökulmia neljä vuosikymmentä kattavalle YLE TV2:n historian tutkimukselle.

Teoreettinen viitekehys: Kuulumisen politiikka

Kuulumisella tarkoitetaan yleiskielessä olemista jonkin omana, osana, jäsenenä tai alaisena tai johonkin sisällymistä ja liittymistä. Verbiä kuulua käytetään myös velvollisuuden merkityksessä: jonkun kuuluu tehdä jotakin. Nämä merkitykset sisältyvät omassa ymmärryksessänikin tähän käsitteeseen, mutta tutkimuksen välineenä kuulumisesta on tärkeää erotella kolme puolta (*facet*), joille kuulumisen rakentuu: 1) identifikaatio ja kiintymyssuhteet, 2) sosiaaliset sijainnit sekä 3) eettiset ja poliittiset arvot (Yuval-Davis 2006a; Yuval-Davis 2011, 12–18⁴). Nämä kuulumisen tasot eivät ole hierarkkisia tai selvärajaisesti toisistaan erotettavissa vaan toisiinsa lomittuneita ja kytkeytyneitä.

Yuval-Davisin käsitteistössä identifikaatio ja kiintymyssuhteet ilmenevät tarinoissa, joissa ihmiset ilmaisevat itselleen ja muille, keitä he ovat (ja keitä he eivät ole). Nämä tarinat itsestä sisältävät halun kuulua johonkin ja halun tulla joksikin. Identiteetit eivät ole pysyviä vaan muuttuvia juuri siksi, että niitä tuotetaan ja uusinnetaan jatkuvasti olemisen ja joksikin tulemisen – johonkin kuulumisen ja johonkin liittymisen kautta. Tarinat itsestä voivat muuttua ja tulla koetelluiksi, ja niitä voi olla useita samanaikaisesti. Identiteetit voivat olla sekä yksilöllisiä että yhteisöllisiä, ja yhteisöllinen identiteetti voi olla rakennusaine yksilölliselle identiteetille. Usein identiteettitarinat viittaavat menneisyyteen, niillä selitetään nykyisyyttä ja niillä luodaan tulevaisuudennäkymiä. (Yuval-Davis 2011, 14–18; Yuval-Davis 2006a, 202; Probyn 1996, 19, 35.)

Sosiaalisilla sijainneilla (*social locations*) viitataan yleisimmin sellaisten sosiaalisten kategorioiden yhdistelmiin kuin luokka, sukupuoli, ikä, etnisyys tai kansallisuus. Sosiaaliset sijainnit saavat merkityksensä ja seuraamuksensa yhteiskunnan vallan akselien leikkauspisteissä ja niille perustuvien kategorioiden verkostossa. Sosiaaliset sijainnit eivät ole keskenään samanarvoisia, koska erottelevilla kategorioilla on erilainen, korkeampi tai mata-

⁴ Aiemmassa artikkelissaan Yuval-Davis (2006a) puhuu kuulumisen tasoista (*level*). Myöhemmässä kirjassaan (2011) hän puhuu kuitenkin kuulumisen puolista tai näkökulmista (*facet*) tason sijaan, koska hän haluaa korostaa sitä, etteivät nämä kuulumisen puolet ole hierarkkisessa suhteessa toisiinsa.

lampi asema vallan verkostossa. Nämä sosiaaliset sijainnit eivät kuitenkaan ole staattisia vaan niitä muutetaan erilaisissa historiallisissa konteksteissa. Koska sosiaaliset sijainnit eivät myöskään koskaan rakennu suhteessa vain yhteen vallan akseliin ja yhteen kategorisointiin vaan niiden yhdistelmästä, sosiaalisten sijaintien tarkka kuvaaminen on hyvin haastavaa. Toisiinsa risteävien vallan akselien tuottamat sosiaaliset kategorioinnit liittyvät ja vaikuttavat toisiinsa: esimerkiksi luokan ja sukupuolen sosiaaliset kategoriat vaikuttavat yhdessä ihmisen sijaintiin yhteiskunnallisen vallan verkostossa, ja se olisi toinen, jos kumpi tahansa näistä muutettaisiin. Vaikka ihmisen on mahdollista identifioitua voimakkaasti vain yhteen sosiaaliseen kategoriaan, hänen sosiaalinen sijaintinsa rakentuu aina moninaisten vallan akselien ja niistä seuraavien sosiaalisten kategorioiden mukaisesti. On kuitenkin tärkeää huomata, että millään sosiaalisella kategorialla ei ole pysyvää merkitystä. Sosiaaliset kategoriat eivät ole ikuisia – vaikka ne voivat olla hyvin pitkäikäisiä – sillä sosiaalisesti merkityksellisten kategorioiden luominen ja niiden ylläpitäminen ovat inhimillisen toiminnan tulosta. (Ks. Yuval-Davis 2011, 12–13; Yuval-Davis 2006a, 199–202.) Kuuluminen sosiaaliin kategorioihin sekä niihin kuulumiselle perustuvat sosiaaliset sijainnit ovat siten myös kamppailun ja neuvottelun kohde.

Kuulumisen kolmas puoli on eettiset ja poliittiset arvot. Eettisillä ja poliittisilla arvoilla perustellaan identiteettien ja sosiaalisten kategorioiden rajojen luomista. Yksilöllisiä ja yhteisöllisiä identiteettejä sekä sosiaalisia sijainteja arvotetaan ja arvioidaan ideologisiin ja arvosidonnaisiin käsityksiin perustuen. Identiteetin, sosiaalisen sijainnin sekä sosiaalisten ja eettisten arvojen välillä ei kuitenkaan ole suoraviivaista yhteyttä – tietystä identiteetistä ei väistämättä seuraa tiettyä sosiaalista positiota – tai tietyistä eettisistä arvoista ei suoraviivaisesti seuraa sosiaalisen ympäristön vastaavanlaiseksi ymmärtämää identiteettiä. (Yuval-Davis 2006a, 202–203.)

Kuuluminen johonkin ei ole yksilöllinen, henkilökohtainen valinta vaan sillä on aina kulttuuriset ja yhteiskunnalliset rajansa (Probyn 1996, 24–25). Näitä rajoja määriteltäessä tehdään *kuulumisen politiikkaa*. Nira Yuval-Davis (2006a, 204–205) käyttää kuulumisen politiikasta esimerkkinä ensisijaisesti poliittisia projekteja, joissa on julkituodusti ja tietoisesti haluttu rajata kuulumista esimerkiksi kansalliseen yhteisöön – jonka rajoja samaan aikaan luodaan näillä projekteilla. Olennaisinta kuulumisen politiik-

kassa kuitenkin on, että siinä asetetaan rajoja sille, ketkä kuuluvat ”meihin” ja ”heihin”. Yuval-Davisin määrittely kuulumisen politiikalle onkin oman tutkimukseni lähtökohta, mutta painotan kuulumisen politiikan määrittelyä omassa tutkimuksessa hieman toisin. Siinä missä Yuval-Davis tuo esiin kuulumisen politiikan tietoisuutta ja poliittisten toimijoiden intentiota, näen itse myös fiktiivisten televisiosarjojen harjoittavan kuulumisen politiikkaa. Erona on se, että fiktiivisillä sarjoilla ei ole yhtä ja tietoisesti asetettua poliittista tavoitetta vaan draama- ja komediasarjat ovat moniäänisiä ja asettavat monenlaisia arvoja ja rajanvetoja yhtä aikaa. Siitä huolimatta niissä harjoitetaan kuulumisen politiikkaa.

Kuuluminen ei ole ontologista vaan rakennettua. Sitä rakennetaan performatiivisesti toistamalla ja siteeraamalla arvoja, normeja ja käytäntöjä, joille identiteetit ja yhteisöt perustetaan. (Bell 1999, 2–3.) Performatiivisuuden käsitteen sisältämä performanssi ei ole yksittäinen teko, tapahtuma tai kohtaus, sillä performatiivisuutta ei voi ymmärtää ilman toistoa; säännöllistettyä ja pakotettua normien uusintamista. Performatiivisuus tarkoittaa ritualisoitua normien tuotantoa, jota toistetaan rajoitusten alaisuudessa ja niiden kautta. Performatiivit ovat diskursiivisia käytäntöjä, jotka tuottavat sen, jonka nimeävät. (Butler 1993/2011, xxi, 59–60, 178.)

Myös identiteetit rakentuvat performatiivisesti identiteettiä koskevien ilmausten tuloksena (Butler 1990/2006, 79–80). Siksi identiteetti ei ole selvärajainen, helposti erotettavissa oleva kuulumisen puoli vaan kuulumisen prosessin yksi, jatkuvassa liikkeessä oleva elementti, ja tämä liike osaltaan mahdollistaa myös muutokset kuulumisen prosessissa.

Identiteetit voivat olla sekä yksilöllisiä että kollektiivisia. Kuitenkin hyvin usein myös yksilölliset identiteetit kietoutuvat yhteen kollektiivisten identiteettien kanssa, ja liittyvät omaan ja/tai muiden käsitykseen siitä, mitä johonkin ryhmään tai kollektiiviin kuulumisen tarkoittaa. (Yuval-Davis 2006a, 202.) Kollektiivisia identiteettejä tuotetaan sellaisissa käytännöissä, joissa rakennetaan kulttuurista ja historiallista kuulumista. Niissä merkitään ryhmän yhteisiä piirteitä, joilla puolestaan rajataan poliittisesti ja sosiaalisesti sitä, kuka sopii joukkoon. Näissä performatiivisissa käytännöissä tuotetaan sosiaalisia kategorioita sekä näiden kategorioiden jäsenyyksien normeja. (Fortier 1999, 42–43.)

Kuulumisen prosessit ovat affektiivisiä, sillä identiteettitarinat perustetaan osaltaan tunteille ja kiintymyssuhteille. Performatiivinen toistaminen, joka tapahtuu tiettyissä sosiaalisissa ja *kulttuurissa tiloissa*, liittyy yksilön ja kollektiivisen käyttäytymisen yhteen ja on olennaista identiteettitarinoiden ja kiintymyksen rakentumiselle ja uusintamiselle. Tällä tavoin tunteet tarrautuvat tiettyihin sosiaalisiin kohteisiin. (Yuval-Davis 2011, 14–16; Bell 1999, 1; Ahmed 2004.) Fiktiiviset televisiosarjat puolestaan pyrkivät luomaan katsojissa affekteja, tunteenomaisia vaikutuksia, jotka sitovat katsojat sarjan yleisöksi – tai voivat saada katsojat torjumaan sarjan (affektiivisuudesta ks. Grossberg 1995, 27, 41–51; Nikunen 2005, 47–50). Siten affektiivisuus luo sidoksen sarjojen katsojien kuulumisen ja fiktiivisten televisiosarjojen välille. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan analysoi sarjojen affektiivisuutta. Ymmärrän affektiivisuuden sarjojen ja katsojien välisiin suhteisiin sisältyväksi elementiksi, jota tämän tutkimuksen aineistolla en pysty tutkimaan. Siitä huolimatta affektiivisuus on tutkimukseni eräänlainen perusolettamus. YLE TV2:n sarjat, joita tutkin, ovat olleet varsin suosittuja, niitä on esitetty televisiossa useita kertoja uusintana ja niitä on toistettu myös parodioiden. On siis perustellusti syytä olettaa, että on olemassa suuri joukko ihmisiä, joille sarjat ovat tavalla tai toisella läheisiä, ja joihin he ovat panostaneet tunteita ja merkityksiä, ja joiden kautta – osaltaan – he ovat määritelleet identiteettiään ja kuulumistaan.

Kuulumista rakentavat ja kuulumisen politiikkaa harjoittavat performatiiviset käytännöt kutsuvat subjektiksi ja ovat keskeisiä subjektin muodostumisessa. Subjekti tai subjektin ruumis ei ole representaatio säätelevistä käytännöistä, vaan ne muodostuvat siinä prosessissa, jossa subjekti mukautuu näihin sääntöihin. Säätelevien käytäntöjen toistoon perustuvassa kutsumisen prosessissa eli sosiaalisessa interpellaatiossa subjekti muodostuu yhtä aikaa ja erottamattomasti sekä sosiaalisesti että diskursiivisesti. (Butler 1997, 153.) Siten interpellation prosessissa subjekti syntyy ideologian kutsuessa yksilön subjektiksi. Kutsuminen on kuitenkin tapahtunut jo ennen yksilön syntymää, joten ei ole olemassa yksilöitä, jotka eivät olisi subjekteja⁵.

⁵ Esimerkiksi perheideologia määrittää lapsen sukupuolisen subjektiuden ja kutsuu lapsen kehittymään sen mukaisesti (Althusser 1976/1984, 126–132).

(Althusser 1976/1984, 126–132.) Tämän kutsumisen ei tarvitse olla yksiselitteistä ja ilmeistä (*explicit*) tai virallista ollakseen tehokasta ja subjektia muovaavaa (Butler 1997, 153). Näin myös moniääninen ja fiktiivinen televisioarja voi toimia kulttuurisena tilana (Yuval-Davis 2011, 15) niille sääteleville käytännöille, jotka kutsuvat subjektiksi ja harjoittavat kuulumisen politiikkaa.

Subjekti ja hänen habituksensa luodaan sosiaalisissa peleissä, joihin subjekti osallistuu. Osallistuminen sosiaalisiin peleihin ja mukautuminen käytännössä sen sääntöihin on ennakoedellytys jäljittelevälle identifikaatiolle, jonka tuloksena habitus syntyy. (Butler 1997, 154–155.) Näitä sosiaalisia pelejä käydään erilaisilla yhteiskunnan kentillä. Jokaista kenttää vastaa tietynlainen pääoma, joka antaa toimijalle valtaa kyseisellä kentällä käydyissä kamppailuissa. Jokainen, joka astuu jonkin kentän alueelle, tulee alttiiksi niille voimasuhteille, jotka kentällä vaikuttavat. (Bourdieu 1991, 230–231.)

Erityisesti kulttuurisella tuotannon kentällä käydyissä kamppailuissa tuotetaan ja saatetaan voimaan merkityksiä (Bourdieu 1991, 238–239). Tässä kamppailuissa diskurssit ovat poliittisen taistelun kohteita, sillä niillä on omat haltuunotto- ja toimeenpanoehtonsa, jotka määräytyvät kentän voimassaolevien odotusten ja pelin sääntöjen mukaan. Kentän odotukset ja kentällä käytyjen pelien säännöt kontrolloivat sitä, mitä voidaan sanoa. (Ks. Foucault 1969/2005, 160; Bourdieu 1991, 76–77, 176.) Käsitys maailmasta ja ne kategoriat, jotka tekevät maailman käsittämisen mahdolliseksi, ovat panoksia poliittisissa kamppailuissa, jotka ovat erottamattomasti sekä käytännöllisiä että teoreettisia. Näissä kamppailuissa taistellaan vallasta, jolla olemassa oleva sosiaalinen maailma ja sen sisältämät sosiaaliset kategoriat voidaan joko säilyttää tai muuttaa. Kyky tehdä ilmeiseksi ja näkyväksi sellaista, joka ei vielä ole saavuttanut kollektiivista olemassaoloa – kuten ihmisten levottomuutta, odotusta tai huolta – vaan on pysynyt yksilöllisenä tai sarjallisena, on valtava sosiaalinen voima. Sen kautta voidaan saada aikaan ryhmiä luomalla niille yhteistä *common sensea* eli arkijärkeä ja selkeää yksimielisyyttä. Tällaista performatiivista kategorisointityötä, jossa asioita tehdään ilmeisiksi ja luokitellaan, tehdään jatkuvasti niissä kamppailuissa, joissa toimijat taistelevat sosiaalisen maailman merkityksistä sekä positioistaan siinä, samalla taistellen sosiaalisen identiteettinsä merkityksestä.

(Bourdieu 1991, 238–239.) Tässä tutkimuksessa sijoitan televisiosarjat kulttuurisen tuotannon kenttään ja oletan, että niissä esiintyvät diskurssit tuottavat, uusintavat ja mahdollisesti myös purkavat sosiaalisia kategorioita. Tällaisen kategorisointityön tuloksena ne saattavat samalla vahvistaa tai horjuttaa sosiaalisia identiteettejä, ja siten joko muuttaa tai pitää ennallaan käsityksiä sosiaalisesta maailmasta.

Kulttuuriset ja poliittiset käsitykset ovat kuitenkin pitkän historiallisen kehityksen tulos. Samoin kollektiiviset identiteetit ja niiden sosiaalisen tunnistamisen muodot ovat pitkän ja hitaan kollektiivisen kehityksen tulos. Historian kuluessa kukin ryhmä on pyrkinyt luonnollistamaan sosiaaliset rajanvedot ja käsitykset, joille ne perustuvat. (Bourdieu 1991, 249–250.) Performatiiviset käytännöt, jotka kutsuvat kuulumaan, ovat ajan kuluessa ritualisoituja ja sedimentoituneita. Koska ne rakentuvat diskurssien siteeraamisen ja toistamisen prosessille, ne perustuvat historiallisuudelle ja saavat siitä voimansa. Performatiiviseen toistoon sisältyy silti pyrkimys peittää oma historiallisuutensa; peittää ne konventiot, joita se toistaa. Siitä huolimatta kuulumisen käytäntöjä, arvoja ja normeja toistettaessa niitä voidaan myös toistaa toisin kuin aiemmin, mikä luo mahdollisuuden myös muutokseen. (Butler 1997, 50–51, 153–155; Butler 1993/2011, xxi–xxiv, 139.) Koska käsitykset sosiaalisesta maailmasta ovat historiallisen prosessin tuloksia, niitä on historian kuluessa mahdollista muuttaa, joko suurta tai pientä vastustusta kohdaten (Bourdieu 1991, 250).

Tutkin työssäni neljällä eri vuosikymmenellä esitettyjä YLE TV2:n sarjoja. Analysoin televisiosarjoja kulttuurisina tiloina, joiden diskursseissa ja konventioissa kuulumista performatiivisesti tuotetaan ja siihen kutsutaan. Sarjoissa ja niiden kritiikeissä on neljän vuosikymmenen ajan viitattu, siteerattu ja toistettu käsityksiä, arvoja, normeja ja käytäntöjä, joilla kuulumisen identiteettejä ja kategorioita rajoineen on rakennettu. Mutta samalla näitä arvoja ja käytäntöjä sekä niille perustuvia sosiaalisia kategorioita on voitu muokata historiallisesti muuttuvien, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten olosuhteiden ja tarpeiden mukaan. Se, että tutkimuskohteeni ulottuu 1960-luvulta 1990-luvulle, tekee mahdolliseksi tarkastella sekä sitä, mitä sarjojen diskursseissa on säilytetty, mutta myös sitä, mitä mahdollisia muutoksia niissä harjoitetussa kuulumisen politiikassa on tapahtunut.

Tutkimuskysymykset

Tutkimusongelmani on, *millaista kuulumisen politiikkaa YLE TV2:n sarjoissa sekä sarjojen kritiikeissä on harjoitettu*. Tarkastelen sarjoissa tapahtuvaa kuulumisen politiikan harjoittamista kolmesta näkökulmasta: kuulumisena luokkaan, sukupuoleen ja hyvinvointivaltioon. Nämä näkökulmat ovat yhtäältä nousseet tutkimukseni aineistosta, mutta myös kuulumisen politiikan käsitteen näkökulmasta niiden analysoiminen samassa työssä on perusteltua.

Kuten Yuval-Davis (2011, 12–13) on todennut, sosiaaliset kategorioinnit liittyvät ja vaikuttavat toisiinsa. Siten myös luokan ja sukupuolen sosiaaliset kategoriat vaikuttavat yhdessä ihmisen sijaintiin yhteiskunnallisen vallan verkostossa, ja se olisi toinen, jos kumpi tahansa näistä muutettaisiin⁶. Luokan ja sukupuolen valtarakenteiden yhteenkietoutuminen on ollut erityisesti kulttuuritutkimuksellisessa keskustelussa toistuvasti analysoitu ja esiin tuotu asia jo usean vuosikymmenen ajan ja olisi lähes mahdotonta analysoida luokan performatiivista rakentumista kytkemättä sitä samalla sukupuolen performatiiviseen rakentumiseen.

Hyvinvointivaltio poikkeaa käsitteenä luokasta ja sukupuolesta, sillä se ei niiden tavoin ole sosiaalinen kategoria, joka määrittäisi yksilön identiteettiä ja sosiaalista sijaintia. Kuitenkin juuri 1960–1990-luvuilla, jolle ajalle tutkimani sarjat sijoittuvat, hyvinvointivaltion rakentaminen oli jotakin, joka keskeisesti vaikutti siihen, miten sekä luokka ja sukupuoli että niiden merkitys suhteessa toisiinsa yhteiskunnassa ymmärrettiin (ks. Rauhala 1995; Anttonen 1994; Julkunen 1994). Hyvinvointivaltio on yhtäältä historiallisesti rakentunut ja historiallisesti latautunut käsite, josta tutkimalani ajanjaksolla käytiin vilkasta julkista keskustelua. Hyvinvointivaltiokeskustelu oli hyvin pitkälle keskustelua sukupuolten ja luokkien välisestä tasa-arvosta, sillä juuri tasa-arvon toteutumiseen hyvinvointivaltiopolitiikalla

⁶ Tätä sosiaalisen sijainnin määräytymistä usean sosiaalisen kategorian, kuten luokan, rodun ja sukupuolen perusteella, lähestytään erityisesti sukupuolentutkimuksessa intersektionaalisuuden käsitteen avulla (ks. Carbin & Edenheim 2013; Yuval-Davis 2006b; Yuval-Davis 2011, 13). En kuitenkaan tässä työssä käytä intersektionaalisuuden käsitettä, koska hyvinvointivaltio olisi tämän käsitteen kannalta ongelmallinen.

pyrittiin vaikuttamaan, vaikka tasa-arvon sisällöstä, saavuttamiskeinoista ja riittävästä tasosta oltiin eri mieltä. Samaan aikaan hyvinvointivaltio oli yhteiskunnallinen ja kulttuurinen konteksti niille muutoksille, joita tänä aikana sukupuolten välisissä, luokkien välisissä ja näiden kahden sosiaalisen kategorian välisissä suhteissa tapahtui. Nira Yuval-Davisin (2011, 13) käsitteistöä käyttäen voisi sanoa, että hyvinvointivaltion rakentaminen oli sellainen historiallinen konteksti, jossa luokan ja sukupuolen kategorioihin perustuvat sosiaaliset sijainnit muuttuivat. Tutkimissani sarjoissa hyvinvointivaltio julkisen keskustelun eli julkisen kamppailun ja neuvottelun kohteena olevana käsitteenä sekä yhteiskunnallisena kontekstina kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Samalla hyvinvointivaltio on kontekstina ja käsitteenä erottamaton osa aikakauden julkista keskustelua sukupuolesta, luokasta ja niiden muuttuvista rajoista.

Tutkimukseni pääkysymys on, *miten sarjoissa ja sarjojen kritiikeissä on performatiivisesti kutsuttu kuulumaan luokkaan, sukupuoleen ja hyvinvointivaltioon*. Kutakin näkökulmaa tarkastellaan omana alakysymyksensä. Näissä alakysymyksissä tukeudun Nira Yuval-Davisin kuulumisen käsitteeseen ja siihen sisältyvään jaotteluun kuulumisen kolmesta puolesta: identifiikaatiosta, sosiaalisista kategorioista sekä eettisistä ja poliittisista arvoista. Kysymyksiini sisältyy myös Judith Butlerin teoretisointi kutumisesta säätelevien käytäntöjen performatiivisena toistona.

Luokan näkökulmasta kysyn, *miten tv-sarjat ovat lavastuksen ja puvustuksen keinoin tuottaneet, toistaneet ja tarjonneet – tai torjuneet ”luokkaisuutta” identifikaation kohteena, sosiaalisena kategoriana ja poliittisena arvojärjestelmänä? Millaiseen ”luokkaisuuteen” ne ovat kutsuneet?*

Käsittelen siis kysymystä luokasta keskittyen tarkastelemaan televisiosarjojen lavastusta ja puvustusta. Tutkimani sarjat ovat arkirealistisia, mikä tarkoittaa, että niille on ominaista ympäristön ja esineistön tunnistettavuus, realistinen kerrontatekniikka sekä dialogin ja tarinoiden arkipäiväisyys (ks.

⁷ Luokkaisuus on käsite, jota Sanna Kivimäki (2008, 8) on tarjonnut staattiseksi ymmärretyn luokan käsitteen tilalle. Luokkaisuuden käsitteellä voidaan korostaa kontekstisidonnaisuutta; luokan ja luokittelun merkitysten ymmärtämistä vaihteleviksi puhujan ja käyttötilanteen mukaan.

Hokka 2011). Realistisissa sarjoissa materiaaliset yksityiskohdat sijoittavat draaman todellisuuteen ja yhteiskuntaan. Vaikka lavastus on näennäisesti vain tapahtumien tausta, se on tärkeä materiaallinen konteksti, joka antaa henkilöiden elämälle merkityksen. (Caughie 2000/2004, 134–136.) Juuri lavastuksen ja puvustuksen kuvaama elinympäristö – kodinsisustus, kodin tavat sekä pukeutumistyyli – ovat niitä alueita, jotka Bourdieun (1979/1984, 56–57, 77–78) mukaan ilmaisevat yksilöiden sosiaalista sijaintia suhteessa luokkaan. Tutkimani sarjat sijoittuvat sellaisille vuosikymmenille, joilloin kaupungistuminen, ostovoiman kasvu ja tuloerojen tasoittuminen mahdollistivat ensi kertaa sen, että kodinsisustuksella ja vaatteilla voitiin osallistua liikkeessä olevien luokkarajojen määrittelemiseen (ks. Sarantola-Weiss 2003, 17–27, 32–35). Sarjojen henkilöhahmojen vaatteet ja kodinsisustus kertovat siis heidän identiteetistään, sosiaalisesta kategoriasaan ja arvoistaan – ja samalla siitä, millaisiin luokan ja maun valintoihin lavastuksen ja puvustuksen keinoin katsojia sarjoissa kutsutaan. Käsitykseni mukaan ne kuvaavat tarkemmin henkilöhahmojen luokkaisuutta kuin perheiden sisäisinä pysyvät päähenkilöiden väliset suhteet tai arkipäiväisiin tapahtumiin keskittyvä dialogi. Lavastuksen ja puvustuksen kautta henkilöhahmojen luokka piirtyy koko aineistossa esiin vielä vahvemmin kuin sarjojen tarinoissa.

Sukupuolen näkökulmasta tarkastelen, miten tv-sarjat ovat henkilöhahmojen ja heidän välisten suhteidensa kuvaamisen keinoin tuottaneet, toistaneet ja tarjonneet sukupuolta identifikaation kohteena, sosiaalisena kategoriana ja eettisenä arvojärjestelmänä? Miten tv-sarjat ovat kutsuneet kuulumaan sukupuoleen sekä heteroseksuaaliseen avioliittoon – tai torjumaan ne kuulumisen kohteina?

Performatiivisuuden teorian mukaan sukupuoli on tekemistä. Teot, eleet ja esitykset, jotka väittävät ilmaisevansa sukupuolista identiteettiä, muodostavat sen. (Butler 1990/2006, 79–80, 229.) Televisiosarjojen konventiot, kuten henkilöhahmojen ja heidän välisten suhteidensa esittämisen tavat, ovat sellaisia performatiivisia, historiallisesti kerrostuneita käytäntöjä, joiden kautta sukupuolta tuotetaan. Aineistooni perustuen tarkastelussani korostuu sukupuolten välinen suhde avioliittona – joko olemassa olevana tai tulevaisuudessa mahdollisena. Vaikka 1960-luvulta alkaen keskusteltiin

runsaasti hyvinvointivaltion mahdollisesti tarjoamista sosiaalipalveluista äideille ja lapsille, sukupuolten rooleja koskevassa julkisessa keskustelussa ei kuitenkaan käsitelty sukupuolten asemaa ja tasa-arvoa vain suhteessa julkiseen valtaan. Olennainen osa keskustelua oli myös puhe seksuaalisuudesta sekä naisen ja miehen tehtävistä avioliitossa. (Ks. Anttonen 1994, 203–204; Julkunen 1994; Saarenmaa 2010). Aineistoanalyysini perusteella väitän, että tutkimani sarjat osallistuivat päähenkilöiden välisten suhteiden kuvauksen kautta juuri tähän jälkimmäiseen keskusteluun, jossa aviovaimon ja aviomiehen aiempia rooleja, suhdetta toisiinsa ja valta-asetelmia avioliitossa sekä kyseenalaistettiin että puolustettiin. Siksi analysoin tässä luvussa juuri päähenkilöiden suhteita toisiinsa, sillä kaikissa sarjoissa päähenkilöiden väliset parisuhteet ovat keskeinen osa sarjaa.

Kun tutkin sarjojen kuulumisen politiikkaa hyvinvointivaltion näkökulmasta, kysyn, *miten tv-sarjat ovat juonen ja tarinan avulla tuottaneet, toistaneet sekä tarjonneet tai torjuneet hyvinvointivaltion kansalaisuutta identifikaation kohteena ja sosiaalisena kategoriana sekä hyvinvointivaltiota eettisenä ja poliittisena arvojärjestelmänä?*

Ideologisesti hyvinvointivaltio on edellyttänyt yksilöiltä sitoutumista tasa-arvon ja solidaarisuuden eettisiin ja poliittisiin arvoihin, kansalaisuuden sosiaalisen kategorian asettamista ensisijaiseksi suhteessa yksilön muihin sosiaalisiin kategorioihin sekä identifioitumista hyvinvointivaltion kansalaiseksi ja sen yhdeksi toimivaksi osaseksi. Hyvinvointivaltion rakentamisen historia on saattanut näyttää jälkeenpäin ristiriidattomalta, mutta hyvinvointivaltioideologian edellyttämistä sosiaalipoliittisista uudistuksista on käyty jatkuvaa poliittista kamppailua, alkaen jo kauan ennen varsinaisen hyvinvointivaltion aikakautta ja jatkuen läpi 1900-luvun toisen puoliskon. (Kuusi 1961, 9-14; Karisto & Takala 1985; Kettunen 2001.) Tarkastelen televisiosarjoja osana kulttuurisen tuotannon kentällä käytyä kamppailua hyvinvointivaltiosta ja sen rajoista. Toisin kuin sukupuoli ja luokka, hyvinvointivaltio on käsite, joka ei materialisoidu henkilöhahmoissa sukupuolen ja luokan tavoin, joten kiinnitän analyysissäni huomiota sarjojen juonikulkuihin ja tarinoihin, ja nimenomaan sellaisiin tarinoihin, jotka liittyvät hyvinvointivaltioon.

Myös televisiosarjojen kritiikeissä on käyty kamppailuja merkityksistä. Kriittikiaineiston suhteen esitän kysymyksen, *millaisia kuulumisen identifikaatioita, sosiaalisia kategorioita sekä poliittisia ja kulttuurisia arvoja sarjojen kritiikeissä on tarjottu katsojille – millaisia identifikaatioita, sosiaalisia sijainteja sekä poliittisia ja kulttuurisia arvoja katsojia on puolestaan kehoitettu kritiikeissä torjumaan?*

Televisio itsessään on ollut monin tavoin osa modernisoitumista ja muuttuvaa elämäntapaa (ks. Kortti 2003, 65–83). Televisioon ja sen tehtäviin liittyen on käyty poliittista kamppailua hyvinvointivaltiosta ja sen kansalaisuusihanteesta (ks. Ruoho 2001, 40, 164–165, 225). Televisiosta on myös tuotettu käsitys sukupuolittuneena mediana sitä koskevassa kirjoittelussa (Elfving 2008, 122–129). Televisiokritiikit ovat siten keskeinen osa sitä julkista keskustelua, jota ajan yhteiskunnallisista ja kulttuurisista muutoksista on käyty. Kun tarkastelen tutkimieni sarjojen kritiikkejä, ymmärrän ne, televisiosarjojen lailla, kulttuurisiksi tiloiksi, joiden diskursseissa kuulumiseen kutsutaan ja kuulumista torjutaan. Tulkintakehykset, joita kritiikeistä luen, ovat performatiivisia käytäntöjä, joilla on määritelty tutkimieni sarjojen ja niiden katsojien kuulumista. Ne osittain limittyvät valitsemieni näkökulmien kanssa, mutta niiden luenta tuottaa myös tietoa siitä, miten sarjoja ja niiden eri ilmaisukeinoja – lavastusta ja puvustusta, henkilöhahmoja, juonia ja tarinoita – haluttiin omassa ajassaan tulkita, ja tätä kautta määritellä sarjojen ja niiden katsojien kulttuurista ja sosiaalista sijaintia omana aikanaan.

Kuulumisen tutkimus ja populaarin mediahistorian tutkimuksen kenttä

Kuulumisen käsite on kotoisin psykologiasta ja sosiologiasta (Yuval-Davis 2006a, 198). Sitä on viime vuosikymmenten aikana käytetty erityisesti (trans)nationaalien, etnisyyden, seksuaalisten vähemmistöjen sekä uskonnollisten yhteisöjen tutkimuksen alueella (esim. Fortier 1999; Probyn 1996; Fortier 2001; Lundby 2011). Mediatutkimuksessakin kysymystä kuulumisesta ja kuulumisen yhteisöistä on yleisimmin käsitelty transnationaalien, kansallisuuden, etnisyyden ja diasporan kehityksessä (esim. Morley

2001; Sandvoss 2008, Costa-Villaverde 2007). Tällöin tutkimus on usein ollut joko teoreettista tai lähestynyt kuulumista mediayleisöjen näkökulmasta tai yksilöiden identiteettitarinoina, käyttäen aineistona esimerkiksi haastatteluja.

Kuulumiseen läheisesti liittyvän identiteetin käsitettä on mediatutkimuksessa samoin käytetty varsinkin kansallisuuteen liittyvissä tutkimusaiheissa (esim. Dhoest 2007a, 2007b, 2004a, 2004b; Blandford & Lacey 2011; Franco 2001; van den Bulck 2001; Bicket 1999), joskus yhdistäen kansallisuuden käsite myös luokan ja sukupuolen käsitteisiin (esim. Farrell 2003). Vaikka kuuluminen on muussa tutkimuksessa useasti yhdistetty performatiivisuuteen Judith Butleriin nojautuen (esim. Fortier 1999; Bell 1999), mediatutkimuksen alueella kysymystä kuulumisesta sukupuoleen tai luokkaan on silti tarkasteltu vain harvoin (ks. kuitenkin Rehling 2011⁸).

Tutkimukseni pyrkii siis televisiosarja-aineiston avulla tarjoamaan uuden näkökulman kuulumisen ja kuulumisen politiikan tutkimukseen, erityisesti televisiotutkimuksessa. Uudentyyppisen aineiston lisäksi lähestyn kuulumisen käsitettä hieman toisesta lähtökohdasta kuin mitä aiemmin on tehty. Siinä missä kuulumisen avulla on aiemmin pyritty pohtimaan erilaisten vähemmistöjen yhteenkuuluvuutta ja toisaalta sopeutumista valtakulttuuriin, tässä tutkimuksessa analysoidaan valtakulttuurin – tai sellaiseksi ymmärretyn – performatiivista rakentumista. Lisäksi tutkimuksessani pyritään purkamaan käsitystä valtakulttuurin yhtenäisyydestä ja siihen kuulumisen rajojen itseäänselvyydestä sekä tuomaan esiin sen sisäisiä erontekoja.

Tutkimukseni osallistuu myös feministisen teorian virittämiin keskusteluihin sukupuolen ja luokan kategorioiden performatiivisesta rakentumisesta populaarikulttuurisissa teksteissä. Erityisesti performatiivisuuden historiallisuutta painottavat ja suomalaiseseen kontekstiin kiinnittyvät tutkimukset ovat olleet tärkeitä keskustelukumppaneita työssäni. Tällaisia tutkimuksia ovat olleet Anu Koivusen (2003) tutkimus sukupuolen ja kansallisuuden rakentumisesta Niskavuori-elokuvien kehystyksissä sekä Mari Pajalan (2006) tutkimus Eurovision laulukilpailuihin liittyvästä media-aineistosta ja sen tavoista kytkeä yhteen kansallisuuden, sukupuolen ja luokan

⁸ Rehlingkään ei kuitenkaan teoreettisesti nojaudu kuulumisen käsitteeseen.

kategorioita. Näistä tutkimuksista työni eroaa siinä mielessä, että pohdin työssäni televisiofiktiota ja sen keinoja performatiivisina käytäntöinä.

Tutkimukseni sijoittuu osaksi mediahistoriallista tutkimusta, ja erityisesti osaksi populaarin television historiallista tutkimusta. Ennen tätä tutkimusta suomalaisia tv-sarjoja on mediahistoriallisesti tutkinut ainoastaan Iris Ruoho (2001), joka tutkimuksessaan analysoi käyttödraaman käsitteen kautta YLE TV2:n sarjoja ja sarjakritiikkejä 1960-luvulta 1990-luvulle sekä tarkastelee tekijöiden näkemyksiä menneestä sarjatuotannosta.⁹ Edelleen kohtuullisen tutkimatonta populaarin suomalaisen television historiaa on viime vuosikymmenellä valotettu tutkimalla myös varhaista televisiofaniutta (Nikunen 2005), 1960- ja 1970-luvun televisiokritiikkejä (Elfving 2008) sekä Eurovision laulukilpailuja (Pajala 2006). Television historiaa on kartoitettu myös televisiomainoksia ja katsojamuistoja analysoiden (Kortti 2003; Kortti 2007) sekä televisio-ohjelmistoja ja televisioinstituutioita koskevan kirjoittelun tutkimuksella (Keinonen 2011).

Muita medioita kuin televisiota koskevaa kulttuurihistoriallista tutkimusta on tehty Suomessa jo ennen 2000-lukua ja työni sijoittuu myös osaksi tätä mediahistorian tutkimuksen kenttää. Muun muassa rillumarei-ilmiötä ja suomalaisen populaarikulttuurin jatkuyttä pohdiskelevat kirjoitukset (esim. Heikkinen 1996; Koivunen & Laine 1993), samoin kuin elokuvakritiikkiä tarkastelevat tutkimukset (esim. Pantti 1998) ovat olleet työni tärkeitä edelläkävijöitä. Mediahistoriaa on viime vuosien aikana lähestytty myös elämäkertaelokuvien (Lehtisalo 2011), aikakauslehtien (Saarenmaa 2010), radiokuunnelmien (Oinonen 2004) sekä populaarimusiikin (Rautiainen 2003) näkökulmasta, ja keskustelen myös näiden tutkimusten kanssa työssäni, pyrkien samalla tuomaan esiin television ja televisiosarjojen erot ja yhtäläisyydet muiden mediatuotteiden kanssa. Muualta Euroopasta esimerkkejä televisiosarjoja käsittelevästä historiallistavasta tekstianalyysistä ovat mm. lukuisat englantilaista televisiodraama- ja komediaa tarkastelevat tutkimukset (esim. Caughie 2000/2004; Cooke 2003; Geraghty 1995 ja 1991; Hunt 1998). Samantyyppisesti televisiosarjahistoriaa on lähestyt-

⁹ Kristiina Aula (2003) on kuitenkin aiemmin tarkastellut kulttuurihistorian pro gradu -työssään *Heikkiä ja Kaijaa*, ja Markku Rönty (2000) on analysoinut journalistiikan pro gradu -työssään *Rintamäkeläisiä*.

ty myös Tanskassa (Agger 2005) ja Belgian Flanderissa (Dhoest 2004b). Toisaalta tutkimukseni sijoittuu myös tutkimusalueelle, jossa ollaan kiinnostuneita televisio- tai elokuvafiktiolle ominaisista ilmaisun keinoista, kuten lavastuksesta ja puvustuksesta. Elokuvatutkimuksen alueelta on myös aiempia tutkimuksia liittyen kansallisuuden rakentumisen ja/tai identiteetin kysymyksiin (ks. esim. Cook 1996; Bruzzi 1997). Sen sijaan televisio- tutkimuksen puolella tämäntyyppistä tutkimusta on tehty vielä melko vähän, mutta se on lisääntymässä (ks. esim. Bruzzi & Gibson 2004; Britton & Barker 2003). Tässä mielessä väitöskirjani pyrkii suomalaisella aineistolla osallistumaan tähän television ilmaisukeinojen erityisyyteen heränneeseen tutkimukselliseen keskusteluun.

Aineisto, tutkimusmenetelmät ja työn rakenne

Performatiivisuus, joka rakentuu diskurssien siteeraamisen ja toistamisen prosessille, perustuu myös historiallisuudelle ja saa siitä voimansa (Butler 1993/2011, xxi–xxiv, 139; Butler 1997, 50–51). Diskurssit ja niiden kohteiden ilmaantumisen ehdot ovat läpeensä historiallisia: millä tahansa aikakaudella ei voi puhua mistä tahansa eikä ole helppoa sanoa jotakin uutta (Foucault 1969/2005, 63, 155). Siten tutkimukseni metodologiassa on olennaista huomioida se historiallinen aika, jossa ne tapahtuvat. Tutkimusotteeni on siksi kontekstualisoiva, sekä yhteiskunta- ja kulttuurihistorialliset kehityskulut että televisiosarjan ilmaisun ja sen historian huomioonottava. Lähtökohtani kuitenkin on, että myös konteksti on tutkijan valitsema ja osittain myös tutkijan konstruoima: mitään etukäteen määrättyä kontekstia ei ole olemassa (ks. Hyrkkänen 2002, 200–203). Sen sijaan analysoidessani tekstejä ja konstruoidessani diskursseja liitän ne samalla muihin teksteihin ja tämän seurauksena teen myös esityksen siitä, millaiset kontekstit ovat tämän analyysin kannalta hedelmällisiä. Kutsun tätä tutkimusmenetelmäni kontekstualisoivaksi ja intertekstualisoivaksi tekstianalyysiksi.

Väitöskirjani sijoittuu siten myös niiden televisiota koskevien tutkimusten joukkoon, jossa ollaan kiinnostuneita televisio-ohjelmista, erityisesti televisiosarjoista teksteinä. Vaikka tekstianalyttinen tutkimusote on viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana kyseenalaistettu, se on tekemässä

paluuta uudistettuaan metodejaan (ks. Elfving, Pajala & Hokka 2011, 14–15; Creeber 2006, 83–86; Cardwell 2006, 73–74). Tässä tutkimuksessa yhdistän tekstianalyttisen metodin historialliseen tutkimusotteeseen. Toisin sanoen, tekstianalyysi on työssäni mediahistoriallisen tutkimuksen väline.

Tutkimusaineistoni koostuu seitsemästä fiktiivisestä televisiosarjasta sekä niitä koskevista kritiikeistä. Nämä seitsemän sarjaa eivät ole jonkin yhden valintaperusteen pohjalta valittu otos vaan valikoima, jonka olen rajannut usean kriteerin avulla siten, että kaikkien kriteerien tulee täyttyä. Aineiston rajausten yhteinen lähtökohta kuitenkin on, että tutkimuskohteeni on nimenomaan YLE TV2:n sarjojen historia, jota tutkin kuulumisen politiikan käsitteen avulla. Tutkimuskohteeni ei siis ole yleisesti kuulumisen politiikan historia tai suomalaisen yhteiskunnan historia, joiden tutkimiselle sarjat toimisivat aineistona. Siksi aineistonrajaukseni perustuu Yleisradion, YLE TV2:n ja erityisesti YLE TV2:n sarjatuotannon toiminta-alueisiin ja olosuhteisiin.

Ensinnäkin, kaikki tutkimani sarjat ovat siis YLE TV2:n¹⁰ tuottamia sarjoja. Suomalaisen television alkua ajoilta, 1960-luvulta alkaen, sarjoja on Suomessa tuottanut kaksi ohjelmayhtiötä: Mainos-TV/MTV3 ja YLE TV2. Olen keskittynyt YLE TV2:n sarjoihin siksi, että Yleisradion tehtävänä on julkisen palvelun televisioyhtiöiden tapaan ollut rakentaa kansallista yhtenäiskulttuuria. Yleisradion tehtäviin on ohjelmatoiminnan säännöstössä katsottu kuuluvan muun muassa asiallisen tiedon tarjoamista puolueettomasti/ tasapuolisesti, inhimillisten perusarvojen ja suvaitsevuuden vahvistamista myös vähemmistöjä kohtaan, suomalaisen yhteiskunnan esittelyä, kansansivistyksen edistämistä ja suomen kielen kehityksestä ja oikeellisuudesta huolehtimista. Tavoitteeksi on asetettu myös, että ohjelmat kiinnostaisivat huomattavan suurta osaa kuuntelijoista ja katsojista. (Ohjelmatoiminnan säännöstöt 1967, 1–4, 33–35 ja 1972, 1–3, 35–37.) Yleisradion on siis haluttu puhuttelevan mahdollisimman suurta osaa katsojista/kansalaisista ja samalla luovan heistä tiedoiltaan, sivistykseltään ja kiinnostuksen

¹⁰ Käytän yksinkertaisuuden vuoksi läpi väitöskirjan nykyistä kanavalyhennettä YLE TV2, joka otettiin käyttöön vuonna 1993. Tätä ennen kanavan nimi oli TV-ohjelma 2. (Ks. liite *Suomalaisen television virstanpylväitä* teoksessa *Television viisi vuosikymmentä* (Wiio [toim.] 2007.)

kohteiltaan melko yhtenevä joukko. Voidaan siis väittää, että Yleisradion tarkoitus on ollut harjoittaa kuulumisen politiikkaa. Julkilausutut toimintaperiaatteet ja käytännön ohjelmatoiminta ovat kuitenkin saattaneet olla ristiriidassa keskenään eikä sarjoissa harjoitetun kuulumisen politiikan voi olettaa seuraavan suoraan ohjelmatoiminnan säännöstöistä.

Toiseksi, YLE TV2:n asemaan liittyvän muutoksen vuoksi päätän tutkimukseni 1990-luvun puoliväliin. Vuoden 1993 kanavaudistuksen jälkeen myös YLE TV1 ja Nelonen alkoivat tuottaa tv-sarjoja YLE TV2:n ja MTV3:n ohella. Sarjoista tuli kanavakilpailun väline, ja muutaman vuoden sisällä suomalaisen sarjatuotannon volyyymi kasvoi merkittävästi, mikä muutti YLE TV2:n keskeistä asemaa tv-sarjojen tuottajana. Kanavaudistuksen jälkeen Yleisradion kaksi kanavaa eivät enää voineet luoda ja määrittellä ”kansakunnan yhteistä yksityiselämää” (ks. Ellis 2000, 46–47). Aiemmin suurin osa suomalaisista katsojista katsoi samoja tv-sarjoja, ja saattoi siksi yhdessä pohtia henkilöhahmojen edesottamuksia ja sarjojen tapahtumia. Tällaista television tarjoamaa, yhteiseksi tarkoitettua kulttuuria, jota YLE TV2:n sarjat tässä tutkimuksessa edustavat, tutkin kuulumisen käsitteen avulla.

Kolmanneksi, olen valinnut sarjoja, jotka ovat olleet laajalti tunnettuja ja varsin suosittuja. Niitä on esitetty televisiossa uusintoina lukuisia kertoja, ja ne ovat tulleet uusille sukupolville tutuksi myös erilaisten parodioiden kautta. Oletukseni mukaan ne ovat siten sarjoja, joihin on kohdistunut affektiivisia panostuksia. Katsojien henkilökohtaisten muistikuvien myötä ne ovat myös tulleet osaksi kulttuurista muistia¹¹. Vaikka tutkin 1960–1990-luvuilla valmistuneita sarjoja, ne elävät tässä ajassa edelleen katsojajamustojen ja muistikuvia ruokkivien uusintojen kautta.

Neljänneksi, ajallisen kontekstin tärkeyden vuoksi olen valinnut vain sellaisia sarjoja, jotka kuvaavat omaa aikaansa¹². Tämä valinta johtuu siitä,

¹¹ Kulttuurisella muistilla tarkoitetaan yhteisesti jaettuja muistoja, jotka kiinnittyvät kulttuuri- tuotteisiin. Sitä tuotetaan ja kierrätetään usein juuri medioiden, kuten television kautta. (Sturken 2008, 74–75; Sturken 1997, 3–14.)

¹² Tämän rajauksen vuoksi tutkimukseeni ei kuulu esimerkiksi sarja *Metsolat* (YLE TV2 1993, 1995), jossa kuvattiin 3–5 vuotta sarjan valmistus- ja esitysaikaa aiempia vuosia. Siten *Metsolat*-sarjan alkupuolella eletään vielä vauraita 1980-luvun loppuvuosia, kun sarjaa esitetäessä Suomessa oli jo alkanut lama.

että olen ollut kiinnostunut niistä ajankohtaisista keskusteluista ja kampaailuista, joita sarjoissa on käyty liittyen luokkaan, sukupuoleen ja hyvinvointivaltioon. Vaikka myös historiallinen sarja voi osallistua keskusteluun ajankohtaisista aiheista, historiallisen sarjan analysoiminen vaatisi omanlaistaan käsitteistöä ja omaa pohdintaansa historiallisen sarjan suhteesta esitysaikansa kontekstiin (menneisyyttä kuvaavan audiovisuaalisen fiktion analysoimisesta ks. esim Lehtisalo 2011, 36–55).

Sarjoista vanhin, *Heikki ja Kaija* (1961/1965–1971¹³), kuvaa nuoren tamperelaisen pariskunnan elämää. Nimihenkilöiden ohella sarjan keskeisin henkilöahmoihin kuuluvat ystäväpariskunta Lissu ja Antero, entinen naapuri Lahtiska, Heikin työnantaja eli Mestari, Kaijan vanhemmat ja Heikin isä sekä pariskunnan yläkerrassa vuokralla asuvat opiskelijatyöt. Pariskunnalla on yksi lapsi Janne. Yksittäisten jaksojen tarinoissa kuvataan usein pienimuotoisia arjen tapahtumia, kuten Heikin ja Kaijan yläkerran huoneen tapetointia ja siihen valmistautumista tai lomailua Anteron kesämökillä. Toisaalta useissa jaksoissa kerrotaan varsin vakavista aiheista, kuten Heikin työttömyyden uhasta ja työssä sattuneesta onnettomuudesta, pääparin rahahuolista, Lahtiskan saamasta hädöstä sekä Kaijan keskenmenosta. Sarjan jaksoja on esitetty uusintoina vuosina 1971–72, 1978–80, 1989–91 ja 1999¹⁴.

Rintamäkeläisten (1972–1978) päähenkilöinä on kaksi iäkstä pariskuntaa, Leena ja Antti Rintamäki sekä Helmi ja Veikko Honkonen. Antti ja Veikko ovat rintamatovereita ja viljelevät naapureina pientiloja ”jossakin Hämeen ja Satakunnan rajamailla¹⁵”. Sarjassa esiintyvät säännöllisesti myös pariskuntien aikuiset lapset sekä useat muut kylän asukkaat. Myös *Rintamäkeläisten* aiheet koostuvat arkipäiväisistä tapahtumista, kuten pankkiasioiden hoitamisesta ja metsävahinkojen korjaamisesta. Nämä arkipäiväiset

¹³ *Heikkiä ja Kaijaa* tuotti vuosina 1961–1964 Tamvisio. Kun Tamvisiosta tehtiin Yleisradion toinen tv-kanava, sarja jatkui keskeytyttä Yleisradion tuotantona. Jaksoja on tallenteena säilynyt vain vuodesta 1965 alkaen, mutta olen tutkimuksessani käyttänyt kritiikkejä, jotka koskevat jo näitä aiempia jaksoja.

¹⁴ Sarjojen uusintatiedot YLE TV2 arkisto. Näiden uusintojen lisäksi kolme *Heikin ja Kaijan* jaksoa esitettiin YLE Teemalla marraskuussa 2011 Kaijaa näytelleen Eila Roineen 80-vuotispäivän kunniaksi.

¹⁵ *Rintamäkeläisten* 1. jakso, käsikirjoittajan esipuhe.

tilanteet kuitenkin usein paljastavat henkilöhahmojen välisiä vakavia poliittisia tai perhesuhteisiin liittyviä konflikteja. Sarjaa on esitetty kokonaan tai osittain uusintana vuosina 1981–83, 1987–88 ja 1996¹⁶

Sekä *Heikkiä ja Kaijaa* että *Rintamäkeläisiä* voi nimittää lajityypiltään draamaksi, mutta molempiin sisältyy hyvin paljon myös komediallisia aineksia. Sarjoja yhdistää myös yhteiset tekijät, sillä molempien käsikirjoittaja on Reino Lahtinen ja molempien tv-ohjaaja Pertti Näntilä. Myös useat näyttelijät ovat olleet mukana kummassakin sarjassa.

Tankki täyteen (1978, 1980) on komediasarja pariskunnasta, Sulo ja Emilia Vilénistä sekä heidän aikuisesta pojastaan Juhanasta. Komediasarjan tapahtumapaikka on ensimmäisellä kaudella huonosti menestyvä huoltoasema, toisella kaudella huonokuntoinen maatila. Kolmen päähenkilön ohella sarjan tapahtumiin osallistuvat huoltoaseman apulainen/Emilian ompelimon apulainen Ulla, kylän konstaapeli Reinikainen, kylän pastori sekä huoltoaseman muutamat asiakkaat ja kylän asukkaat. Sarjaa on esitetty uusintana vuosina 1982, 1989, 1997, 2002 ja 2011.

Reinikainen (1982–1983) on *Tankki täyteen* -sarjan spin off, jonka pääosassa on Tampereelle muuttanut konstaapeli Reinikainen. Sarjan muita henkilöitä ovat sosiaalitarkkailija Aili Hinkka, Reinikaisen äiti sekä Reinikaisen työkaverit poliisiasemalla. Sarjassa tavataan myös pikkurikollisia ja satunnaisempia lainrikkoojia. Sarjaa on esitetty uusintana vuosina 1985–1986, 1992–1993, 1997, 2001–2002 ja 2011.¹⁷

Sekä *Tankki täyteen* -sarjan että *Reinikaisen* käsikirjoittajina toimivat Neil Hardwick ja Jussi Tuominen. *Sisko ja sen veli* (1986) puolestaan on Neil Hardwickin yksin käsikirjoittama komediasarja. Se kuvaa aikuisia sisaruksia, Tuijaa ja Immua, jotka asuvat kaksin lapsuuskodissaan, vanhassa rin-

¹⁶ Muutama *Rintamäkeläisten* jakso esitettiin YLE Teemalla heinä-elokuussa 2013. Samana vuonna YLE myös julkaisi *Rintamäkeläisten* jaksoja dvd:llä (dvd:t 1, 2 ja 3), joiden kaikkien myynti nettisivusto *Elokuvauutisten* mukaan ylitti kultalevyrajan jo heinäkuussa 2013 (elokuvaauutiset.fi/site/uutiset2/kotimaa2/4663/rintamakelaiset-sarjan-dvd-julkaisut-myyneet-yli-kultalevyrajan). Linkki tarkistettu 22.8.2013.

¹⁷ *Reinikaisen* viittauksissa olen käyttänyt sarjan dvd-julkaisun mukaista jaksotusta, jossa ensimmäinen, alun perin tunnin mittainen jakso on jaettu kahdeksi jaksoksi. Tämän jaotteen mukaan sarjaan kuuluu 15 osaa, mutta alkuperäisissä tiedoissa viimeinen jakso on sarjan 14. jakso.

tamamiestalossa. Sarjassa kuvataan kummankin epäonnistumisia ihmissuheteissa. Tuija työskentelee bingossa, josta työuupumuksen koettuaan siirtyy junaemännäksi VR:lle. Immu on tiedotusopin opiskelija, joka työskentelee opintojensa ohella – tai niiden asemesta – muun muassa alastonmallina piirustuskursseilla. Immu saa kuitenkin sarjan loppupuolella naisystävänsä kautta työpaikan sodanvastaisen kampanjan tiedottajana. Sarja on esitetty uusintana vuosina 1994, 1998 ja 2004.

Samana vuonna kuin *Sisko ja sen veli* -sarjaa alettiin esittää myös *Fakta hommaa* (1986–1988)¹⁸, komediasarjaa kahdesta naapureina asuvasta pariskunnasta, Pirrestä ja Hekasta sekä Hansusta ja Auliksesta. Sarjan henkilöahmot ovat ulkoisesti karrikoituja, mutta sarjan tapahtumat koostuvat muiden aineiston sarjojen tapaan varsin arkipäiväisistä tilanteista, kuten marjamatkasta tai virolaisen taulukauppiaan vierailusta. Sarja on esitetty uusintana kokonaan tai osittain vuosina 1989, 1992–1993, 2004 ja 2007.

Kyllä isä osaa on komediasarja isästä, äidistä ja heidän lapsistaan Jonnasta ja Jussista¹⁹. Myös tämän sarjan aiheissa toistuvat taloushuolet, talon remonttitarpeet ja sukulaisvierailut. Sarjan ensimmäinen kausi esitettiin vuonna 1994²⁰. Toisin kuin muut tutkimani sarjat, joissa yhdistyy episodimaisuus ja jatkuvajuonisuus, *Kyllä isä osaa* -sarjassa uuden jakson alussa palataan aina samaan alkutilanteeseen. Sarja edustaa aineistoni sarjoista tässä mielessä selkeimmin tilannekomedian lajityyppiä ja episodisarjaa. *Kyllä isä osaa* -sarja on uusittu kokonaan tai osittain vuosina 2000–2001, 2005 ja 2010–2011.

Tutkimani sarjat edustavat jossakin määrin eri genrejä, jos halutaan pitäytyä perinteisessä jaottelussa: *Heikkiä ja Kaijaa* sekä *Rintamäkeläisiä* voi nimittää draamoiksi, kun taas muut sarjat ovat komedioita. Tosin niin

¹⁸ Olen ottanut tutkimukseen mukaan vain sarjan 1980-luvulla valmistuneet jaksot. Sarjalle on tehty uusia jaksoja, joita on esitetty vuodesta 1997 alkaen. En kuitenkaan ottanut enää mukaan näitä jaksoja, sillä ne menevät aikarajaukseni ulkopuolelle. Sarjan henkilövalikoima on myös uusissa jaksoissa muuttunut, sillä Aulis ei ole enää sarjassa mukana.

¹⁹ Isän tai äidin etunimeä ei mainita, mutta oven nimikyltin mukaan perheen sukunimi on Juureva.

²⁰ Sarjalle tehtiin uusia jaksoja, jotka esitettiin vuonna 1995. En kuitenkaan ottanut enää näitä jaksoja mukaan, sillä näissä jaksoissa henkilövalikoima on muuttunut: äiti on muuttanut Ruotsiin, mutta isän ja lasten luokse muuttaa näiden mummo, joka on spin off -hahmo aiemmasta YLE TV2:n samannimisestä sarjasta (*Mummo* 1987).

Heikki ja Kaija kuin *Rintamäkeläiset* sisältävät myös varsin komediallisia jaksoja ja jaksojen osia. Ylipäätään YLE TV2:n tuotannossa genererajat eivät ole tutkimanani aikana olleet kovin tiukkoja (ks. myös Ruoho 2001, 16, 23–24²¹). Oman näkemykseni mukaan genererajat ylittävä arkirealismen konventio (ks. Hokka 2011 ja luku 3) on olennaisempi näiden sarjojen kohdalla kuin genre.

Televisiokritiikkiaineisto koostuu pääosin ohjaajani Iris Ruohon minulle luovuttamasta aineistosta, joka sisältää Yleisradion ohjelmia koskevia lehtileikkeitä sähköiseen muotoon muutettuna²². Ruohon aineisto on käsittänyt yhteensä noin 500 kritiikkiä sellaisista suomalaisista ja amerikkalaisista sarjoista, jotka on esitetty joko YLE TV2:ssa tai MTV3-kanavalla (ks. Ruoho 2001, 20²³). Olen valinnut oman analyysini kohteeksi pääsääntöisesti tästä aineistosta ne, joissa on kirjoitettu omassa tutkimuksessani käsitellyistä sarjoista.

Televisiokritiikkiaineistooni sisältyy sarjoja *Heikki ja Kaija* (47) ja *Rintamäkeläiset* (36) koskevat kritiikit tai kritiikkikatkelmat²⁴ sekä sarjoja *Tankki täyteen* (16), *Reinikainen* (38) ja *Kyllä isä osaa* (18) koskevat kritiikit. Näistä pieni osa on kirjoitettu sarjojen uusintojen yhteydessä, mutta olen jättänyt nämä uusintoja koskevat kritiikit pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta analyysin ulkopuolelle. Luovutettu aineisto sisältää myös ne muita 1990-luvun sarjoja koskevat kritiikit, joita olen analysoinut luvussa 2.4.

Näiden kritiikkitekstien lisäksi olen itse kerännyt sarjoja *Sisko ja sen veli* (9) sekä *Fakta homma* (10) koskevat kritiikit seuraavista lehdistä: *Aamu-*

²¹ Ruohon tutkimuksessa lähes samaa joukkoa sarjoja nimitetäänkin genreltään perhesarjoiksi.

²² Alkuperäistä lehtileikemateriaalia vuoteen 1982 saakka säilytetään nykyisin Suomen Elinkeinoelämän keskusarkistossa, Yleisradion lehtileikekokoelmassa. Tätä uudempi lehtiaineisto on edelleen Yleisradion omassa arkistossa. Ruoho on käynyt omaa tutkimustaan varten sekä ELKA:n Yleisradiokokoelman televisiota koskevat lehtileikkeet että Yleisradion oman kokoelman tv-sarjoja koskevat lehtileikkeet systemaattisesti läpi. Myös ELKA:ssa oleva Yleisradiota koskeva lehtileikekokoelma on alun perin kerätty Yleisradiossa ja siihen kuuluu yhteensä arviolta miljoonia leikkeitä. Lehtileikekokoelman kartuntapolitiikkaa ei ole dokumentoitu. (Sähköpostitiedonanto, ELKA, 21.8.2013.)

²³ Ruoho (2001, 39–40) tarkastelee omassa tutkimuksessaan sarjakritiikkejä erilaisten realismikäsitysten näkökulmasta.

²⁴ Näiden lisäksi olen kerännyt itse muutaman Sari Elfvingin (2008) tutkimuksessa mainitun *Heikkiä ja Kaijaa* koskevan kritiikin.

lehti, Helsingin Sanomat, Ilta-Sanomat, Kansan Uutiset, Keskiuomalainen ja *Turun Sanomat*. Valinnan perusteena on ollut yhtäältä sanomalehtien levikin suuruus, sillä valituista lehdistä *Helsingin Sanomat, Ilta-Sanomat, Turun Sanomat* ja *Aamulehti* muodostivat neljän levikiltään suurimman lehden kärjen vuonna 1986²⁵. Toisaalta pyrin keräämään aineistoa samoista lehdistä kuin muista sarjoista. Tällä perusteella mukaan otokseen tulivat *Keskiuomalainen* ja *Kansan Uutiset*, joihin olen viitannut useasti muiden sarjojen kohdalla. Sanomalehtiä on hieman vähemmän kuin luovutetussa aineistossa, mutta toisaalta juuri näiden sarjojen kohdalla eri lehdissä julkaistut kritiikit toistavat hyvin samankaltaisia diskursseja, mikä sinällään on mielenkiintoinen tutkimustulos.

Työni tutkimuskysymys jakaantuu neljään alakysymykseen, joista kutakin käsitellään yhdessä työni luvussa.

Toisessa luvussa tutkin sarjojen kritiikeissä harjoitettua kuulumisen politiikkaa, jolloin aineistoni koostuu yksinomaan sarjakritiikeistä. Tutkin sarjakritiikkejä tekstianalyttisesti kehystämisen käsitteen avulla. Kehystämällä tarkoitan prosessia, joissa sarjoihin liitetään toistuvasti tiettyjä merkityksiä ja tulkintoja. Toistamisen kautta sarjoille rakennetut tulkinta-kehykset luovat kokonaisuuden, jossa sarja ja sen tulkinnat ovat toisistaan erottamattomissa. Kritiikeissä tarjotaan katsojille sarjoista tulkintoja, joissa pyritään määrittelemään sarjojen edustamat arvot ja niiden asettamat agendat, sarjojen kulttuurinen status sekä samalla sarjojen katsojat. Toisaalta sarjat ja niiden oletetut katsojat alkavat kehystämisen prosessin ja siinä tapahtuvan konventioiden sedimentoitumisen kautta sarjat tulla osaksi niitä merkityksiä, joita kehyksiin liitetään. (Brunette & Wills 1989, 105–107; Koivunen 2003, 26–32.)

Tutkin sarjakritiikkejä omana kokonaisuutenaan enkä liitettyinä sarja-analyysiin. Tämä on perusteltua siksi, että omassa sarja-analyysissäni keskeiset näkökulmat – luokka, sukupuoli ja hyvinvointivaltio – ovat kritiikkikokonaisuudessa hyvin vähän esillä. Aikalaisjulkisuudessa eli kritiikeissä katsojille siis tarjotaan toisenlaisia kuulumisen kohteita kuin mitä itse tutkijana olen sarjoista tulkinnut, ja siten niissä harjoitetaan kuulumisen poli-

²⁵ Levikintarkastuksen tilastot. Tarkistettu 21.8.2013.

tiikkaa, joka luo omanlaisiaan kuulumisen rajoja. Näitä kritiikeissä tehtäviä rajanvetoja puran kehystämisen käsitteen avulla.

Kolmannessa luvussa tarkastelen sarjojen lavastusta, tapahtumapaikkoja ja puvustusta. Ymmärrän puvustuksen ja lavastuksen diskursiivisiksi ja performatiivisiksi käytännöiksi, joilla tuotetaan ja uusinnetaan käsityksiä siitä, miten tiettyihin sosiaalisiin kategorioihin kuuluvat ihmiset pukeutuvat tai miltä heidän kotinsa näyttää. Siten niiden esityksillä merkitään ja rajataan kuulumisen yhteisöjä. Tutkin lavastuksen ja puvustuksen tehtäviä YLE TV2:n sarjoissa käyttäen apuna Charles ja Mirella Jona Affronin (1995) luokittelua lavastuksen tehtävästä elokuvassa, mutta yhdistän tähän luokitteluun kontekstualisoivan pohdinnan pukujen, esineistön sekä tapahtumapaikkojen yksityiskohtien merkityksistä omana aikanaan. Tässä luvussa analysoin sarjoja *Heikki ja Kaija*, *Rintamäkeläiset*, *Tankki täyteen*, *Kyllä isä osaa* sekä *Fakta homma*. Nämä sarjat ovat valikoituneet luvun käsitteeseen siksi, että niiden lavastus- ja puvustusratkaisut ovat tyyliään toisistaan poikkeavia. *Heikki ja Kaija* sekä *Rintamäkeläiset* ovat enemmän arkirealistisia draamasarjoja kuin arkirealistisia komedioita, ja siksi niiden lavastus ja puvustus pyrkivät tarjoamaan työväenluokkaisille henkilöhahmoille mahdollisimman luonnolliselta ja uskottavalta vaikuttavan taustan. Sarjoissa *Tankki täyteen* ja *Kyllä isä osaa* arkirealistista ja samalla työväenluokkaan viittavaa tyyliä on jossakin määrin liioiteltu, kuitenkin arkirealistisen konvention rajoissa pysyen. Sarjassa *Fakta homma* henkilöhahmojen pukeutuminen on karrikoiduuta viitaten aikalaiskeskustelun stereotypioihin junteista – ja siten piilotellusti myös työväenluokasta. Näiden tyyllisten eroavaisuuksien lisäksi olen valinnut nämä sarjat siksi, että ne lisäksi tarjoavat niin maalaisen kuin kaupunkilaisen katseen modernisoitumisen tuotamiin muutoksiin erityisesti suhteessa luokkaisuuteen ja luokkarajoihin.²⁶

²⁶ Tässä luvusta pois ovat aineistoni sarjoista jääneet siten vain *Reinikainen*, jossa pääosin liikutaan muualla kuin päähenkilön kotona, kuten päähenkilön työpaikalla eli poliisiasemalla. *Sisko ja sen veli* -sarjassa puolestaan päähenkilöt asuvat rintamamiestalossa *Rintamäkeläisten* ja *Fakta homman* päähenkilöiden tapaan ja pukeutuvat realistisen huomaamattomasti ”tavallisiin” vaatteisiin eikä sarjan mukaan ottaminen analyysiin olisi tuonut tuloksiin mitään uutta.

Neljännessä luvussa keskiössä on sukupuoli. Analysoin sukupuolen ja parisuhteen esittämistä performatiivisina käytäntöinä. Analyysissani kiinnitän huomiota erityisesti henkilöhaamojen rakentumiseen sekä henkilöhaamojen keskinäisiin suhteisiin (ks. Herkman 2001, 92). Kiinnitän erityisesti huomiota dialogiin ja sukupuolen esittämisen konventioihin. Esittämisen konventioiden tarkastelun erityisesti tyyppin käsitteen avulla pyrin tuomaan esiin sukupuolen esittämisen konventioihin liittyvän performatiivisen toiston prosessin ja sen historiallisen kerrostuneisuuden. Samalla tuotan henkilöhaamojen analyysille intertekstuaalisen ja kulttuurihistoriallisen kontekstin.

Neljännessä luvussa käytän aineistona sarjoja *Rintamäkeläiset*, *Fakta homma*, *Reinikainen* sekä *Sisko ja sen veli*. Kahdessa ensimmäisessä aluvussa tarkastelen sukupuoleen kuulumista avioparien kautta, ja analysoin sarjoja *Rintamäkeläiset* ja *Fakta homma* intertekstuaalisessa suhteessa toisiinsa niiden samankaltaisen henkilöasetelman vuoksi²⁷. Intertekstuaalisen analyysin avulla pyrin osoittamaan sekä sellaisia eroavaisuuksia, jotka liittyvät sarjojen teko aikaan, että erilaisuuksia, jotka liittyvät sarjojen eri genreihin. Sen sijaan kolmannessa aluvussa fokuksessa ovat aineistoni ne sarjat, joiden päähenkilöt eivät elä parisuhteessa. Näissä sarjoissa avioliittoa käsitellään sarjahahmojen kannalta ainoastaan mahdollisuutena, mutta kuten analyysissäni tulen osoittamaan, yllättävän samankaltaisin diskurssein kuin muissa tässä luvussa tutkituissa sarjoissa.

Työni viimeisessä analyysiluvussa pohdin hyvinvointivaltion ja siihen kuulumisen käsitteitä sarjoissa. Tällöin tarkastelen sarjojen sellaisia juonia ja tarinoita, joissa hyvinvointivaltio nostetaan esiin. Käsitykseni mukaan sarjojen juonet ja tarinat sisältävät diskursiivisia esityksiä hyvinvointivaltios-

²⁷ Myös *Heikissä ja Kaijassa* pääparilla on ystäväpariskunta Lissu ja Antero, joiden kanssa päähenkilöt muodostavat kaverinelikon, mutta *Heikissä ja Kaijassa* ystäväpariskunta esiintyy kuitenkin enemmän sivuhenkilöinä ja pienemmässä roolissa kuin *Rintamäkeläisissä* ja *Fakta hommassa*. *Heikin ja Kaijan* sukupuolta koskevassa dialogissa on paljon samankaltaisuutta *Rintamäkeläisten* dialogin kanssa, joten tässä mielessä tutkimustulokset olisivat näiden sarjojen suhteen varsin yhteneviä. *Tankki täyteen* ja *Kyllä isä osaa* ovat myös mielenkiintoisia sarjoja sukupuolen näkökulmasta, mutta erityisesti näiden sarjojen kohdalla sukupuoli ja luokka ovat niin sidoksissa toisiinsa, että 3. eli luokkaa koskevassa luvussa tuon analyysissä esiin myös sarjojen pääparien suhdetta sukupuolen näkökulmasta.

ta yhteisönä sekä eettisenä ja poliittisena ideologiana. Näissä juonikuluissa ja tarinoissa hyvinvointivaltio sosiaalipalveluineen vaikuttaa henkilöhahmojen elämään. Kontekstuaalisoin sarjojen juonia ja tarinoita tarkastelemalla niitä suhteessa saman aikakauden teoreettisiin esityksiin ja julkisiin keskusteluihin hyvinvointivaltiosta.

Viidennen luvun ensimmäisessä alaluvussa analysoin, miten sarjoissa *Heikki ja Kaija* sekä *Reinikainen* neuvotellaan kuulumisesta hyvinvointivaltioon sosiaalisena kansalaisena. Analysoin myös näitä kahta sarjaa jossakin määrin intertekstuaalisessa suhteessa toisiinsa, sillä näiden kahden sarjan juonissa nostetaan esiin erityisesti vanhuksia koskeva sosiaalipolitiikka. Seuraavassa alaluvussa, jossa keskityn sarjoihin *Rintamäkeläiset*, *Fakta homma* sekä *Sisko ja sen veli*, pohdin sarjojen neuvottelua hyvinvointivaltioon kuulumisesta erityisesti poliittisen kansalaisuuden näkökulmasta, sillä juuri näissä sarjoissa henkilöhahmot joko käyvät keskusteluja päivänpolitiikasta tai päätyvät tilanteisiin, joissa he toimivat tai heidän odotetaan toimivan poliittisina kansalaisina. Viimeisessä alaluvussa käsittelen sarjaa *Kyllä isä osaa*, jonka juonikuvioissa sosiaalisen ja poliittisen kansalaisuuden näkökulmat yhdistyvät. Kaikissa alaluvuissa analysoidut sarjat on valittu niistä nousevien teemojen perusteella.

Jokaisessa luvussa käyn vielä tarkemmin läpi kuhunkin näkökulmaan ja kuhunkin tutkimusmenetelmään liittyvää keskustelua.

2 Kutsuja, kieltoja ja kehotuksia: Sarjakritiikkien tulkintakehykset kuulumisen politiikkana

Televisiokritiikin¹ lajityyppi on suunnilleen viisikymmentä vuotta vanha, mutta tässäkin ajassa sen kirjoitustavat ovat vaihdelleet runsaasti: se ei ole koskaan ollut kovin yhtenäinen tekstilaji. Televisiokritiikkiä on julkaistu sekä päivä- että iltapäivälehtien radio- ja tv-sivuilla kuin myös aikakauslehdissä, joista osa, ns. tv-lehdet kuten *Katso* ja *Antenni*, ovat kokonaan erikoistuneet televisiosta ja radiosta kirjoittamiseen (ks. Elfving 2008, 57–82). Televisiokritiikkiä tarkastelevassa tutkimuksessa televisiota koskevaa kirjoittelua on usein jaoteltu sanomalehden juttutyyppeihin mukaan arvosteluiksi, pikku-uutisiksi, puffeiksi/esittelyiksi sekä kolumneiksi (Hellman 2009, erit. 55–60; Ruoho 2000; Elfving 2008, 59–60). *Helsingin Sanomien* tv-kritiikkiä tutkineen Heikki Hellmanin (2009, 60) mukaan tv-arvostelu on tyypillisimmin sisältänyt ohjelman taustoituksen, sisältökuvauksen, mahdollisen tulkinnan sekä arvion ohjelmasta², mutta oman aineistoni perusteella näin kattavia arvioita on alettu kirjoittaa vasta 1970-luvulla. Arvosteluissa on kuitenkin vuosikymmenten aikana tapahtunut tyylillinen muutos: ne ovat lyhentyneet ja muuttuneet puffimaisemmiksi (Hellman 2009, 62).

Toinen televisiokritiikin luokittelutapa on ollut jaotella tv-kritiikkiä sen arvottamisperusteiden mukaan. Tv-kritiikkiä on luokiteltu elokuvakritiikin lajeja seurailleen taidekритiikkiin, tekijälähtöiseen kritiikkiin, realismikritiik-

¹ Käsitellen tässä nimenomaan ns. journalistista tv-kritiikkiä, jolla tarkoitetaan juuri sanomalehdissä ja aikakauslehdissä julkaistua kritiikkiä. Elokvakritiikin puolelta löydettävissä olevia, esseistisiä tai akateemisia tv-kritiikkiperinteitä ei varsinkaan Suomessa ole juurikaan ollut olemassa, ainakaan kritiikki-sanan kapeassa, suomalaisessa merkityksessä (Lehtisalo 2009; akateemisen tv-kritiikin ongelmallisuudesta ks. myös Caughie 2000/2004, 21–24).

² Arvostelut julkaistiin 1960- ja 70-luvuilla ohjelmien esityksen jälkeen, vasta 1980-luvulta alkaen televisio-ohjelmia on alettu arvioida ennakkoon (Elfving 2008, 67–68).

kiin, genrekritiikkiin, ideologiseen ja moraalikritiikkiin, tähtikritiikkiin ja esteettis-formalistiseen kritiikkiin (Hietala 2009). Suomalaista televisiokritiikkiä tutkinut Iris Ruoho (2000; 2001, 227–252; 2009) on tarkastellut lähemmin realismikritiikkiä ja jaotellut sen empiiriseen, emotionaaliseen, psykologiseen, didaktiiviseen, virittävään, korjaavaan, geneeriseen, eettiseen, lunastavaan, myyttiseen ja historialliseen realismikäsitteeseen pohjautuvaan kritiikkiin. Hänen kritiikkiesimerkinsä osoittavat kuitenkin, että myös realismikritiikin sisällä voidaan argumentoida samalla vaikkapa tekijälähtöisesti tai tv-sarjan esteettisiä elementtejä arvioiden.

Itse asiassa tutkimieni sarjojen kritiikeissä sekoittuvat lähes kaikki edellä mainitut kritiikin lajit. Taidekritiikki, joka edellä mainitussa jaottelussa tarkoittaa lähinnä teoksen sanoman ja sen tekijöiden näkemysten tulkintaa, näkyi jo 1960-luvulla *Heikin ja Kaijan* arvioissa, mutta yleistyi erityisesti Neil Hardwickin ja Jussi Tuomisen luomista sarjoista alkaen. Tekijälähtöinen kritiikki, joka edellä viittaa tekijäjoukkoon laajasti sisältäen esimerkiksi tuottajat, on ollut läsnä siinä, miten sarjoja on arvioitu YLE TV2:n sarjoina. Realismikritiikin perinne on Suomessa ollut vahva, kuten Iris Ruoho (2000) on todennut, ja myös oman aineistoni sarjoja on usein arvioitu sen perusteella, miten hyvin ne kuvaavat ”todellisuutta”. Sarjoja on myös tarkasteltu geneerisesti pohtien sarjojen onnistuneisuutta esimerkiksi ”sarjanäytelmänä”, ”viihteenä” tai ”komediana”. Ideologinen kritiikki ryöpsähti erityisen vahvaksi 1960-luvun lopulla, kun kriitikot arvioivat *Heikkiä ja Kaijaa* brechtalaisesta näkökulmasta, mutta myöhemminkin sarjoja on arvioitu ideologisesti ja moraalista lähtökohdista esimerkiksi arvioitaessa *Siskon ja veljen* tapaa käsitellä vammaisuutta. Näkemyksissä *Fakta homman* puvustuksesta puolestaan voi nähdä kaikuja esteettis-formalistisesta kritiikistä. Jopa tähtikritiikin piirteitä on nähtävissä niissä kritiikeissä, joissa kriitikot arvioivat sarjojen tunnettujen näyttelijöiden roolisuorituksia sarjan laadun ja geneerisen onnistuneisuuden kannalta. Tyypillistä tutkimieni sarjojen kritiikille on ollut, että samassa kritiikissä ja jopa samassa lauseessa sarjoja on tarkasteltu useista erilaisista arvotuserusteista käsin, kuten seuraavassa kritiikissä:

”Heikki ja Kaija keskiviikkona 16.6. oli varmaan avuttominta tv-kakkosta mitä on siirretty ykkösverkkoon. Kun tietäisi mitä tämä autokoulupakina tahtoi sanoa. Heikki ja Kaija on saanut kiitosta, koska se kertoo ”tavallisista ihmisistä” ja

kaikki on siinä on niin luonnollista ja ”todellista”. Mutta beikoissa kantimissa on ohjelma, jolla ei ole muuta annettavaa. Tällaista tyhjänpäiväisyyttä siitä sitten syntyy, kun luotetaan pelkästään parin esiintyjän henkilökohtaiseen tv-suosioon. Harvoin lahjakasaan kasvo pystyy pelastamaan epämielekkään kokonaisuuden. Ei voi muuta kuin jälkiviisaasti huokaista, miten meni hukkaan oiva tilaisuus eritellä tavallisen ihmisen suhdetta autoon ja automyönteiseen yhteiskuntaan.”³

Aineistossani näkyy, miten kritiikit ovat muuttuneet 1960-luvulta 1990-luvulle. Varhaisissa, 1960-luvun kritiikeissä, oli tavallista, että samassa kritiikkitekstissä käsiteltiin useita tv-ohjelmia. Tällaisia kritiikkejä julkaistiin edelleen 1970-luvulla, mutta suurin osa käytössäni olleista *Rintamäkeläisten* kritiikeistä keskittyy jo yhteen sarjaan ja kritiikkitekstit ovat selvästi pidempiä kuin *Heikin ja Kaijan*. Tuolloin, 1960- ja 1970-luvuilla, tv-kritiikki koostui pääasiassa kriitikon tulkinnasta ja arviosta: sarjan henkilöitä tai juonikuvioita esiteltiin vain harvoin. Siinä missä näinä edellisinä vuosikymmeninä arvioissa painottui sarjan todellisuuskuvauksen osuvuuden pohdinta, 1980-luvulla kritiikeissä oltiin aiempaa kiinnostuneempia katsojista ja pohdittiin sarjaa arvioiden heidän mieltymyksiään. Kriitikon oman arvioinnin rinnalle nousi 1980-luvulla myös sarjan taustoitus, kuten tekijöiden ja heidän tavoitteidensa esittely. Sen sijaan 1990-luvulla kritiikkitekstit hieman lyhenivät aiempaan verrattuna, ja arvioissa keskityttiin lähinnä sarjan sisältökuvaukseen ja kriitikon omaan arvioon sarjan laadukkuudesta.

Ne kulttuuriset ja poliittiset arvot, joiden perusteella sarjoja on arvioitu ja arvotettu, ovat siis muuttuneet läpi vuosikymmenten. Näihin arvoihin vetoamisen kautta on samalla tuotettu ja uusinnettu sosiaalisten kategorioiden sekä kuulumisen yhteisöjen rajoja. Samalla kritiikeissä on kutsuttu sarjojen katsojia identifioitumaan joihinkin sosiaalisiin kategorioihin sekä kulttuuriin ja poliittisiin arvoihin tai torjumaan ne kuulumisen kohteina. Tässä luvussa analysoin YLE TV2:n sarjoja koskevia televisiokritiikkejä, ja kysyn, millaisia kuulumisen identifikaatioita, sosiaalisia kategorioita sekä poliittisia ja kulttuurisia arvoja sarjojen kritiikeissä on tarjottu katsojille – millaisia identifikaatioita, sosiaalisia sijainteja sekä poliittisia ja kulttuurisia arvoja katsojia on puolestaan kehoitettu kritiikeissä torjumaan?

³ Margit Laininen: Kirkko ja kaupunki 23.6.1971.

Tutkimuskysymyksiin vastatessani käytän analyysin apuna kehystämisen käsitettä. Kehystämällä tarkoitan prosessia, jossa sarjoihin liitetään toistuvasti tiettyjä merkityksiä ja tulkintoja. Merkitysten ja tulkintojen toiston kautta sarjoille rakennetaan *kehyyksiä*, jotka tulevat osaksi sarjoja, jolloin niitä on mahdotonta rajata erilleen niiden tulkinnoista. Tulkintakehykset luovat kokonaisuuden, jossa sarja ja sen tulkinnat ovat toisistaan erottamattomissa. Samalla kun kehykset ovat erottamaton osa sarjoja, kehysten välityksellä sarjat tulevat osaksi kehysten merkitysverkkoa. Sarjat tulevat osaksi sitä, mitä kehyksillä ymmärretään ja ne alkavat osaltaan tuottaa merkityksiä, jotka kehyksiin liitetään. (Brunette & Wills 1989, 105–107; Koivunen 2003, 26–32.)

Analysoin neljää kehystä, joiden kautta sarjoja on kritiikeissä tarkasteltu ja jotka sarjoihin on liitetty: tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus ja tamperelaisuus. Kuten Anu Koivunen on todennut omassa tutkimuksessaan *Niskavuori*-elokuville tuotetuista kehyksistä, myös arkirealististen sarjojen kehykset ovat ikään kuin itsestään selviä. Vaikutelma kehysten itsestäänselvyydestä syntyy kuitenkin toiston kautta: kehystäminen rakentuu edellisten tulkintojen päälle ja lomaan. Kritiikeissä rakennetut kehykset vakiinnuttavat tiettyjä tulkintoja ja pyrkivät rajaamaan pois muita, vaikka muutkin tulkinnat ovat mahdollisia. Toistaminen sisältää silti myös muutoksen mahdollisuuden: kehykset ovat periaatteessa muokattavissa uudellisilla tulkinnoilla, vaikka tämä edellyttää olemassa olevien konventioiden vallan haastamista ja voittamista. (Butler 1997, 145–147; ks. myös Koivunen 2003, 19–26.)

Tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus ja tamperelaisuus on myöhemmin liitetty osaksi myös aiempia sarjoja ja ne ovat tässä liitosprosessissa muodostuneet vakiintuneiksi kehyksiksi, joilla sarjojen merkitysverkkoa on rajattu ja joiden varaan sarjojen tulkintoja on rakennettu. Vaikka uusiin sarjoihin on liitetty uusia kehyksiä, aiemmat kehykset eivät ole kadonneet vaan näkyvät ikään kuin haaleammin sarjan tulkinnoissa: niihin viitataan vain ohimennen, mutta viittaus perustuu jo tunnettuun ja tiedettyyn sidokseen näiden sarjojen ja kehysten välillä.

Kehystämällä on siis kolmenlaisia seurauksia. Ensinnäkin, kehystäminen tuottaa sarjoille tiettyjä, ”itsestään selviä” tulkintakehyksiä. Toiseksi, intertekstuaalisen ja kontekstuaalisen merkitysverkoston kautta sarjat tu-

levat osaksi sitä, mitä ymmärretään ”tavallisuudella”, ”kansanomaisuudella”, ”suomalaisuudella” ja ”tamperelaisuudella”. Kolmanneksi, useiden vuosikymmenten kuluessa tapahtuva kehystäminen, jossa argumentoidaan ja tulkitaan sarjoja suhteessa aiempiin sarjoihin ja toistetaan aiempien sarjojen tulkintoja (muokattuinkin) uusia sarjoja tulkittaessa, on tuottanut käsityksen tutkimistani sarjoista kokonaisuutena, jota pidetään mielekkäänä ja ymmärrettävänä.

Kehystäminen tuottaa tässä prosessissa myös kuulumista. Kun sarjoja on tulkittu tavallisuuden, kansanomaisuuden, suomalaisuuden ja tamperelaisuuden ilmentyminä, näissä tulkinnoissa on samalla rakennettu ja uusinnettu näille adjektiiveille perustuvia kuulumisen yhteisöjä sekä niihin kytköksissä olevia sosiaalisia kategorioita ja kulttuurisia arvoja. Sarjat ovat kehystämisen prosessissa tulleet kulttuurituotteina määritellyiksi tiettyjen kuulumisen yhteisöjen rajojen sisäpuolelle – ja samalla toisten kuulumisen yhteisöjen ulkopuolelle.

Kehystäminen on *performatiivista*: toistamalla samoja diskursiivisia olettamuksia se *luo* ilmiöitä rakentamalla yhtenäisen ja ymmärrettävän esityksen niistä (Butler 1997, 50–51; Butler 1993/2011, 59–60, 139–140; Koivunen 2003, 13–26). Se, mihin kritiikeissä viitataan yleisesti tunnettuna ja yhteisenä jaettuna käsityksenä ”tavallisuudesta”, ”kansanomaisuudesta”, ”suomalaisuudesta” tai ”tamperelaisuudesta”, rakentuukin performatiivisesti toistamalla ja liittämällä yhteen tiettyjä ilmaisuja, käsityksiä ja luokitteluja sarjoista, sarjojen tekijöistä ja katsojista; sarjojen henkilöhahmojen ilmaisuista, käytöksestä, arvoista jne. Samalla sarjoista luodaan kokonaisuus, joka tulkitaan samojen kehysten kautta ja osana niitä.

Käytän metodologisena käsitteenä myös diskurssia. Kehyksen ja diskurssin välisen työnjaon analyysissä ymmärrän siten, että saman kehyksen sisällä voidaan käyttää useita diskursseja. Tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus ja tamperelaisuus ovat kehyksiä, joiden kautta sarjoihin liitetään merkityksiä, mutta nuo merkitykset ja ne diskurssit, joilla merkityksiä liitetään, muuttuvat ja voivat vaihtua. Tamperelaisuus on kehys, joka voidaan liittää sarjoihin niin tamperelaisarjan kuin kakkoslaisuuden diskurssiin tukeutuen. Toisaalta diskurssit voivat myös ylittää sarjoihin liitettyjen kehysten rajat.

Kehykset, joiden kautta sarjoja on tulkittu, ovat painottuneet eri aikoina. Käsittelen tavallisuuden, kansanomaisuuden, suomalaisuuden ja tamperelaisuuden kehyksiä ja näihin kehyksiin yhdistettyjä sarjoja kronologisessa järjestyksessä. Tavallisuuden kehys painottui sarjojen *Heikki ja Kaija* (1961–1971) sekä *Rintamäkeläiset* (1972–1978) kritiikeissä. Kansanomaisuus nousi tulkintakehykseksi sarjojen *Rintamäkeläiset*, *Tankki täyteen* (1978, 1980) ja *Reinikainen* (1982, 1983) yhteydessä. Suomalaisuuskehys puolestaan liitettiin voimakkaimmin sarjoihin *Sisko ja sen veli* (1986) sekä *Fakta homma* (1986, 1987–1988). Tamperelaisuuden kehyksen analyysiaineistona puolestaan käytän sarjan *Kyllä isä osaa* (1994, 1995) sekä useiden muiden YLE TV2:n 1990-luvun sarjojen kritiikkejä, vaikka tamperelaisuuden diskurssin häivähdyksiä voi nähdä jo *Heikin ja Kaijan* kritiikeissä. Alaluvut siis etenevät sarjojen ajallisen järjestyksen mukaan, mutta myös kehysten ajallisen järjestyksen mukaan. Väitän, että konstruoimani kehykset ovat selvästi painottuneet sekä tiettyinä aikoina että samalla tiettyjen sarjojen yhteydessä, vaikka sarjojen tulkinnoissa on saatettu viittauksenomaisesti tukeutua muihinkin mainittuihin kehyksiin.

2.1 Tavallisuus

Kunnollinen keskiwertopari

Heikin ja Kaijan ensimmäinen jakso *Kipin kapin vihille* lähetettiin suoraan Tamvision kanavalta 14.9.1961 (YLE TV2:n arkisto). Vaikka muutamia sarjana esitettäviä ohjelmia oli nähty suomalaisilla tv-kanavilla jo aiemmin, yhden kuukauden sisällä suomalaiset tv-sarjat suorastaan rynnistivät televisioon, kun Suomen Televisio oli muutamaa viikkoa aiemmin, elokuun 1961 lopussa, alkanut lähettää perhesarjaa *Matti ja Leena*⁴ ja syyskuun ensimmäisellä viikolla Mainos-TV esitteli sekä *Hilman ja Akselin* että *Tuttavamme Tarkat* (Uittomäki 2001, 52; Elfving 2008, 91; Keinonen 2011, 136).

Vaikka koko lajityyppi oli suomalaisessa televisiossa uusi, kritikoilla

⁴ *Mattia ja Leena*a esitettiin kuitenkin vain puoli vuotta, syksystä 1961 kevääseen 1962 (Aula 2003, 46).

oli yllättävänkin yhtenäisiä odotuksia ja mieltymyksiä suhteessa *Heikkiin ja Kaijaan*, ja ne monilta osin säilyivät sarjan jatkuessa. Sarjaa kiiteltiin pääparin ja heidän elämänsä tavallisuudesta ja arkisuudesta, kodikkaasta tunnelmasta sekä luontevuudesta⁵. Niin sarjana kuin sarjahahmoina *Heikkiä ja Kaijaa* pidettiin ”aitoina” verrattuna *Me Tammeloihin* tai ”tuulensuulaisiin”⁶. Se oli ”myönteinen poikkeus” ja ”elämänläheinen” sarja muiden, ”teennäisten” ja ”naiivien”, kotimaisten tv-sarjojen joukossa⁷. *Tuulensuun tuvan* käsikirjoittajaa, Else Mattilaa, kehoitettiin ottamaan oppia *Heikin ja Kaijan* käsikirjoittajasta, Reino Lahtisesta, ja tämän luomista sarjahrenkilöistä, jotka olivat ”ihastuttava aikamme nuoripari” ja joiden ”touhuissa” oli ”totuudenmukaisuutta”⁸. Myös *Satakunnan Työn* kriitikko arvosti *Heikin ja Kaijan* käsikirjoitusta ja näyttelemistä onnistuneena ”tavallisen nuorenparin” kuvauksena:

”Reino Lahtinen kehittelee käsikirjoituksessaan ihka tavallisen nuorenparin arkioloa. Vili Auvinen ja Eila Roine nimiosissa säilyttävät leppoisasti saman linjan ja tuloksena onkin lämmintä kodikkuutta, vaikka jotkut juttuhetket saattavatkin hymyilyttää herttaisella lapsellisuudellaan.”⁹

Herttaisuutta, luonnollisuutta ja kodikkuutta painottava tulkinta, joka *Heikin ja Kaijan* kritiikeissä esiintyi, muistuttaa diskurssia, jolla oli aiemmin arvioitu *Suomisen perhettä* ja erityisesti *Suomisen perheen* äitiä Ainoa (ks. Koivunen 1995, 65). Lajityyppillisesti *Heikillä ja Kaijalla* sekä *Suomisen perhe* -kuunnelmilla ja -elokuvilla on joitakin yhteneväisyyksiä: kummallekin oli ominaista arkisten tilanteiden hyödyntäminen juonessa sekä perhekeskeisyys (*Suomisen perheestä* ks. Oinonen 2004, 117). Kuitenkin aiemman

⁵ Nappi: Hyvinkään Sanomat 7.11.1963; Troikka: Kansan Uutiset 22.6.1966; Tee Ärrä: Päivän Sanomat 3.3.1966 ja 8.9.1967; Töllönen: Keski-Suomen Iltalehdi 23.4.1968; Kari Jalonen: Turun Sanomat 26.5.1968; Aimo Siltari: Savon Sanomat 18.6.1971; Seppo Hursti: Kansan Tahto 10.7.1971.

⁶ K:ja: Maakansa 8.10.1963; Elsa Bohm: Iisalmen Sanomat 19.4.1967

⁷ Troikka: Kansan Uutiset 3.12.1966; Kalle Helander: Kouvolan Sanomat 29.4.1970. Kouvolan Sanomien Kalle Helander mainitsi tässä yhteydessä *Me Tammeloiden* ja *Tuulensuun tuvan* lisäksi *Naapurilähiön* (MTV), joskin totesi, ettei *Heikki ja Kaijakaan* elämänläheisyydestään huolimatta, ollut ”nerollinen sekään”.

⁸ Hörökorva: Savon Sanomat 3.5.1964; ks. myös Toini Virisalo: Keski-suomalainen 6.9.1967.

⁹ [Ei kirjoittajaa]: Satakunnan Työ 18.4.1967.

tutkimuksen mukaan *Suomisen perhe* -kuunnelmat ja -elokuvat olivat ikään kuin käytösoppaita keskiluokkaiseen arvoihin ja pyrkivät osoittamaan sopivan käytöksen rajat sekä antamaan esimerkin ”todellisesta” suomalaisesta perheestä (Oinonen 2004, 117; Koivunen 1995, 63–65, Sihvonen 1995). Sen sijaan *Heikin ja Kaijan* kritiikeissä ”tavallisuus” yhdistettiin työväenluokkaisuuteen ja sarjan pääpari ymmärrettiin nimenomaan virkistäväksi vaihtoehdoksi television keskiluokkaisille perheille¹⁰. *Uusi-Aika*-lehden kriitikon mukaan oli oikeudenmukaista, että pääpari oli ”tavallinen”, mikä tarkoitti kirjoittajalle työväenluokkaisuutta:

”Kotimaisista mainitsin ensimmäisenä Reino Lahtisen kirjoittaman ”sarjan” Heikki ja Kaija. Siinä liikutaan tavallisten ihmisten parissa: sorvariperhe. Lahtisen teksti saavuttaa mielestäni aitoja äänenpainoja, sillä aiheet ovat monille metallimiesperheille tuttuja ja jokapäiväisiä. Sanoisin, että on oikein tuoda esiin myös varsinaisen työläisperheenkin miljöötä. Näyttelijä Vili Auvinen on rehti ja miellyttävä Heikki ja Eila Roine on hänen Kaija-vaimonaan. Siinä kuvastuu tavallisten kansalaisten arkipäivää, mutta joukkoon sopii myös runsaasti pyhäpäivän sydämellistä hiljaisuutta.”¹¹

Sydämellisyys, herttaisuus ja kodikkuus ovat adjektiiveja, jotka täysin loistavat poissaolollaan esimerkiksi niistä teksteistä, joissa analysoidaan englantilaisen työväenluokan esittämistä tv-sarjoissa. Brittsarjaa *Coronation Street* (Granada 1960–), josta *Heikin ja Kaijan* tekijät luultavasti ottivat jossakin määrin vaikutteita (Ruoho 2001, 61), on pidetty realistisena tavallisuuden ja tyypillisen englantilaisen työväenluokan kuvauksena. Myöhemässä tutkimuksessa *Coronation Streetin* on tyylillisten seikkojen lisäksi katsottu kuvaavan osuvasti ”tavallista työväenluokkaista kotia” esimerkiksi niissä tapahtuvien ”tyypillisten perhekiistojen” ja niiden taustalla olevien sosiaalisten ongelmien vuoksi¹² (Cooke 2003, 34–35). Työväenluokan kuvauksen ja sitä tulkitsevien tekstien suhde ei tietenkään ole satunnainen: epäilemät-

¹⁰ K:ja: Maakansa 8.10.1963; Troikka: Kansan Uutiset 13.11.1963 ja 24.9.1964; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 26.2.1969.

¹¹ F.R: Uusi-Aika 13.12.1967. Kriitikoista juuri F.R. oli kuitenkin siltä mieltä, että myös *Me Tammelat* kuvasi ”tavallista suomalaista kotien arkipäivää, vaikka ”sarjan tapahtumat liikkuvat aivan toisenlaisessa miljöössä”.

¹² Sarjan ensimmäisessä jaksossa nähdyn perheidän taustalla oli perheen pojan työttömyys, joka johtui hänen vankilatuomiostaan (Cooke 2003, 35).

tä *Heikki ja Kaija* ja *Coronation Street* erosivat toisistaan juonikuvioltaan. Merkitystä on toki myös sillä, että vertaan tässä suomalaisia aikalaiskriitikoita ja englantilaisten tutkijoiden analyyseja tv-sarjoista toisiinsa. Silti on silmiinpistävää, miten toisistaan poikkeava tavallisuuden kehys työväenluokan esityksille näissä kritiikeissä ja englantilaisissa analyyseissä luodaan. Vertailulla haluan osoittaa, että ”tavallisuus” voi erilaisessa ajallis-paikallisessa kontekstissa tarkoittaa niinkin erilaisia asioita kuin sosiaalisten ongelmien runsautta tai herttaista käytöstä.

Heikin ja Kaijan työväenluokkaisuuteen ei yhdistetty aikalaiskriitikeissä ongelmallisuutta vaan päinvastoin *kunnollisuus*. Lämpö, sydämellisyys, ”pyhäpäivän hiljaisuus”, kodikkuus ja herttaisuus olivat kritiikeissä yleisesti hyväksytyjä perhe-elämän arvoja, joita edellä mainitut kriitikot tyytyväisinä katsoivat Heikin ja Kaijan noudattavan. Tavallisuus tarkoitti kritiikeissä siis norminmukaisuutta. Kritiikeissä tuotettiin käsitystä, jossa oletettiin kaikkia katsojia yhdistävän edellä mainitut käyttäytymisen ja elämäntavan ihanteet. Tällainen kunnollisuuden diskurssi kutsui kuulumaan sellaiseen ”tavallisten ihmisten” yhteisöön, jonka ulkopuolelle jäivät vain huonosti käyttäytyvät ja jollakin lailla ongelmalliset marginaali-ihmiset. Kunnollisuuden diskurssissa luokka ei ollut merkityksellinen kuulumisen yhteisön raja siinä mielessä, että edellä mainitut käyttäytymisen ja elämäntavan ihanteet yhdistivät kaikkia ihmisiä yhteiskuntaluokasta riippumatta.

Toisaalta näyttää siltä, että myös kunnollisuuden diskurssissa herttaisuus ja kodikkuus asetettiin erityisesti työväenluokan ihanteeksi – olettaen, että keskiluokassa ne olivat jo vallitsevia. Suomalaisen eliitin parissa oli edelleen sijaa luokka-ajattelulle, jossa kaupunkien ja maaseudun työväestön uskottiin olevan moraaliltaan selvästi heikompaa kuin keskiluokan. Tällaisella ajattelulla oli kahdenlaisia seurauksia. Yhtäältä suomalaisen keskiluokan edustajat saattoivat edelleen 1960-luvulla suhtautua työväestöön kuin keskenkasvuiseen lapseen, jonka käytöstä arvioitiin kunnollisuuden ja tuumuuden akselilla. Toiseksi epäily moraalista heikkomuudesta tuotti työväenliikkeelle tarpeen todistella työväenluokan kunnollisuutta saavuttaakseen yhteiskuntakelpoisuuden keskiluokan silmissä. (Ks. Peltonen 2002, 132–139, 41–46; Peltonen 2010, 18–19.) Kunnollisuuden diskurssi tuotti siis samanlaista tottelevaisuuden ihannetta työväestölle ja lapsille. ”Herttaisuuden” ja ”kodikkuuden” yhdistäminen tavallisuuden kehyyksen kautta

työväenluokkaan loi jossakin määrin *Heikistä ja Kaijasta* kuvan kiltteinä lapsina – tai vähintäänkin lapsellisina aikuisina, kuten aiemmin siteeratussa *Satakunnan Työn* kritiikissä.

Kirjallisuudentutkimuksessa on puhuttu 1930-luvulla syntyneestä ”jalon työläisen” hahmosta. Tällaisen hahmon on tulkittu pyrkivän vahvistamaan käsitystä, jonka mukaan eri yhteiskuntaluokat työskentelevät yhdessä yhteiskunnan hyväksi. On katsottu, että Väinö Linnan *Tuntemattoman so-tilaan* merkittävyys on osaltaan johtunut juuri siitä, että se purki tällaista käsitystä. (Ks. Löytty 2004b, 103; Apo 1998, 88.) *Heikin ja Kaijan* kritiikeissä 1960-luvun alkupuolella tällainen diskurssi oli kuitenkin yhä käytössä.¹³

Toisaalta aiemmin siteeratussa *Uusi-Aika*-lehden kritiikissä nousi esiin kysymys siitä, kenen ”tavallisuus” tulee esitetyksi ja minkälaisilla henkilö-hahmoilla on pääsy tv-sarjoihin. Työväenluokkaisuuden ymmärtäminen ”tavallisuudeksi” ja nimenomaan myönteiseksi ”tavallisuudeksi” ei ollut itsestään selvää. Itse asiassa 1960-luvun luokkakäsitysten mukaisesti tarkasteltuna television perhesarjojen perheet olivat enimmäkseen keskiluokkaisia. *Heikin ja Kaijan* jälkeen vasta vuonna 1969 alkanut *Naapuriläbiö* (Mainos-TV 1969–1976) toi työväenluokkaiseksi määritellyn Sarpamaan perheen keskiluokkaiseksi katsotun Lieslahden perheen rinnalle¹⁴ (Honka-Hallila 1991; Elfving 2008, 103–104, 165–170; Harms–Rand–Savolainen 1970, 156)¹⁵. Radionkin aiempien perhesarjojen joukossa oli ollut vain muutama työväestöä kuvaava sarja¹⁶: näistä mainittavin oli vuosina 1949–1951 esitetty Juhani Tervapään (Hella Wuolijoen) käsikirjoittama *Työmiehen perhe*

¹³ Kunnollisuuden diskurssi ei ole edelleenkaan kadonnut, minkä voi päätellä Mari Pajalan (2008, 22) artikkelista, jossa analysoidaan Laila Kinnusen lapsuuden kodin julkista muistelemista.

¹⁴ Harms, Rand ja Savolainen (1970, 156) nostavat esiin työväenluokkaisena hahmona kuitenkin Hilma-vanhusta kuvaavan sarjan nimihenkilön (*Hilma*, YLE TV2 1967–68; jota edelsi *Hilma ja Akseli*, Mainos-TV 1961–1963) sekä maaseudun kyläyhteisöä kuvanneen *Kiurunkulman* henkilöt (YLE TV2 1966–1969). Iris Ruohon (2001, 61, 66–69) mukaan *Kiurunkulma* oli kuitenkin tyyliltään enemmän ”journalistinen” kuin draama- tai perhesarja. *Hilma ja Akseli* puolestaan kuvasi vanhaa pariskuntaa eikä lapsiperhettä.

¹⁵ Maaseudun pienviljelijöitä oli kuitenkin kuvannut Mainos-tv:n *Tuulensuun tupa* (1965–1967) (Aula 2003, 47–48).

¹⁶ Muut sarjat olivat 1940-luvun alussa, välirauhan ja jatkosodan alkamisen poikkeuksellisissa oloissa esitetyt *Sörkän Jokinen ja hänen huonekuntansa* sekä *Uotilan perhe*, joita Paavo Oinosen (2004, 75–76) mukaan lähetettiin vain hyvin lyhyen aikaa.

(Yleisradio). Tuolloin vasemmistolaiset lehdet tervehtivät *Työmiehen perhettä* ”elävän todellisuuden kuvauksena” ja virkistävänä vastapainona ”pikuporvarilliselle” ja tyhjänpäiväiselle *Suomisen perheelle*, siis hyvin samaan tapaan argumentoiden kuin *Heikin ja Kaijan* kriitikot vertaillaessaan sarjaa *Me Tammeloihin* ja *Tuulensuun tupaan*. Sen sijaan aikakauden porvarilliset lehdet eivät käsitelleet *Työmiehen perhettä* lainkaan. (Ks. Oinonen 2004, 75–93.) Myös omassa aineistossani erityisen innokkaasti *Heikistä ja Kaijasta* kirjoitti *Kansan Uutiset*, Suomen kansan demokraattisen liiton ja Suomen kommunistisen puolueen yhteinen äänenkannattaja. Kuitenkin, kuten seuraavassa alaluvussa käy ilmi, kun 1960-luvun lopulla kriitikot alkoivat kasvavassa määrin arvostella *Heikin ja Kaijan* tapaa kuvata työväenluokkaista perhettä ja ”tavallisia ihmisiä”, asialla olivat yhtä lailla oikeistolaiset kuin vasemmistolaiset lehdet.

Vääränlainen työläisperhe

Siinä missä *Heikkiä ja Kaijaa* keuhuttiin varsinkin sarjan esityskauden alkupuolella ”aidoksi” ja ”elämänläheiseksi”, keskiluokkaiseksi tulkittu *Me Tammelat* sai aineistoni kritiikeissä määritteitä ”lattea” ja ”teennäinen”¹⁷ tai ”naiivi”¹⁸ – tai se, kriitikon mukaan, ”jauhoi tyhjää”¹⁹. *Helsingin Sanomien* Jukka Kajavan mielestä *Heikki ja Kaija* oli tehty ammattimaisemmin kuin *Me Tammelat*, minkä vuoksi ”samaistuminen tähän tv:n työläisperheeseen oli helpompaa – ja tiedostamattomampaa – kuin bieman ylellisiin Tammeloihin”²⁰. *Me Tammeloita* koskevaa kirjoittelua tutkineen Sari Elfvingin (2008, erit. 94, 95–108) mukaan *Me Tammeloitten* sarjan kritiikeissä pohdittiin paljon sitä, oliko sarjaperhe ”todellinen” tai ”tavallinen” perhe – mutta toisin kuin *Heikin ja Kaijan* kohdalla, vastaus kysymykseen vaihteli. Jos vastaus oli kielteinen, juuri ”yllellisyys”, ”kiiltokuvamaisuus” ja ”porvarillisuus” olivat este ”tavallisuudelle”.

¹⁷ Elsa Bohm: Iisalmen Sanomat 19.4.1967.

¹⁸ Jarkko Rosenlund: Savon Sanomat 23.9.1968.

¹⁹ Kalle Helander: Kouvolan Sanomat 14.1.1970.

²⁰ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 26.2.1969.

Kuitenkin 1960-luvun lopulla myös *Heikin ja Kaijan* kritiikeissä tapahtui käänne: ”tavallisuuden” esittäminen sekä päähenkilöiden työväenluokkaisuus sinällään eivät enää riittäneet kriitikoille vaan sarjan olisi pitänyt kuvata yhteiskunnallisia ongelmia työväenluokan näkökulmasta. Myös tapa nimetä ja kuvata pääparia muuttui: heitä ei enää niinkään nimitetty ”tavalliseksi ihmisiksi” vaan ”työläisiksi”. Kriitikot alkoivat arvostella jyrkin äänenpainoin *Heikkiä ja Kaijaa* siitä, että se oli luisumassa samalle linjalle kuin *Me Tammelat* – siis porvarillisuuteen ja ylellisen elämäntavan ihannointiin. Arvostelijat katsovat *Heikin ja Kaijan* muuttuneen lämminhenkisestä ”työläisperheen” kuvauksesta porvarillisuutta henkivään keskiluokkaisuuteen²¹ tai toisaalta liialliseen seesteisyyteen tai tyhjänpäiväisyyteen²², millä myös useimmiten tarkoitettiin yhteiskunnallisen ongelmien kuvauksen puutetta.²³

Helsingin Sanomissa kiitettiin *Heikkiä ja Kaijaa* hyvin tehdyksi ja keuhuttiin sen ”tehoavan kodikasta huumoria”, mutta toisaalta kehotti lukijoitaan miettimään vakavasti:

*”Ovatko Heikki ja Kaija edistyksellisiä suhteissaan työväen ideologioihin, vai ovatko he ebkä konservatiivisia, ebkä jarruttajia? Sarja painottaa erittäin voimakkaasti omistamisen ideologiaa. Onko tämä ideologia ominainen käsitellylle yhteiskuntaluokalle? Toisin sanoen, toimivatko Heikki ja Kaija yhteisen vai oman edun hyväksi? Minkä puolueen jäseniä he olisivat vai kuuluvatko he mihinkään puolueeseen?”*²⁴

Tekstin lopuksi todettiin, että näiden kysymysten pohtiminen voisi ”aktiivoida” ”meitä” tiedostamaan sarjan tarjoamat mielipiteet ja asenteet.

²¹ Toini Virisalo: Keskisuomalainen 29.11.1967; Troikka: Kansan Uutiset 1.12.1967; Kari Jalonen: Turun Sanomat 26.5.1968; Jarkko Rosenlund: Savon Sanomat 23.9.1968. Taustalla oli myös Heikin ja Kaijan ”luokkanousu”, sillä Heikki siirtyi entisestä työpaikastaan esimiehensä uuden pienyrityksen työnjohtajaksi (*Heikki ja Kaija*, jakso 12, es. 21.8.1967).

²² Troikka: Kansan Uutiset 14.1.1969; Kalle Helander: Kouvolan Sanomat 14.1.1970; Margit Laininen: Kirkko ja Kaupunki 23.6.1971; Hilikka Saarikoski: Kansan Uutiset 7.5.1971.

²³ Kristiina Aulan (2003, 59) mukaan sarjan käsikirjoittaja Reino Lahtinen oli Katso-lehden haastattelussa ilmaissut vastenmielisyytensä yhteiskunnallista osallistumista kohtaan, sillä hän halusi näytelmässään vain kirjurin tavoin kuvata ”tavallisia ihmisiä”.

²⁴ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 26.2.1969.

Siteeraus on esimerkki tavasta, jolla monet kriitikot halusivat soveltaa televisiosarjojen ihanteeksi Bertolt Brechtin käsitystä teatterin tehtävästä. Katsottiin, että televisionkin tehtävä oli viihdyttää, mutta viihdettä oli kahdenlaista: sellaista, joka passivoi ja sellaista, joka aktivoi. Passivoiva viihde tarjosi katsojalle tunteita ja suggeroi hänet, aktivoiva viihde taas pakotti hänet tosiasioihin vetoamalla pohtimaan, ottamaan kantaa ja yllytti toimimaan. Taiteen tehtävänä pidettiin ihmisten auttamista huomaamaan yhteiskunnan epäkohdat ja sitä kautta herättää heitä yhteiskunnalliseen toimintaan. (Brechtin teatterikäsitteestä ks. Brecht 1957/1965, 49–59; Pohjola 1986, 438–443; Rautiainen 2003, 83–84.) Juuri 1960-luvun lopulla Brechtistä ja hänen teatterikäsitteestään oli tullut Suomessa hyvin keskeinen ja näkyvä – vaikka ei suinkaan yksin vallitseva – ihanne niin teatterissa, elokuvassa, kirjallisuudessa kuin musiikissa. Brechtiläiset näkemykset lävistivät koko kulttuurin kentän, vaikka sen toteutuksesta olikin useita hyvin erilaisia tulkintoja. (Seppälä 2010a, 303–313; Tanskanen 2010e, 330–334; Paavolainen 1992, 114–120; Kallinen 1996; Pantti 1998, 143–159, 171–184; Rautiainen 2003, 83–89, 103–112, 153–159, 191–206, 221.) Kaikki kulttuurialan vasemmistolainen ”yhteiskunnallisuus” ei toki pohjannut Brehtiin vaan taiteilijoiden toimintaperiaatteet saattoivat löytyä myös muilta vasemmistolaisilta ajattelijoilta, erityisesti Karl Marxilta, tai joiltakin oman taidealueen teoreetikoilta (esim. Tuominen 1991, 179–190; Karkama 1994, 247–254; Kallinen 1996; Rautiainen 2003, 153–159; Paavolainen 1992, 121–125; Tanskanen 2010e, 330–338).

