

Sivulaudastutkimus Myrskylästä  
Varadekaanin päätöksellä 11.11.1998

1258

**Kimmo Lagerblom**

## **RUNONLAULAJA OLOHUONEESSA**

Televisio-ohjelmien ja suullisen perinteen  
yhteyksien folkloristista tarkastelua

Folkloristiikan sivuaineen pro gradu-työ  
Jyväskylän yliopiston etnologian laitos  
Syksy 1998

Sisällys:

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>2</b>
<b>2. KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ.....</b>	<b>4</b>
2.1. MITÄ OVAT FOLK- JA POPLORE?.....	4
2.2. PERINNE.....	7
2.3. KANSA.....	9
2.4. MYYTTI.....	10
<b>3.METODIEN PERUSTEET JA TUTKIMUSASETELMA .....</b>	<b>12</b>
3.1. METODIIKAN TAUSTAA.....	12
3.2. PARADIGMAATTISEN STRUKTURALISMIN PÄÄPIIRTEITÄ .....	15
3.2.1. Merkityksen ongelma.....	17
3.3. SYNTAGMAATTISEN STRUKTURALISMIN PÄÄPIIRTEITÄ.....	19
3.4. STRUKTURALISTISET ELOKUVATEORIAM.....	20
3.4.1. Genret ja televisiotutkimus.....	23
3.5. TEORIAKENTÄN POHDINTAA.....	25
3.5.1. Aika ja myytit.....	27
3.6. KÄYTETTY METODIIKKA JA TUTKIMUSASETELMA.....	29
3.6.1. Käytetyn metodin teoreettinen pohja.....	32
<b>4. SUULLISEN PERINTEEN JA TELEVISIO-OHJELMIEN YHTENEVÄISYYDET.....</b>	<b>35</b>
4.1. FOLKLORE JA TELEVISIO.....	35
4.1.1. Televisiotermistöä.....	36
4.2. JUTTU.....	38
4.3. KASKU JA VITSI.....	41
4.4. TARINA.....	46
4.4.1. Historiallinen tarina.....	47
4.4.2. Uskomustarina.....	52
4.5. SADUT.....	59
4.5.1. Pilasadut.....	63
4.5.2. Eroottiset sadut.....	64
4.6. LEGENDAT.....	65
4.7. MYYTTIKÖ PERINTEEN TAKANA?.....	67
<b>5. RAKENNEANALYYSIT.....</b>	<b>72</b>
5.1. ANALYYSIN TAUSTAA.....	72
5.2. YHDISTÄVÄT TEKIJÄT.....	74
5.3. KANTAMUODOT JA LAIJAKAUMAT.....	83
5.4. POSITIIVINEN KATASTROFI?.....	88
<b>6. VIRTUAALITODELLINEN RUNONLAULAJA.....</b>	<b>91</b>
LÄHTEET	

## 1. Johdanto

Päiväkirjassaan Elias Lönnrot kertoo, kuinka hän 1800-luvun alussa Karjalan sydänmailla samoillessaan sai osallistua erään perheen hääjuhlaan. Iltasella vieraat viihdyttivät toisiaan lauluin, kertomuksin ja saduin. Lönnrot toteaa myös, että hän hieman aiemmin kuunteli mielikseen taitavan sadunkertojan tarinointia.

Suulliseen perinteeseen, folkloreen, liittyvät erilaiset kertomus- ja tarinatyypit kuuluvat kaikki ihmissuvun varhaisempaan henkiseen kulttuuriin. Aikana, jolloin kirjoitustaito oli vielä vuosituhansien päässä, kehittyi kieli, joka puolestaan nopeutti ihmisen evolutionaarista kehitystä. Vanhojen sukupolvien tiedot ja taidot pystyttiin siirtämään uudelle, kasvavalle sukupolvelle eikä jokainen uusi polvi joutunut enää keksimään samoja ajatuksia uudelleen. Ehkäpä jonain hetkenä, kymmenien tuhansien vuosien ohikiitäessä, ihmissuku kehitti itselleen myös kronologisen muistin: lähipiirin ihmiset näyttivät kuolevan ja uusia syntyi jollain ihmeellisellä tavalla. Aivokapasiteetin kasvaessa ihminen alkoi kenties myös ymmärtää näkemäänsä uudella tavalla. Hän huomasi iltataivaalle syttyvät ihmeelliset valopisteet, sateen ja poudan vaihtelut, riistakannan kasvun ja vähentymisen sekä oman heimonsa elinkykyisyyden määräävät ulkopuoliset tekijät. Ehkäpä nämä olivat ainakin osaltaan niitä tekijöitä, jotka synnyttivät alkuidut siitä, mitä paljon myöhemmin alettiin kutsua uskonnoksi. Uskonnon myötä ihminen sai kosketuksen yliluonnolliseen maailmaan ja kehitti itselleen mielikuvituksen, joka vähitellen muuntui tarinoiksi, saduiksi ja kertomuksiksi.

Lähes yhtäaikaan kaupungistumisen kanssa vanha tarinankerrontaperintö alkoi Suomesta kadota. Itse asiassa tarinat sinällään eivät kadonneet, vaan ne muuttivat muotoaan. Ensiksi ne siirtyivät väräjävän karbiinilampun valaisemina elävinä kuvina valkoiselle kankaalle ja 1950-luvun lopusta lähtien television kuvavarjostimen kautta ne tunkeutuivat vähitellen lähes jokaiseen kotiin. Suullinen perinne, tarinointi ja kertomukset, ovat edelleenkin tärkeä osa ihmisen jokapäivästä elämää. Tässä tutkimuksessa pyrin löytämään yhtymäkohtia nykyisen kuvallisen viestinnän, pääosin television, ja menneen ajan tarinankertojan välille. Tämä on tutkimuksen päätaso. Käydessäni läpi aineistoa, joka hämmäntävästi yhdisti Suomen salokorprien - ja koko maailman kerrontaperinteen - taitajat satojen vuosien takaa nykypäivän televisiotekniikkaan mieleeni nousi koko ajan yksi miksi-kysymys. Tätä kirjoittaessani elämme aikaa, jolloin ihminen suunnittelee miehitettyä Mars-lentoa ja pysyvän siirtokunnan perustamista Kuuhun. Geeniteknikka lupaa jo miltei lähitulevaisuudessa ratkaista, jos ei nyt kaikkia sairauksia, niin ainakin perinnöllisten tautien ongelman. Tampereen yliopistossa suunnitellaan virtuaalipukua, jonka käyttäjä voisi olla koko ajan tosiaikaisessa yhteydessä internettiin, sähköpostiin ja ties mihin. Kuitenkin samaan aikaan ihmisiä edelleen kiinnostavat fantasiatarinat, poliisiseikkailut ja rakkauskertomukset, joita televisio syyttää läpi vuorokauden. Uutiset kertovat, että suurten, yli 28-tuumaisten televisioitten kysyntä on kasvussa ja Yleisradio tavoittelee digitaalisten, kapean taajuuskaistan sallivien lähetysten aloittamista parin vuoden sisällä. Digitaalinen televisio tarjoaa lisää kanavia, joista katsoja voi sitten valita fantasiatarinoita, poliisiseikkailuita tai rakkauskertomuksia. Tarinarungot ovat samoja, joita - siteeratakseni elokuvatuutkija Veijo Hieta - esi-isämme jo tarinoivat iltanuotiolla. Miksi ne edelleen näyttävät vetoavan yleisöön? Mikä on se folkloren tai siitä sinneen 'populaarikulttuurin' tarve, joka näyttää olevan ihmisessä sisäänrakennettuna. Selkeää, yksiselitteistä vastausta siihen ei varmastikaan löydy, mutta toivon voivani nostaa edes joitain ajatuksen taimia oralle. Ehkäpä mieleni taka-alalla on välkkynyt David Humen ultimaatumi siitä, että ellei tutkimus sisällä edes joitain olemassaolon kysymyksiä, niin se on silkkaa kerettiläisyyttä ja viisastelua ja sietää roviolla poltettaman.

Tämä tutkimus kulkee folkloren, taideteorian sekä jossain määrin myös kaaosteorian maailmassa. Käytän työssä tietoisesti sellaisia mallinteita, joiden tulkinta fysiikan puolella on kiistanalainen, kuten esimerkiksi implikoitunutta järjestystä. Katson, että vaikka ne eivät olekaan saavuttaneet yksimielistä hyväksyntää kovien tieteitten parissa, ne voivat humanistisella puolella selittää parahultaisesti eräitä ilmiö rakenteita. Joudun myös viittaamaan kognitio-oppiin. Eräistä suurista puutteistaan huolimatta se kuvaa kuitenkin mielestäni parhaiten tämän hetkistä tietämystä ihmisen henkisistä prosesseista. Parempaakaan mallia ei näytä olevan tarjolla. Olen analysoinut eri televisio-ohjelmaluokkiin lukeutuvia, pääosin 1990-luvun puolen välin jälkeen Suomen televisiokanavilta välitetyjä ohjelmia ja pyrkinyt löytämään niille vastineet suullisen perinteen eri luokista. Analyysivälineenä olen käyttänyt strukturalistista menetelmää, jota olen kuitenkin soveltanut pääosin vain ohjelmien pintarakenteen analyysiin. Laajemmat, dialogiperusteiset

analyysit ovat näin laajaan aineistoon sovitettuina liian yksityiskohtaisia ja lajityyppien yhdenmukaisuudet näkyvät jo pintatasollakin. 1990-luvulle ominaiseen kulttuuriin näyttäisi kuuluvan lyhytjännitteisyys. Tämä koskee varsinkin televisio-ohjelmia: jo muutaman vuoden kuluttua tässä esimerkkeinä käytetyt ohjelmat lienevät osa televisio toiminnan historiaa, joiden uudelleen katselu voi olla mahdotonta. Analyysiluvussa käytetyt rakennekaaviot pyrkivät poistamaan tätä haittaa ja helpottanevat vastaisuudessa uusien ohjelmien sijoittamista vastaaviin ryhmiin. Todennäköistä on, etteivät ohjelmien perusrakenteet muutu kovin nopeasti, vaan tyyppijakauma säilynee samanlaisena myös vastaisuudessa. Televisio-ohjelmat synnyttävät usein myös omaa suullista perinnettään, kun ohjelmien lausahduksista ja juonikerromuksista tulee osa yhteistä, suullisesti leviävää perinnettä. Tätä suuntausta en tässä työssä ole laajemmin käsitellyt, koska se vaatisi erillisen katsojatutkimuksen. Folkloren lajityyppivertailussa olen käyttänyt koottuja, painettuja aineistoja. Arkistotutkimuksiin en ole nähnyt erityistä syytä: painettuna on jo olemassa varsin kattava läpileikkaus aiemman arkistotutkimuksen jäljiltä.

Ensiksi elokuvan ja myöhemmin television tulo ei kenties niinkään merkinnyt perinteisen kansankulttuurin, folkloren, tuhoa kuin sen muuntumista vastaamaan uuden ajan ihmisen tarpeita. Peter von Bagh toteaa, että suosituimmat filmityypit ovat alueita ”joilla kansanperinteet elävimminkin jatkuvat<sup>1</sup>” ja vaikka Paavo Noponen vuonna 1960 kirjoittikin, ettei televisiolla ole perinteitä<sup>2</sup>, televisio on kuitenkin käyttänyt hyväkseen perinteistä kerrontaa. Televisio on laite, joka välittää - käyttäkseni Petroniuksen ilmaisu - *tam dulces fabulaet*, nämä viihdyttävät tarinoinnit nykypäivän ihmiselle. Vienan Karjalan laulumaat ovat vaienneet, sillä nykyajan runonlaulaja on muuttanut ihmisten perässä kaupunkiin, suoraan heidän olohuoneisiinsa.

---

<sup>1</sup> von Bagh 1967, s. 31.

<sup>2</sup> Noponen, s.8.

## 2. Käsitteiden määrittelyä

### 2.1. Mitä ovat folk- ja poplore?

Vanhastaan suomalaisen folkloren tutkimus on kohdistunut pääosin kansanrunouteen. Selkeä murrosvaihe on havaittavissa 1960-luvun jälkeen, jolloin folkloristiikka alkoi myös kiinnostua sen ajan ”nykyhetken” todellisuudesta<sup>1</sup>. Yhtenä ehkä merkittävänäkin taustatekijänä folkloristisen tutkimuksen saamalle uudelle suunnalle saattoi vaikuttaa se yhteiskunnallinen murros, jonka Suomi samoihin aikoihin sai tuta. Vielä 1920- ja 1930-luvulla kouluopetus painotti suomalaisuusidentiteettiä, johon omanarvontunnon lisäksi liittyi vahvasti maataloushenkisyys<sup>2</sup> - kylä, pelto ja metsä olivat ne elementit, joiden varassa kansallisuusidentiteetti eli. Näihin elementteihin samaistui vahvasti myös kansanrunous, joka omalta osaltaan tuki tuohon aikaan kansatieteellisessä tutkimuksessa vallalla ollutta bastianilaista, evolutionistista käsityskantaa<sup>3</sup>. Kehittyvän, juuri itsenäistyneen Suomen kulttuuri oli pystynyt synnyttämään omakielistä runoutta, joka pitkään sai pitää alkukotinsa juuri Karjalassa<sup>4</sup>. Jouko Hautala toteaa, että kansanrunouden keräästyö ymmärrettiin ennen kaikkea isänmaallis-kansalliseksi tehtäväksi, joka oli osa suomalaisen ja suomenkielisen kulttuurin rakentamista<sup>5</sup>.

1960-luku toimi monin tavoin uuden ajan airuena. Suomen itsenäistymisen jälkeisinä vuosina koulun käynyt sukupolvi alkoi siirtyä eläkkeelle. Yhteiskunnan selkeä kaupungistuminen sekä politisoituminen olivat uusia ilmiöitä<sup>6</sup>. Katseet kääntyivät kohti jälkiteollista kautta tavoittelevaa yhteisöä. Tähän samaan ajankohtaan liittyi myös folkloristiikan suunnanmuutos, joka kiinnittyi vahvasti Matti Kuusen ajatukseen populaarikulttuurin tutkimisen tärkeydestä<sup>7</sup>. Kuusen mukaan klassisella folkloristiikalla ei ollut tulevaisuutta, vaan se muuttui kuolleiden informanttien ja menneisyyden tekstien tutkimukseksi<sup>8</sup>. Kuusen mainitsema poplore-kulttuuri eroaa folkloresta siinä, että se elää koneellisten tekniesten muistinvahvistajien varassa, kun taas klassinen folklore on täysin riippumatonta yhteiskunnallisesta korkeakulttuuri-instituutioiden tiedonvälityksestä.<sup>9</sup> Nykyisin lienee vaikea ymmärtää täysin sitä merkityksen muutosta, jota Kuusi ehdotti. Suomalaisille kansanrunouden tutkimus oli alkujaan keskittynyt Kalevala-mittaisiin runoihin ja loitsuihin<sup>10</sup>, joista edellä mainituista Martti Haavio kirjoitti: ”...miten ylhäinen kansamme kulttuuri oli jo ennen lännen ja idän valloitusta... kotoinen kulttuuri ... kykeni omaksuessaan muusta maailmasta kulttuurivirtauksen mukana saapuvia lisäpiirteitä mukailemaan ne suomalaisiksi ... kehittämään niitä edelleen esikuviansa paremmiksi, aatteiltaan ylevämmiksi, sanonnaltaan jalommiksi.<sup>11</sup>” Nyt kuitenkin todettiin, että tämä ”jalo runous” olikin kuollutta, kenties ei edes tutkimisen arvoista, kun taas jopa Kuusi itse totesi populaarikulttuurin valtaosan olevan ”ns. roskaa<sup>12</sup>”, joka pesii ihmisten kollektiivisessa yhteistajunnassa<sup>13</sup>. Poplore perustuu aina joukkoviestintään eikä suulliseen viestintään, kuten folklore.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> Pöysä, s.8.

<sup>2</sup> Anttila 1993, s.118 - 119.

<sup>3</sup> Tuon ajan metodiikasta esim. Viikuna s.11.

<sup>4</sup> Näin esim. Ahlqvist, sit. Haavio, s.12.

<sup>5</sup> Hautala 1957, s.8.

<sup>6</sup> Kettunen, s.286.

<sup>7</sup> Pöysä 1994, s. 227 ed.

<sup>8</sup> Kuusi 1965, s. 184.

<sup>9</sup> Kuusi 1974, s. 11.

<sup>10</sup> Hautala 1967, s. 51.

<sup>11</sup> Haavio 1935, s.423.

<sup>12</sup> Kuusi 1974, s. 12. Jonkinlaisen kuvan tapahtumasta saa esim. Apu-lehdessä tuolloin julkaistusta pilapiirroksesta, jossa Kuusen ja Lönnrotin keruutavat oli asetettu rinnakkain (kuva kopioitu Virtanen 1988, s.23).

<sup>13</sup> mts. 12.

<sup>14</sup> Kuusi, sit. Virtanen 1988 s. 294.

Yhteiskunnan ja ehkä myös itse kulttuurirakenteiden piirissä tapahtuneet muutokset ovat aiheuttaneet sen, että katson koko vanhan kolmiportaisen jaon korkea-, kansan- ja populaarikulttuurin osioihin vähitellen sekoittuvan niin, ettei niitä enää voi helposti erottaa toisistaan. Kaavioon sijoitettuina näitten keskinäiset erot voidaan hahmottaa seuraavasti:

määritelmät:	korkeakulttuuri	kansankulttuuri	populaarikulttuuri
nimitykset:	taide	folklore	viihde
tekijä:	tärkeä	anonyymi	usein anonyymi
yhteiskunta:	suuri työnjako	pieni työnjako, agraariyhteiskunta	urbaani, postmoderni

Taul 1.: kolmiosainen kulttuurijako

Suomalaiselle yhteiskunnalle oli aina 1960-luvun alkuun asti ominaista siirtymä pienen työnjaon yhteiskunnasta kohti orgaanisen solidaarisuuden hallitsemaa suuren työnjaon yhteiskuntaa.<sup>1</sup> Tämä merkitsee silloin myös agraariyhteiskunnalle ominaisen kansankulttuurisen aineksen vähentymistä, kuten tapahtuinkin. 1980-luvulla tapahtunut siirtymä vahaan markkinatalousyhteiskuntaan näyttäisi aiheuttavan paitsi folk- ja poploren sekoittumisen, myös korkeakulttuurin osittaisen siirtymän osaksi viihdettä. Tässä palataan frankfurtilaisen koulukunnan lähteille: sen mukaan kulttuuriteollisuus tuo markkinoille ”kulttuurituotteita” päämääränään vain oman voitto-osuutensa maksimointi eikä kuluttajien esteettisten tarpeitten tyydyttäminen.<sup>2</sup> Ristiriita huipentuu itse asiassa tilanteessa, jossa yritys sponsoroi korkeakulttuurista tilaisuutta. Tarjotessaan omalle sidosryhmälleen taidetta se tekee siitä osan omaa myynninedistämistään ja lähentää näin korkeakulttuurin lähelle viihdettä. Sidoryhmään kuuluvan sponsoroidun katsojakuuntelijan kannalta taiteen tekijän merkitys saattaa hämärtyä tai olla jopa yhdentekevä.<sup>3</sup> Sen sijaan populaarikulttuurin piirissä näyttäisi olevan vallalla kehitys, jossa artistia markkinoidaan tuotteena. Kummassakin tapauksessa ratkaisevaan asemaan nousee tekijä-sanana määrittely.<sup>4</sup>

Matti Kuusi määrittelee folk- ja poploren eron myös sillä, että suullinen esitys muuttuu joka kerralla kun taas poplorean kuuluva esitys säilyy mekaanisesti taltioituna aina samanlaisena. Tämä määritelmä tuo tullessaan eräitä vaikeuksia. Kun Kuusi yllä siteeratun lausuntonsa mukaan piti folkloristiikkaa muinaisuuden tieteenä, voi jopa karkeista sanoa, ettei sen piiriin kuuluvaa uutta perinnettä enää juuri tavata. Näin ollen keskustelu folk- ja poploren välisistä eroista on turhaa, koska ensin mainittua ei enää ole. Samoin poplorealla on mahdollisuus muuttua folkloreksi silloin, kun varsinainen teksti irrotetaan alkuperäisyydestään ja se siirtyy ihmisten välillä liikkuvaksi suulliseksi perinteeksi, jolloin myös usein sen alkuperäinen tekijä unohdetaan. Yhteiskunnan kehityksen myötä poplore-käsite näyttäisi jäävän periaatteessa 1960-luvun sanastoksi, jäänteeksi silloisen maailmankuvan muutoksesta. Kun vastaisuudessa joukkotiedotusvälineiden merkitys näyttää alati lisääntyvän, voisi medialore-käsitteen laajentaa koskemaan sekä folk- että poplorean niiden kaikissa ilmenemismuodoissaan.

Käsitteistön sumentuminen ja tutkimusalueen laajentuminen ovat aiheuttaneet sen, etteivät vanhat folkloristiikan määritelmät enää ole kelvollisia. 1800-luvun lopussa metodiikkaa pohtinut Andrew Lang päätyi toteamaan: ”Folklore ... collects and compares ... the ideas which are in our time but not of it.”<sup>5</sup> Nelisenkymmentä vuotta myöhemmin Lewis Spence määritteli folkloren ”the study of survivals of early customs, belief, narrative and art.”<sup>6</sup> Samoin Alan Dundes päätyy vain luettelemaan folkloren perinnemuodot, jotka ovat myytit, perinne kertomukset, legendat, sananlaskut ja -parret, arvoitukset, kansanuskomukset, puvut, kansanomaiset lääkit, perinneruoat, murteet, kiroukset, pelit, kansanmusiikki ja tanhut.<sup>7</sup> E.N. Setälä määritteli kansatieteen tieteksi ”siitä kulttuurista, jonka ihminen yhteisön (perheen, heimon, kansan)

<sup>1</sup> Allardt & Luttunen, s.67.

<sup>2</sup> Koulukunnan opista laajemmin Adornon & Horkheimer. Alunperin frankfurtilainen koulukunta suuntasi kritiikkinsä yleisesti joukkotiedotusvälineitä kohtaan, jotka heidän mielestään tavoittelivat vain omalle pääomalleen tulevaa arvonlisää.

<sup>3</sup> Sarkastisesti voisi jopa olettaa, että tärkeimmäksi tekijäksi nousee se, että sponsoroitu katsoja-kuulija nähdään itse määräisessä, hyvän viitekehityksen omaavassa taidetilaisuudessa.

<sup>4</sup> Kulttuurin merkityksestä laajemmin kts. Knuutila 1994, s.159 - 184.

<sup>5</sup> Lang, s.11.

<sup>6</sup> Spence, s.12.

<sup>7</sup> Dundes 1989, s.9.

jäsenenä on luonut<sup>1</sup>”. Matti Häyry puolestaan on päätenyt seuraavaan määritelmään: ”Folklorea on perinnäinen, ensisijaisesti pienryhmissä tapahtuva ekspressiivinen ... kanssakäyminen tai muu toiminta sekä kaikki se perinnäinen aines, joka tässä kanssakäymisessä tai toiminnassa välittyy tai ilmenee<sup>2</sup>”. Mikäli Häyryn määritelmää tulkitaan laajasti, olisi helpompaa jo sanoa, mikä *ei* ole folklorea. Kuitenkin folkloren määritelmistä tämä lienee yksi parhaimmista, koska se ei enää edellytä välttämättä historiallista aspektia, joka vielä on Langin määritelmässä osin esillä. Langin tulkintaa on lähestynyt myös Jouko Hautala, joka katsoo, että kansanrunouden tutkimuksen päämääränä on tutkia kaikkia niitä inhimillisen hengenelämän perinnäisiä ilmiöitä, jotka eivät suoranaisesti perustu nykyaikaiseen sivilisaatioon<sup>3</sup>. Langin määritelmässä mielenkiintoista on se, ettei hän oleta folkloren ilmiöitten kertovan ”omasta ajastamme” vaikka ne siinä esiintyvätkin. Pohtimisen arvoinen seikka olisi se, esiintyykö jokin ilmiö omassa ajastamme ilman ettei se edes välillisesti kerro siitä mitään. Tässä yhteydessä voidaan lyhyesti myös käsitellä folklorismin teemaa, joka käyttää hyväkseen aidosta ympäristöstä irroitettuja perinteen elementtejä niin että elementit on joko saatettu keinotekoisesti elämään tai niiden mittasuhteet on paisutettu luonnottomiksi.<sup>4</sup> Viime aikainen kehitys näyttää ainakin pintapuolisesti tarkastellen siltä, että folkloristiset teemat painottuvat matkailussa ja perinteen leima lyödään sellaisiinkin alueisiin, joilla ei vanhastaan ole asian kanssa mitään tekemistä. Näin folklorismi lähestyy fakeloren aluetta kunnes se mahdollisesti aikojen perästä jo muuttuukin ’aidoksi’ perinteeksi.

Koska tämä tutkimus tarkastelee kertomusperinteen välittymistä nykymaailman tiedonvälitykseen, erityisesti television ohjelmaformaatteihin, tässä työssä voi käyttää kansanrunouden vanhoja määritelmiä. Kun televisio-ohjelmien pohjarakenteista haetaan yksilöityjä samuusia vanhan suullisen perinteen perinnelajien kanssa, ei kohteena voi olla nykyperinne. Vasta muuttuessaan televisioinnin jälkeen osaksi kansan kollektiiviperinnettä folkloristiseen perinteeseen nojaava tai siitä sisältönsä ammentava osa muuttuu mahdollisesti nykyperinteeksi. Esimerkkeinä tällaisista ovat yleensä melko lyhytikäiset, sketsiohjelmiin perustuvat lyhyet lausahdukset, joita toistetaan sellaisissakin yhteyksissä, joissa ne selkeästi eroavat alkupe-  
räisestä käytöstä.<sup>5</sup> Edellä esitetystä folkloren määritelmästä Langin tulkinta on tässä yhteydessä käyttökelpoinen, sillä vaikka televisio-ohjelmat elävätkin ajastamme, ne eivät suoraan kerro siitä. Samoin Jouko Hautalan toteamus henkisen kansanperinteen vanhasta luonteesta sopii tähän yhteyteen.

<sup>1</sup> Sit. Talve, s. 119.

<sup>2</sup> Häyry, s. 16.

<sup>3</sup> Hautala, sit. Virtanen 1988, s.10.

<sup>4</sup> Laaksonen 1973, s.69.

<sup>5</sup> Tällaisia lausahduksia on löydettävissä jo 1960-luvun televisio-ohjelmista, joista mm. Leo Jokelan esittämän papukaija G.P.Pula-ahon ”Jep, kuule”-tokaisua tämän kirjoittaja kuuli vielä 1980-luvun alkuvuosina (siitäkin huolimatta, että G.P.Pula-ahon ohjelmia ei ainakaan laajemmin ole esitetty uusintoina).

## 2.2. Perinne

Folkloren määritelmissä viitataan usein perinne-käsitykseen. Suomen perinne-sana on uudehko. Ensi kertaa se ilmeisesti tavataan vasta 1928 suomennetussa käsikirjassa.<sup>1</sup> Pascal Boyer määrittelee perinteen ”as a type of interaction which results in the repetition of certain communicative events<sup>2</sup>”. Alan Dundes taas katsoo, että perinteiseksi voidaan katsoa ilmaisu, joka välitetään tai välitettiin suullisesti ja joka aktivoituu useissa eksistensseissä, joka siis toisin sanoen tavataan sekä aika- että paikkajatkumossa.<sup>3</sup> Anthony Giddensin mukaan perinne vaikuttaa erittäin merkittävästi ihmisen ontologiseen turvallisuuteen<sup>4</sup>, jonka vuoksi perinteen merkityksen voi arvioida suureksi silloinkin, kun perinteellä ei varsinaisesti ole funktiota ihmisen maailmankuvan todellisuudeksi luomisen kanssa. Tästä voidaan edelleen johtaa se väite, että todellisuus ymmärretään vain kommunikaation kautta, jolloin reaali maailma saavuttaa myös ontologisen tason. Martin Heidegger tulkitsi tämän *Verwindungin*<sup>5</sup> kautta, jossa ihmisen ontologinen status perinteen ajattelun seurauksena turmeltuu ja katoaa. Tästä voitaneen johtaa käsitys, että perinne itsessään pluralisoituu yhteisössä, tai tarkemmin, että perinteen voi kokea vain reduktionaalisesti. Samaa havainnoinnin mallia kartoitti Immanuel Kant teoksessaan *Kritik der Urteilskraft*, jossa hän sovelsi sen esteettiseen kokemukseen.<sup>6</sup>

Lauri Honko kirjoittaa: ”Tradition itself, such as folk beliefs, also tends to be viewed as system, which means that it must be anchored in the consciousness of the individuals and physical communities producing the lore in question.”<sup>7</sup> Perinne järjestelmänä-ajatus on mielenkiintoinen, koska se vaatii aina yksilön tietoista ajattelua ja kommunikaatiota. Perinne-ekologisen näkökannan mukaan folklore joutuu mukautumaan erilaisiin alueellisiin ympäristötekijöihin, jotta se säilyttäisi oman elinvoimansa. Selkeästi tämä on nähtävissä vanhan maatalouskulttuuriperinteen vähittäisenä katoamisena: kaupungistuvassa yhteiskunnassa sillä ei enää ole toimivaa funktiota ja kun yhteydenpidot maan eri osien välillä ovat tehostuneet, vanha alueellinen perinne on myös osin joutunut mukautumaan.<sup>8</sup> Kaikesta huolimatta suullinen perinne on vain osa psyykkistä todellisuutta eikä sitä ilmene juuri lainkaan fyysisessä todellisuudessa. Koska psyykkinen todellisuus on aina irrelevanttia, yksilön tietoisuudesta kasvava perinne on samoin irrelevanttia, koska siinä havaittu todellisuus määräytyy koetun valossa. Toisaalta yhteisön jäsenelle perinteen merkityserot ovat suuria ja riippuvaisia perinnemuodosta. Samaanin parannusloitsuun on uskottu, lääkeyrtit on koettu parantaviksi ja vainajain hautajaismenoja on kummittelun estämiseksi pidetty tärkeinä. Mikäli tait tai loitsut eivät auttaneet, epäonnistuminen kuitattiin ad hoc-selityksellä. Näin perinnemaailma on pelkästään todellisen universumin ’residuaalinen’ osa, toisin sanoen se tapahtumahorisontti, jonka piirtämällä alueella irrationaalisuus muuttuu havainnoijan mielessä rationaalisuudeksi.

Perinteen pääasiallinen merkitys lienee yksilön sekavan maailmankuvan jäsentäminen.<sup>9</sup> Perimmältään sekavuus syntyy tilanteessa, jossa relevantti selitys muuttuu irrelevantiksi ja jonka vuoksi järjestys on taas

<sup>1</sup> Laaksonen 1974, s.160.

<sup>2</sup> Boyer, s.23.

<sup>3</sup> Dundes 1979, s.102.

<sup>4</sup> Giddens, s. 105.

<sup>5</sup> *Verwindung* oli Heideggerin vastine sekularisaatiolle. Tarkasti ottaen Heidegger tarkoitti käsitteellä eräänlaista parantumista, muuntumista, uuden alun löytämistä. Sekularisaatiota ei tässä yhteydessä pidä sotkea maallistumiseen, johon termiä arkikeskustelussa usein käytetään. Tässä sekularisaatiolla ymmärretään maailmankatsomuksen vaihtumista tai muuntumista uskontosävytteisestä universumista kapitalistiseen. Yhteiskunta on omaksunut vanhat uskonnolliset traditiot, mutta muuntanut ne kapitalistisen järjestelmän osiksi. Oman protestanttikulttuurimme kapinahenki on kitketty pois (lutherilaisittain voitaisiin ehkä puhua poisjuurimisesta) ja siitä on tullut salonkikelpoinen osa valtakulttuuriamme. Näin ollen mitään perinnettä ei voida käsitellä ottamatta huomioon uskontoa, jolle on periaatteessa käynyt samoin kuin muillekin myyteille: ajan myötä sitä on pyritty demytologisoiimaan vain jotta on päästy toteamaan koko termin olevan itsessään myytti. Heideggerin perimmäinen ontologinen huomio on se, että oleminen tapahtuu, se ei ainoastaan ole. Tätä kautta perinteen ja myytin maailma muuttuu täysin toisenlaiseksi.

<sup>6</sup> Kant lähti siitä, että esteettinen kokemus edellyttää sen etenemistä läpi yhteisöjen erilaisten kerrostumien ja se aktivoituu yhteisön tai joukon puheessa.

<sup>7</sup> Honko, s.63.

<sup>8</sup> Tästä esim. Anttila 1973, s.58 ed.

<sup>9</sup> Suzanne Langer toteaa (s.287), että ihminen pystyy sopeutumaan kaikkeen siihen, jonka hänen mielikuvituksensa voi hallita, mutta hän ei milloinkaan sopeutumaan kaaokseen. Tämän vuoksi ihminen yrittää rakentaa ympärilleen myös yhteiskunnan, joka tukee jäsentynyttä maailmankuvaa. Itse asiassa koko ihmisen elämä on tarkoitusshakuisen



palautettava. Psykkisessä maailmassa todellisuus tiivistyy<sup>1</sup> ja jotta yksilö pystyisi käsittelemään tiivistymää, hän joutuu rakentamaan sille hänen oman mittayksikkönsä hallittavissa olevan selityksimaailman. Tässä lienee myös folkloristisen perinteen olemassaolon ainoa syy ja tähän liittyy myös perinteen oppimishalukkuus. Fysikaalisen maailman todellisuus ajoi haltiat pois talojen nurkista ja siirsi ne taivaalle humanoideiksi, lääketieteen kehityksen ylitettyä yksilön järjen hallintakyvyn rajat, alettiin palata takaisin ihmeperantajien ja muiden koululääketieteeseen kuulumattoman hoitomuotojen pariin. Psykologisesti tulkiten perinnettä voisi jopa pitää yksilön yhtenä defenssimuotona, jossa hän rakentaa itselleen staattisen maailmanmallin, joka pysyy hänen otteessaan.<sup>2</sup> Kun yhteiskunnat 1950- ja 1960-luvulla vielä näyttivät suhteellisen pysyviltä, kun tekniikan voittoa odotettiin lähes Tulenkantajien hengessä ja kun ihmisen mahti näytti ylivoimaiselta, nähtiin myös perinnetutkimuksessa edellisessä luvussa mainittuja tulkintoja. Perinteet näyttivät turhilta. Kun sitten odotettua lineaarista kehitystä ei tapahtunutkaan, perinnetietoisuudesta alkoi tulla uusi trendi, kuten tilannetta Norjassa tutkinut Ann Helene Bolstad Skjellbred toteaa<sup>3</sup>.

Selkeästi perinteen ja maailmanselityksen yhteys näkyy uskonnoissa, joiden yhteinen periaatteellinen sisältö on pysynyt samana jo tuhansia vuosia. Herbert Spencer on todennut, että ”opinkappaleiltaan täysin vastakkaiset uskonnot ovat täysin yhtä sanattomassa vakaumuksessa, jonka mukaan maailman olemassaolo kaikkinen mitä se sisältää ja mikä sitä ympäröi, on selitystä vaativa mysteeri.”<sup>4</sup> Kaoottista maailmaa valvoo *Primum mobile*, jonka sijaintipaikka on lähes aina aristoteleeläisessä kuunylisessä maailmassa. *Primum mobile* selittää elämän ja maailmankaikkeuden monimuotoisuuden, jonka syntyä rajoittuneen aikakäsityksen omaavat ihmiset eivät ymmärtäneet eikä pysyy yksilölle jonkinlaisena elinikäisenä isä- ja äitihahmona, joka palkitsee hyvyiden ja rankaisee pahuuden. *Primum mobile*-mytologialla on kuitenkin vain yksi kantava piirre, jonka kirjailija Kurt Vonnegut on pukeutunut sanoiksi: ”What is God’s Option? He can destroy Mankind so easily, any time he chooses to.”<sup>5</sup>

Perinteillä on kuitenkin yksi erittäin tärkeä merkitys, jota luonnontieteellinen maailmanselitys ei todennäköisesti koskaan voi ohittaa, ja se on perinteisiin liittyvä tunteiden merkitys. Perinteet eivät, vastoin luonnontieteitä, yritä soveltaa maailmaa ja ihmistä Prokrusteen vuoteeseen, vaan rakentavat selityksen havaituille ilmiöille yksilön tunnetasolla. Tiede ymmärsi tämän vasta siirtyessään behaviorismista kognitiooppiin, jossa kognitiiviset tilat viittaavat yksilön itsensä ulkopuolelle ja representoivat havaintomaailmaa<sup>6</sup>. Tämä ilmiö keksittiin itse asiassa filosofian piirissä jo pariakymmentä vuotta ennen kuin se alkoi hallita psykologista tutkimusta. Karteesiolaisesta dualismista siirryttiin komplementäärisyyteen<sup>7</sup>, jossa jungilaiset arkkityypit<sup>8</sup> muodostavat yhteyden sisäisen ja ulkoisen välille. Ihminen siis ymmärrettiin psykofyysiseksi kokonaisuudeksi.<sup>9</sup> Representaatiot sellaisenaan sisältävät jo kuvan ajateltavasta kohteesta. Tästä seuraa edelleen se, että ihmisen perinnemaailma on ennen muuta noumenaalinen ja tätä myötä hänen yleiskäsityksensä universumin kausaalisuhteista rakentuu tämän maailman varaan. Näin maailman-

---

jäsenettyä: päivittäiset ja viikottaiset rutiinit jäsentävät aikaa, sosiaalinen verkosto tilaa. Mikäli rakenteeseen tulee häiriö (esim. avioero, paikkakunnalta muutto), se järkyttää yksilön koko maailmankuvaa. Nämä rakenteet ulottuvat yksilöä kauemmas, yhteisöihin asti. Kansallismallit, poliittiset järjestelmät ja uskonnot ovat olemassa pääosin maailmankuvan jäsentämisen vuoksi. Tilanne, jossa jokin näistä joutuu uhatuksi, koetaan erittäin ahdistavana ja vakavana. Maailmankuvan jäsentelyä tukevat myös ne klassiset kulttuurin muodot, jotka toistuvat ennalta tiedettävästi (klassisen musiikin sävelkulku, näytelmien perinteinen rakenne). Kokeilevat näytelmät ja musiikki, jossa muoto ei ole ennalta-arvattavaa, kiinnostavat ainoastaan uudistusmielisiä, joiden maailma jäsenyy sen kautta, että kaikki siihen kuuluva on kaoottisessa tilassa, myös maailma itsessään.

<sup>1</sup> Laurikainen & Rainio, s. 56.

<sup>2</sup> Samaan päämäärään pyrki myös luonnontiede, jossa fysiikassa on kohta sadan vuoden ajan pyritty rakentamaan suurta yhteneväisyysteoriaa, joka selittäisi universumin neljä perusvoimaa yhdessä mallissa. Katson, että halu tämän teorian löytämiseen johtuu yksinomaan yksilön psyykkisestä halusta käsittää maailma yhtenä merkityksenä.

<sup>3</sup> Skjellbred, s. 29. Vrt. myös Talven perinne- ja kansakäsitteisiin liittyvää analysointia, Talve, s. 125 ed.

<sup>4</sup> sit. Durkheim, s. 44.

<sup>5</sup> Vonnegut, s. 146.

<sup>6</sup> Kognitiotieteen yksi suurimmista ongelmista on siinä, että se katsoo myös tiedon olevan suoraa heijastusta ulkomaailmasta. Mielenkiintoiseksi tilanteen tekee pohjimmitaan se, että behaviorismin tavoin myös kognitiotiede samaistaa ihmisen eräänlaiseksi koneeksi. Ulkomaailmasta saadut virikkeet eivät voi sellaisenaan heijastua ihmisen sisäiseen ymmärrykseen, koska tällöin ohitetaan ainakin osittain ihmisen kyvykyys muokata ja muuntaa vastaanotettua ärsykeitä.

<sup>7</sup> Tosin kognitiotieteen eräs suuntaus, metodologinen solipsismi, viittaa eräin osin edelleen karteesiolaiseen dualismiin. Tämä Jerry Fodorin 1980-luvulla julkistama suuntaus katsoo, että psyyken toiminnoilla ei ole yhteyttä ulkomaailmaan.

<sup>8</sup> Tässä lähinnä siinä merkityksessä kun arkkityyppi-käsite esiintyy Jungin varhaistuotannossa.

<sup>9</sup> Tästä tarkemmin esim. Pauli.

kuvaan tulee väistämättä ”yliluonnollisen” merkitys, joka aktualisoituu yksilön tunne-, ei järkitasolla. Representatiiviset kohteet eivät luonteensa vuoksi voi ymmärtää sattuman merkitystä, vaan rakentavat sille ylluonnolliseen viittaavan selityksen, joka yleensä muuntuu perinteeksi. Mitä useampia luonnontieteen selityksiä maailman olemassaololle, eksistenssille, annetaan, sitä epävarmemmaksi yksilö käy. Perinteiden merkitys yksilön tunnetason elämänhallinnassa muodostuu erittäin merkittäväksi. Perinteet unohtava ihminen ei kykene ymmärtämään maailmaa, koska perinteiden avulla me rakennamme merkityksen, ”we build the meaning”, kuten T.S.Eliot kirjoitti<sup>1</sup>.

### 2.3. Kansa

Kansanperinteen tutkimuksissa varsin usein tunnutaan sivuuttavan lähes kokonaan kansa-termin määrittely. Edellisessä luvussa siteerattu E.N. Setälän määritelmäkin rakentuu yhteisökäsitteen pohjalle ilman että sitä sen enempää selvitetään. ”Kansaa” pidetään jollain tavoin itsestään selvyytensä: kansa on se, josta kansakunnat koostuvat. Yhdenmukaisuutta korostava yhteiskunta ei liioin enää jaottele väestöään sosiaaliryhmien mukaan, ja varsinainen ”rahvas”-termi on, käyttökelpoisuudestaan huolimatta, siirtynyt historian tutkimuksen sivuille. Toisaalta jo viime vuosisadalla kansanrunouden synnyttänyttä kansaa luonnehdittiin ”mihinkään luokkiin jakautumattomaksi”<sup>2</sup>. Mielenkiintoista vanhassa perinnetutkimuksessa on se, että runouden ja tarinoiden alkulähteeksi on aina nimetty talonpojat. Näin on tehty siitäkkin huolimatta, että eurooppalaisen tutkimusperinteen mukaan jako kahteen eri kansanosaan, ”ylempään” ja ”alempaan” näyttäisi olevan luonteenomainen kaikelle 1800-luvun etnologiselle tutkimukselle.<sup>3</sup> Sen sijaan, kuten Matti Sarmela huomauttaa, Helsingin Säätytalon seinämaalauksiin suomalainen talonpoika ei enää kelvannut: maalausten aiheet haettiin välimerellisestä kulttuurista.<sup>4</sup>

Varsinaisesti suomalaisia kansana koskeva tutkimus näyttäisi eräin osin jopa seurailevan vielä nykyisinkin 1800-luvun kansan sisäistä jakoa. Kun vielä Haavio maalailee kurvan Suomen mantereelle ajanlaskun alussa saapuneesta heimosta, joka toi tullessaan oman kulttuurinsa ja näin ratkaisevasti muutti täällä jo olleen kulttuurin - ”mitään vastaavaa ei tapahtunut Virossa”<sup>5</sup> - ja kun vastaavasti Suomen suvun kantakodiksi miellettiin Volgan mutka ja kansanrunouden kodiksi Karjala, niin 1980-luvun lopussa, kun Suomi alkoi suunnata kohti Eurooppaa, myös suomalaisten sukujuurien lähtökohdaksi paljastui ainakin osittain eurooppalainen kulttuuri.<sup>6</sup> Näyttäisi siltä, että Suomen suvun identiteetti painottuu aina siihen suuntaan, missä siitä on poliittista hyötyä.

Lea Virtanen määrittelee kansan kaikiksi niiksi ihmisiksi, ”jotka pienryhmänä, yhteisönä tai verkostona ovat välittömässä vuorovaikutuksessa keskenään”<sup>7</sup>. Suunnilleen yhtä laajana käsitteen ymmärtää Alan Dundes<sup>8</sup>. Jos hänen mukaansa kaikki ihmiset kuuluvat kansaan, niin määritelmä lavenee jopa muotoon ”maailmassa ei ole muita ihmisiä kuin kansaa”. Tämä on varmaan totta, mutta määritelmä ei laajuutensa vuoksi enää kuvaa yhtään mitään. Kun Toivo Vuorela vielä katsoi kansankulttuurin olevan talonpoikaista, vastapoolina korkeakulttuurille<sup>9</sup>, on melko selvää, ettei tuota jakoa enää voi tehdä. Talonpoikaiskulttuuri, missä sitä vielä ylipäänsä löydetään, alkaa olla suhteellisen integroitunutta yleiskulttuuriin.

Vanhoja kansatieteellisiä tutkimuksia lukiessa mieleen nousee vielä toinen kansa-termin lähtökohta. Ennen kuin läntisen Suomen perinneaineistot ’löydettiin’, kiinnostus kohdistui Karjalan alueeseen. Kyseenalaiseksi ei missään vanhassa lähdekirjallisuudessa aseteta sitä, olivatko Vienan Karjalan maat todellakin suomalaisten asuinalueita. Mielenkiintoiseksi tämän asetelman tekee erityisesti se, että pohdittaessa vanhan Suomen asutusteorian mukaan maahanmuuttaneiden heimojen leviämistä, hyväksyttiin se, että esihistoriallisen ajan päättyessä itämeren-suomalaisten asuinalueet olivat idässä levinneet vain Laatokan etelä- ja länsirannalle<sup>10</sup>. Kuitenkin karjalalaiset runojen oletetut syntysijat ja siellä asuneet kansat on aina

<sup>1</sup> Eliot, runo ”Two Choruses from ‘The Rock’”.

<sup>2</sup> Virtanen 1980, s.133.

<sup>3</sup> Kansa-käsitteen traditiosta kts. esim. Erixon, s.31 ed.

<sup>4</sup> Sarmela 1996, s.28.

<sup>5</sup> Haavio 1935, s.10 - 11.

<sup>6</sup> Tästä esim. Kajanoja, s. 14 - 19.

<sup>7</sup> Virtanen 1988, s.10.

<sup>8</sup> Dundes 1980, s.1 ed.

<sup>9</sup> Vuorela 1975, s.5.

<sup>10</sup> Tästä esim. Luukko, s. 185 karta.

samaistettu suomalaisiin, kun taas vaikkapa saamelaiset eivät samaa sijaa saaneet. Martti Haavio kirjoittaa tosin asiasta 1930-luvulla mainiten, etteivät runot ole voineet syntyä Karjalassa, koska siellä ei niiden syntyaikaan ollut vielä asutusta. Hänen mukaansa asuttu alue kulki Tampere-Mikkeli-Sortavala-linjan eteläpuolella, jossa ”asusti maanviljelijäväestöä, mutta siitä pohjoiseen levisivät ... erämaat, joilla vain metsäneläimet ja lappalaiset asustivat”<sup>1</sup>.

1800-luvun suomalaisen kansanperinteen tutkimuksessa ”kansaa” määriteltiin suunnilleen samalla tavoin kuin sen tekivät maassamme viriävät fennomaaliset liikkeet. Ratkaisevan tärkeään asemaan nousi suomen kieli samoin kuin se, että liike virisi juuri keski- ja yläluokan piirissä<sup>2</sup>. Kansaksi kelpasi se osa väestöstä, joka tuki liikkeen pyrkimyksiä ja juuri tämän liikkeen vaikutuksesta myös suomalainen kansanrunous näyttäisi kasvaneen ja saaneen pysyvän jalansijan<sup>3</sup>. Ajatusleikkinä voisi pohtia, mikä olisi vaikkapa Kalevalan asema maassamme, jos sen runokielenä olisi ollutkin ruotsi tai saame.

## 2.4. Myytti

Myytti voidaan määritellä kertomukseksi maailman alkuaajan tapahtumista, tilasta, jolloin jumalat tai sankarihahmot tekivät tekoja, jotka vaikuttivat koko maailmaan.<sup>4</sup> Myytti pyrkii myös selittämään ihmisen ja koko maailmankaikkeuden välisiä suhteita tai se saattaa omalta osaltaan selittää ihmisen suhdetta niin ympäristöönsä, käytänteisiinsä sekä ryhmäänsä.<sup>5</sup> Näin myytti muuttuu ajattomaksi ja samalla se pyrkii selvittämään ryhmän kunkin yksilön maailmankuvaa.<sup>6</sup> Myytti on samalla kieltä: myytti ymmärretään jopa huonosti käännettynäkin nimenomaan myyttiksi, koska sen ydin sijaitsee siinä kertomuksessa, jonka se välittää.<sup>7</sup> Samoin myytin analysointi ei niinkään koske kertomusta itseään, vaan sitä intellektuaalista vaihetta, joka muodostaa myytin rakenteen. Durkheimin mukaan myyttien perimmäisenä tehtävänä on kaksinaisuusluonteen selittäminen.<sup>8</sup> Tähän hän päätyy tarkastellessaan toteemikulttia, jossa sen kannattajien mielestä ihminen on samalla ihminen että eläin<sup>9</sup>. Eräessä mielessä samantapainen dualismi tavataan myös länsimaisessa kristinuskossa, jossa Jumalalla on kaksi eri ilmentymää: Vanhan testamentin julma ja kostonhimoinen rankaisija sekä Uuden testamentin laupias ja armahtava isä. Myös ihmisen luonteessa tavataan nämä kaksi eri puolta.

Myytin rakenteeseen voisi myös lisätä sen ominaisuuden, ettei se kuulu kommunikaation ryhmään, koska myytti on yksisuuntaista viestintää: luoja jumala tai sankariheeros voi myytin avulla antaa ihmisille käskyjä tai kertoa toiminnastaan, mutta myyttiin ei vastata. Toisaalta koska myytti on kertojalleen ehdottomasti totta, vastaamista ei tarvitakaan. Ihmisen osana on tyytyä siihen järjestelmään, johon hänet on luotu tai asetettu ilman, että hän asettaisi sen perusteita kyseenalaisiksi. Kielellinen järjestelmä myytissä hahmottuu siten, että myytti, kuten kielikin, on edelleen jaettavissa pienempiin tekijöihin. Myytti ei kuitenkaan ole olemassa jossain määräisessä tietoisuudessa, vaan myytti kuuluu mielen tiedostamattomiin kerroksiin. Mikäli manifestoituminen tapahtuu tietoisuudessa, kyseessä ei enää ole jonkin tapahtuman tai vastaavan selitysmalli, vaan normi<sup>10</sup>. Roland Barthes erottaa myytistä kaksi eri kielellistä järjestelmää, ensinnäkin *objektikieli*, joka jää myytin haltuun, sekä *metakieli*, itse myytti, joka puhuu edellisestä järjestelmästä<sup>11</sup>. Metakielen käsitteellä hän ymmärtää sen kielenkäytön muodon, jota ihminen käyttää tarkastellessaan esimerkiksi omaa ympäristöään. Denotatiivinen kieli muuttuu metakieleksi siinä tilanteessa,

<sup>1</sup> Haavio 1935, s. 14. Tätä kirjoitettaessa (kesällä 1998) lehdistössä käydään vilkasta keskustelua Karjalan palauttamista. Paljonkohan palauttamiskeskusteluun vaikuttaa se edelleenkin varsin yleinen käsitys juuri Karjalasta suomalaisen kulttuurin kehtona?

<sup>2</sup> Alapuro & Stenius, s. 12 ed.

<sup>3</sup> Tätä väitettä tukee Snellmanin suhtautuminen, joka aluksi oli erittäin vähättelevää, mutta muuttui nopeasti suvaitsevaisiksi, jopa ylpeäksi (tästä esim. Pentikäinen 1987, s. 41). Vrt. myös William A. Wilsonin suomennettu, paikoin hieman poliittinen ja vanhentunut tutkielma Kalevalan ja kansallisuusaatteen yhteyksistä.

<sup>4</sup> Virtanen 1988, s. 179.

<sup>5</sup> Spence, s. 12.

<sup>6</sup> vrt. Lévi-Strauss, s. 209.

<sup>7</sup> mts. 210.

<sup>8</sup> Durkheim, s. 134 - 135, vrt. Lévi-Strauss, s. 75 ed.

<sup>9</sup> Luonnontieteitten valossa tämä jaottelu on kiinnostava, koska se periaatteeltaan muistuttaa Nils Bohrin julkistamaa komplementaarisuuseriaa. Kts. tästä esim. Enqvist, s. 129.

<sup>10</sup> Lévi-Strauss, s. 281.

<sup>11</sup> Barthes 1994, s. 178.

jossa se omaksuu merkityksellisten objektien järjestelmän<sup>1</sup>. Barthes ei kuitenkaan anna esimerkkejä niistä tilanteista, joissa denotatiivista kieltä käytettäisiin tai jossa sitä edes esiintyisi. Ehkäpä jonkinlaisena ihanneaspektina voitaisiin pitää yksiselitteistä matemaattista kaavaa, esim. klassista  $E=mc^2$ , joka sinällään ei viittaa kaavansa ulkopuolelle. Kuitenkin siinä vaiheessa, kun kaavaa aletaan käyttää, se saavuttaa metafysisen aseman kuvatessaan fysikaalista ilmiötä. Barthes katsoo myös, että myytti ei kätkä mitään, vaan ainoastaan vääristää<sup>2</sup>. Selittäessään ilmiön, jonka ymmärtäminen on ylivoimaista, se joutuu paljastamaan ilmiön viimeistä piirtoa myöten. Myytin aika poikkeaa myös länsimaisesta, lineaarisesta aikakäsityksestä. Myytissä aika on syklistä ja palautuu lähtöpisteeseensä, sankarien ja jumalien kuolema ei ole lopullista. Syklinen on myös pyhä. Aurinkoa ja kuuta palvottiin ehkä juuri niiden syklisyyden vuoksi.<sup>3</sup> Kristinuskon peruspiirre on Jeesuksen ylösnousu; uskovat odottavat edelleen hänen uutta tulemistaan. Kalevalaisessa runoudessa Väinämöisen lähtö voidaan lotmanlaisittain tulkita jo *res gestae*-tarinaksi. 'Pakanallinen' aika sykleineen päättyy, kristinuskon lineaarisuus nousee valtaan. Aika ja luonnonlait astuvat myyttien maailmaan<sup>4</sup> ja vanha myytti muuntuu kansanperinteeksi.

Ongelmaksi myytti-sanana käyttö tulee niissä nykytilanteissa, joissa käsite irrotetaan vanhasta yhteydestään ja se siirretään kokonaan toiseen aspektiin. Nykyajan 'myytti' on usein uskomus, johon ei liity absoluuttisen totuuden vaatimusta tai edellytystä. Esimerkiksi fyysikko Richard Dawkins katsoo evoluutio-teorian joskus tulevan tulkituksi myyttinä.<sup>5</sup> Kirjoituksessaan Dawkins näyttää tekevän selkeän eron käsitteiden 'myytti' ja 'luonnontieteellinen maailmanselitys' välille. Myytti näyttäytyy hänelle enemmän uskonnollisaiheisena, enemmän legendana kuin klassisena myyttimääritelmän toteutumisenä.<sup>6</sup> Evoluutionaarinen malli on kuitenkin hyvin lähellä myyttiä: se puetaan lähes aina proosan muotoon, se katsotaan todeksi, sen tapahtuma-aika on kaukainen menneisyys ja päähenkilökin on ei-ihminen. Jonkunlaisena erona ehkä voidaan pitää sitä, että asenne ei siihen ole pyhä, vaikka lähellä 'pyhää' käydäänkin ainakin niissä tilanteissa joissa tutkijat joutuvat puolustamaan omaa käsitystään vaikkapa luomisuskon kannattajia vastaan. Mikäli myytti on perusteiltaan merkityksillä ladattu kertomus, sitä on myös tieteen selitys siitä, miksi ja miten me olemme täällä.<sup>7</sup> Tieteelliseen maailmanselitykseen ei kuitenkaan kuulu 'ikuisen paluun mytologia'. Kärjistäen voi lisätä, että käsitellessämme maailmaa omasta aikaperspektiivistämme, ikuinen paluu ei näytä toteutuvan. Mikäli aikaa on käytettävissä rajattomasti, tilanne saattaa olla mahdollinen.<sup>8</sup>

Roland Barthes "Mytologioissaan" käsittää myytillä sellaisen viestin, jolla pyritään vaikuttamaan yhteiskunnan jäseniin. Nykymyyttejä ovat ohikulkijan mieleen iskevät mainostaulut, hallituksen päätökset, porvarillinen teatteri, jopa Ranskan ympäriajo. Pyöräilijät ovat entisaikojen heeroksia, jotka kivusta ja tuskasta välittämättä syöksyvät läpi vaikean ajoreitin. Heitä palvotaan ja kunnioitetaan. Urheilijaheerokset ovat kuolemattomia: muistellaanpa vaikka minkälaisen tunnekuohun formula-ajaja Ayerton Sennan kuolema aiheutti. Heeros osoittautuikin täysin ihmisen kaltaiseksi, betoniseinä oli hänellekin kohtalokas este (verrataan tätä Uuden testamentin kuvaukseen siitä hämmennyksestä, jonka opetuslapset kokivat Jeesuksen kuoleman jälkeen). Ehkä Barthes on sittenkin oikeassa. Ehkäpä joukkoviestimet, mainokset, hallituksen tiedonannot sekä urheilijat todellakin ovat nousseet tämän päivän myyttiseen asemaan. Myytin yksi perusehto täytyy siinäkin, että syvällä sisimmässään ihmiset sittenkin myös uskovat niihin.

<sup>1</sup> Barthes 1978, s.92 ed.

<sup>2</sup> mts. 183.

<sup>3</sup> Esim. Harva 1933, s.105.

<sup>4</sup> Tästä kts. Pentikäinen 1987, s. 178 ed.

<sup>5</sup> Dawkins, s. 41.

<sup>6</sup> mts. 43 - 44.

<sup>7</sup> Tästä kts. esim. Anttonen, s. 52 - 55.

<sup>8</sup> Dawkins esittää myös kritiikkiä kulttuurirelatismin äärimuotoja vastaan (ed. mainittu teos, s.41-43.). Hän katsoo, että kuvitteellisen primitiivisen yhteisön käsite Kuusta puunlatvojen tasolla roikkuvana kurpitsana on väärä, kun taas luonnontieteen näkemys Kuusta vajaan 400.000 kilometrin päässä olevana taivaankappaleena on oikea. Kysymys on kuitenkin näkökulman eroavuudesta, ei siitä, kumpi selitys on oikeampi. Dawkins toteaa, että jos primitiivinen yhteisö haluaisi lentää Kuuhun, he huomaisivat virheensä. Mutta primitiivinen yhteisö ei halua lentää Kuuhun. Kuulla ei ole sille sellaista poliittista sekä myöhemmin keksittyä taloudellista arvoa kuin luonnontieteitten hallitsevalle yhteisölle. Dawkinsin maailma on matemaattinen insinööri maailma, jonka maailmanselitys saattaa olla fysikaalisesti oikeampi kuin primitiivisillä kansoilla, mutta mikä asema sillä on ekologisessa selitysmallissa, onkin taas kokonaan toinen asia.

### 3. Metodien perusteet ja tutkimusasetelma

#### 3.1. Metodiikan taustaa

Folkloristinen tutkimus nojautui pitkään krohnilaiseen historiallis-maantieteelliseen metodiin. Se säilytti asemansa aina omaan aikaamme asti, sillä vaikka uuden ajan tutkijat sanoutuivatkin irti historiallis-maantieteellisen koulukunnan virheistä, he käyttivät pitkään sen käsitteistöä.<sup>1</sup> Toisaalta tämän tutkimuksen tavoitteita ei tämä ns. suomalainen metodi palvele. Tutkittaessa television ja kansan suullisen perinteen yhteyksiä, ei viime kädessä ole tarpeen pohtia runojen alkuperäistä asua, samoin kuin ei nyt tarvitse pysähtyä miettimään kalevalaisen runouden klassista nelijakoa. Varsinaisesti kalevalaisten runojen anti tälle tutkimukselle on vähäinen, pikemminkin on syytä tarkastella kaiken vanhan suullisen perinteen rakennetta. Koska kyseessä on vielä vertaileva tutkimus, tulee valitun metodin tukea myös televisio-ohjelmien sisältöä pintarakennetta syvemmillä. Kertojan osuus tässä tutkimuksessa on hieman kyseenalainen: suullinen perinne välittyy nimenomaan kertojan välityksellä, vaikka näitä ns. aktiivisia perinteen levittäjiä on vähän suhteessa asukasluvuun. Passiiviset kertojat taas tietävät kertomuksen tai runon sisällön, mutta eivät itse ole jatkamassa sitä edelleen.<sup>2</sup> Televisio-ohjelmassa kertojaksi voitaisiin ajatella tarinan tuottajaa, ohjaajaa tai käsikirjoittajaa ja passiiviseksi katsojaa. Toisaalta joko voitaisiin myös tehdä sen mukaan, kuka katsojista aktiivisesti levittää tietoa eteenpäin, kuka taas kysyttäessä tietää sen, mutta ei aktiivisesti kerro sitä eteenpäin. Tällöin oltaisiin kuitenkin tekemisissä jo melko pitkälle nykyperinteen leviämisen kanssa ja tutkimus vaatisi toisenlaista otetta kuin tässä, teoreettisen tarkastelun puolelle kuuluvassa työssä. Tämän vuoksi käsittelen kertoja-tekijää vain lyhyesti ja nimenomaan määrittäen hänet televisio-ohjelman tekijäksi.

Vaikka kertojalle on varattu vähäinen osa, katson kuitenkin, että vastaanottajan merkitys suullisessa perinteessä on huomattava, siitäkään huolimatta, että Kalevala-seuran vuosikirjan ”Olkaamme siis suomalaisia” motoksi on valittu vanha toteamus ”Kun itte kysyy ja itte vastaa niin ei tuu mitään jälkipuheita”<sup>3</sup>. Toisen maailmansodan jälkeen folkloristinen tutkimus alkoi siirtää kiinnostustaan myös perinteenkannattajiin<sup>4</sup>, mutta varsinaisen vuorovaikutustilanteen tutkimus Suomessa näyttäisi olevan suhteellisen vähäistä. Juha Pentikäinen tähdentää esitystilanteessa tapahtuvaa kulttuurin kommunikaation näkökulmaa tarkasteltaessa tapahtumaa esityskeskisestä näkökulmasta<sup>5</sup>. Vaikka Pentikäisen huomion kärki kohdistuu esityskeskisen analyysin tapaan tulkita ilmiötä vain nykyajassa, viittaus kulttuurin kommunikaation vihjaa samalla myös näkökulman yleisempäänkin avartamiseen. Selkeän esimerkin vastaanottajan merkityksestä tarjoaa Päivikki Suojasen maallikkosaarnaajia koskeva tutkimus, jossa käy ilmi kuulijajoukon antaman palautteen välitön teho: seurojen saarnaaja joutuu lopettamaan puheensa, kun kuulijakunta keskeyttää hänet tuomiohenkisellä virrellä<sup>6</sup>.

Tarinankertoja ei todennäköisesti koskaan puhu pelkästä puhumisen ilosta, vaan hänen esiintymiseensä on muita, psykologisia syitä. Se, millä tavoin hän puhuu, riippuu yleisöstä. Edellä olevaa saarnaaja-esimerkin pohjalta voi olettaa ihmisen toivovan voivansa sanoa sanottavansa ilman että kuulijat hänet keskeyttävät. Keskeyttämiseen -tai puheen jatkamisen sallimiseen- liittyvät arvioinnit syntyvät juuri vastaanottajan mielessä. Kertoja joutuu arvioimaan puheensa sisällön sen mukaan, mitkä ovat hänen mielestään ne kognitiiviset tekijät, jotka ohjaavat kuulijoitten arvomaailman rakentumista.<sup>7</sup> Yksi yhteinen piirre suullisen perinteen ja televisio-ohjelman välillä ainakin on: kumpaakaan ei ole olemassa ilman vastaanottajaa. Taitavinkaan kertoja, oli hänen repertuaarinsa miten laaja tahansa, ei koskaan nouse yleiseen tietoon, ellei hänen tarinoitaan kuunnella, ja jollei televisio-ohjelmalla ole ainuttakaan katsojaa, sen elinkaari jää varsin lyhyeksi, mikäli sellaista ohjelmaa edes tuotetaan. Mediatutkimuksen suosion kasvaessa yhä enenevästi on tehty samalla teoreettisia tutkimuksia viestin semioottisesta tulkinnasta sekä analysoitu viestin lähetysmuotoja.

<sup>1</sup> Kuusi 1980, s. 25.

<sup>2</sup> von Sydow, s. 53 - 54.

<sup>3</sup> KSVK, s. 9.

<sup>4</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s. 13.

<sup>5</sup> Pentikäinen 1980, s. 205.

<sup>6</sup> Esim. Suojanen 1980, s. 70.

<sup>7</sup> Siikala 1991, s. 75.

Puhuttua viestiä sekä televisio-ohjelmaa yhdistää myös toinen, teoreettinen piirre. Puhutussa viestissä tulee käyttää sellaista koodausta<sup>1</sup>, jonka vastaanottaja ymmärtää. Tämän koodauksen ei tarvitse olla ehdottomasti vastaava, koska lähettäjän ja vastaanottajan erilainen yhteiskunnallinen asema, koulupohja tai ylipäänsä kielentuntemus voi aiheuttaa siihen muutoksia. Koodauksen runko tulee kuitenkin olla niin yhtäpitävä, että ainakin viestin ydin siirtyy puheessa. Televisio-ohjelmalla, varsinkin fiktiivisellä, on puolestaan oma kuvakerronnan kielioppi, kuvakoodaus, jonka 'avaimen' tulee olla vastaanottajalla. Juri Lotman siteeraa Bela Balaszin kertomusta palvelustyöstä, joka palasi järkyttyneenä elokuvista, koska hän ei ollut kestänyt siellä näytettyjä torsoja ihmisruumiita, ts. hän ei kyennyt lukemaan kuvakokojen vaihtelua.<sup>2</sup> Visuaalis-auditatiivisesti välitetty viesti eroaa kuitenkin eräässä ratkaisevassa yksityiskohdassa puhetilanteesta. Kun puheessa puhujan ja kuulijan hermojärjestelmien välille jäävän tilan täyttää puhe<sup>3</sup>, televisiota seurattaessa kunkin toiseensa yhteenliitetyn kuvan välille syntyvän uuden yhdistelmän paikkaa katsojan oma hermojärjestelmä. Monella on varmaan omakohtaisia kokemuksia siitä, miten aikaisemmin lapsena nähty elokuva paljastaa aikuisena uudestaan katsottuna koko joukon sellaisia merkityksiä, joita ei aikaisemmassa katselussa osannut koodata oikein. Mutta vastaavasti, lapsen kielellinen ymmärrys ei riitä puhetilanteitten kaikkien kielikuvien ja vertausten ymmärtämiseen. Näin sekä puhutun että nähdyn viestinnän ymmärtäminen, tai paremminkin *itselleen selittäminen*, ovat kumpikin opittuja taitoja, joita yhdistää myös niiden kulttuurisidonnaisuus.<sup>4</sup>

Edellä olevan keskustelun olen käynyt pitäen mielessä Aristoteleen kiellon *μεταβασις εις αλλο γενοζ*, eli todisteltaessa jotain ei saa siirtyä tiedon lajista toiseen paitsi, jos tiedoista toinen toimii ikään kuin toisen aputieteenä.<sup>5</sup> Olen edellä jo lyhyesti näyttänyt, että visuaalisen ja oraalisen viestinnän kentät ovat lähekkäiset. Kun vielä listaan lisätään se, että puheen ei tarvitse olla totta tai tapahtunutta, vaan puheella voidaan välittää myös mielikuvia, fantasioita ja tietoisia valeita, huomataan, että samaa voidaan tehdä myös liikkuvan kuvan välityksellä. Kiehtova huomio on myös se, että puhe noudattaa koodauksen ennalta määrättyjä sääntöjä kahdella tasolla. Ensimmäinen on käytännön taso, eli puhujan aloittaessa vaikkapa fraasilla "olipa kerran" tiedetään hänen kertovan satu<sup>6</sup>. Kuulija tietää myös ennakoita, että puheessaan puhuja välittää eteenpäin niitä asioita, jotka hän tietää<sup>7</sup>. Toinen on fyysikaalinen taso: kuulija kuulee sanoja ja merkityksiä, ei pelkkiä ääntämisliikkeitä<sup>8</sup>. Molempiin tasoihin liittyy siis kuulijan puolelta ennakkoodotus. Näin on myös televisio-ohjelmassa: ennakkotietojen pohjalta katsoja odottaa joko uutisia (faktaa) tai sarjaohjelmaa (fiktiota)<sup>9</sup>. Samoin elokuva välittyy fyysisellä tasolla katsojalle sarjana jatkuvaa liikettä eikä yksittäiskuvina. Katsoja ei liioin tietoisesti ajattele sitä, että varsinkin elokuva on itse asiassa vain otoskokoelma. Katsoja ei siis hahmota eri otoksia irrallisiksi, puheen ääntämisliikkeitä vastaaviksi visuaalisiksi foneemeiksi.<sup>10</sup>

Ei siis näyttäisi olevan mitään estettä sille, että suullista ja kuvallista kerrontaa analysoidaan käyttäen samankaltaista metodologiaa. Kumpikin kerronnan laji on selkeässä yhteydessä toisiinsa, koska ne, kuten kirjoituskin, käyttävät merkkejä, jotka vastaanottaja tulkitsee oman kulttuurinsa ja oman aiemman kokemuk-

<sup>1</sup> Käytän tässä 'koodi'-termistöä klassista määrittelyä laajemmin, siten että tarkoitan sillä myös kielenulkoisia merkivarastoja ja niiden yhdistämissääntöjä.

<sup>2</sup> Lotman 1989, s. 36.

<sup>3</sup> Bloomfeld, s.26,

<sup>4</sup> Vaikka elokuvan kielioppi on kansainvälinen ja kuvasiirtymät sekä leikkaukset ymmärretään kaikkialla maailmassa, itse visuaaliseen viestiin sisältyvä metaforaosa aukeaa vain sillä ehdolla, että katsoja ymmärtää myös elokuvan tekijän kotimaan kulttuuritaustan.

<sup>5</sup> "Metabasis eis allo genos", Aristoteles, s. 182.

<sup>6</sup> Tämä tieto tosin vaatii ennakkotietoa. Henkilö, joka ei koskaan ole kuullut tai lukenut satuja tai joka on kuullut sellaisen vain kerran, ei voi tietää, että "olipa kerran" aloitus viittaa satuun. Tämä on lisäksi kulttuurinen tieto. Suomalaisia satuja lukenut ei voi samalla tietää, että englannin "once upon a time" on siinä kielessä tyypillinen sadun aloitus.

<sup>7</sup> Kysyessään jotain puhuja samalla toivoo saavansa lisätietoa kysytystä asiasta. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan kysymyspuheen funktiota analysoida.

<sup>8</sup> Neisser, s.128.

<sup>9</sup> Väärä oletus vie katsojan hakoteille. Monty Python-koomikkoryhmään kuulunut John Cleese kertoo kuulleensa katsojasta, joka luuli katsovansa Python-showta, mutta katsoikin vakavaa historiallista dokumenttia. Katsojalla oli hauskaa, kunnes hän alkoi ihmetellä sketsin olevan melko pitkä ja huomasi vasta tällöin erehdyksensä. (ohjelmassa *Parrot Sketch not Included*, BBC, 1982).

<sup>10</sup> Määrittelen tässä foneemin yhden otoksen mittaiseksi osaksi. Kielitieteessä foneemin katsotaan olevan pienin määrityseron havainnoinnin mahdollistama yksikkö. Määrityseroa ei mielestäni voi tarkastella tutkimalla otoksen sisältämiä ruutuja (frames), koska niiden keskinäinen merkitysero voi olla täysin huomaamaton.

pohjaisen tietonsa turvin. Puhdas suullinenkaan kerronta ei ole silkkaa puhetta. Kaikkiin suoriin puhetilanteisiin liittyy myös visuaalisia ärsykejä, puhelinkeskusteluja lukuunottamatta. Eräs huomattava ero on suhteessa tavanomaiseen kerrontatilaisuuteen, televisio-ohjelman seuraamiseen sekä elokuvan katsomiseen. Kahdessa ensinmainitussa yhdistävänä tekijänä on muiden kuin puhujasta lähtevien mahdollisten ärsykkeiden olemassaolo. Puhelin saattaa soida, kerronta keskeytyy, ulkopuolelta kuuluu ääniä, jotka vievät osan kuulijan huomiosta ja niin edelleen. Sen sijaan elokuvaa seurattaessa pimeässä teatterissa ulkopuolelta tulevien ärsykkeiden määrä on lähes olematon. Kuva ja siihen liittyvä ääni -jotka molemmat ovat vielä yleensä aistittavissa normaalikokoaa tai -voimakkuutta suurempina - valtaavat teoreettisesti katsojan aistit. Näin elokuvan seuraaminen teatterissa on paljon intensiivisempää kuin puhetilaisuuden tai televisio-ohjelman seuraaminen. Tämäkin seikka tekee näistä kahdesta viimeisestä toisilleen lähekkäiset.

Metodisesti tätä tutkimusta täytyy lähestyä kahden eri tutkimuspatterin suunnalta. Ensiksikin perinnelajianalyysin ja toiseksi strukturalismin avulla. Perinnelajianalyysiin on kohdistettu arvostelua ja todettu, ettei ole olemassa keinoa, jolla eri perinteen osa-alueiden perusrakenteet voitaisiin absoluuttisesti jaotella.<sup>1</sup> Luokittelu ei tee arvostelun mukaan oikeutta alkuperäiselle aineistolle, koska siinä on vaihtelua sekä kulttuurin että tarinarungon puitteissa.<sup>2</sup> Luokittelun ongelmana tässä on nähdäkseni se yleinen vaikeus, joka tulee vastaan minkä tahansa kulttuuripiirteen genren tarkassa analyysissä. Osa ilmiöistä tai havainnoista sopisi moneenkin eri ryhmään, osa taas ei oikein mihinkään, osa voi koostua selkeistä yhdistelmistä ja niin edelleen. Lauri Honko myöntää tämän osin itsekkin tarkastellessaan kertomusperinteen lajikkaitteita kahden muuttujan kaaviossa.<sup>3</sup> Tieteessä on viime aikoina muutenkin alettu jälleen keskustella luokittelujen mahdollisuuksista. Luokkajärjestelmä, alunperin tieteeseen kasvitieteilijä Carl von Linnén kehittämänä, sopi erinomaisesti siihen maailmankuvaan, jossa oli vielä viitteitä vanhasta heliosentrisestä ajattelusta. Jokaisella esineellä, asialla ja idealla oli oma, määräinen paikkansa. Vaikka luonnontieteitten puolella luokittelu on edelleen käypäisessä asemassa, kohdataan ongelmia viimeistään siinä vaiheessa, kun tutkimus siirretään aineettomaan maailmaan. Kysymys, joka vaivaa tosin myös luonnontieteilijöitä, on se, mikä asema näillä luokituksilla on maailmassa itsessään. Onko niiden perustana ontologinen vai epistemologinen status? Tässä kohdataan jo tiedostamisen periaatteellinen kysymys. Edmund Husserl asetti vastakkain kaksi eri ajattelumallia, luonnollisen sekä filosofisen. Edelliselle on hänen mukaansa tyypillistä, että maailma havaitaan yksityisten olioitten kautta, osittain havaitsemiseen vaikuttaa myös muistin toiminta. Kun ihminen havaitsee kaiken kokemuksensa perusteella, päättely etenee koetusta kohti ei-koettua. Näin luonnollisen ajattelun pohjana ei ole logiikkaa, vaan se muodostuu kuin palapeli.<sup>4</sup> So- liittisesti ajateltuna mikään objektiivinen totuus ei ole olemassa, koska sen havainnointi on aina subjektiivista.