Vuonna 1970 *Heikki ja Kaija* sai PTS-työryhmään²⁵ kuuluvien Yleisradion ohjelmatoiminnan tarkkaajien tuomion. Näiden raportin mukaan *Heikissä ja Kaijassa* kuvattiin kyllä suomalaisen työväestön elämää ja ongelmia, mutta niitä ei laajennettu yleisiksi yhteiskunnallisiksi ongelmiksi. Monenlaisiin ongelmiin, kuten työttömyyteen ja asuntopulaan viitattiin ohimennen, mutta niihin ei etsitty yhteiskunnallisia syitä. Henkilöhahmojen ongelmat ratkesivat toisten yksilöiden, kuten omaisten ja ystävien

²⁵ PTS-työryhmän tehtävänä oli tarjota YLE:n johtokunnalle tieteellisiin tutkimuksiin, asiantuntemukseen ja ”kehysnusteluihin” perustuvaa tietoa. Tarkkailijoiden erityisenä tehtävänä oli seurata lähetettävää ohjelmaa ja laatia siitä raportteja ja lausuntoja eri tahoille. (Salokangas 1996, 167–169.)

avulla, mitä raportissa pidettiin osoituksena yhteiskunnallisten toimien väheksynnästä ja kansalaisten avustustoiminnan ylikorostuksesta. Kirjoittajat pitivät raskauttavana todisteena sitä, ettei sarjasta edes käynyt ilmi, oliko Heikki ammatillisesti järjestäytynyt. Lopuksi ohjelmatarkkaajat totesivat, että *Heikki ja Kaija* sijoittui työläisympäristöön, mutta tätä ei ollut käytetty hyväksi vaan pääpari oli omaksunut elämässään keskiluokkaiset ja pikkuporvarilliset tavat ja tavoitteet. (Harms–Rand²⁶–Savolainen 1970, 163–166.) Ongelmien tiedostamisen ja yhteiskunnallisuuden vaatimusten lisäksi kritiikissä on nähtävissä 1960-luvulla yleistyneitä ajatuksia, joiden mukaan ihminen oli pohjimmiltaan sosiaalinen yksilö, mutta moderni kapitalismi, erityisesti uudenlainen kuluttajuus, oli vieraannuttanut ihmiset toisistaan (ks. Karkama 1994, 247–248).

Ohjelmatarkkaajien raportti viritti myös muutaman sarjaa kritisoidun televisioarvion, joissa arvostelu toistettiin tai vietiin jopa pidemmälle²⁷. *Pohjolan Sanomien* arvostelija ”Cassius” oli kiinnostunut erityisesti *Heikkiä ja Kaijasta* ohjelmatarkkaajien arvioimien sarjojen joukossa, koska se oli ”niin hyvin näytelty ja ohjattukin ja siksi valbeellisudessaan niin vaarallinen ja totuudessaan niin masentava”. Arvostelija pohdiskeli, kuinka sarja todella antoi väärän kuvan työläisperheestä unohtamalla ympäröivän yhteiskunnan, kuten raporttotoimijaryhmä kuvasi, mutta oikean kuvan siinä mielessä, että moniin työläisperheisiin olivat hiipineet pikkuporvarilliset asenteet.²⁸ Myös *Savo*-lehden ”Paavo” toisti kritiikin sarjan keskiluokkaisuudesta ja arvosteli sitä, ettei sarjassa puhuttu sellaisista tärkeistä ongelmista kuin Vietnamin

²⁶ Max Rand, joka oli yksi kolmesta Yleisradion ohjelmatoiminnan tarkkaajasta, oli merkittävä Brechtin tekstien suomentaja ja tämän näytelmien suomalaisten esitysten taustahenkilö, joka *Parnasso*-lehden teatteripalstan pitäjänä kritisoi jyrkästi muutamia aikakauden Brecht-esityksiä ”epäyhteiskunnallisuudesta”. Hänen suomentamastaan Brechtin tekstikokoelmasta *Aikamme teatterista* (1965) tuli 1960-luvun keskeinen teatterikirja. (Paavolainen 1992, 114–118.)

²⁷ Yleisradion ohjelmatarkkaajien raportista julkaistiin laajoja osia, kuten *Heikkiä ja Kaijaa* koskeva arvio kokonaisuudessaan 26.4.1970 *Helsingin Sanomissa* yläotsikolla ”Pidätkö television sarjafilmeistä? Tv:n omat tarkkaajat eivät ainakaan pidä: liian suppea maailma”. Yleisradion pääjohtaja Erkki Raatikainen kommentoi samassa yhteydessä raporttia otsikolla ”Ajanvietteen arvo unohdettu”. Raporttia koskevia lukijakirjoituksia julkaistiin 3.5.1970 otsikolla ”Tv-tarkkaajien raportti närkästytti ja nauratti”.

²⁸ Cassius: *Pohjolan Sanomat* 4.5.1970.

sota, työttömyys tai turvattomuus ja että sarja antoi sillä tavoin maailmasta väärän kuvan. Toisaalta myös ”Paavo” epäili, että suurin osa ihmisistä keskittyy elämässään Heikin ja Kaijan tavoin vain taloudellisen asemansa parantamiseen.²⁹ Kuten Sari Elfving on todennut, televisiosarjojen kohdalla brechtiläiseen taidekäsitukseen perustuva kritiikki tarkoitti sitä, että ohjelman odotettiin saavan katsojan pohtimaan itsenäisesti ratkaisuja yhteiskunnan ongelmiin: ihanteena oli yhteiskunnallinen katsojuus (Elfving 2008, 174–178).

Televisiokritiikkiä tutkinut Iris Ruoho (2001, 39; 201–204; 294–297) on todennut, että 1960-luvun lopun Brechtin ajatuksiin pohjautuva, tv-kritiikeissä esiintynyt yhteiskunnallisuuden vaatimus sisälsi myös tietynlaisen käsityksen realismista, jonka Ruoho on nimennyt korjaavaksi realismiksi (corrective realism). Lähtökohta oli, että televisiosarja kuvasi todellisuutta, ja että tätä todellisuutta ja sen epäkohtia tuli muuttaa. 1960-luvun lopun kulttuurikeskusteluille oli kuitenkin ominaista erilaisten todellisuuskokemusten ja niihin perustuvien tulkintojen välinen ristiriita. Esiin nousi toistensa kanssa kilpailevia käsityksiä siitä, millainen ympäröivä todellisuus oli sekä miten, millä tavalla ja kenen näkökulmasta sitä pitäisi kuvata. (Saaremaa 2010, 153–157.) Tai suoraviivaisemmin sanottuna, mitkä olivat väärän ja oikean todellisuuskokemuksen tulkintoja ja kenellä oli lopultakin oikeus päättää väärästä ja oikeasta (Tuominen 1991, 124–125). Edellä mainituissa tv-sarjakritiikeissä näkyy kiinnostavalla tavalla, kuinka ”todellisuuden” ja tässä tapauksessa työväenluokan esittämiseen liittyi, ei vain vaatimus todellisuuden kuvaamisesta, vaan joissakin tapauksessa juuri käsitys sen ”oikeasta” ja ”väärästä” esittämisestä. Odotukset ”todellisuuden” kuvauksesta saattoivat olla, kuten nämä kritiikit osoittavat, myös sisäisesti ristiriitaisia. Toisaalta odotettiin vasemmistolaisen poliittisen opin mukaista kuvausta työläisestä, jota Heikki ja Kaija eivät näiden kriitikoiden mukaan vastanneet – toisaalta nähtiin, että *Heikki ja Kaija* kuvasikin ”oikeaa” todellisuutta, mutta tämä ”oikea” todellisuus ei valitettavasti vastannut ihannetta, ja siksi sen näyttäminen vahvisti ”porvarillista” hegemoniaa ja edisti näin väärää asiaa. Brechtiläisen kritiikin näkökulmasta *Heikki ja Kaija* olivat tyh-

²⁹ Paavo: Savo 29.4.1970; ks. myös Troikka: Kansan Uutiset 4.6.1970.

jänpäiväisiä ja vääränlaisia, niin naurettavia kuin vaarallisia yhtä aikaa. Tavallisuuden ja työväenluokkaisuuden artikulaatiolle haluttiin tuottaa uusi sisältö: kantaottavuus kunnollisuuden sijaan; yhteiskunnan korjaaminen sen sääntöjen noudattamisen sijaan.

Heikin ja Kaijan kohdalla tavallisuuden kehys siis säilyi sarjan kritiikeissä keskeisenä, mutta sen sisällä kunnollisuuden diskurssi vaihtui työläisyysdiskurssiin. Tavallisuus tarkoitti molemmissa diskursseissa työväenluokkaisuutta, mutta niihin sisältyivät tyystin erilaiset arvot ja oletukset kuulumisen yhteisöstä. Työläisyyden diskurssi sisälsi marxilaiseen ideologiaan sisältyvän käsityksen siitä, että kapitalistinen järjestelmä asetti työläiset heikkoon yhteiskunnalliseen asemaan, mistä johtuen heidän elämänsä oli täynnä sosiaalisia ongelmia. Siksi kriitikot odottivat, että sarja, jonka pääpari oli työväenluokkainen, kuvaisi ensisijaisesti yhteiskunnallisia ongelmia.

Vasemmistolaisuuden nousu ja siihen kytkeytynyt yhteiskunnallisten arvojen muutos aiheutti siten muutoksen diskurssissa, jossa tavallisuus sosiaalisena kategoriana tuotettiin. Myös ihanne tämän sosiaalisen kategorian esittämisestä televisiosarjassa muuttui. Samalla kritiikkien tapa käsitellä katsojia ja heidän identiteettiään muuttui. Siinä missä kunnollisuuden diskurssissa oletettiin katsojan samaistuvan kunnollisuuteen arvona, työläisyysdiskurssissa oletettiin katsojien tuntevan yhteenkuuluvuutta pääparin kanssa yhteisen sosiaalisen kategorian, työväenluokkaisuuden vuoksi. Kuulumisen identiteetin oletettiin siis syntyvän ikään kuin automaattisesti tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuulumisesta. Koska sarja ei kuitenkaan kuvannut riittävästi tämän sosiaalisen kategorian eli työväenluokan ihmisten ongelmia, kritiikeissä pelättiin ja uskottiin tämän samaistumisen tuottavan ikäviä poliittisia seurauksia eli keskiluokan arvojen vahvistumista.

Karun arjen ihmisiä

Kun kriitikot arvioivat *Rintamäkeläisiä*, heidän arvioissaan korostui käsi-kirjoittajan rooli huomattavasti vahvemmin kuin *Heikin ja Kaijan* kohdalla. *Rintamäkeläisistä* puhuttiin nimenomaan Reino Lahtisen teoksena ja hänen näkemyksensä, vaikka myös näyttelijät saivat paljon kiitosta. Näissä kritiikeissä *Heikki ja Kaija* mainittiin usein Reino Lahtisen edeltävänä

työnä, jonka tyylin katsojat tunnustaisivat myös *Rintamäkeläisistä*³⁰. Reino Lahtinen oli kritiikeissä sarjan luoja, jonka kirjailijantaitoihin sekä oman elinympäristönsä ja sen ihmisten hyvään tuntemukseen sarjan hyvyys perustui³¹. Ilmeisesti juuri 1970-luvulla suomalaisen kirjallisuuden kriitikot ja lukijat arvostivat korkealle sitä, että kirjailija tunsikin tarkasti sen maantieteellisen-kulttuurisen ympäristön, jota hän kuvasi (ks. Roininen 1998, 134–135). Suomalainen ”arkirealismi” näytti tuona aikana tarkoittavan nimenomaan paikallisten, maaseudun tai kaupunkien työväestöön kuuluvien yhteisöjen ja erityisesti niiden yhteiskunnallisista olosuhteista kumpuavien ongelmien yksityiskohtaista kuvausta.

Kritiikeissä Lahtinen nähtiin arjen asiantuntijana, joka kokosi näytelmänsä ”pienistä yksityiskohdista, arkipäiväisistä asioista” ja ”pikkutapahtumista” luoden niistä ”arkipäivän draamaa” ja ”oman jokapäiväisen elämämme” ”älykkään oikovedoksen”³². Kriitikoiden mielestä *Rintamäkeläiset* kuvasi arkielämää sellaisena kuin se oli ”vailla paatosta, vailla romantisoitua”³³ eikä tähän tarvittu ”suuria kulisseyksiä eikä kameratrukkia”³⁴. Myöskään katsojilta ei vaadittu ”poliittista oppineisuutta”³⁵ eikä sarja liioin ollut ”turhassa herraskaisuudessa näyttelemään ja ’sivistämään’ pyrkivä sarja”³⁶. Sarjassa ei myöskään ollut ”tympäisevää” ja ”epämiellyttävää” ”pintakiiltoa”³⁷. Liiton arvostelijan mukaan *”Rintamäkeläiset ovat tavallisia ihmisiä arki-ongelmineen, keskusteluineen, riitoinen. Puutteineen ja pulmineen.”*³⁸

Vaikka kritiikeissä sana tavallisuus oli useimmiten korvautunut sanalla arki, brechttiläisestä ideologiasta voimansa saava työläisyyden diskurssi oli myös *Rintamäkeläisten* kritiikeissä yleinen tavallisuuden käsittelemisen ja muotoilemisen tapa. Tavallinen arkielämä oli tässä diskurssissa ongelmien täyttämää. Näin ollen myös *Rintamäkeläisten* kritiikeissä sarjaa arvioitiin

³⁰ JV: Hämeen Sanomat 5.10.1972; Raija Laroma: Hämeen Yhteistyö 7.10.1972; E.Lavia: Etelä-Saimaa 10.10.1972; Eeva-Liisa Väänänen: Liitto 10.11.1972.

³¹ Esim. Pentti Kivistö: Etelä-Saimaa 4.7.1973; Eeva-Liisa Väänänen: Liitto 17.3.1977.

³² Raija Laroma: Hämeen Yhteistyö 7.10.1972; JV: Hämeen Sanomat 5.10.1972.

³³ Eeva-Liisa Väänänen: Liitto 10.11.1972.

³⁴ JV: Hämeen Sanomat 5.10.1972.

³⁵ JV: Hämeen Sanomat 5.10.1972.

³⁶ Pentti Kivistö: Etelä-Saimaa 4.7.1973.

³⁷ E. Lavia: Etelä-Saimaa 10.10.1972.

³⁸ Eeva-Liisa Väänänen: Liitto 10.11.1972.

pääsääntöisesti yhteiskunnallisten ongelmien kuvaajana. Siinä missä *Heikki ja Kaija* kriitikoiden mielestä pääosin epäonnistui yhteiskunnallisten ongelmien esittelyssä, jotkut kriitikot kiittelivät *Rintamäkeläisiä* siitä, että se ”pysytteli karussa arkipäivässä” ja kuvasi kaikille maalla asuville tuttuja vaikeuksia, kuten ongelmaa siitä, jatkavatko pientilallisen lapset talonpitoa³⁹. Kriitikoista kolme oli kuitenkin eri mieltä: *Kansan Uutisten* Hilikka Vuori sekä erityisesti *Aamulehden* Tapani Uusiniitty ja *Helsingin Sanomien* Jukka Kajava nostivat yhä uudelleen esiin sen, että sarja ei tässä suhteessa täyttänyt heidän odotuksiaan. Heidän mukaansa *Rintamäkeläiset* ei käsitellyt maaseudun ongelmia ja ”ahdinkoa” vaan sarja oli asenteellinen, koominen, tyhjänpäiväinen ja toisaalta pateettinen, ja siksi epäonnistui tavallisen arjen todenmukaisessa kuvauksessa.

Kajavalla ja Uusiniityllä oli kuitenkin hieman erilaiset painotukset *Rintamäkeläisten* suhteen. Uusiniityn kritiikeissä paheksuttiin *Rintamäkeläisten* komediallisuutta, joka peitti asia-aiheet ja jopa levitti maaseudusta vääristelevää tietoa⁴⁰. Myös Uusiniitty, mutta erityisesti Jukka Kajava suomi *Rintamäkeläisiä* sekatyylisyydestä. Kajava odotti ”aitoa nykysuomalaista maaseutukuvaa⁴¹”, mutta joidenkin näyttelijöiden tyyppikorostukset ”rappeuttivat todellisuutta” ja ”hyppivät silmille näinkin oikeista miljöö- ja tapahtumakehyksistä⁴²”. Kajavan teksteissä valitettiin ilmeisesti liian melodramaattisia juonenkäänteitä⁴³, mutta toisaalta myös tapahtumien puutteesta johtuvaa tyhjänpäiväisyyttä⁴⁴. Uusiniityn ja Kajavan ohella myös *Kansan Uutisten* Hilikka Vuori pettyi *Rintamäkeläisiin*, joka ei kuvannutkaan maaseudun ongelmia vaan aivan muita aiheita, kuten sukupuoliasioita ja Leningradin-matkaa⁴⁵. Nämä kriitikot odottivat siis sarjalta tavallisen

³⁹ Eeva-Liisa Väänänen: Liitto 10.11.1972; Pentti Kivistö: Etelä-Saimaa 4.7.1973.

⁴⁰ Tapani Uusiniitty: Aamulehti 29.12.1972 ja 31.1.1973; Ilkka/Lalli/ Karjalan maa 27.10.1974; Etelä-Saimaa 6.2.1975/Itä-Savo 8.2.1975; Ilkka 23.3.1975.

⁴¹ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.1.1973.

⁴² Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 28.2.1973 ja 11.7.1973; myös 30.1.1973 ja 9.6.1977. Tosin muutamissa kritiikeissä erityisesti nuorten näyttelijöiden esiintyminen sai myös kiitosta (Helsingin Sanomat 28.2.1973; 1.2.1975; 22.3.1977; myös Tapani Uusiniitty: Aamulehti 28.3.1973).

⁴³ Helsingin Sanomat 6.10.1973.

⁴⁴ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 1.2.1975 ja 9.6.1977.

⁴⁵ Hilikka Vuori: Kansan Uutiset 5.10.1972 ja 4.3.1975.

arkielämän kuvauksena sekä tietynlaisia aiheita että tietynlaista esitystyyliä (ks. Hokka 2011).

Rintamäkeläiset ei ollut tuolloin ainoa tv-sarja, josta kriitikoiden mielestä puuttui ”yhteiskunnallisuutta”. Samoina vuosina ja samantapaisin argumentein Jukka Kajava arvosteli myös esimerkiksi Mainos-TV:n *Naa-purilähiötä*, joka hänen mukaansa ei käsitellyt lähiössä asumiseen liittyviä ongelmia tai yhteiskunnallisia taustoja vaan jäi yksilötasolle (Elfving 2008, 172–174). Saman aikakauden eli 1960- ja 1970-luvun ajanvietelehtiä tutkineen Laura Saarenmaan (2010, 233–240, 153–157) mukaan mediajulkisuudessa vaadittu yhteiskuntakriittisyys oli osa laajempaa kulttuurista kehityskulkua, johon kuuluivat yhteiskunnallisen kokonaisnäkökulman korostaminen yksilön näkökulman kustannuksella, rationaalisuuden painottaminen – usein yhteiskuntatieteelliseen tutkimukseen vedoten – sekä tunteiden vieroksuminen. Saarenmaa on nimittänyt tätä kulttuurista muutosta asiallistumiseksi. Yksilön identiteetti ymmärrettiin pääosin yhteiskunnallisesti, luokkaan sidotuksi, minkä vuoksi minuuden eettisiä ja persoonallisia ongelmia väheksyttiin (Karkama 1994, 253). Yhteiskuntakritiikin vaatimus sekä tunteiden torjunta näkyivät selvästi edellä mainituissa *Rintamäkeläisiä* koskevissa arvioissa. Niissä *Rintamäkeläisiä* kritisoitiin siitä, että sarjassa tunteellisuus, viihteellisyys ja henkilösuhteiden kuvaaminen häiritsivät maaseudun asiakysymysten ja ongelmien käsittelyä⁴⁶.

Yleisesti televisiosarjan tehtävään liittyvien, brechtiläiseen ajatteluun perustuvien odotusten lisäksi *Rintamäkeläisten* edellä kuvattuun kriitikko-vastaanottoon vaikutti oletettavasti myös se, että 1960- ja 1970-luvun vaihteen julkisessa keskustelussa puhuttiin runsaasti nopean kaupungistumisen aiheuttamista ongelmista maaseudulla, kuten huononevista palveluista ja maanviljelyn muuttumisesta kannattamattomaksi. Kuten kaupunkien lähiöt, myös maaseutu näyttäytyi yhteiskunnallisissa diskursseissa usein ongelmien paikkana – tai 1970-luvun edetessä vaihtoehtoisena ja henkisesti rikkaampana elämäntapana kuin elämä kaupungissa (Alasuutari 1996, 62–70). Tähän keskusteltuun osallistuttiin myös kulttuurituotannossa: teattereissa esitettiin 1970-luvulla runsaasti ”maaseutunäytelmiä”, joissa kuvattiin niin

⁴⁶ Esim. Tapani Uusiniitty: Aamulehti 5.10.1972; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.1.1973.

maaltamuuttoa kuin maaseudulle jäämisen mahdollisuutta (Paavolainen 1992, 190–192). Television puolella tositapahtumiin pohjautuva maaseudun pientilallisen taloudellista ahdinkoa ja epätoivoista ratkaisua kuvannut *Kabdeksan surmanluotia* (YLE TV1, 1972) oli arvostelumenestys, ja jo edellisellä vuosikymmenellä maaseutu oli kuvattu ongelmalähtöisesti tv-sarjassa *Kiurunkulma* (YLE TV2, 1966–69, ks. Ruoho 2001, 66–69). Maaseudun tyhjeneminen nähtiin tärkeäksi aiheeksi 1970-luvun puolivälissä myös MTV:n televisioteatterissa (Koivunen 2007, 256). Kolme kielteisimmän suhtautuvaa kritiikkiä kehystivätkin sarjan ennen muuta maaseudun ja sen ongelmien (epäonnistuneeksi) kuvaukseksi, kun taas muut kriitikot kirjoittivat *Rintamäkeläisistä* sarjana, joka kertoo ”arkielämästä” ja ”pienviljelijäperheestä”. Silti myös muut kriitikot yhdistivät sarjaan ”karuuden”, ”ongelmat” ja ”pienet ihmiset”. ”Tavallisuus” ja varsinkin ”arki” liitettiin kritiikeissä vaikeuksiin ja elämän tiukkuuteen, jonka vastakohtia olivat ”pinta-kiilto” ja ”romantisointi”.

Kirjallisuudentutkija Aimo Roininen (1998, 137) on nimitänyt 1970-lukua negatiivisen optimismin vuosikymmeneksi. Uskottiin siihen, että nostamalla esiin yhteiskunnan epäkohdat ”kansaa” tulee tietoiseksi niistä, järjestäytyä ja muuttaa joukkovoimalla yhteiskunnan paremmaksi. Televisiosarjan kohdalla tähän ideologiaan perustuva diskurssi tuotti monenlaisia oletuksia katsojista ja heidän sitoutuneisuudestaan suomalaiseen yhteiskuntaan. Kun katsojia yritettiin velvoittaa katsomaan televisiosarjoista suomalaisen yhteiskunnan ongelmien kuvausta, taustalla oli ajatus, että heidän asemansa ja elämäntapansa mielekkyys oli nimenomaan sidoksissa suomalaisen yhteiskunnan rakenteisiin. Toiseksi oletettiin, että televisiosarjojen katsojat katsoivat itsensäkaltaisten, eli tässä tapauksessa samaan sosiaaliseen kategoriaan kuuluvien ihmisten kuvausta. Jotta ajatus katsojien heräämisestä ”oman” yhteiskunnallisen asemansa kurjuuteen olisi looginen, *Rintamäkeläisten* katsojien oletettiin kuuluvan pääosin maaseudun työväestöön. Kolmanneksi oletettiin, että katsojia yhdisti yhteinen kokemus ankarasta, ilottomasta ja ongelmien täyteisestä elämästä. Siksi iloittelu tyypeillä ja ”sanahuumorilla” merkitsi tällaisessa ajattelutavassa eskapismia, pakoa ”todellisesta elämästä”.

Toisaalta kritiikkeihin sisältyi ajatus siitä, että juuri maaseudulla eli ”pieniä ihmisiä”, ”tavallisia ihmisiä”. Kriitikot asettautuivat jossakin määrin

tällaisen ”tavallisten ihmisten” kuulumisen yhteisön ulkopuolelle. Vasemistolaisista taidevaikutteista huolimatta ”tavallisen arkielämän” yhteiseksi asetetut arvot toistivat siis lopulta varsin topeliaanista käsitystä suomalaisen ”kansan” hyvistä ominaisuuksista ja arvoista: vaatimattomuus, työntäyteisyys, elämän karuus ja köyhyys.

2.2 Kansanomaisuus

Sana kansanomaisuus pohjaa sanaan kansa, jolla on useita, erilaisiin ideologioihin pohjautuvia merkityksiä. Kansalla on voitu ja voidaan edelleen tarkoittaa niin poliittista yhteisöä kuin kielellis-kulttuurista ryhmää eli suomenkielistä rahvasta. Poliittisen kansa-käsityksen merkitys on ollut pitkään historiallisen merkityskamppailun kohde. Kun 1860-luvulla fennomaanit alkoivat vedota kansan tahtoon poliittisen toimintansa perustana, tällainen retoriikka haastoi aiemman käsityksen kansasta kollektiivisena, historiallisena ja abstraktina subjektina, jonka varassa valtiollisten instituutioiden olemassaolo lepäsi, mutta joita valtiopäivillä yksinomaan säädyt edustivat. Fennomaanien aloittama ”rahvaalle” suunnattu seura- ja kokoustoiminta potentiaalisesti laajensi poliittisten toimijoiden joukkoa, mikä kauhistutti muuta poliittista eliittiä, erityisesti liberaaleja. Se oli myös ristiriidassa sivistyneistön romanttisen kansa-käsityksen kanssa, jossa kansa oli kansanvalistuksen passiivinen kohde. Tässä ajattelussa kansa tarvitsi sivistämistä pystyäkseen edes keskustelemaan sivistyneistön kanssa. Sen sijaan se ei voinut olla ryhmä, jolla olisi poliittisia tavoitteita saati puoluepolitiikkaan liittyviä keskinäisiä ristiriitoja. Etenkään vanhemman polven fennomaanit eivät pyrkineetkään seuratoiminnan aloittamisella siihen, että kansa alkaisi toimia itsenäisenä poliittisena toimijana vaan pyrkivät vain luomaan siihen keskusteluyhteyden omia poliittisia toimia perustellakseen. ”Rahvas” oli kuitenkin jo herännyt huomaamaan mahdollisuutensa poliittiseen toimintaan. Lopulta, 1800- ja 1900-luvun vaihteessa niin raittiusliike, nuorisoseuraliike kuin erityisesti työväenliike mursivat vanhan poliittisen eliitin valtioon sidotun kansa-käsityksen, jonka tilalle tuli käsitys kansasta suvereenina poliittisena toimijana. (Liikanen 2003.)

Kansa-käsityksen muutos oli sivistyneistön piirissä kivulias. Erityisesti sisällissodan jälkeen kaunokirjallisen kansankuvauksen tehtäväksi tuli selittää kansan toiminnassa ja psykologiassa tapahtunut muutos, kuten sivistyneistö asian ymmärsi. Idealistisen kansakäsityksen rinnalle suomalaisen kirjallisuuteen ilmaantui negatiivisesti väritynyt kansakuva. (Mielonen 1998, 97–101.) Sisällissodan jälkeen poliittisessa kulttuurissa ”kansa”-sanasta tuli kunnian nimi, joka kuului vain niille, jotka olivat sitoutuneet kansakunnan edun palvelemiseen. Historiankirjoituksessa tavallisen kansan parhaimmiksi edustajiksi nostettiin talonpojat, kun taas punaiset kapinalliset suljettiin siitä pois. (Ahtiainen & Tervonen 1996, 69–70; Lehtisalo 2011, 192–193.)

Kansankulttuuriin rahvaan seuratoimintana, jonka osa myös kansannäytelmät olivat, liittyi siis alun perin olemassa olevaa poliittista valtajärjestelmää uhkaava piirre, sillä ne saattoivat merkitä kansa-käsitteen määrittymistä alhaalta päin eikä ylhäältä päin, kansanvalistustoiminnasta, kuten ennen. Sivistyneistön epäluulolle kansannäytelmiä kohtaan on siis löydettävissä poliittisia juuria heti suomenkielisten kansannäytelmien varhaisimmilta vuosikymmeniltä 1800-luvun puolen välin tienoilta⁴⁷ (ks. Pietilä 2003, 61, 73–78, 85–87). Virallisesti työväenliike ja nuorisoseuraliike omaksuivat kuitenkin toiminnassaan samanlaisen kansaa valistavan tavoitteen kuin fennomaanit. Käytännössä nuoriso-, raittius- ja työväenseurojen iltamissa jouduttiin kuitenkin koko niiden historian ajan, 1960-luvulle saakka, antamaan myönnötyksiä karnevalismille, jotta yleisö olisi kuunnellut myös valistavaa ohjelmaa. Useimmiten iltamien ohjelmassa vuorottelivat vakavammat ja viihteellisemmät osuudet, myös jossakin määrän saman esityksen, kuten näytelmän sisällä. (Kurkela 2000.) Erityisesti 1950-luvulta alkaen kansankulttuurin ideaali joutui vastakkain uudenlaisen viihdekulttuurin, kuten rillumarei-elokuvien kanssa, eikä viihdettä hyväksytyt oikeistolaisten saati vasemmistolaisten kulttuurialan toimijoiden piirissä osaksi kansankulttuuria (Heikkinen 1996). Siten myös kansankulttuuri-sanana merkityksestä käytiin koko ajan kulttuurista kamppailua.

⁴⁷ Vuoden 1850 sensuuriasetuksella pyrittiin estämään suomenkielisen virkamiehistön synty. Tämän tavoitteen saavuttamiseksi kiellettiin mm. Suomen Kirjallisuuden Seuran jäsenyys ylioppilailta, käsityöläisiltä sekä työläis- ja maanviljelijäluokkaan kuuluvilta. (Pietilä 2003, 61.)

Kielellis-kulttuurinen ja poliittinen kansa-käsitys eivät olleet toisistaan erillisiä vaan kietoutuivat poliittisissa kirjoituksissa ja käytännöissä usein yhteen. Erityisesti 1820-luvulla Suomen ruotsinkielisessä lehdistössä etninen ja juridinen kansa-käsite yhdistettiin toisiinsa, kun taas suomenkielinen lehdistö oli varovaisempi 1880-luvulle asti, jolloin Lauri Kivekäs ja muut radikaalit ylioppilasfennomaanit herättelivät kielitaistelua sekä kansan omaa toimintaa poliittisessa julkisuudessa. Tällaista ”kansankiihotusta” sekä kieliriidan lietsomista liberaalit ja monet vanhat fennomaanitkin puolestaan vastustivat kiihkeästi. (Liikanen 2003, 269–292.)

Kielellis-kulttuurinen kansa-käsitys oli lähtökohdiltaan nationalistinen. Suomessa nationalismi sai jalansijaa 1800-luvun alkuvuosikymmeninä Suomen Venäjään liittämisen jälkeen. Tämän käsityksen taustalla oli kansallishenki-ajattelua, johon Suomessa erityisesti nojautui Snellman. Kielellis-kulttuurisessa merkityksessä kansa-käsitystä alkoi määrittää kansallishengen ajatus, joka sisälsi sellaisia asioita kuin kansan tavat ja kansan henkinen kasvu tietoisiksi itsestään. (Liikanen 2003, 275–276.) Topeliaanisessa suomalaisuuskäsityksessä Suomi oli köyhä ja karu työmaa, joka uut-terien suomalaisten oli voitettava muuttamalla se viljavaksi. Tosin Maamme-kirjassa nousi esiin myös epäily siitä, etteivät suomalaiset olleetkaan niin ahkeria kuin heistä rakennettu mielikuva edellytti. Toteutuakseen suomalaisten todelliset ominaisuudet, ahkeruus ja kestävyys, vaativat ylempien ohjausta. (Rantanen 1994, 17–22.)

1930-luvulla käytiin keskusteluja suomalaisesta rodusta, ja sen alempiarvoisuudesta verrattuna esimerkiksi ruotsalaisiin. Leimallisiksi ominaisuuksiksi suomalaiselle kansanluonteelle katsottiin muun muassa umpimielisyys ja vähäpuheisuus. (Peltonen 1998, 26–29.) Edelleen talvi- ja jatkosotien jälkeen, 1950-luvulla, oli tapana vertailla suomalaisuutta varsinkin keski-eurooppalaisuuteen. Tässä vertailussa suomalaiset olivat metsäläisiä, vasta hiljan korvesta kaupunkiin kotoutuneita siinä missä keski-eurooppalaisilla oli kehittynyt kaupunkikulttuuri ja ikiaikainen sivistys. Tämä rinnastus ei kuitenkaan koskenut vertailijoita itseään. Oli tavanomaista tehdä kahtiajako sivistyneeseen yläluokkaan ja hillittömästi käyttäytyvään rahvaaseen. Vielä 1950-luvulla suomalaisen tieteen piirissä esiintyi näkemyksiä, joiden mukaan suomalaiset rotuna olivat huonompia kuin muut eurooppalaiset – joskin näitä näkemyksiä myös vastustettiin. (Peltonen 2002, 14–16; 41–46,

49–62.)⁴⁸ Kansa tarkoitti tässä diskurssissa siis suomenkielistä rahvasta, joka oli toisenlaista, tavoiltaan alkeellisempaa kuin sekä suomenkielinen että ruotsinkielinen sivistyneistö – keskieurooppalaisista puhumattakaan.

1940-luvulla alettiin kuitenkin myös kehittää toisenlaista, talonpoikaista miesihannetta eurooppalaiset tavat hallitsevan herrasmiehen rinnalle. Kansatieteilijä Sakari Pälsi esitteli käytösihanteeksi rehdin kansanmiehen, jolle oli ominaista tasavertainen osallistuminen alaistensa kanssa niin työhön kuin ruokailuun, iloihin ja vastoinkäymisiin. Tämäkin kansanmiehen ihanne sisälsi vielä hierarkkisen erottelun, sillä parhaimmiksi esimerkeiksi tästä ihanteesta Pälsi nosti sellaiset ammattikunnat kuin talonisännät, papit, nimismiehet ja metsänhoitajat. Olennaista ei kuitenkaan ollut sivistys vaan rehtiys. Seuraavalla vuosikymmenellä tukkilais- ja rillumarei-elokuvissa tarjottiinkin niiden yleisölle vielä hieman uudenlaista kansanmiehen ihannetta, jonka ominaisuuksia olivat rempseys, sanavalmius, ahkeruus sekä omista asioistaan ja perheestään huolehtiminen. (Peltonen 2002, 116–124.) Myös tässä ideaalissa poliittinen kansa-käsitys ja etnis-kielellinen kansa-käsitys kietoutuivat yhteen: alemmille yhteiskuntaluokille etsittiin toisenlaista, heille realistisemmaksi oletettua käyttäytymisen ja elämäntavan ihannetta, joka samalla olisi lähes samanarvoinen vaihtoehto aiemmin vallitsevalle sivistyneistön ihanteelle. Samalla tätä ”kansanmiehen” ihannetta tarjottiin suomalaisempana vaihtoehtona kuin sivistyneistön ideaalia, eurooppalaista herrasmiestä.

Mikä on sanojen kansa ja kansanomainen suhde? Kansanomaisuudella on tarkoitettu varsin moninaisia asioita, kuten vääriä ja virheellisiä käsityksiä maailmasta vastakohtana tieteelliselle maailmankuvalle, mihin yhdistyy käsitys kansanomaisesta kulttuurista hidasliikkeisenä ja muutosvihamielisenä. Kansatieteen ja folkloristiikan tutkimuksessa kansankulttuuri on joko ymmärretty talonpoikaiskulttuuriksi ja sellaisena korkeakulttuurin vastakohtaksi – tai, erityisesti viime aikoina, kansatieteen tutkima kansa kulttuureineen on haluttu ymmärtää hyvin neutraalisti yhteisöksi ylipäättään, jolloin siihen ei ole liitetty mitään yhteiskunnallisia tuntomerkkejä. Erityi-

⁴⁸ Petri Ruuska (2004b, 218) on huomauttanut, että suomalaisten asettaminen muita eurooppalaisia alemmalle kehitystasolle, esim. nimittämällä suomalaisia mongoleiksi, on alun perin tapahtunut muiden kuin suomalaisten itsensä toimesta.

sesti Suomi on niin kansatieteen kuin yhteiskuntatieteiden piirissä nähty kulttuurisesti poikkeuksellisen yhtenäiseksi maaksi, jossa kulttuurinen ymmärrettävyys ylittää luokkarajat. (Knuutila 1992, 59–64; ks. myös Liikkanen 1998, 130–132.) Kansanomaisuuden merkitys on siten muuttunut sen mukaan, miten kukin määrittelijä on halunnut ymmärtää sanan kansa.

Tutkimusaineistossani ”kansaa”, ”kansannäytelmät” tai ”kansanomainen” eivät näyttäytyä ainakaan merkitykseltään neutraaleina sanoina vaan niitä koskevissa diskursseissa ”kansaa” yhdistyy edellä kuvattuihin, historiallisiin kansa-sanan merkityksiin varsin eri tavoin kunkin televisiosarjan kohdalla. *Rintamäkeläisistä* puhuttiin kritiikeissä kansannäytelminä ja se siten yhdistettiin osaksi kansan(-)kulttuuria. *Tankki täyteen* puolestaan ymmärrettiin niin tekijöiden kuin sarjan katsojien takapajuisuutta ja kulttuurista hidasliikkeisyyttä ilmentäväksi tarinaksi, jota nimitettiin jopa hölmöläis-saduksi. *Reinikainen* puolestaan yhdistettiin kansanomaisuuteen monin erilaisin säikein: sarja edusti kansankulttuuria televisiossa (toisin kuin älykkäämmät ohjelmat), sen päähenkilö vetosi kansaan (vaikka ei luultavasti sivistyneistöön); päähenkilö oli kansanomainen tavoiltaan, mutta häntä pidettiin siitä huolimatta ihailtavana esimerkkinä suomalaisesta kansasta. Näin sarjojen kritiikeissä toistettiin varhaisempia kansa-käsityksiä: *Rintamäkeläisten* kohdalla nousi voimakkaimmin esiin ajatus kansan omasta kulttuurista, sellaisena kuin sitä jo 1800-luvulla kehiteltiin; *Tankki täyteen* oli osoitus rahvaan metsäläisyydestä, kun taas *Reinikaista* tulkittiin painokkaimmin 1950-luvun rehdin kansanmiehen ihanteen ruumiillistumana, vaikka muutkin kansa-sanan merkitykset olivat läsnä.

Rintamäkeläiset kansannäytelmänä: tyypejä ja häiritsevää komiikkaa

Kansannäytelmä-käsitteellä viitataan teatterintutkimuksessa yleensä näytelmiin, joille ominaisia piirteitä ovat sijoittuminen maalaisympäristöön, tyytellyt henkilöhahmot sekä komediallisuuden ja traagisuuden sekoittaminen. Aiheena on usein nuoren parin rakkaus.⁴⁹ Kansannäytelmä-nimityksen

⁴⁹ Kansannäytelmien ja kansankomedioiden kirjoittajina mainitaan useimmin Minna Canth, Robert Kiljander, Aleksis Kivi, Gustaf von Numers, Kaarle Halme, Maiju Lassila, Teuvo

sisälle mahtuvat kuitenkin niinkin erilaiset näytelmät kuin Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* (1899) ja Maria Jotunin *Tohvelisankarin rouva* (1924) (Tanskanen 2010a, 91–102; Pietilä 2003, 29–30, 132–133, 168–170, 191–233, 260–286). Samoin joskus kansannäytelmien joukkoon on laskettu myös *Niskavuori*-näytelmät (ks. Tanskanen 2010b, 191), mikä kertoo siitä, että olennainen elementti ”kansannäytelmän” lajityypille on ollut myös ”kansansuosio”. Samoin kansannäytelmien yhteydessä teatterintutkimuksessa yleensä mainitaan, että kansannäytelmiä esitettiin paljon työväenteattereissa ja harrastajateattereissa (Tanskanen 2010a, 91; Pietilä 2003, 170–171, 202–252). Näin kansannäytelmä-määritteeseen on liitetty jossakin määrin ”harrastelijamaisuus” ja toisinaan julkilausumaton, toisinaan julkilausuttu epäily niiden taiteellista tasoa kohtaan⁵⁰.

Keskustelu tyyppitellyistä henkilöihahmoista ja tyyppinäyttelemisestä näkyy mielenkiintoisella tavalla *Rintamäkeläisten* kritiikeissä. Jotkut kriitikoista tulkitsivat henkilöihahmojen olevan tyypejä, mutta tyyppi-sanaa käytettiin kuvaamaan lähinnä henkilöihahmon tuttuutta, ja tyyppi käsitettiin näytelmän rakennusaineeksi, joka sinällään ei ollut kielteinen tai myönteinen. Esimerkiksi Eila Roineen esittämää Helmi Honkosta kuvailtiin ”tyypilliseksi uutistenvälittäjäemännäksi”⁵¹, ja *Rintamäkeläisten* henkilöihahmoja ylipäätään ”maaseutu-elämäntyypeiksi”, jotka kriitikon mielestä osoittivat toisaalta, että kirjailija tunsi henkilönsä erinomaisesti, mutta toisaalta tekivät niistä katsojalle yllätyksettömiä⁵².

Sen sijaan *Helsingin Sanomien* arvosteluissa Jukka Kajava näki *Rintamäkeläiset* useimmiten hirvittävänä tyylisekasotkuna, jossa tyytit ja psykologisesti syvälliset henkilöihahmot esiintyivät rinnan. Useiden vuosien ajan *Helsingin Sanomien* arvioissa palattiin yhä uudelleen kysymykseen sarjan kansannäytelmäisyydestä. Näissä teksteissä Veijo Pasasen isäntä nimettiin ”kansannäytelmätyypiksi” ja Eila Roineen Helmi Honkonen

Pakkala sekä Maria Jotuni, joista viimeksi mainitun katsotaan muuttaneen kansankomedian perinnettä aiempaa ironisemmaksi ja henkilöihahmoja psykologisesti syvällisemmiksi (Tanskanen 2010a, 91–102).

⁵⁰ Toisaalta 1950-luvun elokuvakriitikko saattoi pitää harrastelijänäyttelijöitä erityisen sopivina esittämään ”kansantyypejä”, koska he tällöin ”esittivät itseään” (Lehtisalo 2011, 250–251).

⁵¹ E. Lavia: Etelä-Saimaa 10.10.1972.

⁵² Pentti Kivistö: Etelä-Saimaa 4.7.1973.

”komedia-akaksi”, samalla kun ”aidoilta ihmisiltä vaikuttavia” Sirkka Lehdon emäntää ja Matias Ikävälkon Aarne-poikaa kiiteltiin.⁵³ Sarjassa nähtiin ”maaseutuväestön klisheisiä tyyppipiirteitä”, mutta toisaalta myös juuri nähdyn jakson ”rauhallista ja luontevaa ihmiskuvausta” sekä ”rasitteetonta, hillitysti ilmeikästä ja vivahteista lähtilannedialogia”⁵⁴. Heinäkuussa 1973 *Helsingin Sanomissa* valiteltiin jälleen sarjan ”kansannäytelmällisiä tyyppikorostuksia” ja kuvattiin Veijo Pasasen roolisuoritusta: ”kuin tukkijokelaisista kesäteatterikulisseista reväisty; yleispateettinen, yksityiskohdaton”⁵⁵. Sarjan edetessä sen näytteleminen sai kuitenkin myös ymmärrystä. Jakson 13 perusteella *Rintamäkeläisten* näyttelijätöskentelyn arvioitiin kuitenkin olevan yhtenäistä – vaikka sarja kärsikin ”kansannäytelmän tyyppirasitteista” – ja todettiin sarjan ”jopa pyrkivän toteutuksessaan ihmiskuvaukseen”, niin että loppukohtauksessa päästiin ”jo hyvinkin vivahteikkaisiin ihmissuhdetutkielmiin”⁵⁶. Maaliskuussa 1977 *Helsingin Sanomissa* kirjoitettiin jo niinkin, että: ”*Rintamäkeläiset*”-sarjan jaksoissa elää taidon ja esittäjien viehättävyyden summa. *Eila Roine ja Veijo Pasanen rakentelevat tyyppejään pinnan alta paistavan komiikan varaan leppoisasti, hyrisyttävästi.*”⁵⁷ Viimeisessä *Rintamäkeläisiä* koskevassa arvioissa sarja kuitenkin määriteltiin taas huonoksi teatteriksi, joka oli ”tyyppin kävelemään räiskittyä ja sisällöltään yhdentekevää hokemista ja huutamista”⁵⁸.

Teatterissa ja teatterintutkimuksessa tyyppihenkilö tarkoittaa yleensä etenkin komedioissa esiintyviä henkilöitä, jotka toistuvat näytelmästä toiseen. Niiden tunnistettavuuden on katsottu perustuneen joko universaalisesti tunnistettaviin ihmiselämän ehtoihin, kuten perusluonteenpiirteisiin tai ikään, tai sitten tyyppien on nähty nojautuvan yhteiskunnallisiin oloihin ja kulttuuriarvoihin, kuten olemassa oleviin ammatteihin tai kasvatukseen.⁵⁹

⁵³ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 30.1.1973.

⁵⁴ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 28.2.1973.

⁵⁵ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 11.7.1973.

⁵⁶ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 1.2.1975.

⁵⁷ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 22.3.1977.

⁵⁸ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 9.6.1977.

⁵⁹ Pohjola (1986, 401) antaa esimerkeiksi ”laajalle levinneistä tyypeistä” typeruksen, kerskailijan, valehtelijan, huijarin, juonittelijan, juoruilijan, kulkurin, saiturin ja pelkurin hahmot. Suomalaisista kansankomedioista kirjoittava Katri Tanskanen (2010a, 91) luetteloi puo-

(Pohjola 1986, 401.) Teatterinäyttelijät saattoivat 1800-luvulla erikoistua joihinkin tyyppeihin ja olla ns. *tyyppinäyttelijöitä*, kun taas parhaat roolit oli kirjoitettu ilmaisultaan monipuolisille *luonnonnäyttelijöille*, joiden roolivalikoima oli laaja (Suutela 2005, 62–71). Myös amerikkalaisen elokuvan tyypeistä (esim. Dyer 1998/2004) ja suomalaisen elokuvan ”naistyypeistä” (Lehto-Trapnowski 1996; vrt. Koivunen 2004, 240–243) on keskusteltu samansuuntaisesti, etsien elokuvista toistuvia ja yleisesti tunnistettavina pidettyjä hahmoja. Suomalaisia elämäkertaelokuvia tutkinut Anneli Lehtisalo (2011, erit. 113–115; 115–155) on todennut tyyppin ja psykologisen henkilöahmon eron taustalla olevan pitkän kulttuurihistoriallisen muutoksen: keskiajalta periytyvässä kerrontatavassa tyyppi oli – yleensä hyveellinen ja esikuvallinen – esimerkki tietynlaisen ihmisryhmän edustajasta, ja tyyppin esittäminen palveli kertomuksen elämää ohjaavaa tehtävää. Modernina aikana puolestaan on oltu kiinnostuneita juuri tietyn henkilön elämästä ja hänen luonteestaan, koska tarinalle on ollut olennaista päähenkilön yksilöllisyys ja erityisyys. Inhon, jota kritiikeissä näytetään tuntevan ”tyyppettä” kohtaan, toinen puoli olikin yksilöllisen ja erityisen, psykologisesti syvällisen henkilöahmon arvottaminen korkealle.

Myös useissa isoissa maakuntalehdissä kritiikkejä julkaisseen Tapani Uusiniityn arvioissa sarjan tyyliä syytettiin tyyppikomikaaksi ja näyttelemistä tyyppitulkinnoiksi⁶⁰. Arvioissa sarjan ”poliittisen osoittelun” nähtiin ”kaventavan ennestäänkin yksioikoista tyyppittelyä” sekä ”tekosukkeluuden” hajottavan luonnekuvausta⁶¹. Varsinkin Veijo Pasasen ja Eila Roineen koomiset osasuoritukset olivat kritiikin mukaan vaara sarjan uskottavuudelle⁶². Ylipäätään näyttelemisen oli sarjassa ”kansannäytelmämaista”⁶³. Sen sijaan kiitosta saivat sarjan nuoret näyttelijät Kielo Tommila ja Matias Ikävalko, jotka olivat ”*arki-ihmisiä kansannäytelmämaaisessa tilanteessa eivätkä kansannäytelmän henkilöitä arkisissa tilanteissa, kuten jakson aikuiset*”⁶⁴.

lestaan tyyppillisinä henkilöahmoina ”juoruavat naiset, ennustajaeukot, peräkamarin pojat ja tekopyhät keinottelijat”.

⁶⁰ Tapani Uusiniitty: Aamulehti 1.12.1972; Ilkka/Lalli/Karjalan maa 27.10.1974.

⁶¹ Tapani Uusiniitty: Etelä-Saimaa 6.2.1975/Itä-Savo 8.2.1975.

⁶² Tapani Uusiniitty: Aamulehti 31.1.1973.

⁶³ Tapani Uusiniitty: Aamulehti 28.2.1973.

⁶⁴ Tapani Uusiniitty: Aamulehti 28.3.1973.

Niin Uusiniityn kuin *Helsingin Sanomien* Jukka Kajavan kriitikeissä asetettiin siis ehdottomaksi ihanteeksi moderni, psykologinen näytelmä ja siihen sisältyvä tapa näytellä, jonka vastakohtana kriitikoiden argumentoinnissa toimivat kansannäytelmät tyyppineen. Suomalaisen teatterin kentällä modernistiset suuntauksukset olivat vaikuttaneet jo 1950-luvulta alkaen: näyttelijöiden kouluttajat ja ohjaajat olivat Stanislavskin, Brechtin⁶⁵ tai tanskalaisohjaaja Sam Besekowin oppeihin nojautuen tai yleisemmin ranskalaiseen teatterikulttuuriin tukeutuen pyrkineet irrottamaan näyttelijöitä manereista, päätöksestä ja sovinnaisuudesta, kuten nämä teatterinuudistajat asian näkivät⁶⁶. Tilalle pyrittiin saamaan psykologista aitoutta, moniviivaaisuutta ja eläytymistä, sillä tuolloin oli kyllästytty realistiseen tapaan psykologisoida henkilöhahmoja, ”arkirealismiin”, ”latteaan naturalismiin” ja illusionismiin.⁶⁷ Silti edelleen 1960-luvulla niin teatteri- kuin elokuvakriitikkissä teatterinäyttelijöitä oli tapana arvostella ”teatraalisuudesta” ja ”ylinäyttelemisestä” elokuvissa (Tanskanen 2010d, 246–251; Lahtinen 2010, 339–34; Seppälä 2010b, 241–242; elokuvakriitikkistä ks. Koivunen 1996, 57–65).

Näissä kielteisissä kriitikeissä ”kansannäytelmämaisuus” ja ”tyyppiko- miikka” olivat haukkumasanoja, jotka ilmeisesti vihjasivat esityksen harrastelijamaisuudesta ja teatraalisuudesta. Kuitenkin suomalaisissa teattereissa oli 1970-luvulla otettu ”kansannäytelmät” taas voimallisesti ohjelmistoihin. Teatterissa vallitsi ”kansanteatterin” ihanne, joka tarkoitti muun muassa yleisön palvelemista kansannäytelmillä ja klassikoilla. Esityksissä sekä hyö-

⁶⁵ Brechtin runoja ja näytelmiä oli toki ollut suomalaisten teatterien ohjelmistossa jo vuodesta 1929 alkaen, mutta 1950-luvulla kiinnostuttiin hänen teatterikäsityksestään aiempaa teoreettisemmin (Tanskanen 2010b, 248).

⁶⁶ Stanislavskin ja Brechtin oppeja pyrittiin ensin yhdistämään, kuten Sam Besekow teki, mutta pian huomattiin näiden kahden teatterilinjan ero (Tanskanen 2010b, 247).

⁶⁷ Tampereella 1960-luvulla voimakas vaikuttaja niin Tampereen Työväen Teatterin johtajana ja ohjaajana kuin näyttelijöiden koulutuksen suunnittelijana oli Eino Salmelainen, joka ohjaajana karrikoi henkilöhahmoja luodakseen vahvoja vastakohtaisuuksia sekä pyrki eläviin ja vereviin ihmiskuviin. Hän oli tuomassa 1950-luvulla Brechtiiä ja muita modernisteja ohjelmistoon ja pyrki erityisesti varhaisissa ohjauksissaan rikkomaan totuttuja esitystapoja, mutta myöhemmin Salmelaista ei ole pidetty modernistina vaan ennen kaikkea suomalaisuuden tulkitsijana ja realistina. (Tanskanen 2010c, 189–193; ks. myös Paavolainen 1992, 115, 119.)

dynnettiin vanhaa esityserinnettä että etsittiin tuoreita esittämisen tapoja ja uusia näkökulmia. (Seppälä 2010a, 311–313.) Tapani Uusiniityn yhdessä arviossa *Rintamäkeläisten* ilmeisesti nähtiinkin omalla tavallaan olevan osa tätä trendiä, mutta epäonnistuneesti:

*”Rintamäkeläiset-sarja ponnistaa kansannäytelmän pohjalta, mutta se ei rakenna perinteelle, vaan madaltaa sitä. Se noukkii yksityiskoh tia nykytodellisuudesta, mutta kokonaisuutena hahmottaa maaseutunsa jäsentymättömäksi ja vinouttavasti painottaen.”*⁶⁸

Edellä kuvatuissa kritiikeissä oli voimakas odotus siitä, että tv-sarjan tuli esittää maaseutu ja sen ihmiset ”totuudenmukaisesti”. Komiikka ja tyypeiksi tulkitut henkilöahmot eivät voineet olla ”todellisuuden” esittämisen keinoja. Ihanne oli realismi ja ns. ”vakava draama” sekä psykologisesti syväiset henkilöahmot. Tätä ihannetta *Rintamäkeläiset* ei näissä kritiikeissä nähty toteuttaneen. Aiemmassa tutkimuksessa on tuotu esiin, kuinka tv-sarjojen tuottamien tunteiden pelättiin tekevän yleisöstä passiivisia ja puolustuskyvyttömiä. Huolen aiheuttajaksi on tutkimuksessa osoitettu varsinkin romanttiset tunteet ja siihen liitetty eskapismi. (Elfving 2008, 197–205.) Kuitenkin *Rintamäkeläisten* kritiikit osoittavat, että myös komiikka ja huumori sekä niihin liittyvät tunteet tulivat brechtiläisestä taidekäsituksesta vaikutteita saaneissa kritiikeissä torjutuiksi.

Pelkoa ”kansan” taidemaun pilaamisesta ja koomisuuden torjumista näytelmissä tämän uhan vuoksi oli kuitenkin suomalaisen teatterin piirissä esiintynyt jo kauan ennen brechtiläisten vaikutteiden saapumista Suomeen. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa kaikki yhteiskunnalliset liikkeet työväenliikkeistä nuorisoseuroihin olivat toiminnassaan hyväksyneet ajatuksen kansan sivistämisestä, ja tämä ajatus oli voimassa pitkälle 1960-luvulle saakka. Tätä tarkoitusta ”hupailujen” ei katsottu palvelevan. (Pietilä 2003, 231–234, 286–293; Kurkela 2000.) Sarjan leimaaminen kansannäytelmäksi sijoitti sen matalaan kulttuuriin, ja ”tyyppien” käyttö viittasi kriitikoiden diskursissa halveksittavaan populaariin ja yleisön suosion ”kalasteluun”⁶⁹. Näissä kritiikeissä yhä uudelleen samoja määritteitä toistamalla *Rintamäkeläisistä*

⁶⁸ Tapani Uusiniity: Etelä-Saimaa 6.2.1975/Itä-Savo 8.2.1975.

⁶⁹ Ks. Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 6.10.1973.

tuotettiin käsitys liian helppotajuksena, huonolaatuisena ja vakavalle draamalle sopimattomasti humoristisuudella katsojia viekoittelevana tv-sarjana. Toisaalta *Rintamäkeläisten* ja samalla kansannäytelmien määrittelemisen huonoksi teatteriksi toisti käsityksiä yksinkertaisesta kansasta ja sen yksinkertaisesta, ”kansanomaisesta” kulttuurista. Katsojia pyrittiin ohjaamaan pois sivistymättömyydestä ja kansannäytelmistä ja suuntautumaan sen sijaan moderniin ihanteena ja elämäntapana: rationaalisuuteen, asiallisuuteen ja yhteiskunnalliseen toimintaan. Kritiikkien voimakkaat kannanotot kansannäytelmämaisyttä ja humoristisuutta vastaan viestivät kriitikkojen pelkäävän, etteivät sarjan katsojat olleet brechtiläisen taidekäsityksen edellyttämän kaltaisia.

Tankki täyteen ”neokansankomediana”?

Tankki täyteen -sarjan tekijät eivät pelänneet kansankomedia-sanan kielteisiä mielleyhtymiä. Päinvastoin, tekijät nimittivät uutta komediasarjaansa ”neokansankomediaksi”⁷⁰. *Turun Sanomien* kriitikon tulkinnan mukaan tämä tarkoitti sitä, että ”perinteisen kansankomedian aineksista ovat ainakin viina ja aitat kadonneet pois, mutta säilytetty todellisuuspohjaisuus ja ihmisten luonteikkuus”⁷¹. Myös tekijät itse ilmoittivat, että sarjan lähtökohtana oli ”suomalainen todellisuus”, koska ”arkipäivän huolet” ”tekevät komedian henkilöistä uskottavampia”⁷².

Tankki täyteen -sarjan tekijöiden tarjoamaan tulkintaan sarjasta ”todellisuuden” ja ”arkipäivän” kuvauksena ei juurikaan tartuttu⁷³. Sen sijaan sarjaa arvioitiin suomalaisena televisiokomediana. Tekijät itse olivat toisaalla tarjonneet tällaista tulkintaa, sillä sarjan käsikirjoittajat julkaisivat näyttävästi ennen sarjan ensimmäistä jaksoa pamfletin viihteentekemisen vaikeu-

⁷⁰ SL: *Turun Sanomien* Extra 16.9.1978; [Ei kirjoittajaa]: *Tiedonantaja* 20.9.1978.

⁷¹ SL: *Turun Sanomien* Extra 16.9.1978.

⁷² MS: *Aamulehti* 15.9.1978.

⁷³ Ks. kuitenkin MS: *Aamulehti* 15.9.1978 ja 29.9.1978. Myöskin MS on kirjoittanut sarjasta ”todellisuuden” kuvauksena hieman ironisesti: ”Hauskuutta ’suomalaisen todellisuuden’ pikkuharmeista irtoaa kyllä mukavasti. Kun mikään ei pelaa, eivät ihmissuhteet, ei levysoitin eikä ketschuppipullo. Ja kahvikuppikin on liian täysi.”

desta Suomessa sekä yrityksestään tehdä ”ensimmäisen kerran suomalaista tv-komediaa”⁷⁴ (ks. myös Ruoho 2001, 90–91). Tämä sai useat kriitikot vertailemaan *Tankki täyteen* -sarjaa muissa maissa tehtyihin komedioihin. Joillekin kriitikoille sana ”komedia” näytti kuitenkin viittaavan nimenomaan elokuvan komediaklassikoihin, kuten *Ohukaiseen ja Paksukaiseen*, Charlie Chapliniin ja Jacques Tati’iin. Näissä kritiikeissä *Tankki täyteen* -sarjaa arvosteltiin kyynisyydestä ja ”yksinkertaisten ihmisten” pilkkaamisesta, kun taas elokuvaklassikoissa oli kriitikoiden mielestä lempeyttä, lämpöä ja ymmärrystä – ”hymyä kyynelten takaa”. Nämä kriitikot olivat sitä mieltä, että *Tankki täyteen* -sarjan tekijät eivät hallinneet edes viihdyttämisen perusasioita.⁷⁵

Aamulehden kriitikko kaipaili sarjaan lisää vauhtia amerikkalaisten komediasarjojen tapaan⁷⁶. Myös Helsingin Sanomissa tultiin sarjan toisella esityskerralla siihen tulokseen, että sarjan ”tyypit” olivat ”riittävän reheviä ja toisaalta riittävän yksinkertaisia”, mutta suomalaiset näyttelijät eivät osanneet näytellä tekstiä, joka oli ”armottomasti englantilaista sarjakomediaa”. Kritiikeissä kaivattiin psykologisen näyttelemisen hylkäämistä ja todettiin: ”Näin tekevät brititkin ja näin heidän vastaavat luomuksensa ovat suomalaisia vastinetta hauskempia.”⁷⁷

Tankki täyteen -sarjan kritiikeissä sekoitettiin ja liitettiin erottamattomasti yhteen kaksi ”kansaa”-sanan merkitystä: kansa sivistymättömänä ”rahvaana” ja kansa oman kansallisuutensa edustajina, ”suomalaisina”. Niissä toistettiin ajatus suomalaisesta kansasta ”metsäläisinä”, jotka ovat auttamatta jäljessä eurooppalaisesta – ja elokuvien suhteen myös amerikkalaisesta kulttuurin tasosta. Suomalaiset ovat tässä diskurssissa takapajuinen kansa, joka ei kykene tuottamaan kansainvälisten mallien mukaisia kulttuurituotteita. Ajatus, jota on toistettu tällä vuosikymmenelläkin muun muassa Eurovision laulukilpailuja arvioitaessa (Pajala 2006, 319–347, 91–95), on Satu Apon (1998) mukaan osa suomalaisuuden stigmatisoinnin traditiota, jossa suomalaiset liittävät kansallisuuteensa ensisijaisesti kielteisiä piirteitä.

⁷⁴ Matti Rosvall: Helsingin Sanomat 10.9.1978.

⁷⁵ Markku Rintanen: Turun Päivälehti 23.8.1978; [Ei kirjoittajaa]: Tiedonantaja 20.9.1978.

⁷⁶ MS:Aamulehti 29.9.1978.

⁷⁷ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 10.8.1982.

Stigmatisoinnin taustalla on yli satavuotinen asetelma, jossa ”suomalaista kansaa” ovat määritelleet sitä hallitsemaan pyrkinyt eliitti. Suomesta on yhä uudelleen toistettu käsitystä periferiana, joka on kaukana sivistyksestä. Eri-tyiseksi suomalaiset tekee erityinen typeryys. (Keränen 1998, 10; ks. myös Ruuska 2004a, 156.)

Tässä diskurssissa, jota nimitän metsäläisyysdiskurssiksi, kansaan ja sen kulttuuriin liitettiin takapajuisuuden ohella rumuus, alhaisuus ja karkeus vastakohtana kauniille, ylevälle ja hienostuneisuudelle – kuten tehtiin jo 1950-luvun keskusteluissa rillumareista (ks. Heikkinen 1996, 313–314). Kritiikkien mukaan *Tankki täyteen* pilkkasi karkealla tavalla yksinkertaisia ihmisiä, kun taas amerikkalaisissa komedioissa pilkattiin ihmisiä ymmärtäen ja lämmöllä. Edellä kuvatuissa vertailuissa elokuvakomediaklassikot asetettiin siten *Tankki täyteen* -sarjaa paremmiksi niiden korkeamman moraalien ja ylevämmän eetoksensa vuoksi.

Kaksi *Tankki täyteen* -sarjan kriitikoista ei tyytynyt komedia- tai edes kansankomedia-määritelmään vaan nimesivät sarjan ”hölmöläiskuvaelmaksi”⁷⁸ tai ”hölmöläistariksi”:

*”...Hölmöilyä alusta loppuun oli ensimmäinen osa tv 2:n komediasarjasta ”Tankki täyteen”. Se on aineksiltaan perinteinen – vaikkakin nykyaikaan sijoitettu – suomalainen hölmöläistarina, jossa on oma eittämätön komiikkansa. Toteutuksen pitäisi kuitenkin olla jotain muuta kuin hölmöilyä: pitkäpiimäisiä yksinpuheluja, venytettyjä kohtauksia, puolivillaisia kaksimielisyyksiä, kiroilua (käykylä vakavissa naturalistisissa näytelmissä mutta tuskin ketään hauskuttaa), kaikenkaikkiaan tylsää jakkimista.”*⁷⁹

Nimeämällä *Tankki täyteen* hölmöläissaduksi se vahvasti liitettiin kansankulttuurin osaksi. Vaikka sadut hölmöläisistä olivat perustaltaan yleisluontoisia (ks. Setälä 1912, Aarne 1911), niiden on Suomessa tulkittu kuvaavan juuri suomalaisen rahvaan huijattavuutta ja tyhmyyttä (Pietilä 2003, 68–71)⁸⁰. Molemmissa edellä mainituissa kritiikeissä ”hölmöläisyys”

⁷⁸ Zoom: Karjalainen 14.11.1978.

⁷⁹ Päivi Hammarberg: Kirkko ja Kaupunki 20.9.1978.

⁸⁰ Ilmeisesti hölmöläistarinoita kerrottaessa on joissakin 1800-luvun puolen välin kirjoituksissa hölmöläisten sijaan puhuttukin usein hämäläisistä, mutta hölmöläistarinoita on sijoitettu muihinkin ”todellisiin” paikkoihin. (ks. Aarne 1911; Setälä 1912).

liitettiin sekä se, että sarja kriitikoiden mielestä kuvasi ”yksinkertaisia” ihmisiä, mutta myös sarjan tekijöiden ”hölmö” käsitys siitä, mikä on hauskaa. Typerien ihmisten kuvaaminen huonolla toteutuksella sekä näiden kahden asian yhdistäminen ”hölmöläissatuihin” epäilemättä osoitti *Tankki täyteen* -sarjan tekijöiden ja myös sen katsojien huonoa makua, sivistymättömyyttä ja takapajuisuutta.

Sarjan huonoa makua ja rahvaanomaisuutta osoitti myös siinä esiintyvä kiroilu, joka suomalaisessa kansankuvauksessa on ollut sallittua vain silloin, kun se on yhdistynyt raakaan ja irvokkaaseen, groteskiin. Sen sijaan ”hu-pailevaan komiikkaan” perustuvaan ”kansankuvaukseen” se ei ole kuulunut. (Nummi 1996, 109.) Edellä oleva kritiikkilainaus viittaa siihen, että varsin tiukka jako vakavan ja valistavan sekä toisaalta kepeän ja viihdyttävän välillä oli edelleen voimassa 1970-luvun lopulla ”kansaa” kuvattaessa.

Kuten *Rintamäkeläisten*, myös *Tankki täyteen* -sarjan henkilöt nähtiin joissakin kritiikeissä tyyppeinä. Turun Päivälehdessä kriitikko totesi kyllästyneen oloisesti: ”*Tankin osakkeina ovat turski akka, vihtorimainen ukko, yksinkertainen poika ja rivoja kertova poliisi. Kaikki siis tuttuja ja moneen kertaan käytettyjä – mistä keksivätkin!*”⁸¹ Mainituilla tyypeillä viitattiin jälleen kansannäytelmän perinteeseen eikä niiden käyttö miellyttänyt kriitikkoa vaan todensi hänen näkemyksensä mukaan sarjan heikkolaatuisuutta ja ideoiden vähyyttä.

Toisaalta *Keskisuomalaisessa* ja *Helsingin Sanomissa* pelkistettyinä pide-tyissä henkilöhaamoissa nähtiin hyviäkin puolia niiden tunnistettavuuden vuoksi. Useita eri sarjoja käsittelevässä kritiikissään *Helsingin Sanomien* Jukka Kajava kehui nähtyä amerikkalaista jännityssarjaa, mutta tuli toisaalta siihen tulokseen, ettei siitä jäänyt suomalaisen katsojan käteen juuri mitään, toisin kuin *Tankki täyteen* -sarjasta, joka ”*sentään irvailee olemassa-oleville perustyypeillemme ja -asenteillemme*”⁸². Näissä kritiikeissä ”tyyppiä” ei niinkään ymmärretty teatteriperinteen näkökulmasta, kansannäytelmän henkilövalikoimasta otettuna hahmona vaan todellisena, ”yhtenä meistä”, tyypillisenä suomalaisena.

⁸¹ Markku Rintanen: Turun Päivälehti 23.8.1978.

⁸² Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 10.8.1982; ks. myös Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 19.10.1982.

Helsingin Sanomien kirjoituksessa toistui jälleen asetelma, jossa kriitikko puhui ”meistä suomalaisista” ja ”perustyypeistämme”, asettautuen silti puhumansa meidän ulkopuolelle, meitä arvioimaan (ks. Ruuska 1999a; Peltonen 2002, 14–16). ”Kansan” määrittelijänä televisiokriitikolla on tässä suhteessa vielä erityisen turvattu asema, sillä ”kansasta” puhuessaan hän on potentiaalisesti kaksinkertaisesti ulko- ja yläpuolisessa asemassa suhteessa kritiikin lukijoihin. Hänellä on asiantuntemuksensa kautta auktoriteettiase- ma sekä suhteessa tv-sarjan katsojiin, joita paremmin hän tuntee esittävän taiteen säännöt (ks. Lehtisalo 2009, 5), että myös tv-sarjan ”suomalaisiin” tekijöihin ja sen katsojiin, ”suomalaisiin” eli tässä tapauksessa ”kansaan” rahvaana – koska kriitikko tuntee kansainväliset esikuvat.

Tankki täyteen -sarjan kritiikeissä tuotettiin siten vahvasti käsitystä suomalaisista ”kansana”, rahvaana, jonka kulttuurin piiriin *Tankki täyteen* katsottiin kuuluvaksi. Televisiosarjana se oli jälleen yksi osoitus suomalaisten metsäläisyydestä. Kriitikit siis rakensivat käsitystä suomalaisesta ”kansasta” yhtenäisenä kategoriana, mutta sellaisena sosiaalisena kategoriana, johon kriitikot ja heidän kulttuurimakunsa omaavat ihmiset eivät voineet haluta kuulua. Vaikka sarjan katsojista puhuttiin kritiikeissä hyvin vähän, jos lainkaan, metsäläisyyden diskurssi tuotti asetelman, jossa sarjan katsojan piti asettua poikkiteloin korkeakulttuuristen arvojen kanssa voidakseen perustella katsomisensa, mikä samalla sijoittaisi hänet itsensä kulttuurisesti osaksi ”kansaa”. Korkeakulttuuriset arvot ja kansanomaisiksi mielletyt kulttuuriset arvot sulki pois toisensa tyystin pois eikä tässä diskurssissa ollut mahdollista nauttia katsojana niistä molemmista. Samalla sanojen ”kansan” ja ”suomalaisuus” merkitykset saivat identiteetin perustana ja kuulumisen kohteena epähaluttavan sävyn.

Reinikainen: juhlittu kansansankari ja rillumareiperinteen jatkaja

”Ilta osoitti, että ylivoimainen suosikki hupiohjelmien saralla on suomalainen peruspoliisi Reinikainen. Asiantuntijaraati päätyi tähän ratkaisuun, joka on kuin suoraan eniten katsottujen ohjelmien listalta poimittu. Siellähän Reinikainen keikkuu kakkoskanavan kärkitilalla 1,6 miljoonan katsojan voimin. Reinikaisessa on kieltämättä kansanomaisuutta. Tenho Sauren osaa hyödyntää käsikirjoituksen niin maan perusteellisen viimesen päälle. Jokseenkin huwittavaa asiassa

*on, että suomalaisen poliisihahmon isä on aito englantilainen Neil Hardwick. Tänne kotiutunut britti näyttää oivaltaneen härmäläisen kansanluonteen paremmin kuin useimmat kotimaiset käsikirjoittajat.*⁸³

Yllä olevassa siteerauksessa ovat esillä kaikki neljä tapaa, joilla *Reinikainen*-sarjaan liitettiin kritiikeissä kansanomaisuus. Ensinnäkin, sarjan päähenkilö oli kansan lemmikki, suosikki ja sen sydämissä⁸⁴; ja sarjan päähenkilöön mieltynyt kansa toisteli tämän sanontoja⁸⁵. Toiseksi, *Reinikaisen* päähenkilöä kuvattiin kansanomaiseksi⁸⁶. Kolmanneksi, kritiikeissä esitettiin, että sarja ilmaisi päähenkilön ja muiden henkilöhahmojen kautta jotakin olennaista suomalaisesta kansanluonteesta ja perussuomalaisuudesta ja juuri siksi puhutteli ”meitä suomalaisia”⁸⁷ – erityisesti Reinikainen oli suomalaisen poliisin perikuva⁸⁸. Neljänneksi, sarja jatkoi suomalaisen kansankulttuurin perinnettä; se oli uudistettua rillumareita, iltamaperinnettä tai kansankomediaa⁸⁹.

Kritiikkien perusteella televisiosarja *Reinikainen* oli siis jonkinlainen kansanomaisuuden tihentymä. Kritiikeissä erilaiset kansanomaisuuden ulottuvuudet selittivät toisiaan ja kiersivät kehää: koska ”kansan” pitää *Reinikaisesta*, päähenkilössä ”on kansanomaisuutta” – ja koska *Reinikainen* ilmaisee jotakin ”kansanluonteestamme”, se on tullut ”kansan” parissa suosituksi. ”Kansan” ja kansanomaisuuden toistuva liittäminen *Reinikaiseen*, sekä koko sarjaan että päähenkilöön, tuotti voimakkaasti vaikutuksen, joka oli yhtä aikaa sekä totalisoiva (ks. Lehtonen 2004, 19–21) että rajaava. Kun sarjan

⁸³ Leo Zimmermann: Lapin Kansan 3.2.1983.

⁸⁴ Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 1.6.1982; Eeva-Kaarina Holopainen: Ilta-Sanomien 30.10.1982; Pentti Portaankorva: Kainuun Sanomat 20.11.1982.

⁸⁵ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983; Mika Suvioja: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983; Marja Sjöberg: Aamulehti 12.9.1985. Kritiikeissä mainittiin hyvin usein myös ilman ”kansan”-määritettä, että sarja oli hyvin suosittu (esim. Marja Sjöberg: Aamulehti 29.5.1982; Jouko Sorjanen 31.5.1982; Kyllikki Oksanen: Keski-Uusimaa 15.6.1982; Jorma Heinonen 12.9.1985).

⁸⁶ Leo Zimmermann: Lapin Kansan 3.2.1983.

⁸⁷ Leo Zimmermann: Lapin Kansan 3.2.1983; Mika Suvioja: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983; Aimo Siltari: Savon Sanomat 21.11.1982.

⁸⁸ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 29.5.1982; Leo Zimmermann: Lapin Kansan 3.2.1983.

⁸⁹ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982 ja 30.4.1983; Mika Suvioja: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983.

katsojia nimitettiin ”kansaksi”, tuotettiin ajatusta, että sarjaa katsovat kaikki suomalaiset. Kuitenkin, samalla tuotettiin ajatusta, että sarja on tarkoitettu ns. alemmille säädyille eli rahvaalle eikä sitä katso ns. sivistyneistö⁹⁰. Jälleen kritiikeissä kirjoittajat asettautuivat ”kansan” ulkopuolelle, vaikka kritiikit olivat myönteisiä: sarjan selvistä ansioista huolimatta kritiikot eivät kuuluneet niihin, jotka hokivat *Reinikaisen* sanontoja vaan tarkkailivat näitä ihmisiä ulkopuolelta.

Reinikaista kuvattiin suorasanaisesti ”kansanomaiseksi” hahmoksi vain yhdessä kritiikissä⁹¹. Sen sijaan häntä kuvattiin lupsakaksi ja hölöttäväksi, huuliveikoksi ja jokamieheksi⁹², ja useassa kritiikissä hänet määriteltiin kylä- tai maalaispoliisiksi⁹³. Hahmon hyvänä puolena pidettiin ”mehevää hämäläistä kielenkäyttöä”⁹⁴ ja ”rehtiä hämäläismurretta”⁹⁵. ”Lupsakkuuden”, vuolassanaisuuden ja murteellisen puheen on aiemmassa elokuva- ja radiofiktiossa ymmärretty ilmaisevan juuri kansanomaisuutta – kuitenkin useimmin yhdistettynä savolaisuuteen (ks. esim. Laitamo 1996; Oinonen 2004, 185–208). Kansanomaisuuden kehyksen kautta *Reinikaisen* kritiikkotulkinnot tuottivat siis aivan uudenlaista käsitystä ”etnisestä” hämäläisyydestä. Siinä missä niin Topelius kuin hänen käsityksiään toistavat 1940–50-luvun suomalaiset elokuvat yhdistivät hämäläisyyteen vakauden, hiljaisuuden ja pidättyvyyden (Honka-Hallila 1993, 28–30), tällaisessa kansanmiehen diskurssissa, kuten sitä nimitän, hämäläisyyteen yhdistettiin puheliaisuus ja rempseys.

Reinikainen asetettiin kritiikeissä osaksi ”kansankulttuuria” myös nimitämällä sitä kansankomedian, rillumarein ja iltamaperinteen jatkeeksi (ks. edellä). On kuitenkin syytä muistaa, että vaikka rillumarei ei ollut

⁹⁰ Reinikaisen katsojaluku oli yli 2 miljoonaa (Yleisradion vuosikirja 1982–1983, 78), mistä voisi päätellä, että sarjaa seurasi muutkin kuin maaseudun ja kaupunkien työväestön edustajat, joihin kansa-sanalla useimmiten viitataan.

⁹¹ Leo Zimmermann: *Lapin Kansa* 3.2.1983.

⁹² Eeva-Kaarina Holopainen: *Ilta-Sanomat* 30.10.1982; Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 19.10.1982; Matti Salo *Helsingin Sanomat* 12.2.1983, Mika Suvioja: *Etelä-Suomen Sanomat* 12.3.1983.

⁹³ Jouko Sorjanen: *Ilta-Sanomat* 31.5.1982; Aimo Siltari: *Savon Sanomat* 21.11.1982; Eeva-Kaarina Holopainen: *IS* 30.10.1982; Matti Salo: *Helsingin Sanomat* 12.2.1983.

⁹⁴ Marja Sjöberg: *Aamulehti* 29.5.1982.

⁹⁵ Matti Salo: *Helsingin Sanomat* 12.2.1983.

korkeakulttuuria, sitä ei 1950-luvulla suinkaan hyväksytty myöskään kansankulttuurin piiriin, koska tuolloin kansankulttuurina pidettiin ”kansasta” kollektiivisesti kumpuavaa ja ”hengeltään tervettä” kulttuuria, ja näitä ehtoja populaarikulttuurin edustajien teokset eivät läpäisseet (Heikkinen 1996, 319–327). Analysoimissani, 1980-luvulla julkaistuissa tv-kritiikeissä puheilla rillumareista, kansankomediasta ja iltamaperinteestä kuitenkin tulkitani mukaan kehystettiin *Reinikainen*-sarjaa suomalaisen populaarikulttuuriperinteen osaksi ja sisällytettiin siihen kaikki edellä mainitut ilmiöt.

Toisin kuin *Tankki täyteen* -sarjan kohdalla, ”kansankomedia” ja muu-
yllä mainitut lajityypit olivat näissä kritiikeissä hyväksytty ja arvostettava
osa kulttuuria. Populaarikulttuurin muuttunut asema tv-kritiikissä oli osa
laajempaa keskustelua viihteellisten ohjelmien paikasta televisiossa, mikä
puolestaan liittyi keskusteluun Yleisradion asemasta, tehtävistä ja suhteesta
katsojiin kaapelikanavien tullessa televisiokatsojan ulottuville 1980-luvulla
(ks. Hellman 1988, 109–114). Esimerkiksi Jukka Kajava totesi konsen-
sushenkisesti, että YLE TV1:n *Hukkaputkella* ja YLE TV2:n *Reinikaisel-
la* oli molemmilla ”kaikessa erilaisuudessaan paikkansa”. Kajavan mukaan
Reinikainen ”sanoo vähemmän”, mutta viehätti ”kurinalaisesti kirjoitetulla
johdonmukaisuudellaan, persoonallisilla näkökulmillaan ja leppeästi mehe-
villä tyypeillään”.⁹⁶ Kajava kuitenkin muistutti kritiikeissään, että sarja toisti
usein vanhaa ja tuttua, mutta taitavasti tehtynä silläkin oli arvonsa⁹⁷. *Etelä-
Suomen Sanomien* kriitikko pohti myös *Reinikaisen* suosion syitä ja epäili,
että ennen *Reinikaista* televisiokomiikka oli ilmeisesti ollut liian vaikeaa
eikä *Hukkaputkenkaan* huumoria valtaosa ymmärtänyt⁹⁸. Näissä kritiikeissä
vertailuun asetettiin siis poliittinen satiiri *Hukkaputki* sekä tilannekomedia
Reinikainen. Kahden, lajityypiltään melko erilaisen ohjelman asettaminen
tällä tavoin vertailtavaksi keskenään selittynee osittain television niukalla
tarjonnalla⁹⁹ – viihdeohjelmia ylipäättään esitettiin tuolloin melko vähän.

⁹⁶ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 22.1.1983.

⁹⁷ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982 ja 30.4.1983.

⁹⁸ Mika Suvioja: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983.

⁹⁹ Tähän viittaa myös se, että Reinikaisen kilpailijoina mainittiin myös *Lauantaitanssit* (Marja Sjöberg: Aamulehti 29.5.1982) ja *Urheiluruutu* (Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982.).

Silti rinnakkainasettelu toisti jälleen käsitystä, jossa *Hukkaputki* oli älyllisesti ”vaikea” ohjelma ja tarkoitettu pienelle sivistyneelle eliitille, kun taas *Reinikaisen* huumorin tajusi koko ”kanssa”.

Reinikaiselle annettiin muitakin suomalaisia vertailukohtia, kuten *Uuno Turhapuro* ja *Pekka ja Pätkä*¹⁰⁰, Spede Pasanen¹⁰¹, Vesa-Matti Loiri¹⁰² sekä *Kankkulan kaivolla*¹⁰³, ja tällöin *Reinikainen* todettiin yhtä hyväksi tai paremmaksi kuin edeltäjänsä. Myös tällä tavoin, intertekstuaalisten viittausten kautta, *Reinikainen* liitettiin osaksi suomalaista viihdeperinnettä, mutta *Reinikaisen* tapauksessa tässä liitostyössä suomalaisuuteen ei sisällytetty takapajuisuuden tai karkeuden leimoja, kuten *Tankki täyteen* -sarjan kohdalla¹⁰⁴. Sen sijaan *Reinikainen* oli osoitus ”kotimaisen komedian noususta”¹⁰⁵. Samoin vertailussa kansainvälisten esikuvien kanssa *Reinikainen* pärjäsi kriitikoiden mielestä oikein hyvin, toisin kuin *Tankki täyteen*. *Reinikaista* verrattiin myönteisesti *Ohukaiseen ja Paksukaiseen*, Harry Langdoniin, Nils Poppeen sekä Marx-veljeksiin¹⁰⁶, ja sen uskottiin pärjäävän suosiossa ykköskanavalta samaan aikaan esitettävän *Benny Hillin* (ITV, 1969–1989) kanssa¹⁰⁷ sekä korvaavan ohjelmistosta poistumassa olleen tv-komedia *Kuplan*¹⁰⁸ paikan¹⁰⁹. Edellä mainituissa kritiikeissä *Reinikaisen* ”kansanomaisuus”, ”suomalaisuus” eivät siis olleet ristiriidassa korkeatasoisuuden kanssa, mutta toisaalta näissä kohdin kriitikot eivät nostaneet sarjan ”suomalaisuutta”

¹⁰⁰ Matti Salo mukaan *Reinikainen* erottui edukseen Pekan ja Pätjän sekä Turhapuron yllätyksistä. (Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983).

¹⁰¹ Jouko Sorjanen vertasi innostuneesti *Reinikaista* ja ”merkittävän suomalaisen tv-osaajan” Spede Pasanen hahmoa Papukaija G. Pula-Ahoa, koska molemmissa ohjelmissa oli kohtaus/sketsi, joissa näkyi tarkoituksella pimeää tv-ruutua. Sorjanen lisää myöhemmin: ”*Muutenkin viimekertainen Reinikainen oli uskottoman letkeä ja pakottoman viihtyisä.*” (Jouko Sorjanen: Ilta-Sanomat 24.1.1983.)

¹⁰² Matti Salo mainitsee Vesa-Matti Loirin kaatuilut Jatkoajassa 1960-luvulla.

¹⁰³ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983; Jouko Sorjanen: Ilta-Sanomat 31.5.1982 ja 24.1.1983; Mika Suvioja: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983.

¹⁰⁴ Tosin Ilta-Sanomien kriitikko piti uskottomana, ”että tunnin mittainen suomalainen television viihde-ohjelma naurattaa ihan koko ajan.” (Jouko Sorjanen: 31.5.1982.)

¹⁰⁵ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983.

¹⁰⁶ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983.

¹⁰⁷ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982.

¹⁰⁸ *Kuplan* alkuperäinen nimi oli *Soap* (ABC 1977–1981). Suomessa sarjaa esitti MTV.

¹⁰⁹ Jouko Sorjanen: Ilta-Sanomat 31.5.1982.

ja ”kansanomaisuutta” esiin vaan perustelivat sarjan laadukkuuden toisin, esimerkiksi tekijöiden taitavuuden¹¹⁰ tai päähenkilön hyvän moraalinkin kautta¹¹¹.

Viime vuosikymmenten tutkimuskirjallisuudessa on nostettu erikoisuutena esiin yhtä aikaa ”junttipiirteitään sekä häpeävä että juhliiva Suomi” (esim. Siikala 1996, 147). On myös pohdittu suomalaisten ambivalenttia suhdetta suomalaisuuteensa kyseenalaistaen ajatus sivistyneistön ehdottoman negatiivisesta suhtautumisesta kansaan (Alapuro 1998, 178) sekä nostettu esiin, kuinka ns. kansapuhetta ovat voineet käyttää älymystön ohella myös ”tavalliset journalistit” tai kuka tahansa suomalainen (Alasuutari 1998, 168–172). Tällaisissa pohdintoissa unohtuu, että suomalaisille on ollut tarjolla kaksi ihannetta luokkataustan mukaan: suomalaisen ”kansanmiehen” vähitellen junttimaiseksi leimautunut ihanne ”rahvaalle” sekä eurooppalaisuuden ihanne eliitille. ”Kansan” ja ”kansanomaisen” kulttuurin asema muuttui kyllä jossakin määrin 1980-luvulla, mutta muutos ei sinällään purkanut erottelua ”sivistyneistön” ja rahvaan välillä. Kuten *Reinikaisen* kritiikeistä ilmenee, ”kansaan” samaistuminen tuli kulttuurisesti mahdolliseksi, toisin kuin *Tankki täyteen* -sarjan kritiikkien diskurssissa: *Reinikainen* asetettiin *Hukkaputken* rinnalle. Näin ”kansaan” kuuluminen nostettiin lähes tasaveroiseksi vaihtoehdoksi sivistyneistöön samaistumiselle. Itse eronteko ”kansanomaisen” ja älykkäämpänä pidetyn kulttuurin välillä ei silti kadonnut minnekään.

Reinikaisen kritiikeissä etnis-kulttuurinen kansa-käsitys (suomalaisuus) ja poliittinen kansa-käsitys (kansa rahvaana) kiedottiin tiiviisti yhteen. *Reinikainen*-sarjan ansioksi katsottiin useissa kritiikeissä sen tapa kuvata osuvasti suomalaista kansanluonnetta (ks. edellä). Kriitikkojen peruste yhdistää sarja ja ”suomalaisuus” kansanluonteena oli toisaalta sarjan saama suuri suosio, toisaalta itse päähenkilö. Sitä, millaisia ominaisuuksia ”perisuomalaisuus” sisälsi, ei tällöin selitetty vaan siitä kirjoitettiin itsestään selvänä, kaikille ymmärrettävänä ja yhteisenä asiana. ”Suomalaisuus” kansanluonteena oli tässä puhettavassa sukupuoletonta – siinä ohitettiin ja häivytettiin sekä päähenkilön että katsojien sukupuoli.

¹¹⁰ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982.

¹¹¹ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983.

”Kansanomaisuudestaan” huolimatta Reinikaista pidettiin kritiikeissä vahvasti esikuvallisena hahmona. Erilaisin sanamuodoin kritiikeissä toistettiin käsitystä, jonka mukaan sarjan päähenkilö oli hyvä ihminen, myönteinen sankari ja rentoudessaan esimerkillinen¹¹². Erityisesti moraalista hyvyttä, siis hahmon reiluuutta ja rentoutta painottaessaan, *Reinikaisen* kritiikit toistivat 1950-luvun rillumarei- ja tukkilaiselokuvien kautta esiin noussutta kansanmiehen ihannetta (ks. Peltonen 2002, 116–124). Rillumarei-elokuvissa luokkaero kansanmiesten eli ”jätkien” ja herrojen välillä ei liittynyt niinkään taloudelliseen asemaan vaan kysymys oli arvomaailmojen välisistä eroista. Kansalla ja ”herroilla” oli omat, toisistaan poikkeavat normikoodistonsa. Rillumarei-elokuvissa tuotettiin ja vahvistettiin ideologiaa, jossa ”tavallinen kansa” muodosti keskinäisistä eroistaan huolimatta vahvan yhteisön, jonka elämäntapaa ja sen iloja ylempi luokka ei kyennyt ymmärtämään. Kuitenkin pääsankarien ihanteelliseksi merkitty elämäntapa normistoinen oli vahvan miehen, sillä naiset oli sulkeistettu tämän elämäntavan ulkopuolelle. (Koivunen & Laine 1993, 142–144.)

Pohjimmiltaan myös *Reinikaisen* kritiikkien sukupuolettomuus tuotti yksisukupuolisuutta, koska suomalaisuus implisiittisesti tarkoitti mieheyttä (ks. Lempiäinen 2002, 24–26, 28). Päähenkilöön liitetty hyvä moraalitai hyvin sukupuolisidonnainen. Reinikainen oli esikuvallinen siitä huolimatta tai oikeastaan juuri siksi, että hän laukoi kaksimielisiä vitsejä ja ratkaisi ongelmia letkeään ja mutkattomaan tapaan muodollisesta auktoriteetti asemastaan huolimatta. Kuten Anneli Lehtisalonen (2011, 257–260) analyysin mukaan *Härmästä poikia kymmenen* – elokuvan häyjä, myös Reinikaista pidettiin kritiikeissä esikuvallisena siksi, että hän rikkoi tiettyjä sääntöjä, mutta noudatti muita, tärkeämpiä ”miehekkään rehtiyden” sääntöjä. Kansanmiehen ihanteen avulla sekä populaarikulttuurin aseman muutoksen siivittämänä *Reinikainen* voitiin siis nostaa sellaisen moraalisen ylevän tasolle, jota *Tankki täyteen* ei kriitikoiden mielestä saavuttanut, mutta tällainen moraalinen ylevyys koski implisiittisesti vain miehiä.

¹¹² Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 29.5.1982, 30.10.1982 ja 22.1.1983; Kyllikki Oksanen: Keski-Uusimaa 15.6.1982; Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983; Jorma Heinonen: Keski-Uusimaa 22.2.1983.

Toisaalta joissakin kritiikeissä sukupuoli kirjoitettiin esiin ja korostettiin, että *Reinikainen* kuvasi osuvasti nimenomaan suomalaista ”poliisimiestä”¹¹³, josta sarja piirsi ”hellästi hieman hulttiomaisen kuvan”¹¹⁴. Luonteessa nähtiin ”pojan mieltä”¹¹⁵ sekä mies, ”jota ohjesääntö ei ole päässyt pilaamaan”¹¹⁶. Reinikaista kuvattiin usein myös ”sankariksi”¹¹⁷. Sekä nämä että edellä mainitut, näennäisesti sukupuolettomat kritiikit tuottivat ja vahvistivat tällöin ymmärrystä, jossa ”suomalaisuus” kansanluonteena määrittyi miespuolisten hahmojen ja miehille kuuluviksi ymmärrettyjen piirteiden kautta. Tämä ei ole poikkeuksellista vaan toistaa aiempia suomalaisuutta koskevia diskursseja, joissa suomalainen kansa on tarkoittanut samaa kuin suomalainen mies (ks. Knuuttila 1998, 194–195). Tällaisessa diskurssissa naiset ovat jossakin kansan liepeillä. Heidät saatettiin implisiittisesti lukea mukaan myös ”kansanmiehen” diskurssin tarkoittamaan, maskuliiniseksi oletettuun suomalaiseen kansaan. Naiset eivät kuitenkaan olleet tässä diskurssissa niin merkittäviä, että heidän sopivuuttaan ”kansanmiehen” ihanteeseen olisi tarvinnut pohtia. Kansanmiehen diskurssi sulki pois kysymyksen siitä, mikä oli naispuolisten katsojien paikka ja heidän mahdollisuutensa tai halunsa yhteenkuuluvuuden tunteeseen suhteessa ”kansanmies” *Reinikaiseen* esikuvallisena ihmisenä.

2.3 Suomalaisuus

Edellisessä aluvussa analysoin kritiikkien tapaa kehystää sarjat erilaisin kansa-alkuisin määrittein. Kansanomaisuuden kehyksessä kritiikit tuottivat samalla myös käsityksiä suomalaisuudesta. Tässä aluvussa tarkastelen sitä, miten kriitikot kirjoittivat sarjoista *Sisko ja sen veli* ja *Fakta homma* suomalaisuuden kehysten kautta. Vaikka näiden kehysten voi sanoa menevän

¹¹³ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 29.5.1982.

¹¹⁴ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982.

¹¹⁵ Matti Salo: Helsingin Sanomat 12.2.1983.

¹¹⁶ Aimo Siltari: Savon Sanomat 21.11.1982.

¹¹⁷ Eeva-Kaarina Holopainen: Ilta-Sanomat 30.10.1982; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.10.1982 ja 22.1.1983

paljolti limikkäin ja päällekkäin, näkemykseni mukaan *Sisko ja sen veli* -sarjan ja *Fakta homman* kritiikeissä painottui suomalaisuus etnis-kielellisenä kokonaisuutena; se on kehys, jonka kautta muita määritteitä käsitellään. Voisi sanoa, että kun edellisessä alaluvussa aineistossani puhuttiin suomalaisista ”kansana”, tässä alaluvussa käsitellyssä aineistossa puolestaan puhutaan ”kansasta” suomalaisina.

Sisko ja sen veli: englantilainen Neil Hardwick suomalaisuuden näkijänä ja suomalaisten opettajana

Sarjojen *Tankki täyteen ja Reinikainen* yhteydessä sarjojen käsikirjoittajan ja henkilöohjaajan Neil Hardwickin englantilaisuus mainittiin joitakin kertoja, mutta hänen kansallisuutensa käsittely ei muodostanut niissä kritiikeissä yhtenäistä puhetapaa. Sen sijaan sarjan *Sisko ja sen veli* -kritiikeissä Neil Hardwick kuvattiin pääsääntöisesti suomalaisuuden näkijäksi (ks. myös Ruoho 2001, 206) sekä suomalaisten opettajaksi.

Retorisesti Hardwick asemoitiin suomalaisuuden ulkopuoliseksi nostamalla esiin hänen englantilaisuutensa ja hänen suhteensa ”meihin suomalaisiin”. Ulkopuolisena Hardwick näki suomalaisuudesta jotakin sellaista, mitä suomalaiset itse eivät nähneet, kuten poikkeuksellisen ongelmallisen suhteen kuolemaan¹¹⁸. Muutoinkin ”kunnan britti” osui ”suomalaisen elämänmuodon kipeisiin kohtiin”¹¹⁹ ja näki ”suomalaisten periaatteiden läpi”¹²⁰. Myös ”suomalaisen kansanluonteen trampoliinilla Hardwick hyppi mielellään ja yleensä tarkasti maaliinsa osuen”¹²¹. Jopa sarjan päähenkilöiden luonteenpiirteistä tuli kriitikon tulkinnassa osoitus Neil Hardwickin ulkopuolisen näkökulmasta suomalaisuuteen, sillä *Kansan Uutisten* kriitikon tulkinnan mukaan sarjan sisarusparin kaltaisena ”Hardwick näkee suomalaisen ei ihan nuoren ihmisen”¹²².

¹¹⁸ Eeva-Kaarina Holopainen: *Ilta-Sanomat* 13.2.1985; Hilikka Vuori: *Kansan Uutiset* 31.2.1986; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 13.2.1986.

¹¹⁹ Hilikka Vuori: *Kansan Uutiset* 31.2.1986.

¹²⁰ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 13.2.1986.

¹²¹ Raili Suominen: *Turun Sanomat* 13.2.1986.

¹²² Hilikka Vuori: *Kansan Uutiset* 31.2.1986.

Hardwickin ulkopuolisuus antoi hänelle myös auktoriteettiaseman suomalaisuuteen, minkä perusteella hänet ja hänen luomansa sarjat nähtiin suomalaisten opettajina¹²³. Vaikka kritiikkien puhetavoissa Hardwick oli ainutlaatuinen tapaus, kritiikeissä toistettiin käsityksiä, joita aiemmin oli käytetty muiden ulkomaalaisten kulttuurivaikuttajien kohdalla. Kuten Anneli Lehtisalo (2011, 216–217) on todennut, Suomen kansallislaulun säveltäjän, Fredrik Paciuksen elämäkertaelokuvassa nimihenkilön kerrottiin myös ”opettaneen” ”Suomen kansaa”. Siinä missä Pacius sai innostuksen musiikille Suomen luonnosta, Hardwickille innoituksen ”ehtymätön lähde” ”sanallisille seikkailuille”¹²⁴ oli suomen kieli, joka toisen kriitikon oletuksen mukaan sisälsi englantilaisen näkökulmasta ”kummallisuuksia”¹²⁵. Suomen kielen ”kummallisuudella” ja suomalaisen kansanluonteen erityisyyden yhteenliittämällä on silläkin pitkä, nationalismin nousun ajalta periytyvä perinne (Peltonen 1998, 25–30), johon kritiikeissä näin hienovaraisesti nojaututtiin. Lehtisaloon (2011, 216–217) tulkinnan mukaan Fredrik Paciuksen elämäkertaelokuvassa kansallislaulun säveltäjän saksalaisuus oli ongelma, joka selitettiin pois kuvaamalla, kuinka hänestä tuli ”yksi meistä”. Hardwickin englantilaisuus ei sen sijaan näyttäytynyt *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä ongelmana, mutta häntä ei koskaan myöskään luettu ”meidän” joukkoon kuuluvaksi vaan hän pysyi kritiikeissä suomalaisuuden ulkopuolella, tutkimassa suomalaisuutta ja suomen kieltä.

Silti myös Neil Hardwickin englantilaisuus jäi kritiikeissä käsittelemättä: hänen kansallisuutensa tilalle voisi vaihtaa kritiikeissä jonkin toisen kansallisuuden eikä lauseiden merkitys muuttuisi. Vain parissa kritiikissä englantilaisuudella nähtiin olleen jotakin erityistä merkitystä suhteessa sarjaan. Tällöin Neil Hardwickin tyylin katsottiin ilmentävän englantilaisille ominaisena pidettyä ns. mustaa huumoria¹²⁶. Näistä teksteistä löytyvät ainoat *Sisko ja sen veli* -sarjaan kielteisesti suhtautuvat arviot, sillä *Aamulehden*

¹²³ Pekka Huolman: Keskisuomalainen 13.2.1986; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 13.2.1986; Hilikka Vuori: Kansan Uutiset 31.2.1986; Raili Suominen: Turun Sanomat 13.2.1986.

¹²⁴ Raili Suominen: Turun Sanomat 13.2.1986.

¹²⁵ Pekka Huolman: Keskisuomalainen 13.2.1986.

¹²⁶ Raili Suominen: Turun Sanomat 13.2.1986; Marja Sjöberg: Aamulehti 13.2.1986 ja 27.2.1986.

arviossa oltiin tuhtuneita koko sarjasta ja erityisesti sarjan kolmannesta jaksosta, jossa käsiteltiin vammaisuutta. Arvion mukaan Hardwick oli istuttamassa Suomeen brittisarjojen perinnettä kuvata ”inhorealisisesti sairauksia” ja se sisälsi ”brittien rakastamia ruumisarkkuja”, mutta ”meillä” ei kuitenkaan voitu osata samaa kuin ”britit perinteineen” eikä sarjaa ollut tehty sellaisella ”rautaisella ammattitaidolla” ja ”hurjalla vauhdilla” kuin vaikkapa sketsisarjaa *Benny Hill*, joka kyllä ”hihitti rumuudelle ja kaljupäisyydelle”. Nämä kritiikit toistivat, samaan tapaan kuin monet *Tankki täyteen* -sarjaa koskevat kritiikit, käsitystä Suomesta periferiana, jossa ei voida osata samoja asioita kuin ”ulkomailla” (Apo 1998; Ruuska 2004, 156). Tässä puhettavassa Suomi oli kehityksestä ajallisesti jäljessä (ks. Pajala 2006, 91–95; Apo 1998, 119), sillä brittiperinnettä istutettiin Suomeen kriitikon mielestä ”liian aikaisin”¹²⁷. Mielenkiintoista kyllä, tämä ei näytä olleen kriitikon mielestä pelkästään huono asia vaan osittain osoitus suomalaisten englantilaisia paremmasta, vielä jonkin aikaa huonoilta vaikutteilta säästyneestä moraalista.

Toisaalta *Helsingin Sanomien* kritiikissä kiiteltiin Hardwickin vaikutusta suomalaisen televisioviihteesen: ”Suomen ulkomaalaispolitiikka on tiukkaa. Onneksi Neil Hardwick pääsi tänne töihin. Olisi nimittäin paljon harmaampaa tämä kotimainen tv-viihde ilman Hardwickin persoonallista panosta.”¹²⁸ Tässä kritiikissä Hardwickin englantilaisuus toi iloa, oli ikään kuin väriläiskä ”suomalaisessa harmaudessa”. Puhe muistuttaa sellaista monikulttuurisuutta käsittelevää puhetta, jossa Suomeen muualta muuttaneet on kuvattu ensisijaisesti eksoottisina, erilaisuuden riemua tuovina ulkomaalaisina (ks. Horsti 2005, 265–286.) Samalla se tuotti käsitystä suomalaisuudesta tylsyytenä ja latteutena (samasta ajatuksesta 1990- ja 2000-luvuilla ks. Löytty 2004a).

Millaisia suomalaiset sitten kritiikkien mukaan olivat ja mitä suomalaisten tuli oppia? Kritiikeissä toistettiin käsitystä suomalaisista vakavina ja estoisina ihmisinä, joilla on paljon tabuja¹²⁹. Näitä tabuja Hardwick sarjois-

¹²⁷ Marja Sjöberg: Aamulehti 27.2.1986.

¹²⁸ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 13.2.1986.

¹²⁹ Eeva-Kaarina Holopainen: Ilta-Sanomat 13.2.1986; Raili Suominen: Turun Sanomat 13.2.1986; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 13.2.1986.

saan rikkoi ja opetti suhtautumaan niihin luontevammin¹³⁰ – tai ylipäätään ”piruili” ”suomalaisille tavoille”, joita ”hän toivoisi muutettavan”¹³¹. Itse asiassa kritiikeissä ei tämän enempää käsitelty ”suomalaisuutta” vaan se retorisesti oletettiin kaikkien tuntemaksi ja itsestään selväksi. Kritiikeissä keskityttiin enemmän Neil Hardwickiin tekijänä ja hänen suhteeseensa suomalaisiin. ”Suomalaisuus” ei kritiikkien diskursseissa ollutkaan itse sarjassa vaan katsojissa. Vaikka henkilöahmoja kuvailtiin, heitä ei määritelty suomalaisuuden kautta samalla tavoin kuin esimerkiksi konstaapeli Reinikaista ”kansan” ja ”suomalaisuuden” kautta, vaan heistä kirjoittaessaan kriitikot kuvasivat enimmäkseen heidän sisarusuhdettaan ja niitä luonteenpiirteitä, jotka tämänkaltaisen sisarusuhteen mahdollistivat. Ilmeisesti *Sisko ja veli* -sarjan henkilöahmot eivät istuneet olemassa oleviin suomalaisuuden diskursseihin, jolloin henkilöahmojen kehystäminen suomalaisuuden kautta olisi ollut vaivalloista.

Suomalaisuuden kehyksestä huolimatta *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä annettiin siis varsin vähän vastauksia siihen, millainen ”suomalainen” on. Kritiikeissä kehoitettiin kuitenkin katsojaa pohtimaan ”omia” ennakkoluulojaan, tabuja ja käyttäytymistään ”suomalaisena” sekä vapautumaan ennakkoluuloista ja entisistä ”suomalaisista” tavoista sarjan katsomisen avulla. Kritiikeissä pidettiin itsestään selvänä, että katsojat kokivat olevansa ensisijaisesti suomalaisia, vaikka sarjan pohjalta kritiikeissä olisi voitu tarjota muitakin samaistumiskohteita, kuten tavallisuutta tai työväenluokkaisuutta. Ilmeisesti tähän vaikutti ensinnäkin tekijän englantilaisuus, joka näytti sinällään nostavan esiin kysymyksen kansallisista ominaisuuksista. Toisaalta suomalaisuus ja Suomen paikka erityisesti länsimaiden joukossa olivat tulossa uudelleenneuvottelun alle juuri 1980-luvun puolivälissä (Ruuska 1999b, 81–91). Siinä missä aiempien sarjojen kohdalla kritiikeissä pohdittiin sitä, miten hyvin sarjat kuvasivat ”arkipäivän todellisuutta” ja toisaalta arvioitiin tv-sarjojen viihdyttämisen keinoja, *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä tarjottiin tv-sarjaa identiteetin työstämisen välineeksi. Suomalaisuutta sosiaalisena kategoriana pidettiin siis kritiikeissä itsestään selvänä kuulumisen

¹³⁰ Pekka Huolman: Keski-suomalainen 13.2.1986; Jukka Kajava: HS 13.2.1986; Raili Suomenen: Turun Sanomat 13.2.1986.

¹³¹ Hilikka Vuori: Kansan Uutiset 13.2.1986.

kohteena, mutta tämän sosiaalisen kategorian sisältö, suomalaisuuden ominaisuudet ja kulttuuriset arvot, olivat neuvottelun alla.

Fakta homma: vino peilikuva ”meistä suomalaisista”

Vaikka *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä voi nähdä suomalaisuuden sisällön uudelleenneuvottelun olleen oraalla, samaan aikaan *Fakta homman* arvioissa tarjottiin identiteetin etsinnälle voimakkaasti myös ratkaisuja, jotka toistivat varhaisempia suomalaisuutta koskevia diskursseja. Jos *Sisko ja sen veli* -sarjan henkilöhahmoja ei kritiikeissä määritelty erityisen suomalaisiksi, *Fakta homman* henkilöhahmot sen sijaan nähtiin vahvasti ”suomalaisuuden” ruumiillistumina. Hahmoja kuvattiin ”perisuomalaisiksi” tyypeiksi tai pariskunniksi¹³². Sarjan tapahtumia kuvattiin tilanteiksi, joihin ”jokainen suomalainen on joskus joutunut”¹³³. Sen myös nähtiin kuvaavan osuvasti suomalaista elämäntapaa: ”*Kuka pystyy sanomaan, että tänään nähtävä episodi vuotavan vesisuihkun alla ja idylliseksi aiottu metsäretki eivät ole sitä itseään, elämää suomalaisilla tantereilla.*”¹³⁴

Televisiokritiikille on tekstilajityyppinä ominaista toteavuus, mutta *Fakta homman* kritiikkien kirjoittajat tuntuivat olevan erityisen varmoja siitä, että sarjan hahmot tiivistivät jonkinlaisen ”suomalaisuuden” olemuksen – muunlaiset mielipiteet eivät olleet teksteissä käytetyssä diskurssissa mahdollisia. Tai jos sellaisia oli, kyse oli siitä, että katsoja ei sietänyt ”itseensä” kohdistuvaa ironiaa¹³⁵.

Kritiikeissä puhuteltiin lukijoita me-muodossa¹³⁶ tai vähintäänkin puhuttiin ”itsestä” tai ”jokaisesta”. Kriitikot tuottivat näin vahvasti käsitystä

¹³² Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986; Marja Sjöberg: Aamulehti 12.2.1986; [Ei kirjoittajaa]: Keski-suomalainen 12.2.1986.

¹³³ Marja Sjöberg: Aamulehti 12.2.1986; ks. myös Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986.

¹³⁴ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986; ks. myös Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 19.2.1986.

¹³⁵ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986 ja 19.2.1986; Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986.

¹³⁶ Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986; Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986 ja 22.2.1986; Marja Sjöberg: Aamulehti 19.2.1986.

katsojien ja sarjahahmojen samankaltaisuudesta. Sarjaa katsoessa ihminen saattoi tunnistaa ”itsensä”, samaistua ja nauraa ”itselleen”¹³⁷. Useissa kritiikkeissä käytettiin myös peilin metaforaa: sarja heijasti ”meidän” ”omakuviamme” peilin lailla¹³⁸. Me-puhuttelu on tehokas keino tuottaa suomalaisuudesta ”kuvitteellinen yhteisö” (Anderson 1983/2007): kriitikot edellyttivät ja tuottivat teksteissään sarjan katsojista yhteisön, jonka jäsenten oletettiin tuntevan voimakasta yhteenkuuluvuutta muiden samaa kansallisuutta edustavien ihmisten kanssa. Katsojia puhuteltiin ”suomalaisina” ja tämän ”suomalaisuuden” oletettiin tarkoittavan kaikille katsojille samaa. Me-puheella tuotettiin teksteissä kansallista yhteisöä silloinkin, kun suomalaisuutta ei suoraan mainittu (ks. Lempiäinen 2002, 20–21) – nauraminen ”itselle” tarkoitti teksteissä nauramista niille ominaisuuksille, joita tekstit olettivat kaikilla katsojilla ”suomalaisina” olevan.

Kritiikkitekstien diskurssissa oli siis hyvin vähän tilaa eroille. Murtumia kansallisen yhtenäisyyden puhettavassa näkyi lähinnä sellaisissa kohdissa, joissa käsiteltiin *Fakta homman* tyyliä tv-komediana. Sarjaa kuvattiin otteeltaan ironiseksi, mikä sai muutamat kriitikoista epäilemään, etteivät kaikki katsojat tule ymmärtämään sitä. Tosin osittain myös näissä puheenvuoroissa kysymys ironisen tyylin ymmärtämisestä katettiin koskemaan ”koko Suomea”. ”Meneekö ironia Suomessa kaupaksi?” kysyttiin Keskisuomalaisessa¹³⁹ ja Helsingin Sanomissa todettiin TV2:n mittavaan sarjalla ”suomalaista huumorintajua”¹⁴⁰. Epäilyksissä toistuu 1980-luvulla ja vielä 1990-luvullakin kieli- ja yhteiskuntatieteissä esitetty ajatus, jonka mukaan suomalaiset olivat heikkoja ymmärtämään kulttuurisesti monitasoisia merkityksiä. Perusteluna käytettiin oletettua yhtenäiskulttuuria, jonka vuoksi

¹³⁷ Marja Sjöberg: Aamulehti 12.2.1986; Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986 ja 19.2.1986; Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 22.2.1986.

¹³⁸ Marja Sjöberg: Aamulehti 19.2.1986; Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986; Jorma Heinonen 17.2.1986.

¹³⁹ Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 17.2.1986. Heinonen aloitti arvostelunsa: ”Päätoimittaja varoittelee kerran pakinoitsijaansa Origoa: ’Noin vain tiedoksi, että tämä kansa ei ymmärrä ironiaa, ei ole koskaan ymmärtänyt eikä tule koskaan ymmärtämäänkään.’” Heinonen jatkaa tekstiä toteamalla, että käyttämällä ironiaa *Fakta homman* tekijät ovat ottaneen suuren riskin.

¹⁴⁰ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986.

suomalaiset olisivat tottuneita tulkitsemaan vain yksinkertaisia merkityksiä. (Tästä ajattelusta ja sen epäloogisuuksista ks. Koivunen 2003, 322–323; Löytty 2004b, 111–115.) *Kansan Uutisissa* sen sijaan oletettiin, että katsojan suhde sarjaan ja sen tyyliin määräytyi sen mukaan, miten läheisiksi hän koki sarjan tapahtumat ja miten osuviksi hän koki näyttelijöiden luomat tyypit¹⁴¹. Tämän näkemyksen mukaan oli siis kuitenkin mahdollista, että kaikki ”suomalaiset” katsojat eivät samaistuneetkaan täysin sarjan hahmoihin vaan heidän kokemisessaan läheisiksi saattoi olla eroavaisuutta.

Aineistoni ainoa kielteinen *Fakta hommaa* koskeva arvio oli *Ilta-Sanomissa*¹⁴². Arvion mukaan sarjassa esitettiin tavalliset ihmiset¹⁴³ pilkkaavaan sävyyn ”kaupallisen lehdistön ja markettien erikoistarjousten yksikertaisina uhreina”. Kriitikissä esitettiin, että tekijät eivät olleet ”rakastaneet” sarjassa kuvaamiaan ”tavallisia ihmisiä”, ja syytettiin tekijöitä elitismistä. Siinä missä muissa *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä myös kriitikot paikansivat itsensä retorisesti ”meihin”, tässä kritiikissä tekstin kirjoittaja kirjoitti esiin luokakeron sarjahahmojen ja itsensä välillä. Mielenkiintoisesti sarjahahmojen (työväen)luokan merkkinä toimi tässä suhde kaupallisuuteen sekä siihen liittyvä tietämättömyys, sillä viehtyminen populaariin ja kaupallisuuteen oli kulttuurijulkisuudessa hyvin usein asetettu ns. kansan ominaisuuksiksi (ks. Liikkanen 1998, 144). Suhteessa suomalaisuuteen tämä kritiikki poikkesi kuitenkin muista saman sarjan kritiikeistä siinä, että se löi särön siihen ”suomalaiseen” yhtenäisyyteen, jota muissa kritiikeissä toistettiin. Toisaalta tässä kritiikissä sarjaa ei kehystettykään suomalaisuuden vaan tavallisuuden kautta.

Muissa kritiikeissä sarjan satiirinen ja/tai ironinen ote sekä karikatyyrimäiset henkilöahmot nähtiin varsin onnistuneiksi¹⁴⁴. Helsingin Sanomissa

¹⁴¹ Hilikka Vuori: *Kansan Uutiset* 12.2.1986.

¹⁴² Roope Alftan: *Ilta-Sanomien* 12.2.1986.

¹⁴³ Tavalliset ihmiset on merkitty myös kritiikkitekstissä lainausmerkein. Mahdollisesti sarjan lehdistötiedotteessa ja/tai lehdistönäytöksessä on käytetty tällaista määritelmää. Viimeisessä lauseessaan kirjoittaja toteaa kuitenkin ilman lainausmerkkejä: ”Mikään ei ole niin helppoa kuin pilkata ylhäältä alaspäin näitä tavallisia ihmisiä.”

¹⁴⁴ Marja Sjöberg: *Aamulehti* 12.2.1986 ja 19.2.1986; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 12.2.1986 ja 19.2.1986; Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 17.2.1986; Hilikka Vuori: *Kansan Uutiset* 12.2.1986.

haluttiin kuitenkin korostaa, että tässä tyypittelyssä ei ollut kyse ”suomifilmistä” vaan *Fakta homman* tyypit olivat ”tietoista kömpelyyttä”, uudenlaista komiikkaa ja uutta teatteria¹⁴⁵. Tällä tavoin kritiikissä tehtiin siis laadullista eroa aiempiin populaareihin suomalaisiin teoksiin ja hahmoihin, ja varoitettiin katsojaa samaistamasta niitä toisiinsa.

Petri Ruuskan (1994, 155–156) mukaan suomalaisuudesta puhuminen koki 1980- ja 1990-luvuilla uuden tulemisen. Paikka, josta suomalaisuutta sai määritellä, ikään kuin avautui myös muille kuin eliitille (ks. myös Alapuro 1998, 178–179 ja Alasuutari 1998, 168–172). Tavallaan *Fakta homman* kritiikit erosivat sekä Satu Apon (1998) että Petri Ruuskan (1999a) analysoimista, ”itserasistiseksi” tai ”negatiiviseksi” nimittämistään suomalaisuus-diskursseista siinä mielessä, että kritiikeissä ei ainakaan kovin suoraan pyritty valistamaan ”suomalaisia” joistakin huonoista piirteistä. Kritiikkien kirjoitussävyä voi kuvata pikemminkin riemukkaaksi, jopa juhlivaksi (vrt. Siikala 1998, 147). Kuitenkin viittauksilla peiliin katsomiseen kritiikeissä vihjattiin lopulta kuitenkin ”suomalaisten” itsetutkiskelun ja siitä mahdollisesti lähtevän muutoksen tarpeeseen.

Toistuva puhuminen ”meistä suomalaisista” tuotti ymmärrystä, jonka mukaan kaikki ”suomalaiset” ovat tietynlaisia. Vaikka *Fakta homman* kritiikkien puhettavassa ”suomalaisuus” oli yhdenmukaista, se mitä suomalaisuudella kritiikeissä lopulta tarkoitettiin, jakaantui kuitenkin sukupuolen kautta. Kun kriitikot alkoivat kuvailla ”suomalaisia” sarjahahmoja, kuvailuisa toistettiin tiettyjä sanontoja ja sanamuotoja, joilla suomalaisia miehiä ja naisia on aiemmin käsitelty: ”*Hekka* [sic] (*Lasse Karkjärvi*) on suomalainen mies, joka ei puhu eikä pukahda”¹⁴⁶ ja ”*Pirressä on vanhanajan akka oikeassa asussaan*”¹⁴⁷. Kritiikissä viitattiin myös tuolloin ajankohtaisiin sukupuolen määrittelyihin: Auliksen nähtiin sopivan mainokseksi tai malliksi sekä Pohjois-Karjala Projektille¹⁴⁸ että Mies 2000 -kampanjalle¹⁴⁹, kun taas Hansun

¹⁴⁵ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 12.2.1986.

¹⁴⁶ Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986.

¹⁴⁷ Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986.

¹⁴⁸ Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986. Pohjois-Karjala Projekti oli vuosina 1972–1997 toteutettu kansanterveyden edistämishanke.

¹⁴⁹ Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986. Mies 2000 -kampanja, joka toteutettiin vuonna 1986, oli lääkintöhallituksen, sosiaali- ja terveysministeriön ja Alkon rahoittama

uskottiin olevan erityisen kiinnostunut ”julkkiksista” ja juoruista¹⁵⁰. Näissä kuvauksissa siis kuitenkin toistettiin jossakin määrin ”negatiivisen suomalaisuuden” puhetapaa (ks. Ruuska 1999a): miehen puhumattomuus, naisen kiinnostus julkkiksia kohtaan tai naisen ”akkamaisuus” eivät olleet tai ole edelleenkaan kulttuurisesti arvostettuja ominaisuuksia. Erityisesti Auloksen hahmo myös liitettiin suoraan niiden ”suomalaisten miesten” joukkoon, joihin 1980-luvun valistuskampanjat kohdistuivat.

Aiemmassa tutkimuksessa on esitetty, että kansallisuus rakentuu aina sukupuolieron ja sukupuolitetun diskurssin varaan. Käsitellessään ”suomalaisuutta” sukupuolitetujen ominaisuuksien kautta *Fakta homman* kritiikit todensivat tätä kansallisuuden käsitteeseen sisältyvää sukupuolijakoa. ”Suomalaisuudesta” puhuminen ei näidenkään kritiikkien perusteella näytä olevan mahdollista puhumatta samalla sukupuolesta, joko implisiittisesti tai eksplisiittisesti. Kuten aiemmin on esitetty, kansallisuuden yhteydessä sukupuolisuus rakennetaan kaksinaiseksi järjestelmäksi, toisille vastakaisiksi esitettyjen mieheyden ja naiseuden sekä heteroseksuaalisuuden varaan (Koivunen 1995, 237–241; McClintock 1993, 61–63). Komediallisen *Fakta homman* kritiikeissä ei tosin toistettu ylevää äiti-kansalaisuuden (ks. Sulkunen 1989a, 162–164) diskurssia – vaikka voidaankin ajatella, että akkamaisuus ja nalkuttavan naisen tyyppi ovat miestänsivistämäänsä pyrkivän äitikansalaisen ihanteen irvaileva kääntöpuoli. Siitä huolimatta näyttää siltä, että sarjan tulkinnoissa ”suomalaisuudesta” puhumiseen tarvittiin parisuhteita, jonka parisuhteen asetelmasta ”suomalaisuuden” ominaisuudet voitiin osoittaa. Silloin kun suomalaisuudesta ei voitu unohtaa naisia, kuten *Reinikaista* koskevassa suomalaista kansaa määrittelevässä ”kansanmies”-diskurssissa, silloin suomalaisuus jakaantuikin kahtia, miesten ja naisten suomalaisuuteen. Kritiikeissä katsojille tarjottiin voimakkaasti yhteenkuulumisen tunnetta tällaisten suomalaisten miesten ja naisten kanssa sukupuolien mukaan jaoteltuna.

terveyskasvatushanke, jossa miesten terveyttä pyrittiin lähestymään kokonaisvaltaisesti tarkastellen koko elämäntyyliä ja elämänhallintaa. (Ks. Tasa-arvoasiain neuvottelukunnan miestyön historia 1988–2006, 6–7. http://www.tane.fi/c/document_library/get_file?folderId=39189&name=DLFE-1010.pdf)

¹⁵⁰ Raili Suominen: Turun Sanomat 12.2.1986; Hilkka Vuori: Kansan Uutiset 12.2.1986.

2.4 Tamperelaisuus

Kyllä isä osaa -sarjan kritiikeissä sarjaa tulkittiin niin tavallisuuden, kansanomaisuuden kuin suomalaisuuden kehyksessä. Näissä kritiikeissä näkyy puhetapojen sedimentoimisen prosessi (Koivunen 2003, 21, 23; Butler 1993/2011, 8–10, 15, 244–245 alaviitteet 7 ja 8). *Kyllä isä osaa* -sarjan pääparia kuvailtiin sarjan kritiikeissä tavalliseksi ja keskivertoperheeksi, ja heidän elämänsä arkiseksi¹⁵¹, varsin samankaltaisin sanamuodoin kuin henkilöhahmoja arvioitiin *Heikin ja Kaijan, Rintamäkeläisten* ja myös *Fakta homman* kritiikeissä. Kun *Kyllä isä osaa* -sarjaa verrattiin amerikkalaiseen sarjaan *Pulmusiin*, vertauksen tulos oli sama kuin *Tankki täyteen* -sarjan kohdalla ja varsin samanlaisin argumentein: suomalaisesta versiosta puuttui vauhtia eikä sen taso muutenkaan, suomalaisille sarjoille tyypillisesti, ollut korkea¹⁵². *Kyllä isä osaa* -sarjan kritiikeissä ei enää puhuttu ”kansannäytelmistä” tai ”kansankomedioista” siten kuin sarjojen *Rintamäkeläiset*, *Tankki täyteen* tai *Reinikainen* arvioissa, mutta pääparia kuvailtiin kansannäytelmien tyyppihenkilöihin liittyvällä sanastolla, kuten ”tohvelisankari” ja ”päällepäsmäri”¹⁵³.

Kyllä isä osaa -sarjan kritiikeissä sarjalle rakennettiin kritiikeissä edellä mainittujen lisäksi vielä yksi kehys, tamperelaisuus. Kuitenkin, siinä missä aiempien sarjojen kohdalla kritiikeissä selvästi painottuivat ne ”tavallisuuden”, ”kansanomaisuuden” ja ”suomalaisuuden” merkityksellistykset, joita analysoin sarjojen kehyksinä, tamperelaisuus liitetään osaksi sarjaa melko viittauksenomaisesti ja vain pienessä osassa sarjan kritiikkejä. Käytössäni on ollut 16 arviota, ja näistä arvioista viidessä mainitaan tamperelaisuus¹⁵⁴.

¹⁵¹ Roope Alftan: Ilta-Sanomat 2.3.1994; Jouko Grönholm: Turun Sanomat 2.3.1994; Marja Sjöberg: Aamulehti 2.3.1994.

¹⁵² Roope Alftan: Ilta-Sanomat 2.3.1994; A-A.T: Kansan Uutiset 2.3.1994; Pauliina Pulkkinen: Savon Sanomat 2.3.1994; Rolf Bamberg: Demari 2.3.1994; Matti Tiihonen: IS 17.3.1995. Yhdessä kritiikissä sarjan ”arkinen” suomalaisuus, josta ”glamour” oli ”kaukana” nähtiin kuitenkin hyveenä, samantapaisesti kuin *Rintamäkeläisten* kritiikeissä (Marja Sjöberg: Aamulehti 2.3.1994).

¹⁵³ Roope Alftan: IS 2.3.1994; ks. myös Rolf Bamberg: Demari 2.3.1994; Erja Vainikka-Howard: Etelä-Suomen Sanomat; Pekka Huolman: Keskisuomalainen 2.3.1994.

¹⁵⁴ Näistäkin maininnoista yksi viittaa Tampereeseen vain verhotusti: ”Rytmititys jahkailee hämäläisittäin” (Pekka Huolman: Keskisuomalainen 2.3.1994).

Miksi sitten analysoin tässä luvussa sarjan kehyyksenä tamperelaisuutta, joka mainitaan vain joissakin kritiikeissä ohimennen? *Kyllä isä osaa* -sarjan yhdessä kritiikissä sarjaa kutsuttiin ”uudeksi tamperelaissarjaksi”¹⁵⁵. Kirjoittaja käytti tamperelaissarja-sanaa olettaen sen olevan täysin ymmärrettävä lukijoilleen, mutta sanalla ei selvästikään viitattu, ainakaan pelkästään, Tampereeseen tapahtumapaikkana vaan ennemminkin johonkin sarjatuotantoon liittyvään, sillä samassa kritiikissä määritelmä oli myöhemmin muuttunut ”tamperelaiseksi säästölinjasarjaksi”.

Tässä alaluvussa pyrin yhtäältä selvittämään, millaisten merkitysverkostojen pohjalle käsite tamperelaissarja luotiin ja mitä sillä tarkoitettiin. Tämän tehdäkseen kerin auki *Kyllä isä osaa* -sarjan kritiikkien pohjalta myös muihin YLE TV2:n 1990-luvun sarjoihin liittyvää kritiikkikeskustelua. Haluan osoittaa, kuinka YLE TV2:n sarjoista rakennettiin näissä 1990-luvun kritiikeissä yhtenäiseksi ymmärrettävä kokonaisuus, jonka osana kaikkia, myös varhaisempia YLE TV2:n sarjoja näissä kritiikeissä alettiin arvioida. Väitän, että 1990-luvulla sarja-arvion kannalta kaikkein merkityksellisimmäksi piirteeksi tuli, mikä kanava oli tuottanut kyseisen sarjan. Vaikka *Kyllä isä osaa* -sarjan kritiikeissä myös aiempia analysoimiani kehystyksiä – tavalisuutta, kansanomaisuutta ja suomalaisuutta – käytettiin kuvaamaan sarjan sisältöä, niin tämän kuin muiden 1990-luvun sarjojen laadukkuudesta ja sopivuudesta katsojille keskusteltiin nimenomaan sarjatuotannon näkökulmasta käsin.

Tässä luvussa tavoitettani voi kuvata tiedonarkeologiseksi siinä mielessä, että osoitan ”tamperelaissarjan” ja ”kakkoslaisuuden” diskurssien historiallisuuden ja niiden ilmenemishetken tiettyssä aikaan sidotussa kulttuurisessa kontekstissa. Sillä kuten Michel Foucault (1969/2005, 38–39) varoittaa, diskursseja ei pidä käsitellä jonakin, jotka aina vain toistavat jo sanottua niin, että niiden alkuperä ymmärretään ikuisesti salaiseksi. Silti ja juuri siksi performatiivisuuden ja toistamisen ajatukset ovat tässäkin luvussa tärkeitä: vain toistamisen kautta ”tamperelaissarja” ja ”kakkoslaisuus” ovat saaneet ymmärrettävän merkityksen ja vain tämän toistamisen kautta on voitu rakentaa sarjoille ”tamperelaisuuden” kehys. Näiden diskurssien ja nii-

¹⁵⁵ Roope Alftan: Ilta-Sanomat 2.3.1994.

hin kytkeytyvän tamperelaisuuden kehyyksen historiallisuuden purkaminen onkin tärkeää siksi, että sulkiessaan sisäänsä myös aiempina vuosikymmeniä esitetyt sarjat, ne saavat tamperelaisuuden kehyyksen näyttämään sellaiselta, joka on aina, itsestään selvästi ollut kiinni tutkimissani YLE TV2:n sarjoissa. Väitän, että ne vanhemmat tutkimani sarjat, jotka aikalaiskritiikeissä kehystettiin tavallisuuden, kansanomaisuuden tai suomalaisuuden kautta, liitettiin 1990-luvulla jälkikäteen tuotantoyhtiönsä ja esityskanavansa kautta yhteen uudenlaiseksi kokonaisuudeksi. Tamperelaisuuden kehys ei siis koskenut vain *Kyllä isä osaa* -sarjaa tai muita YLE TV2:n 1990-luvun sarjoja vaan niillä alettiin kehystää myös sellaisia sarjoja kuin *Heikki ja Kaija* tai *Sisko ja sen veli*. Tamperelaisuuden kehyyksen kautta sarjoille ja niiden katsojille on jälleen rakennettu ja tarjottu hieman toisenlaista kuulumisen kohdetta – sekä myös tästä kuulumisen kohteesta erottautumista.

Tamperelaissarjoja Kakkoselta: Tampereen ja YLE TV2:n suhde kritiikeissä

”Uuden tamperelaissarjan Kyllä isä osaa käsikirjoittaja ja ohjaaja Pekka Lepikkö näytti kosolti kiitosta ja laakereita sarjallaan Mummo. Lepikön uuden tuotteen keskipisteenä on nelihenkinen keskivertoperhe, jolla on kaikki ne ongelmat, joiden kanssa tavalliset ihmiset tänään taistelevat. [...] Tamperelaisen säästölinjasarjan pilottijaksossa vasta esitellään henkilöt, ympäristö ja mitä siihen muuta liittyy. Vastaavissa tilannekomiikkaan perustuviissa jenkkiarjoissa kaikki tapabtuu olohuoneen sohvan ja telkkarin tuntumassa, Lepikön sarjassa perheen telkkari on rikki ja kaikki tehdään keittiönpöydän luona. [...] Mitenkään ei voi vältyä ajatukselta, että uuden 20-osaisen perhesarjan pilottijakso on tehty liian vähillä eväillä ja matalalla rimalla. Jos tyyli jatkuu, tekijät ovat kohtapuolin nesteessä korviaan myöten, koska Kakkosen tv-yleisö on totutettu saamaan vastinetta lupamaksuilleen.”¹⁵⁶

Yllä olevassa kritiikkikatkelmassa tamperelaissarja-termillä liitettiin tamperelaisuus ja YLE TV2 tukevasti toisiinsa ja käytettiin niitä ristiin, tarkoittamaan toista. ”Tamperelainen säästölinjasarja” -termi viittaa tässä kyllä Tam-

¹⁵⁶ Roope Alftan: Ilta-Sanomat 2.3.1994.

pereeseen paikkana, mutta enemmän vielä Tohloppiin eli YLE TV2:een, siis sarjan tuottajaan sekä kyseisen kanavan käyttämään niukkaan budjettiin sarjan tuotannossa. Kriittikkitekstissä puheena oleva sarja ei ole kriitikon mielestä ainoa ”tamperelaissarja” vaan uusin versio YLE TV2:n tuottamien ”tamperelaissarjojen” jatkumossa. ”Tamperelaissarjan” katsojat ovat ”Kakkosen” yleisöä – kritiikin mukaan siis tällaisten sarjojen katsojat olivat nimenomaan YLE TV2:n tuotantoa katsovia ihmisiä.

Näin tiivistä tamperelaisuuden ja YLE TV2:n yhteen liittämistä ei tapahtunut kaikissa 1990-luvun sarjojen kritiikeissä. Sarjoista käytävässä keskustelussa sarjoja käsiteltiin kahden diskurssin kautta, jotka olen nimenyt kakkoslaisuus-diskurssiksi ja tamperelaissarja-diskurssiksi. Näitä kahta diskurssia muodostettiin ja käytettiin kritiikeissä sekä rinnakkain että päällekkäin. Yllä siteraatussa kritiikissä todettiin: *”Jos tyyli jatkuu, tekijät ovat kohtapuolin nesteessä korviaan myöten, koska Kakkosen tv-yleisö on totutettu saamaan vastinetta lupamaksuilleen.”* Virke viittasi kahteen seikkaan, jotka 1990-luvun sarjakeskusteluissa nostettiin usein esiin: ensinnäkin YLE TV2:n katsojamenestykseen sekä toiseksi kanavien väliseen kilpailuun, niin lupamaksuilla rahoitettujen YLE:n kanavien kesken kuin niiden kilpailuun kaupallisen, tuolloin vuotta aiemmin perustetun MTV3:n kanssa¹⁵⁷.

Useissa kritiikeissä todettiin, kuinka suosittu YLE TV2 oli ollut katsojien keskuudessa. Kriitikot tuottivat kirjoituksissaan käsitystä, jonka mukaan katsojat olivat uskollisia erityisesti tietylle kanavalle, ei niinkään tietylle lajityypille tai sarjalle. Tälle kanavauskollisuudelle annettiin kaksi selitystä. Toisaalta nähtiin, että YLE TV2:n ohjelmat olivat laadultaan niin erinomaisia, että katsojat pysyivät kanavan katsojina tämän vuoksi¹⁵⁸. Toisaalta epäiltiin, että parin menestyssarjan vuoksi katsojat katsoivat samaan lähetysaikaan esitettäviä sarjoja vanhasta tottumuksesta, vaikka kaikki sarjat eivät olisivat olleetkaan kovin hyviä. Näin esitettiin esimerkiksi Aamulehdessä:

”Suuren yleisön tavoittaminen on ollut TV2:lle suhteellisen helppoa. Maaseudulle tai läbiöihin sijoitetut sarjat ovat osuneet kotimaista odottaneiden sydä-

¹⁵⁷ Valtakunnallinen MTV3-televisiokanava perustettiin 1993.

¹⁵⁸ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 2.2.1993; Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 14.9.1994.

melle. Metsolat on yhä ylittämätön tyyllilajissaan, joka muistuttaa dramatisoitua dokumenttisarjaa. Kyllä isä osaa viljeli epätasaisesti tilannekomediaa. Pohjanmaalle sijoittunut Hyvien ihmisten kylä luotti tyyppeihin ja pelkkään kuvaan. Yleisö piti: keskiviikkoillan aika pysyi mielessä.”¹⁵⁹

Monet kriitikot näkivät, että televisiokanavat ottivat välineekseen pitkät sarjat kilpaillessaan katsojista uudessa tilanteessa (kilpailutilanteen muutoksesta ja sarjatuotannosta ks. Ruoho 2001, 24–25, 107–108). Kriitikeissä alettiin juuri tällöin puhua perhesarjojen markkinoista sekä vertailla eri kanavien sarjoja toisiinsa.¹⁶⁰ Näissä vertailuissa YLE TV2:n sarjat asetettiin useimmin paremmaksi kuin YLE TV1:n ja MTV3:n sarjat.¹⁶¹ Toisaalta YLE TV2:n muita 1990-luvun draamasarjoja verrattiin *Metsoloihin* (1993, 1995) ja pyrittiin arvioimaan, tulisiko sarjasta yhtä suuri katsojamenestys tai yhtä hyvä kuin *Metsoloista*.¹⁶² Tällainen YLE TV2:n sarjojen keskinäinen vertailu tuotti osaltaan käsitystä YLE TV2:n sarjoista omana kokonaisuutenaan.

YLE TV2:ta pidettiin 1990-luvun kritiikeissä laadun takeena. Niin *Helsingin Sanomissa* kuin erityisesti *Keskisuomalaisessa* kiiteltiin toistuvasti YLE TV2:ta hyvin tehdyistä ohjelmista. *Helsingin Sanomissa* arvioitiin, että kanavakilpailussa TV2 tulisi pärjäämään omillaan, sillä ”Tohlopissa” oli opittu tekemään ohjelmia, jotka houkuttelivat katsojia, kun taas TV1 oli voinut luottaa siihen, että MTV:n ohjelmat toivat katsojia kanavalle¹⁶³. *Keskisuomalaisessa* kiiteltiin kanavan koko tuotantoa monisanaisesti:

¹⁵⁹ Marja Sjöberg: Aamulehti 21.9.1994; ks. myös Marja Sjöberg: Aamulehti 5.3.1996.

¹⁶⁰ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 4.11.1992; Helena Ylänen: *Helsingin Sanomat* 13.1.1993; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 22.10.1994; A.-A. Tuominen: *Kansan Uutiset Viikkolehti* 26.1.1996; Leena Mäenpää: *Etelä-Suomen Sanomat* 28.1.1996; Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 21.2.1996.

¹⁶¹ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 4.11.1992; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 4.11.1992; A.-A. Tuominen: *Kansan Uutiset* 30.8.1995; Marja Sjöberg: *AL/Allakka* 23.9.1995.

¹⁶² A.-A. Tuominen: *Kansan Uutiset* 21.9.1994; Marja Sjöberg: *Aamulehti* 21.9.1994 ja 31.1.1996; Rolf Bamberg: *Demari* 21.9.1994; Marja Kannonmaa: *Iltalehti/Teevee* 24.1.1996; Päivi Sonninen: *Savon Sanomat* 31.1.1996; A-A Tuominen: *Kansan Uutiset* 31.1.1996.

¹⁶³ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 2.2.1993. Myös YLE TV2:ssa esitettiin MTV:n ohjelmia, mutta vähemmän kuin YLE TV1:ssä (ks. Hellman 1988, 72), kuten myös Jukka Kajava totea.

”TV2:n dokumenteilla on luja ote elämästä, journalismi on kunnia, ympäristöstä pidetään huolta, lastenohjelmia katsovat mielellään myös aikuiset, asiaohjelmissa ei tingitä kriittisyydestä, kulttuuria muistetaan täysipainoisesti, viihteestä otetaan kaikki mahdollinen irti ja elokuvista esitetään vain parhaimmista – unohtamatta vaikkapa urheilua, musiikkia tai ulkomaisia sarjoja. – Onko keuhvasti sanottu? En usko, paitsi että moitteellekin on jätetty sija, Pekoille, Körmyille ja muille typeryyksille.”¹⁶⁴

Savon Sanomien mukaan ei ollut sattuma, että ”lähes dokumentinomaisen” *Metsolat* kuului juuri YLE TV2:n ohjelmistoon, koska kanava tarjosi sekä hyviä dokumentteja että sarjoja¹⁶⁵. Myös *Aamulehdessä* pidettiin YLE TV2:ta perhesarjojen tuottajan ”ykköspaikan” haltijana. Tätä väitettä perusteltiin *Metsoloilla*, jota kiiteltiin siitä, että sarjan ”tosiasiat” olivat ”dokumentintarkasti kiinni todellisuudessa”¹⁶⁶.

Näissä kritiikeissä laadukkuus määriteltiin hyvin pitkälle Yleisradiolta odotettujen laatuksitusten mukaisesti. Kuten Yleisradiota koskevia diskursseja tutkinut Eeva Mäntymäki (2006, 147–159) on todennut, Yleisradiosta puhuttaessa laatu on yleensä tarkoittanut mielekkyyttä, kehittävyttä ja järkevyyttä. Yleisradiolta on odotettu informaatiota ja sivistävyttä koko ohjelmistossaan. Journalismi ja informaatio on yhdistetty julkiseen televisioon, viihde kaupalliseen televisioon. Edellä mainituissa sarjakritiikeissä journalistinen lajityyppi, dokumentti, oli ihanne ja laadun tae myös fiktiivisissä sarjoissa, kuten *Metsoloissa*. Kuitenkin *Helsingin Sanomien* kritiikissä laadulle luotiin toisenlainen merkitys kuin Mäntymäen tutkimuksessakin analysoidussa ja usein toistetussa julkisen ja kaupallisen television jaotellussa. Arviossa rikottiin dikotomiaa ’julkisen kanavan rationaaliset katsojat – kaupallisen kanavan addiktoituneet katsojat’ – esittämällä, että YLE TV2:n laadun osoituksena olivatkin sellaiset ohjelmat, jotka olivat katsojien parissa suosittuja (vrt. Mäntymäki 2006, 262–264, 271–277). Tämän ajattelun mukaan katsojien mieltymys tiettyihin ohjelmiin oli ollut todiste

¹⁶⁴ Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 14.9.1994.

¹⁶⁵ Leena Karjalainen: Savon Sanomat 29.10.1995.

¹⁶⁶ Marja Sjöberg: Aamulehti/Allakka 23.9.1995; ks. myös Marja Sjöberg: Aamulehti 22.2.1995.

myös niiden tekijöiden taitavuudesta.¹⁶⁷ Samankaltainen näkemys toistui myöhemmin muissakin kritiikeissä, mutta yhdistettynä tamperelaisuuteen siihen liitettiin myös laadukkuudelle ristiriitaisiksi ymmärrettyjä merkityksiä, kuten tulen jatkossa osoittamaan.

Samat kriitikot alkoivat silti jo samoina vuosina puhua ”Kakkosen” alamäestä. *Keskisuomalaisessa* arvosteltiin kanavan ohjelmalinjausten muuttuneen yleisesti ”liian keveiksi” ja nähtiin YLE TV2:n lähestyvän MTV3:n ”ohjelmallisia periaatteita” eli ”suuria katsojalukuja halvoilla tuotannoilla”¹⁶⁸, vaikka toisaalta oltiin yhä sitä mieltä, että ”Kakkonen on ohjelmistossaan yhä ykkönen”. Muissa kritiikeissä sytykkeenä YLE TV2:n laadun heikkenemistä koskeville puheenvuoroille oli juuri monet kanavan tuottamat sarjat. Erityisesti komediasarjat *Kyllä isä osaa*, *Autopalatsi* (1994) ja *Taikapeili* (1995) sekä draamasarja *Lähempänä taivasta* (1996) saivat kriitikot huolestumaan kanavan sarjojen tason laskusta. Sarjoja pidettiin ”himphamppuna” ja ”mössönä”; huonosti tehtyinä, kuluneina ja tyhjänpäiväisinä.¹⁶⁹ *Keskisuomalaisessa* *Kyllä isää osaa* -sarja edusti ”TV2:n heikointa tuotantoa”¹⁷⁰. *Helsingin Sanomissa* verrattiin *Kyllä isä osaa* -sarjaa *Siskoon ja sen veljeen* eikä uusi sarja pärjännyt vanhemmalle:

”Näyttelijä Tuija Ernamo on yksi TV 2:n uuden *Kyllä isä osaa* -sarjan päänäyttelijöistä. Hän näytteli myös hiljan uusitussa Neil Hardwickin *Sisko ja sen veli* -sarjassa. On siis lupa ja aihetta verrata. Mihin suuntaan TV 2:n viihdeajatus kulkee? Se kulkee kohti latteampaa, kosiskelevampaa, kohti sisällön latteutta.”¹⁷¹

Kritiikeissä YLE TV2:a ja sen sarjoja syytettiin siis asioista, jotka Yleisradiosta ja kaupallisista tv-kanavista käydyssä keskustelussa on yleensä liitetty kaupallisiin kanaviin: yleisön kosiskelusta tyhjänpäiväisellä ”massavihteel-

¹⁶⁷ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 2.2.1993. Tosin Kajava viittasi tässä sellaisiin, korkeakulttuurisiksi katsottaviin Teatteritoimituksen ohjelmiin kuin *Huojuva talo* (1990) ja *Seitsemän veljestä* (1989).

¹⁶⁸ Jorma Heinonen mainitsi huonoina esimerkkeinä ohjelmat *Hakupalat*, *Matkamittari*, *Tuuliviiri*, *Tutu juttu* ja *Kansanhuvit*. Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 13.4.1994.

¹⁶⁹ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 13.4.1995; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 22.10.1994, 28.3.1995 ja 26.11.1996; Marja Sjöberg: *Aamulehti* 5.3.1996.

¹⁷⁰ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 21.4.1995. Heinonen kommentoi sarjan toista tuotantokautta.

¹⁷¹ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 2.3.1994.

lä” sekä alhaisista tuotantokustannuksista johtuvasta huonosta laadusta. Myös alaluvun alussa siteeratussa *Ilta-Sanomien* Roope Alftanin kritiikissä termillä ”tamperelainen säästölinjasarja” toistettiin samaa ajatusta: *Kyllä isä osaa* oli osoitus YLE TV2:n aiemman hyvälaatuisen sarjatuotannon tason laskusta ja ”halvalla” tekemisestä¹⁷². Nimityksen ”tamperelaisisarja” Alftan oli ilmeisesti kehitellyt arvioidessaan YLE TV2:n sarjoja *Pappa rakas* (1993) sekä *Pari sanaa lemmestä* (1992–1993). Alftanin mielestä *Pari sanaa lemmestä* -sarja oli ”reilusti ja konstailematta sijoitettu tamperelaiseen todellisuuteen” ja se liittyi ”sujuvasti Leena Härmän ja Reino Lahtisen luomaan tamperelaiskomedian perinteeseen”¹⁷³. Sarjan *Pappa rakas* arvioissa Alftan kysyi:

*”Ovatko tamperelaiset tv-sarjat ihan oma lajinsa? Ainakin tänään alkava Pappa rakas antaa aihetta pohtia tällaista lajityyppiä. Jos sarjassa puhutaan tamperelaisittain, kuvataan tamperelaisessa miljöössä ja näytellään tamperelaisvoimin, eikö se silloin ole tamperelainen? Kymmenosainen Pappa rakas on kaikkea tätä tamperelaisuutta, vaikka käsikirjoittaja Seppo Vesiluoma sattuuikin olemaan helsinkiläinen.”*¹⁷⁴

Näissä kahdessa, eri sarjoja koskevassa kritiikissä maantieteellinen, Tampere-niminen paikka sekä varhaisemman fiktion lajityypiksi katsottu ”tamperelaiskomedia” tarjosivat vaihtoehtoiset, mutta toisiinsa tiiviisti liittyvät selitysmallit tamperelaisisarja-termille. *Pari sanaa lemmestä* oli *Ilta-Sanomien* kritiikin mukaan ”tamperelaiskomedia”, jota olivat edeltäneet Leena Härmän teatteriin kirjoittamat ns. tamperelaisnäytelmät sekä Reino Lahtisen – eli *Heikin ja Kaijan* sekä *Rintamäkeläisten* käsikirjoittajan – teokset. *Heikkiä ja Kaijaa* tai *Rintamäkeläisiä* ei kritiikissä mainittu, mutta ilmeisesti tässä kohdin viitattiin edellä mainittuihin sarjoihin samalla liittäen näihin todentuntuisuuden ja konstailemattomuuden¹⁷⁵. Sarjan *Pappa rakas* kohdalla lajityyppinimikettä perusteltiin viittaamalla Tampereeseen miljöönä, Tampereen murteeseen sekä tamperelaisiin näyttelijöihin. Molemmissa kritiikeissä vinoiltiin myös siitä, että sarjoissa juotiin usein kahvia – seikka,

¹⁷² Roope Alftan: *Ilta-Sanomat* 2.3.1994.

¹⁷³ Roope Alftan: *Ilta-Sanomat* 4.11.1992.

¹⁷⁴ Roope Alftan: *Ilta-Sanomat* 3.9.1993.

¹⁷⁵ *Heikki ja Kaija* esitettiin uusintana YLE TV2:ssa vuonna 1989.

joka ilmeisesti oli yhdistetty *Heikkiin ja Kaijaan* viimeistään sen vuoden 1989 uusintojen aikaan¹⁷⁶.

Vaikka *Ilta-Sanomien* kriitikko ei mainitse Leena Härmän tamperelaisnäytelmiä toisessa kritiikissään, teatterintutkimuksessa ne on myöhemmin määritelty samankaltaisten attribuuttien kautta kuin kyseisissä arvioissa. Härmän ensimmäinen tamperelaisnäytelmä *Virtaset ja Lahtiset* (1957) oli teatterintutkija Katri Tanskasen (2010c) mukaan ”arkinen ja elämänläheinen kuvaus tavallisista perheistä tavallisine ongelmineen”. Tyyllilajia on pidetty ”kansanomaisena”. Härmän näytelmissä Tampereen kaupunki ja murre olivat keskeisiä tekijä – niin keskeisiä, että muissa kaupungeissa näytelmän tapahtumapaikka, henkilöiden nimet ja murre usein vaihdettiin esityspaikan mukaiseksi. Tamperelaisnäytelmiä esitettiin varsinkin *Tampereen Työväen Teatterissa* (Tanskanen 2010c, erit. 213, 214–216; ks. myös Paa-volainen 1992, 174–179), jonka näyttelijät esiintyivät myös YLE TV2:n sarjoissa – parhaana esimerkkinä Eila Roine, joka näytteli niin tamperelaisnäytelmässä *Virtaset ja Lahtiset* kuin tv-sarjoissa *Heikki ja Kaija*, *Rintamäkeläiset* ja *Pari sanaa lemmestä*.

Sekä *Pari sanaa lemmestä* että *Pappa rakas* liitettiin myös muiden kriitikoiden arvioissa ”tamperelais-sarjojen” jatkumoon. *Kansan Uutisissa* kutsuttiin sarjaa *Pari sanaa lemmestä* tamperelais-sarjaksi ja luettiin se osaksi ”tamperelaisa viihdettä”. Arviossa viitattiin nimeltä mainitsematta *Reinikaiseen*: ”*Kaikki tapahtuu 80-luvun lopulla, jolloin juppikulttuuri vielä eli ja vaikutti Tampereellakin niin maan penteleesti. Mutta Pari sanaa lemmestä -sarjan päähenkilöt ovat terveitä juntteja, juppeja hyppii vain kulisseissa*”. Myös *Kansan Uutisten* kritiikissä mainittiin sarjan kohdalla kahvinjuonti sekä ”maanläheinen murrehuumori”, joka on ”aina purrut meihin suomalaisiin”.¹⁷⁷

Paikallisuus ja murteet nousivat uudenlaisen kiinnostuksen kohteeksi 1990-luvulla, ja tutkimuksessakin puhuttiin murteiden uudesta tulemisesta ja niiden kulttuurisen aseman noususta. Murteiden astuminen virallisen

¹⁷⁶ Ks. Aija-Liisa Laurila: Aamulehti 1.11.1989. Ajatus siitä, että sarjoissa vain juotiin loputtomasti kahvia toistettiin myöhemmin myös tv-ohjelmassa Muistikuvaputki (YLE TV1 2007), <http://muistikuvaputki.yle.fi/jaksot/draamaa>.

¹⁷⁷ A.-A.T.: Kansan Uutiset 4.11.1992. Niin maan penteleesti oli konstaapeli Reinikaisen usein toistama sanonta.

yleiskielen rinnalle nähtiin merkinä yhteiskunnallisten hierarkioiden muutoksesta. (Alasuutari 1999; ks. myös Ruuska 1999c.) Murrehuumori-sanan avulla kriitikko liitti kuitenkin edelleen *Pappa rakas* -sarjan osaksi sellaisten elokuvien jatkumoa, jossa murteella merkittiin henkilön sosiaalista statussa. Suomalaisen elokuvan alkuvuosikymmeninä murretta puhuvat henkilöt olivat lähinnä koomisia sivuhenkilöitä. 1950-luvulla rillumare-i elokuvat muokkasivat murteen ja elokuvahahmojen suhdetta siten, että murteellinen puhe ei enää välttämättä merkinnyt henkilöahmon tyhmyyttä ja sivullisuutta. Rillumare-i elokuvien päähenkilöt olivat elokuvien sankareita, vaikka he puhuivat savon ja karjalan murteita. (Laitamo 1996.) On kuitenkin syytä huomata, että murretta puhuvat rillumare-i-jätkät olivat sankareita juuri siksi, että he pärjäisivät kansanomaisuutensa, epämuodollisuutensa ja maalaisuutensa avulla (Koivunen & Laine 1993). Rillumare-i elokuvat eivät siis poistaneet liitoksia murteen, maalaisuuden ja sivistymättömyyden välillä eikä niitä purettu myöskään edellä mainituissa kritiikeissä.

Keskisuomalaisessa arvioitiin sarjaa *Pari sanaa lemmestä* vertaillen sitä aluksi YLE TV1:n sarjaan *Tapulikylä*. Kyseisessä kritiikissä YLE TV1:n *Tapulikylässä* oltiin ”mukamas hienosti moderneja” ja ”ajankohtaisesti kantaaottavia”, kun taas *Pari sanaa lemmestä* sarjassa lähdettiin ”reilusti ’junttien’ matkaan 80-luvulle”.¹⁷⁸ Sarjasta kirjoitettiin lehdessä vielä toiseen kertaan liittyen erääseen katsojapalautteeseen. Uuden arvion mukaan katsojapalautteessa valiteltiin ”Tohlopin tekeleen” nurkkakuntaisuutta, jota ”pohjalainen junti” Vantaalta ei ymmärtänyt. Palautteessa oli todettu vielä, että ”nämäkin sarjaan käytetyt varat olisi voinut suunnata vaikka tamperelaisen kunniaakaan teatterihistorian esittelyyn”. Palautteeseen vastattiin toteamalla, että ”junttimaisuus” oli sarjassa tarkoituksellista ja siksi humoristista.¹⁷⁹ Lopulta Keskisuomalaisen kritiikeissä verrattiin YLE TV1:n ja YLE TV2:n sarjoja samanlaisen arvoasetelman kautta kuin 1980-luvulla YLE TV2:n *Reinikaista* ja YLE TV1:n *Hukkaputkea*: YLE TV1:n sarja tavoitteli kor-

¹⁷⁸ Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 4.11.1992.

¹⁷⁹ Jorma Heinonen: Keskisuomalainen 25.11.1992. Katsojapalautteessa oli Heinosen tekstin mukaan lisäksi todettu: ”Miksi meillä aina pitää esittää jotakin nurkkakuntaista elämänmenoaa, jos nyt kerran ollaan Eurooppaan menossa. Tällainen kansallinen viihteemme on meille häpeäksi ja muille kelpaamatonta”.

keakulttuurisiksi ymmärrettyjä arvoja, kun taas YLE TV2 pyrki puhuttelemaan katsojia kansanomaisemmin keinoin.

Sekä *Kansan Uutisten* että *Keskisuomalaisen* kritiikeissä esiintyvä sana ”juntti” ilmaantui suomen kieleen ilmeisesti 1900-luvun alussa ja sai suunnilleen nykyisen merkityksensä 1960-luvulla (Paunonen 2006, 353). Kuitenkin juuri 1980-luvuilla ”junteista” keskusteltiin suhteessa ”juppeihin”, jolloin juntti asetettiin jupin, menestyvän kaupunkilaisen vastapariksi, sivistymättömäksi maalaiseksi (ks. esim. Roos 1986). Mielenkiintoista kyllä, *Keskisuomalaisessa* kriitikko itse ei yhdistänyt aluksi sarjaa ja sen junttimaisuutta Tampereeseen tai tamperelaisarjan lajityyppiin lainkaan vaan se tehtiin katsojapalautteessa, jota hän referoi. Alkuperäisestä kirjoittajasta riippumatta tämäkin teksti sekä *Kansan Uutisten* kirjoitus toistivat ”junttiuden” ja ”tamperelaisarjan” yhteenliitosta. Samalla se tuotti käsitystä tamperelaisuudesta ”junttimaisena”.

”Hämäläisten pääkaupungin”, kuten *Ilta-Sanomien* kritiikissä Tampereä nimittettiin¹⁸⁰, liittäminen junttimaisuuteen televisiosarjojen kontekstissa voi vaikuttaa itsestään selvältä. Kuitenkin vielä 1987 ensiesityksensä saaneen *Mummon* kritiikeissä niin *Keskisuomalaisessa* kuin *Helsingin Sanomissa* sarjassa ilmenevä ”tamperelaishenkisyys” tai sen edustama ”tamperelaisen sarjahuumorin” ”tyylimaisema” tarkoitti ns. mustaa huumoria, samanlaista kuin sarjoissa *Reinikainen* ja *Sisko ja sen veli*¹⁸¹. Toisin kuin esimerkiksi ”murrehuumori”, musta huumori on usein asetettu komedian lajien hierarkiassa korkealle (mustasta huumorista ks. O’Neill 1983).

Kuitenkin, kun *Tankki täyteen* esitettiin uusintana vuonna 1996, Helsingin Sanomissakin todettiin, että sarja oli hämäläisten junttien tekemää. Kyseisessä kritiikissä sarjaan liitettiin tamperelaisuuden kehys tamperelais-sarja-diskursilla, jonka kautta niin tamperelaisarja-käsitteelle kuin *Tankki täyteen* -sarjalle oli mahdollista luoda kulttuurisesti ambivalentti luokitus. Sarja oli junttihuumoria, mutta hyvää sellaista:

¹⁸⁰ Roope Alftan: *Ilta-Sanomat* 4.11.1992.

¹⁸¹ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 6.11.1987; Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 4.11.1987. Myös *Turun Päivälehdin* kriitikon mielestä Mummo oli ”sukua Siskolle ja veljelle ja muillekin YLE TV2:n aikaisemmilte viihdesarjoille”. Leena Virtanen: *Turun Päivälehti* 4.11.1987.

”Yllätys, yllätys, omalla bitaabbolla ja hivuttavalla tavallaan 70-luvulla ensiesitetty TV 2:n Tankki täyteen on yhä hauskaa nähtävää. Kaiken lisäksi Neil Hardwickin ja Jussi Tuomisen kirjoittama 11-osainen komedia kertoo ensimmäisessä jaksossaan nudistiviteistä hauskimman. Jo senkin vuoksi kannattaa heittäytyä hämäläisten junttien vietäväksi. [...] Lempeästi ironisoivaa junttihuumoria TV2:ssa on sittemmin nähty runsaasti. Muistatthän Reinikaisen, Siskon ja sen veljen, ja vaikkapa Kummelit. Tankki täyteen oli yksi tämän tyylin alkupisteistä.”¹⁸²

Liitokset Tampereen, tamperelaisarjojen, YLE TV2:n ja junttihuumorin välillä oli näin siis vakiinnutettu toistamalla niitä eri sarjojen kohdalla ja hieman eri muodossa kuhunkin sarjaan sopien. Uudet sarjat, niin komedia- kuin draamasarjat asetettiin kritiikeissä myös osaksi ”tamperelaisarjojen” jatkumoa – kuten *Kummeli* Helsingin Sanomien kritiikissä. Kun YLE TV2 aloitti sarjat *Elämän suola* (1996) ja *Lähempänä taivasta* (1996), useissa kritiikeissä sarjat paikallistettiin Tampereelle otsikoissa, vaikka kritiikissä muuten ei sarjan ”tamperelaisuutta” juuri käsiteltykään¹⁸³. Tamperelaisarjatermiä vakiinnuttanut Ilta-Sanomat totesi *Lähempänä taivasta* -sarjasta:

”Kakkoskanava panostaa sarjallaan Lähempänä taivasta ihmisuhteisiin ja tamperelaisuuteen sekä lupaa lypsää näitä aiheita hamaan tulevaisuuteen. [...] Sarjan varsinaisista tamperelaisattribuuteista puuttuu enää musta makkara, mutta eiköhän sekin saada ennen pitkää kuvioon mukaan.”¹⁸⁴

Ilta-Sanomissa myös toista uutta YLE TV2:n sarjaa, *Elämän suolaa*, koskevassa kritiikissä samaistettiin YLE TV2, *Elämän suola* -sarja ja Tampere paikkana varsin täydellisesti:

¹⁸² Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 31.12.1996.

¹⁸³ Marja Sjöberg: Aamulehti 31.1.1996/Elämän suola tuo dallasit ja varustamat Tampereelle.; Leena Mäenpää: Etelä-Suomen Sanomat/Pyynikin oluttehtaassa puurretaan sarjaa; Marja Kannonmaa: Iltalehti Teevee 24.1.1996/Arkista lähielämää tällä kertaa Tampereella; A.-A. Tuominen: Kansan Uutiset Viikkolehti 26.1.1996/Kolmiodraama Pispalassa; Jorma Heinonen: Keskiuomalainen 28.1.1996/Arkisia kuvioita – iloineen ja murheineen – Pispalasta; Marja Sjöberg: Aamulehti 28.1.1996/Kesy perhetarina Pispalasta; Roope Alftan: Ilta-Sanomat 27.1.1996/Tamperelaiseksotiikkaa ja arjen pulmia; Matti Tiuhonen: Ilta-Sanomat 31.1.1996/Tampereen jättiläisarja on vinosti ilkeä.

¹⁸⁴ Roope Alftan: 27.1.1996.

”Miksi Tampere teki oman Kotikadun? Elämän suola kestää viisitoista osaa tänä keväänä, viisi syksyllä ja vielä lisää, jos katsojaluvut suovat. [...] Henkilöt ovat omituisen ilkeitä. Vinoillaanko Tampereella ihan aina? Tämän perusteella Tampere ei osaa kiittää eikä pahoitella eikä pahemmin tervehtiä.”¹⁸⁵

Kuten edelliset kritiikkikatkelmat osoittavat, tamperelaisarjan ja kakkoslaisuuden diskursseja käytettiin rinnakkain, päällekkäin ja toistensa vaihdannaisina. Tamperelaisuuden kehys loi tutkimistani arkirealistisista sarjoista, 1960-luvulta 1990-luvulle saakka, uudenlaisen kokonaisuuden, jossa sarjat liitettiin sekä Tampereeseen kansanomaisuuden tiivistymisen paikkana että matalaan kulttuuriin ja YLE TV2:een huonolaatuisten ja kulttuuriselta statukseltaan alhaisten sarjojen tuottajana. Kritiikeissä oletettiin katsojien jakaantuvan kanavittain. Käyttäen arvottamisen perusteena laatua vastakohtana yleisön kosiskelulle YLE TV2:n sarjat ja samalla koko kanava alettiin 1990-luvun kuluessa siirtää laadukkuuden ja korkeatasoisen kulttuurin kategoriasta huonolaatuiseen ja populistisen ”kansankulttuurin” alueelle. Samalla YLE TV2:n katsojista tehtiin kasvavassa määrin oletuksia, joiden mukaan he kuuluisivat samaan joukkoon kuin mitä sarjojen nähtiin kuvaavan: ”tavallisiin ihmisiin” eli maalaisjuntteihin.

Tamperelaisarjojen diskurssissa tamperelaisuudesta tuli 1990-luvulla matalan kulttuurin ja sivistymättömyyden merkittävä ”kansanomaisen”, ”suomalaisen” ja ”junttimaisen” sijaan. Samalla myös aiemmat, sekä Tampereelle sijoittuneet että Tohlopissa tehdyt sarjat liitettiin samaan kategoriaan. Kun 1980-luvulla ja vielä 1990-luvun alkupuolella kriitikot olivat kiittäneet YLE TV2:n tuotantoa ja ilmaisseet itsekin katsovansa sen ohjelmia, 1990-luvun kuluessa kriitikoille tamperelaisuudesta tuli draama- ja komediasarjojen yhteydessä kulttuurinen toinen, josta kriitikko erottautui joko lempeästi sarjoille ja niiden katsojille myhäillen tai ylenkatsetta osoittaen.

¹⁸⁵ Matti Tiuhonen: Ilta-Sanomat 31.1.1996.

3 Huoltamoiden, rintamamiestalojen ja tikkitakkien Suomi: Kuuluminen luokkaan modernisoituvassa elinympäristössä

Yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa suomalaisten yhteiskuntaluokkien ja niiden rajojen muutos on liittynyt suuren muuton tarinaan. Suurella muutolla tarkoitetaan elinkeinorakenteen muutosta, joka Suomessa tapahtui poikkeuksellisen rajusti pääasiassa 1960- ja 1970-lukujen aikana. Vuodesta 1960 eteenpäin maa- ja metsätaloudessa työskentelevien osuus väheni jyrkästi. Töiden loppuessa ihmiset muuttivat maaseudulta kaupunkiin siinä määrin, että 1960- ja varsinkin 1970-luvuilla puhuttiin maaseudun autioitumisesta. Kaupungeissa ihmiset työllistyivät sekä teollisuuteen että palvelualoille, ja muuttuivat maatalousväestöstä palkkatyöläisiksi. Etenkin valtiot ja kunnat palkkasivat 1960- ja 1970-luvuilla aiempaa enemmän työvoimaa, sillä suuren muuton aikana rakennettiin myös hyvinvointivaltiota. Juuri julkinen sektori työllisti paljon naisia, joiden työssäkäynti yleistyi. Koko edellä kuvattu muutos; kaupungistuminen ja muuttoliike etelään, teollistuminen ja palvelualojen kasvu, julkisen sektorin laajentuminen sekä näiden lisäksi koulutustason nousu ja vasemmiston hyväksyminen osaksi parlamentaarista politiikkaa, on nimetty ja ymmärretty yhteiskunnan modernisoitumiseksi. (Jokinen & Saaristo 2002, 85–91.)

Elinkeinorakenteen muutoksen yhtenä seurauksena on myös pidetty keskiluokan osuuden kasvua verrattuna työväenluokkaan. Tätä on perusteltu sillä, että työntekijöiden tulot kasvoivat nopeammin kuin yrittäjien ja toimihenkilöiden, jolloin tuloerot tasoittuvat. Lisäksi peruskoulu-uudistus mahdollisti myös työväestölle 1970-luvulta alkaen kouluttautumisen aina korkeakouluihin saakka, mikä oli osaltaan vaikuttamassa ylempien toimihenkilöiden määrän kasvuun. Keskiluokkaistumisesta ei kuitenkaan ole

yhteiskuntatieteilijöiden keskuudessa yksimielisyyttä siksi, että keskiluokan sosiaalisen kategorian määrittelemisen perusteet ovat vaihdelleet. Se, mistä ollaan eri tutkimuksissa oltu samaa mieltä on se, että suomalaisen yhteiskunnan luokkarakenne on ollut muutoksessa koko 1900-luvun. Aiemmin selkeiksi kokonaisuuksiksi ymmärrettyjen luokkien välillä ja niiden sisällä oli erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla paljon liikettä – samoin liikettä maaseutujen ammattiryhmistä kaupunkilaisiin palkansaajiin. (Jokinen & Saaristo 2002, 91–95; Alestalo 1980/1985, 159, 169; Sarantola-Weiss 2003, 23–24.)

Osa modernisoitumiseksi katsottua kehityskulkua on ollut myös kuluksuyhteiskunnan laajeneminen. Suuren muuton aikana myös talouskasvu kiihtyi ja lisäksi sosiaalietuudet paranivat, mikä tarkoitti parempaa elintaso suurimmalle osalle ihmisistä. Säännöstelyn loppuminen 1957 toi myös uusia tuotteita markkinoille. Ihmisillä oli tällöin sekä ostovoimaa että palkkatyöläistymisen ja kaupungistumisen myötä myös suurempi tarve ostetuille kulutustavaroille. Myös viisipäiväiseen työviikkoon siirtyminen auttoi kulutusmarkkinoiden laajenemista. (Sarantola-Weiss 2003, 22–23; Heinonen 1998, 250–257; Kortti 2003, 59–62.) Tuolloin, 1970-luvulla, esitettiin yhteiskuntatieteellisessä ja julkisessa keskustelussa väitteitä, joiden mukaan työväestön hyvinvoinnin lisääntyminen johti heidän ”porvarillistumiseensa” eli keskiluokkaisina pidettyjen arvojen, asenteiden ja harrastusten omaksumiseen. Toisaalta nämä näkemykset myös kyseenalaistettiin useissa tutkimuksissa. (Ks. Alestalo 1980/1985, 146–150.) Voidaan kuitenkin sanoa, että kaupungistuminen, ostovoiman kasvu ja tuloerojen tasoittuminen tuottivat tilanteen, jossa kulutustavaroilla, kuten huonekaluilla ja vaatteilla, voitiin osallistua liikkeessä olevien luokkarajojen määrittelemiseen (ks. Sarantola-Weiss 2003, 17–27, 32–35). Vaatteilla ja asunnolla sisustuksineen sekä muilla kulutusvalinnoilla oli mahdollista aiempaa vapaammin kertoa muille identiteettistään, sosiaalisesta kategoriastaan ja arvoistaan. Niin valinta johonkin luokkaan kuulumisesta kuin tämän kuulumisen ilmaisu kulutustavaroiden kautta tulivat 1960-luvulta alkaen uudella tavalla mahdollisiksi.

Tässä luvussa tutkin sitä, miten YLE TV2:n sarjat osallistuivat keskusteluun muuttuvista yhteiskuntaluokista. Kysyn, miten tv-sarjat ovat la-

vastuksen ja puvustuksen keinoin tuottaneet, toistaneet ja tarjonneet – tai torjuneet ”luokkaisuutta” identifikaation kohteena, sosiaalisena kategori-
ana ja poliittisena arvojärjestelmänä. Millaiseen ”luokkaisuuteen” ne ovat
kutsuneet? Näen YLE TV2:n sarjat kulttuurisen tuotannon kenttään (ks.
Bourdieu 1991, 236–237) sijoittuvina teksteinä, joiden diskursseissa voi-
tiin ja voidaan luoda ja määritellä luokkia uudelleen, samoin kuin vahvistaa
jo olemassa olevia luokkarajoja modernisoitumisen tuottamassa tilanteessa,
jossa olemassa olevien luokkien yhdenmukaisuus ja niihin sijoitettujen ih-
misten yhteenkuuluvuus asetettiin kyseenalaisiksi.

Analyysissäni en pyri määrittelemään, mitä työväenluokka tai keski-
luokka tarkoittavat tai mistä kulutustavaroista ne voi tunnistaa, vaan pyrin
tarkastelemaan sitä, millaisen tehtävän ja merkityksen henkilöiden vaateus
ja fyysinen elinympäristö saavat sarjojen tarinoissa. Toisaalta kontekstuali-
soivassa ja intertekstualisoivassa luennassa on otettava huomioon ne mer-
kitykset, joita tietyt esineet, vaatteet ja ympäristöt ovat saaneet julkisessa
keskustelussa omana aikanaan. Analyysin haasteena on siis tasapainottelu
sen välillä, kuinka tunnistaa ja nimetä luokan historiallisesti rakentuneita
merkkejä ja kuinka toisaalta pitää luokan käsite avoimena ja tunnistaa sen
uudelleenmäärittelyt.

Haasteen ratkaisemisen yksi keino on se, että käytän luokan rinnalla
luokkaisuuden käsitettä, jota Sanna Kivimäki (2008, 5–8) on tarjonnut
staattiseksi ymmärretyn luokan käsitteen tilalle. Luokkaisuuden käsitteel-
lä voidaan korostaa kontekstisidonnaisuutta; eri luokkien määritelmien ja
sisältöjen ymmärtämistä vaihteleviksi puhujan ja käyttötilanteen mukaan.
Käsitteellä voi painottaa myös sitä, kuinka luokkien tunnusmerkit myös
vaihtelevat ajallisesti ja paikallisesti. Erityisesti feministisessä tutkimus-
perinteessä luokka on nostettu esiin intersektionaalisuuden teoreettisessa
viitekehyksessä yhtenä monista toimijan sosiaalisen sijainnin taloudellisista,
poliittisista ja sosiaalisista määrittäjistä sukupuolen, rodun ja muiden
kategorioiden ohella. Kuten myös Nira Yuval-Davis (2011, 3–8) toteaa,
intersektionaalisuuden käsitettä käytettäessä on tärkeää huomata, ettei luo-
kalla, sukupuolella, rodulla tai muulla sosiaalisella kategorialla ole mitään
ontologista pohjaa ja konkreettista merkitystä, vaan ne rakentuvat suhteessa
toisiinsa tietyissä historiallisissa konteksteissa.

Nira Yuval-Davis (2011, 8–9) asettaa kysymyksen, onko jossakin nimellisessä historiallisessa kontekstissa tietynlainen ja rajattu määrä sosiaalisia kategorioita, joista yhteiskunnan eri jäsenten voimasuhteiden verkko rakentuu. Hänellä itsellään on tähän kaksi vastausta, jotka eivät ole toisiinsa poissulkevia. Ensinnäkin hän esittää, että joissakin hyvin tietyissä historiallisissa tilanteissa on joitakin sosiaalisia kategorioita, jotka ovat muita tärkeämpiä siinä hetkessä, mutta on joitakin sosiaalisia kategorioita, kuten sukupuoli, elämänvaihe, etnisuus ja luokka, jotka vaikuttavat lähes kaikkien ihmisten sosiaalisiin sijainteihin. Kuitenkin on myös muita sosiaalisia kategorioita, kuten pakolaisuus, johon sijoittuville ihmisille se on tietyssä tilanteessa merkityksellisin. Omassa väitöskirjassani analyysin kohteena olevien sosiaalisten kategorioiden valinta perustuu aineistoon. Toisin kuin yksilön sosiaalinen sijainti, jonka määritteitä on periaatteessa rajaton määrä, tv-sarjojen tarinoiden näkökulma on aina rajattu, ja siten myös sarjajenkäsitteiden sosiaalisia sijainteja kuvataan vain muutamia sosiaalisia kategorioita painottaen. Omassa analyysissäni tarkastelen luokkien/luokkaisuuden merkityksiä ja merkkejä sekä niiden muutoksia suhteessa sukupuoleen, paikkaan ja sukupolveen, jotka tulkintani mukaan nousevat aineistossani voimakkaimmin esiin luokan kanssa risteävinä sosiaalisina kategorioina.

Luokkien merkitykset ja tunnusmerkit muuttuvat siis historiallisesti, ja luokkien merkitykset ovat muuttuneet erityisesti modernisoitumisprosessin aikana. Luokan kategorian merkityksen historiallisuus näkyy myös siinä, millaisia muutoksia sen merkityksissä tapahtui suuren muuton jälkeen, 1980- ja 1990-luvuilla. Julkisuudessa muun muassa pääministeri Harri Holkeri esitti luokkarajojen ja köyhyyden kadonneen Suomesta. Jo luokasta puhuminen katsottiin poliittiseksi, ja erityisesti vasemmistolaiseksi eleeksi. (Melin 2009, 136.) Toisaalta 1980-luvulla luokkatutkimus kukoisti, vaikka siinä myös problematisoitiin olemassa olevia käsityksiä luokkarajoista (esim. Luokkaprojekti 1984; Roos & Rahkonen 1985; Julkunen 1986; Kivinen 1987). Lisäksi julkisuudessa puhuttiin luokkien sijaan paljon ”jupeista” ja ”junteista”, joilla kuitenkin oli luokittelevat, taloudelliseen ja sosiaaliseen asemaan liittyvät sekä hyvää ja huonoa makua määrittelevät merkityksensä (ks. esim. Roos 1986). Seuraavalla vuosikymmenellä, 1990-luvulla lama lisäsi rajusti työttömyyttä ja heikensi suuren joukon taloudellista asemaa py-

syvästi samalla, kun työmarkkinoiden odotukset työntekijöiden koulutusta ja muita ominaisuuksia kohtaan muuttuivat (Jokinen & Saaristo 2002, 98–105). Rajusta yhteiskuntaluokkia koskevasta muutoksesta huolimatta tutkimuksen alueella luokan on nähty käsitteenä häipyneen näkymättömämmäksi 1990-luvulla, mutta Sanna Kivimäen (2008, 3–4) mukaan mediakulttuurista ja kirjallisuudesta luokan stereotyyppiset kuvaukset eivät kuitenkaan kadonneet (ks. myös Ruoho 2006).

Sarjoilla, joita tutkin, on konventionsa kautta ollut historiallinen sidos luokkaan käsitteenä. Tulkintani mukaan tutkimiani sarjoja yhdistää arkirealistinen konventio. Arkirealismia ei ole yksinomaan suomalaisen television konventio vaan myös esimerkiksi Tanskassa, Englannissa ja Belgian Flaamissa arkipäivän realismi on ollut tv-sarjatuotannossa keskeistä (ks. Agger 2005, 292; Cooke 2005; Dhoest 2007b). Erityisesti Englannissa on puhuttu arkirealismista sijaan useammin sosiaalisesta realismista (*social realism*)¹ (esim. Jordan 1981, 28). Arkirealismista ja sosiaalisen realismista määritelmät ovat kuitenkin varsin yhdenmukaisia. Arkirealistiselle konventiolle ominaisia piirteitä ovat ympäristön ja esineistön tunnistettavuus, realistinen kerrontateknikka sekä dialogin ja tarinoiden arkipäiväisyys. Arkirealistinen konventio ylittää genererajat, sillä sen piirteitä voi nähdä niin komedia- kuin draamasarjoissa. (Ks. myös Hokka 2011².) Erityisesti englantilaiset tutkijat ovat tämän lisäksi korostaneet sitä, kuinka sosiaalis-realistiset sarjat ovat kuvanneet työväenluokkaisia henkilöitä ja heidän arkielämässään kohtaamiaan yhteiskunnallisia ongelmia (ks. esim. Geraghty 1995; Gottlieb 1993; Jordan 1981, 28). YLE TV2:n sarjoja aiemmin tutkineen Iiris

¹ Iiris Ruoho (2001, 16, 35, 87–88, 109–110, 157–158) on nimittänyt myös YLE TV2:n sarjoja konventioltaan sosiaalis-realistisiksi (Puhun kuitenkin mieluummin arkirealismista siksi, että Iso-Britanniassa sosiaalisella realismilla tarkoitetaan yleensä rajatummin genreä ja erityisesti television puolella siihen kuuluvia tiettyjä saippuasarjoja (ks. Jordan 1981, 28).

² Toisin kuin aiemmassa artikkelissani (Hokka 2011), nimitän arkirealismia konventioksi, jonka sisältä on erotettavissa erilaisia visuaalisia tyylejä. Käsitteeni mukaan arkirealistinen konventio ylittää sekä genererajat (esim. tilannekomedia, draamasarja) että medioita koskevat rajat (esim. televisio, elokuva). Realismi puolestaan on vielä arkirealistista konventiota laajempi moodi eli kerrontastrategia. Joissakin arkirealistisissa sarjoissa, kuten *Heikissä ja Kaijassa* ja *Rintamäkeläisissä*, voidaan yhdistää eri moodeja, kuten realismia ja melodraamaa. (Hokka 2011, 91, 103–107; ks. myös Thompson 2008, 103–105.)

Ruohon (2001, 158) mukaan myös näiden sarjojen henkilöhahmot ovat konvention mukaisesti olleet yleensä työväenluokkaisia.

Koska pyrin analysoimaan, millaisen tehtävän ja merkityksen henkilöiden vaatetus ja fyysinen elinympäristö saavat sarjojen kerronnassa, on genrellä analyysin kannalta tärkeä merkitys. Analysoimiani sarjoja yhdistää arkirealismien konventio, mutta ne paikantuvat siihen eri tavoin, sillä ne poikkeavat toisistaan niin genreltään kuin visuaaliselta tyyliltään. Tyyllillä tarkoitan esitysmuodon eri elementtien valittua ja johdonmukaista käyttöä (ks. Bacon 2000, 24). Tyylillä määrittelee sarjan esitysmuotoa eli lavastuksen, ohjauksen, näyttelemisen, kuvauksen ja leikkauksen konventioita – siis realistisessa kerronnassa todellisuusvaikutelman luomiseen tähtäviä tapoja (esitysmuodon realismista ks. Corner 1998, 70–73). Tämän luvun analyysissä keskityn erityisesti lavastukseen ja puvustukseen, koska juuri niillä kuvatut arkielämän alueet, kuten kodinsisustus, kodin tavat sekä pukeutumistyyli, ovat niitä alueita, jotka Bourdieun (1979/1984, 77–79, 169–170) mukaan ilmaisevat yksilöiden habitusta (ks. myös Soronen 2011, 43).

Ensimmäiseksi analysoin sarjoja *Heikki ja Kaija* sekä *Rintamäkeläiset*. Genreltään niitä voi pitää ensisijaisesti draamasarjoina, mutta niiden kerronnassa, kuten dialogissa ja juonikuvioissa, on runsaasti myös komediallisia aineksia. Toisessa alaluvussa käsittelem sarjoja *Tankki täyteen* (1978, 1980), *Reinikainen* (1982, 1983) sekä *Kyllä isä osaa* (1994, 1995), jotka ovat genreltään tilannekomedioita, ja tarkemmin määriteltynä sosiaalisia komedioita (ks. Lovell 1984). Vaikka niin *Heikki ja Kaija* että *Rintamäkeläiset* sisältävät komediallisia aineksia, voidaan sanoa, että *Tankki täyteen* aloitti YLE TV2:n sarjatuotannossa komediallisen kauden (ks. Ruoho 2001, 60, 90–100). Kolmanneksi tarkastelen sarjaa *Fakta homma* (1986–1988), jota kritiikeissä kutsuttiin niin komediaksi, satiiriksi, parodiaksi kuin tv-lastuiksi. YLE TV2:n arkistotiedoissa se on puolestaan nimetty ”satiiriseksi pienoisenäytelmäksi”. *Faktan homman* genren määrittely on siis ollut haastavaa, mutta kerronnaltaan se on selvästi komediallinen.

3.1 Modernisoitumisessa mukana

Uudistuva koti

Arkirealismissa tapahtumapaikalla on hyvin olennainen tehtävä henkilö-
hahmojen sijoittamisessa aikaan ja paikkaan. Televisiotutkija John Caughien (2000/2004, 134–136) mukaan televisiodraamassa tilan ja ajan kuvauksen tehtävä on tukea henkilö-
hahmon kuvausta, mutta draaman tila ei ole vain narratiivisen toiminnan tila vaan kontekstuaalinen, sosiaalishistoriallinen tila. Televisiodraamassa väittämät ”todellisuudesta” pohjautuvat näkyvillä olevien yksityiskohtien tietynlaisuuteen ja erityisyyteen enemmän kuin realismin konvention naturalisoituun näkymättömyyteen, kuten usein väitetään. Materiaaliset yksityiskohdat sijoittavat draaman todellisuuteen ja yhteiskuntaan. Henkilöhahmot eivät ole kiinnostavia vain psykologisina yksilöinä vaan toimivat ikään kuin sosiaalishistoriallisina tiivistymispisteinä, ja juuri tila, jossa he liikkuvat, sitoo heidät ympäröivään yhteiskuntaan. Vaikka lavastus on näennäisesti vain tapahtumien tausta, se on tärkeä materiaallinen konteksti, joka antaa henkilöiden elämälle merkityksen. Myös *Heikin ja Kaijan* tapahtumapaikat sijoittavat sarjan tarinan katsojille tunnistettavaan ympäristöön, joka ilmentää henkilöiden sosiaalista asemaa, elinympäristöä ja elämäntapaa. Samalla se aikanaan on liittänyt sarjahenkilöt siihen samaan ”arkeen” ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa katsojat elivät.

Heikki ja Kaija -sarjan ensimmäisessä tallennetussa jaksossa Heikki ja Kaija asuvat omakotitalon yläkerrassa vuokralaisina (jakso 1, es. 27.9.1965). Kun he muuttavat talon alakertaan sen uusina omistajina, ei heidän kalustuksensa muutu paljoakaan. Omakotitalossa Heikin ja Kaijan olohuone on kokonaan kalustettu modernein ja pelkistetyin huonekaluin. Olohuoneessa on myös huonekasveja. Olohuoneen ja keittiön verhot ovat 1960-luvulle tyyppillisesti suorat ja suurikuvioiset sivuverhot. Myös keittiökalusto on ajanmukainen standardikeittiö. Sarjan mittaan keittiöön hankitaan uutta koneistusta, kuten sähkövatkain (jakso 20, es. 25.12.1967). Kuten 1960-luvun mainoksissa (ks. Kortti 2003, 254–267), myös *Heikissä ja Kaijassa* kodinkoneiden hankintaa perustellaan niiden taloudellisuudella ja tehokkuudella (ks. myös Aula 2003, 148–157).

Heikin ja Kaijan kodin moderni kalustus ilmaisi 1960-luvun kontekstissa henkilöiden nuoruutta, sillä erityisesti nuoret aikuiset sisustivat kotinsa mieluummin uusilla huonekaluilla kuin perityillä – vaikka tämä ihanne harvoin toteutuikin täydellisesti (ks. Huokuna 2006, 188–190; Sarantola-Weiss 2003, 357–390). Heidän kotinsa on tyyliään pelkistetty ilman koristeellisia yksityiskohtia, jotka niin suomalaisessa kuin englantilaisessa historiallisessa tutkimuksessa on nimetty työväenluokkaisen kodin piirteiksi myös modernissa asunnossa (ks. Sarantola-Weiss 2003, 343–344; Morley 2000, 60–62). Toisaalta Heikin ja Kaijan kodin sisustus on tyyliään selvästi muodollisempi kuin 1960-luvun puolivälissä ”nuorille ja huolettomille” markkinoitu sisustus, joka mahdollisti rennon loikoilun lattiatyynyillä. Tällaista epämuodollista ja eri aikakausien huonekaluja yhdistävää sisustusta käytettiin lähinnä nuorten akateemisten ihmisten kodeissa. (Ks. Sarantola-Weiss 2003, 279–281, 350–357.) Huonekalut kertovat siten Heikin ja Kaijan kuulumisesta ”tavallisiin” ihmisiin ja suureen enemmistöön, ei pieneneen radikaaliin ”etujoukkoon”.

Sarjan alkuvaiheessa Heikki ja Kaija asuvat Amurin työläiskortteleissa (*Heikki ja Kaija* -sarjan käsikirjoitus). Sieltä he muuttavat vuokralaisiksi herra ja rouva Erikssonin rapatun, puolitoistakerroksisen omakotitalon yläkertaan. Kun Erikssonit päättävät myydä talon, Heikki ja Kaija ostavat uudehkon omakotitalon itselleen, muuttavat itse sen alakertaan ja ottavat vuokralaisia yläkertaan. Näin Heikin ja Kaijan asumistapa viesti heidän vähitellen tapahtuvasta vaurastumisestaan. Pääparin elintason kohoamiseen reagoitiin useissa kritiikeissä moittimalla sarjaa porvarillisen elämäntavan propagoinnista³. Toisaalta Heikki ja Kaija huolehtivat moneen otteeseen rahojen riittävydestä ja lainan maksamisesta varsinkin silloin, kun Heikin työpaikalla, metallityöpajalla, on taloudellisia vaikeuksia. Tästä huolimatta Heikin ja Kaijan koti ja sen muutokset tuottavat vaikutelman eteenpäinmenosta ja kehityksestä. Sen tapahtumapaikka ja lavastus antavat siis aivan erilaisen vaikutelman työväenluokkaisesta kodista kuin 1950-luvun englantilainen, sosiaalista realismia edustava fiktio, jossa sosiaalinen ja fyysinen

³ Toini Virisalo: Keskisuomalainen 29.11.1967; Troikka: Kansan Uutiset 1.12.1967; Kari Jalonen: Turun Sanomat 26.5.1968; Jarkko Rosenlund: Savon Sanomat 23.9.1968; Paavo: Savo 29.4.1970; Cassius: Pohjolan Sanomat 4.5.1970, Troikka: Kansan Uutiset 4.6.1970.

maisema oli, John Caughien (2000/2004, 95) sanoin, määräävä ja vihamielinen emansipoituneelle ja itsenäiselle ihmisyydelle.⁴ Heikin ja Kaijan koti ei myöskään näytä erityisen vähävaraiselta, vaikka Heikin ja Kaijan välisessä dialogissa lainanmaksun vaikeus ja säästämisen ainaisuus tuodaankin usein esiin. Kodin moderni lavastus tekee sarjan ilmapiiristä toiveikkaan ja edistykseen uskovan.

Vaikka lavastus ja tapahtumapaikka pääsääntöisesti ovat sarjassa tapahtumien taustalla, *Heikissä ja Kaijassa* koti ja asumiseen liittyvät ratkaisut nousevat useissa yksittäisissä jaksoissa myös jaksojen teemoiksi. Muutto omaan omakotitaloon, uudet kodinkoneet ja modernit huonekalut ovat tärkeitä saavutuksia niin nuoren parin elämässä kuin heidän ystäviensäkin elämässä. Sarjan edistyksestä ilmapiiriä vahvistavat osaltaan jaksot, joissa heidän vanha naapurinsa Lahtiska on muuttanut Amurin työläiskorttelista vanhustenasuntoon (jakso 37, es. 12.1.1970), ja ystäväpariskunta Antero ja Lissu muuttavat uuteen kerrostalo-osakkeeseen (jakso 40, es. 4.5.1970). Kummassakin jaksossa uusia koteja ja niiden hienouksia esitellään Heikille ja Kaijalle – ja samalla katsojille.

Kun Heikki ja Kaija käyvät ensimmäistä kertaa Lahtiskan luona hänen uudessa vähävaraisille vanhuksille tarkoitettussa asunnossaan⁵, Heikki pitää Lahtiskalle puheen, jossa hän viittaa Lahtiskan vaikeuksien täyttämään elämään. Yksi vaikeuksista on ollut elämä Amurin työväenkaupunginosan ”puurotteleissa”⁶. Heikin mielestä Lahtiskan olisi pitänyt jo aiemmin päästä tähän asuntoon ja ”parempaan”. Lahtiska huomauttaa hieman kaihoisas-

⁴ Tällaista ns. tiskirättirealismia (*kitchen sink realism*) tai pohjoista työväenluokan realismia (*northern working-class realism*) pidettiin vallankumouksellisena sodanjälkeisessä Britanniassa, koska siinä henkilöt sijoitettiin salien ja ”viihtyisien” yhteisöjen sijaan ”tavalliseen”, työväenluokkaiseen ympäristöön (Caughie 2000/2004, 95).

⁵ Kuten jakson nimi (Kotilinna) viittaa, Lahtiska on mitä ilmeisimmin muuttanut Kotilinnasäätiön asuntoon. Kotilinnasäätiö vuokrasi edullisesti asuntoja sellaisille vähävaraisille Tampereen kuntalaisille, jotka eivät omilla varoillaan kyenneet hankkimaan muualta asuntoa. Huoneiston saamisen edellytyksenä oli, että hakija oli täyttänyt 65 vuotta ja asunut Tampereella vähintään 20 vuotta. (Keskilä 1973.)

⁶ Amurin kaupunginosa rakennettiin tehdastyöväestön asunnoiksi 1860-luvulta alkaen, ja puutaloja alettiin purkaa uusien betonikerrostalojen tieltä 1960-luvulta alkaen. (Ks. <http://www.uta.fi/yky/arkisto/koskivoimaa/kaupunki/1870-00/amuripohja.htm> ja <http://www.uta.fi/yky/arkisto/koskivoimaa/kaupunki/1940-60/amuri.htm>)

ti, että ”olihan se koti kumminki”. Keskustelu kuitenkin jatkuu uuden kodin hienouksien esittelyllä. Lahtiskalla on nyt keittiösyvennys, jossa on kaappeja ja juokseva vesi, kun Amurissa oli vesi kannettava ulkoa. Keittiösyvennyksessä on myös jääkaappi. Sitä hän ei kuitenkaan tohdi sähkönkulutuksen vuoksi käyttää, vaikka Heikin mukaan tuollainen ”kompressorikaappi” ei kuluta paljoa. Paras kaikista on kuitenkin vessa! (Jakso 37, es. 12.1.1970.)

Humoristinen keskustelu saa äkkiä vakavan käänteeseen, kun Lahtiska vertaa nykyistä elämäänsä entiseen. Lahtiska oli itse ajatellut aiemmin, että hänen kova elämänsä on ollut rangaistus siitä, että hänen isänsä oli punakaartissa. Hänen ystävänsä Siiri on kuitenkin saanut hänen ajattelemaan toisin:

”... jos mää toden sanon, niin sen jälkeen mää oon sitä alkanu tajuaan, ku toi Siiri on sanonu, ettei se niinku ollu yksistään Jumalan säätämä järjestys, ett tämmöset akat, niin ku se ja mää, saatiin päivät ravata märkäkehruus, ja sit illalla tullee väsyneenä kylmään mörskääns ja jottai murua saa suuhunsa ja jottai vaattetta päällensä, ja toiset kulkee hienois vaatteis ja rasvat naamassa. [--] Siiri sano, ett se on niinku vähän hyvitystä siitä, mitä meillä sillon on ollu.”

Heikin mielestä on oikein, jos edes tämän verran saa hyvitystä.

Suomessa erityisesti 1960- ja 1970-luvun modernistisella suunnittelulla haluttiin parantaa ihmisten elämää muuttamalla heidän elinympäristöään. Ajateltiin, että muuttunut yhteiskunta vaati uudenlaista rakennettua ympäristöä. Modernistisen kaupunkisuunnittelun lähtökohta oli, että kaikilla ihmisillä oli samanlaiset perustarpeet, joihin rationaalisesti tiloja eriyttävällä sekä universaaleja, geometrisiä perusmuotoja toistavalla asuntosuunnittelulla voitiin vastata. (Saarikangas 2006, 34–35.) Edellä kuvatussa jaksossa modernisoitumisen arvoista ja käytännöistä tuotetaan vahva normi ja ihanne. Sarja kutsuu mukaan moderniin arvona liittäen siihen edistyksen ja tasa-arvon ihanteet. Sarja tuottaa myös käsitystä siitä, että sosiaalisista kategorioista, kuten luokasta, sukupuolesta tai iästä riippumatta moderni elämä on mahdollista kenelle tahansa.

Modernisoitumisen ihanteellisuuden diskurssi ei toistu sarjassa täysin rikkomattomana, sillä sarjan vanhempien henkilöahmojen kautta siinä annetaan tilaa myös edellisen sukupolven näkemyksille hyvästä asumisesta: Amurin puretut korttelit olivat Lahtiskalle kuitenkin myös koti, samoin kuin Kaijan äidille hänen maatilansa niiden puutteista huolimatta. Sarjan

kerronta tarjoaa katsojalle siten mahdollisuuden myös samaistua henkilöihin, jotka suhtautuvat varauksellisesti modernisoitumiseen. Tapahtumapaikkojen, juonen ja dialogin yhdistelmä tuottaa kuitenkin vahvemmin vaikutelman, jossa halu asua maatalossa ilman mukavuuksia johtuu vain jääräpäisestä tai kaihomielisestä tarrautumisesta entiseen, kuten Kaijan äidin kohdalla. Erityisesti Lahtiskan hahmon kautta elinympäristön modernisointi saa vahvasti yhteiskuntaa tasa-arvoistavan tehtävän.

Jaksoissa, joissa käydään Kaijan kotona maaseudulla (Ylöjärvellä), pääparin bussimatkat Kaijan kotiin ovat ikään kuin matkoja menneisyyteen, niin Kaijan omaan menneisyyteen kuin katoavaan elämäntapaan. Jaksoissa on käytetty tällöin ulkokuva, jossa nähdään Heikin ja Kaijan tulevan bussilla kaupungista ja kävelevän tien laitaa maatalon tienpäässä odottavan äidin luo. Ulkokuvat merkkäavat Heikin ja Kaijan siirtymää omasta elinympäristöstään kaupungista Kaijan äidin elinympäristöön maaseudulle (ks. Affron & Affron 1995, 51). Kaijan vanhempien luona huonekalut ovat aiemmilta vuosikymmeniltä, vesi haetaan kaivosta ja maitoa säilytetään kylmässä eteisessä. Jaksossa 10 käy ilmi, että Kaijan äiti olisi toivonut Kaijan ja Heikin ottavan tilan hoitaakseen, kun taas Kaija ja Heikki toivoisivat, että Kaijan äiti myisi tilan ja muuttaisi heille. Kaija ihmettelee, miksi äiti ei halua muuttaa heille, kun ”*keskuslämmityskin on!*” ja ”*vesi menee ja tulee*”. Jopa Kaijan äidin tekemät paksut voileivät ovat Kaijan mielestä vanhanaikaisia. Kaijan äiti tuhahtelee keskuslämmitykselle ja juoksevalla vedelle⁷, jolloin Kaija kysyy äidiltään, koska tämä oppii, että ”*maailma menee eteenpäin*”. (Jakso 36, es. 7.11.1966.) Näissä kohtauksissa Heikki ja Kaija edustavat uutta sukupolvea, joka on mukana muutoksessa, toisin kuin edellinen sukupolvi. Kuten Minna Sarantola-Weiss (2003, 350) on todennut, 1960-luvulla muutoksen vaatimus ei koskettanut vain yhteiskuntaa vaan myös yksilöä: kyky muuttua oli tärkeä arvo, jota tuotiin esiin myös sisustuksessa.

Sarjan *Heikki ja Kaija* pääasiallinen tapahtumapaikka on päähenkilöiden koti. Enimmäkseen sarjan henkilöhahmot oleskelevat asunnon keittiössä tai olohuoneessa. Joissakin jaksoissa ollaan myös Heikin työpaikalla

⁷ Äiti on myös sitä mieltä, ettei hänelle taida elämiksi riittää ”ne teidän Sorsapuistonne pullasorsat” viitaten Tampereen keskusta-alueen puistoon.

metallityöpajalla, Kaijan entisessä kotitalossa maaseudulla, Anteron kesämökillä, yläkerrassa vuokralaisten asunnossa sekä muutamissa kohtauksissa pääparin makuuhuoneessa. Sarjassa on käytetty hyvin vähän ulkokuvia, luultavimmin johtuen kuvausteknisistä ja taloudellisista syistä⁸. Toisin kuin englantilaisissa saman ajan sarjoissa, kuten *Coronation Streetissä*, *Heikissä ja Kaijassa* ei ole ns. julkisia olohuoneita, kuten pubeja (ks. Longhurst 1987, 641). Tähänkin lavastukselliseen ratkaisuun ovat epäilemättä vaikuttaneet tuotanto-taloudelliset syyt, mutta siitä huolimatta sarjan juonen keskittyminen lähes täysin koteihin korostaa pääparin kotikeskeistä ja melko askeettista elämää.



Kuva: YLE Arhivo

Sarjassa *Heikki ja Kaija* ajanmukainen keittiö on keskeinen tapahtumapaikka.

⁸ Heikki ja Kaija on värikautta edeltävä sarja ja on siten kuvattu mustavalkoisena.

Sarjan yhdessä, poikkeuksellisessa jaksossa (jakso 29, es. 24.3.1969) pääpari päättyy kuitenkin ravintolaan viettämään iltaa, kun Heikki saa sinne vaimoineen työn puolesta kutsun. Tässä jaksossa Heikin ja Kaijan siirtymä kodista ravintolailtaa viettämään merkitään selvästi visuaalisesti. Kun Heikki ja Kaija ovat astuneet kotiovesta ulos, katsojalle näytetään Tampereen öisiä kaupunkinäkyelmiä keskustasta: valoja, kylttejä, autoja ja kauppaliikkeitä. Kamera kuvaa öistä Tampereen kaupunkia toisenlaisella tyyllillä kuin sarjan muita tapahtumapaikkoja: henkilöihin keskittymisen sijaan kamerakuvalla luodaan nopeita silmäyksiä kaupunkikeskustan yksityiskohtiin. Siten kaupunkikuvaus painottaa siirtymää kahden erityyppisen ympäristön, kodin ja ravintolan, välillä, ja erottelee näin jakson eri osat toisistaan (ks. Affron & Affron 1995, 51). Paikan käyttö kuvakerronnassa tällä tavoin korostaa sitä, että Heikki ja Kaija siirtyvät heille vieraaseen maailmaan, hienoon ravintolaan. Kaijan kommentti ravintolan eteisessä: ”*Ei me näin hienoon paikkaan voida mennä*” tuo myös sanallisesti esiin sen, että Heikki ja Kaija ovat ihmisiä, jotka eivät omasta mielestään kuulu tällaiseen tilaan. Modernisoitumisesta huolimatta luokkaraja on siis kuitenkin edelleen olemassa. Luokka-sanaa eksplisiittisesti julkituomatta sarja tuottaa heistä kuvaa ihmisinä, jotka tuntevat vierautta ylellistä ympäristöä ja sen tapoja kohtaan. Ravintolaan kuuluvat toisenlaiset ihmiset kuin he, eivätkä he osaa saati halua ylittää tätä rajaa. Kuten seuraavassa alaluvussa tuon esiin, luokkarajan ylitys ei kuitenkaan tuota mitään sosiaalista selkkausta. Jakson lopussa öinen paluu kotiin antaa kuitenkin ymmärtää, että ravintolailta tulee jäämään harvinaiseksi poikkeukseksi Heikin ja Kaijan elämässä. Saatettuaan rankasti humaltuneen johtaja Tasalan taksiin Heikki ja Kaija lähtevät itse reippaasti kävelemään bussille mennäkseen takaisin kotiin.

Jakso ja kohtaus, jossa Heikki ja Kaija liikkuvat öisessä kaupungissa, ovat ainutkertaisia sarjan kokonaisuudessa, sillä sarjan aikana varsinkaan Kaijaa ei nähdä kuin satunnaisesti muualla kuin kotona. Englantilaisessa televisiotutkimuksessa on tuotu useasti esiin, kuinka 1950- ja 60-luvun sosiaalis-realistisissa tv-sarjoissa ja elokuvissa työväenluokkaiset naiset ja koti on sidottu tai jopa samaistettu toisiinsa. Kotona lapsiaan ja miestänsä odottava äiti on toiminut niissä muuttumattoman kodin keskuksena ja symbolina (Ks. esim. Morley 2000, 63–64.) Mikäli työväenluokkainen nainen ei olekaan kuvattu epäseksuaalisena kodin hengettärenä, on toinen vaihtoehto

ollut korostuneen seksuaalinen ja kodinhoidon laiminlyövä nainen (Lovell 1990, 361–361). Toisaalta englantilaisessa tutkimuksessa on esitetty, että koko työväenluokkaan, niin naisiin kuin miehiin, on liitetty tilallinen liik-kumattomuus ja kiinnittyminen tiettyyn paikkaan. Tämä ominaisuus on ollut osa laajempaa performatiivista prosessia, jossa englantilainen työväen-luokka on alettu esittää epämodernina, erityisesti 1970-luvulta alkaen. (Ks. Skeggs 2004, 111–113.)

Vaikka suomalaisessa luokan tutkimuksessa on ennenkin esitetty, miten englantilaista yhteiskuntaluokkia koskevaa tutkimusta ei voi sellaisenaan soveltaa suomalaisten luokkien tutkimukseen (Kivimäki 2008, 5), eroa ei useinkaan eritellä tarkasti oman aineiston kautta (ks. kuitenkin Paasonen 2007, 52). Vertailu englantilaisten tv-sarjatulkintojen ja *Heikin ja Kaijan* välillä osoittaa, että *Heikissä ja Kaijassa* esitettiin modernisoitumisen ja siihen liittyvän tilallisen liikkuvuuden koskettavan sekä oikeutena että vaatimuksena kaikkia. Samoin kunnollisuuden vaatimus – joka historialli-sesti on tosin ollut kovempi työväenluokkaa kohtaan (ks. Peltonen 2002, 132–139, 41–46; Peltonen 2010, 18–19) – kosketti kaikkia. Edellä kuva-tun ravintolajakson perusteella voisi pikemminkin väittää, että Heikki ja Kaija kohotetaan henkilöhahmoina tarinassa moraalisesti korkeammalle tasolle ja käytökseltään sivistyneemmiksi kuin humaltuva johtaja Tasala. Lisäksi englantilaisessa luokkatutkimuksessa esitetty väite työväenluokkai-sen naisen ja kodin samaistamisesta toisiinsa unohtaa, että sama sidos koski historiallisesti myös porvarillisia naisia (Suomessa ks. Hämäläinen 2005, 127–142; Ollila 1994, 160–164). On totta, että *Heikki ja Kaija* -sarja tuot-taa ja uusintaa – myös työväenluokkaisen – naisen ja kodin välistä sidosta. Sarjan kuluessa sen tarinassa Kaijan tyytymättömyys kotiäitiyteensä ja sen tuottamat ongelmat parisuhteelle nostetaan kuitenkin selvästi esiin (tästä tarkemmin luvussa 5).

Aineistoni toisessa sarjassa, *Rintamäkeläisissä*, toiminta pysyy vielä *Heikkiä ja Kaijaa* korostetummin rajatulla alueella eli keittiössä, siinä missä *Heikissä ja Kaijassa* henkilöt liikkuvat kodin eri huoneissa. Tapahtumapaik-ka on toisinaan Rintamäkien kodin lisäksi myös Honkosten koti, ja muu-tamissa jaksoissa ollaan myös kylän pankissa, ravintolakabinetissa ja ter-veyskeskuksessa, mutta näissäkin jaksoissa koti on temaattisesti läsnä, sillä tällöin käsitellään jompaankumpaan maatilaan liittyviä asioita. Rintamäen

ja Honkosten keittiöissä on koko ajan näkyvillä ovet kamariin ja eteiseen – kamarissa muutamissa jaksoissa oleskellaankin. Samoin piha liittyy osaksi samaa tapahtumapaikkaa ikkunoiden kautta – piha ei näy niistä, mutta henkilöhahmot vilkuilevat siitä tielle⁹. Suurimmassa osassa jaksoista ollaan kuitenkin koko ajan samassa lavasteessa, keittiössä. Lavastuksen pysyvyys tuottaa osaltaan tunnun tuttuudesta ja toistosta, arjesta ja jokapäiväisyydestä. (Hokka 2011, 99–101.)

Maatilan keittiö on kulttuuriselta merkitykseltään ollut vahvemmin myös työpaikka kuin kaupunkikodin keittiö (Saarikangas 2008, 146). *Rintamäkeläisissä* maatalojen keittiöissä tekevät työtä niin naiset kuin silloin tällöin myös miehet: Veikko korjaa keittiössä mopoaan (jakso 13, es. 30.1.1975) ja Antti hevosvaljaita (jakso 11, es. 29.11.1974). Kodeissa ei siis ole modernien ihanteiden mukaisesti eriytetty tiloja eri tarkoituksiin vaan keittiö toimii niin seurustelupaikkana, ruokailutilana, naisten kotitöiden ja miesten askareiden tilana sekä nukkumapaikkana¹⁰. Kun moderneilla asumisratkaisuilla haluttiin eriyttää tiloja, taustalla oli paitsi hygieeniset syyt, myös tavoite asettaa minimistandardit asuntojen koolle, ja sillä tavoin tasa-arvoistaa yhteiskuntaa (Saarikangas 2008, 143–155). Rintamäen talossakin tilojen eriytymättömyyden taustalla on yhtä lailla huono toimeentulo ja siitä johtuva tilanpuute kuin maaseudun työkuultuuri.

Lavastuksen realistisen uskottavuuden kannalta oli tärkeää, että se vastasi katsojien käsitystä pienomaatilan sisustuksesta. Tekijät kiinnittivät paljon huomiota yksityiskohtien, kuten maatalon työtapojen oikeellisuuteen, jotta sarjan kuvaus olisi uskottava (ks. Rönty 2000, 88) ja samanlaiseen ”oikeellisuuteen” pyrittiin myös lavastuksessa. Sarjan ensimmäisen jakson aloittavassa esipuheessa käsikirjoittaja Reino Lahtinen kertoo katsojille Rintamäen tilasta:

”Rintamäen tila sijaitsee jossakin Hämeen-Satakunnan rajamailla. Tila ei ole suuren suuri, enemmänkin pieni, 28 hehtaaria kaiken kaikkiaan, näistä peltoa viisi. Varsinaisesti tila ei ole koneistettu, mutta sähkö toki on. Asuinrakennuksessa

⁹ Joissakin jaksoissa on myös ulkokuva Rintamäen maatilan pihalta, kun henkilöhahmot ovat tulossa kotiin tai lähdössä kotoaan.

¹⁰ Leena ja Antti nukkuvat keittiön sivustavedettävässä puusohvassa.

*on myös viemäri, mutta ei vesijohtoa. Asuinrakennus on muutenkin ihan taval-
linen pieni maalaistalo – tupa, keittiö, kaksi kamaria.”* (Jakso 1, es. 3.10.1972.)

Christine Geraghty (1991, 35) on huomauttanut, että englantilaisissa sosiaalis-realistisissa sarjoissa tapahtumapaikan/lavasteiden yksityiskohdat on täsmällisesti rakennettu, ja tapahtumapaikat ovat maantieteellisesti määriteltyjä, jotta katsojalle syntyy vahva paikan tuntu. Jokainen sosiaalista realismia edustava sarja kykenee herättämään mielikuvia maantieteellisestä alueesta, joko Manchesteristä ja Pohjois-Englannista (*Coronation Street*), Lontoosta telakka-alueineen (*East Enders*) tai Liverpoolista (*Brookside*). Alueellinen määrite antaa sarjoille täsmällisyyden tuntua, joka on olennaista realistiselle uskottavuudelle. *Rintamäkeläisten* ensimmäisessä jaksossa tapahtumapaikka ja päähenkilöiden elinympäristö määritellään maantieteellisesti tarkasti ja tilastollisen puhettavan auktoriteetilla. Käsikirjoittajan puhussa kamera kuvaa Rintamäkien rintamamiestaloa ja talon pihapiiriä lähes dokumentaarisuutta tavoittelevalla tavalla.¹¹

Vaikka sarjan yksittäisissä jaksoissa lavastuksen tehtävä on suurimmaksi osaksi olla vain tapahtumien taustana, koko sarjan tasolla tarkasteltuna *Rintamäkeläisten* tapahtumapaikka ja lavastus ovat olennainen osa sen kerrontaa, sillä lähes kaikki tapahtumat liittyvät maatilaan (ks. myös Hokka 2011, 99–101). Itse rakennetut rintamamiestalot ilmentävät sarjan miespäähenkilöiden raivaajajenkeä ja sisukkuutta (ks. Saarikangas 2008, 146–147). Sarjan läpi kulkee keskeinen kysymys siitä, ottaako seuraava sukupolvi vaivalla raivatun tilan viljeltäväkseen. Sarjan miespäähenkilöt Rintamäen Antti ja Honkosen Veikko ovat rintamakavereita, jotka sodan jälkeen ovat raivanneet itselleen maatilat vierekkäisiltä maa-aloilta ja rakentaneet sinne rintamamiestalonsa – ja näin myös heidän vaimoistaan Leenasta ja Helmistä on tullut ystäviä.

Myös sarjan muut henkilöahmot on asemoitu maatilojensa suuruuden mukaan. Suurimman tilan omistava Lahtinen on kokoomuslainen, kun taas

¹¹ Myös *Heikissä ja Kajassa* sarjan tapahtumapaikka sijoitettiin täsmällisesti Tampereelle dialogin avulla, sillä Tampereen tietyt kaupunginosat ja maamerkit vilahtelevat henkilöahmojen puheessa. Sekä *Heikissä ja Kajassa* että *Rintamäkeläisissä* paikan tuntua ja siten arkirealistista uskottavuutta lisäsi myös henkilöiden murre.

metsätöistä lisäansioita hankkiva ja pienintä tilaa viljelevä Markkula tuntee vetoa köyhiä puolustaviin pienpuolueisiin. Muut (miespuoliset) kyläläiset sijoittuvat tilojensa ja puoluekantansa mukaan näiden välille. Poikkeuksellinen henkilö tässä suhteessa on kylän maanviljelijöitä työnsä puolesta neuvova metsäteknikko, jolla ei ole maatilaa eikä myöskään julkituotua puoluekantaa.

Luokan ja paikan yhteyttä on aiemminkin korostettu luokkatutkimuksessa tuoden esiin, miten kaupunkilainen työväenluokka on ollut keskiluokkaa sidotumpi asuinpaikkaansa tai miten tiettyjä asuinalueita on käytetty työväenluokkaisuuden kiertoilmaisuna (Skeggs 2004, 108, 112–113). Historiallisesti katsoen luokka ja paikka ovat kuitenkin liittyneet erottamattomasti toisiinsa varsinkin maaseudulla, jossa tilan koosta tai tilattomuudesta on ollut lähes suoraan johdettavissa perheen sosiaalinen status¹². *Rintamäkeläisissä* luokkaan ja paikkaan liitetään lisäksi erottamattomasti poliittinen ideologia. Tällaisissa sarjan tilanteissa katsojaa kutsutaan samaistumaan tietynlaiseen paikkaan, ja samalla samastumaan myös tiettyyn luokkaan ja arvojärjestelmään. Sarja kutsuu siten voimakkaasti kuulumaan tiettyyn sosiaaliseen positioon: paikan, luokan ja ideologian risteyskohtaan.

Rintamäkien keittiössä on pirtinpöytä ja penkit etualalla, taustalla puusänky ja ovi kamariin. Katsojasta oikealla seinustalla on ikkuna ja 1950-luvun kaksiosainen, puinen pariovikaappi. Katsojasta katsoen vasemmalla on puuhella, ovi eteiseen sekä lyhyt keittiökaapisto. Honkoston keittiön varustus on hyvin samantyyppinen, mutta Honkoston keittiössä on keittiökaapiston ja pirtinpöydän välissä keskilattialla keinutuoli, kun taas puusänkyä ei keittiössä ole. Niin Rintamäen kuin Honkoston keittiökaluistus on siis varsin perinteinen, ja koostuu yksinomaan vähintään parikymmentä vuotta vanhoista huonekaluista.

Englantilaisessa sosiaalis-realistisessä sarjassa *Coronation Street* (1960–) ja myös myöhemmin alkaneessa sarjassa *East Enders* (1985–) rakennukset, asunnot ja pubit ovat tyyliltään vanhanaikaisia. Ostoksia tehdään kadun lähikaupassa eikä supermarketissa, pubin kalustus on perinteinen eivätkä sen

¹² Tosin 1960- ja 70-luvun sosiologisessa tutkimuksessa nähtiin koko maaseutuväestön proletarisoituvan ja menettävän taloudellista asemaansa suhteessa kaupunkiväestöön, niin maaseudun ylä- kuin alaluokissa (ks. Alanen 1975; Salavuo 1968).

kanta-asiakkaat hyväksy uudistuksia. Miljööön perinteisyyden avulla sarjojen yhteisön elämään luodaan sekä yhteisön oman erityisyyden tuntua että jatkuvuutta ”vanhoihin hyviin aikoihin”, jolloin yhteisön arvot vielä olivat parhaimmillaan. (Geraghty 1991, 92–93)¹³. Perinteisen sisustuksen merkitys on siis näissä englantilaisissa sarjoissa hyvin erilainen kuin *Heikissä ja Kaijassa* sekä erityisesti *Rintamäkeläisissä*, jossa sisustuksen perinteisyys kyllä viestii jatkuvuudesta, mutta myös pysähtyneisyydestä ja edistyksen puutteesta. Niin Rintamäkien kuin Honkosten taloissa odotetaan, että uusi sukupolvi ottaisi tilan haltuun ja tekisi tarvittavat muutokset. Kummankin talon keittiökalustojen ”vanhanaikaisuus” tuodaan esiin *Rintamäkeläisten* jaksossa 10 (es. 1.11.1974.), jossa Helmi Honkosen tahdosta Honkosten keittiöön tulee uudet kalusteet, juokseva vesi ja tiskiallas. Näitä uudistuksia vanhanaikaiseksi esitetty Rintamäen Antti pitää täysin tarpeettomina.

Maaseudulla jo 1940–50-lukujen rintamamiestalot olivat merkinneet modernisoitumista, asuinympäristön standardisoimista ja ”edistystä”, sillä myös niitä rakennettiin nopeasti yhtenäisten mallien mukaan evakoille ja sodasta palaaville rintamamiehille (ks. Saarikangas 2008, 143–149). On syytä olettaa, että itse rakennetuista taloista on tuolloin tullut vahva osa henkilökohtaista identiteettiä, sillä niiden rakentaminen merkitsi oman elintason paranemista ja oman sosiaalisen sijainnin muutosta. *Rintamäkeläisissä* kerrotaan tarina siitä, kuinka modernisoitumisen eteneminen, erityisesti kaupungistuminen tarkoitti osalle maaseudun asukkaista tämän sosiaalisen nousun vanhentumista. Rintamamiestalon modernius ja sillä hankittu sosiaalinen arvonnousu onkin jo parin vuosikymmenen kuluttua kadonnut. *Rintamäkeläisissä* modernisoitumisesta rakennetaan silti vielä voimakkaammin käsitystä väistämättömänä prosessina kuin *Heikissä ja Kaijassa*. Uudistuksia vastustaa ainoastaan Antti Rintamäki, jonka konservatiivisuus esitetään jakson mielialasta ja tilanteesta riippuen joko huvittavana tai perheenjäsentensä elämää syvästi vaikeuttavana asiana.

Suuri muuttoliike suuntautui maaseudulta kaupunkiin, mikä aiheutti muutoksia kaupungeissa, mutta myös maaseutuympäristö muuttui, kun

¹³ 1980-luvulla uuden sosiaalis-realistisen saippuasarjan *Brooksiden* (1982–2003) tuottaja alkoikin syyttää *Coronation Streetiä* nostalgisoinnista ja realismista vieraantumisesta (Geraghty 1991, 34).

vanhojen kirkonkylien vanhoja rakennuksia purettiin uusien modernien rakennusten tieltä (Saarikangas 2008, 157–160). Jaksossa 26 (es. 20.3.1977) Honkoset ovat muuttaneet maalta kirkonkylään rivitaloasuntoon. Jakson alkupuolella nähdään kylpyhuoneessa tukkaansa pesevä Helmi Honkonen. Helmi siirtyy kylpyhuoneesta eteiseen kultakehyksisen peilin eteen ja si-paisee pyyhkeellään peilistä tahran pois, millä kiinnitetään katsojan huomiota esineeseen. Kun Rintamäet tulevat kylään, Leena ihastelee peiliä, ja Helmi esittelee onnellisena uuden asunnon ja sen sisustuksen Leenalle. Rivitaloasuntoa kuvataan sarjassa hyvin toisenlaiseen tapaan kuin maataloa: kylpyhuone on kokonaan uusi tapahtumapaikka, sillä aiemmissa jaksoissa Rintamäkien tai Honkosten pesutiloja, kuten saunaa, ei ole koskaan näytetty. Aiemmin henkilöhahmot oleskelivat pirtinpöydän ääressä keittiössä, mutta rivitaloasunnossa istutaan olohuoneessa uutuuttaan kiiltävillä nahk-sohvilla – 1970-luvun muotihuonekalulla (ks. Sarantola-Weiss 2003). Myös Helmin pukeutuminen on uudenlaista kirkonkylässä; hän pukee vieraiden tullessa päälleen kaftaanimaisen ”emännän puvun”, jota Veikko ja Rintamäet ihastelevat ja ihmettelevät.

Arkirealistisessa tv-sarjassa kodin vaihtuminen on todella huomattava muutos. Koska tapahtumapaikalla luodaan käsitystä sarjahahmojen arjesta ja luodaan tuttuutta katsojien ja henkilöhahmojen välille, tapahtumapaikan muutos koettelee katsojan sidosta henkilöhahmoihin, ja on perusteltava hyvin. (Ks. Hokka 2011.) *Rintamäkeläisissä* muutto maalta kirkonkylään on kuitenkin oletettavasti ollut sarjan aikalaiskontekstissa hyvin ymmärrettävä ja odotettava tapahtuma. Kodin vaihtumisen lisäksi samalla tapahtuu muitakin muutoksia, sillä sekä Helmi että Veikko Honkonen aloittavat uudet työt kirkonkylällä – Veikko koulun iltavahtimestarina ja Helmi baarinmyyjänä. Siten varsinkin oman palkan ansaitsemisen vuoksi Helmin henkilöhahmon kautta muutto kirkonkylään näyttäytyy mahdollisuutena kauan haaveiltujen unelmien toteuttamiseen. Helmin näkökulmasta kotiin voi nyt hankkia sellaista ylellisyyttä, johon aiemmin ei ole ollut rahaa eikä sille sopivaa paikkaa. Vaikka Helmin sosiaalisessa asemassa on kulttuurisessa mielessä tapahtunut jonkinasteinen luokkalasku – talonemännästä baarinmyyjäksi – se ei haittaa, koska omalla rahalla Helmi voi nyt toteuttaa sellaista makua ja tyyliä, jonka hän itse on valinnut ja hankkia kristallikruunun ja liköörilasit. Kotonaan Helmi voi kohota sisustuksen avulla toisenlaiseen

kulttuuriseen luokkaan kuin aiemmin maatalon emäntänä tai mihin hän nyt sijoittuu baarinmyyjäntyönsä perusteella. Jaksossa 26 Helmi vastaa Antin kummasteluun sanoen tietävänsä, ettei ole ihan täyspäinen, mutta kun on *”koko ikänsä kituuttanut ja kumminkin on kaipaus johonkin kauniimpaan ja parempaan, niin miksei sitä sais kerran elämässään toteuttaa”*. Kun Veikko hörähtelee hänen selityksilleen, Helmi vastaa viitaten kristallikruunuun: *”Kyllä mää tierän, ettei toi tairretta oo – mutta on se mulle!”*

Rintamäkeläisissä modernisoituminen ja kaupungistuminen kertovat siten elämän vaikeutumisen tarinaa Rintamäen Antin ja Leenan näkökulmasta, mutta Honkoset sopeutuvat modernisoitumiseen ja pääsevät nauttimaan sen tuomista mahdollisuuksista¹⁴. Sarjan tarina, lavastus ja esineistö kutsuvat mukaan modernisoitumiseen ja sen mukanaan tuomiin sosiaalsiin ja kulttuurisiin etuihin ja mahdollisuuksiin.

Muodinnukaisuus sukupuolien, sukupolvien ja luokan rajapyykkinä

Patrizia Calefaton (2004, 104) mukaan elokuvalla ja muodille on yhteistä se, että ne kehottavat katsomaan: laittavat katseen liikkeelle. Elokuva- ja televisiopuvustuksen tutkimus onkin paljolti keskittynyt speaktaakkelimaiseen puvustukseen, joka aiheuttaa narratiiviin katkoksen ja kutsuu katsomaan (esim. Bruzzi 1997, 3–35; Bruzzi & Gibson 2004) puvustukseen, joka merkkää narratiivin käännekohtia (esim. Cook 1996, 80–115; Gaines 2000), tai puvustukseen, joka ilmaisee muutoksia henkilön luonteen ominaisuuksissa tai statuksessa (esim. Cook 1996, 80–115; Studlar 1990). Tutkimuksen kohteena on myös ollut puvustuksen ja identiteetin suhde (Bruzzi 1997, erit. 67–120; Cook 1996; Dwyer 2000). Elokuva- ja televisiopuvustusta tutkittaessa ollaan siis oltu pääosin kiinnostuneita sen kuvaimista muutoksista ja eroista.

Erityisesti realistisessa elokuvassa ja televisiosarjassa on sen sijaan tavoiteltu puvustusta, joka ei veisi huomiota pois tarinasta; puvustus ei ole saanut olla speaktaakkelimainen. Mitä paremmin puvustus on onnistuttu ”naturali-

¹⁴ Tosin Antti paljastaa ohimennen, että on Leenakin saanut uuden sähkösilitysraudan (jakso 26).

soimaan” – siis yhdistämään puvustus ja tietty mieliala, tilanne tai vaikkapa henkilön moraali – sitä helpommin katsoja unohtaa, että kyseessä on valittu puvustus: henkilöhahmo näyttää tällöin vain pitävän yllään vaatteita. (Gaines 1990, 191–196.) Puvustuksen realistinen uskottavuus perustuu ensinnäkin siihen, että se on vakuuttava fiktion omassa aika- ja paikkakontekstissa. Toiseksi, uskottavuus edellyttää, että katsoja pystyy luomaan mielessään muita vastaavanlaisia kehoja sekä fiktiossa että ”todellisuudessa”. (Calefato 2004, 91–92.) Puvustus ilmaisee luokkaa ja henkilöhahmojen suhteita toisiinsa, ja ollakseen realistisella tavalla uskottava sen on oltava johdonmukainen suhteessa henkilöhahmon persoonaan. Sosiaalisessa realismissa puvut ovat usein sellaisia, joita kuka tahansa saattaisi hankkia ja todenkaltaisuu- den vaikutelmaa lisää se, että henkilöhahmojen päällä nähdään samoja vaatteita uudelleen. (Street 2001, 75–76, 82–83.) Realistinen puvustus pyrkii siis tarinan tukemiseen, katkeamattomaan johdonmukaisuuteen henkilön ominaisuuksissa ja siten mahdollisimman suureen samanlaisuuteen henkilö- hahmon vaatetuksen tyyliä. Vaatetus pyrkii myös vastaamaan mielikuvia siitä, miten henkilöhahmon kaltainen henkilö ”todellisuudessa” pukeutuisi. (Ks. myös Hokka 2011.)

Jaksossa 18 (es. 13.11.1967) Kaija on pukeutunut lyhythihaiseen neulepuseroon ja puolihameeseen sekä marimekkoaiseen esiliinaan, jossa on voimakas kuvio. Hiukset on kampattu korkeaksi, pallomaiseksi kampaukseksi. Kaijan asustus ja kampausta ovat selvästi rouvamaisempia kuin yläkerran opiskelijatyttöjen, joista yhdellä on lyhyt blondattu tukka¹⁵, toisella polkkatukka ilman otsatukkaa sekä kolmannella otsatukka ja puolipitkät hiukset ponnareilla kiinni molemmin puolin päätä. Kolmannella tytöllä on polvi- pituinen liivihame ja vaalea neule, kun taas muilla tytöillä on kummallakin tummat housut ja pooloneuleet. Kaijaa ei sen sijaan juuri koskaan nähdä housuissa – väljässä kotelomekossa tai paitamekossa useissa jaksoissa kylläkin. Ainakaan mustavalkoisen kuvan perusteella Kaijalla ei ole erotettavissa meikkiä. Heikillä on päällään kauluksellinen ja taskullinen puuvillapusero

¹⁵ Myös blondatun opiskelijatyön esittäjän, näyttelijä Kirsti Vallasvaaran ja hänen näyttelijä- imagonsa kautta Kaija ja opiskelijatyttö asettuivat eri sukupolviin. Vallasvaara oli vaalentanut hiuksensa yhden tunnetuimman uuden aallon elokuvan, *Käpy selän alla*, kuvauksia varten. (Ks. Koivunen 1996, 66–68; ks. myös Kortti 2003, 267–270.)

sekä tummat, kapeahkot kangashousut. Vierailulle tulleella Mestarilla, siis Heikin työnantajalla, on päällään tumma puku ja vaaleahko paita, mutta ei solmiota. Heikki ei esiinny arkena puvussa, vaan asu on hänen hahmolleen tyyppillinen. Mestarin ja Heikin välille tuotetaan siis puvustuksen kautta hierarkiaero: Mestari omistaa yrityksen, jossa Heikki on töissä, joten hänen asemassaan on sopivaa pukeutua pukuun, mitä Heikin puolestaan ei tarvitse tehdä. Mestarin solmiottomuus viittaa kuitenkin siihen, ettei hän varsinaisesti ole valkokaulustyöläinen.