Leikkimielisesti voisimme verrata luokittelun epätarkkuuksia termodynamiikan toiseen pääsääntöön, jonka mukaan entropian lisääntyessä informaatio pienenee. Suuren informaation kentässä, fluktuatiotilassa, entropian määrä on pieni. Näin ollen voidaan kysyä, mihin tietoihin perustuen luokkajärjestelmää voi arvostella? Täytyykö pohjana olla vaikkapa Stih Thompsonin kuusiosainen *Motif-index of folk-literature* vai riittääkö vähäisempi määrä? Nähdäkseni koko keskustelu luokkajärjestelmän luonteesta ja sen oikeudenmukaisuudesta ei mielenkiintoisuudestaan huolimatta ole kovin relevantti. Perinnettä ei suoranaisesti pysty palauttamaan sen historialliseen alkumuotoon, toisin sanoen emme pysty sanomaan, mikä on ollut perinteen lähtökohta. Näin ollen jälkepäin rakennetut luokittelut ovat luonnollisesti vajavaisia, mutta ne toimivat eräänlaisina siteinä, jotka kiinnittävät versot toisiinsa.

Kuitenkin tässä tutkimuksessa suullinen perinne on kyettävä luokittelemaan, koska se on käyttökelpoisin keino perinne-televisio-ohjelman vertailuun, ja käytän siihen ideaalijakoa. Honko itse katsoo, että tätä ideaalipohjaista jakoa tarvitaan erityisesti (vain) tutkijoitten väliseen keskusteluun<sup>5</sup> ja katson, että tarkempi pohdinta eri kertomustyypien välillä tai niiden yhteisten nimittäjien etsiminen ei tässä yhteydessä ole mitenkään tarpeen. Folkloristisessa oppikirjallisuudessa tietyt suullisen perinteen pääluokat näyttävät saaneen kutakuinkin vakiintuneen aseman, joten niiden käyttö on mielekästä.

<sup>1</sup> Esim. Ben-Amos 1982.

<sup>2</sup> mts.14.

<sup>3</sup> Honko 1980, s.23 - 24.

<sup>4</sup> Husserl 1995, s.33,

<sup>5</sup> mts.25.

Toinen päämetodi on strukturalistinen, jossa osittain lähinnä televisio-ohjelmien analyysin puolella otan vaikutteita myös narratologiasta. Katson, että narratologia sopii tässä käytettäväksi, koska sen tulon myötä poststrukturalismi kadotti kentästään auteur-teorian ja alkoi tulkita tarinaa implisiittisen tekijän aikaansaannokseksi<sup>1</sup> eli teoreettisesti oppi alkoi lähestyä folkloristiikan käsitystä anonyymistä tekijästä ja samalla sen tähtäyspiste muuttui aiemmasta. Rakenneskustelu on tieteessä viime aikoina saanut kokonaan uuden suunnan filosofi Jean Petitot'n ajatusten pohjalta. Hänen mukaansa lähes kaikkien tieteenalojen rakennekysymyksissä on perimmältään kyse yhdestä ja samasta asiasta: tulee löytää keino, jolla erilliset osat määritellään toisiinsa suhteutettuina joko konkreettisesti tai abstraktissa tila-avaruudessa. Tässä Petitot'n malli lähestyy kaaosteorian rakennelmia, joita ei ainakaan toistaiseksi liene sovelletun laajemmalti folkloristiseen tutkimukseen.<sup>2</sup>

### 3.2. Paradigmaattisen strukturalismin pääpiirteitä<sup>3</sup>

Strukturalismin historia liittyy vahvasti vanhaan venäläiseen formalismiin, josta se erityisesti Vladimir Proppin ansiosta levisi folkloren tutkimukseen. 1950-luvulla metodi alkoi uudelleen kiinnostaa tutkijoita, ei varmaan vähiten sen vuoksi, että Claude Lévi-Straussin kehittämä antropologinen strukturalismi eli myös kukoistuskauttaan. Tässä tutkimuksessa joudun luovimaan hieman eri strukturalististen käsitteiden aallokossa, koska yksikään suunnista ei ole sellaisenaan täysin käyttökelpoinen. Lévi-Straussin mukaan strukturalismissa kyse oli etnologiaan sovelletusta kantilaisesta tutkimuksesta, koska ”hän näyttää oletta- van, että inhimillisen ajattelun ja ulkomaailman objektien välinen suhde on homogeeninen”<sup>4</sup>. Ihmisen ajattelukyvyyn sekä ulkoisen maailman rakenteet olisivat näin osia samasta todellisuudesta.<sup>5</sup> Immanuel Kantiin ajattelun lähtökohta oli, että todellisuus on itsessään jotain, joka aistittaessa järjestetään ilmiöksi. Kuten Kari Enqvist huomauttaa, Kant ei etene päättelyissään loppuun asti huomauttaessaan, että avaruus ja aika eivät kuulu näihin ominaisuuksiin, vaan ne ovat olemassa jo kokemusta edeltävinä. Kantiin mukaan me voimme kuvitella, ettei avaruudessa ole mitään, mutta emme voi kuvitella, ettei olisi avaruutta.<sup>6</sup> Kant ei kuitenkaan perustele tätä väitettä. Se, että emme voi kuvitella, ettei avaruutta ole, antaa jo lähtö- olettamuksena sen, että meillä on tietoisuus avaruuden olemassaolosta, joka taas on mitä ilmeisemmin kulttuurin mukanaan tuoma tieto.<sup>7</sup> Näin ollen kantilaisuuden yksi peruskivistä näyttää murenevan, koska ajatusrakennelma edellyttää jonkinlaisen geeneihin syötetyn maailmanmallin olemassaoloa. Mielenkiin- toiseksi tilanteen tekee se, että huolimatta kantilaisuuden heikosta teoreettisesta lähtökohdasta, Lévi- Straussin metodinen analyysi näyttää toimivan. Hänen mukaansa ”aistinelimet prosessoivat ärsykeitä ja raakamateriaalia havainnoiksi ja empiiriseksi tiedoksi. Tämän jälkeen mieli ja ajattelu prosessoivat edel- leen empiiristä tietoa. Ajattelu työstää strukturaalisesti sitä, mikä alun perin jo oli strukturaalista. Tämä on mahdollista vain sikäli kuin ruumiin ja ajattelun havaitsemat esineet ovat osa yhtä ja samaa todellisuut- ta”<sup>8</sup>. Hänen ajattelunsa näyttää viittaavan vankasti siihen, että havainnot ja nähty todellisuus ovat yhtene- vät. Olen edellä osoittanut, ettei näin välttämättä ole. Mutta pitääkö ehdoton vastaavuus sitten asettaa väistämättä yhdeksi toteuttavaksi alkuehdoksi? Ei, sillä havaittu maailma toki näyttää yhdenmukaiselta havainnon kanssa. Ellei näin ole asianlaita, ihminen muuttaa havainnoinnin tulkintaa. Immanuel Kant kirjoittaa Prolegomenassaan, jonka hän laati eräänlaiseksi ”Puhtaan järjen kritiikin” helpotetuksi laitok- seksi: ”aistien asia on havainnoida, ymmärryksen asia on ajatella. Ajattelu puolestaan merkitsee mieltei- den yhdistämistä samassa tajunnassa. Tämä yhdistäminen tapahtuu joko vain subjektin kannalta ... tai sitten se toteutuu absoluuttisesti”<sup>9</sup>. Puhuttaessa Lévi-Straussin kantilaisuudesta ja ylipäänsä Kantiin ha-

<sup>1</sup> Narratologian kehityksestä esim. Chatman 1988.

<sup>2</sup> Petitot'n mallista kts. Petitot 1992.

<sup>3</sup> Tässä ja luvun 3.3. otsikoissa käytetyt termit paradigmaattinen ja syntagmaattinen perustuvat Hongon (1980, s.27 ed.) esittämään strukturaalianalyysikirjoitukseen. Käsitteiden suullisen kerrontarakenteen tässä vain siltä osin, kun sillä on vaikutusta myöhempään analyysiini. Rakenneselostuksia on julkaistu eri folkloristisissakin tutkimuksissa niin paljon, etten katso tässä olevan aihetta laajempaan katsaukseen. Sen sijaan painotan enemmän visuaalisen kerronnan metodiikkaa, koska sen käsittely tämän alan tutkimuksissa on suppeampaa.

<sup>4</sup> sit. Sivenius, s. 157.

<sup>5</sup> Lévi-Strauss 1983, s. 287 ed.

<sup>6</sup> Enqvist, s.140.

<sup>7</sup> Jos esimerkkinä käytetään vaikkapa Platonin kaksiolotteisessa maailmassa eläviä luolaihmisistä, heillä ei varmaan- kaan ole selkeää tietoa avaruuden olemassaolosta. Kun Kant toteaa, että pystymme annetun ennakkotiedon valossa havaitsemaan kaiken avaruus-aika-tilassa, hän olettaa jonkinlaista, vaikkapa jumalallista ennakkotietoa, jota ei kui- tenkaan pystytä todistamaan. Varsinkin aika on ilmeisesti kulttuurin mukanaan tuoma ominaisuus, ajatellaanpa vaikka kaikkia niitä eri aikakäsityksiä, joita maapallolla vielä vallitsee.

<sup>8</sup> Lévi-Straus 'A View from Afar', sit. Sivenius, s. 157.

<sup>9</sup> Kant 1997, s.111.



vaintoluokittelusta on otettava ehdottomasti huomioon se, että Kantin ajatukset syntyivät 1700-luvun lopussa. Oli kuluva vielä yli sata vuotta siihen hetkeen, jolloin hollantilaisfyysikko Pieter Zeeman teki kuuluisat magneettikokeensa ja toi näkymättömän maailman käsityksen tiedemaailmaan. Katson, että Kant jo omassa ajattelussaan jätti avoimeksi mielen itsenäisen säätelyn mahdollisuuden siinä tieteellisessä viitekehityksessä, joka hänen aikanaan vallitsi. Lévi-Straussin esittämä homogeenisen vastaavuuden malli puolestaan on oikea, mikäli tarkastelukohteena on havainnon tehnyt subjekti, sillä ihminen pystyy näkemään todellisuuden vain merkkien läpi ja samalla nämä merkit ovat osa jostain suuremmasta merkkirakenteesta.<sup>1</sup> Lévi-Straussin käyttämä paradigmaattinen analyysi ottaa huomioon kertomuksen avaintapah- tumat, joiden keskinäisestä suhteesta paljastuu kertomuksen perimmäinen tarkoitus. Näin kerrontaraken- teen tutkimus ulottuu merkitykseen asti.<sup>2</sup>

Ranskalaisen jälkistrukturalismin yksi tunnetuimmista hahmoista on Roland Barthes. Hänen ajatteluta- pansa oli marxilainen ja kuten Mytologioita-teoksen suomentaja Panu Minkkinen toteaa, osa Barthesin kirjoituksista vaikuttaa vanhentuneelta.<sup>3</sup> Hän kuitenkin nosti esiin kertomuksen merkityksen koko ihmis- kunnan historiassa toteamalla, että kertomus on kaiken suullisen, kirjoitetun ja visuaalisen esitystavan pohjana.<sup>4</sup> Nämä jäljittelevät taiteet sisältävät aina kaksi sanomatyyppeä eli denotatiivisen, varsinaisen sanoman sekä sivumerkityksen omaavan konnotatiivisen sanoman. Tästä kuitenkin valokuva tekee poik- keuksen, sillä se sisältää vain denotatiivisen viestin. Vasta siinä vaiheessa, kun valokuva mielletään tai- teen osaksi, siihen liitetään myös konnotatiivinen sisältö.<sup>5</sup> Barthesin semioottisen ajattelun ydin käy ilmi selkeästi seuraavasta:

”...tarkastelemme objekteja yksinomaan suhteessa niiden merkitykseen ilman että otamme huomioon, ainakaan pysyvästi tai ennen kuin järjestelmä on analysoitu niin pitkälle kuin mahdollista, muita näitten objektien determinanteja (psykologisia, sosiologisia tai fyysisiä), emme saa missään tapauk- sessa vähätellä niitä, sillä ne ovat relevanttisesti toinen toisestaan riippuvaisia, mutta meidän tulee kä- sitellä niitä semioottisin termein, jotka asettavat niiden paikan ja funktion merkitysjärjestelmässä.”<sup>6</sup>

Barthes on tässä eräässä mielessä vastakkain Lévi-Straussin kanssa ja samalla myötämielinen yleisen jälkistrukturalistisen ajattelun kanssa siitä että teksti eivät sellaisenaan ole ulkomaailman homogeenisia heijastumia, vaan tärkeimmäksi itse analyysivaiheessa nousee tekstin itsensä merkityskenttä. Konnotati- viset koodit ovat niitä elementtejä, joiden avulla erilaiset yhteiskunnalliset käytänteet, uskomukset ja säännöt tulevat kielen ja kulttuurin avulla osaksi ihmisen todellisuutta. Koodit muodostavat toistensa kanssa lomittuvan verkon<sup>7</sup>, joka ulottuu vähintään merkitysyhteisön alueelle, mutta joka voi olla myös globaali. Lévi-Straussin avainteema on vastakohta-asettelu: ihminen ajattelee binaarisesti ja sen vuoksi hänen valintansa ovat tyyppiä joko/tai, kyllä/ei<sup>8</sup>. Kielestä muodostuu näin luokittelujärjestelmä, jolla vastakohtaparit ilmaistaan. Koska maailmassa on tilanteita, jotka eivät asetu selkeiksi vastakohtapareiksi, termillä ‘sopimaton luokka’ kutsutaan niiden väliin jäävää harmaata vyöhykettä. Asetelma perustuu de Saussuren malliin kielen kaksitasoisesta olemuksesta. Hän erotti ensiksikin languen, melko muuttumat- toman kielen rakenteen sekä parolen, kielen käyttämisen. Toisekseen merkkitasolla on löydettävissä sig- nifier, merkitsijä eli merkki sellaisenaan kuin se nähdään, sekä signified, merkitys, se johon signifier viittaa. Näiden keskinäinen suhde määräytyy hallitsevan struktuurin avulla.

Strukturalismin ja ihmisen luomiskyvyn kritiikkiä on esittänyt ontologiselta pohjalta ja pääosin sävellyk- siin liittyen Jerrold Levinson. Kun ajattelijat ovat pohtineet kielen mahdollisuutta kuvata todellisuutta, Levinson laajensi tämän skeptismin teosten rakenteisiin. Itseasiassa Levinsonin teorian alku voidaan

<sup>1</sup> Hietala 1997, s. 117.

<sup>2</sup> Honko 1980, s.27-28, perusteet myös Lévi-Strauss, s.31 - 97.

<sup>3</sup> Minkkinen, s. 11.

<sup>4</sup> Hietala 1993, s.81.

<sup>5</sup> Barthes 1984, s. 123 - 124. Vaikka Barthes myöhemmin artikkelissaan hieman lieventää sanomaansa, hänen näkö- kantaansa ei voi pitää täysin oikeana (tai ehkä se on liian sidottu omaan aikaansa). Valokuvaus, fotografia, on kirjai- mellisesti ‘valolla kirjoittamista’ ja puhtaan denotatiivisuuden täyttävät kuvat ovat harvassa. Ehkäpä sellaiseksi voisi kutsua vaikka vanhojen hiukkaskiihdyttimien kuplakammioista otettuja ‘kuvia’ tilanteessa, jossa atomi hajoaa alkeis- hiukkasiksi. Sellaiseen kuvaan on vaikea liittää konnotatiivisuuden elementtejä. Barthes toteaa, ettei lehtikuva ole koskaan taiteellinen kuva. Lehtikuvaajat ovat tästä varmaan täysin toista mieltä. Kuvan rajaus, kuvaushetki ja jul- kaistavaan kuvaan liittyvä toimitussihteerin tai taitajan valinta tuovat siihen konnotatiivisia elementtejä jo ennen kuin kuvan katselija liittää siihen oman subjektiivisen selityksensä. Lehtikuvista kts. esim. Saves, s. 25 ed.

<sup>6</sup> Barthes 1967, s.95.

<sup>7</sup> Hall, s. 330.

<sup>8</sup> Virtanen 1988, s.37;Fiske, s.152 ed.

jäljittää Barthes'n S/Z-analyysiin ja lopulta aina Lévi-Straussin alkuperäiseen ajattelumalliin. Siinä missä Barthes'n malli lähti taiteen vastaanottajan toiveista, Levinson tarkasteli taidetta sinänsä. Hänen mukaansa teokset eivät voi koostua struktuureista, koska se johtaisi siihen, ettei tekijä olisikaan teoksen luoja. Teoksen rakenteet ovat olleet olemassa jo ennen kuin teos on saatettu maailmaan.<sup>1</sup> Teos on näin ainoastaan viime kädessä säveltäjän määräisenä aikana synnyttämä äänistrukturin ja esityskeinojen muodostama symbioosi.<sup>2</sup> Ajatuksena tämä on mielenkiintoinen, koska se palaa eräänlaisten arkkimyyttien tasolle. Levinsonia mukaillen voisi sanoa, että kaiken taiteen takana piilee ihmisen olettamus jumalaisista voimista. Nämä voimat ilmenevät ihmisen ajattelussa sellaisessa perusfunktionaalisessa muodossa, että ne manifestoituvat vain yhden määräisen strukturin eri variaatioina. Tämä mahdollistaisi näin myös suullisen perinteen kantamuotojen löytämisen.

Kuitenkin todellisuuden näkeminen 'merkkien läpi', ilmaisun kautta, on käyttökelpoisin tarjolla oleva vaihtoehto. 'Annettujen rakenteiden' mallit lähestyvät vanhaa vitsiä englannin kielen sanakirjan ja Shakespearen tekstien samanlaisuudesta, edellisessäkin ovat jo Shakespearen draamat olemassa kunhan sanat vain laitetaan oikeaan järjestykseen. Tekstien, musiikin ja ylipäänsä kaiken ilmaisun täytyy koostua struktuureista, koska muutoin ilmaisu ei avaudu lukijalle. Sellaiset kirjalliset teokset, joissa struktuureita on pyritty murtamaan, kuten James Joycen *Finnegan's Wake* jäävät yleensä aukeamatta ja tuloksena on toteamus, jonka absurdismin johtohahmoksi nimetty Samuel Beckett kiteytti *Millaista on novellinsa kertojahahmon hokemaan* "jotakin vikaa tässä nyt on jossakin vikaa" tämän yrittäessä selvittää minäkuvaansa ja elämän tarkoitusta sekä ennen muuta omia muistikuviaan.<sup>3</sup>

### 3.2.1. Merkityksen ongelma

Mikä loppujen lopuksi on se merkitys, jonka paradigmaattinen analyysi haluaa tavoittaa? Onko tämä merkitys riippumaton tulkitsijasta ja kulttuurista vai vaihteleeko se analysoitavan kertomuksen mukaan? Entä mistä löytyy puolueeton tulkitsija, sellainen, joka osaa erottaa nyky-yhteiskunnan merkitykset erilleen arkaaisista muodoista, ajasta jolloin, kuten Charles Taylor toteaa, "Kotka ei ollut vain muuan lintulaji vaan lintujen kuningas"<sup>4</sup>. Merkitys voi syntyä vain tilanteessa, jossa aistimme vastaanottavat jotain tietoa ja joka sitten aivoissamme, verrattuumme sitä johonkin, aikaansaa merkityksen. Merkitys on havainnoinnin tuote ja vaatii elollisen havainnoitsijan, sillä elottomassa luonnossa tai sellaisessa fysikaalisessa maailmassa, jossa ei ole havainnoitsijaa, ei liioin synny merkityksiä. Lisäksi joutuu olettamaan, että aistihavainnon tehneellä oliolla on jotain, johon tapahtumatta verrata. Tämä 'jotain' voi olla ainoastaan geneettisellä tasolla, vaistona, ei välttämättä tiedostettuna, mutta sekin vaatii aina elollisen kohteen. Tästä eroavasti 'merkitys' käsitteenä viittaa aina substanssin ulkopuolelle, toisin sanoen se on käsitteenä abstraktinen sillä tasolla, ettei sillä ole erityisesti mitattavaa suuretta, mutta samalla konkreettinen siksi, että merkitys voidaan ilmaista. Inhimillisessä kulttuurissa merkitykset kulkevat merkitysyhteisöjen kautta, jossa ne vasta täydellisesti ymmärretään<sup>5</sup>. Kuitenkaan kaikista niistä havainnoista, joita teemme, vain murtoosa muodostaa sellaisen informaation, jonka tietoisesti havaitsemme.<sup>6</sup> Toisaalta ihminen muistaa kaikki tapahtumat, mutta hän ei kykene palauttamaan niistä kaikkia aktiivisesti mieleensä.<sup>7</sup> Voitaneen siis olettaa, että ihmisen käyttäytymistä ohjaa kaikki se, mitä hänelle on tapahtunut siitäkin huolimatta, että osa kokemuksista säilyy tiedostamattomina.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Levinson, s. 5 ed.

<sup>2</sup> mts. 20.

<sup>3</sup> Uudehko selvitys sanojen merkityskuvailevaisuudesta esim. Kangasniemi, s.27 ed.; samoin aiheeltaan mielenkiintoinen, mutta valitettavan pinnallinen tutkimus näkövammaisten maailmankuvasta kts. Honkanen&Vartio.

<sup>4</sup> Taylor, s.35.

<sup>5</sup> Suojanen 1982 s. 170 - 172.

<sup>6</sup> Rose, s.121.

<sup>7</sup> mts.134.

<sup>8</sup> A.R.Lurija on kirjoittanut mielenkiintoisen tapauselostuksen miehestä, jolla oli ilmiömäinen muisti. Hänen muistinsa toimi graafiselta pohjalta, toisin sanoen hän muodosti kuvan kohteesta ja pystyi sen avulla toistamaan kohteen tiedot. Kuitenkin hänen kykynsä ymmärtää vertauksia, kielikuvia ja saman sanan eri sisältöjä oli erittäin puutteellinen (Lurija, s. 80 ed.). Mikäli tieto on yleistettävissä, sen sisältämä tieto on kiehtova. Ihmisellä ei ole juurikaan kielenulkoista ajattelua ja valtaosa sanoista sisältää konnotatiivisen osan, joka usein välittyy graafisena. Mikäli muistaminen ei kuitenkaan ole yksinomaan synesteettinen ominaisuus, voidaan kysyä, mihin ne sanat muistiyksiköissämme takeruvat, joihin grafiikkaa ei liity. Tämä on mielestäni ratkaisevan tärkeä ominaisuus pohdittaessa juuri merkitysten rakentumista

olettaa, että ihmisen käyttäytymistä ohjaa kaikki se, mitä hänelle on tapahtunut siitäkin huolimatta, että osa kokemuksista säilyy tiedostamattomina.<sup>1</sup>

Roland Barthesin mukaan semiologian<sup>2</sup> huomio ei kohdistu muotojen sisältöön, vaan niiden merkityksen-antoon. Näin jaottelun mukaan voidaan yhdelle ilmaisulle saada kaksi eri sisällöllistä merkitystä, konkreettinen ja abstraktinen. Hän erottaa näin merkitsijän, merkityn ja merkin ja jäsentää Ferdinand de Saussuren järjestelmän kuvaamalla merkityn käsitteeksi, merkitsijän akustiseksi tai psyykkiseksi kuvaksi ja katsomalla niiden välistä suhdetta kuvaavan osan merkiksi.<sup>3</sup> Barthesin esimerkki tulkinnasta on esimerkiksi seuraava: ranskalaisen aikakauslehden kansikuvassa sotilaspukuinen musta mies tekee kunniaa Ranskan lipulle. Tämä on kuvan merkitys. Kuvaa katsoessa ajattelee Ranskan sotilasmahtia, sitäkin, kuinka siirtomaan asukas haluaa palvella ja kunnioittaa Ranskaa. Kuvassa on siis merkitsijä, joka koostuu useasta eri merkistä, merkitty (sekoitus Ranskaa ja sotilaallisuutta) ja lopulta merkityn läsnäolo todentuu merkitsijän kautta.<sup>4</sup> Ludwig Wittgensteinin mukaan taas lauseen merkitys on yhtä kuin sen käyttö kielessä.<sup>5</sup> Pohdin tätä Wittgensteinin oman esimerkin mukaan. Hänen mukaansa "[a]rvoitusta ei ole olemassa. Jos jokin kysymys voidaan asettaa, siihen voidaan myös vastata<sup>6</sup>". Lause saattaa olla filosofisesti tosi, mutta sen merkitys muutoin on kyseenalainen, ellei sitten vastaukseksi katsota toteamusta "emme tiedä". Näin ollen lauseen merkitys todentuu vain filosofiassa - tai ehkäpä vielä varmemmin vain wittgensteinilaisessa filosofiassa. Mikäli Wittgensteinin lauseeseen lisätään ehto, jonka mukaan oikein asetettuun kysymykseen voidaan vastata, lause todentuu aina<sup>7</sup>. Wittgenstein perusti väitteensä loogisen positivismiin oppirakennelmaan, jonka perusehto oli, että lauseet ovat merkityksellisiä vain, mikäli niiden totuus voidaan empiirisesti osoittaa. Tätä rajausta on pidettävä liian tiukkana, sillä kielenkäytön ehtoihin ja mahdollisuuksiin on laskettava myös ei-reaalinen merkityksellisyys.

Jacques Derridan mukaan "kaikki kokemus on merkityksen kokemusta. Kaikki mikä ilmenee tietoisuudelle, kaikki mikä ylipäänsä on jonkin tietoisuuden tarkasteltavana, on *merkitystä*... 'merkitys' on henkinen tai järjellinen *idealiteetti*, jonka on mahdollista yhdistyä signifioivan aistimellisen puoleen<sup>8</sup>". Hänen mukaansa mikään kielen merkki ei voi viitata ulkomaailmaan, koska sen todellisuutta on mahdotonta saada selville. Merkitys voi siirtyä vain kommunikaatiotilanteessa ja vain sellaisten subjektien välillä, joiden läsnäolo on muodostunut ennen merkityksen muodostumista.<sup>9</sup> Viime kädessä tämä malli vaatisi lähettäjän, esimerkiksi Logoksen, jolla olisi ymmärrys kieli-ilmiön perimmäisestä luonteesta. Teknisenä yhteenvetona voi todeta, että merkitykset välitetään aina kielellisesti ja ne ilmaistaan muodoilla<sup>10</sup>.

Edelläolevan valossa voi miettiä, mitä merkitystä kielellisellä tasolla on esimerkiksi sillä, että Émilie Durkheimin mukaan uskonto on sosiaalista<sup>11</sup>. Pohjimmiltaan kieli on järjestäytymätön yksikkö. Pelkäämään suomen kielessä on satoja tuhansia sanoja ja uudissanoja tulee jatkuvana virtana. Kieli on samalla jatkuvasti uudistuva yksikkö. Suoranaisia lainauksia lukuunottamatta tässä oleva kirjoitus on ainutlaatuista. En ole koskaan kirjoittanut täsmälleen samalla tavoin ja todennäköisesti en vastaisuudessakaan tule kirjoittamaan niin, että täsmälleen vastaavat lauseet toistuvat. Tästä järjestäytymättömästä yksiköstä kielen käyttäjä poimii tarkoituksiaan vastaavia sanoja ja sijoittaa ne enemmän tai vähemmän kieliopin vaa-

<sup>1</sup> A.R.Lurija on kirjoittanut mielenkiintoisen tapauselostuksen miehestä, jolla oli ilmiömäinen muisti. Hänen muistinsa toimi graafiselta pohjalta, toisin sanoen hän muodosti kuvan kohteesta ja pystyi sen avulla toistamaan kohteen tiedot. Kuitenkin hänen kykynsä ymmärtää vertauksia, kielikuvia ja saman sanan eri sisältöjä oli erittäin puutteellinen (Lurija, s. 80 ed.). Mikäli tieto on yleistettävissä, sen sisältämä tieto on kiehtova. Ihmisellä ei ole juurikaan kielenulkoista ajattelua ja valtaosa sanoista sisältää konnotatiivisen osan, joka usein välittyy graafisena. Mikäli muistaminen ei kuitenkaan ole yksinomaan synesteettinen ominaisuus, voidaan kysyä, mihin ne sanat muistiyksiköissämme takertuvat, joihin grafiikkaa ei liity. Tämä on mielestäni ratkaisevan tärkeä ominaisuus pohdittaessa juuri merkitysten rakentumista

<sup>2</sup> Semiologiaksi kutsutaan sitä tutkimussuuntaa, joka keskittyy merkitysten muodostumisien käytäntöön.

<sup>3</sup> Barthes 1994, s.176 - 177.

<sup>4</sup> mts.179. Toisaalta Barthes (1968) tuo esiin myös metakielen, joka aktualisoituu aina, kun puhemielessä joudutaan etenemään käsitejärjestelmästä toiseen, hän lopulta päätynee tulokseen, ettei mitään lopullista merkitystä olekaan (Hietala 1993, s.72).

<sup>5</sup> sit. Stenius, s.125.

<sup>6</sup> Wittgenstein, § 6.5.

<sup>7</sup> Avoimeksi tosin jää se, miten kysymys asetetaan oikein.

<sup>8</sup> Derrida 1988, s.37 - 38.

<sup>9</sup> mts. 31-32.

<sup>10</sup> Karlsson, s.184.

<sup>11</sup> Durkheim, s.32

timusten mukaan peräkkäin. Näin hänen kielensä alkaa järjestäytyä. Kun tällä osin järjestäytyneellä muodolla sitten ilmaistaan merkitys, vähenee järjestäytymättömyys myös vastaanottajalla. Katson, että merkitysten tärkein ominaisuus on entropian vähentäminen, jolloin informaatio samalla vastaavasti lisääntyy. Satunnaisesti valitussa sanarykelmässä ei ole lainkaan informaatiota eikä niin ollen myöskään merkitystä. Koska ihmisen yksi luontaisista ominaisuuksista näyttäisi olevan järjestyksen tarve, sitä saavutetaan informaation kasvaessa eli annettaessa asioille, lauseille ja sanoille merkityksiä. Todetessaan uskonnon sosiaalisen luonteen Durkheim on samalla lisännyt meidän informaatiotamme eli se on toteamuksen merkitys. Se, miksi en halua mielelläni antaa merkitykselle suurempaa jalansijaa, on se, että edellä olevien toteamuksien mukaan merkitys tässä viitekehyksessä näyttäisi olevan varsin subjektiivinen asia. Wittgensteinin ”arvoituksia ei ole”-toteamuksen ainoaksi merkitykseksi (informaation kasvun lisäksi) näyttää jäävän se, että hän oli omasta mielestään oikeassa, mutta ei varmaankaan kaikkien mielestä. Barthesin esimerkki Ranskan lippua tervehtivästä sotilaasta toi hänelle oman mielleyhtymän ja loi merkityksen, joka ei välttämättä Ranskan ulkopuolella tai nykyhetkellä enää ole sama.

Tapio Nisula kertoo Edward Brunerin artikkelista, joka tarkastelee Pohjois-Amerikan intiaanikulttuurien häviämistä koskevia teorioita.<sup>1</sup> Teorioitten tulokset ja samalla niiden merkitykset eroavat toisistaan, koska ne näyttävät heijastavan tutkimuksien tekoajan arvoja, oletuksia ja asenteita. Historia ei ole muutoinkaan mikään jatkumo, vaan se koostuu eri kausista ja niiden väliin jäävistä aukoista. Historiaa ei liioin voi palauttaa, ei edes henkilökohtaisella tasolla.<sup>2</sup> Kun vieraan kulttuurin menneen ajan toimintaa yritetään palauttaa päättelemällä sen merkitys, kyse on loppujen lopuksi varsin subjektiivisesta näkemyksestä, joka voi olla oikea, mutta yhtä hyvin se voi olla vääräkin.

### 3.3. Syntagmaattisen strukturalismin pääpiirteitä

Syntagmaattinen teoria perustuu tekstin kronologiseen ja lineaariseen rakenteeseen. Mallin oppi-isänä mainitaan usein Vladimir Propp, joka rakensi mallin venäläisten kansansatututkimuksiansa pohjalle. Lähtökohtanaan hän käytti järjestelmää, jossa juonen tapahtumakohtien sijoitus suhteessa kokonaisuuteen oli ratkaiseva. Hän huomasi, että kaikkien satujen syntagmaattinen pohjakaava oli yhtenevä, toisin sanoen sadut olivat vain toistensa variantteja. Kaiken kaikkiaan perusfunktioita oli Proppin mukaan 31. Syntagmaattinen rakenneanalyysi tuotti hänen mukaansa seuraavat väitteet: 1) Funktiot toimivat satujen rakennepalikoina, 2) Funktioita on pieni, rajallinen määrä, 3) ne esiintyvät aina samassa järjestyksessä ja 4) ihmesadut ovat palautettavissa yhteen muotoon.<sup>3</sup> Toinen huomiota saanut ryhmä oli satujen toimijat, niissä esiintyvät henkilöahmot. Näitä hän löysi seitsemän.<sup>4</sup> Propp hahmotti motiivien merkityksen sadun etenemiseen tärkeämmäksi kuin sen, mitä ne lopulta itsestään olivat. Sama päti aktantteihin: tärkeämpää oli päähenkilön toimiminen kuin se, mitä hän on. Tämä katsantokanta perustui siihen satutyypin luomaan henkilökaavaan, jossa päätekijänä oli nimenomaan henkilön teot. Proppin metodin tiivistelmän voisi pitää sitä, että funktiot muodostavat syntagman, aktantit sen paradigman.<sup>5</sup>

Proppin malli on saanut vastaanottaa kritiikkiäkin. Erityisesti on arvosteltu hänen päätelmiensä löysyyttä ja sitä, etteivät sadut istu kunnolla hänen kaavioonsa tai mikäli kaaviota ja tulkintaa venytetään, siihen sopivat melkein kaikki satutyypit, jopa kertomuksiakin.<sup>6</sup> Tuloksena näyttäisi olevan se, etteivät monet välillisesti semantiikkaa käsittelevät kirjat enää edes mainitse Proppia<sup>7</sup> tai sivuuttavat hänet ohimennen. Hänen ajatuksensa kuitenkin ainakin välillisesti innoittivat narratologian syntyä. Se käytti perustanaan Proppin teoriaa, mutta lisäsi runsaasti rakenteellisia tekijöitä tekstin analyysiin. A.J. Greimas tiivisti Proppin henkilögalleriaa ja toi mukaan aktantin käsitteen. Hänen teorjansa tulkinnat näyttävät hieman hakevan aktantin tarkkaa määritelmää. Terry Eagleton määrittelee sen struktuuriseksi yksiköksi<sup>8</sup>, kun taas Lehtonen henkilöittää termiä enemmän<sup>9</sup>. Greimasin teorian pohjalta aktanttia voinee pitää enemmän

<sup>1</sup> Nisula, s.36 - 37.

<sup>2</sup> Rose, s.121.

<sup>3</sup> Propp, s.20 ed.

<sup>4</sup> mts. 72 ed.

<sup>5</sup> Propp, s. 99 ed.

<sup>6</sup> Arvostelusta esim. Honko 1980, s. 28 - 29, Apo&Pentikäinen, s.43 ed.

<sup>7</sup> Näin esim. Fiske.

<sup>8</sup> Eagleton, s. 133.

<sup>9</sup> Lehtonen, s. 106.

abstraktiona, kun taas tarinan aktori (acteur) henkilöityy enemmän. Aktantteja on joka tapauksessa kuusi: subjekti, objekti, lähettäjä, vastaanottaja, vastustaja ja auttaja<sup>1</sup>. Määrä on sikäli matemaattinen, että fyysisessä ilmentymässä aktantit voivat olla sekoittuneena, siten että yhdellä aktorilla on useampia aktantteja.

Strukturalismin pohjalta kehittynyt narratologia kehitti kerrontaan painottuneita tutkimusmetodeja. Yksi uuden tulkintasuunnan edustajista on Gérard Genette. Hän pyrki kaikin tavoin etäännyttämään kertomuksen siten että strukturalismille tyypillinen teoreettinen ja osin abstrakti käsittelytapa ei liitä tulkintaa miinhinkään tiettyyn teokseen tai edes kirjallisuudenlajiin<sup>2</sup>. Genetten mukaan kertomus on kolmen eri osatekijän tulos, jossa narratologian tehtävänä on analysoida näitten osatekijöitten suhdetta. Osatekijät jaetaan kolmeen ryhmään eli tarinaan, jolla tasolla tapahtumat kertomuksessa esiintyvät, juoneen eli todelliseen tapahtumakronologiaan sekä kerrontaan.<sup>3</sup> Tämän lisäksi tarkastellaan viittä kerronnan rakennetta, kuten esimerkiksi aikaa, toistoa ja perspektiiviä. Genetten analyysi on sikäli yleisestä linjasta poikkeava, ettei hän näytä pyrkivän Proppin tavoin yhteisen kerrontanimittäjän löytämiseen, mutta samalla hän näyttää irrottautuvan tiukasta formaalisuudesta.

### 3.4. Strukturalistiset elokuvateoriat

Kirjallisuus- ja elokuvatieteen tutkimuksen, strukturalismin ja jälkistrukturalismin yhdistävä henkilö ei ole filosofi eikä taideteoreetikko, vaan psykoanalyytikko Jacques Lacan<sup>4</sup>. Kun etsitään väylää, joka voisi yhdistää sana- ja kuvataiteet toisiinsa, häntä ei voi ohittaa siinäkään mielessä, että uusien elokuvateorioitten ymmärtäminen vaatii Lacanin ajatusten tuntemista. Hänen lähtökohtansa oli kieli. Kun A.J.Greimas katsoi, että Proppin aktenttiparin subjekti-objekti välillä suhde ilmenee haluna, Lacanin mielestä koko inhimillinen kieli toimii yksinomaan halun täydentämiseksi. Kielen synty aiheuttaa samalla siirtymän pois todellisuudesta, koska kun lapsi siirtyy kielenoppimisen ikävaiheeseen, hän samalla siirtyy imaginaarisesta<sup>5</sup> tilasta symboliseen järjestelmään, jonka muodostavat ennaltamäärätyt yhteiskunnalliset rakenteet. Samalla lapsi huomaa, että sen maailma rakentuukin kielellisistä merkityksistä, joita on loputtomasti. Tässä Lacan on lähellä Jacques Derridan ”kaksoileikki”-käsitettä, jonka mukaan tekstin sisään kirjoitetaan se, mitä ensin yritettiin hallita ulkopuolelta<sup>6</sup>. Lapsi saa huomata, että kielen sanan merkitys on objektin itsensä ulkopuolella ja tämä johtaa vähitellen siihen, että ihminen yrittää metaforalla paikata metaforaa. Sanat eivät koskaan vastaa todellista merkitystä eikä todellinen merkitys sanoja. Kun ihminen puheessaan käyttää minä-sanaa, hän ei kuitenkaan pysty viittaamaan ‘minän’ koko olemukseen, vaan ainoastaan käyttämään siitä sovitua merkkiä, joka toimii holistisen ‘minän’ sijaisena. Sama koskee koko maailmaa, koska sitä ymmärretään ja hahmotetaan vain ‘toisen’ luoman järjestelmän, kielen, kautta. Puheessaan kielenkäyttäjät kiinnittää sanat merkityksiin, mutta Lacanin mukaan tällöinkin pääsemme vain tahraiselle kielentasolle, koska täysin puhdasta merkitystä ei voi saavuttaa. Kielellinen maailma ei ole omaa aikaansaannosta, vaan ‘toisen’ luoma. Tämä johtaa edelleen siihen, ettei ihminen lopultakaan ole oman itsensä herra. Kristinuskon painottama käsite tahdonvapaudesta on mahdottomuus, koska ‘minä’ ei ole itsessään vapaa. Se ilmaisee itseään vain ‘toisen’ luomaa käsitevarastoa vasten. Tähän käsitevarastoon kuuluvat sellaiset tekijät kuin kulttuuri, kieli ja sosiaalinen järjestelmä. Näin ‘minä’ ei koskaan pysty luomaan mitään omintakeista, koska hän on ‘toisen’ tuote<sup>7</sup>. Näin päädytään tilanteeseen, jonka Friedrich Nietzsche jo vuosikymmeniä aiemmin kiteytti otsikoidessaan Götzen-Dämmerungin yhden jakson nimellä ”Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde”.

Tämä suppea johdanto on tarpeen, jotta Roland Barthesin huomattava teoriaessee ”La mort de l’auteur”(1968) ymmärretään oikein tapahtuneen valossa. ”Tekijän kuolema” merkitsi hänen mukaansa sitä, että tekijäjumalaa ei enää ollut. Barthesin ajattelussa näyttäisi tapahtuneen selkeä muutos. Hän var-

<sup>1</sup> Greimas 1980, s.196 ed. Proppilla roisto, lahjoittaja, auttaja, etsitty henkilö, liikkeellelähettäjä, sankari ja valesankari.

<sup>2</sup> Koskela&Rojola, s. 57.

<sup>3</sup> Genetten analyysi ei ole kovin selkeä, osoituksena siitä erot hänen komponenttitulkinnoissaan (Koskela&Rojola, s.57; Lehtonen, s.109 ja Eagleton, s.133 - 134.).

<sup>4</sup> Lacanin vaikeaselkoisesta ajattelusta laajempaa selvityksenä kts. esim. Hietala 1991.

<sup>5</sup> Lacan ymmärsi imaginaarisena tilana vaiheen, jossa tyypillistä on kaikkien suhteitten kaksinaisuus sekä samaistumiset. Lapsen puutteen tunteen täydentävät sellaiset objektit, jotka eivät ole hänen itsensä, mutta joita hän ei liioin miellä jonkun toisen subjektin osiksi (Hietala 1994, s.110).

<sup>6</sup> Derrida, s.15.

<sup>7</sup> Hietala 1994, s. 114.

haisemmassa tuotannossaan esillä ollutta objektiivista tekstiä ei enää ole eikä enää käsitettä 'uniikki teos', koska kirjallisuuden intertekstuaaliseen luonteeseen kuuluu se, että kaikki tuotettu kirjallisuus on vain vanhojen kirjoitusten uutta työstämistä keskellä sanojen verkkoa. Barthes toteaa:

"Teksti tarkoittaa kudottua; mutta kun tähän asti olemme aina pitäneet tätä kudottua vain tuotteena, valmiina verhona, jonka takaa enemmän tai vähemmän peitettynä löytyy merkitys (totuus), nostamme nyt tästä kudoksesta esiin sen generatiivisen ajatuksen, että teksti kootaan, työstetään jatkuvan kustomisen tapahtumana<sup>1</sup>"

"Teksti on fetissiobjekti ja *tämä fetissi haluaa minut*. Teksti valitsee minut, ja se tekee tämän kokonaisilla näkymättömien valkokankaiden, valikoitujen juonikulkujen järjestelyllä: sanastolla, viittauksilla, luettavuudella jne., ja kadonneena tekstin keskelle (ei sen *taakse* kuten *deux ex machina*ssa) on aina Toinen, kirjailija<sup>2</sup>"

Viime kädessä Barthesin tulkinta siirtää vastuun lukijalle eikä lukijakaan enää ole yksilöllinen subjekti, vaan jonkinlainen kombinaatio kaikista niistä lukijoista, jotka aikojen myötä kirjoja ovat lukeneet. Samoin tekstin asema muuttuu. Barthesin *S/Z*, jossa hän tutkii Balzacin *Sarrasine*-kertomusta, osoittaa, ettei tekstikään enää itsessään ole strukturoitunut, vaan se strukturoituu vasta kun sitä tutkitaan.<sup>3</sup> Näin muutama vuosikymmenen aikana strukturalismi on palannut alkuasetelmiinsa - tai ehkä jopa tilanteeseen ennen alkuasetelmia. Tekijä näytti jopa tapauksessa kuolleen, mutta ei mikä tekijä tahansa, kuten Veijo Hietala muistuttaa<sup>4</sup>, vaan nimenomaan se jumalolento, joka vastasi itse merkityksien synnystä.

Tilanne vaikutti suoraan ja nopeasti myös elokuvateorioihin. Vaikutuskanavaa ei ilmeisesti ole laajemmin tutkittu, mutta lienee oletettavaa, että Barthes, joka oli -tai oli ainakin ollut- lähinnä marxilainen, vaikutti suoraan 1960-luvun ranskalaiseen elokuvatekijä- ja teoreetikopolveen, joista ensinmainituista käytettiin tuohon aikaan nimitystä "la rive gauche", vasenrantaalaiset. Nimitys ei johtunut yksinomaan siitä, että he asuivat Seinen 'vasemmalla' rannalla, vaan pikemminkin se viittasi heidän poliittisiin ambitioihinsa. Vastaavaa politisoitumista näkyi monessa paikassa. Filosofit Gilles Deleuze hyökkäsi Lacanin ajatuksia vastaan ja piti tiedostumattoman synnyinsyynä kapitalistista riistoa<sup>5</sup>. Suomessakin elokuvaohjaaja Risto Jarva joutui häpeissään poistumaan "Kun taivas putoaa"-elokuvan tiedotusopin opiskelijoille järjestetystä keskustelutilaisuudesta, kun opiskelijat katsoivat, että elokuvan merkitys syntyy vasta silloin, jos se käsittelee taloudellisia valtarakenteita, jota Jarvan elokuvassa ei ilmeisesti ollut tehty<sup>6</sup>. Auteur-käsitteen katoaminen elokuvasta oli kuitenkin suuri muutos. Auteur-teoria vallitsi ja hallitsi elokuvateoreettista tutkimusta jo 1940-luvulta lähtien ja varsinkin sodanjälkeistä ns. neorealisminkin kautta hallitsivat vahvat, nuoret ohjaajanimet kuten Vittorio de Sica ja Roberto Rossellini sekä erityisesti Ranskassa *nouvelle vague*'n, uuden aallon ohjaajat Louis Malle, Alan Resnais ja François Truffaut. Heidän merkitystään uudelle elokuvakerronnalle, jossa ohjaajan osuus korostui ja käsikirjoituksen vastaavasti väheni, on pidettävä erityisen merkittävänä.

Barthes ei toki ollut yksin syypää uuteen teoriaan. Yli kymmenen vuotta ennen "Tekijän kuolemaa" saksalainen, toisinajattelijana Frankfurtin koulukuntaan kuulunut Walter Benjamin pohti elokuvan asemaa ja korosti sen merkitystä vallankumouksen yhtenä välineenä. Kuuluisassa esseessään "Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakautena" hän toteaa, että taiteen uusinnattavuus muuttaa sen aseman. Katselijointen taantumuksellinen asenne Picasson maalausta kohtaan vaihtuu edistykselliseksi heidän katsoessaan Chaplinin elokuvaa. Taiteen elitistisyys katoaa kun siitä tulee massojen ominaisuutta.<sup>7</sup> Benjamin tuo keskusteluun myös *auran* merkityksen, joka kokemuksena "perustuu ihmisyyhteiskunnassa tavanomaiseen reagoitavan laajentamiseen tai ihmisen suhteissa elottomiin olioihin tai luontoon. Nähty tai nähdyksi

<sup>1</sup> Barthes 1993, s. 84 - 85. Kursivoinnit RB:n.

<sup>2</sup> mts, s. 39. Kursivoinnit RB:n.

<sup>3</sup> Barthes 1986.

<sup>4</sup> Hietala 1994, s.117.

<sup>5</sup> Koskela&Rojola, s.97.

<sup>6</sup> von Bagh, s.9.

<sup>7</sup> Benjamin 1977, s. 400 ed. Hänen esseensä vakiintunut otsikkosuomenos ei ole kovin hyvä. Se on käännetty ilmeisesti hänen esseensä englanninkielisestä nimestä "The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction". Alkuperäisen esseen nimi on kuitenkin 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (kursivointi minun). Benjamin ei esseessään puhu niinkään mekaanisesta jäljentämisestä kuin teoksen itsensä uusinnattavuudesta. Benjaminin esseekokoelman uudessa suomennoksessa (*Messiaanisia sirpailleita*) otsikko on oikein eli Taideteos mekaanisen uusinnattavuutensa aikakaudella.

itsensä uskova iskee katseen takaisin. Ilmiön auran kokeminen tarkoittaa sitä, että se varustetaan kyvyllä vastata katseeseen.<sup>1</sup> Aura-käsite vastaa filosofisesti siihen, miksi me katsomme kuvia. Kaikilla kuvilla, niin luonnon tuottamilla kuin keinotekoisillakin, on oma auransa. Se muodostaa etäisyyden kuvan ja katsojan väliin. Se on luonnon rituaalinen sakrifaatti.<sup>2</sup> Juuri uudennettavuutensa vuoksi se puuttuu mekaaniselta taiteelta, mutta elokuvassa sen asema on toinen. Näyttämöllä roolihenkilöstä virtaavaa auraa katselija ei pysty erottamaan näyttelijän omasta aurasta. Kun elokuvaa kuvataan, kamera korvaa yleisön. Tällöin näyttelijän sekä hänen esittämänsä hahmot aurat katoavat.<sup>3</sup> Mutta eikö elokuvan otos, loppuun asti harkittuine valoineen, asemointeineen ja kuvakulmineen sitten ole verrattavissa kenen tahansa taidemaalarin tauluun? Benjaminin mielestä vertausta ei voi tehdä, sillä siinä missä taidemaalari säilyttää etäisyyden maalaamaansa kohteeseen, elokuvan kuvaaja tunkeutuu kohteen sisään.<sup>4</sup> Samoin uudennettavalta taiteelta puuttuu yksi keskeinen elementti: sillä ei ole olemassaoloa ajassa eikä paikassa.<sup>5</sup>

Samoilla linjoilla Benjaminin kanssa oli Jean Baudrillard, joka tunnetaan paremmin yhteiskuntapoliittisista kirjoituksistaan. Hän pohti kuitenkin myös *simulacrumin*, simuloitun kuvan olemusta. Tällainen kuva on vaarallinen siksi, että se johtaa katsojan harhaan esittämällä todellisuutta, jota se ei kuitenkaan ole, vaan se itse asiassa estää sen, että katsoja huomasi todellisuuden kadonneen. Benjamin kirjoittaa piiloteituista kuvista. Kun kivikauden mies maalasi luolan seinään hirven kuvan, se oli hänen aikalaistensa nähtävissä, vaikka se olikin osoitettu jumalille tai hengille.<sup>6</sup> Nykyaika suosii piilotettua kulttitaidetta. Katedraalien korkeuksissa olevat patsaat ovat suurelta osin tavalliselle kansalle näkymättömissä, alttareiden kaikkien pyhimmissä sijaitsevat patsaat näkyvät vain papistolle. Baudrillard taas nostaa esille osittain vastakkaisen näkökulman puhuessaan tavallisen elämän kaavamaisuudesta. Hänen mielestään realistinen taide ei täytä taiteen kriteereitä, sillä kaikkeen taiteeseen kuuluu salaperäisyys. Kun kuva paljastaa kaiken, siinä ei ole enää mitään nähtävää.<sup>7</sup>

Lacanin psykoanalyttinen vaikutus tuntui suurempana siinä ideologiateoreettisessa tutkimussuunnassa, jonka alullepanijana pidetään Lacanin oppilasta Louis Althusseria. Hänen pohjaoppeinaan olivat psykoanalytiikka ja marxismi: ei liene liioiteltua sanoa, että Althusserin metodinen pohja on jo nyt varsin vanhentunut, vaikka hän itse kuolikin vasta vuonna 1991. Hänen ajattelustaan kannattaa kuitenkin nostaa esiin mielenkiintoinen subjekti/objekti-kanta. Tieto on tuotantoa. Teoreettinen tuotanto muodostuu kombinaatiosta, johon kuuluvat tutkittava objekti, käytössä oleva teoria ja metodi, sekä sosiaalis-ideologiateoreettiset historialliset suhteet. Objekti ei kuitenkaan ole täysin vapaasti valittavissa, vaan se määrittelee muun muassa yhteiskunnan ja tiedon suhde.<sup>8</sup> Samantapainen asema on yksilöllä. Hänet voidaan määrittää vain funktionaalisisuhteessaan yhteiskuntaan ja hänen paikkansa voi täyttää kuka tahansa muu vastaavat funktionaaliset ominaisuudet omaava yksilö. Yksilön vapaus on pelkästään näennäistä, sillä hänen vapauttaaan rajoittaa yhteiskunta, mutta heijastaessaan takaisin yksilön kuvan, yhteiskunta muuntaa sen näennäisen vapauden kaapuun.<sup>9</sup>

Tämä lacanis-althusserilainen teoriapohja säilyi melko pitkään myös kehittyvien elokuvateorioitten voimana. Merkittävää tuolle 1960-luvulta, ”Tekijän kuolemasta” alkaneelle kehityskululle näyttäisi olevan vahvan eroottisen tai ehkä paremminkin libidollisen viettiehdollistuman korostaminen. Elokuva haluttiin nähdä psykoanalyysin käsitteiden kautta, joista hallitseviksi nousivat kastraatio, fetisismi ja voyerismi. Oikeastaan niin kauan kuin marxismi pysyi edes jossain määrin kantavana aatteena, elokuva haluttiin nähdä vaikutuskeinona. Koska yhdysvaltaisen elokuvan markkina-asema näytti vankalta, teoreetikot lähtivät usein siinä olettamuksesta, että tuotantoyhtiöt palvelivat kapitalistisen yhteiskunnan etuja. Veijo Hietala<sup>10</sup> antaa esimerkin Alan J. Pakulan ohjaaman elokuvan ”Klute” loppukohtauksesta, jossa elokuvan

<sup>1</sup> Benjamin 1986, s.79.

<sup>2</sup> Benjamin 1977, s.388 - 389.

<sup>3</sup> mts. 395.

<sup>4</sup> mts. 400.

<sup>5</sup> mts. 386. Mielenkiintoinen analyysi Benjaminin esseessä on myös Vattimolla s. 56 - 72.

<sup>6</sup> Benjamin 1977, s.391.

<sup>7</sup> Baudrillard, s. 19 ed.

<sup>8</sup> Althusser, L ja Balibar, E.: Reading Capital, London 1970, sit. Kusch, s. 40 - 41.

<sup>9</sup> Tarkemmin kts. Althusser. Althusser joutui 1960-luvulla julkiseen riitaan Lévi-Straussin kanssa, koska katsoi, että Lévi-Straussin myyttiteoriaansa johtaa siihen, ettei kehitystä ole. Lévi-Strauss puolestaan syytti Althusseria siitä, että tämä tietää, mihin suuntaan kehityksen pitäisi kulkea. Jälkiviisauden valossa voi todeta, että ainakin tässä väittelyssä Lévi-Straussin kanta näyttää voittaneen.

<sup>10</sup> Hietala 1994, s. 128 - 129.

ääniraita ja kuva eroavat toisistaan. Elokuvasa yksityisetsivä ihastuu prostituoituun. Loppukohtauksessa ääniraidalla kuullaan prostituoidun epäilevän sitä, pystyisikö hän elämään parisuhteessa, mutta kuvassa nähdään yksityisetsivän ja prostituoidun lähtevän yhdessä tavaroineen naisen asunnosta. Tutkijat päätyivät pitämään kuvaa ensisijaisena ja selittävät loppujakson rakenteen yhdysvaltalaisen elokuvien tarpeella luoda onnellinen, yhteiskunnan hyväksymä loppuratkaisu. Elokuvien on heidän mielestään aina päätyttävä sellaiseen ratkaisuun, joka lujittaa (amerikkalaisen) yhteiskunnan perusarvoja: parisuhde syntyy, pahaa rankaistaan ja yhteiskunnallinen hyvä voittoa.<sup>1</sup>

Tämän suuntauksen ohella elokuvien katsottiin tyydyttävän katsojan tirkistelynhalun. Elokuvasa katsotaan pimeässä teatterissa ja katsomiskokemus on aina hyvin intiimi. Elokuvan henkilöt näyttävät vielä olevan varsin tietämättömiä siitä, että heitä pidetään silmällä. Toiminta on yhdenmukainen 'oikean' tirkistelyn kanssa, jossa pimeässä istuva voyeuristi tarkkailee asunnon ikkunan läpi (ja ikkunan muoto on lähellä valkokankaan muotoa) valoisessa huoneessa olevia ihmisiä, jotka eivät tiedä, että heitä tarkkaillaan. Toiseksi elokuvien nähtiin helpottavan montaaiteknikkallaan ihmisten kastraatioahdistusta tai se saattoi helpottaa sitä ahdistusta, joka lapsessa syntyy äidin menettämisen pelosta. Elokuvan katsottiin myös joltavan katsojan takaisin lapsuuden aikaan aiheuttamalla jonkinasteisen tiedostamattoman taantumun.<sup>2</sup> Jälkistrukturalismin ja psykoanalyttisen elokuvateorian lähtökohdat näyttävät olevan melko kaukana rationalistisesta tutkimuksesta. Niiden pääheikkous on se, että ne lopultakin heijastavat vain teorian keksineen ihmisen omia näkökantoja.<sup>3</sup> Klassisen freudilaisen psykoanalyysin lähtökohdina olivat wieniläisen yläluokan naiset. Kovin laajaa tutkimusta ei liene tehty siitä, onko esimerkiksi kastraatioahdistus maailmanlaajuinen ilmiö vai pelkästään kulttuuriin sidottu tai oliko Sigmund Freud loppujen lopuksi edes oikeilla jäljillä tutkiessaan melko yksipuoleisesti jakaantunutta potilaskuntaansa. Elokuvan funktion kuittaaminen katsojien tirkistelyhalulla ei ainakaan vie asiaa tutkimuksellisesti lainkaan eteenpäin, koska tiukimmillaan teoria ei edes pysähdy pohtimaan elokuvan lajityypin eli genren erilaisia vastaanottotilanteita. Tämä ajatus puolestaan johtaa jo lähemmäs itse televisiotutkimusta ja genren käsitettä.

### 3.4.1. Genret ja televisiotutkimus

Kirjallisuustieteisessä sekä perinteentutkimuksessa genre-käsite on paljon käytetty. Samoin erityisesti elokuva- ja televisionkatselukriteerioissa se tuntuu painottuvan. Katsojat haluavat nähdä 'huumoria', 'jännitystä' tai 'kauhua' ja isommissa videovuokraamoissa eri nauhat on sijoitettu vastaavien kylttien alle. Lajityyppinen jako on vanhaa perua. Aristoteleelta tavataan jo mainintoja tragedian lajityypeistä. Folkloren ja kirjallisuus- sekä elokuvateoreettisten genrejaottelujen välillä on kuitenkin päällisin puolin ainakin yksi huomattava ero. Vanhan suullisen perinteen lajityypit määräytyivät pitkälle eräässä mielessä funktionalistiselta pohjalta. Määräiset asiat vaativat määräisen ilmaisun<sup>4</sup>. Toisaalta genretyyppien väliset rajat olivat varsin liukuvia<sup>5</sup>. Asettelu on kuitenkin elokuvan piirissä näiltä osin yhtenevä. Elokuvan ja television lajityypit määräytyvät varsin pitkälle taloudellisten näkökulmien kautta: sitä tuotetaan, millä on kysyntää ja kääntäen, mikä on liian kallista, sitä ei tuoteta. 1950- ja 60-lukujen spekaakkelimusikaalit, kuten *Oliver!*, *My Fair Lady* tai *Sound of Music* ovat oman aikansa televisiota vastustavia tuotteita siinä mielessä, että niiden tekeminen olisi nykyisin käytännössä mahdotonta pelkästään niiden aiheuttamien kustannusten vuoksi.<sup>6</sup> Musikaalien tuottaminen olisi lisäksi riski. Ne ovat kuihtuneet samaa tahtia lännenelokuvien kanssa eikä ole varmuutta, miten katsojat ottaisivat ne vastaan. Parodisen esimerkin valta-

<sup>1</sup> Rakenteena tällainen lopetus on tyyppillinen yhdysvaltalaisille elokuville. Milos Formanin "Yksi lensi yli käenpesän" oli yksi ensimmäisiä elokuvia, joissa päähenkilö kuolee lopussa. Käenpesän päähenkilö oli kuitenkin yhteiskunnan hylkiö, rikollinen ja jossain määrin mielisairas. Selkeästi 'happy end'-säännön rikkoi valtavirran elokuvista ensimmäisenä Polanskin "Chinatown", jossa 'hyvä' päähenkilö kuolee lopussa ja pahakin jää rankaisematta. Olisiko näitten elokuvien poikkeuksellisen rakenteen syynä kenties se, että molemmat ohjaajat olivat eurooppalaisia?

<sup>2</sup> Hietala 1994, s. 121 - 138.

<sup>3</sup> Tähän näkökantaan strukturalistisessa tutkimuksessa on kiinnittänyt huomiota myös Päivikki Suojanen, joka toteaa, että strukturaaliansalysissa operoidaan viime kädessä tutkijan omien tulkintojen kautta (Suojanen 1978, s.192)

<sup>4</sup> Siikala 1987a, s.106.

<sup>5</sup> Honko 1980, s.23; 1980b, ss. 114 - 122; Ben-Amos 1982, s.11.

<sup>6</sup> Tosin 1990-luvun loppupuolella on havaittavissa tälle ajattelulle vastakkainenkin kanta. Esimerkiksi *Titanic*-katastrofifilmi nousei kustannuksiltaan varsin kalliiksi, jolloin sitä alettiin käyttää mainoskikkana. Ihmiset halusivat nähdä elokuvan, joka oli niin kallis. *Titanicin* kulut koostuivat kuitenkin pitkälle lavastuksista. Sen sijaan tekstissä mainitut musikaalit vaativat niin suuren avustajajoukon, jonka vaatettaminen, majoitus, ruokailu sekä muut kulut todennäköisesti nykyisin nousivat jo suuremmiksi kuin *Titanicin* budjetti.



virran ulkopuolisen tyyliuunnan elokuvan tuottamisesta tarjoaa Mel Brooks'n *Pähkähullujen paratiisi* (Silent Movie)<sup>1</sup>, jossa päähenkilö on saanut idean ohjata mykkä elokuva. Tuottajan löytäminen on kuitenkin vaikeaa, sillä "ei kukaan tee enää mykkiä elokuvia".

Elokuviin tai televisio-ohjelmien luokittelu lajityyppien alle on myös vaikeaa, erityisen vaikeaa se on televisio-ohjelmien suhteen<sup>2</sup>. Klassinen draamajaottelu 'tragedia, komedia, farssi' jne. on liian suppea, vaikka sen tyyppinen jako puolustaneekin paikkaansa vaikkapa edellä mainituissa videovuokraamoissa. Stanley Solomon ehdottaa, että genretyypit pitäisi rakentaa ohjelman myyttisen rakenteen pohjalle.<sup>3</sup> Kun elokuvan rakennetta kuoritaan riittävän syvälle, alta paljastuu arkkimyyttiksi palautuva rakenne, joka todentuu erilaisissa elokuvan juonen dualismeissa.<sup>4</sup> Näitä juonensisäisiä dualismirakenteita voivat olla esimerkiksi hyvä vastaan paha (klassinen esimerkki elokuva *Sheriffi* [High Noon]), köyhyys vs. rikkaus tai toimeentulo (*Vihan hedelmät*), yksinäisyys vs. rakkaus ja niin edelleen. Niin kauan kun pysytään klassisen rakenteen elokuvissa, jaottelu on selkeäköhkö, mutta se voi muuttua lähes mahdottomaksi niissä elokuvissa, joissa perinteistä juonenkäsittelyä ei enää ole. Miklos Jancsin *Agnus Dei* on esimerkiksi elokuva, joka voidaan nähdä puritanismin ja vapaa-ajattelun välisenä konfliktina, mutta koska elokuva on vaikeasti avautuva, selitysmalli ei välttämättä ole oikea. Tai mitä olisi sanottava elokuvasta *Zazie - Pariisin päiviä* (*Zazie dans le metro*)? Kun sen kirjallinen alkuteos rikkoi kirjallisuuden lait, elokuvaversio tekee saman kuvakerronnan formaatille eikä elokuva siten välttämättä kerro mistään. Jos taas genren perimmäiseksi pohjaksi haetaan arkkityyppirakenne, jokaisen elokuvan voidaan katsoa edustavan hyvän ja pahan keskinäistä kiistaa, ainakin jos elokuvassa on antagonistiprotagonistirakenne. Paljonko sitten analyysissä auttaa tieto siitä, että lähes jokainen elokuva edustaa samaa rakennetta?

Vastakohta-ajattelu ei ole syntynyt genreteorian aikana, vaan paljon aikaisemmin. Katarttinen kokemus, joka genreteorioissa asetetaan - tosin toisella sanalla - yleisön kiinnostuksen yhdeksi lähteeksi periytyy jo Aristoteleelta. Claude Lévi-Straussin mukaan myytin yksi keskeisiä ominaisuuksia on sen ajattomuus. Myytti ei ainoastaan kerro, miten on ollut ja miten on, vaan myös sen, miten on oleva<sup>5</sup>. Periaatteen tasolla genretulkinta ja sen mahdollinen myyttipohjaisuus eroaa tässä. Kun väitetään, että elokuvien maailmanlaajuisessa levityksessä katsojat tunnistavat niiden myyttiset perusrakenteet<sup>6</sup>, haetaan selitystä liian kaukaa. Elokuvat ja televisio-ohjelmat voivat toki toimia, ja toimivatkin, oppaina. Esimerkiksi amerikkalaisille teineille suunnattujen *teen-pixien* kantavana voimana toimii se, että ne 'opettavat' miten treffeillä vastakkaisen sukupuolen kanssa toimitaan, miten puhutaan ja toimitaan, mutta intohimoisinkaan teoreetikko ei ainakaan vaivatta pysty soveltamaan niihin minkäänlaisia myyttisiä rakenteita.

Muita genremallin painotuksia ovat muun muassa tuotantjärjestelmiä analysoivat suuntaukset, joiden perustana on erotella saman genretyypin sisällä olevia mutta eri tuotantoyhtiöitten versioita keskenään. Tätä mallia voisi kutsua jopa ekonomistiseksi teoriaksi, koska se sisältää juuri tuottajia koskevaa aineistoa: miten tehdä omasta ohjelmaversiosta paras? Painotus saattaa myös olla auteur-keskeinen, jolloin ratkaisevaksi elementiksi nousee se, miten ohjaaja pystyy kuljettamaan kertomusta niissä puitteissa, jotka 'annetut olosuhteet' hänelle suovat.<sup>7</sup> Televisio-ohjelmissa varsinaisesti ohjaajan osuus on useimmiten pieni, näin varsinkin amerikkalaisissa sarjaohjelmissa. Niiden yhteydessä on kuitenkin alettu kiinnittää huomio tuottajien tai sarjan luojaisten, kreatorien, toimintaan. Tunnetuimpia ja analysoidumpia ovat muun muassa Steve Bocho, joka on vaikuttanut monessa televisiokerrontaa uudistaneessa sarjaohjelmassa

<sup>1</sup> Elokuvista ja televisiosarjoista pyritään käyttämään tässä myös suomenkielistä nimeä, mikäli elokuva on omalla kielialueellamme sillä tunnettu. Mielenkiintoinen tarkastelukohde olisi juuri näitten suomenkielisten nimien formulointi. Mainituissa 'Pähkähullujen paratiisissa' nimellä ei viitata lainkaan itse elokuvaan, vaan nimellä on nähtävästi haluttu luoda yhteys Stan Laurellin ja Oliver Hardyn komedioitten nimiin (Suruttomat sotapojat, Lattapäät lainehilla, Muukalaislegioonan monnit). Eräissä tapauksissa vanhaa elokuvaa on uusintaensi-illan yhteydessä esitetty eri nimellä, kuuluisin esimerkki tästä lienee Pekka ja Pätkä-elokuvien suosion huipulla uudelleen levitykseen päästetty Lentävä kalakukko, nyt nimellä Pekka ja Pätkä konduktööreinä, vaikka Pekka ja Pätkä hahmoja siinä ei edes esiinny ja Masa Niemikin näytteli Pätkän sijasta Läski-Leevia eikä edes konduktööriä. Eräissä tapauksissa suomenkieliset nimet ovat liian paljastavia. Esimerkiksi elokuvan 'Rita Hayworth - avain pakoon' (Shawshank Redemption, 1994) nimi paljastaa elokuvan huippukohdan: vankisellissä olevan Hayworthin mainoskuvan taakse kaivetun tunnelin.

<sup>2</sup> Ruoho, s. 178.

<sup>3</sup> Tarkemmin, kts Solomon, s. 3 edelleen.

<sup>4</sup> Hietala 1994, s. 167 ed; Hietala 1996, 102 ed.

<sup>5</sup> Lévi-Strauss 1977, s. 209.

<sup>6</sup> Hietala 1994, s. 170.

<sup>7</sup> Termiä 'annetut olosuhteet' on tässä käytetty väljässä stanislavskilaisessa merkityksessä.

(*Hill Street Blues*, *NYPD Blues*) sekä tietenkin Chris Carter, joka varsinkin nousi maailmanmaineeseen *Salaiset kansiot* (*X-files*)-sarjallaan. Näin televisiomaailmaan on palannut se luovan tuottajan osuus, joka hallitsi amerikkalaista elokuvakerrontaa suurten studioitten ja filmimogulien aikakautena. Lisäksi ohjelmistoa voidaan lähestyä joko yleisen kulttuuritutkimuksen kautta käyttäen apuna niitä keinoja, joita vastaavalla tutkimuksella myös muissa yhteyksissä on tai yhteiskunnallis-sosiologisen tutkimuksen metodeja käyttäen.

Televisiotutkimus on pakostakin varsin nuori ala, vaikkakin tutkimusta on jossain määrin tehty niin kauan kuin televisio on ollut olemassa. Suomessa tutkimus näyttäisi humanistisella puolella alkaneen suunnilleen samoihin aikoihin kuin populaarikulttuuri ylipäänsä hyväksyttiin tutkimuskohteeksi. Erilaisia tutkimuksien lähtökohta-asetteluja on runsaasti, edellä esitelty genreteoria on niistä vain yksi, mutta tämän tutkimuksen kannalta metodisesti eri keinoista läheisin. Alaa voi lähestyä muun muassa psykologisesti, psykoanalyttisesti, vähemmistötutkimuksen keinoin, tähtikulttia tutkimalla tai perinteisemmin, functionalistisesti, formalistisesti ja niin edelleen.<sup>1</sup> Semioottisesti visuaalista kulttuuria on lähestynyt Christian Metz, joka oli näkemykseltään de Saussuren lingvistiikan linjoilla. Metz pyrki löytämään sellaisen 'kinemaattisen kielen' koodin, joka syntagmaattisesti kuvaisi ohjelman rakennetta. Kuva rakentuisi sekä denotatiivisista että konnotatiivista merkityksistä, joissa edelliset näyttäisivät kuvan (otoksen) sinänsä ja jälkimmäiset synnyttäisivät siihen merkityksen, joka syntyy otoksen kuvausteknisestä toteutuksesta.

Televisiotutkimus käyttää samoja sovelluksia kuin kirjallisuuden tai elokuvan tutkimuskin. Kentät on nähty niin lähekkäisiksi, ettei omaa terminologiaa tai metodiikkaa ole nähty aiheelliseksi kehittää. Periaatteessa kyse on viestinnästä. Uuden tutkimuskirjallisuuden valossa näyttää siltä, että painopiste on siirtymässä pois varsinaisista ohjelmistoelementeistä ja se on menossa kohti television tulevaisuutta, median muokauskeinoja ja se pyrkii ottamaan huomioon laajemman osan audiovisuaalisesta kentästä. Erityisesti klassiseen elokuva- ja televisiotutkimukseen on Suomessa paneutunut Turun yliopiston elokuva- ja televisiokulttuurin laitos, uuteen viestintäteknikkaan näyttäisivät erityisesti paneutuvan eri ammattikorkeakoulut sekä viestintäalan oppilaitokset. Selvää kuitenkin on, että tätä kirjoitettaessa eletään television murroskautta. Yleisradio on aloittamassa digitaali-lähetykset, jotka lisäävät kanavatarjontaa, television ja Internet-yhteyden yhdistäviä laitteita ollaan tuomassa markkinoille, litteäkuvaputkiset ja samalla suuremman kuvaruutukoon mahdollistavat laitteistot ovat lähiajan odotuslistalla. Teräväpiirtotelevisio (HDTV) näyttää kuitenkin antaa vielä teknisten ongelmien takia odottaa itseään. Myös kuvatalennepuolella on tapahtumassa siirtymä videoista DVD-laitteisiin. Tekniset mahdollisuudet hyvän kuvan ja äänen välittämiseen ovat kohentumassa, mutta epäselvää näyttäisi olevan, koskeeko sama parannus myös ohjelmistoa.