Realistinen televisiosarja pyrkii siis piilottamaan rakentuneisuutensa myös puvustuksen suhteen. Toisaalta realistisen puvustuksen huomaamattomuus näyttää tuottavan tarpeen nostaa se joskus henkilöhahmojen dialogin kautta esiin. Heikin ja Kaijan 24. jaksossa (es. 31.5.1968) Kaija vahtelee Lahtiskalle, että Heikki tarvitsee uuden kesäpuvun johdattaakseen puheenaiheen pois Jannen polkupyörän ostosta ja heidän heikosta rahatilanteestaan. Lahtiska ehdottaa pariskunnalle, että Laukontorilta saa edullisesti pukuja. Hän itse ostaa sieltä aina ja viime kesänäkin osti hameen, ”*oikein tommosen, no, se oli semmosta kretonkii vaan.*” Heikkiä ja Kaijaa ja Lahtiskaakin ajatus kretonkisista housuista naurattaa. Heikki kuitenkin leikkii innostuvansa: ”*Voishan sitä ostaa, sellaset oikein muotipöksyt, oikein kukalliset. Ihan totta, ois leveet puntit ja suuria kukkasia.*” ”*Oo vai*” sanoo Kaija nauraen. Seuraavaksi Lahtiska ehdottaa, että hän puhuisi tutulleen, jolla on vaatekauppa Kalevassa. Kaija kuitenkin torjuu ehdotuksen topakasti. Tässä jaksossa Heikin ja Kaijan vaatetustyylit erotetaan dialogin kautta sekä Lahtiskan vanhanaikaisesta ja muotia kaihtelevasta tyylistä että nuorison hippipukeutumisesta. Kyseisessä jaksossa Lahtiskalla on sisälläkin hattu päässä, villatakki ja kauluspaita sekä puolihame. Kaijalla on päällään 1960-luvun paitamekko, Heikillä puolestaan ruudullinen kauluspaita, jonka hihat on kääritty ylös sekä suorat tummat kangashousut. Niin Heikin kuin Kaijan puvustus on siis varsin konventionaalinen verrattuna hippipukeutumiseen. Heikin ja Kaijan ”tavallisuus” on siis ei-erityistä (ks. Löytty 2006, 48–51), ei vanhanaikaista, ei hippimäistä, ei liian nuorekasta.

Jo mainitussa ravintolajaksossa (jakso 29, es. 24.3.1969) Heikin metalliverstaan urakkatilaaja, johtaja Tasala kutsuu Heikin ja Kaijan illalliselle, koska Mestari ei itse pääse. Heikki estelee pohtien, mitä Kaijakin sanoo, mutta myöntyy, kun Mestari antaa iltaa varten rahaa. Heikki soittaa naa-

puriin, jotta tämä kävisi kertomassa Kaijalle, että hänen pitää olla kuudelta valmiina. Kotona Kaija on kauhuissaan, koska hänellä ei ole mitään päällepantavaa. Ravintolan eteisessä Kaija estelee heitä vielä menemästä sisään. Kun Heikki kuitenkin astuu eteenpäin, Kaija huudahtaa: ”*Älä sinne vaatteet päällä mee!*” ja toteaa samassa, että hänen sukkansa aukesi. Tultuaan naistenhuoneesta Kaija sivelee hiuksiaan ja kysyy Heikiltä: ”*Onks tää kauhee?*” Ravintolan pöydässä Kaija sanoo Heikille: ”*Kato nynne rupee soittaa. Mää en tanssi sitte.*” Lopulta Kaija kuitenkin tanssii sekä Heikin että Takalan kanssa, mutta vilkuilee tiukasti Heikkiä, joka samaan aikaan tanssii vieraan naisen kanssa.¹⁶ Ravintolaan tullessa Kaijan kommentit kutsuvat tunteen noloitusta sekä Kaijan puolesta että hänen kanssaan, ja painottavat hänen epävarmuuttaan vaatetuksensa suhteen. Kuitenkin, kun Kaija ja Heikki lopulta siirtyvät ravintolatilaan heidän puvustuksensa ei näytä herättävän mitään huomiota eikä puvustus erota heitä muista ravintolavieraista epä-mukavalla tai epäsovinnalla tavalla (vrt. Bruzzi & Gibson 2004, 124–128).

Ravintolaillan alkuasetelmassa on tiettyjä yhteneväisyyksiä elokuvan *Suomisen perhe* -elokuvaan (1941), jossa perheen isä Väinö innostuu uudenlaisesta elämäntavasta ja vie myös perheen äidin äveriäille kutsuille. Aino-äiti pukeutuu juhliä varten avonaiseen iltapukuun, mutta kauhistuu sekä alkoholitarjoilua että flirttailua. Isä moittii äitiä happamaksi, kun tämä vetäytyy syrjään. Aviollinen kriisi kuitenkin laukeaa, kun isä lupaa parantaa tapansa. (Koivunen 1995, 61–63.) Suomisen Ainon ja Kaijan pukeutumisen ja käyttäytymisen välillä on kuitenkin merkittävä ero: kun Suomisen Aino menee miehensä yllytyksestä mukaan maailmalliseen menoon ja pukee päälleen näyttävän, kalliin ja avokaulaisen iltapuvun, Kaija säilyttää säädyllisyytensä alusta loppuun saakka. Hänen tyyliinsä ei muutu, vaan pysyy kohtuullisen vaatimattomana ja hillittynä – kenties vähävaraisuudesta johtuen. Toisin kuin Suomiset, Kaija ei joudukaan kokemaan moraalista krapulaa vaan myöntää jakson loppuksi, että hänellä oli hauskaa.

Puvustus toimii myös *Rintamäkeläisissä* (arki)realistisen konvention mukaan, katsojan opasteena sarjan henkilöihin, näiden varallisuuteen ja

¹⁶ Yleisradion ohjelmatoiminnan tarkkaajien raportin mukaan kyseisessä kohtauksessa ”Heikki ja Kaija ovat liioitellun kömpelöitä ’hienossa’ ravintolaympäristössä.” (Harms–Rand–Savolainen 1970, 164.)

elämäntapaan, ja vahvistaa osaltaan sarjan miljööön arkisuutta. Varmuuden vuoksi Leenan ja Antin vaatimaton asustus on myös selitetty käsikirjoittajan esipuheessa: ”Täällä elää elämäänsä myös Leena Rintamäki, vaimonpuoli, joka on tehty Antin kylkiliuusta. Tarkasti ottaen Leena-emäntä on muutaman vuoden miestään vanhempi. Antti on taloudenpidossa varsin tarkka poika, joku voisi sanoa että nuuka, ja tämä näkyy myös Leenan asenteissa ja asusteissa.” (Jakso 1, es. 3.10.1972.)¹⁷ Antin puheissa korostetaan kovaa työtä, joka tilan eteen on tehty, ja kuinka siitä huolimatta toimeentulo jää pieneksi.

Rintamäkeläisten jaksossa 11 (es. 29.11.1974) Rintamäen Antilla on harmaat housut ja harmaa villapaita, jonka alla on valko-ruskearuudullinen kauluspaita. Rintamäen Leenalla on vahvakankainen, pehmeän roosanvärinen, edestä napitettava leninki ja sen päällä harmaa villatakki. Niemen isäntä on pukeutunut vihreä-keltaraidalliseen kauluspaitaan, harmaaseen puvuntakkiin ja tummanharmaisiin saapashousuihin. Honkoset saapuvat ulkovaatteissa sisään: Helmi ruskeassa tikkitakissa ja harmaanruskeassa puolihameessa rusehtava, keltaraitainen myssy päässään. Takin alta paljastuu vaaleansininen v-aukkoinen neule. Veikko Honkosella on myös tikkitakki, väriltään musta, ja sen alla punaruudullinen kauluspaita sekä harmaa villatakki. Jalassaan hänellä on harmaat housut ja kumisaappaat. Honkosten mukana tulee vieras, nuori mies, jota kukaan ei entuudestaan tunne. Hän on pukeutunut harmaaseen pukuun, tummansiniseen kauluspaitaan ja siniseen, raidalliseen solmioon.

Henkilöhahmojen puvustus osoittaa toisaalta näiden varallisuutta, toisaalta näiden käyttäytymisen (epä)muodollisuuden astetta. Siinä missä Rintamäet ja Honkoset ovat pukeutuneet villaisiin ja väreiltään hillittyihin, enimmäkseen harmaisiin vaatteisiin, isotilallinen Kalevi Niemi on muista poiketen laittanut päälleen puvun takin eikä villapaitaa. Suurimman poikkeuksen tekee vieras nuori mies, joka on asiallisesti pukeutunut pukuun ja solmioon. Antti Rintamäki epäileekin, että mies on tullut myymään jota-kin. Puvustus erottelee henkilöhahmot siis sekä eri yhteiskuntaluokkiin että vieraisiin ja tuttuihin.

¹⁷ Myös jaksossa 5 Helmi puhuu Leenan kituuttamisesta miehensä kanssa, mitä Leena ihmettelee ja Helmi selittää: ”Kyllä sää kituutat. Ei kunnon vaatteita et saa päälles. Mettä kasvaa sen kun humajaa ja...”

Puvustukseen ja esineistöön, kiinnitetään tässä kohtauksessa huomiota henkilöhahmojen välisessä dialogissa. Jakson alussa Antti paikkaa hevosen valjaita keittiön pöydän ääressä. Veikko Honkonen ihmettelee Antin valjaiden paikkausta, sillä Rintamäillä ei ole enää hevosta. Leena puolestaan on ärsyyntynyt Antin tekemästä sotkusta, kun on vieraitakin paikalla, ja käskää häntä korjaamaan ne pois. Antti kieltäytyy, ja epäilee, että pian siirrytään taas hevosiin, kun bensan hinnat ovat jatkuvasti nousussa. Kun Helmi Honkonen tarjoutuu parsimaan Antin villasukkaa sillä aikaa, kun Leena keittää kahvia, Helmi naureskelee moneen kertaan paikatulle sukalle. Leena kertoo, että Antilla on uusiakin sukkia, mutta hän tahtoo pitää noita. Helmi, joka on hetkeä aiemmin sanonut, että Veikon sukat ovat samanlaisia, vakuuttaa nyt, että kyllä heidän Veikollakin uusia sukkia on. (Jakso 11, es. 29.11.1974.) Näin puvustuksen avulla luodaan kuvaa Antista nuukana miehenä – ja Helmistä kilpailuhenkisenä naisena. Lisäksi esiin tulee vaatteiden paikkaamisen ambivalenttius: säästäväisyys on hyve, mutta köyhyys ei. Kuluneet sukat ja hevosvaljaitten paikkaamisen merkitys eivät kuitenkaan tulisi ilmi, jos ne olisivat vain tapahtumien taustalla. Sen sijaan tässä kohtauksessa ne tuodaan dialogin kautta hetkellisesti etualalle.

Pukeutuminen on puheenaihe muissakin jaksoissa. Jos Leena Rintamäen pukeutuminen on tullut selitetyksi Antin nuukuudella, yhdistetään Helmi Honkosen vaatetus dialogin kautta naisten työntekoon maataloissa ja siitä johtuvaan arkisuuteen. Jaksossa 22 (es. 9.3.1976) Honkosilla keskustellaan vaatteista Helmin, Veikon ja heidän tyttärensä Eevan kesken. Eeva kertoo isälleen, että nainen haluaa pukeutua viehättävästi itsensä eikä miesten tähden. Veikko ihmettelee, miksi sitten vieraita varten pitää laittaa, kun kotona ei kuitenkaan pukeuduta niin. Eeva toteaa hoitavansa itseään myös kotona. Veikko sanoo tarkoitaneensaakin Eevan äitiä. Helmi kuulee keskustelun ja kivahtaa: ”*Mua! En sunka minä tässä ny rupee navetan ja tuvan väliä pitsit ja klokeet päällä hyppään! Tarttisko tässä kampaajalla käydä enneko menee elukoita ruakkiin ja oo de koloknelta haista eikä navetalta?*”

Niin *Heikin ja Kaijan* kuin *Rintamäkeläisten* puvustus pysyykin johdonmukaisesti arkirealistisena, kun taas englantilaisissa sosiaalis-realistisissa sarjoissa henkilöhahmojen puvustuksessa on realismin lisäksi löydettävissä elementtejä kevyestä viihdestä, kuten varieteesta. Tällaiset visuaaliset elementit liittyvät tiiviisti tiettyihin naishahmoihin. *Coronatin Streetissä* on

useita glamoröösejä keski-ikäisiä naisia, joiden kampaukset ovat liioitellun runsaita ja puvustus korostaa voimakkaasti sukupuolisia muotoja. (Geraghty 1991, 29.) *Rintamäkeläisten* ensimmäisissä jaksoissa, joissa Helmin hahmon luonne on vasta muotoutumassa, on kuitenkin yksi kohta, jossa on nähtävissä tällaista koomisuutta tuottavaa liioittelua: Antin syntymäpäivillä (jakso 3, es. 28.11.1972) Helmillä on päässään peruukki, josta hän myös puhuu avoimesti ja innokkaasti toiselle, juhlavieraana olevalle naiselle. Samoin jo mainitussa jaksossa 26 (es. 20.3.1977), jossa Honkoset ovat muuttaneet kirkonkylään, Helmin ”emännän puku” poikkeaa selvästi hänen aiemmasta pukeutumisestaan. Maksimittaisen ja hyvin väljän, kaftaanimaisen kokohameen eksoottisuutta korostaa vielä Helmin päähän jäänyt hiuspyyhe, jonka hän on sitonut turbaanimaisesti hiusten ympärille. Verrattuna *Coronation Streetin* naisahmoihin, Helmiä ei kuitenkaan kyseisissä kohtauksissa kuvata korostuneen seksuaalisena hahmona vaan pikemminkin (yli)innokkaana aikansa muodin seuraajana.

Sarjassa nostetaan esiin vallitseva käsitys, jonka mukaan naisilta odotettiin miehiä enemmän esteettisyyttä ja seksuaalista viehättävyyttä (ks. Kortti 2003, 246–250) – kuten Veikkokin vaimoltaan Helmiltä odottaa, vaikka hän itse ei edes halua vaihtaa puhtaita sukkiä (jakso 22, es. 9.3.1976). Esteettisen viehättävyyden ja maataloustyön yhdistäminen osoitetaan Helmin suulla kuitenkin vaikeaksi yhdistelmäksi. Ajan mainoksissa esitetty naisihanne lienee ollut mahdollinen lähinnä keskiluokkaiselle kotirouvalle, joka ei työskennellyt kodin ulkopuolella (mainoksista ks. Kortti 2003, 252–253). Onkin syytä miettiä, onko 1950-luvulla julkisuuteen lanseerattu kansanmiehen ihanne (ks. luku 2.2) mahdollistanut myös pukeutumisessa toisenlaisen liikkumavaran miehille kuin naisille, kun taas naisille ei *Rintamäkeläistenkään* mukaan ollut omaa, yleisesti arvostettua maaseutumaiseen tai työväenluokkaiseen elämään kuuluvat käytännöt mahdollistavaa pukeutumistapaa? Koska elinympäristön ja sen vaatiman elämäntavan sekä kaunistautumisen ihanteiden välillä on ristiriita, myös Helmin yritykset pukeutua muodinmukaisesti esitetään enemmän tai vähemmän naurettavina. Helmi ei kuitenkaan henkilöihahmona asettaudu pelkästään naurun kohteeksi, sillä sarjan tarinassa hän tietää tämän ristiriidan hyvin myös itse.

3.2 Kehityksestä pudonneet

Ankea koti ja ankea elämä: karun miljöön koomisuus

Sarjan *Tankki täyteen* ensimmäinen jakso alkaa kuvalla auton sisältä, etuikkunasta ulos. Auto ajaa pitkin isoa moottoritietä. Kameran katse seuraa maisemaa tien alapuolella. Moottoritien alapuolelle jää huoltoasema, joka katoaa näkyvistä, kun auto jatkaa matkaansa. Leikkauksen jälkeen auto lähestyy huoltoasemaa nyt toisesta suunnasta, alempana olevaa moottoritietä pitkin. Huoltoasema jää kuitenkin moottoritien väärälle puolelle; sille ei voi poiketa pysähtymättä eikä yhdistävää tietäkään ole. (Jakso 1, es. 15.9.1978.) Sarjan tunnusmusiikki on hidas ja melankolinen, ja kamerakuvaus rauhallista, mikä asettaa katsojalle ensin oletuksen, että kyseessä on realistinen yhteiskuntakuvaus, mahdollisesti vielä kohtuullisen synkkä lajissaan. Huoltoaseman kuvaaminen kahdesti samalla tavoin, vaikkakin eri valtateiltä, antaa kuitenkin vihjeen siitä, että kyseessä on komedia eikä dokumentti tai draama.

Tulkintani mukaan *Tankki täyteen* -komediasarja on puhuttelultaan ironinen. Linda Hutcheonin (1994, 18) mukaan ironia perustuu jo olemassa olevalle diskursiiviselle yhteisölle, joka tarjoaa kontekstin ironian käyttämiseksi. Hän korostaa, että jokainen ihminen kuuluu useisiin diskursiivisiin yhteisöihin, joista yhtäkään ei voi pelkistää vain johonkin sosiaaliseen kategoriaan¹⁸, kuten luokkaan tai sukupuoleen liittyväksi. Diskursiiviset yhteisöt pitävät sisällään avoimesti kerrottuja uskomuksia, mutta myös ideologioita ja yhteisiä sanattomia oletuksia siitä, mikä on mahdollista, tarpeellista ja olennaista. Jakson alun ironia perustuu jaettuun ymmärrykseen siitä, ettei kuvatunkaltaisella paikalla huoltamonpito voi kannattaa. Se vetoaa ”käytännön järkeen” perustuviin oletuksiin, ja rakentaa näin alusta lähtien arkijärkistä diskurssia.

Televisiosarjan ironista puhuttelua on kuitenkin syytä eritellä tarkemmin. Televisiotutkija John Caughie (2000/2004, 144–149) on analyysiinsa perustuen esitellyt kaksi tapaa, joilla televisiodraama voi sisältää ironiaa.

¹⁸ Hutcheon puhuu komponenteista eikä sosiaalisista kategorioista, mutta käytän tässä mieluummin Nira Yuval-Davisin kuulumisen käsitteistöön liittyvää sanaa.

Ironia voi rakentua tekijöiden ja katsojan välille, jolloin henkilöhahmo/t ovat tietämättömiä siitä, että he ovat ironisen tarkastelun kohteena. Katsojat tietävät monia asioita enemmän kuin henkilöhahmot. Toisenlaisessa ironisessa puhuttelutavassa televisiodraaman katsojan ja draaman välinen ironinen sopimus taas perustuu siihen, että katsoja tunnistaa ne geneeriset normit, jotka osittain rikotaan. Tv-sarja säilyttää silti jonkin yhteyden siihen genreen ja sen normeihin, joita se ironisoi. Ironian vaatima katsojan etäisyys tarinasta puolestaan tuotetaan esimerkiksi etäännyttävän kamerakuvauksen keinoin tai näyttelijätyön kautta. Olennaista ironiselle puhuttelulle joka tapauksessa on, että katsojan asema vaihtelee ”rikoskumppanuuden” ja etäisen tarkkailun välillä. (ks. myös Hutcheon 1985/2000, 32.)

Sarjassa *Tankki täyteen* auton kyydissä kulkeva ja huoltamoia tieltä katsova kamera tarjoaa katsojalle ironisen etäisyyden näkökulman. Kameran silmin huoltamoia katsotaan kauempaa, ällistyneenä ja naureskellen. Kuitenkaan katsojat eivät tiedä enempää kuin henkilöhahmotkaan: kuten sarjassa myöhemmin paljastuu, kaikki henkilöhahmot ovat hyvin tietoisia siitä, että huoltamonpito kyseisessä paikassa on tuomittu epäonnistumaan. Komediallisuus perustuu paljolti siihen, että päähenkilö Sulo Vilén suhtautuu huoltamoonsa hyvin optimistisesti, vaikka niin katsojien kuin muun perheensä tapaan hän on tietoinen sen ilmeisistä hankaluuksista. Sen sijaan sarjan ironia nojaa toiseen ironian tapaan ja perustuu ilmaisutapoja koskevien normien rikkomiseen. Väitän kuitenkin, että genreä olennaisempi intertekstuaalinen tulkintakehys tutkimilleni sarjoille on arkirealismen konventio. Tulkintani mukaan arkirealismi on se tv- ja elokuvadraaman konventio, jota analysoimissani komediasarjoissa liioitellaan ja ikään kuin venytetään tavoitteena tuoda esiin sarjojen henkilöhahmojen erityispiirteitä sekä luoda koomista vaikutelmaa.

Kuten John Caughien (2000/2004, 150¹⁹) sarjaesimerkissä, myös *Tankki täyteen* -sarjassa tapahtumapaikka on se intertekstuaalinen viite,

¹⁹ Caughie analysoi sarjaa *Country* (1981), joka oli BBC:lle tehty versio Tsehovin *Kirsikkapuistosta*. Caughien mukaansa kartano yhdisti sarjan sellaisiin englantilaista yläluokkaa kuvaaviin sarjoihin kuin *Forsytein taru* (Forsythe Saga) ja *Mennyt maailma* (Brideshead Revisited), mutta *Countryssa* tapahtumapaikan tehtävä oli liittää kyseisissä kartanodraamoissa yläluokkaan itsestäänselvästi liitetty charmi sen mafiamaisiin toimintatapoihin, jotka sarjan juoni paljasti.

joka sitoo sarjan ironisesti muihin tietynlaisiin sarjoihin. Ironisuudesta huolimatta sarjan alussa huoltamo kiinnitetään maantieteelliseen paikkaan samaan tapaan kuin *Rintamäkeläisissä* ja englantilaisissa sosiaalis-realistisissa sarjoissa. Myös *Tankki täyteen* -sarjassa maantieteellisen paikan tehtävänä on lisätä realistista uskottavuutta ja todenkaltaisuuden tuntua. Tämä todenkaltaisuuden vaikutelman luominen antaa tukevan pohjan ironialle ja samalla se liittyy sarjan arkirealismien konvention osaksi. Tutkimieni komediasarjojen tapahtumapaikkojen, lavastuksen ja puvustuksen tietynlainen samankaltaisuus *Heikin ja Kaijan* sekä *Rintamäkeläisten* kanssa yhdistää sarjoja siinä määrin, että on perusteltua puhua näille draama- ja komediasarjoille yhteisestä arkirealismien konventiosta.

Tarkemmin eritellen *Tankki täyteen* -sarjan voi määrittellä sosiaalisesti komediaksi. Sosiaalinen komedia on Terri Lovellin (1984, 19–24) mukaan komediaa, jossa pitäydytään sosiaalisen realismien – tai tässä tutkimuksessa arkirealismien – konventiossa. Lovellin mukaan sosiaaliseen komediaan sopii huonosti komedian perinteisemmät määrittelyt, joissa komedian keskeisenä genreominaisuutena pidetään muodon rikkomista: näiden määrittelyjen mukaan komediassa vitsien, gagien, kielellisen leikin ja muun liioittelun kautta häiritään ja rikotaan teoksen omaa diskursiivista järjestystä. Sosiaalinen komedia perustuu sen sijaan hyvin vähän, jos ollenkaan, muodon rikkomiseen, koska se rikkoisi realismien vaikutelman. Sosiaalinen komedia viittaaakin oman diskursiivisen järjestyksensä ulkopuoliseen sosiaaliseen järjestykseen. Sosiaalisen komedian kuvaamassa sosiaalisessa järjestyksessä on kaksi tasoa, joiden välisellä vastakkainasettelulla se leikkii: normatiivinen järjestys eli se, miten ihmisten mielestä asioiden pitäisi olla, sekä tyypillinen järjestys eli se, miten ihmiset ajattelevat yleensä asioiden olevan. Katsojat nauravat ideaalille, koska se on niin kaukana sarjan esittämästä ja katsojien tunnistamasta todellisuudesta – ja toisaalta katsojat nauravat tälle esitetylle todellisuudelle, koska se on niin kaukana siitä ideaalista, jonka katsojat vähintäänkin tunnistavat tai myös hyväksyvät. Vastakkainasettelun tuottama koomisuus on sävyllään useimmiten ns. kuivaa huumoria. Sosiaalisen komedian huumori on siis sarkastista tai ironista.

Lovell (1984, 24) huomauttaa kuitenkin, ettei sosiaalisen komedian konstruoima ”todellisuus” ole missään mielessä sen todenmukaisempi kuin sen esitys ideaalista vaan hyvin lähellä sitä, mitä Lovellin mukaan Antonio

Gramsci ymmärsi arkijärjellä. Tämä todellisuus koostuu kliseistä, kansanomaisista truismeista, arkipäiväisistä huomioista ja ennakkoluuloista. Sosiaalisen komedian ”todellisuus”, jolla paljastamisen koominen vaikutelma tuotetaan, on nimenomaan rakennettu näiden arkijärkisten uskomusten varaan. Sosiaalisen komedian keinoin tehdään näin performatiivista kategorisointityötä, jossa tietty käsitys ”todellisuudesta” sekä tämän todellisuuskäsityksen sisältämät arvot ja normit luonnollistetaan (ks. Bourdieu 1991, 238–239; Butler 1993/2011, xxi–xxiv).

Vilénien huoltoaseman baari on sisustettu pelkistetyksi: ruskeat sivuverhot ja valoverhot sekä suorakulmaiset, metallijalkaiset pöydät, joiden ääressä on sinisellä nahalla päällystetyt ja yksinkertaiset tuolit. Baarin perällä on baaritiski, myyntihylly ja jääkaappi. Seinällä on mainosjuliste, ja ulkoven lähellä on jukeboksi ja pajatso. Ensimmäisen jakson kuluessa käy ilmi, ettei Viléneillä ole muuta ruokailutilaa kuin baari. Tämä tapahtumapaikkaan liittyvä seikka tuottaa koomisuutta korostamalla Vilénin perheen erikoisuutta ja poikkeamista yleisistä kulttuurisista normeista (ks. Lovell 1984, 22–23; ks. Neale & Krutnik 1990, 86)²⁰. Kun modernistisen, funktionalistisen ihanteen mukaan kodin tuli olla perheen yksityinen tila ja lepopaikka (Saarikangas 2008, 156), Vilénin perheen ruokailuhuone onkin julkinen tila, jossa Sulo käy syömässä kumisaappaat jalassa ja ulkovaatteet päällä. Ratkaisu on poikkeava myös suhteessa aiempiin perhesarjoihin, kuten *Heikkiin ja Kaijaan* ja *Rintamäkeläisiin*, joissa keittiö on keskeinen perhettä yhteen sitova paikka²¹.

Vilénien huoltamon syrjäisyys tuodaan myös dialogin kautta katsojien tietoon ensimmäisessä jaksossa, sillä Emilia valittaa Sulolle siitä, kuinka uutta, huoltamon ohittavaa moottoritietä alettiin rakentaa kolme viikkoa sen jälkeen, kun Sulo oli huoltamon ostanut. Asiakkaita ei siis huoltamalla juuri käy. (Jakso 1, es. 15.9.1978.) Paitsi että tapahtumapaikka korostaa päähenkilön luonnetta ja perheen erityisyyttä, *Tankki täyteen* -sarjassa lavastus

²⁰ Nealen & Krutnikin mukaan komiikka voi perustua poikkeamiin sellaisista kulttuurisista normeista, jotka määräävät esteettisiä representaatioita.

²¹ Myös Emmin käytös poikkeaa Kaijan ja Rintamäen Leenan huolehtivan vaimon tavoista: sillä aikaa, kun Sulo etsii baarin eri pöydiltä toimivaa ketsuppipulloa, Emmi heittää mitään puhumatta Sulon ruoan roskeisiin (Jakso 1, es. 15.9.1978).



Vilénien huoltoaseman baari on myös perheen ruokailutila.

on myös olennainen osa narratiivia (ks. Affron & Affron, 1995, 158–159). Huoltamo on paikka, josta Emmi ja Juhana haluaisivat pois. He ovat joutuneet sinne, koska Sulo on tavoilleen uskollisesti sen ostanut, kun on halvalla saanut. Sarjan kuluessa Juhana yrittää moneen kertaan muuttaa, Emilia taas pyrkii eri tavoin pitämään kulissia yllä. Yksittäisten jaksosten tapahtumaketjut, siis tilannekomedian tilanteet, muodostuvat erityisiksi siinä kontekstissa, että huoltoasemalla ei pääsääntöisesti tapahdu juuri mitään. Sarjan kahden kauden alut ja loput ovat liitoksissa juuri tapahtumapaikan kohtaloon: ensimmäisen kauden alussa Vilénit ovat hiljattain ostaneet huoltamon ja sen lopussa he yrittävät myydä sen. Toisen kauden alussa Sulo ostaa maatilaa – ja toisen kauden lopussa Sulo ostaa huoltoaseman takaisin, kun Juhana alkaa pitää maatilaa.

Myös sarjan toisen kauden aloittavassa 7. jaksossa (es. 15.3.1980) Emilian puheiden avulla tuodaan julki, miten huonokuntoisen maatilaa ostaminen on vain viimeisin vaihe Sulon huonojen sijoitusten sarjassa. Emilia

on perinyt isältään maatilaa, joka on ollut kymmenen kertaa suurempi kuin juuri ostettu tila, mutta Sulon ehdotuksesta se on aikoinaan myyty ja sen jälkeen kaupoissa on aina jääty häviölle. Lavastus, ja laajemmin tapahtumapaikka, tuo siis huutomerkin tavoin (ks. Affron & Affron 1995, 51) esiin Sulon idearikasta, mutta saamatonta luonnetta ja hänen epäonnisuuttaan ja taitamattomuuttaan raha-asioissa. Myös sarjan toisella kaudella Vilénien perheen koti, rapistunut maatalo, osoittaa koko perheen poikkeavuutta ympäröivän maailman ihanteista ja normeista. Ihanteet ja normit tuodaan esiin Emilian ja Juhanankin puheissa, kun he arvostelevat kotejaan. Nämä ihanteet saavat myös luokka-aspektin, sillä puheista käy ilmi, että Emilia on selvästi ollut Suloa varakkaampi heidän avioituessaan, ja hän on isänsä maat myydessään tavoitellut luokkanousua – jotakin parempaa kuin isänsä sika-tila.

Tankki täyteen -sarjassa toistuu arkirealismen diskurssi, jolla sellaiset tv-sarjat kuin *Kiurunkulma* (1966) ja *Rintamäkeläiset* sekä myös 1970-luvun kirjallisuus ovat maaseudun ihmisiä käsitelleet. Arkirealismen konventioon usein sisältyvä olosuhteiden ankeus kuitenkin liioitellaan tapahtumapaikan avulla koomisiin mittasuhteisiin. Sen lisäksi, että huoltoasema on syrjässä, se osoittautuu melko huonokuntoiseksi rakennuksiltaan. Pihalla on ruosteisia tynnyreitä ja rikkiinäisiä kulkuneuvoja. Ensimmäisessä jaksossa piha on loskainen. Korjaamopuoli on rapistunut ja likainen, ja seinällä on pehmpornojuliste. Baari- ja asunto-osakaan rakennuksesta ei ole uutuuttaan kiiltävä. Yleensä baari on tyhjä lukuun ottamatta siellä Vichyä nauttivaa konstaapeli Reinikaista, mutta hänen läsnäolonsa vain korostaa baarin ja huoltamon huonoa menestystä. Myös vanha maatalo on varsin huonokuntoinen. Kuten taloa myyvä huutokauppameklari ilmoittaa, se on rakennettu vuonna 1912 ja viimeinen peruskorjaus on tehty vuonna 1920. Viljelysmaa on kivistä ja metsät puhtaaksi hakattuja. Sulo saa tehtyä kaupat, koska muu huutokauppayleisö on kadonnut vauhdilla, kun taloa ja tiluksia on esitelty. (Jaksot 1 & 7.)

Sarjan toisen kauden aloittavassa 7. jaksossa nimessä viitataan eksplisiit- tisesti maaltamuuttokeskusteluun, sillä jaksossa nimi on ”*Maallamuuttajat*”. *Tankki täyteen* ei siten ainoastaan ironisoi arkirealismen konventiota ja siihen sisältyvää tapaa käsitellä yhteiskunnallisia ongelmia vaan ulottaa ivansa myös muuhun julkiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun ja vallitseviin kult-

tuurisiin normeihin. Näkemykseni mukaan tietyn genren tai konvention ironisointi (ks. Caughie 2000/2004, 139–149) ei suljekaankaan pois sitä, että komedia perustuu yhtä lailla jaettujen, julkisten ideologioiden tai normien ironisointiin (ks. Hutcheon 1994, 18). Pikemminkin on niin, että kulttuurinen konventio, kuten arkirealismi, sisältää paitsi esitystapaan liittyviä normeja, myös sarjojen teemoihin liittyviä, yhteiskunnallis-kulttuurisia normeja, joita koskevat ironisoinnit eivät ole selkeästi erotettavissa toisistaan. Arkirealistinen draama, kuten *Rintamäkeläiset*, on ollut osa laajempaa, julkista maaltamuuttoa koskevaa keskustelua, jota *Tankki täyteen* ironisoi ja joihin kumpaankin se siten tv-sarjana ja osana julkista keskustelua linkittyy.

Tankki täyteen -sarjan komediallisessa diskurssissa ongelmien syy ei olekaan rakennemuutoksessa vaan päähenkilön osaamattomuudessa ja epäonnisuudessa. Sarjan tapa käsitellä maaltamuuttoa on ikään kuin vastaisku arkirealismiin, sen äärimuodoissaan, kuvaamalla ylevälle kärsimykselle. Siinä missä erityisesti vakavat arkirealistiset elokuvat ja sarjadraamat kertoivat päähenkilöistään yhteiskunnan mekanismien uhreina (ks. Pantti 1998, 171–177; Ruoho 2001, 66–69), *Tankki täyteen* -sarjan päähenkilö Sulo Vilén on kuitenkin itsenäinen toimija, joka kaikesta huolimatta vaikuttaa melko tyytyväiseltä elämäänsä. Sarjan diskurssi ei kutsu pohtimaan yhteiskunnan rakenteita vaan kutsuu sekä nauramaan Sulolle että hänen puolestaan. Ironiselle puhuttelulle ominaisesti (ks. Caughie 2000/2004, 146) katsojan asema liikkuu edestakaisin päähenkilön etäisen tarkkailun ja hänen kanssaan liittoutumisen välillä.

Tekstin ironisuus pyrkii puhuttelemaan katsojia sillä, että he tietävät mistä on kysymys: he tuntevat arkirealismiin, maahanmuuttokeskustelun ja Sulon kaltaisen ihmisen elämän vastoinkäymiset ja ilot. Se, kuinka teksti kutsuu kuulumaan luokkaan, riippuu siitä, miten katsoja suhtautuu juuri Suloon. Päähenkilön tulkitseminen sympaattiseksi hahmoksi edellyttää, että katsoja kokee jonkinlaista sympatiaa myös hänen elämäntapaansa kohtaan. *Tankki täyteen* -sarjan kritiikeissä kirjoittajat torjuivat sarjan tuomiten sen kömpelöksi ja moraalittomaksi yksinkertaisten ihmisten pilkaksi, mutta kuten luvussa 2.2 väitän, näihin näkemyksiin sisältyi myös inhoa suhteessa suomalaiseen, ”takapajuiseen kansaan”, jota Sulo perheineen kritiikeissä edusti. Voi siis väittää, että kyseisille kriitikoille samaistuminen oli negatiivista: sarja ja sen henkilöt olivat jotakin, johon he eivät ainakaan halunneet

kuulua. Toisaalta ironisessa tv-sarjassa katsojan aseman edestakainen liikuminen suhteessa päähenkilöön mahdollistaa sen, että luokkaan/luokkaisuuteen voi samaistua asteittain ja kohtauksittain. Suloa voi katsella kokien olevansa melkein hänen kaltaisensa, ainakin joissain tilanteissa, mutta ei sentään aivan. Ironia mahdollistaa nauramisen yhtä aikaa muille ja itselle, ja sillä tavoin mahdollistaa myös kuulumisen identifikaation osittaisuuden.

Myös 1990-luvun sarjassa *Kyllä isä osaa* lavastus kertoo perheen tilanteen jäämisestä kehityksen jalkoihin. Sarjan ensimmäisessä jaksossa perhe pelaa korttia keittiön pöydän ääressä, koska televisio on mennyt rikki eikä heillä ole varaa korjauttaa sitä. Perheen asunto on – sekin – kunnostusta vaativa rintamiestalo, jolle vertailukohdaksi asetetaan isän työnantajan hyväkuntoinen omakotitalo hyvin hoidettuine pihoineen. Kun työnantajan pihassa on uutuuttaan kiiltävä auto, on *Kyllä isä osaa* -sarjan perheen pihassa 1970-luvun mallia oleva punainen Lada. Samassa jaksossa käy ilmi, että perheen astiat ovat eri paria, koska ne on varastettu eri ravintoloista. (Jakso 1, es. 2.3.1994.) Jakso Talo myytävänä (jakso 13, es. 25.5.1994) puolestaan alkaa siitä, että lapset tulevat koulusta kotiin, ja ilmoittavat, että talosta ovat räystäät taas tippuneet – jokavuotinen kevään merkki. Ilmenee, että talossa on kaikki muukin rempallaan: isä on korjannut hellan käyttökeltomaksi, keittiön hana ei toimi, vessan valo on rikki, keittiökaapin ovi roikkuu, talon maali halkeilee... ja kaikki naapurit alkavat taas tehdä remonttia. Isäkin yrittää, mutta ei osaa. Hän toteaa urakan toivottomaksi ja päättää yrittää myydä talon. Myöskään tämän sarjaperheen kohdalla kehityksestä putoamisen syy ei siis ole yhteiskunnassa vaan perheen isän saamattomassa luonteessa ja taitojen puutteessa.

Kuten sarjassa *Tankki täyteen*, *Kyllä isä osaa* -sarjassakin arkirealistinen olosuhteiden ankeus liioitellaan koomisiin mittasuhteisiin ja siten puhutellaan katsojia ironisesti. Lavastus korostaa perheen varattomuutta ja elämäntapaa, joka on selvässä ristiriidassa muun ympäristön ihanteiden kanssa. Kun jaksossa 13 isä laskee tulevia tulojaan keittiön pöydän äärellä, lapset valittavat, koska heidän nyt pitää tehdä läksyt olohuoneessa eikä siinä. Jussi ehdottaa, että isä voisi välillä tehdä jotain muuta, jotta voitaisiin edes syödä keittiössä. Isä ihmettelee: ”*On se nyt kummaa valitusta! Ettehän te ennenkään ole syöneet keittiössä! Mikä pakko teidän nyt yhtäkkiä on alkaa syödä keittiössä?*”

Myös *Kyllä isä osaa* -sarjassa keittiöllä on siten paljon muitakin tehtäviä kuin olla perheen ruokailupaikka, mikä rikkoo modernistista ihannetta kodin tilojen järjestyksestä (Saarikangas 2008, 156). Sosiaaliselle komedialle ominaisesti sarjan puhuttelutapa olettaa, että katsojat tietävät ihanteen, jossa keittiössä vain nautitaan perheen yhteinen lounas, mutta samalla kutsuu samaistumaan tilanteeseen, jossa näin ei suinkaan tavallisesti ole (ks. Lovell 1984, 22–23). Toisaalta ironinen puhuttelu mahdollistaa myös katsojaseman, jossa tekstin kutsuun vastaamiseen ja sarjaperheen kanssa ”liittoutumisen” sijaan perhettä seurataan etäältä (ks. Caughie 2000/2004, 146), tietoisena kulttuurisista normeista sekä niihin sitoutuen ja siksi perheen ”puutteellisuudelle” nauraen.

Kyllä isä osaa -sarjassa on myös jakso, jossa vallitsevia kulttuurisia normeja ei rikota lavastuksen ja esineistön avulla vaan sillä, mitä esineitä sarjaperheen kodista puuttuu. Jaksossa *Toisenlainen joulu* (jakso 20, es. 13.7.1994) lahjoja ja jouluruokaa notkuvan sekä joulun pyhää henkeä juhlihan kodin kulttuurinen normi kyseenalaistetaan. Kyseisessä jaksossa perhe sopii, että tänä vuonna he eivät vietäkään joulua tavalliseen tapaan vaan joulurahat jaetaan kaikille omaan käyttöön joulun jälkeen, koska isän mielestä joulunvietto vie liikaa rahaa eikä hän pidä joulusta. Joulun lähetessä perhettä alkaa kuitenkin kaduttaa, sillä vanhemmat kohtaavat työssään muiden ihmisten lahjaröykkiöitä ja lapset kuulevat koulussa, kuinka paljon lahjoja kaikki muut tulevat saamaan. Perhe päättää ostaa jouluksi lomamatkan Kanariansaarille ja ryntää shortseissaan lentokentälle. Terminaalin edessä vanhemmat kuitenkin muistavat, että he ovat unohtaneensa uusia passinsa ja joutuvat palaamaan samalla taksilla kotiin. Seuraavaksi isä keksii perinteisen joulun vieton olkihimmeleinen ja lumilyhtyineen²², mutta se huvittaa perhettä vain hetken. Katsellessaan tylsistyneenä takkatulivideoita televisiosta, äiti keksii, että he voisivat ilahduttaa äidin yksinäistä enoa vanhainkodissa. Perhe menee kuitenkin erehdyksessä väärän vanhuksen luokse, joka ehtii juoda isän ainoan jouluviinapullon ennen kuin erehdys huomataan. Äiti aikoo tämän jälkeen rynnätä kauppaan ostamaan vielä joulua itselleen, mutta ei ehdi, koska eno puhuu niin kauan. Jakson lopussa käy kuitenkin niin, että naapurit tulevat ihailemaan perheen ”perinteistä joulua”, ja kertovat

²² Isä ja Jussi käyvät myös varastamassa joulukuusen kaupungin metsästä.

myös joskus harkinneensa luopuvansa ”kaikesta krääsästä”, kun ”rahaakin on mennyt niin kauheasti”. Äiti ja isä lähtevät ulos nauramaan ”yksinkertaisille” naapureille. Myös naapurit saavat kuitenkin nopeasti tarpeekseen perinteisestä joulunvietosta, ja perheen himmelitkin alkavat näyttää heidän mielestään naurettavilta. Tällä välin äiti on kuitenkin huomannut naapurien ulko-oven olevan auki, ja perhe on rynnännyt naapuriin syömään heidän jouluruokiaan.

Kyllä isä osaa näyttää asettuvan erityisesti tässä jaksossa osaksi sellaisia kulttuurisia käytäntöjä, joita Seppo Knuutila (1992, 71–73) on nimittänyt kiistämisen kulttuuriksi. Siinä kulttuurisesti hegemoniset arvot, normit ja moraali kiistetään ja ne käännetään vastakkaisiksi. Suomessa hallitseva moraal ja etiikka ovat pohjautuneet luterilais-kristilliseen ideologiaan, joka on velvoittanut kaikkia yhteiskuntaluokkia. Kiistämisen kulttuurissa menään siten ikään kuin vielä pidemmälle kuin tv-tutkija Terri Lovellin (1984, 22–23) esityksessä sosiaalisen komedian kahdesta sosiaalisen järjestyksen tasosta, sillä Lovellin esityksessä sosiaalisen komedian katsojien oletetaan suhtautuvan skeptisesti vallitsevien sosiaalisten normien ja arvojen toteutumiseen ”todellisuudessa”, mutta näiden arvojen ja normien oikeutusta ei sinällään kiistetä. Ironiselle puhuttelulle ominaisesti *Kyllä isä osaa* -sarjassa kuitenkin luotetaan siihen, että katsojat tunnistavat nämä normit niiden kiistämisestä huolimatta.

Kyllä isä osaa -sarjan joulujaksossa kiistäminen on erityisen rajua, koska se kohdistuu luterilaisista juhlista tärkeimpään eli jouluun. Sarjan tarina sekä joulukoristeiden, -lahjojen ja -ruokien puute tarjoavat idyllisen joulun sijaan joulusta melko ankean, todellisuudenmukaisempana esitetyn kuvauksen. Sellaiset kristilliseen jouluun liittyvät arvot kuten toisien auttaminen, pyyteettömyys sekä materiaalisesta hyvästä luopuminen kiistetään, kun yksinäisen enon auttaminen aiheuttaa päähenkilöille pelkästään harmia ja ”perinteinen” joulu ilman lahjoja osoittautuu sekä perheen itsensä että naapurien mielestä todella tylsäksi tavaksi viettää joulua. Tämän lisäksi kiistämisessä on luokka-aspekti, sillä aikansa muiden, rikkaampien ihmisten lahjoja ja joulunviettoa kateellisenä katseltuaan perhe saakin mahdollisuuden viettää joulua – kuokkimalla naapurin ruokapöydässä – sekä nauraa näiden teeskentelynä näyttäytyvälle yritykselle irrottautua materialistisesta joulusta. Sarja kutsuu nauramaan vahingoniloisesti niille paremmintoi-

meentuleville ihmisille, joille runsas joulu on mahdollinen, mutta jotka siitä huolimatta ovat tyytymättömiä ja haaveilevat tekopyhästi ”krääsäntömästä” joulusta.

Itsellisyyttä ja hienostelua: rumuuden estetiikan sukupuolittunut kutsu

Jorma Hännisen (1996, 84) mukaan kotimainen puskahuumori on pitänyt hauskaa kansanmiesten ja heidän ulkoisen olemuksensa kustannuksella jo vuosikymmeniä. Television puolelta tähän perinteeseen kuuluviksi ohjelmiksi hän nimeää sarjat *Tankki täyteen*, *Fakta homma* ja *Kummeli*. Mitä Sulolla sitten on päällään? Ensimmäisessä jaksossa Sulolla on mustat kangashousut ja ruskeat kumisaappaat, sininen pooloneule ja ruskea pusakka sekä vihreä, keltatupsuinen pipo. Vaatteissa ei sinällään ole mitään kovin huomiota herättävää, pipoa lukuun ottamatta. Ne ovat työvaatteet. Juhanan pukeutuminen on varsin samantyyppistä kuin Sulolla. Kovin merkittävää eroa puvustuksessa ei ole edes verrattuna *Rintamäkeläisiin*, jota esitettiin vielä samana vuonna kuin *Tankki täyteen* alkoi. Sulon ainaisesti ohimolta nouseva ja huolimattomasti taiteltu pipo antaa kuitenkin katsojille vihjeen siitä, ettei Sulo ole kiinnostunut minkäänlaisten kauneusihanteiden seuraamisesta. Lisäksi parissa kesäisessä jaksossa Sulon pusakan alta pilkahtaa verkkopaita, joka *Uno Turhapuro* -elokuvista alkaen on symboloinut miehistä huolettomuutta niin pukeutumiseen kuin muihin normeihin liittyen.

Myöskään Emilian ulkomuodossa ei ole mitään erityisen huomiota herättävää; vaatetus ja kampaus ovat ajanmukaisia. Emilian puheiden kautta käy kuitenkin ilmi, että Emilia Vilén on hyvin kiinnostunut ulkonäöstään ja kauneudesta. Sarjan toisella kaudella Emilia päättää perustaa ateljeen eli ompelimon, kun baari on myyty. Ompelijan roolissa Emilia alkaa puhua tietävällä äänensävyllä pariisilaisesta muodista sekä käyttää ranskalaisia ilmaisuja ja sivistyssanoja, joita ei hallitse. Ompelimo ei kuitenkaan hyvän alun jälkeen menesty, koska Emmin ompelutaidot ovat puutteelliset eikä hän ylemmydentuntoisesti myönnä virheitään vaan syyttää asiakkaitaan tietämättömyydestä tai lihomisesta. (Jakso 10, es. 25.10.1980.) Emilian pyrkimykset tavoitella yläluokkaista estetiikkaa ja hienostuneisuutta esitetään naurettavina.

Hienostuneisuuden tavoittelu ja muodollisuuteen pyrkiminen asetettiin naurettavaksi samaan aikaan muuallakin – englantilaisissa komediasarjoissa, joita Leon Hunt (1998, 34–45) kutsuu matalaksi komediaksi (*low comedy*). Matalan komedian perusta oli tietynlaisessa vanhemmassa työväenluokkaisessa kulttuurissa, kuten music hall -perinteessä ja huumoripostikorteissa. Tälle huumorille oli ominaista vetoaminen tuttuun vastakohtana uudelle ja innovatiiviselle, vulgaariuteen merkkinä elinvoimasta sekä vastuuttomuuteen, joka oli alistetun kulttuurin sivutuote. Televisioon matalan komedian toivat sellaiset sarjat kuin *Mennään bussilla* (On the Buses, LWT 1969–1973) ja *Benny Hill Show* (Thames Television, 1969–1989). Sarjoissa juhlittiin maskuliinista kaveruutta, rivoutta, rumuutta sekä työväenluokkaista epämuodollisuutta vastuuttomuuteen saakka ja pilkattiin yläluokkaista hienostuneisuutta, alistumista muodollisille hierarkioille sekä ylhäältäpäin asetetuille säännöille. Näissä sarjoissa rumuus ei ole niinkään estetiikan poissaoloa vaan vaihtoehto olemassa oleville, keski- ja yläluokkaisille kauneusihanteille. Leon Huntiin nojaten nimitänkin *Tankki täyteen* -sarjan pukeutumistyyliä rumuuden estetiikaksi²³.

Toisin kuin englantilaisissa, matalaa komediaa edustavissa sarjoissa, *Tankki täyteen* -sarjan tarinaan ei sisälly luokkakamppailua eli alaisten ja esimiehen välisiä yhteenottoja, vaan sarjan taistelut käydään nimenomaan miehen ja vaimon välillä. Myös *Mennään bussilla* -sarjassa vielä luokkaeroa suurempi kuilu tuotetaan sukupuolien välille. Naiset, nuoret rahastajatytöt, ovat sarjassa vain nautinnollista silmänruokaa ja seksuaalisen tyydytyksen käyttöainetta. Säälimättömimmin sarjassa pilkataan sen ainoaa pysyvää naihahmoa Olivea, joka sarjan diskurssissa on huvittava siksi, että hän on ruma. Kun Olive yrittää pukeutua seksikkäästi, hänen vaatetuksensa on epäsojiva ja hänen tekoripsensä liian suuret, ja sarja kutsuu, kameran katseen sekä mieshahmojen kommenttien avulla, kauhistumaan hänen ulkomuo-

²³ Myös Sakari Heikkinen (1996, 311–315) on esittänyt rillumarei-kulttuurin kokonaisuudessaan edustavan rumuuden estetiikkaa. Heikkisen ja Huntin/oma määritelmäni eivät ole varsinaisesti ristiriidassa, sillä myös Heikkinen tarkoittaa rumuuden estetiikalla ironista suhtautumista ”hyvään”, keskiluokan ja/tai kulttuurisen eliitin edustamaan makuun sekä ”rumuuden” tarjoamista ”kaudeuden” tilalle. *Tankki täyteen* -sarjaa myös verrattiin kritiikeissä rillumareihin (ks. luku 2). Käytän käsitettä kuitenkin Heikkistä suppeammin viittaamaan nimenomaan visuaaliseen estetiikkaan ja erityisesti puvustukseen.

dostaan. (Hunt 1998, 40–43.) Myös Emilian pyrkimykset kaunistautua esitetään sarjassa tuomituiksi epäonnistumaan. Jaksossa 4 (es. 27.10.1978) Emilia käy kylän kauneussalongissa laitattamassa hiuksensa ja otattamassa kasvonaamion. Kuten *Mennään bussilla* -sarjassa, myös *Tankki täyteen* -sarjassa katsojat ohjataan kauhistumaan Emilian ulkomuodosta, kun kauneussalongin pitäjän poika säikähtää kurkkunaamioista Emiliaa. Emilian palatessa baariin hänen apulaisensa Ulla luulee, että kauneussalonki onkin ollut kiinni. Kuitenkin, toisin kuin sarjassa *Mennään bussilla*, Emilian ulkoinen olemus ei ole visuaalisesti yliampuvalla tavalla ruma, kuten Oliven – Emilialla ei ole pullonpohjalaseja tai roikkuvia hiuksia (vrt. Hunt 1998, 40). Emilian ulkomuodon epämiellyttävyyttä onkin siksi tuotava katsojien tietoon sanallisesti.

Mennään bussilla -sarjassa rumalle naiselle nauretaan, mutta Oliven hahmo on silti sen rumuuden esteetiikan esittelypaikka. Saman esteettisen arvoasetelman mukaan miesten ei tarvitse eikä ole syytä olla kauniita. Miesten kohdalla rumuus on tulkittava ikään kuin matalaksi yleväksi, joka ilmaisee selviytymistä ja vahvaa identiteettiä. (Hunt 1998, 35, 43.) Samoin *Tankki täyteen* -sarjassa ”kansanmiehen” sijaan naureskellaankin Emilian hahmon kautta siis ennemminkin naisille, jotka pyrkivät jäljittelemään kansainvälisiä kauneusihanteita suomalaisella maaseudulla. Sen sijaan sarja ei pidä hauskaa Sulo Vilénin kustannuksella vaan pikemminkin juhlii Sulo Vilénin vaatetuksen osoittamaa välinpitämättömyyttä pohjimmiltaan keskiluokkaisista pukeutumisnormeista. Tämänkaltaista vaatetusta Jorma Hänninen (1996, 85–86) itsekin toisaalla artikkelissaan nimittää maskuliiniseksi pyrkimykseksi itsemääritykseen. Sarja uusintaa siten diskurssia, jossa ”kansanmiehen” eli agrariin tai työväenluokkaisen miehen ”ruma” pukeutuminen näyttätyy itsenäisyytenä ja käytännöllisyytenä, kun taas työväenluokkaisen naisen kohdalla ”rumuus” ei ole matalaa ylevää vaan joko luokkarajan yli kurkottamisen tuottamaa mauttomuutta tai yrittämisen puutteesta johtuvaa epämiellyttävyyttä. Sulo Vilénin asu taas herättäneee kyllä huvittuneisuutta, mutta komedian asetelma tarjoaa Sulon Vilénin hahmoa katsojille samaistumisen ja yhteenkuuluvuuden tunteen, ei pilkan kohteeksi.

Tankki täyteen -sarjan Sulo ja *Mennään bussilla* -sarjan miespäähenkilöt eroavat kuitenkin merkittävästi toisistaan siinä, ettei Sulolla ole menestystä naismaailmassa eikä hän kuvittelekaan sellaista saavansa – ei muiden naisten

eikä edes ”ruman” vaimonsa kanssa. *Tankki täyteen* -sarjassa piittaamattomuudella ympäristön normeista on siis seurauksensa – sarja on siis tässäkin suhteessa arkirealistinen, ei (maskulinistisesti) utooppinen, kuten *Mennään bussilla*.

Englantilaisen matalan komedian yksi olennainen elementti on ruumiin groteskiuden esiin tuominen. Ruumiin eri aukot ja niihin liittyvät toiminnot eritteineen ovat sarjoissa lähellä toisiaan – syöminen, naiminen ja ruuansulatus liittyvät toisiinsa, ja seksin harrastamista verrataan ateriaan. Kuten Hunt (1998, 43) toteaa, miehen seksuaalisuus ei *Mennään bussilla* -sarjassa ole fallista vaan sijaitsee vatsassa. Myös *Tankki täyteen* -sarja tuo ruumiin ja sen eri tarpeet korostetusti esiin heti ensimmäisessä jaksossa (jakso 1, es. 15.9.1978). Jakson ensimmäisessä kohtauksessa Sulo yrittää syödä ruokaa, etsii ketsuppurkkia, josta saisi jotakin ulos, ja pusertaa ketsuppia vahingossa kädelleen runsain mitoin. Sillä aikaa miehelleen raivostunut Emilia heittää ruuan roskiin ja Sulo jää ilman ruokaa. Ilmiselvää seksuaalista viittausta tässä kohtauksessa ei ole, mutta Emmen raivo, komentaminen ja kiellot ovat leimallisia koko aviosuhteelle. Emilian ja Sulon poika, Juhana, on voimakkaan äitinsä luokse jäänyt 30-kymppinen mies, joka paremman puutteessa lukee pornolehtiä korjaamon puolella. Myös Juhana jää ilman lounasta, kun hän pyytää saada samaa kuin isänsä. Ensimmäisessä jaksossa esitellään myös sarjan konstaapeli Reinikainen, joka vessanovi auki lorottelee pyttyyn samalla kuin juttelee Sulon kanssa. Konstaapeli Reinikainen on sarjan seksuaalisesti latautunein hahmo, sillä hän yrittää iskeä baariapulainen Ullaa ja kertoo härskéjä vitsejä. Reinikaisen ja Juhanan katseiden kautta nuori baariapulainen Ulla ja hänen ruumiinsa asetetaan myös katsojien katseen kohteeksi. Toisin kuin *Mennään bussilla* -sarjan rahastajatytöt, Ulla on kuitenkin kokonainen persoona, jolle on myös kirjoitettu sanavalmiita lausahduksia. Koska tässä sarjassa rivoudesta huolehtii lähes yksin Reinikainen, jää Sulo tässäkin mielessä sympaattiseksi, vaikkakin saamattomaksi hahmoksi Reinikaiseen verrattuna.

Ruumiin groteskius on esillä myös *Kyllä isä osaa* -sarjan alkutunnuksessa isän hahmon kohdalla. Sarjan alkumusiikin soidessa perheen jäsenet ryntäävät yöpuvuissaan ulko-ovesta pihalle isä viimeisenä. Äiti ja lapset nappaavat grillistä lenkkimakkarat ja juoksevat takaisin taloon. Viimeisenä tullut isä on kuitenkin pamauttanut oven lukkoon ja vihaiset perheenjäse-

net tuijottavat häntä rappusilta. Isä, jolla on vain pyyhe lanteillaan, taiteilee polttavan kuuman makkaran kanssa, kunnes huomaa muun perheen tuijotuksen. Alkutunnuksen viimeisessä kuvassa isä katsoo perhettä suupielet alaspäin roikkuen, yläruumis paljaana ja palanut lenkkimakkara kädessään. Isän paljas yläruumis vertautuu lenkkimakkaraan, ja paljaan ihon, syömisen ja palaneesta kuorestaan tursuilleen makkaran visuaalisesti epämiellyttävää yhdistelmää korostetaan isän ilmeellä, joka on epärealistisella tavalla liioiteltu ja surkea.²⁴

Arkirealistisen konvention rajoissa toki pitäytyen erityisesti isän edustama rumuuden estetiikka suorastaan spektakelisoidaan jaksossa *Lupa rikastua* (jakso 16, es. 15.6.1994), jossa käy ilmi, että isällä on tapana käydä pelkät pikkukalsarit jalassaan hakemassa aamun lehti postilaatikosta tien vierestä.²⁵ Isä nähdään pelkissä alushousuissaan vilkuttelemassa naapureille, ja hän palaa postilaatikolle vielä uudelleen suuttuessaan siitä, että muut jakavat keskenään hänen hakemansa lehden. Myöhemmin samassa jaksossa nähdään pitkä kohtaus, jossa isä on taas postilaatikolla pelkät kalsarit jalassa lukien lehteä ja kaivaen kalsareitaan. Lapset ja äiti valittavat hänelle tästä asusta lähtiessään kukin ulos. Kun isä on menossa sisään, hän huomaa, että ovi onkin lukossa ja juoksee äidin perään tietä pitkin. Äiti ei huomaa isää vaan kiiruhtaa bussiin, kun isä vielä juoksee hänen perässään. Isä joutuu kävelemään taas koko matkan ilman vaatteita takaisin kotiin morjestellen samalla alakuloisena naapureille. Sarja kutsuu nauramaan isälle, mutta sympatisoiden. Jakson tarinassa isä on muiden perheenjäsenten ajattelemtoman ja hieman ilkeänkin käytöksen uhri, joka vilustuttuaan lopulta saa myös muiden perheenjäsenten sympatian osakseen.

Myös *Kyllä isä osaa* -sarjan tarinassa isän vaimoaan kohtaan tuntemaan haluttomuuden kautta annetaan ymmärtää, ettei äiti ole naisena viehättävä

²⁴ Groteski viittaa ilmaisuun, jossa liioiteltu ja/tai vääristelty esitystapa yhtyy irvokkaaseen ja epämiellyttävään aiheeseen (ks. Fingesten 1984).

²⁵ Samassa jaksossa kerrotaan dialogin kautta, että isä ei vaihda päivittäin puhtaita sukkiä. Jaksossa 8 puolestaan, jossa isä on innostunut kuntosalilla käymisestä, hän pukeutuu kirkkaan oransseihin, kiiltäviin ja tiukasti vartaloa myötäileviin pyöräilyshortseihin, joita muu perhe kauhistelee.

(esim. jaksot 1, 6, 7 ja 8²⁶). Sarjan ensimmäisessä jaksossa isä keksii, että saadakseen lisää ajovuoroja pomoltaan myös äidin panos voisi olla hyödyksi, kun pomo on tulossa kylään.

ISÄ: *Tarjotaan sille tosiaan ihan kaikkee mitä se haluaa*

ÄITI: (innoissaan) *Mitä sää tolla tarkotat?*

ISÄ: *Ihan sitä mitä mä sanoin. Se on sitten muuten aikamoinen naistenmies. Varsinainen pukki.*

ÄITI innostuu silminnähdén: *On vai?*

ISÄ: *Niin että pidä sitten varas sen kanssa. – Siinähän voisikin olla ajatusta!*

ÄITI: *Ai missä?*

ISÄ: *Annetaan sen ensin vähän lääppiä sua. Sitten vaan kiristät siltä lisää palkkaa ja lisää ajovuoroja, kun se ei enää pysty sanoon ei.*

ÄITI: *No millanen se sitten on?*

ISÄ: *Miten niin minkälainen?*

ÄITI: *Minkälainen se sitten on ku se on oikein varsinainen pukki? Näytäs vähä.*

Isä kuitenkin kääntää äidille selkensä.

Paitsi sarjan dialogin, myös puvustuksen kautta vihjaillaan, että äiti on sekä kevytenkäinen että seksin puutteessa. Ennen isän työnantajan vierailua äiti nostaa hameen helmaansa vyötärölle ja kyselee tyttäreltään, ovatko alushousut hyvä valinta pohtien samalla, olisiko hänen vielä pitänyt vaihtaa lakanat ja onko huulipunaa tarpeeksi. Isä on juonessa mukana, ja he yhdessä vaihtavat kiireellä äidin mekon vielä ennen pomon saapumista. (Jakso 1, es. 2.3.1994.) Näin äidin hahmo performatiivisesti toistaa ajatusta, että työväenluokkainen nainen on sekä seksuaalisesti epämiellyttävä että yliseksuaalinen ja moraalisesti epäilyttävä (ks. Skeggs 2004, 96–105; Lockyer 2010, 128–134).

²⁶ Jaksossa 8 isä kuitenkin kiinnostuu äidistä seksuaalisesti, koska hän alkaa käyttää hormoneja kuntosaliharrastuksensa vuoksi. Hormonien vuoksi isä saa muitakin outoja oireita, kuten kasvokrampeja, ja lapset huolestuvat isän terveydestä, mutta äiti painostaa isää jatkamaan hormonien käyttöä niiden seksuaalista halukkuutta lisäävän käytöksen vuoksi. Hormonien käyttö loppuu lopulta siihen, että poliisit vievät isän putkaan rattijuopumuksesta epäiltynä. Jakso 1 es. 2.3.1994; jakso 6 es. 6.4.1994; jakso 7 es. 13.4.1994 ja jakso 8 es. 20.4.1994.

Kuten *Tankki täyteen* -sarjan Emilian, myös *Kyllä isä osaa* -sarjan äidin pukeutuminen on kuitenkin arkirealistisempaa kuin englantilaisten sarjojen naishahmojen, kuten Oliven. *Tankki täyteen* -sarjan tapaan *Kyllä isä osaa* sisältää silti tiettyjä jaksoja ja kohtauksia, joissa äidin ulkomuotoon kiinnitetään erityistä huomiota. Tällöin äidin vaatetus on tyyliä ja tilanteeseen nähden epäsoviva – mikä myös toistaa työväenluokkaisen naisen esittämisen konventiota (Skeggs 2004, 107–110; Lockyer 2010, 125–128). Äiti tekee lumitöitä vanha turkki, vaaleanpunainen pääpanta ja punaiset toppahousut päällään ja käyttää samaa asua myös kaupungilla kulkiessaan (jakso 19, es. 6.7.1994 ja jakso 20, es. 13.7.1994). Kun perhe on lähdessä etelänmatkalle (jakso 20), on äiti pukeutunut samaan turkkiin, vaaleanpunaiseen kerrostettuun mekkoon, punaisiin korkokenkiin sekä kirkaankeltaiseen lippalakkiin. Koko perheen vaatetus on hullunkurinen yhdistelmä kesä- ja talvivaatteita, mutta äidin kohdalla vaatteet muodostavat tyyllillisesti kaikkein epäsovivimman yhdistelmän.

Kuitenkin myös koko perheen pukeutumisella on perheen asemaa ja elintapoja korostava ja esiintuova tehtävä (ks. Affron & Affron 1995, 51). Pukeutumisen avulla perheen näytetään olevan piittaamaton tavallisista käyttäytymissäännöistä ja jossakin määrin ymmärtämätön tämänkaltaisen käyttäytymisen seurauksista. Jaksossa Varkaita (jakso 4, es. 23.3.1994) perhe on jäänyt oven taakse, koska kellään ei ole ollut avainta mukana ulkona. Perhe yrittää mennä hotelliin yöksi yöpuvuissa – ja isä pelkkä pyyhe lansteillaan – mutta kaikki hotellit ovat täyteen varattuja. Lopulta he löytävät hotellin, joka ottaa heidät asiakkaiksi, ja perhe rynnistää hotellihuoneeseen. Perheen poika Jussi ihmettelee, mihin he laittavat varastetut henkarit, kun heillä ei ole laukkuja mukana. Sitä ei yritetäkään, mutta isä ja äiti kahmiivat saippuota kylpytakin ja pyyhkeen taskuun. Äidin suostuttelun jälkeen perhe päättää lähteä hotellin baariin yöpuvuissaan ja vanhemmat tilaavat baarissa juomat huoneen laskuun. Kun heitä katsotaan baaritiskillä hieman ihmetellen, isä taputtelee paljasta mahaansa ja selittää muille tiskillä istuville, että he päättivät ottaa lomalla näin rennosti.

Perheen pukeutuminen uusintaa ajatusta, että työväenluokan vaatetukselle ylipäätään on ominaista mauttomuus ja tyyliä puute (ks. Skeggs 2004, 107–110). Kyseisen kohtauksen voi toki ymmärtää myös pilailuna

sellaiselle diskurssille, jossa suomalaisten yleisemminkin oletetaan olevan tyyliä jättäviä, erityisesti matkoilla ollessaan (ks. Keinonen/FINTRA 1991, 11; ks. myös Uotila 1995, 45–46). Tällöin sarjan pukeutumisen voi ymmärtää itseironiseksi ja tietoisesti liioitelluksi tämän diskurssin toistoksi. Kuitenkin tällaiseen suomalaisuusdiskurssiin sisältyy implisiittisesti ajatus siitä, että ne ”suomalaiset”, joista tällöin puhutaan, ovat kotoisin maaseudulta tai kaupunkien työväestöstä (ks. luku 2.3). Muiden ihmisten katseiden kautta osoitetaan, että perhe on heille väärässä paikassa ja väärässä asussa. Kuten monissa työväenluokkaisia hahmoja kuvaavissa tarinoissa (ks. esim. Honka-Hallila 1989; Lockyer 2010, 122), myös tässä sarjan jaksossa nousukkuus, pyrkimys siirtyä keskiluokkaiseen elämäntapaan, saa tuomionsa, sillä perheen palatessa kotiin heidän kodissaan on ollut varkaita ja hotellista on saatu mukaan iso lasku.

Kyllä isä osaa -sarjassa pukeutumisella on ambivalentimpi merkitys kuin sarjassa *Tankki täyteen*. Myös *Kyllä isä osaa* -sarjassa nimenomaan äidin kaipuu toisenlaiseen elämäntapaan ja keskiluokkaiseen tyyliin osoitetaan naurettavaksi ja tuomituksi epäonnistumaan. Toisin kuin *Tankki täyteen* -sarjassa, isän hahmo ei toteuta samalla varmuudella ”rumuuden estetiikan” vaihtoehtoista esteettistä tyyliä vaan myös isä joutuu noloihin tilanteisiin pukeutumisensa vuoksi. Isän ja äidin ero on kuitenkin se, että juuri äidin ylellisyyden kaipuun vuoksi perhe joutuu kiusallisiin tilanteisiin, jossa heidän ”väärä” tyyliinsä paljastuu. Sen sijaan isän pukeutumiseen – tai sen puutteeseen – liittyvät nolot tilanteet johtuvat ennemmin siitä, että hän alun perinkin vastustaa pukeutumiseen liittyviä, vallitsevia normeja, mutta joutuu äidin (ja lasten) vuoksi tilanteisiin, joissa tästä tulee ongelma. Tällaisissa kohtauksissa isän puolesta kutsutaan tuntemaan myös empatiaa, kun taas äidille yksinomaan kutsutaan nauramaan. Siten myös tässä sarjassa työväenluokkaisen miehen ”ruma” pukeutuminen merkitään itsenäisyydeksi tai sen yritykseksi, kun taas työväenluokkaisen naisen kohdalla ”rumuus” johtuu yrityksestä kurkottaa tämän luokkarajan yli. Sarja toistaa ja uusintaa niin luokkaan kuin tällaiseen ”suomalaisuuteen” liittyviä, pukeutumista ja tyyliä koskevia diskursseja, ja siten kutsuu katsojia pitämään luokkarajoja luonnollisina ja muuttumattomina sekä liittämään luokkaeron juuri tyylikkyyteen tai sen puutteeseen.

3.3 Banaalin karrikointia

Tuulipuku, toppahaalari ja paljastuva persvako: junttidiskurssin ruumiillistumia

Jos sarjoissa *Tankki täyteen* ja *Kyllä isä osaa* puvustuksen yksityiskohtia on hieman liioiteltu, on *Fakta hommassa* puvustus yliampuva (ks. Affron & Affron 1995, 82). Puvustus on niin näkyvä ja merkittävä osa sarjaa, että sarjan moodi muuttuisi toiseksi, jos puvustusta muutettaisiin. Koska puvustus viittaa poleemisesti toiseen kulttuuriseen käytäntöön ja liioittelee tietyn genren, moodin tai diskurssin esteettisiä konventioita, puvustuksella katsojille viestitetään, että sarja on tyyliltään parodinen (parodiasta ks. Neale & Krutnik 1990, 86, 90; Dentith 2000, 9, 16–18; Hutcheon 1985/2000, 31–37; Ross 1998, 48–50). Tulkintani mukaan *Fakta homma* parodioi sekä arkirealismen konventiota että suomalaisten pukeutumista koskevaa julkista diskurssia sellaisena kuin se ilmeni erityisesti 1980-luvulla²⁷.

Parodian ja ironian suhde ei ole helposti määriteltävissä, mutta Linda Hutcheonin (1985/2000, 31–32) mukaan ironia on osa parodista diskursia: tapa, jolla parodia viittaa muihin teksteihin tai kulttuurisiin käytäntöihin, on ironinen. Parodiassa jokin teksti, genre tai kulttuurinen käytäntö toistetaan, mutta ironisen puhuttelun avulla toisto sisältää jonkin eron suhteessa alkuperäiseen. Usein tämä ero on alkuperäisen tekstin tai konvention arvojen kääntäminen pääläelleen, mutta toisto voi olla myös alkuperäisteosta kunnioittavaa. Ironian käyttäminen kuitenkin vaatii, että katsojan ja tarinan välille tuotetaan etäisyys, esimerkiksi näyttelijäntyön tai kamerakuvausten keinoin (Caughie 2000/2004, 144–149). *Fakta homman* kohdalla vahvin etäännyttävä keino on liioiteltu puvustus.

Auliksen iso maha on tehty tyynystä, jonka reunat selvästi erottuvat paidan alta ja Hansun meikki on epäluonnollisen voimakas. 1980-luvulla tehdyn ja omaan aikaansa sijoittuvan *Fakta homma* -sarjan päähenkilöiden

²⁷ Ks. esim. Lenita Airiston haastattelu, jossa Airisto toteaa suomalaisilla olevan paljon oppimista pukeutumisen ja kielitaidon suhteen (YLE 1982/Elävä arkisto, A-Raportti, Haastattelu Vatevan messuilla), http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/lenita_huolissaan_suomalaispaatta_jien_tyylitajusta_43164.html#media=43167

vaatteet ovat peräisin 1970-luvulta. Auliksella on vihreä pooloneule, pu-
sakka ja suorat kangashousut – siis melko samantyyppinen asukokonaisuus
kuin *Rintamäkeläisten* ja *Tankki täyteen* -sarjan mieshahmoilla, mutta Au-
liksella kymmenisen vuotta myöhemmin. Hekan puvustus on ajattomam-
paa agraaria tyyliä (ks. Lönnqvist 2004, erit. 384–386), mutta kangashou-
sujen, pitkien nahkasaappaiden, kauluspaidan ja lippalakini yhdistelmä on
räikeässä ristiriidassa 1980-luvulla trendikkääksi mainostetun citykulttuu-
rin ja siihen kuuluvan pukeutumisen kanssa²⁸.

Auliksen hiukset on kammattu jakaukselle rasvaisen hiuskreemin avul-
la. Hansun ja Pirren kampaukset; suorat, pitkät hiukset, jotka on kammat-
tu keskijakaukselle ja kiinnitetty pinneillä molemmille puolille päätä olivat
muodikkaita 1970-luvun nuorisolla (mitä Hansu ja Pirre varmaan olivat),
mutta 1980-luvun puolivälin kuohkeista muotikampauksista ne eroavat
selvästi²⁹. Pirren asuyhdistelmä ei ole tavanmukainen: hänellä on päällään
punainen tuulitakki sekä puolihame ja korkokengät. Samaa voi sanoa sini-
sistä toppahaalareista ja kirkkaan vihreästä t-paidasta, joita Hansu käyttää
kesälläkin. Myös Hansun sininen luomiväri ja sen runsas levitys ovat myös
ennemmin 1970-luvun kuin 1980-luvun muotia. Vieläpä Auliksen auto,
punainen (myöhemmin vihreä) Lada, on edellisen vuosikymmenen mallia.

Tulkintani mukaan *Fakta homman* henkilöahmojen puvustus liioit-
telee aiempien arkirealististen sarjojen, kuten *Heikin ja Kaijan*, *Rintamä-
keläisten* ja *Tankki täyteen* -sarjan arkista pukeutumista. Kuten aiemmin on
todettu, arkirealismissa puvut ovat usein sellaisia, joita kuka tahansa saattai-
si hankkia, ja todenkaltaisuuden vaikutelmaa lisää se, että henkilöahmojen
päällä nähdään samoja vaatteita uudelleen (ks. Street 2001, 75–76, 82–83).
Fakta hommassa vaatteet ovat sellaisia, joita kenellä tahansa olisi voinut
olla – edellisellä vuosikymmenellä. Siten puvustus viestittää, että tämänkin
sarjan henkilöahmot ovat jossakin määrin pudonneet modernisoitumiske-

²⁸ Vrt. esim. muotia Vatevan messuilta (YLE 1984/Elävä arkisto, Uutiset ja sää). http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kriittiset_toimittajat_kavivat_vatevan_messuilla_43154.html#media=43162; 1980-luvun muodille toki myös pilailtiin esimerkiksi *Velipuolikuus-*
sketsisarjassa (YLE 1984/Elävä arkisto, Velipuolikuus), http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/velipuolikuun_kasarimuotinaytos_35156.html#media=35159.

²⁹ Vrt. esim. *Sonja Lumme Suomen Euroviisukarsinnassa vuonna 1985*. http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/sonja_lumme_elakoon_elama_18285.html#media=18288

Kuva: YLE Arkisto



1980-luvun sarjassa *Fakta hemma* Hekan, Pirren, Hansun ja Aulixsen vaatteet tuovat muistumia 1970-luvulta.

hityksestä. Jälkimmäinen piirre, samojen vaatteiden toistuminen, on viety sarjassa äärimmilleen, sillä henkilöhahmot eivät ainoastaan pukeudu silloin tällöin joihinkin samoihin vaatteisiin, vaan he pitävät tilanteesta ja säästä riippumatta aina tismalleen samoja vaatteita.

Arkirealistisen konvention parodiointi nojaa katsojien tuntemukseen arkirealismien konventiosta ja sen tavasta kuvata henkilöhahmojaan. Siitä huolimatta, että sarjan puvustus on yliampuva, sarja tulkittiin kritiikeissä realistiseksi peilikuvaksi ”meistä” (ks. luku 2.3). Väitän, että liioitellut hahmot ymmärrettiin kritiikeissä lähestulkoon realistisiksi osittain siksi, että ne jossakin määrin muistuttivat aiempien sarjojen hahmoja vaatetustyyliltään. Toisaalta puvustukseen perustuva ironinen puhuttelu tuotti tämänkin sarjan kohdalla sen, että katsojan suhde tarinaan ja henkilöhahmoihin liikkui liittoutumisen ja etäisyyden ottamisen välillä (Caughie 2000/2004, 144–149; Hutcheon 1985/2000, 32). Tämä ironian – ja parodian – ominaisuus

selittää suomalaisuusdiskurssin ohella sitä, miksi kritiikeissä tulkittiin sarjan henkilöhahmojen olevan universaalisti ”meitä suomalaisia” mutta samaan aikaan henkilöhahmojen ominaisuuksista puhuttiin sukupuolen ja yhteiskuntaluokan mukaan erotellen ja tällä tavoin heistä etäisyyttä ottaen (ks. luku 2.3).

Toisaalta realistisen puvustuksen todenkaltaisuuden tuntu perustuu siihen, että katsoja pystyy luomaan mielessään vastaavasti pukeutuneita hahmoja paitsi fiktiossa, myös ”todellisuudessa” (Calefato 2004, 91–92). Kuten muissakin arkirealistisen konvention sarjoissa, myös *Fakta homman* henkilöhahmojen puvustus ilmaisee ja painottaa henkilöhahmojen elämäntapaa ja sosiaalista asemaa (ks. Affron & Affron 1995, 51). Pukeutumisen liittyminen yhteiskuntaluokkaan tuodaan ilmi naapurin Askon avulla. Kun *Fakta homman* päähenkilöt ovat ns. suorittavien ammattien tekijöitä: Pirre on siivooja, Auliksella on autokorjaamo ja Hansu työskentelee postimyyntifirmassa, naapurissa asuvan Askon ammatin vihjataan liittyvän jonkinlaiseen toimistotyöskentelyyn³⁰. Askolla on pihassa suihkulähde, hänellä on uusi auto, NMT-puhelin, aurinkolasit ja hän pukeutuu valkoiseen kauluspaitaan. Arkirealismen konvention parodioinnin lisäksi *Fakta homman* henkilöhahmot ja heidän vaatetuksensa ovat osa 1980-luvun keskustelua jupeista ja junteista, ja samalla tämän keskustelun parodiaa.

Tiede ja edistys -lehdessä juppi-sanan arvioitiin saapuneen suomen kieleen vuosien 1984 ja 1985 vaihteessa, ja lehden mukaan erityisesti seuraavan kevään aikana jupeista puhuttiin julkisuudessa runsaasti (Tigerstedt 1986). Kuluttamisen ja merkkituotteiden kautta näkyvää juppikulttuuria luonnehdittiin materialistiseksi ja narsistiseksi, ja moraalisesta näkökulmasta ahneeksi ja itsekkääksi kulttuuriksi – mutta juppikulttuuria myös ihailtiin ja sen edustajat esiteltiin ensimmäisenä todellisena kaupunkilaissukupolvena ja postmodernin ajan airueina³¹. Sosiologian näkökulmasta jupin katsottiin

³⁰ Jaksossa 3 (es. 12.2.1986) Asko käy sisällä ottamassa kopioita.

³¹ Ks. *Nykopp, McInerney ja Hänninen jupeista* (YLE 1986, Ajankohtainen kakkonen/Elävä arkisto) http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/juppikulttuuri_ei_hapeillyt_pinnallisuutta_35124.html#media=35131 ja *Juppikulttuurin loppu* (YLE 1987, A-studio/Elävä arkisto) http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/juppikulttuuri_ei_hapeillyt_pinnallisuutta_35124.html#media=35132

kuuluvan uuteen keskiluokkaan, ja tästä heterogeenisestä ryhmästä niihin, jotka olivat oman elämänsä aikana tehneet luokkanousun (Roos 1986a³²; Roos 1986b, 75–76; ks. myös Roos & Rahkonen 1985, 23). Juntti puolestaan oli jupin vastinpari, jolle ei kuitenkaan ollut samanlaista kansainvälistä mallia kuin jupille (Young Urban Professional). Juntin kerrottiin samassa lehdessä olevan ”...*sielultaan*’ maalainen, joka asuu suurehkossa kaupungissa. Juntti törmäilee kaupunkimiljöössä, hän on sivistymätön, jähmeä ja saamaton. Hän on juro ja harvasanainen (tai sopimattoman pubelias), jäykkä ja tyyliön, hikinen ja ulkoiselta olemukseltaan huolimaton. Parhaimpina hetkinään joviaalinen.” (Tigerstedt 1986).

Edellä mainitut ominaisuudet ovat kaikki yhdistettävissä vähintään yhteen *Fakta homman* henkilöhaamoista – kyseisissä haamoissa ne vain toteutuvat karikatyyrimäisiksi ja epärealistisiksi saakka liioiteltuina. Siten *Fakta homman* henkilöhaamojen voi nähdä parodioivan erityisesti ”juntteja” koskevaa julkista keskustelua ja nauravan sille. On kuitenkin tärkeää huomata, että vaikka parodia toistaa kohteensa ironisesti ja uudelleenkontekstualisoi sen, tämä toisto ei välttämättä tai pelkästään aseta kohdettaan kyseenalaiseksi. Parodia voi toimia parodian kohteensa diskurssia vastaan, mutta se voi toimia myös sen rinnalla, ja sen sisältämä ironia voi olla yhtä lailla leikkisää kuin väheksyvääkin. (Hutcheon 1985/2000, 32.) Myös *Fakta homma* yhtä aikaa sekä pilailee kohteensa, siis junttikeskustelun kustannuksella, että vahvistaa ja toistaa sen diskursseja. Pirre, joka on aina pukeutunut tuulipuvun takkiin, on ”tuulipukukansa”-diskurssin ruumiillistuma, ja hahmo itsessään toistaa tätä diskurssia. Myös Hansun käytännöllinen pukeutuminen toppahousuihin uusintaa ajatusta, että ”suomalaiset” pukeutuvat ennen kaikkea käytännöllisesti, mutta ei tilanteen edellyttämällä tyyllillä. (Näistä diskursseista ks. esim. Lönnqvist 2004.) Auliksen rasvaiset hiukset ja Hekan maalainen pukeutuminen viittaavat hyvin konkreettisesti esimerkiksi edellisen kappaleen lainauksessa juntteihin liitettyihin hikisyyteen ja maalaisuuteen.

³² Jea-Pekka Roosin (1986) määritelmän mukaan jupit ”ovat ennen kaikkea kovia kuluttajia: laadun, merkituotteiden, erilaisten kalliiden kojeiden ystäviä. He etsivät kuluttamalla eroja, merkkejä, jotka erottavat heidät ennen kaikkea niistä ryhmistä, jotka pyrkivät seuraamaan heitä (tämän vuoksi he joutuvat vaihtamaan merkkejä suhteellisen usein). He myös nauttivat kuluttamisesta, osaavat kuluttaa”.

Kuten aiemmin luvuissa 2 ja 3.2 olen todennut, universaaliin suomalaisuuteen vetoamisesta huolimatta, niin ”suomalainen (tuulipuku)kanssa” kuin junttius viittaavat kuitenkin implisiittisesti (kaupungin ja maaseudun) työväenluokkaan, vaikka tätä sanaa ei 1980-luvun julkisessa keskustelussa juuri käytetty akateemista tutkimusta lukuun ottamatta. Luokka-sanan sijaan puhuttiin vain ”maalaisuudesta” ja ”sivistymättömyydestä”.

Toisaalta suomalaisten juppienkin epäiltiin olevan vain oikeiden, amerikkalaisten juppien köyhiä maalaisserkkuja ja pohjimmiltaan vain juppeja esittäviä juntteja. Sosiologi Jeja-Pekka Roos (1986a) liittikin juppiuteen nousukkuuden. *Fakta homman* jaksossa 5 (es. 27.2.1986) hyvin toimeentuleva naapuri Asko esittelee pääpariskunnalle vaurastumistaan hyvin osoittelevasti, sillä hän soittaa Aulikselle uudesta autostaan, jossa on NMT-puhelin, ja kehottaa pariskuntia katsomaan, kun hän ajaa ohi. Pariskunnat käyvätkin kuuliaisesti pihalla katsomassa, mutta sisään tullessa Hansu ja Pirre arvioivat Askon auton olevan tavalliselle ihmiselle liioittelua. Takaisin tullessa käy myös ilmi, että Asko pilaa pariskuntien suunnitelman soittaa puhelintoivekonserttiin, sillä hän jättää vahingossa linjan auki, jolloin Auliksen ja Hansun puhelimesta tulee mykkä. Naapuri-Askon lisäksi sarjassa on muita sivuhenkilöitä, kuten hiuksiaan hulmautteleva kampaaja, joka pudottelee jatkuvasti tapaamiensa kuuluisuuksien nimiä³³ (jakso 17, es. 5.1.1988), joiden kautta koko juppikulttuuri näyttäytyy naurettavana.

Toisin kuin juppikulttuurin edustajat, *Fakta homman* henkilöahmot ovat henkilöitä, jotka eivät joko ole huomanneet muodin muuttuneen tai eivät välitä siitä. Kun Hansu ja Pirre käyvät virkistäytymässä muun muassa kampaajalla Pirren ja Hekan lapsen syntymän jälkeen, Hansu toivoo, ”*et jos pidetään samana näin malli, mut ehkä vähän kevennetään, kobotetaan näin, mutta ei mitään järin erilaista*”. Pirre on valmiimpi kokeilemaan uutta, mutta kun he tulevat kampaajalta, on kumpikin täysin samannäköinen kuin ennenkin. (Jakso 17, es. 5.1.1988.)

³³ Näihin kuuluisuuksiin, ja siis kampaajan asiakkaisiin, lukeutuvat kampaajan puheiden mukaan mm. Keke Rosberg, Harri Holkeri, Meryl Streep, David Hasselhof ja Paul McCartney. Kampaaja myös kertoo Hansulle ja Pirrelle lanseeranneensa beatles-tukan. (Jakso 17, es. 5.1.1988.)

Fakta homman kuvaus eri yhteiskuntaluokista on hyvin ambivalentti, sillä se kutsuu tuntemaan läheisyyttä kuvaamiinsa henkilöihin vetoamalla sekä arkirealismiin konventiosta että julkisesta keskustelusta tuttuihin elementteihin. Ironisen puhuttelun vuoksi sarja ei kuitenkaan varsinaisesti kutsu kuulumaan samaan joukkoon kuin henkilöhahmot vaan niihin, jotka tuntevat heidät. Sarja tarjoaakin katsojalle positiota, jossa henkilöhahmoja seurataan hivenen etäältä heille enemmän tai vähemmän hyväntahtoisesti naureskellen³⁴. Missään tapauksessa henkilöhahmot eivät kuitenkaan ole ai-noastaan pilkan kohteita tai uhreja vaan heidät on kuvattu vahvoina oman elämänsä – ja vähän muidenkin elämän – asiantuntijoina, niin pukeutumistyylissä kuin muissa asioissa.

Aleksis Kiven kuolinmökistä huoltoasemalle: tapahtumapaikkojen luokkaliitokset

Aulis ja Hansu sekä Pirre ja Heka ovat naapuruksia, jotka asuvat vierekkäisissä rintamiestaloissa kaupungissa. Yhtymäkohtia tapahtumapaikan suhteen on siis sekä *Rintamäkeläisiin* että myöhemmin esitettyyn *Kyllä isä osaa* -sarjaan. Toisin kuin *Rintamäkeläisissä* tai *Kyllä isä osaa* -sarjassa, pariskuntien kodeilla ei kuitenkaan ole merkittävää roolia suhteessa sarjan tarinaan. Kodin avulla ei painoteta tai tuoda esiin henkilöhahmojen ominaisuuksia, ei ainakaan mitään sellaista, mitä puvustus ei jo ilmaisisi³⁵. Kun puvustus on yliampuva ja luo sarjaan parodisen sävyn, realistinen tapahtumaympäristö pitää sarjan arkirealismien konvention sisällä.

Fakta homma on kuvattu luonnollisessa ympäristössä eikä studiossa. Sarjan tapahtumapaikoissa ei yhden jakson mittakaavassa tarkasteltuna ole mitään kovin erityistä. Kun sarjan tapahtumapaikkoja tarkastellaan yhdessä, niistä syntyy kuitenkin merkityksellinen kokonaisuus: sarjassa ollaan baarin

³⁴ Aikalaiskriitikeissä todettiin usein, että sarjan henkilöhahmojen kaltaisia ihmisiä voi löytää lähiympäristöstä (esim. Marja Sjöberg: Aamulehti 12.2.1986; [Ei kirjoittajaa]: Keski-suomalainen 12.2.1986; Hilikka Vuori: Kansan Uutiset 12.2.1986).

³⁵ Tapahtumapaikkojen tehtävä on siis sarjassa denotatiivinen (ks. Affron & Affron 1995, 46–49).

kesäterassilla (jakso 1), grillaamassa hotellin takapihalla ja kotona (jakso 2), kotikadulla ja marjastamassa (jakso 3), kotona (jakso 4), tavaratalossa ja kotona (jakso 5), autokaupassa (jakso 6), kotona (jakso 7), Helsingissä kat-somassa nähtävyyksiä (jakso 8), Aleksis Kiven kuolinmökillä ja sen jälkeen huoltoasemalla (jakso 9), motellissa ja sen ravintolassa (jakso 10), linja-au-toasemalla, kuoroharjoituksissa ja kotona (jakso 11), huonekaluliikkeessä ja poliisiasemalla (jakso 12), kotona (jakso 13), kotona (jakso 14), kotona (jakso 15), kotona (jakso 16), elokuvissa, kampaajalla ja kotona (jakso 17).

Kuten muissakin analysoimissani sarjoissa, myös *Fakta homman* esi-merkki tuo siis esiin sen, miten lavastusta analysoitaessa televisiosarjaa on arvioitava kokonaisuutena. Vasta paikkojen yhdistelmä tuottaa henkilöhah-mojen piirteitä korostavan vaikutelman, kun yksittäisten jaksoiden kohdalla tapahtumapaikka ei vielä nouse merkittäväksi tekijäksi tarinan kannalta. (Ks. myös Hokka 2011, 99–101.) Tapahtumapaikat eli rintamamiestalon, huoltoasemat ja motellit viittaavat yhdessä selkeästi sellaiseen elämänta-panaan, jossa rahaa on käytettävä hyvin harkiten. Siten puvustuksen ohella myös tapahtumapaikkojen kautta viitataan henkilöhahmojen yhteiskunta-luokkaan. Lisäksi, kun sarjojen tapahtumapaikkoja tarkastellaan yhdessä jaksoiden tarinoiden ja dialogin kanssa, ne saavat vielä selvemmin henkilö-hahmojen luokkaa korostavan merkityksen.

Sarjan toisessa jaksossa (jakso 2, es. 13.2.1986) henkilöhahmot gril-laavat hotellin takapihalla. Kesken grillaushetken hotellin punaiseen vir-ka-asuun pukeutunut ja (pseudo)suomenruotsalaisittain suomea puhuva portieeri häätää heidät pois vihjaten, että varsinkin Auliksen paljastuva ta-kapuoli häiritsee hotellivieraita. Hän ilmoittaa suoraan, kuinka tämä alue ei ole tarkoitettu päähenkilöiden kaltaisille ihmisille. Näin portieerin hah-mo toistaa ja uusintaa käsitystä suomenruotsalaisista ihmisistä, jotka joko kuuluvat paremmin toimeentulevien ihmisten luokkiin tai vähintäänkin ovat innokkaita huolehtimaan luokkaeron toteutumisesta arjessa – kuten kohtauksen portieeri – sekä siitä, että kukin pysyy myös tilallisesti luokka-ajan ”oikealla” puolella. *Fakta homman* pariskunnat puolestaan toistavat käsitystä työväenluokasta ihmisinä, jotka eivät omaa riittävästi kulttuurista pääomaa (ks. Bourdieu 1991, 229–241): he joko eivät tunnista kulttuurisia sääntöjä tai eivät halua noudattaa niitä. Kohtaus on kuitenkin niin absurdi, että se samalla asettaa naurettavaksi käsityksen kulttuurisista luokkaeroista

ja erityisesti portieerin kaltaisista ihmisistä, jotka pitävät täysin oikeana järjestyksenä sitä, että rikkaille ja köyhemmille on kummallekin kaupungissa ”omat alueet”³⁶.

Toinen kohta, jossa paikka ja tarina tuottavat yhdessä käsitystä työväenluokasta ja kulttuurisesta pääomasta, on jaksossa, jossa pariskunnat vierailevat kesälomamatkalla Aleksis Kiven kuolinmökissä (jakso 9, es. 22.11.1986). Mökki kuuluu suomalaisen kulttuurin merkittävien rakennusten kaanoniin (ks. Tirkkonen 1997, 78–84), minkä vuoksi pariskunnat siellä vierailevatkin. Pariskuntien kiinnostus ja arvostus Aleksis Kiven kuolinmökkiä kohtaan kuitenkin jakaa pariskuntia. Aulis ja Pirre suhtautuvat mökkiin arvioiden sitä käytännöllisestä näkökulmasta kuin mitä tahansa asuinrakennusta³⁷ ja saavat aikaan väittelyn mökin sprinklerijärjestelmästä. Korkeakulttuurisesti orientoitunut Hansu puolestaan yrittää kääntää heidän ajatuksensa ylevämpiin näkökulmiin, kuten Kiven aikakaudella kärsittyyn puutteeseen sekä tämän kirjailijantyöhön ja kuolinhetkeen saaden jonkinlaista taustatukea samoin ajattelevalta Hekalta. Pirrekin osoittaa tuntevansa ainakin jotenkin *Nummisiutarin Eskon* ja *Seitsemän veljestä*, ja myös hän ja Aulis pääsevät hieman Hansun tavoittelemaan kohottuneeseen tunnelmaan. Niin Pirre kuin Aulis kuitenkin hermostuvat, kun Heka ilmoittaa, ettei Aleksis Kivi kirjoittanut *Seitsemää veljestä* eikä *Nummisiutareita* tässä mökissä. Aulis ja Pirre alkavat vitsailla, voisiko heidän ruokapöytänsä joskus olla museossa tai kotiin laitettu lankoja niin, ettei huonekaluille pääse istumaan ja sinne olisi pääsymaksu, kuten Aleksis Kiven kuolinmökissä.

Hansu paheksuu heitä:

³⁶ Portieeri: ”Kenen lupaamalla te olette täällä? Minä kysyy, kenen lupaamalla te olette täällä? Älä älä luulekaan sieltä juu, älä älä ollenkaan sieltä, nousee ylös vaan. Juu, juu lähdette sitten menemään pois täältä, ei ollenkaan tarvitse olla teidän tällä juu. Juu se on hyvä näin, ei tarvitse enää selittää yhtään sanaa enää juu. Juu, kuule älä sano ja kysy multa yhtään mitään. Ihmiset katsoo stökrummista, ja te olette täällä vaan housut... (Aulikselle:) Kuule, nosta housut kaveri, älä... Ei ole poliitikaasta kysymys ollenkaan juu, menkää vaan. Kukaan ei halua nähdä teitä juu tällä alueella, ei kukaan halua nähdä. Tämä on ihan vieras paikka teille juu. Pitää osata ymmärtää se. Teillä on omat alueet siellä, liitosalueet, juu.”

³⁷ Esimerkiksi mökin pihaan tullessa Aulis katsoo mökin sisääntuloa ja tokaisee: ”Ei se ny mikään varsinainen koripalloilija oo ollu”. Hansu: ”Juu, mut katsos entisaikaan kun ihmisen kasvu oli noin vähäisempää, et ravinto ja näin”. Pirre puolestaan arvioi: ”Juu-u, näin on juu, mutta on tää kylää aika abras, meinaan noin, että jos iltaa pitää istua kuistilla.”

”Kattokaas, kuulkaa! Ettei nyt ihan vitsis lyötäis näin pelkästään! Et pitää ymmärtää paikan luonne missä ollaan. Et ollaan henkisessä paikassa, herkässä paikassa näin. Et jokainen tykönäns vähän mieltis tätä.”

HEKA: ”Näin on”.

Tämän jälkeen Aulis ja Pirre saavat ilmeisesti kulttuurisesta ilmapiiristä tarpeekseen, sillä he päättävät lähteä mökistä, ja Hansu ja Heka seuraavat heitä. Hansu pohdiskelee mökin pihalla vielä mökin jättämiä ”avoimia kysymyksiä”, mutta Aulis ja Pirre kaipaavat jo kahville tai lihapiirakalle. Aleksis Kiven kuolinmökiltä pariskunnat siirtyvätkin huoltoasemalle kahville ja päätyvät puhumaan Irwinin lauluista ja hänen elämästään. Niin Aulis, Pirre kuin Hansukin vaikuttavat olevan kotonaan tämän puheenaiheen äärellä – toisin kuin Aleksis Kivestä puhuttaessa – ja juttelevat vapautuneesti Irwinin ja hänen tuotantonsa hyvistä ja huonoista puolista. Ainoastaan Heka, joka ei yleensä juuri osallistu keskusteluun ehtii todeta, että Irwin oli ”sosiaali-huolotapaus” ja lopuksi: *”Ei ollut klassista musiikkia”*.

Sarjan tapahtumapaikat tuottavat hienovaraisemmin käsitystä luokasta kuin puvustus. Paikan ja tarinan yhdistelmät sekä toistavat että kyseenalaistavat ajatusta luokan ja kulttuurisen maun liitoksesta (ks. Bourdieu 1991, 229–241), jota Suomessa samaan aikaan tuotiin esiin – vaikkakin jossakin määrin uudelleenmuotoiltuna – muun muassa yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa ja julkisessa keskustelussa (esim. Roos 1986b; Roos & Rahkonen 1985; Heiskanen 1986, erit. 109–126; Alasuutari & Siltari 1983³⁸; ks. myös Alapuro 2006, 55–71). Siinä missä Aulis ja Pirre kokevat piinalliseksi kulttuurikohteen edellyttämän ylevän ilmapiirin, ovat Hansu ja Heka valmiita puolustamaan tällaista kulttuurista normia. Viehtymys korkeakulttuuriin ei siis ole rajoittunut keskiluokkaan sarjan tarinan perusteella vaan erityisesti Heka on selvästi kiinnostuneempi Aleksis Kivestä ja klassisesta musiikista kuin Irwinistä. Sen sijaan Hansun korkeakulttuurisen kiinnostuksen motiivina vihjataan ainakin osittain olevan ennemminkin käsitys itsestä esteettisyyttä arvostavana ihmisenä kuin varsinaisesti korkeakulttuurista teoksista pitäminen.

³⁸ Alasuutarin ja Siltarin tutkimuksessa ei viitata Bourdieuhun, mutta sen lähtökohdانا on ”elämäntavan luokkaluonne” (Alasuutari & Siltari 1983, 5–11).

Sarjassa sosiaalisen komedian sisältämä ajatus vallitsevista kulttuurisista normeista ja siitä, miten ne ”todellisuudessa” toteutuvat (ks. Lovell 1984, 22–23) on siis toteutettu henkilöhahmojen kautta: siinä missä Hansu ja Heka pyrkivät toteuttamaan museokohteen kunnioittamisen kulttuurista normia, ovat Aulis ja Pirre osoittamassa, millaisia ajatuksia tällaisessa kulttuurikohteessa vierailu ihmisissä ”todellisuudessa” herättää. Samalla Auloksen ja Pirren pilailu kutsuu katsojia myös kyseenalaistamaan kansallismielisesti virittyneen korkeakulttuurisen diskurssin, jonka mukaan jonkun ihmisen kodin museoiminen olisi jollakin tapaa järjellistä toimintaa. Tässä mielessä voisi ajatella, että *Fakta homma* tarjoaa arkijärkisen näkökulman kulttuurikohteeseen ja tekee ilmeiseksi museovierailun edellyttämän ”henkisyuden” teennäisyyden (ks. Bourdieu 1991, 238). Ironisen puhuttelun ja henkilöhahmojen karikatyyrimäisyyden vuoksi sarjan voi kuitenkin yhtä lailla nähdä kutsuvan naureskelemaan ihmisille, jotka käyvät Aleksis Kiven kuolinmökkin kaltaisissa kulttuurikohteissa, mutta jotka korkeakulttuurisesta sivistyksestä piittaamattomuutensa vuoksi käyttäytyvät siellä toisin kuin odotetaan.

4 Kamppailua, liittoutumia ja kaipuuta: Kuuluminen sukupuoleen avioliiton osapuolena

Kun klassisessa Hollywood-elokuvassa käsitellään miehen ja naisen välistä suhdetta, puhutaan useimmiten romanssista. Elokuvan kerrontamuoto noudattaa yleensä aristoteelista draaman kaarta, jonka loppuratkaisu koskee parisuhteen tulevaa kohtaloa. Niin elokuvamelodraamat kuin romanttiset komediat kuvaavat parisuhteen syntymisen prosessia, ja elokuvat päättyvät joko suhteen traagiseen katkeamiseen (melodraama) tai avioitumiseen (romanttinen komedia), kun taas elämä parisuhteessa rajautuu pääsääntöisesti kerronnan ulkopuolelle. (Neale & Krutnik 1990, 134–149; Wexman 1993, 3–5.) Anu Koivusen (1995, 214–221) mukaan suomalainen 1930- ja 40-lukujen moderni komedia voidaan rinnastaa monessa suhteessa Hollywoodin romanttisiin komedioihin, ja myös suomalaisen moderniin elokuvakomediaan kuuluu onnellinen loppu suudelmiseen ja avioliittolupauksineen.

Suomalaisissa teattereissa 1950- ja 1960-luvuilla suositut perhenäytelmät eli perhekeskeiset kevyet komediat eivät nekään ole kuvanneet avio-suhdetta, vaan myös niissä perheen aikuistuvien lasten romanssien syntyprosessit muodostivat näytelmien keskeisen juoniaineksen, yhdistettynä sukupolviristiriitojen ratkaisuun tai yhteiskunnallinen nousun mahdollisuuteen. Perhenäytelmien onnellisissa loppuratkaisuissa aviottomat henkilölohahmot ”pääsivät” naimisiin, kun tulevan avioliiton epäsäätyisyyteen ja/ tai vanhempien vastustukseen tai taloudellisiin vaikeuksiin liittyvät esteet katosivat. (Paavolainen 1992, 91–95; 174–185.)

Sen sijaan 1940- ja 1950-lukujen suomalaisissa radiokuunnelmissa ja perhe-elokuvissa avioelämän kuvaus sisältyi juoneen, mutta niissä vaimon ja aviomiehen välinen parisuhde oli korostetusti äidin ja isän suhde. Varsinkin *Suomisen perhe* -elokuvissa äidille ja isälle on varattu omat, toisistaan

selkeästi eroavat roolinsa, jotka noudattavat porvarillisen perheideologian sukupuolimalleja. Äiti oli elokuvissa kodin sydän ja moraalin tukipylväs; epäseksuaalinen, siisti ja rauhallinen nainen, jota myös perheen isä puhuttelei äidiksi. Isä puolestaan oli perheen pää, joka huolehti perheen taloudellisesta turvasta ja edusti perheessä järkeä. (*Suomisen perhe* -elokuvista ks. Koivunen 1995, 61–65; perhesarjoista radiossa ks. Oinonen 2004, 111–118, 127–134.)

Perhenäytelmät olivat hyvin suosittuja suomalaisissa teattereissa 1960-luvulle saakka, mutta katosivat niistä samaan aikaan, kun televisiossa perhesarjoja alettiin tuottaa enemmän ja niiden suosio kasvoi. Pentti Paavola (1992, 200, 174) pitääkin television perhesarjojen tuotannon ja suosion kasvua yhtenä suurimmista vaikutuksista teatterien ohjelmistojen koskevien odotusten ja tarjonnan muutoksiin. Hänen mukaansa kotimaisten perhenäytelmien foorumi siirtyi 1960-luvun kuluessa teatterista televisiolle. Television perhenäytelmien edeltäjinä voi yhtä lailla pitää radion kuunneltamatarjoja ja perhe-elokuvia (Ruoho 2001, 59–62, 150–152; Oinonen 2004, 120). Näiden edeltäjiensä tavoin myös TV2:n perhesarjat ovat korostaneet ydinperheen jatkuvuutta, vaikka jatkuvuuden ehtoja onkin neuvoteltu eri vuosikymmeninä yhä uudelleen. Mutta toisin kuin teatterin perhenäytelmissä, ei romanttisella rakkaudella ole Ruohon (2001, 162–165, 174–186, 290–294) mukaan ollut perhesarjoissa olennaista roolia ennen 1990-lukua, jolloin muutamien sarjojen loppuratkaisuissa aviopuolisoiden välinen romanttinen rakkaus pelasti perheharmonian.¹

Toisaalta tutkimissani YLE TV2:n sarjoissa ei myöskään perheen lapsilla ole ollut keskeistä roolia siten kuin esimerkiksi *Suomisen perhe* -elokuvissa. Tässä luvussa analysoimissani sarjoissa lapset ovat joko aikuisia (*Rintämäkeläiset*) tai he eivät juurikaan esiinny sarjassa (*Fakta homma*²). Sukupuolten välinen suhde ei siis näissä sarjoissa ole ensisijaisesti myöskään äidin ja isän suhde.

¹ Ruoho on lähilukenu 1990-luvulta sarjoja *Ruusun aika* (MTV3, 1990–91) sekä *Onnea vai menestystä?* (YLE TV2, 1995).

² Hannele ja Aulis Kaakolla on yksi, noin 8–9-vuotias lapsi Pasi, mutta hän esiintyy vain lyhyesti parissa jaksossa eikä hänellä ole vuorosanoja. Pirre ja Heka saavat vasta sarjan ensimmäisen kauden lopussa ensimmäisen lapsensa.

Tässä luvussa analysoin televisiosarjojen sukupuolen ja parisuhteen esittämistä performatiivisina käytäntöinä, jotka toistavat sukupuolta sekä avioliittoa koskevia normeja ja arvoja sekä kutsuvat identifioitumaan ja kuulumaan sukupuoleen. Ymmärrän sukupuolen Judith Butleriin (1993/2011, xi–xiv, 59–60) nojautuen normatiiviseksi kategoriaksi ja ideaaliseksi konstruktiksi, joka tuotetaan performatiivisesti. Performatiivisuus tarkoittaa pakottavia diskursiivisia käytäntöjä, jotka toistavat ja siteeraavat yhä uudelleen diskursseja, jotka tuottavat sukupuolen ja säätelevät sen toteutumista – myös materiaalisesti³. Nämä säätelevät käytännöt ovat samalla sosiaalisia performatiiveja, jotka kutsuvat subjektiksi. Säätelevien käytäntöjen toistoon perustuvassa kutsumisen prosessissa eli sosiaalisessa interpellaatiossa subjekti muodostuu yhtä aikaa ja erottamattomasti sekä sosiaalisesti että diskursiivisesti. (Butler 1997, 153.) Sukupuoli on siis myös sosiaalinen kategoria, joka edellyttää sukupuolia koskevien normien ja arvojen omaksumista ja identifioitumista sukupuoleen näiden normien kautta. Se myös määrää ihmisen sijaintia yhteiskunnallisen vallan verkostossa. (Butler 1993/2011, xi–iv, 68–80; Yuval-Davis 2011, 12–18.)

Tässä luvussa kysyn, miten tv-sarjat ovat henkilöhahmojen ja heidän välisten suhteidensa kuvaamisen keinoin tuottaneet, toistaneet ja tarjonneet sukupuolta identifikaation kohteena, sosiaalisena kategoriana ja eettisenä arvojärjestelmänä? Miten tv-sarjat ovat kutsuneet kuulumaan sukupuoleen sekä heteroseksuaaliseen avioliittoon – tai torjumaan ne kuulumisen kohteina? Analysoin sukupuolen ja parisuhteen esittämistä performatiivisina käytäntöinä kiinnittäen erityisesti huomiota henkilöhahmojen rakentumiseen sekä henkilöhahmojen keskinäisiin suhteisiin (ks. Herkman 2001, 92). Tarkasteluni keskiössä ovat henkilöhahmojen välinen dialogi sekä tyyppi-hahmo sukupuolen esittämisen konventiona.

³ Butler selvittää, että performatiivisuus ei tarkoita sitä, että diskurssit aiheuttaisivat materiaalsen eli ruumiillisen seksuaalisen eron. Se kuitenkin tarkoittaa sitä, että ruumiillinen seksuaalinen ero ei ole erotettavissa niistä performatiivisista ja säätelevistä käytännöistä, jotka tuottavat sukupuolisia kehoja – kuten sex-gender-erottelussa oletetaan. (ks. Butler 1993/2011, xi–xiv.) Performatiiviset, eli pakottavat diskursiiviset käytännöt siis sukupuolta koskevia normeja toistamalla tuottavat sen, mitä ymmärrämme ruumiillisella erolla ja säätelevät tämän eron ruumiillisista toteutumista.

4.1 Sukupuolieroon perustuva avioliitto

Sukupuolipuheen luonnollistamat sukupuoliliittoutumat

Rintamäkeläisten dialogi rakentuu paljolti sellaiselle diskurssille, jota nimittän sukupuolipuheeksi. Tällainen diskurssi toistaa sellaisia normatiivisia käsityksiä, jotka rakentavat ja uusintavat käsitystä perustavanlaatuisesta sukupuolierosta ja sukupuolten vastakkaisuudesta. Naapurukset puhuvat toisilleen omasta aviopuolisostaan nimenomaan sukupuolensa edustajana. Antti ja Veikko sekä Leena ja Helmi ihmettelevät, päivittelevät, tuomitsevat ja naureskelevat aviopuolisoidensa toimintaa puhuen siitä ”miesten meininkeinä” tai ”akkojen touhuina”. Aviopuolisoiden välisestä konfliktista rakennetaan näin puheessa sukupuolten välinen konflikti, ja erot ja erimielisyydet palautetaan sukupuolieroon. Sukupuolipuheen kautta parisuhteen ongelmat luonnollistetaan normaaleiksi sukupuolieron tuottamiksi ongelmiksi. Koska tässä puhettavassa sukupuoliero ymmärretään ikuiseksi ja ylittämättömäksi, aviomiehen ja aviovaimon ristiriidat ovat myös väistämätön osa avioliittoa eivätkä ne näin voi loogisesti uhata avioliiton ja perheen ykseyttä, ”perherauhaa” ja perheharmoniaa.

Rintamäkeläisten 10. jakso⁴ (es. 1.11.1974) on hyvä esimerkki sukupuolipuheesta sekä miesten ja naisten keskinäisistä liittoutumista Rintamäkien ja Honkosten naapuriyhteisössä. Jaksossa tulee erityisen hyvin esiin, miten henkilöhahmot sukupuolipuheen kautta luovat esityksen omasta avioliitostaan samaa sukupuolta edustavalle ystävälle. Jakson alussa nähdään Veikko Honkosten keittiössä, jossa hän suunnittelee keittiökaappien purkamista. Antti Rintamäki tulee Honkosille mukanaan pihdit, jotka on vihdoin löytänyt.

VEIKKO: *No sää löysit pihdit?*

ANTTI: *No joo, vaikka ei sitä enää kalujaan meinaa löytää, perkele.*

⁴ Jaksossa ei varsinaisesti ole erillisiä kohtauksia, vaan jakso on teatterinäytelmänomainen siinä mielessä, että jaksossa ei ole aikatasollisia siirtymiä eikä kuvauspaikka muutu. Kaikki tapahtumat sijoittuvat Honkosten keittiöön, jonne ihmisiä tulee ja siltä lähtee. Vasta aivan jakson lopussa kuvauspaikka vaihtuu, kun miehet menevät pihalle ja alkavat kantaa keittiökaappeja.

- VEIKKO: *No mikä nyt on?*
- ANTTI: *No kun akka piilottelee niitä joka paikkaan.*
- VEIKKO: *No mitä se akkakin nyt noilla putkipihdeillä tekee?*
- ANTTI: *Leena, niin. Oli kuulemma yhden laudanpätkän hakannu ulkovajassa kiinni.*
- VEIKKO: *Älä ny! Noilla pibreillä?*
- ANTTI: *No niin! Näillä näin.*
- VEIKKO: *No eiks se ny vasarata löytäny käteensä?*
- ANTTI: *No ei, kun vasaran mää oon taas piilottanu niin, ettei se löytäis ja hukkais sitä, ku vasaraa mää tartten alvariinsa. Mistäs mää sen sitten löytäsin, jos mää anttais sen kuljetella sitä kaiken maailman tuuliin.*
- VEIKKO naureskellen: *Joo joo. No joko ne sai ne leipomuksensa valmiiks?*
- ANTTI: *No ei. Uunissahan nuo näytti olevan, kun minä läksin.*
- Jakso jatkuu keskustelulla, jossa Veikko esittelee Antille purku-urakkaa ja keittiöön tulevia uudistuksia.
- Antti kysyy vanhasta kaapista: *Mikäs, mikäs tätä vaivaa?*
- VEIKKO: *Mikä sitä nyt vaivaa, mutta Helmi vaatii uudet.*
- ANTTI: *Juu, juu juu. Ainahan ne vaatia ossaa. Hyvä kaappi kun mikä!*
- Veikko esittelee, mitä vikoja kaapeissa on, ja mainitsee, ettei heillä ole pesuالتaitakaan, kun sellaiset pitää nykyään olla, ”kuulemma”. Antti kyselee, eikö Honkosilla enää vatejakaan ole. Veikko kertoo, että Helmi on suunnitellut keittiöön myös lämminvesiboileria.
- ANTTI: *Ja talossa on bellat ja kaikki! Elä, elä sinä kaikkiin Helmin hömpötyksiin suostu!*
- VEIKKO: *Kato, joskus täytyy suostua noin (iskee silmää) perherauhan vuoks.*
- Veikko alkaa tyhjentää alakaappia kommentoiden tavaroita.
- ANTTI: *Kaikennäköstä roinaa sitä naisilla pitää olla.*
- Veikko laittaa alakaapin tavaroita lattialle ja Antti potkii niitä talvisaappaat jalassa sivummalle. Veikko löytää alakaapista myös puuhöylän.
- VEIKKO: *No nii, ja tämäki on täällä. Ja tätäki mää on kuule hakenu vuostolkulla ja...*
Perhanan muija, kun tonne sen on piilottanu.
- ANTTI: *Niin ne piilottellee.*
- VEIKKO: *... ja mää just oisin tarvinnu sitä.*

Rintamäkeläisissä aviollisissa konflikteissa on kysymys siitä, miten parisuhteessa sukupuolieroa käsitellään ja kumman sukupuolen ominaisuudet ja osaaminen ovat milläkin avioliiton alueella oikeutetumpia. *Rintamäkeläisten* pariskuntien konflikteille on ominaista, että ne syntyvät, kun toinen aviopuolisoista menee toisen sukupuolen hallinta-alueelle: vaimo lainaa miehen työkaluja, mies sotkee naisen hallinta-alueen eli keittiön. Perheharmoniaa pahimmin uhkaavat konfliktit syntyvät silloin, kun sukupuolitetut asiantuntijuudet ovat vastakkain: vaimo perheen kotitalouden asiantuntijana haluaa hankkia huonekaluja, uusia astioita tai laadukasta tarjottavaa vieraille, mutta mies perheen rahatalouden hallitsijana arvioi hankinnat tarpeettomiksi ja perheen rahavarojen tuhlaukseksi.

Voisi ajatella, että episodimaisessa tv-sarjassa avioliiton kuvaus olisi välttämätöntä perustaa sukupuolten väliselle konfliktille, jotta jaksoihin voidaan luoda draamallinen jännite. Tällainen perinne on olemassa esimerkiksi amerikkalaisessa tilannekomediassa. Avioparit ovat taistelleet mm. sellaisissa sarjoissa kuin *I Love Lucy* (CBS 1951–1957) ja *Perhe on pahin*⁵ (CBS 1971–1979) (Rowe 1995, 78–82). Esimerkit muualta osoittavat kuitenkin, että aviosuhde on mahdollista kuvata toisinkin. Esimerkiksi tanskalaisissa avioliittokuvauksissa esiintyy yleensä itsestään liikoja luuleva aviomies ja hänen parinaan aviovaimo, joka toimii ennen kuin ajattelee. Pariskunta päättyy hetkellisesti toistensa kanssa vastakkain sekaannusten ja väärinymmärrysten vuoksi, mutta aviopuolisot tarkoittavat aina toisilleen hyvää.⁶ (Agger 2005, 433–439.) Oman aineistoni sarjoissakaan jaksojen jännite ei useinkaan perustu avioliittokamppailuun vaan sukupuolten välinen taistelu on ikään kuin jakson sivujuonne. Esimerkiksi sarjassa *Heikki ja Kaija* henkilöiden dialogi sisältää paljon sukupuolipuhetta ja sukupuolten välistä vastakkainasettelua, mutta useimmiten jakson jännite perustuu kuitenkin siihen, miten nuori aviopari yhdessä selviää sosiaalisista ja taloudellisista haasteista. Myös *Rintamäkeläisissä* käsitys sukupuolten välisestä, ikään kuin jatkuvan asem sodan aiheuttavasta olemuksellisesta eroista on sarjan perusta, johon

⁵ Sarjan alkuperäinen nimi on *All in the Family*.

⁶ Tanskalaisen avioliittokomedian prototyyppi oli DR:n Familien Hansen (radiokuunnelma 1929–49, tv-komedia 1953), joka oli esikuvana SVT:n Familjen Björkille ja sitä kautta Suomisen perheelle.

voidaan nojautua tarvittaessa vain viittauksenomaisesti myös sellaisissa jaksoissa, joissa sukupuolten välinen ero ei ole jakson keskeinen tarinalinja.

Rintamäkeläisten henkilöhahmojen sukupuolipuheessa vedotaan myös voimakkaasti oman sukupuolen edustajaan ja samuuteen tämän kanssa. Tällainen homososiaalinen diskurssi rakentaa yhteenkuuluvuutta saman sukupuolen edustajien välille. Uhka, jota vastaan homososiaalisuuden sisältämän solidaarisuuden avulla *Rintamäkeläisissä* taistellaan (ks. Soikkeli 1996, erit. 17–18) on miesten kohdalla hallitsevan aseman menetys avioliitossa. Suostuminen vaimon vaatimuksiin (kuten uusiin kaappeihin) pitää perustella joko perherauhalla tai toisen sukupuolen häiritsevillä ominaisuuksilla, kuten ”marmatuksella”, jota vältelläkseen miehen voi olla strategisesti järkevää myöntyä vaimon vaatimuksiin, vaikka hän ei sinällään olisi pakotettu näin tekemään taloudellisesti määräävän asemansa vuoksi.

Kun Antti ja Veikko pitävät keittiönpurkamisurakasta taukoa, sisään astuu nuori mies, Kerkkosen Kallen poika, joka kertoo, että Osuuskaupan auto on mennyt rikki eikä sillä pääse tänään mitään kaappeja tuomaan. Kuljetus ei ilmeisesti onnistu huomennakaan. Veikko sadattelee tyrmistyneenä, kun kaapitkin on jo otettu irti.

ANTTI: *Nyt taitaa olla parasta panna ne paikoilleen ennen kun ne akat on täällä.*

Hetken kuluttua Helmi, Leena Rintamäki sekä Neuvosen Anna, joka ilmeisesti on Kerkkosen tyttöystävä, tulevat sisään. Helmi huomaa hävityksen.

HELMI Veikolle: *Nyt on kuule vähällä, etten mä suutu.*

Veikko sanoo, että hänelläkin olisi aihetta suuttua. Hän alkaa esitellä alakaapin takaista seinää ja lattiaa, ja käskee katsomaan, kuinka sottaiset paikat Helmillä on ollut. Helmi puolustelee. Helmi sanoo, ettei Veikolla ole nyt syytä suuttua häntä, kun paikka on tällainen ja ompeluseuralaiset ovat tulossa. Veikon pitäisi tietää – sitä vartenhan he ovat Leenan kanssa leiponeet pullaa.

Helmi kysyy Leenalta, mitä hänen pitäisi nyt tehdä.

LEENA: *Ei taida tulla mitään. Millä sää edes kahvia keität? Tietää noi miesten meininkiä.*

Helmi harmittelee, että hän siivosikin vieraita varten. Helmi huomaa rikkoutu-
neet astiat. Antti yrittää hiipiä kauemmas.

Helmi: *Jukolauta!*

Helmi tarkastelee sirpaleita. Veikko astelee kauemmas.

HELMI: *Mitäs nää on? Mistäs nää on tullu?*

LEENA: *Särkyneitä astioita noin kamalan paljon!*

VEIKKO hiljaa Antille: *Kuule tota, eiks me voitais Antti mennä vaikka sinne teille, kato että noi naiset saa täällä järjestää rauhassa...*

HELMI: *Joo, ja jättäsitte meinät tään sekamelskan keskelle! Te ette mee minkään enneko uudet kaapit on paikalla! Kuule, ja mitä nää on?*

VEIKKO: *Ne on astioita*

HELMI: *Mutta minkälaisia?*

VEIKKO: *No, rikkunaisia.*

HELMI: *Kai minä sen näen. Mulla on silmät päässäni. Eks sinä torvelo katto kaappiin sisälle ennen sää alat irrottaa sitä? Olsit pois ne ottanu!*

Veikko sanoo, että Helminhän ne piti pois ottaa. Hän oli sanonut Helmille, että tyhjennä tämä kaappi. Helmin mielestä Veikko valehtelee. Helmin mielestä Veikko on sanonut, että kun uudet kaapit tulevat, niin sitten hän tyhjentää kaapin ja Veikko irrottaa sen. Veikko pudistelee päätään. Helmi kysyy, ovatko uudet kalusteet tulleet.

VEIKKO: *Mikä kiire niillä ny vielä on?*

Nuori Kerkkonen kertoo, etteivät kaapit ole tulossa, mikä harmittaa Veikkoa. Leena sanoo, että ompeluseurat täytyy pitää nyt heillä, ja Helmi pitää ne sitten, kun on hänen vuoronsa. He sopivat, että Leena saa nyt leivotut pullat sekä kakun, jonka Helmi on eilen leiponut. Miehet istuvat vaiteliaina penkillä.

HELMI: *En vaan voi olla ihmettelemättä tota miesten toubua. Säretään huonekalut ja säretään astiat! Katos ny Anna sääki, kattos ny lapsraukka, minkälainen elämä suaki orottaa.*

Rintamäkeläisissä homososiaalisuuden diskurssilla luodaan yhteenkuuluvuutta ja samankaltaisuutta paitsi samaa sukupuolta olevien naapurien/ystävien välille, myös samaa sukupuolta oleviin nuoriin. Niin jakson tarina kuin henkilöhahmojen sukupuolipuhe ja siihen sisältyvä homososiaalinen diskurssi kutsuvat valitsemaan puolensa konfliktissa sukupuolensa mukaisesti. Näin sarja kutsuu sukupuoleen perustuvaan identiteettiin. Tällaisen yhteenkuuluvuuden ulkopuolelle jäävät sukupuolirajat ylittävä yhteisyys sekä sukupuolien sisälle jäävät erot.

Leena menee kysymään Antilta, voiko ompeluseurat pitää heillä. Nuuka Antti lupaa, kun Leena kertoo Antille, että Helmi tuo tarjottavat. Naiset alkavat kerätä astioita ja muuta tavaraa mukaan. Helmi määrää miehet laittamaan keittiön samaan kuntoon kuin missä se oli hänen poistuessaan. Hän kehottaa miehiäkin tulemaan sitten ompeluseuraan. Vielä Helmi ihmettelee mennessään, miten joku voi olla niin torvelo, ettei katso kaappiin sisälle, kun alkaa irrottaa sitä. Helmi palaa vielä takaisin ja ilmoittaa ovensuusta Veikolle, että nyt hän ainakin tarvitsee uuden kahviserviisin, jota Veikko ei ole aiemmin raaskinut hänelle ostaa, vaikka hän pyysi.

HELMI: *Meinaan nyt sitte ostat, kun rikoit noi.*

VEIKKO: *No hyvä on, minä ostan. Mut muistat, ettet puhu noista sitte.*

Helmi lupaa ja lähtee.

ANTTI: *Höb! Kahviserviisi! No on niillä halut!*

VEIKKO: *On niillä halut. Mutta loppuupahan sitten toi marmatus.*

Veikko ottaa miehille oluet jääkaapista.

HELMI taas ovensuusta: *Sitte ette enää litki sitä kaljaa.*

(Miehet piilottavat pullot selkänsä taakse)

HELMI: *Että ootte selvänä ihmisten joukossa.*

VEIKKO: *Painu suolle nyt siitä jo!*

Miehet ottavat hörpyt ja alkavat kantaa alakaappia ulos.

(Jakso 10, es. 1.11.1974.)

Tässä jaksossa suurin draamallinen jännite perustuu sukupuolieroon ja se luodaan Veikon ja Helmin välille. Helmi ei ole läsnä suurimmassa osassa jaksoa vaan häntä kuvataan Veikon puheen kautta. Katsojalle tuotetaan odotusta Helmin saapumisesta ja hänen reaktiostaan, kun Veikko useamman kerran jakson aikana pohtii, kuinka Helmillä puhetta tulee riittämään, kun hän näkee hävityksen. Jännitystä lisätään korostamalla miesten kömpelyyttä, kun miehet rikkovat astioita vain lisää. Helmin saapuminen ja hänen suuttumuksensa on jakson kliimaksi. Jännite purkautuu siihen, että Veikko lupaa ostaa uuden kahviastiasaston. Helmin hahmon hallitsevuutta alleviiva-

taan vielä sillä, että hän tämänkin jälkeen palaa vielä oven suuhun, sillä hän on ilmeisesti kaikkinäkevästi arvannut miesten avanneen uudet pullot.

Myös Leena ja Helmi ilmaisevat usein homososiaalista eli naisten keskinäistä solidaarisuutta miesten maailmassa. Yhdessä naiset myös pyrkivät valvomaan miestensä alkoholin käyttöä; yleensä Leena ehkä vielä hieman äkäisemmin kuin Helmi. Uhka, jota naiset homososiaalisen liittoutumisen avulla torjuvat (ks. Soikkeli 1996, 17–18), on tässä tapauksessa siis miesten alkoholinkäytön potentiaalisesti tuottama turvattomuus yhteisessä kodissa. Tällaisella diskurssilla ja käsityksellä naisen tehtävästä kodin rauhan puolustajana juoppouden kiroja vastaan on pitkä historia suomalaisen raittiusliikkeen noususta alkaen (Sulkunen 1989a, 158–162). Myös muissa ponnisteluissa kodin hyvinvointia tukevien tavoitteiden saavuttamiseksi sarjan naiset usein tukevat toisiaan aviomiehen valta-aseman alla.

Nuoriso, kuten oma jälkikasvu, sidotaan sukupuolipuheella yhteenkuuluvuuteen oman sukupuolen kanssa muissakin jaksoissa. Esimerkiksi sarjan 22. jaksossa (es. 9.3.1976) Helmi silittää ja pakkaa Veikolle vaatteita mukaan kuntoutuskeskukseen, ja he sanailevat siitä, kuinka monta paitaa Veikko tarvitsee mukaan.

HELMI: *Kyllä määhän neljä laitan. Ei tarte sitten hävetä sun siellä kulkeneen likasissa paidankauluksissa.*

Heidän tyttärensä Eeva ottaa osaa keskusteluun sillä aikaa, kun Helmi käy hake-massa paitoja.

Eeva: *Joo parasta se on varata. Kyllä te miehet ootte sitte yksiä sottapyttyjä. Aarnekin ku joutuu joskus komennukselle, nii voi kamala, miten likasia sen vaatteet on. Ja meitä naisia siitä kuitenkin aina syytetään.*

VEIKKO: *Kyllä kai nyt työpaikalla aina vaatteet nokeentuu. Ei kai ne Aarnenkaan hommat ihan puhtaampia ole.*

Eeva: *Eei, ja kyllä kai määhän nyt sen ymmärrän. Mutta kun sen pyhävaatteetkin on niin mustia.*

VEIKKO: *Mistä se sitten johtuu?*

Eeva: *Nii-i, mistähän se johtuu?*

VEIKKO: *Niin, no, se on varmasti pistäny pyhäpöyryä työpaikalle.*

Eeva: *Jaa-a, tommosia te miehet ootte. Appiukkokin on heti puolustamassa vävy-poikaansa.*

Eeva epäilee, että Arne käy iltaisin tanssimassa, mille Veikko nauraa.

Myöhemmin samassa jaksossa Eeva naureskelee, miten hänen vanhemmistaan ei koskaan tiedä, riitelevätkö he tosissaan vai onko kyse vain heidän keskinäisestä nälvimisestään. Helmi sanoo, että Veikon ei pidä luulla yksin olevansa oikeassa ja kehottaa Eevaakin samaan. Eeva epäilee, että se ei heillä onnistuisi vaan Arne nauraisi hänet ulos.

HELMI: *Kyllä sää opit vielä pääs pitäään. Naisen täytyy oppia pitäään pääns aina.*

EEVA: *Niin vaik ois väärässä?*

HELMI: *Vaikka.*

Helmi kysyy vielä Eevalta, mikä oli se juttu Aarnesta. Helmi epäilee, että Aarnesta on tulossa vanhemmiten toinen Rintamäen Antti. Eeva sanoo, ettei tule, koska Aarnella on toisenlainen vaimo. Helmi sanoo, ettei hän sano Leenasta yhtään pahaa sanaa selän takana, ”*vaikka se vähän lepsu onkin.*” Helmin mielestä Antti olisi tarvinnut ”*kovan ja riuskan akan eikä tollasta leppulia.*”

(Jakso 22, es. 9.3.1976.)

On tärkeää huomata, että homososiaalisen diskurssi ja siihen liittyvä sukupuolen sisäinen samuus eivät väistämättä tarjoa konservatiivista sukupuolikäsitystä (vrt. Soikkeli 1996, 17–18). Esimerkiksi jaksossa 13 (es. 30.1.1975), jossa miehet suunnittelevat Leningradin matkaa, Helmi valitsee, miten naiset eivät koskaan pääse mihinkään, kun miehet ovat päättämässä. Helmi yrittää vedota vahvasti Leenaan naisena, jotta tämäkin joko haluaisi lähteä mukaan tai yrittäisi saada miehensä olemaan lähtemättä.

LEENA: *Nii nii, Helmi. Vieläkös sää tahtoisit lähtee sinne mukaan?*

HELMI: *Tietysti mää tahtosin. Tommosta se aina on, kun miehet asialla on, nii aina jää naiset lebreillä soitteleen. Sääki oot heti aina niin altis myöntymään.*

LEENA: *No ehän mää sinne...*

HELMI: *No emmää sua syytä, mutta ... ottaa mua aivoon tommonen naisten syrjiminen. Kattos sanomalehtiä! Joka lehti on väärälläään, että nyt on naisten vuosi, mutta katos kun naiset on.. kun johonkin ollaan lähdössä, niin kuka jää sitten kotio aina. Se on aina nainen!*

LEENA: *Niin, niin, mutta eihän sinne nyt lähde muitakaan naisia. Et sunka sää ny yksistäs lähtis, tommosessa miesporukassa. Ainoona naisena.*

HELMI: *Miksenmä lähtis. Vois olla hyvinki jännä. (nauraa)
Jaa, ei taitas. Siel ois toi Veikkokin mukana. (hymyillen)*

VEIKKO: *No niin, niin.*

HELMI: *No leikki leikkini. Menkää ny sitten, sinne Leningraariinne ja me jäävään hoitaan huusholli. Ootte kunnolla siel sitte.*

Helmin vetoamukset eivät kuitenkaan onnistu, sillä Leenan sitoumus paikkakunnan yleiseen sukupuolijärjestykseen on vahvempi kuin solidaarisuus Helmiä kohtaan. Lisäksi tämä poikkeuksellinen tilanne on eksplisiittisesti saanut vaikutteita YK:n Naisten vuosi -kampanjasta (1975), jota pidettiin Suomessa aktiivisesti esillä esimerkiksi naistenlehdissä (ks. Saarenmaa 2010, 305–307), joten tällä Helmin solidaarisuusvetoomuksella on feministinen alkupiste. Lopulta kuitenkin myös tässä jaksossa, kuten *Rintamäkeläisissä* yleensäkin, naisia yhdistävä sukupuolipuhe korostaa kestämissen ja sietämisen yhteistä kokemusta miehen vallan alla, kun taas miehiä yhdistävä sukupuolipuhe toistaa kokemusta naisten toiminnan järjettömyydestä ja naisen puheen häiritsevyydestä. Sukupuolipuhe tuottaa käsitystä sukupuolten välisestä olemuksellisesta erosta ”luonnolliseen” elämäntapaan kuuluvana normina ja siten elämäntapaa ja käyttäytymistä määräväänä sosiaalisena kategoriana, johon sarja kutsuu identifioitumaan.

Tv-sarjamoodi, aviollinen konflikti ja sopiva sukupuolisuus

Miesten ja naisten välisestä homososiaalisesta sidoksesta huolimatta *Rintamäkeläisten* pääpariskunnat muodostavat ikään vastaparit siinä suhteessa, kumpi parisuhteessa on ainakin näennäisesti hallitsevampi osapuoli. Rintamäessä Antti päättää, miten asiat tehdään, ja Leenan osa on totella miehen-
sä tahtoa. Honkosilla Helmistä tuotetaan sekä hänen omassa puheessaan että Veikon puheissa käsitys komentelijana, ja näin onkin dialogin tasolla, vaikka monissa jaksoissa tarinan tasolla Veikko lopulta käyttää lopullista päätäntävaltaa⁷. Tämän lisäksi sarjan avioparit ovat vastapareja myös esityksellisesti: siinä missä Antin ja Leenan suhde on pääosin kuvattu vakavan realistisesti tai jopa melodramaattisesti, käytetään Helmin ja Veikon avioliiton kuvauksessa pääosin koomista moodia.

Rintamäkeläisten henkilöhahmoista Helmi Honkonen on selvästi komediallisin hahmo. Hänen puheensa sisältää naurua, humoristisia letkauksia ja kansanomaisia sanontoja enemmän kuin muilla henkilöhahmoilla. Koomillisuuden vaikutelma syntyy myös tunnistettavasta näyttelemistavas-

⁷ Esimerkiksi Veikko päättää taata Markkulan vekselin, vaikka Helmi vastustaa tätä (jakso 16).

ta, performanssista (ks. Cook 1984, 16). Eila Roineen Helmin voimakkaat ilmeet ja äänenkäyttö verrattuna Sirkka Lehdon näyttelemään Leenaan luovat omalta osaltaan komediallista vaikutelmaa.



Honkoset ovat taas tulleet käymään Rintamässä. Leena Rintämäki (Sirkka Lehto) tarjoaa Helmi Honkoselle (Eila Roine), miehelleen Antille (Veijo Pasanen) sekä Veikko Honkoselle (Ahti Haljala) kahvia.

Näyttelijöiden esitykset eli performanssit ovat olennainen osa henkilö-
hahmon rakentumista. Performatiivisuuden käsitteen käyttäminen per-
formanssin analysoimisessa on kuitenkin jossakin määrin riskialtista, sillä
väärinymmäryksen vaara on suuri. Performatiivisuus ja performanssi tieteel-
lisinä käsitteinä johtavat hyvin eri suuntiin, vaikka ne johtuvat samasta kan-
tasanasta *perform*⁸. Performatiivisuudella viitataan yleisimmin J.L. Austinin

⁸ Suomeksi perform tarkoittaa 1) suorittaa, tehdä, toimittaa, täyttää, 2) toimia [laitteesta],
3) esittää, esiintyä [näyttämöllä], 4) tuottaa voittoa (MOT kielikone Englanti 5.0).

puheaktiteoriasta lähtöisin olevaan teoriaan, joka on kulkenut filosofiasta kirjallisuuden ja naistutkimuksen kautta takaisin filosofiaan. Erityisesti Judith Butlerin merkitys performatiivisuuden teorian kehittämisessä, varsinkin sukupuolentutkimuksen alueella, on ollut huomattava. Performanssi-sanaa puolestaan käytetään pääosin estetiikan tutkimuksessa eivätkä nämä kaksi teoreettista suuntausta ole juurikaan tutkimuksissa kohdanneet. (Bal 2002, 174–180.)

Kulttuurintutkija Mieke Bal (2002, 175–176, 182, 206–207) on ehdottanut, että performanssin ja performatiivisuuden yhdistää kulttuurinen muisti, jolle siteeraaminen perustuu. Ensinnäkin roolin esittäminen on mahdotonta ilman muistamista. Näyttelemiseen kuuluu sellaisten eleiden, ilmeiden ja puheen harjoittelu, joka sopii rooliin ja tekee sen katsojille ymmärrettäväksi. Esitys yhdistää aiemmin kirjoitetun roolin sen kokemiseen nykyhetkessä. Toisaalta Bal viittaa kulttuurisella muistilla katsojien muistiin. Balin mukaan katsoja on esityksen suorittaja (*performer*), kun hän vastaa esityksen suostuttelevaan (perlokutionaariseen) puhutteluun, joka kurkottaa menneisyydestä, esityksen tekemisestä nykyhetkeen ja sen katsomiseen. Esityksen katsominen ei ole täysin esityksen ennalta määräämää, mutta se ei myöskään ole täysin vapaata, sillä esitys suuntaa ja ohjaa katsojan muistia. Kolmanneksi Bal esittää, että muistaminen sinällään on performatiivinen teko. Katsoja voi joko muistaa ja hyväksyä tai unohtaa ja siten torjua ne kulttuuriset muistot, joille esitys perustuu.

Pidän Mieke Balin käsitystä performatiivisuudesta hieman liian laveana. Kun performatiivisuuden täyttymisen ehdoksi asetetaan ensisijaisesti muistaminen, esimerkkinä näytelmäroolin muistaminen, on vaarana, että performatiivisuuden ydin – diskursseihin sisältyvä normittava vallankäyttö sekä siteeramisen sedimentoituneisuudesta ja historiallisuudesta kumpuava voima – unohtuu. Performatiivisuutta ei voi pelkistää muistamiseen perustuvaksi toistoksi. Tästä huolimatta Mieke Balin kulttuurisen muistin ajatukseen perustuva kytkentä performanssin ja performatiivisuuden välillä on tämän tutkimuksen kannalta hedelmällinen. Se korostaa performatiivisuuden käsitteen sosiaalista ulottuvuutta yksilön identiteetin rakentumisen ohella, ja tekee ymmärrettäväksi ne tavat, joilla fiktiiviset esitykset ovat performatiivisia.

Henkilöhahmon esitys ei kuitenkaan rakennu vain näyttelijäntyöstä vaan myös tekstistä, jolle näyttelijäntyö perustuu. Näkemykseni mukaan katsojan kulttuuriset muistot samankaltaisista henkilöhahmoista perustuvat yhtä lailla dialogiin ja juoneen kuin näyttelemiseen. Tämänkaltaista tekstien ja teosten välistä suhdetta on aiemmin käsitelty erityisesti intertekstuaalisuuden käsitteen avulla. Intertekstuaalisuuden käsitteen kautta on haluttu painottaa sitä, miten muut, lukijan/katsojan mielessä (ja muistissa) jonkin merkitsijän kautta yhdistyvät tekstit vaikuttavat siihen, miten hän tekstin/teoksen tulkitsee (ks. Bennett & Woollacott 1987, 45, 59–69). Tulkintani mukaan intertekstuaalisuus on yksi niistä diskursiivisista käytännöistä, jonka kautta performatiivisuus toteutuu. Intertekstuaalisuuden sisältämä tarinoiden ja samankaltaisten henkilöhahmojen toisto on sellaista performatiivista toistamista, joka tässä tapauksessa tapahtuu fiktion luomis- ja kulttuurisissa tiloissa, ja joka liittyy yksilön ja kollektiivisen käyttäytymisen yhteen (ks. Yuval-Davis 2011, 15–16⁹ ja luku 1). Väitän myös, että intertekstuaalisuus osaltaan tuottaa sitä historiallisuutta, jolle performatiivinen toisto perustuu. Analysoin siksi *Rintamäkeläisten* ja muiden sarjojen avio- ja liittokuvauksia osana intertekstuaalista verkostoa ja samalla osana performatiivisen toiston prosessia ja niitä normittavia, diskursiivisia käytäntöjä, jotka tuottavat sukupuolta.

Kritiikeissä katsojan intertekstuaalista luentaa on pyritty ohjaamaan. *Rintamäkeläisten* kohdalla erityisesti kaksi kriitikkoa, Tapani Uusiniitty ja Jukka Kajava, arvostelivat kovin sanoin sarjaa tyyppihahmoista ja tyyppinäyttelemisestä. Kajava nimitteli Eila Roineen näyttelemää Helmi Honkosta ”komedia-akaksi” ja Veijo Pasasen näyttelemää Antti Rintamäkeä ”kansannäytelmätyypiksi”¹⁰. (Ks. luku 2.2.)

Tyyppihahmolla on teatterintutkimuksessa yleensä tarkoitettu henkilöhahmoa, joka on kaavamainen ja karrikoitu. Tyyppi syntyy toiston kautta: se on näytelmän henkilöhahmo, joka näytellään aina samalla tavalla. (Esim.

⁹ Yuval-Davis (2011, 16) viittaa Anne-Marie Fortieriin (1999) ja Vikki Belliin (1999), mutta katsoo silti, että performatiivisuuteen nojaavassa identiteettejä koskevassa tieteellisessä keskustelussa hyvin harvoin puhutaan siitä, missä ja miten nämä diskurssit tulevat konstruoiduksi.

¹⁰ Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 30.1.1973.

Salmelainen 1973, 19–35; Kupiainen 1954, 131, 160.) Tyypinhahmo myös toistuu näytelmästä toiseen, joten katsoja tietää ja tuntee tyyppin muista tarinoista. Tyyppin tehtävä on kutsua jaettuun, yhteiseen tunnistamiseen. (Cook 1982, 15–16; myös Pietilä 2003, 272–279.) (Ks. myös luku 2.2.)

Tyypinhahmot – ja tyypinhahmoiksi nimeäminen – voidaan siten myös tulkita osaksi performatiivista toistoa, jolla sukupuolta tuotetaan. En siis väitä, että *Rintamäkeläisten* henkilöahmoista kukaan olisi yksiulotteinen, pelkistetty tyypinhahmo. Sen sijaan katson, että sarjan henkilöahmoissa on piirteitä, joilla viitataan muista teksteistä tuttuihin avioliittoasetelmiin ja tällä tavoin, performatiivisen toiston kautta, luodaan käsitys avioliitosta sukupuolten välisenä kamppailuna sekä käsitys tämän kamppailun tuttuudesta, luonnollisuudesta ja tavanomaisuudesta.

Kun aikalaiskritiikeissä Helmiä kuvattiin ”akkana”, viitattiin hahmoon, joksi teatterintutkimuksessa on nimetty esimerkiksi Maria Jotunin *Miehen kylkiluun* päähenkilöt Amalia ja Miina tai Maiju Lassilan *Nuoren myllärin* keskeiset naisahmot (Salmelainen 1972, 82, 108). Maria Jotunin näytelmiä tutkinut Irmeli Niemi puolestaan on listannut ”akan” ominaisuuksiksi tomeruuden, puheliaisuuden ja rehevyyden, samoin kuin tuikeuden ja miehen kurissapidon (Niemi 1964, 49–51). Samoin kuin Niemi, myös Unto Kupiainen (1954, 91, 130–137, 362–369) on nostanut Maria Jotunin *Miehen kylkiluu* -näytelmän Amalia Oljanderin keskeiseksi suomalaisen kirjallisuuden naistyyppiksi, ja kuvaa hahmoa näytelmän suurvallaksi, jonka tuleva aviomies tulee ”vaimon valtikalla hiljennetyksi” samalla lailla kuin Kiven Nummisuutareissa Martta on hiljentänyt Topiaksen. Maiju Lassilan näytelmän *Kun ruusut kukkivat* akkaa, Mimmi Paavilinnaa hän kuvaa ”käskijätyypiksi” ja ”joukkonsa koomilliseksi komppaniapäälliköksi”. Hallitsevan vaimon tyyppi, akka ja pirttihirmu, onkin ollut teatteri- ja elokuvaperinteessä nimenomaan koominen hahmo. Hallitsevan vaimon ja alistuvan miehen asetelmassa käännetään karnevalistisesti ”normaali järjestys” päinvastaiseksi (ks. Rowe 1995, 34–36).

Siinä missä Jotunin vahvat naiset ovat jo avioituneita, ovat Lassilan näytelmien naiset vielä naimattomia, ja korkeasta iästään huolimatta aviomiestä vasta etsimässä, mutta on selvää, että he tulevat olemaan avioliitossa määrävässä asemassa (Nieminen 1976, 51–55). Edellä olevat ”akan” määritelmät voikin jaotella kahteen. Kun akka on yksi päähenkilöistä, hän on usein

vaimon asemassa. Silloin akan ominaisuuksiksi on teatterintutkimuksessa lueteltu käskevyys ja määrätietoisuus. Hänen kuvataan hallitsevan ympäristöään ja aviomiestään, itsevarmuudella ja viisaudella ja/tai oveluudella pisteliään sanankäytön keinoin. Kun ”akka” on sivuhenkilö, hänen kuvataan yleensä olevan ikääntynyt nainen, leski tai naimaton, joka on hivenen yksinkertainen, mutta puhelias. Määritelmien mukaan sivuhenkilöakan kautta rakennetaan humoristisia tilanteita joko siten, että akka iälleen ja säädyllään sopimattoman aktiivisesti hankkii itselleen aviomiestä, tai siten, että akka pyrkii järjestelmään muiden ihmisten asioita koomisiin seurauksiin.

Rintamäkeläiset-sarjan alussa Helmi Honkonen on vielä enemmän sivuhenkilö kuin yksi päähenkilöistä. Ensimmäisessä jaksossa käy ilmi, että Helmi on tullut naapuriin katsomaan televisiota, koska Veikko haluaa katsoa toista kanavaa. Leenan tytär Sirkka-Liisa kysyy, miksi Helmi myöntyy tähän, jolloin Leena puuttuu asiaan.

LEENA: *Voihan Helmi täällä kattella. Parempiki se vaan niin on. Ei tuu turhia riitoja.*

HELMI innokkaasti: *Ni. Se on parempi väistää.*

SIRKKA-LIISA: *Ja olla tohvelin alla.*
(Jakso 1, es. 3.10.1972)

Tässä vaiheessa sarjan kerronta keskittyy enemmän Rintamäen perheeseen: Leenan ja Antin suhteeseen, Leenan avioliiton ulkopuolella syntyneen tytären Sirkka-Liisan asemaan sekä Antin ja Aarne-pojan kamppailuun tilan tulevaisuudesta. Naapureiden Helmi ja Veikko Honkosen hahmojen osuus lisääntyy sarjassa vasta 9. jaksosta (es. 4.10.1974) eteenpäin, kun Rintamäen perheen nuoret ovat lähteneet, ja Leena ja Antti ovat jääneet kaksin kotitaloon¹¹. Kun Helmi nousee sarjassa tärkeämmäksi hahmoksi, hän myös ikään kuin voimistuu ja hän muuttuu enemmän tapahtumien liikkeelle panevaksi voimaksi. Tyyppihahmoterminologiaa käyttäen voisi sanoa, että hän muuttuu sivuhenkilöakasta päähenkilöakaksi.

¹¹ Markku Rönnyn (2000, 8) mukaan nuorten osuus väheni sarjan puolivälissä siksi, että Sirkka-Liisaa esittänyt Marjukka Halttunen ja Aarnea esittänyt Matias Ikävalko lähtivät Tampereen Työväen Teatterista ja muuttivat pois Tampereelta.

Myös suomalaisissa elokuvakomedioissa on toistettu asetelmaa, jossa komediallisuus rakennetaan miestään kontrolloivan vaimon ja hänen määräyksiään väistelevän miehen suhteelle. Tällaisia komediapariskuntia ovat Pekka Puupää ja hänen vaimonsa Justiina sekä Vihtori ja hänen vaimonsa Klaara. Elokuvien Klaara edusti elokuvassa sosiaalista järjestystä, jota aviomies pyrki pakenemaan, mikä ilmeni erityisesti suhteessa alkoholiin: Klaaran poissa ollessa vapauden huumaa kokeva Vihtori aloitti toisen Vihtorin kanssa koston juhlinnan, joka päättyi välittömästi Klaaran palattua kotiin. (Autio et al. 1993.) *Pekka Puupää* -elokuvien Justiina puolestaan useimmiten komensi työtä vieroksuva Pekkaa ja tämän kaveria töihin. Tutkimuskirjallisuudessa Justiina on kuvattu Siiri Angerkosken voimakkaasti karrikoimaksi hahmoksi, ”pirttihirmuksi”, jolla oli ”pyykkimuijan kampausta” sekä kaulin, jota heristellä tottelemattomalle Pekalle. (Uusitalo 2002, 242–244.) Henkilöhahmojen karikatyyrimäisyys varmaankin johtui ainakin osaksi siitä, että niin *Pekka Puupää* -elokuvat kuin *Vihtori ja Klaara* -elokuvat pohjautuivat sarjakuviin: *Pekka Puupää* oli Fogelin mainossarjakuva, *Vihtori ja Klaara* puolestaan Uudessa Suomessa julkaistu suomennos amerikkalaisesta sarjakuvasta *Jiggs and Maggie* (Toiviainen 2008). Kuitenkin myös radio-kuunnelmissa toistettiin samankaltaista avioliittokuvausta: Kalle-Kustaa Korkin kaveri Pekka Lipponen sai vaimokseen ”Hirmuisen Mantan”, joka nalkutti ja pyrki kahlitsemaan miehen kotiin (Oinonen 2003, 219–220).¹²

Kun akka ja vihtori -avioliittoesityksessä vaimo kuvataan (liian) puhe-
liiaaksi ja komentelevaksi, vihtorin osa on totella käskyjä. Kuitenkin vihtori-
hahmoon sisältyy usein tottelemisen vastapainona veijarimaisuus, oveluus,
jonka avulla aviomies voi tehdä kaikenlaista kiellettyä vaimon huomaamat-
ta. *Vihtori ja Klaara* -elokuvissa Vihtorille koittaa vapaat ajat, kun vaimo on
poissa. Samoin *Pekka ja Pätkä* -elokuvissa kaverukset elävät kurittomasti,
kun Justiina ei näe.

Rintamäkeläisissä Veikko Honkoseen ilmestyy uusia, veijarimaisia piir-
teitä juuri sarjan samassa vaiheessa, kun Helmin hahmo voimistuu. Edel-
lä kuvatussa jaksossa 10 (es. 1.11.1974) Veikko paljastaa Kerkkosen pojan

¹² Akka ja vihtori -asetelma toistuu myös muissa YLE TV2:n sarjoissa, kuten sarjassa *Tankki täyteen* sekä *Kyllä isä osaa*, ja tällä tavoin sarjoja myös kritiikeissä tulkittiin.

kanssa puhuessaan, että hän oli seurustellut jo ennen Helmiä toisen naisen, Sylvin kanssa, mitä Veikko naureskellen muistelee. Heti seuraavassa, 11. jaksossa (es. 29.11.1974) paljastuu, että Veikko on sota-aikana, ennen avioliittoa Helmin kanssa, mutta Helmin kanssa jo seurustellessaan, saanut pojan, joka nyt aikuisena on tullut etsimään isäänsä. Poika luulee kuitenkin ensin Rintamäen Anttia isäkseen, koska Veikko on kirjoittanut rintamalta pojan äidille Rintamäen Antin nimellä.

Jaksossa 18 (es. 24.10.1975) Helmi on viettänyt maatalousyrittäjän lomaa ja joutuu moraalisten epäilyjen kohteeksi. Kylän emäntiin kuuluva Anni tulee käymään ja kertoo Leenalle kuullensa, miten naiset vain istuvat yhteiskunnan rahalla soittoravintolassa: ”*Juu-u. Kyllä nyt avioeroja tulee, kun vaimotkin oikein pistoutetaan tekemään huorin.*” Anni on myös kuullut, että sinä aikana, kun Helmi on ollut poissa, on Veikko käynyt yöjalassa. Tätä Leena ei suostu uskomaan, vaikka Veikon käytös Annin suhteen onkin epäilyksiä herättävää juuri ennen Helmin paluuta, sillä hän flirttailee näkyvästi Annin kanssa. Jakson lopussa, kun Helmi ja Veikko ovat kaksin, Helmi ja Veikko kyselevät toisiltaan, ovatko he epäilleet aviopuolisooan pettämisestä:

HELMI: *Sano ny Veikko, et sää kumminka mua epäile?*

VEIKKO: *No enhän mä. Entäs sää mua?*

HELMI: *No, jos mä toden sanon, niin kyllä mä epäilen. Miestä täytyy aina epäillä.*

Vaikka Helmi epäilee Veikkoa uskottomuudesta, hän toisaalta nauraa Veikon saamattomuudelle nuoruudessa. Jaksossa 15 (es. 27.3.1975), jossa katsotaan yhdessä miesten Leningradin matkalta otettua kaitafilmiä, Helmi muistelee naureskellen, miten Veikko ei uskaltanut elokuvissa lainkaan lähestyä häntä vaan tarjosi aina vain karamelleja. Leena yrittää toppuutella nauravaa Helmiä, koska hän katsoo Veikon joutuvan liian noloon asemaan. Seuraavaksi on kuitenkin Helmin vuoro hermostua, kun filmillä näkyy vieraita naisia juuri Veikon sekä Niemen Kalevin seurassa. Miehet luovat toisiinsa pälyileviä silmäyksiä, mutta keksivät selittää, että kuvassa on matkaoppaita. Helmi jää epäileväiseksi, mutta Veikko osoittautuu kuitenkin uskolliseksi aviomieheksi jaksossa 26 (es. 20.3.1977), jonka alussa koululta jumpasta tuleva Rauha houkuttelee koulun pihalla Veikkoa baariin kahville ja sen jälkeen saattamaan häntä kotiin. Veikko ei lähde, koska epäilee, ettei

Helmi siitä pitäisi. Tosin Veikko ehdottaa Rauhalle, että he menevät jonkun toisen kerran.

Suuri osa Helmi Honkosen hahmon komediallisuudesta perustuu sille, että hän naisena määrää aviomiestään. Kathleen Rowen (1995, 95–104¹³) mukaan genreistä juuri komedia mahdollistaa patriarkaalisen vallan kyseenalaistamisen ja sosiaalisen muutoksen. Kuitenkin, kun *Rintamäkeläisiä* ja erityisesti Helmin ja Veikon suhteen muutosta tarkastellaan koko sarjan mittakaavassa, vaikuttaa siltä, että myös silloin kun sarjassa käytetään koomista moodia, henkilöhahmot ja tarina pyrkivät tukemaan aviomiehen hegemonista asemaa ja tarjoavat sitä katsojille luonnollisena tilanteena. Kun sarjassa aviomiehen eli Veikon valta avioliitossa näyttää kapenevan Helmin hahmon voimistuessa, hänelle kirjoitetaan uusia, näkymättömämpiä eli ”veijarimaisia” vallankäytön mahdollisuuksia. Siten sukupuolten välinen valta-asetelma on mahdollista pitää ennallaan eikä Helmin hahmosta tulee ”liian” hallitseva hänen sukupuoleensa nähden. Tällöin myös heidän suhteensa kuvaus on mahdollista säilyttää komediallisena, sillä parisuhde, jossa toinen puoliso on lähes täysin alistetussa asemassa, näyttäisi edellyttävän siirtymistä melodramaattiseen moodiin.

Leenan ja Antin suhde on sukupuolinäkökulmasta Veikon ja Helmin suhteen peilikuva, sillä Antti on suhteen hallitseva osapuoli. Heti sarjan alkupuheessa Leena määrittellään ”vaimoksi, joka on tehty miehen kylkiluusta” (jakso 1, es. 3.10.1972). Leenan huonoa osaa avioliitossa korostetaan esimerkiksi Helmin puheissa, vaikka Leena sanoo Helmille, ettei hän kaipaa kiitosta (esim. jakso 5, es. 28.1.1973). Leena kuitenkin itkee jaksossa 3 (es. 28.11.1972), kun Antin syntymäpäivillä heidän poikansa Aarne osoittaa nousuhumalassa langolleen äitiään ja toteaa ”*Tää on tää meidän muori sitten vähän tohvelin alla, enempi ku sää, lankomies*”. Leena kommentaa Aarnea olemaan hiljaa, jolloin Aarne pilkkaa ”muoria” ”isottelusta”. Leena kommentaa poistuvan Aarnen takaisin, jolloin Aarne ihmettelee, suuttuiko tämä.

LEENA: *Kuka tahansa siitä suuttuu, ku suututetaan. Mikä koira mää olen, aina vaan haukutaan. Mitä pabhaa mää oon voinu teille tehdä, ku mua ei voida ihmisenäkään pittää?*

¹³ Rowe tosin ilmeisesti tarkoittaa pääasiassa romanttista komediaa, vaikka tässä kohdin puhuu-kin yleisemmin komediasta.

Alkoholinkäyttö on Leenan ja Antin avioliitossa tärkeä kamppailun alue, sillä alkoholinkäytön rajoittaminen vaikuttaa olevan ainoa asia, jossa Leenalla on kontrollivaltaa Anttiin, vaikka Antti niskoitteleekin Leenan rajoituspyrkimyksiä vastaan. Leenalle kontrollivaltaa tuonee Antin ja Leenan omaksuma kulttuurinen käsitys siitä, että vaimon tehtävä on rajoittaa miehensä alkoholinkäyttöä¹⁴.

Leenan kärsivän äidin hahmossa voi nähdä yhtymäkohtia sellaisiin äitiyden kuviin, joita erityisesti sota-ajan äitiyttä käsitelleet suomalaiset elokuvamelodraamat tuottivat (ks. Koivunen 1995, 79–92). Toisaalta ainakin Helmi Honkosen tulkinnan mukaan Leena on päätynt ankaran Antti Rintamäen vaimoksi siksi, että hän on aviottoman lapsensa vuoksi joutunut tyytymään Anttiin. Näin Leenan hahmossa toistuu myös sellainen maternaalisen melodraaman perinne, jossa nainen/äiti saa rangaistuksensa avioliiton ulkopuolisesta suhteesta (ks. Koivunen 1995, 101–106). Toisin kuin sota-ajan elokuvissa, Leenan hahmo ei kuitenkaan koe kirkastumista kärsimyksen kautta, ja hänen hahmonsä voi tulkita jonkinlaiseksi kritiikiksi aviovaimon alistettua asemaa kohtaan.

Sarjan alussa Leenan ja Antin avioliittokamppailun kuvauksen moodi onkin pääosin melodramaattinen. Jakso 6 (es. 25.2.1973) on hyvä esimerkki tällaisesta suhteen käsittelystä, vaikka toisaalta jakson jälkeen parin suhteessa tapahtuu lievä käänne tasa-arvoisempaan suhteeseen. Jaksossa Leena on joutunut sairaalaan, koska lehmä on navetassa puskenut häntä ja Leenalta on katkennut kylkiluita. Antti käy katsomassa Leenaa sairaalassa ja tuo tälle termoskannussa kahvia sekä kukkia. Samalla aviopari keskustelee suhteestaan.

Antti ojentaa Leenalle tulppaneja: *Tommosia nää vaan o.*

LEENA: *Kauniitahan nää on. Kiitos ny. Turhaan sää ny kyllä mulle... Tarttikos nää vettä?*

Antti ja Leena keskustelevat naapurisängyn rouvasta, joka sai keuhkokuumeen, kun joutui flunssassa tekemään navettatöitä, kun ei saanut mistään, kunnastakaan apua. Antti laittaa tulppaanit maljakkoon.

¹⁴ Suomalainen alkoholivalistus suunnattiin sodan jälkeen erityisesti työväenluokkaisille miehille, kun taas naisille varattiin valvojan rooli suhteessa mieheensä. (Alasuutari & Siltari 1983, 17–20; Peltonen 2002, 106–109.) Myös Klaara ja Justiina pyrkivät aktiivisesti toteuttamaan tätä tehtävää (Autio et al. 1993; Varho 1996, 184–185).

- ANTTI: *Kato perhana ku ei ne meinaa pysyä pystyssäkään.*
- LEENA: *Menihän noihinki rahaa ihan turbaan...*
- ANTTI: *Noob..*
- LEENA: *...muutenkin, kun musta on ny ollu niin paljon kuluja.*
- ANTTI: *Älä ny tommosia puhu. Kipee ihminen.*
- LEENA: *Mulla on niin vaikee olla. Huolta buolen perään aina vaan.*
- ANTTI: *Älä ny helvetissä poraamaan rupee. Ei kai täällä käyttäkään... (Antti laittaa tupakat takaisin taskuun) No mitä sää ny tommosia...*
- LEENA: *Sää olit niin vihanen, sillon kun tää sattuu. Mää en osannu ku ...se pusku tuli niin yllättäin.*
- ANTTI: *No onkos toi ny ensimmäinen kerta, ku lehmä puskee. Määki saanu hevosen kaviosta semmosen tällin... En kai mää ny vihane, sulle.*
- LEENA: *Mää ihan luulin, kunnat sää tullu aikasemmin mua kattoon.*
- ANTTI: *No emmää ny sen takia, mutku on ollu olevinaan vähän niinku tavallista enemmän noita hommia ja kiireitä. Ja ny mää oon huomannu, että on sulla ollu kans olenista.*
- LEENA: *Jaa, mikäs mullon ollu?*
- ANTTI: *Älä ny vastaan väitit, kyllä sullon ollu. Ei kai se oo herkkua ollu olla munkaan kanssa. Sulla eikä kakaroilla.*
- LEENA: *Niin, niin, ei niin aina, niin.*
- ANTTI: *Oon mää siitä itteki joskus kärsiny ja monta kertaa kironnu ittelleni.*
- LEENA: *Ja mulle.*
- ANTTI: *Niin, ja sulle kans. Vaikka kyllä joskus aihettakin on ollu.*
- LEENA: *O, o, monestiki o.*
- ANTTI: *Vaikka enimmäkseen sitä kai aiheetta on tullu räjähtätyä.*
- LEENA: *Älä ny tommosia puhu. Ooahan sää hyväki ollu.*
- ANTTI: *Kyllä se hyvästä on ollu kaukana.*
- LEENA: *Luoja se kullekin luonnon antaa. Ei kai se ny yksin sun syys o ollu, jos meillä joskus jottain riitaa on ollu.*
- ANTTI: *Niin, no eipä kai, eipä kai niin.*

Antti vaihtaa puheenaihetta ja alkaa puhua Aarnesta ja aikeestaan luopua tilanpidosta. Leena epäilee, että Antti on juonut, koska Antti tuo ensimmäistä kertaa hänelle kukkia ja puhuu tuollaisia, mutta Antti kieltää sen jyrkästi. Hän ei ole juonut koko sinä aikana, kun Leena on ollut poissa.

Seuraavassa jaksossa Antti suhtautuukin Leenaan aiempaa lempeämmin. Kun Leenan asema sarjan tarinassa vähitellen voimistuu, käsitellään myös Leenan ja Antin suhdetta aiempaa komedialisemmin. Tästä hyvä esimerkki

on jakso 17 (es. 26.9.1975), jossa vietetään Leenan ja Antin 30-vuotishääpäivää. Leena yrittää vihjata merkkipäivästä, mutta joutuu lopulta kertomaan sen itse. Antti kyselee Leenalta, että pitäisikö jotenkin muistaa. Leena sanoo, ettei häntä tarvitse muistaa, jos ei halua. Antti päivittelee, ettei mitään voi sanoa suoraan. Myöhemmin jaksossa käy ilmi, että Antti on ostanutkin lahjan – itselleen. (Jakso 17.) Myös jaksoissa 13, 14 ja 15 (es. 30.1.1975; 27.2.1975; 27.3.1975), jotka liittyvät Antin ja Veikon Leningradin matkaan, pariskunnan suhde saa uusia sävyjä. Jaksossa 13 Antti ei halua lähteä Leningradiin, koska Leena ei pääse mukaan, sillä Antin mielestä Leenakin olisi matkan ansainnut. Helmi Honkonen, joka on yrittänyt estää miestään Veikkoa lähtemästä, päivittelee tätä kovasti. Leena puolestaan kehottaa Anttia lähtemään jo ihan kiusallaan, koska Niemen Kalevi on vastustanut Antin mukaan ottamista. Matkalaisten palattua Antin alkoholinkäyttöä yleensä valvova Leena vastaanottaa humalaisen Antin matkalta lempeästi ruokaa tarjoten (jakso 14). Silti jaksoissa 15 ja 17 on esillä myös aviopuolisoiden välinen kamppailu, kun Leena on ärtynyt Leningradin matkasta kerrottujen juttujen ja matkalla kuvatun kaitafilmin välisistä ristiriidoista (jakso 15) ja Leenan ja Antin välillä on sanaharkkaa ruokatarvikkeiden ostamisesta (jakso 17).

Voidaan sanoa, että sarjan tarinoissa sarjan päähenkilöhahmot jakaantuvat avioliitoissaan konflikteja tuottaviin (Helmi Honkonen, Antti Rintamäki) ja niitä ratkaiseviin (Leena Rintamäki, Veikko Honkonen). Avioliiton harmonian näkökulmasta Leena ja Veikko rakennetaan tällä tavoin sympaattisiksi hahmoiksi, kun taas Helmi ja Antti ovat harmonian rikkojia. Sarjojen tarinoissa tarjotaan katsojille tulkintaa, että he toimivat perherauhan ja parisuhteen harmonian näkökulmasta liiallisesti. Helmi puhuu liikaa, on liian itsevarma ja liian voimakas sukupuolensa nähden. Antti puolestaan on liian itsevaltainen, liian järkkymätön ja liian periaatteellinen. Siinä missä Helmi on naisena liian kuriton, on Antti miehenä liiallisen kurin käyttäjä. Sarja kutsuu moodin, tarinan ja henkilöhahmojen yhdistelmän avulla katsojia tunnistamaan ja samaistumaan sukupuolensa, ja erityisesti ”sopivaan” naiseuteen ja miehyyteen. Liian vallakas nainen kuvataan olemuksellisesti koomisena, kun taas hänen aviomiehensä hahmon veijarimainen toiminta tuottaa koomisuutta. Heidän kohtuullisen tasa-arvoista suhdettaan tarjotaan kuitenkin hyväntahtoisen naureskelun kohteeksi. Sen sijaan hallitseva

aviomies ja hänen alistettu vaimonsa kuvataan melodramaattisesti, jolloin katsojia kutsumaan tunnistamaan tilanne, jossa miehen hegemoninen asema on viety liian pitkälle. Ikään kuin sukupuolieron korostamisen vastavoimana sarja tuottaa käsitystä perheharmoniaista arvona ja normina, jonka ylläpitämiseen sarja kutsuu osallistumaan, tuottamalla käsitystä sopivasta sukupuolisuudesta, jota kunkin tulisi noudattaa.

4.2 Karrikoitua kamppailua ja kurittomia naisia

Karrikoidut sukupuoliasettelmat

Sarjassa *Fakta homma* puheella hallitsevan vaimon hahmo on karrikoitu äärimmilleen. Pirren puheen valta on niin voimakas, ettei Heka puhu enää juuri lainkaan. Jaksossa *Rättikauppias* Pirre pitää pitkän puhuttelun aviomiehelleen Hekalle, joka on erehtynyt ostamaan konsulentilta siivouslii-noja:

PIRRE: *Kyllä sää oot ihan mahdoton, voi jessus sentään. – Kuule me puhuttiin, ja torettiin ylhessä, että tää mies on ihan huijari, ja kuule meillä on kaapit rättejä täynnä.*

Pirre lyö Hekan kädessä oleviä rättejä, niin että ne tippuvat Hekan kädestä maahan.

PIRRE: *No ylös se kallis sieltä!*

Heka nostaa pakkauksen ylös.

PIRRE: *Kuule, kyllä mullakin tolkku on... Mää en jaks enää, mää en viitti eres kävellä. Kuule mää en kävele enää senttiäkään tommosen pässin kanssa. Kyllä sää oot niin mahdoton. Kuunteleks sää mitään, kuunteleeko? Kuuntele ny ja paina mielees, saa olla kuule viiminen kerta. Kuule mua ei kiinnostaa kuule tommosen hullun kans täällä kävellä, menee minne vaan niin aina saa kuule hävetä. Kyllä ny ihmiset kattoo, että toi hullu usko, kuule, ja meni heti ostaan ja monta pakkausta vielä. Kato siin on kolme, kattokaa ny, ja makso vaikka mitä. Mistä sää luulet, että meillä ikinä rahaa on, kun sää tunget ne tommosiin kaikkiin? Ja niin on koitettu tässä säästää, ja katella kuule, että jotain kivaa sais kato itellensäki, mutta ei mitään kato, kaikki menee vaan, herra päättää. Mua niin*

pistää vihaks, ett tää riittää kuule kerta kaikkiaan. Kuule mä en kuule lähdesun kanssa kuule enää yhtään mihinkään, se riitti ny, tää on viimeinen kerta.

Heka ei sano sanaakaan.
(Jakso 5, es. 27.2.1986.)

Koska *Fakta homman* puhuttelu on parodinen, akka ja vihtori –avioliittoasetelman toistamisen parodisesti liioiteltuna voisi ajatella kyseenalaistavan tällaisen avioliittokuvauksen ”luonnollisuutta” (ks. Neale & Krutnik 1990, 90; Dentith 2000, 9). Kuitenkin useissa aikalaiskritiikeissä sarjan henkilöhahmot määriteltiin yhtä aikaa sekä tyyppihahmoiksi että realistisiksi kuvauksiksi ”todellisista” ihmisistä. Esimerkiksi Jorma Heinosen kritiikin mukaan Aulis voisi olla ”Mies 2000 -kampanjan mannekiini”, Hansu on ”asioita perinaisellisesti hienosteleva”, Heka on ”suomalainen miesjököttäjä” ja ”Pirressä on vanhanajan akka oikeassa asussaan”¹⁵ (ks. myös luku 2.3). Parodinen puhuttelu sekä henkilöhahmon ymmärtäminen karikatyyrimäiseksi tyyppihahmoksi eivät siis väistämättä johda siihen, että ne purkaisivat sellaisia sukupuolikäsityksiä, joita ne parodioivat. Päinvastoin, *Fakta homman* perusteella näyttää siltä, että liioitellut, parodiset hahmot – useiden parodian määritelmien mukaisesti (Hutcheon 1985/2000, 31–37; Dentith 2000, 16–18) – yhtä aikaa sekä kyseenalaistavat että uusintavat hahmojen mukaisia sukupuolikäsityksiä. Siten akka ja vihtori -avioliittoasetelman toistaminen sekä myös uusien fiktiivisten henkilöhahmojen tulkitseminen näiden tyyppien mukaisiksi kritiikeissä tuottaa siten performatiivisesti tämän asetelman mukaisen käsityksen sukupuolista, joka alkaa näyttää luonnolliselta ja olemukselliselta.

Hekan puhumattomuus nostetaan kahdesti eksplisiittisesti esiin Pirren puheissa. Jaksossa 3 (es. 12.2.1986) Pirre pohtii Aulikselle, pitäisikö Heka viedä jollekin asiantuntijalle, koska tämä ei puhu mitään. Jaksossa 13 (es. 24.11.1987) Pirre toteaa Hekalle, että he kasvattavat lapsensa avoimuuteen, ”*ettei tuu tommonen mahroton puhumaton mölli niinku sinäkin olet. Tommonen kamala. Kuule, nitistetty jo niin nuarena. Äitiskin kuule oli niin mah-*

¹⁵ Jorma Heinonen: Keski-suomalainen 17.2.1986. Myös Jukka Kajavan mukaan ”*Kabden pariskunnan muodostama peruskuvio on samaan aikaan sekä karikatyyri että täyttä totta*” (Helsingin Sanomat 12.2.1986).

roton.” Pirren puheessa toistuu psykoanalyttinen selitysmalli, jossa alista-va ja ylisuojeleva äiti on syyppää miehen puhumattomuuteen ja arkuuteen. Psykoanalyysistä ja dominoivan äidin tyyppistä alettiin länsimaissa puhua julkisuudessa 1940- ja 50-luvuilla. Elokuvat ja niiden kritiikit olivat osa tätä keskustelua, sillä niin Suomessa kuin muissa länsimaissa elokuvaan ilmaantui poikaansa omistushaluisesti ja kontrolloivasti suhtautuvan äidin hahmo. (Ks. Koivunen 2003, 168–170.) Hekan äiti ei esiinny sarjassa, mutta sarjan tarinassa annetaan näin ironisesti ymmärtää, että Heka on siirtynyt oman äitinsä kontrollista toisen naisen, vaimonsa Pirren kontrolliin. Siten, parodiasta huolimatta, sarja toistaa psykoanalyysistä kumpuavaa selitystä siihen, miksi Hekan kaltaiset miehet ovat ”luonnottoman” hiljaisia ja alistettuja.

Kuten *Rintamäkeläisissä*, myös *Fakta hommassa* parit ovat toistensa peilikuvia sukupuolten välisen vallanjaon suhteen. Jos *Rintamäkeläisissä* Honkosten suhteessa ainakin näennäisesti hallitsee Helmi ja Rintamäkien puolella Antti, on *Fakta hommassa* Pirrellä ja jossakin määrin myös Auliksella etulyöntiasema. Kuten Helmin ja Antin välillä, myös Pirren ja Auliksen välillä on joskus kiistaa, kun Pirre kommentaa Aulista samaan tapaan kuin Hekaa, mihin Aulis ei suostu (esim. jakso 12, es. 17.11.1987). Hansun hahmo on kuitenkin yhtä lailla koominen hahmo eikä häntä Rintamäen Leenan tapaa esitetä alistettuna, sillä näkemykseni mukaan se vaatisi moodin vaihtamista koomisesta melodramaattiseen (ks. edellinen alaluku).

Fakta homman jaksossa 5 asetetaan sosiaaliselle komedialle ominaisesti (ks. Lovell 1984, 22–23) vastakkain parisuhteen ihanne ja sen ”todellisuus”. Tässä jaksossa nämä kaksi sosiaalista järjestystä nimetään eksplisiittisesti siten, että Hansun puheessa parisuhteen ihannetta edustaa 1980-luvulla julkisuudessa usein esiintynyt Garamin pariskunta¹⁶, kun taas Hansun ja Auliksen suhde ei Hansun mielestä täysin täytä tätä ihannetta.

Hansu tulee pariskunnan yläkerran makuuhuoneeseen, jossa Aulis on nukkumassa. Hansu on juuri lukenut lehdestä Garamien palstaa, jonne avioparit voivat lähettää kysymyksiä. Hansu haluaisi myös keskustella Auliksen kanssa heidän aviosuhteestaan.

¹⁶ Garamella viitataan kirjailija Sirkka Garamiin ja sellisti Károly Garamiin, jotka ovat usein kertoneet avioliitostaan julkisuudessa.

AULIS: *Mistä täs ny oikein pitäis puhua sitte?*

HANSU: *Ihan kuule täst ihmissuhteest näin. Et kun esimerkiksi jää jurppiin mahdottomasti, kun sääkin ne rasvabanskat lykkääät siihen pöydälle, kun on just pantu se valkosen tuuki, et ihan kuule jää kismitteleen tänne sisuksiin.*

AULIS: *Jaa-a, joo-o. Kyl siitä, kyl siitä kuule, jos mää paikkoja sotken, niin kyllä siitä tulee aikamoisia huutoja ja kuiskauksii.*

HANSU: *Mutta kuule katsopas, Aulis näin, kun on tässä ihan se hetki, et käydään illalla petiin näin, ja on käsillä semmoinen hiljanen hetki näin, niin tekis mieli ihan näin tällä tavalla kiinmi ottaa ja sitä valtavaa toveruutta näin tuntee, kun täs elämäkivikois mekin yhdes kuljetaan. Näin. Kuule vallan silitellä täst näin. Et ois niin mahdottoman mukava, kun on niin paljon kaunist ja syvää kahden ihmisen välil et ihan kuule vallan saavutettas se mielen yhteys.*

AULIS (silmät kiinni sängyssä): *Joo-o, senkun silittelet vaan, ei se mua haittaa mitenkään.*

Aulis kääntää kylkeä. Hansu jatkaa vielä puhetta nykyihmisen mahdollisuudesta olla jännittämättä toisten kanssa ja siitä, miten Garamitkin voivat tv-kameran ääressä sanoa, että vaikeaa on ollut, mutta miten sen sanominen on helpottanut.

AULIS: *Jaa-a, joo-o. Kuule, mää en kyllä mee tv:hen päättäni aukomaan, se on ihan fakta homma tää.*

(Jakso 5, es. 27.2.1986.)

Kohtauksesta käy ilmi, että Hansu on omaksunut sellaisen rakkausavioliiton ihanteen, johon kuuluvat keskustelu ja parisuhteen kehittäminen. Hansu käyttää rakkauskurssia (ks. Soikkeli 1998, 15–30), jossa rakkausavioliittoon kuuluvat toveruus, vaikeudet (elämäkivikot), hellyys, kauneus ja mielenyhteys. Aulis torjuu kuitenkin täysin Hansun yritykset keskustella parisuhteen ongelmista ja toveruudesta. Aulis ei hallitse tai ei halua hallita tätä kurssia vaan poimii yksinkertaista Hansun vertauskuvallisesta kielestä tietyt konkreettiset sanat, joihin vastaa. Näin Auloksen käytös vastaa sellaista miehyyden ideaalia, jonka mukaan miehisiä ominaisuuksia ovat rationaalisuus, konkreettisuus ja järki. Samoin Hansun kiinnostus läheisyyteen ja romanttisten tunteiden ilmaisemiseen vastaavat sellaista ihanteellista naisetta, jolle ominaisia ovat emotionaalisuus ja empaattisuus. (Ks. Jokinen 2003, 8–9.) Myös tällaiset mieheys ja naiseus saavat parodisen käsitteilyn Auloksen ja Hansun liioitelluissa hahmoissa, mutta kuten Pirren ja Heikan kohdalla, tämä ei tarkoita yksinomaan tällaisten sukupuolikäsitysten purkamista vaan yhtä lailla niiden vahvistamista niitä toistamalla.

Sarjassa kulttuuriin, ”sivistykseen” ja elämäntapaan liittyvät asiat esitetään Hansun ja Auliksen avioliiton suurimpana kamppailun aiheena, minkä näytetään johtuvan sekä sukupuolierosta että suhteesta luokkaan siinä mielessä, että Hansu pyrkii sivistämään miestään naisille kulttuurisesti osoitetun tehtävän mukaan¹⁷ (ks. Sulkunen 1989a) ja tällä tavoin nostamaan heidät parina kulttuurisesti keskiluokkaan. Toisaalta Hansua ja Aulista yhdistää samanlainen huumorintaju (esim. jakso 9, es. 22.11.1986 ja jakso 11, es. 4.12.1986), mikä paljastaa, että Hansun pyrkimys ”sivistyneempiin” tapoihin, puheisiin ja makuun on ainakin jossakin määrin pinnallista. Tällainen työväenluokkainen nainen, joka käyttäytyy koomisesti pyrkiessään keskiluokkaisuuteen, on myös fiktiivisissä avioliittokuvauksissa toistuva hahmo. Esimerkiksi molemmissa *Vihtori ja Klaara* -elokuviissa Klaara on hienostelija ja nousukas, joka pakottaa perheensä harrastamaan korkeakulttuuria luodakseen perheelleen paremman julkisivun (Toiviainen 1990, 6–8; ks. myös Skeggs 2004, 108–109). (Luokkanäkökulmasta enemmän luvussa 3.)

Fakta hommassa vaikutelma pariskuntien tavallisuudesta tuotetaan yhtäältä henkilöhahmojen toistelemilla fraaseilla ja ajalle ominaisilla populaarikulttuurin hokemilla¹⁸. *Fakta homman* karrikointi nojaakin yhtä lailla ajankohtaisiin keskusteluihin kuin vanhempiin populaarikulttuurisiin konventioihin. Seksuaalisuuden käsittelyssään *Fakta homma* leikkii yhdessä jaksossaan sellaisella uskomuksella, jonka mukaan ”suomalainen mies ei puhu eikä pussaa”, johon myös yhdessä aikalaiskriitikeistä viitattiin¹⁹. Jaksossa 4 (es. 26.2.1986) Pirre ja Hansu uskoutuvat toisilleen aktiivisesta seksielämästään miestensä kanssa. Pihamaalla Pirre kertoo Hansulle, kuinka innokas ja seksuaalisesti kokeileva Heka on. Joka aamu, kun hän on töihin menossa saa olla ”niin aktiivina”. Hansu paljastaa, että heillä on sama tilanne iltaisin,

¹⁷ Myös Helmi Honkonen ja Leena Rintamäki toimivat tämän ihanteen mukaisesti (esim. Helmi jaksossa 22). Sen sijaan Pirren ja Hekan parisuhteessa tämä rooli on Hekalla.

¹⁸ Esimerkiksi jaksossa 10, jossa pariskunnat istuvat motellin ravintolan pöydässä, pariskunnat heittelevät kilpaa tokaisuja, kuten ”Kivat sulle”, ”Kliffaa hei”, ”Nasse-setä on hyvin vihainen” jne.

¹⁹ Raili Suominen: ”*Hek[k]a (Lasse Karkajärvi) on se suomalainen mies, joka ei puhu eikä pukahda. Eikä sen puoleen varmasti pussaakaan. Tekee mitä käsketään ja yleensä käskijänä on vaimo Pirre (Eija Vilpas), joka on suuna ja päänä asiassa kuin asiassa.*” (Turun Sanomat 12.2.1986.)

kun käydään petiin. Pirre epäilee, että Heikki katselee ”sellaisia julkaisuja. Jostain se niitä tietoja saa.”

PIRRE: *Kato ku se kokeiluttaa niinku nuoret sällit. (nauraa)*

HANSU: *Et hän ihan villiks käy sitten?*

PIRRE: *Juu, kato se ottaa jalasta kiinni ja vääntää kuule niin kauheesti. (nauraa taas)*

HANSU: *Ei hän mitään rivoi sanoi tai termei käytä?*

PIRRE: *Ei, ei se kato sellaisia. Kato se on sellasta positiivista vaan, kato, mutta ku ei sitä taivukaan ihminen sillai kato ihan miten vaan. Juu ei, ei taivu.*

Naiset nauravat. Samaan aikaan Heka ja Aulis istuvat sisällä ja katsovat puhumat-
tomina *Urheiluruutua*.

Kohtauksessa Pirren ja Hansun puheet asetetaan rinnakkain Hekan ja Aulisen käytöksen kanssa. *Urheiluruutua* puhumattomina tuijottavat Heka ja Aulis eivät vastaa ulkonäöltään aktiivista rakastajaa eivätkä käyttäydy siten kuin elokuvissa ja muussa fiktiossa intohimoisien miehen on nähty käyttäytyvän (ks. esim. Koivunen 1995, 160–183). Tämä mahdollistaa kaksinaisen ironisen luennan. Kohtauksen voi lukea koomisena joko siksi, että Heka ja Aulis ovat aktiivisia rakastajia siitä huolimatta, että heidän käyttäytymisensä arkipäivässä ei siltä vaikuta. Tai kohtauksen voi tulkita koomiseksi siksi, että Pirre ja Hansu uskottelevat toisilleen miehistään asioita, jotka ovat hyvin epätodennäköisiä. Kyseinen kohta on erityisen avoin erilaisille tulkinnoille juuri siksi, että suomalaisen avioparin välinen kiihkeä seksuaalisuus ei sovi yleisiin uskomuksiin suomalaisista pariskunnista eikä myöskään intohimoisista pareista.

Jos kohtauksen tulkitsee siten, että avioparien välinen seksielämä on vilkasta, tulkinta rikkoo myös akan ja vihtorin välisen suhteen konventiota vastaan sekä ylipäättään sitä konventiota vastaan, jolla perheenäitejä on elokuva- ja televisiofiktiossa kuvattu aiempina vuosikymmeninä, mm. *Suomisen perheessä* ja *Me Tammeloidessa* (Koivunen 1995, 61–62; Elfving 2008, 93–109). Toisaalta kyseisen kohtauksen voi tulkita performatiivisesti toistavan käsityksiä työväenluokkaisen naisen yliseksuaalisuudesta ja ylipäättään työväenluokkaisten henkilöiden epäkypsyydestä ja häpeämättömyydestä (ks. Lockyer 2010, 128–134; Skeggs 2004, 96–105). Siinä missä *Suomisen perheen* ja *Tammeloiden* keskiluokkaiset äidit toteuttivat siveellisen naisen

ihannetta, *Fakta homman* naishahmot ilmaisevat pitävänsä seksistä ja vieläpä puhuvat siitä hihitellen yhdessä²⁰.

Sukupuoliasetelman osittainen kääntäminen

Fakta hommassa henkilöhahmojen välinen dialogi ei sisällä sukupuolia normittavaa sukupuolipuhetta. Rajat sukupuolten välillä ovat kuitenkin selvät, sillä erityisesti Hansulla ja Pirrellä on vahva homososiaalinen sidos. Myös Hansu ja Pirre puhuvat puoliosastaan kaverilleen yhteiseen, sukupuoleen perustuvaan ymmärrykseen vedoten (esim. mainittu keskustelu seksistä jaksossa 5) ja pitävät toistensa puolta avioparien välisissä skismoissa (esim. jakso 3, es. 12.2.1986 ja jakso 11, es. 4.12.1986). Tosin *Fakta hommassa* rajanveto on hieman liikkuvampi kuin *Rintamäkeläisissä*, ja sidoksia saattaa syntyä myös avioparien yli²¹.

Fakta hommaa voi lukea *Rintamäkeläisten* parodisena versiona siinä mielessä, että sarjojen päähenkilöiden välisissä suhteissa on monia yhtäläisyyksiä. Kuitenkin *Fakta hommassa* sukupuoliasetelma on osittain käännetty toisinpäin. Kun *Rintamäkeläisissä* sarjan lähtökohtana on Antti Rintamäen ja Veikko Honkosen rintamatoveruus, jonka jälkeen he ovat perustaneet perheet naapuritiloille, *Fakta hommassa* Hansu ja Pirre ovat ”tyttövuosinaan” olleet kämppäkavereita, jotka ovat muuttaneet aviomiestensä kanssa naapuritaloihin. Niin *Rintamäkeläisissä* kuin *Fakta hommassa* politiikka aiheuttaa kavereiden välille kiistoja: Antti on SMP:n ja Veikko SDP:n kannattaja, Pirre puolestaan jyrkästi vasemmistolainen, kun taas Hansu on oikealle suuntautunut ja torjuu ”punalipun” heiluttamisen (tästä enemmän luvussa 5). Molempien kaverusten ystävyys saa vahvistuksensa matkoista. Antti ja Veikko käyvät ilman vaimoja itänaapurissa Leningradissa – Hansulla ja Pirrellä puolestaan on jo takanapäin yhteinen etelän-

²⁰ Myös *Rintamäkeläisissä* Helmi Honkonen vaikuttaa olevan seksuaalisesti aktiivinen (jaksot 1 ja 5), minkä myös voi tulkita uusintavan käsitystä työväenluokkaisen naisen yliseksuaalisuudesta.

²¹ Esimerkiksi jaksoissa 8 (Helsinki-turnee ja pankkikortti) ja 9 (Aleksis Kiven kuolinmökki) Hansu ja Heka kumpikin paheksuvat Auliksen ja Pirren käyttäytymistä kulttuurikohteesta ja yrittävät kaitsia näiden huulenhaittoa. (Ks. myös luku 3.)

matka, jota he tirskuen ja haikaillen muistelevat motellissa (jakso 10, es. 27.11.1986). Lisäksi sarjoja yhdistäväksi piirteeksi voi lukea kaverin puolison välittäjäroolin: Veikko Honkonen toimii Leena Rintamäen suostumuksella sovittelijana Antin ja Aarne-pojan välillä, koska Veikko osaa puhua Antille (jakso 9, es. 4.10.1974). Pirre taas pyytää Aulista puhumaan Hekalle ”kuin mies miehelle”, kun Pirre epäilee Hekaa uskottomuudesta (jakso 11, es. 4.12.1986). *Fakta hommassa* kuitenkin myös tämä juonenkäännöksen saa parodisen käsittelyn, sillä Aulis ei kykene edes aloittamaan keskustelua Hekan kanssa, koska Heka ei lainkaan vastaa Aulikselle vaan vain laulaa kuoronuo-teistaan.

Jaksossa *Marjamatka* (jakso 3, es. 12.2.1986) pääparien väliset homososiaaliset suhteet ja toisaalta myös keskinäisen solidaarisuuden liikkuvuus tulevat hyvin esiin. Jakso alkaa kohtauksella, jossa pariskunnat lähtevät yhdessä naapuritaloista ämpärit mukanaan ja ovat menossa Auloksen Ladaan. Naapurin Asko tulee kuitenkin pyytämään Aulikselta apua suihkulähteensä kanssa, ja Aulis alkaa selittää tälle, miten vesisuihku toimii. Pirre ja Hansu huutelevat Ladan takapenkiltä Aulikselle, jotta tämä tulisi autoon. Vesisuihku tulee korjatuksi, mutta Asko huomaa, että patsas valskaa alhaalta. Aulis neuvoo, että se kannattaa korjata kumitiivisteellä tai Bostikin massalla. Askolla ei ole sellaista, ja hän pyytää, että Aulis hakisi sitä autostaan.

PIRRE Aulikselle: *Kuule nyt tota on kuule kerta kaikkiaan, nyt ei oroteta enää yhtään.*

AULIS: *Joo, se on piis homma. Vähän Bostikkia tosta, äkkii vaan vähän saumataan.*

PIRRE: *Ai semmosia viel, kuule. Mutta nyt pitää nopeasti tapahtua kato.*

HANSU: *Täällä on Pirre jo ihan biessä kuule.*

AULIS: *Ihan kuule hetki vaan.*

PIRRE: *Kerta kaikkiaan! Ei jäädä ollenkaan sinne kato muniin. Aulis!*

Aulis palaa Askon suihkulähteen luo.

HANSU huutaa Aulikselle: *Illalla pitää ehtiä mankeliin!*

PIRRE huutaa: *On töitä!*

Aulis saumaa suihkulähteen ja antaa Askolle ohjeen pitää suihkulähteestä letkusta painamalla suljettuna vartin ajan, mutta Asko saa huijattua Auloksen pitämään letkusta kiinni, koska hänen pitää ”hakea kopioita tuolta sisältä”. Heka nousee autosta, ja Aulis antaa letkun Hekalle, jotta hän voi viedä Bostikin autoon.

PIRRE: *Nyt se otti sen letkun. Voi herrajesta, tässä menee kuule koko päivä.*

HANSU viittoaa ärtyneenä takapenkiltä Aulikselle: *Jätetään se touhu jo!*

Aulis tuo Bostikin autoon ja Pirre pitää hänelle puhuttelun, jotta tämä tulisi jo autoon. Hansu ja Pirre huutavat Askolle.

PIRRE: *Kuulkaa nyt on, että meidän Heikki ainakin pois sieltä!*

Miehet kokeilevat suihkulähteen sauman pitävyyttä.

AULIS Askolle: *Joo, mutta nyt eiköhän me Heikki, Heikki mennä. Rupee, rupee noi kauniimmat puoliskot kohta jo vähän niinku hermostuun.*

Miehet palaavat autolle.

PIRRE Aulikselle: *No ni, nyt on Hansu sitten puhumaton.*

AULIS: *No joo-o, näin on, näin on.*

PIRRE: *Nyt on kuule niin. Hansu on täysin puhumaton, kato.*

AULIS: *Tää oli vaan tämmönen lyhyt...*

PIRRE: *Joo, ei auta enää mikään.*

(Auto lähtee liikkeelle ja kohtausta päättyy.)

Jakson seuraavassa kohtauksessa saavutaan metsänreunaan. Pirre, Hansu ja Heka menevät metsään, ja Aulis alkaa pestä autoa. Pirre ei kuitenkaan poimi marjoja vaan istuu kannolle polttamaan tupakkaa. Hekan poimiessa Hansu haluaa keskustella Hekan kanssa. Hän kysyy Hekan mielipidettä siitä, että heidän työpaikallaan on nainen, jolla on nuorempi mies. Hansu pohdiskelee asiaa pitkään, mutta Heka ei vastaa vaan jatkaa marjojen poimimista.

Pirre palaa autolle, koska hänen sääriään ovat syöneet hyttyset. Pirre syyttää taas uuden tupakan ja kysyy Aulikselta, pitäisikö Heka viedä jonkun asiantuntijan luokse, kun tämä ei puhu mitään. Metsässä Hansu kertoo Hekalle kuullensa Anjalta, että Marjatan ja Teuvon kehysliike on luultavasti mennyt konkurssiin, ja pohtii, mistä se on mahtanut johtua. Heka jatkaa puhumattomana marjojen poimimista.

Autolla Aulis vakuuttaa Pirrelle, ettei Hekalla ole hätää, koska Hansu-kin on siellä.

PIRRE: *Siis siin on kato kaks torveloo kato samas asias.*

Aulis selittää, että Hansu on hyvä suunnistaja, on suunnistanut isänsä kanssa. Aulis ja Pirre kertovat toisilleen esimerkkejä siitä, miten huono suunta-vaisto heillä kummallakin on. Aulis arvelee, että ihmisellä on sisäinen mekanismi mennä ympyrää, mistä Pirre on samaa mieltä. Hansu palaa autolle.

AULIS: *Sinä tää meidän suunnistaja sit tuleekin.*

Hansu hymyilee Aulikselle ja kopauttaa tätä käteen.

PIRRE: *Missä Heikki on?*

Heka poimii marjoja metsässä. Muut kolme tuuttaavat ensin auton torvea ja huutavat Hekaa, ja päättävät lähteä metsään etsimään häntä. Sillä välin Heka palaa autolle, näkee muiden tyhjät ämpärit, ja menee autoon istumaan lukittujen ovien taakse loukkaantuneena siitä, että vain hän on lopulta kerännyt marjoja. Hansu ja Pirre huutelevat lasien läpi Hekalle, mutta tämä ei vastaa. Aulis alkaa heiluttaa autoa, jotta Hekan tulisi paha olo ja hänen olisi pakko tulla ulos. Lopulta Heka tulee ulos ja romahtaa istumaan maahan auton viereen.

PIRRE: *Älä kaada niitä mustikoita. Aikuinen mies, nyt sait opetuksen!*

HANSU: *Kas kun jäi ikävä maku kaikille, koko marjareissusta.*

HEKA: *Yksin saa kerätä.*

Aulis tarkistaa, onko hänen autonsa kunnossa.

AULIS: *Kyllä täällä mittarin valot syttyy näköjään.*

(Jakso 3, es. 12.2.1986.)

Jaksossa naiset tukevat toisiaan yrittäessään saada miehet palaamaan autolle, jotta marjamatka pääsisi alkuun. Pirre kommentaa Aulista Hansun puolesta ja myös puhuu tämän puolesta, kun Hansu murjottaa puhumattomana. Puhesta on luettavissa sukupuolten välinen vastakkainasettelu, mutta varsinaisesti sukupuolia ei mainita, lukuun ottamatta Auloksen heittoa kauniimista puoliskoista eikä puolisoitten toimintaa arvioida oman sukupuolensa edustajana siten kuin *Rintamäkeläisissä*. Lisäksi sukupuolten välinen rajalinja ei ole niin jyrkkä kuin *Rintamäkeläisissä*, sillä *Fakta hommassa* paris-

kunnat jakautuvat usein juuri siten, että Hansu ja Heka sekä Aulis ja Pirre jakavat samat puheenaiheet. Jaksossa näkyy myös pieni homososiaalisuuden murtuminen, kun Pirre epäilee Aulikselle Hansun suunnistajantaitoja²². Myös Aulis on lopulta huolestuneempi autostaan kuin Hekasta.

Tässä jaksossa Hansu ja Pirre sekä Aulis ja Heka toimivat aluksi sukupuolelleen ominaisina pidettyjen toiminta-alueiden mukaisesti: Aulis ja Heka korjaavat suihkulähdettä, kun taas Hansu ja Pirre haluavat marjaan. Jakson aikana kuitenkin paljastuu, ettei naisia todellisuudessa kiinnosta marjojen keruu lainkaan. Hansu ja Pirre pyrkivät toteuttamaan sitä perheenemännän ihannetta, jota esimerkiksi Leena Rintamäki ja Helmi Honkonen edustavat, mutta retken aikana paljastuu tämän naiseuteen liittyvän kulttuurisen odotuksen keinotekoisuus ja rakentuneisuus. Hansun ja Pirren hahmot parodioivat ja näin kyseenalaistavat sen ihanteen ja oletuksen, että naiseuteen liittyy erottamattomasti kodista ja kotitaloudesta huolehtiminen, ja tekevät pilaa niistä käytännöistä, joita Suomessa esimerkiksi Marttaliikkeen *Emäntä*-lehti ja *Kotiliesi*-lehti ovat propagoineet (ks. Ollila 1993, 136–145; Malmberg 1991, 198–200, 246–249). Tässä jaksossa sukupuoliparodia, jossa henkilöhahmojen naiseuden performanssi epäonnistuu, osoittaa tämän sukupuoli-ihanteen ja identiteetin epäluonnollisuuden (ks. Butler 1990/2006, 227–236).

Se, mitä Pirre ja Hansu tekevät marjojen poimimisen sijaan, noudattaa kuitenkin toisenlaisia kulttuurisia oletuksia työväenluokkaisista naisista. Pirre polttaa tupakan, palaa autolle polttamaan toisen ja juttelemaan Auliksen kanssa. Hansu juoruilee työkavereistaan ja tuttavistaan Hekalle. Pirren ja Hansun naiseuden performanssin epäonnistumisen voi siis tulkita johuttuvan heidän yhteiskuntaluokastaan. Kuten Beverley Skeggs (2005, 99) on huomauttanut, monissa Hollywood-elokuissa ja sellaisissa brittinäytelmisissä kuin *My Fair Lady*, jännitys perustuu siihen, paljastuuko keskiluokkaiseksi muuttuvien naisten työväenluokkaisuus. *Fakta homma* eroaa kuitenkin näistä siinä, ettei Hansun ja Pirren taustalla ole miestä, joka ajaisi heitä tällaiseen muutokseen.

²² Samanlainen pieni murtuma nähdään Hansun puolelta jaksossa 11, jossa Hansu epäilee Pirren pistävän äänen olevan yksi syyppää Pirren ja Hekan aviollisiin vaikeuksiin.

Pirren ja Hansun hahmoja voi kuitenkin tulkita myös Kathleen Rowen (1995, 50–91, 95–102) luoman kurittoman naisen käsitteen kautta. Kuriton nainen tarkoittaa hahmoa, joka vastustaa miehistä kontrollia eri tavoin, kuten haluamalla sopimattomasti uraa tai miestä, riensamalla vallitsevia arvoja, olemalla groteski, seksuaalinen ja/tai äänekäs. Rowen mukaan amerikkalaisessa elokuvassa, erityisesti screwball-komedioissa, kurittoman naisen hahmo on esiintynyt romanttisen rakkauden osapuolena, mutta amerikkalaisessa televisiossa kuriton nainen onkin ollut kotiin sijoittuvan tilannekomedian vaimo ja äiti, matriarkka. Näissä television tilannekomedioissa kuriton nainen on kyseenalaistanut vallitsevat arvot feminiinisyydestä ja kodista, mutta siitä huolimatta isän ja aviomiehen auktoriteettiasemaa ei lopulta juurikaan ole horjutettu ennen *Roseannea*. Pirre ja Hansu eivät puheissaan kyseenalaista feminiinisyyteen liitettyjä arvoja ja käytäntöjä vaan pitävät näennäisesti niitä yllä, mutta sarjan tarinoiden kautta feminiinisyyteen ja äitiyteen liitetystä kulttuurisista käytännöistä tehdään pilaa.

Pirre ja Hansu rikkovat kurittomasti hyvän vaimon ja rakkausavioliiton ihannetta vastaan myös flirttailemalla muiden miesten kanssa, mitä heidän aviomiehensä eivät näytä huomaavan lainkaan. Jaksossa 6 (es. 20.2.1986) pariskunnat menevät autokauppaan, jossa myyjät ovat teemapäivän mukaisesti pukeutuneet kiltteihin. Pirre huomaa tämän ja alkaa leveästi hymyillen jutella myyjän kanssa.

PIRRE: *Onkos herra jotenkin noin esimiesasemassa, kun on noi vetimet?* (nyppäisee myyjän kravattia)

MYYJÄ: *Ei nyt sentään, ei nyt sentään esimiesasemaan saakka...*

Pirre ja Hansu hihittävät.

PIRRE: *Meinaan vaan kun on noi pelit sun pensselit.*

Pirre nyppäisee nyt miehen housunetumuksen kohdalla olevaa nahkalaukkuja. Naiset pidättelevät naurua kippurassa.

MYYJÄ: *Pussit on ja isot...*

Naiset nauravat: *Ai kamala...*

MYYJÄ: *... ja tilavat. Mites se ois jos rouvien kanssa lähettäis tonne peremmälle noin kahvittelemaan?*

Myyjä tarttuu Hansua selästä. Naiset hihittävät edelleen.

PIRRE: *Ei lähetä, ei lähetä... Tai mikäs siinä, jos ilmaseks saa.* (Pirre katsoo merkitsevästi myyjää.)

Samaan aikaan Aulis ja Heka ovat keskittyneet tutustumaan esiteltävänä olevaan autoon. Myyjä saattaa molemmat nauravat naiset pöydän ääreen ja auttaa kummatkin istumaan alaselästä tukien. Flirttailu keskeytyy, kun Heka tulee paikalle

HEKA: *Anna laskin.*

PIRRE: *Kato sitten, ettei se jää päälle. Siinä on kato se lamppu, mikä palaa, se valo, niin se on päällä silloin, että muistat.*

Pirren ja Hansun flirttailu miespuolisen myyjän kanssa toistuu jaksossa 12, jossa naiset testaavat vesisänkyjä huonekalukaupassa. Myös tässä suhteessa sukupuoliasetelma on käännetty toisinpäin verrattuna *Rintamäkeläisiin*. Flirttailevat Pirre ja Hansu muistuttavat toiminnaltaan enemmän *Rintamäkeläisten* toista miespuolista hahmoa Veikko Honkosta, kun taas *Rintamäkeläisten* naishahmot Leena Rintamäki ja Helmi Honkonen ovat ehdottoman yksiavioisia²³.

Fakta homman jaksossa 10 (es. 27.11.1986) Pirre ja Hansu huomaavat motellin tanssiravintolassa ulkomaalaisen miehen, mikä tuo heidän mielensä yhteisen lomamatkan. Naiset muistelevat matkalla tavattuja miehiä, ”basket-pelaajaa”, brasialaista rytmisoittajaa ja tarjoilijoita. Alkoholiakin matkalla on luultavasti nautittu, koska Pirre on kaatunut rumpuihin ja Hansulla ”toinen jalka osoitti itään, toinen länteen” kahden tarjoilijan välissä. Hansu kuitenkin korostaa, miten fiksusti matkalla oltiin: ”*Ei tupattu, ei puoleen ei toiseen.*”

PIRRE: *Se oli niin kiva reissu. Että kun pääsis vaan meneen.*

HANSU: *Sanos muuta. Sanos muuta.*

PIRRE: *Juu, juu.*

HANSU: *Heillä on se temperamentti, se rytmi ja se elämä.*

PIRRE: *Ja semmonen katto, ku niillä on se alistava, että ku ne täältä selästä tarttuu, ni sitä kaatuu vaan, kuule.*

HANSU: *Juu, juu. Kuule viedään ja vikistään.* (Nauravat)

²³ Veikon aloitekyvyttömyydelle hihitellyt Helmi vakuuttaa tätä vielä erikseen jaksoissa 5 ja 22.

PIRRE: *Ja niillä on katsekin semmonen kato polttava, että se niinkun oikein porautuu tänne. Että onko siinä se, että niillä on ne silmät niin lähellä toisiaan vai mikä siinä on. Kato ku ne.. niin sitä oikein pyörtyy, kuule, kun niillä on niin kamala se tahto.*

Hansu kuuntelee silmät pyöreinä innosta.

PIRRE: *Itte siinä sitten heikkenee ja antautuu näin, kuule. Että tee mitäs tabrot.*

HANSU: *Näin on! Näin on.*

Nauravat.

PIRRE: *Mutta fiksuja kavereita oli.*

HANSU: *Kyllä, oli, oli. Että nainen on nainen.*

PIRRE: *Kyllä! Että kuningatar tai rinsessahan siinä oli ihminen. Toista kuin suomalaiset miehet.*

Samaan aikaan Heka ja Aulis istuvat ja juovat baaritiskillä keskittyneenä omaan keskusteluunsa – tai, lähinnä Auliksen kertomaan juttuun.

Ilmeisesti Pirre ja Hansu ovat osallistuneet seuramatkalle etelään ja muistelevat matkalla tavattuja miehiä sekä kokemuksiaan heidän kanssaan kaiholla. Miehet vertautuvat suomalaisiin miehiin, ja näiden käyttäytymiseen naisia kohtaan. Veijo Hietalan (1991, 56–57) mukaan 1970-luvulla lehdissä ja muussa mediassa ”perinteinen”²⁴ suomalaismies esitettiin hyvin negatiivisessa valossa sovinnistina, kömpelönä seurustelukumppanina ja rakastajana sekä huonona osoittamaan tunteitaan ja ymmärtämään naisen tarpeita. Hietala esittää, että tällaisessa keskustelussa vertailukohdaksi suomalaiselle miehelle esitettiin juuri seuramatkoilta tutuksi tullut ”ulkomaalainen mies”, joka oli hyvä rakastaja ja osasi kertoa tunteistaan. Hietalakin viittaa sanontaan suomalaisesta miehestä, joka ei puhu eikä pussaa, ja pitää Uno Turhapuroa toisaalta tällaisen diskurssin ruumiillistumana, toisaalta miehisenä vastaiskuna sille.

Jos Uno Turhapuro on keskustelulle vastaisku, ovat Pirre ja Hansu tämän keskustelun osapuolia ja keskustelussa esiintuotujen kokemusten subjekteja. Tosin heidän keskustelunsa toistaa 1960-luvun lehdistössä ja 1970-luvun iskelmissä esitettyjä käsityksiä suomalaisista naismatkustajista,

²⁴ Lainausmerkit alkutekstissä.

jotka hiprakassa metsästivät ”manolitoja” (Kuusi 2006, 407–409). Keskustelussa erityisesti Hansu kuitenkin korostaa, miten naisiin kohdistetuista moraaliodotuksista pidettiin kiinni, sillä miesten seuraan ”ei tupattu”, mutta keskustelusta paljastuu myös kokemusten nautinnollisuus. Toisin kuin *Rintamäkeläisissä* Antin ja Veikon Leningradin matkan kohdalla, Hansun ja Pirren kohdalla jätetään tulkinnoille avoimeksi se, miten todelliseksi ihailua ja jopa rasistisia stereotyyppioita sekoittava lomafantasia ulkomaalaisesta partnerista on tullut. Kun Veikon ja Antin lomafilmillä näkyy vieraita naisia, miesten keskinäisistä keskusteluista käy jakson lopussa ilmi, että naiset olivat vain satunnaisia ohikulkijoita, jotka halusivat filmille mukaan. Sen sijaan *Fakta homman* jakso 10 loppuu siihen, että Hansu ja Pirre tanssivat motellin ravintolassa ulkomaalaisen miehen kanssa, kun taas Heka ja Aulis onkivat laiturilla kaksin.

Siinä missä Veikko Honkosessa on veijarimaisen vihtorin piirteitä, Heka ei flirttaile muiden naisten kanssa. Kuitenkin *Fakta homman* 11. jaksossa (es. 4.12.1986) myös Hekan haaveiden näytetään kohdistuvan muualle kuin omaan vaimoon. Jaksossa nimeltään *Hekan ihmissuhde ja kesäeskeys* Pirre lähtee puhujaksi Kiljavan opistoon²⁵, kun taas Heka jää kotiin. Pirren poissa ollessa Heka jää kuoroharjoitustensa jälkeen kuuntelemaan kuoronjohtajan laulua luokkaan hänen kanssaan kahdestaan. Samassa kuorossa laulava Hansu odottaa luokan ulkopuolella aikansa Hekaa, mutta kyllästyy ja lähtee yksin kotiin. Pirren palattua Hansu kertoo Pirrelle, mitä on tapahtunut. Mustasukkainen ja loukkaantunut Pirre pyytää Aulista puhumaan Hekalle kuin ”mies miehelle”, ja kertomaan, että hänen kannattaisi jättää kuoronjohtaja ja että hänellä itselläänkin on vientiä. Aulis lupaa, mutta ei saa puhuttua Hekan kanssa asiasta. Jakson lopussa Pirre kertoo Hekalle vaikeuksistaan töissä, mikä johtaa läheiseen kanssakäymiseen pariskunnan välillä. Toista naista ei mainita, mutta ilmeisesti aviokriisi tulee näin käsitellyksi eikä Pirre muutakaan yksiöön, kuten on Aulikselle sanonut suunnittelewansa, sillä lopputekstien aikana Aulis vie kissalle maitoa naapuriin ”tänne teidän puolelle”.

Jakso on siis jonkinlainen kolmiodraama Pirren, Hekan ja kuoronjohtajan välillä. Draaman kolmas osapuoli, kuoronjohtaja, on kuitenkin jakson

²⁵ Kiljavan opisto on edelleenkin SAK:n ylläpitämä opisto.

juonen näkökulmasta hyvin marginaalisessa osassa. Kohtauksessa, jossa johtaja on läsnä, hän säestää itseään harjoitusluokassa pianolla ja laulaa Oskar Merikannon laulun *Kullanmurunen*. Luokassa ei ole muita kuin Heka, joka katsoo johtajaa varovasti hymyillen ja huokaa syvään. Kun eteisessä odottanut Hansu on kysynyt luokan ovelta Heikkiä kotimatkalta ja poistunut pääteltyään, ettei Heikki tule, Heikki pyytää johtajalta: ”*Saiskos vielä?*” Johtaja jatkaa laulua toisesta säkeistöstä. Heka nostaa katseensa ylös kaukaisuuteen ja taas takaisin johtajaan. (Jakso 11, es. 4.12.1986.)

Esitys Hekasta romanttisena haaveilijana muistuttaa läheisesti suomalaisen 1940-luvun elokuvan unelmoivan naisen kuvaa. Kuten näiden elokuvien naiset, myös Heka kuvataan rakkauden ja taiteen sekä taitelijan fanina. Myös Heka ihanoi ja idealisoi kohdettaan kuitenkin vain etäältä, pianon toiselta puolelta ilman fyysistä kosketusta. Elokuviissa haaveellisuus merkittiin sekä naissubjektin olemukselliseksi ominaisuudeksi että kirjallisuuden kuluttamisessa syntyväksi. (Elokvista ks. Koivunen 1995, 146–160.) Tällainen, 1700-luvun lopulla syntynyt romanttinen rakkauskäsitys on historiallisesti tulkittu naisellistetuksi rakkaudeksi, koska siinä ylevä ja kohdettaan osin idealisoiva rakkaus on tärkeämpää kuin intohimo (Giddens 1992, 41–47). *Fakta hommassa* naissukupuolen olemukselliseksi liitetty romanttisen rakkauden vaaliminen yhdistyy kuitenkin mieheen, Hekaan. Mielenkiintoisesti myös Hekalla ja Pirrellä, kuten Auliksella ja Hansulla, aviopareja erottava tekijä on suhde korkeakulttuuriin ja ”sivistykseen”. Pirre ei ymmärrä Hekan romanttisen rakkauden ylevää ja epäseksuaalista luonnetta korkeakulttuuria edustavaan kuoronjohtajaan vaan on varma, että kyseessä on intiimi suhde. Kun Aulis ehdottaa Pirrelle, että Heka ja johtaja vain harjoittelivat, Pirre vastaa: ”*Aulis, ton ikänen ihminen, kun sääkin olet, sää ymmärrät kyllä, ja Pasi isä vielä, niin sää ymmärrät, mitä semmonen harjottaminen on. Se on kahden ihmisen välistä inttiimiä harjotusta.*”

Hekan romanttinen rakkaus kuoronjohtajaan vertautuu suhteeseen omaan vaimoon Pirreen, jonka kanssa suhde on ilmeisesti ollut tai ehkä vieläkin on seksuaalinen, muttei romanttinen. Jakson 11 alussa, kun kaikki neljä odottavat Pirren bussia pysäkillä, romanttisen rakkauden ideaalin sisäistänyt Hansu ehdottaa Aulikselle, että he antaisivat Pirren ja Hekan pitää ”sen kahdenkeskisen hetken”. Aulis ymmärtää: ”*Juu, et saavat pussailla rauhassa.*” Pirre kuitenkin torjuu ajatuksen nauraen: ”*Älkääs nyt, kattokaa,*

ei me ruveta täs sekstaileen enää tällä iällä linja-autoasemalla niinku ennen vanhaan.” Ilmeisesti Hekakaan ei ole innostunut ajatuksesta: ”*Auto lähtee.*” Pirre jatkaa ohjeiden antamista Hekalle siitä, miten toimia kotona, kun hän on poissa. Siten jaksossa ideaali romanttisesta rakkaudesta ja avioliiton todellisuus vertautuvat toisiinsa Hekan vaimon ja tämän ihastuksen kautta.

Avioliitto, mikäli se on ollut vaarassa, pelastuu, kun Pirre osoittaa tarvitsevansa Hekaa miehenä ja kumppanina kertoessaan tälle ongelmistaan työpaikalla. Kohtaus, jossa Pirre uskoutuu Hekalle, päättyy siihen, että Heka hieroo Pirren olkapäitä ja Pirre huokailee: ”*Ai kauheeta Heka.*” Sarjan 13. jaksossa (es. 24.11.1987) ilmenee, että Pirre on raskaana. Heka on niin innoissaan raskaudesta, että juoksee pihalle hakkaamaan halkoja. Kun Aulis tulee pihalle, Heka kertoo tälle raskaudesta heti kun saa suuvuoron. Heka aikoo mennä myös synnytykseen mukaan²⁶. Seuraavassa kohtauksessa Hansu ja Pirre sekä Heka perässä seuraten ottavat Kaakkojen autotallista Pasin vanhat vaunut esiin Kaasisten vauvaa varten. Pirre ja Hansu kehottavat nauruskellen Hekaa nyt vähän treenaamaan ja Heka lähtee tyhjiin vaunujen kanssa kävelemään. Jakson 14 (es. 1.12.1987) lopussa Heka nähdäänkin ulkoiluttamassa onnellisena vauvaa²⁷ ja hän hoitaa lasta osaavasti myös jaksossa Lapsenvahti (jakso 17, es. 5.1.1988).

Hekan avioliiton ulkopuolisen ihastuksen kohtalo saa siten kuitenkin päätöksensä olemassa olevan avioliiton kautta. Kuten 1940-luvun suomalaisissa elokuviissa ja saman ajan aikakauslehtikirjoittelussa, joissa satuprinseistä haaveilun sijaan kaipauksen kohteeksi tarjottiin omaa kotia, miestä ja lapsia (Koivunen 1995, 146–160), myös Hekan onni löytyy romanttisen kaipauksen sijaan lopulta lapsesta ja isyydestä.

²⁶ Aulis kysyy Hekalta, aikooko tämä mennä synnytykseen ja Heka vastaa myöntävästi. Aulis toteaa, että nykyään se on luonnollista. Silloin kun Pasi syntyi, hän ei viitsinyt mennä, koska hän ajatteli, että se on ”kasvissyöjien hommaa ja kaikenlaiset pasifistit pyörii siellä”.

²⁷ Jaksossa Pirren veli tulee käymään. Veli tekee jatkuvasti Hekasta pilaa. Kun Heka, Aulis ja veli ovat pihalla heittämässä tikkaa, veli irvailee Hekalle tämän heittovuorolla. Aulis naureskelee. Tikat heitettyään Heka lähtee lastenvaunujen kanssa pois. Veli ihmettelee Aulikselle, onko mestarilla vähän hermot kireällä. Aulis selittää, että lapsi on varmaan valvottanut.

4.3 Avioliittokamppailua pakoon

Ylittämätön sukupuoliero ja avioliiton kauhistuttavuus

Reinikaisen nimipäähenkilö on sarjassaan selkeä keskushenkilö, jonka ympärille tilanteet ja huumori rakennetaan. Vaikutelma nimihenkilön etevämyydestä luodaan siten, että hän on komedian miesvaltaisessa työyhteisössä ainoa, joka kertoo varsinaisia vitsejä, ja saa yleensä lausuttavakseen tilanteen päättävän, viimeisen sanan. Aikalaiskriitikeissä *Reinikaista* kuvattiin ”kaikki tilanteet suvereenisti klaaraavaksi²⁸” ja ”letkeästi elämään suhtautuvaksi²⁹” poliisimieheksi. Muutamissa kriitikeissä *Reinikainen* nähtiin rillumarei- tai iltamaperinteen jatkajana³⁰. (Ks. myös luku 2.2.)

Rillumarei-elokuvat hyödynsivät ja jalostivat suomalaisessa kulttuurissa jo tunnettua jätkän hahmoa. Anu Koivunen ja Kimmo Laine (1993, 142–143) ovat määrittäneet keskeiseksi rillumarei-jätkyyttä määrittäväksi tekijäksi sitoutumisen elämään niin protestanttisen työmoraalin, kaupunkikulttuurin ja -sivistyksen kuin perhe- ja avioliittoinstituution ulkopuolella. Rillumarei-jätkä palaa aina elokuvan lopussa Lappiin ja valitsee elämän miesyhteisössä, sillä jätkillä ei ole tarvetta positiivisiin naissuhteisiin. Heidän korostettu epäseksuaalisuutensa ja epäeroottisuusensa ehkäisee myös homoseksuaalisuuden uhan, joka potentiaalisesti sisältyy miesyhteisön esittämiseen. Rillumarei-elokuvat konstruoivat utooppista maskuliinisuutta, jossa naiset on sulkeistettu miesyhteisön ulkopuolelle.

Myös *Reinikaisen* työyhteisö on selvästi miesten yhteisö, ja homosomaalisuus on osa hänen hahmoaan jo hänen maskuliiniseksi mielletyn ammatinsa kautta, sillä naiset ovat yhteisön ulkopuolella³¹. Sarjassa esiintyvät naiset, sosiaalitarkkailija Aili Hinkkaa lukuun ottamatta, ovat lainkäytön rajan toisella puolella, poliisiaseman asiakkaina. Naispuoliset asiakkaat, kuten

²⁸ Jouko Sorjanen: *Ilta-Sanomat* 31.5.1983.

²⁹ Jorma Heinonen: *Keskisuomalainen* 1.6.1982.

³⁰ Jukka Kajava: *Helsingin Sanomat* 30.10.1982; Mika Suvioja: *Etelä-Suomen Sanomat* 12.3.1983.

³¹ Jaksossa 13 nähdään myös yksi naispuolinen poliisi, joka vastaa poliisiasemalla puhelimeen, mutta hän ei kuulu varsinaisesti *Reinikaisen* työyhteisöön.

kissojaan etsivät vanhat naiset ja mielenosoitusta järjestävät koiranomistajarouvat, kuvataan *Reinikaisessa* henkilöiksi, jotka häiritsevät poliisien varsinaista työtä. Asiakkaina naiset käyttäytyvät usein aggressiivisesti ja/tai järjettömästi. Naiset osoittautuvat myös hyödyttömiksi rikosten ratkonnassa. Konstaapeli Ek toivoo saavansa todistajanlausunnon tappelusta naapurilta, mutta osoittautuu, että nainen on hurahtanut uskoon, ja soittelee poliisiasemalle ilmoituksia Jumalan junasta (jakso 3, es. 13.11.1982). Jaksossa 15 (es. 30.4.1983) poliisit löytävät todistajan itsensäpaljastajalle, mutta hänet nähnyt nainen pystyy kuvailemaan poliisin piirtäjälle vain miehen pisamat. Naishahmoissa toistetaan siten performatiivisesti käsitystä sukupuolten vastakkaisista ominaisuuksista: rationaalisista miehistä ja tunteidensa vallassa toimivista naisista (tämän ajattelun historiasta ks. Lloyd 1984/2000; Rossi 2010, 22–25; ks. myös Hokka 2006).

Toisin kuin rillumarei-jätkille, Reinikaiselle ei kuitenkaan riitä homo-sosiaalinen miesyhteisö, vaan hänellä on tarve myös parisuhteeseen naisen kanssa. Myöskään Reinikainen ei kuitenkaan onnistu naissuhteissa siten kuin toivoisi. Sarjan kuluessa Reinikainen yrittää varsin aktiivisesti muuttaa suhteensa sosiaalitarkkailija Ailiin ystävyydestä rakastavaisten suhteeksi, mutta ei kuitenkaan onnistu yrityksessään, mikä on sarjassa jatkuva huumorin aihe. Työkaverit luulevat aina tapahtuneen enemmän kuin on, koska aina jokin yllättävä tapahtuma estää Ailin ja Reinikaisen suhteen etenemisen.

Aili Hinkka on sarjan keskeinen naishahmo. Reinikainen tapaa hänet heti sarjan ensimmäisessä jaksossa, jossa Aili tekee sosiaalitarkkailijana Reinikaiselle kotikäynnin tämän oletetun alkoholiongelman vuoksi. Reinikainen kuitenkin tekee pilaa hänen kysymyksistään, jolloin Aili alkaa itkeä. Reinikainen alkaa Ailin tapaan kysellä ”luottamuksellisesti” Ailin ongelmista. Ailin mies on juopotellut, ollut väkivaltainen ja lähtenyt kuukaudeksi Las Palmasiin heidän yhteisillä rahoillaan Aililta salaa. Aili on muuttanut sillä aikaa heidän yhteisestä asunnostaan pois, mutta kaipaa miestänsä. Samassa jaksossa käy ilmi, että Aili asuu kerrostaloasunnossa kanalauman kanssa. Hänen miehensä on tuonut ne sinne keskellä yöllä maatalouspiiriin tarkastajan käynnin ajaksi, koska heidän perintökanalassaan on ollut liikaa kanoja. Aili on asunut niiden kanssa kaksi ja puoli viikkoa, koska mies ei suostu enää puhumaan hänen kanssaan vaan uhkaa tappaa hänet ja sulkee puhelimen.

(Jakso 1, es. 29.5.1982.) Sarjan näkyvimmän naispuolisen henkilöahmon Ailin ja kanojen välille luodaan näin assosiaatiosuhde (ks. Dyer 1998/2004, 112)³².

Ailiin, kuten myös naispuolisiin sivuhenkilöihin, liitetään sellaisia ominaisuuksia, jotka tuottavat käsitystä naisista tunteiden perusteella toimivina ja kykenemättöminä hallitsemaan tunteitaan. Ensimmäisessä jaksossa Aili itkee kolmesti, ja kun hän seuraavan kerran on sarjassa mukana jaksossa 6 (es. 11.12.1982), hän itkee jälleen, koska on noussut rahattomana taksiin säikähdettyään yksityisetsivää. Aili myös uskoo spiritismiin (jakso 9, es. 5.2.1983) ja kaipaa nuoruuttaan (jakso 11, es. 5.3.1983). Reinikainen puolestaan edustaa sarjassa järkä niin verrattuna kollegoihinsa kuin erityisesti Ailiin, sillä hän pystyy ratkaisemaan ongelmat, jotka Ailille ovat ylitsepääsemättömiä ja aiheuttavat hänelle ahdistusta (esim. jaksot 1 ja 6).

Reinikaisen kautta Ailin kaipaus väkivaltaiseen ja juopottelevaan mieheensä kuvataan naisille ominaisena epäloogisuutena, ja erityisesti suhteessaan Reinikaiseen hän vaikuttaa ailahtelevalta ja päättämättömältä. Viimeisessä jaksossa Aili kertoo Reinikaiselle, että he ovat päättäneet yrittää vielä kerran hänen miehensä kanssa. Mies on luvannut lopettaa juomisen. ”*Taasko?*” kysyy Reinikainen. Reinikainen on epäileväinen yrityksen onnistumisesta, ja Aili myöntää, että se tulee olemaan vaikeaa: ”*Aina kun mieheni oli humalassa, minä en pitänyt hänestä. Ja kun hän oli selvä, hän taas ei pitänyt minusta.*” Jakson lopussa Aili kuitenkin päätyy Reinikaisen rauhoittavaan halaukseen, kun Aili on joutunut itsensäpaljastajan uhriksi, ja poliisit ovat saaneet tämän kiinni itse teossa. (Jakso 15, es. 30.4.1983.)

Juuri Ailin sekä Reinikaisen työtoverin, vanhemman konstaapelin Hautamäen kautta avioliitosta luodaan kuva jatkuvana kamppailuna. Kummankaan puoliset, Ailin tai Hautamäen, eivät ole henkilöahmoina sarjassa esillä vaan käsitys puolisoista ja avioliitoista tuotetaan hahmojen välisen puheen kautta. Jaksossa 6 (es. 11.12.1982) Aili ja Reinikainen tapaavat uudelleen työasioissa alaikäisen murtautujan vuoksi. Aili kuitenkin toivottaa

³² Samassa jaksossa Aili ja Reinikainen kuljettavat kanoja Hämeenperään. Reinikainen kertoo matkalla vitsin, jossa yhdistyvät kuolema ja löysäksi keitetty kananmuna. Vitsin kuultuaan Aili parahtaa, pysäyttää auton ja juoksee ulos. Reinikainen kiroaa, kun ”naisilla ei ole yhtään huumorintajua”.