### 3.5. Teoriakentän pohdintaa

Kuten edeltävästä teoreettisesta katsauksesta on käynyt ilmi, metodiikan soveltaminen varsinaiseen tutkimukseen on vaikeaa. Pääosa strukturalistisesti suuntautuneista teorioista on melko kaukana käytännön tasosta tai niitä vaivaa syvä subjektiivisuuden ongelma. Erityisen selkeästi jälkimmäinen on nähtävissä lacanilaisessa psykoanalyttisessä suuntauksessa. Sen puitteissa ei ole löydettävissä sellaista objektiivista tarkastelumahdollisuutta, joka toisi merkityksen ja tavoitteen selkeästi esiin. Psykoanalyttisen tulkintamuodon ongelma on siinä, että se voi siirtää analysoijan itsensä tiedostamattomia ajatuksia tutkimukseen ja näin viime kädessä paljastaa vain sen, mitä analysoija itse on tutkimuskohteessa nähnyt. Samalla hän voi liittää kertomuksen tekijään sellaisia ilmiöitä, jotka eivät ole realistisia.<sup>2</sup> Jostain syystä freudilaisissa tulkinnoissa libido samaistetaan lähes aina yksinomaan seksuaalisuuteen ja valtaosa symboliikasta tulkitaan sen kautta. Tämä johtaa äärimuodoissaan siihen, että kaikki taide ja kieli lopulta nähdään vain seksuaalisessa merkityksessä.<sup>3</sup> Ihmisen toimintaa ei tosin voida pitää rationaalisenä, vaikka psykologian dynaaminen ryhmä niin katsookin.<sup>4</sup> Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ihmistä ohjaisivat yksinomaan viettipohjaiset tunteet. Ihmisen toiminta on valintaa stokastisessa verkossa, jossa pieni, huomaamaton syy johtaa kulloisessakin tilanteessa yhden vaihtoehdon valintaan. Ihmiset kuitenkin hahmottavat oman toi-

<sup>1</sup> Selkeä suomenkielinen yleisesitys käytetyistä ja käytettävistä teorioista on Hietalan (1994) laatima teoriakatsaus.

<sup>2</sup> Biografiaan sovellettuna kts. esim. Paavolainen, s.163 - 165.

<sup>3</sup> Vrt. Hietalan (1996, s. 109) tukkilaiselokuvien symbolitulkinta.

<sup>4</sup> Niiniluoto 1994, s. 44 - 45.

mintansa rationalismin kautta ja pitävät valintojaan järkiperaisina. Filosofinen paradoksi tässä on J. Krishnamurtin mukaan se, että jos ihmiset myöntäisivät toimivansa irrationaalisesti, se olisi osoitus heidän rationaalisuudestaan<sup>1</sup>.

Kielellisen analyysin tulokset ovat myös hyvin teoreettisia ja niiden oikeellisuudesta voidaan olla monta mieltä. Tässä voisi jopa lähestyä relativistista näkökulmaa tieteen objektiivisuuden mahdottomuudesta, koska kielen rakenteeseen perustuvat näkökannat sivuuttavat ajatuksen siitä, millä ehdoin kielellinen malli toteutuu. Esimerkkinä voisi käyttää vaikkapa koulugeometrian opetusta siitä, että kolmion kulmien summa on 180 astetta. Tämä on osittain totta, sillä se toteutuu vain euklidisessa maailmassa, tasopinnalla. Pallopinnalle on mahdollista piirtää kolmio, jonka molemmat kantakulmat ovat suoraa, tai paremminkin yhdeksänkymmenasteisia. Tässä joudutaan asettamaan ehto. Kun tutkijat käsittelevät kielen rakenteita, he eivät voi asettaa tätä ehtoa, koska joutuvat käyttämään ajatustensa julkituomiseen samaa välinettä, jota he tutkivat. Verrannollisesti tilanne on yhdenmukainen etisistiseen lähestymistapaan. Vaikka tutkija haluaisi ja yrittäisi pitää välimatkaa kohteeseensa, hän on samalla kohteensa sisällä siinä mielessä, että hän kuuluu biologisesti samaan havainnointiyhteisöön kuin tutkittavatkin. Ne erot, joita tässä tavataan, ovat kulttuurisia, eivät biologisia. Otan esimerkin puheen kuulemisesta. Täysin selvää tietoa siitä, millä tavoin ihminen pystyy ottamaan puheen tuottamat kuulosignaalit vastaan ja käsittelemään sekä muuntamaan ne ymmärrettävään muotoon, ei ole. Tästä huolimatta kykenemme ymmärtämään ja eristämään sanoja jopa sellaisestakin vieraasta kielestä, josta meillä ei ole lainkaan ennakkotietoa. Me emme ymmärrä sitä ja meillä voi olla vaikeuksia vieraan kielen puhtaaksikirjoittamisessa, mutta nopeastakin kielivirrasta pystymme erottamaan jokusen sanan.<sup>2</sup> Sen sijaan kuunnelleesamme vieraan eliölajin kommunikointia emme pysty tulkitsemaan sitä kunnolla, emme esimerkiksi tiedä, tavataanko eläimillä kaksoisjäsennyttä, koska emme pysty kunnolla erottamaan eläinten mahdollista morfeemi- tai foneemijäsennyttä.<sup>3</sup> Näin se suullisen perinteen tai kulttuurin suullisen kertomuksen kirjo, joka meille avautuu, on aina oman biologisen perinämme suodattamaa. Kysymys kielen mahdollisista metaominaisuuksista tai kielen mahdottomuudesta kuvata todellisuutta on varsin triviaalinen.

Pystytäänkö sitten edes myytin, syntykertomuksen tai minkään kielen rakenteen avulla hahmottamaan mitään pysyvää, jos keinomme ymmärtää maailmaa perustuvat vain toisen asteen tulkintaan? Kieli on kuitenkin tärkeässä asemassa, jos ajattelemme ihmisen evoluutiokehitystä. Vaikka ihmisen holistinen minä-käsitys ei kielifilosofian valossa avaudukaan, kieli on kuitenkin ollut se tekijä, joka on rakentanut ihmisen minuuden. Vaikka ainakin korkeimmilla eläimillä on jonkinasteinen minäkuva<sup>4</sup>, niiltä todennäköisesti puuttuu tieto tai käsitys omasta kuolevaisuudestaan. Mikäli eläimet todellakin kykenevät jossain määrin hahmottamaan menneen, siis luomaan suppean itsellisen historian, niiltä puuttunee tulevaisuuteen tähtäävä ajattelukomponentti.<sup>5</sup> 'Minän' katoaminen, tulevaisuuden ehdottomuuden ymmärtäminen, on luultavasti ollut ratkaiseva tekijä uskonnon syntymiseen. Uskallan jopa tästä syystä lievästi arvostella "myytit ajattelevat meissä"-käsitystä siinä mielessä, että myyttisen ajattelun lähtökohtanakin on ollut ihmismielen rakenteen synnyttämä tarve, sillä tämä rakenne palautuu ihmiseen itseensä. Pohtiessaan eri vaihtoehtoja, jopa filosofisia käsitteitä, uskontoa, kuolemaa ja elämän merkitystä, ajattelu palaa lähtökohtaansa eli minä-käsitykseen. Ihminen pyrkii ajatuksen tasolla tekemään eron itsensä ja luonnon välillä, joka johtaa irrationaaliin kysymyksiin hänen asemastaan maailmassa tai kysymyksiin elämän merkityksestä.<sup>6</sup> Tästä ajatuskulusta on erotettavissa kaksi eriävää komponenttia.

Ensiksikin ihminen pyrkii myös näkemään syy-seuraussuhteita niissäkin yhteyksissä, joissa niitä ei ole. Tässä tulemme periaatteessa kaiken alkulähteille, vapaan tahdon ja sattuman maailmaan ja samalla siihen alkeistekijään, jonka katsom viime kädessä säätävän niin sanojen tai merkkien merkityksen samoin kuin olevan yhden ratkaisevan perustekijän koko suullisen perinnekehityksen symyissä. Siinä vaiheessa, kun ihmisen tietoisuus alkoi nousta erityisen älyn tasolle, hänen huomiokykynsä havaitsi ympäröivässä maailmassa elementtejä, joita hän ei kyennyt selittämään. Tällaista saattoi olla esimerkiksi se dualismi, joka vai-

<sup>1</sup> Krishnamurti, s. 64.

<sup>2</sup> Kts. Korhonen, s. 91 ed.

<sup>3</sup> mts. 185 - 186.

<sup>4</sup> Kts. esim. Korhonen s. 171 ed.

<sup>5</sup> mts.184. Tulevaisuuskomponentin puuttuminen näyttäisi Korhosen esimerkkien valossa puuttuvan.

<sup>6</sup> Vrt. Dawkins, s.99 ed.

kutti jokapäiväiseen elämään. Päivän ja yön vaihtelu<sup>1</sup>, sadekauden ja kuivan ajan vuorottelu, eläinten vaellukset olivat vuosittain toistuvia tapahtumia. Sen sijaan ihmisen elämässä vuorottelua ei ollut. Ihminen syntyi, kasvoi ja kuoli. Kausaalinen ajattelumalli säilyi luonnontieteittenkin puolella ainoana maailmanselityksenä käytännössä aina omaan aikaamme asti: klassinen eli newtonlainen taivaanmekaniikka käyttää yhä determinististä matematiikkaa laskelmissaan<sup>2</sup>. Kausaalisuus näkyy myös kaaosteorian pohjalta. Mitään ei tapahdu ilman syytä, mutta koska suurenkin tapahtuman alkusysäyksenä saattaa olla kvanttilan pieni muutos, kausaaliketjua ei pystytä seuraamaan. Ajatusketjua yksinkertaistaen voi todeta, että klassisessa determinismissä vain ulkoiset, 'näkyvät' tekijät vaikuttivat toisiinsa. Tämähän on lähtökohtana Newtonin laeissa, joissa kappaleiden mekaniikka riippuu toisten kappaleiden vaikutuksesta. Ihminen pyrki ja pyrkii edelleen soveltamaan tätä samaa ketjua myös omaan elämäänsä.

Toisekseen on kyseessä ihmisen tietoisuus, jonka C.G. Jung katsoo koko olemassaolon edellytykseksi<sup>3</sup>. Tietoisuuden ilmenemiseen kuuluu vapaan tahdon utopia. Veijo Meren mukaan "Ihminen on vapaa. Hän on vapaampi kuin jumala. Hän pystyy tekemään myös sellaista, mitä hän ei tahdo tehdä."<sup>4</sup> Avain ihmisen näennäiseen vapauteen on Meren viimeisessä virkkeessä. Ihminen siis pystyy siihenkin, mitä hänen vapaa tahtonsa ei halua tehdä. Tämä herättää seuraavan kysymyksen: *kuka* sen sitten tekee, jos ihminen ei tee sitä itse. Se salaperäinen homoniculusko? Ihmisen vapaa tahto on yhtä näennäinen käsite kuin deterministinen oppikin. Edellä jo totesin, että ihmisen valintamekanismi on stokastisen prosessin tulos, joka näyttää sisältävän inderterminismisiä ominaisuuksia.<sup>5</sup> Ihmisen muistiavaruus on kuitenkin suunnaton<sup>6</sup> ja osa muistoista on ainakin jossain määrin tiedostamatonta. Tämän vuoksi vapaan tahdon perusteissa törmätään ilmiöön, jota voisi kutsua indekoheranssiksi, sillä yhden ihmisen sisällä oleva informaatio- ja muistimäärä on niin huikea, että sen selville saaminen olisi mahdotonta. Indekoheranssi-ilmiöllä tarkoitan dekoheranssille vastakkaista tapahtumaa. Mikäli kappaleissa on dekoheranssia, niiden todennäköisyydet pystytään laskemaan<sup>7</sup>. Tietoisuuden ja vapaan tahdon ongelmat ovat näyttäneet kasvavan sitä mukaa, kun kvanttimekaniikassa on edetty. Myös ihmisiin vaikuttava determinismi selvittäisi eräitä hiukkasten käyttäytymiseen liittyviä ongelmia.<sup>8</sup>

Olen edellä pyrkinyt lyhyesti osoittamaan, ettei filosofinen väite kielen mahdottomuudesta kuvata todellisuutta ole sellaisenaan oikea. Ihmisen aistijärjestelmä on kehittynyt miljoonien vuosien aikana eikä sen päätehtävä ole ollut sopeuttaa hermostoa ja aivoja esteettiseen tai edes kielelliseen tulkintaan. Sen tehtävänä on ollut saada kantajansa elämään, mieluiten vielä niin kauan, että hän ehtii jatkaa sukuaan. Me havaitsemme kaikesta näköaistimme kautta vastaanottamastamme tiedosta vain biljoonasosan<sup>9</sup>. Kärjistäen voi sanoa, että me näemme ja aistimme ympäristöstämme vain sen osan, joka on meille elintärkeää ja ylipäänsä saamme ympäristöstämme vain omien aistiemme käsittelemää tietoa. Tämän lisäksi olemme vielä oman tietoisuutemme vankeja. Kuten Timo Järvillehto toteaa, tämä tietoisuutemme ei edes ole individualistista, vaan se todentuu ainoastaan yhteydessä toisten ihmisten kanssa. Kolme ihmistä näyttää Järvillehdon mukaan olevan minimimäärä, jossa voi puhua tietoisuuden synnystä. Luonnollisesti tietoisuus 'minästä' säilyy sen jälkeen, vaikka jokainen noista kolmesta viettäisi loppuikänsä erakkoina, mutta tietoisuus ei siis synny eikä rakennu muutoin kuin yhteydessä toisiin ihmisiin.<sup>10</sup> Tämä sama tietoisuus rajaa myös ihmisen näkökantaa ympäristöstään. Kun kirjoitan tätä, työpöytäni alla nuokkuu 4-vuotias labradorinnoutajauros. Se on rotumääritelmänsä mukaisesti ystävällinen ja älykäs. Jos se pystyisi kirjoittamaan tähän omat mietteensä elämästään ja asemastaan yhteisössään, kirjoitus todennäköisesti poikke-

<sup>1</sup> Vuodenaikojen vaihtelu ei välttämättä kuulu vielä tähän, koska mikäli jonkinasteinen puhekieli on syntynyt noin 300.000 vuotta sitten (Korhonen, s.299), ihminen eli vielä tuolloin pääosin Afrikan seuduilla, joissa vuodenaikojen vaihtelu on vähäistä.

<sup>2</sup> Teoriassa tilanne on näin. Käytännössä kuitenkin laskelmiin vaikuttavat erilaiset häiriötekijät, joita ei pystytä edes nykyisen laskentatehon tietokoneissa ottamaan kaikkia huomioon. Emme esimerkiksi pysty ennustamaan Maan kiertoradan kehitystä äärettömän pitkällä aikavälillä.

<sup>3</sup> Jung, s. 217.

<sup>4</sup> Meri, s. 7.

<sup>5</sup> Vrt. Laurikainen&Rainio, s. 103 - 120.

<sup>6</sup> Kts. Muistamiskokeen tuloksista Rose, s.14.

<sup>7</sup> Yleistajuinen selvitys tästä on esimerkiksi Gell-Mann, s. 173 ed.

<sup>8</sup> Yleisin malli tästä on Bellin epäyhtälöä testaava Aspectin koe, joka vahvistaa kvanttipotentialin olemassaolon, toisin sanoen kvanttihiukkasten vuorovaikutus on epälokaalista. Koska näitä hiukkasia ei kuitenkaan voi käyttää signaalinsiirtoon, ne eivät riko suhteellisuusteorian edellytyksiä. Mietittäväksi kuitenkin vielä jää, paljonko tämä kvanttipotentiali rajoittaa tai ohjaa ihmisen tietoisuutta. Tästä esim. Davis&Brown, s. 24 - 37 ja 52 - 58.

<sup>9</sup> Ornstein, s. 48.

<sup>10</sup> Järvillehto 1995, s. 125.

aisi melko paljon ihmisten omasta käsityksestä. Se olisi koiran todellisuus ja varmaan koirien mielestä hyvin tyhjentävä. Kun sitten ihminen kirjoittaa *omasta näkökulmastaan käsin* todellisuudesta, sitä pidetään reaalitytutena ja aitona. Aikaisemmin siteerattuun Lacanin käsitykseen tahraisesta, toisen luomasta kielentasosta joudutaan näin lisäämään suurena varauksena se, että ihmisen käytössä oleva kieli kuvaa mahdollisimman osuvasti ja terävästi sitä maailmaa, jonka me havaitsemme ja jossa me omien rajoitustemme puitteissa yritämme elää.

### 3.5.1. Aika ja myytit

Pitäisin täysin luonnollisena ja ymmärrettävänä sitä, että myytit perustuvat varhaisimpiin fiktiivisiin kielellisiin kertomuksiin. Meidän on erittäin vaikea ymmärtää sitä prosessia, joka edelsi fiktiivisen kielen tuloa. Informaation vaihto on välttämätön edellytys kaikelle elolliselle ja mikäli oletamme edellisessä luvussa mainitun kvanttikentässä tapahtuvan vuorovaikutuksen todelliseksi, jonkinasteinen tietojen vaihto olisi koko fyysikaalisen maailman ominaisuus. Harppaus solunsisäisestä informaatiosta abstraktiin yksilöitten väliseen tietojen vaihtoon on pitkä. Vaikka ihmisen ääntöväylän kehitys puheen tuottamiskelpoiseksi on satoja tuhansia vuosia kestäneen evoluution tulos, näyttää siltä, että se, mitä nykyisin puheella<sup>1</sup> ymmärrämme, on varsin uusi tulokas. Vasta *homo sapiens sapiens* ilmeisesti kykeni vajaan viisikymmentä tuhatta vuotta sitten tuottamaan nykyisenkaltaista ääntä. Puheen synty ja kaksoisjäsenitys tosin ovat olleet mahdollisia jo *homo sapiens*-lajilla noin kolmesataa tuhatta vuotta sitten.<sup>2</sup> Jos kuitenkin oletetaan, että tuon aikaiset ihmisyhteisöt olivat pieniä, puheen ei välttämättä tarvinnut olla kovin monisäikeistä. Tiedämme nykyisinkin, että paljon keskenään toimivat ihmiset, esimerkiksi avioparit, ymmärtävät toisiaan melko helposti jopa puheetta<sup>3</sup>. Vaikea sen sijaan on päätellä, missä vaiheessa kieli mahdollisesti mytologisten teemojen käsittelyn. Tiedämme, että neandertalin ihmiset jo hautasivat vainajansa ja lisäksi ilmeisesti myös koristelivat hautapaikkoja<sup>4</sup>. Neandertalin ihmisten puhekyky oli kuitenkin fysiologisista syistä *homo sapiens*in verrattuna vajavainen<sup>5</sup>, mutta kuitenkin heillä näytti olleen jonkinlainen uskomus kuoleman jälkeisestä elämästä, jonka voi katsoa edellyttäneen jossain määrin abstraktin ajattelun olemassaoloa. *Homo sapiens*-lajilla uskonnollisuus näyttää periytyvän ainakin jo Madeleine-kulttuurin ajalta, todennäköisesti jo varhemmin. Tätä osoittavat muun muassa luolamaalaukset sekä esteettinen taide.

Myyttirakenteiden yhteydessä toinen vastaan tuleva seikka on niiden poikkeava aikakäsitys. Kertomus on ajallinen jatkumo, josta on erotettavissa alku ja loppu. Kertomus alkaa jostain, ensin oli jotain, sitten tapahtuma aiheutti seuraamuksia, joita kertomus käsittelee. Se etenee kronologisesti syy-seuraussuhteessa ja päättyy tilaan, jossa jotain on saatu päätökseen. Myyttien aikakäsitys on toinen. Maailmansyntymyyttien alkukohtana on ei-oleva tila, paikka, jota ei ole vielä luotu ja aika, joka ei vielä ole alkanut.<sup>6</sup> Myytti on siinä mielessä ei-kronologinen, että sillä ei ole tarkkaan määriteltä alkuaikapistettä. Sehän olisi mahdottomuus, koska aika ei vielä ollut alkanut. Sillä ei liioin ole päätepistettä. Myytti päättyy tilaan, jossa alkuehdot on asetettu, mutta ratkaisua ei ole tapahtunut. Ratkaisun luo se ihmiskunta, joka myytissä syntyy. Ennen lineaarista aikakäsitystä tyydyttiin sykliseen aikaan, kuten aiemmin todettiin. Aika palasi aina uudestaan. Samaa, geerziläisittäin ilmaistuna detemporaalista aikakäsitystä edustavat nykyisinkin monet primitiiviset kansat. Lineaarinen aika näyttää syntyneen vasta historiankirjoituksen myötä<sup>7</sup> - aika on rahaa-sananlaskun ensimmäinen esiintyminen SKS:n arkistossa on vasta aivan 1800-luvun lopusta<sup>8</sup> - mutta varsinaisen murroksen toi tullessaan vasta newtonilainen aikakäsitys<sup>9</sup>. Syklinen aikakäsitys on kuitenkin fyysikaalisestikin mahdollinen, sillä emme tiedä, elämmekö me syklisessä maailmankaikkeudessa, joka kenties joskus tuhoutuu syntyäkseen taas uudelleen. Tällöin meidän lineaarinen aikamme olisikin itse asiassa vain tuntemamme osa sitä syklistä aikaa, joka etenee kohti loppuaan.<sup>10</sup> Ajan

<sup>1</sup> Olen tässä yhdistänyt 'kielen' ja 'puheen', sillä nykyisin puheella ymmärretään juuri ihmiskieltä. Ei liioin ole kovin selvää näyttöä siitä, että ennen puheen syntyä ihmiskieli olisi pystynyt kovin abstrakteihin ilmauksiin.

<sup>2</sup> Kielen ja puheen kehityksestä kts esim. Korhonen, s. 239 ed.

<sup>3</sup> Sajavaara, s. 51.

<sup>4</sup> Leakey&Lewin 1978, s.125.

<sup>5</sup> Korhonen, s. 260 - 264.

<sup>6</sup> Vrt. Siikala 1989, s. 223 - 224.

<sup>7</sup> Kts esim. Markkanen, s. 157 ed. Niiniluoto 1994, s. 303 - 304.

<sup>8</sup> Kuusi 1985, s. 139 - 140.

<sup>9</sup> Newtonin aikakäsityksen matemaattinen perusta, kts. Casti s. 227 - 233.

<sup>10</sup> Tähtitieteilijöitä ja fyysikoita on vaivannut se, että universumin luonnonlait näyttävät olevan sillä tavoin hienosäädettyjä, että elämä on pystynyt kehittymään. Tältä antropiselta periaatteelta veisi kuitenkin pohjan pois universumin

määritelmiin pyrkivät toteamukset, joiden mukaan ”aika etenee entropian lisääntymisen suuntaan tai maailmankaikkeuden laajenemisen suuntaan” ovat väkineisen keinotekoisia ja jopa virheellisiä. Maapallo esimerkiksi on osoitus järjestelmästä, jossa entropia ei ole kasvanut.<sup>1</sup> Tämä johtaa metafysiisiin kysymyksiin siitä, kulkeeko aika tällaisessa fluktuatiopisteessä toiseen suuntaan eli menemmekö me todellisuudessa selkää edellä kohti menneisyyttä. Entäpä jos lineaarinen aika on täysin ihmisen päättelyn tulosta eikä universumissa olekaan vastaavaa käsitettä? Tämä väite voidaan kumota sillä, että kvanttikenttäteoriassa vallitsee laboratoriokokeiden vahvistama CPT-invarianssi<sup>2</sup>. CP-invarianssi rikkoontuu heikossa vuorovaikutuksessa ja silloin on välttämätöntä, että myös T(aika)-invarianssi rikkoontuu, että CPT pysyy edelleen voimassa. Näin siis aika on osa kvanttimaailmankaikkeutta ja aika ilmeisesti myös ‘etenee’. Ajallisesti pysähtynyt maailma olisi vain joukko valokuvamaisia välähdyksiä. Alan Lightmanin mukaan ”maailma, jossa aika on absoluuttista, on lohdullinen maailma.... Jokainen tietää, että jossakin on se hetki, jona hän syntyi, hetki jona hän otti ensi askeleensa, hetki jona hän koki ensimmäisen intohimonsa, hetki, jona hän hyvästeli vanhempansa.<sup>3</sup>”

Tätä taustaa vasten voitaneen olettaa, että myyttikertomukset ovat ihmiskunnan vanhinta fiktiivistä perustaa ja että myytteihin pohjaavia rakenteita voidaan havaita myös muissa suullisen perinteen kertomuksissa. Ihmisen asema maapallolla on muusta eläinkunnasta poikkeava siinä, että ihmisen ajalliseen tietoisuuteen kuuluu tieto omasta kuolevaisuudestaan. Samoin yleiseen tietoisuuteen perustuu kausaliiteettiajattelu: näkyvässä maailmassa mitään ei tapahdu ilman syytä. Tämä lienee johtanut esi-isämme ajattelemaan omaa asemaansa selittämättömässä maailmassa. Ihminen loi jonkun itseään ylemmän, jumalan, joka pystyi suoraan vaikuttamaan ihmisten elämään ja toimintaan maan päällä. Näin muuttaisin hieman Lévi-Straussin ”myytit ajattelevat meissä”-rakennetta muotoon ”me ajattelemme myyttisesti, koska myytit tukevat omaa ymmärrystämme”. Jos suullisen perinteen alkusyynä on ollut myytti ja mikäli vieläkin näemme siitä jälkihehkun omaista kajoa kaikissa tarinoissamme ja kertomuksissamme, voi vastaväitteenä kysyä, eikö myytti silloin ole todistettu oikeaksi, koska se ei vielä ole kuollut? Tässä törmäämme jälleen aikaan. Ihmisen käsittämä aika on sukupolven mittainen. Jos puhumme viidensadan tai tuhannen vuoden takaisista tapahtumista, niiden ajallista etäisyyttä ei enää suoraan ymmärretä. Mitä edemmäksi viemme aikaskaalan, sitä vaikeampaa sitä on mieltää. Nykyinen kvanttikenttäpohjainen maailmanmalli on vasta parikymmentä vuotta vanha, Darwinin evoluutiokäsite on täyttänyt sata vuotta vasta aivan hiljakkoin. Fysiikan tarjoama selitys on vielä niin vaikea, ettei sitä ole helppo ymmärtää ja Richard Dawkinsin kaltaisten biologisten totuus ihmisen asemasta - kirjailija Kurt Vonnegutia vapaasti siteeraten - vain tehokkaan yhteiskuntakoneen vaihtokelpoisena osana, on tiedostavalle ja ajattelevalle ihmiselle lähes kohtuuttoman julma. Paljon helpompi on uskoa siihen, että olemme Jumalan kuvia, jotain erikoista ja hienoa, sellaista, jolle on luvassa iankaikkinen elämä, mikäli selviää tästä elämäksi kutsutusta koettelemuksesta asetettujen vaatimusten mukaan. Myyttinen kertomus on siten kaiken alkujuuri.

### 3.6. Käytetty metodiikka ja tutkimusasetelma

Tässä vertailevassa tutkimuksessa metodiikan hahmottaminen osoittautui vaikeaksi. Todennäköisysteoreettisessa kirjassaan Aleksandr Kitajgorodski toteaa: ”Teoria alkaa olla teoriaa vasta silloin kun sen avulla voidaan jotain ennustaa. Selostukset post faktum eivät ole tiedettä...[ne] tuovat vain mukavuuden tunteen. Mutta teorian arvo lähentelee nollaa jos sen merkitys on verrattavissa mukavan nojatuolin merkitykseen elämässämme.”<sup>4</sup> Elokuvatutkimuksen teorit painottuvat juuri tuolle taannehtivalle tulkinnalle, jonka merkitys voidaan asettaa kyseenalaiseksi. Siinä missä vielä Sergei Eisensteinin *Elokuvan muoto* saattoi suoraan auttaa elokuvantekijöitä silloisen uuden montaaitekniikan opettelussa tai ylipäänsä elokuvan muotokielen hahmottamisessa, nykyiset filosofi-teoreettiset tulkinnat eivät tee elokuvaa sen enem-

---

syklisyys. Syklinen universumi on voinut syntyä ja kuolla lukemattomia kertoja ja nyt, kun fysiikan vakiot olisivat suotuisia, tänne olisi ilmestynyt elämää. Tätä syklistä ajatuskulkua ei kuitenkaan enää nykyisin pidetä oikeana (kts. esim. Barrow, s. 63 ed.)

<sup>1</sup> Entropia-käsite on usein tulkittu virheellisesti. Muun muassa Simon Perry katsoo, ettei käsitettä voi soveltaa humanistisiin tieteisiin (Perry, s.188). Näissä tulkinnoissa ei ole otettu huomioon sitä, että termodynamiikka sallii paikallisesti entropian vähentymisen.

<sup>2</sup> CPT saadaan aikaan siten, että vaihdetaan keskenään eteen- ja taaksepäin kulkeva aika, vasemman ja oikean symmetria sekä aine ja antiaine. CP-symmetria ei tosin ole aivan ehdoton esim. kaoneitten kohdalla (Enqvist&Maalampi, s.92).

<sup>3</sup> Lightman, s.40.

<sup>4</sup> Sit. Savtschenko s. 89.

pää tekijälle kuin katsojallekaan läheisemmäksi. Voimme tietenkin tulkita kaikki tehdyt elokuvat ja televisio-ohjelmat vaikkapa psykoanalyttisten linssien läpi ja nähdä edellä mainittua tukkilaiselokuvien seksuaalisymboliikkaa kaikessa. Johtaako tämä ajattelu sitten eteenpäin, on kokonaan toinen kysymys.

Samantapaista epätarkkuutta vastaan tulee strukturalististen teorioitten yhteydessä. Tutkimuksen rakennepohjainen analyysi vaatii strukturalistista lähestymistapaa ja palauttaahan vertailuasetelma tämän tutkimuksen periaatteessa folkloristiikan alkulähteille<sup>1</sup>. Ongelmaksi tässä tulee perinnelajikysymys: voidaanko perinnelajeja pitää siinä määrin universaalisesti vakioina, että jaottelu on mahdollinen? Tässä yhteydessä kysymystä ei tarvitse esittää, sillä mikäli tutkimuksessa päädytään siihen, että suullisella perinteellä ja televisiokulttuurilla on vastaavuutensa ja koska valtaosa televisio-ohjelmista on ulkomaisia, voidaan ainakin olettaa niiden vastaavan suomalaisia perinnelajeja ja mahdollisesti tältä pohjalta jopa olettaa perinnelajien yleismaailmallinen levinneisyys. Katson myös, että joudun tässä käyttämään lajien ideaalityyppejä, sillä lajien reaalisten vastinparien löytäminen voisi olla täysin mahdotonta tai ainakin se vaatisi kokonaan toisen lähestymistavan. Ideaalityypinjakoa käytetään kuitenkin paljon lähdekirjallisuudessa sekä arkistoissa, joten tässä se puolustanee paikkaansa. Valtaosa folkloristisesta materiaalista asetuu ihannelajien välimaastoon<sup>2</sup> eikä 'puhtaita tyyppiejä' liene löydettävissä. Tätäkään en pitäisi erityisenä haittana, vaan puhtaasti tulkinnallisena liukumana. Käytän lajityyppikaaviona Hongon laatimaa pohjamallia<sup>3</sup>, jota tarkastelen lähemmin luvussa 5.

Strukturalistisessa analyysissä valittavana on kaksi vaihtoehtoa, joiden keskeinen sisältö on esitelty edellä. Niistä voitaisiin semioottisesti käyttää myös nimityksiä loogilineaarinen sekä myyttisrunollinen. Koska kiinnostuksen kohteena on eri ohjelmatyypien samuus tai yhteneväisyys, joudutaan lähes pakosta valitsemaan paradigmaattinen lähestymistapa. Eräissä peruskäsitteissä lähestyn A.J. Greimasin semioottisia näkemyksiä, mutta pyrin olemaan painottamatta liikaa semantiikan suoranaista osuutta. En katso olevan aiheellista käydä periaatteellista keskustelua sanojen painoarvosta tai niiden suhteesta universaaleihin malleihin. Samoin Greimasin *énociation/énoncé*-jaottelu etäännyttää paikoitellen liikaa tämän työn tavoitteista. Diskursivoimismekanismien tutkiminen johtaisi aineiston kohtuuttoman paloitteluun ja varsinaisen tavoitteen hämärtymiseen.<sup>4</sup> Taiteitten tutkimuksessa paradigmatella ymmärretään joskus metaforaa, syntagmalla taas metonymiaa.<sup>5</sup> Tämän tyyppistäkin jaottelua en ole katsonut aiheelliseksi tehdä, varsinkin kun Juri Lotman puolestaan kääntää tilanteen päinvastaiseksi todetessaan tekstin olevan metaforinen suhteessa kulttuurikontekstiin tilanteissa, joissa teksti esiintyy kontekstin sijaisena ollessaan siihen ekvivalentissa suhteessa tai metonymyminen edustaessaan kontekstia siten kuin jokin muu osa edustaa kokonaisuutta<sup>6</sup>. Elävän kuvan perusteet poikkeavat kuitenkin niin paljon kirjallisuudesta, että vertauksien periaatteetkin muuttuvat. Metafora ja metonymyisyys voivat elokuvassa olla rinnasteisia. Tähän liittyy Marguerite Duras'n huomautus Hiroshima, rakastettuni-elokuvan käsikirjoituksen esipuheessa, jossa hän toteaa, ettei ole *kuvailut* elokuvan ohjaajan *kuvia* kirjoituksessaan.<sup>7</sup>

Lähestyn aihetta eräissä tapauksissa kvanttimekaniikan kautta. Rinnastus ei ole kovin keinotekoinen, vaan oikeammin osoitus siitä, että maailmassa kaikki liittyy kaikkeen. Semiotiikan ja kirjallisuudentutkimuksen formalismista strukturalismiin johtanut Roman Jakobson laati aikoinaan kolmiomallin, jonka perusteella kaikki maailman äänteet voidaan johtaa. Yhteistyö Jakobsonin kanssa sai Lévi-Straussin siirtämään äännekolmion ruoanvalmistukseen ja hän laati oman kolmiomallinsa, josta kaikki maailmassa tehdyt ateriat voitiin johtaa. Samaisen kolmiomallin, nyt sovitettuna Jakobsonin metafora-metonymiamalliin, esitti 1970-luvun lopussa matemaatikko René Thom.<sup>8</sup> Hän jakoi tieteellisen todistuksen kahteen eri ryhmään, joiden struktuurit olivat joko analyttisiä tai metaforaisia. Metafora-asetelmassa tieteellinen maailma on päällekkäinen ja palautuu abstraktisesti klassiseen tieteeseen. Tutkimuksessa esitetyt katkelmat ja osat muodostavat metaforan laajemmasta käsiteavaruudesta.<sup>9</sup> Metafora-käsitykseen tulee näin Ted Cohenin kirjallisuusfilosofian puolella esittämä teoria kahdesti tosista lauseista, siis lauseista, jotka

<sup>1</sup> Vrt. Honko 1980, s.21.

<sup>2</sup> mts. 23 - 24.

<sup>3</sup> mts. 23.

<sup>4</sup> Greimasin diskursivoimisajatuksista esim. Greimas 1979.

<sup>5</sup> Esim. Vuorinen 1997a, s. 68.

<sup>6</sup> Lotman 1989, s.154.

<sup>7</sup> Duras, s. 17. Kursivointi Duras'n.

<sup>8</sup> Thomin kolmiomallin yhdeksi lähtökohdaksi voisi myös ajatella Peircen tridisuus-käsitettä.

<sup>9</sup> Broms, s. 13 - 14.

ovat totta sekä kirjaimellisesti että metaforan tasolla<sup>1</sup>. Thomin päätelmä esittää kolmiorakenteen nyt metaforaisena, siten että tieteen kielen osat on jaettavissa jakobsonilaisittain eräänlaisiksi kärki-ilmauksiksi. Thomin katastrofimalinteisiin palataan myöhemmin analyysijaksossa.

Strukturalistinen lähestymistapa on tässä valittu myös sen vuoksi, että pyrin löytämään suullisen perinteen ja televisio-ohjelmien vastinparirakenteet niin sanotun luokitteluteoreeman avulla. Tutkimukseni lähtöhypoteesi on se, että suullisen perinteen alkumuoto on ollut kaavamainen, joka sallii perinteisessä muodossaan vain vähän vaihtelua. Lähestyn tässä Jakobsonin esittämää näkemystä siitä, että suullinen perinne ei vaihtelunsa ja muokattavuutensa puolesta palaudu yksilöihin, vaan rakenneskeemoihin.<sup>2</sup> Mikäli oletamus myyttisen aineksen perimmäisyydestä osoittautuu oikeaksi, koko perinnejajivalikoiman muutos voidaan silloin johtaa taitematriisin avulla yhdestä kantamuodosta. Katson myös, että Kurt Ranken esittämä psykologinen tulkinta folkloren arkkityyppi-muotojen säilyvyydestä pitää paikkansa<sup>3</sup>. Tämä kanta ei kuitenkaan edellytä muotojen jähmettymistä, vaan kehittymistä voi tapahtua ja tapahtuukin niiden ihmisten psykologisten funktioitten vaatimalla tavalla, jotka kulloinkin tarvitsevat eri kerrontamalleja. Klassiset arkkityypit olisivat näin muotteja, joista voidaan työstää ääretön määrä hieman keskenään varioivia muotoja. Tämä funktionalistinen ajattelu voidaan johtaa siitä melkoisen ongelmallisesta valinnasta, jonka evoluutio ihmiselle valmisti. Jos vertaamme näkö- ja kuuloaisteja toisiinsa, kuulo jää niistä auttamattomasti toiseksi. Silmien avulla voimme vastaanottaa päällekkäisiä havaintoja, havaita etäisyyksiä ja värejä samoin kuin valon ja varjon. Kuuloaistin välityksellä pystymme sen sijaan aistimaan puheen vain ajallisena jatkumona, joka ei voi olla päällekkäinen. Samoin kuulemisen edellytys on kontakti. Ihmisen normaali puheääni ei kanna kovin pitkälle eikä puhetta voi jättää varastoon, kuten lapulle kirjoitettua viestiä. Käytännön esimerkki valaisee tilannetta: emme pysty kuuntelemaan yhtä aikaa sekä puhetta että musiikkia, vaan ymmärtääksemme jomman kumman täydellisesti, joudumme tekemään niiden välillä valinnan. Lisäksi puheen ymmärtäminen edellyttää sen, että puhuja käyttää kieltä systemaattisesti eli puhuu ajallisesti oikein, käyttää ainakin jossain määrin kieliopin vaatimuksia sekä puhuu kuuntelijan osaamaa kieltä. Visuaalisella puolella ongelmaa ei periaatteessa ole. Pystymme liikkumaan ulkomailla, koska liikennemerkkit ja asemien symboliopasteet ovat kansainvälisiä. Koska kuitenkin puhe on noussut ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa hallitsevaan asemaan, sillä on täytyntä olla suuri merkitys ihmisen suvun kehitysvaiheissa.<sup>4</sup> Puheen synnyn historiaa ei tiedetä tarkkaan, mutta puhevalmius on fysiologisesti ollut mahdollinen jo hyvin varhain. Samalla voidaan olettaa, että suullisen perinteen arkaaiset muodot ajoittuvat hyvin kauas ihmisen historiaan.

Tällä hetkellä tiede elää murroskautta. Erityisesti luonnontieteitten puolella viimeisten vuosikymmenien aikana tehdyt keksinnöt ja havainnot ovat muuttaneet maailmankuvakäsitystä<sup>5</sup>. Tämä koskee myös suoraan ihmisen asemaa koko universumissa sekä Maan päällä lajina muitten joukossa. Tätä taustaa vasten strukturalismin ongelma on sen ikääntyminen. Jo lyhytkin tutustuminen poststrukturalistien ajatuksiin, kuten edellä on tehty, osoittaa, että osa niistä kuuluu menneeseen aikaan. Koomisin tilanne on Benjaminin ”Taideteos mekaanisen uusinnettavuutensa aikakautena”-essee, jota edelleen siteerataan hyvin monessa visuaalisen alan työssä, kuten tässäkin on tehty. Esseen perusteet ovat kunnossa, mutta yleinen ajattelu on edennyt toisille urille. Erityisesti tämä koskee elokuvia ja televisiosarjoja. Barthes ja Derrida ovat edelleen ajankohtaisia, mutta varsinkin Barthes’n leimaantumisen marxilaisuuteen tahtoo estää hänen sanomansa välittymisen. Sen jälkeen kun heidän filosofispainotteiset mielteensä tekstin ja puhunnan syvällisestä merkityksestä ilmestyivät, havaintopsykologiset ja tekoälyyn liittyvät tutkimukset ovat avanneet uusia näkökulmia tekstin tuottamiseen sekä ymmärtämiseen. Strukturalismissa on vielä yksi suuri ongelma ja se on, varsinkin lingvistisellä ja semioottisella puolella ilmenevä, teorioitten vaikeaselkoisuus. Joskus on sanottu, että Stefan Zolkiewski on ainoana pystynyt selittämään yleistajuisesti Juri Lotmanin teorian. Vaikka väite lieneekin liioiteltu, teorioitten monimutkaisuutta ei voi kiistää (Greimasin valintaan tähän työhön vaikutti osittain se, että hänen teorioitaan pystyy kohtuullisella vaivalla soveltamaan myös muille aloille). Vaarana tällöin on alkuperäisen teorian virhetulkinta tai tutkijan siitä tekemät omat sovellukset.

<sup>1</sup> Elovaara, s. 128.

<sup>2</sup> Tarkemmin esim. Jakobson & Bogatyrev.

<sup>3</sup> Ranke, s. 1 ed.

<sup>4</sup> Siivutan tässä oheisviestinnän, vaikka sen merkitys onkin suuri.

<sup>5</sup> Tieteellinen maailmankuva ei toki ole sama kuin ’yleinen’ maailmankuva, joka näyttää pysyneen melko staattisena.



Tässä tutkimuksessa perinneaine on jaoteltu ryhmiin. Varsinaisia arkistotutkimuksia en lajityyppien sisällä ole tehnyt, vaan olen käyttänyt painettua tutkimusmateriaalia. Vertailuaineistona käyttämäni televisio-ohjelmat on pääosin lähetetty Suomessa vuosina 1997 - 1998, joukossa on jonkin verran myös vanhempaa aineistoa. Televisio-ohjelmissa on se vaikeus, että ne ovat useinkin päiväperhoja. Kotimaisen tuotannon nauhat yleensä on arkistoitu, mutta ulkomaisessa ohjelmavaihdossa olevat tuotannot saattavat olla myöhemmin vaikeasti tavoitettavissa. Kaikkien käytettyjen ohjelmien nauhoitus on lisäksi ollut mahdotonta. Ohjelmista on käytetty yleensä niiden alkuperäistä nimeä tai mikäli ohjelman tunnettavuus Suomessa on parempi käännös-nimellä, se on myös näkyvillä (esim. *Married with Children* - Pulmuset). Analysoiduissa ohjelmissa ei ole mukana lastenohjelmia, vaan kaikki on suunnattu aikuisille. Käsittelen myös jonkin verran elokuvia. Rajana olen muutamaa tapausta lukuunottamatta pitänyt sitä, että kyseiset elokuvat on myös jo esitetty televisiossa. Televisio-ohjelmien analyysissä olen käyttänyt strukturalistista lajikaavaa. Varsin usein kerrontarakenteen tutkimuksessa nojaututaan Labovin ja Waletzky'n teoriaan, jossa kertomus jaetaan erillisiin osiin, alkutilanteen selvittelyyn, orientaatioon, jossa käy ilmi ketkä toimivat, missä ja milloin. Toisena vaiheena seuraa komplikaatio, jossa tapahtuu yleensä jotain jännittävää tai mielenkiintoista ja tämä johtaa tulokseen. Arvio-vaiheessa korostetaan tapahtuneen huippukohtaa, joka jäsenetään eri kriteereillä ja jonka lopputuloksena kertomuksen struktuuri paljastuu. Viimeisessä osassa kertomus palautetaan kerrontahetken todellisuuteen.<sup>1</sup> Tämä kaava ei ole uusi, vaan se voidaan jäljittää jo Aristoteleen Runousoppiin sekä lähes kaikkeen draamakirjallisuuteen<sup>2</sup>. Televisiokerronnassa selkein tapahtunut muutos 1960-luvulta nykypäivään on kertomuksen nopeutuminen<sup>3</sup>. Orientaatio on usein varsin lyhyt, samoin eri huippukohtat seuraavat toisiaan paljon nopeammin kuin mitä klassisen suullisen perinteen tuotteissa, kaskuja lukuunottamatta, tapahtuu. Malli on varsin yleispätevä kertomuksiin sovitettuna, mutta se vaatii tuekseen lineaarisen aikakäsityksen ja syy-seuraus-suhteen. Myyteissä tämä ei toteudu<sup>4</sup>.

Metaforakolmiomallin esittänyt Thom katsoo, että symbolitarinoissa kertomuksen kulku toteutuu vertauksellisuudella, jossa tapahtuma assosioituu kuuntelijan tai katsojan mielessä johonkin yleisinhimilliseen tapahtumaan.<sup>5</sup> Hänen ajatuksensa seuraa aikakäsitystä, joka ei ole suoranaisesti klassisen determinismin eikä nykyisen indeterminismin jälkeläinen. Kun edellä viitattiin semioottis-filosofisiin vaikeuksiin kuvata kielen avulla todellisuutta, sama tilanne tulee vastaan muissakin yhteyksissä. Todellisuus on *noumenon*, mutta se voidaan ymmärtää juuri kielen tai matematiikan avulla, ei muilla tavoin. Thom lähestyy ajattelussaan Oswald Spengleriä, jonka mukaan kunkin kulttuurin ominaisuuden määrää se alkusymboli, jonka varaan kulttuurin maailmankuva rakentuu<sup>6</sup>. Thomin mukaan kollektiivinen alitajunta varastoi kokemuskeemoja, joiden avulla voidaan uusien havaintojen pohjalta yhdistää niitä vanhoihin ja tätä kautta luoda rinnastuksellisia uusia yhteyksiä<sup>7</sup>. Perustana tässä käytetään katastrofiteorian seitsemää ajassa ja avaruudessa tulkittavaa perusmuotoa.<sup>8</sup>

Tässä tutkimuksessa lähtökohtanani olen pitänyt sitä, että suullisen perinteen lajityyppien ja nykyisten televisio-ohjelmien välillä on yhteys. Analyysivaiheessa olen hakenut vertailtavista ohjelmista ja lajityypeistä yhteisiä tekijöitä, joita olen hypoteettisesti sovittanut matemaattisiin kuvauksiin. Aiheellisesti voidaan kysyä, miksi katastrofiteorian kaavaa pitää soveltaa juuri tässä yhteydessä. Eikö mallinnuksessa olisi voitu käyttää yksinomaan suullisen perinteen formaatteja? Halusin kuitenkin tuoda tutkimuksen nykyaikaan, koska eräänä sen tavoitteena on näyttää ne rakenteet, jotka ovat seuranneet ihmistä koko hänen tietoisensa elämänsä ajan ja jotka edelleenkin toteutuvat. Tämän vuoksi luon vielä tutkimuksen lopussa lyhyen katsauksen tulevaan, informaatiotekniikan valtaamaan maailmaan. Ulkopuolella teorian jätän pohdittavaksi sen, tarvitaanko tuota tekniikkaa. Tampereen yliopisto on suunnittelemassa virtuaalipukua, jonka käyttäjä voi olla koko ajan, vaikka etelän aurinkorannalla, tosiaikaisessa yhteydessä internettiin ja sähköpostiin. Tietenkin myös matkapuhelin kuuluu puvun varusteisiin. Kun korvalappustereot tulivat

<sup>1</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s.36, van Dijk, s.113 ed., Siikala 1984, s.30 - 31.

<sup>2</sup> Kts. Esslin, s. 47 ed.

<sup>3</sup> Nopeutuminen on selkeästi nähtävissä ohjelmälähetyksen aloittavassa ja lopettavassa kanavatunnuksessa. Kun 1960-luvulla Suomen television joutsentunnus kesti viitisentoista sekuntia, nykyisin kanavatunnus ajetaan muutamassa sekunnissa.

<sup>4</sup> Tästä esim. Lotman 1974, Lévi-Strauss 1966.

<sup>5</sup> Käsityksen Thomin teorioista tarjoaa hänen Ilya Prigoginen kanssa käymänsä debatti *Le Débat*-lehden numeroissa 3 ja 6/1980.

<sup>6</sup> Spengler, s. 117 ed.

<sup>7</sup> Ekeland, s. 135 - 137.

<sup>8</sup> Teoriaan palataan tarkemmin analyysivaiheessa.

muotiin, amerikkalaisessa Mad-lehdessä julkaistiin pilakuva, jossa mies totesi, ettei enää jaksa kuunnella korvalappustereota vaan katsoo mieluummin televisiota. Televisioksi paljastui kaksi imukuppijohtoa, joilla hän peitti silmänsä. Tämä pilakuva ei nykypäivän ihmistä enää naurata: virtuaalipuku puoliläpäisevine silmälappuineen tuo imukuppi-televisiokehittelynsä muodossa ulottuville.

### 3.6.1. Käytetyn metodin teoreettinen pohja

Klassisesti elokuvan perusrakennekaava voidaan ilmaista hyvän ja pahan välisenä taisteluna. Alkutilanteessa hyvä (A) suorittaa normaaleja päivittäisiä askareitaan, kunnes jokin konflikti (B, paha) manifestoituu (β). Hyvä joutuu suuntaamaan tarmonsä konfliktin (pahan) poistamiseksi β'. Lopussa paha poistetaan (β'') ja hyvä palaa takaisin lähtötilanteeseen (A'). Kaavana asia voidaan ilmaista:

$$A \rightarrow B\beta \rightarrow A\beta' \rightarrow \beta'' \rightarrow A'$$

Tosin viime aikoina kehitys on johtanut kahden käännekohdan runkoon, jossa pahan poistamisen lisäksi hyvä joutuu myös johonkin toiseen konfliktiin (β<sub>1</sub>). Ensimmäisen konfliktin ratkaisu ei ole koko tarinan ratkaisu. Esimerkkinä tästä juonirakenteesta voi mainita vaikkapa Steven Spielbergin elokuvan *E.T.*, jossa nuori poika joutuu ensin hankkimaan E.T.:n ystäväkseen ja tämän jälkeen pojan joutuu toimimaan saadakseen humanoidin takaisin tämän kotiplaneetalleen. Elokuvassa pahana nähdään yhteiskunta, joka ensin haluaa estää pojan ystäväsuhteen ja toiseksi estää humanoidin lähettämisen pois.

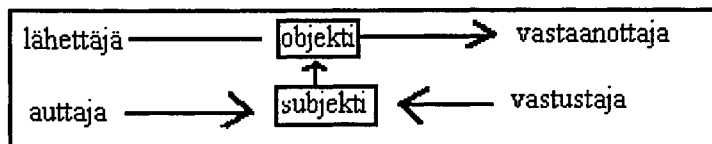
$$A \rightarrow B\beta \rightarrow A\beta' \rightsquigarrow A\beta_1 \rightarrow \beta'_1 \rightarrow A'$$

Televisio-ohjelmissa jälkimmäinen rakenne on harvinaisempi. Osittain tähän vaikuttaa ohjelmien lyhyt kesto, toisekseen myös televisio-ohjelman vaatima yksinkertaisempi rakenne. Rakenne on lähellä Claude Bremondin syklistä kaavaa, joka voidaan kuvata seuraavasti:

Tyydyttävä vaihe → tilanne huononee → epätydyttävä vaihe → tilanne paranee → tyydyttävä vaihe

Varsinkin Bremondin syklistä kaavassa haittana on se, että se yleisyydessään kuvaa melkein mitä tilannetta tahansa, vaikkapa solun pyrkimystä saavuttaa kemiallinen tasapaino. Samalla se kuitenkin antaa kuvan siitä, mistä elokuvissa ja kertomuksissa on kysymys. Täydellisempi malli on Lévi-Straussin myyttianalyysi, mutta sen soveltaminen tämän tutkimuksen verrattain laajaan aineistoon on täydellisessä muodossaan mahdotonta. Sama ongelma vaivaa A.J. Greimasin strukturalistista teoriaa, mutta pyrin tämän tutkimuksen metodisena lähtökohtana soveltamaan hänen teoriansa ydinkohtia. Hän on Lévi-Straussin kanssa yhtä mieltä siitä, että myytit ja sadut sisältävät ristiriitoja, joille kertomuksen sisällä pyritään löytämään ratkaisu. Hänen käyttämänsä käsitteistö on selkeän dualistista. Maailma jäsentyy vähintään kahden tekijän kautta, yksi objektitermi ei muodosta merkitystä, joka syntyy vasta kahden termin välisestä suhteesta.<sup>1</sup> Tämä suhde näkyy myös kertomusrakenteen henkilökuvaussessa, jossa tavataan *subjekti* vs *objekti*; *lähettäjä* vs *vastaanottaja*. Henkilösuhteet rakentuvat haluun, jonka subjekti kohdistaa objektiin. Tämä objekti toimii samalla luovuttajan ja vastaanottajan välisen kommunikaation objektina, auttaja ja vastustajahahmot taas vaikuttavat subjektin toiveisiin ja niiden toteutumiseen.<sup>2</sup>

Kaaviona kuvattuna tämä hahmottuu seuraavasti:

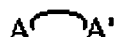


Kaavio 1: Objekti-subjekti-malli

<sup>1</sup> Greimas, s. 28.

<sup>2</sup> mts. 197 - 206.

Greimas havainnollistaa mallia sijoittamalla siihen marxilaisen ideologian mukaiset aktantit, jolloin subjekti on ihminen, objekti luokaton yhteiskunta, lähettäjä historia, vastaanottaja ihmiskunta, vastustaja porvariluokka ja auttaja työväenluokka.<sup>1</sup> Tämä malli kuvaa kerronnallisten rakenteiden pintatasoa. Diskurssivisten rakenteiden osat, diskurssivinen syntaksi sekä diskurssivinen semantiikka olisivat käyttökelpoisia tutkimustapoja, mutta jälleen aineiston laajuus estää niiden käytön. Tämän vuoksi olen päätenyt käyttämään vain edellä kuvattua pintatason analysointia. Aktanttimalli on Greimasin teoriassa sovellettu satujen kuvaamiseen, joten joudun sitä tässä mukauttamaan, koska analyysin pitää sopia kaikkiin suullisen perinteen pääluokkiin. Tällöin pääpainotukseksi nousee juoni. Koska tutkimuksen loppupuolella pyrin löytämään matemaattiset kuvaajat tarinoille, juoniaihe on kaavoitettava. Lähdän siitä, että kaiken toiminnan takana on yksilön hyvinvoinnin tarve. Toiminta tähtää palkkion saamiseen, joka puolestaan vaikuttaa yksilön hyvinvointiin.<sup>2</sup> Tätä voidaan pitää toiminnan lähtökohtana. Saavuttaakseen jotain tai palauttaakseen aiemman tilanteen yksilö joutuu tilanteeseen, jossa jokin uhkaa hänen hyvinvointiaan tai hän joutuu ponnistelemaan saavuttaakseen palkkion ja sitä kautta paremman hyvinvoinnin. Konfliktin saattaa synnyttää ulkopuolinen tai ihminen itse, esimerkiksi mukavuudenhalu estää ihmistä ponnistele- masta, koska saatava palkkio on etäällä tai sen saanti on epävarmaa. Näin saadaan pohjakuvaaja



jossa A kuvaa lähtöasemaa ja A' tilannetta konfliktin jälkeen. Konflikti voi olla monimuotoinen samoin kuin ne keinot, joilla tilanne korjataan. Konflikti ei välttämättä edes ehdi kokonaan manifestoitua ennen kuin siihen puututaan, esimerkiksi pysäköintivirhemaksu pyritään maksamaan ennen ulosottoa. Tässä pelkkä uhka estää täydellisen konfliktin puhkeamisen. On myös huomattava, että yksilö A ei ole enää sama kuin A'. Konfliktin läpikäyminen aiheuttaa muutoksen, joka voi olla konfliktin tasosta riippuen pieni tai suuri. Juonikaavan tasolla katson tämän toteutuvan kaikissa eri yhteyksissä. Tällöin lähestytään Claude Lévi-Straussin mallia syntagmaattis-paradigmaattisesta analyysistä, jossa kertomus voidaan lukea joko ajallisena jatkumona tai eri myteemien keskinäisenä suhteena.

Juonirakenteen kannalta huomio on siis kiinnitettävä niihin osasiin, jotka kuljettavat kertomusta eteenpäin ajallisessa jatkumossa, mutta tarinayhtäläisyyksien kannalta on tarkasteltava osia, jotka sijaitsevat juonen pintakerroksen alla. Yksinkertaistaen Greimasin mallia päädytään näin diskurssivisten rakenteiden tasolle, joissa abstraktisessa ulottuvuudessa liikkuvat toimijat konkretisoituvat. Tähän liittyy myös vaihe, jossa kertomuksen teema jäsentyy. Tässä vaiheessa kertomus myös tavoittelee todentumista, toisin sanoen kertomus on jäseneltävä siten, että se on totta tai vaikuttaa todelta. Pyrin tämän formulan kautta luomaan eri kertomuksien rakenteet siten, että niiden yksilöllispohjainen funktioiden haku jäisi mahdollisemman vähäiseksi. Joudun myös tekemään analyysit ilman laajaa kertomusstruktuureiden käsittelyä. Tähän on syynä käytetyn aineiston laajuus. Jo yhden televisio-ohjelman täydellinen analyysi voi olla yhtä pitkä kuin tämä koko tutkimus. Tähän liittyy myös vaikeus ohjelmien uudelleenkatselussa. Koomista kyllä, vaikka edellä on käsitelty taiteen *uudennettavuuden* määritelmiä, televisio-ohjelmien uudennettavuus on vähäistä. Ainoastaan yleisradioyhtiöitten omat tuotannot ovat edes jossain määrin varmasti arkistoituna, varaus tässä johtuu siitä, että ainakin MTV3 on tuhonnut valtaosan varhaisesta materiaalistaan ja samoin kun kuvanauhat olivat ennen varsin kalliita, myös Yleisradio joutui 1960-luvulla tekemään päällenauhou- tuksia, jolloin paljon materiaalia tuhoutui. Ulkomaiset ohjelmat sen sijaan tulevat joskus maahan vaihto- nauhoilla ja ohjelmien jäljittäminen vaatisi yhteydenottoa alkuperäiseen tuotantoyhtiöön. Katson kuitenkin, että ainakin toistaiseksi ohjelmien perusformaatit ovat niin yhdenmukaisia, että mikä tahansa saman lajityypin ohjelma kelpaa vertailuaineistoksi.

<sup>1</sup> mts. 207.

<sup>2</sup> Eläinmaailmaan sovitettuna kts. esim. Gell-Mann, s. 349. Ihmisten mielihyväperiaatteesta kts. Vuorinen 1997b, s. 54 - 55.

## 4. Suullisen perinteen ja televisio-ohjelmien yhteneväisyydet

### 4.1. Folklore ja televisio

Lea Virtanen jakaa kansankerronnan kahteen ajalliseen päälohkoon: aika ennen television tuloa ja aika sen jälkeen.<sup>1</sup> Jako on varmaan aiheellinen, sillä edellä mainittu kahden ja puolen tunnin päivittäinen televisionkatseluaika on pois jostain. Koska televisio lähettää katsotuimmat ohjelmat iltaisin ja erityisesti painottaen niin sanottua prime time-aikaa (alkuillasta uutislähetysiin), se tarkoittaa käytännössä juuri sitä aikaa, joka perheissä muuten käytettäisiin keskinäiseen seurusteluun ja askareisiin. Televisio ei kuitenkaan keskitä katsojan huomiota kokonaan, vaan se sallii myös keskustelun ja liikkumisen.<sup>2</sup> Televisio on sikäläkin kone, että sen kanavaa voidaan vaihtaa kesken kaiken tai se voidaan jopa sulkea kesken esiintyjän lauseen. Suhde siihen on ilmeisesti muuttunut, sillä television alkuaikoina siihen suhtauduttiin kunnioittavasti ja kuuluttajan hyvän päivän toivotukseen vastattiin<sup>3</sup>. Samaan aikaan televisiolta kuitenkin vaaditaan normien noudattamista. Yleisradion piirissä käynnistettiin jo 1980-luvun lopussa tutkimus, jonka tavoitteena oli tutkia niin väkivallan kuvaamista kuin sopimattoman kielen käyttöä ohjelmistossa.<sup>4</sup> Yleisradion puolella on tässä kuitenkin seurattu yleistä kulttuurin sopeutumista 'huonoon' kieleen. Ilmiö on nähtävissä myös folkloren tutkimuksen puolella. Vanhat seksuaalirunot ovat tulleet tutkimuksen kohteeksi eikä niitä enää tarvitse kätkeä "latinankielen viikunanlehteen"<sup>5</sup>. Televisiossa tämä näkyy käännostekstien suorasukaistumisena<sup>6</sup> sekä kotimaisen draaman kielessä. Samoin pehmoeroottiset elokuvat tai sarjat on jo hyväksytty myös Ylen lähetysiin (esim. TV2:n *Ritarillisesti sinun*), MTV3:n puolella niitä on nähty jo aiemmin. Satelliittikanavista poiketen kovaa pornoa ei Suomessa toistaiseksi ole esitetty valtakunnan verkossa.

Folkloren yhteiskunnallinen merkitys voidaan jakaa kahteen eri leiriin. Toisaalta folklore voi olla yhteiskunnan harmoniaa vahvistava sekä noudattaa sen kulttuuripiirin hyväksymiä asenteita, kuten laita on juuri sopimattoman kielen hyväksynnässä tai se voi toimia yhteiskuntaa murentavasti asettamalla kyseenalaiseksi sen arvot. William Bascom näkee folkloren tehtävän juuri yhteiskunnan koheesiota ylläpitävänä. Se voi ohjata käyttäytymistä oikeaan suuntaan, antaa sopivia malleja varsinkin nuorille sekä lujittamaan yhteisön keskinäistä yhteenkuuluvaisuuden tunnetta.<sup>7</sup> Nämä samat tekijät ovat niitä, joita television on katsottu palvelevan tai joita sen pitäisi painottaa. Kuitenkin Bascomin näkemykset ovat varsin funktionalistisia eivätkä varmaan toteudu sellaisenaan. Kansanperinne on lähtöisin juuri kansasta itsestään ja se mikä on käyttäytymisen ohjaamista oikeaan suuntaan, viittaa useimmiten varsin tiukasti yhteiskunnan hallintoelimiin. Samoin näille hallintoelimille - kuten edellä Barthes'n kommentteista kävi ilmi - sopii varsin hyvin myös kansallisen tietoisuuden lujittaminen. Jos palaamme ajassa vaikkapa sata vuotta taaksepäin ja pääsemme katsomaan pienen torpassa asuvan maanviljelijäperheen ajatuksia, ei kansallinen yhtenäisyys siellä varmaankaan ole päällimmäisenä. Todennäköisempää on, että oman toimeentulon ja maanviljelyksen harjoittamiseen liittyvät asiat korostuvat yhteiskunnallisten aspektien kustannuksella. Lapsesta pyrittiin kasvattamaan sosiaalinen yksilö, jolle töiden ripeä suorittaminen oli pääasia<sup>8</sup>. Nykypeerinne ei liioin suoranaisesti näyttäisi tukevan Bascomin mallia, mutta sen sijaan se tuntuisi sopivan varsin hyvin siihen yleisradiokulttuuriin, jota Suomessa harjoitettiin aina siihen hetkeen asti, jolloin perestroika ja glasnost muuttivat silloisen Neuvostoliiton politiikkaa.

Yleisradion kanavilla eräänlaisena johtotähtenä oli 1980-luvulle saakka pariakymmentä vuotta aikaisemmin julkaisema oppirakenne, jonka mukaan yleisradiopalvelut jaetaan kolmeen pääryhmään, joiden sisältö lähinnä tarjosi kansalaisten maailmankuvan vahvistamista sekä jo olemassaolevan arvojärjestelmän puitteissa tapahtuvaa tunnustuksellista informaatiota. Vasta markkinoitten kehitys johti siihen, että

<sup>1</sup> Virtanen 1988, s.181.

<sup>2</sup> Kts. Hietala 1996b, s. 34 ed.

<sup>3</sup> Ylen "Nostalgiailta" ohjelma.

<sup>4</sup> Gerlander, s.3.

<sup>5</sup> Apo 1995, s. 39.

<sup>6</sup> Varmaa tietoa en onnistunut saamaan, mutta oma muistikuvani olisi, että 'vittu' olisi ensimmäistä kertaa ollut käännostekstissä 1970-luvun lopussa esitetyssä Pasolinin filmissä.

<sup>7</sup> Bascom, s. 279 ed.

<sup>8</sup> Haavio 1974, s. 13 - 14.



sekä siitä, että ohjelmien mainoskatkot olivat täynnä juuri pesuainemainoksia. Saippuasarjoille ominaista on niiden studiokeskeisyys: juuri koskaan sarjoissa ei näy studio ulkopuolella kuvattuja osuuksia. *Kauniissa ja rohkeissa* sekä ulkokuvaa että taustamusiikkia käytettiin tietyllä tavalla ensimmäisen kerran jaksossa, jossa yhtä sarjan henkilöistä ammuttiin. Näin pyrittiin kohtauksen draamallisen jännitteen nostamiseen. Tilannekomediat eli *sitcomit* ovat myös varhaista yhdysvaltalaisista alkuperää. Varsinaisesti niiden alkuna voidaan pitää Desi Arnazin ja Lucille Ballin Desilu-yhtiön tuottamaa *I love Lucy*-sarjaa, joka myöhemmin jatkui *Lucy Show*-nimellä. Tilannekomedia on studiossa monikameratekniikalla ja yleensä 'elävän yleisön' edessä kuvattua. Osat ovat 23-minuuttisia (puoli tuntia mainosten kanssa).

Kannattaa myös huomata yleisradion kanavien ja kaupallisten kanavien ero. Lupamaksurahoitteisen, valtiojohtoisen kanavan tehtävänä on tarjota katsojille *ohjelmia*. Mainosrahoitteisen kanavan tehtävä on tuottaa omistajilleen voittoa, jota se hankkii esittämällä *mainoksia*. Koska kukaan ei katso pelkkiä mainoksia, kanava sijoittaa niiden väliin hankittua ohjelmaa. Näin ollen kanavien toimintakriteerit eroavat. Viime aikoina yleis- ja mainosrahoitteisten kanavien ohjelmat ovat kuitenkin alkaneet lähestyä toisiaan. Erityisesti urheilukilpailuitten kohonnut välityshinnat ovat aiheuttaneet sen, että myös yleisradiokanavat ovat ottaneet välittääkseen mainoksia urheilukilpailulähetysten alussa ja lopussa sekä erätauoilla. Samoin ohjelmatoiminnan säännöt ovat lieventyneet niin, että jonkintasoinen markkinointi sallitaan yleisradion lähetyksissä. Aikoinaan esimerkiksi ralliohjelmissa ei pidetty hyvänä mainita autojen merkkiä, koska sen katsottiin lähestyvän mainontaa. Varsinaisissa osto-ohjelmissa kanavajako on kuitenkin edelleen nähtävissä. Yleisradion tulee tarjota ohjelmaa myös suomalaisille vähemmistöille, joka käytännössä Suomessa on toistaiseksi tarkoittanut television ja radion ruotsinkielisen ohjelman välittämistä.<sup>1</sup> Samoin kanavien on otettava huomioon myös kulttuuri-, lasten- ja eläkeläisohjelmat, joiden katsojamäärät ovat vähäisiä. Kaupallisella kanavalla näitä palveluvalvontatekijöitä ei ole, vaan se voi suunnata ohjelmatarjontansa sille katsojaryhmälle, joka palvelee sen intressejä. Tämä tarkoittaa lähinnä hyvätuloista keskiluokkaa. Jo 1980-luvulla MTV3-kanava<sup>2</sup> kohdensi mainontansa tarjoamalla erilaisia pack-ohjelmapaketteja, esim. Family Pack ja Business Pack, joilla pyrittiin löytämään mainostajalle tarkka kohderyhmä. Sama päämäärä on MTV3:n tarjoamalla turvallisuudentunteella. Mikäli katsoja tuntee olonsa turvattomaksi, hän ei ole vastaanottava mainoksille. Koska katsoja muistaa näkemästään ohjelmasta vain pari viimeistä minuuttia, MTV3:n pääuutislähetys päättyy lähes aina loppukevennykseen, jonka tavoitteena on juuri turvallisuuden maksimointi. Murheita on jossain maailmalla, ei meillä koto-Suomessa. Kun uutisten pääaiheena oli satoja ihmisiä surmannut Iranin maanjäristys, niin Kuhmossa järjestettiin koiravaljakkokisat, joissa pääosissa olivat ”iloiset ja mukavat koirat”<sup>3</sup>

Käytännössä mainosrahoitteisuuden havaitsee siitä, etteivät kanavan esittämät ohjelmat saa olla ristiriidassa mainostajan intressien kanssa. Näin esimerkiksi TV1:n kuluttajaohjelma *Kuningaskuluttaja* olisi mahdoton formaatti mainoskanavalla<sup>4</sup>. Toisaalta mainoskanavat tarjoavat ohjelmia nuorille, esimerkiksi musiikkiohjelma *Jyrki*. Ensiksikin nuoret ovat erittäin herkkä ryhmä, johon mainonta vaikuttaa suoraan ja toisekseen kanavat haluavat turvata tulevaisuutensa 'kasvattamalla' uuden katsojapolven, joka on jo tottunut seuraamaan niiden ohjelmia. Sen sijaan erityisesti kulttuuripainotteiset ohjelmat, kuten YLE:n *Va-lopilkkku* tai eläkeläisohjelmat, kuten *Tiistaitiima*, eivät ole saaneet samantyyppisiä seuraajia mainoskanavilla. Yleisradioyhtiöitten kannalta tilanne on sikäli kiusallinen, että pystyäkseen perustelevaan lupamaksutulosten keräämisen, niiden olisi teoreettisesti saavutettava viidenkymmenen prosentin katsojamäärä koko aktiiviväestöstä siitäkin huolimatta että ne joutuvat esittämään sellaisia ohjelmia, joiden katsojamäärä on huomattavan pieni (jumalanpalvelukset, pohjoismaiset vaihto-ohjelmat, opetusohjelmat sekä ruotsinkieliset ohjelmat). Ylen kanavat ovat kuitenkin viime vuosina pystyneet nostamaan katsojaosuuttaan. Vuonna 1996 television katseluun käytettiin päivittäin aikaa kaksi ja puoli tuntia, josta Ylen osuus oli 72

<sup>1</sup> Radion puolella käytössä on myös Ylä-Lapin saamelaisverkko.

<sup>2</sup> Tässä työssä on selvyden vuoksi käytetty vain MTV3-nimitystä, vaikka kanavan nimi (alunperin Oy Mainos-Televisio-Reklam Ab) onkin vaihdellut. Kielitoimisto suosittaa muotoa MTV 3, mutta tässä on käytetty kanavan omaa nimenkirjoitusmuotoa MTV3.

<sup>3</sup> Kymmenen uutiset 28.2.1997.

<sup>4</sup> MTV3:n puolella esitetty *Karpolla on asiaa* on taustaltaan mielenkiintoinen. Ohjelmassa asetetaan kyseenalaiseksi yleensä viranomaisten toimet yksityistä kansalaista kohtaan. Potentiaalisten mainostajien mahdollisesti kuluttajille aiheuttamia vahinkoja ei liene käsitelty juuri lainkaan. Vaikka *Karpo* on erittäin katsottu ohjelma, sen sisällössä on ilmeisesti jotain tuotantoyhtiötä vaivaavia piirteitä, koska ohjelman kesto on jatkuvasti lyhennetty.

minuuttia ja MTV3:n 66 minuuttia. Loppuaika jakaantui kaapeli-, satelliitti tai videokatseluun.<sup>1</sup> Ohjelmien katseluajan osuuksista Yle vei suurimman osan vain asia-, urheilu- ja lastenohjelmilla (minuuteissa Yle/MTV3 16/7; 20/8; 3/1), sen sijaan uutisia ja ajankohtaisohjelmia seurattiin jonkin verran enemmän MTV3:lta (10/12, 8/9) ja suurimmat erot olivat sarja- ja viihdeohjelmissa (14/28; 9/18).<sup>2</sup> Katsojaosuuksien minuuttijakaumassa painottuu viihteen ja sarjojen sama huomattavan suuri minuuttimäärä. Urheiluohjelmien lähes puolen tunnin päivittäinen seuraaminen painottunee kuitenkin suurten kisatapahtumien yhteyteen. Katsojalukumittaukset näyttävät vahvistavan katsojatutkimuksia, joissa on havaittu, että katsojat kaipaavat ohjelmilta pääasiassa samuutta, viihteellisyyttä ja jännittävyttä<sup>3</sup>.

Suullisen perinteen käyttöä on vaikea erottaa muusta kommunikaatiosta. Usein varsinkin nykyperinteen tarinoita kerrotaan oletettavasti tosina, jollekin tuttavalle tapahtuneena. Esimerkiksi yksi sukulaiseni väitti useaan otteeseen kiven kovaan, että hänen tätinsä hautajaisissa seppelenuhaan oli vahingossa kirjoitettu myös tekstiajalle annetut ohjeet: ”Lepää rauhassa *molemmiin puolin*. Jos tilaa jää, niin taivaassa tavaataan.” Vaikka kertojalle sanottiinkin, että kyseessä on vanha kasku, hän uskoi silti vakaasti, että niin oli tapahtunut juuri hänen tätinsä hautajaisissa. Saman tyyppinen kertomuksien eteneminen tavataan usein television viihdeohjelmista peräisin olevina ja elämään jääneinä kaskuina tai kaskukertomuksina. Myös monet television ohjelmat ylläpitävät nykytarinaperinnettä kertomalla totena varsin kyseenalaisia tapahtumia (esim. MTV3:n *Oudot ilmiöt*). Joskus televisio-ohjelman perusteella synnytetään kertomusperinteesen laskettava tapahtuma, esimerkkinä vaikkapa MTV 3:n *Kauniit ja rohkeat*-sarjan tapahtumia kertova puhelinpalvelu. Ohjelma saattaa aiheuttaa myös suoraa kerrontaa: sarjan jakson tapahtumia referoidaan sellaiselle, joka kyseistä osaa ei ole nähnyt. Näille kertomuksille tyypillistä on niiden päiväperhomaisuus. Ei tunnu kovin uskottavalta, että yhden sarjan osan tapahtumia kuvailtaisiin enää vaikkapa vuoden kuluttua. Sen sijaan sarjaa kokonaisuudessaan saatetaan referoida huomattavan pitkän aikaa sen esittämisen jälkeen. Osoituksena tästä ovat internetin sarjoille keskittyneet keskusteluryhmät, samoin monen kultti-sarjan ympärille on kehkeytynyt fan club-ilmio, johon oleellisesti kuuluu sarjan osien ulkooopettelu.