Reinikaiselle asemalla hyvää yötä ennen kuin Reinikainen ehtii sanoa juuri mitään.

- HAUTAMÄKI: *Eiks se oo parasta näin, Reinikainen. Ei sun ikäses miehen parane kirmata enää naisten perässä. Kato ei sitä sydän enää kestä.*
- MAIJALA: *Mikäs sun nyt on tullu? Onks muija lähteny taas kalppimaan?*
- HAUTAMÄKI: *Päinvastoin, se on tullu taas takasin.*
- REINIKAINEN: *Jaa-a. Ilmankos sulla on noi tutut pussit silmien alla.*
- HAUTAMÄKI: *Joo, ku se herättää mun joka yä.*
- MAIJALA: *Säästä meidät inhottavilta yksityiskohdilta.*
- HAUTAMÄKI: *Ku se luulee kuulevansa, että alakerrassa liikkuu murtovarkaita.*
- REINIKAINEN: *Paat sannoin sille, että murtovarkaas tuntee siitä, että ne ei juur melua.*
- HAUTAMÄKI: *Luulettekste, etten mää oo yrittäny? Nyt se herättää mut joka yö sen takia, kun alakerrasta ei kuulu mitään.*
- MAIJALA: *Kuules nyt Hautamäki, mä tunnen sun vaimos, ja voin sanoo, ettei sulla pitä olla mitään valittamista. Kattelisit vähän, minkälaisia muijia muilla sun ikäsillä papparaisilla on.*
- HAUTAMÄKI: *Joo, onhan se hyvin säilyny. Hoitaa itteensä ja sillai. Tiedättekste, viimeinen sen villitys on se, ku se levittää jukurttia ja kurkun viipaleita naamalleen joka ehtoo ennen maate menoo.*
- REINIKAINEN: *Tä? Auttaakse?*
- HAUTAMÄKI: *No vähä! Mutta kyllä sen vielä tuntee.*
- MAIJALA: *Sinä et ansaitse tuollaista vaimoa. Se on totuus.*
- HAUTAMÄKI: *Emmää ansaitse peräpukamiakaan ja silti mulla on ne.*

Samassa poliisiasemalle tulee taksikuski, joka tekee ilmoituksen asiakkaasta, joka ei ole maksanut. Paljastuu, että asiakas on Aili, joka itkee poliisiasemalla. Reinikainen vie Ailin kuulusteluhuoneeseen rahoitellakseen tätä. Aili selittää, että hänen miehensä on palkannut yksityisetsivän, joka seuraa häntä. Ailin mukaan aviomies yrittää, että Ailin elämästä paljastuisi epäilyttäviä seikkoja, jolloin hän menettäisi työnsä ja tulisi taas miehestään taloudellisesti riippuvaiseksi.

Keskustelussa tuotetaan käsitystä avioliitosta miesten ja naisten välisenä kamppailuna sekä osoitetaan miesten ja naisten perustavanlaatuisen erilaisuus. Hautamäen vaimo kuvataan säikyksi ja järjettömäksi – siis hyvin samanlaiseksi kuin sarjan muutkin naiset Aili mukaan lukien. Keskustelussa annetaan myös ymmärtää, että vaimon kauneus on tärkeää, mutta

sekään ei toisaalta pelasta avioliittoa pidemmän päälle. Sarjan naiset toistavat siis jopa stereotyyppisesti sellaista käsitystä naiseudesta, jossa nainen on ennen kaikkea emotionaalinen ja empaattinen (ks. Jokinen 2003, 8–9). Nämä ominaisuudet eivät kuitenkaan ole sarjan tarinassa (naistenkaan) ihanteellisia ominaisuuksia, vaan sarjan diskurssissa näitä kaikkien naisten ominaisuuksiksi tulkittavia piirteitä kohtaan kutsutaan tuntemaan epäluuloa ja jopa halveksuntaa. Tällainen, ”naisellisuuden” kritiikki oli yleistynyt sukupuolten roolia koskevassa julkisessa keskustelussa 1960-luvulta alkaen (Saarenmaa 2010, 240–241). Sarja toistaa siten käsitystä sukupuolten olemuksellisista eroista, mutta toisin kuin *Rintamäkeläiset*, ei tarjoa ratkaisuksi ”perheharmoniaa”, koska naisten ominaisuuksien näytetään olevan miehille kestävämpiä ja/tai estävän jo parisuhteen alkamisenkin.

Sivuhenkilöiden joukosta voidaan löytää lisää avioliittokamppailuja. Reinikaisen työtoveri Kataja kuvataan itsevarmaksi casanovaksi, joka pyrkii valloittamaan kaikki tapaamansa naiset siitä huolimatta, että hän on naimissa. Toisin kuin Reinikainen, hän myös onnistuu yrityksissään. Tämän vuoksi Kataja on poliisien keskuudessa jossakin määrin ihailtu hahmo naimenestysensä vuoksi, vaikka hänelle osin naureskellaankin.

Katajalla on jatkuvasti uusi, nuori rakastajatar. Jaksossa 11 (es. 5.3.1983) Kataja ja Reinikainen ajavat koppiautolla ja Reinikainen löytää auton hanskalokerosta muovipussin. Reinikainen kyselee Katajalta, mikä sen sisällä on, mutta Kataja ei halua kertoa. Reinikainen löytää muovipussista punaisen pitsiyöpaidan ja arvaa, että Katajan vaimo on taas konferenssimatkalla. Kataja ihmettelee, mistä Reinikainen sen tietää. Reinikainen vastaa, ettei Kataja koskaan osta lahjoja omalle ”mujalle”. Kataja myöntää, että näin on, sillä vaimohan tulisi lahjoista vain epäluuloiseksi.³³

Katajan hahmo on ikään kuin fantasiahahmo, joka voi nauttia sekä poikamiehen vapaudesta että avioliiton turvasta. Toisaalta hänen hahmostaan on tulkittavissa, kuinka seksuaalinen aktiivisuus ja menestys ovat keinoja osoittaa paremmuuttaan nimenomaan suhteessa muihin miehiin ja olennaisia miesten välisissä suhteissa (ks. Lehtonen 1995, 115–145). Sarjan viimei-

³³ Samassa kohtauksessa Reinikainen vertaa poliisin yövuoroa avioliittoon: ”*Ensteks on niin paljon toubua, että henki meinaa salpaantua ja sitten se loppu onkin pelkkää pimmeessä haukottelemista.*” (Reinikainen, jakso 11.)

sessä jaksossa tämä fantasia tehdään naurettavaksi. Komisario Rautakallion läksiäisjuhlassa omistushaluinen ja mustasukkainen Kataja ei ole antanut Jänkälän edes tervehtiä naisseuralaistaan, joka lopulta paljastuu Rautakallion vaimoksi. Jänkälä moittii Katajan tehneen itsensä naurunalaiseksi käytöksellään. Juhlien jälkeisen väittelyn vuoksi – Katajan kuulustellessa aggressiivisesti Jänkälää ja Jänkälän puolustautuessa kyllästyneesti – heiltä jää huomaamatta poliisiaseman pihalta pakeneva itsensäpaljastaja (jakso 15, es. 30.4.1983). Siten Katajan tyyppisen miehen näytetään joutuvan jatkuvasti pelkäämään, että hän menettää saavutuksensa.

Poliisin asiakkaiden joukosta puolestaan on jälleen löydettävissä akka ja vihtori -avioliittomalli: pariskunta muistuttaa erityisesti Klaaraa ja Vihtoria (ks. Autio et al. 1993). Jaksossa 3 (es. 13.11.1982) Reinikainen ja Ek joutuvat selvittämään tappelua kerrostalon pihalla. Poliisiasemalla käy ilmi, että toinen tappelijoista on toimitusjohtaja Göran Grönblom, ylikomisario Rautakallion ystävä. Sillä aikaa kun vaimo on poissa, lomamatkalla Kanarialla, Göran on löytänyt tanssiravintolasta toisen naisen ja mennyt yöksi hänen luokseen. Erikoisten tapahtumien seurauksena Göran on menettänyt reissussa tekohampaansa. Ylikomisario Rautakallio antaa Göranin soittaa poliisiasemalta Espanjaan, jotta tämä voi kertoa vaimolle, ettei voikaan matkustaa hänen perässään Kanarialle. Puhelimessa hikoileva Göran vakuuttaa rakkauttaan vaimoaan kohtaan, kun tämä sitä kysyy. Jakson loppu leikkii katsojan odotuksilla Klaaran ja Justiinan tapaisesta, tavaroita heittelevästä ja väkivaltaisesta akkavaimosta. Kun Reinikainen menee palauttamaan Grönblomille tämän tekohampaista, Liisa-vaimo ja Göran avaavat oven. Göranilla on mustelmia kasvoissaan. Ilmeisesti vaimo ei kuitenkaan ole pahoinpidelty miestänsä, sillä Liisa-vaimo toteaa, että Göran on kertonut tulleensa mulkoiduksi puistossa ja vieneensä siksi tekohampaansa hammasteknikolle.

Toisenlainen onneton avioliitto nähdään jaksossa 11 (es. 5.3.1983), jossa kanadalainen mies ajaa vahingossa poliisiauton perään. Hänen vaimonsa kuvaa videokameralla selvittelyä, mikä ärsyttää miestä. Uhkailtuaan naista aikansa raivostunut mies heittää lopulta videokameran maahan. Vaaleatukkainen, minkkiturkkiin pukeutunut vaimo alkaa itkeä ja juoksee pois paikalta. Jakson lopussa selviää, että nainen on vienyt pariskunnan kaikki rahat ja luottokortit ja häipynt.

Reinikainen onkin päättänyt olla menemättä naimisiin, mitä hän perustelee poliisintyössä saamallaan kokemuksilla avioliitosta. Jaksossa 9 (es. 5.2.1983) Hautamäki, Reinikainen ja Aili lähtevät viikonlopuksi Hautamäen kesämökille, sillä Hautamäki ei voi yöpyä kotonaan, koska hänen vaimonsa on palannut sinne. Kaikki kolme nukkuvat samassa sängyssä, koska Aili ei uskalla nukkua yksin.

- HAUTAMÄKI: *Kaverit haukkuu mua pessimistiks, mutta näin surkeeta kohtaloo mä en ois voinu ikinä kuvitella.*
- REINIKAINEN: *No mitä surkeeta tässä ny on?*
- HAUTAMÄKI: *No, ensimmäisen kerran elämässäni pääsen vieraan naisen kanssa samaan sänkyyn, ja eikös siellä ole Artturi Reinikainen ja.*
- AILI: *Onko tämä todellakin ensimmäinen kerta?*
- HAUTAMÄKI: *Mää en käsitä, miten mä en voinu kestää meitin avioliittoa. Kovalla sisulla ja huumoritajulla sitä on jollain lailla pärjätty.*
- AILI: *Taisto. Sinun ei pitäisi olla täällä.*
- REINIKAINEN: *Veit kuule sanat suustani.*
- AILI: *Tarkoitaa, sinun pitäisi olla kotona vaimosi kanssa. Jos hän on palannut, niin hän varmasti haluaa yrittää sinun kanssasi uudestaan.*
- HAUTAMÄKI: *Aili kuule, jos sää löytäisit sopivan aviomiesehdokkaan, niin voisikää aatella ottavas eron nykyisestä miebestäs ja meneväs uudestaan naimisiin?*
- AILI: *Minä... En tiedä.*
- REINIKAINEN: *Aili kuule, mull olis sulle passeli sulhanen. Se ei jua, ja tupakoittee harvon, ja sitte se tota ei vehtaa naisten kanssa, tekkee paljon töitä ja harrastaa ulkoilua päivittäin.*
- AILI: *Vai niin.*
- REINIKAINEN: *Niin no, tietysti se aluks vähän lipsuu nääs, kun se pääsee linnasta.*
- HAUTAMÄKI: *Sää et ole koskaan aatellu mennä naimisiin, Reinikainen?*
- REINIKAINEN: *Jaa, no tohon mä vastaisin, että kolmekymmentäseitsemän vuotta polliisina on opettanu mulle, että avioliitto ja alkohooli aiheuttaa melkein kaikki tän maan riidat ja väkivallat. Ja kumpika ei sovi mulle. Nii no, tietysti mä aina sillon tällön otan ryyppyn ja sitten aika ajojin...*
- AILI: *Niin, mutta jos tapaa ihmisen, joka merkitsee paljon, ja jota ilman tuntee itsensä yksinäiseksi?*
- REINIKAINEN: *Jos miäs löytää ittelleen sopivan olutmerkin, niin tartteeko sen silti rynnätä oikopäätä panimolle töihin?*

Aili laittaa kuitenkin Hautamäen lupaamaan, että hän yrittää vielä vaimonsa kanssa. Kun Hautamäki palaa mökiltä kotiinsa, hän kuulee pihalla tutultaan, että talonmies on karannut jonkun saman talon naisen kanssa Vammalaan. Tieto naurattaa miehiä kovasti. Hautamäen mennessä asuntoonsa vaatekaapit ovat tyhjiä ja kirje odottaa pöydällä.

Vaikka niin *Rintamäkeläisissä*, *Fakta hommassa* kuin *Reinikaisessa* avioliitto kuvataan kamppailuna, *Reinikaisessa* näkemys avioliittokamppailusta on synkempi kuin kahdessa edellisessä sarjassa. *Rintamäkeläisissä* ja *Fakta hommassa* kamppailu osoitetaan väistämättömäksi ja luonnolliseksi, mutta samalla kamppailu on jotakin, mikä pitää pariskunnat yhdessä. *Reinikaisessa* sukupuolten välisessä kamppailussa ei ole odotettavissa minkäänlaista voittoa kummallekaan osapuolelle. Sarjassa kyseenalaistetaan perheharmonia ja avioliitto normeina, sillä ne osoitetaan sarjan tarinoiden avulla mahdottomiksi, ja kehoitetaan torjumaan avioliitto ihanteellisena tapana elää.

Onnellisen parisuhteen mahdottomuus

Sisko ja sen veli -sarjan päähenkilöt ovat yli kolmekymmentävuotiaita sisarusksia, jotka elävät yhdessä omakotitalossa, jonka ovat perineet vanhemmiltaan. Kumpikin hakee kumppania – Immu aktiivisemmin, Tuija enemmän odotellen. Ensimmäistä jaksoa lukuun ottamatta sarjan pääjuonessa seurataan niin Tuijan kuin erityisesti Immun ja tämän seurustelukumppanien välisiä tapahtumia.

Sarjan toisessa jaksossa (es. 20.2.1986) Immu kohtaa piirustuskurssilla vanhan tuttavansa Ulpun, jonka kanssa hänellä syntyy suhde. Tuija puolestaan pelkää olevansa raskaana vietettyään yön muusikon kanssa ruotsinlailalla. Koska Ulpu houkuttelee Immua muuttamaan Göteborgiin, Immu ja Tuija laittavat talonsa myyntiin. Asuntoesittelyyn saapuu myös Immun vanha armeijakaveri Paavo. Immu muistelee Paavolle heidän yhteistä armeijaaikaista tyttöystäväänsä ”Tuhma-Tuulaa”, kunnes paljastuu, että Paavo on mennyt tämän kanssa naimisiin ja Tuula on talon vessassa vaihtamassa heidän vauvalleen vaippaa. Muiden asunnonetsijöiden poistuttua Paavo, Tuula ja vauva, Tuija ja Immu sekä Ulpu päätyvät istumaan Tuijan ja Immun keittiön pöydän ääreen. Tuula imettää vauvaa, joka imee äänekkäästi. Ulpu,

Paavo ja Tuula keskustelevat synnytyksestä ja Tuulan äidinmaidon riittävydestä, mikä vie Tuijalta ja Immulta ruokahalun. Tuija ja Ulpu päätyvät keskustelemaan abortista, ja Ulpu kauhistelee syntymättä jääviä lahjakkuuksia. Jakson lopussa Tuija paljastaa Immulle, että raskaustesti oli negatiivinen ja Immu paljastaa Tuijalle, ettei hänellä ole aikomustakaan muuttaa Ruotsiin, joten Tuijan ja Immun yhteiselämä tulee jatkumaan muuttumattomana.

Jaksossa niin avioliitto kuin parisuhde näyttäytyvät hyvin epäromanttisina suhteina. Paavon ja Tuulan yhteiselämä vaikuttaa periaatteessa onnelliselta, mutta äitiyden pyhyttä rikkoo esiin tullut Tuulan ”tuhma” elämäntapa ennen avioliittoa. Immu ei ole Ulpun suhteen tosissaan, ja hän pilaa siskonsa kanssa Ulpun kustannuksella. Sekä keskustelussa abortista että keskustelussa raskauden mieliteoista Immu ja Tuija keksivät jutun, jolla tekevät Ulpun naurunalaiseksi.

Taidehallin kahvilassa Immu puhuu raskaana olevista naisista, minkä Ulpu kuulee.

ULPU: *Oms joku raskaana?*

TUIJA: *Kyl maar sit joku o.*

Immu tarjoaa Ulpulle voileipää, mutta Ulpu ei halua. Ulpu katsoo harmissaan Tuijaa, ottaa takin pois ja työntää rintansa eteen.

ULPU: *Mun sisko söi lakritsiä ja suolakurkkui.* (nauraa)

Immu katsoo rintoja ja hyrähtää.

IMMU naureskellen: *Eikös Sinikalla ollu aika mielipuolisia haluja, muistaks Tuija?*

TUIJA: *Muistan!*

ULPU: *Minkälaisii?*

TUIJA: *Anjovist.*

IMMU: *Sardiinei.*

TUIJA: *Jaa juu, antteeks, se oliki sardiinei.*

IMMU: *Kermavaahdoll.*

TUIJA: *Kyl viiliki joskus kelpas.*

IMMU: *Pist ukkons yöl ulos, sai mies mennä hakemaan sardiineja kermavaahdoll.*

ULPU: *No mist se sai ne?*

IMMU: *Täh?*

ULPU: *No mist se sai sardiineja ja kermavaahtoo keskellä yötä?*

TUIJA: *Naapureilt.*

IMMU: *Jaa-juu.*

TUIJA: *Meni koputtaa naapuri ovelle ja sano, anteeks ry, mut oliskos lainata sardiinei ja kermavaahtoo. Sinikan tekee niin mieli.*

Tuijaa ja Immua naurattaa.

Ulpu: *Lainata?*

IMMU Tuijalle: *Juu, mut se makso ne avut takasi. Kävi ostamass uudet tilall.*

TUIJA: *Hän oli rebellinen mies ja hyvä hanuristi.*

IMMU: *Mut tyhmä.*

TUIJA: *Tyhmä oli.*

ULPU: *Millä lailla?*

IMMU Tuijalle: *Eihän siin menny ku kolme vuotta enneku se huomias, ettei Sinikka ollukkaan raskaana.*

Immu nauraa.

TUIJA: *Vaan lihava! (nauraa myös)*

IMMU: *Ei mikkään ihme. Oli syäny niin paljo.. (Tuija Immu yhteen ääneen) ..sardiinei ja kermavaahtoo!*

(Nauravat ja tönivät toisiaan kyynerpäällä.)

(Jakso 2, es. 20.2.1986.)

Tuija ja Immu eroavat tässä suhteessa *Rintamäkeläisten* ja *Fakta homman* päähenkilöistä, sillä heillä ei ole vahvaa homososiaalista suhdetta oman sukupuolensa edustajiin (ks. Soikkeli 1996) vaan sen sijaan heillä on vahva sisarussidos. Tuijan ja Immun sisarussuhteeseen kuuluu myös keskinäinen naljailu ja kamppailu lähinnä raha-asioista. Tuijan voi tulkita olevan mustasukkainen tai vähintäänkin ärtynyt Immulle tämän suhteesta Ulpuun. Myöhemmissä jaksoissa Tuija paheksuu Immun suhdetta naimisissa olevaan Ritvaan eikä pidä siitä, että tämä asuu heillä. Immu puolestaan vaatii tietää, kuka, missä ja milloin on voinut saattaa Tuijan raskaaksi. Naljailussaan, kamppailussaan, huolenpidossaan ja osin jopa mustasukkaisuudessaan Tuijan ja Immun sisarussuhde muistuttaa muissa sarjoissa kuvatunkaltaista avioliittoa. Sarjasta on tulkittavissa, että heidän läheinen suhteensa on este sille, että he voisivat löytää jonkun kumppanin. Tähän suuntaan vihjaa esimerkiksi jakso 3 (es. 27.2.1986), jossa Tuija ja Immu yrittävät löytää jonkun tietokonetreffien avulla. Kun Tuija ja Immu menevät jakson lopussa pyytämään uusia ehdokkaita, tietokone ehdottaa heille toisiaan.



Odottaessaan terveyskeskuksessa aikaa lääkärille Tuija kyselee Immulta tämän suhteesta Ritvaan.

Sisko ja sen veli -sarjan dialogi ei sisällä sukupuolipuhetta³⁴ eikä sukupuolen esittämisessä nojautuda tyyppeihin tai stereotyyppeihin. Sen sijaan avioliitosta tuotetaan sivuhenkilöiden kautta kuva suhteena, jossa kamppailu on jo lähes sodan asteella. Tuijan työkaverin Eevan miesystävien sekä Immun naisystävän Ritvan ja tämän miehen Maurin avioliitto ovat hyvin kaukana romanttisen parisuhteen ihanteesta (romanttisesta ihanteesta ks. Jallinoja 1997, 95–106, 118–129; Giddens 1992, 37–47; Holmes 2006, 6–7).

Sisko ja sen veli -sarjan toinen jakso (20.2.1986) alkaa kohtauksella bingohallista. Samalla kun Tuija lukee bingonumeroita, Tuijan työkaveri Eeva kertoo jostakin miehestä.

³⁴ Ainoa poikkeus on Ritvan aviomiehen Maurin lyhyt pohdinta jaksossa 5: ”Oot sä ollu koskaan rakastunu? Se on niin vaikee asia. Ämmät on niin vaikeita. Pitäsköhän mun ruveta homoksi? Oiskohan se helpompaa?”

EEVA: *...mutta mä en antanu. Se mankus ja mankus, mutta mää sanoin, ei, et saa. No siten se sano, että mää oon vanhanaikainen, että mulla on vanhentuneet moralistiset käsitykset. Mää sanoin, että saattaa olla niinkin. Mää sanoin, että se on ihan eri juttu sitten, kun me ollaan naimisissa. Että silloin saat tehdä niinku haluat. Mutta niin kauan ku me ollaan vaan kihloissa, sinä makaat vaan minun kanssani.*

Tuija kääntyy hämmästyneenä kohti työkaveria: *Bingo.*
Kun Tuija palaa kotiin, Immu ihmettelee, mikä Tuijaa vaivaa

IMMU: *Onk teiän duunipaikasta joku flikoist naitu pois vai?*

TUIJA: *Ei ne lähd mennäkseen naimisiin, ne lähtee ottanksens avioeron. Sillon ne vast vapaa-aikaansa arvostaaki.*

Sarjan kuudennessa jaksossa (es. 18.12.1986) junaemäntinä työskentelevät Tuija ja Eeva keskustelevat taas miehistä. Eeva suutelee kiihkeästi junalaiturilla miestä ennen kuin nousee junavaunuun. Hän valittelee Tuijalle, miten elämä on välillä vaikeaa, sillä mies, jota hän suuteli, haluaa naimisiin, mutta Eeva ei osaa päättää, mitä tekisi.

TUIJA: *No jos noin kaubian vaikkiaa on, ni ehkä sun ois syytä vähän odottaa.*

EEVA: *Mitä?*

TUIJA: *San sille, et sää baluut vähä miettii vielä.*

EEVA: *Ei se halua mun kans naimisiin.*

TUIJA: *Eikö?*

EEVA: *Ei, ku se on se Lissu. Se, jonka kanssa se asuu, se lentoemäntä.*

TUIJA: *Ai jaa.*

EEVA: *Mut se sano, ettei se tuu vaikuttaa meidän suhteeseen. Et emmä sitte tiedä.*

TUIJA: *Ehkä sunki olis syytä raubottuu ja asettuu paikoilles.*

EEVA: *Nii, niin se Ramiki sanoo.*

TUIJA: *Jaa Rami on se, jonka kans sää asut? Mää arvasin.*

EEVA: *On niin vaikee päättää.*

TUIJA: *Jos olet kylvyssä ja joku soittaa, meneks vastaamaan?*

EEVA: *Totta kai.*

TUIJA: *Sitte sä et ole viel valmis avioliittoon. Sikko sä et enää välit, kuka soittaa, ann periks, osta rivitalonpätkä.*

Molemmissa kohtauksissa katsojille luodaan ensin odotus romanttisen tai ainakin intohimoisen parisuhteen tarinasta, jossa toisilleen luotu pariskunta saa toisensa, kunhan tietyt esteet, kuten epävarmuus toisesta ”sinä oikeana”

tai olemassa olevat parisuhdesidokset, poistuvat (romanttisesta tarinamallista ks. Mortimer (2010), 3–4; Holmes 2006, 6–7). Kummassakin jaksossa tarina saa kuitenkin kyynisen käänteen: Eevan kihlattu ei haluakaan Eevaa vaan olla muiden naisten kanssa. Tähän Eeva sanoo suostuvansa vasta avioliitossa, mikä myös on ristiriidassa aviouskollisuuden ihanteen kanssa. Myöhemmässä jaksossa Eevan miesystävä haluaa avioitua – mutta ei Eevan vaan asuinkumppaninsa kanssa. Myös Tuijan puhe avioliitosta vahvistaa käsitystä avioliitosta vaiheena, johon siirrytään, kun muusta ei jakseta enää olla kiinnostuneita.

Immun naisystävä Ritva puolestaan pettää miestään Immun kanssa. Kun Ritva saa tippurin, hän luulee saaneensa sen Immulta. Tuijan avustuksella kuitenkin selviää, että Ritva onkin saanut sen mieheltään Maurilta, joka myös on pettänyt vaimoaan. Koska sukupuolitautiselvittelyjen kuluessa Mauri on lyönyt Ritvaa, Ritva muuttaa Immun ja Tuijan taloon. Sarjan viidennessä jaksossa (es. 4.12.1986) Mauri tulee etsimään vaimoaan Tuijan ja Immun luota, mutta Tuija saa vakuutettua Maurille, että Immu on homoseksuaali. Jakson viimeisessä kohtauksessa kaikki neljä sekä Ritvan ja Maurin poika Jami jonottavat terveyseskuskeskuksessa Ritvan, Immun ja Maurin pääsyä tippurin jälkitarkastukseen.

Sarjan viimeisessä, kuudennessa jaksossa (es. 18.12.1986) Mauri tulee Liimataisille selvittämään asioitaan Ritvan kanssa. Maurin pyynnöstä Tuija ja Immu vievät Jamin ulos, jotta aviopari voi puhua rauhassa. Kun Immu ja Jami palaavat kotiin pitkän odotuksen jälkeen, Immu yllättää Ritvan ja Maurin sängystä. Seuraavassa kohtauksessa Immu, Ritva ja Mauri matkustavat junan makuuvaunussa kohti Rovaniemeä Immun ja Ritvan työhön liittyvään kokoukseen. Mauri ja Ritva istuvat sylikkään, ja Mauri julistaa antaneensa kaiken anteeksi, mitä on tehty. Mauri paljastaa puolihuolimattomasti, ettei hänkään paria kuukautta ole ilman ollut. Hän on muun muassa ollut Jamin 18-vuotiaan lapsenvahdin kanssa ja muutaman muun kanssa. Myös Ritva paljastaa, että hänkin on ollut Immun lisäksi yhden hollantilaisen dosentin kanssa. Normia avioliiton ulkopuolisten suhteiden sopimattomuudesta on siis jälleen rikottu kummankin puolison taholta (ks. Jallinoja 1997, 100–106), ja sarjan tarinan perusteella näyttää todennäköiseltä, että näin tulee tapahtumaan vastaisuudessakin. Ritvan ilmoituksen jälkeen Mauri alkaa murjottaa, ja Immu häipyä paikalta. Jakso päättyy siihen, että

sisarukset juttelevat junan ravintolavaunussa. Tuijalta kertoo, että häneltä leikataan pala rinnasta kasvaimen takia, ja Immu näyttää, että häneltä meni pala sydäimestä.

Viimeisessä jaksossa palataan siis jälleen sarjan lähtötilanteeseen – Tuija ja Immu ovat jälleen kahdestaan. Immun romanssi Ritvan kanssa päättyy onnettomasti, mutta vaikuttaa siltä, että myös Ritvan avioliitto tulee päätymään onnettomasti tai jos se jatkuu, se ei tule olemaan onnellinen avioliitto. Jaksossa romanssin loppuminen joko epäonnistumiseen tai hirvittäväänlaiseen avioliittoon esitetään tyypilliseksi ja todennäköiseksi, ja siten pitkäaikainen parisuhde oikeana elämäntapana torjutaan. Viimeisessä jaksossa paremmaksi vaihtoehdoksi esitetään ero. Terveyskeskuksessa Tuija lukee Jamille satua: ”... ja prinssi ja prinsessa asuivat vielä muutaman vuoden yhdessä lasten takia, ja sitten ottivat eron, ja elivät onnellisina aina sen jälkeen. Sen pituinen se.”

5 Metallimies, maanviljelijä, siivooja, sosiaali- tarkkailija... työtön?

Kuuluminen kansalaisena hyvinvointivaltioon

Brittiläinen hyvinvointivaltioteoreetikko T.H. Marshall (1950/1963¹, 73–75) esitteli vuonna 1950 oppinsa kansalaisuudesta ja sen historiallisesta kehittämisestä perustellakseen hyvinvointivaltion tarjoamien sosiaalipalvelujen ja koulutuksen tarpeellisuutta. Hänen mukaansa kansalaisen oikeudet koostuivat kolmesta osasta: perusoikeuksista, poliittisista oikeuksista ja sosiaalisista oikeuksista. Perusoikeuksilla (civil rights) Marshall tarkoitti sellaisia perustavanlaatuisia yksilöoikeuksia kuin yksilön itsemääräämisoikeus ja sananvapaus. Poliittisiin oikeuksiin hän luki muiden muassa yhdistymis- ja kokoontumisvapauden sekä äänioikeuden. Sosiaaliset oikeudet puolestaan tarkoittivat hänen mukaansa oikeutta taloudelliseen hyvinvointiin ja turvallisuuteen sekä ”sivistyneen ihmisen elämään” vallitsevien standardien mukaan.

Marshall (1950/1963, 73–95, 107) korosti, että kansalaisuus tarkoittaa yhteisön täyttä jäsenyyttä, jolloin kaikkien kansalaisten tulee olla tasarvoisia siinä mielessä, että heitä koskevat samat oikeudet ja velvollisuudet. Näin luokkajärjestelmä, joka perustui epätasa-arvolle, oli ristiriidassa kansalaisuuden ihanteiden, uskomusten ja arvojen kanssa. Kuitenkaan hyvinvointivaltion tarkoitus ei Marshallin mukaan niinkään ollut yhteiskuntaluokkien välisten tuloerojen tasaaminen, vaan tavoitteena oli yleinen sivistyneen elämän turvaaminen, riskien ja epävarmuuden poistaminen sekä tasa-arvon lisääminen kaikkien ihmisten välillä: terveiden ja sairaiden, työttömien ja

¹ T.H. Marshall määritteli oppinsa kansalaisuudesta esseessä *Citizenship and Social Class*, joka alun perin julkaistiin vuonna 1950.

työllisten, vanhojen ja aktiivisten, poikamiesten ja perheenisien [sic] välillä. Tasa-arvoistaminen tarkoitti siis tasa-arvon lisäämistä nimenomaan yksilöiden eli hyvinvointivaltion kansalaisten välillä. Sosiaalisten oikeuksien tarjoaminen kaikille yksilöille mahdollistaisi heidän perusoikeuksiensa ja poliittisten oikeuksiensa toteuttamisen käytännössä².

Marshallin ajatukset tunnettiin Suomessa (ks. Kettunen 2008, 154–155), ja myös Pekka Kuusi (1961, 3–8, 15–34, 37–41), suomalaisen hyvinvointivaltion keskeinen määrittelijä, ymmärsi hyvinvointivaltion ja sen antaman sosiaalisen turvan edellytykseksi kansalaisuuden täydelle toteutumiselle. Valtiovallan toiminnan tavoitteeksi asetettiin kansalaisen paras: jokaisella ihmisyksilöllä tuli olla valtioltaan nähden samat oikeudet ja velvollisuudet. Se tarkoitti Kuusen mukaan sitä, että Suomessa lopullisesti siirryttäisiin alamaisuudesta kansalaisuuteen sekä valtiollisesta kansanvallasta sosiaaliseen, kansalaisia palvelemaan kansanvaltaan. Kuusen ajatuksissa kansanvalta, sosiaalinen tasoitus sekä taloudellinen kasvu kietoutuivat tiiviisti yhteen. Päämääräksi asetettiin, että mahdollisimman monen kansalaisen elintaso kohoaisi, mikä tapahtuisi tuotannon kasvun avulla. Sosiaalipoliitiikan tarkoituksena puolestaan oli taata kohtuulliseksi katsottu elintaso, sosiaalinen turvallisuus ja viihtyvyys kaikille yhteiskuntaryhmille, perheille ja yksilöille. Kuitenkin, siinä missä Marshall korosti sosiaalista oikeudenmukaisuutta, Kuusen tavoitteena oli ennemminkin taloudellisesti aktiivisen ja tuottavan kansanosan määrän kasvu Suomen valtion sisällä. Kuusen ajattelussa hyvinvointivaltiojärjestelmä oli kansallisen kilpailukykyyn väline ja yhteiskunta saman valtion kansalaisten taloudellinen yhteisyritys (ks. myös Kettunen 2001).

Nira Yuval-Davis (2011, 48) on tuonut esiin, kuinka kommunitaristisissa kansalaisuusteorioissa, joihin hyvinvointivaltioiteoriat kuuluvat, useimmiten oletuksena on, että kansallinen yhteisö toimii välittäjänä yksilön ja valtion välillä, muovaten ja kasvattaen yksilöä tietynlaiseksi. Historiallisesti

² Yleensä Marshallin ajatukset esitetään siten, että sosiaaliset oikeudet saavutetaan perusoikeuksien ja poliittisten oikeuksien jälkeen, ja ne merkitsevät tällöin kansalaisuuden noususta ikään kuin kolmannelle tasolle (esim. Kettunen 2008, 186). Mutta kuten myös Raija Julkunen (2006, 190) on todennut, Marshallin esityksessä sosiaaliset oikeudet ovat perusoikeuksien ja poliittisten oikeuksien *edellytyksiä* (oma kursivointi).

katsoen hyvinvointivaltioiden olleetkin hyvin kansallisia projekteja ja sidoksissa kansallisvaltioiden rajoihin, organisaatioihin ja kansalliseen yhteenkuuluvuuteen (Julkunen 1998, 8). Myös T.H. Marshallin (1950/1963, 96) mukaan kansalaisuus vaatii sidosta, tuntuu kuulumisesta yhteisöön, joka perustuu lojaaliudelle sivilisaatiota kohtaan.³

Suomessa pohjoismaisuus muodostui 1930- ja 1950-lukujen aikana ihanteeksi, joka erityisesti 1950-luvulta alkaen tarkoitti kuulumista edistykellisiin yhteiskuntiin eikä Itäblokin maihin. Edistyksen mallia haettiin erityisesti Ruotsista varsinkin sosiaalidemokraattien piirissä. Pyrkiminen pohjoismaisten hyvinvointivaltioiden joukkoon toimi yllykkeenä sosiaalipoliittisille uudistuksille Suomessa. (Kettunen 2001, 228–234; Kettunen 2008, 153; ks. myös Julkunen 2006, 31–32.) Pohjoismaille tyypilliseksi muodostui ajattelutapa, jossa yhteiskunta ja valtio samaistettiin, ja yhteiskunta käsitteenä viittasi yksilöiden ja ryhmien väliseen moraalisen järjestykseen (Kettunen 2008, 138–142). Myös Pekka Kuusen ajattelussa näkyy myrdalilainen⁴ yhteiskuntaharmonian ihanne, jossa jokainen saattoi nähdä omat etunsa koko yhteiskunnan kehityksessä, ja siksi halusi toteuttaa omaa tehtäväänsä yhteiskunnassa valistuneiden kansalaisten joukon jäsenenä (Kettunen 2001, 242–243).

Hyvinvointivaltioideologian mukaan hyvinvointivaltioon kuuluessaan kansalaisella on ollut velvollisuus omaksua sellaisia arvoja kuin tasa-arvo, solidaarisuus sekä työn kunnioitus. Yksilöiden egoistiset, itsekeskeiset pyrkimykset on pyritty sopeuttamaan hyvinvointivaltion altruistisiin pyrkimyksiin. (Ks. Kuusi 1961, 3–5.) Hyvinvointivaltion kansalaisen velvollisuuksiin on kuulunut toimiminen valtion luomissa tai sen tukemissa rakenteissa äänestämällä, järjestäytymällä ammatillisesti tai osallistumalla vapaa-ajallaan erilaisten järjestöjen toimintaan. Osallistumatta jättäminen on nähty moraalisesti tuomittavana. (Heikkilä 2001, 27–28.) Hyvinvointi- ja sosiaalipo-

³ Tosin T.H. Marshall (1950/1963, 124, 96) itse epäili kansallisen yhteisön olevan liian suuri tällaisen lojaaliuden kohteeksi. Toisaalta hän kuvasi esseessään, miten nationalismi yhdisti kansalaisia ja sai vähitellen aikaan poliittisesti muutoksia Iso-Britanniassa 1700-luvulta alkaen.

⁴ Kettunen viittaa tässä ruotsalaisen hyvinvointivaltion keskeiseen vaikuttajaan Gunnar Myrdaliin.

litiikka (mukaan lukien sitä koskeva keskustelu) ja siinä käytetyt retoriikat ja ideat voidaan siten tulkita kansalaisten puhutteluksi ja kansalaisuuden muovaamiseksi (Julkunen 2006, 187).

Hyvinvointivaltioideologiaan sisältyy kuulumisen ajatus siis kaksinkertaisena: ensinnäkin hyvinvointivaltion kansalaisia koskeva valtiolliseen yhteisöön kuulumisen sitoumus ja toiseksi, Suomen valtiota koskeva maailmanpoliittinen kuulumisen määrittely. Nira Yuval-Davisin (2006a; 2011, 7) kuulumisen kategorisointia käyttäen hyvinvointivaltio on edellyttänyt yksilöiltä sitoutumista tasa-arvon ja solidaarisuuden eettisiin ja poliittisiin arvoihin, kansalaisuuden sosiaalisen kategorian asettamista ensisijaiseksi suhteessa yksilön muihin sosiaalisiin kategorioihin, kuten luokkaan ja sukupuoleen nähden, sekä identifioitumista hyvinvointivaltion kansalaiseksi ja sen yhdeksi toimivaksi osaseksi.

Mutta vaikka hyvinvointivaltion rakentamisen historia on saattanut näyttää jälkeinpäin ristiriidattomalta, hyvinvointivaltioideologian edellyttämistä sosiaalipoliittisista uudistuksista on käyty jatkuvaa poliittista kamppailua, alkaen jo kauan ennen varsinaisen hyvinvointivaltion aikakautta ja jatkuen läpi 1900-luvun toisen puoliskon (Kuusi 1961, 9–14; Karisto & Takala 1985; Kettunen 2001). Televisio on ollut osa tätä poliittista kamppailua, sillä varsinkin 1960- ja 1970-luvuilla monet odottivat Suomessa erityisesti Yleisradion osallistuvan hyvinvointivaltion ja modernin yhteiskunnan rakentamiseen tarjoamalla yhteiskunnallista tietoa, joka auttaisi ihmisiä toteuttamaan kansalaisvelvollisuuksiaan (Ruoho 2001, 40, 164–165, 225; ks. myös Salokangas 1996, 165–178). Väitöskirjani viidennessä luvussa analysoin, miten YLE TV2:n sarjat osallistuivat tähän poliittiseen ja kulttuuriseen kamppailuun. Kysyn, miten tv-sarjat ovat juonen ja tarinan avulla tuottaneet, toistaneet sekä tarjonneet tai torjuneet hyvinvointivaltion kansalaisuutta identifikaation kohteena ja sosiaalisena kategoriana sekä hyvinvointivaltiota eettisenä ja poliittisena arvojärjestelmänä.

5.1 Sosiaalinen kansalaisuus: Hyvinvointivaltion kansalaisuutta omaksumassa

Useissa hyvinvointivaltion rakentumista koskevissa artikkeleissa yhdeksi sen kehityksen merkkipaaluksi nostetaan usein sairausvakuutuslaki vuodelta 1963 (ks. esim. Kettunen 2001, 237). Laki tarkoitti, että kaikille Suomessa asuville henkilöille tuli oikeus saada sairauden perusteella korvausta tarpeellisen sairaanhoidon kustannuksista sekä sairaudesta johtuvasta työkyvyttömyydestä. Myös raskauden ja synnytyksen perusteella alettiin myöntää korvausta niistä johtuvista tarpeellisista kustannuksista. Siten vakuutettu sai osittaista korvausta lääkärin antamasta hoidosta ja tutkimuksista, lääkärin määräämistä lääkkeistä sekä lääkärin palkkiosta. Korvaukseksi sairaudesta johtuvasta työkyvyttömyydestä alettiin myöntää päivärahaa, ja raskauden ja synnytyksen johdosta äitiysrahaa⁵.

Sairausvakuutuslain vaikutukset ja toimivuus nousevat 1960-luvun lopulla useamman jakson teemaksi sarjassa *Heikki ja Kaija*. Jaksossa Lahtiskan tapaus (jakso 22, es. 24.3.1968) Kaija tapaa yllättäen kotikulmillaan Lahtiskan, entisen naapurin, jonka kanssa he edelleen pitävät yhteyttä. Kaija pyytää Lahtiskan tulemaan käymään, ja paljastuu, että Lahtiska on sairastellut ja nälkäinen, sillä Lahtiskan säästöt ovat hupenneet kalliisiin sydänlääkkeisiin. Heikki lähettää naapurin Tommi-pojan apteekkiin hakemaan Lahtiskan lääkkeitä, ja musertunut Lahtiska muistelee Kaijalle, miten hän joutui kerjäämään lapsena sisällissodan aikaan. Heikin selvitellessä Lahtiskan papereita käy kuitenkin ilmi, että Lahtiska ei ole ymmärtänyt hakea lääkekorvauksia sairausvakuutuksesta. Heikki ottaa esiin sairausvakuutusoppaan ja he yhdessä Kaijan kanssa laskevat, että Lahtiska tulee saamaan sekä lääkkeistä että lääkärinpalkkiosta huomattavan summan takaisin. Onnellinen Lahtiska halaa kiitollisena Heikkiä.

YLE TV2:n sarjoja tutkinut Iris Ruoho (2001, 63–65) on tulkinut *Heikki ja Kaija* -sarjan pyrkineen informoimaan katsojia hyvinvointivaltion suomista uusista sosiaalisista eduista. Viitaten erityisesti kyseiseen jaksoon Ruoho esittää, että pääparilla oli luonteva suhde sosiaaliturvajärjestelmään,

⁵ Sairausvakuutuslaki (1963). <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1963/19630364>

ja he toimivat sen informanteina ja puolestapuhujina. Hänen mukaansa Lahtiskan hahmossa puolestaan kiteytyy sarjan meta-diskurssi, jossa köyhyys oli tietämättömyyden tulosta, ja poistuisi tiedon lisäämisen myötä. Ruoho toteaa, että sarja on täynnä uskoa ja toivoa paremmasta tulevaisuudesta ja edistyvästä yhteiskunnasta. (Ks. myös Aula 2003, 115–118.)

Sairausvakuutukseen liittyvä ongelma ei ole ainoa, jossa Heikki ja Kaija auttavat Lahtiskaa. Lahtiska on yksinäinen vanhus, jonka Heikki ja Kaija kutsuvat useana vuonna viettämään joulua kanssaan, koska Lahtiskan lähimmät sukulaiset välttelevät häntä. Kun Lahtiska häädetään Amurin purettavista työväenkortteleista, hän jää kokonaan vaille asuntoa. Tällöin Heikki ja Kaija majoittavat hänet pariaksi viikoksi kotiinsa, kunnes hän saa paikan vanhusten vuokra-asunnosta. (Jakso 32, es. 19.5.1969.) Muutama jakso myöhemmin sarjassa esitellään Lahtiskan uutta asuinpaikkaa jaksossa Kotilinna⁶ (jakso 37, es. 12.1.1970), ja Kaija, Heikki sekä Lahtiska keskustelevat siitä, miten vaikeaa näihin vuokra-asuntoihin on päästä ja miten monilla niihin olisi tarve.⁷

Toisaalta *Heikissä ja Kaijassa* on esillä myös toisenlainen ratkaisu vanhusten asumisongelmaan. Kun Kaijan isä kuolee, alkaa Kaija suostutella äitiään muuttamaan heille kaupunkiin. Äiti kuitenkin ilmoittaa, ettei hän halua tulla tyttärensä luo lapsenpiiaksi. Sen sijaan äiti ostaa itselleen muille etukäteen siitä kertomatta pienen maatalon läheltä entistä kotitilaansa ja antaa myyntivoitosta Heikille ja Kaijalle osan omakotitalon ostamista varten. Sarjan dialogissa painotetaan usein Kaijan äidin itsepäisyyttä, jolla myös selitetään äidin ratkaisua, mutta toisaalta sarjassa muutoinkin tuodaan esiin se, miten Kaijan maalainen tausta vaikuttaa hänen ja hänen äitinsä ratkaisuihin. Sarjan tarinoissa maalaisuuteen liitetään omillaan pärjäämisen ee-

⁶ Jakson nimi viittaa tamperelaisen Kotilinna-säätiön vuokra-asuntoihin, jotka oli tarkoitettu vähävaraisille yli 65-vuotiaille tamperelaisille (Keskilä 1974, 9–11).

⁷ Kritiikeissä Lahtiskan muuttoa vuokra-asuntoihin kommentoitiin kahdella tavalla: *Kouvolan Sanomien* Kalle Helander (14.1.1970) oli kyllästynyt samantyyppisten aiheiden jauhamiseen, vaikka piti selvänä, että Lahtiskan asumishuolien kuntoonsaattamisessa oli mielenkiintonsa. *Kansan Uutisten* Troikka (16.1.1970) puolestaan piti aihetta tärkeänä ja uskoi, että se oli omiaan hälventämään niitä epäilyksiä, joilla edelleen suhtauduttiin ”sosiaalista huoltotoimintaa” kohtaan.

tos. Aivan sarjan viimeisissä jaksoissa Kaijan äitikin on kuitenkin ilmeisesti muuttanut vanhainkotiin Ylöjärvelle.

Erityisesti Lahtiskaan liittyvien tarinoiden kautta *Heikissä ja Kaijassa* kyllä esitellään hyvinvointiyhteiskunnan tarjoamia palveluja ja taloudellisia tukia. Silti väitän, että tulkinta, jonka mukaan sarja ennen kaikkea toimi hyvinvointivaltion puolestapuhujana, on hivenen pelkistetty. Pikemminkin voisi sanoa, että *Heikissä ja Kaijassa* pääpariin liittyvien erilaisten tapausten kautta sarjat kutsuvat katsojat pohtimaan moraalisia kysymyksiä, joita syntyy, kun valtion sosiaalipoliittiset säädökset vaikuttavat yksilöiden ja perheiden elämään. Sarja nostaa esiin kysymyksen, saavuttavatko kaikki sosiaaliset edut niihin oikeutetut saajat ja ovatko nämä tarjotut edut oikeita ratkaisuja näissä ongelmatilanteissa.

Heikki itse joutuu myös turvautumaan sairausvakuutukseen (jakso 26, es. 20.10.1968). Heikki on aiemmin joutunut työpaikallaan onnettomuuteen ja häneltä on murtunut käsi. Tästä johtuen Heikki on jonkin aikaa työkyvytön ja sairauslomalla. Korvauksen saaminen sairausvakuutuksesta kestää kuitenkin kauan, ja Heikki ja Kaija ovat hermostuneita, koska näyttää jo siltä, että heillä ei ole varaa maksaa seuraavaa lainanlyhennystä. Erityisesti Kaija pelkää, että pankki irtisanoo lainan ja he menettävät talon ja samalla Kaijan äidin talon, sillä se on kiinnitetty omakotitalon lainaa vastaan.

Seuraavan jakson (jakso 27, es. 17.11.1968) alussa paljastuu, että sairausvakuutusmaksun viivästyminen johtuu siitä, ettei Mestari, Heikin työnantaja ja esimies, ole osannut täyttää oikeaa lomaketta ja lähettää sitä vakuutusyhtiöön vaan on ilmoittanut työtapaturmasta vain sairaalaan. Kun Heikin isä vaimoineen tulee vierailemaan Heikin ja Kaijan luona, Kaijan äiti kertoo jo pihalla Heikin isälle, että nuoret ovat nyt taloudellisissa vaikeuksissa, koska Heikki ei ole saanut sairausvakuutusmaksua tililleen. Heikin isä ottaa taloudelliset ongelmat puheeksi pariskunnan kanssa. Heikki kuitenkin suuttuu Kaijan äidille siitä, että tämä on kertonut isälle heidän asioitaan, sekä torjuu Heikin isän avun. Jakso päättyy siihen, että Heikki pyytää anteeksi Kaijan äidiltä.

Tarina Heikin ongelmista oman sairausvakuutuksensa kanssa ei niinkään rakenna käsitystä hyvinvointivaltiosta yksilön kaikkien ongelmien ratkaisijana. Pikemminkin se tuottaa käsitystä, että sairausvakuutukseen liittyvät määräykset ovat varsin monimutkaisia toteuttaa ja että järjestelmä

on yksilön kannalta byrokraattinen ja joustamaton. Sarjan tarina tarjoaa katsojille positiota, jossa hän voi samaistua näihin vaikeuksiin olettaen, että myös sarjan katsojalla saattaa olla ongelmia uusien säädösten toteuttamisessa omalla kohdallaan. Informoimisen ohella sarja siis pyrkii tarjoamaan ymmärrystä ja tukea tällaisille katsojille, kun sarja kuvaa Heikin ja Kaijan epätoivoa tiukkojen määräysten ja puutteellisen hakemuksen seurausten edessä. Hyvinvointivaltio ei näissä jaksoissa näyttäyty yhteisöllisenä kuulumisen kohteena vaan byrokraattisena järjestelmänä, josta selviäminen vaatii yksilöltä erityisiä taitoja.

Myöskään aikalaisnäkemyksissä *Heikin ja Kaijan* ei tulkittu toimivan hyvinvointivaltion puolestapuhujina vaan vasemmistolaiseen kulttuuripoliittikkaan rinnastuva kritiikki oli sarjaan tässä(kin) suhteessa varsin tyytymätön. Vaikka jakson 27 lopusta se ei varsinaisesti käy ilmi, Harmsin et al. (1970, 163) Yleisradiolle tekemässä raportissa kyseinen jakso on tulkittu siten, että pariskunta saa tarvitsemansa rahat lainaksi Heikin isältä. Raportin kirjoittajat arvostelivat sarjaa siitä, että pääparin vaikeudet, kuten työttömyys tai sosiaalinen turvattomuus, ratkeavat yksilötasolla eikä niihin haeta yhteiskunnallisia syitä eikä ratkaisuja – sellaisiin korkeintaan ohimennen viitataan. Heikin ja Kaijan, ”yrittävien ihmisten”, avuksi tulevat omaiset ja ystävät, kuten raportissa ivallisesti huomautetaan. Myös parissa lehtikritiikissä toistettiin harmistuneena raportin esittämä arvostelu siitä, että Heikin ja Kaijan ongelmat ratkesivat yksityisen avun eli perheen ja ystävien eikä yhteiskunnan avulla⁸. (Ks. myös luku 2.)

Myöhemmin samana vuonna esitetyssä jaksossa Heikki on vähällä joutua työttömäksi. Tällöin Heikki ja hänen ystävänsä Antero keskustelevat työttömyyskorvausten tarpeellisuudesta. Antero ei arvosta työttömyysavustuksia vaan lausuu ponnekkaasti, että miehille pitäisi hankkia töitä. Heikki, jolla on työttömyyden uhasta omakohtaista kokemusta, vaikuttaa kuitenkin olevan toista mieltä. (Jakso 28, es. 15.12.1968.) Heikin ja Anteron näkemykset toistavat kahdenlaista diskurssia, joilla työllisyyttä, työttömyyttä ja siihen liittyvää sosiaaliturvaa on Suomessa hyvinvointivaltion aikana käsitelty. Toisaalta on nähty, että yhteiskunnan tehtävä on ollut taata kansalaisilleen perustoimeentulo ja lievittää työttömyydestä johtuvaa taloudellista

⁸ Paavo: Savo 29.4.1970; Cassius: Pohjolan Sanomat 4.5.1970.

turvattomuutta. Samanaikaisesti on oletettu, että yksilöt ovat mieluummin jouten kuin töissä, ja siksi mielellään elävät pelkän työttömyyskorvauksen turvin. (Alasuutari 1996, 75–82.)

Anteron näkemyksessä töiden tarjoamisesta on lisäksi jälkiä vielä vanhemmasta, vielä 1920- ja 30-luvuilla vallinneesta käytännöstä, jossa työttömiä, nimenomaan työttömiä miehiä, pyrittiin työllistämään hätäaputöin poikkeuksellisina kriisiaikoina. Työttömyyskortistoon ei tuolloin kuitenkaan hyväksytty läheskään kaikkia miehiä eikä suurintaa osaa naisista – vain miehen holhouksen ulkopuolella elävät naiset. (Peltola 2008, 165–194.) Hyvinvointivaltio edellytti asenteellista muutosta kansalaisiltaan, kun viranomaiset muuttuivat esivallan edustajista palvelun välittäjiksi. Työtön ei joutunut enää anomaan kortistoon pääsyä, vaan hänellä oli oikeus saada työttömyyskorvausta rahassa. (Kalela 2005, 250.) *Heikki ja Kaija* -sarjan Antero, joka itse tulee palkallaan hyvin toimeen, kannattaa vielä työntekemisen vaatimusta jokaiselle (miespuoliselle) kansalaiselle, kun taas Heikin hankalan tilanteen kautta katsojille tarjotaan näkemystä työttömyyskorvausten tarpeellisuudesta ja oikeudenmukaisuudesta.

Hyvinvointivaltiolla on sanottu olevan naisystävälliset kasvot. Naisystävällinen valtio on yhteiskuntautopia, jossa naiset voivat yhdistää ansio-työn ja äitiyden joutumatta miehiä heikompaan taloudelliseen tai sosiaali- seen asemaan. Vaikka pohjoismaista hyvinvointivaltiota on pidetty tärkeänä askeleena kohti naisten täysivaltaista kansalaisuutta, käytännössä pohjois- mainen hyvinvointivaltio on kuitenkin perustunut miehen palkkatyökansalaisuuden perustalle. Myös Suomessa varhainen sosiaalipolitiikkaa on pyrkinyt tukemaan naisten asemaan äiteinä ja miesten perheenlättäjinä, ja on siten tuottanut sukupuolittunutta, kaksijakoista kansalaisuutta. (Anttonen 1994, 203–204; Sulkunen 1991, 121; ks. myös Sulkunen 1989b, 72–83.) 1930-luvulta 1950-luvulle naisuus samaistui pitkälti äitiyteen, ja suurin osa naisjärjestöistä sekä puolueista ja niiden naisosastoista perusti perhe- politiikkansa kotiäitiyden mahdollistamiseen kaikille naisille sekä kotiäi- din aseman parantamiseen, kommunisteja lukuun ottamatta (Ollila 1994, 160–164; ks. myös Satka 1994).

Vasta 1960-luvun puolivälissä Suomessa alkoi keskustelu naisten ja miesten sukupuolirooleista. Yhdistys 9 oli keskustelussa aloitteellinen, ja se otti etäisyyttä naisjärjestöihin, jotka olivat keskittyneet naisen erikoislaa-

dun korostamiseen ja kyseenalaisti ajatuksen, jonka mukaan naisen pitäisi yksin vastata lastenhoidosta ja kotitöistä. Yhdistys 9:n aloitteet miehen roolin muuttamisesta ja isien oikeudesta ja velvollisuudesta lasten- ja kodinhoitoon saivat kuitenkin hyvin vähän huomiota. Sen sijaan sanoma- ja aikakauslehdissä kysymys sukupuolirooleista ajautui melko voimakkaasti kannanotoiksi joko kotiäitiyden tai ansioäitiyden puolesta. (Eskola 1968, 7–37.)

Kunnallisen päivähoiton järjestämisestä sekä äidinpalkan käyttöön- otosta tuli keskeisiä kiistakysymyksiä (Julkunen 1994, 196–197; Hyvärinen 1999, 17). *Heikki ja Kaija* -sarja osallistui tähän keskusteluun nostamalla yhä uudelleen esiin kysymyksen siitä, voisiko Kaija palata töihin Jannen syntymän jälkeen⁹. Kaija, joka on käynyt kauppakoulun ja on näin ollen koulutukseltaan merkantti, haluaisi palata työelämään, mutta Heikki on sitä vastaan. Aluksi sarjan tapa käsitellä asiaa on sävyiltään kepeä, kuten jaksossa *Älä hellitä, Heikki* (jakso 19, es. 27.11.1967). Jaksossa Kaija tulee illalla verstaalle tuomaan Heikille ruokaa. Kun Heikki menee vaihtamaan terää konehallin puolelle, Kaija juttelee Heikin esimiehen, Mestarin, kanssa konttorissa. Kaija kertoo tälle heidän tiukasta taloustilanteesta ja sanoo, että haluaisi mennä töihin, mutta Heikki on sitä vastaan. Heikki on sitä mieltä, ettei se kannata. Kaija: ”*Ja on me se moneen kertaan laskettu, ettei se kyllä mitään kannatakaan – ainakaan paljon...*” Keskustellessaan Mestarin kanssa Kaija kuulee, että tämän pitäisi vielä laskea saman yön aikana urakkatarjous, vaikka hän on tehnyt jo monen yön ajan metallitöitä. Kaija kiinnostuu ja tarjoutuu laskemaan tarjouksen. Mestari epäröi, mutta Heikki myöntelee ja sanoo, että Kaijan on tehnyt jo kauan mieli tuollaisiin töihin. Jakson lopussa Kaija kommentaa miehet konehallin puolelle työhön siksi aikaa, kun hän laskee tarjouksen. Mestari toteaa myhäillen Heikille, että he tarvitsisivatkin tänne tuollaista pomoa, johon Heikki vastaa nauraen: *Älä helkkarissa semmosia puhu!*¹⁰

⁹ Kaijan valinta kotiin jäämisen ja työhön menemisen välillä sekä hänen tiivis sidoksensa kotiin nostetaan esiin jaksoissa 12 (es. 21.8.1967), 19 (es. 27.11.1967), 20 (es. 25.12.1967), 28 (es. 15.12.1968), 39 (es. 9.3.1970), 43 (es. 23.10.1970) ja 47 (es. 21.3.1971) sekä käsikirjoituksessa *Teijan syy* (esitetty 31.1.1966, ei arkistotallennetta).

¹⁰ Sarjassa raotetaan myös varovasti sukupuolitetun työnjaon raja-aitaa, kun jaksoissa 17 (es. 30.10.1967) ja 40 (es. 4.5.1970) tuodaan esiin, kuinka Lissulta eivät oikein suju kotityöt,

1960- ja 70-luvun taitteessa kotiäitikeskustelun kanssa nivoutui yhteen toinen keskustelu, jota käytiin lähiöistä ja niissä asuvien ihmisten ongelmista. Elokuva *Vihreä leski* (1968) osallistui tähän keskusteluun ja herätti kriitikoiden keskuudessa voimakkaita kannanottoja siitä, kuinka realistista ja siis onnistunutta lähiöasumisen ja kotiäidin aseman kuvaus oli (Pantti 1998, 163–170). Samana vuonna kuin elokuva *Vihreä leski* ilmestyi, keskusteltiin myös *Heikissä ja Kaijassa* kotiäidin yksinäisyydestä.

KAIJA: *Kyllä mulla onkin kuule välillä aika epämääräinen olo, ku mää täällä yksistäni oon ja mietin kaikkee. Sulla on sentään helpompaa, kun saat olla päivät töissä ja nähdä ihmisiä.*

HEIKKI: *Ei siellä jouda paljo kavereittein kanssa suuta soittaaan. Kyllä siellä saa niska limassa painaa koko ajan. Sulla on kiva, sää voit vetää lonkkaa aina ku sää haluat.*

KAIJA: *Niinks luulet? Entäs Janne?*

(Jakso 28, es. 15.12.1968)

Jaksossa *Autonosto* (jakso 43, es. 23.10.1970) Kaija juttelee Lissun kanssa ja toteaa tälle, että Heikki on niin elämässä kiinni, mutta hän vain kyyhöttää kotona. Kaija harmittelee, ettei hänellä ole mitään harrastuksia eikä mitään omaa, mutta Heikki vaan sanoo, että osta leninki. Kaija sanoo, että häneltä puuttuu jotakin ja valittaa, ettei hän enää edes tiedä, mitä maailmassa tapahtuu. Lissu kysyy, haluaisiko Kaija oikein alkaa osallistumaan. Kaija kieltää ensin, mutta myöntää sitten. Kaija sanoo ajattelevansa, ”*että kyllä noi kaupungin herrat tarttis pistää koville. Et näillekin kulmille sais lasten päivähoidon*”. Kaija kertoo Lissulle olevansa ainoastaan mukana omakotiyhdistyksessä, joka sekin ”tuppaa useimmiten oleen sellanen kahvikerho”. Siellä on kuitenkin Kaijan mielestä ”yksi kiva rouva”. Viime kokouksessa rouva oli ehdottanut, että he menisivät osoittamaan mieltä Keskustorille ja vaatimaan parempaa valaistusta heidän kaupunginosaansa sekä lisännyt piloillaan, että he samalla kivittäisivät Hämeenkadun ja Kauppakadun katuvalot rikki. Muut omakotiyhdistyksen rouvat olivat paheksuneet ehdotusta, mutta Kaijaa se oli naurattanut.

mutta hänellä olisi lahjoja maalariksi isänsä tapaan. Antero puolestaan ei hallitse maalaus- ja tapetointihommia.

Sarjan kuluessa Heikin ja Kaijan elämäntavan erilaisuus alkaa vähitellen koetella heidän parisuhdettaan. Tilanne kärjistyy jaksossa 47, jossa Kaija jälleen valittelee Heikille sitä, että hän on aina vain kotona eikä pääse edes harrastuksiin niin kuin Heikki. Heikin mielestä Kaija ei ymmärrä hänen työtään ja sen vaativuutta. Kiivaan sanailun jälkeen Kaija yrittää tehdä sovintoa kysellen Heikin täydennysopinnotta työväenopistossa, mutta Heikki on ynseä. Kaija on ollut aiemmin heistä koulutetumpi, mutta joutuu huomaamaan, ettei hän enää hallitse Heikin oppikirjojen kaikkia asioita omien opintojensa pohjalta. Keskustelun kuluessa Kaija alkaa epäillä, että Heikki on ihastunut samalla työpaikalla työskentelevään nuoreen naiseen, Tainaan, jota Heikki ihailee niin tämän koulutuksen kuin ulkonäön vuoksi. Työpaikalla Taina flirttaileekin Heikin kanssa. Taina suostuttelee, ehkä piloillaan, Heikkiä tulemaan hänen luokseen, jotta hän voisi opettaa Heikille niitä laskuja, joita tämä ei osaa. Heikki on hämmentynyt ja närkästynyt. Illalla kotona Heikki kuitenkin ehdottaa Kaijalle, että hän kävisi ”ystävän” luona kysymässä apua hankalaan laskutehtävään. Kaija kannustaa Heikkiä tekemään niin tietämättä, kenestä on kysymys. Jakson lopussa Heikki pukee jo ulkovaatteet päälleen ja on lähdössä, mutta kääntyy kuitenkin takaisin. (Jakso 47, es. 21.3.1971.) Sarjan tarinassa Kaijan kotiäitiys siis tuottaa lopulta aviollisen kriisin ja uhan avioliiton ulkopuolisesta suhteesta.

Tutkimusaineistooni kuuluvissa kritiikeissä kysymystä Kaijan työssäkäynnistä ei huomioitu mitenkään, vaikka samaan aikaan sanoma- ja aikakauslehdissä väiteltiin sukupuolirooleista. *Heikki ja Kaija* -sarjan kriitikot eivät keskustelusta huolimatta ilmeisesti pitäneet kysymystä Kaijan työssäkäynnistä yhteiskunnallisesti niin merkittävänä asiana, että sitä olisi ollut tarvetta kommentoida. Kuitenkin samoihin aikoihin esitetty elokuva *Vibreä leski* (1968) aiheutti hyvinkin vilkkaan keskustelun siitä, kuvasiko elokuva realistisesti ja ”yhteiskunnallisesti edustavasti” lähiössä asuvien kotiäitien ongelmia (Pantti 1998, 163–170). Voidaan ajatella, että kriitikoilta jäi huomaamatta televisiosarjan eri jaksoissa silloin tällöin esiin nostettu kritiikki, kun taas *Vibreä leski* elokuvalla ominaiseen tapaan keskittyy tähän yhteen aiheeseen, jolloin sitä on mahdotonta kritiikissä sivuuttaa. Toisaalta *Heikin ja Kaijan* kriitikot kommentoivat hyvinkin yksityiskohtaisesti tiettyjä sarjan jaksoja, ja ottivat kantaa esimerkiksi työnantajan ja työntekijöiden välisten suhteiden kuvaukseen tai kysymykseen ammatillisesta järjes-

täytymisestä, jotka yhtä lailla olivat vain yksittäisten jaksojen teemoja (ks. luku 2). Laura Saarenmaa (2010, 225–235, 251–266, 281–289, 318–320) onkin tuonut esiin, miten 1960-luvun sukupuolikeskustelu oli hyvin kontekstisidonnaista, julkaisukohtaista ja paikallista. Keskustelu oli siksi tässä vaiheessa helppo myös jättää kokonaan huomiotta siitä huolimatta, että sukupuolikeskustelua kyllä käytiin melko kiihkeästi, etenkin ajanvietelehdissä ja näistä varsinkin naistenlehdistä.

Sarjan useissa jaksoissa kehittyvän tarinan, jossa Kaijan kotiäitiys, ja Kaijan siitä johtuva kyllästyminen elämäänsä, kateus Heikin menoja ja harrastuksia kohtaan sekä Heikin kyllästyminen vaimoonsa tämän keskustelunaiheiden suppeuden vuoksi, voi tulkita yllättävänkin voimakkaaksi kritiikiksi vallitsevia sosiaalipoliittisia linjauksia kohtaan. Kaijan ammatillisen osaamisen katoaminen, hänen henkilökohtaisen elämänsä näivettyminen ja parisuhteen rakoileminen toistavat käsitystä, että hyvinvointivaltion projekti tasa-arvon puolesta oli edelleen kesken ja naisten kansalaisuuden toteutuminen vielä vasta osittaista, sillä naisen kohdalla sukupuolen sosiaalinen kategoria oli käytännössä paljon merkittävämpi kuin universaalinen kansalaisen. Näin myös kuuluminen hyvinvointivaltioon oli vain osittaista: Heikki oli sen täysivaltainen jäsen, mutta Kaija ei.

Kurittoman konstaapelin kritiikki hyvinvointivaltion kontrollia kohtaan

Parikymmentä vuotta myöhemmin sarjassa *Reinikainen* päähenkilö joutuu saman kysymyksen äärelle kuin *Heikki ja Kaija* -sarjan pääpari: mitä tehdä maalla asuvan vanhan äidin kanssa? Reinikaisen äiti asuu edelleen Hämeenperässä vanhassa mökissään, mutta hänen sairauskohtauksensa jälkeen Reinikainen suostuttelee äitiään muuttamaan kaupunkiin. Äiti ilmestyykin yllättäen muuttokuormansa kanssa poikansa kerrostalokaksioon, mitä päähenkilö kauhistuu. Suostuttelujen jälkeen äiti kuitenkin muuttaa lopulta vanhainkotiin. (Jakso 12, es. 19.3.1983.) Vanhainkoti näyttäytyy kuitenkin hyvin ankeana paikkana, jossa äiti ei viihdy. Muut asukit ovat apaattisia, ja vanhusten ainoaksi viihdykkeeksi tarjotaan radion uskonnollista ohjelmaa. Vanhainkodin henkilökunta puolestaan ei ole ihastunut Reinikaisen äitiin,

joka terveydenhoitajan mukaan häiritsee muita ihmisiä eikä ole sopeutunut yhteiselämään. (Jakso 14, es. 16.4.1983.)

Reinikaisen äiti kuvataan poikansa kaltaiseksi, turhanpäisinä pitämistään yhteiskunnan normeista piittaamattomaksi yksilöksi, joka tietää itse, mikä hänelle on parasta. Siten äiti ja päähenkilö joutuvat kumpikin konfliktihin hyvinvointivaltion ja sen normittavien käytäntöjen kanssa. Reinikainen itse päättyy väärinkäsitysten, mutta myös henkilökunnan rutiininomaisen toiminnan vuoksi ensimmäisessä jaksossa poliisiputkaan ja myöhemmin melkein suljetaan sairaalan psykiatriselle osastolle (jakso 5, es. 25.12.1982). Sarjassa vastakkain ovat siten vapaat yksilöt sekä tasapäistävänä esitetty, konservatiivinen ja elämälle vieras (hyvinvointi)valtio.

Sarjassa toistetaan sellaista hyvinvointivaltiota koskevaa diskursssia, jossa valtio vie kansalaisilta vapauden puuttumalla liiaksi heidän elämäänsä. Diskurssi tuottaa käsitystä hyvinvointivaltiosta massiivisena koneistona, joka on monimutkaisen byrokraattinen ja sen asiakkaat vailla mahdollisuuksia vaikuttaa sen toimintaan. Tällainen kritiikki oli julkisessa keskustelussa yleistynyt 1970-luvun puolivälistä alkaen. Erilaisissa painetuissa puheenvuoroissa ja raporteissa, mielipidekirjoituksissa ja teatterinäytelmissä käsiteltiin kriittisesti muun muassa sosiaalityöntekijöiden toimintaa ja vanhusten laitoshoidtoa. (Ks. Karisto & Takala 1985, 7, erit. 62–74, 76–101; ks. myös Alasuutari 1996, 108–113; EVA: Murros vai muutos 1985, 12–15.) Sen sijaan 1980-luvulla tehdyissä mielipidekyselyissä valtaosa vastaajista suhtautui hyvinvointivaltion tarjoamaan sosiaaliturvaan ja muihin palveluihin pääosin myönteisesti¹¹ (Uusitalo 1987). Tosin Raija Julkunen (2001, 81–82) on huomauttanut, että kyselyt sosiaaliturvan kannatuksesta eivät välttämättä kerro hyvinvointivaltion kannatuksesta.

Sanomalehtien pääkirjoituksia analysoineen Pertti Alasuutarin (1996, 112–113) mukaan kuitenkin juuri 1980-luvun alussa oli nähtävissä muutos tavassa ymmärtää sosiaalipolitiikan kansalainen: taloudellista apua kaipaavan asianosaisen tai hoitoa tarvitsevan potilaan sijaan alettiin selvästi useammin puhua asiakkaista kuluttajan merkityksessä. Taustalla oli ajatte-

¹¹ Uusitalon tutkimuksen mukaan hyvinvointivaltion kannatus kuitenkin väheni tultaessa poliittisesti vasemmalta oikealle, ja oli pienintä suurituloisten keskuudessa.

lu, jonka mukaan sosiaalipoliittisia järjestelmiä voi parhaiten kehittää antamalla asiakkaille valinnanmahdollisuuksia, jolloin huonosti toimivat tai epätarkoituksenmukaiset palvelut karsiutuisivat pois. Samanlainen diskursusin muutos tapahtui myös sosiaalipoliittisessa tutkimuksessa (Järvelä 1989, 115).

1980-luvun tutkimuskirjallisuudessa on myös nostettu esiin, kuinka epäily hyvinvointivaltion passivoivasta vaikutuksesta sekä sosiaalietuuksien väärinkäytösten yleisyydestä kasvoi jatkuvasti 1960-luvulta alkaen (Karisto & Takala 1985, 76–95). *Reinikaisen* päähenkilö, jonka leimallisimpia luonteenpiirteitä ovat välinpitämättömyys turhia sääntöjä kohtaan sekä auktoriteettikammoisuus (ks. Hokka 2006), suhtautuu hyvin pidättyvästi ja varauksella poliisiaseman kanta-asiakkaisiin, toisin kuin muut poliisit. Reinikainen kylläkin kutsuu juuri vankilasta vapautuneen miehen lounaalle, mutta vain osoittaakseen armeijasta karanneelle pojalle, että hänen on syytä palata takaisin suorittamaan velvollisuuttaan. Vankilasta vapautuneen miehen pitäisi olla yhteiskuntaan sopeutunut, mutta Reinikainen osoittaa sekä sosiaalitarkkailija Ailille että katsojille, kuinka varuillaanolo miehen suhteen on kuitenkin tarpeen. Ailin innokkaasta tuesta ja aseistakieltäytyjän oikeuksiin liittyvästä neuvonnasta huolimatta nuori poika palaa armeijaan, kun Reinikainen saa osoitettua hänelle, ettei vankila ole armeijaa miellyttävämpi vaihtoehto. Jaksossa uusinnetaan näin käsitystä, että vankilakundit ovat oma lajinsa eivätkä muuta tapojaan yhteiskunnan puuttumisesta huolimatta. (Jakso 8, es. 8.1.1983.)

Kun poliisien vanha tuttu, pultsari Arska joutuu toimitusjohtaja Grönbloomin väkivaltaisen hyökkäyksen kohteeksi, muut poliisit haluavat auttaa häntä nostamaan syytteen päällekkäymisestä ”riistoporvaria vastaan”, kuten Arska itse sanoo. Reinikainen kuitenkin tuhahtelee ajatukselle ja estelee heitä vetoamalla siihen, että juttu on muutenkin tarpeeksi sotkuinen (jakso 3, 13.11.1982). Siinä missä muut poliisit ovat kyseisessä kohtauksessa hyvinvointivaltion ja sen koneiston edustajia, ja toimivat kohtuuttoman innokkaasti tasa-arvon ja oikeudenmukaisuuden nimissä, Reinikainen itse näyttäytyy sarjassa poliittisista dogmeista vapaana ja monimutkaisia hallinnollisia prosesseja kaihtavana yksilönä.

Kuudennessa jaksossa (es. 11.12.1982) Reinikainen ja konstaapeli Jänkälä hälytetään nappaamaan kouluunsa murtautunut teinipoika. Kuuluste-



Sarjan ensimmäisessä jaksossa Reinikainen joutuu poliisien rutiininomaisen toiminnan vuoksi syyttömänä putkaan.

luissa poika saa sosiaalitarkkailija Ailin kyyneliin toistelemalla, että hänen isänsä on työtön ja perhe on köyhä. Reinikainen löytää kuitenkin aukkoja hänen selityksistään. Pojan kohtalo jää auki – hänet päästetään menemään, mutta luvataan ottaa yhteyttä – minkä jälkeen Reinikainen tokaisee Ailille: ”*Meidän on lähettävä hakkeen seuraavaa urbanisoituvan yhteiskunnan ubria*”. Niin teinipojan kuin pultsari-Arskan tapauksessa sarja tekee pilaa sellaisesta hyvinvointivaltion käytäntöihin liitetystä diskurssista, jossa kaikkien sosiaalisten ongelmien syyt löytyivät yhteiskunnan rakenteista, ei yksilöistä itsestään (ks. Karisto & Takala 1985, 86–87).

Sosiaalitarkkailija Ailin hahmossa ruumiillistuvat hyvinvointivaltioon sisältyvät hoivan ja tuen ajatukset. Aili on ainoa läpi koko sarjan mukana oleva naispuolinen henkilöahmo. Hänet on kuvattu stereotyyppisen naiselliseksi: Aili itkee usein, kikattaa ja muuttaa usein yllättäen mieltään. Sarjan ensimmäisessä jaksossa Aili tekee Reinikaisen luokse ammatillisen kotikäynnin tämän oletetun alkoholiongelman vuoksi. Reinikainen kuitenkin tekee pilaa hänen kysymyksistään, jolloin Aili alkaa itkeä. Osat vaihtuvat ja

Reinikaisesta tulee nyt se, joka kyselee osanottavasti perhesuhteista ja Ailin ongelmista. Näin Reinikainen kykenee hetkessä ottamaan Ailin ammatin hoitaakseen.

Sarjassa toistuu useamman kerran juonikuvio, jossa Reinikainen osuu oikeaan epäillessään, että Ailin asiakkaat eivät todella ole tämän tarjoaman avun tarpeessa vaan yrittävät höynäyttää Ailia. Hänen herkkäuskoisuutensa sekä innokkuus ymmärtää ja auttaa ketä tahansa kuvataan katsojille Reinikaisen näkökulmasta, ja siten hänen henkilöhahmonsa näyttäytyy naiivina verrattuna Reinikaisen omaa vastuuta korostavaan ideologiaan.

Anneli Anttosen (1994, 206) mukaan hyvinvointivaltiolla on sekä maskuliiniset että feminiiniset kasvot. Hyvinvointivaltion osat voidaan institutionaalisesti jaotella sosiaalivakuutuksiin ja sosiaalipalveluihin, joista ensimmäistä hän on luonnehtinut maskuliiniseksi sosiaalipolitiikaksi, jossa huolehditaan ensisijaisesti taloudellisesta toimeentulosta. Sosiaalipalveluilla puolestaan organisoidaan inhimillistä huolenpitoa, ja ne yhdistetään naiseen ja hoivaamiseen. Anttonen toteaa, että nämä rakenteet määrittävät eri tavoin kansalaisuutta ja sosiaalisia oikeuksia. Anttonen itse tuo esiin, että tällainen jaottelu pelkistää asetelmaa liiaksi siksi, että juuri sosiaalivakuutukset ovat vähentäneet mieselättäjyyden merkitystä (ks. myös Julkunen 2010, 80). Siitä huolimatta sosiaalivakuutus myös jakaa kansalaiset edelleen kahteen osaan: ansioturvan ja minimiturvan saajiin. Erottelu hyvinvointivaltion sisältämien erilaisten järjestelmien välillä on tärkeää, koska se tuo esiin sen, miten hyvinvointivaltiosta ei voi puhua yhtenäisenä kokonaisuutena – vaan erilaisten osien ja ideologioiden summana. Näistä erilaisista osista puhutaan julkisessa keskustelussa usein jopa ristikkäisin diskurssein. *Reinikaisen* tapauksessa juuri sosiaalipalvelut ja siihen liittyvä ideologia ovat se hyvinvointivaltion (feminiininen) osa, jolle sarjassa naureskellaan.

Toisaalta voidaan väittää, että hyvinvointivaltion tarkastelun yhteydessä sukupuolijärjestelmän tutkimus on 1980- ja 1990-luvuilla toistanut myyttiä ”hoivaavasta naisesta” (Koivunen 1998; ks. myös Peltonen 1998). Mutta siinä missä naistutkimuksen tarkoituksena on ollut tämän näkökulman kautta nostaa naisia sosiaalipoliittisina toimijoina esiin, komediasarja *Reinikaisessa* ”hoivaavan naisen tarina” (ks. Koivunen 1998) tarjotaan karrikoituna ja irvailevana versiona. Aili on ”sosiaalitannta”, mitään reaali maailmasta ymmärtämätön naispuolinen virkailija. Tosin Aili on sellaisena liian

lempeä ja ymmärtäväinen, toisin kuin yksilön elämää rajoittavat virkakis-konsa Reinikaisen äidin vanhainkodissa. Tällainen hyvinvointivaltiota ja sen sosiaalipalveluita voimakkaasti sukupuolittava diskurssi tuottaa käsitys-tä, että naiset, niin hoivaajina (sosiaalivirkailijat) kuin hoivattavina (Reini-kaisen äiti) häiritsevät muutoin rationaalisesti toimivan yhteiskunnan toi-mintaa, eivätkä varsinaisesti kuulu siihen. Sarjan diskurssissa päähenkilön, konstaapeli Reinikaisen reilu ja hyväntahtoinen luonne toimii selityksenä sille, että näitä epärationaalisia naisia kuitenkin siedetään ja heidän kansa-san yritetään pärjätä. Kuten monissa kansallisuustarinoissa aiemmin (ks. Kivimäki 2012), myös hyvinvointivaltion kansalaisuus on sarjan esityksessä maskuliinista.

Voidaan väittää, että sarjassa Reinikainen hyvinvointivaltiojärjestelmän olemassaoloa ei lopulta sinällään kyseenalaisteta: Reinikainenkin haluaa äitinsä muuttavan vanhainkotiin sen sijaan, että tämä muuttaisi poikansa luo. Vanhainkodin esitetään siten olevan paras saatavilla oleva ratkaisu äi-din terveyden heikentyessä, vaikka äiti ei siellä viihdykään¹² (jakso 12, es. 19.3.1983). Toisaalta hyvinvointivaltion ja sen sosiaalipalvelujen näkökul-masta sarjan viimeinen jakso on erityisen mielenkiintoinen (jakso 15, es. 30.4.1983). On vappu, ja hyvinvointivaltion järjestyksestä huolehtivilla ihmisillä, kuten poliiseilla ja sosiaalitarkkailijoilla, on kiire. Tässä viimei-ssä jaksossa Ailin työ näyttää hyvin tarpeellisena, sillä Aili huolehtii pojasta, jonka äiti on joutunut jälleen kerran putkaan juopumuksen vuoksi. Merkille pantavaa kuitenkin on, että sosiaalitarkkailija Ailin työ on tuolloin tarpeellista siitä syystä, että toinen nainen on jättänyt hoivatyönsä kotona tekemättä.

5.2 Poliittinen kansalaisuus

Marshallilaisessa hyvinvointivaltioajattelussa sosiaalisten oikeuksien paran-tamisen tavoite on ollut ihmisten poliittisten oikeuksien ja tasa-arvon aiempaa parempi toteutuminen. Oikeuksiin on liittynyt vastuu ja velvollisuus,

¹² Myös varastelevan pojan, ”urbanisoituvan yhteiskunnan uhrin”, motiivi teolleen tulee ymmär-rettäväksi, vaikkakaan ei hyväksyttäväksi jakson lopussa (jakso 4).

sillä samalla hyvinvointivaltio ideologiana on edellyttänyt ja velvoittanut kansalaisiaan järjestäytymään poliittiseen toimintaan. Siksi hyvinvointivaltiota on myös nimetty mobilisaatiodemokratiaksi, jossa poliittisen puolue toiminnan välityksellä kansalaiset on pyritty mobilisoimaan mukaan yhteisten asioiden hoitamiseen (ks. Sänkiaho 1989, 155–156; ks. myös Heikkilä 2001, 27–28). Hyvinvointivaltioon on siis sisällynyt ajatus siitä, että valtion kansalaiset kuuluvat valtioon poliittisen toiminnan kautta.

Suomalaiset poliittiset puolueet ovat 1990-luvun lamaan asti olleet myös käytännössä varsin sitoutuneita hyvinvointivaltioon. Siten puoluepoliittiseen toimintaan osallistuminen on implisiittisesti tarkoittanut myös hyvinvointivaltioon ja sen kehittämiseen sitoutumista. (Eri puolueiden suhteesta hyvinvointivaltioon ks. Uusitalo 1990, 343–352.) Poliittisen puolueen ideologiaan on kuitenkin sisällynyt myös aina jonkinlainen kritiikki vallitsevaa yhteiskuntapolitiikkaa kohtaan, minkä vuoksi puolueen ideologiaan sitoutuminen on tarkoittanut samalla myös jonkin hyvinvointivaltiota koskevan kritiikin sisäistämistä.

Tässä väitöskirjani alaluvussa analysoin sarjoja, jotka sijoittuvat ajallisesti 1970- ja 1980-luvuille. Näiden vuosikymmenten aikana Suomen poliittisessa kulttuurissa tapahtui muutos vuosikymmeneltä toiselle. 1970-lukua on kuvattu vuosikymmeneksi, jolloin 1960-luvulla huudetusta iskulauseesta ”vapaus, veljeys, tasa-arvo”, nousi tärkeimmäksi veljeys. Tämä näkyi poliittisissa liikkeissä järjestäytymisen ja mielipiteen ilmaisun vaatimuksena. (Roininen 1998, 129–131.) Aiempaa suurempi osa yhteiskunnasta tuli puolue toiminnan piiriin, mukaan lukien valtio- ja kunnallishallinto, yliopistot ja koulut sekä toimihenkilöjärjestöt – siis hyvinvointivaltion järjestelmän keskeiset osat. Valtion rahoituksenjaossa poliittiset puolueet ohittivat muun järjestötoiminnan. Toisaalta tutkimuksessa on esitetty myös näkemys, jonka mukaan jo 1970-luvulla kansalaiset alkoivat väsyä politiikkaan ja heidän kiinnostuksensa poliittisten puolueiden toimintaa kohtaan väheni. (Rantala 1982, 51–52, 97–101, 185–190; ks. myös Kettunen 2012, 88–89.) Lisäksi 1970-luvun protestipuolueiden suosion kasvu on tulkittu myös kritiikiksi hyvinvointivaltiota kohtaan (Kosonen 1987, 38).

Anne Kosken (2007, 203) mukaan politiikkaa käsitteleviin televisio-ohjelmiin on sisällynyt ajatus televisiosta politiikan näyttämönä, jonka kautta välitetään katsojille tietoa politiikasta. Myös aiemmissa television

poliittisuutta analysoivissa tutkimuksissa on toistettu tällaista näkökulmaa pohtien, minkälaista yhteiskuntaa koskevaa tietoa niissä tarjotaan, ketkä poliittiset toimijat pääsevät ohjelmissa ääneen ja missä suhteessa toisiinsa (esim. Hujanen 1993; Moring & Himmelstein 1993). Tässä väitöskirjani alaluvussa lähestyn sarjojen suhdetta puoluepolitiikkaan kuitenkin toisin. Analysoin sarjoja 1970-luvun sarjaa *Rintamäkeläiset* sekä 1980-luvun sarjoja *Fakta homma* ja *Sisko ja sen veli* pohtien, miten sarjat ovat kutsuneet kuulumaan hyvinvointivaltioon tai torjuneet hyvinvointivaltion kuulumisen kohteena erityisesti poliittisen kansalaisuuden näkökulmasta. Mielenkiintoni kohteena eivät siis ole tietyn puolueen tai sen edustajien kuvaus ja tämän kuvauksen mahdollinen painottuneisuus vaan hyvinvointivaltion poliittisen kansalaisuuden ja siihen sitoutuneisuuden kuvaus sarjan fiktiivisten henkilöiden kautta.

Puolueen riveissä ja yhteisen edun nimissä

Sarjassa *Rintamäkeläiset* kaikilla kylän miespuolisilla asukkailla on jokin puoluepoliittinen vakaumus. Lahtinen on kokoomuslainen, Niemen isäntä keskustalainen, Veikko Honkonen on sosiaalidemokraatti, Antti Rintamäki ja ilmeisesti myös pienviljelijä Markkula äänestävät SMP:tä¹³. Erityisesti Antti Rintamäen SMP:läiset näkemykset vaikuttavat hänen suhtautumiseensa lähes kaikkiin asioihin sotainvalidijärjestöistä meijereihin, mutta myös muilla henkilöillä poliittinen ideologia näkyy lähes kaikissa muihin henkilöihin tai koko kylään liittyvissä kysymyksissä. *Rintamäkeläisten* kerrontaan kuuluvat väittelyt ja pitkät keskustelut, joissa käydään läpi ajankohtaisia poliittisia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä. Usein nämä poliittiset kysymykset käsitellään kylän ja/tai keskeisten perheiden näkökulmasta esitellen poliittisten päätösten, kuten lainsäädännön vaikutusta heidän elämäänsä. Henkilöiden välinen dialogi paljastaa erityisesti miespuolisten henkilöiden välillä olevia poliittisia jännitteitä.

¹³ Rönty on ilmeisesti Pertti Nättilän haastatteluun perustuen todennut, että Markkula on SKP:n kannattaja (Rönty 2000, 39, 43). Kuitenkin jaksossa 12 Markkulan Veikolle ja Antille esittämistä heitoista päätellen Markkula on ennemminkin ”asialinjalla” oleva SMP:n kannattaja kuin ”kommunisti”.

Jaksossa 12 (es. 27.12.1974) poliittiset jännitteet tulevat esiin myös muodollisessa tilanteessa, kun kylän miehet ovat kokoontuneet ravintolan kabinettiin kylän meijeriosuuskunnan kokoukseen. Kokouksessa on ollut tarkoitus valmistella meijeriosuuskunnan yhteistä kantaa siihen, pitäisikö kylän omasta meijeristä luopua ja sen sijaan kuljettaa tilojen maidot tankkiautolla isompaan ja kauempana olevaan meijeriin. Isotilalliset Lahtinen ja Niemi pyrkivät vaikuttamaan tämän päätöksen puolesta, kun taas pientilalliset vastustavat, sillä heille se merkitsisi kovia lisäinvestointeja. Lisäksi pientiloille ei mene sellaisia teitä, joilla tankkiauto pystyisi ajamaan, joten kunnan rahoja pitäisi käyttää tiestön parantamiseen tämän muutoksen vuoksi. Kun jakso alkaa, kokouksen virallinen osuus on jo päättynyt ja myös alkoholijuomia nautittu, jolloin isännät alkavat jo keskustella kunkin henkilökohtaisista vaikuttimista kantansa takana.

Kabinetissa SDP:läinen Veikko Honkonen esittää, että pitäisi ottaa myös talouspolitiikka yleisesti huomioon: yksi talussektori ei voi haukata kerralla yhteisestä kakusta liian suurta osaa. Markkula tuohtuu Veikko Honkosen kommentista ja kysyy, onko tämä maajussi ollenkaan. Hän sanoo tietävänsä, että Veikko on sosialisti, mutta kyselee, mahtaako tämä olla oikein kommunisti. Markkula siteeraa Maatalouden tiedotuskeskuksen tietoja ja kertoo toisille, miten maitoa tuottavien tilojen määrä vähenee tuhannella kuukaudessa. Markkulan poliittinen puheenvuoro kuitenkin keskeytyy, kun tämän poliittinen vastapuoli, kokoomuslainen Lahtinen palaa kabinettiin.

Keskustalainen Niemen isäntä ja kokoomuslainen Lahtisen isäntä ovat kokouksen päätteeksi kokoontuneet hetkeksi kabinetin ulkopuolelle keskustelemaan, miten muut isännät saisi pehmitettyä heidän puolelleen. Niemi, joka esiintyy uskon miehenä eikä halua jäädä jatkamaan alkoholipitoista iltaa, lähtee kotiin, mutta Lahtinen palaa kabinettiin. Humaltunut Markkula haluaa tilata kaikille lisää juotavaa, jolloin Antti kehottaa häntä menemään muualle ”kittaamaan”. Markkula hermostuu myös Antti Rintamäelle, ja sanoo tälle, että ”*yhtä lailla asialinjalla ollaan oltu, älä kuule rupee...*”. Sovitteleva Veikko lähettää Markkulan etsimään tarjoilijaa. Vaikka Markkula on ideologisilta näkemyksiltään lähellä Anttia, tämä paheksuu Markkulaa, joka hänen mielestään vain sotkee asioita, ja pitää tätä ”suunpieksäjänä”.

Kokoomuslainen Lahtinen, joka hetkeä aiemmin on sopinut yhteisestä toimintasuunnitelmasta keskustalaisen Niemen kanssa, ihmettelee

kabinetissa muille, miten Niemi on valittu kunnan luottamustoimiin, kun hän ei osaa sovittelulla. Lahtinen sanoo aina itse pyrkineensä sovitteluun, ja hoitamaan kunnan ja kylän asiat yhteistä etua ajatellen. Lahtisen kommentit toistavat puhetapaa, jota on myöhemmin pidetty 1970-lukulaiselle poliitikkanteolle ominaisena. Taistelu tärkeimpänä metaforana väistyi¹⁴ ja sen sijaan haluttiin vedota järkeen, rationaalisuuteen ja suunnitteluun. Puolueiden retoriikkaan sisältyi oletus, että on olemassa totuus, jonka tietämällä ja jota soveltamalla yhteiskunta kehittyy kaikille hyväksi. (Mickelson 2007, 220–221.) Yleisestä edusta käytiin samalla kovaa poliittista kamppailua. Erityisesti vasemmisto arvosteli valtaa, jolla hallitsevat ryhmät saattoivat esittää erityisetunsa yleisinä etuina¹⁵ (Kettunen 2012, 88–89).

Rintamäkeläisissä kokoomuslainen isotalallinen Lahtinen vetoaa muihin yhteisen edun nimissä, mutta muut kylän miehet eivät suostu hyväksymään Lahtisen käsitystä yhteisestä edusta. Päinvastoin, erityisesti SMP:läinen Antti Rintamäki pyrkii osoittamaan, kuinka Lahtisen esittämä etu onkin yhteisen sijaan erityinen, Lahtisen ja isotalallisten oma. Kun muut miehet alkavat kysellä Lahtiselta yksityiskohtia tankkiauton käyttöön siirtymisestä ja sen kustannuksista – jotka paljastuvat suuriksi – Antti julistaa, että Lahtisen tapaiset ajavat pienviljelijät alas. Hän esittää epäilyn, että Lahtinen haluaa meijeriosuuskunnan edustajiksi itsensä ja Niemen eli isotalalliset sekä Kuusiston, jonka lainantakaaja Lahtinen on eikä siksi Antin mukaan uskalla vastustaa Lahtista. Veikko ja muut paikallaolijat kehottavat Anttia olemaan vaiti, koska pitävät syytöstä Kuusistoa kohtaan loukkaavana. Myös Lahtinen hermostuu ja kyselee, miksi meijeriasia Rintamäkeä kiinnostaa, kun heillä on pellot paketissa ja lehmät laitettu pois. Antti pitää palopuheen siitä, miten hänenlaisiaan pienviljelijöitä vielä Suomessa tarvitaan. Lahtinen päättää lähteä kotiin, kun katsoo, ettei asia etene hänen toivomallaan tavalla.¹⁶

¹⁴ Mickelson (2007, 219 & 240) jättää tässä tulkinnassaan poliittisen nuorisoliikkeen puoluepolitiikan ulkopuolelle.

¹⁵ Kamppailulla yleisestä edusta on 1970-lukua pidemmät historialliset taustansa liittyen sekä kysymykseen siitä, kuka edusti Suomen valtiota luotaessa ”kansaa”, ja kuinka sotien tuloksena poliittiset kompromissit alettiin ymmärtää välttämättömyyksiä, joihin oli mentävä, jotta yhteinen hyvä pelastuisi (Kettunen 2012).

¹⁶ Keskustelu on välillä rönsyillyt myös koulukyytiasioihin, kun Antti Rintamäki on kyselty, miten kylän koulun lopettaminen on voinut olla yhteinen etu. Lahtinen kehuu, että hän

Vaikka aiemmassa tutkimuksessa *Rintamäkeläisten* on tulkittu pyrkineen narratiivissaan ensisijaisesti konsensukseen (ks. Ruoho 2001, 72), tulkintani mukaan erityisesti kyseisessä jaksossa, mutta myös läpi sarjan, konsensusta pikemminkin revitään auki ja sarjajenkilöiden ja -perheiden toisistaan poikkeavat poliittiset ja taloudelliset intressit näytetään avoimesti. Sarjan narratiivissa tuotetaan käsitystä, että kunkin henkilön oma henkilöhistoria sekä aiempi ja nykyinen sosiaalinen asema ja näille perustuva identiteetti liittyvät erottamattomasti henkilön poliittiseen ideologiaan.

Identiteettiin kuuluvat myös kulutusvalinnat, kuten ostaminen tietystä kauppaliikkeestä. Kun Honkosille hankitaan uudet keittiökaapit, tilataan ne luonnollisesti E-liikkeestä, ja kun niiden toimitus on myöhässä, saa Antti aiheen pilkata ”tyypillistä osuustouhua”. Kun jakson lopussa E-liikkeen auto saapuukin, voi Veikko puolestaan piikittellä Anttia tämän osuuskauppapuheista. *Rintamäkeläisissä* sitoutuminen puolueeseen myös kulutuksen kautta on siis edelleen vahvaa, vaikka tutkimuksen mukaan tällainen sitoutuminen oli 1970-luvun Suomessa jo heikentymässä. (Ks. jakso 10, es. 1.11.1974; Ilmonen 1982.) Erityisesti sarjan miespuolisten henkilöiden kohdalla kuumumisen eri puolet: identiteetti, sosiaalinen sijainti sekä poliittiset arvot (ks. Yuval-Davis 2011, 12–18), ovat siten erottamattomissa toisistaan.

Rintamäkeläisten miespuoliset henkilöt ovat puolueensa kautta hyvin kiinnittyneitä yhteiskuntaan poliittisen järjestelmän kautta – jopa siinä määrin, että lehmistään luopuneen ja lapsensa jo aikuisiksi kasvattaneen Antti Rintamäen kiinnostus meijeriasioihin sekä koulukyyteihin pitää perustella dialogissa tämän äkkipikaisella luonteella ja ideologisilla näkemyksillä (jakso 12, es. 27.12.1974). Poliitiikan tutkija Risto Sänkiähon (1989, 155–156) termejä käyttäen, *Rintamäkeläisten* miespuoliset henkilöt on mobilisoitu poliittisen puoluetöiminnan kautta mukaan yhteisten asioiden hoitamiseen. Sen sijaan sarjan naispuoliset henkilöt ovat tällaisen poliitti-

järjesti lapsille koulukyydit, mutta niin Veikko kuin Kuusisto epäilevät, ettei voi olla lain hengen mukaista eikä turvallista, että 16 lasta ahdetaan 8 hengen koulutaksiin. Lahtinen puhuu ”meistä veronmaksajista”, jolloin Veikko huomauttaa, että he maksavat saman verran veroja, vaikka Lahtisella on paljon enemmän omaisuutta. Lahtinen alkaa puhua verotuslautakunnasta, joka tutkii verotuksen, mutta kun käy ilmi, ettei se ole vielä käynyt Lahtisen luona, hän vaihtaa puheenaihetta. Sarjan tarinassa ehditään kuitenkin asettaa epäily siitä, ettei verotus jakaannu oikeudenmukaisesti ainakaan maaseudulla. (Jakso 12, es. 27.12.1974.)

sen toiminnan ulkopuolella. Kun naiset, Leena Rintamäki ja Helmi Honkonen, saapuvat meijerikokouksen jälkeen kabinettiin – mitä Antti Rintamäki ensin vastustaa ihmetellen, mitä naiset kabinetissa tekevä – keskustelu esillä olleista poliittisista kysymyksistä loppuu siihen. Myös naiset toppuuttelevat heitä saattelevaa Markkulaa sanoen, että kabinetissa on kokous. Tosin Helmi vastaa Antin ihmettelyyn kysyen, eivätkö naiset voi tulla kabinettiin.

Rintamäkeläisten naispuoliset hahmot eivät toteuta näkyvästi poliittisia oikeuksiaan eikä heidän puoluepoliittista näkemystään mainita. Sarjan diskursseissa toistuu käsitys miesten ja naisten erillisistä sfääreistä, joiden mukaisesti mies edustaa perhettä julkisesti ja hänen mukaansa määräytyy koko perheen poliittinen vakaumus. Tällainen kaksijakoisen kansalaisuuden malli, jossa kansalaisuuden toimintapiirit oli jaettu sukupuolen mukaan eri alueisiin ja jossa äitiyden tehtävää pidettiin naisten kaikkea yhteiskunnallista toimintaa määräävänä, oli tullut myös maaseudulla vallitsevaksi 1900-luvun taitteesta alkaen (Sulkunen 1989a, 169–172; Sulkunen 1989b). Kun kylän naiset järjestäytyvät, he toteuttavat sitä eriytetyn sukupuolijärjestelmän mukaisesti ensisijaisesti naisina, kuten ompeluseurojen kautta (esim. jakso 10, es. 1.11.1974). Puoluepolitiikkaan liittyvä kansalaisuus ja sen kautta toteutuva hyvinvointivaltioon kuuluminen koskettavat *Rintamäkeläisissä* siten vain miehiä.

Toisaalta sarjassa annetaan vaivihkaa ymmärtää, että myös kahdella naispäähenkilöllä on omat poliittiset vakaumuksensa. Niin Leena Rintamäen kuin Helmi Honkosen tapauksessa heidän omat ideologiansa ovat jonkinlaisessa ristiriidassa heidän miestensä poliittisten sitoumusten kanssa. Leena on pääasiassa huolestunut miehensä äkkijyrkkien poliittisten puheiden vaikutuksesta heidän suhteisiinsa muihin kyläläisiin (kuten meijerikokousjaksossa 12). Muutamissa jaksoissa annetaan kuitenkin myös ymmärtää, että Leenalla silti on omatkin, ilmeisesti vasemmalle suuntautuvat poliittiset näkemyksensä, kun taas Antilla ”koti, uskonto ja isänmaa” ovat kunniaa (jakso 21, es. 3.2.1976).

Jaksossa 2 (es. 31.10.1972), jossa Leena ja hänen tyttärensä Sirkka-Liisa keskustelevat Antin innokkaasta osallistumisesta SMP:n paikalliskokoukseen, Leena vain naurahtaa Sirkka-Liisan epäilylle, että Antti saattaisi päätyä vielä kunnanvaltuustoon. Jaksossa 21 (es. 3.2.1976) Niemen isäntä tulee käymään Rintamäessä, ja jää juttelemaan Leenan kanssa, koska Antti ei ole

vielä kotona. Niemi valittaa, että radiossa ja televisiossa vaan paasataan sosialismia ja tasavallan päämieskin vaan antaa sille tukensa. Leena ei halua ottaa kantaa ja sanoo, ettei ”*tämmönen yksinkertainen mökinakka sellasia ymmärrä. Paras on olla sivussa, ihan korreesti poissa*”. Niemen mielestä Suomen kansan pitäisi vaan pitäytyä kristillisessä elämänmuodossa. Keskustelu siirtyy kolmanteen maailmaan ja kehitysmaihin. Niemi kehuskelee, että he ovat vaimonsa kanssa aina tukeneet ”pakanalähetystä”, mutta politiikkaa ja aseita sinne ei pitäisi viedä, koska jos siellä aletaan politikoida, ”*henken ne ottaa toisiltaan – on se nähty televisiiossa*”. Leena sanoo pohtineensa sanontaa, ettei mikään kansa ole verettä itseään löytänyt. Heidänkin kylänsä hau-tausmaalla on valkoisten ja punaisten sankarikivet. Niemi sanoo pariinkin kertaan, että se on jo historiaa, mutta Leena miettii, että ehkä ne nyt siellä ”kuumissa maissa” tekevät historiaa – ”kun on ny vasta päässy tekeen”. Niemi alkaa epäillä, että Leenasta on tullut sosialisti. Leena naurahtaa. ”*Tierä hänestä. Yhren akan mieli se ei mittään kanttaa. Minä ihmettelen vaan, että mihin ne on joutunu ne hyvien päivien rahat, kun ukkoa ja akkaa ny lappaa työttömyyskortteihin*”. Keskustelu kuitenkin keskeytyy, kun Antti ja Veikko tulevat sisään.

Helmi Honkonen puolestaan on kotoisin isolta tilalta. Kyläläisten välisissä poliittisissa keskusteluissa Helmi pääosin tukee miestänsä. Helmille tulee kuitenkin vasemmistolaisuuden suhteen raja vastaan – tosin Veikon tukemana – kun Antti Rintamäki on suunnitellut Veikon kanssa osakeyhtiömuotoisen yhteisen navetan perustamista. Jaksossa 5 (es. 28.1.1973) Rintamäen metsän puut on jo mitattu yhteisnavettahanketta varten, kun käy ilmi, etteivät Veikko, Helmi eikä myöskään Antin poika Aarne kannatakaan tällaista suunnitelmaa. ”*Me ei kolhoosiin mennä!*”¹⁷, huudahtaa Helmi, kun Veikko ei hänen mielestään tarpeeksi pontevasti ja selväsanaisesti vastusta hanketta.

Poliittisten kannanottojen sijaan Leena Rintamäki ja Helmi Honkonen yrittivät yleensä kuitenkin toppuutella miesten poliittisia keskusteluja riidan pelossa. Mikäli sarjan miespuolisten henkilöiden kesken siis päästään

¹⁷ Jo ennen Helmiä Antin poika Aarne on vastustanut yhteisnavettahanketta ja pilkkannut sitä kolhoosiksi, mikä on saattanut vaikuttaa Helmin käyttämään sanastoon.

jossakin jaksossa konsensusta muistuttavaan tilaan, se on naisten sovittelun tulosta. Kun Antti Rintamäki pettyy ja raivostuu kuultuaan, että Honkoset ja hänen poikansa Aarne eivät lähdekään hänen suunnitelmiinsa mukaan, ja syynä on vieläpä valtion isoja tiloja suosiva politiikka, pitää Antti jälleen poliittisen puheen aloittaen hyökkäyksellä Veikkoa kohtaan: ”*Tää on nyt sitä tappolinjaa. Onko ny mieles hyvä, ku oot koko ikäs ollu sosialisti?*” Tästä huolimatta juuri Veikon vaimo Helmi menee lepyttelemään Anttia. (Jakso 5, es. 28.1.1973.)

Toisaalta sarjassa kuvatut poliittiset jännitteet eivät niinkään kulje oikeisto–vasemmisto-linjaa pitkin vaan useimmiten juuri isotilallisten ja pientilallisten välillä. Siksi kahden pientilaa viljelevän pariskunnan, Rintamäkien ja Honkosten, jonkinlainen yhteisymmärrys myös poliittisesti on kohtuullisen helposti löydettävissä oikeisto–vasemmisto-linjan (tai SDP–SMP-jakolinjan) ylitse¹⁸. Metsätyömies Markkula on joutunut huolehtimaan kansakoululaisesta alkaen muista sisaruksista sen jälkeen, kun äiti kuoli. Käy myös ilmi, että Niemen isäntä ei ole tarjonnut Markkulalle työtä, vaikka hänellä on iso tila ja paljon metsää. Leena viestittää solidaarisuuttaan Markkulalle antamalla tälle lämpimän leivän mukaan, kun Markkula ei halua enää istua Niemen isännän kanssa samassa pöydässä. Miespäähenkilöt Antti ja Veikko kuuluvat eri puolueiden kannattajiin ja siten sitoutuvat jossakin määrin erilaisiin poliittisiin ideologioihin, mutta heitä yhdistää kriittisyys valtiota ja sen maatalouspolitiikkaa kohtaan. Erityisesti Antti Rintamäen puheissa toistuu viljelijäväestön järkytys siitä, miten maahengen innoittamina raivatuista pelloista ja elintarvikeomavaraisuudesta olikin tullut yhtäkkiä valtionaloudellinen ongelma (ks. Alasuutari 1996, 62–69). Valtion maatalouspolitiikkaa kritisoidessaan niin Veikko kuin varsinkin Antti ilmaisevat kuuluvansa ensisijaisesti Suomeen, ja puheissaan pitävät vahvaa maataloutta Suomen ja Suomen ”kansan” etuna (esim. jakso 12, es. 27.12.1974).

Vanhenevia pariskuntia yhdistävät myös sotakokemukset, sillä sota on ollut merkittävä tekijä heidän keskinäisissä suhteissaan. Sodan vuoksi Antti

¹⁸ Antti ja Veikko pyrkivät yhdessä auttamaan heikosti toimeentulevaa metsätyömies Markkulaa esimerkiksi takaamalla tämän lainan (jakso 16, es. 22.5.1975; ks. myös jakso 21, 3.2.1976).

ja Veikko ovat ystävyestyneet, Leena on menettänyt ensimmäisen lapsensa isän ja päätenyt Antin kanssa naimisiin, ja myös Leena ja Helmi ovat ystävyestyneet rintamamiestalojen naapuriemäntinä. Veikko kärsii edelleen sotavammasta, ja lisäksi sarjan kuluessa paljastuu, että sodan ajan tapailujen seurauksena hänellä on avioliiton ulkopuolella syntynyt poika. Miesten lisäksi myös Helmi on vahvasti isänmaallinen, mikä paljastuu hänen kirjoittaessaan veteraanien juhlaan miehiä syvästi liikuttavan, mutta varsin paatoksellisen ja sotaisan runon, jossa myös puolustetaan kotia, uskontoa ja isänmaata (jakso 23, 6.4.1976).

Suomen 1970-luvun politiikasta ei juuri ole mahdollista puhua ilman puhetta Neuvostoliiton ja Suomen välisistä ulkopoliittisista suhteista. Suomen ja Neuvostoliiton välisiä suhteita ja ystävyyspolitiikkaa ei kuitenkaan hoidettu ainoastaan korkeimmalla, virallisen ulkopoliitikan tasolla. Ville Pernaa (2005, 179–189) on esittänyt, että yhteistyötä harjoitettiin myös välittävällä tasolla, jossa korkeimman tason vaatimukset sekoittuvat kansalaisten arkipäivän politiikan tason ajatuksiin. Näiden lisäksi voidaan puhua arkipäivän ystävyyspolitiikasta tai ruohonjuuritason ystävyyspolitiikasta. Tämä tarkoitti käytännössä muun muassa matkailua Neuvostoliittoon, joka tuli suomalaisille mahdolliseksi 1950-luvulla. Matkailijoiden oli mahdollista vertailla omia kokemuksia Neuvostoliitosta poliitikkojen ja median tarjoamiin käsityksiin, vaikka varsin usein matkaa motivoivat mahdollisuus mustan pörssin kauppaan ja paheelliseen elämään. Todellinen massaturismi pääsi vauhtiin 1970- ja 1980-luvulla, jolloin vierailuja tehtiin 200 000–300 000 vuodessa. Turismin lisäksi tuhannet suomalaiset kokivat naapurussuhteiden merkityksen idänkaupan työllistävän vaikutuksen kautta. Myös hyvinvointivaltion rakentamisella ja maiden välisellä ystävyyspolitiikalla oli tärkeä yhteys: yhteiskunnallisen suunnittelun ja ohjauksen kultuuri-aihana oli tärkeää seurata suunnitelmallisuuden mallimaata, Neuvostoliittoa.

Sodat Neuvostoliittoa vastaan eivät YYA-politiikasta huolimatta hevin unohtuneet sodat kokeneilta, vaikka vuosikymmenten myötä asenteet alkoivatkin hiljalleen muuttua (Pernaa 2005, 185; Raittila 2004, 59–64). Kuitenkin myös tämä sukupolvi, kuten *Rintamäkeläisissäkin* tapahtuu, harvasti matkailua naapurimaahan ja hallitsi erinomaisesti YYA-retoriikan. Sarjan jaksoissa 13–14 (es. 30.1.1975 ja 27.2.1975) sotaveteraanit, joihin Antti

ja Veikko kuuluvat, ensin suunnittelevat matkaa, ja sitten palaavat maistiaisia nauttineena ja tuoden tuliaisina samovaarit ja venäläiset huivit vaimoille. ”*Trastuit!*”, tervehtii Veikko rouvia heidän astuessaan sisään. Kun Helmi ihmettelee hymysuin miesten huonoa kuntoa, Veikko vakuuttaa, että he olivat matkan luottamusmiehinä matkan selvimmät. ”*Juu luottamus oli päällä koko ajan*”, Antti mutisee. Myöhemmin käy myös ilmi, että niin Antilla kuin Veikolla onkin ollut lämminhenkisiä kohtaamisia paikallisten kanssa. Vielä jaksossa 15 (es. 27.3.1975), jossa katsellaan joukolla kaitafilmiä Leningradin matkalta, henkilöt sanailevat ”ystävyyys, yhteistyö ja avunanto” -retoriikkaa lainaten sotainvalidien kokousten ja matkojen alkoholin käytöstä ja sen seurauksista – myös heidän vaimojensa näkökulmasta.

Toisaalta myös Neuvostoliiton järjestelmän arvaamattomuus ja uhkaavuus kansalaiselle tulevat ilmi jaksossa 14 (es. 27.2.1975), kun Antti on epähuomiossa tuonut ruplia Suomeen. Veikko kertoo Antille, että hän on salakuljettanut valuuttaa vieraasta maasta, ja jos ruplat olisivat löytyneet valuuttatarkastuksessa, koko matkaporukka olisi ollut pulassa. Leena ihmettelee, ”*mitenkä se sitten niin kauhean tarkkaa on*”, johon Veikko vahvistaa, että ”*kyllä se kuule on tarkkaa siellä*”.

Rintamäkeläisissä sitoutuminen johonkin puoluepoliittiseen aatemaailmaan näyttäytyy normaalina. Valtioon, ja samalla hyvinvointivaltioon, kuulutaan poliittisen järjestelmän kautta. Kuulumisen eri puolet; arvot, sosiaalinen sijainti ja identiteetti, näyttäytyvät luonnollisina johtumina toisistaan – miesten kohdalla. Naisten poliittinen vakaumus sen sijaan on piilotettu, koska se saattaa olla ristiriidassa miehen myötä määräytyneiden poliittisten arvojen ja aviovaimon identiteetin kanssa.

Toisaalta *Rintamäkeläisissä* on näkyvillä myös kuulumisen päällekkäisyys ja monimuotoisuus. Puoluekannasta, yhteiskuntaluokasta ja sukupuolesta riippumatta – ja sen ohella – henkilöhahmot ilmaisevat kuuluvansa kansallisvaltioon. Vaikka hyvinvointivaltion suunnasta, kuten maaseudun tulevaisuudesta ja maatalouspolitiikasta, on erimielisyyttä, sitoutuminen Suomeen ja hyvinvointivaltioon kansallisena projektina on *Rintamäkeläisten* henkilöhahmoille itsestäänselvyys.