Toinen perinteisiin ja televisioon liittyvä ilmiö on se, että televisio sinällään jo luo uutta perinnettä. Täysin sisällyksettömiin ohjelmiin voi laskea sellaiset kuin *Joulurauhan julistus Turusta* sekä *Itsenäisyyspäivän vastaanotto presidentinlinnasta*, jotka oikeastaan eivät esitä mitään. Silti niitä seurataan, koska perinteisesti niin on ollut tapana. Jotain suomalaisesta kansanluonteesta kertoo ehkä laajan eurooppalaisen katsojatutkimuksen tieto. Kun valtaosassa Eurooppaa kolme katsotuinta ohjelmaa vuonna 1994 olivat jalkapallo-otteluita, Suomessa kolme katsotuinta olivat 1) *Itsenäisyyspäivän vastaanotto*, 2) *Miss Suomikisat* ja 3) *Karpolla on asiaa*.<sup>4</sup> Television katsotuinta ohjelmia ovat kuitenkin uutiset sekä Ylen että MTV3:n kanavilla. Kesän 1998 aikana uutiset tavoittivat keskimäärin miljoona katsojaa. Kymmenen katsotuisimman kesäohjelman joukossa ei ollut kuin yksi draamasarja, *Ruusun aika* eikä yhtään pitkää elokuvaa.<sup>5</sup> Talvikauden ohjelmistossa tilanne on samankaltainen. Päämuutos on se, että eräät draamasarjat saavuttavat talvikautena varsin paljon katsojia. Jo monia vuosia MTV3:n esittämä saippuasarja *Kauniit ja rohkeat* on saavuttanut lähes miljoonan väkiokatselijan määrän. Samoin kotimainen draama näyttäisi suosituulta (*Metsolat*, *Kotikatu*, *Ilman kavaluutta*, *Vuoroin vieraisa*). Kun neljäs valtakunnallinen kanava aloitti vuoden 1997 puolessavälin lähetyksensä, katsojakenttä on entistä pirstaleisempi ja suosittujenkin ohjelmien miljoonakatselijamäärät saattavat lähivuosina pudota. Tuotantoyhtiöitten mukaan vastaisuudessa suosittuja olisivat viihdeohjelmat, kotimaiset saippuatuotannot, tilannekomediat ja jännitystuotannot. Uutena trendinä lähetyksiin tulevat niin sanotut life style-ohjelmat.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> STVK, taulukko 478. Suomen Gallupin elokuussa 1998 julkaistaman kyselyn mukaan television katselu olisi nousut jo yli kolmen tunnin. Koska ei ole vielä varmaa, onko tilastointi yhdenmukainen STVK:n kanssa, on tässä käytetty virallista tietoa.

<sup>2</sup> mt, taul. 479.

<sup>3</sup> Tästä esimerkiksi Alasuutari 1991a, s. 35 ed; Steinbock 1988 s. 10 ed.

<sup>4</sup> Visio 3/95.

<sup>5</sup> IS 10.8.1998. Kesän tilannetta vinouttaa hieman kesä-heinäkuussa välitetyt jalkapallon MM-kisojen ottelut, joita seurattiin paljon.

<sup>6</sup> SK 32/7.8.1998.

## 4.2. Juttu

Folkloressa juttu määritellään sellaiseksi tosielämän tapahtumaksi, johon on osallistunut todellisia, yleensä nimeltä tunnettuja ihmisiä ja joka yleensä vaatii ainakin jonkin verran taustan tuntemista tai johdanto-kertomuksen, jossa juttuun osallistuneiden ihmisten tausta selvitetään.<sup>1</sup> Jutun ja kaskun välinen juopa on joskus varsin ohut, koska juttukin sisältää humoristisia aineksia. Jutuksi voisi määritellä kaskuntuypin kertomuksen silloin, kun siinä ei ole varsinaista kaskulle ominaista kärkeä.<sup>2</sup> Esimerkkinä kaksi seuraavaa:

Kuopion asemalla junaa odottava mies kysyi asemapäälliköltä: -Miksi teillä täällä Kuopiossa asema on rakennettu niin kauas keskustasta? Asemapäällikkö vastasi: - Meillä päin on tapana rakentaa asema raiteitten viereen.

”Myhrbergin ollessa Mikkelin lääninvankilan johtajana huomasi hän erään vartijan olevan lähdössä ulos portista. ‘Minnekä vartija on menossa?’ kysyi johtaja. ‘Vapaapäivällehän minä menen, kun olen yön töissä’, vastasi puhuteltu. ‘Ei tule mitään’, sanoi Myhrberg. ‘Kyllä te ehditte eukkonne nähdä myöhemminkin. Nyt tarvitaan vankilassa vartijoita. Siitä työhön vaan!’ Eikä vartijan auttanut kuin totella.<sup>3</sup>”

Rakenteen ero näissä kahdessa sitaatissa on erilainen. Ensimmäinen on selkeä vitsi. Siinä tavataan toimijoina tuntematon mies, ilmeisesti toispaikkakuntalainen ja asemapäällikkö. Tapahtumapaikka on tärkeä. Tiedämme, että olemme Savossa, jolloin on lupa odottaa jotain nokkelaa ja äkkiväärää vastausta, kuten sitten tapahtuukin. Jo vitsin alussa kuuntelijan skeema virittyy odottamaan savolaistyyppistä vastausta ja tämä odotus palkitaan. Mikäli vitsin tapahtumapaikkaa ei määrättäisi, vitsin huipennus ei välttämättä toimisi. Jos puhuttaisiin vaikkapa Lahden rautatieasemasta, kuulija voisi vitsin kuultuaan ajatella asemapäällikön nokkavuutta eikä nokkeluutta. Jälkimmäinen sitaatti on Vankeinhoito-osaston julkaisemasta perinnekirjasta, johon on koottu muisteluksia ja ‘kaskuja’ Suomen vankiloista. Myös tämän sitaatin alussa mainitaan tarkka sijaintipaikka: ollaan Mikkelin lääninvankilassa, mutta kun yhden toimijan nimi, Myhrberg, tulee jo heti alussa vastaan, voi olettaa tarinan jotenkin liittyvän häneen. Nyt kuitenkin kuuntelijan skeema ei toimi. Myhrberg ei todennäköisesti sano mitään vankilamaailman ulkopuoliselle eikä ehkä kaikille alalla toimivillekaan. Tietenkin voi olettaa, että Myhrberg on persoonallisuus, koska häntä korostetaan, mutta vastoin kuin ensimmäisessä esimerkissä vääräleukaisesta savolaisesta, kertomuksen huippu jää arvaamatta. Emme tiedä, onko Myhrberg hauskan vai totisen miehen maineessa, sanooko hän mahdollisesti jotain hauskaa vai sotilaallista. Emme edes tiedä, onko alkava tarina hauska vai vakava. Ennakoinnin ja taustatietojen puuttuessa juttu ei edes aukea. Miksi juuri nyt tarvitaan vankilassa vartijoita? Onko siellä menossa kapina tai muita levottomuuksia? Vai onko kyse siitä, että johtaja Myhrberg mahdollisena poikamiehenä ei ymmärtänyt perheellisen miehen tarvetta päästä kotonakin käymään? Oliko vartija joskus toiminut häntä vastaan ja joutui nyt koston uhriksi? Tuskin kuitenkaan viime mainittu vaihtoehto on oikein, koska vartijaa ei henkilöidä, hän on vain yksi Mikkelin lääninvankilan henkilökunnasta.

Jälkimmäinen sitaatti voidaan luokitella jutuksi, koska toimijana siinä on oletettavasti todellinen ihminen ja on mahdollista, että sen vuoropuhelu on todella käyty. Joku, kenties porttivartija, on sen kuullut ja kertonut edelleen. Ulkopuolisesta se ei ole edes kovin hauska. Siitä puuttuu kärki, *punch line*, jota kuulija kuitenkin odottaa. Jutun tuntomerkit se täyttää, koska se lähestyy juorun ominaisuuksia ja voisi toimia vaikkapa uudelle vartijalle kerrottuna pelotustarinana, koska siitä voidaan johtaa opetus: ”älä näyttäydä yövuoron jälkeen vankilanjohtajalle tai joudut jatkamaan vuoroa”. Juttu näyttää keskittyvän työympäristössä jonkun persoonallisen ihmisen ympärille tai laajemmin yhteiskunnassa se voidaan kiinnittää laajasti tunnettuun henkilöön. Kekkös-kaskuistakin suurin osa on luokiteltavissa jutuiksi, kun taas Ahti Karjalaiseen liitetyt tankerot ovat kaskuja. Ei voida olettaa, että kuulija edes olettaisi kaikkien tankerovitsien todella tapahtuneen Karjalaiselle. Rajankäynti jutun ja kaskun välillä näyttää olevan liukuva. Juttu saattaa muuttua kaskuksi ja kasku jutuksi siten, että tapahtuneeseen lisätään toimijaksi joku henkilö tai nimi poistetaan jutusta, jolloin se muuttuu yleiseksi kaskuksi.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Virtanen 1988, s.199 ed. Kts. myös Knuutila 1978.

<sup>2</sup> Vrt. Knuutila 1980, s. 53 ed.

<sup>3</sup> Kettunen 1993, s.124.

<sup>4</sup> Vrt. esim. yllä oleva Kuopion asema-vitsi ja Kuusi 1993, kasku 994.



Tekemässään herätysliiketutkimuksessaan Päivikki Suojanen nostaa esiin erityisen jutunkertoja-persoonan.<sup>1</sup> Jokainen työelämässä ollut pystyy varmaan nimeämään työyhteisöstä vastaavia henkilöitä, joille juuri juttujen levittäminen on ominaista. Työyhteisössä on myös kaskujen kertojia, mutta omien havaintojeni mukaan he eivät yleensä ole samoja henkilöitä kuin jutunkertojat. Suojasen mukaan usko-vaisten yhteisössä jutunkertoja nauttii saadessaan jutuissaan itselleen todisteita siitä, että kaikki ihmiset ovat loppujen lopuksi heikkoja. Työyhteisössä toimiva jutunkertoja todennäköisesti toistaa samaa kaavaa. Myös johtajat ovat erehtyväisiä ja tekevät virheitä. Samalla jutut myös palvelevat yhteisön koheesiota. Sen jäsenillä on jotain yhteistä, joka erottaa heidät muusta joukosta.

Varsinaisia juttukokoelemlia ei ilmeisesti ole julkaistu. Matti Kuusen kokoamasta kansanhuumorikirjasta, SKS:n julkaisemasta kylähullukirjasta ja Kyösti Kettusen vankilakaskukirjasta<sup>2</sup> olen koonnut jutun määritelmän täyttäviä kaskuja. Tyypillinen muoto jutuille näyttää olevan se, että se ei välttämättä ole hauska, vaan voi olla jopa traaginen. Jutun muuttuminen traagiseksi voi kuitenkin olla osoitus vain kulttuurin muuttumisesta, jolloin se, jota aikaisemmin pidettiin hauskana, onkin muuttunut surumieliseksi tai etovaksi.<sup>3</sup> Juttuun näyttää pätevän myös eräänlainen ajallinen etäyttäminen. Kun Leea Virtanen pitää juttujen keräämistä ja julkaisemista arkaluonteisena sen vuoksi, että niissä mainitaan ihmisten nimiä<sup>4</sup>, näyttää siltä, että kun jutun kuvaaman ihmisen kuolemasta on kulunut riittävän pitkä aika, vähintään noin sukupolvi, juttuja näyttäisi voivan julkaista myös henkilöitten nimellä. Kettusen kirjassa on kuitenkin eräs poikkeus: hän ei juurikaan mainitse vankien nimiä, vaan laitoksien asukkaat kulkevat yleensä vain vangin tittelillä<sup>5</sup>. Juttujen leviämisen eräs kriteeri näyttäisi olevan jutussa käsitellyn ihmisen sosiaalinen status. Samoin valtaosalla juttujen käsittelemistä henkilöistä näyttäisi olevan köllinimi, siis jonkinlainen liikanimi. Tämä voidaan kuitenkin kääntää myös niin päin, että pienessä yhteisössä poikkeuksellisesti käyttäytyvä saa ensin liikanimen, joka jo sellaisenaan on lyhyt kertomus ihmisestä<sup>6</sup> ja liikanimi puolestaan alkaa synnyttää ja säilöä henkilöön liittyvää juttuvarastoa.

Juttujen pohjakaavana voi pitää rakennetta, jossa subjekti toimii toisen ihmisen tai yhteisön odotusten vastaisesti. Tämä toiminta ei välttämättä ole koomista, joka erottaa jutun kaskusta, vaan se voi olla traagistakin. Erityisesti kylähulluja koskevassa anekdoottikokoelemlissa hallitsevaksi elementiksi nousee arviointi välillä yhteiskunta-yksilö. Hullun maineen näytti saavan, mikäli eleli kiertelevää elämää, ei osallistunut tavanomaisiin töihin tai käyttäytyi muutoin poikkeuksellisesti. Jutun subjekti ei tarinan sisällä pyri kohentamaan elämänlaatuaan, vaan jutuissa korostuu erityisesti poikkeavuus yhteiskunnan ja yksilöryhmien hyväksymästä käyttäytymisestä. Tässä jutun subjekti muodostaa itsessään konfliktin, joka voi olla poikkeava käytös, toisen ihmisen nolaaminen tai toiselle vastaaminen tavalla, jota ei ole odotettu.

Lähimpänä jutun määritelmää televisio-ohjelmista ovat erilaiset kuuluisia ihmisiä käsittelevät muisto-ohjelmat tai henkilödokumentit. Esimerkiksi vuonna 1998 Alvar Aallon juhluvuonna televisiosta on tullut joukko Aaltoa sekä arkkitehtina että ihmisenä käsiteltyjä ohjelmia. Jälkimmäisessä tyypissä erityisesti on korostunut Aallon jonkinasteinen individualismi, joka on ilmennyt suurpiirteisenä ohjeiden noudattamisena. Tyypillistä näille ohjelmille on ollut myös se, että niissä muut ihmiset ovat arvioineet Aaltoa ja kertoneet hänen toimistaan tapahtumia, jotka ovat kuvanneet Aallon luonnetta. Samoin jo kahdesti lyhyen ajan sisällä samaisena vuonna esitetty Björn Borg-dokumentti on käyttänyt runsaasti juttu-tyyppisiä lausuntoja Borgista, siitähän huolimatta, että juttujen kohde on elossa ja olisi kyennyt itsekin kommentoimaan tapahtuneita. Ehkä selviten juttu-tyyppinen rakenne näyttäytyy *Karpolla on asiaa*-ohjelmassa, joka on erittäin katsottu. Siinä jutut nähdään erityisesti yksilöiden muodostamaa viitekehystä vasten. Konfliktin aiheuttaa yleensä hallinto tai viranomainen, joka päätöksellään murentaa yksilön hyvinvoinnin. Konfliktiin joutunut yksilö ei yleensä omasta mielestään ole millään tavoin vastuullinen tapahtuneesta, vaan viranomainen nähdään jonkinlaisena yleishallintona, joka musertaa yksilön oikeudet. Samoin kuin jutut, myös Karpon ohjelmien yksilökertomukset nähdään yleensä vain yhdestä näkökulmasta. Siinä missä jutun maailma käyristyy jutun kertojan ja jutun ytimen omaan todellisuuteen, samoin käy Karpon ohjelmassa. Vaikka ihmiset esiintyvät siinä omilla nimillään, kuten jutuissakin, kertomusten totuusarvo jää

<sup>1</sup> Suojanen 1980, s. 79.

<sup>2</sup> Kts. Kuusi 1993; Kettunen 1993; Hullun kirjoissa, s. 110 - 214.

<sup>3</sup> Vrt. Knuutila 1989, s. 40 - 41.

<sup>4</sup> Virtanen 1988, s. 200.

<sup>5</sup> Sivuhuomautuksena mainittakoon, että Hämeenlinnan vankilamuseossa esillä olevat vankien nimet ja valokuvat näyttävät ajoittuvan 1800-luvulle. Ahvenanmaan vankilamuseossa korostetaan vain Matti Haapojan vankilassaoloikka.

<sup>6</sup> Vento 1972, s. 160.

vähäiseksi tai sitä ei pystytä mittaamaan, kuten ei jutuissakaan. Karpon ohjelma poikii edelleen juttupe-  
rinnettä, kun sen ihmiskohtaloita nostetaan esiin suullisesti muissa yhteyksissä. Juttu-luokkaan voidaan  
myös samoin kriteerein luokitella Ylen *Kuningaskuluttaja*, joka teemoiltaan lähestyy Karpon ohjelmaa,  
samoin MTV3:n kesäsarjana 1998 pyörinyt *Elämä pelissä*-ohjelma, jossa fyysisesti vaikeisiin tilanteisiin  
(autokolari, tulipalo jne.) joutuneet ihmiset kertovat tapahtuneesta. Samoin sellaiset formaatit kuin *Ricky  
Lake-show*, *Sally* sekä Neloskanavan *Bänsks* kuuluvat tähän ryhmään. Erona näissä klassiseen juttuun on  
se, että kyse on henkilökohtaisesta kerronnasta, ei siitä, että juttu kuvaisi jonkun toisen elämää.

Tv-jutuksi voidaan näin luokitella sellaiset puheohjelmat, joissa ihmiset kertovat itselleen tai toisilleen  
tapahtuneista, myös ei-koomisista sattumista. Niissä vastassa on ollut yhteiskunnallinen tai siihen rinnas-  
tettava konflikti, josta on joko selvitty (*Elämä pelissä*) tai joka jää vaivaamaan ihmistä myös jälkeensä  
(*Karpo*). Konflikti on kuitenkin sitä tasoa, että ihmisen elämä muuttuu. Toisaalta jutun kertominen ei  
enää palauta yksilön elämää ideaalitilaan. Analysoin edellä mainittuja, esityskaudella 1997 - 1998 aikana  
esitettyjä ohjelmia yhteensä kolmekymmentä. Samoin analysoin edellä mainitun kirjallisuuden juttu-  
määritelmään satunnaisotannalla valitut viisikymmentä juttua. Kaikki toteuttivat seuraavan kaavan:

- 1) lähtövaihe, ennen jutun kuvaaman hetken alkamista. Tilanne on vielä stabiili, elämä järjestyksessä.  
(yötöissä ollut vartija on lähdössä kotiin; henkilö A lähtee autolla kotiin; arkkitehti A. lähtee nimikkomu-  
seonsa avajaisiin)
- 2) konfliktivaihe, jutun kerronnan alkuehden syy. Vaikka juttu itsessään kuvaisi myöhempiä tapahtu-  
maa, jutun kerronnan alkuvaihe on palautettavissa jutun konfliktivaiheeseen. (Myhrberg on jostain syystä  
äreissään, henkilö B lähtee juovuksissa ajamaan; museoon on hankittu savuhälyttimet ja tupakointi on  
siellä kielletty)
- 3) konflikti aktualisoituu (Myhrberg huomaa vartijan lähtevän, henkilö B ajaa kolarin A:n kanssa, arkki-  
tehti A syyttää sikarin)
- 4) konflikti eletään, jutun kliimaksi (Myhrberg ärisee vartijalle, A joutuu hengenvaaraan, kukaan ei uskal-  
la huomauttaa arkkitehdin tupakoinnista)
- 5) paluu arkeen, jutun päätöksen jälkeinen vaihe (vartija oppii välttelemään Myhrbergiä, A pelastuu;  
arkkitehdin individualismi korostuu)

Pintarakenteen alla pystytään erottamaan seuraavat tekijät:

- 1) juttu on todellisuutta, koska se aina pystytään nimeämään todistettavasti eläneeseen ihmiseen ja juttu  
toteutuu vain mikäli se koskee kyseisiä ihmisiä.
- 2) juttu on todellisuutta vain kunkin henkilön omassa viitekehäksessä.
- 3) juttu on aika-, paikka- ja henkilösidonainen.
- 4) jutun merkitys ja todellisuusaspekti korostuu televisiossa, koska juttu voidaan kohdistaa joko puhu-  
vaan henkilöön tai henkilöön, josta on kuvamateriaalia.
- 5) juttu ei kaipaa periaatteessa selittävää aineistoa. Jutun voi ymmärtää pelkästään sellaisena kuin se  
kuullaan.

Yhteenvetona todettakoon, että suullisen perinteen juttu vastaa sellaisia television puheohjelmia tai henki-  
lödokumentteja, joissa yksilö ja yksilön kerronta on pääosassa. TV-juttu ei tarjoa selitystä tapahtuneelle  
eikä pohdi laajemmin jutun subjektin taustaa tai tulevaisuutta. TV-juttu voi olla traaginen (Karpon ohjel-  
mat) tai humoristisesti painottunut (eräät henkilödokumentit), ohjelmaformaatilla ei ole merkitystä. Juttu  
voi olla piste- tai sarjaohjelmassa joko osana sitä tai ohjelma voi kokonaisuudessaan koostua jutuista.

### 4.3. Kasku ja vitsi

Perinteisen kaskun sekä television komediaohjelmien välille on syytä tehdä rajanveto. Kasku ei sellaise-  
naan löydy vastinettaan komedian puolelta. Suullisen perinteen keruussa kaskut eivät vanhastaan olleet  
kelvollisia kirjoihin pantavaksi, vaikka ne eivät olisikaan sisältäneet kyseenalaista aineistoa. Kirjoittaes-  
saan Kalevalan estetiikasta Rafael Koskimies toteaa Väinämöisen lähtö ja Marjatan poika-luvusta:  
”...koko Marjatta-episoodi on syntynyt hieman vapaamielisen kansanlaulajan mielikuviutuksessa. ...Onhan  
jo sellainen henkilö kuin Ruotus-isäntä lähinnä kansankomediaan kuuluva<sup>1</sup>”. Rivien välistä on aistivinaan  
lievää arvostelua sitä kohtaan, että Kalevalaan on saatu koominen hahmo. Samoin käsitellessään Suomen  
kansalliskirjallisuutta J.W. Juvelius 1900-luvun alussa julkaistussa kirjassaan laskee siihen kuuluvaksi  
eepilliset runot, tunnelmalliset runot, loitsut, sadut, sananlaskut ja arvoitukset sekä katsoo kansalliskirjal-

<sup>1</sup> Koskimies, s.62.

lisuuden pitävän sisällään kansallishenkeä kuvastavan ja kansan ihanteita esittelevän aineiston<sup>1</sup>. Kaskujen keruu ja niiden tutkiminen jäi siis pitkäksi aikaa sivuun folkloren pääkentästä<sup>2</sup>.

Kaskuksi voidaan määritellä sellainen ilmaus, jolle on ominaista koominen asiantila, sisällöllinen yksinkertaisuus ja kaskun on oltava ainakin jossain määrin yhteydessä kuuntelijoitten omaan elämään ja kokemuksiin<sup>3</sup>. Vitsi eroaa kaskusta siinä, että sen ei tarvitse olla totta eikä sen tarvitse edes kuulostaa todelta. Vitsi voi olla täysin abstraktinen<sup>4</sup>. Viime aikainen kehitys näyttäisi vähentävän kaskun asemaa ja korostavan vitsiä. Tähän saattaa vaikuttaa ensinnäkin se, että vitsi on nopea, lyhyimmät vitsit ovat vain muutaman virkkeen mittaisia, kun kaskut puolestaan ovat pitkäkököjä. Yksi piilovaikutin kaskujen vähenemiseen voi olla se, että erityiset persoonat, kaskujen mielialaiheet, ovat katoamassa yhteiskunnasta. Vielä lähimenneisyydessä vaikuttaneisiin henkilöihin, kuten esimerkiksi Tahko Pihkalaan ja Urho Kekkoseen, liitettiin suuri määrä kaskuja. Sen sijaan Mauno Koivistoon liittyvien kaskujen määrä on jo vähäinen, Martti Ahtisaaren ei liene liitetty yhtäkään.

Urpo Vennon kokoamassa Keruperinteen oppaassa luetellaan joukko kaskujen aihioita<sup>5</sup>. Näitä aihioita voisi samalla pitää eräänlaisina kaskujen ja vitsien arkkityypeinä, sillä aiheskaalan laajuudesta huolimatta kaskujen ja vitsien toisintoja tai perusmuodosta tehtyjä muunnelmia kohtaa jatkuvasti. Esimerkiksi seuraava Nätti-Jussi-kasku ja sen teemaa jäljittelevä vitsi:

Kun Nätiltä kysyttiin, miten hän oli säilynyt poikamiehenä, hän kertoi, että kerran hän oli ihan vähällä joutua naimisiin, tyttö oli ison talon ainoa tytär. 'No mikäs siihen tuli?' halusivat toiset tietää. 'Joo, kun se isäntä ei oikein hyväksynyt minua vävyksi ja tyttö ei tykännyt minusta yhtään.'<sup>6</sup>

'Miten sinulla menee sulhasesi kanssa?' tyttö kysyi tavattuaan ystävänsä. 'Meillä on pieniä näkemyseroja. Minä haluaisin kirkkohäät ja sulhaseni haluaisi purkaa kihlauksen.'

Kaskujen ja vitsien aihepiiri näyttäisi painottuvan kulloisenkin muodin mukaan. Vanhaan kaskuluokiteluun kuuluvat 'kreikanuskoisia' koskevat kaskut ovat lähes tyystin pois nykyisestä kaskuperinteestä kun taas mustalaisvitsejä kuulee aina silloin tällöin. Samoin vitsien ja kaskujen kovuusaste näyttää kasvaneen. Mukaan ovat tulleet muun muassa makaaberit lapsivitsit tyyliin "mikä on koko ajan punertuva ja pienevä keittiön nurkassa? Perunankuorimaveitsellä leikkivä lapsi" tai kulloiseenkin nälänhädän koettelemaan maahan liitetyt nälänhätävitsit ("Miksi kutsutaan etiopialaisperhettä, jolla on koira? Kasvissyöjiksi")<sup>7</sup>. Pois aktiivisesta käytöstä ovat myös jääneet isäntä-renki-kaskut, kun taas Helsingissä tuntuvat edelleen olevan suosittuja maalaisia halventavat vitsit. Vitsien yksi tehtävä näyttäisi olevan jonkin pelottavan, kammottavan tai järkyttävän tapahtuman tekeminen helpommin käsiteltäväksi<sup>8</sup>. Selkeimmin tämä trendi on viime aikoina näkynyt internetin keskusteluryhmissä, joissa uuteen tilanteeseen sovellettuja vitsejä ilmestyy lähes heti esimerkiksi jonkin traagisen tapahtuman jälkeen. Näissä tilanteissa jo olemassaoleva vitsi käännetään uuteen aiheeseen sopivaksi (m/s Estonian uppoamisen jälkeen esim. kasku: "Estonian kapteeni sanoi vaimolleen lähtiessään viimeiselle matkalle: 'Ruoki sinä koira, minä ruokin kalat.')" tai tilanne synnyttää kokonaan uuden vitsin (Jyväskylässä keväällä -98 sattuneen junaturman jälkeen, jossa junan veturi syöksyi aseman vieressä kulkevalle valtatielle: "Jyväskylän rautatieaseman uusi kuulutus: 'Laivapikajuna Turusta saapuu nelostielle.'). Jälkimmäinen tyyppi on harvinaisempi.

Kaskun määritelmässä todettiin, että kaskulle on ominaista koomisuus. Mitä on koomisuus? Vanhastaan käytettävissä on kaksi strategiaa: inkongruenssinen, jossa yhdistetään kaksi tai useampi toisiinsa kuulumatonta asia sekä degradatiivinen, jossa ylevän arvo alennetaan<sup>9</sup>. Tämä jako on kuitenkin melko suppea eikä nähdäkseni riitä selittämään kaikkia koomisuuden aspekteja. Esimerkiksi inkongruenssin soveltami-

<sup>1</sup> Juvelius, s. 3 - 6.

<sup>2</sup> Knuutila 1982, s.106 ed, Knuutila 1992, s. 125 ed.

<sup>3</sup> Knuutila 1982, s.114.

<sup>4</sup> Virtanen 1988, s. 204.

<sup>5</sup> Vento 1971, s.46 - 80.

<sup>6</sup> Kuusi 1993, s. 186.

<sup>7</sup> Vrt. vuonna 1969 Yleisradion ensimmäisen kuulennon kunniaksi järjestämän Kuuhuuli-kilpailun voittajaan: 'Aldrin Armstrongille tämän lähtiessä ensimmäiselle kuukävelyllä: 'Älä saatana tallaa sitä juustoa. Eksä tiedä, että Biafrassa on nälänhätä'.

<sup>8</sup> Knuutila 1992, s. 133.

<sup>9</sup> Hietala 1990, s. 71.

nen edellä mainittuun etiopialaisvitsiin on tietenkin mahdollista, mutta se ei selitä koko sitä vitsiavaruutta, jossa juttu toimii. Toisaalta kaskujen liiallinen analysointi johtaa, kuten Matti Kuusi toteaa, tilanteeseen, jossa kaskua syvälle analysoiva henkilö jo tekee itsestäänkin kaskun.<sup>1</sup> Huumori näyttäisi myös olevan varsin pitkälle kulttuurisidonnainen, vaikka eräitä vitsityyppejä tavataankin ympäri maailmaa.<sup>2</sup> Kansainvälisesti tämä näkyy koomisissa elokuvissa. Charles Chaplinin elokuvat ovat saaneet hyvän vastaanoton kaikkialla, koska hänen kulkurihahmonsaa, alistettu mutta samalla nokkela pikkumies, omaa vastineensa kaikkialla. Sen sijaan salajuoppoutteen ja pikkulasten potkimiseen taipuvainen koomikkohahmo W.C.Fields edustaa niin vahvaa amerikkalais-eurooppalaista mieskuvausta, ettei hänen elokuviaan ole nähty juuri länsimaisen kulttuuripiirin ulkopuolella. Omakohtaisen kokemuksen komiikan eriytyvyydestä sain vuonna 1996 Tansaniassa. Asuessani pienellä Intian valtameren saarella, joka oli kaukana jopa tansanialaisesta kaupunkikulttuurista, sinne saapui kiertelevä videoita esittävä mies. Omalla generaattorillaan hän kehitti niin paljon sähköä, että kyläläiset pystyivät seuraamaan hänen esitystään. Ohjelmat koostuivat kahdesta eri tyypistä: osa oli zimbabwelaisia musiikkivideoita ja osa hongkongilaisia kung fu-elokuvia. Yleisöä tuntui naurattavan pääasiassa kaksi eri tapahtumaa. Musiikkivideoissa esiintyvä lihava musta mies oli jo sellaisenaan valtavan hauska samoin kuin väkivaltaisimmat kohtaukset kung fu-elokuvassa. Kun eräässä taistelufilmissä miehen raajoihin sidottiin hevoset, jotka vetivät miehen kappaleiksi, se paljasti ääneenaurulla sekä aplodeilla. Sen sijaan musiikkivideoissa koomisiksi (länsimaisen arvion mukaan) tarkoitetut kohdat eivät synnyttäneet naurua.

Suullisen perinteen ja televisiokomiikan suurin ero on siinä, että television puolella mukaan tulee myös visuaalisen komiikan aspekti, joka ei kielellisessä kerronnassa välity. Visuaalinen komiikka on elokuvan puolella huumorin varhaisin laji. Ennen äänielokuvan tuloa se oli ainoa komiikan muoto. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon sekä Oliver Hardy ja Stan Laurel olivat uransa alkuaikoina ennen kaikkea pantomiimisen huumorin taitajia. Myös maailman ensimmäiseksi arveltu slapstick-komedia, Lumiéren veljesten *Kasteltu kastelija* (*L'Arroseur arrosée*)<sup>3</sup> perustui yksinomaan visuaaliseen komiikkaan. Komediksi lienee laskettavissa myös ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva *Salaviinanpoltajat* (1907). Verbaalinen komiikka tuli luonnollisesti mahdolliseksi vasta äänielokuvan myötä, mutta erityisesti ensimmäiset suomalaiset komediaäänielokuvat *Voi meitä, anoppi tulee!* ja *Kun isällä oli hammassärky* olivat lähinnä filmattuja näytelmäfarseja. Yhdysvalloissa lavakoomikkoina jo uraa luoneet Marxin veljekset olivat ilmeisesti ensimmäisiä, jotka siirsivät silkalla verbaalisella iloittelulla liikkuvat aiheensa valkokankaalle. Kun muut mykän kauden koomikot vielä äänielokuvan aikaanakin säilyttivät visuaalisen komedian perusteet, Marxin veljeksistä erityisesti Groucho luotti pelkkään suulliseen komiikkaan. Monet hänen vitseistään elävät edelleen, nyt vain alkuperänsä jo unohtaneena (esim. ”Minulta on kysytty, miten pitkälle aviovaimon pitää mennä miellyttääkseen miestä. Mielestäni Uuteen Seelantiin).

Television puolella verbaalinen komiikka on viime aikoina kokenut lähes täydellisen kadon. Sitcom-ohjelmia ei voi pitää kaskujen tai vitsien siirtymänä, vaan erityisesti vitsien rakenne viittaa suoraan sketsiohjelmiin. Niiden määrän jyrkkään alenemiseen lienee syynä sama seikka, johon viitattiin jo musikaalisen kohdalla. Sketsiohjelman käsikirjoittaminen vaatii suuren työryhmän ja nostaa kustannuksia liikaa. Suomalaisen sketsiohjelman kärkinimenä voi edelleen pitää Ylen tuottamaa *Ilkamat*-showta. Sen rakenne koostui lähes yksinomaan lyhyistä sketseistä ja ohjelman Kotihipat-osuudessa lyhyitä, muutaman lauseen mittaisia vitsejä viljeltiin runsaasti (Pappihahmo Ilkamissa: ”Muista pyhittää lepopäivä. Minäkin taidan ensi sunnuntaina pitää kirkon kiinni.”) samoin kuin sanaleikkeihin ja perinteeseen liittyviä hieman pitempiä sketsejä (Henrik-piispa tulee kotiin ja sanoo vaimolleen: ”Taisin nähdä tuolla jäällä äsken Lallin. Ja jos se ei ollut Lalli, niin sitten se oli Mölli ja jos se ei ollut Mölli niin sitten se oli Vellu...” Johon vaimo itseksensä ”Tuossa sitä olisi kirveellä töitä”). Ilkamia seurasivat muun muassa sellaiset Ylen sketsiohjelmat kuin *Ällitälli*, *Merirosvoradio*, *Velipuolukuu* ja *Mutapainin ystävät*. MTV3:n puolella muistettakoon erityisesti *Parempi myöhään*. Tähän ryhmään kuuluvat myös Pertti Pasasen *50 pientä minuuttia* ja *Spede show*, joissa sketsien pituus oli kuitenkin pidempi ja niiden komiikka ei perustunut niin paljon vitsin rakenteeseen kuin muissa mainituissa ohjelmissa. Viime vuosina vitsityyppistä rakennetta ovat edustaneet *Kiitos ja hyvästi* Ylen puolella ja Nelosen *Huuliveikot*. Sen sijaan MTV3:n ohjelmistossa pyörineet *Silmänkääntäjä*, *Vesku show* ja myöhempi *Pulttibois* seuraajineen eivät varsinaisesti täytä edes sketsiohjelman edellytyksiä. Näissä erityisesti *Pulttibois* sekä muissa Pirkka-Pekka Peteliuksen ja Aake Kallialan ohjelmissa komiikka syntyi samojen hahmojen yhä uudelleen toistuvista, saman kaavan mukai-

<sup>1</sup> Vrt. Kuusi 1981, s. 384.

<sup>2</sup> Knuuttila 1982, s.121.

<sup>3</sup> Hirn, s. 128, von Bagh 1975, s.24.

sista esiintymisistä (esim. radion Senssit-ohjelman myötä syntynyt Herra 47, ”Apuva”-huudostaan tunnettu James Potkukelkka sekä viinaan menevät Soikhiapää ja Naima-Aslak). Näin komiikan vaikein osa eli uusien hahmojen luominen, jäi kokonaan pois.<sup>1</sup>

Vitsin rakennekuvaus on seuraava:

- 1) Vitsin pituus on rajattu, yleensä vitsi on pituudeltaan muutaman virkkeen mittainen.
- 2) Vitsi voi olla täysin abstrakti eikä se edellytä kuulijoilta reaalisuusilluusion luomista.
- 3) Vitsi päättyy huipennukseen, joka johtuu joko ristiriitatilanteesta vitsin alkuosan kanssa tai yleisen mittapuun mukaan ei-realistisesta vastauksesta.

Vertailuryhmänä käytin tässä edellä mainittuja sketsiohjelmiä (Velipuolikuu, Mutapainin ystävät sekä katkelmia ohjelmista Ilkamat ja Ällitälli sekä englantilaisista BBC:n tuottamia Not the Nine O'clock News 1970-luvulta (esitetty Suomessa nimellä Ei yhdeksän uutiset) sekä Alas Smith and Jones 1990-luvulta (sarjaa esitetty Suomessa nimellä Lunta tupaan). Materiaalia oli yhteensä noin kymmenen tuntia. Aineiston sketseistä valtaosa oli lyhyitä, alle neliminuuttisia, joista poislukien visuaalisuuden vaatima osuus, varsinaisen vitsin esittämiseen kului aikaa keskimäärin minuutti. Vitsien reaalisuustaso liikkui täysin konkreettisen ja täysin abstraktin välillä kuitenkin siten, että aineistosta abstraktinen osa korostui. Abstraktiseksi laskin sketsit, joiden todellisuusarvo oli vähäinen, esim. ’tee-se-itse-kastraatio keittiösäsi’(Smith&Jones), ’mies, joka näkee seksisymboliikkaa kaikkialla’ (Ei yhdeksän uutiset), ’pääsiäishanun valmistus’ ja ’tv-mainos ”Raivolana rysäpöksyt” (Velipuolikuu). Täysin abstraktilla tasolla liikuttiin noin 70 % aineistosta, täysin reaalisia oli alle viisi prosenttia. Sketsit päättyivät kaikki huipennukseen, mutta selkeänä erona oli se, että BBC:n sarjat eivät selittäneet yhtäkään sketsiä, jolloin lopullinen huipennus tapahtui vasta katsojan omassa mielessä (esim. Smith&Jonesista sketsi, jossa hautajaisvieraiden läsnäollessa pappi repii vainajaa kappaleiksi ja heittelee osia hautausmaalle. 1. hautajaisvieras: ”Hän toivoi tulevansa sirotelluksi tänne”, 2. hautajaisvieras: ”Eikö hänet olisi silloin pitänyt ensin tuhkata?”; Ei yhdeksän uutisista: kuulovammaisille suunniteltu otsaan kepin päähän sijoitettava hälytysvalo, joka osoittaa puhelimen soivan. Sketsi päättyy kuvaan, jossa kuuro huutaa haloota puhelimeen). Kun ohjelmien vitsejä sijoitetaan Lutz Röhrichin laatimaan ja Seppo Knuutilan esittämään vitsikategoriaan kohdataan sama vaikeus, jonka Knuutila toteaa itsekkin: vitsit voidaan sijoittaa melkein mihin ryhmään tahansa<sup>2</sup>, sillä sijoitukseen vaikuttaa lähinnä katsojan oma arviointi: oliko esim. pääsiäishanun valmistus ortodokseja loukkaava tai television keittiöohjelmia parodisoiva? Etnisyyteen liittyviä sketsejä oli ainoastaan Smith&Jonesilla ja heilläkin niiden kärki kohdistui britteihin sekä yleensä länsimaiseen valkoihoiseen (esim. afrikaansin opetusohjelma valkoisille, jossa musta mies kuitenkin selviytyy voittajana ja häpäisee valkoiset). Velipuolikuussa oli myös lievästi asenteellisia sketsejä, joiden luokittelu suoraan etnisyyteen kohdistuviksi on vaikeaa.

Kasku, toisin kuin vitsi, ei ole pituudeltaan niin rajallinen eikä kaskuun välttämättä sisälly sellaista *punch line*-huippukohtaa kuin mikä vitsissä on pakollinen. Kasku myös liittyy sisältöönsä sekä henkilöitä että tapahtumapaikkoja ja lisäksi kaskun on liikuttava ainakin konkreettisuuden rajamailla. Näin kasku lajina lähestyy pitkäkököä televisiosketsiä. Tyypillisessä pitkäkökössä sketsissäkään ei huippukohtaa ole osoitettavissa tai huippukohta viittaa pitkän sketsin ulkopuolelle selvemmin kuin vitsissä, jossa huippukohta on selkeämmin vitsin sisään kääntyvä. Kaskut ja pitkät sketsit vinoilevat usein stereotyyppioilla, kuten Pertti Pasasen rautakauppasketsi laiskasta myyjästä. Toisin sanoen kasku täyttää seuraavat ehdot:

- 1) Kasku on sidottu henkilöön tai paikkaan sekä kulttuuripiiriin.
- 2) Kaskut ovat konkreettisia siten, että se liittyy katsojan ja kuulijan omaan elämään tai aikaisempiin kokemuksiin.
- 3) Kaskussa on löydettävissä lyhyt juoni.
- 4) Kasku ei välttämättä sisällä huippukohtaa tai kaskun huippu viittaa sen itsensä ulkopuolelle.

<sup>1</sup> Sama ilmiö oli nähtävissä myös Pertti Reposen Alan Dorkinin nimellä kirjoittamissa *Älywapaa palokunta* ja *Soitinmenot*-ohjelmissa, joiden tyypivalikoima oli melko rajallinen. Tässä yhteydessä voidaan huomauttaa, että eiväthän komediat sinänsä koskaan tarjoa kovin uutta tyypivalikoimaa. Laurellin ja Hardyn elokuvissa katsoja tietää jo etukäteen odottaa Oliverin solmionheiluttelua ja Stanin itkua. Samoin tiedetään, että he joutuvat kiipeliin. Kuitenkin ne tavat, joilla elämä heitä murjoo, vaihtelevat, kun taas James Potkukelkkaa katsoessaan tietää, että hän joutuu kiipeliin ja reppurimies hänet pelastaa.

<sup>2</sup> Kts. Knuutila 1992, s.132 ja Knuutila 1982, s. 120.

Puhtaasti kaskukriteerit täyttäviä suomalaisia ohjelmia on vähän. Yleensä ne sekoittavat kaskuja ja vitsejä siten, että pitkähkön kaskun jälkeen seuraa lyhyt vitsiosuus ennen kuin siirrytään seuraavaan kaskuun (pitkään sketsiin). Tyypillinen malli tästä on Ylen tuottamassa *Seitsemän kuolemansyntiä*-sarjassa, jossa melko nopeita vitsejä seuraa joka osassa kaskutyypinen kertomus yhdestä henkilöstä, joka lankeaa johonkin kuolemansyntiin. Nykyajan elämänrytmin kiivastahtisuus, joka on jo johtanut televisiokerronnan nopeutumiseen, näyttäisi vaikuttavan myös viihdeohjelmien sisältöön. Kaskurakenteiset sketsit tuntuvat väistyvän nopean vitsityyppisen rakenteen alta. Käytin tässä televisio-ohjelma-aineistona 1960-luvulla valmistunutta, BBC:n tuottamaa *It's Marty* sekä 1970-luvulla valmistunutta, myös BBC:n tuottamaa *Monty Python's Flying Circus*-sarjaa. Materiaalia oli yhteensä kuusi tuntia. Erityisesti vanhemmassa Marty Feldmanin ohjelmissa kaskurakenne oli selkeästi näkyvillä. Sketsien pituus oli minimissään viisi minuuttia, keskipituus nousi noin kahdeksaan minuuttiin. Samalla sketsit olivat ikään kuin pienoisenäytelmiä, joissa hahmoteltiin sekä paikka että henkilöt. Samoin ne liittyivät vankasti brittiläiseen ja laajemmin länsimaiseen kulttuuriin (esim.: Marty tuo eläinlääkärin vastaanotolle suuressa työnnettävässä laatikossa olevan eläimen. Sitä ei näytetä, mutta laatikosta kuuluu murahtelua, haukunnaa ja ulvontaa sekä sieltä nousee savua. Marty kertoo, ettei hän tiedä, mikä eläin se on. Hän tutki eläin kirjoja, mutta ei löytänyt sieltä sopivaa lajia. Lopulta hän löysi siihen sopivan kuvauksen Ilmestyskirjasta. Sketsi edellyttää, että katsojan lähtötietoihin kuuluu sekä Ilmestyskirja kuin myös sen mainitsema Ilmestyskirjan peto. Sketsi päättyy siihen, että työntäessään laatikkoa vastaanottohuoneeseen sieltä tulee ulos mies, jolla on samanlainen laatikko ja hän toteaa: ”Ei kannata mennä sinne. Eläinlääkäri ei tiedä näistä mitään.” Tässä siis myös huipennus viittaa sketsin ulkopuolelle). Monty Pythonin sketsit olivat aavistuksen verran lyhyempiä, mutta selkeästi pitempiä kuin mitä nykyisissä ohjelmissa.<sup>1</sup> Python-sarjan sketseistä puuttuu myös huipennus (yhden osan lopussa paikalle ilmestyy Scotland Yardin etsivä, joka pidättää koko ryhmän syytettynä siitä, että heidän huipennusta sisältämättömät sketsinsä ovat saattaneet katsojat ymmälle), samoin sketseissä irvaillaan televisiogenren kustannuksella ja ryhmä on saanut selkeitä vaikutteita brittiläisestä sisäoppilaitoshuumorista. Sekä Martyn että Pythonin ohjelmien ymmärtäminen vaatii siis myös kulttuurista tietoa. Kotimaisesta aineistosta edellä mainittu Pasasen rautakauppasketsi vaatii ennakkotiedon siitä, että -ainakin tuohon aikaan- rautakauppojen myyjät eivät olleet kovin alttiita palvelemaan asiakkaita. Samoin alkuun Spede-showssa esiintynyt Uno Turhapuro edellyttää katsojilta ennakkotietoa suomalaisen miehen stereotyypistä.

Katson, että niin vitsi- kuin kaskuryhmällekkin on löydettävissä vastineensa television ohjelmistosta, tosin sikäli muuntuneena, että kaskupohjaisten ohjelmien osuus näyttäisi olevan vähenemässä. Samoin tämän tyyppisille ohjelmille ominaista on eräänlaisen yleissuomalaisen huumorin viljeleminen. Se ei ota huomioon niitä paikallisia eroavaisuuksia, jotka Matti Kuusi mainitsee<sup>2</sup>, vaan tarjoaa ehkä suuremmin helsinkiläishuumoria (esimerkiksi Spede-showssa jo 1960-luvulla esiintynyt, Leo Jokelan esittämä papukaija G.P.Pula-aho, joka puhui aitoa stadin slangia). Vitsien ja kaskujen näkökulma suomalaisviitteessä on painotetun kaupunkilainen. Läpikäymässäni suomalaisessa aineistossa varsinaisia murrejuttuja tai alueellisia erikoispiirteitä ei oikeastaan tullut esiin lainkaan.<sup>3</sup> Mikäli murretta käytettiin, sillä yleensä vain haluttiin osoittaa henkilön asema linjalla kaupunkilainen-maalainen.

Kaskujen luokittelukaavan mukaan<sup>4</sup> 'mies, nainen ja seksi' pääsarakkeen alle alaluokkiin riitaisa aviopari, uskoton aviopuoliso, laiska aviopuoliso ja vanhatpiiat löytyi yllä mainitusta aineistosta vähintään yksi sketsi. Luokista 'laiska aviopuoliso' ja 'riitaisa aviopari' näyttäisivät olevan eniten käytetyt. Samoin varkaat, kepposten tekijät ja nokkelat miehet olivat edustettuina. Isäntäväki ja palvelijat-ryhmää ei esiintynyt kantamuodossaan lainkaan, samoin kulkumiehet olivat käsittelemätön luokka. Kirkonpalvelijoista siveetön pappihahmo oli mukana yhdessä sarjassa, samoin muitakin uskonnollisaiheisia kaskuja, mutta niiden määrä oli vähäinen. Sen sijaan suurin ryhmä näyttäisi olevan 'roolit ja tilanteet', ehkä jo senkin vuoksi, että televisiosketsi sallii suuretkin paikanvaihtelut ja eräissä sketseissä paikka toimi vain lavasteena itse kaskulle. Tyhmyrit-luokka oli myös paljon esillä. Monet sketsit palautuivat juuri tyhmä-viisas sekä kuten edellä mainittiin myös kaupunkilainen-maalainen-teemaan, joissa maalainen yleensä edusti tyhmää (esim. Ylen *Maailman kahdeksan ihmettä*-sarjan pappamopoilla hurjastellut maalaisjengi). Etnisten ryhmien suhteen luokittelu on vaikeaa, esimerkiksi MTV3:n *Valehtelijoitten klubissa* esiintyi välis-

<sup>1</sup> Monty Python-ryhmää pidettiin aikoinaan anarkistisena ja heidän ohjelmansa oli perinteisistä poikkeava.

<sup>2</sup> Kuusi 1993, s. 380.

<sup>3</sup> Murrejaosta kts. esim. Kuusi 1965, s. 165-181.

<sup>4</sup> Vento 1971, s. 145 - 147. Kts myös liite 1. Koska kaskujen luokittelu televisio-ohjelmista kaavan mukaan on vaikeaa, en ole laskenut suoraa esiintymisfrekvenssiä eri kaskutyypeille.

ketseissä nahkahousuihin pukeutunut, jodlaava mies. Hänen mahdollinen germaaninen taustansa ei kuitenkaan sketseissä noussut esiin. Samoin *Pulttihoissa* esiintyi sekä mustalais-, että saamelaisahmoja mutta missä määrin kyse oli ns. halventavista sketseistä tai valtaväestön yleisten stereotyyppioitten vahvistamisesta lienee jälleen jokaisen katelijan itsensä arvioitava<sup>1</sup>. Yleisesti ohjelmien suhde ulkomaalaisiin oli varsin myönteinen. Kaiken kaikkiaan vastaavuus vitsi- ja kaskulajeihin sekä käytännön että teorian tasolla oli suuri.

---

<sup>1</sup> Kts. Hietalan (1990, s.74) pohdiskelu tästä teemasta.

#### 4.4. Tarina

Tarina määritellään dramaattisluonteisen tapahtuman kuvaukseksi, johon yleensä myös uskotaan.<sup>1</sup> Tässä tutkimuksessa rajan vetäminen sadun ja tarinan välille muistuttaa hieman sitä kuuluisaa veteen piirrettyä viivaa. Satu on perinteen muoto, jonka sekä kertoja että vastaanottaja mieltää keksityksi ja samalla satu tapahtuu jossain muualla, toisessa maailmassa.<sup>2</sup> Televisio- ja elokuvaohjelmiin liittyy kuitenkin kahden tasoinen todellisuusaspekti. Ensinnäkin tuottajayhtiöt itsessään pyrkivät ylläpitämään illuusiota siitä, että osa ohjelmista on todellisten tapahtumien kuvajaisia, esim. yhdysvaltalaisesta avaruustutkimuksesta kerrotut sarja *Taivaan vallat* (Suomessa MTV3:n ohjelmistoa) oli alkutekstien mukaan tehty yhteistyössä NASAn kanssa. Samoin ilmeisesti tuottajayhtiöt ovat laskeneet liikkeelle vahvistamattomat tiedot siitä, että *Kova laki* (Yle) sekä *Harkittu murha* (MTV3) perustuisivat aitoihin tapahtumiin. Toisekseen katsoja itse näyttäisi haluavan säilyttää samankaltaisen todellisuusilluusion. Ohjelma koetaan sitä parempana, mitä realistisemman vaikutelman se synnyttää<sup>3</sup>. Tämä televisio-ohjelmien dualistinen todellisuus johtaa toiseen periaatteelliseen kysymykseen siitä, missä todellisuuden raja liikkuu? Televisio jo itsessään markkinoi ajantasaisen todellisuuden illuusiota: vuoden 1997 aikana MTV3-kanavalla pyöri kanavan uutisia mainostava puffi, johon oli leikattu uutistenlukija Leena Kaskelan lyhyt repliikki: ”Juuri saamamme tiedon mukaan...”. Kanavan uutistoimitus on siis koko ajan reaaliyhteydessä maailman tapahtumiin. Kolmoskanavan aloittaessa toimintansa sen ensimmäisiin ajankohtaisohjelmiin kuului Timo T.A. Mikkosen ”Tänään, tässä ja nyt”. Vaikka kanavalla ei ollutkaan omaa uutistoimitusta, se pysyi kuitenkin ajan tasalla osto-ohjelmillaan. Palataan Roland Barthesin ajatuksiin. Hän katsoi, että siinä missä valokuva toimii *il-a-été-là-bas* (on ollut siellä)-muodossa, elokuvalla termi on *sur-le-champ* (tässä ja nyt). Vaikka elokuvan kuvastamaa preesenshetkeä vastaan on esitetty kritiikkiä<sup>4</sup>, elokuvan määritelmä sopii myös televisioon. Juuri uutiskohteesta saatu kuva todistaa aiheen todellisuudesta. Voidaan tietenkin kysyä, missä määrin kuva enää edustaa todellisuutta. Olivatko Juhani Mäkelän *Satunnaisen matkailijan* värierottelun avulla studiossa tehdyt ulkomaanmatkat todellisuuden kuvajaisia vai eivät? Kuvan tarve nostaa myös esiin propagandasyistä tapahtuvan lavastuksen. Esitellessään Romanian vallankumouksen ruumiskuvia uutistenlukija Kari Nihti varoitti niiden karmaisevuudesta. ”Ne ovat kuitenkin uutiskuvia tämän päivän Euroopasta”, hän totesi.<sup>5</sup> Myöhemmin kävi ilmi, että ruumiit eivät millään lailla liittyneet vallankumoukseen. Kuva ei todistanutkaan todellisuudesta.

Tätä todellisuusilluusiota vahvistaa edelleen erityisesti useiden television sarjaohjelmien rakenne. Katsoja ei osallistu sivullisena kuvitteellisen Mikä-Mikä-maan tapahtumiin, vaan seuraa jännitysohjelmaa, joka voisi olla tehty hänen kotikaupungissaan, katselee ihmissuhdedraamaa, joka voisi koskea hänen omia ihmissuhteitaan tai historiallista elokuvaa, joka voisi kuvata hänen oman maansa historiaa. Satua sarjaohjelmat lähestyvät siinä, että niillä on yleensä, ainakin amerikkalaisilla, onnellinen loppu. Sadun tyyliin joko ‘he saivat toisensa’ tai paha on toistaiseksi poistettu maailmasta tai tilapäinen kaaos on saatu järjestykseen. Puhtaaksi satuperinteen jatkajaksi olen nimennyt seuraavassa luvussa vain muutaman ohjelmatyyppin. Valtaosan television fiktiivisestä tarjonnasta katson sopivan tarinamääritelmien alle. Television rooli näyttäisi 1960-luvulta muuttuneen. Uusi laite miellettiin tuolloin lähinnä viihteen tarjoajaksi<sup>6</sup>, ja vielä 1980-luvulla viihde vei hieman suuremman osan television koko lähetyksajasta kuin ajankohtaisohjelmat.<sup>7</sup> Kuitenkin sekä Ylen että MTV3:n puolella uutislähetykset ovat olleet säännöllisesti katsotuimpia ohjelmia. Katson, että television merkitys erityisten äkillisten uutisten ensisijaisena tiedonsaantitapana on yleisön keskuudessa kasvanut ja tämä on osaltaan lujittanut kaiken televisio-ohjelmiston realiteettitasoa.

Tarinoitten määrittäminen uskomiskriteerin mukaan on hieman kiistanalainen. Tuskin kaikkia tarinoita on milloinkaan mielletty sen enempää tosiksi kuin television draamaohjelmistoa. Ainakin päätellen siitä keskustelusta, jota joskus kuulee televisionsaippuasarjoista, ne täyttävät uskottavuuskriteerin. Mikäli esimerkiksi *Kauniiden ja rohkeiden* Ridge mielletäisiin vain käsikirjoittajien luomaksi hahmoksi, hänen sarjan alkuvaiheessa esiintyneeseen uskottomuuteensa ja naisten hyväksikäyttämiseen ei suhtauduttaisi

<sup>1</sup> Virtanen 1988, s.190

<sup>2</sup> Piela&Rausmaa, s.85 - 86.

<sup>3</sup> Kytömäki&Savinen, s.78.

<sup>4</sup> Kts. esim. Hietala 1996b, s. 39 - 40.

<sup>5</sup> Ylen tv-uutiset 26.12.1989.

<sup>6</sup> Zilliacus, s. 20 ed.

<sup>7</sup> Hellman&Sauri, taulukko s.37.



sellaisella päätöksellä ja innolla kuin on tapahtunut. En näe kovin suurta eroa siinä tavassa, jolla vaikkapa Väki-Mikkosen urotöistä kertoviin tarinoihin suhtauduttiin, mikäli niiden esittämistä verrataan saippuasarjan juoneen.<sup>1</sup> Toisekseen on asetettava kyseenalaiseksi se, onko oman aikamme todellisuus-käsité yhtenevä menneen ajan vastaavan käsityksen kanssa.<sup>2</sup>

Tarinat jaetaan kolmeen pääluokkaan. Puhutaan historiallisista tarinoista sekä uskomus-, ja nykytarinoista. Yhteistä näille kaikille on se, että esittäjä sekä kuulija tai vain esittäjä ymmärtää ne tosiksi. Varsinkin nykytarinat näyttävät tosin olevan läheistä sukua huhulle<sup>3</sup> ja ne todentuvat vasta käyttöympäristössään. Uskomustarinat liikkuvat yliluonnollisen maailmassa. Ne kertovat aaveista, kuolemasta, jättiläisistä, ylipäätään kaikesta selittämättömästä. Historiallinen tarina puolestaan koskee jotain tapahtunutta, sellaista, jonka aika ja paikka sekä osanottajat voidaan nimetä. Näin ollen 'historia'-termin käyttö poikkeaa hieman totutusta<sup>4</sup>, sillä se viittaa myös siihen, että kyseessä on kertojalleen itselleen todellisena pidettävä tapahtuma.<sup>5</sup> Yksilötasolla toimivat memoraatti ja kronikaatti eivät tässä yhteydessä nouse esille, koska ne eivät ole vielä stereotyyppioituneet. Sen sijaan teoreettisesti erityisesti television sarjaohjelmasta voisi tehdä myös näiden suhteen yhtäläisyyden: televisio-ohjelman sisärakenteessa memoraatti ja kronikaatti edustavat roolihahmojen todellisuutta ja ne muotoutuvat tarinoiksi esitysvaiheessa, jolloin ne tulevat osaksi katsojien kollektiivitietoa.

#### 4.4.1. Historiallinen tarina

Historialliset tarinat pääotsakkeena ei ole kovin kattava. Historiallisten ja myyttillisten tarinoiden erottaminen toisistaan on useissa tapauksissa vaikeaa. Moniin ensin mainittuihin liittyy myös yliluonnollisia elementtejä, näin varsinkin niissä tapauksissa, joissa tarina kuvaa entisajan sankareita. Historialliset tarinat voidaan jakaa edelleen alaryhmiin kuten kertomuksiin kulttuurin ja kristinuskon tulosta Suomeen, sodista, historiallisista henkilöistä<sup>6</sup> tai rikoksista ja rangaistuksista, yhteiskunnasta ja poliittisista tapahtumista.<sup>7</sup> Näissä erityisesti vainolaistarinoissa on nähtävissä sankarin neuvokkuus, joka hänen lähes ylivoimaisten kykyjen kanssa yhdistyneenä suistaa viholliset tuohon: esimerkiksi kertomuksista Laurikaisesta, joka yksinään kykenee tuhoamaan suurenkin venäläisjoukon.<sup>8</sup> Sankari on yleensä rauhallinen mies, joka vasta äärimmäisessä tilanteessa ottaa voimansa avukseen.<sup>9</sup> Historiallisille tarinoille on tyypillinen kertomuksen sisäinen skemaattinen rakenne, joista on käytetty nimiä alkutilanne, ristiriita ja tulos. Rakennetta voidaan jakaa edelleen pienempiin osiin, esimerkiksi arvio-jakso voidaan liittää skemaattisen osittelun viimeiseksi elementiksi.<sup>10</sup> Historiallisissa tarinoissa, erityisesti vainooja- ja rikostarinoissa näkyy selvästi tarinan sisäinen dualistinen henkilö rakenne, jossa hyvä taistelee pahaa vastaan. Tutkijat ovat korostaneet historiallisten tarinoiden aiheiden vaihtelukelpoisuutta: sankareihin on liitetty aineksia myös muista tarinoista sekä saduista<sup>11</sup>. Näin tarinoiden makrostruktuuritasolla tapahtuu muuttumista, jolla voidaan arvella olevan syynä tarinan kiinnittäminen lujemmin kulloisenkin yhteiskunnallisen tajunnan osaksi. Toisaalta taustalla saattaa olla myös kulloisenkin kertojan kaipaama vaihtelunhalu. Tarina toimii laajemmissa puitteissa, kun sen sisällön tehostavuutta lisätään yhdistämällä siihen myös muuta, tematikkaltaan aiheeseen sopivaa aineistoa.

<sup>1</sup> Tämä siitäkkin huolimatta, että kuten myöhemmin nähdään, luokittelen saippuasarjat saturyhmään.

<sup>2</sup> Pohdintaa tästä kts. esim. Kusch&Hintikka, s.14 ed.

<sup>3</sup> Virtanen 1989, s.238.

<sup>4</sup> Virtanen 1988, s.193 ed., Lehtipuro, s. 45 - 46.

<sup>5</sup> Virtanen 1988, s. 193.

<sup>6</sup> Haavio 1967, s.148.

<sup>7</sup> Vento 1971, s. 151 - 152.

<sup>8</sup> Kts. esim. Haavio 1935, s. 278 ed. Mielenkiintoista on, että Laurikaiseenkin on liitetty tarina siitä, kuinka hän Lapin tuntureilla syöksee vihollisjoukon oveluudellaan rotkoon (mts. 280). Vielä muutama vuosi sitten Norjan saamelaiset kertoivat minulle tarinan neuvokkaasta saamelaisesta, joka teki saman toisen maailmansodan aikaan Norjassa olleelle saksalaiselle joukko-osastolle.

<sup>9</sup> Virtanen 1988, s.194.

<sup>10</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s. 35.

<sup>11</sup> Haavio 1967, s.156.

Historiallinen tarina on ryhmiteltävissä seuraavasti:

- 1) Alkutilanne. Vaihe, jossa tarinan etenemiselle luodaan puitteet. Kerrotaan kenestä tarinassa on kyse, missä ja milloin se tapahtuu. Tässä vaiheessa on kuitenkin myös mahdollista lomittaa tarinan varsinainen ristiriita sekä alkutilanne siten, että kertoja voi jo viitata konfliktiin.<sup>1</sup>
- 2) Ristiriita. Kertomuksen kulminaatiopiste, johon nousevaa tarinaa pohjustetaan ensin ristiriidan alustamisella tai toimilla, jotka johtavat varsinaisen konfliktin puhkeamiseen.
- 3) Tulos. Ristiriita on ratkaistu ja tarina vaatii toimiakseen myös jaksoa, jossa tämä konfliktin laukeaminen selitetään.
- 4) Arvio. Kertojan itsensä tekemä yhteenveto tai tarinan sisällön mielipiteen lausuminen.

Rakennekaava on niin laaja, että sen puitteisiin saadaan sopimaan lähes kaikki eri kertomustyypit. Historiallisen tarinan rakenneaineiksia on siksi etsittävä kerronnan teemasta. Vanhaan kerrostumaan kuuluvat tarinat Suomen uudisraivaajista, ”jotka kirves mukanaan, suolaa ja rukiinsiemeniä kontissaan lähtivät tuntemattomiin erämaihin etsimään uusia asuinsijoja”<sup>2</sup>. Juoneltaan tämä aihe on selkeästi kopioitu *Star Trek*-avaruussarjan kunkin osan aloitustekstiin, jossa kerrotaan, että avaruusaluksen tehtävänä oli kulkea pitkin avaruutta, ”tuota käymättömistä korpimaista viho viimeistä”<sup>3</sup> löytääkseen sieltä uusia asumiskelpoisia planeettoja Maan siirtokunnille. Tarinan kehä sulkeutui. Historiallinen tarina kiinnittyy määrälliseen paikkaan tai ihmiseen eikä sen tehtävä ole huvittaa, vaan selittää ja opettaa sekä vakuuttaa.<sup>4</sup>

Historiallinen tarina on varsin lähellä henkilökohtaista muistelua ja sen erottaa siitä ainoastaan stereotyyppisten muotojen käyttö. Television puolella eräät puolidokumentaariset tai näytellyt historiallisiin aiheisiin liittyvät ohjelmat ovat hyvin lähellä näitten tarinoitten sisältöä. Tällaisia ovat esimerkiksi Risto Astikaisen laaja *Veijareita ja leijona*-sarja, jossa vanhaa filmimateriaalia ja näytelmäjaksoja sekä kertojan osuutta lomittamalla synnyttiin katsaus Suomen itsenäistymisten vaiheisiin. Tässä ohjelmassa erityisesti toimittajan oma osuus lähenei tarinankertojan asemaa, varsinkin kun hän vielä värierotteluefektein esiintyi itse mukana vanhoissa filminpätkissä. *Veijareita ja leijona* toteutti muutoinkin historiallisiin tarinoihin liittyvän uskottava-epäuskottava-asetelman. Kun menneisyyttä ja nykyisyyttä lomitettiin toisiinsa, syntyi vaikutelma siitä, ettei ajallista eroa menneen ja tämän hetken välillä ollut. Näin nekin osat, jotka liittyivät todelliseen historiaan, saivat epäuskottavuuden leiman. Kun sarjan alkuosassa vanhus kertoi muistoistaan osallistuuksaan pikkupoikana Venäjän vallankumoukseen, aktualisoitui samalla kysymys siitä, oliko vanhus todella olemassa vai oliko hän vain toimittajan *alter ego*. Ohjelmasarja oli siis *tarina* Suomen itsenäistymisestä, ei dokumentti. Samaan tarinain linjaan kuuluvat myös dokumenttinäytelmät, kuten *Sodan ja rauhan miehet*, joka kuvasi Suomen ajautumista sotaan puhtaasti draaman keinoin. Tässäkin kertojan, käsikirjoittajan ja ohjaajan, toimet vastasivat ulkopuolisen kertojan panosta. *Sodan ja rauhan miehissä* on nähtävissä eräitä etäisiä liittymäkohtia suomalais-neuvostoliittolaisena yhteistyönä valmistuneeseen elokuvaan *Luottamus*, joissa molemmissa menneisyyttä kuvattiin niiden ennakkoehtojen mukaisesti, jotka tuohon aikaan Suomen ulkopoliitikassa vallitsivat. Ne eivät siis olleet puhtaita dokumentteja, vaan kertojan värittämiä ideaalisia näkökulmakuvauskohtia, joissa sankariksi nousi kertojan oman ajattelun mukainen hahmo.

Tarkastelen hieman lähemmin poliisisarjoja, joissa tavataan niin murhamiehiä kuin sankareitakin, molemmat historiallisten tarinoitten teemoja. Tarinoissa on mukana myös vainoaja-teema, joka sekin on tyyppillinen tarina-aihe. Analyysiin olen käyttänyt seuraavien sarjojen ohjelmia: *Lain nimessä* (Cops, MTV3), *Kahden keikka* (Eine Falle für zwei, Yle), *Kylmä rinki* (Oz, Nelonen), *Hill Street Blues* (Yle), *Kova laki* (Law and Order, Yle), *Miami Vice* (MTV3) ja *Highway Patrol* (MTV3). Ohjelmat on esitetty televisiossa vuosien 1997 - 1998 aikana. Aineistoa on ollut määrältään noin sata tuntia. Mainituista sarjoista ensimmäinen ja viimeinen eroavat muusta joukosta ainakin nimellisen totuuspohjansa vuoksi. *Lain nimessä* sekä *Highway Patrol* ovat molemmat ns. on location-oloissa kuvattuja ja niissä esiintyy elokuvakielellä sanottuna ‘aitoja tyyppejä’, poliiseja normaalissa virkatehtävässään. Kummassakaan sarjassa ei ole ainakaan havaittavaa käsikirjoitusta ja niiden tekotapa on erityisen tyly: kameramies ja äänittäjä istuvat mukana normaalia partiointia tekevässä poliisiautossa ja kuvaavat vastaan tulevat tapahtumat. Tekotapa vaikuttaa siihen, että eräät osat ovat olleet varsin vaisuja. Kuvausiltana ja -yönä ei ole tapahtunut

<sup>1</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s. 37.

<sup>2</sup> Simonsuuri 1984b, s.11.

<sup>3</sup> Antero Helasvuon tv-suomennos.

<sup>4</sup> Simonsuuri 1984b, s.5.

mitään erikoista ja huippukohdan on aiheuttanut se, että varastetuksi epäilty auto ei olekaan ollut varastettu. *Kahden keikka* on saksalaissarja, jossa yksityisetsivä auttaa asianajajaystävänsä tämän hankkiessa todisteita päämiehensä syyttömyyden selvittämiseksi. Saksalaissarjoille tyypillisellä tavalla *Kahden keikka* liikkuu yleensä hyvätuloisten ihmisten parissa, ainoat köyhät ovat olleet entisiä rikkaita liikemiehiä, joiden omaisuus on mennyt konkurssin myötä. *Hill Street Blues* oli tekoaikanaan (1980-luvulla) ensimmäinen sarja, jossa yhden sankarin korvasi kollektiivi. Koko Hill Streetin slummialueen poliisiasema nostettiin esiin, tosin myös tässä sarjassa valtaosa aseman poliiseista jäi statistiksi ja sarja keskittyi seuraamaan muutaman pääparin toimintaa. *Kova laki* poikkeaa poliisisarjojen valtaosasta siinä, että sarjan kussakin jaksossa edetään poliisin toiminnasta aina syyttäjälaitokseen asti. Kun muissa sarjoissa toiminta päättyy rikollisen kiinniottamiseen, *Kovassa laissa* hänet pyritään myös saamaan oikeuteen ja tuomittavaksi. Aina tässä ei onnistuta, vaan oikeus vapauttaa epäillyn. Tällainen epätyypillinen lopetus (paha ei saakaan palkkaansa) tavataan myös, ja ilmeisesti ensimmäistä kertaa, *Miami Vinessä*, Floridan huume maailmasta kertovassa poliisisarjassa. Päähenkilöt, kaksi Miami Vicen huume-etsivää, epäonnistuvat usein tavoitteissaan. Epäilty pääsee pakoon tai häntä ei saada syytteeseen puutteellisen näytön vuoksi. Näistä kaikista sarjoista *Kylmä rinki* poikkeaa siinä, että se kuvaa jo rangaistuslaitokseen tuomittujen vankien elämää.

Valtaosassa analysoituja sarjoja alku oli kaavamainen. Alkutilanteessa nähtiin se rikos, jota selvittämään ohjelman päähenkilöt myöhemmin kävivät. *Miami Vinessä* alun pohjustus saattoi kestää jopa yli viisi minuuttia, *Kovassa laissa* alkutilanne oli lyhyin, eräissä osissa vain noin minuutin kestävä. *Hill Streetissä* varsinaista rikosta ei tehty alussa, koska sarjan rakenne oli episodimainen ja tilanteet jatkuivat osasta toiseen. Lähes poikkeuksetta sarjan kaikki osat alkoivat aamuisella käskynjakotilaisuudella, jossa myös selvitettiin muun muassa eri partioille annettavia tehtäviä. Ellei piirin siviilipukuisilla etsivillä ollut menossa jotain erityistä tutkimusta, valtaosa myöhemmistä konflikteista tuli poliisien rutiinipartioinnin yhteydessä tai ne annettiin hälytyskeskuksen kautta. *Lain nimessä* ja *Highway Patrolissa* alkutilanne oli lähes poikkeuksetta se, että autossa partioiva poliisi esitteli lauseella parilla omaa piiriään. Varsinainen konfliktitilanne syntyi yleensä heti alkutilanteen selvittämisen jälkeen. Koska fiktiosarjojen päähenkilöt olivat aina samat, ei heidän esittelyään yleensä enää tehty. *Hill Streetissä* yksi jakso sisälsi useita erilaisia alkutilanteita ja konflikteja. *Lain nimessä* ja *Highway Patrolissa* yksi konflikti kesti yleensä mainoskatkon välisen ajan eli vajaat kymmenen minuuttia. *Kahden keikassa* konflikti jakaantui pitkälle aikajaksolle, koska myös kunkin ohjelman kesto (noin 50 minuuttia) oli pisin. Konfliktin tasaantumisvaihe oli lyhyehkö ja se seurasi yleensä heti huippukohtaa. *Kovassa laissa* konflikteja oli kaksi, aluksi poliisin suorittama kiinniotto ja sen jälkeen oikeudessa tapahtuva pääkonflikti. Muihin sarjoihin verrattuna *Kovassa laissa* kiinniotto sujui yleensä varsin helposti eikä siihen ladattu sellaista jännitystä kuin muissa sarjoissa. *Kovassa laissa* poliisit eivät joutuneet ampumavälikohtaukseen rikollisen kanssa eikä jaksoissa ollut juuri sanottavasti edes takaa-ajoja. Tämä johtui siitä, että pääkonflikti varattiin aina oikeussaliin. Muissa sarjoissa konfliktiksi muodostui juuri kiinniotto, *Miami vinessä* se oli pisin ja vauhdikkain. Konfliktin tasaantumisvaiheessa rikollinen saatiin yleensä kiinni, mutta hänelle koituvia jälkiseurauksia puitiin vain *Hill Streetissä* sekä *Kovassa laissa*. Tämä kiinniotto vastasi tarinan tulosta. Kun rikollinen tai rikossyndikaatin edustaja saatiin kiinni, se riitti palauttamaan järjestyksen ohjelman maailmaan. Säröjä tähän aiheutui vain *Miami Vinessä*, jossa kiinniotto joko epäonnistui tai joku sivullinen sai surmansa. *Hill Streetissä* valotettiin myös oikeudenkäyntimaailmaa, syyttäjän ja puolustuksen tekemiä sopimuksia, joilla rikollinen vapautui. Näiden kahden sarjan maailmankuva oli myös varsin kyyninen, mutta samalla kaukana toisistaan. Hill Streetin piiri sijaitsi New Yorkin slummialueella, Miami Vicen etsivät toimivat Miamin hienostokortteleissa. Konflikti päättyi amerikkalaissarjoissa lähes aina lyhyeen palautusjaksoon, jossa päähenkilöt nähtiin irrallaan sarjan tarinasta, esimerkiksi juttelemassa poliisiasemalla tai *Miami Vinessä* toisen päähenkilön asuntoveneessä. *Hill Street* päättyi lähes poikkeuksetta poliisipäällikön ja hänen naisystävänsä iltapuuhiihin. *Kahden keikassa* palautusjaksoa ei ollut, vaan tilanne päättyi suoraan konfliktin laukeamiseen. Myös *Highway Patrolissa* ja *Lain nimessä*-sarjoissa pyrittiin lopputekstien alle löytämään jokin, ei kovin kriittinen vaihe, esim. poliisi tarkastaa kunnossa olevan ajokortin tai auttaa pulaan joutunutta autoilijaa.

*Kylmä rinki* poikkeaa rakenteeltaan edellä esitetyistä sarjoista. Se tapahtuu Ozin rangaistuslaitoksessa ja vaikka kyseessä on jatkuvajuoninen sarja, ei sarjan pintatasolla näy yhtä konfliktikaarta. Sen sijaan kukin osa sisältää lukuisia sisäisiä konflikteja, jotka saavat alkunsa vankilayhteisön sisästä sekä sen suhteesta

ulkomaailmaan. Sarjan maailmankuva on vielä kyynisempi kuin 1980-luvun ohjelmissa.<sup>1</sup> Ohjelmasarja ei liioin tarjoa valmista konfliktinratkaisumallia. Valitsin *Kylmän ringin* mukaan, koska se ilmeisesti osoittaa sitä trendiä, johon myös television sarjat ovat menossa. Jo aiemmin MTV3:lta tullut brittisarja *Katkeru muuri* heijasti Ozin kaltaisia asenteita. Ozissa on myös lähes täydellisesti rikottu ohjelman sisäinen rakenne lyhyiden palautumajaksojen sekä katsojalle suunnattujen monologienvuoksi. Mikäli *Kylmä rinki* todella henkii sarjaohjelmiin tulevia muutoksia, näyttää siltä, että ne alkavat etäännyä vanhasta formaatista.

Tyypillistä näille sarjoille on se, että niiden varsinaiseen konfliktijuoneeseen on lisätty tekijöitä, jotka hieinan eri muodossa näkyvät myös Annikki Kaivola-Bregenhøj ja Anna-Leena Siikalan kertojatutkimuksissa.<sup>2</sup> Kaivola-Bregenhøj mainitsee omassa haastattelututkimuksessaan, että kertoja liittyy kertomukseensa metakerrontaa, esimerkiksi valaisemalla kertomuksen henkilöitten taustaa<sup>3</sup>, sama ilmiö tavataan myös edellä mainituissa sarjoissa. Ainoastaan *Kahden keikassa* ei paljon puututa henkilöitten konfliktijuonen ulkoiseen elämään, mutta varsinkin *Miami Vicessa* toisen etsivän kariutunut avioliitto sekä uudet naisjutut tulivat esiin lähes joka jaksossa. Samoin *Hill Streetissä* konfliktijuonen ulkoiset ihmissuhteet sekä päähenkilötyyppien luonteen syventäminen oli yleistä. *Highwayssa* sekä *Lain nimessä*-ohjelmissa vastaava metakerronta oli lyhyempää, lähinnä poliisien sivulauseissa esittämää, mutta näissäkin ohjelmissa lähestyttiin poliisien yksityisminää.

Yhteinen tekijä historiallisten tarinointien kuvaamien sankarien kanssa ovat sarjaohjelmien sankareitten kyvykkyydet. Erittäin selkeästi tämä on esillä *Miami Vicessa*, samoin *Highway Patrol* ja *Lain nimessä* on yleensä koottu niin, että poliiseista tulee lähes ihmeittäjätekijöitä. Pahoinpitelyyn syyllistynyt nuori lähtee karkumatkalle. Poliisit tilaavat paikalle infrapunakameralla varustetun helikopterin, jolla syyllinen saadaan pimeässä yössä kiinni erään talon takapihalta. Yliajaja pidätetään vain pari minuuttia onnettomuuden jälkeen. Siinä sivussa poliisit vielä rauhoittavat perheriidan ja ottavat kiinni huumeiden välittäjän. Sen sijaan niitä tilanteita, joissa poliisit eivät löydä rikollista tai saa yliajajaa kiinni, ei näy. *Miami Vicessa* sankarit pystyvät selviytymään voittajana tulitaistelusta, jossa vastapuolella on selkeä mies- ja aseylivoima ja vaikka sankarit saisivatkin luodista osuman, heidän sairaalassaoloaikansa on hyvin lyhyt eivätkä aiemmat kolhut haittaa heitä. Siitäkin huolimatta, että *Miami Vice* oli tuotantoajankohtanaan poikkeuksellisen kyyninen sarja, kyynisyys ei ulottunut sankarien kykyihin asti. *Kahden keikassa* yksityisessä Matula omaa myös sankarin kyvykkyyden. Vaikka hänet jätetään tainnutettuna ja sidottuna palavaan varastoon, hän onnistuu omin avuin pääsemään sieltä pois. *Hill Street* sekä *Kova laki* ovat poikkeuksia siinä, että niiden sankarit eivät ole yli-ihmisiä, vaan voivat jopa kuolla kesken sarjan. Kuitenkin erityisesti amerikkalaisille sarjoille tämä sankaruus on yleistä, esimerkkinä vaikkapa *Walker Texasista* (Texas Rangers, MTV3), jossa sheriffi oli kaikin osin tavallisen ihmisen yläpuolella.

Näille sarjoille on myös tyypillinen dualistinen asettelu, jossa sankarin, subjektin, tehtävänä on turvata yhteiskunnan rauha, mutta tässä hän kohtaa aina vastustajan, jonka kuitenkin joko voimalla tai viekkauksella onnistuu saamaan kiinni. Kun historiallisen tarinan ytimen voi tiivistää pariin lauseeseen ilman että tarinan ymmärrettävyys vielä heikkenee (esim. Laurikainen on viety vangiksi saarelle. Hän onnistuu pakenemaan ja tuhoamaan kaikki vihollisen veneet. Kun hän palaa myöhemmin miesjoukon kanssa saarelle, viholliset ovat kuolleet nälkään), sama koskee myös televisiosarjoja (esim. huume-etsivät saavat tiedonantajaltaan vihjeen siitä, että huumelasti on tulossa veneellä. Etsivät onnistuvat selvittämään veneen reitin ja tuhoavat sen ennen kuin salakuljettajat ehtivät mantereelle). Näitä tarinoita ja sarjoja yhdistää rakenteellisesti niiden varsin pieni vaihtelukyvykkyys. Makrotasolla kerronta on melko stereotyyppistä ja varsinkin saman ohjelmatyyppin sisällä eroja ei juuri pysty huomaamaan. Stereotyyppisyys ulottuu myös hahmoihin asti, ainoa poikkeus tästä on *Kylmä rinki*, jossa niin sanottuja hyviä tyyppejä ei ole. Muissa ohjelmissa jako hyviin-pahoihin on selkeä eikä niissä juuri pohdita niitä syitä, jotka vallitsevaan tilanteeseen ovat johtaneet.

Tarinakenttään on sijoitettavissa myös Ylen tuottama *Ei vanhene koskaan*, Suomessa tapahtuneita selvittämättömiä murhia käsitellyt sarja. Sarjan jokainen osa käsittelee yhtä selvittämätöntä murhaa, jotka ovat

<sup>1</sup> Sarjan sisältämien alastonkohtausten vuoksi oletan kyseessä olevan ns. eurooppalaisen version. Paljonko sarjan maailmankuvaa on tähän versioon kovennettu, ei tässä selviä. En ole onnistunut saamaan sarjan alkuperäiskäsikirjotusta eikä Neloskanavan asiakaspalvelu osannut vastata sarjaa koskevaan kysymykseeni.

<sup>2</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988; Siikala 1984.

<sup>3</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s. 196, laajemmin metakerronnasta s. 176 ed.

myös saaneet runsaasti huomiota osakseen. Sarja ei pyri analyttiseen selvitykseen, vaan käyttää murhien toisoinnoissa samoja elementtejä, jotka ovat tyyppillisiä historiallisille tarinoille. Murha ei ole riittävä sinänsä, vaan tapahtumat kudotaan edelleen kertomuksen muotoon, jossa käytetään myös tunnelmaa luovia jaksoja. Jokaisessa jaksossa on selkeä juoni: murhahetkeä edeltäneet tapahtumat käydään läpi käyttäen näytelmällisiä jaksoja. Selostusteksti käyttää tarinanomaisia keinoja, ei kuitenkaan pyri moralisoimaan eikä syyttämään. Tekstin pohjakaava on varsin saman tyyppinen kuin esimerkiksi Anna-Leena Siikalan analysoima Antti Rintalan kertomus Pukkilan Jaskasta<sup>1</sup>. Kertoessaan näistä selvittämättömistä murhista ohjelma samalla luotaa kohti kansakunnan kollektiivista muistia ja perinnettä. Tulilahden ja Bodomjärven murhat sekä Kyllikki Saaren katoaminen ja murha ovat synnyttäneet ympärilleen myös suullisen perinteen, jonka jatkajaksi *Ei vanhene koskaan* asettuu. Tämä sarja samoin kuin aiemmin mainittu *Veijareita ja leijona* sekä eräin poikkeuksin myös Eero Silvastin *Väylä ja valta* ovat samalla myös leikkauksia kansakunnan historiaan. Tietyn tarinan ohella ne nostavat esiin murhamiehiä, sankareita ja vallankäyttäjiä.

Yhteinen piirre kaikille poliisi- ja jännityssarjoille on se, että ne eivät juuri koskaan käsittele pikkuvarkaita, jopa tavallisen ryöstön tai varkauden tutkinta on harvinaista, ellei tapaukseen liity murhaa. Tämä on samantyyppinen jako, joka tavataan myös historiallisten tarinoitten aiheissa. Esimerkiksi Lauri Simonsuuren kokoamassa ”Kotiseudun tarinoissa” elämään ihmisten muistissa ovat jääneet vain suurvarkaat ja murhamiehet, esimerkiksi Turun seudulla vaikuttaneesta Sika-Kyöstistä sekä Matti Haapojasta, Kerpeikkari ja monista muista muisteluksia on paljon. Pelkät murhat eivät liioin ole riittäneet vaan rikollisten syntilistaan on lisätty taikuutta lähentyviä elementtejä, muun muassa uhrien sydänten syönti. Samoin rangaistukset näyttävät olevan hieman ylimitoitettuja. Sekä Kerpeikkari että Haapoja on tarinoitten mukaan muurattu seinään kiinni.<sup>2</sup> Analysoiduissa jännityssarjoissa lähes kaikissa tutkimuksen kohteena oli murha, *Miami Vicsessa* joissakin jaksoissa kerronta keskittyi vain huumekauppaan, mutta siinäkin kohteena oli harvinaisen suuri huume-erä tai tunnettu huumekauppias. Vankilakuvauksessa *Kylmä rinki* henkilöahmot olivat yleensä syyllistyneet murhaan, monet heistä istuivat elinkautista. Poikkeuksena oli yksi tarinan päähenkilöistä, lakimies, joka oli juopuneena ajanut ihmisen hengiltä ja joka oli sijoitettu ’varoittavana esimerkkinä’ Oziin. Näissä televisiosarjoissa myös totuutta venytettiin. Roistot olivat yleensä pahuudeltaan verrattavissa arkkikonniin, heidän häikäilemättömyytensä ei tuntenut minkäänlaisia rajoja ja heille oli mahdollista jopa paeta täysin takuuvarmasta väijytyksestä. Ainoastaan *Hill Street Blues* erosi tästä joukosta siinä, että sen poliisihahmot pidättivät myös pikkurikollisia, mutta muutoin siinäkin sarjassa pääongelmat keskittyivät muun muassa jengitaisteluihin ja murhiin. *Hill Streetissäkin* osaan henkilöahmoista oli liitetty yli-inhimillisiä piirteitä ja kaikki hahmot olivat myös vahvasti tyyppiteltyjä.

Historiallisten tarinoitten eräänä alalajina voidaan pitää paikallistarinoita. Niiden tehtävä on ylläpitää pienen kulttuuriyhteisön, esimerkiksi kylän, identiteettiä<sup>3</sup> ja samalla säilöä sekä välittää jälkipolville tarinoita, jotka koskevat vain juuri tätä yhtä kylää. Paikallistarinat voivat koskea kylän asutuksen alkamista, rajariitoja, tunnettuja kyläläisiä sekä kylän muita tapahtumia.<sup>4</sup> Oletettavasti näitten tarinoitten merkitys erityisesti iäkkäämmän polven keskuudessa tulee kasvamaan sitä mukaa kun yhtenäiskulttuuri pyrkii valtamaan lisää jalansijaa. Tätä devolutiivista vaikutusta voi yrittää ehkäistä juuri vahvistamalla omaa paikalliskulttuuria.<sup>5</sup> Katson, että eräät sarjat, kuten *Metsolat*, toimivat juuri tällaisen paikallistarinan funktiossa. Sama tilanne, mutta kääntäen, on löydettävissä kaupunkiin sijoittuneesta *Kotikadusta*. Rakenteeltaan kumpikaan näistä sarjoista ei täytä paikallistarinan edellytyksiä kuin korkeintaan osittain, mutta ne saattavat hyvinkin täyttää sen funktion, joka pienessä kyläyhteisössä on paikallistarinalla - tai juorulla. *Metsoloitten* kaltainen suosikki ja aiheeltaan sitä lähellä oli *Rintamäkeläiset*. *Metsolat* oli kuitenkin ennennäkemättömän suosittu. Sarjaa seurasi jopa yli puolitoista miljoonaa suomalaista. Nykyisin, neljän kanavan, videoitten ja satelliittien aikakaudella tuollaista määrää on vaikea saavuttaa. *Metsolat* saattoi kuitenkin tarjota kaupunkiin muuttaneille heijastuksen heidän omasta kulttuuripiiristään ja edelleen maaseudulla asuville se tarjosi tutun kuvan siitä elämämpiiristä ja niistä ongelmista, joiden keskellä he elivät. *Kotikatu* puolestaan tarjoaa paikalliskulttuuria siellä missä sitä ei siinä muodossa tapaa eli keskellä kaupunkia. Samantapainen ilmiö on myös nähtävissä sarjoissa *Puhtaat valkeat lakanat* sekä television historian aikaisemmissa sarjaohjelmissa *Heikki ja Kaija*, *Me Tammelat* sekä *Naapurilähiö*. Nämä sarjat eivät

<sup>1</sup> Siikala 1984, s. 111.

<sup>2</sup> Simonsuuri 1984, s.237 ed.

<sup>3</sup> Lehtipuro, s.49.

<sup>4</sup> Haavio 1967, s. 148 ed.

<sup>5</sup> Pennanen, s.233.

täytä saippuaopperan juonikaaviota, mutta lähestyvät paikallistarinoita, esimerkiksi *Heikki ja Kaija* esitellessään tamperelaisen 1960-luvun tehdastyöläisen ja hänen vaimonsa maailman.

#### 4.4.2. Uskomustarina

Uskomustarinalla ymmärretään tilannetta, joka syntyy silloin kun yliluonnollinen ja reaalin maailma törmäävät. Uskomustarinalla on teoreettisia yhteyksiä satuun, sillä uskomustarinan ei tarvitse olla järjellä ymmärrettävissä. Sen puitteissa mitä tahansa voi tapahtua. Tarinat ovat varsin riisuttuja kaikesta painolastista. Ne eivät ole sellaisenaan rinnallistettavissa kummitusjuttuihin, joissa tarinan tapahtumaympäristöllä on jo oleellinen vaikutus itse kertomukseen. Kummitusjuttu ymmärretään lisäksi totuudettomaksi, kun taas uskomustarinan kertoja uskoo sen totuuteen.<sup>1</sup> Todennäköisesti siihen ovat uskoneet kuulijatkin. Tärkeä on huomata myös se, että uskomustarinoitten kohteita ei varsinaisesti keksitä kertomisvaiheessa. Kun esimerkiksi sadun olentoina voivat toimia vaikkapa nelihäntäiset hevoset, uskomustarinoitten juoni rakentuu aina vakioelementtien varaan. Yliluonnolliset voimat kuuluivat varhaisihmisen maailmankuvaan ja vielä Suomen kristillistämisen jälkeenkin kouluopetus painotti varsin pitkään raamatullisen maailmankuvan oikeellisuutta. Siihen kuvaan sopivat henget, paholaiset ja pirut. Eikä maailmankuvan yleinen tieteellistyminen ole vaikuttanut uskomustarinoihin juuri lainkaan. Nykyajan yhteiskunta on täynnä tähän luokkaan kuuluvia toimintoja: astrologia, biodynaaminen viljely<sup>2</sup>, vaihtoehtoiset hoidot ja niin edelleen.

Teoreettinen rajanveto hankaloituu siinä vaiheessa, kun uskonnolliset teemat otetaan mukaan tarkasteluun. Näyttäisi siltä, että monelle kristitylle henkivaltojen olemassaolo on totta. Uskomustarinoilla on liittymäkohtansa pyhän ja profaanin välillä, sillä yliluonnollisia, mutta hyväksyttäviä ja jopa toivottavia ilmiöitä tapahtuu uskovaisten mukaan myös hengellisessä elämässä. Myös suullisen perinteen piirissä tämä jako näyttää olevan vaikea hahmottaa. Toisaalta kirkko on Jumalan huone, mutta toisaalta se on myös henkivaltojen kokoontumispaikka, jossa haamut pitävät outoja jumalanpalveluksiaan<sup>3</sup>. Tähän saattaa vaikuttaa se, että kirkkoja pyrittiin rakentamaan pakanallisille uhripaikoille, varsinkin kun nykyperinteestä ei enää nähtä löytyvän vastaavia kertomuksia. Kirkko mielletään nykyisin yksinomaan pyhäksi paikaksi.

On myös huomattava se, että käsitykset yliluonnollisesta tai aistien ulkopuolella olevasta maailmasta ovat nykyaikaan viittaavia ilmauksia, joilla ei välttämättä ole ollut samaa merkitystä siihen aikaan, kun uskomustarinat syntyivät. Vielä tuolloin yliluonnolliset voimat saatettiin ymmärtää luonnollisina, mutta samalla ihmisen hallinnan ulkopuolella. Tilanne on nykyisin sama esimerkiksi ufojen kohdalla. Lienee oletettavaa, että ufoihin jossain määrin uskova ihminen mahdollistaa ne omaan fysikaaliseen maailmankaikkeuteensa, vaikka hän ei suoranaisesti pysty niitä hallitsemaan. Uskomustarinoitten johdannaiset sekä myytit ovat nykyisinkin ainoita suullisen perinteen kantamuotoja, joihin uskotaan. Vaikka kosmologia on pyrkinyt selittämään maailmankaikkeuden syntyä, sen tarjoama käsitys singulariteetista, jossa aika ja avaruus päättyvät, on ensinnäkin hyvin vaikeaselkoinen ja toiseksi se ei tarjoa vastausta niihin elämää koskeviin merkityskysymyksiin, joita ihmiskunta on jo pitkään esittänyt itselleen. Sen enempiä nykyuskomukset kuin vanhat uskomustarinatkaan eivät kuitenkaan anna vastauksia perimmäisiin kysymyksiin. Ne voivat toimia opetustarinoina<sup>4</sup>, mutta varsinaisesti hyvään elämään opettavia tarinoita voi ehkä pitää vasta kristillisen opetuksen muuntamina. Erityisesti vainajia ja vainajien maanpäällistä elämää kuoleman jälkeen kuvaavat nykytarinat ovat usein jäljennöksiä vanhoista uskomuksista tai suorista kopioita, joiden ympäristöä on vain nykyaikaistettu.

Kuolema on käsittämättömyytensä vuoksi kulttuureissa usein mystifioitu. Pelkästään suomalaisessa kristillisessä arkiajattelussa kysymys sielun kuoleman jälkeisestä kohtalosta vaihtelee. Sielu voi joutua odottamaan ylösnousemuksen päivää, pelastumisvarmuus riippuu klassisesti kirkon jäsenyydestä, mutta erään viidesläiset ryhmät asettavat ehdoksi kuulumisen heidän yhteiteensä. Helluntailaisten mukaan pelkkä

<sup>1</sup> Virtanen 1988, s.191 ed.; Haavio 1967, s. 157 ed.; Jauhiainen 1982, s.56 ed.

<sup>2</sup> Tässä alkuperäisessä merkityksessä, jolloin kasvien istuttamiseen ja sadon korjaamiseen katsovan vaikuttavan mm. kuun vaiheet ja 'maasäteily'. Nykyisin sanaa tunnutaan käyttävän biologisen viljelyn synonyymina.

<sup>3</sup> Haavio 1935, s.290.

<sup>4</sup> Jauhiainen 1982, s.71.

kasteen vastaanottaminen ja uskon tunnustus riittää sielun pelastamiseksi. Vainajia koskeissa uskomustarinoissa on nähdäkseni yhdistetty tämä kuoleman mysteeri paljon maallisempiin yhtymäkohtiin. Esimerkiksi kertomukset saamelaiden saivo-vainajalasta, jossa harjoitettuihin juominkeihin tarinoiden mukaan joskus myös elävät pääsivät mukaan, on helppo nähdä naamioiduiksi saduiksi, jotka on sepitetty esimerkiksi muista syistä venähtäneen markkinoilta kotiinpaluun vuoksi. Samoin kertomuksessa piiaista, joka viettää vainajan kanssa yön saadakseen isännän lupaaman mustan lehmän<sup>1</sup> ja kuulee yöllä ruumiin puhuvan, voi nähdä isännän itsensä aiheuttaman 'kummittelun' tämän yrittäessä ajaa piikaa pois ruumisriihestä. Esimerkiksi Laurin Simonsuuren kokoamaan uskomustarinoiden antologiaan<sup>2</sup> voi valtaosaan kuvatuista tapahtumista antaa luonnonmukaisen selityksen. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö niihin olisi aikanaan uskottu.

Uskomustarinoissa aktantteina ovat sekä ihmiset että henget. Yleensä tarinoissa järjestys on se, että henget -siis kummitukset, noidat paholaiset jne. - estävät ihmistä toteuttamasta jotain aietta, joka saattaa olla vaativakin, mutta joskus myös varsin vähäinen. Vainajat taas puolestaan näyttäytyvät, jos niitten rauhaa häiritään tai jos ne ovat jääneet haudamatta siunattuun maahan. Tarinoita yhdistää eri lajien ylitse se, että valtaosaltaan ne ovat tapahtuneet jollekulle muulle. Mikäli kertoja itse on ollut osallisena tapahtumaan, nähnyt esimerkiksi haltijan, se on tapahtunut hänen ollessaan pieni lapsi. Osa kertomuksista on selkeästi opetustarinoita, jotka kieltävät työnteon sunnuntaisin tai 'jumalanviljan' häpäisemisen tai alkoholin nauttimisen. Vaikka yliluonnollinen ilmestys olisi harmiton, kuten haltija tai tonttu, uskomustarinoissa teemanä on aina ihminen yliluonnollista vastaan. Uskomustarina rakentuu usein kehystä vasten, jossa kerrotaan tarinan ymmärtämiseen tarpeelliset lisäselvitykset, esim. "Piitanojan Unton torpassa oli seitsemänvuotias ottotyttö nimeltä Anna-Stiina, jonka vanhemmat olivat kuolleet. Eräänä sunnuntaina kesällä, kun tyttö oli kasvatusäitinsä kanssa kirkossa, lähti hän sieltä ulos kävelemään kirkon pihaan."<sup>3</sup> Juoni on varsin yksiviivainen ja johtaa suoraan joko rangaistukseen, esim. isäntä lupaa itsensä pirulle, piru saapuu toisessa muodossa ja tappaa isännän<sup>4</sup>, tai tilanteen korjaantumiseen, esim. kastamatta surmatun lapsen aaveitku saadaan loppumaan, kun uunin tuhkaa otetaan pussiin ja viedään hautausmaalle<sup>5</sup>. Tarinat toimivat todistus-, varoitus- ja selitysfunktiossa. Ensimmäisessä ryhmässä tarina pyrkii todistamaan jonkin väitteen, vaikkapa sen, että riihessä asuu haltija tai että vainaja saattaa palata asuintaloonsa. Toisen ryhmän tarinoista osa on joko uudempaa perua tai niiden sisältö on muuttunut -esimerkiksi pyhäpäivänä työnteon kieltäminen- osa taas voidaan jäljittää todennäköisesti hyvinkin varhaiseen aikaan. Niiden sanomana oli se, että kielletty työ johtaa rangaistukseen. Kiellettyä olivat muun muassa pirun kutsuminen, kortinpeluu ja jopa ongella käynti kirkonmenojen aikana sekä alkoholin nauttiminen. Selitystarinat taas liittyvät tietyn luonnonäänen, esimerkiksi kosken kohinan selittämiseen (kosken ääni on näkin ääni).<sup>6</sup>

Lauri Simonsuuri totesi jo 1940-luvun jälkipuoliskolla, että nuoremman polven suhtautumista vanhoihin uskomustarinoihin sävytti koomisuus.<sup>7</sup> Vanhoja uskomuksia ei enää otettu vakavasti. Tilanteeseen löytyy selkeä syy. Toisen maailmansodan jälkeen Suomi siirtyi 'toisen tasavallan' aikaan,<sup>8</sup> jolle oli ominaista Suomen siirtyminen teollisuusvaltioksi. Sotien jälkeisestä ajasta nykypäivään joka kolmas suomalainen siirtyi pois maatalouden palveluksesta ja tämä aiheutti usein myös asuinpaikan muutoksen.<sup>9</sup> Kaupungissa asuvalle kosken partaalla soiteleva näkki ei enää ollut todellisuutta. Voidaan ehkä jopa ajatella, että vanhat maaseutukytökset omaavat uskomukset olisivat erottaneet kaupunkiin muuttaneen kaupungissa syntyneestä. Samoin on huomattava se uskomattoman nopea kehitys, joka Suomessa tapahtui ensimmäisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Sähkö ja sen myötä radio levisivät vähitellen yhä laajemmalle alueelle sitä mukaa kun voiman- ja ohjelmansiirtoverkkoa rakennettiin. Tähän tekniseen kehitykseen eivät enää sopineet rajahuutajat, parat tai liekkiöt. Niiden paikan ottivat vähitellen nykytarinat. Tarinarunko pysyy samana, ainoastaan aikaan liittyvät elementit uusiutuvat: aaveen kyytivalineenä hevostännen tilalle tulee auto.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Haavio 1935, s.319 ed.

<sup>2</sup> Kts. Simonsuuri 1984a.

<sup>3</sup> Simonsuuri 1984a, s.124.

<sup>4</sup> Haavio 1935, s.349.

<sup>5</sup> mts. 327. Juonirakenteesta Jauhiainen 1982, s.58.

<sup>6</sup> Jaottelusta kts. Haavio 1967, s.160 ed.

<sup>7</sup> Simonsuuri 1984a, s. 6.

<sup>8</sup> Ylikangas, s. 31.

<sup>9</sup> Myllyntaus, s. 47.

<sup>10</sup> Vrt. esim tarinaa Nyman, s. 69 ja Haavio 1935, s. 321.

Koska uskomustarinat ovat edelleen muodissa, on syytä olettaa, että niiden jälkeläiset ovat myös löytäneet tiensä televisioon. Näin onkin tapahtunut, ja ilmiö on selkeästi yhteydessä 1990-lukuun. Tähänkin voidaan löytää syy. Tarinat aktualisoituvat usein kalendaaristen merkkien yhteydessä.<sup>1</sup> Vuoden 2000 lähestyminen on saattanut vaikuttaa tämän lajin tarinoiden lisääntymiseen. Sen lisäksi, että eräät kristityt näkevät vuosituhannen vaihteen maailmanlopun enteenä, suunnilleen samaa ovat -tosin faktisemmassa muodossa- esittäneet myös tietotekniikan asiantuntijat, joista eräät uskovat tietokoneiden menevän sekaisin uudesta vuosiluvusta. Ei siis liene ihme, että jo tätäkin taustaa vasten paranormaalit ilmiöt ovat nousseet kiinnostaviksi.

Uskomustarinoitten jälkikasvun voi jakaa kahteen pääluokkaan: yliluonnollisiin, mutta tapahtuneiksi väitettyihin ilmiöihin sekä yliluonnollisiin, mutta fiktiivisiin. Yliluonnollisia asioita on televisiossa käsitelty toki aiemminkin, tätä puolta ainakin lähenee 1960-luvulla *Jatkoajassa* esiintynyt Olavi Hakasalo alias Oliver Hawk, joka haastattelussaan käsitteli myös paranormaaleita ilmiöitä ja antoi hypnoosinäytöksen. Kuitenkin varsinaisesti ensimmäinen aiheesta tehty erillinen ohjelma ilmeisesti oli 1970-luvulla Uri Geller-show, jossa hän esitteli muun muassa selvänäkijän kykyjään. 1990-luvun alkupuolella Yle tuotti muutaman osan mittaisen *Täysi kuu*-ohjelman, jossa eri alojen selvänäkijät ja ennustajat saivat esitellä taitojaan. Eräänlainen huipennus tähän asiaohjelmien luokkaan laskettavaan ryhmään oli Juhan af Grannin laaja *Ihmiskunnan viimeinen exodus*, joka käsitteli ulkoavaruuden elämää. Fiktiopuolella tähän luokkaan kuuluvia ohjelmia oli *Hämärän rajamailla* (The Twilight Zone, MTV3), amerikkalainen 1970-luvun sarja, joka esitteli normaalien, mutta arvoituksellisten tarinoitten lisäksi myös paranormaaleja ilmiöitä. Uudempaa tuotantoa ovat *Ääri rajoilla* (Outer Limits, Yle)<sup>2</sup> sekä *Salaiset kansiot*, joista jälkimmäinen on noussut sitten tuotannon aloitusvuotensa 1993 kultiksi.

Ylen tuottama *Täysi kuu* täyttää todistustarinoiden vaatimukset. Ohjelma esitettiin Kuun vaihteluitten mukaan eli se lähetettiin suorana aina täydenkuun aikaan. Ohjelma pyrki jonkinasteiseen kriittisyyteen kutsumalla mukaan myös tieteen edustajia, mutta kriittisyys ei ulottunut toimittajiin asti. He eivät esittäneet tiukkoja kysymyksiä, vaan myötäilivät muun muassa jaksoissa esiintynyttä kahta ennustajaa, riimukivien tulkitsijaa, korteista ennustajaa ja niin edelleen. Ohjelma halusi välittää kuvan, jonka mukaan tulevaisuus on ennustettavissa. Tilanteeseen liittyivät myös aiheen ulkoiset ominaisuudet: täysikuun valaisema yö, kynttilöiden valaisema studio, klassista musiikkia flyygelillä soittava solisti, puolihämärässä istuva yleisö. *Täysi kuu* palasi näin ehkä tahtomattaan vanhaan uskomustarinoitten esittämistilanteeseen. Selkeänä erona vanhoihin tarinoihin ohjelmassa oli se, että se ilmeisesti tietoisesti ei pyrkinyt katselijoitteen ahdistuksen lisäämiseen. Vaikeita asioita, kuten kuolemaa tai vainajia ei käsitelty lainkaan ja tulevaisuuskkin näyttäytyi yleensä hallittavana, ei huolta tuottavana. Juonellisempi kokonaisuus syntyi Juhan af Grannin ohjelmista, jotka teemaltaan lähestyivät varoitustarinoita. Niiden viestittämä sanoma oli tiivistettynä se, ettei ihmiskunnalla ole tulevaisuuden mahdollisuuksia, ellei se tee jotain. Mitä ihmiskunnan siten pitäisi tehdä, jäi varsin epäselväksi. Kun *Täysi kuu* vielä pyrki etenemään aiheessaan pehmeästi, af Grannin visio oli lähempänä varoitustarinoitten henkeä. Varoitustarinoissa joku joko menetti henkensä tai pelästyi ainakin suunnattomasti ennen kuin otti varoituksesta vaarin. af Grannin näkemys oli myös lohduton ja sisällytti pelotusfunktion, mutta samalla se ilmoitti, ettei edes pelkkä pelästyminen riitä korjaamaan tilannetta. Kosmiset voimat hallitsevat tulevaa.

Ohjelma käytti myös vanhojen selitystarinoitten kaavaa, mutta käänsi sen hieman toiseen suuntaan. Kun selitystarinoissa lähtökohdaltaan luonnollisille, mutta ymmärtämättömille ilmiöille selitys haettiin yli-luonnollisista ilmiöistä (näkin soitto), *Exoduksessa* luonnontieteen ymmärtämistä ilmiöistä haettiin selitystä ja todistetta yliluonnollisille ilmiöille, kuten esimerkiksi Marsin pinnanmuotojen synnyttämälle kasvokuvulle. Vanhoissa tarinoissa papit toimivat eräänlaisina yliluonnollisen asiantuntijoina (pappin kalosseihin astunut tyttö näkee pirun tanssivan iltamissa, pappin katsoessa sormuksensa läpi hän näkee rauhatoman vainajan) ja kirkot täyttyivät öiseen aikaan vainajien tai noitien menoista. af Grannilla pappien paikan ovat täyttäneet tutkijat ja tiedemiehet. Uskomustarinoissa nämä papit jäävät usein nimettömiksi, samoin *Exoduksen* asiantuntijat, vaikka heidät mainittiinkin nimeltä, tulivat joko tuntemattomista tutkimuskeskuksista tai heidät oli irtisanottu, mutta he esiintyivät edelleen vanhan ammattinimekkeensä alla. *Exoduksen* pääjuonena kulki kertomus siitä, kuinka ihmiskunta on joutumassa järjestyttävien mullistusten eteen, jotka maanulkoiset voimat järjestävät. Sivujuonena tämän alla kulki memoraattityyppisiä kuvauksia muun muassa humanoidien suorittamista sieppauksista sekä kertojien näkemistä valoilmioista. Kuva-

<sup>1</sup> Jauhainen 1974, s.56, von Wright, s. 76 ed., Petrisalo, s. 269.

<sup>2</sup> Ääri rajoilla-sarjasta Suomessa esitetään myös ilmeisesti ns. Eurooppa-versiota.



uksellisesti ohjelma muistutti erässä mielessä *Täyden kuun* studiota. Kaupunkikuvat oli otettu yöllä, kertomukseen osallisten henkilöiden kuvat otettiin esiin tietokoneen näytöltä, valtaosassa haastatteluja tunnelmaa luotiin erikoisen valaistuksen avulla.

Uskomustarinalle ominaista kerrontaa käytti myös *Oudot ilmiöt* (The Extraordinary, MTV3), australialaissarja, jonka tarinoitten pääsisältö koostui aaveista, räyhähengistä ja ufokontakteista ja mukaan mahtui vielä kertomuksia ihmepeleistä, ennaltatietämisestä ja jopa Australian isojalasta. Kuten *Exodus* ohjelman kertomukset esiteltiin kriitikittömästi ja niinä harvoina kertoina, kun ohjelmassa esiintyvä tietäjä 'asetettiin kokeeseen' testin suorittamiskriteerit jäivät erittäin hämäräksi. Jokainen ohjelma koostui useista lyhyistä memoraateista, jotka ihmiset yleensä itse kertoivat. Kertojien nimet mainittiin. Kertomukset oli kuvitettu näytelmäkatkelmin, joissa eräissä tapauksissa esiintyivät tapauksen kokeneet itse. Mitään selkeää linjaa ohjelmalla ei ollut, mukaan oli kelpuutettu varsin vaatimattomiakin yliluonnollisia kokeuksia, eikä ohjelma liioin pyrkinyt varoittamaan tai uhkailemaan, kuten *Exodus*. Kaikki memoraateiksi luokiteltavat tarinat sisälsivät uskomustarinoitten kaavan. Tapahtumapaikka esiteltiin yhdessä memoraatin kertojan kanssa. Juontaja painotti lähes aina, että kertoja on luotettava ja myös melkein kaikki kertojat totesivat jossain vaiheessa kertomustaan, etteivät he ennen ole uskoneet mihinkään yliluonnolliseen. Eräissä kertomuksissa tukea haettiin myös haastatteleamalla ulkopuolisia, esimerkiksi poliiseja tai viranomaisia, jotka eivät itse olleet varsinaisesti mukana itse tapahtumassa. Vaikka ohjelma käsitelikin paranormaaleja tapahtumia, sen sävy oli varsin uskonnollinen (ohjelman levittäjäyhtiö oli yhdysvaltalainen). Vaikka kertojat olisivat pelastuneet henkien tai aaveiden ohjeiden tai avun ansiosta, he yleensä kiittivät Jumalaa. Henget ja aaveet -jos ne eivät olleet pahantahtoisia- kuvattiin yleensä enkelimäisiksi.

Kaikkia näitä edellä mainittuja ohjelmia yhdisti memoraatti-rakenne. Ainoastaan *Täydessä kuussa* aihetta lähestyttiin ennustajien ja selvänäkijöiden kautta, kun taas sekä af Grannilla että australialaisohjelmassa pääosassa olivat ihmeen tai paranormaalin ilmiön kokeneet. Ohjelmien lähtökohta on se, että on olemassa uskomuksia paranormaaleista ilmiöistä sekä maanulkoisesta elämästä. Tätä uskomusta ohjelmissa ei aseteta kyseenalaiseksi eikä edes enemmälti pohjusteta. *Oudoissa ilmiöissä* ohjelman juontaja tosin joka osassa muistutti, että maailmassa on paljon muutakin, kuin se, minkä näemme ja minkä järjellämme ymmärrämme. Klassisten uskomustarinoitten ryhmät olivat ohjelmissa kuitenkin supistuneet. Niissä ei puhuttu haltijoista, aarteista eikä peikoista<sup>1</sup>, kun taas uusista ilmiöistä mukaan olivat tulleet humanoidit sekä niihin liittyvät kertomukset. Sen sijaan tautidemonien jälkeläisiä oli nähtävissä. *Oudoissa ilmiöissä* haastatelluista parantajista monet näkivät erilaiset lihasjännitys- sekä ihotaudit koululääketieteestä poikkeavien ulkoisten tekijöitten aiheuttamiksi. Jos tarkastelee *Outojen ilmiöiden* memoraattien sekä tarinoiden jakaumaa, se vastaa kutakuinkin Jauhiaisen taulukoimaa SKS:n uskomustarinoitten prosenttijakoa.<sup>2</sup> Tietäjät ja noidat - joihin olen laskenut mukaan myös ohjelmissa esiintyneet parantajat sekä selvänäkijät - ja piru - jossa mukana ovat räyhähenget sekä muut vahinkoa aiheuttaneet aaveet - nousivat myös tässä ohjelmasarjassa kahdeksi eniten aikaa saaneeksi kokonaisuudeksi. Samoin kuolema ja vainajat olivat eri muodoissaan paljon mukana. Varsinaisten enteitten osuus oli hieman suurempi kuin SKS:n arkistossa (6%). Vainaja-kertomukset eroavat melko huomattavasti perinteisistä. Vainajien tulo elävien maailmaan ei enää niinkään näytä riippuvan siitä, ovatko he saaneet kristillisen hautauksen vai ei, joka vanhassa perinteessä on lähes ainoa kummittelun syy<sup>3</sup>. Sen sijaan vainajilta on jäänyt joku tehtävä kesken tai he ovat huolissaan lastensa elämästä, tämä viimeainittu syy tosin on nähtävissä myös perinteessä. Eräissä tapauksissa vainajat haluavat lähettää jälkeensä viestin nykyisestä olomuodostaan. Liioin ei perinteistä 'väkeä', kuolleiden suurta joukkoa, enää käytetty. Myös paholainen näyttäytyi uudessa valossa. Perinteen paholainen, piru, kaviójalkoineen ja häntineen oli kadonnut ja sen tilalle olivat tulleet räyhähenget tai pahantahtoiset aaveet. Nykyajan paholainen ei enää näyttäisi vaativan ihmisiä kadotukseen, tosin sillä erolla, että *Exodus*ssä tämä kadotusoppi oli nostettu määrälliseen asemaan. Sen mukaan koko ihmiskuntaa uhkaa kadotus, ellei jotain tehdä.

Yksi elementti oli huomattavissa kaikissa edellä mainituissa ohjelmissa: niin sanotut nykytarinat puuttuivat niistä kokonaan. Tietenkin myös nykytarinoiden elementtejä tarinoissa oli, mutta yleisimpiä aiheita (katoava liftari, tappava auto jne.) ei käsitelty. Sen sijaan varsinkin *Oudoissa ilmiöissä* oli mukana tarinoita, jotka eivät täytä uskomustarinan kriteereitä. Eräissä ohjelmassa kerrottiin muun muassa pojasta, joka pakeni sotaakäyvästä maasta lentokoneen laskutelineen koteloon piiloutuneena ja jäi eloon. Samoin

<sup>1</sup> Vrt. Haavio 1967, s.160.

<sup>2</sup> Jauhainen 1982, s. 59.

<sup>3</sup> mts. 71.

mukana oli tarina ihmisistä, jotka tapasivat toisensa neljänkymmenen vuoden eron jälkeen. Näiden kaltaiset tarinat pystyi lähinnä luokittelemaan kronikaateiksi.

af Grannin ohjelmassa läpituokevan selkeänä oli maailmanlopun ennustuksen sävy. Tämä sama kaava on löydettävissä myös kansanperinteestä, jonka kuuluisat maailmanlopun manajat Kihovauhkonen ja Rättäkitti muistetaan vieläkin. Yhteinen tekijä näitten kansanperinteen ennustusten ja af Grannin luoman vision välillä on se, että maailmanloppua ei voi estää. Siihen kuuluu samantapainen taistelu, josta Raamattukin antaa viitteitä ja samoin kuin *Exoduksessa* myös vanhat ennustukset ovat hyvin yleisiä. Niissä puhutaan idästä ja lännestä tai pohjoisesta ja etelästä taistelun ilmansuuntina, af Grann puhuu kosmisista voimista. Sota on hyvin ankara ja vain harva selviää siitä hengissä. Maailmanlopulla uhkaaminen on ennustusten yleinen ominaisuus. Katson, että se viime kädessä liittyy ihmisen kuolemanpelkoon, joka voidaan aktualisoida koko väestöön ainoastaan globaalisen tuhon nimissä. Ennustuksiin liittyy aina tulevaisuuden muuntunut tekniikka, joka toimii laukaisijana ja johon maailmanloppua verrataan. Perinneeennustuksissa ilmiöitä ovat hevosettomat vaunut, lentoliikenne ja talouslama.<sup>1</sup> *Exoduksessa* tekniikka liittyi metafyyssiseen todellisuuteen, hallitusten salailuun ja ihmisten tietämättömyyteen. Itse asiassa af Grannin maailmanlopun kuvaus on jopa Kihovauhkonen ja Rättäkitin kertomusta uskollisempi vanhalle perinteelle. Heidän mukaansa maailma loppui vain suureen sotaan, kun taas mytologian puolella maailmanloppuun liitetään paholaisen irtipääsy.<sup>2</sup> Näin *Exoduksessa*kin kosmiset voimat pääsevät vapaaksi ja johtavat ihmiskunnan tuhoon.

1990-luku on tuonut televisioon myös uskomustarinoiden juonenkehittelyä seuraavat fiktiiviset sarjat. Tämä on ilmiönä nähtävästi melko uusi. Aiheesta on tehty dokumentteja jo aiemminkin, muun muassa 1970-luvulla tuotettu *Tieteen tavoittamattomissa*, mutta samoihin aikoihin tuotettu fiktionisarja *Hämärän rajamailla* (The Twilight Zone) sisälsi myös jaksoja, jotka olivat lähinnä koomisia (1960-luvun komedia-sarjan *Me hirviöt* hahmo käyttäytyy ja puhuu kuin pieni lapsi<sup>3</sup>) tai juoneltaan tavanomaisia jännitysohjelmia (nainen ottaa kaksi poliisia panttivangiksi ja uhkaa räjäyttää nitroglyseriinillä poliisiaseman, ellei hänen vaatimuksiinsa suostuta) tai kauhua (hämähäkkejä ja kovakuoriaisia työntyy asuntoon). Uusia, yliluonnollisen aspektin omaavia sarjoja tuotetaan melko paljon, mikäli mukaan lasketaan myös sellaiset, joissa päähenkilöllä on jokin yliaistillinen kyky (esim. *Pimeyden sydän* [Profilier, Yle] rikossarjassa rikospsykologi pystyy 'näkemään' murhaajan hahmon rikospaikalla), mutta tiukasti uskomustarinoille ominaista kerrontaa tavataan kahdesta Suomessa esitettävästä sarjasta, nimittäin *Salaisista kansioista* (The X-files, MTV3) ja *Ääri rajoilla* (The Outer Limits, Yle). Scifin ja yliluonnollisten asioiden välimaastoon kuului myös *V* (V for Visitors, MTV3), jossa toisplaneettalaiset humanoidit yrittävät vallata Maan.

Näistä sarjoista *Salaiset kansiot* on selkeästi muuttunut enemmän paranormaaleita ilmiöitä käsitteleväksi. Tuotannon alkupään jaksoissa paranormaalien tapahtumien syyksi paljastui lähes aina jokin salainen sotilaallinen koe tai valtionjohdon salaliittohanke. Kuitenkin jo toisen tuotantokauden aikana tämä salaliittoteorian osuus alkoi vähentyä ja sarja siirtyi selkeämmin jo itsessään paranormaaleina pidettäviin ilmiöihin. Tähän salaliittohankeeseen viittaavat jo ohjelman alussa vilahtavat motot: "paranormaalia toimintaa", "hallitus kiistää kaiken" ja "totuus on tuolla jossain". *Ääri rajoilla*-sarjan eräät osat ovat olleet puhtaasti scifi-teemallisia, mutta mukana on runsaasti myös paholaisten, humanoidien tai henkien synnyttämiä tapauksia. *Salaisissa kansioissa* päähenkilöt sekä eräät juonen perusrakenteet pysyvät samoina, kun taas *Ääri rajoilla*-sarjassa jokainen esitettävä osa on itsenäinen kokonaisuus. Sarjojen perusvire on erilainen. *Salaisissa kansioissa* agentit yrittävät estää tai selvittää paranormaaleiksi luokiteltavia ilmiöitä, *Ääri rajoilla* kuvaa yleensä tilannetta, jossa on jo myöhäistä yrittää ennalta tehdä mitään, vaan ihmisten on pyrittävä ratkaisemaan syntynyt konflikti omin keinoin. Sarjojen kysymyksenasettelu on erilainen. *Ääri rajoilla* yrittää vastata kysymykseen, mitä sitten tehdään, kun...? ja *Salaiset kansiot* "mitä pitäisi tehdä ettei...?". Hieman yleistäen ensinmainitun sarjan voisi katsoa täyttävän opetusfunktion, jälkimmäisen taas ollessa enemmän varoitustarina.

*Salaisen kansioitten* toteutus tukee juonen salaperäisyyttä. Tapahtumapaikat ovat yleensä pimeitä, jopa päähenkilöitten toimisto FBI:n virastossa on synkkä. Mikäli jaksossa käytetään valoisia ulkokuivia, huipukohdat tapahtuvat aina hämärässä. Sen lisäksi, että jaksoissa on dualistinen asenne hyvä vastaan paha,

<sup>1</sup> Maailmanlopun ennustuksista esim. Simonsuuri 1950, s. 151 ed.

<sup>2</sup> Haavio 1955, s. 67 - 68.

<sup>3</sup> Tosin erilaisille hengille oli ominaista myös kansanperinteen mukaan erityisesti lapsellinen puhe (Simonsuuri 1950, s. 33 ed.).

tämä kahtiajakoisuus kohdistuu myös pääparin toimintaan. Toinen heistä on myöntäväinen tunnustamaan paranormaalien toiminnan mahdollisuuden, toinen suhtautuu siihen skeptisesti. Tunnusomaista sarjalle on sen lähes paranoidinen maailmankuva. Ulkoavaruuden voimat, jotka vaikuttavat Maassa, ovat pahoja, mutta samalla tavoin pahoja ovat myös maanpäälliset vallankäyttäjät, hallitus, jopa FBI. Sarja eroaa uskomustarinoista siinä, ettei se pyri selittämään eikä opettamaan mitään. *Salaisten kansioitten* maailma on lohduton. Kun tarinaperinteessä kerrotaan, miten paholaista tai vainajaa pystyi johtamaan harhaan, *Salaisten kansioitten* maailmassa se ei enää ole mahdollista. Asiat tapahtuvat eikä ihminen mahda tilanteelle oikein mitään. Sarjan maailmankuva saattaa hyvinkin heijastella nykyihmisten tunteita. Yksityisen ihmisen elämänhallinta on siirtynyt pois hänen ulottuviltaan ja varsinkin viime aikojen lehtikirjoittelu työntekijän asemasta näyttäisi yhteiskunnan kehittyvän suuntaan, jossa ihmisen arvo mitataan vain suhteessa hänen työpanokseensa. Kääntäen tämä merkitsee sitä, että talouselämässä yksilö voidaan korvata toisella yksilöllä, jonka työpanos on sama.

Kun vielä 1800-luvulla ja osin 1900-luvun alkupuolellakin uskomustarinat näyttivät heijastelevan kirkon opetusta<sup>1</sup> ja vasta siinä vaiheessa, kun kirkon valta kansaan alkoi heiketä, valtaosa vanhoista uskomustarinoista muuttui ajanvietteeksi, voidaan samaa ajatuskulkua noudattaen katsoa, että nykypäivän suosittu uskomustarinat saavat aineksia käytännön elämästä. Tämä saattaisi selittää juuri *Salaisten kansioitten* tapaisten ohjelmien saaman suosion. Vaikka *Ääriarajoilla* käsittelee samankaltaista teemaa, siitä puuttuu nyky-yhteiskuntaa arvosteleva osuus. Se saattaa vaikuttaa siihen, ettei *Ääriarajoilla* ole synnyttänyt vastaavaa kulttia kuin *Salaiset kansiot*. Sen tapahtuma-aika on joko nykyisyys tai lähitulevaisuus, tarkkaa ajankohtaa ei oikeastaan missään jaksossa ole annettu. *Ääriarajoilla*-sarjan maailma on outo. Milloin liian pitkälle kehittynyt tietotekniikka kääntyy käyttäjänsä vastaan tai tarjoaa kohtalokkaan mahdollisuuden eduntavoitteluun, milloin taas humanoidit ovat vallanneet maan ja saattaneet sen asukkaat tukalaan tilanteeseen. *Salaisten kansiot* yhdistää tähän sarjaan kummankin vakavuus. Lukuunottamatta muutamaa harvaa *Salaisten kansioitten* huumoripitoista jaksoa se yleensä näyttää kaiken toiminnan täysin huumorittomasti. Myös *Ääriarajoilla*-sarjassa on ollut muutama koominen jakso, mutta ne ovat selkeitä poikkeuksia. Verrattuna näitä sarjoja myös yliluonnollisella aspektilla toimivaan *Kauhua kryptasta*-sarjaan<sup>2</sup> (Tales from the Crypt, Yle), ne ovat molemmat tarkoitettu vakavasti otettaviksi. Sarjojen maailmassa kaikki outo on paitsi pelottavaa, myös epäiltävää. *Ääriarajoilla*-sarjassa tähän outoon kuuluu myös tekniikka, *Salaisissa kansioissa* tekniikka itsessään ei ole pelottavaa, vaan se tapa, jolla sitä käytetään. Kaikki normaalisuudesta poikkeava käytös on myös epäilyttävää. Salaperäinen, silloin tällöin tilanteen keskipisteseen ilmestyvä mies polttaa ketjussa eikä kukaan tiedä hänen työnantajansa. Keskellä metsää asustava uskonlahko, joka ei käytä nykyajan mukavuuksia, on salaperäinen ja omaa yliluonnollisia kykyjä. Pienet maaseutukylät joutuvat useimmiten humanoidien outojen kokeiden kohteeksi.

*Salaisissa kansioissa* maailma jatkaa kuitenkin kulkuaan ja elämäänsä, *Ääriarajoilla*-sarjassa sitä uhkaa melko usein maailmanloppu. Nämä maailmanloppukertomukset aiheutuvat joko täysin fyysikaalisista syistä (Aurinko muuttuu supernovaksi ja polttaa elämän Maan päältä) tai ne kohdistuvat vain ihmisiin (humanoidit tartuttavat tappavan taudin). Myös *V*:ssä maanulkoinen äly uhkasi ihmiskuntaa. *V*:n juoni-kaava oli tyypillinen. Humanoidit saapuivat Maahan ystävinä, pyytämään vettä. He näyttivät ihmisenkaltaisilta ja oikeastaan vasta sitten kun paljastui, että he muistuttivatkin oikealta ulkonäöltään liskoja, heitä alettiin pelätä. Fysikaalista maailmanloppua ei kuitenkaan tule, pahimmistakin katastrofeista selviää aina muutama ihminen, joten elämä voi jatkua. Perinteen ja televisio-ohjelmien maailmanloppukäsitys on siinä sama, että maailmanlopulla ymmärretään Maan, Telluksen, tuhoa, ei astronomista universumin loppua. Astronomisessa maailmanlopussa kaikki päättyy ja tämä ennustus lienee toteutuva, sillä nykyfyysiikan valossa atomit kuolevat  $10^{32}$  vuoden kuluttua, mutta se ei kuitenkaan näytä saavan yhtä innostunutta vastaanottoa kuin fiktiiviset ennustukset. Raamatun mukaankaan täydellistä maailmanloppua ei tapahdu, sillä Johanneksen ilmestyksen mukaan Uusi Jerusalemi sijaitsee kuitenkin jossain. Maailma ei siis ole kutistunut yhteen singulariteettiin.<sup>3</sup>

Uskomustarinoitten ja televisiosarjojen välille muodostuu eräs ero. Kun perinteessä puhutaan pahojen henkien vaikutuksesta, tällä ymmärretään useimmiten tavallista, kuollutta ihmistä, jonka kuoleman jälkeiseen pahuuteen syynä ovat joko hautaamatta tai siunaamatta jättäminen tai jo elämän aikana ilmennyt

<sup>1</sup> Kts. esim. Simonsuuri 1950, s. 16 ed.

<sup>2</sup> *Kauhua kryptasta* perustuu HBO-kustantamon julkaisemiin sarjakuvatarinoin.

<sup>3</sup> Johanneksen ilmestyys heijastaa luonnollisesti tuon ajan luonnontieteellistä ja gnostilaista maailmankuvaa. Kaiken kaikkiaan juutalaisen perinteen kiinnostus maailmanlopusta näyttää olleen vähäinen.

pahuus<sup>1</sup>. Itse pitäisin varsinaista paholaista tai pirua enemmän kristillisen opin tuomana ilmiönä kuin vanhakantaisena uskomuksena. Uskomustarinoissa varsinainen piru näyttäytyy varsin usein juuri papin kanssa tai on muutoin yhteydessä hengellisen elämän tilanteisiin, jolloin vanhat suomalaiset paha henkeä kuvaavat ilmiöt ovat vain saaneet uuden personifikaation.<sup>2</sup> Perustelen väitettä sillä, että kristinuskon pelastusoppi menettää merkityksensä, ellei sille ole olemassa vastakkaista painopistettä kun samalla yksi kristinuskon harjoittajien vallankäytön keinoista menettää voimansa ('väkensä?'). Myös Pasi Klemettisen räyhähenkitutkimuksesta käy nähdäkseni ilmi se, että varsinainen teologisen opin mukainen paholainen eroaa ihmisten kertomuksissa esiintyneestä pahasta.<sup>3</sup> Jeffrey Russel määrittelee nykyaikaisen paholaisen miksi tahansa yhteiskunnassa ilmenneen pahuuden henkilöitymäksi.<sup>4</sup> Tämä uusi määritelmä vastaa myös sitä kuvaa, jonka ohjelmat pahasta välittävät. Kun kertomuserinteessä paholainen kuvattiin jokseenkin helposti harhaanjohtettavaksi ja tyhmäksi ja kun muut pahat henget olivat melko tavalla aivan kirjaimellisesti kiinni esiintymispaikoissaan, niitä pystyi välttämään. Tallennettu perinne synnyttää sen vaikutelman, että jos pimeään aikaan kiersi kirkot ja hautausmaat eikä pysähtynyt tienristille ja vältti pyhäpäivisin työntekoa, mahdollisuus pahan kohtaamiseen väheni. Näkki pysyi aina vedessä ja maanmittarit sekä rajahuutajat - jotka eivät tietävästi pahaa aikoneet tehdä - väärin vedetyllä rajalla. Mutta kun nykyajan paholainen voi olla mikä tahansa henkilöimätön pahuus, sitä vastaan on vaikea taistella tai siltä suojautua. Tämä näkyy selkeästi edellä mainituissa ohjelmissa. af Grann ei edes kunnolla kerro, mikä on se ihmiskuntaa uhkaava pahuus eikä se täysin ole ainakaan vielä selvinnyt *Salaisien kansioittenkaan* jaksoista.

Uskomustarinoiden paholaiskuvaukset voi tiivistää seuraavaksi luetteloksi:

- 1) Piru tulee, jos joku vahingossa tai tieteen tahtoen sitä kutsuu tai jos joku sen lähettää. Piru voi myös lähettää projektiin vahingoittamaan jotakuta<sup>5</sup>.
- 2) Piru voi olla missä hahmossa tahansa eikä sitä välttämättä erota ihmisistä.
- 3) Piru aiheuttaa yleensä sekaannusta talossa, särkee paikkoja tai pelottelee asukkaita.
- 4) Paikalle pyydetään pappi, joka pystyy manaamaan pirun pois.

*Salaisissa kansioissa, Ääriajoissa* sekä *V:ssä* paha saapuu yleensä lähes huomaamatta ja sen läsnäoloon havahdutaan vasta, kun jotain on tapahtunut. *V:ssä* ja usein myös *Ääriajoissa* toisplaneettalaisen pahan tulon vaikuttaa jossain muualla kuin Maapallolla käynnistynyt tilanne (humanoidit tarvitsevat työvoimaa tai ihmisten ruumiista voidaan tehdä lääketta). Maapallo alistetaan tällöin vain varaosareservaatiksi. *Salaisissa kansioissa* paha voi tulla yhteiskunnan sisältä, mutta silloinkin se on naamioitu niin ettei sitä tunnista. Mikäli paha sarjoissa on tekemisissä ihmisten kanssa, se ottaa yleensä ihmisen hahmon. *Salaisissa kansioissa* paha aiheuttaa yleensä joukkokuolemia tai se vainoo vain yhtä tai muutamaa ihmistä, mutta aiheuttaa samalla tuhoa myös muille. Pahan ilmestyminen tapahtuu yleensä niin, että se lähetetään ihmisten joukkoon. Lähettäjänä voi olla hallitus, joka haluaa testata jonkin uuden taistelukomponentin käyttöä (*Salaiset kansiot*) tai jokin ulkoplaneetaarinen yhteisö (*V*). Epätavallinen murha saattaa paikalle tutkijat, jotka ovat erikoistuneet paranormaalien ilmiöitten tutkimiseen (*Salaiset kansiot*), tilanteen huomannut ihminen ymmärtää, ettei hän voi yksin taistella ylivoimaista vihollista vastaan, jolloin hän järjestää vastarintaliikkeen torjumaan pahaa (*V*). Luettelon neloskohta todentuu selkeästi *Salaisissa kansioissa*: muut FBI:n tutkijat eivät pysty selvittämään paranormaaleja ilmiöitä, vaan siihen tarvitaan aina omat tutkijat, vaikka heidänkin keinonsa loppujen lopuksi ovat rajallisia. *V:ssä* taas taisteluun kykenemätön, hätäisesti kokoon saatu vastarintaliike keksii pakon edessä itse keinon, jolla muukalaisia vastaan voi hyökätä.

*Oudoissa ilmiöissä* ja *Täysi kuussa* formaatti painottui enemmän muut yliluonnollisen puoleen. Näissä molemmissa sarjoissa annettiin ymmärtää, että tulevaisuuteen näkeminen on mahdollista. *Täydessä kuussa* ennustettiin muun muassa eduskunta- ja presidentinvaalien tuloksia, maailmantapahtumia sekä 1990-luvun alussa Suomessa vallinnutta pankkikriisiä. Eduskuntavaalien tuloksia lukuunottamatta muihin ennustuksiin ei sarjan myöhemmissä ohjelmissa enää palattu.<sup>6</sup> Missä määrin sitten ennustukset ovat luet-

<sup>1</sup> Krohn 1914, s. 245.

<sup>2</sup> Yleiskatsaus perinteen paholaisiin, kts. Harva 1948.

<sup>3</sup> Klemettinen, s. 173 - 174.

<sup>4</sup> Russel, Jeffrey *The Devil*, sit. Klemettinen, s. 21.

<sup>5</sup> Vuorela 1960, s.24.

<sup>6</sup> Yksikään ohjelmassa tehty ennustus ei pitänyt paikkaansa. Suurimmat virheet tehtiin pankkifuusioitten sekä maailmantapahtumien ennustamisessa.

tavissa uskomustarinoihin? Edellä jo mainittiin maailmanlopun ennustukset ja suullisesta perinteestä tiedetään ainakin jonkun henkilön kuolemaa edustavat enteet<sup>1</sup>. Muitakin ennustuksia muistiin on merkitty, ja ne liittyvät lähinnä kylän tapahtumiin, joskus myös suuriin sotiin.<sup>2</sup> Tunnettuja ovat myös juhannusyönä tehdyt taivat, joilla toivottiin nähtävän tuleva sulhanen. Ei liene epäilystä siitä, etteikö ennustuksiin olisi uskottu. Kun kirkon opetuksen mukainen paholaisuskokin näytti olleen vanha, sama koski todennäköisesti raamatullisten profetioitten kautta myös maallista ennustamista. Jonkinlainen ristiriita on havaittavissa siinä, että Raamattu toisaalta kieltää ennustamisen, mutta samalla yhä edelleenkin kirkko käyttää esimerkiksi Deuterokesajan profetiaa Kristuksen tulon ennustuksena. Nähdyt enteet periytyvät varmasti hyvinkin kauas menneisyyteen ja koska myös ennustuksia on tehty ja niitä on säilynyt, kirkon opetus ei näytä kovinkaan hyvin tähän perinteenhaaraan vaikuttaneen. Tulevaisuuteen näkemiseen liittyy ainakin osittainen maagisuus. Se on samalla viesti jostain luonnontakaisesta deterministisestä maailmasta ja perinteen mukaan ennustuksiin ja enteisiin on suhtauduttu vakavasti.

*Outojen ilmiöitten* paranormaalit kertomukset edustivat selkeästi memoraattityyppistä kerrontaa. *Täydessä kuussa* sen osuus oli vähäisempi. Varsin lyhytkin sattumus tai vähäpätöinen kokemus oli *Oudoissa jutuissa* nostettu samaan asemaan suurempien ja vaikuttavampien memoraattien kanssa. Varsinaista kuvitusta aiheisiin ei juuri ollut saatu, vaan kertomukset kuvitettiin usein myöhemmin näytellyillä jaksoilla. Molempien ohjelmien suhtautuminen ilmiöihin oli myönteisempää ja ne synnyttivät helposti sen käsityksen, että paranormaalit kokemukset on hyväksytty todelliseksi osaksi jokapäiväistä elämää. Samalla näitten ohjelmien erottaminen fiktiivisistä sarjoista on miltei mahdotonta. *Täysi kuu* ja *Oudot ilmiöt* toimivat sillä samalla sektorilla, jossa sijaitsevat myös puhtaat draamasarjat. Luokittelu jää katsojalle.

#### 4.5. Sadut

Olisi helppo vetää yhtäläisyysmerkki satuperinteen ja koko fiktiivisen televisiotarjonnan välille. Esimerkiksi Juha Kytömäen toimittama kirja joukkoviestinnän kertomuksista ja vastaanotosta on saanut nimekseen *Nykyajan sadut*. Tämä tulkinta on kuitenkin liian suurpiirteinen. Satujen maailma on puhtaan fiktiivinen. Kerrontatilanteessa niiltä ei edellytetä uskottavuutta eikä niiden henkilögalleriaa ole rajattu, samoin tapahtumapaikka voi olla mikä hyvänsä. Satukentän sisällä tosin vaihtelua tavataan: novellisatu on teemaltaan konkreettisempi kuin ihmesatu,<sup>3</sup> mutta sekin toimii usein tavalliselta kansalta suljetuissa paikoissa kuten kuninkaanlinnoissa ja hoveissa.<sup>4</sup> Rajanveto eri satutyypin välillä ja jopa satujen ja muiden kertomusperinteen lajien välillä on horjuva. Sadun voi kuitenkin katsoa olevan rakenteeltaan juonta hylkivä ja sen tarjoamaa tunne-elämystä korostava.<sup>5</sup> Vaikka Leea Virtanen toteaa, että satuun ei uskota, mutta silti sen kertoja ja kuulija voi hetken aikaa uskoa siihen, että joskus jossain satukin voisi olla totta.<sup>6</sup> Tätä päätelmää pitää hieman tarkentaa. Katson, että tietoisuuden tasolla - ja ainakin aikuisella - satu on aina osa fiktiivistä maailmaa. Matti Bergströmin mukaan lapsen tietoisuudessa tapahtuu limbisen järjestelmän ja aivorungon välillä vastaavaa viestintää kuin tämän järjestelmän ja aivokuorenkin välillä.<sup>7</sup> Tämä viestintä vähenee sitä mukaa, kun aivokuori kehittyy, mutta jäänteitä siitä nähdään aikuisillakin univaiheessa, jolloin korkeammat toiminnot eivät ole kytkeytyneet. Sadun maailma yliluonnollisine tapahtumineen on aina ihmisen sisäistä dialogia, samaa jota lapset käyvät mielikuvitushahmojensa kanssa. Satu voi heijastaa kertojansa sisäisen todellisuuden muotoja, mutta se ei toimi vuorovaikutuksessa konkreettisen, ulkoisen aivokuoren säätelyn todellisuuden kanssa.

Sadut jaetaan pääosin ihme-, novelli- ja eläin- ja pilasatuihin.<sup>8</sup> Näistä ihmesadut seuraavat eniten mielen assosiaatioita, joissa kaikki on mahdollista. Niiden ero memoraatteihin ja uskomustarinoihin on siinä, ettei sadun maailmassa mikään ole mahdotonta. Missään määrin kyseenalaiseksi ei aseteta sitä, että paroni Münchhausen nosti itsensä hiuksista ilmaan tai leppäpölkky muuttuu poikalapseksi. Kyseessä eivät ole yliluonnolliset ilmiöt, koska sellaisia ei sadun maailmassa ole. Tätähän enteilee jo satujen tyypillinen

<sup>1</sup> Haavio 1935, s. 318 - 319.

<sup>2</sup> Kts. esim. Simonsuuri 1984a, s. 29 ed.

<sup>3</sup> Virtanen 1988, s. 182 ed.

<sup>4</sup> Piela&Rausmaa, s.101 - 102.

<sup>5</sup> Ojanen, s. 13.

<sup>6</sup> Virtanen 1988, s. 183.

<sup>7</sup> Bergström, s. 82 ed.

<sup>8</sup> Virtanen 1988, s. 182, Piela&Rausmaa, s. 99 ed.

loppukin: hyvä palkitaan ja toiveet toteutuvat. Hyvä merkitsee lähes aina myös aineellista palkkiota. Kun kuningattareen tyttäreen ihastunut köyhä maalaispoika sadun lopussa saa tytön, hänelle luovutetaan samalla puoli valtakuntaa. Selkeän yleiskuvan ihmesatujen juoniasetelmasta saa katsomalla Satu Apon ihmesatututkimuksen juonityyppiluetteloa. Siinä tutkittavat sadut on jaoteltu ryhmiin 'sankari saa puolison', 'sankari saa omaisuuden', 'hirviön uhkaamaksi joutunut sankari selviää tilanteesta' ja 'rikoksen uhriksi joutunut sankaritar selviää tilanteesta'.<sup>1</sup> Satujen loppuratkaisu vaikuttaa siis jo ennalta selvältä. Maailmaa hallitsee kuitenkin jyrkkä vastakkainasettelu hyvän ja pahan välillä ja sankari selviää vasta monen mutkan kautta päätökseen. Apo asettaa kyseenalaiseksi vanhan tulkinnan selkeän hyvän ja selkeän pahan välisestä taistelusta. Saduista voi hänen mukaansa löytää myös kompleksisia sosiaalisia, uskonnollisia ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia, jotka kohdistuvat varsinkin köyhän rahvaan ja rikkaan yläluokan välille.<sup>2</sup>

Novellisatujen maailma on realistisempi kuin ihmesaduissa, vaikka nekin liikkuvat usein kuninkaallisen perheen parissa. Novellisadut ovat usein kuin rakkauskertomuksia ja niissä yleensä pojan on saatava kaunis tyttö itselleen oveluuden ja nokkeluuden avulla. Hänelle ei siis aseteta sellaisia ylikuonnollisia tehtäviä kuin ihmesaduissa. Eläinsadut lienevät satuaiheista tutuimpia, ainakin ne ovat erittäin vanhoja.<sup>3</sup> Eläinsatujen asetelma on myös dualistinen, eläimet esiintyvät yleensä pareittain. Toinen eläimistä on viisas, toinen tyhmä, suomalaisissa saduissa yleensä tällöin eläiminä ovat kettu ja karhu, tai toinen on ahkera, toinen laiska, kuten on laita tunnetussa muurahainen ja heinäsiirkka-sadussa. Eläinsatujen moraali on joskus kyseenalainen. Tyhmää, mutta hyväuskoista karhua pettävä kettu saavuttaa tavoitteensa, jopa syö hoitamansa karhun pennut. Sadut lähestyvät juoneltaan todellisen maailman realiteetteja, mutta joskus niihinkin sisältyy moraalinen opetus: koko kesän soitellut heinäsiirkka kuolee syksyn tullen kun taas roimasti ahertanut muurahainen säilyy hengissä. Mielenkiintoinen esimerkki eläinsadusta on "Karhun, suden ja revon elämän Ilvolan taustalla", jossa epäpuhdasta kalevalamittaa puhuvat eläimet saavat satimeen talonisännän, syövät tämän partaansa myöten ja ryhtyvät miettimään, kenet seuraavaksi söisivät. Pitkässä sadussa yhdistyvät tyypilliset eläinsatujen elementit, jopa suomalaiskansallinen humalassa laulaminenkin suden saatua koiralta tämän isännän viinaputelin.<sup>4</sup> Satu lähestyy pilasatuja, jotka ovat yleensä lyhyitä, kaskun kaltaisia kertomuksia. Niiden pohjavire on humoristinen, joskus moraalisesti arveluttava. Tunnetuimpia pilasatuja ovat kertomukset Hölmölän asukkaista. Samoin Antti Aarnen satuluokitukseen omaksi ryhmäkseen päässeet sadut tyhmästä paholaisesta ovat varsin lähellä pilasatuja.

Se, minkä vuoksi en katso satujen vastaavan koko fiktiivisen televisiokerronnan kirjoja, johtuu niistä eroista, joita satujen ja eräiden ohjelmatyyppien rakenteen välillä on löydettävissä. Jos tiivistän satuteatiikan muutamaaan lyhyeen määritelmään, sen hallitseviksi piirteiksi ilmenevät seuraavat:

- 1) Satu ei ole reaali maailmassa toimiva.
- 2) Sadun ihmiset eivät ole rinnastettavissa eläviin ihmisiin.
- 3) Saduille on ominaista toistollinen rakenne<sup>5</sup> ja sadut ovat olemassa vain sääntöjensä puitteissa<sup>6</sup>.

Kun tätä mallia sovelletaan televisio-ohjelmiin, se sopii vain muutamaaan ohjelmatyyppiin. Näitä ovat - lasten suoranaisia satuohjelmia luonnollisesti lukuunottamatta - saippuasarjat, tilannekomediat, scifisarjat sekä sellaiset jännityssarjat, joiden reaalisuus on vähäinen ja jotka täyttävät kaikki ylläolevat kolme ehtoa. Saippuasarjoista analyysin kohteeksi valitsin sarjat *Kauniit ja rohkeat* (MTV3), *Tähtitehdas* (Nelonen) ja *Varustamo* (Rederiet, Yle) kaikista sarjoista analysoin kolme osaa, *Kauniista ja rohkeista* oikeastaan kuusi, koska Suomessa sarjaa esitettiin kaksi osaa yhdistettynä. Tilannekomedioista *Bill Cosby shown* (MTV3) ja *Koti kuntoon* (Home improvements, Yle), scifisarjoista *Star Treckin* ja *Babylon 5:n* (Yle) ja jännityssarjoista *Derrickin* (Yle), kustakin kolme osaa.

*Kauniit ja rohkeat* sekä *Tähtitehdas*, amerikkalainen ja suomalainen saippuasarja, eivät kummatkaan toimi reaali maailmassa eikä niiden henkilöhahmoja voi verrata todellisiin ihmisiin. Molemmat sarjat toimivat glamour-ympäristössä, losangelilaisessa muotitalossa sekä helsinkiläisessä levykustantamossa.

<sup>1</sup> Apo 1986.

<sup>2</sup> Apo 1995, s. 133 ed.

<sup>3</sup> Haavio 1967, s. 166.

<sup>4</sup> SKST, s. 198 ed.

<sup>5</sup> Vrt. Siikala 1991, s.70.

<sup>6</sup> Vrt. Vainikkala, s. 120.

Tapahtumapaikat on näin sijoitettu pois ohjelmia katselevien arjesta. Kumpikin ala on salamyhkäisen loiston peittävä, muotitalossa toimitaan kauniiden vaatteiden sekä upeitten mallien kanssa, levykustantamossa taas tehdään uusia tähtiä, kuten sarjan nimikin jo kertoo. Molempien sarjojen lavasteet ovat varsin viitteelliset ja nimenomaan lavasteen näköiset. Toimistojen ja asuntojen ikkunoista avautuvat maisemat ovat jopa korostetut keinotekoisien näköisiä. *Kauniiden ja rohkeiden* henkilöt eivät juuri koskaan tee työtä, vaan kaikki heidän dialoginsa koskevat ihmissuhteita. Kun sarjan alkuvaiheessa muotihuone järjesti pitkään valmistellun muotinäytöksen, koko esitys näytti käsittävän vain yhden puvun. Muita ei ainkaan näytetty. Sarjan alkuvaiheessa henkilöhahmojen dialogin kohteena olivat varsin vähäpätöiset asiat. Eräällä tytöllä oli akneongelma, jota ruodittiin monen jakson ajan. Akne sinänsä ei ollut ongelma, vaan se, että tyttö ei kehdannut tapailla poikia. Sen sijaan että sarja olisi käsitellyt ongelman pienuutta, se keskittikin huomionsa eri keinoihin, joilla tytön kasvot saataisiin kuntoon. Sarjan eräs huippukohta oli sitten Ridgen ampuminen, jolloin sarja ensimmäistä kertaa käytti taustamusiikkia dramaattisen huipun kohdalla. Vaikka Veijo Hietala korostaakin sarjan merkitystä ”ihmissuhteen Suuren Kertomuksen” ymmärtäjänä<sup>1</sup>, olen taipuvainen tulkitsemaan *Kauniit ja rohkeat* täysin puhtaaksi saduksi, jonka terapoiva vaikutus on vähäinen<sup>2</sup>. Käydyt ihmissuhdekeskustelut liikkuvat vain sen ympärillä, kuka makaa kenenkin kanssa ja kuten saduissa, huippukohta on se, kuka saa kenetkin ja sen myötä puoli muotivaltakuntaa.