Omalla asialla paremman yhteiskunnan puolesta

1980-luvulla esitettiin näkemyksiä, joiden mukaan hyvinvointivaltiosta oli tullut oman menestyksensä uhri. Poliitiikan nähtiin kriisiytyneen, sillä poliitiikan tekeminen oli tullut vaikeaksi sellaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa hallinnon merkitys oli kasvanut. Lisäksi hyvinvointivaltion oletettu kustannuskriisi oli kaventanut puolueiden toimintavapautta, puolueiden koettiin byrokratisoituneen ja markkinavoimien tunkeutuneen poliittiseen käytäntöön. Puolueiden jäsenjoukon katsottiin passivoituneen ja kollektiivisen identiteetin kadonneen puolueiden jäsenten joukossa. (Ks. Sänkiaho 1989, 156.) Myös myöhemmässä tutkimuksessa 1980-lukua on luonnehdittu poliittisen yksilöitymisen aloittavaksi vuosikymmeneksi, jolloin puolueet muuttuivat joukkoliikkeiden sijaan yksittäisten jäsentensä vaikutusalueiksi (Mickelson 2007, 258–260, 310–312).

Poliittisten puolueiden jäsenmäärät laskivat koko 1980-luvun. Erityisesti kommunistien ja vasemmistososialistien kannatus alkoi selvästi laskea, ja vasemmalla reunalla puolueorganisaatio pirstoutui SKP:n hajoamisen jälkeen (1984). Oikealla laidalla Liberaalit joutuivat taloudellisiin vaikeuksiin ja päätyivät Keskustapuolueen jäsenjärjestöksi vuonna 1982. Kolmen suuren puolueen järjestelmä alkoi hahmottua 1980-luvun aikana, ja näiden rinnalle nousi kaksi keskisuurta puoluetta: SKP:n raunioista noussut Vasemmistoliitto sekä Vihreä liitto (myöh. Vihreät). Vihreän liiton tausta oli 1980-luvulla syntyneissä ns. uusissa yhteiskunnallisissa liikkeissä, kuten ympäristönsuojelussa. Uusiksi yhteiskunnallisiksi liikkeiksi ne on määritelty siksi, että niissä nimenomaisesti kaihdettiin suurlakon mainingeissa alkunsa saaneiden puolueiden agendaan perustuvaa puoluepolitiikkaa. (Mickelson 2007, 245–250.) Jo 1980-luvulla alettiinkin puhua poliittisten puolueiden kriisistä. Ajan tutkimuksessa esitettiin kysymys, oliko puolueiden ja muun eliitin harjoittama konsensusmukainen politiikka johtanut politiikan muuttumiseen hahmottomaksi kansalaisille ja päätöksentekoprosessien etäännyttämiseen kansalaisten ulottuvilta. (Sänkiaho 1989, 155–159; ks. myös Borg 1986; Sänkiaho 1986.) Toisaalta on todettu, että suomalainen monipuoluejärjestelmä oli 1980-luvun puolivälissä hyvin vakaa: radikalismi oli hyvin vähäistä ja poliittiseen järjestelmään luotettiin (Saukkonen 2012, 36).

Poliittisen kulttuurin muutos 1970-luvulta 1980-luvulle näkyi myös Yleisradiossa. Yleisradion historiaa tutkinut Raimo Salokangas (1996, 247–328) on jopa antanut 1970-lukua koskevalle luvulleen otsikon ”Poliitiikan vanki”. Myös Yleisradiossa 1970-luvulle oli leimallista kaiken kattava puoluepoliittisuus, joka käytännössä tarkoitti usein vallan kahmintaa ja poliittista mandaattijattelua. Yleisradiossa eduskunnan nimeämä hallintoneuvosto vahti hanakasti puoluepoliittisen tasa-arvon toteutumista eri ohjelmissa. Samoin ohjelmien ulkopoliittista linjaa tarkkailtiin. Tosin Iris Ruoho (2001, 76–77¹⁹) on huomauttanut, että YLE TV2:ssa tekijät saivat toimia vapaammin kuin YLE TV1:ssä (dokumenttien osalta ks. Lanas Cavada 2007, 227–234).²⁰ 1980-luvulla ajankohtaisohjelmien toimitajat alkoivat korostaa itsenäisyyttään suhteessa poliittikkoihin ja nostivat ensisijaiseksi tehtäväkseen yleisöjen palvelemisen. Toimituksissa haluttiin käsitellä asioita ”tavallisen ihmisen” näkökulmasta. Aiempaa, 1970-lukulaisiksi asenteellisuudeksi ymmärrettyä käsittelytapaa alettiin vierastaa. (Aula 1991, 12–13; Koski 2007, 210; Hujanen 2007, 140–144.)

1970-luvun sarja *Rintamäkeläiset* sekä 1980-luvun sarjat *Sisko ja sen veli* sekä *Fakta homma* eroavat toisistaan genreltään. Siinä missä *Rintamäkeläiset* on komediallisia aineksia sisältävä draamasarja, ovat tutkimani 1980-luvun sarjat selkeästi komedioita, joskin myös keskenään tyyllillisesti erilaisia. Englantilaisia 1980-luvun sarjoja tarkastelleen John Adamsin (1993, 69) mukaan komedialle on ominaista, että sen tarinat kertovat epäonnistumisesta, kykenemättömyydestä ja turhautumisesta. Näin ajatellen komedian lähtökohta olisi kuvata juuri sellaisia henkilöitä ja tapahtumia, jotka ovat jossain määrin järjestelmän kanssa yhteensopimattomia. Toisaalta määritelmä voi olla liian yksinkertainen, sillä myös *Rintamäkeläisissä* Antti Rintamäen voi sanoa kokevan juuri kykenemättömyyttä ja turhautumista oman poliittisen

¹⁹ Myös Markku Rönnyn (2000, 42) pro gradu -työssä todetaan sarjan ohjaajan Pertti Nättilän kertoneen, ettei *Rintamäkeläisten* jaksoja koskaan katsottu ennakkoon. Joiltakin puolueilta tuli Nättilän mukaan ehdotuksia siitä, mitä asioita sarjassa voisi käsitellä, mutta näitä toiveita ei huomioitu.

²⁰ Kuitenkin myös TV2:n esittämä, draamallinen dokumentisarja *Sodan ja rauhan miehet* (1978–1979), jossa kuvattiin talvisotaan liittyviä poliittisia tapahtumia maan korkeimman johdon näkökulmasta, aiheutti valtavan julkisen poliittisen keskustelun. Tässä julkisessa keskustelussa sarjaa kuitenkin pääosin kiiteltiin. (Salokangas 1996, 328–330.)

ideologian sekä voimassaolevan yhteiskuntapolitiikan välillä. Näyttääkin siltä, että tutkimieni sarjojen genre-erosta huolimatta niissä käsiteltiin hyvin samankaltaisia teemoja.

Fakta hommassa poliittiset näkemyserot ovat lähes ainoa asia, joka tuottaa eripuraa parhaiden ystävien, Pirren ja Hansun, välille. Heidän erilainen poliittinen vakaumuksensa kärjistyy erityisesti jaksossa 2 (es. 13.2.1986). Tapahtumaketju alkaa siitä, että Pirre, Heka, Hansu ja Aulis ovat hotellin nurmialueella grillaamassa, josta hotellin portieeri häätää heidät pois. Nelikko raivostuu ja päättyy kirjoittamaan yhdessä mielipidekirjoituksen lehteen. Mielipidekirjoituksen sanamuodoista tulee kuitenkin ensin riitaa.

PIRRE: *Pannaan siihen, että joukko vapaa-ajan viettäjiä ihmettelee...*

HANSU: *Ryhmä vapaa-ajanviettäjiä...*

PIRRE: *Joo, kato Hansu, joukko ois kato parempi käsite.*

HANSU: *Niin, siitä tulee kyllä tollanen ihan poliittinen sävy.*

PIRRE: *Politiikka on jokapäivästä.*

HANSU: *Kuule, jos panee politiikkaa nyt tähän, menee koko kirjoitus ihan kiville.*

AULIS: *Pane siihen se ryhmä, se on parempi. Ryhmä tavallisia ihmisiä, ettei tuu semmonen, ettei mitään.. suutareita.*

HANSU: *Ja jottei sit tosiaan ihan mitään puliremmiä.*

PIRRE: *No hei, laitetaan, että tavallisia vapaa-ajan viettäjiä.*

AULIS: *Tavallisia ihmisiä vapaa-ajan vietossansa.*

PIRRE: *Joo! Joutui ikävällä tavalla kohtaamaan...*

HANSU: *Kuule nyt, äläs nyt ihan nyt syleksi menee tämä makulatuuri näin...*

PIRRE: *Kun virkavallan edustaja...*

AULIS: *Pane siihen, että portsari.*

HANSU: *Ei, ei, ei.*

AULIS: *Portsarihan se oli. Ei kukaan ymmärrä, että mikä virkavallan edustaja.*

PIRRE: *No, se oli virkavallan edustaja! Kato, pannaan niin, niin menee poliisille terveiset saman tien.*

HANSU: *Kuulkaa, portieeri.*

PIRRE: *Joo, portieeri.*

AULIS: *Se on hyvä.*

Pirre, Heka ja Aulis haluavat liittää samaan kirjoitukseen myös mielipiteen pariskuntien asuinalueella tapahtuneesta tiekiistasta. Nelikolla on kuitenkin suurta erimielisyyttä ensinnäkin siitä, mistä kiistassa oli kysymys, mutta myös siitä, kuka oli tiekiistan konna ja kuka kärsijä.

- HANSU: *Pannaan, että Missä oikeus on? -otsikko.*
- PIRRE: *Missä oikeus, missä vääräys?*
- HANSU: *Missä oikeus on?*
- PIRRE: *Missä vääräys?*
- HANSU: *Mut katsos, jos asiaa punnitaan näin pehmosesti puolelta sun toiselta...*
- PIRRE: *Niin, jaaha...*
- HANSU: *Niin, ettei ihan tarvitse punaisen lipun kanssa mennä sitten sinne...*
- PIRRE: *Ai jaaha, ei tarvi, mut kato tässä ei oo Hansu punasesta eikä minkään värisestä lipusta mitään tietoo!*
- HANSU: *Kyllä ihan on kuule.*
- PIRRE: *Ei o, ei o!*
- HEKA: *Siiitä tiekiistästa...*
- PIRRE: *Juu, nii.*
- HANSU: *Pannaankos tänne se Hartikaisen ja Lehdon asia vai ei?*
- AULIS: *No sä voit laittaa loppukaneetti tai jotain...*
- PIRRE: *Kyllä se sinne pannaan!*
- HANSU: *Ai että pannaan, että samoin kävi Hartikaisen ja Lehdon tiekiistästa, jossa Hartikaista kohdeltiin erittäin epäasiallisesti ja ikävästi.*
- PIRRE: *Juu. Näin. Että erittäin epäasiallisesti ja ikävästi Hartikaista ja Lehtoo, juu näin, ja suluissa Koljonen, koska se Koljonen....*
- AULIS: *Ei se Koljonen liity tähän koko asiaan!*
- PIRRE: *Kuule, Koljosen panet sinne. Sano Heikki ny mielipitees!*

Jakson 2 (es. 13.2.1986) tapahtumien voi sanoa olevan pilakuva sellaisesta poliittisesta kansalaistoiminnan ihanteesta, jossa valistuneet kansalaiset keskustelemalla eli julkisesti järkeilemällä päätyvät yhteisymmärrykseen. Tällaiseen julkisen keskustelun ihanteeseen sisältyy olennaisesti lehdistö, jonka tulisi tarjota argumentoinnin tila kansalaisten valistuneille näkemyksille. Julkinen mielipidekirjoituksen rooli on tässä ajattelussa olla osa järkeään käyttävän keskusteleavan julkison viestintävirtaa ja julkista mielipiteenmuodostusta (ks. Pietilä et al. 2010, 376–378, 382–384, 391–392, 399; Habermas 1990/2004, 57–61, 308–319; ks. myös Hemánus & Tervonen 1986, 189–191).

Fakta homman henkilöhahmojen mielipidekirjoitus ei kuitenkaan ole ”järkeilyyn” vaan henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva. Hansu ei edes halua mieltää heidän kirjoitustaan osaksi politiikkaa. Henkilöhahmojen eriävien poliittisten näkemysten ja eri tapausten yhteensovittamisen jäljiltä lehteen lähetettävästä mielipidekirjoituksesta tulee lopulta melko käsittä-

mätön ulkopuolisille – eikä siten kovin onnistunut julkinen keskustelun-avaus habermasilaisen ihanteen näkökulmasta.

Myös kirjekuoresta käydään ideologinen taistelu, koska Aulis haluaa laittaa kirjoituksen firman kuoreen, jotta se olisi arvovaltaisempi. Auliksen tuttava, jolta kuori pitäisi pyytää, on kuitenkin töissä Konelassa²¹ eikä Hansu hyväksy ajatusta.

AULIS: *Mitäs jos mä pubusin Haukiselle, jos saatas tähän tota Konelan kuoren. Jos mä saisin järjestetty...*

HANSU: *Sillä viitataan sitten ihan Neuvostoliittoon, ihan näin...*

AULIS: *Mut se olis vaikutusvaltaa, ku se on firman kuori, niin se...*

HANSU: *Kuule, kuule, se viittaa Neuvostoliittoon, siin on se ikävä sivujuttu.*

PIRRE: *Kuule, ei venäläisis firmois oo mitään ikävää!*

HANSU: *Katos, onhan meilläkin Lada²², mut jos nyt otetaan sitten se Konelan kuori, niin onko se niin, että ollaan vallan sillä puolella sitten?*

PIRRE: *Kyllä, ollaan sillä puolella!*

HANSU: *Selvä, meni tänne ihan...*

PIRRE: *Kiva kun meni.*

HANSU: *Juu-u.*

PIRRE: *Kiva.*

AULIS: *Jos siihen laittas sillä lailla kun se nimimerkki, että Konela ja Saab.*

HANSU: *Kuule, nyt pannaan ihan valkosen kuori, puhdas valkosen kuori, kun ei tule yksi-mielisyyttä tästä asiasta, näin.*

Suomalaisessa 1960- ja 1970-luvun poliittisessa kulttuurissa voi katsoa olleen vallalla edellä kuvattua julkisuuskäsitystä läheisesti muistuttava ihanne, jossa valistunut eli erityisesti politiikasta ja taloudesta median kautta informoitu kansalainen innoittuu poliittiseen toimintaan. Tällainen ihanne näkyi vahvasti myös Yleisradion journalismissa 1960- ja 1970-luvuilla²³. Sen

²¹ Oy Konela Ab oli Neuvostoliiton omistama. Ks. Kauppaneuvos Teuvo Rouvali (1921–2001) <http://www.kansallisbiografia.fi/talousvaikuttajat/?iid=1514>.

²² Lada nousi Suomessa 1970-luvulla myyntitilastojen kärkeen, ja Ladoilla ajoivat myös suomalaiset poliisi- ja puolustusvoimat. Kuten Ville Pernaa (2005, 187–188) on todennut, itäautolla ihmiset saattoivat ilmaista kannattavansa maiden välistä yhteistyötä. Hansun ja Auliksen perheessä Ladan valinta ei välttämättä kuitenkaan ole poliittinen valinta vaan yksi osoitus siitä, että heidän käyttötavaransa ovat pääosin peräisin edelliseltä vuosikymmeneltä.

²³ Tällöin teoreettinen julkisuuden ihanne tuli kuitenkin Yrjö Ahmavaaralta eikä Jürgen Habermasilta kuten journalismia ja yleisönosastokirjoittelua koskevassa julkisen keskustelun ihanteessa.

sijaan tunteet ja henkilökohtaisuus eivät ole kuuluneet tähän rationaalisen kansalaisen ihanteeseen. (Valaskivi 2002, 1–5, 13–18; Elfving 2008, 197–205; Saarenmaa 2010, 141–224; Salokangas 1996, 165–178, 217–245; ks. myös Roininen 1998, 132–133). *Fakta hommassa* henkilöhahmojen keskustelussa paljastuvat kuitenkin henkilöhahmojen puoluepoliittisten näkemysten, heidän makuarvostustensa ja muihin henkilöihin kohdistamien asenteiden tiivis yhteys. Oikeistolainen Hansu ei siedä mitään Neuvostoliittoon ja/tai vasemmistolaisuuteen viittaavaa – edes kirjekuoressa, kun taas vasemmistolainen Pirre arvostaa tiekiistan osapuolista Lehtoa lähtökohtaisesti siksi, että tämä asuu vuokratalossa. Aulis puolestaan arvostaa Koljosta henkilönä, mikä määrää myös hänen näkemyksensä siitä, mikä on oikeudenmukaista tiekiistassa.

Kyseisessä jaksossa sarja uusintaa Hansun hahmon kautta käsitystä, että poliittisuus olisi ainoastaan vasemmistolaista ja vain vasemmistolaisuus poliittisuutta. Hansulle tietyt sanat, kuten ”joukko” ja ”vääritys” leimaavat koko kirjoituksen vasemmistolaiseksi – ja toki vasemmistolainen Pirre pitääkin niitä kirjoitukseen osuvimpina sanoina. Koko jaksossa 2 käydyin keskustelun voi ajatella parodioivan nimenomaan 1970-lukulaiseksi ymmärrettyä, ja erityisesti vasemmistolaisuuteen yhdistettyä politiikan tekemisen tapaa ja poliittista diskurssia, jossa korostuivat ”vääryyksien” osoittaminen sekä vaatimukseksi muuttuva kutsu järjestäytymään poliittisesti vaikuttaviksi joukoiksi (ks. Roininen 1998, 132–133, 136–138). Tähän tiettyjen fraasien toistamiseen yhdistetään sarjan diskurssissa 1980-luvulla laajalle levinnyt ajatus siitä, että poliittisen toiminnan taustalla ovat vahvasti kunkin ihmisen henkilökohtaiset vaikuttimet (ks. Nousiainen 1990, 259–260; vrt. Wiberg 1986).

Poliittista toimintaa ei parodioitu 1980-luvulla ainoastaan suomalaisissa komediasarjoissa. Suomessakin esitetyt brittisarjat *Kyllä, herra ministeri* ja *Kyllä, herra pääministeri*²⁴ tekivät pilaa politiikasta ensin hallintoministerin ja myöhemmin pääministerin hallintoa kuvaten. Sarjat uusinsivat virkamiehiä koskevaa diskurssia, jossa heidät miellettiin byrokraateiksi, jotka

²⁴ Sarjojen alkuperäiset englanninkieliset nimet ovat *Yes Minister* (BBC 1980–1984) ja *Yes, Prime Minister* (BBC 1986–1988). Suomessa sarjoja esitti YLE TV1.

jarruttivat ja häiritsivät yhteiskunnan toimintaa – ja samalla todellisuudessa ohjasivat sitä. Sen lisäksi sarjat rakensivat ymmärrystä politiikoista epäluotettavina ihmisinä, jotka ensisijaisesti hakevat henkilökohtaista suosiota. Poliittisesta toiminnasta tuotettiin käsitys järjettömänä ja tuomittuna epäonnistumaan, joko juuri virkamieskoneiston tai poliitikkojen inhimillisten heikkouksien vuoksi. (Oakley 1982/1984; Adams 1993.)

Vaikka myös *Fakta homma* kuvaa ironisesti poliittista toimintaa, sen ja edellä mainittujen brittisarjojen välillä on merkittävä näkökulmaero. Siinä missä brittisarjat kuvaavat katsojille heiltä muuten salattua politiikan aluetta – samalla myös vahvistaen käsitystä politiikasta eliitin toimintapiirinä (Adams 1993, 71–72; Oakley 1982/1984, 69), *Fakta hommassa* poliittinen toiminta kuvataan kansalaisten tai ”tavallisten vapaa-ajan viettäjäin” näkökulmasta. Poliittisen toiminnan itsekkyyks – jos sellaisena ymmärretään omien etujen ajaminen – sekä jonkinlainen osaamattomuus liitetään poliitikkojen sijaan kansalaisiin. Toisaalta sarjan puhuttelutapa olettaa, että katsojilla on omakohtaista kokemusta sellaisista poliittisen toiminnan tavoista kuin mielipidekirjoituksen kirjoittamisesta, ja tämän toiminnan naurettavuudesta. Poliittikkaa siis kuvataan kyllä ironisesti, mutta oman kokemuksen näkökulmasta eikä oman toimintapiirinsä ulkopuolelle kurkistavan katsojan silmin, kuten edellä mainituissa brittisarjoissa. *Fakta homman* henkilöhahmot käyttävät poliittisia oikeuksiaan riippumatta sosiaalisesta asemastaan, ja ovat siinä mielessä vahvasti osa hyvinvointivaltion poliittista järjestelmää. He ”mobilisoituvat” toimimaan julkisesti kokiessaan epäoikeudenmukaisuutta.

Merkille pantavaa on myös, että *Fakta hommassa* poliittisia oikeuksiaan toteuttavat näkyvimmin naispuoliset henkilöhahmot, Hansu ja Pirre. Heistä kahdesta Pirre on myös ammattiyhdistyksessä aktiivinen (ks. jakso 2, es. 13.2.1986 ja jakso 11, es. 4.12.1986). Vaikka Hansu ei pidä mielipidekirjoituksen tekemistä politiikkana, juuri hän kirjoittaa heidän julkiseksi tarkoittamansa mielipiteen. Päinvastoin kuin *Rintamäkeläisissä*, *Fakta hommassa* nimenomaan Hansun aviomiehellä Auliksella on sovittava ja konsensusta rakentava rooli ystäväpariskuntien kesken – vaikka hänelläkin on omat vahvat mielipiteensä.

Kuten *Rintamäkeläisissä*, myös *Fakta homman* Hansun ja Pirren kohdalla poliittinen ideologia ja kulutusvalinnat ovat toisistaan erottamatto-

mia. Kun ystävykset suunnittelevat yhteistä lomamatkaa, haluaisi vasemmistolainen Pirre matkustaa Jaltalle, koska matkasta saisi ammattiliiton alennukset. Jaltalla olisi myös Pirren mielestä hyviä nähtävyyksiä, kuten Tsehovin kotimuseo ja mahdollisuus päästä näkemään ”kolhoosi- ja sohoosielämää”. Hansu puolestaan toivoo Spiesin matkaa esimerkiksi Kanariansaarille, jotta ”lapselle ei ihan vaan pelkästään sitä itää tuputtais”. Hansu epäilee, että jos Neuvostoliittoon matkustetaan, ”jäädään vallan sille puolelle” ja ”tukka viedään”. (Jakso 4, es. 26.2.1986.) Kuten Ville Perna (2005, 187–188) on huomauttanut, turistimatkatkohteen valinnalla eli matkustamalla Neuvostoliittoon saattoi tavallinenkin kansalainen osallistua ystävälisten naapurussuhteiden vaalimiseen. Toisaalta sarjan tarinassa toistetaan ajatusta, että matkakohteen valinta toimi merkitsijänä myös toiseen suuntaan: oikeistolainen Hansu haluaisi matkakohteellaan osoittaa kuulumistaan läntiseen Eurooppaan.

Voi siis sanoa, että näillä *Fakta homman* henkilöhahmoilla kuulumisen puolista kaksi, arvot ja identiteetti liittyvät tiiviisti yhteen (ks. Yuval-Davis 2011, 12–18). Sen sijaan henkilöhahmon poliittiset arvot eivät ole yhteiskuntaluokan suora seuraus sillä tavoin kuin ns. vanhat poliittiset ideologiat (ks. Kalela 2005, erit. 256–258) ovat olettaneet – tai kuten *Rintamäkeläisissä* esitetään. Kumpikin henkilöhahmo kuuluu ammattinsa puolesta työväenluokkaan, sillä Pirre on ammatiltaan siivooja ja Hansu postimyyn-tyrityksen työntekijä, mutta Hansun poliittiset arvot ovat oikealla. Sarjan diskursseissa Hansu näyttää liittävän oikeistolaisuuden tyylikkyyteen ja hyvään makuun, joita hän arvostaa korkealle (esim. jakso 2, 13.2.1986). Ver-
rattuna *Rintamäkeläisten* (miespuolisiin) henkilöhahmoihin *Fakta hom-
massa* arvojen, identiteetin ja sosiaalisen kategorian tiivis yhteys näyttää siis jossakin määrin rikkoutuneen.

Neuvostoliitto ja vasemmistolaisuus ovat esillä myös toisen tässä luvussa analysoidun 1980-luvun komedian, *Siskon ja sen veljen*, ensimmäises-
sä jaksossa (es. 13.2.1986). Jakson alussa käy ilmi, että päähenkilöiden isä, Taisto Liimatainen, on laittanut lehteen etukäteen kuolinilmoituksensa, jossa muistolauseena on ”*Kaikki Suomen työläiset yhtykää!*” sekä kirjoit-
tanut muistokirjoituksen itsestään työväenliikkeen väsymättömänä akti-
vistina. Isä on lähettänyt myös mielipidekirjoituksen julkaistavaksi vielä
kuolemansa jälkeen aiheenaan ”Hölkääjät hautausmaalla”. Lisäksi hän on

järjestänyt itselleen etukäteen hautajaiset sekä toivonut radion Toivelaulu-konsertista muistokseen laulun ”Viimeinen Taisto”. Juuri ennen hautajaisia Tuija ja Immu istuvat kotona yhdessä isän siskon kanssa. Isä on aikoinaan tuonut matkamuistona Leningradista kultaisen junanlähettäjän pillin, jonka Leningradin rautatieläisten ammattiyhdistyksen pääsihteeri on antanut hänelle. Pääsihteeri on kehottanut puhaltamaan siihen, kun Suomen val-lankumous alkaa. Immu yrittää puhaltaa siihen, mutta pilli ei soi – se on umpeen kullattu.

Umpeen kullatun pillin voi tulkita sarjan diskurssissa Neuvostoliiton yhteiskuntajärjestelmän symboliksi: pilli on ulkoisesti komea, mutta käytännössä toimimaton esine, jonka perusteella voi jo päätellä, ettei vallanku-mous olekaan tulossa. Kummankin sarjan ironinen suhde Neuvostoliittoon – *Fakta hommassa* Hansun suulla esitetty vastenmielisyys Neuvostoliittoa ja vasemmistolaisuutta kohtaan sekä *Siskon ja veljen* vihjailu kommunistisen järjestelmän toimimattomuudesta ovat merkittäviä – sillä Neuvostoliit-toa koskevat puhetaivat olivat 1980-luvun puolivälissä vasta muuttumassa. Edelleen vuonna 1989 Pentti Raittilan (2004, 114–115) tulkinnan mukaan suomalaiset kokivat, että ”kunnan kansalaisuuteen” kuului ”oikea” suhtau-tuminen Neuvostoliittoon ja siten naapurimaata ja sen arkielämää kohtaan esitetyn kritiikin pehmentäminen.²⁵

Neuvostoliittoa koskevan pilailun lisäksi *Siskon ja sen veljen* päähenkilöiden suhtautuminen isänsä kuolemaa edeltäviin ja kuoleman jälkeisiin toimiin kuvaa kuitenkin myös heidän suhdettaan isään ja tämän poliittiseen toimintaan. Isä on ollut ”työväenliikkeen väsymätön aktiivi”, ja hoitanut henkilökohtaisesti myös idänsuhteita poliittisen vakaumuksensa innoitta-mana. Hänen lapsensa, Immu ja Tuija, suhtautuvat isänsä toimiin kuitenkin yhtä lakonisesti kuin muihinkin asioihin ympärillään. Isä on ollut aktiivinen kansalainen ja mitä ilmeisimmin asettanut työväenaktiivin sosiaalisen kate-gorian ensisijaiseksi suhteessa muihin, kuten vaikkapa perheenisän sosiaa-liseen kategoriaan verrattuna. Hänen lapsiaan tämäläisyyppinen poliittinen toiminta ei sen sijaan houkuta, sillä heillä on tarpeeksi järjestämistä omassa

²⁵ Toisaalta Raittila (2004, 117) huomauttaa, että hänen tamperelaisten koululaisten parissa tekemässä lomaketutkimuksessaan vuodelta 1986 neljäsosa 18-vuotiaista pojista suhtautui venäläisiin erittäin kielteisesti.

elämässään – ja sarjassa annetaan vaivihkaa ymmärtää, että tämä saattaa joutua juuri heidän isänsä valinnoista.

Sarjan myöhemmässä jaksossa Immun naisystävä järjestää hänelle työpaikan tiedottajana. Immu osallistuu eduskunnan tiloissa sodanvastaisen kampanjan tietoisuuden suunnitteluun yhdessä puolustusvoiman rauhankasvatusosaston majurin, läänintaiteilijan, kansainvälisen ihmisläheisyystoimikunnan jäsenen ja kulttuurisihteerin kanssa. Komiteatyöskentely paljastuu tilaisuudeksi juopotella yhdessä hillittömästi poliittiset näkemyserot ylittään. Illan lopulla humaltunut kampanjatyön puheenjohtaja innostuu ja liikuttuu Immun tarjoilijalle sanomasta lauseesta ”Me kaikki olemme ihmisiä” ja haluaa sen kampanjan iskulauseeksi. (Jakso 5, es. 4.12.1986.)

Sisko ja sen veli tarjoaa näin varsin kyynistä käsitystä yhteiskunnallisesta ja poliittisesta toiminnasta, jossa ylevien tavoitteiden ja ideologioiden alta paljastuu oman edun tavoittelua ja piittaamattomuutta. *Siskon ja veljen* kuvaus poliittisesta toiminnasta onkin lähempänä edellä kuvattuja englantilaisia poliittisia satiireja *Kyllä, herra ministeri* ja *Kyllä, herra pääministeri*, joissa poliittinen järjestelmä oli kuvattu eliitille varattuna toiminta-alueena, jonka toimintalogiikka on järjetöntä (ks. Adams 1993; Oakley 1982/1984). Siinä missä *Fakta hommassa* ”tavallinen kansalainen” on itsekäs ja jossain määrin osaamaton, *Siskossa ja veljessä* tavallinen ihminen on ennemminkin voimaton ja/tai kokemuksellisesti ulkopuolinen myös toimiessaan osana poliittista järjestelmää. Toisaalta *Sisko ja sen veli* -sarjassa politiikka on edelleen läsnä, ja Immu tulee kutsutuksi mukaan tähän järjestelmään, jossa hän vieläpä kohtuullisesti menestyy, vaikka ei selvästi koekaan tehtävänsä mielekkäänä.

Komediasarjat *Sisko ja sen veli* sekä *Fakta homma* käsittelevät samantyyppisiä kysymyksiä hyvinvointivaltion ja yksilön suhteesta kuin aiemmat draamasarjat, mutta komediallinen ote mahdollistaa uudenlaisen kritiikin hyvinvointiyhteiskuntaa ja sitä ylläpitävää poliittista toimintaa kohtaan. Näissä 1980-luvun komediasarjoissa *Rintamäkeläisten* vakavasti käsittelemät ideologiset ristiriidat sekä kysymykset hyvinvointivaltion resurssien jaosta ovat komiikan kohde. Niin sarjoissa *Fakta homma* kuin *Sisko ja sen veli* poliittinen toiminta näyttäytyy huvittavana. Sarjoissa selvästi otetaan etäisyyttä 1970-luvun poliittiseen kulttuuriin ja retoriikkaan. Silti näissä komediasarjoissa myös vahvasti tukeudutaan hyvinvointivaltion suomiin poliittisen toiminnan malleihin. Poliittiselle järjestelmälle naureskellaan,

mutta sen olemassaoloa ja sen tukevuutta pidetään itsestään selvänä. Sarjojen henkilöhahmot kuuluvat vielä osaksi hyvinvointivaltiota poliittisen toimintansa kautta, vaikka heidän sitoutumisensa poliittiseen järjestelmään onkin heikompaa kuin *Rintamäkeläisten*.

5.3 Kadonnut kansalaisuus ja hiipuva hyvinvointivaltio

1990-luvulla kaikki muuttui. Neuvostoliitto romahti, pankit olivat kriisissä, yrityksiä meni konkurssiin ja työttömyys kasvoi. Hyvinvointivaltion kannalta 1990-luvun lama oli katastrofi. Sen ideologia, jossa kaikille kansalaisille oli luvattu tasa-arvon, oikeudenmukaisuuden ja toimeentuloturvan toteutumista, menetti uskottavuutensa. (Kalela 2005, 258.) Hyvinvointivaltion tarjoamat palvelut joutuivat leikkausten ja samalla julkisen kritiikin kohteeksi. Media, erityisesti sanomalehdet ja suurin lehti *Helsingin Sanomat*, osallistui aktiivisesti lamasta ja siihen liittyvistä, välttämättömäksi esitetyistä leikkauksista tiedottamiseen. Samalla valtavirtamediassa laaja hyvinvointivaltio leimattiin pysähtyneisyydeksi ja menneen ajan ajatteluksi. Poliittisen ja taloudellisen eliitin, kuten EVA:n tarjoamassa retoriikassa lama tällöin jopa ohitettiin valtion velkaantumisen syynä, ja syyksi esitettiin sen sijaan hyvinvointivaltio ja sen tarjoamista palveluista johtuva ”yli varojen eläminen”. (Julkunen 2001, 78–88.) Näin hyvinvointivaltion keskeisiin arvoihin kuuluneista tasa-arvosta, solidaarisuudesta ja työn kunnioituksesta (ks. Kuusi 1961, 3–5 ja luvun johdanto) kiinnipitäminen vaikeutui käytännössä työttömyyden lisääntyessä ja tuloerojen kasvaessa, ja samalla nämä arvot asetettiin myös julkisesti kyseenalaisiksi.

Kyllä isä osaa -sarjaa alettiin esittää vuonna 1994, jolloin kolmivuotinen lamajakso oli vihdoin hiljalleen taittumassa, mutta työttömyys kasvoi edelleen ja kääntyi vuodesta 1995 alkaen vain lievään laskuun (Kortteinen & Tuomikoski 1998, 11–12)²⁶. Sarjan ensimmäisessä jaksossa (es. 2.3.1994) tuodaan heti esiin, kuinka perhe kamppailee toimeentulon kanssa. Perhe

²⁶ Samana vuonna YLE:n ajankohtaisohjelmissa lamateemaisten ohjelmien määrä alkoi selvästi laskea vuoden 1993 huipun jälkeen. Ilmeisesti myös MTV:n puolella uutisointi lamasta väheni samaan aikaan, vaikka lama edelleen jatkui. (Aslama et. al. 2002, 14–17.)

pelaa korttia keittiön pöydän ääressä, koska televisio on rikki eikä heillä ole varaa korjata sitä. Taksikuski-isä kertoo perheelle nauraen saaneensa melkein potkut. Ajovuoroja on vähennetty, koska *“kauppa ei oikein käy”*. Perheen poika Jussi kysyy, myyvätkö he jotain, jolloin isä selittää, että se on vain sanonta, sillä *”eihän me nyt muuta myydä kuin itteemme”*. Äiti ja tytär Jonna ihmettelevät, mitä nauramista asiassa on. Isä selittää, että hän vain yritti keventää tilannetta, jotta muut eivät ottaisi sitä turhan raskaasti. Perhe alkaa keskustella siitä, miten nyt pitäisi toimia.

ÄITI: *Mitäs me nyt tehdään?*

ISÄ (nopeasti): *Jaetaan uudet kortit!*

ÄITI: *Rahat ei riitä!*

JUSSI: *Pelataan tulitikuilla.*

ISÄ: *Eihän ne oo riittänyt tähänkään asti.*

JONNA: *Heitetään laskut roskiin.*

JUSSI: *Niin, tai isä menee työttömyyskortistoon ja alkaa ajaa taksia pimeesti omalla autol-
laan. Ois varmaan mielettömät tulot!²⁷*

ÄITI: *Ei tästä selvitä millään kepulikonstilla. Sun on sanottava sille, että sä et suostu mi-
hinkään vähennyksiin, päinvastoin sä alat tästä lähtien ajaa puolet enemmän. Kato
hyökkäys on paras puolustus!*

Jonna ja äiti kuitenkin tajuavat, ettei isä uskalla sanoa työnantajalle mitään. Jonna epäilee, että irtisanottaessa isä vain kiittelisi, ettei tarvitse mennä enää töihin. Isän työhalu asetetaan siis kyseenalaiseksi samalla vihjaten, että hän itse olisi vähintäänkin osasyyllinen tulojensa pienuuteen sekä mahdolliseen työttömyyteensä.

Jakson dialogissa yritetään leikitellä metaforalla itsensä myymisestä sekä fatalistisella ajatuksella ”elämän pelikorteista”, jotka pitäisi jakaa uudelleen. Toisaalta äiti kehottaa isää kamppailuun sekä työnantajan että käytännössä työkaveriensä kanssa vähenevistä ajovuoroista. Dialogissa yhdistyvät siis useat diskurssit, joilla työttömyydestä julkisuudessa puhuttiin. Työttömyys vertautui luonnonmullistukseen tai kulkutautiin eli kohtaloon, josta vahvimmat selviytyivät. Työnhaku puolestaan näyttäytyi kilpailuna ja kuin

²⁷ Jussi esittää kommenttinsa ihan tosissaan, mutta hänen hahmonsä on sarjassa varsin tietämätön monista perusasioista, kuten siitä, että puhelimen käytöstä pitää maksaa.

partnerin metsästyksenä, kun työnantajaa houkuteltiin ”pauloihin” ennen muita työnhakijoita. Vain röhkeimmät pärjäisivät työnhaussa, mikä esitettiin hyväksyttävänä itsestäänselvyytenä. Työttömyyden ratkaisuksi tarjottiin omaa aktiivisuutta. Sen sijaan yhteys työttömyyden ja talousjärjestelmän välillä jäi piiloon. (Sanomalehtijulkisuuden työttömyysdiskursseista ks. Vehkalahti 2000²⁸; ks. myös Julkunen 2006, 206–210.) Suomalaisen hyvinvointivaltion keskeisen vaikuttajan, Pekka Kuusen (1961, 3–5), ajatusta siitä, että yksilöiden itsekkeiset pyrkimykset pyrittäisiin sopeuttamaan hyvinvointivaltion altruistisiin pyrkimyksiin, ei selvästi enää pidetty mielekkäänä. Hyvinvointivaltio ei enää tässä diskursissa ollut sellainen yhteisö, johon olisi kannattanut kuulua omasta välittömästä edustaan tinkien.

Kyllä isä osaa -sarjassa työnantajaa houkutellaan ja pyritään liehittämään hyvin konkreettisesti. Tytär Jonna kehittää juonen, jolla isän työnantaja voitaisiin saada antamaan isälle lisää ajovuoroja. Pomo kutsutaan kylään, syötetään ja juotetaan hyvin, keuhataan ja tarjotaan ihan mitä vaan hän haluaa (ks. luku 3.3), jotta hän innostuisi nostamaan palkkaa ja antamaan lisää ajoja. Pomo suostuu lopulta kutsuun, mikä saa vanhemmat hermostumaan pahasti. Äiti yrittää kädet vapisten rauhoitella sekä itseään että miestään: ”*Ei kannata turhaan hermoilla. Eihän se oo kun sun työnantajas. Eihän se voi kun päättää sun tulevaisuudestas.*”

Kun verrataan sarjojen *Heikki ja Kaija* sekä *Kyllä isä osaa* tapoja käsitellä työttömyyttä, on niissä – genre-erotkin huomioiden – ratkaiseva ero liittyen työntekijän ja hänen työnantajansa väliseen suhteeseen sekä työttömyyden uhkaan. Kummassakaan tarinassa työnantaja ei ole kasvoton suuryritys vaan pienyrittäjä: *Heikissä ja Kaijassa* pienen metalliverstaan omistaja, *Kyllä isä osaa* -sarjassa taksiryrittäjä. *Heikissä ja Kaijassa* selitetään katsojille melko yksityiskohtaisesti työurakoiden vähenemisen johtuvan yleisestä taloustilanteesta ja vaikean kauden näytetään uhkaavan myös työnantajan toimeentuloa, mihin liittyen vasemmistolaisiin näkemyksiin nojautuvissa aikalaiskriittikeissä sarjaa arvosteltiin päähenkilöiden työnantajaa kohtaan osoittamasta ”solidaarisuudesta” ja työnantajan etujen ajamisesta. *Kyllä isä*

²⁸ Vehkalahtien analyysi perustuu *Aamulehden* Työttömän sivuun, jota julkaistiin Sunnuntai-liitteessä kahden vuoden ajan, helmikuusta 1993 tammikuuhun 1995. Kokonaisuus sisälsi yhteensä 290 juttua.

osaa -sarjassa ajojen puute on jotakin, joka voidaan muuttaa painostamalla ”isäntää” ja toimimalla itse riittävän taitavasti. Myös työttömäksi jäämisen mahdollisuus kuvataan toisin. Siinä missä Heikki ja Antero keskustelevat työttömyyskorvauksesta ja sen oikeutuksesta, *Kyllä isä osaa* -sarjan dialogissa puhutaan vain pilailen työttömyyskortistosta ja pimeistä töistä. Hyvinvointivaltio ja sen tarjoama taloudellinen turva ovat *Kyllä isä osaa* -sarjassa enää vitsi. Sarjan diskursseissa luokkaero tekee paluun, sillä siinä tuotetaan käsitystä, jonka mukaan työtä tekevän luokan elämänkulku on työnantajan päätöksen armoilla, mistä johtuen työntekijän ainoa selviytymiskeino on huijata työnantajaansa. Hyvinvointivaltion kansalaisuuden sosiaalinen kategoria ei näyttäydy mahdollisena, sillä luokka vaikuttaa olevan sitä paljon vahvempi sosiaalinen sidos. On silti tulkinnanvaraista, kutsuuko sarja luokkaeron rakentamisesta huolimatta myöskään kuulumaan (työväen)luokkaan, sillä sarjan puhuttelutapa on kyyninen eikä rakenna vahvaa empatiasuhdetta katsojien ja päähenkilöiden välille. (Ks. tästä tarkemmin luku 3.)

Isä ja äiti hiovat vielä illalla sängyssä maaten strategiaa pomon vierailua varten ja pohtivat, millä keinoin ajovuorojen saaminen onnistuisi parhaiten. Aluksi he aikovat tehdä vaikutuksen uusilla tavaroilla: autoliikkeestä jokin hieno auto koeajolle ja pihaan seisomaan, tauluvuokraamosta tauluja ja pitopalvelusta hienot astiat. Anttilasta ”käännettäisiin” uusia vaatteita, hyvää syötävää ja hyvä pornokassetti. Samalla tehtäisiin vaikutus naapureihinkin. Silloin isä tajuaa, ettei kannatakaan hankkia mitään vaan ennemminkin myydä jotain pois, sillä jos pomo ajattelee heidän olevan hyvin varakkaita, ei hänellä ole mitään syytä nostaa isän palkkaa.

ISÄ: *Näytelläänkö vain hirveen köyhää?*

ÄITI: *Ei kai meidän sitä tarvi näytellä.*

Aamulla perhe istuu yöpuvuissaan talon ulkorappusilla ja äiti ilmoittaa, että tänään siivotaan. Lapset vastustavat, ja haluaisivat siirtää siivoamisen huomiseksi.

JONNA: *Sitä paitsi, jos meidän kerran täytyy näytellä köyhiä, niin eiks meidän kannattais mieluummin sotkee?*

ISÄ: *Toihan on hyvä idea, Jonnalla välähti taas! Ruvetaanko sotkeen?*

ÄITI: *Senhän te ootte jo tehny. Sitä paitsi, köyhät ne vasta siivooki!*

JUSSI: *Onks ne kovia siivoon?*

ÄITI: *Niillääh on aina rätti kädessä. Eihän niillä mitään muutakaan tekemistä oo.*

ISÄ: *Älkää uskoko äiti. Se yrittää taas jujuttaa teitä. Tosi köyhäthän ei suostu siivoon millään.*

Seuraavassa kohtauksessa äiti lukee lehteä keittiön pöydän ääressä ja ärtynyt isä pyyhkii rätilä keittiön lattiaa.

ISÄ: *Kukaban tässä enemmän on nähnyt köyhiä? Minä en oo ainaka ikinä nähnyt niiden siivoavan.*

ÄITI: *Missäs sinä niitä oon nähny? Ei kai köyhät taksilla kulje.*

ISÄ: *Nehän ne vasta kulkeeki. Eihän ne muuta teekään kun hakee sossusta rahaa ja ajelee taksilla.²⁹*

ÄITI: *Oo ilonen, että ajelee.*

(Jakso 1, es. 2.3.1994.)

Köyhät ja köyhyys palasivat julkiseen, yhteiskuntapoliittiseen käsitteistöön 1990-luvulla. Tähän vaikutti osin EU:sta tuleva käsitteistö, mutta pitkälti myös se tosiasia, että köyhien osuus kaksinkertaistui vuodesta 1990 vuoteen 1996, kun se aiempien 30 vuoden ajan oli vähentynyt. Köyhyden ja nälän olemassaoloon havahduttiin sosiaalipoliittisessa tutkimuksessa laman alkuvuosina, mutta tämän havainnon paikkansapitävyyttä kohtaan esitettiin melko paljon epäilyjä julkisuudessa. (Julkunen 2006, 226; Heikkilä 2001, 547–548; Laaksonen 1999, 63–76.) *Kyllä isä osaa* -sarjassa pyritään ironisoimaan tilannetta, jossa ”köyhistä” puhutaan ”niinä” muina ihmisiä ja toiseutetaan heidät, vaikka myös perheen oma taloudellinen tilanne on heikko.³⁰ Silti dialogin sisältämä toisto ”köyhistä” ja arvelut ”niiden” tavoista uusintavat ja vahvistavat jakoa niihin, jotka vielä pärjäävät ja niihin, jotka ovat jo pudonneet kunniallisen yhteiskunnan ulkopuolelle ja kehittäneet heille ominaisia tapoja. Riippumatta siitä, kumpaan ryhmään sarjan per-

²⁹ Tämänkaltainen ajattelutapa yleistyi 1990-luvulla, mutta on alkuperältään tätä vanhempi. Myös *Rintamäkeläisissä* taksiautoilija Pekka Uitto puhui taksilla ajavista sosiaaliturvan saajista (Rintamäkeläiset, jakso 4).

³⁰ Sarjan kritiikeissä perheen omaan taloudelliseen tilanteeseen ja puheeseen köyhistä ei puututtu. Jukka Kajava tuntui kuitenkin paheksuvan perheen tavoitteita: ”*Ja rahaa tarvitaan, ainakin television korjaamiseen. Se tuntuu olevan komediaperheelle tärkeintä.*” (Jukka Kajava: Helsingin Sanomat 2.3.1994.) Jouko Grönholm puolestaan arveli, että sarjasta oli ideat lopussa, kun siinä piti puhua televisionkatselusta (Jouko Grönholm: Turun Sanomat 2.3.1994).

heen tulkitsee kuuluvan tai mikä sarjan tekijöiden tarkoitus on mahdollisesti ollut, dialogissa performatiivisesti uusinnetaan ajatusta, että ”köyhät” ja muut ihmiset eivät kuulu yhteen, vaan he vain elävät samassa yhteiskunnassa erillään toisistaan. Tasa-arvo ja solidaarisuus, hyvinvointivaltion keskeiset arvot, eivät ole tässä diskurssissa millään tapaa merkityksellisiä – ne ovat arvoina kadonneet. Samalla dialogissa toistetaan 1990-luvun julkisuudessa yhä enenevässä määrin esitettyä epäilyä sosiaaliavustusten, kuten työttömyysturvan, väärinkäytöstä ja niiden liian korkeasta tasosta. Tähän ajatteluun sisältyy oletus siitä, että työtä tekevät kustantavat veroina työttömille mukavan elämän. (Ks. Heikkilä 2001, 548–550; Renvall & Valtonen 1999, 124–144; Valtonen 2002, 60; Julkunen 2006, 206–210; Julkunen 2001, 186–187.)³¹



Lama-ajan sarjassa *Kyllä isä osaa* perheen isä ja äiti kohtaavat jatkuvasti työttömyyden uhan.

³¹ Esimerkiksi *Ajankohtaisen Kakkosen Työttömyysillassa* (YLE TV2, 10.11.1992) keskusteltiin siitä, estääkö liian hyvä työttömyysturva työttömiä hakemasta töitä (ks. crit. min. 17.00–30.00).

http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/ajankohtaisen_kakkosen_tyottomyysilta_38975.html#media=39007

Työttömyys, rahan puute ja haave nopeasta rikastumisesta ovat koko sarjan läpi kulkevia teemoja. Jaksossa *Salaisuuksia* (jakso 3, es. 16.03.1994) isä ja äiti salailevat työttömyyttään, kun taas koululaiset Jonna ja Jussi salailevat sitä, että he käyvät töissä. Jakson *Miljönääri* (jakso 14, es. 1.6.1994) alussa äiti puhuu siitä, miten tili on ollut monta kuukautta miinuksella. Hän ehdottaa, että isä alkaisi tehdä vapaapäivinänsä jotain toista työtä, kuten mainoksien jakamista. Isä alkaa sen sijaan metsästää erikoistarjouksia kauppoista ja hakee tavaraa samalla, kun kuljettaa asiakkaita. Perheen talo täyttyy hunajasta, teestä ja vehnä jauhoista. Isä huomaa kuitenkin vähitellen, ettei tämä puuha kannata taloudellisesti ja haaveilee siitä, että voisi vain ostaa kaikenlaista kallista. Lopulta isä saa markalla nmt:n – jolla isä soittaa makuuhuoneesta äidille keittiöön. Äiti on huolestunut puhelimenkäytön isosta laskusta, ja isä ehdottaa, että Jonna ja äiti alkaisivat läähättää puhelimeen ”naisenkipeille” miehille – johon Jonna sanoo suostuvansa, jos isä suostuu vastaanottamaan ”miehenkipeiden” miesten puheluita. Jaksossa *Varkaita* (jakso 4, es. 23.3.1994), perheen naapuritalossa käy varkaita, mikä huvittaa suuresti päähenkilöitä, mutta kun myös muualla naapurustossa käydään varkaissa, vanhemmat huolestuvat. Äiti on kuullut, että poliisi ei ole ollut varkaudesta lainkaan kiinnostunut. Isä on jo tätä ennen tehnyt omat johtopäätöksensä ja hankkinut aseensa puolustaakseen kotiaan. Seuraavaksi varastetaan kuitenkin perheen koko omaisuus, kun isä on unohtanut avaimen pihalle. Tilannekomedialle ominaisesti perheen koti on kuitenkin seuraavassa jaksossa entisellään.

Jaksossa *Lupa rikastua* (jakso 16, es. 15.6.1994) isä saa postikortin Amerikassa asuvalta vanhalta tädiltään, joka haaveilee matkasta vanhaan kotimaahansa. Perhe alkaa haaveilla rikkaan tädin jättiperinnöstä. Tädin taloudellisen menestyksen innoittamana vanhemmat puhuvat ihailien Amerikasta, jossa äkkirikastuminen on mahdollista. Äiti tekee suunnitelman, jota noudattamalla tätiin pitäisi tehdä hyvä vaikutus. Isä ostaa uuden auton ja irtisanoutuu, koska äidin mielestä tädiltä perittävän omaisuuden avulla pitäisi ottaa taloudellinen riski ja hankkia oma taksilupa. Isä tekeekin laskelmia, ja uskoo rikastuvansa mielettömästi, kunnes äiti muistuttaa häntä huomioimaan laskelmissaan myös verot. Jakson lopussa käy kuitenkin ilmi, että myös täti on menettänyt omaisuutensa pörssissä ja toivoisi perheeltä taloudellista apua päästäkseen Suomeen.

Edellä kuvatussa jaksossa osallistutaan näin ajankohtaiseen keskusteluun siitä, tulisiko Suomessa seurata Yhdysvaltojen mallia, jossa ihmisten omaa yritteliäisyyttä ja oman taloudellisen turvan itsenäistä hankkimista korostetaan ideologisesti – mistä seuraten (hyvinvointi)valtion roolin halutaan olevan mahdollisimman pieni. Tässä mallissa kansalaisten vastuu hyvinvoinnistaan on suuri, mutta vastaavasti myös pakollisten verojen ja maksujen käytettävissä olevan rahan osuus on suurempi. Tämäntyyppisiä ajatuksia esitettiin 1990-luvulla julkisessa keskustelussa painottaen kansalaisen oman aktiivisuuden ja yritteliäisyyden merkitystä. Myös omavastuun kasvattamista sosiaalivakuutuksissa ehdotettiin. (Anttonen & Sipilä 2000, 216–236; Julkunen 2006, 140–156, erit. 148 & 154.) Sarjan tarina on tässä suhteessa ambivalentti. Perhe haaveilee rikastumisesta, joka näyttää Suomen vahvasti säännöstellyssä yhteiskunnassa taksilupineen ja korkeine veroineen mahdolliselta, kun taas Amerikan täti on siinä onnistunut. Jakson lopussa selviävä tädin omaisuuden katoaminen näyttää kuitenkin myös oman vastuun toisen puolen, jossa huonolla hetkellä on vedottava sukulaisten apuun. Ajatellen sarjan tapaa kuvata päähenkilöitään on kuitenkin mahdollista myös tulkita, että sarjaperheen ja heidän sukulaisten epäonnistuminen talousasioissa johtuu lähinnä heidän omasta taitamattomuudestaan.

Kyllä isä osaa tekee pilaa myös poliittisesti aktiivisen kansalaisen mallista. Sarjan 20. jaksossa (es. 13.7.1994) käy ilmi, että perheen tytär Jonna on ollut heidän luokallaan ainoa, joka ei ole tiennyt, että televisioista tulee myös uutisia. Jaksossa Jonna katsoo niitä tietääkseen, mitä uutiset ovat, jona aikana perheen isä valittaa useaan kertaan sitä, miksi tällaista pitää katsoa, kun hän haluaisi katsoa ”televisiota”³². Kun isä samassa jaksossa haluaa pitää perhepalaverin, ja kehottaa muita perheenjäseniä tulemaan vaikuttamaan omiin asioihinsa, lapset epäilevät ensimmäiseksi isän olevan humalassa. Isä on tehnyt palaveria varten laskelman joulun viettoon liittyen. Hän ehdottaa vaihtoehtojoulun viettämistä.

³² Myöhemmin samassa jaksossa isä myös toteaa virituskuvan olevan mielenkiintoisempaa katsottavaa kuin joku ”Ajankohtainen Kakkonen tai A-Studio”. Edellä kuvatun jakson lisäksi jaksossa 19 käy ilmi, että äiti on viime vaaleissa äänestänyt Aku Ankkaa ja isä on seissyt puoli tuntia äänestyskoppissa, kun ei ole keksinyt, mitä hauskaa lappuun kirjoittaisi. Poliitiikan seuraaminen näyttäytyy siten naurettavana toimintana, jonka sarja kutsuu torjumaan.

JUSSI: *Onks se jotain politiikkaa?*

JONNA: *Saavutettuja etuja ei sitten voida ottaa pois!*

Isä tarjoaa ratkaisua, jossa mietittäisiin yhdessä, mitä ilman voidaan ennen joulua olla, ja laskettaisiin, kuinka paljon siinä säästetään. Jonna haluaa ottaa oman osuutensa rahana ja Jussi kannattaa. Isä ehdottaa, että säästyneet rahat jaetaan, mutta vasta joulun jälkeen. Jokainen voi sitten päättää, ostaa-ko jotain pientä joulun jälkeen alennusmyynneistä vai laittaako kaikki rahat pankkiin korkoa kasvamaan.

ÄITI: *No missäs niitä rahoja on olemassa?*

ISÄ: *No se on sivuseikka.*

Äiti sanoo suostuvansa, jos rahat ovat jossakin myös oikeasti olemassa. Isä toteaa kaiken riippuvan siitä, kuinka vähällä voidaan tulla toimeen. Perhe yrittää ensin tehdä listan siitä, mistä joulunvietossa luovutaan, mutta kun tästä ei päästä yksimielisyyteen, he sopivat, että kaikki saavat oman osuutensa rahana.

Joulun lähetessä perhe isää lukuun ottamatta alkaa hermostua. Isä kehottaa ajattelemaan joulua, jolloin ”jaetaan potti”. Isän mielestä heidän pitäisi pystyä kestäämään jotakin ”hyvän asian eteen” ja muistuttaa lapsia olemaan vetäytymättä vastuusta (ks. myös luku 3). Kyseisen jakson voikin nähdä tekevän pilaa myös 1990-luvun säästöjä vaativasta poliittisesta retoriikasta sekä rahojen jakamisen prosessista, jossa kukaan ei ole valmis tinkimään omista vaatimuksistaan, mutta toisaalta myöskään jaettavaa ei ole.

Kyllä isä osaa -sarja käsittelee paljolti samoja teemoja kuin *Heikki ja Kaija*: työttömyyden uhkaa ja taloudellisen toimeentulon epävarmuutta, hyvinvointivaltion kansalaisen oikeuksia ja velvollisuuksia sekä kysymystä luokasta hyvinvointivaltion kehityksessä. Näiden aiheiden käsittelytapa on kuitenkin keskenään täysin poikkeava. Vaikka *Heikin ja Kaijan* tarinassa tunnustetaan niin luokka- kuin sukupuolinen epätasa-arvo, se siitä huolimatta kutsuu identifioitumaan hyvinvointivaltion kansalaiseksi ja pitää hyvinvointivaltion kansalaisuutta ensisijaisena sosiaalisena kategoriana mahdollisena, vaikka ei vielä toteutuneena. Myös *Kyllä isä osaa* nostaa luokkaeron esiin, mutta juuri siihen perustuen tekee pilaa hyvinvointivaltion

hyvän kansalaisen mallista kyseenalaistaen sekä hyvinvointivaltion kansalaiseksi identifioitumisen että hyvinvointivaltion keskeiset arvot, kuten tasa-arvon ja solidaarisuuden.

Politiikan tutkimuksessa on esitetty, että yhteiskunnan aiempien luokkarakenteiden hajoaminen 1990-luvun lopulla tuotti tilanteen, jossa tietynlainen sosiaalinen asema ei enää edellyttänyt tietynlaista poliittista toimintaa (esim. Kalela 2005, erit. 256). Tv-sarja-aineistoni viittaa kuitenkin siihen, että tämänsuuntainen kehitys alkoi jo aiemmin, 1980-luvulla. Samoin oman aineistoni tarinoissa, kuten *Rintamäkeläisissä*, esitetään, että naisten kohdalla luokan ja poliittisen ideologian suhde ei koskaan ollut näin yksiviivainen kuin teoreettinen ja ideologinen kirjallisuus on oletta-
nut. 1990-luvun kohdalla on myös nostettu esiin uudet yhteiskunnalliset liikkeet ja puolueista irrallaan oleva kansalaisvaikuttaminen uudenaikaisina poliittisen toimimisen muotoina (Kalela 2005, 256–264; ks. myös Siisiäinen 1999, 234–237), mikä toki luonnehtii 1990-luvun poliittista kulttuuria. Sarjassa *Kyllä isä osaa* poliittisuus identiteettinä ja toimintana ovat kuitenkin lähes kokonaan kadonneet. *Kyllä isä osaa* -sarja tuottaa vaikutelman, että hyvinvointivaltion sosiaalisten oikeuksien kaventuesssa myös poliittiset oikeudet menettävät merkityksensä. Ne normit ja arvot, joita sarjassa toistetaan, kehottavat pikemminkin torjumaan hyvinvointivaltion kuulumisen kohteena, niin poliittisten kuin sosiaalisten oikeuksien näkökulmasta, enemmän kuin kutsuisivat siihen.

6 Päätelmät: Kuulumiseen kutsuminen ja kuulumisen torjuminen YLE TV2:n sarjoissa

*Tampere, Pirkkala, Tohloppi, Pispala,
Työväen Teatteri, Kalkku ja mulkku
Hämeenkatu, Hervanta, Koovee ja Ilves,
Ikuri ja Amuri ja Pyynikki nääs*

*Nääs, nääs, Näsinmeula, Tillikka,
Takahuhti, Tappara, Sori, Mustamakkara,
Nääs, nääs, lätkähalli, Viinikka,
Aamulehti, Moreeni ja Hartwiikki, nääs*

*Normaalin Eppu ja tierotusoppi,
Sinisalon Veikko ja Alatalon kloppi,
Nummisen Kallu ja lämäri ja Marja,
Paavolan Pekka ja Tampella nääs*

*Nääs, nääs, Näsijärvi, Hakametsä,
Salmelaisen Eino ja Tampereen jalkine,
Nääs, nääs, nättejä naisia
paljon enemmän kuin miehiä, nääs*

*Kaukajärvi Soutu, Pyrintö ja Ratina,
Puuvillatehdas, punikit ja kapina
Salosen Sylvi ja Leskisen Jussi
ne aamuyöstä asemalla hernesoppaa, nääs*

*Nääs, nääs, polliisiopisto
ja Pekka ja Ransu ja Pikkunen Kakkonen.
Nääs, nääs, Särkänniemi, Viinikka,
Helsinki kaikkia vituttaa*

Tampere
Säv. Pedro Hietanen¹
Sanat Pirkka-Pekka Petelius ja Aake Kalliala
Esittäjä: Heikki ja Kaija yhteineen
(Pulttibois, MTV 1989–1991/Trio Erektus: Kultalevy I, EMI 1990)

¹ Tampere-laulun säveleen on liitetty osa puolalaisen Michal Kleofas Ogińskin säveltämää laulua *Jäähyväiset isänmaalle*, jota on aiemmin soitettu paljon työväen vappujuhliissa.

Kun puhutaan YLE TV2:n suosituista sarjoista, toisto on kulttuurisena prosessina koko ajan läsnä. Toisto on usein ollut parodioivaa. Aake Kallialan ja Pirkka-Pekka Peteliuksen tähdittämässä *Pulttiboisissa* esiintyivät Heikki ja Kaija, jotka jatkuvan kinailun ohella päätyivät esittämään edellä olevan Tampere-laulun. Jos YLE TV2:n sarjoja koskevissa kritiikeissä yhdistettiin toisiinsa Tampere maantieteellisenä paikkana, YLE TV2 tekijöineen ja sarjoineen, työväenluokkaisuus sekä pääkaupungin korkeakulttuurin vastavoimana toimiminen, on *Pulttiboisien* Heikin ja Kaijan Tampere-laulussa sama tehty vähintään yhtä voimallisesti.

Pulttibois ei ole ainoa sketsisarja, jossa YLE TV2:n sarjoja on parodioitu. Myös Alivaltiosihteerien sketsisarjassa *Alivaltiosihteerit valvoo* (YLE TV2 1994–1995) sekä osittain maahanmuuttajavoimin tehdyssä sketsisarjassa *Äbläm Säbläm* (YLE TV1 2006) oli kummassakin omat versionsa *Heikistä ja Kaijasta*. *Vintiöiden* (MTV3 1994–1995) Linnamäkeläiset ja *Ruonansuu & Petelius Co:n* (MTV3 1997) Persmäkeläiset puolestaan pilailivat *Rintamäkeläisille*.

Näiden lisäksi tutkimiani YLE TV2:n sarjoja on hyödynnetty YLE:n kanavilla esitetyissä tietoisuuksissa² sekä journalististen juttujen osina³. Sarjat ovat tulleet esiin televisiomuisteluissa, joista viimeisin on *Muistikuvaputki* (YLE 2007)⁴. Jos tulkinta viedään pitkälle, myös *Kotikadun* (YLE TV1

² Reinikainen valisti vuonna 1984 tietoisuudessa turvamerkinnoistä (http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/tietoisuus_reinikainen_ja_murto-arska_28779.html#media=28784). Heikki ja Kaija puolestaan kertoivat katsojille tietoisuudessa tv-luvasta sekä vuonna 1975 että uudelleen vuonna 1985 (http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/tietoisuus_lupatarkastajat_liikkeella_28772.html#media=28777). Tiedot: YLE Elävä arkisto.

³ Esimerkiksi *Reinikaista* on käytetty jutuissa, jossa on käsitelty poliisin toimintaa, kuten TV-uutisissa (YLE 11.4.1999), *Poliisi-TV*:ssä (YLE 25.1.1996) sekä ajankohtaisohjelmassa *Lauantaisauna: Reinikaisia vai revolverimiehiä* (YLE 27.9.1986). *Tankki täyteen* puolestaan kuvitti ohjelmaa, jonka teemana olivat pajatsot (*Kansakunnan lisämuisti: Pappa ja pajatsot*, YLE TV2 24.9.2004). Sarjoja *Tankki täyteen* ja *Heikki ja Kaija* on käytetty esimerkkinä YLE:n viihdeohjelmista esimerkiksi ohjelmassa *Luvalla sanoen: Lupamaksukeskustelu* (YLE 1.4.1995). Tiedot: YLE TV2 arkisto.

⁴ Muita televisiohistoriaa ja sen tekijöitä muistelleita ohjelmia, joissa tutkimistani sarjoista on esitetty näytteitä ovat olleet esimerkiksi *Viihdevuodet. Tv-viihde 50 vuotta* (YLE 2005), *Nostalgialta* (YLE 1993), *Teeveestä tuttu? -visailu* (YLE 1989) sekä YLE TV2:n esittelyohjelma *Käykää peremmälle - TV2 esittäytyy* (1990). Näiden lisäksi sarjoja on käytetty lukuisissa sarjoissa esiintyneiden näyttelijöiden uraa muisteleivissa ohjelmissa. Käytössäni

1995–2012) hahmoihin kuuluneen Kimmon pispalalaisen äidin, jota Eila Roine esitti, voi nähdä osin tukeutuneen katsojien kulttuuriseen muistiin Eila Roineen esittämistä lukuisista tamperelaisista ja työväenluokkaisista naisahmoista. Ja edelleen tutkimiani sarjoja esitetään televisiossa uudelleen, viimeisimpänä sarjat *Tankki täyteen*, *Reinikainen* sekä *Kyllä isä osaa* vuonna 2011.

Moninaisen toiston – niin parodioivan, muistelevan kuin sarjojen uusintojen – kautta kyseiset sarjat kuuluvat ikään kuin kaikille. Osittain kyse on kuitenkin näköharhasta. Käsitys sarjoista kaikkien suomalaisten yhteisenä kulttuuriperintönä ja hassuina vanhoina sarjoina on luotu juuri edellä kuvatun toiston kautta. Kuitenkin on olemassa monia katsojaryhmiä, varsinkin nuoria, joille intertekstuaalinen viite *Heikkiin ja Kaijaan* tai *Rintamäkeläisiin* ei ehkä avaudu, koska he eivät ole koskaan alkuperäistä sarjaa nähneet. Sarjoista ja niiden kritiikeistä tekemäni analyysi, joka ulottuu 1960-luvulta 1990-luvulle, osoittaa, etteivät sarjat omassa aikalaiskontekstissaankaan suinkaan olleet ”kaikkien” sarjoja. Niin sarjoissa kuin sarjojen kritiikeissä tehtiin monensuuntaisia rajanvetoja siitä, ketkä suomalaiset ja ketkä katsojat kuuluvat samaan kuviteltuun yhteisöön sarjojen ja sarjajenkilöiden kanssa.

Tutkimuksessani olen kysynyt, millaista kuulumisen politiikkaa YLE TV2:n sarjoissa sekä sarjojen kritiikeissä on harjoitettu. Olen tarkastellut sarjoja kolmesta näkökulmasta: luokan, sukupuolen ja hyvinvointivaltion. Sarjakritiikeistä puolestaan olen lukenut neljä kehystä: tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus ja tamperelaisuus. Olen pyrkinyt osoittamaan, että ne sarjat, jotka vallitsevassa kulttuurisessa ymmärryksessä ovat samankaltaisia ja kuuluvat siksi samaan joukkoon (ja myös samalle katsojaryhmälle) sisältävätkin toistensa kanssa merkittäviä eroja, kun sarjoja tulkitaan osana oman aikansa julkisia keskusteluja luokasta, sukupuolesta ja hyvinvointivaltion tiosta.

Erojen lisäksi analyysini kuitenkin osoittaa myös, miten kolme valitsemaani näkökulmaa - luokka, sukupuoli ja hyvinvointivaltio - kietoutuvat

ovat olleet vain YLE:n arkistotiedot, joten on mahdollista, että ohjelmanäytteitä on käytetty myös vastaavissa kaupallisten kanavien muisteluohjelmissa.

sarjoissa tiivistä yhteen. Kun sarjoissa puhutaan luokasta, puhutaan samalla siitä, miten naiset ja miehet eri tavoin voivat toteuttaa tai ovat pakotettuja toteuttamaan luokkaisuutta. Samalla sarjoissa viitataan kysymykseen siitä, miten yhteiskunnallisten rakenteiden muuttuminen, kuten hyvinvointivaltion murros ja modernisoituminen yleisemmin, muuttivat myös käsitystä luokasta kuulumisen kohteena: arvoina, sosiaalisena kategoriana ja identiteettinä.

Kun sarjoissa puhutaan sukupuolesta, puhutaan samalla siitä, miten modernisoituminen vaikuttaa sukupuolten välisiin suhteisiin parisuhteena. Ja kun sarjoissa puhutaan hyvinvointivaltiosta, puhutaan niin naisten ja miesten välisestä tasa-arvosta kuin kansalaisten tasa-arvoisesta mahdollisuudesta vaikuttaa yhteiskunnan kehitykseen luokka-asemastaan riippumatta. Hyvinvointivaltiota myös jaetaan diskursiivisesti miesten ja naisten hyvinvointivaltioon, niin kansalaisen poliittisten oikeuksien kuin sosiaalisten oikeuksien suhteen.

Myös sarjakritiikkien kehukset ja diskurssit kietoutuvat yhteen erityisesti luokan käsitteen kanssa. Niin tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus kuin tamperelaisuus ovat toimineet kritiikeissä kehyksinä, joiden kautta kysymystä luokasta on käsitelty niin implisiittisesti kuin eksplisiittisesti. Kritiikeissä sukupuoli on saanut usein jäädä näkymättömäksi implisiittisen mieskansalaisuuden taakse, mutta osittain kritiikeissä on myös jaettu luokkaa ja kansallisuutta sukupuolittain. Yhteiskunnallisen ilmapiirin muutos vuosikymmenestä toiseen – ja kritiikkien muutos sen osana – tuottaa sen, että luokkaan ja hyvinvointivaltion rakentamiseen liittyvät teemat nostetaan kritiikeissä esiin 1960- ja 1970-luvuilla, mutta myöhempien vuosikymmenten kritiikeissä näihin ei puututa, vaikka sarjoissa luokan tematiikka olisi voimallisestikin läsnä.

Kuulumisen yhteisöt: Luokka, sukupuoli, hyvinvointivaltio... ja luokka

Nira Yuval-Davisin (2006a; 2011, 12–18) teoriassa kuuluminen sisältää kolme puolta: identifikaatio ja kiintymyssuhteet, sosiaaliset sijainnit sekä eettiset ja poliittiset arvot. Nämä kuulumisen puolet ovat toisiinsa lomituneita ja kytkettyneitä. Useimmiten identiteettitarinoissa identiteetti liit-

tyy käsityksiin siitä, mitä tarkoittaa olla jonkin ryhmän tai yhteisön jäsen. Nämä ryhmät ja yhteisöt puolestaan yleensä rakentuvat jonkin sosiaalisen kategorian pohjalle tai sosiaalisten kategorioiden yhdistelmistä muodostuvien sosiaalisten sijaintien pohjalle. Niin yksilöllisiä ja yhteisöllisiä identiteettejä kuin sosiaalisia sijainteja arvotetaan ja arvioidaan eettisiin ja poliittisiin arvoihin vedoten. Eettisillä ja poliittisilla arvoilla perustellaan myös identiteettien ja sosiaalisten kategorioiden rajojen luomista. Kuuluminen johonkin ei siten ole yksilöllinen, henkilökohtainen valinta vaan sillä on aina kulttuuriset ja yhteiskunnalliset rajansa (ks. Probyn 1996, 24–25).

Kuulumisen rajoja määriteltäessä ja niistä kampaillaessa harjoitetaan kuulumisen politiikkaa. Kuulumisen politiikka tarkoittaa siten niin kuulumisen yhteisöjen rajojen ylläpitoa ja uudelleenmäärittelyä kuin myös kampailla siitä, miten kuulumisen yhteisön jäsenyys määritellään – millaiseen tai millaisiin sosiaalisiin kategorioihin kuulumista se edellyttää jäseneltään. (Yuval-Davis 2011, 19–20.) Aineistosta nousevien teemojen perusteella olen rajannut tutkimuksessani kolme kuulumisen yhteisöä, joihin kuulumisesta sarjoissa neuvotellaan: luokan, sukupuolen ja hyvinvointivaltion. Näistä luokka ja sukupuoli ovat samalla myös sosiaalisia kategorioita. Hyvinvointivaltion jäsenet sen sijaan ovat hyvinvointivaltioideologian mukaisesti kansalaisia. Kaikkia näitä sosiaalisia kategorioita määritellään sarjoissa eettisten, kulttuuristen ja poliittisten arvojen perusteella, ja samalla kutsutaan joko identifioitumaan niihin tai torjumaan ne kuulumisen kohteina.

Tutkimani sarjat ovat osa kulttuurisen tuotannon kenttää, jossa ne loimituvat intertekstuaalisesti muiden saman kentän tekstien kanssa. Näistä teksteistä tärkeimpiä ovat sarjakriitikit, joissa on pyritty määrittelemään sarjojen tulkintoja: niiden teemoja, henkilöhahmojen ja katsojien sosiaalisia kategorioita, kulttuurisia ja poliittisia arvoja – sekä näiden pohjalta – kuulumisen yhteisöjä, joihin sarjojen katsojien on joko haluttu tai ei ole haluttu identifioituvan. Sarjakritiikeissä on myös pyritty määrittelemään tutkimieni sarjojen sijaintia kulttuurisen tuotannon kentällä. Kritiikeissä on siis osallistuttu kuulumisen politiikan harjoittamiseen kahdella tavalla, pyrkimällä ohjaamaan katsojien tulkintoja sarjoista ja määrittelemällä kuulumisen rajoja sarjojen avulla.

Hyvinvointivaltion kivulias kansalaisuus

Hyvinvointivaltio on edellyttänyt yksilöiltä sitoutumista tasa-arvon ja solidaarisuuden eettisiin ja poliittisiin arvoihin. Tutkimissani sarjoissa näistä arvoista neuvotellaan eri tavoin. *Heikissä ja Kaijassa* tasa-arvo hyväksytään tavoiteltavaksi poliittiseksi arvoksi, mutta sen näytetään olevan vielä saavuttamattomissa joillekin sosiaalisille ryhmille, erityisesti naisille. Solidaarisuus, joka hyvinvointivaltioideologiassa tarkoittaa valtion pyrkimystä tasoittaa tulojen ja omaisuuden jakaantumista, liittyykin *Heikissä ja Kaijassa* enemmän sarjajenkin väliseen solidaarisuuteen, mikä joissakin aikalaiskritiikeissä tuomittiin ”taantumukseksi”. Sarjajenkin välisissä keskusteluissa sekä sarjan tapahtumissa käydään läpi hyvinvointivaltion tarjoamia tukimuotoja kansalaisilleen sekä näiden tukien vaikutusta yksilöiden elämään. Kansalaisuus tarjotaan katsojille kaikille mahdolliseksi ja ensisijaiseksi sosiaalisesti kategoriaksi, mutta tämän identifioitumisen mahdollisuudet ja seuraukset asetetaan myös katsojien pohdittavaksi.

Sen sijaan sarjassa *Reinikainen* hyvinvointivaltion poliittiset arvot, ennen kaikkea tasa-arvo ja solidaarisuus, näyttäytyvät niin yksilön vapautta kuin hänen vastuutaan rajoittavina arvoina. Sarjassa vihjataan, että osa kansalaisista heittäytyy hyvinvointivaltion ja sen virkamiesten huolehdittavaksi ilman vastuuta omasta elämästään, kun taas toisten, omasta elämästään huolehtimaan ja päättämään kykenevien kohdalla valtion ote kuvataan liian kahlitsevaksi. *Reinikaisessa* nimenomaan hyvinvointivaltion sosiaalipalvelut ja tämän järjestelmän sisältämät poliittiset arvot ovat se hyvinvointivaltion osa, joita sarjassa kutsutaan pilkkaamaan. Tämä hyvinvointivaltion osa myös kytketään ideologisesti feminiinisyteen, joka ymmärretään kielteisesti. Hyvinvointivaltion kansalaisuus ei sarjan diskurssissa ole se sosiaalinen kategoria, johon katsojia ensisijaisesti kutsutaan identifioitumaan vaan sarjan arkijärkeen vetoava puhuttelu korostaa yksilön (mieskansalaisen) itsenäisyyttä arvona. Toisaalta sarjan päähenkilön ammatin ja hänen äitinsä vanhainkotiin sijoittumisen kautta hyvinvointivaltion suomat sosiaaliset oikeudet myös hyväksytään, vaikka ne pyritäänkin osoittamaan jossakin määrin kohtuuttomiksi.

Rintamäkeläisissä hyvinvointivaltioon sitoutuminen poliittisen toiminnan kautta on puolestaan vahvaa. Sarjan miespuoliset henkilöt kuuluvat

kiinteästi hyvinvointivaltioon pyrkiessään kehittämään sitä oman poliittisen ideologiansa mukaisesti. Sarjan miespuolisilla henkilöillä sosiaalinen kategoria (luokka), poliittiset arvot sekä identiteetti (poliittisen puolueen jäsenyys) ovat ikään kuin luonnollisia johtumia toisistaan. Sarja kutsuu pohtimaan sarjajenkin poliittisia ideologioita sekä identifioitumaan hyvinvointivaltion kansalaisuuteen poliittisena toimijuutena. Toisaalta sarjassa kuvataan, kuinka naispuolisten henkilöiden kohdalla poliittisen kansalaisuuden toteuttaminen on lähes mahdotonta, koska kaksijakoisen kansalaisuuden mallin mukaisesti heidän poliittinen vakaumuksensa määräytyy miehen mukaan ja kansalaisuus toimijuutena on mahdollista vain äitiyteen liitetyillä elämänalueilla.

1980-luvun sarjoissa sen sijaan hyvinvointivaltioon sitoutuminen puoluepoliittisen toiminnan kautta näyttäytyy jossakin määrin naurettavana. Toisin kuin *Rintamäkeläisissä* tietyistä sosiaalisesta kategoriasta eli yhteiskuntaluokasta ei näiden sarjahahmojen kohdalla seuraa poliittisen historian näkökulmasta johdonmukaiseksi oletettuja poliittisia arvoja ja puoluepoliittista identifioitumista. Kuitenkin hyvinvointivaltioideologian sisältämä kutsu ”yhteisten asioiden” hoitamiseen politiikan keinoin tulee vain osittain torjutuksi, sillä molempien sarjojen päähenkilöt kuitenkin osallistuvat ammattiyhdistystoimintaan ja julkiseen keskusteluun mielipidekirjoituksen keinoin (*Fakta homma*) tai aatteelliseen järjestötoimintaan (*Sisko ja sen veli*). Sarjoissa kutsutaan nauramaan poliittiselle kansalaisuudelle sosiaalisena kategoriana ja identifioitumisen kohteena sellaisina kuin ne esimerkiksi 1970-luvun sarjassa *Rintamäkeläisissä* esitettiin, mutta samalla poliittinen kansalaisuus, siihen samastuminen sekä poliittinen aktiivisuus ideologisena arvona näyttäytyvät vielä hyvinvointivaltion perustana.

Kyllä isä osaa -sarjassa poliittinen kansalaisuus ei ole enää sellainen sosiaalinen kategoria, joka olisi mahdollinen tai edes houkutteleva identifioitumisen kohde. Hyvinvointivaltion keskeisten arvojen, tasa-arvon ja solidaarisuuden toteutuminen ei näytä enää mahdolliselta suomalaisessa yhteiskunnassa. Sarja kutsuu torjumaan hyvinvointivaltion arvot epärealistisina ja identifioitumaan ennemminkin yksilöksi, joka pyrkii kamppailemaan oman hyvinvointinsa puolesta.

Ikuisen sukupuolikamppailun osasia

Kaikissa sukupuolen näkökulmasta analysoimissani sarjoissa tuotetaan ja uusinnetaan voimakkaasti käsitystä perustavanlaatuisesta sukupuolierosta ja siten sukupuolista toisilleen vastakkaisina sosiaalisina kategorioina. Katsojat kutsutaan identifioitumaan miehiksi ja naisiksi sekä liittoutumaan sukupuolten välisessä kamppailussa oman sukupuolensa edustajien kanssa. Sarjoissa näiden sukupuolierosta johtuvien kamppailujen näytetään kuuluvan väistämättömänä osana heteroseksuaaliseen parisuhteeseen. Käsitys sukupuolten välisestä olemuksellisesta erosta ”luonnolliseen” elämäntapaan kuuluvana normina ja arvona näyttäytyy ainoana mahdollisena tapana jäsentää sukupuolten välisiä suhteita.

Neuvottelu siitä, miten sukupuolierosta johtuvia konflikteja parisuhteessa käsitellään, eroaa kuitenkin eri sarjoissa jonkin verran toisistaan. *Rintamäkeläisissä* perheharmonia on eettinen arvo, jota kohti katsojia kutsutaan pyrkimään. Tämä edellyttää, ei vain samaistumista sukupuoleen vaan ”sopivaan” sukupuolisuuteen, jota toteutettaessa sukupuolten välisten toiminta-alueiden ja sukupuolisten ominaisuuksien välisiä rajoja ei liiallisesti haasteta.

Fakta homma olettaa katsojien myös tunnistavan sukupuolieron ja samaistuvan sukupuolitettuihin karikatyyreihin ja siten mieheyteen ja naiseuteen sosiaalisina kategorioina. Kuitenkin sukupuoliseksi oletetuista ominaisuuksista tehdään myös pilaa. Kurittomat naiset (ks. Rowe 1995) Pirre ja Hansu rikkovat sarjan tarinoissa useasti hyvän avioaimon ja rakkausvioliiton ihanteita vastaan ilman moraalisia seurauksia. Sarjan tarinoiden kautta feminiinisyyteen ja äitiyteen liitetyille kulttuurisille käytännöille ja normeille naureskellaan. Lisäksi Pirren aviomiehen Hekan hahmon kautta naiseuteen historiallisesti liitetyt kulttuuriset ihanteet liitetäänkin miehiin. Toisaalta sarjahahmojen työväenluokkaisuus mahdollistaa luennan, että kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ja sen moraalisten arvojen purkamista tapahtuu lähinnä sellaisissa sosiaalisissa luokissa, jotka eivät voi näihin sukupuolinormeihin yltää.

Siinä missä *Rintamäkeläisten* ja *Fakta homman* henkilöasetelmat – kaksi avioparia – jo sinällään asettavat heteroseksuaalisen avioliiton jonkinlai-

seksi normiksi, *Reinikaisessa* sekä sarjassa *Sisko ja sen veli* käsitys avioliitosta ainoana mahdollisena elämäntapana kyseenalaistetaan. Siitä huolimatta erityisesti *Reinikaisessa* miespuolisia katsojia kutsutaan identifioitumaan sukupuoleensa ja jäsentämään ympäröivä maailma sukupuolieron kautta, kun sarjan naishahmoihin liitetään stereotyyppisiä, ”naisellisiksi” esitettyjä ominaisuuksia. Toisin kuin edellä kuvatuissa sarjoissa, nämä ominaisuudet eivät ole sarjan tarinassa (naistenkaan) ihanteellisia ominaisuuksia vaan sarjan diskurssissa näitä kaikkien naisten ominaisuuksiksi tulkittavia piirteitä kohtaan kutsutaan tuntemaan epäluuloa ja jopa halveksuntaa. Heteroseksuaalinen parisuhde näyttäytyy silti yhteiskunnan pakottavana normina sekä sukupuolisuuteen kuuluvana ”luonnollisena” seksuaalisuutena. Samalla tämä normi osoitetaan kuitenkin mahdottomaksi toteuttaa naisten ”järjettömän” käytöksen vuoksi. Onnistunut heteroseksuaalinen parisuhde - avioliittokamppailun sijaan – näyttäisi siis sarjan diskurssissa edellyttävän naisten muuttumista enemmän miesten kaltaisiksi – siis sellaiseksi, jollainen erityisesti sarjan päähenkilön ihanteellisena miehenä esitetään olevan. Sarjan vahva oletus ”luonnollisesta” sukupuolierosta tekee tällaisen muutoksen kuitenkin ajatuksellisesti mahdottomaksi. Kamppailu sukupuolten välillä päättyy ratkaisemattomaan tilanteeseen.

Sarja *Sisko ja sen veli* ei sisällä yhtä vahvaa oletusta sukupuolierosta kuin muut sarjat. Toisaalta sarjan päähenkilöt kuvataan ominaisuuksiltaan ja elämäntavoiltaan poikkeusyksilöiksi, jotka mahdollisesti juuri siksi ovat päätyneet elämään sinkkuina. Sarjassa kuvataan sivuhenkilöiden kautta onnettomia parisuhteita ja avioliittoja, joista päähenkilöt osaavat kieltäytyä ajoissa, toisin kuin muut. Sarjan tarinoissa romanssin loppuminen joko epäonnistumiseen tai hirvittäväänlaiseen avioliittoon esitetään tyyppilliseksi ja todennäköiseksi. Siten niin *Reinikaisessa* kuin sarjassa *Sisko ja sen veli* kyseenalaistetaan perheharmonia ja avioliitto yhteiskunnallisina ja kulttuurisina normeina. Ne osoitetaan sarjan tarinoiden avulla mahdottomiksi, ja kehotetaan torjumaan avioliitto ihanteellisena elämäntapana sekä aviovaimous/aviomieheys tavoiteltavina sosiaalisina kategorioina.

Luokan väistämätön ote

Edistys, tasa-arvo, universaalius, rationaalisuus, liikkuvuus ja kyky muutokseen ovat sellaisia poliittisia ja eettisiä arvoja, jotka erityisesti *Heikissä ja Kaijassa* yhdistetään modernisoitumiseen. *Heikissä ja Kaijassa* näistä modernisoitumisen arvoista tuotetaan vahva normi ja ihanne, ja katsojia kutsutaan hyväksymään ne niin yksilöiden kuin yhteiskunnan kannalta parhaina. Sarja tuottaa käsitystä siitä, että yksilöiden erilaisista sosiaalisista sijainneista riippumatta moderni elämä on mahdollista kenelle tahansa, ja kutsuu näin identifioitumaan modernin ajan ihmiseksi vailla luokkarajoja. Tosin modernisoitumisen myötä saapuvan tasa-arvon näytetään olevan vielä saavuttamatta, kun luokan sosiaalisella kategorialla kuvataan edelleen olevan merkitystä yksilöiden ja perheiden elämässä. Sarjan ilmapiiri on kuitenkin toiveikas ja edistykseen uskova, ja modernien arvojen muuttumisen vallitseviksi kuvataan olevan mahdollista.

Sen sijaan *Rintamäkeläisissä* luokka, paikka ja poliittinen ideologia liitetään erottamattomasti yhteen. Katsojaa kutsutaan samaistumaan tietynlaiseen paikkaan, ja samalla samaistumaan myös tiettyyn luokkaan ja arvojärjestelmään. Sarja kutsuu siten voimakkaasti kuulumaan tiettyyn sosiaaliseen sijaintiin: paikan, luokan ja ideologian risteyskohtaan. Toisaalta sarjan edetessä modernisoitumisesta rakennetaan vielä *Heikkiä ja Kaijaa* voimakkaammin käsitystä väistämättömänä prosessina, vaikka samaan aikaan osoitetaan, miten osa maaseudun väestöstä joutuu kärsimään sen seurauksista, kuten kaupungistumisesta ja maatalouden rakennemuutoksesta. Ne sarjahenkilöt, jotka sopeutuvat modernisoitumiseen, kuten Helmi ja Veikko Honkonen, pääsevät kuitenkin nauttimaan sen tuomista mahdollisuuksista. Heidän kauttaan osoitetaan, miten modernisoituminen muuttaa luokkarajoja ja tarjoaa tilaisuuden toteuttaa yksilöllisiä valintoja luokan ja elämäntavan määräämien valintojen sijaan.

Modernisoituminen etenee väijäämättä myös sarjassa *Tankki täyteen*, mutta tämän sarjan päähenkilöt ovat pudonneet sen vauhdista. Edistys, rationaalisuus, liikkuvuus ja kyky muutokseen ovat modernisoitumisen ihanteita, joita sarjan pääperhe ei kykene toteuttamaan. Sarja kuitenkin ironisoi sellaista *Rintamäkeläisissäkin* uusinnettua kaupungistumista käsittelevää

diskurssia, jossa maaseudun asukkaat nähdään modernisoitumisen uhreina. Sarjan päähenkilöiden, Vilénien perheen elämäntapa, poikkeaa vallitsevista modernin ajan kulttuurin normeista, mutta perheen ongelmien syy ei ole rakennemuutoksessa vaan perheen isän osaamattomuudessa ja epäonnisuudessa. Silti perheen isä ja sarjan päähenkilö Sulo Vilén on melko tyytyväinen elämäänsä, toisin kuin rakennemuutoksen ongelmia korostaneessa puhettavassa samaan aikaan maaseudun väliinpuotoajista oletettiin. Sarja ei kutsu katsojia pohtimaan yhteiskunnan rakenteita vaan kutsuu sekä nauramaan Sulolle yksilönä että hänen puolestaan. Toisaalta sarja kutsuu kuulumaan luokkaan osoittamalla, että luokkarajat pysyvät modernisoitumisesta huolimatta. Katsojan identifioituminen luokkaan Sulon kautta kuitenkin edellyttää, että katsoja kokee jonkinlaista sympatiaa myös hänen elämäntapaansa kohtaan.

Vielä *Tankki täyteen* -sarjaa voimakkaammin ajatus luokkarajojen kaatoamisesta torjutaan sarjassa *Kyllä isä osaa*. Kutsuminen on *Kyllä isä osaa* -sarjassa varsin negatiivista: niin modernien arvojen kuin keskiluokkaisiksi esitettyjen eettisten arvojen torjumiseen ja kiistämiseen painottuva. Myös tässä sarjassa modernit ihanteet ovat pääperheelle mahdottomia. Sarjassa oletetaan, että katsojat tunnistavat sekä modernit arvot kuten myös vanhemmat, kristilliseen kulttuuriin liittyvät arvot, mutta nämä arvot kiistetään. Sarjan katsojat kutsutaan nauramaan paremmin toimeentulleille ihmisille ja heidän käyttäytymiselleen, joka esitetään teeskentelynä. Tällä tavoin sarja kutsuu siten identifioitumaan ja kuulumaan siihen sosiaaliseen kategoriaan, jolla ei lama-ajassa enää mene taloudellisesti hyvin. Toisaalta sarjan ironinen puhuttelu mahdollistaa myös toisenlaisen katsoja-aseman, jossa tähän kutsuun vastaamisen sijaan sarjan pääperhettä ja heidän edustamaansa ryhmää voi seurata etäältä ja nauraa heidän puutteellisuudelleen.

Sekä sarjassa *Tankki täyteen* että sarjassa *Kyllä isä osaa* kutsuminen luokkaan on varsin sukupuolisidonnaista. Rumuuden estetiikkaan vetoavassa puhuttelussa identifioituminen työväenluokkaisuuteen näyttäytyy mahdollisena ja myönteisenä lähinnä sarjan miespäähenkilöiden kautta. Sen sijaan naispäähenkilöiden kuvataan kaipaavan keskiluokkaisiksi esitettyjä arvoja, mutta kaipuu toisenlaiseen elämäntapaan ja keskiluokkaiseen tyyliin osoitetaan naurettavaksi ja tuomitukseksi epäonnistumaan. Erityisesti näissä sar-

joissa modernisoitumiseen kuuluva muodinmukaisuus eli kyky ja/tai halu pysyä ajassaan kiinni vaatetuksen suhteen, on jotakin, joka torjutaan liittäen se naisellisuuteen kielteisessä mielessä.

Myös *Fakta hommassa* modernisoitumiskehitys on ohittanut päähenkilöt siinä mielessä, että heitä ympäröivät edelleen edellisen vuosikymmenen tavarat, erityisesti vaatteet ja toisen pääparin auto. Niin puvustus kuin tahtumapaikat viittaavat elämäntapaan, jossa rahaa on käytettävä harkiten. Sarjan monitasoisesta ja monia tulkintoja mahdollistavasta puhuttelusta voi kuitenkin lukea varsin monensuuntaisia kutsuja. Osittain sarjan pääpariskunnat toistavat käsitystä työväenluokasta ihmisinä, jotka eivät omaa riittävästi kulttuurista pääomaa. Joko he eivät tunnista vallitsevia kulttuurisia sääntöjä ja arvoja tai eivät halua noudattaa niitä. Ironisen puhuttelun ja henkilöhahmojen karikatyyrimäisyyden vuoksi sarjan voi nähdä kutsuvan naureskelemaan ihmisille, jotka eivät hallitse vallitsevia, keskiluokkaisiksi esitettyjä kulttuurisia normeja. Toisaalta sarjassa myös kyseenalaistetaan ajatus luokan ja kulttuurisen maun liitoksesta: myös työväenluokkaiset Heka ja Hansu nauttivat korkeakulttuurista ja hallitsevat sen tiedollisesti. Samalla sarjan voi tulkita kutsuvan torjumaan myös keskiluokkaisiksi tai moderneiksi esitettyjä normeja ja kulttuurisia arvoja tarjoten ”arkijärkisyyttä” niiden sijaan. Erityisesti tämä pätee silloin, kun sarja osallistuu julkiseen keskusteluun jupeista ja junteista. *Fakta homma* yhtä aikaa sekä vahvistaa ja toistaa ”junteja” koskevia diskursseja että pilailee niille, ja samaan aikaan esittää myös juppikulttuurin ja sen arvot naurettavana. Lopulta voidaan väittää, että sarja ei kuitenkaan varsinaisesti kutsu kuulumaan samaan joukkoon kuin henkilöhahmot vaan niihin, jotka tuntevat heidät. Voimakkaimmin sarja tarjoaakin katsojalle positiota, jossa henkilöhahmoja seurataan hivenen etäältä heille enemmän tai vähemmän hyväntahtoisesti naureskellen.

Työväenluokkaista kulttuuria ja katsojuutta?

Myös kritiikeissä on toistettu sellaisia eettisiä, kulttuurisia ja poliittisia arvoja, joiden avulla sosiaalisia kategorioita ja kuulumisen yhteisöjä on määriteltä, ja joko kutsuttu sarjojen katsojia identifioitumaan näihin yhteisöihin tai torjumaan ne kuulumisen kohteina. Samalla sarjoissa on pyritty määrit-

telemään sarjojen sijaintia kulttuurisen tuotannon kentällä. Tällöin kritiikeissä on osallistuttu myös sellaisten arvojen ja sosiaalisten kategorioiden, ja siten kuulumisen yhteisöjen määrittelyyn, jotka olen omassa analyysissäni nostanut keskeisiksi kuulumisen yhteisöiksi. Vahvimmin sarjakritiikeissä on määritelty työväenluokan ja työväenluokkaisuuden rajoja. Tavallisuus, kansanomaisuus, suomalaisuus ja tamperelaisuus ovat kukin toimineet kritiikeissä kiertoilmauksina työväenluokkaisuudelle. Ne eettiset ja poliittiset arvot, joilla työväenluokkaa kritiikeissä on määritelty, ovat kuitenkin muuttuneet sarjasta ja vuosikymmenestä toiseen.

Sarjojen kriitikot tarjosivat erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla tavallisuuden kehityksen sisällä ensin kunnollisuutta, ja tämän jälkeen työläisyyttä ihanteellisina, kulttuurisina ja poliittisina arvoina. Tarjotessaan kunnollisuutta jaetuksi ja yhteiseksi arvoksi kritiikkitekstit kutsuivat kunnioittamaan vallitsevaa yhteiskunnallista ja kulttuurista järjestystä ja samalla identifioitumaan yhteiskunnan yhdeksi, normeja kunnioittavaksi jäseneksi. Kunnollisuuden diskurssissa arvot olivat kaikille yhteisiä, joten erontekoa esimerkiksi luokan tai sukupuolen sosiaalisiin kategorioihin ei tässä suhteessa olisi loogisesti voinut olla. Kritiikkien tarkempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että kunnollisuutta tarjottiin erityisesti työväenluokan arvoksi ja käyttäytymismalliksi.

Vasemmistolaisuuden nousu ja siihen liittynyt yhteiskunnallisten arvojen muutos tuottivat muutoksen myös siinä, miten tavallisuus haluttiin ymmärtää. Marxilaiseen ideologiaan pohjautuvassa kritiikissä uskottiin, että vallitseva kapitalistinen järjestelmä teki työläisten elämästä yhteiskunnallisten ongelmien täyttämää. Siksi kriitikot odottivat työväenluokkaista pääparia kuvaavan sarjan kertovan ensisijaisesti yhteiskunnallisista ongelmista. Tällaisessa työläisyysdiskurssissa haluttiin olettaa, että (työväen)luokkaisuudesta sosiaalisena kategoriana seuraavat ikään kuin luonnostaan poliittisesti vasemmistolaiset arvot sekä identifioituminen ensisijaisesti oman yhteiskuntaluokan jäseneksi. Kritiikeistä kuitenkin paljastuu, että monet kirjoittajat epäilivät, ettei näin kuitenkaan tapahtunut. Tämän vuoksi työväenluokkaisuus oletettuja katsojia pyrittiin ohjaamaan voimakkaalla ideologiakritiikillä tunnistamaan sarjojen tarjoamat epäilyttävät poliittiset arvot, kuten useat kriitikot sarjoja tulkitivat.

Kaikki analysoimani tulkintakehykset sisälsivät voimakkaan oletuksen siitä, että televisiosarjojen katsojat katsoivat luokka-asetmaltaan itsensä kaltaisten ihmisten kuvauksia ja siksi identifioituivat heihin. Työläisyysdiskurssissa humoristiseksi tulkittuihin tyyppeihin samaistuminen nähtiin poliittisesti vaarallisena, koska se merkitsi pakoa katsojien yhteiskunnallisten ongelmien täyttämästä elämästä, kuten kritiikeissä oletettiin. Toisaalta kriitikot itse eivät useinkaan katsoneet kuuluvansa siihen ”pienen ihmisten” joukkoon, joiden katsomiskokemuksista ja poliittisen tiedostamisen puutteesta he olivat huolestuneita. Analyysini paljastaa, että tällaisessakin kritiikissä toistettiin historiallisesti kerrostuneita ihanteita sitkeästi ja vaatimattomasta ”suomalaisesta kansasta”, joka ahkerasti töitä tehden sinnittelee karussa ja köyhässä elämässään.

Erityisesti kansanomaisuuden kehyksessä kansa-käsitteen monet, historiallisesti kerrostuneet tulkinnat näkyvät sarjojen kriitikkotulkinnoissa. Kansannäytelmädiskurssissa *Rintamäkeläiset* liitettiin kansankulttuurin osaksi. Osa kriitikoista tulkitsi melko neutraalisti sarjan tällöin vain hyödyntävän tietyn lajityypin keinoja, mutta toisille kansannäytelmäisyys merkitsi harrastelijamaista rahvaankulttuuria. Kuten monesti aiemmin, kriitikoille ”kansaa” eli katsojat eivät olleet sellaisia kuin sen tuli olla. Kansaa olisi pitänyt sivistää, ja näiden kriitikoiden mielestä moderni, psykologinen näytelmä olisi ollut tässä sopiva keino, eivät humoristiset ja tyyppejä käyttävät kansannäytelmät, kuten he *Rintamäkeläisiä* tulkitsivat. ”Sivistys” asetettiin eettiseksi arvoksi, jota rahvaan olisi tullut tavoitella hyvin tietynlaisia tv-ohjelmia katsomalla. Samalla oletettiin, että *Rintamäkeläisiä* katsoivat sellaiset ihmiset, jotka erityisesti olivat sivistyksen puutteessa – siis sosiaaliselta sijainniltaan päähenkilöitä muistuttavat ja siksi heihin identifioituvat katsojat.

Kansannäytelmäisyys ja kansankomediat torjuttiin yhtä lailla myös *Tankki täyteen* -sarjaa koskeissa kritiikeissä. Tässä diskurssissa, jota nimittän metsäläisyysdiskurssiksi, kansaan ja sen kulttuuriin liitettiin takapajuisuus, rumuus, alhaisuus ja karkeus vastakohtana sellaisille eettisille arvoille kuin kauneus, ylevyys ja hienostuneisuus. Tämä koski niin sarjan tekijöitä kuin sen katsojia. Korkeakulttuuriset arvot ja kansanomaisiksi mielletyt kulttuuriset arvot sulki pois toisensa tyystin pois eikä tässä diskurssissa ollut mahdollista nauttia katsojana niistä molemmista. Kritiikki tarjosi siis mah-

dollisuutta identifoitua vain toiseen oletetuista sosiaalisista kategorioista: laadukkaasta korkeakulttuurista nauttivaan sivistyneistöön tai kansankomediaista nauttivaan rahvaaseen. Samalla sanojen ”kans” ja ”suomalaisuus” merkitykset saivat identiteetin perustana ja kuulumisen kohteena epähalutavan sävyn.

Kansanomaisuuden kehyksen sisällä tapahtui kuitenkin 1980-luvulla merkittävä kulttuurinen muutos. *Reinikaista* koskevissa kritiikeissä kansakäsitteeseen ja sen moniin johdannaisiin liitettiin positiivisia arvoja, kuten rehtiys ja hyvyys sekä sellaisia miellyttäväksi katsottuja ominaisuuksia kuin lupsakkuus ja mutkattomuus. Kritiikeissä toistuu historiallisesti rakentunut kansanmiesdiskurssi. Se mahdollisti, korkeakulttuurisia arvoja kiistämättä, samaistumisen kansaan, toisin sanoen ei-sivistyneistöön, kun edellä mainitut arvot tarjottiin ikään kuin vaihtoehtoisiksi ihanteiksi ”kansalle” eli tässä tapauksessa sarjan katsojille. Siitä huolimatta kriitikot edelleen arvioivat katsojia ja katsojien ”suosikkia” kansankulttuurina sitä ulkopuolelta arvioiden. Lisäksi kansanmiesdiskurssi häivytti näkymättömiin edellä mainittujen arvojen ja ominaisuuksien sukupuolittuneisuuden.

Suomalaisuuden kehyksessä sarjojen katsojien oletettiin identifioituvan ennen kaikkea kansallisuuteensa. *Sisko ja sen veli* -sarjan kohdalla sarjaa tarjottiin kansallisen identiteetin työstämisen välineeksi: joksikin, jolla katsojat saattoivat pohtia ja muokata kansallisesta kulttuurista heille myötäsyttyisinä tulevia ominaisuuksia, kuten kritiikeissä oletettiin. Tähän tulkintaan sisältyi käsitys sarjan englantilaissyntyisestä tekijästä Neil Hardwickista jonkinlaisena opastajana ”suomalaisten” eli sarjan katsojien itsetutkiskeluun. *Sisko ja sen veli* -sarjan kritiikeissä suomalaisuuden sisältämiä ominaisuuksia ja kulttuurisia arvoja pidettiin siis mahdollisina muuttaa, samalla kuitenkin säilyttäen kansallisuus ensisijaisena sosiaalisena kategoriana ja kuulumisen yhteisönä. Toisaalta samaan aikaan esitetyn sarjan *Fakta homma* kritiikeissä suomalaisuus olikin jotakin hyvin muuttumatonta. Kriitikot edellyttivät ja tuottivat teksteissään sarjan katsojista yhteisön, jonka jäsenten oletettiin tuntevan voimakasta yhteenkuuluvuutta muiden samaa kansallisuutta edustavien ihmisten kanssa – kuitenkin sukupuolensa mukaisesti jaoteltuna. Katsojia puhuteltiin ”meinä suomalaisina” ja tämän ”suomalaisuuden” oletettiin tarkoittavan kaikille katsojille samaa: voimakkaita ”akkoja” ja puhumattomia miehiä sekä tietynlaisia arkisia kokemuksia. Vaikka kritiikeissä

kiiteltiin sarjoja onnistuneiksi, niiden suomalaisuusdiskursseihin sisältyi silti piirteitä sellaisesta diskurssista, jossa suomalaiset ovat ”kansana” vielä kehittymättömiä ja alkukantaisia.

Tamperelaisuuden kehyksen kautta sarjoille ja niiden katsojille on jälleen rakennettu ja tarjottu hieman toisenlaista kuulumisen kohdetta – sekä myös tästä kuulumisen kohteesta erottautumista. Näissä kritiikeissä YLE TV2 ja sen sarjat sekä Tampere paikkana liitettiin toisiinsa ja niitä alettiin käyttää toistensa ristiin ja päällekkäin. Kriitikot tuottivat kirjoituksissaan käsitystä, jonka mukaan katsojat olivat uskollisia erityisesti tietylle kanavalle, ei niinkään tietylle lajityypille tai sarjalle. Kakkoslaisuusdiskurssissa YLE TV2:n sarjojen katsottiin toteuttavan sarjoissaan kaupallisia arvoja ja käytäntöjä, kuten yleisön kosiskelua massavihteellä sekä kustannusten minimoinnista johtuvaa huonoa laatua, joita pidettiin julkisen palvelun kanavalle sopimattomana. Näihin kaupallisina pidettyihin arvoihin liitettiin tamperelaisarjadiskurssin kautta myös ”junttimaisuus”. Samalla edellä mainitut piirteet – siis massavihteeseen tyytyminen ja välinpitämättömyys laadusta – yhdistettiin myös YLE TV2:n katsojiin. Jälleen kritiikeissä uskottiin sarjojen katsojien seuraavan itsensäkaltaisten ihmisten edesottamuksia sekä toisaalta tyytyvän kanavan tarjoamiin huonolaatuisiin ohjelmiin ymmärtämättömyyttään ja/tai oletetun kanavauskollisuutensa vuoksi. Näin YLE TV2:n sarjat ja samalla koko kanava liitettiin tamperelaisuuskehiksessä populistisen ”kansankulttuurin” alueelle, josta kriitikko itse erottautui – ja josta kriitikon kanssa samat kulttuuriset arvot hyväksyvät katsojat kutsuttiin myös erottautumaan.

Katsojille kritiikeissä tarjotut tulkinnat eivät juurikaan kommentoi niitä näkökulmia, joista itse sarjoja analysoin. Kun sarjakritiikeissä tutkimani sarjat on eri painotuksin liitetty osaksi työväenkulttuuria, on tässä tulkintaprosessissa samalla työnnetty syrjään sarjojen muita teemoja ja sarjojen mahdollistamia tulkintoja. Sarjojen tulkitseminen ennen kaikkea osaksi luokkakulttuuria on tuottanut sen, että sukupuoli tulee kritiikeissä näkyviin ainoastaan silloin, kun se sopii yhteen työväenluokkaisuuteen liitettyjen ominaisuuksien ja kulttuuristen arvojen kanssa. *Heikissä ja Kaijassa* käyty neuvottelu Kaijan, koulutetun naisen ja äidin paluusta työelämään, ei nouse kritiikeissä lainkaan esiin, koska tulkinnoissa luokka sosiaalisena kategoriana nähdään ensisijaiseksi sarjahahmojen toiminnan kannalta. *Rin-*

tamäkeläisissä käytävä avioliittokamppailu, joka joissakin kohdin tuo esiin naisten heikon aseman avioliitossa, pelkistetään kritiikeissä ”akan” ja hänen aviomiehensä ikiaikaiseksi kamppailuksi, koska se ymmärrettiin ”kansannäytelmille” ominaiseksi piirteeksi. *Sisko ja sen veli* -sarjan kohdalla sukupuolesta ei myöskään puhuttu mitään, koska henkilöhahmot eivät toistaneet sellaisia sukupuolen esittämisen konventioita, joita kriitikot halusivat tunnistaa.

Myöskään sarjoissa käyty neuvottelu hyvinvointivaltiosta ei näy juuri lainkaan kritiikeissä. Viimeisimmän, 1990-luvulla esitetyn *Kyllä isä osaa* -sarjan kohdalla esimerkiksi sarjaperheen harmia television rikkoutumisesta paheksuttiin kulttuurisiin arvoihin vedoten, mutta perheen varattomuudesta kritiikeissä ei kirjoitettu. Kritiikeissä vahvasti läpi vuosikymmenten tapahtuva toisto, jossa sarjat nähdään nimenomaan katsojia populaarein keinoin puhuttelevana työväen- ja ”kansan” kulttuurina, vaikuttaa niihinkin tulkintoihin, joita sarjoista tässä ajassa tuotetaan. Kun vaikkapa *Rintamäkeläisiä* muistellaan, näistä kahvinjuomiseen keskittyvistä muisteluista unohduttavat esimerkiksi sarjahenkilöiden vahva puoluepoliittinen sitoutuminen ja puoluepolitiikan keskeisyys sarjan tapahtumien kannalta.

Kutsun ja torjunnan performatiiviset käytännöt

Olen tutkimuksessani tulkinnut televisiosarjoja kulttuurisina tiloina, joissa performatiivisia käytäntöjä toistetaan. Näihin performatiivisiin käytäntöihin lukeutuvat tässä tutkimuksessa lavastus ja puvustus, dialogi, sarjojen henkilöhahmot ja heidän väliset suhteensa sekä sarjojen juonet ja tarinat. Tutkimukseni osoittaa, että kaikki analysoimani televisiosarjan osa-alueet ovat tärkeitä, kun sarjoja tarkastellaan kuulumisen rajojen määrittelijöinä. Televisiosarjakonventio kuten arkirealismi sisältää niin esitystapaan liittyviä kuin yhteiskunnallis-kulttuurisia normeja, jotka eivät ole erotettavissa toisistaan. Päinvastoin: niin luokan, sukupuolen kuin hyvinvointivaltioonkin liittyvät teemat tulevat näkyviin erilaisin esitystavan keinoin, jotka perustuvat performatiiviseen toistoon ja tukeutuvat katsojien kulttuuriseen muistiin saaden niistä voimansa.

Tulkintani mukaan intertekstuaalisuus on yksi niistä diskursiivisista käytännöistä, jonka kautta performatiivisuus toteutuu. Sarjoissa osittain toistetaan samankaltaisia tarinoita ja henkilöhahmoja, puvustustyyliä sekä lavastuksia/tapahtumapaikkoja, vaikka tämä toisto sisältääkin erilaisia variaatioita sarjan vuosikymmenen ja genren mukaan. Tämä intertekstuaalisuus osaltaan tuottaa sitä historiallisuutta, jolle performatiivinen toisto perustuu.

Puvustus eli sarjahahmojen pukeutuminen toimii sarjoissa, arkirealistiselle konventiolle ominaisesti, opasteena henkilöhahmojen elämäntapaan, varallisuuteen ja luokkaan. *Heikissä ja Kaijassa* puvustuksen kautta katsojia kutsutaan tavallisuuteen kohtuullisuutena. Niin pääparin vaatetus kuin sarjan dialogi torjuu hippipukeutumisen, mutta myös vanhanaikaisuuden. Myös maaseudulle sijoittuvassa *Rintamäkeläisissä* puvustuksella annetaan katsojalle vihjeitä sarjahenkilöiden taustasta, kuten Leenan asemasta avio- liitosta. Toisaalta puvustuksella tuodaan esiin myös henkilöhahmojen elämässä tapahtuvia muutoksia: kirkonkylälle muutettuaan Helmi Honkonen vaihtaa yhtä lailla vaatetyyliään kuin kotinsa sisustusta. Molemmissa sarjoissa lavastuksen ja tapahtumapaikan keinoin modernisoituminen osoitetaan tavoiteltavaksi kehitykseksi, joka poistaa (*Heikki ja Kaija*) tai vähintäänkin loiventaa (*Rintamäkeläiset*) luokkarajoja.

Myöhemmissä sarjoissa tukeudutaan sellaiseen arkirealistiseen puvustustyyliin kuin mitä *Heikissä ja Kaijassa ja Rintamäkeläisissä* on käytetty, mutta näissä komediasarjoissa puvustusta ja lavastusta käytetään ironisen intertekstuaalisen viittaamisen keinona. Arkirealismen konventiota ikään kuin taivutetaan ironisesti puvustuksen ja lavastuksen keinoin. Varsinkin sarjassa *Tankki täyteen* arkirealismen konventioon usein sisältyvä olosuhteiden ankeus liioitellaan tapahtumapaikan avulla koomisiin mittasuhteisiin. Sekä *Tankki täyteen* että *Kyllä isä osaa* -sarjassa päähenkilöiden talojen puutteellisuus, rikkiinäisyys ja kodin vallitsevia kulttuurisia normeja rikkovat käytännöt kertovat perheiden putoamisesta modernisoitumiskehityksestä, mutta myös heidän poikkeuksellisuudestaan perheinä. Toisin kuin sarjoissa *Heikki ja Kaija* sekä *Rintamäkeläiset*, kodin sydämeiksi usein ymmärretty keittiö on enemmän kaikenlaisessa muussa käytössä kuin pyhitetty perheen yhteisille aterioille. Yhdessä sarjan tarinoiden kanssa tämä lavastuksen keinoin ilmaistu kehityksestä putoaminen liitetään myös naispäähenkilöiden tavoitteleman luokkanousun epäonnistumiseen. Toisaalta molempien

sarjojen puvustuksessa miespäähenkilöt toteuttavat rumuuden estetiikaksi nimeämäni tyyliä, jossa muodinmukaisuus ja sen tavoittelu torjutaan naurettavina, ja miespäähenkilöiden vaatetuksen annetaan ymmärtää ilmaisevan heidän itsenäisyyttään ja omaehtoisuuttaan.