*Tähtitehdas* on selkeä suomalainen kopio amerikkalaisista esikuvistaan. Myös sen ohjelman keskeinen sisältö koostuu ihmissuhdekeskusteluista ja korostetun häikäilemättömästä toiminnasta liike-elämän parissa. Sarja käyttää *Kauniita ja rohkeita* enemmän harkittua seksiä ja viettelyä keinona viedä omaa tavoitetta eteenpäin, mutta silti sarja säilyttää saippuaopperoille tyypillisen ulkoisesti siveellisen leiman. Kumpikin sarja on samalla oman tyyliinsä vanki. Erityisesti jo kauan tuotannossa ollut *Kauniit ja rohkeat* on loppumaton sarja sikäli, että sen juoni ei salli lopullista ratkaisua. Sarjoista voidaan erottaa erillisiä sisäjuonia, joissa miehen ja naisen välisen suhteen kehittyminen vaatii novellisaduille ominaista nokkeluutta tai jopa ihmesaduille tyypillisten tehtävien suorittamista. Tästä huolimatta tilanne jatkuu: joko suhde loppuu ja kaava käynnistyy alusta tai jotkut muut henkilöt ovat puolestaan suhteen lähtökohdassa. Sarjat ovat näin itsensä ja genrensä vankeja. Ne eivät voi siirtyä luomastaan sadun maailmasta reaalisempaan maailmaan, koska kertomus ei niissä puitteissa enää toimi. Sadun lailla saippuasarjat voivat luoda uuden menneisyyden ja tulevaisuuden. Kuolleet palaavat eloon ja toimimaton juonenkäänte voidaan jättää kokonaan käsittelemättä.

Näistä sarjoista hieman eroava on ruotsalainen *Varustamo*. Sarja kertoo Tukholman ja Turun väliä liikenneväyän Freja-autolautan henkilökunnasta sekä varustamon toiminnasta. Sarja käyttää melko runsaasti ulkokuvia ja myös lavasteet on pyritty tekemään huolellisesti. Sen sijaan juonen tasolla kertomus etenee omassa kuvitteellisessa maailmassaan. Saippuaopperoille tyypillisesti myös siinä tapahtumapaikaksi on valittu erikoinen ympäristö, lähes suljettu laivayhteisö. *Varustamon* henkilökuvat ovat kaukana todellisuudesta samoin kuin itse tapahtumatkin. Jo sarjan ensimmäisen tuotantokauden aikana Frejan henkilökunta sekaantui huumeiden salakuljetukseen, asekauppaan, venäläisten pakolaisten salakuljetukseen sekä salaisen pelikasinon pitoon laivalla. Yksi henkilökuntaan kuuluvista oli luokiteltavissa lähinnä sarjamurhaajaksi. Vain murhaaja pidätettiin, yksi laittomuuksiin sekaantunut henkilö tuli uskoon ja sai jäädä laivalle töihin. Myös tämän sarjan päähuomio kiinnittyy ihmissuhteisiin sekä varustamo-uhanneen nurkanvaltauksen torjuntaan.

*Kauniiden ja rohkeiden* sekä jossain määrin myös *Tähtitehtaan* henkilöt edustavat ulkonäöllisestikin satujen ’prinssi/prinsessa ja komea tyttö/poika’-asetelmaa. Henkilöt ovat ulkonäöltään korostetun edustavia ja kuten mainittua, pieni iho-ongelma aiheutti sarjassa paljon puhetta. Sarjan ainoa ei-edustava päähenkilö vastaakin sitten luonteeltaan satujen ilkeää äitipuolta. Sarjat ovat pinnallisesti siveitä, mutta niiden pinnanalainen erotiikka on vahvaa. *Kauniissa ja rohkeissa* esiinnyttään useahkosti uimapuvuissa ja *Tähtitehtaan* eräs viettelykohta tapahtui porealtaassa. Eroottista jännitettä tukee sarjojen runsas erittäin suurten lähikuvien käyttö. Tätä eroottisuutta tavataan myös muissa sadunomaisissa sarjoissa, kuten MTV3:lla esitetyissä sarjoissa *Vauhtiveikot*, *Charlien enkelit*, *Silkkiä ja luoteja* sekä *Beverly Hills* ja Nelsonin *Baywatch* ja *Baywatch Nights*-sarjoissa. Suuret lähikuvat luovat keinotekoisien yhteyden sarjan näyttelijöihin. Normaalielämässä toisen henkilön kasvoja ei näe yhtä läheltä kuin intiimissä suhteessa, jolloin ihmisten välinen etäisyys, ’minäkupla’, pienenee. Sarjoihin voi soveltaa Barthes’n *plaisir* ja *jouissance* termejä. Edellisellä hän ymmärsi kulttuuripohjaista nautintoa, jälkimmäisellä taas orgasmin kaltaista

<sup>1</sup> Hietala 1996, s. 95.

<sup>2</sup> Saippuaopperoitten katsojatutkimuksista kts. esim. Virta.

seksuaalista tyydytystä, jonka katsoja ymmärtää omien viettiensä kautta.<sup>1</sup> Saippuasarjoissa tämä eroottisen tirkistely tulee hyväksytyksi, koska niitä ei mielletä avoimen eroottisiksi sarjoiksi.

Tilannekomedioista eli sitcomista *Koti kuntoon* ja *Bill Cosby* edustivat kumpikin tuotannon alkuvaiheessa kokonaan uutta lähestymistapaa. Sitcomit näyttäisivät aina olleen jossain määrin edelläkävijöitä. Lajityypin yhdeksi aloittajasarjaksi kutsuttu *Lucy show* (I love Lucy, Yle) toi esille uuden, jopa jossain määrin 1950- ja 1960-lukujen rajoissa emansipoituneen naisen. *Pulmuset* (Married with Children, MTV3) taas esitteli 1980-luvun väliinpuotoajamiehen Al Bundyn, joka ei ollut kiinnostunut seksistä vaimonsa kanssa, mutta katseli silti mielellään muita naisia.<sup>2</sup> *Pulmuset* oli amerikkalaisarjaksi muutoinkin melko suorasanainen. Liekö siihen vaikuttanut se, että sarjaa tuotettiin työläiskaupungin maineessa olevassa Chicagossa. *Pulmusten* tavoin 1990-luvulla aloitettu *Koti kuntoon* toi televisioon mieshahmon, joka ei enää osannutkaan kaikkea, vaikka olisi halunnut. *Bill Cosby* puolestaan oli yksi ensimmäisiä sarjoja, jonka koko päähenkilökaarti koostui mustista. Näissäkin sarjoissa sadun määritelmät täyttyivät. Tuskin kukaan katsoja pitää ohjelmia tosiasiallisena kurkistuksena sarjaperheiden olohuoneeseen. Lavasteet ovat jälleen lavasteiden näköisiä, *Koti kuntoon* sarjan Tylorin perheen piha muovinurmikkoineen ja tekopuineen on selkeän tyylitelty. Talon ikkunoista näkyvät maisemat ovat nekin *Kauniiden ja rohkeiden* tyyliin yliampuvan lavastemaisia. *Bill Cosbyn* Huxtablen perhe oli liian täydellinen ollakseen tosi. Hyvin toimeentulevat lääkäri-asianajaja vanhemmat selvittivät perheen pienet pulmat jumalallisella viisaudella, mutta pulmia ei ollut paljon, sillä perheen lapsetkin olivat kuin pieniä aikuisia. *Koti kuntoon* sarjassa viisas oraakkeli, Wilson, asusti Tylorin naapurina. Hänellä oli kirjaviisautta jokaiseen ongelmaan ja hän kykeni tekemään mitä tahansa aina bengalilaisesta kansantanssista pienkoneen ohjaamiseen. Sarjat eivät komediaillisuudestaan huolimatta edes muistuttaneet pilasatuja, sillä niiden huumori syntyi varsin hyväksyttävistä aiheista eikä niiden sisällössä ollut mitään arveluttavaa. Lähinnä ne ehkä muistuttivat koomisia novellisatuja. Molempien sarjojen perusrakenne toistui osasta toiseen. Kunkin osan alkuvaiheessa annettiin jokin ongelma, lasten seurustelu, kouluvaikeudet, työn ja kodin yhteensovittaminen ja ongelma ratkaistiin osan lopussa. Sarjat olivat jopa saippuasarjojakin selkeämmin genrensä vankeja: kun *Koti kuntoon*-sarjassa esitettiin yksi vakava jakso, se ei sopinut lainkaan sarjan funktioon. Vaikka sarjat pyrkivät näennäisesti joskus käsittelemään vaikeita aiheita, vaikeudet eivät loppujen lopuksi olleetkaan oikeita. Tylorin perheen yhden pojan vakavaksi oletettu sairaus ei ollutkaan vakava.

Scifi-sarjat ovat televisio-ohjelmista lähinnä ihmesadun rakennetta. Mikään ei ole mahdotonta, edes luonnonlaeista ei tarvitse välittää. Tekninen kehitys on tuonut ihmisille yliluonnollisia laitteita ja toisplaneettaisilla - joiden olemassaolo sarjoissa on itsestään selvyys - paranormaalit kyvyt ovat synnynnäisiä. Erityisesti *Star Trekissä* ihmesadun teema 'hirviön uhkaamaksi joutunut sankari selviytyy' on episodeissa hallitsevassa asemassa. Sekä *Star Trekissä* että *Babylon 5:ssä* uhan aiheuttaa yleensä jokin maanulkoinen voima. *Star Trekin* alus miehistöineen etsii uusia asuinkelpoisia planeettoja ilmeisesti hyvin kaukana omasta planeettakunnastamme ja samoin *Babylon 5*, jättiläismäinen avaruusalus, taittaa taivaltaan jossain syvässä avaruudessa yrittäen ratkoa rauhanomaisesti ihmisten ja muukalaisten välisiä ristiriitoja. Molemmat sarjat sijoittuvat vuoden 2200 jälkeiseen aikaan. Henkilöitten ominaisuudet ja luonteet ovat varsin stereotyyppisiä, *Star Trekissä* kapteeni Kirk ja hänen apulaisensa, vierasplaneettalainen Spock ovat molemmat hyvin tunnekyimiä, Spockin kotiplaneetalla tunteita ei tosin olekaan. Sarjan muut hahmot ovat lähinnä statisteja, ainoastaan aluksen lääkäriillä on pysyvä sivurooli. Aluksen naishahmojen tehtävä on lähinnä istua ohjauskeskuksessa ja kun nainen lähtee alukselta tutkimaan vierasta planeettaa, hänellä on aina vähintään kaksi miestä mukana. *Babylon 5*:stä on sikäli vaikea tehdä kovin pitkälle meneviä henkilögallerian analyyssejä, sillä sarja on kokonaisuudessaan saman henkilön kirjoittama. Tällöin myös henkilöitten luonteet kehittyvät sarjan edistyessä. Lähtökohtatilanne oli kuitenkin hyvin kaavamainen. Aluksen ensimmäinen perämies Takashima sekä turvallisuuspäällikkö Garibaldi ovat epäkelvoja tehtävänsä. Aiemmat *Babylon*-luokan alukset ovat tuhoutuneet eikä hallitus ole halunnut haaskata parhaita voimia tähän uuteen yritykseen.

Sadunkaltaisuus korostuu näissä molemmissa sarjoissa myös siinä, että niiden taustalähtöinen historia jää täysin sivuun, samoin erityisesti *Star Trekin* aluksen ajautumista erilaisiin konflikteihin ei pohjusteta millään tavoin. Enterprise-alus vain osuu paikalle. Kun eläinsaduissa kaikille eläimille annettiin sekä

<sup>1</sup> Barthes 1993.

<sup>2</sup> *Pulmusten* tarjoama mieskuva vastasi paljon samoihin aikoihin Britanniassa esitettyä Benny Hill-showta. Sekä Al Bundy että Benny Hill olivat tunne-elämältään pikkupojan tasolle jääneitä, jotka melko estottomasti tyydytivät tirkistelynhaluaan.



puhekyky että inhimillisiä ominaisuuksia, scifi-sarjoissa vierasplaneetalaiset puhuvat sujuvaa amerika-nenglantia sekä käyttäytyvät jossain määrin inhimillisen kaavan mukaan. Tosiasiassa jo pelkkä ihmisten käyttäytyminen on niin pitkälle evoluution sekä kulttuurin määräämää, että todennäköisesti vierasplaneetalaisien toimintaa ei ymmärrettäisi lainkaan. Kaukana omasta planeettakunnastamme elävät vieraat sivilisaatiot kuvataan yleensä ihmisen kaltaisiksi. Heillä voi olla joitain erityisiä ulkoisia ominaisuuksia kuten *Star Trekin* Spockin suippopäiset korvat tai *Babylon 5:n* lähettiläs Delennin kuhmuinen pää. Yliuunnollisista kyvyistään huolimatta vierasplaneetalaisilla on yleensä silti ihmisen ruumiinrakenne. Scifi-sarjoissa lähes kaikki on mahdollista. Valonnopeutta voidaan edetä, vaikka se on massaisille kappaleille mahdotonta, avaruuden 'madonreikiä' voidaan käyttää suoraan liikennöintiin universumin eri osien välillä, vaikka madonreikämalli on vain yksi astronomian oletuksista, samaan tarkoitukseen kelpaavat myös mustat aukot, vaikka todellisuudessa tapahtumahorisontin vuorovesivoimat repisivät avaruusaluksen kappaleiksi. Nämä ovat kuitenkin osa scifi-todellisuuden maailmaa siinä missä ilmassa roikkuvat kunin-kaanlinnat ja alati täyttyvä kukkaro sadun maailmaa.

Satujen piiriin olen myös laskenut saksalaisia poliisisarjoja, joista tässä on malliksi otettu *Derrick*. Sen tapahtumamaailmaan eivät kuulu sellaiset todellisuusillusion osat, joita amerikkalaisissa poliisi- ja jännityssarjoissa on. Juonen käsittelynsä ja henkilöittensä suhteen *Derrick* edustaa novellisarjoja. Sarjasta, kuten myös saksalaissarjoista *Kettu* ja *Puhtain asein* puuttuu reaalisuusaspekti. *Derrickin* tutkimat murhat tapahtuvat aina yläluokan parissa ja asetelma on lähes aina sama. Murha on tehty perhepiirissä ja murhan syynä on yleensä toinen nainen/mies. Juoneltaan ne muistuttavat kohtalosatua, joissa murha tehdään lähes vahingossa. Murhaaja ei yleensä koskaan harkitse tekoaan pitempään. Satuun saksalaissarjoissa viittaa myös, etteivät niiden henkilöt koskaan näytä tunteitaan sekä samojen näyttelijöitten kierto osasta toiseen: edellisessä jaksossa murhattu saattaa olla viikon kuluttua murhaajana, tosin eri nimisenä, mutta ulkonäöltään selvästi tunnistettavana. *Derrick* ja *Kettu* rikkovat näin kausaalisuhteen sekä realiteetin. Lopullista kuolemaa näiden poliisisarjojen maailmassa ei ole. Komisario *Derrick* muistuttaa myös hahmoltaan satujen neroa päähenkilöä, Viisas-Mattia. Hän saa syyllisen kiinni aina oman älynä ansiosta, rikospaikkatutkinta ja todisteet eivät näyttele sarjassa niin suurta osaa kuin vastaavissa amerikkalais- ja englantilaissarjoissa. *Derrickin* kollegat ovat sivuosassa, he eivät koskaan keksi ensimmäisenä oikeaa syyllistä.

#### 4.5.1. Pilasadut

Pilasaduksi katsotaan pitkäkköt, koomisia aineksia sisältävät satutarinat, joiden yhtenä pääteemana on perimmäinen tyhmyys tai nokkeluus<sup>1</sup>. Pilasatujen vastineeksi televisio-ohjelmissa voi katsoa satiirit, voidaanhan Oidipus-satukin katsoa satiiriksi Sofokleen näytelmästä ja edelleen antiikin tarustosta. Samoin tyhmyys tai yltiöpäinen tehokkuus tulevat yleensä parhaiten esiin juuri satiireissa. Pilasaduissa eroottisten aiheuden osuus on myös huomattava<sup>2</sup>, mutta televisiossa vastaavia ohjelmia ei juuri ole ollut. Tätä tyyppiä vastannevat parhaiten Saksassa 1970-luvulla tehdyt pikkutuhmat elokuvat kuten *Tanko nahkahousuissa* tai aikuisten animaatio *Friz- kova kolli*. Myös elokuvalevityksestä tämän tyyppiset filmit näyttävät kokonaan kadonneen. Sama ilmiö koskee myös satiireja. 1960- ja 70-luvulla tuotettujen sarjojen jälkeläisiä ei kovin paljon enää näe. Tuon ajan kuuluisimpia pilasatusarjoja olivat *Salainen agentti 86* (Get Smart!), *Napoleon Solo* (The Men from U.N.C.L.E.) ja *Lepakkomies* (Batman, MTV3). Uudempia vastineita näille ovat *Hei, me pamputetaan* (Police Squad, Yle) sekä *Moukarimies* (Sledge Hammer, MTV3).

Sarjat jakaantuvat selkeästi kahteen ryhmään: *Napoleon Solo* ja *Lepakkomies* esittävät sankarit ylivoimaisen älykkäinä, jotka huipputekniikan avulla selviytyvät kiperistäkin tilanteista. Solon työnantaja UNCLE, joka vastaa ehkä paremmin todellista huippusalaista amerikkalaista tiedusteluvirasto NSA:ta kuin tutumpaa CIA:ta, on varustanut agenttinsa huippulaitteilla, Batmanin tukikohta Lepakkoluola on samoin täynnä erilaisia elektronisia laitteita. *Napoleon Solo* ja *Lepakkomies* omaavat tämän lisäksi huikean älyn, jonka avulla he pystyvät saamaan lakia rikkoneet ihmiset kiinni. Solon konnat liikkuvat yleensä kansainvälisen vakoilun parissa, kun taas Lepakkomiestä työllistävät hänen kotikaupunkinsa Gotham Cityn erilaiset, jo ulkonäöltäänkin muista ihmisistä poikkeavat varkaat. Muissa mainituissa sarjoissa päähenkilö on erityi-

<sup>1</sup> Piela&Rausmaa, s.102 - 103.

<sup>2</sup> Virtanen 1988, s. 184.

sen tyhmä ja tohelo. Hän pystyy vain onnen avulla saamaan oikeat tekijät kiinni. Nämä sarjat myös parodoivat selkeästi esikuviaan, esimerkiksi *Salaisen agentin* taustalla liikkuu James Bond-elokuvien juonia-setelma, jossa paha itäinen maa uhkaa länttä. Agentti 86:n, Maxwell Smartin työnantaja onkin nimeltään Kontrolli, kun taas vastustajat kuuluvat Kaaoksen virastoon. *Hei, me pamputetaan* puolestaan ammentaa aiheitaan sekä henkilökuviaan 1960-luvun televisiopoliisisarjojen halpatuotannosta. Ohjelman esikuvana on *Alastoman kaupungin* (The Naked City) kaltaiset sarjat, joiden yhteyksiä tavoitellaan alkutekstit ääneen lukevalla selostajalla, mainoskatkojen jälkeisine ”act 2” tekstiplansseineen sekä lyhyellä loppuvitsillä, joka päättyy pysäytyskuvaan. Vain *Napoleon Solon* jaksoissa on jonkin verran romantiikkaa. Agentit joutuvat yleensä tekemisiin nuorten ja kauniiden naisten kanssa. Muissa sarjoissa erotiikka puuttuu kokonaan. Agentti 86:n lähin työtoveri on naisagentti 99, mutta minkäänlaista romanssia heidän välilleen ei synny. *Hei, me pamputetaan*-sarjan päähenkilö etsivä Frank Drebin viettää poikamieselämää eikä hänellä ole naisseikkailuita. Batmanin naamion takaa löytyvä liikemies on rikas ja tavoiteltu, mutta naisia hänen elämässään ei näy. Näistä molemmista sarjoista on myös tehty pitkät elokuvat, joissa Batmanin satiirista hahmoa on muutettu vakavampaan suuntaan, vaikkakin toisessa pitkässä Batman-elokuvassa *Batman: Paluu* koomisuutta on otettu mukaan. Frank Drebinin hahmoon perustuvissa *Mies ja alaston ase*-elokuvissa satiirisuus on säilytetty samalla kun romanttisia osioita on lisätty.

Nämä kaikki sarjat eroavat sitcom-ohjelmista juuri niiden satiirisen ja parodioivan käsittelytavan vuoksi. *Perhe on pahin* (All in the Family, Yle) sekä *Mennään bussilla* (On the Buses) kuuluvat saman aikakauden, 1970-luvun, tilannekomedioihin. Kumpikaan niistä ei kuitenkaan parodioi jo olemassa olevaa toista sarjafilmiä. *Mennään bussilla* on tyyppinen hauska, mutta kritisoimaton brittikomedia ja *Perhe on pahin*-sarjan satiiri ja kritiikki kohdistuu amerikkalaista ja koko läntistä yhteiskuntaa kohden osoittaessaan kahden sukupolven ajatusmaailman erilaisuuden. Tässä suhteessa *Lepakkomiehen* sijoittaminen tähän ryhmään on hieman kyseenalaista. Sarja sisältää sisäänkirjoitettuna runsaasti piilevää kritiikkiä amerikkalaista yhteiskuntaa kohtaan, mutta toisaalta *Lepakkomies* samalla tekee pilaa myös television kaikkivoivasta sankarista sekä arkkikonnan ajattelusta. Sen sisältämä yhteiskunnallinen kritiikki voidaan tulkita myös vastaavien ohjelmien edustaman kritiikkittömän suuntauksen parodiaksi. Tätä mallia tukee myös se, että mainituista sarjoista *Lepakkomies* on ainoa, jossa selkeästi ja tietoisesti näytellään. Muissa ohjelmissa pyritään edes nimelliseen realismiin samalla kun niiden pääosahahmo on ainoa, joka toimii päättömästi. *Hei, me pamputetaan*-sarjassa Drebinia lukuunottamatta muut roolihahmot ovat varsin lähellä tuon ajan poliisisarjoja. Kun pilasatujen voi katsoa heijastaneen satumaailmaa humoristisessa valossa, television vakiintuneita kaavoja pilkkaavat ohjelmat tekevät samoin oman lajinsa puitteissa.

#### 4.5.2. Eroottiset sadut

Eroottisten aiheiden tutkimus kansanperinteessä näyttää varsin uudelta ilmiöltä. Suunnilleen samaan aikaan niin sanotut pehmopornosarjat ja -elokuvat ovat myös tulleet televisioon. Eroottinen aines ei sopinut siihen vanhaan idylliseen yhteisöön, jollaisena suomalainen talonpoikaiskulttuuri pitkään haluttiin nähdä. ”Hiljaisten, suurien selkien rannoilla ovat talot. Niiden asukkaat elävät siellä yksitoikkoista, jokapäiväistä elämätään. ... Kun talvi-illat tulevat, sytytetään tulet, miehet veistävät, naiset kehräävät ja kutovat tai he hakevat kaikki nautintoa ja lepoa armaassa kyylyssä”, kirjoitti tuosta idyllistä 1900-luvun alussa Eva Moltesen<sup>1</sup>. Kirjoittaessaan erityisistä lemmennostatustaioista Martti Haavio korostaa niiden merkitystä sulhasonnen saamisessa ja siteeraa loitsuja ”nouse lempi liehumahan/kunnia kuulumahan/yli kuuden kirkkokunnan”<sup>2</sup> kun uudempi tutkimus katsoo, että lemmennostatuksessa ja -kylvetyksessä kyse oli enemmän seksuaalisen aktin onnistumisesta kuin onnelliseen avioliittoon pääsystä, kuten toinen loitsu osoittaa ”Urpo urvan juureh/kyrpä pillun huuleh/onpa tässä onnta puuta/Mih männä märän vasaran/Lieripäien lipsahella”<sup>3</sup>. Tuskin seksuaalisuuteen liittyvä tarinaperinne koskaan on ollut kovin ohut. Seksuaalisuus on kuitenkin erittäin vahva voima ja loitsuista päätellen siihen on liittynyt myös kosolti salaperäisyyttä. Tähän aiheeseen liittyvää aineistoa on ilmeisesti pidetty kuitenkin melko uutena tai muuten arvottomana, kuten August Ahlqvist toteaa vuonna 1854: [nuorempi kansa laulaa] ”loppumyötäisyyksillä koristettuja mitättömiä renkutuksia, joita näiltä seuduin saisi tukulta, ken niitä viitsisi kerätä”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Moltesen, s. 4.

<sup>2</sup> Haavio 1935, s. 185 - 187.

<sup>3</sup> Stark-Arola, s. 31 ed. Kts. Myös Piela, s. 214 ed.

<sup>4</sup> Sit. Salminen, s. 231.

Miehinen näkökulma hallitsee vanhaa seksuaalirouhua.<sup>1</sup> Saduissa nainen kuvataan miestä tyhmemmäksi<sup>2</sup> ja erityisesti runopuolella naisen kokonaisuus keskittyy hänen sukupuolielimiinsä. Samantyyppinen asetelma tavataan television eroottisissa sarjoissa *Afrodesia* (Aphrodesia, MTV3) ja *Ritarillisesti sinun* (Serie Galant, Yle). Ensimmäisessä sarjassa nainen on aina miehen halun kohde, mutta samalla nainen itsekin haluaa miestä ja osoittaa sen provosoivalla käytöksellä. Miehen ja naisen kohtaamistilanne on aina sadunkaltainen. Nainen kutsuu tuntemattoman miehen asuntoonsa ja näyttää tälle videolta heidän yhteisen rakastelukohtauksensa. Mies suostuu heti myös oikeaan yhdyntään. Miespoliisi ajaa takaa kahta naisvarasta, mutta päästyään naisten piilopaikkaan ei maltakaan pidättää heitä, koska innostuu tirkistelemään naisen keskinäistä rakastelua ikkunan takaa. Ylen sarjassa kertomukset yrittävät tavoitella jonkinlaista taiteellistakin tyyliä huoliteltuine valaistuksineen ja sommitteluineen. tarinat ovat kuitenkin sisällöltään samankaltaisia kuin edellisissäkin. Mekaanisiin laitteisiin erikoistunut kelloseppä tekee naishahmon, joka riisuuntuu hänen edessään. Lääkärin vastaanottohuoneessa vuoroaan odottava nainen pudottaa vahingossa helmen puseron kauluksesta sisään ja joutuu riisuuntumaan löytääkseen sen. Kun *Afrodesia* toimii kuvallisesti nykymaailmassa, *Ritarillisesti sinun* yrittää löytää saman tyylin, jota tavataan ensimmäisissä 1900-luvun alkuvuosina kuvatuissa ranskalaisissa eroottisissa lyhytelokuvissa. Tähän viittaa myös sarjan kunkin osan kesto, vajaan kymmenen minuuttia, joka on suunnilleen sama kuin yhden 200-jalkaisen 35 millimetrin filmikelan kesto. Myös aiheet ovat jäljitelmiä sellaisista vuosisadan alun elokuvista kuin *Mitä hovimestari näki?* sekä *Kylpypäivä*.

Kun vanhassa satuperinteessä ylempään luokkaan kuulunut henkilö tai pappi alennettiin sadistisiin tai nöyryyttäviin tilanteisiin, näissä sarjoissa luokkarajoja ei juurikaan ole, vaan niissä sosiaaliluokissa pitäydään hyvin vankasti. Yläluokkaan kuuluva nainen huolii vastaavan miehen. Liioin ei varsinaista sadismia tai nöyryyttämistä ohjelmissa ole. Miehen jatkuva naisenhalu synnyttää joskus tilanteen, jossa nainen kiusaa miestä viettelemällä tämän ensin ja vetäytymällä sitten leikistä. Jonkinlaista naisen aseman muuttumista ranskalaisarjoissa on kuitenkin nähtävissä, kun niitä vertaa seksuaalisatuihin. Niissä naisen pää tavoite oli avioliiton solmiminen.<sup>3</sup> Sarjoissa naiset ovat kuitenkin itsenäisiä ja työskentelevät usein hyvän statuksen omaavissa ammateissa. Heille miehen iskeminen merkitsee vain lyhyttä, yhden illan suhdetta, ei avioliittoa. Sarjoissa voivat ehkä heijastua jossain määrin nykyajan sukupuolitaudit, erityisesti HIV, joka normaalielämässä tekee satunnaiset ja tilapäiset suhteet vaaralliseksi tai joita seksivalistus ei ainakaan suosittelen. Seksisatujen maailmassa, kun ympäristönä on vielä suurkaupunki, nämä suojaamattomat tilapäissuhteet voidaan nähdä jonkinlaisena optimi-tilana, tyydytystä tuottavana utopiana, suunnilleen samoin kuin ennen voitiin tyydytysutopiana ymmärtää kansansatujen pappi, joka rakasteltuaan kauniin tytön kanssa, ulostaa tämän sänkyyn.<sup>4</sup> Varsinkin vanhassa suomalaisessa puritaanihenkisessä yhteisössä pappi edustaa sitä virkavaltaa, joka pystyy kieltämään seurakuntalaiseltaan jopa iankaikkisen elämän, mikäli tämä erehtyy haureuteen. Kun haureus kuitenkin miellettiin tyydyttäväksi, seurauksena saattoi olla, että kiellon aiheuttama kaunaisuus heijastettiin sitten kirkonmiehiin. HIV:n vaarallisuutta korostava nykyvalistus, joka vanhan kirkollisen perinteen mukaan uhkaa kadotuksella, siis tässä tapauksessa liian aikaisella ja kärsimystä tuottavalla kuolemalla, on pastoriin kaltainen ahdistusta lisäävä virkavalta. Seksisatuja ja eroottisia ohjelmia yhdistäneen vielä toinenkin seikka. Näitä satuja ei juurikaan tavata 'normaaleissa', suurelle yleisölle leviävissä satu- tai tarinakokoelmissa ja aihe on vasta 1990-luvulla saavuttanut hyväksytyt tutkimuksen statuksen. Sama ajattelumalli koskee eroottisia ohjelmia. Ne on sijoitettu varsinkin myöhäiseen yöhön, muun lähetyksen loppuun. MTV3 ei ole saanut esittämäänsä sarjaan myytyä muita mainoksia kuin senssi- ja seurapalvelupuhelimia markkinoivia yrityksiä. En ole myöskään nähnyt yhtäkään kumpaakaan sarjaa mainostavaa ennakkomainosta, vaikka molemmat kanavat muista ohjelmatyypeistä niitä esittävätkin. Katsojalukutilastoja en näistä sarjoista saanut, mutta ainakin MTV3:n tekstikanavan ohjelmatoiveita-sivulla eroottisia sarjoja tunnutaan pyytävän lähes jatkuvasti. Vaikka yhteiskunta näyttääkin sallivan suuremman seksuaalisen vapauden kuin ennen, aihe on edelleen hieman kielletyn olinen.

#### 4.6. Legandat

<sup>1</sup> Apo 1995, s.12.

<sup>2</sup> mts. 151.

<sup>3</sup> mts. 151.

<sup>4</sup> mts. 150.

Legendat muodostavat häilyväisen ryhmän, jonka kertomukset voivat sivuta monia eri perinteen lajeja<sup>1</sup>. Legendoja yhdistävänä tekijänä voi pitää niiden kristillistä sävytystä. Kertomus nousee osaksi uskonnollista perinnettä, josta se palaa takaisin kansanperinteen osaksi.<sup>2</sup> Legendoilla voidaan kuvata vapaasti uskontohistoriallisia tapahtumia, esimerkiksi meillä Jeesuksen syntymään ja lapsuuteen on liitetty kertomuksia, jotka osoittavat hänelle määrätyn tehtävän sekä pyrkivät todistamaan hänen yliluonnollisista kyvyistään. Samoin legendoja on sepitetty muitten kirkkohistorian hahmojen toimista. Toinen tärkeä legendojen muoto on opetus- ja varoituskertomukset. Niissä korostettiin oikean elämän ja ajattelun tärkeyttä<sup>3</sup>, mutta myös kasteen pysyvyyttä. Alimpaan helvettiin joutuvat ne, jotka muuttavat uskonsa.<sup>4</sup> Legendojen merkitys uskon juurtumiseen kansan keskuuteen on ollut suuri. Kuten Martti Haavio osoittaa, Raamatun itsensä vaikutus on ollut vähäinen. Raamattu oli harvinaisuus, vain pappien ja oppineitten käytössä oleva teos, joka kieliasultaan oli vaikea, jos sitä ylipäänsä oli kansankielelle käännetty.<sup>5</sup> Sen sijaan apokryfisiä aineksia sisältävät legendat olivat helppoja ymmärtää ja ne kiinnittyivät tukevasti siihen maaperään, joka ihmisille tuotti elannon.

Legendojen rakenneryhmässä alamme tulkintani mukaan lähestyä kertomaperinteen ja televisioilmaisun juuritasa. Legendat toimivat ikään kuin välittäjinä eri kertomuslajien välillä. Niissä tavataan toisaalta viitteitä historiallisista tarinoista, kuten itäisen alueen kuvaukset pyhien elämästä tai katolisen uskon alueella legendat pyhimyksien elämästä, toisaalta ne lähestyvät uskomustarinoita kuvatessaan supranormaalista toimintaa. Samalla osa legendoista muistuttaa juoneltaan ihmesatuja, esimerkiksi kuvaus Pyhän Trifonin pienentymättömästä leivästä. Kristillisen uskon tulon jälkeen kansa ymmärsi papiston vain muinaisten tietäjien ja noitien taitojen perijäksi, joka käytti omissa taikamenoissaan Raamatun ja rukousta loitsu- jen sijaan.<sup>6</sup> Ajatellaanpa vaikka noin vuonna 1580 laadittua virttä, joka alkaa :

Tuli Jesus tuonelast, Halle  
Peiuän colmanna cuolemast,  
Cuolet cuolon cuoltesans,  
Ja woitti woiton woimallans,  
Pirun luolast luouott meitä,  
Coska hän käui cuolon teitt.<sup>7</sup>

Jeesuksen mahti yli paholaisen ja jopa kuoleman voittaminen sekä tuonelassa käynti ovat selkeästi johdettavissa samantyyppisestä maailmankäsityksestä. Jotta legenda voitaisiin erottaa tarina- ja satuperinteestä, ehdoksi on asetettava, että se pyrkii toimimaan kristillisten arvojen puolesta, vaikka sen sisältö eroaisikin hyväksytystä opista.<sup>8</sup> Tätä samaa jakoa voi soveltaa nykyisinkin legendan ja uskomustarinan välille. Omana aikanammeikin uskovaisten keskuudessa näyttää olevan jako 'valkoiseen ja mustaan magiaan'. Ihmeet tai parannusteot, jotka tehdään Jumalan nimissä, ovat hyväksytyjä, kun taas koululääketieteestä eroavat suuntaukset kuten akupunktiot luetaan newagelaisiin, ei-hyväksytyihin parannusmenetelmiin. Jumalan lähettämät rukousvastaukset ovat toivottavia ja rukouksiin kehoitetaan, kun taas muut keinot oman elämän turvaamiseksi eivät ole sallittuja.

Legendakertomukset jaetaan useampaan alaluokkaan sen mukaan, mitä aihetta ne käsittelevät. Puhutaan muun muassa synty-, opetus- ja elämäkertalegendoista sekä apokryfikirjoituksista. Varoituslegendat painottavat oikean elämäntavan merkitystä ja luostarilegendat kertovat ihmeistä, joita luostareita perustettaessa on tapahtunut sekä ihmeistä, joihin luostarimunkit ovat olleet osallisena. Varoitus- ja opetuslegendat noudattavat kaavaa:

- 1) Jumalan kulkiessa maan päällä, hän etsii yösjaa/ruokaa.
- 2) Rikas talo ei anna yösjaa/ruokaa.
- 3) Lähtiessään Jumala lähettää vitsauksia taloon ja rikkaasta tulee köyhä.

<sup>1</sup> Virtanen 1988, s.186.

<sup>2</sup> Järvinen 1981, s.10 - 11, Haavio 1955, s.117 - 118.

<sup>3</sup> Haavio 1967, s. 174 - 175.

<sup>4</sup> Kts. Järvinen 1981, s.82.

<sup>5</sup> Haavio 1955, s. 118.

<sup>6</sup> Salminen, s. 274.

<sup>7</sup> Sit. Rapola, s. 46.

<sup>8</sup> Järvinen 1982, s. 143.

Apokryfi- ja elämäkertalegendoidissa huomion keskipisteenä on yksi ihminen, Jeesus, pyhä tai pyhimys sekä heidän ihmetekonsa. Ihmeteot ja pyhäiksi koettujen ihmisten toiminnan tavoitteena on kuitenkin maallista onnea suurempi, jumalainen onni. Nämä legendat pyrkivät samalla osoittamaan, että Jumala ja hänen liittolaisensa eivät ole tästä maailmasta.

Legendatyypisistä ohjelmista *Enkelin kosketus* (The Touch of Angel, Yle) on tällä hetkellä ainoa esitettävä sarja. Enkeleitten vaikutusta ihmisten elämään on käsitelty paljon elokuvissa, Capran ohjaama *Ihmeellinen on elämä* - joka amerikkalaisen esikuvansa mukaan näyttää saaneen Suomessakin vakituisen paikan Yleisradion joulujän ohjelmistossa - on näistä tunnetuin. Hieman toiselta suunnalta ja toisin painotuksin aihetta lähestyi myös Win Wenders elokuvillaan *Das Himmel über Berlin* ja *In weiter Ferne, so nah!*. Kotimaista legenda-aiheista ohjelmatuotantoa ei juurikaan ole. Ylen *Credo* on luokiteltavissa mytologisiin ohjelmiin ja muutoin legenda-aineokset koskevat vain jonkin sarjan osaa tai sivuaihetta. *Enkelin kosketuksessa* juoni on aina sama: Maan päällä elää ihminen, jonka elämä on pirstaleina: hän on menettänyt lähiomaisensa, lapsensa, työpaikkansa, terveytensä, vapautensa. Menetyksen kohde voi olla mikä tahansa, mutta menetyksen kokeminen on kunkin episodin lähtövaatimus. Hänen luokseen komennetaan enkeleitä, jotka soluttautuvat lähipiiriin: samaan työpaikkaan, linja-autonkuljettajiksi tai muutoin henkilön lähipiiriin. Joskus menetys voi olla lähtöisin väärinkäsityksestä: tunnollinen työntekijä menettää rikoksesta epäiltyinä työpaikkansa, syytön joutuu väärin perustein vankilaan. Menetyksen kokenutta ahdistaa ja masentaa, kunnes paikalle tulleet enkelit saavat valettua häneen taas uskoa omiin kykyihinsä ja ihminen ottaa elämänhallinnan takaisin. Lopussa tilanne ratkeaa. Kuolleet eivät enää palaa takaisin, mutta suremaan jäänyt lähiomainen oppii enkeleitten avulla huomaamaan, että kuolemallakin oli tarkoituksensa. Vankilaan joutunut saa kuulla, että vetoomustuomioistuimien ottaa hänen juttunsa uudelleen käsiteltäväksi ja kaikki ovat varmoja, että tuomio on vapauttava, vaikkei sitä enää näytetäkään. Enkelien opastamana ihminen saa tuta, että kaikesta huolimatta Jumala on oikeudenmukainen ja armelias. Vastoinkäymiset vain kasvattavat niitä kokenutta ihmisenä. Riittävällä uskolla, rukouksella ja katumuksella asiat tulevat kuntoon. Sarjassa on eräitä viitteitä myös taidesatujen suuntaan. Niiden mukaan ihmisen sosiaalinen asema maan päällä oli Jumalan säätämä eikä siihen voinut puuttua<sup>1</sup>. *Enkelin kosketuksessa* ihmisen sosiaalinen status ei yleensä muutu. Hunningolle joutunut ihminen on ollut aiemmin varakas ja enkelit palauttavat hänet siihen tilaan katumuksen jälkeen takaisin. Köyhäksi syntyneitä sarja ei kuitenkaan ohjaa rikkauksien äärelle eikä ”syntymäköyhiä” sarjassa juuri ole ollutkaan. ”Rikkaudessa ei ole mitään tuomitavaa, kun siihen vain suhtautuu oikein”, totesi päähenkilö eräässä jaksossa.

*Enkelin kosketuksessa* on opetuslegendan painotus, tosin sillä erolla, etteivät sarjan jaksot opeta niinkään perinteen opetuslegendojen tavoin oikeaa suhtautumista *toisiin* ihmisiin, vaan itseän. Analyysin kohteena olleissa sarjan neljässä osassa ei yhdessäkään täytynyt legendojen opetuksellinen teema siitä, että auttaessa toista auttaa samalla myös itseään. Luonnollisesti enkeleitten työn kohteena ollut ihminen muuttui ja voinee olettaa, että hänen itsekkyytensä sitä kautta väheni, mutta missään tapauksessa se ei ollut jaksojen varsinainen teema. Legendan tyyliin opetuksellisia ne olivat sikäli, että niiden mukaan turvaaminen Jumalaan saattaa elämän kuntoon ja enkelit kykenivät vastaaviin ihmetekoihin, joista elämäkerta- ja apokryfi-legendat kertovat. Tarinat liikkuvat aina yksilötasolla, yhteisön ristiriitoihin tai koko kansakuntaa koskeviin eettisiin kysymyksiin ei puututa. Samoin yksilön eettiset ratkaisut liikkuvat yhteisön ulkopuolella. Vanhoja perhekeskeisiä arvoja korostetaan, oikeaa työntekoa pidetään ihanteena eikä sarja näytä kuvavan kuin varakkaan keskiluokan elämää.

*Enkelin kosketuksen* jatkuminen Suomessa jo toisen tuotantokauden jaksoilla antaa aiheen olettaa, että ohjelma on katsottu. Siihen saattaa vaikuttaa se, että se on ainoa legendatyypinen tai uskonnollinen sarja. Sarjan viitekehys on selkeän amerikkalainen, myös omaa uskonkäsittettään se levittää amerikkalaiseen tyyliin. Elämässä on mahdollista saavuttaa menestystä, kun vain luottaa itseensä ja Jumalaan.

#### 4.7. Myytitkö perinteen takana?

Myytit ovat viimeinen analysoitava aineisto. Kehityksen myötä myytin merkitys todellisuuden kuvastimenä on vähentynyt ja sen sisältö on siirtynyt satuihin ja tarinoihin.<sup>2</sup> Myytit käsittelevät, kuten Anna-

<sup>1</sup> Apo 1995, s. 142.

<sup>2</sup> Kts. Ben-Amos, s. 19 ed.

Leena Siikala toteaa ”olemassaolon perusteita ja sen jatkuvuuden takaamisen edellytyksiä<sup>1</sup>”, jotka molemmat ovat olleet varsin tärkeitä, jopa elinehto, varhaiskantaan heimoille. Varsinaisia klassisen myytinmäärittelmän täyttäviä ohjelmia televisiosta tulee verrattain vähän, mutta tarkastellessani jäljempänä ohjelmien ja suullisen perinteen perusformaattia, se nähdäkseni palautuu varsin pitkälle myytin kaavoihin. Sinällään tämä oletamus suullisen perinteen lähtökohdasta ei ole uusi. Ajatuksen on esittänyt ainakin jo George Gomme noin sata vuotta sitten<sup>2</sup>, ja jo yli sata vuotta ennen häntä J. Vico pohdiskeli myytin merkitystä kaiken taiteen alkuna. Kuitenkin 1800-luku oli tieteen kehityksen juhlakautta. Ihmisen asema kosmoksessa joutui uudelleen arvioitavaksi samaa tahtia kuin Rooman kirkon vaikutus manner-Euroopassa väheni luonnontieteellisen opin voimistuessa. Järkeä alettiin pitää kehityksen liikkeellepanevana voimana. Tässä yhteydessä taiteen mytologinen alkusyyntä ei ollut enää ajankohtaista. Omana aikanamme käsitystä on ehkä vahvimmin filosofian puolella edistänyt Roland Barthes’n uusmytologisen ajan kuvaus.<sup>3</sup>

Kantamyytiajatteluun liittyen tarkastelen lyhyesti ihmisen ajattelutoiminnan fysiologista pohjaa, jossa skeeman käsite on viimeaikaisessa tutkimuksessa usein nostettu merkittävään asemaan. Osittain se johtuu siitä, että käsitteenä se on kytköksissä kognitio-oppiin<sup>4</sup>, joka on tällä hetkellä suosittu, osittain ehkä myös siksi, että skeemoja koskeva havaintopsykologinen tutkimus sivuaa myös laajentuvaa tietotekniikan keinoälykehittelyä. Ymmärrän itse skeeman käsitteen perustat hieman valtavirrasta poikkeavasti, joten termin määrittely lienee tarpeen. Klassisen mallin mukaan skeema on eräänlainen ihmisen muistissa oleva ennakkotieto, valikointiavain, joka määrää aiemman kokemuksen nojalla sen, miten ihminen suhtautuu tulevaan tai uuteen tilanteeseen,<sup>5</sup> mutta skeema on sikäli palautteinen, että uusi tilanne voi muuttaa vanhaa skeemaa<sup>6</sup>. Varsinaista oppikirjamäärittelmää skeemalle ei ole onnistuttu keksimään<sup>7</sup>. Kuitenkin skeemaa on verrattu ’tietopakettiin’<sup>8</sup>, joka ’laukeaa’ kun havainnon kynnyksarvo on ylitetty.

Skeema-käsitteellä on niin läheinen henkinen yhteys fysiikkaan, että tulkitsen itse sen kehittymisen ’bohmilaisen’ näkökannan mukaan. Etsiessään vaihtoehtoa kvanttimekaniikan ns. kööpenhaminalaisen tulkinnan mallille fyysikko David Bohm kehitti ns. implikoidun eli kietoutuneen järjestyksen mallin.<sup>9</sup> Kööpenhaminalaisen tulkinnan hankaluutena on sen asettama ehto, jonka mukaan kvanttimaailma on ehdollinen siitä tavasta, jolla ihmiset hahmottavat maailman eikä sen mallintaman maailman kuvaaminen ole mahdollista. Bohm esitti tähän liittyen, että rakenteet ovat sillä tavoin sisäkkäisiä, että jokainen niistä sisältää myös osia kokonaisuudesta.<sup>10</sup> Eräiden mallin puutteellisuuksien vuoksi sen soveltaminen kvanttimekaniikkaan on osoittautunut hankalaksi, mutta sen sijaan siitä johdettu ajatusrakennelma on mahdollinen ihmisen aistimista ja havaitsemista koskeissa teorioissa. Mallia voi soveltaa havainnoinnin ja ymmärtämisen fysiologiaan. Viime aikaisissa tutkimuksissa on havaittu, että aivoilla on kyky kääntää yhden aistin vastaanottamaa tietoa toisen aistin ymmärtämään muotoon, kuten käy esimerkiksi luettaessa ääntä,<sup>11</sup> samoin näkövammaisen pystyy muuntamaan pistekirjoitustekstin sanoiksi ja äänneiksi pelkän tuntoaistin voimalla. Siitä huolimatta, että aivoissa näyttäisi olevan eri toimintoihin erikoistuneita alueita (esim. Brockan poimu), aivot kykenevät kommunikoimaan keskenään, jopa tarvittaessa toimimaan korvaavina osa-alueilla puuttuville tai vahingoittuneille osille. Välillisesti tämä pätee myös kaikkeen havaitsemiseen: se mitä me pidämme reaalisena, ’näkyvänä’ maailmana, ei välttämättä todellisuudessa ole juuri sellainen<sup>12</sup>. Se, mitä me näemme, on vain meidän opittu tapamme jäsentää ympäröivää näkyvää<sup>13</sup>. Sama

<sup>1</sup> Siikala 1987b, s. 11.

<sup>2</sup> Kts. Spence, s. 15 alaviite 2; s. 221

<sup>3</sup> Kts. Barthes 1994.

<sup>4</sup> Karlsson, s.33.

<sup>5</sup> Neisser, s.26.

<sup>6</sup> mts. 50.

<sup>7</sup> Kaivola-Bregenhøj 1988, s.26.

<sup>8</sup> von Wright, sit. emt s.26.

<sup>9</sup> Tarkkaan ottaen Bohm esitti ensin ns. piilomuuttaja-teorian, jonka kuitenkin itse myöhemmin hylkäsi. Kietoutuneen järjestelmän mallista on myös joskus käytetty nimeä ’sisäinen järjestys’.

<sup>10</sup> Tarkemmin kts. Bohm.

<sup>11</sup> Korhonen, s. 114 - 115.

<sup>12</sup> Neisser toteaa näkemisestä (s.21): ”[N]äemme esineistä ja tapahtumista (ja itsestämme) muodostuvan todellisen ympäristömme”. Mielestäni väite on hieman liian yleinen. Me näemme *skeemojemme* opettaman ympäristön sen osan, jonka näkyvän valon alueelle osuva valonpituus näyttää. Sillä ei välttämättä ole mitään tekemistä *todellisen* ympäristön kanssa. Esimerkiksi lämpökameralla saadaan ympäristöstä eriävä kuva, mutta onko se sen vähemmän todellinen kuin se, jonka aistimme välittävät?

<sup>13</sup> Hahmotuksen ongelmista sairauksien ja tapaturmien yhteydessä kts. esim. Sacks.

näyttäisi pätevän kuuloaistiin: toistaiseksi puheen ymmärtämisen fysiologiaa ei ole täysin ratkaistu, sillä äänneet näyttäisivät seuraavan toisiaan niin tiuhaan, ettei niitä pitäisi ymmärtää erillisiksi<sup>1</sup>. Näyttäisi todennäköiseltä, että ihmisillä on jokin sisäinen skeema, joka vastaanottaa ja tulkitsee aistihavainnot niin että ne muodostuvat ihmiselle ymmärrettäväksi. Tämä voisi selittää periaatteessa kaikki ne muutokset, joita muun muassa taiteessa on tapahtunut. Maalaus- ja säveltaiteessa uuden taidesuuntauksen esittely on synnyttänyt yleensä vastarintaa. Se uusi tapa, jolla taiteilija on välittänyt aistihavaintonsa yleisölle, on ollut erilainen kuin se, mihin heidän skeemansa on sopeutunut.<sup>2</sup>

Myös yhteiskunta jäsenineen on nähtävissä impikoituneena järjestelmänä, jossa toisaalta tavataan yleinen sekä yksilöllinen hierarkinen järjestelmä ja toisaalta yhteiskunnan valtarakenteitten antamat ohjeet, säännöt ja lait sekoittuvat yksilön oman vapaan tahdon ja ilmaisun kanssa yhteen.<sup>3</sup> Nämä muodostavat yhdes-ä implikoidun järjestelmän, joka pintarakenteeltaan näyttää eksplikaattiselta, avautuneelta järjestykseltä. Vaikka maailma vaikuttaakin eksplikaattiselta, katson, että ihmisen skeemat toimivat implikoidusti ja vastaanottavat tietoa tavalla, jota voitaisiin verrata hiukkasfysiikan kvantittuneeseen säteilyyneen. Vaikka aistimme vastaanottavatkin jatkuvasti informaatiota ympäristöstämme, vain ne havainnot, jotka aivoissa ylittävät minimiarvon, laukaisevat tilanteeseen liittyvän käyttäytymiskeeman. Minimien arvot taas riippuvat yksilön sen hetkisestä vireydestä, tilanteen vakavuudesta tai kiinnostavuudesta sekä vastaavista seikoista. Kulttuurin syntyyn ja kulttuurin kuvaamiseen vaadittavat ajattelutoiminnot edellyttävät ajatteluskeeman tasolla konkreettisen ja abstraktisen ajattelun lomittumista. Kulttuurin synty edellyttää myös ainakin löyhää yhteisöä. Skeemamalli antaa myös vihjeen siitä, että muinaiskulttuurin hahmottaminen nykyajan valossa ei välttämättä ole oikea. Maailman konkreettisuuden aspekti saattoi olla reaali-abstraktitasolla hyvinkin erilainen kuin nykyisin, vaikka fyysiset puitteet pysyivät yhteneväisinä nykypäivään.

Varhaisimmat tunnetut henkisen kulttuurin jäännökset ovat noin 30.000 vuoden takaisia luolamaalauksia, joita lienee käytetty jonkinlaisiin pyyntionnimenoihin. Hieman tätä varhaisemmalta ajalta on peräisin osin kiistanalaisia neandertal-ihmisen hautoja. Jos jälkimmäiset todella ovat hautoja, on sekä varhaisella *homo sapiensilla* että neandertalilaisella täytynyt olla varsin pitkälle kehittynyt kieli tai ainakin erittäin selkeä lopputulokseen tähtäävä skeemapohjainen tietoinen ajattelu.<sup>4</sup> Aikaa noista luolamaalauksista tähän päivään on kulunut evoluution aikaskaalassa erittäin vähän, niin vähän, että en usko ajattelumallien tuona aikana ehtineen perinpohjaisesti muuttua. Me hahmotamme ympäröivän fyysisen maailman samalla tapaa kuin muinaiset esi-isämmekin: näköaistiin pohjautuvana kolmiulotteisena tilana. Oma aikakäsityksemme on oletettavasti sama kuin heillä, menneisyydestä nykyhetkeen ulottuva. Tämä on looginen päätelmä, sillä ei tunnu kovin todennäköiseltä, että päinvastoin kuin me, esi-isämme olisivat muistaneet oman kuolemansa, mutta eivät lapsuuttaan. He kykenivät tekemään kausaalisia sekä tulevaisuuteen tähtääviä päätelmiä. Nämä molemmat funktiot voidaan päätellä luolamaalauksista. Vaikka nykyajan ihmisestä onkin sanottu, että hän kykenee tekemään eron myytin ja todellisuuden välille<sup>5</sup>, tavanomaisessa elämässä tämä väite voidaan hyvinkin asettaa kyseenalaiseksi. Uskovainen ihminen ei jaottele elämäänsä uskonnon ja realiteettien maailmaan, vaan hänelle kristinuskon mytologia todentuu jokapäiväisessä elämässä. Jos ihminen kykenisi erottelemaan kuvitteellisen ja reaalisen maailman toisistaan, grafologia, numerologia, astrologia ja muut pseudotieteelliset ilmiöt - ja jopa lottoaminen äärettömän pienine voittomahdollisuuksiin - menettäisivät nopeasti suosiotaan.

Lottoamisen lainalaisuuksien ymmärtämättömyys johtaa samalla koko matemaattisen lain sivuuttamiseen. Otan tästä esimerkin. Kun puhelin soi ja soittajana on henkilö, jota juuri olemme ajatelleet, sanomme telepatian toimineen. Kuitenkin maailmassa voidaan arvioida olevan yhtä aikaa käynnissä miljoonia puheluita. Jo pelkän todennäköisyyden valossa joku näistä puheluista osuu hetkeen, jolloin kaksi ihmistä on ajatellut toisiaan. Se, mikä yksilötasolla voi näyttää telepatialta, laajentuu globaalisesti pelkäksi todennäköisyydeksi. Tämän huomion kärki on kuitenkin siinä, miksi ihmiset *haluavat* ajatella telepatian todentuneen? Ihmisen tietoisuus ja kieli ovat nähdäkseni molemmat syntyneet täyttämään sosiaalisten tilanteiden vuorovaikutussuhteen. Matemaattinen ajattelu sitä vastoin on varsin uutta, vanhimmillaankaan vain

<sup>1</sup> Korhonen, s. 91 ed.

<sup>2</sup> Ernest Gombrich katsoo, että taiteen katsomisen skeema on ratkaiseva. Uusi tyyli aiheuttaa tähän 'taiteen tulkitsemisen skeemaan' muunnoksen, joka aiheuttaa aluksi yleisön vastustuksen.

<sup>3</sup> Bohm&Peat, s. 193.

<sup>4</sup> Leakey & Lewin 1993, s. 310 ed; Leakey, s. 115 ed.

<sup>5</sup> mts.11.

muutaman tuhannen vuoden takaista, nykyfysiikan teoreettiset mallit on rakennettu vasta tällä vuosisadalla. Koulunsa aloittavalle lapselle opetetaan ensimmäisestä luokasta lähtien miten Jumala on luonut koko maailmankaikkeuden - ellei lapsi sitten ole valinnut elämäntarkastustietoa. Kouluvuotta ei päätetä vieraillemalla hiukkasfysiikkakeskuksessa vaan kirkossa. Näin myyttisen ajattelun perusteita juurrutetaan yhä uusiin sukupolviin: äskettäin julkaistun Kirkon tutkimuskeskuksen gallupkyselyn<sup>1</sup> mukaan noin 80 prosenttia suomalaisista uskoi jossain määrin Jumalaan.

Kuten edellä on jo todettu, ihminen kaipaa järjestyksen tuomaa turvallisuutta elämäänsä. Käsitys sattumalta syntyneestä universumista, jonka yhden planeetan pinnalle on syntynyt tiedostavaa elämää, ei sovi tähän turvallisuusmalliin. Sen sijaan myytti siitä, että maailman on suunnitellut joku tiedostava arkkitehti, joka vielä tarjoaa ihmisille toisen mahdollisuuden iankaikkisessa elämässä, on rauhoittava. Tätä kuvaa varsin hyvin dokumentissa *Vankilafarmi* (The Farm: Angola, Yle) esiintynyt elinkautisvankeja valvova vartija, joka totesi, että elinkautisessa vankilassa ei olisi mitään järkeä, elleivät ihmiset tietäisi, että kuoleman jälkeen heitä odottaa vapaus. Epävarman elämän jälkeen seuraa varma kuolema, jolloin siinä täytyy olla arkiajattelun mukaan jokin merkitys, syy. Silloin kun maailma osoittaa, ettei myytin luoma kuva olekaan oikea, kun kuolemalle ei näytä olevankaan syytä, syntyy vastareaktio. Esimerkkinä tästä hyvin positiivisen julkisen imagon luoneen Lady Dianan tapaturmainen kuolema syksyllä 1997. Kun huomattiin, että 'hyvä sankariheeroskin' saattaa kuolla nuorella iällä ja turhanaikaisella tavalla, tämä järkytti joksikin aikaa yhteisön turvallisuutta. Muuten ei ole selitettävissä se ylimitoitettu joukkosuru, jota Dianan kuoleman jälkeen osoitettiin. Myyttien yksi tehtävä on selittää tämän kaltaiset tilanteet eli E.M. Meletinskin sanoin myytin tarkoitus on kaaoksen muuttaminen järjestykseksi<sup>2</sup>. Nykyajan paradoksi piliekin siinä, että ihmiset unohtaessa vanhan myyttiperinteen samalla kun tiede on ainakin toistaiseksi osoittanut kyvyttömyytensä perimmäisten ilmiöitten todentamisessa. Käyttääkseni Charles Peircen termiä, koko elämä on muuttunut fallibilistiseksi, vain likimääräisesti todeksi.

Fyysikko Kari Enqvist muistelee osuvasti lapsuudenkokemustaan. Ollessaan pimeänä talvi-iltana kävelyllä isänsä kanssa hän huomasi taivaalla säännönmukaisen tähtijoukon. Hänen isänsä kertoi sen olevan Otava. Enqvist kertoo, että sillä hetkellä hän atavistisesti ymmärsi, että jos hän oppisi kaikkien tähtien nimet, hän kykenisi hallitsemaan maailmaa.<sup>3</sup> Ihmisen varhaishistoria on nimennyt sekä näkyvän että näkymättömän maailman pystyäkseen hallitsemaan sitä. Edellisissä luvuissa käsitelty kielen mahdollisuus todellisuuden kuvaajana kääntyykin näin päinvastaiseen muotoon, jossa todellisuutemme kuva mahdollistaa kielen. Koska kielen välittämä todellisuus on kaikilla ihmisillä samaa alkuperää, voidaan kaikkia luonnollisia kieliä ensinnäkin kääntää keskenään ja toisekseen jokainen ihminen pystyy periaatteessa ymmärtämään myös vieraan kulttuurin myyttisen maailmanmallin. Me voimme rakenneanalyysin keinoin tunkeutua suullisen perinteen kertomusmuotojen ytimeen ja löytää sieltä kertomuksen tekijöitä ja tavoitteita. Samalla me kuitenkin törmäämme siihen ylittämättömään kertomuksen singulariteettiin, joka palautuu arkkimyyttiseen rakenteeseen. Tämä mahdollistaa vielä nykyisinkin sen, että *Lucy showta* voidaan esittää Japanissa ja Egyptissä, vaikka niiden nykyiset kulttuurit, arvomaailmat ja uskonnot ovat varsin kaukana toisistaan. Tämä mahdollistaa senkin, että pystymme ymmärtämään niin vanhan Osiris-myytinkin kuin Sofokleen antiikin draamat: mielestämme ymmärrämme edelleen miksi Kuningas Oidipuksen kuoro toteaa, ettei ketään pidä sanoa onnekaaksi ennen viimeisen päivän päättymistä. Vaikeuksia meille tulee vasta silloin, kun pyrimme soveltamaan tätä skeemaa esimerkiksi nykyrunouteen.<sup>4</sup>

Myytin aika muistuttaa hämmästyttävän paljon nykyistä kvanttimekaniikan maailmanmallia. Siinä tila ja aika ovat keskinäisiä suureita, jotka vuorovaikuttavat keskenään kronotooppisesti eikä myytti ole riippuvainen loogisesta ajattelusta<sup>5</sup>. Vaikka myytin kuvaama tapahtuma liittyy kaukaiseen menneisyyteen, se vaikuttaa yhä myytin kertomishetkellä. Elämän virtaan singottu myytti on kuin ikuisesti etenevää aaltoliikettä, jonka tavoitteena on selittää ilmiöt kokonaisvaltaisesti<sup>6</sup>. Myytin aika muistuttaa Henri Bergsonin *durée*-käsitystä, jossa aika on yksi yhtäjaksoinen jatkumo. Menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus vaikuttavat toisiinsa, menneisyyden muisto aktualisoituu nykyhetkessä ja samalla se konkretisoituu emootioiksi ja saa tilaulottuvuuden.<sup>7</sup> *Durée*-käsitys ei fysiologisesti kuitenkaan näytä täsmälliseltä. Saattaa olla niin,

<sup>1</sup> Kirkon tutkimuskeskus ja Gallup-Media Oy 1998.

<sup>2</sup> Sit. Karhu, s. 399.

<sup>3</sup> Enqvist, s. 176

<sup>4</sup> Vrt. Haavio 1992, s. 306 ed.; Kuusi 1965, s. 159 - 164.

<sup>5</sup> Vrt. Tarkka, s. 132.

<sup>6</sup> Lévi-Strauss 1978, s.17.

<sup>7</sup> Karhu, s. 399; Kohtamäki, s. 8.



että emootiopohjainen ajattelu, lokaalisuudestaan huolimatta, on sisäistä väärää informaatiota, johon ylempillä aivotoiminnoilla ei ole korjaavaa yhteyttä<sup>1</sup>. Ennen kuin lähdän kehittämään tästä hypoteesia, selvitän muutaman tausta-ajatuksen. Myytit ovat koko ihmiskunnan yhteinen perintö. Tietävästi ei ole olemassa yhtäkään heimoa, jolla ei olisi myyttejä kertomassa juuri heidän esihistoriastaan. Joseph Campbellin tutkimuksien mukaan tämä myyttikokonaisuus olisi eräiltä osiltaan yhtenevä: yhteismyytit sisältävät kuvaukset ihmisen synnystä, vedenpaisumuksesta<sup>2</sup>, vainajien asuinsijasta, pyhien hahmojen neitseellisestä syntymästä ja niin edelleen.<sup>3</sup> Yhteinen myyttitausta antaisi aiheen olettaa, että myytit sisältävät erittäin vanhaa kertomusperinnettä. Samalla se näyttäisi tukevan ns. Afrikassa alkanutta evoluutiomallia, jonka mukaan *homo sapiens* olisi lajina levinnyt suoraan Afrikasta ja syrjäyttänyt muun muassa jo levinneen *homo erectuksen*.<sup>4</sup> Myyttien synty on kuitenkin ehdottomasti vaatinut tietoisuuden synnyn. Se on myös vaatinut abstraktin ajattelun taidon, koska myytteihin sisältyy ajatus jumaluudesta.

Palataan ihmisen ajattelun fysiologiaan. Meillä ei ole täysin selkeää kuvaa siitä, milloin ihmisen aivo-kuori alkoi kehittyä, mutta voidaan ehkä päätellä, että ainakin jo *homo habilis* omasi jollain tavoin erilais-tuneet aivopuoliskot, koska tuolta ajalta olevat kivityövälineet ovat oikeakätisen *homo habiliksen* valmistamia.<sup>5</sup> Ylempiä toimintoja säätelevä aivokuori saattaa olla melko myöhäistä perua. Näin myyteissä saattaa paljastua niiden sepittämishetken ihmisen maailmankuva ja todellisuus. Mikäli aivokuori ei ole ollut kehittynyt, vaan tuon ajan ihmisten ajattelu on ollut vankemmin sidoksissa limbiseen järjestelmään, silloin myös ajattelun ehdot ovat olleet enemmän dualistisia kuin nykyihmisellä ja varhaista ihmistä on hallinnut matemaattisen kaaosteorian maailma.<sup>6</sup> Kun me nykyihmiset arvioimme myyttejä, meidän tulisi pyrkiä hahmottamaan ne niistä samoista lähtökohdista, joita varhaisihmisellä on ollut. Vankimpana limbisen järjestelmän tuotteenä voi pitää absoluuttista hyvä-paha-asetelmaa, joka tavataan edelleenkin lähes kaikessa kirjallisuudessa ja sielläkin, jossa sitä ei ole, kuten absurdissa draamassa, se on sinne sijoitettavissa. Samoin tämä malli selittäisi myyttien aikakäsitteen, joka ei vielä myyttien syntyhetkellä ollut lineaarisen ja loogisen aivokuoren ohjauksen alainen.

Mikäli alkukoti Afrikassa-malli samoin kuin käsitys tietoisuuden synnystä ovat oikeita, voisi olettaa, että myyttisen ajattelun ja myyttien perusmalleja olisi löydettävissä afrikkalaisesta perinteestä. Eteläisen ja itäisen Afrikan maalaustaide tunnetaan ja se ajoittuneen suunnilleen samalla aikakaudella kuin Euroopastakin löydetty luolamaalaukset.<sup>7</sup> Suullisen perinteen puolelta grioottien välittämät historialliset kertomukset ovat yleisiä.<sup>8</sup> Nämä kertomukset ovat ajattomia ja toiminta heijastetaan niissä arvomaailmaa vasten.<sup>9</sup> Afrikkalaiselle traditiolle on kuitenkin ominaista suuri muuntuvuus ja kantamuotojen löytäminen teksteistä, joiden keruu sitä paitsi vielä on ollut epätäydellistä ja verrattain myöhäistä, voi olla vaikeaa tai lähes mahdotonta.<sup>10</sup> Ajatuksena kuitenkin tieto siitä, että ihmiskunnan henkinen perintö voitaisiin lähtökohdiltaan sijoittaa jonnekin, on mielenkiintoinen.

<sup>1</sup> Bergström, s. 61 ed.

<sup>2</sup> Eräät tutkijat ovat viime aikoina esittäneet ns. vesiapinateorian, jonka mukaan ihmisen esi-isät olisivat joutuneet eräässä historian vaiheessa elämään vedessä. Tämä vesielämävaihe on paikallistettu nykyiseen Etiopiaan, Danakin alueelle. Hypoteettisesti voisi olettaa -mikäli vastustusta saanut vesiapinaolettamus vahvistetaan- vedenpaisumusmyyttien mahdollisesti palautuvan tuohon aikaan. Vastaväitteinä voidaan kyllä oikeutetustikin todeta, että vesiapinavaihe olisi ollut osa niin varhaista historiaa, ettei puhekieli vielä silloin ollut kehittynyt.

<sup>3</sup> Leakey&Lewin 1993, s. 320 ed.

<sup>4</sup> Kts. esim. Leakey 1995, s.101 ed.

<sup>5</sup> Leakey 1995.

<sup>6</sup> Vrt. Bergström, s. 53 ed.

<sup>7</sup> Ki-Zerbo, s. 285 ed.

<sup>8</sup> Niklas-Salminen, s. 9.

<sup>9</sup> Obenga, s. 32.

<sup>10</sup> Vrt. Knappert, s. 287 ed.

## 5. Rakenneanalyysit

### 5.1. Analyysin taustaa

Koko analysoidussa aineistossa samoin eri kertomusperinteen lajien kesken on havaittavissa sekä suoraa että verrannollista samuutta. Kaiken kertomusperinteen runko voidaan sijoittaa teemaan, joka pyrkii poistamaan jonkin esteen tai haitan. Ne varianssit, joilla tämä tavoite toteutetaan, aiheuttavat vaihtelullaan kertomuksen luokittelun joihinkin edellä mainittuihin ryhmiin. Televisio-ohjelmissa tyyppijako voi eräässä mielessä olla mielivaltainen ja ainakin aikaansa sidottu. Esimerkiksi Charles Chaplinin koko tuotanto voidaan luokitella komedioiksi, vaikka varsinkin hänen pitkät elokuvansa sisältävät myös runsaasti traagista aineistoa. Omaan aikaansa ohjelmat on sidottu niiden rakenteen myötä. Nykyisin Chaplinin elokuvat eivät enää vaikuta niin hauskoilta kuin niiden tekoaikana, koska päähenkilö samaistumiskohteena ei enää vastaa nykyajan kuvaa. Yhteiskunnan kaltoin kohteleva kulkuri ei ole nykypäivän hahmo. Syrjäytynytkin väestönosa pysyy nykyisin kutakuinkin paikoillaan eikä amerikkalaistyylinen *hobokulttuuri* kaupungista toiseen kuljeskelevine kulkureineen ole muutoinkaan kotiutunut Suomeen siinä määrin kuin Yhdysvaltoihin. Toinen ajan myötä tapahtunut muutos ohjelmalajityyppien sisällä koskee erityisesti vakavaa tuotantoa. Niin suomalainen elokuvatuotanto kuin television alkuaikojen ohjelmat vaikuttavat vanhavalta eivätkä ne enää kosketa katsojaa. *Heikin ja Kaijan* tai *Me Tammelaitten* käsittelemät ongelmat ja niihin tehdyt ratkaisut eivät enää tunnu luontevilta eivätkä ajankohtaisilta. Nykypäivän katsoja pystyy kuitenkin vielä tulkitsemaan eri ohjelmatyypit niiden aiottujen tavoitteiden mukaan. Vanhassa perinteessä tätä keinoa ei enää ole. Kuten Matti Kuusi huomauttaa, nykyajan ihmisen on lähes mahdotonta tietää, mikä esimerkiksi vanhassa runoperinteessä aikoinaan koettiin humoristiseksi.<sup>1</sup>

Toinen ajan myötä televisio-ohjelmien lähettämiseen liittyvä muutos vastaa eräässä mielessä myös suulliseen kerrontaan liittyvää kertojien osuutta. Vielä 1960-luvun alussa televisio-ohjelmien lähetyksajat olivat lyhyitä, Yleisradion televisio-osasto sekä Mainostelevisio lähettivät viikossa yhteensä kolmekymmentä tuntia ohjelmaa<sup>2</sup>, kanavia oli periaatteessa yksi, sillä Tesvision signaali ulottui vain pääkaupunkiseudulle. Näin kilpailua ei ollut. Ohjelmakohtainen analyysi muistuttaa jossain määrin Anna-Leena Siikalan Linda Déghin tutkimukseen perustuvaa näkemystä yhden tai useamman kertojan esitystilanteesta. Useamman kertojan esitystilanteessa kertomukset olivat lyhyempiä kuin tilanteessa, jossa kertojalla ei ollut 'kilpailua'<sup>3</sup> Vaikka nykyaika suosii muutoinkin nopeaa kertomustyyppiä, ohjelmien kerronnan nopeutuminen saattaa olla osittain myös kanavavaihtoehtojen lisääntymisen aiheuttamaa. Kun vielä 1970-luvulla tuotetuissa komedioissa yksi sketsi saattoi kestää samassa tapahtumaympäristössä koko ohjelman ajan (esim. norjalaissarja *Fleknes* tai brittisarja *Pitkän Jussin majatalo* [Fowly Towers, molemmat Yle]), 1990-luvulla tuotetun brittikomediasarjan *Ruuvit löysällä* (The Fast Show, MTV3 ja Nelonen) lähes kaikki sketsit olivat alle kaksiminuuttisia. Kaikki kanavat myös tarjoavat ehtymätöntä kuvavirtaa. 1980-luvulla ohjelman alkua odoteltaessa televisioruudussa näytettiin kelloa - tai 1970-luvulla Yleisradion kokeilemaa akvaariokuvaa -, 1990-luvulla taukojen aikana alettiin esittää näytteitä tulevasta ohjelmistosta.

Ohjelmien ja suullisen perinteen luokittelussa hankaluutena on normaalielämässä yksittäisen ihmisen antaman informaation yleinen luokittelemattomuus. Kuten Leea Virtanen toteaa, ihminen itse ei luokittele puhettaan sen mukaan mitä hän kertoo.<sup>4</sup> Televisiosta omaksutut kertomukset ja fiktiivinen aines voivat sekoittaa kertojan omaan maailmankuvaan ilman että hän tietoisesti tunnistaa niitten eroa. Esimerkiksi *Karpolla on asiaa*-ohjelmassa esitetyt ihmiskohtalot saatetaan ottaa - ja varmaan usein otetaankin- faktumpohjaisina tapausselostuksina siitäkin huolimatta että niiden käsittely ei aina täytä lähdekriittisiä vaatimuksia. Luokitteluongelma tulee vastaan tällä tasolla myös televisio-ohjelmien analyysissä. Jos Ylen hengellisessä ohjelmassa *Credo* joku haastateltava vaikkapa puhuu saamastaan Jumalan viestistä, se voidaan sijoittaa lähes mihin hyvänsä suullisen perinteen alaryhmään. Ratkaisevaksi muodostuu näin kunkin ohjelman oma viitekehys eikä niinkään se, mitä ohjelmassa puhutaan. Ohjelmien lajittelu ryhmiin vaatisi

<sup>1</sup> Kuusi 1982, s. 170.

<sup>2</sup> Vastaavana aikana Norjassa ohjelmaa lähetettiin 8 tuntia, Tanskassa 15 ja Ruotsissa 20 tuntia viikossa (Noponen, s.10.)

<sup>3</sup> Siikala 1984, s. 213 - 214.

<sup>4</sup> Virtanen 1982, s. 172 ed.

myös reseptiotutkimuksen, sillä esimerkiksi af Grannin *Exoduksen* sijoittaminen uskomustarinoitten alle ei todennäköisesti vastaa paranormaaleihin ilmiöihin uskovien mielipidettä. Osa ohjelmista on lisäksi sellaisia, ettei niille vastaavia luokkia löydy kertomusperinteestä, esimerkiksi uutiset ja ajankohtaisohjelmat. Uutisten esikuvan hakeminen arkiveisuista tai juoruista on melko teennäistä. Uutiset voi kuitenkin katsoa ohjelmatyypiksi, jonka sisältämällä kertomuksilla on mahdollisuus muuttua ajan myötä historiallisiksi kertomuksiksi. Paljon siteerattu uutispuhujainen fraasi ”missä olit silloin, kun kuolit Kennedyä ammutun?” sekä sen uudemmat vastineet ”missä olit silloin, kun kuolit Estonian uppoamisesta/Dianan kuolemasta?” liittävät suuret maailmantapahtumat osaksi ihmisten arkikokemusta. Uutislähettykset vastaavat vanhoja, jumalanpalvelusten yhteydessä saarnan jälkeen luettuja hallitsijan tiedotuksia, jolloin ne eivät vielä esittämishetkellä kuulukaan folkloristiseen perinteeseen, vaan vasta kun suurimmat maailmantapahtumat vakiintuvat osaksi kertomusperinnettä, ne luokituvat pääaiheensa mukaan. Esimerkiksi prinsessa Dianan kuolemasta aiheutuneet kertomukset voi jaotella sen mukaan, kerrotaanko tapahtunut tosiasia sekä sitä edeltävät tapahtumat, jolloin kertomus periaatteessa on osa historiallisia tarinoita. Jos taas painotetaan salaliittoteorioita, liikutaan jo lähes uskomustarinoitten tasolla tai jos painotus on Dianan tekemisissä ’hyvissä töissä’ kuten jalkaväkimiinojen vastustamisessa, kertomus traagisine loppuineen saa jo lähes legendan ominaisuuksia. Siinä ohessa kertomuksissa nähdään myös juorun sekä huhun aineksia.

Suullisen perinteen tutkimuksissa on myös keskitytty kerroksen muuntumiseen. Kiinnostus tähän lienee lisääntynyt muistiprosesseja ohjaavan skeemajärjestelmän saadessa myös muilla tutkimusaloilla enenevästi huomiota. Televisio-ohjelmissa esitysvaiheen muuntelu on kuitenkin olematonta. Ohjelma on toistettavissa täsmälleen samanlaisena niin kauan kuin sen taltiointivälineen fyysinen rakenne kestää. Sen sijaan muuntelua voidaan soveltaa ohjelmarakenteeseen: käsikirjoittaja vastaa henkilönä menneen ajan tarinankertojaa. Jos tuotannossa on pitkä sarja, käsikirjoittaja joutuu toimimaan niissä puitteissa, jotka sarjan kehittäjä, kreaattori, sekä tuottaja hänelle ovat asettaneet. Luovaa toimintavapautta ei ole paljon. Käsikirjoittaja joutuu muuntelemaan osa osalta perusrakennetta siten, että sarjan kunkin osa on tunnistettavissa sekä erillisiksi että samalla keskenään yhteenkuuluviksi. Käsikirjoittajan rooli muistuttaa muutenkin anonyymia tarinankertojaa, sillä häntä ei yleensä muisteta. Jo perustasolla televisiosarjat muistuttavat kertomusperinteen sitä ominaisuutta, että toimijat ja heidän tekonsa korostuvat varsinaisen sanataiteen kustannuksella. Tähän tutkimukseen analysoiduista sarjoista vain *Kylmä rinki* sisälsi sanataiteen ominaispiirteitä muistuttavia monologeja, joissa tekstin metakielellinen ja taiteellinen sanavalinta nousivat hallitseviksi. Muutoin sarjaohjelmien dialogille on tyypillistä heikko kielellinen taso. Vuoropuhelu on lähes yhtä tyypistettyä kertomusperinteessäkin. Lauri Simonsuuren<sup>1</sup> kokoamissa uskomustarinoissa sekä historiallisissa tarinoissa varsinaista vuoropuhelua ei tavata. Niissä kertomuksissa, joissa suoria sitaatteja on käytetty, ne ovat yleensä vain kuvastamassa tarinan jotain huippukohtaa tai painottamassa tarinahahmon luonnetta. Sarjaohjelmat eroavat tässä huomattavasti näytelmistä ja jopa elokuvista, joissa dialogin ilmeikkyyden ja metakielellinen viestintä ovat suurempia. Kertomusperinteessäkin tarinalla itsellään voi olla kielenulkoisia ulottuvuuksia, mutta ne eivät vaikuta suoraan kertojan puheilmaisuun.

Annikki Kaivola-Bregenhøj<sup>2</sup> jatkumokaavaa soveltaen tarinan muuntelu voidaan kuvata seuraavasti:

Samuus/stereotypia ↔ erilaisuus/vapaa improvisaatio

Suullinen perinne sijaitsee näitten ääripäitten välillä. Siinä missä mitalliset runot sallivat vain vähäistä vapautta, tarinaperinne taas lähestyi jatkumon oikeaa laitaa. Vanhassa runoperinteessäkin samuus ei säädellyt kuin niin sanottua runopukua. Mikä tahansa aihe voitiin esittää runomitan puitteissa.<sup>3</sup> Runonsepittäjän vapaus oli näin jopa suurempi kuin televisio-ohjelman käsikirjoittajalla. Hänelle pysyminen sarjan genretyypin puitteissa on yleensä välttämätöntä, vaikka toisaalta *Salaisista kansioistakin* on nähty puhdas komediaosa. Tämä on kuitenkin varsin poikkeuksellista. Eräänä huomattavana taustaerona suullisen perinteen ja televisiosarjojen välillä voidaan pitää sitä, että televisio käyttää myös kuvaa puhtaan vuoropuhelun lisäksi. Joissain tapauksissa kuvan käyttö on minimalisoitua, kuten saippuasarjoissa, joiden pääkohteena on yleensä kaksi keskustelevaa ihmistä. Ympäristö, jota ei juuri näytetä, hahmottuu katsojille juuri näiden henkilöitten kautta. Tunnistaessaan kuvan hahmot katsoja samalla myös tietää missä kohta tapahtuu, vaikka erilaisia ulkoisia merkkejä ei kuvassa näykään. Vastapainona saippuasarjoille ovat huolitellut draamasarjat, joissa ulkoisten merkkien painotus liittyy saumattomasti kuvassa käytyyn dia-

<sup>1</sup> Simonsuuri 1984a ja 1984b.

<sup>2</sup> Kaivola-Bregenhøj 1985, s.7.

<sup>3</sup> Krohn 1918, s. 168.

logiin. *Salaisten kansioitten* monet kohtaukset tapahtuvat pimeässä metsässä (ns. Hannu ja Kerttu-efekti), varsin monessa varhaisessakin brittituotannossa ympäristön autenttisuuteen kiinnitetään huomiota (*Kahden kerroksen väkeä* [Upstairs, Downstairs, Yle], *Muotitalo* [The House of Elliot, Yle]) tai ympäristö tuo jo itsessään kerrontaan lisäväyksen (*Bergerac*, Yle; Nelonen). Perinnekään ei ole täysin ympäristöstään erillään. Maiseman oudot muodot saavat usein selityksen syntytarinoitten avulla<sup>1</sup> sekä uskomustarinoissa maastonkohtiin on liitetty kokonaisia tarinoita, kuten hautausmaitten, tienristeyksien ja rajojen vaarallisuus. Myös saduissa ympäristöllä on tehtävänsä tarinan kuljettamisessa, koska illusatorinen sadun maailma luo oman erillisen teemansa aiheeseen.

## 5.2. Yhdistävät tekijät

Yhteistä television kaikille sarja- ja useimmille pisteohjelmille on se, että niiden henkilökategoria on suppea. Kun tarinoissa, saduissa ja legendoissa on useimmiten vain yksi päähenkilö, sarjoissa niitä on yleensä kaksi. Syynä tähän lienee yksinomaan se, että dialogissa toiminnan selittäminen on helpompaa kahden päähenkilön mallissa. Samoin päähenkilöiden välille saadaan näin synnytettyä jännite. Draamallisten ohjelmien pohjakaava on muutoin samanmuotoinen tarinoitten kanssa. Poikkeuksena on eräissä tapauksissa näkökulma: television jännityssarjat nähdään aina järjestyksenpitäjän kannalta, kun taas varastarinoissa näkökulma on varkaan tai murhaajan. Hänet pidättävä virkavallan edustaja jää usein nimettömäksi. Loppuratkaisu on kuitenkin lähes aina identtinen sarjaohjelmien kanssa. Paha saadaan kiinni ja tuomitaan rangaistukseen tai teloitetaan. Eriävästä näkökulmasta huolimatta yhteistä on kerronnan niukuus. Tarinoissa pituutta rajasi todennäköisesti kertojan muisti. Lyhyt tarina esitettynä vain ydinkohdintaan on helpompi muistaa kuin pitkä ja polveileva. Ihmisen työmuisti näyttää melko suppealta, vain neljän yksikön mittaiselta, mutta se sallii kuitenkin eri yksiköitten liittäminen yhteen, aikaisemman tiedon jatkoksi<sup>2</sup>. Televisiossa tarinaa rajoittaa ohjelman kesto. Vaikka 1970-luvulla amerikkalainen Universal-tuotantoyhtiö kokeilikin erityisessä Saturday Night-sarjassaan puolentoista tunnin mittaisia poliisisarjoja (*Columbo*, *Sheriffi McCloud*, *Poliisipäällikkö McMillan ja vaimo*), yleensä kunkin osan kesto ilman mainoksia on enimmillään 45 minuuttia. Tämä aika ei salli kovin kaareilevia juonenkulkuja. Mainosrahoitteisessa tuotannossa tarinan rungon sommittelulle asettavat myös mainoskatkot ehdot. Mainoskatkon alkessa ohjelman jakson on päätyttävä vähintään lievään nousuun, esimerkiksi sankari jää kiperään tilanteeseen tai hän on löytämässä uuden johtolangan. Näin pyritään takaamaan se, että katsoja näkee myös mainokset, koska hän ei malta vaihtaa kanavaa edes mainosten ajaksi nähdäkseen heti katkon jälkeen seuraavan ongelman ratkaisun. Huomattavan sisällöllisen muutoksen aikakausi näyttäisi olevan 1970-luku. Kun siihen asti tehtiin jännityssarjoja, joiden juoni rakentui ovelien ryöstöjen varaan (*Veijareita ja pyhimyksiä* [The Persuaders]; *Arsené Lupin, Pyhimys* [The Saint]), uudet sarjat käsittelevät vain murhia tai muita väkivallantekoja. Myös *Salaiset kansiot* käsittelee enemmän kuolemaa kuin muut, vanhemmat scifisarjat. Väkivalta ja salaliittoteoria ovat myös jossain määrin selkeämmin esillä *Babylon 5:ssä* kuin esimerkiksi vanhassa *Star Trekissä*.

Jännityssarjoissa tavataan seuraava henkilögalleria:

1. Päähenkilöpari A, jonka toiminnan suunta on perusteiltaan yhtenevä.
2. Heidän vastustajansa B, joka saattaa olla yksittäinen henkilö tai ryhmä.
3. A:n esimies, joka antaa tehtävän pääparille sekä hyväksyy näiden toiminnan
4. Sivullisryhmä C, joka auttaa A:ta rikoksen selvittämisessä. C:n koko voi olla pieni tai suuri.

Varkaita ja murhamiehiä koskevissa historiallisissa tarinoissa henkilögalleria on samansuuntainen, mutta tärkeimmäksi toimijaksi niissä nousee varas tai murhaaja, B. Moniin varastarinoihin on lisäksi liitetty yliluonnollista toimintaa, esimerkiksi uskomus siitä, että jos murhaaja syö tietyn määrän ihmissydämiä, hän kykenee lentämään tai ihmisen talista tehdyllä kynttilällä on taikavoimia. Säälimätön murhamies omaa samalla vampyyrikykyjä, sillä häntä ei saa hengiltä kuin hopealuodilla.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kts. esim. Huuskonen, s. 177 ed.

<sup>2</sup> Saariluoma, s. 133 ed.

<sup>3</sup> Simonsuuri 1984b, s. 229 - 254.

Pelkistettynä jännityssarjojen sisältö voidaan kuvata seuraavien vaiheiden mukaan:

1. Tehdään rikos tai epäillään tehtävän rikos, joka on lakien vastainen.
2. Poliisien edustajana päähenkilöpari ryhtyy selvittämään rikosta.
- 3a. Rikollinen saadaan kiinni ja häntä rangaistaan.
- 3b. Rikollista ei saada kiinni.

Dokumentteihin rinnastettavissa historiallisissa tarinoissa kertomuksen kohteena on yleensä joko kuuluisa henkilö tai tapahtuma, mutta osa muistiin merkityistä paikallistarinoista käsittelee kuitenkin melko vähäpätöisiä tapahtumia. Historiallisten tarinoiden suhde folkloreeseen on useissa tapauksissa kiistanalainen, koska osa niistä näyttää noudattavan tavanomaisen muistelun sääntöjä, mutta useissa tapauksissa niissä toistuu kiteytynyt kaava, joka sijoitetaan milloin mihinkin yhteyteen.<sup>1</sup> Edellisessä luvussa tässä yhteydessä mainitut sarjat eivät sinällään täytä stereotyyppien kaavaa, mutta esimerkiksi sarjojen *Veijareita ja leijona* sekä *Väylä ja valta* kertomat yksittäiset tarinat muuttuvat yhteisölliseksi perinnöksi sen jälkeen kun ne television välityksellä nostetaan kansan tietoisuuteen. Sama tilanne on niin sanottujen aitojen poliisisarjojen suhteen. *Lain nimessä* ja *Highway Patrol* ovat erittäin lähellä henkilökohtaista muistelua. Jotkin niitten sisältämistä tarinoista muistuttavat lyhydessään ja mitääänanomattomuudessaan tarinaperinnettä, joka ei ammenna itseensä vanhoja, pysyviä arvoja tai opetuksia. *Veijareita ja leijona* nostaa myös näkösillemme hyvinkin henkilökohtaisen ja pieniin asioihin paneutuvan historiantutkimuksen, kuten mikä oli ruskien merkitys Suomen itsenäistymisvaiheissa.

Tämän tyyppisten historiallisten tarinoiden sekä vastaavien ohjelmien päätarkoituksena voisi pitää sitä, että ne antavat menneisyydelle kasvot. Ne opettavat kuulijoitaan ja katsojiaan personifioimaan menneen ajan. Myös sata, viisisataa ja tuhat vuotta sitten ihmiset yrittivät elää mahdollisimman täydesti omaa elämäänsä ja heitä ajoivat eteenpäin pohjimmiltaan ne samat vaistot ja vietiit, joita meilläkin heidän jälkeläisillään edelleen on. Tuhooja-, vainolais- ja murhamiestarinoissa taas nähdään, että oikeus saa lopulta voiton ja ehkä varsinkin vanhat murhamiestarinat Robin Hood-maisine teemoineen yrittivät vakuuttaa, ettei tavallisella ihmisellä ollut murhamiehistä huolta, vaikka he maaseudulla elivätkin virkavallan suojelun ulottumattomissa. Pahamaineisimmatkin ryöstäjät puolustivat heitä, ryöstivät rikkaita ja antoivat köyhille. *Lain nimessä* ja *Highway Patrol* jatkavat tätä samaa, todellisen elämän kaapuun kiedottua fiktiivistä opetusta. Vaikka (amerikkalainen) suurkaupunki onkin varsinkin iltaisin ja öisin rauhaton, alueella jatkuvasti kiertävät poliisipartiot pystyvät ohjelmien antaman kuvan mukaan usein jo ennakoitua estämään vakavat levottomuudet. Osa levottomuuksista voidaan jo estää ennen niitten ilmestymistä edes Yhdysvaltain mantereelle. Tätä uskoa pönkittää aiemmin televisiotuottajana toimineen Stephen J. Cannellin juontama *Punainen linja* (US Customs Classified MTV3), joka kertoo tulliviranomaisten tekemistä onnistuneista takavarikoista. Sama funktio on poliisi- ja jännityssarjoilla. Vaikka varkauksia, murtoja ja murhia tapahtuukin, sarjoissa tekijät saadaan aina kiinni ja vastuuseen teostaan. Skotlannin televisioyhtiön tuottamassa pisteohjelmassa *Hiljaisuus Lockerbyn yllä* haastatellut attentaatissa kuolleiden omaiset näyttivät erityisesti haluavan sitä, että lentokoneen räjäyttäneet terroristit saataisiin tuomittua. Osa ohjelmista kuitenkin hyökkää aikaisempaa selvemmin yhteiskuntaa vastaan ja asettaa samalla kyseenalaiseksi ne arvot, joita ohjelmien on totuttu pönkittävän. *Kova laki*, erityisesti tuotantokauden 1997 jaksot, sekä *Kylmä rinki (Oz)* osoittavat tämän selvemmin. *Kovassa laissa* kritiikin kohteena on yhdysvaltalainen oikeuslaitos, joka asianajajien tekemien sopimusten sekä perustuslain takaaman yksilönsuojan vuoksi usein näyttää epäonnistuvan rankaisussaan. *Ozissa* kritiikin kohteena on koko vankilalaitos sekä erityisesti kuolemantuomiot. Hieman samaa rakennetta on nähtävissä *Ozin* suunnittelijan ja käsikirjoittajan Tom Fontanan toisessa sarjassa *Homicide-pelon kadut*, jossa kritiikki kohdistuu poliisin yleiseen voimattomuuteen. Näissä sarjoissa toimii samalla vankka vieraannuttamisefekti, foucault'mainen transgressio, joka kuitenkin toimii hieman toisin kuin mitä Dan Steinbock omassa tutkimuksessaan anti-illusionismiksi kutsumallaan tarkastelutavalla ymmärtää.<sup>2</sup> Steinbock näkee anti-illusionismissa miltei poliittisen ulottuvuuden elokuvakerronnan uudistajana, mielestäni *Ozissa* katsojan suora puhuttelu, jossa pyöratuolissa istuva vanki kommentoi tapahtumia suoraan kameralle, merkitsee kertojan palauttamista sarjaformaattiin. Suoraan kameralle ja katsojalle suunnattu puhe on yksinoikeudellisesti kuulunut television 'totuuden kertojille', kuuluttajille, uutistenlukijoille ja ajankohtaisohjelmien toimittajille. Edelleenkin on poikkeuk-

<sup>1</sup> Lehtopuro, s. 46.

<sup>2</sup> Steinbock 1983, s. 236 ed.

sellista, että uutisissa haastateltava puhuisi suoraan kameralle.<sup>1</sup> *Ozissa* ohjelman reaalisuutta pyrittäneen korostamaan juuri suoralla kerronnalla. Tässä yhteydessä brechtiläinen vieraannuttamisefekti toimiikin siis päinvastoin: se ei vieraannuta katsojaa itse ohjelmasta, vaan tuo sen lähemmäs teemalla ”kun puhun suoraan teille, olen yhtä luotettava kuin uutistenlukija ja kerron vain totuuden”. Sarja saa tällöin samankaltaisen suoran puhuttelun mekanismin kuin henkilökohtainen kerronta.<sup>2</sup>

Historiallisille tarinoille sekä samaan luokkaan kuuluville televisio-ohjelmille ovat yhteisiä seuraavat seikat: historiallisen tarinan tapahtuma-aikaa ei yleensä ole määritelty. Se voi olla kaukainen menneisyys, mutta eräät tapahtumat ovat sattuneet kertojan elinaikanakin tai tarinassa mainittu henkilö on vielä elossa. Televisiosarjoissakaan ei tapahtuma-aikaa ole annettu, vain *Kovassa laissa* annetaan päivämäärät, jotka kuvaavat tutkinnan edistymistä, mutta tapahtumavuotta ei siinäkään sarjassa näytetä. Henkilöiden vaate-  
tuksesta ja lavasteista voi päätellä tarinan tapahtuvan suunnilleen nykyaikana, mutta juoneen itseensä ajalla ei ole merkitystä. Poikkeuksena tästä ovat eräät jännityssarjat, kuten *Lahjomattomat*, jotka liittyvät kiinteästi Yhdysvaltain kieltolain aikaan. Näissä kuitenkin aika on sikäli määräävä tekijä, ettei kyseistä juonta voi irrottaa tuosta ajasta nykyisyyteen. Tavallisinta kuitenkin on se, ettei ajallista ehtoa ohjelmissa ole. *Veijareita ja leijona* sekä *Väylä ja valta* kuvaavat vanhaa aikaa, edellinen Suomen itsenäistymistä, jälkimmäinen taas luo katsauksen tiestön historiaan ja on siinä mielessä yhtenevä toimittaja Eero Silvastin aiemman vastaavan historiallisen sarjan *Kirkko keskellä kylää* kanssa. *Veijareita ja leijona* pyrkii tietoisesti häivyttämään ajallisen eron nykyisyyden ja menneen välillä, kun taas *Väylä ja valta* on enemmän kiinni nykyajassa.

Jaoteltuna fiktiosarjojen henkilöjako on seuraava:

ohjelma	subjekti	objekti	vastaanottaja	vastustaja	lähettäjä
<i>Kahden keikka</i>	yksityisetsivä	oikeus	rikosoikeus	rikollinen	asianajotoimisto
<i>Hill Street Blues</i>	eri poliisit	järjestys	rikosoikeus	yl. pikkurikollinen	Hill Streetin poliisiasema
<i>Lain nimessä</i>	partipoliisit	järjestys	poliisipäivystys	yl. pikkurikollinen	poliisipiiri
<i>Highway Patrol</i>	maantiepoliisit	lainkuuliaisuus	poliisipäivystys	kuka tahansa liikennesääntöjä rikkova	Liikkuvan poliisin päivystys
<i>Kova laki</i>	etsivät ja syyttäjälaitos	järjestys	rikosoikeus	murhaaja	poliisipäällikkö, syyttäjien esimies
<i>Miami Vice</i>	huume-etsivät	järjestys	huumeyksikkö	yl. huumerikollinen	poliisipäällikkö
<i>Kylmä rinki</i>	vangit	järjestyksen vastustaminen	rangaistuslaitos	järjestäytynyt yhteiskunta	rikosoikeus
<i>Jännitystarina</i>	rikollinen	lainvastainen toiminta	yleensä tavallinen kansa	viranomaiset tai kansa	tavallinen kansa

Taul. 2. Jännityssarjojen ja -tarinoiden tematiikka

Taulukkoa tarkastellessa huomaa subjektin halun kohdistuvan yleensä järjestyksen säilyttämiseen. *Kylmän ringin* objektikategoriaa on tarkasteltu tässä niin sanotun järjestyneen yhteiskunnan puolelta. Vankien subjektiivinen halu ei niinkään ole järjestyksen vastustaminen kuin yhteiskunnan sääntöjen ja lakien

<sup>1</sup> Vrt. Hietala 1996, s. 62 - 63.

<sup>2</sup> Todellisuusilluusion kumoamisesta mainittakoon sarja *Sairaan syke* (St. Elsewhere, MTV3), jonka viimeisessä jaksossa selvisi, että kaikki sarjan tapahtumat olivat poliklinikan penkille nukahtaneen pojan unta. Tämä epäkonventionaalinen ratkaisu vesitti koko sarjan luoman todellisuusilluusion. Vaikka aluksi annettiin ymmärtää, että kaikki nähty olisi voinut tapahtua, loppuratkaisussa se kumottiin. Mielenkiintoista oli nähdä, miten tämä vaikutti taannehtivasti koko sarjaan. Veijo Hietalan mukaan ”tuntui, että meitä katsojia on petetty” (henk.koht.tiedonanto, 11.2.97)

noudattamatta jättäminen.<sup>1</sup> Yleensä sarjat opettivat yhteiskunnalliseen vastuuseen sekä järjestyksen säilymiseen. Historiallisten tarinoitten vastaavat tarinatyyppit ovat näitten tavoitteiden kanssa yhdenmukaiset. Kertomukset murhamiehistä ja varkaista päättyvät useimmiten oikeuden voittoon, vain sellaiset tapaukset, joissa väärintekijän aiheuttama haitta ei niinkään kohdistunut kaikkiin ihmisiin kuin vain yläluokan jäseniin, päättyvät joskus rikollisen voittoon (tavaran tasaajat). Vääränrahantekijää ei saada kiinni vaan hän jopa maksaa veronsa itse tekemillään rahoilla<sup>2</sup>. Samoin mikäli laki katsottiin selkeästi kertojan oikeustajua loukkaavaksi, lakia kiertänyt ei yleensä saanut rangaistusta.<sup>3</sup> Mikäli murhaaja selkeästi uhkaa myös tavallista kansaa, tarinoissa yleensä painotetaan hänen saamaansa rangaistusta. Rakenne on vastaava myös sarjoissa: *Veijareita ja pyhimyksiä* sekä *Lupin* toimivat molemmat jossain määrin lain ulkopuolella, saman tyyppisistä elokuvista kuuluisin lienee George Roy Hillin *Puhallus* (The Sting), jossa paikallispoliisin edustaja kuvattiin tyhmäksi ja huiputettavaksi. Rangaistukseksi yläluokan ihmiselle riitti se, että hänen omaisuutensa vietiin. Myös eräissä *Miami Vicen* jaksoissa huumekauppiiaan pidättämisen sijaan hänen omaisuuteensa kajottiin. Historiallisissa jännitystarinoissa sekä sarjoissa yhteinen ominaisuus on myös yhteiskunnan staattisuus. Säännönmukaiseen elämäntapaan on aiheutunut särö, jonka oikaisun jälkeen tuloksena on taas ehyt jatkumo. Liioin ei pohdita tekojen perimmäisiä funktioita eikä sitä, mitä väärintekijälle tapahtuu rangaistuksen jälkeen. Mikäli tähän aiheeseen puututaan, syynä on silloin se, että vankilasta vapautunut rikollinen jatkaa entisiä puuhiaan. Television jännityssarjoille tyypillinen lähtökohdatilanne on se, että tuomion kärsittyään henkilö vapautuu vankilasta. Vapautuminen tuottaa jo ennakkoon poliiseille aavistuksen siitä, että vapautunut jatkaa entistä toimintaansa. Näin tapahtuukin, ja juttu päättyy yleensä tämän ihmisen väkivaltaiseen kuolemaan. Näin tarinat ehkä tiedostamattomasti osoittavat, etteivät ihmiset miellä vankeusrangaistuksen muuntavaa vaikutusta, vaan rikollinen säilyy rikollisena eikä yhteisö voi vapautua hänen aiheuttamastaan uhasta muutoin kuin rikollisen kuoleman kautta. Huomattavin ero televisiosarjojen ja tarinoitten välillä on näkökulmassa. Vaikka rikollinen uhkaakin yhteiskuntaa, kerronta liittyy juuri häneen. Kansanlaulupohjaisessa kertomuksessa Pohjanmaan häyjistä muistetaan edelleen Antti Isotalo ja Rannanjärvi, kun taas vallesmanni on täysin sivuosassa. Sarjat liikkuvat aina määrättyjen poliisien ympärillä, poikkeuksen tekee vain *Arsené Lupin*. Tilanne on sama myös aihetta käsittelevien yksittäisten ohjelmien kohdalla.

Paikallistarinoita vastaavat *Metsolat* ja *Kotikatu* eivät esittele sen enempää merkittäviä tapahtumia kuin kuuluisia henkilöitäkään. Erityisesti *Metsolat* samoin kuin sen teemallista juonta edeltänyt *Rintamäkeläisetkin* toiminevat vain eräänlaisina maalaiselämää muistelevien katselijoiden menneen elämän muistuttajina. *Metsoloitten* kotiseutuhenkisyys liittyy ohjelman kuvaamiin moniin elämän kannalta huomattaviin vaiheisiin: maatilasta siirtymisen pois maitotaloudesta kohti matkailua, häihin, lasten kasvamiseen ja kuolemaan. *Kotikatu* muistuttaa tässä *Metsoloita*. Alkuvaiheen ylimitoitettut ja kaukana reaalisuudesta olleet henkilöahmot tuotiin lähemmäs tavallisen ihmisen elämää, jolloin myös sarjan katsojaluvut alkoivat nousta. *Rintamäkeläisistä Kotikatuun* nähdään samalla yhteiskunnallinen kehitys. 1970-luvun *Rintamäkeläisissä* maaseudun elämä näytti vielä kutakuinkin vakaalta ja huolta aiheuttivat pääosin vain katokorvaukset ja viljelyalan käyttö. *Metsoloissa* rakennemuutos oli jo tyhjentänyt maaseudun eivätkä vanhat elinkeinot enää elättäneet kaupunkien ulkopuolella asuvia. *Kotikadussa* oli siirrytty jo kokonaan keskusta-elämään eikä sarjan henkilöahmoja enää yhdistä maaseutuun kuin muutamat siellä asuvat sukulaiset, joista sarjassa silloin tällöin puhutaan. Paikallistarinoiksi nämä sarjat voi laskea sikäli, ettei niiden tapahtumissa ole mitään koko valtakuntaa koskettavaa. Sarjoissa ei tehdä historiaa, vaan eteen tulevat sattumukset ovat pienenhököjä koko yhteisön mitassa, vaikka erät niistä voivatkin johtua koko yhteiskuntaa ravistelevista muutoksista.

ohjelma	subjekti	objekti	vastaanottaja	vastustaja	lähettäjä
<i>Kotikatu</i>	kaupunkilaisperheet	optimielämä	kaikki ihmiset	kaupunkielämän vastoinkäymiset	tavallinen elämä
<i>Metsolat</i>	kaupungistuvat maalaisperheet	optimielämä	kaikki ihmiset	rakennemuutoksen synnyttämät vaikeudet	menneeseen pohjaava elämä

<sup>1</sup> Tehdessäni itse vankilatyötä vuosina 1990- 91 tapaamieni vankien kanssa käydyt keskustelut osoittivat, että vangit eivät niinkään vastustaneet rangaistusta sinänsä, vaan tuntuivat ymmärtävän sen, mutta heidän kritiikkinsä kohdistui enemmän rangaistuslaitoksen luonteeseen, sen sääntöihin sekä täydelliseen vapauden menetykseen.

<sup>2</sup> Simonsuuri 1984b, s.234.

<sup>3</sup> Tästä esim. kertomukset sotaväen pakko-otosta.

<i>Rintämäkeläiset</i>	maalaisperheet	optimielämä	kaikki ihmiset	maalaiselämän vastoinkäymiset	nykyisyyteen pohjaava elämä
<i>paikallistarina</i>	yl. maalaisperheet	optimielämä	kaikki samassa tilanteessa olevat ihmiset	elämän yleiset vastoinkäymiset	sen hetkiseen nykyisyyteen pohjaava elämä

Taul. 3. Paikallistarinoitten tematiikka

Uskomustarinoissa juonen lähtökohta-asetelma muistuttaa huomattavasti historiallisia tarinoita. Erona on vain se, että näissä toimitaan supranormaalien olentojen kanssa. Tarinan alkusysäyksenä on niissäkin yhteisöön syntynyt epäjärjestys, joka useimmiten on ihmisen itsensä aiheuttamaa. Syynä voi olla välinpitämätön käytös, kuten kiroilu tai pirun kutsuminen; ahneus, jolloin ihminen myy sielunsa pirulle; tai normien noudattamatta jättäminen, jolloin yliluonnolliset voimat tulevat hakemaan hyvitystä. Vanhojen tarinoitten ja yliluonnolliseen liittyvien televisio-ohjelmien välillä on näyttänyt tapahtuneen sellainen siirtymä, joka voidaan selittää historiallisella muutoksella. Menneen ajan pimeistä metsistä yliluonnolliset olennot ovat siirtyneet avaruuteen, joka on metsän tavoin pimeä, ääretön ja pelottava. Tietäjien ja noitien sijaan on tullut uskolla parantajia ja luontaisterapeutteja. Kuitenkaan tieteen ja ihmisten maailmankuvan kehittyminen ei ole suoraan vaikuttanut siihen, että yliluonnollinen aines poistuisi. Puhtaan skeptistä ohjelmaa ei televisiosta juuri ole nähty. Lähes koko paranormaalii keskittyvä tarjonta pitää ilmiöitä ainakin jossain määrin totena ja vaikka studioon olisi kutsuttu tiedemies kertomaan tieteellisen maailmanselityksen mallista, hänelle ei yleensä anneta viimeistä sanaa. Kuitenkin Suomen television paranormaalieita ilmiöitä käsittelevä ohjelmisto on verrattain vähäistä, esimerkkinä mainittakoon vaikka Saksan Liit-totasavalta, jonka valtakunnalliselta kanavalta annetaan aamulähetyksen yhteydessä myös päivän horoskooppi. Suomessa toistaiseksi vain Neloskanava on esittänyt *12 huonetta*-nimistä sarjaa, joka on käynyt läpi eri horoskoopimerkkien luonteenomaisuuksia.

Nykyajan uskomustarinat näyttävät ajan myötä saaneen lisää kohtalonuskoista sisältöä. Syynä tähän saattaa hyvin olla lähestyvä vuosituhannen vaihe, joka näyttää olevan jollain tavoin uhkaava. Varsinkin uskovaisten keskuudessa tämä keskustelu kulminoituu olettamukseen Jeesuksen toisesta tulemisesta vuosituhannen vaihteen yhteydessä.<sup>1</sup> Kuten edellä nähtiin, aika on puhtaasti kulttuurinen tuote, mutta siitä huolimatta suuriin ajallisiin tilanteisiin, kuten vuosituhannen vaihtumiseen, halutaan liittää mystisiä aineksia. Kukaan ei näytä juurikaan pohtivan sitä, miksi Jeesus noudattaisi ihmisten kehittämää ajanlaskua toisen tulemisensa yhteydessä. Kun vielä 1970-luvulla *Tieteen tavoittamattomissa*-ohjelmasarja samoin kuin kymmenkunta vuotta uudempi *Arthur C. Clarkin salaperäinen maailma* (*The Mysterious World of Arthur C. Clarke*) pohtivat maailman selittämättömiä ilmiöitä puhtaan analyttisesti, myöhempiin tuotantoihin on tullut mukaan vahva eskatologinen leima. Ufot eivät pelkäästään vieraille planeetallamme, vaan ne vaikuttavat suoraan ihmisten elämään ja voivat jopa uhata koko elämänmuotoamme. Tämä piirre on leimaa-antava koko Juhan af Grannin ufoelokuvatuotannolle ja viitteitä siitä on myös *Ääri-ajoilla*-sarjassa. Jälkimmäisessä eletään usein tilanteissa, jossa humanoidit pyrkivät joko alistamaan tai tuhoamaan ihmiset. Vuosituhannen vaihe siis koskettaa sekä eräitä uskovaisia kuin myös suurehkoa osaa muustakin väestöstä. Samoin sellaiset julkaisut kuin Francis Fukuyaman historian loppua enteilevä katsaus voivat synnyttää käsityksen myös ajan totaalista päättymisestä, vaikka Fukuyama ei sitä tarkoitaakaan.<sup>2</sup> Joka tapauksessa yksi aikakausi on päättymässä. Toinen huomattava syy hyökkäävien humanoidien aiheuttamalle uhalle saattaa olla nykypäivän trendikäs elämä. Vuonna 1749 syntyneen ranskalaisen tähtitieteilijä Pierre Laplacen toteamusta vapaasti lainaten ihmiset eivät enää tarvitse Jumala-hypoteesia. Käsitys elämästä luojajumalan käsien jälkinä ei sovi markkinatalousyhteiskuntaan, mutta samalla käsitys elämästä itsesyntyisenä prosessina tuntuu vaikealta. Fred Hoylen aikoinaan esittämän panspermia-mallin mukaan ihmisuus on helpointa selittää toisplaneettaisten synnyttämänä kokeiluna, joka voi päättyä milloin tahansa kokeenjohtajan niin halutessa.<sup>3</sup> af Grannin *Exoduksessa* tämä teema on varsin vahvasti esillä.<sup>4</sup> Tässä törmätään jälleen ihmisen tarpeeseen löytää kaikelle toiminnalle kausaalinen syyketju, ja

<sup>1</sup> Kts. esim. helsinkiläisen Kristillisen keskuksen ilmoittelua päivälehdissä vv. 1997 - 1998.

<sup>2</sup> Tarkemmin kts. Fukuyama.

<sup>3</sup> Hoylen alkuperäiseen malliin tosin kuului vain komeettojen aiheuttama elämän alkuhedelmöittäminen.

<sup>4</sup> Tämä malli ei kuitenkaan selitä elämän alkuperää. Käsitys vierasplaneettaisten kokeesta siirtää elämän synnyn vain toiselle planeetalle. Looginen ongelma tässä on se, että mikäli toisella planeetalla on syntynyt itsellisesti elämä, sama on voinut tapahtua myös Maassa. Tämä ehto kuitenkin unohdetaan eikä esimerkiksi *Exodus* puutu lainkaan



oikeastaan *Exodus* voitaisiinkin tältä pohjalta sijoittaa jopa myyttiseksi ohjelmaksi, koska se pyrkii valottamaan elämän synnyn probleemaa. Markkinayhteiskunnassa ihmisen elämänhallinta on siirtynyt maailmantalouden sfääreihin, jotka eivät enää ole yksilön ratkaistavissa. Vaihtoehtoisista terapioista ja parapsykologisista ilmiöistä pyritään paitsi hakemaan sisältöä elämään myös saamaan sitä jännitystä, joka nykypäivänä tavallisesta elämästä puuttuu. Nämä seikat lienevät eniten ohjanneen lajiin liittyviä televisio-ohjelmia kohti uutta suuntaa. Uskomustarinoitten ja sarjaohjelmien välillä näkyy seuraava yhteys:

ohjelma	subjekti	objekti	vastaanottaja	vastustaja	lähettäjä
<i>Täysi kuu</i>	ihminen	yliluonnolliset ilmiöt	muut ihmiset	tiede	paranormaalit kokemukset
<i>Exodus</i>	humanoidit	maailman-herruus	ihmiskunta	ihminen	kokeenjohtaja
<i>Ääriajoilla</i>	humanoidit tai tekniikka	ihmisten hyväksikäyttö	ihmiskunta	ihminen	toisplaneetta-laiset tai tiedemiehet
<i>Salaiset kansiot</i>	ihminen	lainrikkajat	lain valvojat	ei-ihminen	toisplaneetta-laiset
<i>Oudot ilmiöt</i>	ihminen	yliluonnolliset ilmiöt	ihmiskunta	ei-ihminen	paranormaalit kokemukset
<i>V</i>	humanoidit	ihmisten hyväksikäyttö	ihmiskunta	ihminen	toisplaneetta-laiset
<i>uskomustarina</i>	supranormaali	ihmisten hyväksikäyttö	yksilö, joskus ryhmä	ihminen	vainajahenget tai vastaavat

Taul. 4.: Uskomustarinoitten tematiikka

Taulukon mukaan ohjelmat jakaantuvat kahteen pääryhmään. *Salaiset kansiot*, *Oudot ilmiöt* sekä *Täysi kuu* ovat puhtaan ihmislähtöisiä ohjelmia. Niissä päätoimijoina ovat ihmiset. Osa *Outojen ilmiöitten* tarinoista sijoittuu supranormaaliin maailmaan, esim. kummittelutarinat, mutta niissäkin pääpaino on yksilön kokemuksilla. *Täydessä kuussa* ei edes pyritty kartoittamaan henkimaailman ontologiaa, vaan keskityttiin lähinnä paranormaaleihin ilmiöihin kuten ennustamiseen ja ihmeperantamiseen. Molempien sarjojen sisältö on uskomustarinoitten luokassa sijoitettavissa parantavista noidista kertoviin tarinoin. *Salaiset kansiot* liikkuu hieman kahden pääluokan välimaastossa. Toisaalta niissä subjektina on selkeästi ihminen ja perinteessä ne ehkä jossain määrin vastaavat pirun karkoituskertomuksia. Subjektien tehtävänä on torjua paranormaalien ilmiöitten aiheuttama haitta. Myös joissain *Ääriajoilla*-sarjan ohjelmissa painotus on selkeä maallinen varoitustarina: liian pitkälle menevä tekniikka voi aiheuttaa yllätyksiä, joilla on kohdalokkaat seuraukset. Nykypäivän tietotekniikka nähdään muutoinkin usein lähes yliluonnollisena uhkana. Liian pitkälle menevä tietokoneellistuminen aiheuttaa jo ongelmia ihmiskunnalle tietokoneitten joko kieltäytyessä tottelemasta annettua käskyä tai niiden ryhtyessä soveltamaan ohjelmia omin päin. Muutamassa *Ääriajoilla*-sarjan ohjelmassa tavataan selkeä yhdysside pirun ja tietokoneen välillä. Kun perinteessä piru saapui paikalle sitä uhmatessa tai kutsuttaessa, väärä näppäinkomento tai tietokoneen säätimien synnyttää sen vastarinnan. Klassinen esimerkki tästä on *Avaruusseikkailu 2001*:n Hal-tietokone. Kehittynyt tietokone mielletään eläväksi, mutta samalta siltä puuttuvat yleisen elämän tuntomerkit, tärkeimpänä liikuntakyky.<sup>2</sup>

Aarretarinat muodostavat uskomustarinoitten osan, jonka esiintymisen nykyisin on varsin vähäistä. Muutamissa *Ääriajoilla*-sarjan osissa juuri tietotekniikan kehitys synnyttää menestyksen mahdollisuuden: taatakseen menestyksen tulevissa vaaleissa poliitikko käyttää konetta tulevaisuuden näkemiseen, mutta joutuu tämän vuoksi vaikeuksiin. Nämä tarinatkin ovat enemmän varoitustarinoita. Ihmisen ei pidä ylittää niitä rajoja, joita hänelle on annettu. Eräissä sarjan osissa ihminen luovuttaa osan itsestään, esimerkiksi sielunsa, avaruusolennoille näiden luvattua hänelle hyvän korvauksen. Kysymys ei tällöin kuitenkaan ole puhtaasta aarretarinasta. Entisaikaan raha-aarteita oli tapana kaivaa maahan suojaan ja niiden

elämän synnyn kokonaisprobleemiin. Ihmisille näyttää kuitenkin olevan helpompi ymmärtää se, että elämä on siirtynyt tänne jostain muualta. Samaa teemaa käsitteli jo Stanley Kubrickin scifielokuva *2001 - avaruusseikkailu*.

<sup>1</sup> Salaiden kansioitten toisesta tuotantokaudesta alkaen. Ensimmäinen tuotantokausi käsitteli enimmäkseen normaaleja ilmiöitä, jotka olivat valtionhallinnon aiheuttamia.

<sup>2</sup> Vrt. Emmeche, s. 33.

löytyminen saattoi synnyttää aarretarinoita. Samalla aarteiden saamiseen liitettiin erilaisia maagisia velvollisuuksia, muun muassa lapsen uhraaminen<sup>1</sup>, joka teema löydetään myös Vanhasta testamentista. Saadakseen Jumalan aarteen (armon) osakseen Abraham on uhraamaisillaan poikansa Iisakin. Yleensäkin aarteen saaminen on tehty tarinoissa niin vaikeaksi, että sen saaminen on miltei mahdotonta. Mikäli aarre löytyy helposti, sen löytäjää voi kohdata kirous. Ei liene liioiteltua olettaa, että nykyajan aarretarinat ovat siirtyneet käytännön elämään. Lotto, vedonlyönti ja pörssikeinottelu korvaavat entisaikojen rahakätköjen etsinnän. Aarteiden etsintää ei enää pidetä tarinoinnin kannalta mielekkäänä, ellei kyse ole myyтин vahvistamisesta (esim. elokuva *Kadonneen arkin metsästäjät* tai sen jälkeen syntyneet puhtaan seikkailukertomukset).

Huomattava on myös uskonnollisen aineiston karsiutuminen. Papisto, jolla perinteessä on oma roolinsa paholaisen karkottamisessa, on sivuutettu sarjoissa täysin. Heidän tilalleen ovat tulleet tiedemiehet ja sotilaat, jotka omaavat nykyaikaiset keinot pahan voimien nujertamiseen. Koko aineistossa ei ollut yhtäkään osaa, jossa uskonnon merkitys olisi korostunut. Vain yhdessä *Äärraajoilla*-sarjan osassa ihmiset kokoontuivat pastorin johdolla kirkkoon tekemään suunnitelmia humanoidien kukistamiseksi, mutta kokoonkutsujana tai toimijana ei siinäkään ollut pastori itse. Sarjassa ihmisyyhteisö joutui tekemään joukkoitsemurhan estääkseen humanoidien toiminta ja kirkosta haettiin lähinnä sielullista voimaa itsemurhan suorittamiseen. af Grannin ohjelma sisälsi uskonnolliseksi luokiteltavaa aineistoa, mutta hänenkin kantansa oli se, ettei kirkko eikä vanha pyhä kolmiyhteys pysty pelastamaan ihmiskuntaa odotettavissa olevalta katastrofilta.

Elämän maallistuminen näkyy myös legendatyypisen ohjelmiston vähytenä. Vaikka erityisesti amerikkalaisessa tuotannossa Jumalan apuun pyritään turvaamaan usein, juonen kannalta se on kuitenkin epäoleellista. Yleisradion tuotannossa olevat hengelliset ohjelmat, kuten *Sielun peili* ja *Credo*, eivät ole puhtaita legendaohjelmia, vaan keskusteluohjelmia, joissa etsitään arkipäivän tilanteisiin hengellistä ratkaisua. Varsinkin *Sielun peilin* sisältö liikkui joskus varsin kaukana hengellisestä temasta eivätkä ohjelmassa esiintyneet vieraatkaan aina olleet uskoa tunnustavia. Legendoille tyypillistä moraalista opetusta sen sijaan sisältyy moneenkin ohjelmaan, mutta niiden viitekehys on maallinen. Esimerkiksi lastensarja *Pieni talo preerialla* (Yle) korosti oikean elämän merkitystä, joskin sen suhtautuminen puritaaniseen uskonnokäsitykseen oli joskus kriittinen. Näin ollen vain *Enkelin kosketus* oli tutkimusaikana puhtaasti legendapohjainen ohjelma, koska siinä Jumalan toiminta liittyi konkreettisesti ihmisten elämään. Legendojen sanoma rakentuu kahdesta komponentista. Ensinnäkin ne opettavat oikeaa suhtautumista jumallisiin voimiin ja toisekseen ne kertovat, miten toisiin ihmisiin pitää suhtautua<sup>2</sup>. Jälkimmäinen ominaisuus on tyypillinen myös monille tilannekomedioille, jossa niiden teema rakentuu kasvatuksellisen elementin varaan. Erityisesti tämä näkyy *Bill Cosby showssa*, jossa juonen pääteemana on eettisesti oikeanlainen elämä. *Enkelin kosketuksessa* legendojen molemmat sanomatyyppit ovat mukana ja lisäksi niillä on keskinäinen, kiinteä yhteys. Kun ihminen arvostaa ja kunnioittaa omaa elämäänsä, hän samalla toteuttaa Jumalan tahdon ja saa tämän hyvyuden osakseen. Legendatyypisessä ohjelmassa välttää epäonnistumisen kokemuksia, mutta se ei kovin paljon puutu pahojen henkien olemassaoloon. *Enkelin kosketuksen* maailmassa ihminen itse on vastuussa pahoista teoistaan. Rakenteellisesti ohjelmasta on löydettävissä seuraava tematiikka, tosin analysoitavan aineiston suppeuden vuoksi kovin pitkälle meneviä yhdistäviä päätelmiä ei voi tehdä:

ohjelma	subjekti	objekti	vastaanottaja	vastustaja	lähettäjä
<i>Enkelin kosketus</i>	ihminen	tavoitteiden saavuttaminen, suhde Jumalaan	ihmiskunta	oma tahto	Jumala
<i>legenda</i>	ihminen tai jumaluus	tavoitteiden saavuttaminen, suhde Jumalaan	ihmiskunta	oma tahto tai paholainen	Jumala

Taul 5. Legendojen tematiikka

Puhtaasti uskonnollisaiheisten ohjelmien vähyys on ilmiönä kiinnostava sen vuoksi, että sekularisoinnista huolimatta uskonnon vaikutus ihmisten elämään pysyy edelleen kiinteänä. Valtiopäivät aloitetaan

<sup>1</sup> Simonsuuri 1984a, s. 426 - 428.

<sup>2</sup> Järvinen, s. 15.

jumalanpalveluksella ja kirkon apua tarvitaan edelleen häissä, ristiäisissä ja hautajaisissa. Uskonnollisaiheiset pisteohjelmat, esimerkiksi Jeesuksen elämää koskevat draamat sekä hengelliset keskustelut, sijoitetaan televisiossa yleensä suurten kirkkopyhien, lähinnä pääsiäisen ja joulun, yhteyteen. Läpi vuoden jatkuvia sarjoja ei juuri ole. Hengellisille sarjaohjelmille on myös tyypillistä niiden lyhyt kesto. *Credo* on sarjoista jatkunut pisimpään, kun ohjelmat yleensä saavat lähetysaikaa vain muutaman kuukauden ajan. Kaupallisilla kanavilla esitetyt hengelliset ohjelmat sijoitetaan lähetyskaaviossa yleensä alku- tai loppuillan ja niiden lähetys on vielä epäsäännöllisempää kuin ei-kaupallisella puolella. Tutkimusaikana kaupalliset kanavat eivät esittäneet yhtään tämän aiheista sarjaa. Lapsille tarkoitettuja uskonnollisia ohjelmia ei Suomessa esitetä lainkaan. Ainoa poikkeus oli Helsinki-Television (PTV) taajuudella 1980-luvulla nähty vapaitten suuntien tuottama *Viikarivisio*. Legendoissa tavattavia kertomuksia kirkkoisista ja hengellisistä ihmisistä on tehty joitakin, kotimaisesta tuotannosta edustettuna ovat olleet erityisesti Uuden Valamon veljeskunta, mutta näitäkään ohjelmia ei tutkimusaikana esitetty.

Satutyypisten ohjelmien tuotanto on jo historiallisesti näyttänyt keskittyneen Yhdysvaltoihin. Varhainen eurooppalainen elokuva, kuten Lumierén veljesten tuotanto, keskittyi enimmäkseen uutistyyppisten dokumenttien tuottamiseen. Sen sijaan Yhdysvalloissa jo Thomas Edisonin yhtiö valmisti satutyypisiä näytelmäfilmejä, kuten elokuvat *Päivä amerikkalaisen palomiehen elämässä* (A Day in the Life of an American Fireman) samoin kuin jo vuonna 1903 nähtiin ensimmäinen amerikkalaisen westernlajityypin aloittajaelokuva, *Suuri junaryöstö* (The Great Train Robbery). Poikkeuksen tästä linjasta muodostaa scifielokuvien alkua, joka sijoittuu Eurooppaan, Ranskaan. Pohjoismaissa draamaelokuva-aiheet pysyivät varsin pitkään yhteiskunnallisissa aiheissa. Myöhemmin television aikakaudella saippuaopperoiden puhdas satutyyppejä kehittyi juuri Yhdysvalloissa samoin kuin tilanneko<sup>1</sup>mediat. Yhä edelleenkin pääosa satuaiheiksi luokitelluista ohjelmista tulee Yhdysvalloista ja esimerkiksi Ruotsin television tuottama *Svenssonit* (Yle) on selkeä kopio amerikkalaisesta esikuvastaan.

Satu Apon mukaan ihmesadun tekee viihteelliseksi seuraavien tekijöiden mukanaolo (tässä tiivistettynä):

- 1) Samaistumiskohteena oleva sankari, joka joutuu moniin vaarallisiin tilanteisiin.
- 2) Arkitodellisuudesta etäännyttäminen.
- 3) Sosiaalisesti tai paikallisesti poikkeava tapahtumapaikka.
- 4) Keskeisten tavoitteiden saavuttaminen.
- 5) Muodon helpotajaisuus.<sup>2</sup>

Tyypillinen esimerkki satupohjaisesta elokuvasarjasta ovat James Bond-elokuva. Kun edellä todettiin *Salainen agentti 86*-sarjan olleen Bondin parodia, Bond-elokuvat ovat jo itsessään joko parodioita muista agenttielokuvista - tai satuja. James Bond edustaa ihmemiestä, joka selviää kiperistäkin paikoista, elokuvien tapahtumapaikat ovat aina jossain eksoottisessa maassa tai jopa avaruudessa. Bond onnistuu kaikissa tavoitteissaan, myös uuden naisen valloittamisessa ja elokuvat ovat erittäin helpotajaisia. Kaikesta huolimatta näihin elokuviin liitetään jokin reaalisuusaspekti: parissa Bond-elokuvassa esiintynyt koominen sheriffi Pepperin hahmo näyttää närkästyttäneen monet Bond-elokuvien ystävät ainakin päätellen siitä kriitikoista, jota hahmoa kohtaan osoitettiin Internetin elokuvakeskusteluryhmissä. Tämä pätee myös saippuaopperoihin. Niiden sadunomaisuudesta huolimatta sarjojen sankarit ovat katsojien samastumiskohteita ja sankareihin liittyviin asioihin kytkettävä perusteeton koomisuus voidaan nähdä tällöin sankaria itseään loukkaavana. Draamahahmon samastuminen sitä esittävään näyttelijään on yleistä eikä tällöin niinkään piitata siitä, mitä lajityyppejä ohjelma edustaa. Näyttäisi siltä, että tämä samastaminen on sitä suurempaa, mitä sadunomaisemmasta ohjelmasta on kyse. *Kauniitten ja rohkeitten* näyttelijöitä on Suomessa kierrätetty esiintymässä nimenomaan roolihahmoinaan ja jo vuonna 1971, kun 1960-luvun suosittu länensarjan *Virginalaisen* (Yle) nimiosan esittäjä James Drury kävi Suomessa esiintymässä juhannusjuhilla, hän oli nimenomaan täällä roolihahmossaan. Druryyn vierailusta tehdyn dokumentin nimenäkin oli *Mies Shilosta* (Yle) sarjan tapahtumapaikan mukaan.

Tähän luokkaan kuuluvat ohjelmat ovat hyvinkin katsottuja. Tämä voisi viitata siihen, että ihmiset kaipaavat pakoa todellisuudesta, varsinkin kun saippuasarjat juoneltaan ovat ikuisesti jatkuvia. Niissä ei ole nähtävissä edes osan sisäistä variaatiota. Kun muissa sarjoissa joudutaan osan lyhyden vuoksi käyttämään ajan tiivistämistä, saippuasarjat käyttävät ajan pidentämistä. Sarjat toimivat tavallaan radion kor-

<sup>1</sup> Tilannekomedian esikuva oli tosin brittiläistä tuotantoa.

<sup>2</sup> Apo 1986, s.285.

vikkeena, jolloin niiden seuraaminen ei ole niin intensiivistä kuin muitten ohjelmien eikä niiden kuvalliseen ilmaisuun kiinnitetä paljon huomiota. Tekstin ensisijaisuus on ominaista myös tilannekomedioille, joiden hauskuus perustuu nimenomaan tekstiin. Tilannekomediat muodostavat jakson mittaisen kokonaisuuden, jossa aluksi annettu konflikti yleensä ratkaistaan. Eräissä tapauksissa sarjan tapahtumat myös jatkuvat osasta toiseen. Käsitellyssä televisiosatuaineuksessa saksalainen poliisisarja *Derrick* sekä sen kanssa samantyylinen *Kettu* (Der Alte, Yle) muodostavat hieman poikkeavan lajityypin. Molemmissa sarjoissa päähenkilönä on keski-ikä ylittänyt etsivä, jolla on kaksi apulaista. Sarjat tapahtuvat yleensä aina hienostokortteleissa ja niiden henkilöille on ominaista lähes täydellinen tunteettomuus. Murhatun avio puolisonsa löytänyt mies tai nainen pystyy heti vastaamaan rauhallisena poliisien kysymyksiin. Sarjat eivät ole kovin monipolvisia, kaikki hahmot lähes stereotyyppisiä toisistaan eikä edes mahdollisia epäiltyjä ole kovin useita. Sarjojen kuvallinen ilmaisu on myös hyvin niukkaa eikä niissä pyritä minkäänlaiseen taiteelliseen kuvakompositioon. Satujen tavoin myös satupohjaiset sarjat toistavat paitsi omia juonikuvioitaan, myös toistensa rakenteita. Struktuuritasolla *Koti kuntoon* ja *Bill Cosby* ovat täysin samanlaisia: molemmissa sarjoissa töissä tai opiskelemissa käyvät vanhemmat yrittävät kasvattaa lapsiaan. *Varustamo* sekä *Kauniit ja rohkeat* ja *Tähtitehdas* ratkovat vain kysymyksiä siitä, kuka saa kenet sekä kuka saa minä (laivayhtiön, muotitalon tai levykustantamon johdon).

Ohjelmien tematiikan monimuotoisuuden vuoksi ryhmää on selkeintä tarkastella sisällön kannalta:

sarja	tapahtuma- paikka	tapahtuma-aika	juonirakenne	päähenkilöt <sup>1</sup>	lähestymistapa
<i>Derrick</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki	ei ratkaiseva, nykyisyys	yksi konflikti	1+3+yl. 2	vakava, viihdyttävä
<i>Kauniit ja rohkeat</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki	ei ratkaiseva, nykyisyys	useampi jatkuva ihmissuhdekonflikti	5+ n. 5 + ?	vakava, viihdyttävä
<i>Tähtitehdas</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki	ei ratkaiseva, nykyisyys	useampi jatkuva ihmissuhdekonflikti	5 + 3 + ?	vakava, viihdyttävä
<i>Varustamo</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki ja autolautta	ei ratkaiseva, nykyisyys	useampi jatkuva ihmissuhdekonflikti	7 + 5-10 + usea	vakava, viihdyttävä
<i>Koti kuntoon</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki	ei ratkaiseva, nykyisyys	yleensä yksi näkyvä konflikti	5 + 2 + 1- 5	humoristinen, viihdyttävä
<i>Bill Cosby</i>	ei ratkaiseva, suurkaupunki	ei ratkaiseva, nykyisyys	yleensä yksi näkyvä konflikti	5 + 1 - 5 + ?	humoristinen, viihdyttävä
<i>Babylon 5</i>	ei ratkaiseva, avaruus	ei ratkaiseva, tulevaisuus	useampi jatkuva konflikti	osasta riippuen 5 + 2 - 5 + usea	vakava, viihdyttävä
<i>Star Trek</i>	ei ratkaiseva, avaruus	ei ratkaiseva, tulevaisuus	yksi jakson mittainen konflikti	2 + n. 5 + usea	vakava, viihdyttävä
<i>Sadut</i>	ei ratkaiseva, mielikuvitusmaailma	ei ratkaiseva, nykyisyys tai menneisyys	yksi sadun mittainen konflikti	1 + 1 + 2 - 5	usein vakava, viihdyttävä

Taul. 6. Satutyypisten ohjelmien yleispiirteet

Olen määritellyt ohjelmat viihdyttäviksi. Luonnollisesti lähes kaikki televisiosta tuleva tarjonta on jossain määrin viihdyttävää, mutta esimerkiksi *Kylmä rinki* sekä *Pimeyden sydän* eivät välttämättä täytä sitä

<sup>1</sup> Päähenkilöjaoissa luetellaan ensin varsinainen, sitten sivupäähenkilöt ja kolmanneksi avustavien päähenkilöitten määrä.

kriteeriä. Kuitenkin valtaosa ohjelmistosta tavoittelee jonkinlaisen katarttisen kokemuksen välittämistä. Tämä ominaisuus puuttuu varsinkin saippuasarjoilta, jossain määrin myös tilannekomedioilta. Näitten sarjojen ainoaksi ominaisuudeksi jää näin pelkkä viihdearvo suunnilleen samoilla kriteereillä kuin ajanvietekirjallisuuskkin, esimerkiksi Harlekiini-kirjasarja, on laskettavissa pelkästään viihdyttäväksi, ilman että sillä on mitään sitä suurempaa tavoitetta. Sarjojen koko merkitys on löydettävissä siitä, mitä sanotaan, eikä siitä, mitä jätetään sanomatta. Entäpä sitten ohjelmien muu merkitys verrattuna satujen merkitykseen. On sanottu, että satujen tulkinta älyn ja järjen keinoin voi olla täysin väärä. Satujen kerronnan katsotaan lisänneen ihmisten kykyä sietää vierautta ja käyttäytymismallien sisäistämistä.<sup>1</sup> Tätä väitettä on analysoidun aineiston valossa vaikea allekirjoittaa. Edellä siteeratun Veijo Hietalan (kts. s.63) tulkinnan mukaan *Kauniilla ja rohkeilla* olisi syvemmälle käyvä merkitys, mutta jos samalla väitetään, että saippuaoopperan rakenne sallii ohjelman silmäilyn jatkuvan katsomisen sijaan, se aiheuttaa sen, että sarjan mahdolliset syvemmät merkitykset helposti sivuutetaan. Aineiston perusteella on nähtävissä myös se, että sarjojen stereotyyppinen kuvaus pönkittää helpommin jo syntyneitä käsityksiä kuin avartaa niitä. Muoti-maailma, musiikkituotanto ja Ruotsin-laivat mielletään poikkeaviksi yhteisöiksi, joissa työskentelevät eivät noudata tavanomaisen maailman moraalisaantöjä. Tämä näkemys syntyy myös ohjelmista. Tilanne on sama sitcomien puolella. Työkaluista ja moottoreista kiinnostuneen miehen voi olettaa olevan vähemmän kiinnostunut kulttuuririennöistä ja ihmissuhteista. *Koti kuntoon* tukee tätä käsitystä. *Bill Cosby show* voi eräässä mielessä laajentaa katsojan kulttuuriorientaatiota tämän huomattaessa, että mustat amerikkalaiset elävät kuten valkoisetkin ja heillä on samoja huolia kuin valkoisellakin ylempällä keskiluokalla. Tämä rinnastus voidaan kuitenkin asettaa kyseenalaiseksi tarkastelemalla esimerkiksi mustien amerikkalaisten keskimääräistä koulutustasoa, kuolleisuutta, asuinoloja sekä yhteiskunnassa elävää rassistista ajattelua, jotka eivät välttämättä ole vastaavia. Lopulta *Bill Cosby show*kin voidaan nähdä amerikkalaisen stereotypian ilmentymänä, kuvauksesta maasta, jossa vähemmistöilläkään ei ole ongelmia. Scifikertomuksissa tilanne on samankaltainen. Uusia planeettoja etsivän retkikunnan kohtaamat vastustajat ovat aina ihmissuvusta nähden outoja ja yleensä mitä oudommasta eliöstä on kysymys, sitä luultavimmin se myös on pahantahtoinen. Ihmisenkaltaiset olennot pyrkivät sen sijaan auttamaan retkikuntaa. Tämä toiseuden uhka on ollut tuolle tarinatyyppille ominainen aina siitä asti, kun Orson Welles esitytti radiokuunnelmansa *Maailmojen sota* ja jonka jälkeen erityisesti amerikkalaisessa tuotannossa 1950-luvulta lähtien on aina korostettu vieraan vallan tuhovoimaa.<sup>2</sup>

Ihmesaduille tyypillinen rakenne pitää sisällä onnellisen lopun, tavoitteiden täyttymyksen.<sup>3</sup> Tämän ehdon täyttyminen on saippuasarjoissa kyseenalainen. *Kauniissa ja rohkeissa* ihmiset saavat toisensa, mutta myös eroavat ja muotitaloa vastaanakin juonittelaa. Tilanne on sama *Varustamossa*, jossa toimitusjohtaja Reidar Dahlén ainakin toistaiseksi on onnistunut estämään nurkanvaltauksen. Myös tuossa sarjassa erotaan eikä varustamon siirtyminen uudelle sukupolvelle perintönä ole ollut kovin yksiviivaista. Erilaisiin laittomuuksiin sotkeentuneet laivan miehistön jäsenet eivät kaikki ole edes saaneet rangaistusta, vaan jatkavat edelleen tehtävissään. Kuitenkin eräitä yleisiä positiivisia ilmiöitä voi havaita: *Kauniissa ja rohkeissa* Ridge toipui, kun häntä oli ammuttu ja samoin hänen naisseikkailunsa ovat vähentyneet. *Varustamossa* laiva on pysynyt yhtiön hallinnassa ja henkilöiden avioerotkin ovat lopulta kääntyneet vain asianomaisten omaksi parhaaksi. *Tähtitehtaassa* levy-yhtiö on pystynyt tekemään levytyssopimukset ongelmartistienkin kanssa ja yhtiö sinnittelee kelvollisesti koventuneessa kilpailutilanteessa. Selkeästi onnellinen loppuratkaisu on tilannekomedioissa sekä scifisarjoissa.<sup>4</sup>

### 5.3. Kantamuodot ja lajijakaumat

Lajijakaumalla on yhteytensä vanhaan perinteeseen. Television aikakausi ei ole tuonut tullessaan uutta kertomusperinnettä, vaan se on suhteellisen vankasti nojautunut vanhaan mallistoon. Oikeastaan se ei ole kovinkaan ihmeellistä, sillä kertomusperinteen iän huomioiden se oli jo ennen television tuloa saanut pysyvän paikan ihmisten ajattelumekanismeissa. Osassa ohjelmistoa voidaan nähdä myös vanha iltama-perinteen jälkiä. Tällaisia ovat esimerkiksi lyhyet, tavanomaiset ei-televisiopohjaiset näytelmät, yhteislaulutilaisuudet kuten *Tammerkosken sillalla*, seurataansiohjelmat kuten *Vadelmakallion iltamat* sekä taiku-

<sup>1</sup> Virtanen 1980, s. 179.

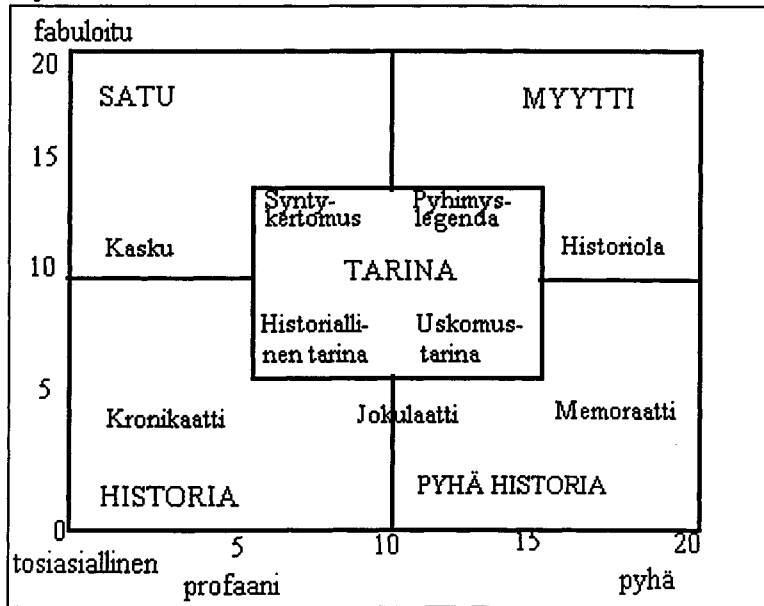
<sup>2</sup> Sontag. s. 52. Huomattakoon, että tämä uhkaava toiseus ilmestyi amerikkalasiin elokuvaan juuri kylmän sodan aikakaudella eikä ole kovin vaikea nähdä, mistä itse asiassa marsilaisten hyökkäyksellä haluttiin pelotella: 'marxilaisiin' ei ole kuin yhden kirjaimen ero.

<sup>3</sup> Haavio 1967, s. 169.

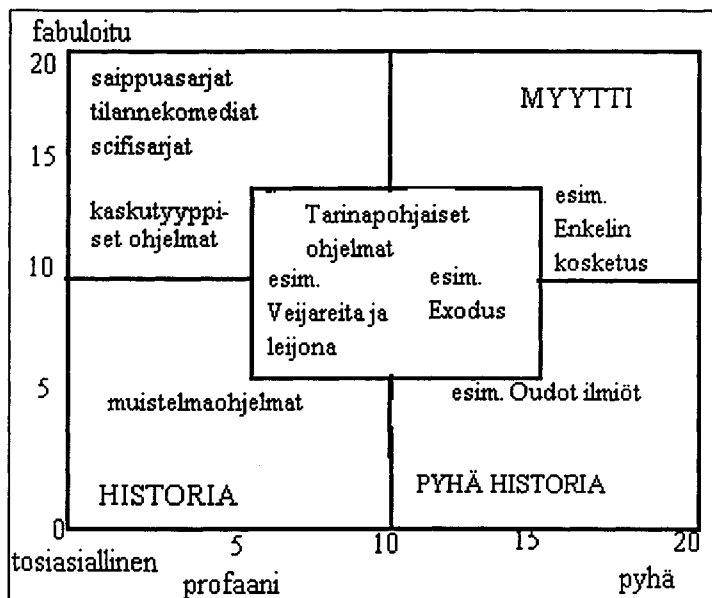
<sup>4</sup> Tosin jatkuvajuoninen Babylon 5 on vielä kesken.

rien esiintymiset tai kilpailuihin perustuvat ohjelmat kuten *Passi ja hammasharja*. Joukkotapahtumat, kuten urheilukisat tai jumalanpalvelukset, välitetään perinteisessä muodossaan laajemmalle katsojakunnalle. Tietokilpailuitten esikuvia ovat vanhat arvoitukset ja avioparien keskinäiseen tuntemukseen perustuva suosittu *Tuttu juttu* lähestyy melkoisesti juoruilua. Ohjelmavirrasta on vaikea keksiä sellaisia lajeja, jotka olisivat täysin uutta perua. Tässä tutkimuksessa olen kuitenkin pyrkinyt keskittymään vain sellaisiin ohjelmiin, jotka on selkeästi yhdistettävissä nimenomaan suulliseen perinteeseen. Tästä syystä esimerkiksi iltamapohjaisien ohjelmien tarkastelu on sivuutettu.

Lajityyppianalyysejä voi havainnollistaa seuraavan sivun kaavioilla. Lauri Honko on esittänyt folkloren lajikäsitemaavion kahden muuttajan kuvaamana.<sup>1</sup> Sitä pohjakaaviona käyttäen voidaan edellä käsitellyt ohjelmaformaattit listata samoin.



Kaavio 2. Lajikäsitteet kahden muuttajan kuvaamana



Kaavio 3: Tv-ohjelmalajit

Kaavio on pakostakin pelkistetty ja ohjelmisto painottuu akselille satu-tarina. Oletamus profaanin-pyhän ja fabuloidun-tosiasiallisen suhteista on liukuva, koska katsoessaan draamaohjelmaa, katsoja ei koko ajan tietoisesti miellä katsovansa fiktiivistä esitystä. Tilanne on samankaltainen, jota Satu Apo kuvaa Linda

<sup>1</sup> Honko 1980, s. 23.

Déghin tutkimuksen pohjalta. Siinä sadun kuulijat vahvistivat kertojaa kommentoimalla kuultua.<sup>1</sup> Jonathan Cullerin vraisemblablisaatio-termiä käyttäen<sup>2</sup> katsojien tulkintataseeman aktivoivat todenkaltaiset kulttuuriset kytkennät. Tällöin ohjelmaa tulkittaisiin eräänlaisen todellisuusjatkumon kautta, jossa se asettuu osaksi yhteisön kulttuuriperintöä. Tätä näkemystä tukee puhtaan teatteridraaman esityskonteksti. Suomessa kesäteatterien vakavaa vakio-ohjelmistoa ovat Aleksis Kiven näytelmät, Englannissa taas esitetään Suomessa harvoin nähtyjä Shakespearen kuningasnäytelmiä. Jo pelkästään katsojalukutilastoja tarkastelemalla huomaa, että oman kielialueen sisällä tehdyt ohjelmat ovat suosittuja. Tästä huolimatta ohjelmistojakauma on kuitenkin vinoutunut. Yhdysvaltalainen tuotanto on Suomessa kuten monessa muusakin maassa yliedustettuna ja tämän lisäksi amerikkalainen formaatti vaikuttaa myös suomalaisen televisiotuotantoon. Vaikka ohjelma olisi kuvattukin Suomessa, sen pohjana on usein ulkomailta ostettu formaatti (esim. *Napakymppi*, *Onnenpyörä*, *Bumtsibum*, *Vastanaineet*, *Elämä pelissä*). On jopa vaikea puhua suomalaisesta tai yleensä ei-amerikkalaisesta ohjelmistosta, kuten Kari Salminen toteaa televisio-kolummissaan. *Isänmaan toivot*, suomalainen nuorten elämään pureutuva sarja, perustuu amerikkalaisen *Fredien* pohjalle.<sup>3</sup> Tässä mielessä aikoinaan kohua herättäneet Joukon Turkan Yleisradiolle tekemät sarjat *Seitsemän veljestä* sekä *Kiimaiset poliisit* erottuvat jossain määrin edukseen.<sup>4</sup>

Mitään huomattavaa muutosta ei ohjelmien sisällössä ole havaittavissa edes silloin, kun tarkastelupiste venytetään sadan vuoden taakse, elokuvan synty aikaan. Televisio ja elokuvat noudattavat kirjallisuuden genrekaavaa, joka on edelleen johdettavissa vanhaan kertomusperinteeseen. Peruserot kirjallisuuden ja television välille syntyvät kuitenkin siinä, että televisio on selkeästi osa joukkoviestintää. Kun kirja avautuu vain yhdelle vastaanottajalle kerrallaan, televisiota voi seurata yhtäaikaista joukko ihmisiä. Varsinkin klassinen kirjallisuus mielletään helposti eliittitaiteeksi, kun taas televisio on koko kansaa koskettava väline. Katsojat itsekin mieltävät tämän. Melodraamat ja saippuasarjat tulkitaan usein väheksyvästi, jolloin niiden seuraamista joutuu puolustamaan.<sup>5</sup> Niiden seuraaminen ei ole hienoa, kuten voi olla esimerkiksi jonkun tietyn kulttuuriohjelman katsominen. Tämä ilmiö myös välillisesti lähentää suullista perinnettä ja televisiokertomuksia toisiinsa. Erityisen selkeästi tämä näkyy uskovaisten suhtautumisessa: Elias Lönnrot kertoo vaikeuksista, joita hänellä oli keruutyössään heränneitten luona, koska runoja pidettiin maallisina.<sup>6</sup> Nykypäivän vanhoillislestadiolaisille televisio on ”saatanan sontaluukku” eikä sen seuraamista pidetä suotavana helluntailaispiireissäkään.<sup>7</sup>

Television ohjelmatarjontaa voi pitää erityisesti keskiluokalle suunnattuna, koska se muodostaa jälkiteollisen yhteiskunnan suurimman sosiaaliluokan. Vuonna 1990 alkutuotannosta sai elantonsa enää kymmenen prosenttia kansasta.<sup>8</sup> Esiteollisena aikana maaseutuyhteisöt muodostivat kansan enemmistön ja juuri tässä piirissä myös kansanperinne sai otollisemman kasvupohjan. Kun tuohon aikaan kyläyhteisö muodosti ihmisen tärkeimmän elinpiirin<sup>9</sup>, myös paikallistarinat olivat merkittäviä. Kaupungistuminen, avautuminen muuhun maailmaan sekä joukkotiedotusvälineet ovat taas teollistumisen myötä lisänneet kansallistunteen merkitystä. Paikallistarinat ovat vaihtuneet kansallisiin tarinoihin.<sup>10</sup> Samalla paluu vanhaan on elänyt jonkinlaisena ikiaikaisena toiveena suomalaisten mielessä. Näin ne televisiosarjat sekä elokuvat, jotka yhdistävät nämä kaksi tekijää, nousevat erittäin katsotuiksi. Esimerkiksi vuonna 1989 televisiossa esitetyistä uudehkoista pitkistä elokuvista yli miljoona katselijaa saivat *Elämän vonkamies*, *Akallinen mies* sekä - loppujen lopuksi varsin loogisena jatkona edellisille - *Uno Turhapuro muuttaa maalle*.<sup>11</sup>

Näyttäisi myös siltä, että kaupallisten kanavien mainostajat luottavat enemmän amerikkalaisiin kuin muista maista peräisiin oleviin ohjelmiin. Esimerkiksi Nelosen itävaltalaisarja *Poliisikoira Rex* saa suo-

<sup>1</sup> Apo 1986, s. 171 - 172.