Puvustus on keskeinen osa erityisesti *Fakta homman* ilmaisua. Siinä missä sarjoissa *Tankki täyteen* ja *Kyllä isä osaa* arkirealistista puvustustyyliä on hieman liioiteltu, *Fakta hommassa* sama puvustustyyli on toteutettu vahvasti karrikoiden. Arkirealistiseen konventioon kuuluu, että henkilöhahmot pitävät silloin tällöin samoja vaatteita päällään, mutta *Fakta hommassa* tämä on viety äärimmilleen, sillä henkilöhahmot pitävät tilanteesta ja säästä riippumatta aina tismalleen samoja vaatteita. Samalla toppahousujen, tuulipukujen, nahkasaappaiden ja lippalakkien sekä puolitangossa roikkuvien housujen kautta sarjassa sekä pilailaan tuolloin ajankohtaisen junttikeskustelun kustannuksella että vahvistetaan ja toistetaan sen diskursseja. Juuri puvustus onkin keskeinen ilmaisija sille, että sarja on moodiltaan parodinen, kun taas sarjan tapahtumapaikat – rintamamiestalot, huoltoasemat ja autokaupat – sitovat sarjan arkirealismen konvention osaksi.

Sukupuolen näkökulmasta tutkimani sarjat osittain toistavat ja uusintavat sellaisia sukupuoliasetelmia, joissa tukeudutaan intertekstuaalisesti ja siten katsojien kulttuurisen muistin kautta varhaisempiin, erityisesti teatterinäytelmissä ja elokuvissa toistettuihin avioliiton sukupuolimalleihin. Tällaisessa sukupuolityypittelyssä tuotetaan ja uusinnetaan käsitystä avioliitosta sukupuolten välisenä kamppailuna sekä käsitystä tämän kamppailun tuttuudesta, luonnollisuudesta ja tavanomaisuudesta. Sarjojen *Rintamäkeläiset*, *Tankki täyteen*, *Reinikainen*, *Fakta homma* ja *Kyllä isä osaa* voidaan joko pää- tai sivuhenkilöidensä kohdalla tulkita viittaavan ja hyödyntävän erityisesti ”akka ja vihtori” -avioliittoasetelmaa, jossa ”liian” voimakas vaimo komentaa alistuvaa miestänsä. Silloinkin, kun akka ja vihtori -avioliittomalli toistetaan parodisesti, kuten sarjassa *Fakta homma*, kritiikkien perusteella on tulkittavissa, että myös tällöin henkilöhahmot ja heidän välinen suhteensa ymmärretään yhtä aikaa tyytellyiksi ja realistisiksi kuvauksiksi ”todellisista” aviopareista – vaikka ne samalla ymmärretäänkin romanttiseen rakkauteen perustuvalla avioliittoihanteelle vastakkaisiksi. Siten akka ja vihtori -avioliittoasetelman toistaminen kuten myös kritiikkien tulkinnat näistä henkilöhahmoista sukupuolityyppeinä toistavat performatiivisesti tä-

män asetelman mukaisen käsityksen sukupuolista, joka alkaa näyttää luonnolliselta ja olemuksellisena.

Akan ja vihtorin suhdemalli toistaa myös sellaista sukupuolia määrittävää käsitystä, että vaimonsa valtaan alistuva mies on koominen, sillä tällainen sukupuoliasetelma toteutuu näissäkin sarjoissa ainoastaan komediallisena. Toisaalta myös näissä koomisissa avioliittokuvauksissa henkilöhahmot ja tarina pyrkivät tukemaan aviomiehen hegemonista asemaa ja tarjoavat sitä katsojille luonnollisena tilanteena. Hallitsevan ”akkavaimon” kumppani ei sarjoissa olekaan vain alistuva vaan hänellä näyttää olevan näkymättömämpiä mahdollisuuksia joko vallankäyttöön (*Rintamäkeläiset*) tai romanttisten tunteiden toteuttamiseen (*Fakta homma*). Siten sukupuolten välinen valtaasetelma on mahdollista pitää ennallaan. Tämän vuoksi avioliittokuvaus on mahdollista säilyttää komediallisena, sillä parisuhde, jossa toinen puoliso on lähes täysin alistetussa asemassa, näyttäisi edellyttävän siirtymistä melodramaattiseen moodiin. Sarja kutsu moodin, tarinan ja henkilöhahmojen yhdistelmän avulla katsojia tunnistamaan ja samaistumaan sukupuoleensa, ja erityisesti ”sopivaan” naiseuteen ja mieheyteen.

Tyypittelyyn tukeutuminen on mahdollista myös silloin, kun sarjan päähenkilöt eivät ole avioliiton osapuolia, kuten sarja *Reinikainen* osoittaa. Myös tässä sarjassa erityisesti naishahmojen tyyppimäisyyden kautta tuotetaan ja uusinnetaan käsitystä perustavanlaatuisesta sukupuolierosta. Toisaalta myös tässä sarjassa avioliitto on jotakin, joka on ikään kuin pysyvä odotushorisontti, vaikka päähenkilö ilmaiseekin halunsa kieltäytyä tällaisesta kulttuurisesta odotuksesta.

Sukupuolta tuotetaan sarjoissa myös sukupuolipuheella, erityisesti sarjassa *Rintamäkeläiset*. Henkilöhahmojen dialogissa toistetaan sellaisia normatiivisia käsityksiä, jotka rakentavat ja uusintavat käsitystä perustavanlaatuisesta sukupuolierosta ja sukupuolten vastakkaisuudesta. Omasta aviopuolisosta puhutaan sukupuolensa edustajana, ja tällöin toisen sukupuolen toimintaa ihmetellään ja päivitellään, se tuomitaan ja sille naureskellaan. Henkilöhahmojen välisessä dialogissa aviopuolisoiden välisestä konfliktista rakennetaan näin puheessa sukupuolten välinen konflikti, ja erot ja erimielisyydet palautetaan sukupuolieroon. Siten sukupuolipuheen kautta parisuhteen ongelmat luonnollistetaan normaaleiksi sukupuolieron tuottamiksi ongelmiksi.

Vaikka sukupuolipuhe ei ole yhtä keskeinen elementti muissa sarjoissa, myös sarjoissa *Reinikainen*, *Sisko ja sen veli* sekä *Fakta homma* henkilöhaahmojen välinen dialogi ja sen avulla kerrotut tarinat toistavat käsitystä avio- liitosta sukupuolten välisen kamppailun alueena.

Väitöskirjani viidennessä luvussa olen analysoinut sarjoja hyvinvointi- valtion näkökulmasta. Tällöin olen keskittynyt sarjojen sellaisiin juoniku- vioihin ja tarinoihin, joiden teemoissa hyvinvointivaltio nostetaan esiin. Erityisesti sarjojen tarinat liittävät sarjat osaksi oman aikansa julkisia kes- kusteluja, vaikka sama koskee myös muita televisiosarjan osa-alueita, kuten puvustusta ja lavastusta. Sarjojen tarinoissa on tuotettu ja toistettu sellaisia tarinoita, jotka on omassa ajassaan ymmärretty ”realistisiksi” – silloinkin, kun tämä ”realistisuus” on toteutettu ironisesti. Tällä tavoin sarjoissa on toistettu ja tuotettu kulttuurisia käsityksiä siitä, millaisia mahdollisuuksia ja rajoituksia hyvinvointivaltio yksilöille tuottaa.

Sarjoille kritiikeissä tuotetut tulkintakehykset ovat nekin tukeutuneet performatiiviseen toistoon ja samalla harjoittaneet tätä toistoa edelleen. Merkitysten ja tulkintojen toiston kautta sarjoille on rakennettu kehyksiä, jotka ovat tulleet osaksi sarjoja, jolloin niitä on mahdotonta rajata erilleen niiden tulkintoista. Kuten erityisesti tulkintani tamperelaisuuskehyses- tä osoittaa, 1990-luvun kritiikeissä YLE TV2:n sarjat alkoivat tarkoittaa samankaltaiseksi ymmärrettyjen sarjojen kokonaisuutta, johon myös van- hemmat sarjat luettiin mukaan. Samalla 1990-luvun YLE TV2:n sarjoja alettiin tulkita jatkumona vanhemmille sarjoille, liittäen niihin sekä aiem- min tamperelaisuuteen, tamperelaisnäytelmiin ja YLE TV2:een liitettyjä ominaisuuksia että aiemmissä kehystyksissä toistettuja käsityksiä tavalli- suudesta, kansankulttuurista ja suomalaisuudesta. Kun kehyksistä on tullut erottamaton osa sarjoja, kehysten välityksellä sarjoista on myös tullut osa kehysten merkitysverkkoa. Tutkimani sarjat ovat siis tulleet osaksi sitä, mitä tavallisuudella, kansanomaisuudella, suomalaisuudella ja tamperelaisuudel- la tarkoitetaan.

Kuulumisen politiikan historiallinen rakentuminen ja muutos

Kuulumisen politiikkaa tehdään tietyissä ajassa ja paikassa. Se kategorisointityö, jolla kuulumisen rajoja tv-sarjoissa määritellään, on osa niitä kulttuurisia ja poliittisia kamppailuja, joita käydään samanaikaisesti yhteiskunnan eri kentillä. Kuulumiseen kutsumiset ja kuulumisen torjunnat kiinnittyvät paitsi omaan aikaansa, myös menneeseen. Ne performatiiviset käytännöt, joilla kuulumisen politiikkaa harjoitetaan, ovat historian kuluessa sedimentoituneita ja ritualisoituja. Ne kantavat mukanaan vanhempia merkityksenantoprosesseja ja saavat niistä voimansa. Toisaalta performatiivisia käytäntöjä voidaan toistaa myös toisin kuin ennen, ja siten ne sisältävät mahdollisuuden muutokseen.

Tutkimuksessani olen käsitellyt YLE TV2:n sarjoja neljältä vuosikymmeneltä. Näkökulmista, jotka olen valinnut, on kerrottavissa neljä tarinaa yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksesta. Toisaalta sarjat ja erityisesti kriittikit sisältävät pitkiä historiallisia jatkumoa, jotka ulottuvat 1800-luvulta 1990-luvulle saakka.

Ensimmäinen tarina on hyvinvointivaltion murenemisen tarina. Hyvinvointivaltion idea kaikkien kansalaisten tasa-arvoisuudesta näyttää näiden seitsemän tv-sarjan kautta tarkasteltuna olleen mentaalisesti mahdollinen 1960- ja 1970-luvulla, toteutuneen ainakin jossakin määrin 1980-luvulla, mutta rapautuneen jälleen 1990-luvulla. Hyvinvointivaltioteoreetikko T.H. Marshallin ajatus, jonka mukaan sosiaalisten oikeuksien tarjoaminen kaikille yksilöille mahdollistaisi heidän perusoikeuksiensa ja poliittisten oikeuksiensa toteuttamisen käytännössä, näyttää toteutuneen 1970-luvulla, jolloin sosiaalinen tasa-arvo oli jo ikään kuin näköpiirissä ja toteutumassa oleva sekä 1980-luvulla, jolloin hyvinvointivaltio oli, tutkimuskirjallisuudenkin mukaan (esim. Nurminen 2012, 158–163; Julkunen 1992, 11–17; Anttonen 1994, 218–219), Suomessa täydellisimmillään. Sen sijaan, kun tullaan 1990-luvun lama-aikaan eli hyvinvointivaltion sosiaalisten palveluiden ja tukien karsimisen aikaan, jolloin sosiaalinen tasa-arvo taas heikkeni, myös poliittiset oikeudet näyttävät menettävän merkitystään. Sarjassa *Kyllä isä osaa* politiikka ei ole millään tavalla mielekäästä. Siinä missä erityisesti 1970-luvun sarjassa *Rintamäkeläiset*, mutta myös jossakin määrin 1980-luvun sarjoissa *Fakta homma* sekä *Sisko ja sen veli* (hyvinvointi)valtion raken-

teisiin ja käytäntöihin pyritään vaikuttamaan poliittisen toiminnan keinoin, ja vaikuttamisen mahdollisuuksiin uskotaan, sarjassa *Kyllä isä osaa* tilalla on fatalismi ja käsitys luokkarajojen pysyvyydestä. Hyvinvointivaltion edetessä luokkarajat näyttäivät olevan jo katoamassa, mutta sen muretsessa ne jälleen palaavat.

Toinen tarina, jossa kerrotaan, mitä yhteiskuntaluokille tapahtui modernisoitumisprosessissa, kytkeytyy läheisesti ensimmäiseen tarinaan. Modernisoituminen, ja Suomessa siihen kiinteästi kuulunut hyvinvointivaltion eteneminen, näytti aluksi muuttavan yhteiskuntaluokkien välisiä suhteita. Erityisesti *Heikissä ja Kaijassa* modernisoituminen varsinkin materiaalsen elämänlaadun ja kulutusvalintojen monipuolistumisen merkityksessä näyttää potentiaalisesti parantavan kaikkien elämää. Sarja tuottaa käsitystä siitä, että sosiaalisista kategorioista kuten luokasta, sukupuolesta tai iästä riippumatta moderni elämä on mahdollista kenelle tahansa. Myös *Rintamäkeläisissä* modernisoitumisen eteneminen näyttää vääjäämättömältä. Modernisoituminen näyttää parantavan niiden ihmisten elämänlaatua, jotka osaavat tarttua sen suomiin mahdollisuuksiin ja muokata sen avulla elämänsä yksilöllisemmäksi ja aiemmista luokkarajoista riippumattommaksi. Näiden kahden sarjan jälkeen tulevat komedialliset sarjat, *Tankki täyteen*, *Fakta homma* sekä *Kyllä isä osaa*, keskittyvät sen sijaan kuvaamaan niitä, jotka ovat enemmän tai vähemmän pudonneet modernisoitumiskehityksestä. Sarjojen *Tankki täyteen* ja *Fakta homma* kohdalla kyse näyttää kuitenkin olevan lähes yhtä paljon valinnasta, ja modernisoitumisen ulkopuolella jätettyä kehityksestä kuin tahattomasta kehityksestä putoamisesta. Sarjassa *Tankki täyteen* korostuu päähenkilön saamattomuus ja viehtymys tietynlaiseen elämäntapaan, sarjassa *Fakta homma* puolestaan päähenkilöiden oma maku ja valinta. Sen sijaan sarjassa *Kyllä isä osaa* torjutaan selkeästi luokkarajojen katoaminen sekä suhteessa hyvinvointivaltioon että materiaalsen elämänlaadun paranemisen mielessä, koska paremmin toimeentulevilla on sarjan diskurssissa kuitenkin kaikkea enemmän.

Kolmas tarina on tarina avioliitosta sukupuolten välisen kamppailun alueena. Niin *Rintamäkeläisten* kuin *Fakta homman* henkilöahmot toistavat varhaisemmassa fiktiossa, kuten teatterinäytelmissä ja elokuvissa käytettyjä sukupuoliasetelmia. Myös sarjojen kritiikeissä toistettiin näitä käsityksiä nimeämällä henkilöahmoja ”akkatyypiksi” tai ”suomalaisiksi pe-

rustyypeiksi”. *Fakta hommassa* sukupuoliasetelman performatiivinen toisto sisältää kuitenkin myös muutoksia, sillä naispuoliset henkilöahmot toteuttavat tässä sarjassa monia asioita, jotka *Rintamäkeläisissä* moraalista syistä oli varattu vain miehille. Kulttuuristen muutosten lisäksi vaikutusta oli toki myös genren muutoksella, sillä komedian on aiemmin todettu mahdollistavan dramaa helpommin vallitsevien moraalisten ja kulttuuristen sääntöjen rikkominen (ks Rowe 1995, 95–104). Silti, genrekin huomioiden, myös toisista 1980-luvun sarjoista voi tulkita, että ehdoton käsitys heteroseksuaalisesta avioliitosta ihanteellisena tapana elää oli murtumassa. Toisaalta näissä sarjoissa – *Reinikainen* sekä *Sisko ja sen veli* – ei varsinaisesti esitetä mitään vaihtoehtoa heteroseksuaaliselle parisuhteelle, ellei romanssin päättymätöntä tavoittelua tai sisarusten välistä yhteiselämää lasketa. Edelleen miehen ja naisen välinen parisuhde näyttäytyy kamppailun alueena ja edelleen sukupuolet näyttäytyvät ominaisuuksiltaan toisilleen vastakkaisina. Erona on vain se, että kamppailu ja sukupuolten väliset perustavanlaatuiset erot tekevät jo avioliiton ajatuksenkin mahdottomaksi.

Kritiikeissä tuotettu neljäs tarina ulottuu ajallisesti pisimmälle ajanjaksolle, kun ajatellaan sitä, minkälaisia kulttuurisia käsityksiä ja rajanvetoja niissä toistetaan. Kritiikeissä rakennettuja eri tulkintakehyksiä – tavallisuutta, kansanomaisuutta, suomalaisuutta ja tamperelaisuutta – voidaan lukea tarinana siitä, miten luokkaa ja ”rahvasta” on eri vuosikymmeninä kategorisoitu ja miten sitä on televisiokritiikkien kautta pyritty ohjaamaan. Läpi vuosikymmenten on löydettävissä teema siitä, miten henkilöahmojen luokka ja katsojien luokka oletetaan samaksi, ja miten kriitikko puolestaan erottautuu siitä. Toisaalta analyysi kehyksistä osoittaa, ettei suhde työväenluokkaan ja/tai tavallisuuteen, kansanomaisuuteen, suomalaisuuteen ja tamperelaisuuteen suinkaan ole ollut samanlainen eri vuosikymmeninä. Tavallisuuden merkitys muuttui ensin kunnollisuudesta työläisydeksi.

Kansanomaisuuden kehyksen sisältämä kansannäytelmädiskurssi sisälsi 1800-luvulta peräisin olevia käsityksiä ”rahvaasta”, mutta toisenlaisia, topeliaanisen ihanteellisia käsityksiä kuin *Tankki täyteen* -sarjan kohdalla toistettu metsäläisyysdiskurssi. Sen sijaan *Reinikaisen* kritiikit olivat osa 1980-luvun tilannetta, jossa populaarikulttuurin asema yhteiskunnassa muuttui, ja tällöin kansanomaisuuden kehyksessä ”kansankulttuurista” kirjoitettiin myönteisesti ”kansanmiehen” ihanteen kautta. Suomalai-

suuskehyksessä ”suomalaisuus” toimi ”kansan” kiertoilmaisuna, mutta tällöin ”kansalliset” erityispiirteet olivatkin sukupuolesta riippuvaisia, koska sarjojen näkyviä naishahmoja ei voitu unohtaa, toisin kuin *Reinikaisen* kohdalla. Myös tamperelaisuuskehiksen voi nähdä tuottavan käsitystä työväenluokasta. Analyysini osoittaa, kuinka tv-sarjoista puhuttaessa ”tamperelaisuuden” merkitys muuttui 1980-luvun arvostavasta ”mustasta huumorista” 1990-luvun halveksivaan ”junttimaisuuteen”. Tuolloin, 1990-luvulla, myös aiemmat sarjat kuten *Heikki ja Kaija* liitettiin diskursiivisesti saman ”tamperelais-sarjojen” kokonaisuuden osaksi.

Tv-sarjoihin kulttuurituotteina liittyvät arvot pysyvät kritiikeissä melko yhdenmukaisina, mutta nekin ovat saaneet erilaisia painotuksia eri vuosikymmeninä. Jos 1960-luvun alussa sarjoja arvioitiin henkilöhahmojen moraalien kautta, ja 1960- ja 1970-luvulla suhteessa sarjan sivistävyyteen ja poliittisen tietoisuuden nostamiseen, nostettiin 1980- ja 1990-luvuilla enemmän esiin genrenmukaisuus ja tekijöiden taitavuus verrattuna kansainvälisiin ”esikuviin”. Televisiosarjan ”laadukkuus” on siis ollut sisällöllisesti muuttuva käsite, mutta ainakin tutkimieni sarjojen kohdalla neuvottelua laadukkuudesta on käyty kaikilla vuosikymmenillä suhteessa luokkaan ja ”kansankulttuuriin”.

Jos siis pohditaan, millaiseen kuulumisen yhteisöön tutkimani YLE TV2:n sarjat kutsuvat, vastauksia ei ole yksi. Niin luokka kuin ylittämättömälle sukupuolierolle perustuva sukupuoli ovat yhteisöjä, joihin kaikki sarjat kutsuvat, mutta näiden yhteisöjen merkitys ja rajat muuttuvat ajassa, ja myös sarjoittain. Sukupuolen merkitys suhteessa heteroseksuaaliseen avioliittoon muuttuu: 1980-luvulta alkaen sukupuoleen kuulumisesta joko ei enää näytä seuraavan ikään kuin luonnollisesti kuulumista heteroseksuaalisen avioliiton osapuoleksi tai sukupuolitetut tehtävät heteroseksuaalisessa avioliitossa näyttävät olevan murroksessa.

Myös luokan merkitys yhteisönä ja sosiaalisena kategoriana muuttuu ajassa. Kun 1960- ja 1970-luvulla luokan rajojen määräävyys näyttää jonkin verran hellittävän, 1970-luvun lopulta alkaen sarjat kutsuvatkin kuulumaan luokkaan, jonka rajoja ei voi muuttaa. Luokan yhteisön määrittely muuttuu myös kritiikeissä tavallisuudesta kansanomaisuuden ja suomalaisuuden kautta tamperelaisuuteen. Kritiikeissä (työväen)luokan rajat ovat kuitenkin vuosikymmenten läpi liikkumattomammat kuin sarjoissa itsessään.

Niin sukupuolen kuin luokan yhteisöjen rajat ovat kytköksissä ajassa muuttuviin esityksiin ja käsityksiin hyvinvointivaltiosta. Tutkimissani 1960- ja 1970-luvun sarjoissa kutsutaan kuulumaan hyvinvointivaltioon niin sosiaalisen kuin poliittisen kansalaisuuden kautta. Juuri hyvinvointivaltion tarjoamien oikeuksien ja palvelujen lisääntyminen näyttää mahdollistavan myös luokan rajojen muutoksen tai lientymisen. Myöhemmin, 1980-luvun sarjoissa hyvinvointivaltio kuulumisen yhteisönä näyttäytykin ironisesti ja hyvinvointivaltio muuttuu yhteisöstä, johon kutsutaan, vähitellen yhteisöksi, jota ei ole olemassa. Hyvinvointivaltion mureneminen, kuten se sarjoissa esitetään, ei kuitenkaan tutkimissani sarjoissa näytä yhtä vahvasti kyseenalaistavan sukupuolen rajojen murtumista. Sen sijaan luokan rajat näyttävät 1990-luvulla, siis *Kyllä isä osaa* -sarjan perusteella, tulleen sitovammiksi kuin sukupuolen rajat.

Televisiosarjat ja televisiosarjatutkimus yhteisöjen rakentajana ja kuulumisen politiikkana

Siinä missä kuulumisen käsitteen avulla on aiemmin pyritty pohtimaan erilaisten vähemmistöjen yhteenkuuluvuutta ja toisaalta sopeutumista valtakulttuuriin, tässä tutkimuksessa olen analysoinut valtakulttuurin – tai sellaiseksi ymmärretyn – performatiivista rakentumista. Tutkimuksessani olen pyrkinyt purkamaan käsitystä valtakulttuurin yhtenäisyydestä ja siihen kuulumisen rajojen itseäänselvyydestä sekä tuomaan esiin niitä erontekoja, joita sen sisällä on tehty. Olen halunnut osoittaa, kuinka sarjat, jotka ovat alkaneet merkitä tavallista ja keskivertoa, sisältävätkin merkittäviä erontekoja suhteessa luokkaan, sukupuoleen ja hyvinvointivaltioon kansalaisten yhteisönä. Kun sarjoissa on kutsuttu kuulumaan luokkaan, sukupuoleen ja hyvinvointivaltioon, joitakin ihmisiä on jätetty näiden yhteisöjen ulkopuolelle. Toisaalta sarjoissa on välillä myös jättäydytty yhteisön ulkopuolelle, kuten sarjassa *Kyllä isä osaa* suhteessa hyvinvointivaltioon. Niin kritiikeissä kuin sarjoissa kuulumisen yhteisöjä on myös torjuttu.

Erot, jotka olen halunnut nostaa esiin, eivät koske ainoastaan näitä kuulumisen yhteisöjä, vaan sarjat ovat tehneet näitä erontekoja keskenään eri tavoin. Paradoksaalista on, että samalla kun olen pyrkinyt osoittamaan sar-

jojen erilaisia puhutteluja, väitöskirjatutkimukseni kuitenkin myös toistaa käsitystä näiden sarjojen kuulumisesta yhteen. Omalla kohdallani tutkijan paikantuneisuus (ks. Haraway 1988) näkyy siinä, että tutkimusta aloittaessa kiinnostukseeni YLE TV2:n sarjoja kohtaan ovat – sarjojen itsensä ohella – varmaankin jossakin määrin vaikuttaneet ne 1990-luvun kritiikit, joita olen työni toisessa luvussa analysoinut. Vasta työ kritiikkien parissa tuotti ymmärryksen siitä, että käsitys sarjoista kohtuullisen yhtenäisenä kokonaisuutena onkin tuotettu kritiikeissä. Toisaalta luentani sarjoista osoittaa, että tutkimissani arkirealistisissa sarjoissa on jossakin määrin käytetty samankaltaisia televisioilmaisun keinoja ja diskursiivisesti neuvoteltu samoista teemoista.

Kuten olen aiemmin todennut, valitsemistani sarjoista kaksi ensimmäistä, *Heikki ja Kaija* sekä *Rintamäkeläiset*, hyödyntävät sekä komediaallista että melodramaattista moodia. Jos ne tuotettaisiin nyt, niitä ehkä kutsuttaisiin genreltään dramedioiksi (engl. *dramedy*), siis draaman ja komedian yhdistelmiksi. Näistä television arkirealismen varhaisista edustajista olen seurannut arkirealismen komediaalista linjaa ja valinnut tutkimukseeni näiden sarjojen jälkeen vain komedioita. On mahdollista, että tutkimustulokseni saattaisivat olla jossakin määrin toisenlaisia, jos olisin valinnut myöhemmiltä vuosikymmeniltä draamasarjoja. Muut sarjat eivät kuitenkaan ole samalla tavoin tulleet osaksi kulttuurista muistia ja televisuaalista kierrätystä kuin valitsemani sarjat eivätkä siksi ole niin keskeisiä kuulumisen politiikan harjoittamisen kannalta. Arkirealismen konvention komediaallinen linja, joka tutkimuksessani muodostuu, on myös tuottanut mielenkiintoisia tutkimustuloksia siitä, millaisin vaihtelevin keinoin esimerkiksi ironiaa ja parodiaa käyttävät televisiosarjat voivat tuottaa käsityksiä luokasta, sukupuolesta ja hyvinvointivaltiosta.

Samoin kuin tutkimuksessani joudun osittain toistamaan käsitystä sarjoista samankaltaisten sarjojen kokonaisuutena, myös joissakin analyysissäni joudun osittain mukaan performatiivisen toiston prosessiin. Eriyisesti luentani siitä, miten sarjoissa jossakin määrin intertekstuaalisesti nojaututaan ”akka ja vihtori” -asetelmaan, myös samalla toistaa ja muistuttaa tällaisen kulttuurisen konvention olemassaolosta. Samoin analyysini ”luokkaisuuden” merkeistä sarjoista jossakin määrin myös toistaa sellaisia kulttuurisia käsityksiä, joita luokkiin historiallisesti on liitetty. Performa-

tiivista toistoa on siis lähes mahdotonta välttää silloinkin, kun sitä pyrkii tutkimuksen keinoin purkamaan, mutta toivottavasti olen tutkijana toistanut niitä siten, että ne mahdollistavat myös näiden kulttuuristen käsitysten kyseenalaistamisen.

Olen käyttänyt Nira Yuval-Davisin kuulumisen ja kuulumisen politiikan käsitteitä televisiosarjojen analyysissä. Näihin käsitteisiin sisältyy ajatus, että kuulumisen kohde on aina jokin yhteisö, ja kuulumisen politiikassa on kysymys yhteisön rajojen määrittämisestä. Kuulumisen käsite sekä tutkimusaineistoni yhdessä tuottavat sen, että kuulumisella on tutkimuksessani implisiittisesti kansalliset rajat. Tällainen kuulumisen tarkastelun raja ei varsinaisesti ole virheellinen siinä mielessä, että suomalainen televisiokulttuuri on, sekä kielestä että mediarakenteista johtuen, ollutkin melko vahvasti kansallisten rajojen sisällä pysyvää. Suomalaista televisiokulttuuria ja televisiofiktiota ei kuitenkaan ole tehty ja katsottu kansallisessa umpiossa, vaan ne ovat monin tavoin kiinnittyneet pohjoismaiseen, eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen televisiokulttuuriin. Nämä suhteet muiden maiden televisiokulttuureihin jäävät tällaisessa rajauksessa näkymättömiin. Tämän hetken televisiokulttuuria on tutkittukin transnationaalista näkökulmasta (esim. Nikunen 2011), mutta kansalliset rajat ylittävä näkökulma pitäisi jatkossa ulottaa myös televisiofiktion ja sen historian tutkimukseen ja laajemmin ajateltuna kuin vain sen ilmeisten ilmenemismuotojen, kuten formaattien ja adaptaatioiden näkökulmasta.

Nira Yuval-Davisin (2011, 1–2, 20) kuulumisen käsitteeseen sisältyy myös ajatus, että kuulumisen yhteisöjä tuottaessa ja sen rajoja piirittäessä määritellään samalla myös sitä, kuka tai ketkä eivät tähän yhteisöön kuulu. Käsite sisältää siis implisiittisesti oletuksen, että kuulumisen politiikan vallankäytöllä on aina jokin keskiö. Tämä liittyy Yuval-Davisin (2011, 18–21) ajatukseen siitä, että kuulumisen politiikkaa harjoitetaan tietoisesti erilaisissa poliittisissa projekteissa, joissa osa ihmisistä torjutaan yhteisöjen piiristä. Kun televisiofiktiota analysoidaan kuulumisen politiikkana, kuulumiseen kutsumisen ja kuulumisen torjunnan käytännöt näyttävätkin olevan monensuuntaisia, eikä niistä aina ole luettavissa selkeää jaottelua hegemonisessa asemassa oleviin ”meihin” ja ulkopuolelle suljettaviin ”heihin”. Lisäksi televisiofiktion analyysi tuo kuulumisen ja kuulumisen politiikan käsitteisiin uudenlaisen tason, jota Yuval-Davis itse ei juuri ota huomioon:

kun televisiofiktiossa määritellään kuulumisen yhteisöjä ja niiden rajoja, tätä määrittelytyötä tehdessä saatetaankin jättäytyä tuotetun kuulumisen yhteisön ulkopuolelle. Analyysissäni esimerkiksi hyvinvointivaltio ja kritiikeissä tuotetut yhteisöt kuten ”tavalliset ihmiset” tai suomalaiset eivät olleet sellaisia yhteisöjä, joihin sarjahahmot tai kriitikot olisivat halunneet kuulua, vaan jättäytyivät niistä pois. Kuulumisen eri puolista yksi, identifioituminen ja emotionaalinen kiinnittyminen, voi siis olla myös käänteistä. Kuulumisen ja kuulumisen politiikan käsitteistöön tulisi siis sisällyttää paitsi kuulumiseen kutsuminen, myös kuulumisen torjuminen kaksisuuntaisena: joko muiden kuulumisen torjuminen tai kuulumisen torjuminen kuulumisen yhteisöstä ulos jättäytymällä.

Aineisto ja kirjallisuus

Aineisto

Televisiosarjat

HEIKKI JA KAIJA¹

Käsikirjoitus: Reino Lahtinen

Ohjaus: Pertti Nättilä

- Jakso 1 Ristiäiset, esitetty 27.9.1965
- Jakso 2 Joululomalle, esitetty 20.12.1965.
- Jakso 3 Teijan syy, esitetty 31.1.1966. (Ei arkistotallennetta.)
- Jakso 4 Viehkeä vieras, esitetty 28.2.1966.
- Jakso 5 Mikko, esitetty 28.3.1966.
- Jakso 6 Tervetuloa kotiin, isä, esitetty 18.7.1966.
- Jakso 7 Kesälaitumella, esitetty 15.8.1966.
- Jakso 8 Fellmannin syy, esitetty 12.9.1966.
- Jakso 9 Saas nähdä, esitetty 10.10.1966.
- Jakso 10 Taitaa tulla tosi, esitetty 7.11.1966.
- Jakso 11 Tuli siitä tosi, esitetty 5.12.1966.
- Jakso 12 Paikka tarjolla, esitetty 21.8.1967.
- Jakso 13 Sattuuhan sitä, esitetty 4.9.1967.
- Jakso 14 Kun sais sanottua, esitetty 18.9.1967.

¹ Ennen jaksoja 1–49 *Heikkiä ja Kaijaa* on esitetty suorana 34 jaksoa. Alla olevat jaksonumerot eivät siis ole alkuperäisiä jaksonumeroita, vaan olen lisännyt ne itse viittauksen helpottamiseksi.

- Jakso 15 Ei se niin tasaista ole, esitetty 2.10.1967.
Jakso 16 Kerran kesällä, esitetty 16.10.1967.
Jakso 17 Oppia ikä kaikki, esitetty 30.10.1967.
Jakso 18 Sinunhan se vastuu on, esitetty 13.11.1967.
Jakso 19 Älä hellitä, Heikki, esitetty 27.11.1967.
Jakso 20 Kuin lapset leikkimään, esitetty 25.12.1967.
Jakso 22 Lahtiskan tapaus, esitetty 24.3.1968.
Jakso 23 Isällä on asiaa, esitetty 21.4.1968.
Jakso 24 Iloinen perhetapahtuma, esitetty 31.5.1968.
Jakso 25 Kalaretki, esitetty 29.9.1968.
Jakso 26 Otetaanpa rauhallisesti, esitetty 20.10.1968.
Jakso 27 Sen siitä sitten saa, esitetty 17.11.1968.
Jakso 28 Pientä vilppiä, esitetty 15.12.1968.
Jakso 29 Töpinää töppösiin, esitetty 24.3.1969.
Jakso 30 Rauhanpiippu, esitetty 21.4.1969.
Jakso 31 Pullakahveilla, esitetty 5.5.1969.
Jakso 32 Täytyyhän ihmistä auttaa, esitetty 19.5.1969.
Jakso 33 Vieras mies, esitetty 22.9.1969.
Jakso 34 Eks sää ny leikkiä ymmärrä, esitetty 20.10.1969.
Jakso 35 Romanttinen ilta, esitetty 17.11.1969.
Jakso 36 Pari päivää jouluun, esitetty 22.12.1969.
Jakso 37 Kotilinna, esitetty 12.1.1970.
Jakso 38 Hilja-täti, esitetty 9.2.1970.
Jakso 39 Kaksi maailmaa, esitetty 9.3.1970
Jakso 40 Ammattimies on ammattimies, esitetty 4.5.1970.
Jakso 41 Arkipäivää, esitetty 1.6.1970
Jakso 42 Autokoulussa, esitetty 25.9.1970.
Jakso 43 Autonosto, esitetty 23.10.1970.
Jakso 44 [jakson nimi puuttuu arkistotiedoista], esitetty 20.11.1970
Jakso 45 Joulun alla, esitetty 18.12.1970.
Jakso 46 Syntymäpäivät, esitetty 7.2.1971.
Jakso 47 Vikaa jossakin, esitetty 21.3.1971.
Jakso 48 Niin muuttuu maailma, esitetty 2.5.1971.
Jakso 49 Felmanni, esitetty 7.1.1972.

RINTAMÄKELÄISET

Käsikirjoitus: Reino Lahtinen

Ohjaus: Pertti Näätä

- Jakso 1 Sarjanäytelmä maanviljelijä Antti Rintamäen ja hänen vaimonsa elämästä Rintamäen tilalla, esitetty 3.10.1972.
- Jakso 2 Sarjanäytelmä, esitetty 31.10.1972.
- Jakso 3 Sarjanäytelmä, esitetty 28.11.1972.
- Jakso 4 Sarjanäytelmä, esitetty 26.12.1972
- Jakso 5 Sarjanäytelmä, esitetty 28.1.1973.
- Jakso 6 Rintamäen Leenalle on sattunut tapaturma ja Antti käy häntä sairaalassa katsomassa, esitetty 25.2.1973.
- Jakso 7 Rintamäen Leena on toipilaana kotona, Aarne suunnittelee tulevaisuuttaan tilalla, sillä isä-Antti on myynyt metsää. Sen vuoksi Elina-tytär tulee vierailulle kaupungista..., esitetty 25.3.1973.
- Jakso 8 Sarjanäytelmä, esitetty 22.4.1973.
- Jakso 9 Rintamäen Antti ja Leena ovat jääneet tilalleen kahden kesken – kenen on syy?, esitetty 4.10.1974.
- Jakso 10 Honkosen Helmi on vaatinut tupaansa uudistuksia – ja mikäs siinä sitten auttaa, esitetty 1.11.1974.
- Jakso 11 Rintamäessä on vieraita läheltä ja vähän kauempaakin..., esitetty 29.11.1974.
- Jakso 12 Kauppalassa on vieraita, esitetty 27.12.1974.
- Jakso 13 Sorainvalidit suunnittelevat Leningradin matkaa Niemen isännän johdolla. Lähtevätkö Antti ja Honkosen Veikko mukaan..., esitetty 30.1.1975.
- Jakso 14 Ulkomailla on käyty ja kotiin tullaan..., esitetty 27.2.1975.
- Jakso 15 Matkamuistoja Leningradista, esitetty 27.3.1975.
- Jakso 16 Rintamäen Antilla on pankkiasioita, esitetty 22.5.1975.
- Jakso 17 Antti on lähdössä kirkolle, ja Leena aikoo leipoa kakun, koska ilmassa on juhlan tuntua, esitetty 26.9.1975.
- Jakso 18 Honkosen Helmi on päässyt lomille ja lomittajakin löytyy läheltä, esitetty 24.10.1975.
- Jakso 19 Pankkiin on taas Rintamäkeläisillä asiaa, esitetty 28.11.1975.
- Jakso 20 Honkosen Veikon sodassa saama vamma on alkanut vaivata ja lääkäriä tarvitaan, esitetty 23.1.1976.
- Jakso 21 Niemen isännällä on talkooasiaa..., esitetty 3.2.1976.
- Jakso 22 Eeva on tullut käymään kotona, esitetty 9.3.1976.
- Jakso 23 Metsävahinkoja, esitetty 6.4.1976.
- Jakso 24 Rintamäessä tehdään tulevaisuuden suunnitelmia, esitetty 4.5.1976
- Jakso 25 Urakkahommia, esitetty 1.6.1976

- Jakso 26 Rivitalossa on tupaantuliaiset, esitetty 20.3.1977.
- Jakso 27 Lahtisen isännällä on asiaa, esitetty 17.4.1977.
- Jakso 28 Rintamäen Leenalla on asiaa kirkonkylään, esitetty 15.5.1977.
- Jakso 29 Ensiapukurssit, esitetty 7.6.1977.
- Jakso 30 Papinvaalit, esitetty 21.11.1978.

TANKKI TÄYTEEN

Käsikirjoitus: Neil Hardwick ja Jussi Tuominen

Ohjaus: Esko Leimu

- Jakso 1 Supisuomalainen mykkäkoulu, esitetty 15.09.1978.
- Jakso 2 Rovastin mopo, esitetty 29.9.1978.
- Jakso 3 Piispantarkastus, esitetty 13.10.1978.
- Jakso 4 Vahtikoira, esitetty 27.10.1978.
- Jakso 5 Lauantai-illan huumaa, esitetty 10.11.1978.
- Jakso 6 Totuuden hetki, esitetty 24.11.1978.
- Jakso 7 Maallamuuttajat, esitetty 15.03.1980.
- Jakso 8 Onnea uuteen taloon, esitetty 29.3.1980.
- Jakso 9 Kotikäynti, esitetty 12.4.1980.
- Jakso 10 Paranemaan päin, esitetty 26.4.1980.
- Jakso 11 Ympäri käydään, yhteen tullaan, esitetty 8.11.1980.

REINIKAINEN

Käsikirjoitus: Neil Hardwick ja Jussi Tuominen

Ohjaus: Jouni Tuokkola

- Jakso 1 Kun toimeen tartutaan, pilottijakso esitetty ensimmäisen kerran 29.5.1982 ja uusintana 30.10.1982.
- Jakso 2 Toinen toisemme ja poliisi, (pilottijakso esitetty 29.5.1982 ja uusintana 30.10.1982; jakso 2 on alun perin osa ensimmäistä, tunnin mittaista pilottijaksoa).
- Jakso 3 Hammasten kiristys, esitetty 13.11.1982.
- Jakso 4 Koiranelämää, esitetty 27.11.1982.
- Jakso 5 No onkos tullut kesä, esitetty 25.12.1982.
- Jakso 6 Pieni yösoitto, esitetty 11.12.1982.
- Jakso 7 Tähdet kertovat, esitetty 22.1.1983.
- Jakso 8 Jäitä hattuun, esitetty 8.1.1983.

- Jakso 9 Paljon onnea vaan, esitetty 5.2.1983.
- Jakso 10 Soutuvenheellä Kiinaan, esitetty 19.2.1983.
- Jakso 11 Perässähiittäjä, esitetty 5.3.1983.
- Jakso 12 Hämeenperästä kuuluu, esitetty 19.3.1983.
- Jakso 13 Pasianssia ja psykologiaa, esitetty 2.4.1983.
- Jakso 14 Läksiäiset, esitetty 16.4.1983.
- Jakso 15 Taas leivokset ilmassa leikkiä lyö, esitetty 30.4.1983.

SISKO JA SEN VELI²

Käsikirjoitus: Neil Hardwick

Ohjaus: Neil Hardwick

- Jakso 1 esitetty 13.2.1986.
- Jakso 2 esitetty 20.2.1986.
- Jakso 3 esitetty 27.2.1986.
- Jakso 4 esitetty 20.11.1986.
- Jakso 5 esitetty 4.12.1986.
- Jakso 6 esitetty 18.12.1986.

FAKTA HOMMA

Käsikirjoitus: Riitta Havukainen, Lasse Karkjärvi, Taneli Mäkelä & Eija Vilpas

Ohjaus: Reima Kekäläinen

Jaksot esitettiin muussa kuin niiden järjestysnumeroiden mukaisessa järjestyksessä.

- Jakso 1 Kuoro ja kapakka, esitetty 19.2.1986.
- Jakso 2 Grillaamassa, esitetty 13.2.1986.
- Jakso 3 Marjamatka, esitetty 12.2.1986.
- Jakso 4 Eestiläinen taulukauppias, esitetty 26.2.1986.
- Jakso 5 Rättikauppias, esitetty 27.2.1986.
- Jakso 6 Autonäyttelyssä, esitetty 20.2.1986.
- Jakso 7 Naiset puhuvat Askosta, esitetty 19.11.1986.
- Jakso 8 Helsinki-turnee ja pankkikortti, esitetty 20.11.1986.
- Jakso 9 Aleksis Kiven kuolinmökki, esitetty 22.11.1986.
- Jakso 10 Motelli, esitetty 27.11.1986.

² YLE TV2:n arkistotiedoissa jaksoilla ei ole nimiä.

- Jakso 11 Hekan ihmissuhde ja kesäeskeys, esitetty 4.12.1986.
- Jakso 12 Auloksen päivä pilalla, esitetty 17.11.1987.
- Jakso 13 Lapsi tulossa, esitetty 24.11.1987.
- Jakso 14 Gallup tai naiset ratsissa, esitetty 1.12.1987.
- Jakso 15 Vuoden siivooja, esitetty 8.12.1987.
- Jakso 16 Veli, esitetty 22.12.1987.
- Jakso 17 Lapsenvahti, esitetty 5.1.1988.

KYLLÄ ISÄ OSAA

Käsikirjoitus: Pekka Lepikkö

Ohjaus: Pekka Lepikkö

- Jakso 1 Isän isäntä, esitetty 2.3.1994.
- Jakso 2 Kylässä, 9.3.1994.
- Jakso 3 Salaisuuksia, esitetty 16.03.1994.
- Jakso 4 Varkaita, esitetty 23.3.1994.
- Jakso 5 Unitautia, esitetty 30.3.1994.
- Jakso 6 Saastetta, esitetty 6.4.1994.
- Jakso 7 Eurooppalaisia, esitetty 13.4.1994.
- Jakso 8 Kuntosalihuumetta, esitetty 20.4.1994.
- Jakso 9 Kuollut mies kummittelee, esitetty 27.4.1994.
- Jakso 10 Äitienpäivä, esitetty 4.5.1994.
- Jakso 11 Työsuhde-etuja, esitetty 11.5.1994.
- Jakso 12 Matkalla, esitetty 18.5.1994.
- Jakso 13 Talo myytävänä, esitetty 25.5.1994.
- Jakso 14 Miljönääri, esitetty 1.6.1994.
- Jakso 15 Kuuluisia taiteilijoita, esitetty 8.6.1994.
- Jakso 16 Lupa rikastua, esitetty 15.6.1994.
- Jakso 17 Kaksi isää, esitetty 22.6.1994.
- Jakso 18 Ottolapsia, esitetty 29.6.1994.
- Jakso 19 Ulkomaille, esitetty 6.7.1994.
- Jakso 20 Toisenlainen joulukuukausi, esitetty 13.7.1994.

Sanomalehtikriitikit

HEIKKI JA KAIJA

Bohm, Elsa: Iisalmen Sanomat 19.4.1967. *Tv-kiikari*.

Cassius: Pohjolan Sanomat 4.5.1970. [Ei otsikkoa].

[Ei kirjoittajaa]: Satakunnan Työ 18.4.1967. *TV Katsoitko tämän. Heikki ja Kaija*.

F.R.: Uusi-Aika 13.12.1967. *Kun olette katsoneet, niin kai tiedätte mitä olette katsoneet*.

Helander, Kalle: Kouvolan Sanomat 14.1.1970. *Radio TV. Tyhjäkäyntiä*.

Helander, Kalle: Kouvolan Sanomat 29.4.1970. *Radio TV. Elämältä se ei maistu*.

Hursti, Seppo: Kansan Tahto 10.7.1971. [Ei otsikkoa]

Hörökörva: Savon Sanomat 3.5.1964. *Kuvaruutu*.

Jalonen, Kari, Turun Sanomat 26.5.1968. *Radio-Tv. Suomalainen sarjanäytelmä I*.

K:ja: Maakansa 8.10.1963. *Tv:stä nähtyä*.

Laininen, Margit: Kirkko ja kaupunki 23.6.1971. *Radio ja tv. Miks leivo lennät*.

Laurila, Aija-Liisa: Aamulehti 1.11.1989. *Heikki ja Kaija, unohtumaton pari*.

Nappi: Hyvinkään Sanomat 7.11.1963. *Kuvaruudusta poimittua*.

Paavo: Savo 29.4.1970. *Puijon juurelta*.

Rosenlund, Jarkko: Savon Sanomat 23.9.1968. *Peräkyläshow*.

Saarikoski, Hillka: Kansan Uutiset 7.5.1971. *Romantiikan sininen kukka ja muita tv-ohjelmia*.

Siltari, Aimo: Savon Sanomat 18.6.1971. *TV tuokio. Heikki ja Kaija*.

Tee Ärrä: Päivän Sanomat 3.3.1966. *Tv:n ääressä. Heikki ja Kaija*.

Tee Ärrä: Päivän Sanomat 8.9.1967. *Tv:n ääressä*.

Troikka: Kansan Uutiset 13.11.1963. *Televisio*.

Troikka: Kansan Uutiset 24.9.1964. *TELEVISIO*.

Troikka: Kansan Uutiset 22.6.1966. *Televisio*.

Troikka: Kansan Uutiset 1.12.1967. *Ruudun äärellä*.

Troikka: Kansan Uutiset 14.1.1969. *Ruudun äärellä*.

Troikka: Kansan Uutiset 4.6.1970. *Ruudun ääreltä*.

Töllönen: Keski-Suomen Iltalehti 23.4.1968. *Kuvaruudusta*.

Virisalo, Toini: Keskisuomalainen 6.9.1967. *TV. Nuoripari*.

Virisalo, Toini: Keskisuomalainen 29.11.1967. *TV. Louis Mallen filmi*.

RINTAMÄKELÄISET

JV: Hämeen Sanomat 5.10.1972. *Tv:n näkökulma. Rintamäkeläiset.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 30.1.1973. *Missä aita on matalin.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 28.2.1973. *Hanskin huutokauppa. Tavallista puhetta.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 11.7.1973. *Mystinen menestys... Halttusella taju ja taito.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 6.10.1973. *Omalaatuisuus ei riitä julkistamismotiiviksi.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 1.2.1975. *Rintamäkeläiset alkoon paisuko Naapurilähiöksi.*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat: 9.6.1977. *Tervemenoa, rintamäkeläiset!*

Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 22.3.1977. *Tv ...Rintamäkeläiset.*

Kivistö, Pentti: Etelä-Saimaa 4.7.1973. *Rintamäkeläiset.*

Laroma, Raija: Hämeen Yhteistyö 7.10.1972. *Pienviljelijän elämänmuoto.*

Lavia, E.: Etelä-Saimaa 10.10.1972. *Viikon vilkaisuja. Rintamäkeläiset.*

Siltari, Aimo: Savon Sanomat 6.10.1974. *Nähtyä kuultua. Rintamäkeläiset.*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 5.10.1972. *Rintamäkeä ja sen väkeä.*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 1.12.1972. *Joutava jublahetki.*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 29.12.1972. *TV 2:n syysnäytelmät. Kun kakkonen on ykkösenä.*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 28.2.1973. *Keräilysarjoja.*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 31.1.1973. *Metsässä ja harhateillä.*

Uusiniitty, Tapani: Ilkka 23.3.1975. *Tv-ohjelmat. Sarjavaihto väheni*

Uusiniitty, Tapani: Aamulehti 28.3.1973. *Oikeus ja kohtuus.*

Uusiniitty, Tapani: Ilkka, Lalli, Karjalan maa 27.10.1974. *Tv-teatteria: Syksyn suomalainen maaseutu.*

Uusiniitty, Tapani: Etelä-Saimaa 6.2.1975/ Itä-Savo 8.2.1975. *Tv-teatteria. Katson maalaismaisemaa.*

Uusiniitty, Tapani: Ilkka 4.7.1976, Pohjolan Sanomat 2.7.1976, Lalli 2.7.1976. *Tv-sarjat. Hyvästi ja näkemiin.*

Väänänen, Eeva-Liisa: Liitto 10.11.1972. *Radio+TV.*

Väänänen, Eeva-Liisa: Liitto 17.3.1977. *Radio+TV. Suosituin suomalainen: Rintamäkeläisiä neljä jaksoa kevään kuluessa.*

Vuori, Hillka: Kansan Uutiset 5.10.1972. *Avioliiton asioita Tshebovin Venäjällä ja Rintamäessä.*

Vuori, Hillka: Kansan Uutiset 4.3.1975. *TV-sarja – kable kuvaruudun molemmin puolin.*

TANKKI TÄYTEEN

- [Ei kirjoittajaa]: Tiedonantaja 20.9.1978. *Tarkkailtua. Mille nauratte?*
Hammarberg, Päivi: Kirkko ja Kaupunki 20.9.1978. *Kotimaisia tv-sarjoja.*
Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 19.10.1982. *Katseltua kuunneltua. Hölöttävät reinikaiset kuvaruudun suolaa.*
Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 10.8.1982. *Eivät sytytä*
Rintanen, Markku: Turun Päivälehti 23.8.1978. *Tankit hupia täyteen.*
MS: Aamulehti 15.8.1978. *Uusi viihdesarja – Tankki täyteen.*
MS: Aamulehti 29.9.1978. *Tankki täyteen: Dialogissa paras anti.*
SL.: Turun Sanomien Extra 16.9.1978. *Tankki täyteen!*
Sorjanen, Jouko: Ilta-Sanomat 28.11.1978. *Moraalista krapulaa.*
Zoom: Karjalainen 14.11.1978. [Ei otsikkoa].

REINIKAINEN

- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 1.6.1982. *Katseltua. Reinikainen palasi.*
Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 19.10.1982. *Katseltua kuunneltua. Hölöttävät reinikaiset kuvaruudun suolaa.*
Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 22.2.1983. *Katseltua kuunneltua. Reinikainen voi tehdä kuolemastakin huumoria.*
Holopainen, Eeva-Kaarina: Ilta-Sanomat 30.10.1982. *Vanha Reinikainen uudessa habmossa.*
Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 29.5.1982. *Tästä saattaa tulla menestys.*
Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 30.10.1982. *Reinikainen – myönteinen sankari.*
Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 22.1.1983. *Riemukas Reinikainen.*
Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 30.4.1983. *Tulee ikävä Reinikaista.*
Oksanen, Kyllikki: Keski-Uusimaa 15.6.1982. *”Polliisi” Reinikainen.*
Portaankorva, Pentti: Kainuun Sanomat 20.11.1982. *Kanavalla. Eriarvoisuutta.*
Salo, Matti: Helsingin Sanomat 12.2.1983. *Reinikainen – hyvä ihminen.*
Siltari, Aimo: Savon Sanomat 21.11.1982. *Nähtyä kuultua.*
Sjöberg, Marja: Aamulehti 29.5.1982. *Reinikainen.*
Sjöberg, Marja: Aamulehti 12.9.1985. *Reinikainen.*
Sorjanen, Jouko: Ilta-Sanomat 31.5.1982. *Jälkipuhetta.*
Sorjanen, Jouko: Ilta-Sanomat 24.1.1983. *Jälkipuhetta.*
Suvioja, Mika: Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983. *Reinikainen jatkaa iltamaperinnettä.*
Zimmermann, Leo: Lapin Kansa 3.2.1983. *Niin maan perusteellisen viihhteellistä.*

SISKO JA SEN VELI

- Holopainen, Eeva-Kaarina: Ilta-Sanomat 13.2.1986. *Kuolema voi olla naurettavakin juttu.*
- Huolman, Pekka: Keskisuomalainen 13.2.1986. *Hardwickin uusin tuulettaa ennakkoluuloja.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 13.2.1986. *Neil Hardwickin sarjauutuudessa nauretaan tabuille, Kyrönsepän komedia on surullista viihdettä.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 27.2.1986. *Tuija ja Immu pitävät nyt jublat vammaisille.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 13.2.1986 *Kolkkoa komediaa.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 27.2.1986. *Vammaisten bileet.*
- Suominen, Raili: Turun Sanomat 13.2.1986. *Kuolemanvakavasta puujalkavitseihin.*
- Vuori, Hilikka: Kansan Uutiset 13.2.1986. *Tasavallan arkkikerjaaja.*
- Vuori, Hilikka: Kansan Uutiset 27.2.1986. *Neilin täysosuma.*

FAKTA HOMMA

- Alftan, Roope: Ilta-Sanomat 12.2.1986. *Tavalliset ihmiset jäävät tyypeiksi.*
[Ei kirjoittajaa]: Keskisuomalainen 12.2.1986. *Fakta homma 1–6.*
- Heinonen, Jorma: Keskisuomalainen 17.2.1986. *Fakta homman hienot ivat komiikalla.*
- Heinonen, Jorma: Keskisuomalainen 22.2.1986. *Laadun parantamista vaiko määrän lisäystä.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 12.2.1986. *Ilkeän hauskaa tv-viihdettä arjen ihmisistä.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 19.2.1986. *Fakta homma paiskaa pintasivistyksen pihalle.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 12.2.1986. *Pieninä annoksina.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 19.2.1986. *Urheiluruutu!*
- Suominen, Raili: Turun Sanomat 12.2.1986. *Hauskoja haarukkapaloja.*
- Vuori, Hilikka: Kansan Uutiset 12.2.1986. *Tyypittäin hauskaa.*

KYLLÄ ISÄ OSAA

- Alftan, Roope: Ilta-Sanomat 2.3.1994. *Kyllä isä osaa vaan ei naurata.*
- Bamberg, Rolf: Demari 2.3.1994. *Isä ei osaa edes huvittaa.*
- Grönholm, Jouko: Turun Sanomat 2.3.1994. *Uusi komediasarja alkaa väkinäisesti.*
- Heinonen, Jorma: Keskisuomalainen 13.4.1994. *Onko Kakkonen alamässä?*

- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 21.4.1995. *Katselijoita laitetaan aivan liian halvalla.*
- Huolman, Pekka: Keski-suomalainen 2.3.1994. *Tytär keksii, isä kärsii.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 2.3.1994. *Pölyinen tv-sarja taksikuskin perbeestä.*
- Pulkkinen, Pauliina: Savon Sanomat 2.3.1994. *Kyllä isä osaa ja mokaa. Pulmusilla vanhat vitsit.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 2.3.1994. *Kosiskelematon komedia meistä pienistä ihmisistä.*
- Tiihonen, Matti: Ilta-Sanomat 17.3.1995. *Äiti pitää joota aikuispojalle.*
- A.-A.T: Kansan Uutiset 2.3.1994. *Pulmusten suomalainen versio*
- Vainikka-Howard, Erja: Etelä-Suomen Sanomat. *Isä mummon jalanjäljillä.*

Muita sarjoja koskevat kritiikit

- Alftan, Roope: Ilta-Sanomat 4.11.1992. *Lempi sykkii Tampereella.*
- Alftan, Roope: Ilta-Sanomat 3.9.1993. *Hyväsydäminen Pappa rakas alkaa vaisusti.*
- Alftan, Roope: Ilta-Sanomat 27.1.1996. *Tamperelaiseksotiikkaa ja arjen pulmia.*
- Bamberg, Rolf: Demari 21.9.1994. *Metsolameininkiä vähemmällä vääntämisellä.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 6.11.1987. *Hyvä ja tosihyvä Mummokulta.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 4.11.1992. *Hauska uussarja lemmestä ja muusta.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 25.11.1992. *Pureeko junttihuumori myös pohjalaisiin.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 13.4.1995. *Mitätön Taikapeili.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 14.9.1994. *Kakkoskanavan ihmisläheisyyttä.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 21.2.1996. *Vaisusti alkanut tv-sarja. Elämän suolaako.*
- Heinonen, Jorma: Keski-suomalainen 28.1.1996. *Arkisia kuvioita – iloineen ja murheineen – Pispalasta.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 4.11.1987. *Mummo panee tuulemaan uudessa näytelmäsarjassa.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 4.11.1992. *Leppoisaa tv-komediaa illan ratoksi.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 2.2.1993. *Kakkonen tulee toimeen omillaan.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 22.10.1994. *Menköön identiteetti.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 28.3.1995. *Ei tarvitse katsoa.*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 26.11.1996. *Latteaa ja miksi?*
- Kajava, Jukka: Helsingin Sanomat 31.12.1996. *70-luvun Tankki täyteen -sarja vetoaa kiireettömyydellään.*
- Kannonmaa, Marja: Ilta-lehti Teevee 24.1.1996. *Arkista lähielämää tällä kertaa Tampereella.*

- Karjalainen, Leena: Savon Sanomat 29.10.1995. *Elämää Metsoloiden jälkeen?*
- Mäenpää, Leena: Etelä-Suomen Sanomat 28.1.1996. *Taas kerran kotimainen. Lähempänä taivasta.*
- Mäenpää, Leena: Etelä-Suomen Sanomat. *Pyynikin oluttehtaassa puurretaan sarjaa.*
- Sonninen, Päivi: Savon Sanomat 31.1.1996. *Metsoloiden manttelinperijät?*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 21.9.1994. *Sekabedelmäsoppaa puolen tunnin lusikoina. Kohtaamiset ja erot värittää Kärttämänkylän pyhän ja arjen.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 22.2.1995. *Metsolat siirtyvät 1990-luvulle. Süstiä perusfiktiota, jossa ei tunteilla eikä tunnelmoidsa.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti/Allakka 23.9.1995. *Käsi kädessä vai nyrkissä.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti. *Kesy perhetarina Pispalasta.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 31.1.1996. *Elämän suola tuo dallasit ja varustamat Tampereelle.*
- Sjöberg, Marja: Aamulehti 5.3.1996. *Yhteiskritiikkiä. Mestertonit apuun!*
- Tiihonen, Matti: Ilta-Sanomat 31.1.1996. *Tampereen jättisarja on vinosti ilkeä.*
- A.-A.T: Kansan Uutiset 4.11.1992. *Pari sanaa lemmestä.*
- Tuominen, A.-A: Kansan Uutiset 21.9.1994. *Ihmissuhteita Kärttämän tyyliin.*
- Tuominen, A.-A.: Kansan Uutiset 30.8.1995. *Vielä kerran Metsolat.*
- Tuominen, A.-A.: Kansan Uutiset Viikkolehti 26.1.1996. *Kolmiodraama Pispalassa.*
- Tuominen, A.-A.: Kansan Uutiset 31.1.1996. *Vanhaa suolaa perhesarjassa.*
- Virtanen, Leena: Turun Päivälehti 4.11.1987. *Mummon tempaukset.*
- Ylänen, Helena: Helsingin Sanomat 13.1.1993. *Metsolan sarjaperhe tulee Kainuusta. TV 2:n suursarja on maaseudun arjen kuvaus jonka tarkoitus on pitää tavalliset suomalaiset television ääressä.*

Muu arkistomateriaali

- Heikki ja Kaija -sarjan käsikirjoitus.* Reino Lahtisen kokoelma. Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoituskokoelma.
- YLE TV2:n arkistotiedot.

Muu aineisto

Verkkomateriaali

- Ajankohtaisen Kakkosen Työttömyysilta* (YLE TV2 10.11.1992/ Elävä arkisto)
http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/ajankohtaisen_kakkosen_tyottomyysilta_38975.html#media=39007
- Ari Korvolan raportti vuodelta 1984* (YLE 1984, Uutiset ja sää/ Elävä arkisto).
http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kriittiset_toimittajat_kavivat_vatevan_messuilla_43154.html#media=43162
- Elokuva uutiset* 31.7.2013. Rintamäkeläiset-sarjan DVD-julkaisut myyneet yli kultalevyrajan. (elokuva uutiset.fi/site/uutiset2/kotimaa2/4663/rintamakelaiset-sarjan-dvd-julkaisut-myyneet-yli-kultalevyrajan).
- Haastattelu Vatevan messuilla* (YLE 1982/ Elävä arkisto, A-Raportti), http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/lenita_huolissaan_suomalaispaattajien_tyylitajusta_43164.html#media=43167
- Kauppaneuvos Teuvo Rouvali (1921–2001). Oy Konela Ab:n toimitusjohtaja.* <http://www.kansallisbiografia.fi/talousvaikuttajat/?iid=1514>.
- Koskesta voimaa – Tampereen historian verkkosivusto
- * Suodenjoki, Sami: *Amurin saneeraus*
<http://www.uta.fi/yky/arkisto/koskivoimaa/kaupunki/1940-60/amuri.htm>
- * Kurkela, Ilkka: *Kaupunginosan perustaminen*
<http://www.uta.fi/yky/arkisto/koskivoimaa/kaupunki/1870-00/amuripohja.htm>
- Muistikuvaputki* (YLE TV1 2007).
<http://muistikuvaputki.yle.fi/jaksot/draamaa>.
- Sonja Lumme: Eläköön elämä* (YLE 1985/ Elävä arkisto)
http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/sonja_lumme_elakoon_elama_18285.html#media=18288
- Tasa-arvoasiain neuvottelukunnan miestyön historia 1988–2006.* TANE-monisteita 7. Koonnut Elina Kumpumäki. Helsinki: Tasa-arvo asiain neuvottelukunta, Sosiaali- ja terveysministeriö 2006. http://www.tane.fi/c/document_library/get_file?folderId=39189&name=DLFE-1010.pdf
- Velipuolikuun kasarimuotinäytös* (YLE TV1 1984/ Elävä arkisto).
http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/velipuolikuun_kasarimuotinaytos_35156.html#media=35159

Muut julkaisut

- Ahokallio, Tapio–Holm, Maija–Perälä, Anna: *Tv-tarkkaajien raportti närkästytti ja nauratti*. Helsingin Sanomat 3.5.1970.
- Harms, Joan–Rand, Max–Savolainen, Keijo (1970) *Sarjafilmiin maailmat. Yleisradion ja Mainos-Television sarjafilmiohjelmisto 2.2.1969–17.5.1969*. Helsinki: Otava.
- Keinonen, Mirja (1991) *Suomalainen ensivaikutelma. Kansainvälistyjän pukeutumisen ja tapatieto*. Helsinki: Kansainvälisen kaupan koulutuskeskus FINTRA.
- Murros vai muutos? EVA-raportti suomalaisesta mielipideilmastosta*. (1985) Helsinki: EVA.
- Roos, Jeja-Pekka (1986) Juppia esittävä junti. *Talouselämä* 6/1986.
- Rosvall, Matti: Helsingin Sanomat 10.9.1978. *Naurun synty ja kuolema. Naurua ei televisiossa kielletä vaan se pannaan kortille sanoo vakava viihdeentekijä.*
- Sairausvakuutuslaki. Annettu Helsingissä 4. päivänä heinäkuuta 1963*. Finlex. Säädökset alkuperäisinä. <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1963/19630364>
- Tigerstedt, Christoffer (1986) Yuppiesta juppiin – johdatus juppikeskusteluun. *Tiede ja edistys* 4/1986. 292–295.
- Tirkkonen, Marja-Liisa (1997) *Suomalaisia kulttuurikoteja*. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Verkkola, Tuija: Helsingin Sanomat 26.4.1970. *Pidätteko television sarjafilmeistä? Tv:n omat tarkkaajat eivät ainakaan pidä: liian suppea maailma.*
- Verkkola, Tuija: Helsingin Sanomat 26.4.1970. *Ajanvietteen arvo unohdettu.*
- Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö*. (1967) Helsinki: Uudenmaan Kirjapaino.
- Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö*. (1972) Helsinki: Sanomapaino.
- Yleisradion vuosikirja 1982–1983*. 1.6.1982–31.5.1983. Tiedotusosasto. Oy Yleisradio Ab.

Tutkimuskirjallisuus

- Aarne, Antti (1911) Hölmöläiset vaiko hämäläiset? *Virittäjä. Kotikielen Seuran Aika-kauslehti*. 8:s n:o. 1911. Viidestoista vuosikerta. Helsinki. 127–128.
- Adams, John (1993) Yes, Prime Minister: 'The Ministerial Broadcast' (Jonathan Lynn and Antony Jay). Social reality and comic realism in popular television drama. Teoksessa *British Television Drama in the 1980s*. Toim. George W. Brandt. Cambridge: Cambridge University Press. 62–85.
- Affron, Charles & Affron, Mirella Jona (1995) *Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Agger, Gunhild (2005) *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Ahmed, Sara (2004) Affective Economies. *Social Text* 79, Vol. 22, No.2, Summer 2004. 117–139.
- Ahtiainen, Pekka & Tervonen, Jukka (1996) *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartiijat. Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Alanen, Ilkka (1975) Kylän ja maaseudun sosiaalis-taloudelliset kehitystendenssit. *Sociologia*. 5.–6. numero 1975. 186–197.
- Alapuro, Risto (2006) Miten Bourdieu tuli Suomeen. Teoksessa *Bourdieu ja minä. Näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Toim. Semi Purhonen & J.P. Roos. Tampere: Vastapaino. 55–71.
- Alapuro, Risto (1998) Sivistyneistön ambivalentti suomalaisuus. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino. 175–191.
- Alasuutari, Pertti (1999) Kohti uutta kielikamppailua? Teoksessa *Post-patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino. 163–177.
- Alasuutari, Pertti (1998) Älymystö ja kansakunta. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino. 153–175.
- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti & Siltari, Jorma (1983) *Miehisen vapauden valtiakunta. Tutkimus lähiöravintolan tikkakulttuurista*. Sarja B 37/1983. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen yliopisto.
- Alestalo, Matti (1980/1985) Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat toisen maailmansodan jälkeen. Teoksessa *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Helsinki: WSOY. 101–201.
- Althusser, Louis (1976/1984) *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Kansankulttuuri. Alkuteos Positions. Jyväskylä: Gummerus.

- Anderson, Benedict (1983/2007) *Kuivitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Johdanto Jouko Nurmiainen. Alkuteos *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. Julkaistu englanniksi 1983, 1991, uusi painos 2006. Tampere: Vastapaino.
- Anttonen, Anneli (1994) Hyvinvointivaltion naisystävälliset kasvot. Teoksessa *Nais-ten hyvinvointivaltio*. Toim. Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin. Tampere: Vastapaino. 203–227.
- Anttonen, Anneli & Sipilä, Jorma (2000) *Suomalaista sosiaalipolitiikkaa*. Tampere: Vastapaino.
- Apo, Satu (1998) Suomalaisuuden stigmatisoinnin tradition. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 83–128.
- Aslama, Minna–Kantola, Anu–Kivikuru, Ulla–Maija–Parikka, Tuija–Salovaara–Moring, Inka–Valtonen, Sanna (2002) Suomen 1990-luvun talouskriisi: demokratian ja julkisen keskustelun koetinkivi. Teoksessa *Laman julkisivuut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. 9–25.
- Aula, Kristiina (2003) ”*Ei se niin tasaista ole...*” *Heikki ja Kaija -sarjanäytelmä työläisperheen elämän kuvaajana 1960-luvulla*. Pro gradu -työ. Kulttuurihistoria. Turun yliopisto.
- Autio, Jaakko–Klemola, Tuomo–Peltonen, Matti–Tolvanen, Marika (1993) ”*Hellurei – Ämmä läks*”. Alkoholi ja sukupuoli Nyrki Tapiovaaran elokuvissa. Teoksessa *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalib historiasta*. Helsinki: Suomen historiallinen seura. 43–61.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bell, Vikki (1999) Performativity and Belonging: An Introduction. *Theory, Culture & Society*. 16:2, 1999. 1–10.
- Bicket, Douglas (1999) Fictional Scotland: A “Realm of the Imagination” in Film Drama and Literature. *Journal of Communication Inquiry* 23:1 (January 1999). 3–19.
- Borg, Olavi (1986) Poliittisen vieraantumisen kokonaisvaltaisesta selittämisestä. Teoksessa *Kansalaiset ja politiikka 1980-luvun Suomessa*. Toim. Jaakko Nousiainen & Matti Wiberg. Sarja C Osa 57. Turku: Turun yliopisto. 23–36.
- Bourdieu, Pierre (1991) *Language and Symbolic Power*. Toim. ja johdanto John B. Thompson. Kääntänyt Gino Raymond ja Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu, Pierre (1979/1984) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Kääntänyt Richard Nice. Alkuteos La Distinction: Critique sociale du judgement. Cambridge: Harvard University Press.
- Brandford, Steve & Lacey, Stephen (2011) Screening Wales: Portrayal, Representation and Identity: A Case Study. *Critical Studies in Television, Volume 6 Number 2 Autumn 2011*.
- Brecht, Bertolt (1957/1965) *Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Valikoinut Siegfried Unseld. Suomentanut Max Rand. Saksankielinen alkuteos Schriften zum Theater. Helsinki: Tammi.
- Britton, Piers D. & Barker, Simon J. (2003) *Reading Between Designs. Visual Imagery and the Generation of Meaning in The Avengers, The Prisoner, and Doctor Who*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Brunette, Peter & Wills, David (1989) *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Bruzzi, Stella (1997) *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London & New York, Routledge.
- Bruzzi, Stella & Gibson, Pamela Church (2004) Fashion is the fifth character. Fashion, costume and character in *Sex and the City*. Teoksessa *Reading Sex and the City*. Toim. Akass, Kim. London: I. B. Tauris. p 115–129.
- Bulck, Hilde van den (2001) Public service television and national identity as a project of modernity: the example of Flemish television. *Media, Culture & Society 2001, Vol. 23*. 53–69.
- Butler, Judith (1997) *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith (1993/2011) *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. London & New York: Routledge.
- Butler, Judith (1990/2006) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Alkuteos Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity. Helsinki: Gaudeamus.
- Calefato, Patrizia (2004) *Clothed Body. Dress, Body, Culture*. Englanniksi kääntänyt Lisa Adams. Alkuteos Moda, corpo, mito (1999). Oxford: Berg.
- Carbin, Maria and Edenheim, Sara (2013) The intersectional turn in feminist theory: A dream of a common language? *European Journal of Women's Studies 20(3), 2013*. 233–248.
- Cardwell, Sarah (2006) Television Aesthetics. *Critical Studies in Television, Volume 1, Spring 1, Spring 2006*. 72–80.
- Caughie, John (2000/2004) *Television Drama. Realism, Modernism and British Culture*. Oxford Television Studies. Oxford: Oxford University Press.

- Cook, Jim (1982) Narrative, Comedy Character and Performance. Teoksessa *Television Sitcom*. Toim. Jim Cook. London: BFI. 13–18.
- Cook, Pam (1996) *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*. London: BFI.
- Cooke, Lez (2005) The new social realism of Clocking Off. Teoksessa *Popular Television Drama. Critical Perspectives*. Toim. Jonathan Bignell ja Stephen Lacey. Manchester and New York: Manchester University Press. 183–197.
- Cooke, Lez (2003) *British Television Drama. A History*. London: BFI.
- Corner, John (1998) *Studying Media. Problems of Theory and Method*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Costa-Villaverde, Elisa (2007) *Yoyes and Extranjeras* by Helena Taberna, stories of women, displacement and belonging. *Studies in European Cinema, Volume 4 Number 2*. 85–97.
- Creeber, Glen (2006) The Joy of Text? Television and Textual Analysis. *Critical Studies in Television, Volume 1, Spring 1, Spring 2006*. 81–88.
- Dentith, Simon (2000) *Parody*. London & New York: Routledge.
- Dhoest, Alexander (2007a) Identifying with the nation: Viewer memories of Flemish TV Fiction. *European Journal of Cultural Studies, Feb 2007, Vol. 10 Issue 1*. 55–75.
- Dhoest, Alexander (2007a) The National Everyday in Contemporary European Television Fiction: the Flemish Case. *Critical Studies in Television, Volume 2 Number 2 Autumn 2007*, 60–75.
- Dhoest, Alexander (2004a) Quality and/as National Identity: Press Discourse on Flemish Period TV Drama. *European Journal of Cultural Studies, Aug 2004, Vol. 7 Issue 3*. 305–324.
- Dhoest, Alexander (2004b) Negotiating images of the nation: the production of Flemish TV Drama, 1953–1989. *Media, Culture & Society, May 2004, Vol. 26(3)*. 393–408.
- Dwyer, Rachel (2000) Bombay Ishtyle. Teoksessa *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. Toim. Stella Bruzzi & Pamela Church Gibson. London and New York: Routledge. 178–191.
- Dyer, Richard (1998/2004) *Stars*. New edition. London: BFI.
- Elfving, Sari (2008) *Taikalaatikko ja tunteiden tulkit. Televisio-ohjelmia ja -esiintyjää koskeva kirjoittelu suomalaisissa lehdissä 1960- ja 1970-luvuilla*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Elfving, Sari–Pajala, Mari–Hokka, Jenni (2011) Johdanto. Teoksessa *Tele-Visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Mari Pajala ja Sari Elfving. Helsinki: Gaudeamus. 7–29.

- Ellis, John (2000) *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London–New York: I.B. Tauris.
- Eskola, Katariina (1968) *Miesten maailman nurjat lait*. Helsinki: Tammi.
- Farrell, Kelly (2003) Naked Nation. The Full Monty, Working-Class Masculinity, and the British Image. *Men and Masculinities*, Vol. 6 No. 2, October 2003. 119–135.
- Fingesten, Peter (1984) Delimitating the Concept of the Grotesque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2 No. 4, Summer 1984. 419–426.
- Fortier, Anne-Marie (2001) Coming home' : Queer migrations and multiple evocations of home. *European Journal of Cultural Studies* 2001, Vol 4(4). 405–424.
- Fortier, Anne-Marie (1999) Re-Membering Places and the Performance of Belonging(s). *Theory, Culture & Society*. 16:2, 1999. 41–64.
- Foucault, Michel (1969/2005) *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Alkuteos L'archéologie du savoir. Tampere: Vastapaino.
- Franco, Judith (2001) Cultural identity in the community soap: comparative analysis of *Thuis* (At Home) and EastEnders. *European Journal of Cultural Studies* 2001. Vol 4(4). 449–472.
- Gaines, Jane (2000) On Wearing the Film: Madam Satan (1930). Teoksessa *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. Toim. Stella Bruzzi & Pamela Church Gibson. London and New York: Routledge. 159–178.
- Geraghty, Christine (1995) Social issues and realist soaps. A study of British soaps in the 1980/1990s. Teoksessa *To be continued... Soap operas around the world*. Toim. Robert C. Allen. London: Routledge. 66–81.
- Geraghty, Christine (1991) *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1992) *The Transformations of Intimacy. Sexuality, Love & Erotics in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press.
- Gottlieb, Vera (1993) Brookside: 'Damon's YTS comes to an End' (Barry Woodward). Paradoxes and Contradictions. Teoksessa *British Television Drama in the 1980's*. Toim. George W. Brandt. Cambridge: Cambridge University Press. 40–62.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Habermas, Jürgen (1990/2004) *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Saksankielinen alkuteos Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategori der bürgerlichen Gesellschaft. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

- Haraway, Donna (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies, Vol. 14, No. 3. (Autumn 1988)*. 575–599.
- Harms, Joan–Rand, Max–Savolainen, Keijo (1970) *Sarjafilmiä maailmalta. Yleisradio ja Mainos-Television sarjafilmiöjelmistö 2.2.1969–17.5.1969*. Helsinki: Otava.
- Heikkinen, Sakari (1996) Kulttuuri, kansa ja rillumarei. Teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakkoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. 309–331.
- Heikkilä, Heikki (2001) *Obut ja vanha journalismi. Kansalaisuus suomalaisen uutisjournalismin käytännöissä 1990-luvulla*. Mediatutkimuksia 1. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Heinonen, Visa (1998) *Talopoikainen etiikka ja kulutuksen henki. Kotitalousneuvonnan kuluttajapolitiikkaan 1900-luvun Suomessa*. Bibliotheca Historica 33. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. <https://helka.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=1748128>.
- Heiskanen, Ilkka (1986) Televisio, elämäntapatutkimus ja todellisuuden määrittäminen. Teoksessa *Kymmenen esseitä elämäntavasta*. Toim. Kalle Heikkinen. Oy Yleisradio Ab. 93–139.
- Hellman, Heikki (2009) Kriittistä puffiksi? Televisioarvostelut Helsingin Sanomien tv-sivuilla 1967–2007. *Läbikuva 4/2009*. 53–69.
- Hellman, Heikki (1988) *Uustelevisioin aika. Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa*. Helsinki: Hanki ja Jää.
- Hemánus, Pertti & Tervonen, Ilkka (1986) *Totuusista utopioihin. Journalismin, muun todellisuuden ja yleisön suhteista*. Helsinki: Otava.
- Herkman, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo (2009) Kuvailu, analyysi ja arvottaminen – televisiokritiikin kirjo. *Läbikuva 4/2009*. 69–79.
- Hietala, Veijo (1991) Uuno Turhapuron pysyvä aviokriisi. Teoksessa *UT-Tutkimusretkiä Unolandiaan*. Toim. Jukka Sihvonen. Helsinki: Kirjastopalvelu. 53–71.
- Hokka, Jenni (2011) Rintamäkeläiset arkirealistisena tv-sarjana. Teoksessa *Tele-Visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Sari Elfving ja Mari Pajala. Helsinki: Gaudeamus. 87–112.
- Hokka, Jenni (2006) Reinikainen, hyvä jätkä. *Läbikuva 4/2006*. 5–22.
- Holmes, Diana (2006) *Romance and Readership in Twentieth Century France: Love Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- Honka-Hallila, Ari (1993) Vakaat hämäläiset ja kiivaat pohjalaiset. Suomalaisen elokuvan ”heimopiirteistä”. Teoksessa *Kauas on pitkä matka. Kirjoituksia kahdes-*

- ta kotiseudusta*. Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mehtomäki. Helsinki: SKS. 27–43.
- Honka-Hallila, Ari (1991) Suomisista se kaikki alkoi. *Peili 1991:2*. 4–5.
- Honka-Hallila, Ari (1989) Suomalaisen elokuvan nousukkaat. *Lähikuva 1989: 1*. 3–7.
- Horsti, Karina (2005) *Vierauden rajat. Monikulttuurisuus ja turvapaikanhakijat journalismissa*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Hujanen, Taisto (1993) *Ajankohtainen Kakkonen kohtaa historiansa. Tulkintoja TV2:n ajankohtaisohjelmista ja journalistisesta kulttuurista*. Tutkimusraportti 9/1993. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosasto. Helsinki: Yleisradio.
- Hunt, Leon (1998) *British Low Culture: From Safari Suits to Sexploitation*. London and New York: Routledge.
- Huokuna, Tiina (2006) *Vallankumous kotona! Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1985/2000) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hyrkkänen, Markku (2002) *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Hyvärinen, Marika (1999) *Äitiyden ristiriitä. Koti- ja ansioäitiyden käymistila 1960-luvun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Sosiaalipolitiikka. Sosiaalipolitiikan laitos. Tampereen yliopisto.
- Hämäläinen, Juha (2005) *Kodin kynnyks. J.V. Snellmanin perbefilosofia*. Snellman-instituutin C-sarja 7/2005. Kuopio: Snellman-instituutti.
- Hänninen, Jorma (1996) Michiä katsellessa – koreilemattomia kansanmiehiä. Teoksessa *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Toim. Marianna Laiho ja Iris Ruoho. Tampere: Kansan Sivistystyön Liitto KSL ry. 81–110.
- Ilmonen, Kaj (1982) E-liikkeen jäsenyyden sosiaalinen merkitys. *Sosiologia 1–1982*. 1–12.
- Jallinoja, Riitta (1997) *Moderni säädyllisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jokinen, Arto (2003) Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press. 7–32.
- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo (2002) *Suomalainen yhteiskunta*. Helsinki: WSOY.
- Jordan, Marion (1981) Realism and Convention. Teoksessa *Coronation Street*. London: British Film Institute. 27–39.

- Julkunen, Pertti (1986) *Kansankoti ja oravanpesä. Luokat, työelämän organisaatio ja valtiotyöläisyys Suomessa ja Ruotsissa*. Sarja A 10/ 1986. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Julkunen, Raija (2010) *Sukupuolen järjestykset ja tasa-arvon paradoksit*. Tampere: Vastapaino.
- Julkunen, Raija (2006) *Kuka vastaa? Hyvinvointivaltion rajat ja julkinen vastuu*. Helsinki: STAKES, Sosiaali- ja terveysalan tutkimus- ja kehittämiskeskus.
- Julkunen, Raija (2001) *Suunnanmuutos. 1990-luvun sosiaalipoliittinen reformi Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Julkunen, Raija (1998) Hyvinvointivaltion käsite ja historia. Teoksessa *Muutoksen sosiologia*. Toim. Elina Saksala. YLE – Opetuspalvelut. 6–18.
- Julkunen, Raija (1994) Suomalainen sukupuolimalli – 1960-luku käänteenä. Teoksessa *Naisten hyvinvointivaltio*. Toim. Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin. Tampere: Vastapaino. 179–201.
- Julkunen, Raija (1992) *Hyvinvointivaltio käännekohtassa*. Tampere: Vastapaino.
- Järvelä, Marja (1989) ”Sosiaalinen kysymys” ja sosiaalipolitiikka. Teoksessa *Suomi muutosten yhteiskunta*. Toim. Pertti Suhonen. Juva: WSOY. 114–131.
- Kalela, Jorma (2005) Perinteisen politiikan loppu. Teoksessa *Suomalaisen yhteiskunnan poliittinen historia*. Toim. Ville Pernaa ja Mari K. Niemi. Helsinki: Edita. 244–264.
- Kallinen, Timo (1996) Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi. Teoksessa *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo. 14–35.
- Karisto, Antti & Takala, Pentti (1985) *Sosiaalivaltion kriisi? Aineistoa suomalaisen sosiaalipolitiikan ajankohtaisista ongelmista*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Karkama, Pertti (1994) *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Keinonen, Heidi (2011) *Kamppailu yleis televisiossa. TES-TV:n, Mainos-TV:n ja Tesvision merkitykset suomalaisessa televisiokulttuurissa 1956–1964*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Keränen, Marja (1998) Johdanto: Miksi tutkimme Suomea. Teoksessa *Kansallisvaltion kielioppi*. SoPhi. Jyväskylän yliopisto. 5–17.
- Keskilä, Satu (1973) *Vanhusten asunto-olot Tampereella*. Sosiaalipolitiikan sosiaalihuollon linjan pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Kettunen, Pauli (2012) Kansallinen toimijuus suomalaisessa politiikassa. Teoksessa *Suomalaisen politiikan murroksia ja muutoksia*. Toim. Kari Paakkunainen. Poliitiikan ja talouden tutkimuksen julkaisuja 2012:1. Helsinki: Helsingin yliopisto. 75–99.
<http://hdl.handle.net/10138/36047>

- Kettunen, Pauli (2008) *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Kettunen, Pauli (2001) The Nordic Welfare State in Finland. *Scandinavian Journal of History* 26:3. 225–247.
- Kivimäki, Sanna (2012) *Kuinka tämän tuntisi omaksi maakseen. Suomalaisuuden kulttuurisia järjestyksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- Kivimäki, Sanna (2008) Kadonnutta luokkaa etsimässä. *Kulttuurintutkimus* 25(2008):4. 3–18.
- Kivinen, Markku (1987) *Parempien piirien ihmisiä. Näkökulma uusiin keskiluokkiin*. Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus.
- Knuuttila, Seppo (1992) *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koivunen, Anu (2007) Tarinankerronnasta tositelevisioon. Television vuosikymmenet viihdyttäjänä ja draaman tarjoajana. Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä*. Toim. Juhani Wiio. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 247–263.
- Koivunen, Anu (2004) Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 228–252.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions, Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Studia Fennica Historica 7. Helsinki: SKS.
- Koivunen, Anu (1998) Hoivaava nainen: oppihistoriallinen tarina. *Naistutkimus* 4/1998. 73–82.
- Koivunen, Anu (1996) Ohjaajan käsissä kuin sulaa vahaa? Näyttelijät ja suomalaisen elokuvan uusi aalto. Teoksessa *Moniääninen 60-luku*. Toim. Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo. 56–73.
- Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura.
- Koivunen, Anu & Laine, Kimmo (1993) Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) – Jätkyys suomalaisessa elokuvassa. Teoksessa *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. Jyväskylän yliopisto. 136–155.
- Kortteinen, Matti & Tuomikoski, Hannu (1998) *Työtön. Tutkimus pitkäaikaistyöttömien selviytymisestä*. Julkaistu yhteistyössä STAKESin ja Kansaneläkelaitoksen kanssa. Helsinki: Tammi.
- Kortti, Jukka (2007) *Näköradiosta digiboksiin. Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudemus.
- Kortti, Jukka (2003) *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Helsinki: SKS.

- Koski, Anne (2007) Siirtoja kuvaruudulla. Television poliittisten ohjelmien politiisuus 1960-luvulta nykypäivään. Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Toim. Juhani Wiio. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 202–218.
- Kosonen, Pekka (1987) Hyvinvointivaltiollistumisesta yksityistämiseen Pohjoismaissa? *Sosiaalinen aikakauskirja 2/1987*. 37–40.
- Knuuttila, Seppo (1998) Paikan synty suomalaisena ilmiönä. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 191–215.
- Kupiainen, Unto (1954) *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa. Suurlakon ja ensimmäisen maailmansodan välisenä aikana humoristisen tuotantonsa aloittaneet kertoma- ja näytelmäkirjailijat*. Werner Söderström Osakeyhtiö: Porvoo–Helsinki.
- Kurkela, Vesa (2000) Työväeniltamat, valistus ja karnevaali. Teoksessa *Naurava työläinen, naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*. Toim. Jani Krekola, Kirsti Salmi-Nikander ja Johanna Valenius. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Saarijärvi: Gummerus. 8–33.
- Kuusi, Hanna (2006) Suomalaisten naismatkailijoiden alkoholikokemuksia 1960- ja 1970-luvuilla. Teoksessa *Alkoholin vuosisata. Suomalaisten alkoholiolojen vaihteita 1900-luvulla*. Toim. Matti Peltonen, Hanna Kuusi ja Kaarina Kilpiö. Helsinki: SKS: 402–434.
- Kuusi, Pekka (1961) *60-luvun sosiaalipoliittikka*. Sosiaalipoliittisen yhdistyksen julkaisu 6. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Laaksonen, Helena (1999) Suomalaisen yhteiskunnan uusjako. Teoksessa *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*. Toim. Raimo Blom. Hanki ja jää. Helsinki: Gaudeamus. 49–77.
- Laitamo, Mikko (1996) Rovaniemen puhemarkkinat. Teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. 69–83.
- Lanas Cavada, Silja (2007) TV2:n dokumentaristien koulukunta 1965–1974. Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Toim. Juhani Wiio. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 218–237.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtisalo, Anneli (2009) Kuka kritiikkiä kaipaa? *Lähikuva 4/2009*. 3–11.
- Lehto-Trapnowski, Päivi (1996) Maitotyttö vai dynamiittityttö? Teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: SHS. 145–165.

- Lehtonen, Mikko (2004) Johdanto: Säiliöstä suhdekimppuun. Teoksessa *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 9–29.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lempiäinen, Kirsti (2002) Kansallisuuden tekeminen ja toisto. Teoksessa *Suomineito-nen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino. 19–37.
- Liikanen, Ilkka (2003) Kansa. Fennomanian kansa-käsite ja moderni politiikan kiel- li. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Tampere: Vastapaino. 257–309.
- Liikkanen, Mirja (1998) Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 129–153.
- Lloyd, Genevieve (1984/2000) *Miehin järki. ”Mies” ja ”Nainen” länsimaisessa filosofiassa*. Suom. Marjo Kylmänen. Englanninkielinen alkuteos *The Man of Reason. ‘Male’ and ‘Female’ in Western Philosophy*. Tampere: Vastapaino.
- Lockyer, Sharon (2010) Dynamics of social class contempt in contemporary British television comedy. *Social Semiotics, Vol. 20. No. 2, April 2010*. 121–138.
- Longhurst, Brian (1987) Realism, Naturalism and Television Soap Opera. *Theory, Culture & Society, Vol.4. (1987)*. 633–649.
- Lovell, Terri (1990) Landscapes and stories in 1960s British realism. *Screen 31:4 Winter 1990*. 357–376.
- Lovell, Terri (1984) A Genre of Social Disruption? Teoksessa *Television Sitcom*. Toim. Jim Cook. London: BFI. 19–31.
- Lundby, Knut (2011) Patterns of Belonging in Online/Offline Interfaces of Religion. *Information, Communication & Society, Dec 2011, Vol. 14 Issue 8*. 1219–1235.
- Luokkaprojekti (1984) *Suomalaiset luokkakuvassa*. Tampere: Vastapaino.
- Lönnqvist, Bo (2004) Tuulipuku ja muut ”kansalliset” vaatteet. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Toim. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää ja Minna Sarantola-Weiss. Helsinki: Tammi. 380–387.
- Löytty, Olli (2004a) Erikoisen tavallinen suomalaisuus. Teoksessa *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 31–55.
- Löytty, Olli (2004b) Suomeksi kerrottu kansakunta. Teoksessa *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 97–121.
- Malmberg, Raili (1991) Naisten ja kotien lehdet aikansa kuvastajina. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 8. Aikakauslehdistön historia*. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio: Kustannuskiila. 191–291.
- Marshall, T.H. (1950/1963) *Sociology at the Crossroads and other essays*. London–Melbourne–Toronto: Heinemann. Viitattu essee on julkaistu aiemmin luen-

- tokokoelmassa *Citizenship and Social Class* (1950). Cambridge: Cambridge University Press.
- McClintock, Anne (1993) *Family Feuds. Gender, Nationalism and the Family*. In *Feminist Review, No 44, (Summer) 1993*. 60–80. <http://www.english.wisc.edu/amclintock/writings.htm>, 7.2.2013.
- Mickelson, Rauli (2007) *Suomen puolueet. Historia, muutos ja nykypäivä*. Tampere: Vastapaino.
- Mielonen, Jouni (1998) Totuudellisuus kansankuvauksen reseptiossa. Näkökulma suuren tradition murroksiin. Teoksessa *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 38. Turku: Turun yliopisto. 95–112.
- Moring, Tom & Himmelstein, Hal (1993) *Politiikkaa riisuttuna. Kampanjakulttuuri murroksessa televisioidun politiikan aikaan*. Tutkimusraportti 6/1993. Yleisradio.
- Morley, David (2001) *Belongings. Place, space and identity in a mediated world. European Journal of Cultural Studies 2001. Vol. 4 (4)*. 425–448.
- Morley, David (2000) *Home Territories. Media, mobility and identity*. Routledge: London and New York.
- Mortimer, Claire (2010) *Romantic Comedy*. Routledge Film Guidebooks. London and New York: Routledge.
- Mäntymäki, Eeva (2006) *Hyvinvointivaltio eetterissä. Yleisradion rakentuminen populaarien diskurssien kentällä*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Neale, Steve & Krutnik, Frank (1990) *Popular Film and Television Comedy*. London and New York: Routledge.
- Niemi, Irmeli (1964) *Maria Jotunin näytelmät. Tutkimus niiden aiheista, rakenteesta ja tyylistä*. Otava: Helsinki.
- Nieminen, Matti (1976) *Maiju Lassilan kansannäytelmät. Tutkimus niiden rakenteesta, henkilöistä, aihepiireistä ja tyylipiirteistä*. Yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Nikunen Kaarina (2011) *Satellite Living. Transnational Television and Immigrant youth in Finland*. Teoksessa *Media in Motion: Cultural Complexity and Migration in the Nordic Region*. Toim. Elisabeth Eide & Kaarina Nikunen. Aldershot: Ashgate. 219–236.
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika. Kolme tapausta tv-ohjelmien faniudesta vuosituhannen taitteen Suomessa*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Nousiainen, Jaakko (1990) *Poliittisen järjestelmän hiljainen kehitys*. Teoksessa *Suomi 2017*. Toim. Olavi Riihinen. Jyväskylä–Helsinki: Gummerus.

- Nummi, Jyrki (1996) Väinö Linnan suuri teema: kansa vai kansakunta? Teoksessa *Olkamme siis suomalaisia*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mehtomäki. Kalevaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 97–120.
- Nurminen, Eija (2012) Sosiaalipolitiikan muutos Suomessa 1960-luvulta tälle vuosituhannelle. Teoksessa *Suomalaisen politiikan murroksia ja muutoksia*. Toim. Kari Paakkunainen. Poliitiikan ja talouden tutkimuksen julkaisuja 2012:1. Helsinki: Helsingin yliopisto. 151–187.
<http://hdl.handle.net/10138/36047>
- Oakley, Giles (1982/1984) Yes Minister. Teoksessa *Television Sitcom*. Toim. Jim Cook. London: BFI. 66–79.
- Oinonen, Paavo (2004) *Pitkä matka on Tippavaaraan... Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiotarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja ja Kankkulan kaivolla 1945–1964*. Helsinki: SKS.
- Ollila, Anne (1994) Naisliike, nationalismi ja kansanvalistus: Miksi Marttayhdistys halusi riveihinsä ”kaikkien kansanluokkien naiset”? Teoksessa *Naisten hyvinvointivaltio*. Toim. Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin. Tampere: Vastapaino. 53–73.
- Ollila, Anne (1993) *Suomen kotien päivä valkenee... Marttajärjestö suomalaisessa yhteiskunnassa vuoteen 1939*. Historiallisia tutkimuksia 173. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- O’Neill, Patrick (1983) The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour. *Canadian Review of Comparative Literature*, June 1983. 145–166.
- Paavolainen, Pentti (1992) *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton 50-vuotisjuhlakirja. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Paasonen, Susanna (2007) Tavikset tapetilla: elämäntyö- ja muutosohjelmat ja omannäköisyyden paradoksi. *Lähikuva 2/2007*. 46–68.
- Pajala, Mari (2008) Muistojen Laila Kinnunen. Luokka kulttuurisessa muistissa. *Kulttuurintutkimus 25 (2008)*: 4. 19–37.
- Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Pantti, Mervi (1998) *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleerakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: SETS.
- Paunonen, Heikki (2006) Synonymia Helsingin slangissa. *Virittäjä 3/2006*. 336–364.
- Peltola, Jarmo (2008) *Työllisyys, työttömyys ja huolenpito. Yhteiskunta Tampereella 1928–1938*. 1930-luvun lama teollisuuskaupungissa I. Tampere: Tampere University Press.

- Peltonen, Eeva (1998) ”Vahva” suomalainen nainen? Suomalaisen naistutkimuksen kertomaa ja (sen) luentaa. *Naistutkimus* 4/1998. 66–72.
- Peltonen, Matti (2002) *Remua ja ryhtiä. Alkoholiolot ja tapakasvatus 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Matti (1998) Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaisuuskäsitysten perusaineiksina. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 19–41.
- Peltonen, Milla (2010) Hävytön rahvas vs. loukattu sivistyneistö? Luokkaselkkaus Hannu Salaman Juhannustansseissa ja sen nostattamassa kohussa. *Kulttuurintutkimus* 27 (2010): 3. 15–29.
- Pernaa, Ville (2009) Ystävyysspolitiikan kukintoja. Suomalais-neuvostoliittolaisen yhteistoiminnan laaja kirjo YYA-Suomessa. Teoksessa *Poliittista ystävyyttä. YYA-sopimus 60 vuotta. Henkivakuutusta, reaali politiikkaa, ystävyyttä?* Toim. Vesa Vares. Turku: Turun yliopiston Poliittisen historian laitoksen julkaisuja 34. 105–125.
- Pernaa, Ville (2005) Ystävyysspolitiikan aika: Suomi Neuvostoliiton naapurina. Teoksessa *Suomalaisen yhteiskunnan poliittinen historia*. Toim. Ville Pernaa ja Mari K. Niemi. Helsinki: Edita. 171–200.
- Pietilä, Elina (2003) *Sivistävä huvi. Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1910*. Helsinki: SKS.
- Pietilä, Veikko ja julkisuuspiiri (2010) *Julkisot, yleisöt ja media. Suomennoksia ja kirjoituksia julkisista vuorovaikutus- ja toimintamuodoista*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Pohjola, Riitta (1986) *Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka*. Eripainos teoksesta Palmgren: Johdatus kirjallisuustieteeseen. Porvoo: WSOY. 387–449.
- Probyn, Elspeth (1996) *Outside Belongings*. New York & London: Routledge.
- Raittila, Pentti (2004) *Venäläiset ja virolaiset suomalaisten Toisina. Tapaustutkimuksia ja analyysimenetelmien kehittelyä*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rantanen, Päivi (1994) Hevosenkaltainen kansa – suomalaisuus topeliaanisessa diskurssissa. Teoksessa *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere: Vastapaino. 17–25
- Rauhala, Pirkko-Liisa (1995) Miten sosiaalipalvelut tulivat sosiaaliturvaan? Teoksessa *Sosiaalipalvelujen Suomi*. Porvoo: WSOY. 89–120.
- Rautiainen, Tarja (2003) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rehling, Nicola (2011) ”It’s About Belonging”. Masculinity, Collectivity, and Community in British Hooligan Films. *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 39 Issue 4. 162–173.

- Renvall, Mika & Valtonen, Sanna (1999) Kuinka sosiaaliturvan väärinkäytöstä puhuttiin julkisuudessa? Teoksessa *Näkökulmia sosiaaliturvan väärinkäyttöön*. Toim. Katri Hellsten & Hannu Uusitalo. Raportteja 245. Helsinki: STAKES. 119–145.
- Roininen, Aimo (1998) 1970-luvun realismin ilmeitä. Teoksessa *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 38. Turku: Turun yliopisto. 129–141.
- Roos, Jeja-Pekka (1986a) Juppia esittävä juntti. Kaksi sivua. *Talouselämä* 6/1986. 19–21.
- Roos, Jeja-Pekka (1986b) Elämäntapateoriat ja suomalainen elämäntapa. Teoksessa *Kymmenen esseetä elämäntavasta*. Toim. Kalle Heikkinen. Oy Yleisradio Ab. 35–79.
- Roos, Jeja-Pekka & Rahkonen, Keijo (1985) *Att vilja leva annorlunda – på jakt efter den nya medelklassen i Finland*. Tutkimuksia – Research Reports. Sosiaalipoliitiikan laitos. Helsingin yliopisto.
- Rossi, Leena-Maija (2010) Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa *Käsi-kirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino. 21–39.
- Rowe, Kathleen (1995) *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas.
- Ruoho, Iris (2009) Realismi ja journalistisen televisiokritiikin mahdollisuus. *Lähikuva* 4/2009. 11–26.
- Ruoho, Iris (2006) Mihin luokka katosi? Teoksessa *Tutkimusten maailma. Suomalaisista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Toim. Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki & Olli Löytty. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus. 33–43.
- Ruoho, Iris (2001) *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Academic Dissertation. Tampere: Tampere University Press.
- Ruoho, Iris (2000) Kiurunkulmalta maailmalle. Teoksessa *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimus. 74–108.
- Ruuska, Petri (2004a) Missä suomalaisuutta tulkitaan. Teoksessa *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 149–171.
- Ruuska, Petri (2004b) Toisen nahoissa ja vähän sanoissakin. Teoksessa *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 203–221.
- Ruuska, Petri (1999a) Negatiivinen suomalaisuuspuhe yhteisön rakentajana. *Sosiologia* 4/99. 293–305.
- Ruuska, Petri (1999b) Muuttuva käsitys kansakunnasta. Teoksessa *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino. 71–103.

- Ruuska, Petri (1999c) Kohti alueiden Suomea. *Teoksessa Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino. 108–132.
- Rönty, Markku (2000) *Talonpojan tappolinjalla. Televisiosarja Rintamäkeläiset 1970-luvun maaseudun ja pienviljelijöiden elämänpäivien kuvaajana sekä aikansa poliittisen ilmaston heijastana*. Pro gradu -työ. Journalistiikka. Jyväskylän yliopisto. Helsinki: Yleisradio – Yleisötutkimus.
- Saarenmaa, Laura (2010) *Intiimin äänet. Julkisuuskulttuurin muutos suomalaisissa ajanviitelehdissä 1961–1975*. Media Studies. Tampere: Tampere University Press.
- Saarikangas, Kirsti (2008) Rakennetun ympäristön muutos ja asumisen mullistus. Teoksessa *Suomalaisen arjen historia 4. Hyvinvoinnin Suomi*. Toim. Kai Häggman ja toimituskunta. Helsinki: Weilin+Göös. 142–163.
- Saarikangas, Kirsti (2006) *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurin kohtaamisia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1099. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salasvuo, Kari (1968) Pienviljelijät ja köyhyys. *Sosiologia*. 2. numero 1968. 78–83.
- Salmelainen, Eino (1973) *Ihminen näyttämöllä. Kansallisen dramatiikan tarkkailua*. Tammi: Helsinki.
- Salokangas, Raimo (1996) *Yleisradion historia 1926–1996. 2. osa. Aikansa oloinen 1949–1996*. Yleisradio Oy.
- Sandvoss, Cornel (2008) On the Couch with Europe: The Eurovision Song Contest, the European Broadcast Union and Belonging on the Old Continent. *Popular Communication*, 6: 2008. 190–207.
- Sarantola-Weiss, Minna (2003) *Sobvaryhmän läpimurto. Kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Satka, Mira (1994) Sota-ajan naiskansalaisen ihanteet naisjärjestöjen arjessa. Teoksessa *Naisten hyvinvointivaltio*. Toim. Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin. Tampere: Vastapaino. 73–97.
- Saukkonen, Pasi (2012) Suomalaisen yhteiskunnan poliittinen kulttuuri. Teoksessa *Suomalaisen politiikan murroksia ja muutoksia*. Toim. Kari Paakkunainen. Poliitiikan ja talouden tutkimuksen laitoksen julkaisuja 2012:1, Helsinki 2012. 27–51. <http://hdl.handle.net/10138/36047>
- Saukkonen, Pasi (1998) Porvari ja talonpoika. Kansanluonteen 'kansa' Zachris Topeliuksella ja Robert Fruinilla. Teoksessa *Kansallisvaltion kielioppi*. Toim. Marja Keränen. SoPhi. Jyväskylän yliopisto. 27–49.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2010a) Teatteri ja politiikka. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 303–324. (sivut 309–313 kirjoittanut Katri Tanskanen).

- Seppälä, Mikko-Olavi (2010b) Teatterin jälleenrakennus. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 237–246.
- Setälä, E. N. (1912) Kirjallisuushistoriallisia pikkupaloja. Hölmöläiset. *Virittäjä. Kotikielen Seuran Aikakauslehti*. 8:s n:o. 1912. Kuudestoista vuosikerta. Helsinki. 139–144.
- Sihvonen, Jukka (1995) Suomisen perhe -elokuvat. Teoksessa *Suomen kansallisfilmoграфия 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 666–669.
- Siikala, Anna-Leena (1998) Suomalaisuuden tulkintoja. Teoksessa *Olkaamme siis suomalaisia*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: SKS. 139–150.
- Siisiäinen, Martti (1998) Uusien ja vanhojen liikkeiden keinovalikoimat. Teoksessa *Uudet ja vanhat liikkeet*. Toim. Kaj Ilmonen ja Martti Siisiäinen. Tampere: Vastapaino. 219–245.
- Skeggs, Beverley (2004) *Class, Self, Culture*. London: Routledge.
- Soikkeli, Markku (1996) Veljeys, veljeys ja veljeys. Miesten välisen homososiaalisuuden arkkityypit. *Kulttuurintutkimus 13(1996)*: 3. 15–24.
- Soronen, Anne (2011) *Tavallisuudesta tyylilykkyyteen? Sukupuoli ja maku kodinmuutos-ohjelmissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7293-2>
- Street, Sarah (2001) *Costume and Cinema. Dress Codes in Popular Film*. Short Cuts. Introductions to Film Studies. London & New York: Wallflower.
- Studlar, Gaylyn (1990) Masochism, Masquerade, and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich”. Teoksessa *Fabrications: Costume and the Female Body*. Toim. Jane Gaines ja Charlotte Herzog. New York: Routledge, 1990.
- Sturken, Marita (2008) Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies Vol 1(1)*. 73–78.
- Sturken, Marita (1997) *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Sulkunen, Irma (1991) *Retki naishistoriaan*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Sulkunen, Irma (1989a) Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen kansalaisuus. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds & Henrik Stenius. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä. 157–176.
- Sulkunen, Irma (1989b) *Naisen kutsumus. Miina Sillanpää ja sukupuolten maailmojen erkaantuminen*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Suutela, Hanna (2005) *Impyyt. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.

- Sänkiäho, Risto (1989) Hyvinvointivaltio ja poliittisen järjestelmän muutos. Teoksessa *Suomi muutosten yhteiskunta*. Toim. Pertti Suhonen. Juva: WSOY. 148–161.
- Sänkiäho, Risto (1986) Poliittinen vieraantuminen. Teoksessa *Kansalaiset ja politiikka 1980-luvun Suomessa*. Toim. Jaakko Nousiainen & Matti Wiberg. Sarja C Osa 57. Turku: Turun yliopisto. 81–128.
- Tanskanen, Katri (2010a) Demokraattinen teatteri. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 87–102. (Sivut 87–91 kirjoittanut Mikko-Olavi Seppälä).
- Tanskanen, Katri (2010b) Ohjaajataiteen uudistajia. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 181–194.
- Tanskanen (2010c) Koko kansan ohjelmisto. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 207–227.
- Tanskanen (2010d) Sortien jälkeinen modernismi. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 246–254.
- Tanskanen, Katri (2010e) Uusia esitystyyliä. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like. 330–339.
- Thompson, Felix (2008) Television's Vanishing Terms? Traditional Aesthetics and Television Drama in the Age of Reality TV. Teoksessa *Television and Criticism*. Toim. Solange Davin & Rhona Jackson. Bristol: Intellect Books, 101–115.
- Tigerstedt, Christoffer (1986) Yuppiesta juppiin – johdatus juppikeskusteluun. *Tiede ja edistys 4/1986*. 292–295.
- Tirkkonen, Marja-Liisa (1997) *Suomalaisia kulttuurikoteja*. Porvoo–Helsinki–Juva: Werrner Söderström Osakeyhtiö.
- Toiviainen, Sakari (1990) Vihtori ja Klaara naurupeilissä. *Lähikuva 1990/3*. 4–9.
- Tuominen, Marja (1991) ”Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia.” *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava.
- Uittomäki, Kari (2001) ”Tänä iltana Spede ja kipparit”. Pro gradu -työ. Kulttuurihistoria. Turun yliopisto.
- Uotila, Minna (1995) *Pukeutumisen kuvaus. Kuvia kulttuurin merkeistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Uusitalo, Hannu (1990) Hyvinvointivaltion kehitys ja tulevat haasteet. Teoksessa *Suomi 2017*. Toim. Olavi Riihinen. Jyväskylä–Helsinki: Gummerus. 337–355.
- Uusitalo, Hannu (1987) Suomalaisten sosiaaliturvaa koskevat mielipiteet 1975–1985. *Sosiaalinen aikakauskirja. Sosiaali- ja terveystieteiden julkaisu. 4/1987*. 41–44.
- Uusitalo, Kari (2002) *Siiri ja Kaarlo. Näyttelijäparin tarina*. Helsinki: Edita.

- Valaskivi, Katja (2002) *Leipää ja rinkiä. Johdatus asian ja viihteen subteeseen suomalaisessa televisiossa*. Tiedotusopin laitos. Sarja B43/2002. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Valtonen, Sanna (2002) Työttömyys ja pääsyn politiikka Helsingin Sanomissa. Teoksessa *Laman julkisivut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. 49–83.
- Varho, Esko (1996) Pekka Puupään maailmat. Teoksessa *Rillumarei ja valistus: kulttuurikabakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura. 167–196.
- Vehkalahti, Pertti (2000) Töihin vaikka omaksi tappioksi. Aamulehden ”Työttömän sivun” julkisuus kriittisen diskurssianalyysin kohteena. *Tiedotustutkimus* 4/2000. 22–33.
- Vuori, Jaana (2004) Sukupuolen ja seksuaalisuuden retorinen analyysi. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 93–117.
- Wexman, Virginia Wright (1993) *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Wiberg, Matti (1986) Kuinka paljon poliitikkoihin kannattaa luottaa? Teoksessa *Kansalaiset ja politiikka 1980-luvun Suomessa*. Toim. Jaakko Nousiainen & Matti Wiberg. Sarja C Osa 57. Turku: Turun yliopisto. 128–145.
- Wiio, Juhani (toim.) (2007) Suomalaisen television virstanpylväitä (liite). Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Toim. Juhani Wiio. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 581–588.
- Yuval-Davis, Nira (2011) *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. London: SAGE.
- Yuval-Davis, Nira (2006a) Belonging and the politics of belonging. *Patterns of Prejudice*. Vol 40 no. 3, 2006. 197–214.
- Yuval-Davis, Nira (2006b) Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies* 2006, Vol.13(3). 193–209.

English Summary

This dissertation explores seven television series produced by Channel 2 of the Finnish Broadcasting Company (YLE TV2) between the 1960s and 1990s. These fictional television shows, including *Heikki ja Kaija* (1961/1965–1972), *Rintamäkeläiset* (1972–1978), *Tankki täyteen* (1978, 1980), *Reinikainen* (1982, 1983), *Sisko ja sen veli* (1986), *Fakta homma* (1986–1988) and *Kyllä isä osaa* (1994–1995), are analysed as cultural spaces in which conventions and discourses practice politics of belonging.

The theoretical framework builds on the Nira Yuval-Davis's theory of belonging and on Judith Butler's theory on performativity. Following Yuval-Davis's ideas, belonging in this work is understood to be formed of three facets: identifications and emotional attachments, social locations and ethical and political values. The politics of belonging is exercised through constructing boundaries for belonging in all these three facets. Thus, belonging is not understood as ontological, but constructed. The process of constructing these boundaries is seen as performative. As Judith Butler has stated, performative process builds on reiterative and discursive practice of regulatory norms that produce what they name. Accordingly, television series and their critiques are seen to produce and reproduce notions, values, norms and practices that define the domains and borders of belonging, and in this way they exercise politics of belonging.

The politics of belonging promoted by the television series are examined from three different perspectives: belonging to 1) class, 2) gender and 3) welfare society. The constant transformation of these groupings makes them appropriate objects for a media historical inquiry. The work considers

the sites and experiences of belonging enabled by the audiovisual fictions. It also examines how television critiques have assessed the appeal and values of the series and accordingly taken part in setting boundaries of belonging.

The processes through which television series prioritize particular forms of belonging are part of the larger cultural and political negotiations that take place in different fields of society. The work identifies four different narratives highlighted by the examined series. The first one discusses the collapse of welfare society. The second specifies how social classes react to the modernization process. The third explores marriage as a site of struggle between genders. Finally, the fourth narrative, visible especially in the television critiques, highlights how “common people” have been both categorized and instructed through the decades.

The history of popular Finnish television remains underresearched. By exploring the selected television series as cultural sites in which performative practices are reiterated the work at hand discusses the changing cultural role and value of television series during the decades. At the same time, the fictional television material opens an entirely new perspective to the theories of belonging.