<sup>2</sup> Culler, s. 137.

<sup>3</sup> SK 37/ 11.9.1998.

<sup>4</sup> Turkan molemmissa töissään käyttämä kuvakerronnan rytmi on kymmenkunta vuotta myöhemmin yleinen myös amerikkalaistuotannossa, esim. *Pimeyden sydän* käyttää turkkamaisesti leikkausta samasta kuvakulmasta otettuun tiiviimpään kuvaan, leikkauksellisia liikkeen katkaisevia hyppyjä ja käsivarakameraa. Varsinaisesti käsivarakuvauksen aloittajana pidetään *Hill Street Bluesia*.

<sup>5</sup> Eskola, s. 149, Alasuutari 1991b, s. 234 - 235.

<sup>6</sup> Lönnrot, s. 160 - 161.

<sup>7</sup> Saalem-seurakunnan saarnaaja Ensio Hautakangas, henk.koht.tiedonanto 19.3.1987.

<sup>8</sup> Myllyntaus, s. 47.

<sup>9</sup> mts. 35.

<sup>10</sup> Vrt. Maffesolin näkemykseen s. 87 ed.

<sup>11</sup> Heiskanen, liite 2.

siostaan huolimatta vähemmän mainoksia kuin amerikkalaissarjat. MTV3 lopetti kesken ruotsalaisen lähiösarjan *Tre kronerin* esittämisen, kun se ei houkuttellut katsojia eikä mainostajia. Sama ilmiö koskee jopa brittisarjoja. Erityisesti MTV3:n kanavalla brittisarjoja on vähän tai ne on sijoitettu vähän katsottuun ohjelma-aikaan (*Emmerdale* ja sitä edeltänyt *Sydämen asialla* heti aamu-tv:n lähetyksen jälkeen). Amerikkalaissarjojen suosion syynä lienee suomalaisen yhteiskunnan omaksuma amerikkalainen kulttuuri tai sitten lainatut piirteet ovat pönkittäneet puolestaan amerikkalaissarjoja. Tämä näkyy paitsi tarpeena muuttaa pientenkin liikkeiden nimet englantilaisiksi, myös amerikkalaisten muoti-ilmaisujen suoranaisena kääntämisenä suomeksi. Ostos-Tv mainostaa levyä, jolla on Bachin Air-sävellyks, Jari Strömberg puhui Neloskanavan 60-minuuttia ohjelmassa afganilaisesta Taleban-sissiliikkeestä ja MTV3:n kotimaista sarjaa jääkiekkoa seuraavan sarjan nimi on *Hockey Night*. Ilmiö on mielenkiintoinen, kun sitä vertaa katsottuihin elokuviin ja sarjoihin, joissa suomalaisuusaspekti korostuu.

Televisio-ohjelmien voi katsoa jatkavan sitä odotushorisonttia, joka kertomusta seuraavan ihmisen mielessä aktivoituu. Toisekseen voidaan puhua myös ”kulttuurin vitkasta”, joka muuttaa katsomistottumuksia varsin hitaasti<sup>1</sup>. Tällä hetkellä keskustellaan varsin runsaasti digitaalisesta televisiosta, joka on tulossa Suomeen 2000-luvun alussa. Digitaalisuus merkitsee suurempaa kanavavaihtoehtotarjontaa, mutta ainakin toistaiseksi käyty keskustelu ohjelmien sisällöstä näyttäisi niiden jatkavan vanhalla linjalla. Digitaalisuuden yhteydessä sivuutettu keskustelunaihe on se, miksi kuvaruudun maailmalle ei pyritä kehittämään vaihtoehtoja. Lisääntynyt kanavatarjonta merkitsee vain samaa ohjelmatarjontaa useammalta kanavalta. Vanhan tarinaperinteen pysyminen kanavien pääohjelmien puitteena voikin johtua siitä, ettei muutakaan ole tarjolla. Toisaalta Walter Benjaminin Taideteos-esseessä<sup>2</sup> pohjalta voi päätellä, että hänen mielestään yksi visuaalisen kerronnan tavoitteita sekä saavutuksia on ihmisen tietoisuuden saattaminen matkalle, vaikka ihminen itse pysyykin paikoillaan. Tarve ei kuitenkaan ole tullut elokuvan tai television myötäisinä, vaan vastaavaa halun tyydytystä ilmentävät jo 1800-luvun suosittu panoramat, jotka veivät katsojansa vaihtuvien maalausfondien avulla kierrokselle ympäri maailmaa<sup>3</sup>. Vielä kaukaisempaa vastaavuutta löytyy juuri suullisen perinteen kertomuksista, joista varsinkin sadut avasivat kuulijoille oven outoon maailmaan.

Suullisen kertomusperinteen ja television perimmäinen yhdistävä tekijä on ihmisen turvallisuudenkaipuun tyydyttäminen. Käytännön tasolla se ilmenee varsinkin opetustarinoissa, joissa kerrotaan miten pitää menetellä, jotta ei aiheuta itselleen hankaluuksia, mutta myös myyteissä, joissa turvallisuus syntyy siitä järjestyksestä, jonka syntykertomus maailmaan synnyttää. Ihmisen yhteisöön kuulumisen halua tukevat historialliset tarinat. Paikallistarinoissa kylälle hahmoteltiin mennyt ja sitä kautta tavoiteltiin myös tulevaa. Historian vaikeista vaiheista, sotaväenotosta, vainolaisista, sodista ja murhamiehistä, oli selvitty ja varmaan selvitään vastakin. Nykyisissä historiallisissa, jopa miltei myytin arvoa tavoittelevissa kertomuksissa, kuten sarjassa *Veijareita ja leijona* osoitetaan, että Suomi pystyi itsenäistymään ja säilyttämään kulttuurinsa vaikeissa oloissa, uhan alla, joten se pystyy siihen myös tulevaisuuden haasteiden edessä. *Väylä ja valta* sekä *Kirkko keskellä kylää* osoittivat kansankunnan syntyyn ja vallan leviämiseen vaikuttaneet henkiset ja aineelliset edellytykset. *Metsolat*, *Rintamäkeläiset* sekä *Kotikatu* osoittavat elämän jatkuvan esimerkkiperheissäkin vaikeuksien jälkeen. *Kylmä rinki* ahdistavuudestaan huolimatta kertoo syvärakenteessaan miten vastenmielinen paikka vankila on. Katsojan on siis syytä välttää tilanteita, joiden seurauksena hän sinne joutuisi. Poliisisarjoissa rikollisen aiheuttama kaos saadaan tasoitettua ja maailma on taas turvallinen siihen asti, kunnes uusi rikollinen lähtee liikkeelle. Jopa *Ei vanhene koskaan*-sarja antaa lähes joka osassaan ymmärtää, että poliiseilla on lisää tietoa tuntemattomaksi jääneestä murhaajasta ja on vain ajan kysymys, koska hänet saadaan kiinni. Lisäksi sarja korostaa lähes huomaamattomasti sitä, että näistä selvittämättömistä murhista on jo aikaa ja tekijät ovat joko jo kuolleet tai ainakin he ovat jo erittäin vanhoja.

Uskomustarinatkin päättyvät hyvin: asuintaloon tullut piru saadaan karkoitettua tai sen aiheuttamat häiriöt loppuvat muuten. Jos uskomustarinoissa käy huonosti, kuulija osaa silloin varoa käyttäytymästä samoin kuin tarinan päähenkilö. *Oudoissa ilmiöissä* hengeet joko toimivat ihmisen apuna auttaen heidät salaperäisesti pois korpimetsästä tai pelastaen hukkumasta tai ne ovat muuten harmittomia. Kummitus mellastaa amerikkalaisen pikkukaupungin raatihuoneessa, mutta vain öisin, kun talo on tyhjä. Vaikka *Exodus* on täynnä maailmanlopun ennustuksia, se jättää silti takaportin auki. On olemassa jokin mahdol-

<sup>1</sup> Hellman&Sauri, s.102.

<sup>2</sup> Benjamin 1977.

<sup>3</sup> Huhtamo, s. 99 ed.



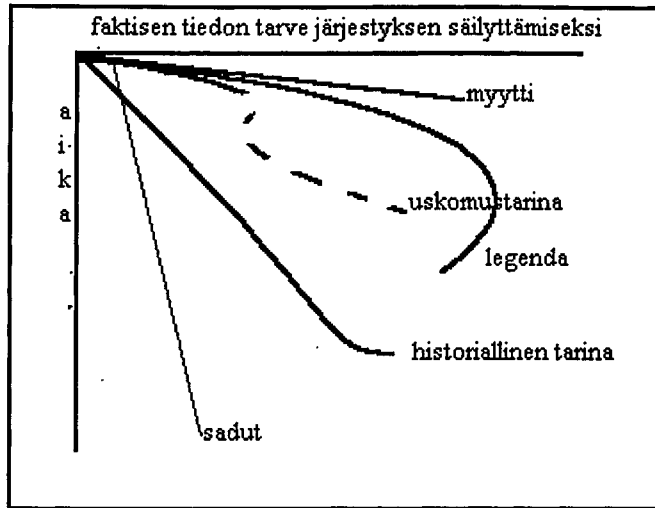
lisuus, jolla ihmiskunta voi pelastua odotettavissa olevalta tuholta. *Salaisissa kansioissa* yliluonnollinen paha saadaan joko kiinni tai se poistuu muuten ihmisten keskuudesta. *V:ssä* pieni ja huonosti organisoitunut vastarintajoukko pystyi tuhoamaan suuren muukalaisjoukon. Vaikka osa Maan ihmisistä oli jo kuollut, jäljelle jääneet pelastivat kuitenkin planeetan. *Täydessä kuussa* laajaa Balkanin sotaa ennustanut selvänäkijä kuitenkin korosti, ettei Suomella ole mitään hätää. Sota ei ulotu tänne asti.

Rakennetta voi edelleen tavata tilannekomiikassa, legendoissa ja jopa saduissa sekä niihin pohjaavissa ohjelmissa. Tilanne on sama uutisissa. Uutisia ei niinkään katsota sen vuoksi, mitä on tapahtunut kuin sen vuoksi, mitä ei ole tapahtunut, kuten Knud Möller totesi Ylen *Nostalgialta*-ohjelmassa. Kertomusperinne ja televisio-ohjelmat eroavat tässä kaunokirjallisuudesta, elokuvista ja musiikista, joilla kaikilla voi olla esteettinen funktio pääasiallisena antinaan. Jo televisioruudun koko sekä vaihtelevat katseluolot ja lähe-tyksen tekninen laatu aiheuttavat sen, ettei television anti yleensä ole esteettinen. Ainoastaan puhdas draamatuotanto, esimerkiksi Ylen tuottama televisionäytelmä *Missä on suuri pohjoinen* poikkeavat kertomusperinteen kaavasta ja pyrkivät mahdollisuuksiensa puitteissa tarjoamaan taide-elämyksen. Kertomusperinteen laita lienee ollut sama. Vaikka kylissä olikin erityisiä kertojia, satuja ja tarinoita saattoi esittää kuka tahansa, jolloin niiden saama esitysmuoto ei voinut olla pääasia, vaan pikemminkin niiden sisältö. Käsitys siitä, että maailmanlaajuisesti leviävän elokuvan merkitys aktualisoituisi katsojille sen myyttirakenteen vuoksi, ei näytä täysin oikealta. Tämä tulkinta sivuuttaa kokonaan elokuvan esteettisen merkityksen. Eihän maalaustaiteen eikä musiikinkaan laaja levinneisyys merkitse samalla sitä, että niistä pyritään löytämään muita kuin esteettisiä ja siinä muodossa ilahduttavia, nautinnonhalua tyydyttäviä yksityiskohtia ja kokonaisuuksien harmoniaa. Occamin teoriaa käyttäen elokuvataidetta ei ole tarpeen selittää ylitse sen yleisen merkityksen. Tässä nähdään samalla syy siihen, miksi elokuvateorioitten sovel-tuvuus televisio-ohjelmien tulkintaan on vaikeaa tai se sisältää liikaa oletuksia. Elokuva ja televisio eivät ole yhteismitallisia siitäkään huolimatta että niiden ohjelmat ovat teknisesti keskenään vaihtokel-poisia. Ilmiö näkyy siinäkin, että television levinneisyyden noustessa elokuvien yhteiskunnallinen merki-tys on samalla vähentynyt. Samalla televisiosta on tullut vallankäytön muoto: vallankumouksissa televi-sioasemat pyritään valtaamaan aina ensiksi. Folkloren yksi ominaisuus on se, että folklore voi toimia yhteiskuntaa murentavasti asettamalla sen arvot kyseenalaiseksi. (kts. s. 36). Tämä sopii yhteen myös television kanssa. Poliittinen satiiri on Suomessa televisiossa uudehko ilmiö, kun taas perinteen piirissä yläluokkaa kohtaan on suunnattu arvostelua<sup>1</sup>. Televisiossa valtaapitävien arvostelu alkoi vasta Neuvos-toliiton avautumispolitiikan myötä, FST:n *Katso tähtiin* oli ilmeisesti ensimmäinen tämän tyyppinen sarja, vaikkakin jo *Frank Pappa showssa* (MTV3) poliittiseen eliittiin suhtauduttiin varauksellisesti. Satiiri on kuitenkin 1990-luvulla jostain syystä keskittynyt lähes kokonaan Ylen ohjelmiin (*Iltalypsy*, *Uutis-vuoto*) ja vasta syksyllä 1998 Nelonen aloitti oman *Ö-studio*-sarjansa.<sup>2</sup>

Lajityyppijakaumaa voi kuvata myös muunnellun taitemallin avulla, mikäli lähtökohdaksi otetaan sekä kertomuksiin sisältyvä järjestystä synnyttävä elementti että myytti voidaan arvioida vanhimmaksi kertomusmuodoksi. Kuviossa kertomusperinteen lajeihin on sisällytetty myös niitä vastaavat televisio-ohjelmat.

<sup>1</sup> Apo 1995, s. 146.

<sup>2</sup> 1990-luvun alussa esitettyä *Hyvät herrat*-sarjaa en laskisi puhtaaksi poliittiseksi satiiriksi vaikka se pyrkikin kuvaamaan poliittisia lehmäkauppoja ja salaisia herrasopimuksia. *Hyvät herrat* oli enemmän ajankohtainen viihdeohjelma kuin satiiri.

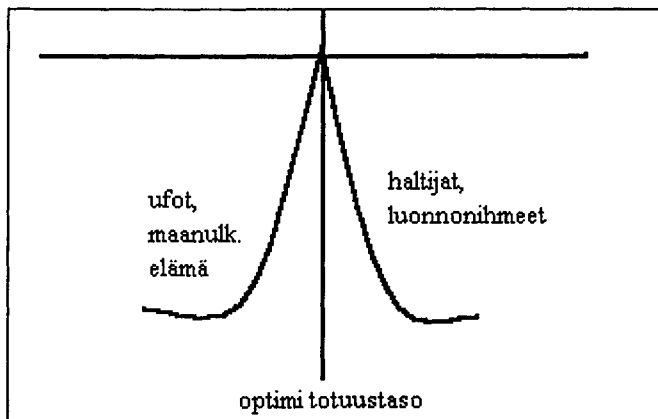


Kuvio 1 Mallinnus tarinaperinteen muutoksesta

Yleiskaaviona nähdään, että myyttipohjaisissa kertomuksissa ajan vaikutus myytin todellisuuspohjaan on vähäinen. Uskontopohjaiset myytit ovat kristillisissä maissa kestäneet noin kaksi tuhatta vuotta ja niiden merkitys ihmisen elämässä on edelleen varsin tärkeä. Uskomustarinoissa laskua on tapahtunut, mutta viime

aikainen kehitys näyttäisi siltä, että niiden merkitys on jossain määrin kasvamassa. Lähinnä tämä näkyy sekä aihetta käsittelevien televisio-ohjelmien runsastumisena samoin kuin erilaisten vaihtoehtoisten elämänhallinnan osa-alueisiin liittyvänä kiinnostuksen kasvuna. Legendoissa lasku on ollut selkeintä, mikä näkyy ohjelmien vähytenä. Historiallisissa tarinoissa on nähtävissä lievää nousua, joka selittynee niillä poliittisilla muutoksilla, joita lähes koko maailmassa, mutta eritoten Euroopassa on nähtävillä. Suomen EU-jäsenyys ja liittyminen euroon näyttäisi lisäävän tarvetta sekä suomalaisen historian kuin suomalaisten paikallistarinoittenkin kysynnälle. Saduissa lasku on ollut selkeintä. Satuaiheisia ohjelmia katsotaan paljon, mutta niiden funktio lienee enemmän viihdyttävä kuin järjestyksen tarpeesta noussut.

Kunkin yksittäisen ohjelma- sekä kertomustyyppin muunnos niin pyhästä profaaniksi kuin faktasta fikti-oksikin näyttäisi liittyvän yhteiskunnalliseen kehitykseen, johon vaikuttavat niin tiede kuin sosiaaliset ja kulttuurisetkin muutokset. Kertomuksen sisäinen konflikti, joka muuttaa lopputulokseen johtavaa tietä, vaikuttaa myös kerronnan ulkopuolella. Malliksi voi kuvata vaikkapa uskomustarinoitten muutosta:



Kuvio 2 Taitepiirros totuusaspektin muutoksesta

Kuviosta nähdään, että haltija vs. ufo-faktisuus on keskenään toinen toisensa poissulkevaa. Sitä mukaa kun usko metsän ja veden haltijoihin, kotitonttuihin ja vastaaviin vähenee, usko maanulkoisen elämän vaikutuksiin Maan ihmisiin kasvaa. Huipun lähtökohdassa eli pisteessä "usko yliluonnolliseen" valintamahdollisuudet molempien attraktorin kuvaamiin reitteihin on yhä suuri. Kuitenkin vain toinen vaihtoehdoista toteuttaa käsitteen "usko yliluonnollisiin ilmiöihin". Mikäli kaksi sataa vuotta sitten olisi pystytty

valmistamaan televisio-ohjelmaa, silloin tehty ”Haltijat ihmiskunnan tuhoajina” olisi ollut uskomustarinoihin luokiteltava. Nykyisin ohjelma olisi satu eikä se varmastikaan saisi katsojia uskomaan sen todenperäisyyteen. Asetelma profaani-pyhä on samoin muuttuva. Kristillisiin pyhäpäiviin liittyneen huvikielion purkamisen ja televisiosta pitkään jatkuneen *Sana viikonvaihteeksi*- ohjelman päätyminen osoittavat maallistumisen tapahtuneen. Television merkitys tässä kehityksessä on huomattava. Sille on siirtynyt huomattavan paljon lähes yksinvalloksi luokiteltavaa voimaa<sup>1</sup>, joka jo ohjaa huomattavan pitkälle yhteisön toimintaa. Televisio mielletään usein puhtaaksi viihteen tarjoajaksi, mutta se pystyy nostamaan vakavan keskustelun aiheiksi asiaohjelmiensa välityksellä myös muita teemoja.

#### 5.4. Positiivinen katastrofi?

Katastrofitutkimuksen kehitys on antanut viitteitä siitä, että maailmankaikkeuden kehittymisen ohella monet biologiset ja poliittiset ilmiötkin voidaan tulkita ainakin jossain määrin sen avulla. Tämän johdosta voidaan päätellä, että myös kertomusperinne noudattaa näitä samoja lakeja, koska perinne on osa ihmisen luomaa ja muokkaamaa maailmankaikkeutta. Yleistäen voi todeta, että katastrofiteorian periaatteena on se, että pienikin muutos alkutilan jälkeen aiheuttaa huomattavan suuren muutoksen lopputilassa. Pohjimmiltaan idea on vanha; sen esitti ensimmäisenä vuonna 1917 D’Arcy Thompson. Säännölliselle hilalla piirretty eliö muuttaa muotoaan lähilajikseen hilaa venyttämällä tai supistamalla. Jos kertomusperinteessä syntymyyttä pidetään koko kertomusmuodon lähtökohtana, muitten kertomusten pitäisi perustua kanta-muodon muutteluun. Samat rakenteet ovatkin löydettävissä kaikesta suullisesta perinteestä, ainoastaan niiden keskinäinen etäisyys toisistaan vaihtelee. Lyhyimmillään konfliktin synty ja siitä selviytyminen voivat olla vain muutaman virkkeen pituisia, kuten on kaskuissa. Pisimmillään ne voivat pitkissä saduissa sijaita hyvinkin etäällä toisistaan.

Iman tätä evolutionistista kantaa on pakko esittää kysymys: miksi me katsomme televisiota? Ihmiskunta suunnittelee pysyvän siirtokunnan perustamista Kuuhun, Sveitsissä on otettu käyttöön antiainetta valmistava hiukkaskiihdytin, fyysikot ovat selvittäneet maailmankaikkeuden kehityksen lähes alkuräjähdyshetkestä saakka ja maailmantalous on käymistilassa. Siitä huolimatta jo yksinomaan Suomessa sadat tuhannet ihmiset kerääntyvät ilta illan jälkeen katsomaan television ohjelmatarjontaa. Jokainen tietää etukäteen, että poliisisarjoissa hyvä voittaa pahan, roisto jää kiinni ja että melodraamoissa osa seurustelusuhteista kariutuu, osa johtaa avioliittoon. Televisio ei näiltä osin tarjoa mitään uutta. Silti nämä kuvitteelliset tapahtumat ja juonenkulut näyttävät kiinnostavan ihmisiä enemmän kuin ympärillä aukeava fyysinen todellisuus. Pinnallisina syinä voidaan tietenkin löytää helposti ihmisten mukavuudenhalu. On mielenkiintoista katsoa kevyttä viihdettä, johon ei tarvitse uppoutua. Voidaan myös vedota ihmisten tirkistelynhaluun, kuten muutamat elokuvateoriat olettavat. Syvätasolla nämä tekijät eivät välttämättä riitä selittämään ilta toisensa jälkeen tapahtuvaa katselua. Kyse ei liioin voi olla katsojan älyllisestä inspiraatiosta. Tässä tutkimuksessa analysoiduista sarjoista vain *Kova laki* sekä *Kylmä rinki* tarjosivat edes jossain määrin käsikirjoituksen ohi ulottuvaa yhteiskunnallista pohdintaa sekä ennustamattomia juonenkäännteitä. Muut sarjat etenivät puhtaasti kioskikirjallisuuden tavoin.

Runonlaulajilta sekä kertojilta saatu perinneaineisto on mittava kun ottaa huomioon ne keinot, joita varsinkin runonkerääjillä aikoinaan oli. Välimatkat kylien välillä olivat pitkiä eikä käytössä ollut nykyistä tekniikkaa helpottamassa muistiinpanoja. Kerätyn aineiston laajuus antaa olettaa runojen ja kertomusten olleen tiiviissä käytössä. Kyseessä ei niinkään ollut arkaainen jäännös kuin osa elävää ja käytettyä perinnettä. Ihmisillä oli tarve kuulla kertomuksia. Kuvallisen ilmaisun tarve on samoin vanhaa perua. Luola-maalaukset sekä kalliopiirokset ja -maalaukset osoittavat, että ihmiskunta jo varhain ilmensi ilmeisesti uskontoaan kuvilla. Tätä taustaa vasten huomaa, että televisio on onnistunut yhdistämään nämä kaksi elementtiä yhdeksi kokonaisuudeksi. Samalla ihmisen ajattelun on tuettava tätä järjestelmää. Kuten tämän tutkimuksen alkuluvuissa huomattiin, monet ajattelijat katsoivat, ettei kielellä voi kuvata todellisuutta, koska kieli on osa kuvattavaa sekä samalla toisen asteen jäljittelyä. Todennäköisempää on, ettei ihminen pysty kuvaamaan todellisuutta, koska sen ymmärtäminen edellyttäisi psyyken irrottamista aivoista eikä tämä liene mahdollista, ei ainakaan ennen tekoälyn kehittymisen suuria uusia keinoja. Edellä huomattiin esimerkiksi se, ettei lineaarisesta ajatteluun voi kunnolla määrittää fysiikan keinoja vaikka koko ajattelumme perustuu sille. Ihmisen ajattelun ja havainnoinnin skeemat näyttävät olevan hienoviritettyjä havaitsemaan vain sellaisen, jolla on suoranaista merkitystä ihmislajin selviytymisen kannalta.

<sup>1</sup> Uimonen&Ikävalko, s. 228 - 230.

Tähän liittyy myös aivotutkimuksen tulos, joka tulkitsee ihmisen tietoisuuden ilmentymät ”vuoropuheluksi aivojen alkeellisten ja kehittyneiden osien välillä<sup>1</sup>”. Aivorungon kaoottiset osat joutuvat näin vuorovaikutukseen aivokuoren järjestystä edellyttävien osien välillä. Ihmisen järjestyksen ja samalla elämänhallinnan tarve voi näin kanavoitua aivojen sisäiseen tietojen vaihdantaan. Toisella puolen vaaka-kuppia painaa yleinen kaaos, aivorungon vanhat, elämän alkuun liittyvät mekanismit, jotka eivät kykene luomaan eivätkä välttämättä edes ymmärtämään järjestys-termiä ja toisella puolen vaa’assa painaa aivokuoren vaatimus kausaliteettien löytämiseksi. Koska aivokuori on ylemmillä nisäkkäillä ajattelua hallitseva, se joutuu kamppailemaan paitsi ulkomaailman kaaosta vastaan, myös samalla omaa sisäistä sekaanustaan vastaan. Limbinen järjestelmä, ihmisen ”minä” pyrkii näiden kahden välimaastossa löytämään tasapainon. Koska maailma ei toimi kausaliteettien mukaan, vaan elää sattuman valtakunnassa, limbinen järjestelmä pyrkii aivokuorelta saamansa informaation varassa löytämään järjestyksen sekä syy-seuraussuhteet sieltäkin, missä niitä ei ole. Tässä vaiheessa kertomusperinne tulee avuksi. Maailmansynty, usein varsin kiittämättömältä ja epäoikeudenmukaiselta vaikuttava elämä sekä pienet vastoinkäymiset selittyvät kertomusten avulla. Lisäksi niiden luoma maailma on oikeudenmukainen ja järjestynyt. Kun poliisi saa taas roiston kiinni tai seurustelusuhde johtaa pysyvään yhdyselämään, samalla katsojan maailma jäsentyy. Kyse ei ehkä niinkään ole päiväunien toteutumisesta kuin puhtaasta fyysisestä aivokuoren lähettämästä tarpeesta löytää ratkaisu selittämättömiin tilanteisiin. Tätä taustaa vasten katsottuna niin vanha kertomusperinne kuin television sarjaohjelmatkin osoittautuvatkin ihmisen psyykelle tarpeellisiksi. Ihminen kommunikoi itsensä kanssa kertomusten avulla. Tämä on samalla osa sitä implikoitua järjestystä, joka ihmiseen vaikuttaa.

---

<sup>1</sup> Bergström, s. 65.

## 6. Virtuaalitodellinen runonlaulaja

Pitkä matka ihmisyyden syntyhetkiltä Afrikan hautavajoamalaakson siimeksestä nykypäivän television varjokuvien maailmaan on päättymässä. Näyttää siltä, että ihminen ei ole muuttunut kovinkaan paljon niistä kolmenkymmenen tuhannen vuoden takaisista hetkistä, jolloin tuntematon taiteilija maalasi Altamiran luolien seiniin maagiset eläinkuvat. Kuvat ja kertomukset tuntuvat olevan ihmisille edelleen tarpeellisia. Kulunut aika noista ihmissuvun vanhimmista mielikuvituksen ja tietoisuuden ilmentymistä ei biologisesti ole kovin pitkä. Ei siis liene ihme, että samat tarpeet yhä ohjaavat nykypäivän ihmistä.

Televisiotekniikan uusimmat iskulauseet ovat interaktiivisuus ja virtuaalitodellisuus. Katsoja halutaan saada kiinteäksi osaksi tuotettua ohjelmaa. Johan Fornäs toteaa, että interaktiivisuus ei ole mikään uusi asia, vaikka se sellaisena halutaankin nähdä. Ihminen ei koskaan ota televisionkaan tarjoamaa tietoa vastaan sellaisenaan, vaan muokkaa sen oman mielikuvituksensa ja omien skeemojensa muotoon.<sup>1</sup> Television ja kertomusperinteen luoma maailma on lisäksi osa virtuaalitodellisuutta. Tarinaa kuunteleva tai katseleva ihminen tekee samalla matkan oman mielikuvituksensa virtuaalisiihin ulottuvuuksiin. Hän jäsentää näkemäänsä ja kuulemaansa oman elämäkokemuksensa varassa. Roland Barthes puhuu optisten taiteitten yhteydessä todellisuudesta irtileikatusta suorakulmiosta, joka yhtyy toimivan subjektin ykseyteen.<sup>2</sup> Virtuaalitodellisuus kuitenkin murtaa tämän katsojan silmien ja kohteen muodostaman suorakulmion siirtämällä katsojan suoraan tilanteeseen. Niin kauan kun virtuaalitodellisuus toimiakseen tarvitsee videolaseja ja kypärää, se ei enää ole television kaltaista yhteisöllistä ajankulua, vaan yksityistä. Tekninen kehitys menee eteenpäin niin vauhdikkaasti, että sen luomista tulevaisuudenkuvista on vaikea sanoa mitään varmaa. Todennäköisesti interaktiivisuus ja virtuaalitodellisuus ovat vielä verrattain kaukana hetkestä, jolloin ne yleistyvät television lailla joka kotiin.

Edellä olen osoittanut, että television sarja- ja pisteohjelmilla on selkeät esikuvansa kertomusperinteen parissa. Televisio ei ole perinneeton, vaan se on lunastanut oman paikkansa nykyaikaisena perinteenkantajana. Eroa on nähtävissä elokuvien ja television tarinaperinteen välillä. Tämä voi olla ratkaiseva tekijä siinä, ettei televisio alkuvaiheen peloista huolimatta ole syrjäyttänyt elokuvaa. Ne eivät sittenkään kilpaile samoilla markkinoilla. Ero on nähtävillä siinä, että televisiossa suositut sarjat eivät yleensä ole onnistuneet menestymään valkokankaalle siirrettynä. *Vaarallinen tehtävä*-elokuva saman nimisen televisiosarjan pohjalta tehtynä ei aiheuttanut kovin suurta intoa siirtää myös muita televisio-ohjelmia valkokankaalle. Samanlaista pelkoa näyttää aiheuttaneen ajatus siitä, että kalevalaista runoutta siirrettäisiin toisessa muodossa sanataiteeseen. ”Lukiessa vanhojen runojen perustalle rakennettuja teoksia, tulee ajatelleeksi, että on vaarallista uudelleen ryhtyä muovailemaan aiheita, jotka jo Kalevalassa ovat täydellisesti käsiteltyjä”, kirjoitti F.Ohrt 1900-luvun alussa.<sup>3</sup> Toisaalta samalla näyttää siltä, että kansanrunous ei ole ollut keräämisenä jälkeen kovin suosittua. ”Taideteos Kalevala ei sano nykyiselle nuorisolle mitään, koska nuoriso on kadottanut kyvyn välittömästi tajuta nuorta, aitoudessaan epäsovinnaista runoutta, joka ei myöskään sen omaa levotonta elämänrytmiä”, kirjoitti Matti Kuusi nuorena ylioppilana Kalevalan 100-vuotispäivänä julistetussa kirjoituskilpailussa.<sup>4</sup> Kuitenkin kansanrunouden ja kertomusperinteen myöhemmät sovellukset ovat kiinnostaneet myös nuoria ja huoli kiinnostuksen kaikkinaisesta hiipumisesta näyttää olleen aiheeton.

Television vaikutus on nähtävä Suomea laajempaan. Kertomusperinne on kansainvälistä, samoin ne psykologiset syyt, jonka vuoksi tarinointia on aina harjoitettu, ovat vanhaa perua. Vaikka Eurovision kaltaiset yhteislähetys-hankkeet madaltavatkin kansojen välistä kynnystä, television tehtävä on edelleen kansallisen yhteneväisyyden ylläpitäminen ja lujittaminen. Televisio on myös kaikesta huolimatta kollektiivinen väline eikä se vaadi koko huomiota, toisin kuin esimerkiksi tietokonepelit, jotka ovat yleensä yhden henkilön pelattavia ja vaativat pelaajan koko huomion. Televisio on myös anonyymien tekijöitten valtakuntaa. Käsikirjoittajien nimiä ei kukaan tavallinen televisionkatsoja tiedä eikä hän ole niistä juurikaan kiinnostunut. Ohjelmat kulkevat niissä esiintyvien ihmisten nimillä. Jo ulkoisella tasolla tässä nähdään yhtymäkohta kertomusperinteeseen. Kertomuksillakin on ollut tekijänsä, mutta käyttöyhteydessään ne

<sup>1</sup> Fornäs, s.230.

<sup>2</sup> Barthes, sit. Manovich, s. 173.

<sup>3</sup> Ohrt, s. 272.

<sup>4</sup> Kuusi 1937, s. 19.

liikkuvat kertomusten kuvaavien ihmisten nimillä. On kertomuksia Laurikaisesta ja Sika-Kyöstistä, samoin kuin me katsomme Lucy showta tai Bill Cosby showta. Ratkaisevaa on se, onko kertomuksen päähenkilö riittävän mielenkiintoinen pitääkseen kiinnostuksemme yllä.

Matti Kuusen edellä siteerattu huoli Kalevalan kiinnostumattomuudesta nuorten keskuudessa on siirtynyt lähes sellaisenaan televisiomaailmaan. Nuorille suunnatut ohjelmat, kuten esimerkiksi MTV3:n *Jyrki*, pyrkivät hyvin nopeaan leikkausrytmiin, jossa yhteen asiaan, kuten haastateltavaan, keskitytään vain muutaman minuutin ajan. Sen jälkeen leikataan väliin katkelma musiikkivideosta ennen kuin haastattelua taas jatketaan. Eräs nuori opiskelija ihmetteli 1970-luvun komediasarjaa *Pitkän Jussin majatalo* (Fawly Towers, YLE), jonka kohtaukset tuntuivat hänestä liioiteltun pitkiltä, vaikka kyseessä oli tyypillinen tuon ajan televisiosarja. Tulevaisuuden rajattuja katsojaryhmiä palveleva digitaalitelevisio mitä ilmeisimmin joutuukin profiloitumaan entistä tarkemmin. Yleinen televisiokulttuuri näyttäisi olevan katoamassa. Perheet eivät enää välttämättä kokoontu yhdessä seuraamaan lähetyksiä, vaan tarjonta eriytyy. Aiemmin keskiluokalle suunnattu ohjelmatarjonta joutunee vastaisuudessa hakemaan erillisiä katsojaryhmiä, kuten nuoret, nuoret aikuiset, työkäiset ja eläkeläiset. Varsinkin viime mainittu ryhmä on jo pitkään ollut ohjelmien suhteen paitsiossa. Yleisradion *Tiistai-ilta* on oikeastaan ainoa säännöllisesti lähetettävä eläkeläisille suunnattu ohjelma.

Toinen suuri televisiokerrontaa muuttava suuntaus on mahdollinen silloin, kun myös Internet-yhteyksiä tarjoavat televisiovastaanottimet yleistyvät. Internetin vaihtoehtoisuus televisio-ohjelman kanssa saattaa edelleenkin nopeuttaa televisiokerrontaa ja mielenkiintoista on nähdä, miten se vaikuttaa televisiomainontaan. Tulevaisuuden tarjoama kiinteä rinnakkaisyhteys saattaa karkottaa katsojat ohjelmakanavalta mainoskatkon ajaksi. Kuitenkin on erittäin luultavaa, että ohjelmiston perusrakenteet säilyvät tässä työssä kuvattujen mallien kaltaisena. Näillä rakenteilla on takanaan usean kymmenen tuhannen vuoden perinne eikä niiden muuttaminen onnistune kovin nopeasti.

Kun avaamme television silloin kun lähetys ei ole käynnissä, ruudussa näkyy lumisateen kaltaista kohinaa. Siitä kohinasta osa on maailmankaikkeuden alkuhetkellä kuolleitten atomien jälkihehkua. Saamme seurata maailmankaikkeuden vanhinta televisio-ohjelmaa. Kun lähetys alkaa, kohina katoaa. Mutta vielä silloinkin meidän silmiemme editse vilisee osia ihmiskunnan historiallisesta kertomuksesta, jälkihehkua siltä ajalta, kun tietoisuus ilmestyi osaksi meidän elämäämme.

## LÄHTEET:

## Lehdet:

HS = Helsingin sanomat, 15.8.1998

IS = Ilta-Sanomat

## Levinson:

Levinson, Jerrold: What a Musical Work is? *The Journal of Philosophy*. Volume LXXXVIII, number 1.

## Knuuttila 1978:

Knuuttila, Seppo: Juttujen muotoutumisesta ja asemasta suomalaisessa kansanperinteessä. *Suomen Antropologi* 2/78.

SK= Suomen kuvalehti

## Visio

## Kirjat:

## Adornon&amp;Horkheimer:

Adornon, Theodor ja Horkheimer, Max: *Dialektit der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1972 (1947).

## Alapuro&amp;Stenius:

Alapuro, Risto ja Stenius, Henrik: Kansanliikkeet loivat kansakunnan. *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. Vaasa 1987. S. 8 - 52.

## Alasuutari 1991a:

Alasuutari, Pertti: The Value Hierarchy of TV Programs. An analysis of discourses on viewing habits. *Reality and Fiction in Finnish TV Viewing*. Toim. Pentti Alasuutari, Karen Armstrong ja Juha Kytömäki. Yleisradion tutkimusraportti 3/1991. Helsinki 1991. S. 35 - 62.

## Alasuutari 1991b:

Alasuutari, Pertti: Tv-ohjelmien arvohierarkia katsomistottumuksista kertovien puhetapojen valossa. *Nykyajan sadut*. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus&Yleisradio. Jyväskylä 1991. S. 232 - 285.

## Allardt&amp;Littunen:

Allardt, Erik ja Littunen, Yrjö: *Sosiologia*. Neljäs painos. Porvoo 1975.

## Althusser:

Althusser, Louis: *Ideologiset valtakoneistot*. Vastapaino. Helsinki 1984.

## Anttila 1993:

Anttila, Jorma: Käsitykset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus. *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologinen Seura. Jyväskylä 1993. S. 108 - 134.

## Anttila 1973:

Anttila, Veikko: Maaseudun kansankulttuurista ennen ja jälkeen teollistumisen. *Kansanperinne nykyajassa*. Toim. Anja Tenkama ja Pirkko Kovalainen. Kuopion kesäyliopiston seminaarimoniste. 1973. S. 58 - 63.

## Anttonen:

Anttonen, Veikko: Pysy Suomessa Pyhänä - onko Suomi uskonto? *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologisen Seuran julkaisu. Jyväskylä 1993. S. 33 - 67.

Apo 1986:

Apo, Satu: *Ihmesadun rakenne*. SKS:n toimituksia 446. Mikkeli 1986.

Apo 1995:

Apo, Satu: *Naisen väki - tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Hanki ja Jää. Hämeenlinna 1995.

Apo&Pentikäinen:

Apo, Satu ja Pentikäinen, Juha: *Saturepertuaarin rakennekaavoista. Sampo ei sanoja puutu*. Toim. Pertti Virtaranta, Väinö Kaukonen, Aimo Turunen, Jukka Kukkonen ja Hannes Sihvo. Kalevalaseuran vuosikirja 54. Vaasa 1974. S.18 - 45.

Aristoteles:

Aristoteles: *Toinen analytiikka; I kirja. Aristoteles I*. Suom. Juha Sihvola. Gaudeamus. Classica-sarja. Jyväskylä 1994.

von Bagh 1967:

von Bagh, Peter: *Uuteen elokuvaan - kirjoituksia elokuvista*. Toim. Peter von Bagh. Porvoo 1967.

von Bagh 1973:

von Bagh, Peter: *Paljastava silmä - luokat taistelevat-elokuvat kertovat*. Tapiola 1973.

von Bagh 1975:

von Bagh, Peter: *Elokuvan historia*. Tapiola 1975.

Barrow:

Barrow, John D.: *Maailmankaikkeuden alku*. Suom. Risto Varteva. Juva 1994.

Barthes 1967:

Barthes, Roland: *Elements of Semiology*. London 1967.

Barthes 1978:

Barthes, Roland: *Elements in Semiology*. New York 1978 (1968).

Barthes 1984:

Barthes, Roland: *Sanoma valokuvassa. Kuvista sanoin*. Toim. Martti Lintunen. Suom. Kristiina Widenius. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Porvoo 1984 (1961). S. 120 - 137.

Barthes 1986:

Barthes, Roland: *S/Z*. New York 1986.

Barthes 1993:

Barthes, Roland: *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Osuuskunta Vastapaino. Jyväskylä 1993 (1973).

Barthes 1994:

Barthes, Roland: *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Gaudeamus. Tampere 1994 (1957).

Bascom:

Bascom, William: *Four Functions of Folklore. The Study of Folklore*. Toim. Alan Dundes. New Jersey 1965. S. 279 - 298.

Baudrillard:



Baudrillard, Jean: *Ekstaasi ja rivous*. Suom. Panu Minkkinen. Gaudeamus. Helsinki 1987.

Ben-Amos 1982:

Ben-Amos, Dan: Perinnelajikäsitteet. *Kertomuserinne - kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen ja Seppo Knuutila. Artikkelin suom. Irma-Riitta Järvinen. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982 (1976). S. 11 - 28.

Benjamin 1977:

Benjamin, Walter: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Mass Communication and Society*. Ed. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. Open University. Great Britain 1977. S.384 - 408.

Benjamin 1986:

Benjamin, Walter: *Silmä väkijoukossa*. Suom. Antti Alanen. Rauma 1986.

Bergström:

Bergström, Matti: *Mustat ja valkeat leikit - leikki, kaaos ja järjestys aivoissa*. Suom. Ritva Liljamo. Juva 1997.

Bloomfield:

Bloomfield, Leonard: *Language*. London 1935.

Bohm:

Bohm, David: *Wholeness and the Implicate Order*. London 1980.

Bohm&Peat:

Bohm, David ja Peat, F.David: *Tiede, järjestys ja luovuus*. Suom. Tiina Seppälä, Jukka Jääskeläinen ja Paavo Pylkkänen. Gaudeamus. Helsinki 1992.

Boyer:

Boyer, Pascal: *Tradition as Truth and Communication*. Cambridge 1990.

Broms:

Broms, Henri: *Alkukuvien jäljillä - kulttuurin semiotiikkaa*. Juva 1992.

Casti:

Casti, John L.: *Yllätysten tiede*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Art House. Juva 1997.

Chatman 1988:

Chatman, Seymour: On Deconstructing Narratology. *Style* 22:1. 1988.

Culler:

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 1975.

Davies&Brown:

Davies, P.C.W. ja Brown, J.R.: *Atomien haamu-kvanttifysiikan ongelmia*. Suom. Jari Soininen. Tähtitieteellisen yhdistyksen Ursan julkaisuja 37. Helsinki 1989.

Dawkins:

Dawkins, Richard: *Viesti miljardien vuosien takaa*. Suom. Risto Varteva. Tieteen huiput-sarja. Juva 1995.

Derrida 1988:

Derrida, Jacques: *Positioita*. Suom. Outi Pasanen. Philosophica-sarja. Gaudeamus. Helsinki 1988.

van Dijk:

van Dijk, Teun A.: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*. New Jersey 1980.

Dundes 1979:

Dundes, Alan: *Analytic Essays in Folklore*. Toinen painos. The Hague 1979.

Dundes 1980:

Dundes, Alan: *Interpreting Folklore*. Bloomington 1980.

Dundes 1989:

Dundes, Alan: *Folklore matters*. Knoxville 1989.

Duras:

Duras, Marguerite: *Hiroshima, rakastettuni*. Suom. Kristina Haataja. Like. Helsinki 1990.

Durkheim:

Durkheim, Émile: *Uskontoelämän alkeismuodot*. Suom. Seppo Randell. Helsinki 1980 (alkuteos 1912).

Eagleton:

Eagleton, Terry: *Kirjallisuusteoria - johdatus*. Toinen, uudistettu painos. Osuuskunta Vastapaino. Tampere 1997.

Ekeland:

Ekeland, Ivar: *Ennakoimattoman matematiikkaa*. Suom. Klaus ja Helka Vala. Art House. Juva 1990.

Eliot:

Eliot, T.S.: *The Waste Land and other Poems*. London 1940.

Elovaara:

Elovaara, Raili: Metaforan tunnuksista. *Kirjallisuuden filosofiaa*. Toim. Arto Haapala, Eija Haapala, Aarne Kinnunen ja Markus Lammenranta. Valtion painatuskeskus. Helsinki 1990. S. 121 - 140.

Emmeche:

Emmeche, Claus: *Tekoelämä*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Art House Oy. Painopaikka ja -vuosi puuttuvat.

Enqvist:

Enqvist, Kari: *Näkymätön todellisuus*. Toinen painos. Juva 1997.

Enqvist&Maalampi:

Enqvist, Kari ja Maalampi, Jukka: *Tyhjästä syntynyt - nykyinen käsitys maailmankaikkeuden rakenteesta*. Porvoo 1994.

Erixon:

Erixon, Sigurd: Eurooppalaisen kansatieteen päämäärät ja metodit. *Kansatieteen ongelmia - tutkielmia kansatieteen alalta*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 12. Forssa 1958. S. 27 - 54.

Eskola:

Eskola, Katariina: Kirjallisuus ja audiovisuaalinen kulttuuri kommunikaationa. *Nykyajan sadut*. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus&Yleisradio. Jyväskylä 1991. S. 143 - 192.

Esslin:

Esslin, Martin: *Draaman perusteet*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Gummerus 1979.

Fiske:

Fiske, John *Merkkien kieli - johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suom. toimittaneet Veikko Pietilä, Risto Suikkanen, Timo Uusitupa. Vastapaino. Jyväskylä 1992.

Fornäs:

Fornäs, Johan: *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom ja Juha Herkman. Toimittanut Mikko Lehtonen. Vastapaino Oy. Tampere 1998.

Fukuyama:

Fukuyama, Francis: *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Suom. Heikki Eskelinen. Porvoo 1992.

Gell-Mann:

Gell-Mann, Murray: *Kvarkki ja jaguaari*. Suom. Ritva ja Tapio Tuomi. Juva 1996.

Genette:

Genette, Gérard: *Narrative Discourse*. Oxford 1980.

Gerlander:

Gerlander, Maija: *Sopimaton kieli Yleisradion valtakunnallisissa radio-ohjelmissa*. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 10/1991. Helsinki 1991.

Giddens:

Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Cambridge 1990.

Gombrich:

Gombrich, Ernest H.: *Art and Illusion*. Princeton 1972.

Greimas 1979:

Greimas, A.J.: *Luennot Helsingissä*. Toimittanut ja suomentanut Eero Tarasti. Suomen semiotiikan seuran julkaisuja 1. Helsinki 1979.

Greimas:

Greimas, A.J.: *Struktuaalista semantiikkaa*. Suom. Eero Tarasti. Gaudeamus. Tampere 1980.

Haavio 1935:

Haavio, Martti: *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Porvoo 1935.

Haavio 1955:

Haavio, Martti: *Kansanrunojen maailmanselitys*. Helsinki 1955.

Haavio 1967:

Haavio, Martti: *Kansankertomukset. Perinnetietoa*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n Tietolipas-sarja 52. Forssa 1967. S.142 - 177.

Haavio 1974:

Haavio, Martti: *Puheita ja kirjoitelmia vv. 1960 - 1973*. Toim. Aale Tynni. Porvoo 1974.

Haavio 1992:

Haavio, Martti: *Esseitä kansanrunoudesta*. SKS:n toimituksia 564. Jyväskylä 1992.

Hall:

Hall, Stuart: Culture, the Media and the 'Ideological Effect'. *Mass Communication and Culture*. Ed. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. Open University. Great Britain 1977. S. 315 - 348.

Harva:

Harva, Uno: *Altain suvun uskonto*. Porvoo 1933.

Harva 1948:

Harva, Uno: *Suomalaisten muinaisuusko*. Porvoo 1948.

Hautala 1957:

Hautala, Jouko: Suomen kansan hengenperinnön kansalliskokoelma. *Perinteen parissa - tutkielmia kansanrunoustieteen alalta*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 10. Forssa 1957.

Hautala 1967:

Hautala, Jouko: Kansanrunouden tutkimus. *Perinnetietoa*. Toim. Toivo Vuorela. Forssa 1967. S. 51 - 87.

Heiskanen:

Heiskanen, Ilkka: Suomalaiset 1950-luvun elokuvat, televisio ja kansallisen todellisuuden hallinta. *Nykyajan sadut*. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus ja Yleisradio. Jyväskylä 1991. S. 193 - 231.

Hellman&Sauri:

Hellman, Heikki ja Sauri, Tuomo: *Suomalainen prime-time*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 10. Jyväskylä 1988.

Hietala 1990:

Hietala, Veijo: *Teeveen merkit*. Oy Yleisradio Ab, opetusjulkaisut. Vaasa 1990.

Hietala 1991:

Hietala, Veijo: *Situating the Subject in Film Theory*. Suomen elokuvatutkimuksen seura. Turku 1991.

Hietala 1993:

Hietala, Veijo: *Kuvien todellisuus - johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Kirjastopalvelu. Jyväskylä 1993.

Hietala 1994:

Hietala, Veijo: *Tunteesta teesiin - johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu. Jyväskylä 1994.

Hietala 1996:

Hietala, Veijo: *The end - esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. BTJ Kirjastopalvelu. Jyväskylä 1996.

Hietala 1996b:

Hietala, Veijo: *Ruudun hurma - johdatus tv-kulttuuriin*. Yle opetusjulkaisut. Jyväskylä 1996.

Hietala 1997:

Hietala, Veijo: Narratologia ja sen semioottinen perusta. *Kanavat auki - televisiotutkimuksen lukemisto*. Toim. Anu Koivunen ja Veijo Hietala. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:61. Vammala 1997. S. 117 - 120.

Hirn:

Hirn, Sven: *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Suomen elokuvaseäitiö. Hyvinkää 1981.

Honkanen&Vartio:

Honkanen, Leena ja Vartio, Eero: *Sanoilla maalattu maisema*. Imprimatur-kustantamo. Saarijärvi 1998.

Honko:

Honko, Lauri: Re-Thinking Tradition Ecology. *Temanos 21*, s. 55 - 78.

Honko 1980:

Honko, Lauri: Kertomusperinteen tutkimustavat ja niiden tulevaisuus. *Kertojat ja kuulijat*. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Toim. Pekka Laaksonen. Helsinki 1980. S. 18 - 38.

Honko 1980b:

Honko, Lauri: Miten luoda terminologia haltijaperinteen tutkimukselle? *Perinteentutkimuksen perusteita*. Toim. Outi Lehtipuro. Porvoo 1980. S. 77 - 129.

Honko 1981:

Honko, Lauri: Traditionsekologi. *Tradition och miljö*. Toim. Lauri Honko ja Orvar Löfgren. Lund 1981. S. 9 - 63.

Huhtamo:

Huhtamo, Erkki: Ruumiton matkaja 'ikään kuin'-maassa. *Virtualisuuden arkeologia - virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja*. Toimittanut Erkki Huhtamo. Lapin yliopisto. Taideiden tiedekunta. Julkaisusarja D. Rovaniemi 1995. S. 88 - 125.

Hullun kirjoissa:

*Hullun kirjoissa - näkökulmia suomalaiseen kylähulluuteen*. Toim. Pekka Laaksonen, Ulla Piela ja Pirkko Lahti. SKS:n toimituksia 508. Jyväskylä 1989.

Husserl 1995:

Husserl, Edmund: *Fenomenologian idea*. Suomentaneet Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Loki-kirjat. Painopaikka puuttuu. 1995 (1950, käsikirjoitus 1907 - 1926)

Huuskonen:

Huuskonen, Marjut: Maisema myyttien ja historian kohtauspaikkana. *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Toim. Anja Tuomisto ja Heli Uusikylä. SKS:n Tietolipas-sarja 141. Jyväskylä 1995. S. 177 - 191.

Häyry:

Häyry, Matti: Folkloristiikan tutkimuskohde. *Monikasvoinen folklore*. Toim. Irma-Riitta Järvinen, Jyrki Pöysä ja Sinikka Vakimo. Helsingin yliopiston kansanrunoustieteen laitoksen toimitte 8. Helsinki 1988.

Jakobson&Bogatyrev:

Jakobson, Roman ja Bogatyrev, P.: *Folklore som en särskild form av skapande*. *Poetik och lingvistik*. Stockholm 1974.

Jauhiainen 1974:

Jauhiainen, Marjatta: Nykytarinat. *Folklore tänään*. Toim. Hannu Launonen ja Kirsti Mäkinen. SKS:n Tietolipas-sarja 73. Hämeenlinna 1974. S. 51 - 62.

Jauhiainen 1982:

Jauhiainen, Marjatta: Uskomustarinat. *Kertomusperinne*. Toim. Irma-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. SKS:n tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 56 - 84.

Jung:

Jung, C.G.: *Kohti totuutta - poleemisia esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Juva 1991.

Juvelius:

Juvelius, J.W.: *Suomen kansalliskirjallisuuden vaiheet*. Toinen, lisätty painos. Helsinki 1916.

Järvilehto 1995:

Järvilehto, Timo: *Mikä ihmistä määrää?* Pohjoinen. Jyväskylä 1995.

Järvinen:

Järvinen, Irma-Riitta (toim.): *Legendat - kansankertomuksia Suomesta ja Karjalasta*. SKS:n julkaisu. Jyväskylä 1981.

Järvinen 1982:

Järvinen, Irma-Riitta: *Legendat. Kertomusperinne - kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. SKS:n Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 141 -158.

Kaivola-Bregenhøj 1985:

Kaivola-Bregenhøj, Annikki: Variaatio kansanperinteessä. *Muuntelu ja kulttuuri*. Toim. Päivikki Suojanen. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen moniste 7. Tampere 1985. S.7 - 64.

Kaivola-Bregenhøj 1988:

Kaivola-Bregenhøj, Annikki: *Kertomus ja kerronta*. SKS:n toimituksia 480. Rauma 1988.

Kajanoja:

Kajanoja, Pauli: *Keitä me suomalaiset olemme? Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologinen Seura. Jyväskylä 1993. S. 13 - 22.

Kangasniemi:

Kangasniemi, Heikki: *Sana, merkitys, maailma - katsaus leksikaalisen semantiikan perusteisiin*. Finn Lectura. Helsinki 1997.

Kant:

Kant, Immanuel: *Prolegomena*. Suom. Vesa Oittinen. Gaudeamus. Helsinki 1997 (1783).

Karhu:

Karhu, Eino: *Mytologian rooli ennen ja nyt*. Suom. Ulla-Liisa Heino. *Kalevala ja maailman eepokset*. Toim. Lauri Honko. Kalevalaseuran vuosikirja 65. Pieksämäki 1987. S. 393 - 403

Karlsson:

Karlsson, Fred: *Yleinen kielitiede*. Yliopistopaino 1994.

Kettunen:

Kettunen, Pauli: *Vuoden 1906 Suomi, vuoden 1918 Suomi, Nyky-Suomi. Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. Vaasa 1987. S. 284 - 287.

Kettunen 1993:

Kettunen, Kyösti: *Tiilenpuremat. Vankeinhoidon perinne- ja kaskukirja*. Toim. Unto Martikainen. Oikeusministeriön vankeinhoito-osaston julkaisu 3/1992. Helsinki 1993.

Ki-Zerbo:

Ki-Zerbo, J: African Prehistoric Art. *General History of Africa I*. Toim. J. Ki-Zerbo. Dar-es-Salaam 1990. (Tansanian painos). S. 285 - 296.

Klemettinen:

Klemettinen, Pasi: *Mellästävät pirut. Tutkimus kansanomaisista paholais- ja noituuskäsityksistä Karjalan Kannaksen ja Laatokan Karjalan tarinaperinteessä*. SKS:n toimituksia 687. Miktor (Helsinki) 1997.

Knappert:

Knappert, Jan: Afrikan eepokset: suullista vai kirjallista? *Kalevala ja maailman eepokset*. Kalevalaseuran vuosikirja 65. Toim. Lauri Honko. Pieksämäki 1987. S. 287 - 301.

Knuuttila 1980:

Knuuttila, Seppo: Pilan ja kaskun suhteesta. *Kertojat ja kuulijat*. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Toim. Pekka Laaksonen. Helsinki 1980. S. 47 - 54.

Knuuttila 1982:

Knuuttila, Seppo: Kaskut ja vitsit. *Kertomusperinne*. Toim. Irja-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. SKS:n Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 106 - 125.

Knuuttila 1989:

Knuuttila, Seppo: Yhdeksääkymmentäyhdeksää lajia. *Hullun kirjoissa - näkökulmia suomalaiseen kylähulluuteen*. Toim.: Pekka Laaksonen, Ulla Piela ja Pirkko Lahti. SKS:n toimituksia 508. Jyväskylä 1989. S. 39 - 48.

Knuuttila 1992:

Knuuttila, Seppo: *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. SKS:n toimituksia 554. Jyväskylä 1992.

Knuuttila 1994:

Knuuttila, Seppo: *Tyhmän kansan teoria - näkökulmia menneestä tulevaan*. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 129. Vaasa 1994.

Kohtamäki:

Kohtamäki, Ilmari: Modernin proosan ongelmia. *Sananjalka 7*. Suomen kielen seura. Turku 1965. S.5 - 17.

Korhonen:

Korhonen, Mikko: *Kielen synty*. Toim. Ulla-Maija Kulonen. Toinen painos Juva 1994.

Koskela&Rojola:

Koskela, Lasse ja Rojola, Lea: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 150. Rauma 1997.

Koskimies:

Koskimies, Rafael: *Kalevalan estetiikka*. SKS:n Suomi-sarja 122:1. Vaasa 1978.

Krishnamurti:

Krishnamurti, J: *Ajan päättyminen*. Suom. Mirjam Karpio ja Elsa Puolanne ynnä työryhmä. Juva 1986.

Krohn 1914:

Krohn, Kaarle: *Suomen suvun uskonnot. Suomalaisten runojen uskonto*. SKS:n toimituksia 137. Porvoo 1914.

Krohn 1918:

Krohn, Kaarle: *Kalevalakysymyksiä I*. Suomalais-ugrilaisen seuran aikakauskirja XXXV. Helsinki 1918.

Kusch:

Kusch, Martin: *Tiedon kentät ja kerrostumat -Michel Foucault'n tieteen tutkimuksen lähtökohdat*. Suom. Heini Hakosalo. Kustannus Pohjoinen. Oulu 1993.

Kusch&Hintikka:

Kusch, Martin ja Hintikka, Jaakko: *Kieli ja maailma*. Kustannus Oy Pohjoinen. Oulu 1988.

Kuusi 1937:

Kuusi, Matti: Mitä Kalevalalla on nykyiselle nuorisolle sanottavana? *Kalevala Suomen kansan omaisuudeksi*. Toim. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta. SKS:n toimituksia 204. Tampere 1937. S. 9 - 36.

Kuusi 1965:

Kuusi, Matti: *Pohjoiset reservit*. Lahti 1965.

Kuusi 1974:

Kuusi, Matti: *Poplore. Folklore tänään*. Toim. Hannu Launonen ja Kirsti Mäkinen. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 73. Hämeenlinna 1974. S. 11 - 23.

Kuusi 1980:

Kuusi, Matti: Suomalainen tutkimusmenetelmä. *Perinteentutkimuksen perusteita*. Toim. Outi Lehtipuro. Porvoo 1980. S.21 - 73.

Kuusi 1981:

Kuusi, Matti: *Kansanhuumorin mitä missä milloinkin*. Keuruu 1981.

Kuusi 1982:

Kuusi, Matti: Näkökohtia runoepiikasta. *Kertomusperinne- kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irja-Riitta Järvinen ja Seppo Knuutila. SKS:n Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 159 - 170.

Kuusi 1985:

Kuusi, Matti: *Perisuomalaista ja kansainvälistä*. SKS:n Tietolipas-sarja 99. Juva 1985.

Kuusi 1993:

Kuusi, Matti: *Kansanhuumorin parhaat*. Keuruu 1993.

KVSK:

Kalevalaseuran vuosikirja 75 - 76: *Olkaamme siis suomalaisia..* Toimittaneet Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Pieksämäki 1996.

Kytömäki&Savinen:

Kytömäki, Juha ja Savinen, Ari: Terveisiä katsojilta. *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Toim. Anu Koivunen ja Veijo Hietala. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja. Vammala 1997. S. 65 - 88.

Laaksonen 1973:

Laaksonen, Pekka: Sovellettu perinne yhteiskunnallisena ilmiönä. *Kansanperinne nykyajassa*. Toim. Anja Tenkama ja Pirkko Kovalainen. Kuopion kesäyliopiston seminaarimoniste. 1973. S. 68 - 71.

Laaksonen 1974:



Laaksonen, Pekka: Folklorismi, sovellettua perinnettä. *Folklore tänään*. Toim. Hannu Launonen ja Kirsti Mäkinen. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 73. Hämeenlinna 1974. S.158 - 166.

Lang:

Lang, Andrew: *Custom and Myth*. London 1884.

Langer:

Langer, Suzanna: *Philosophy in a New Key*. Oxford 1951.

Laurikainen&Rainio:

Laurikainen, K.V. ja Rainio, Kullervo: *Todellisuus ja kuvajainen*. Juva 1980.

Leakey:

Leakey, Richard: *Ihmiskunnan juuret*. Suom. Juha Valste ja Anne Petäinen. Juva 1995.

Leakey&Lewin1978:

Leakey, Richard E ja Lewin, Roger: *Ihmisen synty*. Suom. Virve Kajasto ja Antero Manninen. Helsinki 1978.

Leakey&Lewin 1993:

Leakey, Richard ja Lewin, Roger: *Ihmisyden synty*. Suom. Heikki Eskelinen. Keuruu 1993.

Lehtonen:

Lehtonen, Maija: Strukturalismi. *Kirjallisuustutkimuksen menetelmiä*. Toim. Maria-Liisa Nevala. SKS:n toimituksia. Tietolipas-sarja 94. S. 95 - 127.

Lehtopuro:

Lehtopuro, Outi: Historialliset tarinat. *Kertomusperinne*. Toim. Irja-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. SKS:n Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 44 - 55.

Lévi-Strauss 1966:

Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind*. Chicago 1966.

Lévi-Strauss 1977:

Lévi-Strauss, Claude: *Structural Anthropology I*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. Penguin Books. Bungay 1977. (1963, alkuteos 1958).

Lévi-Strauss 1978:

Lévi-Strauss, Claude: *Myth and Meaning*. Norfolk 1978.

Lévi-Strauss 1983:

Lévi-Strauss, Claude: *Structural Anthropology II*. Trans. Monique Layton. Chicago 1983 (1973, alkuteos 1958).

Lightman:

Lightman, Alan: *Einsteinin unet*. Suom. Hilikka Pekkanen. Juva 1993.

Lotman 1974:

Lotman, Juri: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Litteratur und Kunst*. Kronberg 1974.

Lotman 1989:

Lotman, Juri: *Merkkien maailma*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Malinen. Helsinki 1989.

Lurija:

Lurija, A.R.: *Suurmuistaja & Mies jonka maailma pirstoutui*. Suom. Mika Koivisto. Gaudeamus. Tampere 1996 (1968).

Luukko:

Luukko, Armas: Suomen asuttaminen. *Perinnetietoa*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 52. Forssa 1967. S. 178 - 207.

Maffesoli:

Maffesoli, Michel: *Maailman mieli - yhteisöllisen tyylin muodoista*. Suom. Mika Määttänen. Gaudeamus. Tampere 1995.

Manovich:

Manovich, Lev: Tietokoneruudun arkeologiaa. Suom. Minna Tarkka. *Johdatus uuteen mediaan*. Toim. Minna Tarkka, Kari A. Hintikka ja Asko Mäkelä. Edita. Helsinki 1996. S. 166 - 182.

Markkanen:

Markkanen, Tapio. Ajanlaskun historiaa. *Aika ja sen ankaruus*. Gaudeamus. Helsinki 1989. S. 155 - 171.

Meri:

Meri, Veijo: Esipuhe suomennoksessa *Kuningas Oidipus*. Helsinki 1988. S. 5 - 13.

Minkkinen:

Minkkinen, Panu: Erbén myytit eli eräänlainen apologia kirjoituksen nautinnosta. Esipuhe teoksessa Barthes 1994. S. 5 - 14.

Moltesen:

Moltesen, Eva: *Kalevalan tarinoita*. Helsinki 1910.

Myllyntaus:

Myllyntaus, Timo: Vaaran laelta toimiston nurkkaan - taloudellinen kehitys ja elämänmuodon muutokset. *Suuri muutos - suomalaisen yhteiskunnan kehityspiirteitä*. Toim. Marjatta Rahikainen. Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Vammala 1992. S. 35 - 51.

Neisser:

Neisser, Ulric: *Kognitio ja todellisuus*. Suomentanut Helena Jahnukainen. Prisma-sarja. Espoo 1982.

Niiniluoto 1994:

Niiniluoto, Ilkka: *Järki, arvot ja välineet*. Keuruu 1994.

Niklas-Salminen:

Niklas-Salminen, Ritva: *Johdatus Afrikan maiden kirjallisuuteen*. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen laitoksen julkaisuja 23. Tampere 1991.

Nisula:

Nisula, Pauli: Antropologian historiasta ja sen kirjoittamisesta. *Näköaloja kulttuureihin - antropologian historiaa ja nykysuuntauksia*. Toim. Tapio Nisula. Suomen Antropologisen Seuran julkaisuja. Gaudeamus. Tampere 1994. S. 7 - 50.

Noponen:

Noponen, Paavo: *Televisio - uusi perheenjäsen*. Helsinki 1960.

Nordenstreng:

Nordenstreng, Kaarle: Median tehtävät yhteiskunnassa. *Tieto-opista mediapeliin - journalismin tutkimuksen näkökulmia*. Toim. Elina Sana. Juva 1995. S. 47 - 70.

Nyman:

Nyman, Aarre: Oudot liftarit ja grillatut vauvat. *Folklore tänään*. Toim. Hannu Launonen ja Kirsti Mäkinen. SKS:n Tietolipas-sarja 73. Hämeenlinna 1974. S.63 - 73.

Obenga:

Obenga, T.: Sources and specific techniques used in African history: a general outline. *General history of Africa I*. Toim. J.Ki-Zerbo. Dar-es-Salaam (Tansanian painos) 1990. S. 29 - 33.

Ohrt:

Ohrt, F: *Kalevala kansanrunoelmana ja kansalliseepoksena*. Suom. Jaakko Suomalainen. Kansanvalistusseura. Helsinki 1909.

Ojanen:

Ojanen, Sinikka: Mitä sadut merkitsevät lapselle? *Sadun avara maailma*. Toim. Sinikka Ojanen, Irja Lappalainen ja Marjatta Kurenniemi. Keuruu 1980. S. 9 - 43.

Ornstein:

Ornstein, Robert: *Moninainen mieli*. Suom. Raimo Salminen. Espoo 1989.

Paavolainen:

Paavolainen, Juhani: Biografisen tutkimuksen ongelmia. *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Toim. Maria-Liisa Nevala. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 94. Juva 1983. S. 149 - 169.

Pauli:

Pauli, Wolfgang: Der Einfluß archetypischer Vorstellungen auf der Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler. *Naturerklärung und Psyche*. S. 109 - 194. Zürich 1952.

Pennanen:

Pennanen, Jukka: Vienankarjalaiskylämme - adaptaation ja säilymisen ongelma. *Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti*. Toim. Teppo Korhonen ja Matti Räsänen. SKS:n Tietolipas-sarja 114. Helsinki 1989. S. 227 - 237.

Pentikäinen 1980:

Pentikäinen, Juha: Yksilö perinteentutkimuksen kohteena. *Perinteentutkimuksen perusteita*. Toim. Outi Lehtipuro. Porvoo 1980. S. 185 - 248.

Pentikäinen 1987:

Pentikäinen, Juha: *Kalevalan mytologia*. Gaudeamus. Helsinki 1987.

Perry:

Perry, Simon: Darwinin kone: keinoelämä ja taide. *Johdatus uuteen mediaan*. Toim. Minna Tarkka, Kari A. Hintikka ja Asko Mäkelä. Edita. Helsinki 1996. S. 183 - 194.

Petitot 1986:

Petitot, Jean: *Physique du sees*. Paris 1986.

Petrisalo:

Petrisalo, Katriina: Tietoteknisen yhteiskunnan folklorismia. *Runon ja rajan teillä*. Kalevalaseuran vuosikirja 68. Toim. Seppo Knuuttilla ja Pekka Laaksonen. Helsinki 1989. S. 268 - 273.

Piela:

Piela, Ulla: Lemmennostoloitsujen nainen. *Louhen sanat - kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Toim. Aili Nenola ja Senni Timonen. SKS:n toimituksia 520. S. 214 - 223.

Piela&Rausmaa:

Piela, Ulla ja Rausmaa, Pirkko-Liisa: Sadut. *Kertomusperinne*. Toim. Irja-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. SKS:n Tietolipas-sarja 90. Pieksämäki 1982. S. 85 - 105.

Propp:

Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*. Bloomington 1958.

Pöysä:

Pöysä, Jyrki: Uusi kansanelämä. *Betoni kukkii*. Toim. Jyrki Pöysä. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 115. Helsinki 1989. S. 7 - 15.

Pöysä 1994:

Pöysä, Jyrki: Nykyperinteen tutkimus. *Kulttuurintutkimus - johdanto*. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 130. Jyväskylä 1994. S. 226 - 248.

Ranke:

Ranke, Kurt: Einfache Formen. Internationaler Kongreß der Volkerzählungsforscher 1959. Berlin 1961.

Rapola:

Rapola, Martti: *Vanhan kirjasuomen lukemisto*. SKS:n toimituksia 262. Tampere 1975.

Rose:

Rose, Steven: *Molekyyleistä muistiksi*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Art House. Pieksämäki 1994.

Ruoho:

Ruoho, Iris: Perhesarja lajityyppinä. *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Toim. Anu Koivunen ja Veijo Hietala. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:61. Vammala 1997. S. 177 - 191.

Saariluoma:

Saariluoma, Pertti: *Taitavan ajattelun psykologia*. Keuruu 1995.

Sacks:

Sacks, Oliver: *The Man who Mistook His Wife for a Hat*. London 1995.

Sajavaara:

Sajavaara, Kari: Kielentutkimus on kieltä ja kulttuuria. *Tiede muutosten maailmassa*. Toim. Touko Perko. Atena-kustannus Oy. Jyväskylä 1990. S.50 - 56.

Salminen:

Salminen, Väinö: *Suomalaisten muinaisrunojen historia 1*. SKS:n toimituksia 198. Helsinki 1934.

Sarmela:

Sarmela, Matti: Suomalainen eurooppalainen. *Olkaamme siis suomalaisia*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. SKS:n julkaisuja. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. Pieksämäki 1996. S. 16 - 34.

Saves:

Saves, Seppo: *Kuvajournalismi sellaisena kuin olen sen kokenut*. Espoo 1986.

Savtschenko:

Savtschenko, Modest: *Elokuva television aikakaudella*. Keuruu 1975.

Siikala 1984:

Siikala, Anna-Leena: *Tarina ja tulkinta. Tutkimus kansankertojista*. SKS:n toimituksia 404. Mänttä 1984.

Siikala 1987a:

Siikala, Anna-Leena: Kertomus, kerronta, kulttuuri. *Kieli, kertomus, kulttuuri*. Toim. Tommi Hoikkala. Humaniora-sarja. Gaudeamus. Helsinki 1987. S. 98 - 117.

Siikala 1987b:

Siikala, Anna-Leena: Myytti ja historia eepissä kansanrunoudessa. *Muinaisrunot ja todellisuus. Suomen kansan vanhojen runojen historiallinen tausta*. Toim. Martti Linna. Historian aitta XX. Jyväskylä 1987. S.11 - 19.

Siikala 1989:

Siikala, Jukka: Aika, historia ja myytti antropologian näkökulmasta. *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Gaudeamus. Helsinki 1989. S. 217 - 228.

Siikala 1991:

Siikala, Anna-Leena: Kertomukset, kulttuurinen tieto ja kansanperinne. *Nykyajan sadut - joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus ja Yleisradio Oy. Jyväskylä 1991. S. 47 - 81.

Simonsuuri 1950:

Simonsuuri, Lauri: *Kansa tarinoi - tutkielmia kansantarinoiden salaperäisestä maailmasta*. Porvoo 1950.

Simonsuuri 1984a:

Simonsuuri, Lauri (toim.): *Myytillisiä tarinoita*. SKS:n julkaisuja. Kolmas painos. Jyväskylä 1984 (1947).

Simonsuuri 1984b:

Simonsuuri, Lauri (toim.): *Kotiseudun tarinoita*. SKS:n julkaisuja. Toinen painos. Jyväskylä 1984 (1951).

Sivenius:

Sivenius, Hannu: Myyttinen narraatio ja narratiivisuuden myytti. *Kieli, kertomus, kulttuuri*. Toim. Tommi Hoikkala. Gaudeamus. Helsinki 1987. S. 155 - 173.

Skjellbred;

Skjellbred, Ann Helene Bolstad: *I dødens skygge - tradisjoner ved livets slutt*. Vett&Vitten as. Stabekk.1994.

SKST:

*Suomen kansan satuja ja tarinoita*. Koonnut Eero Salmelainen. Porvoo 1986 (1920, 1852 - 1866).

Sontag:

Sontag, Susan: Tuhon fantasiat. Suom. Pentti Lumirae. *Uuteen elokuvaan*. Toim. Peter von Bagh. Porvoo 1967. S. 49 - 65.

Spence:

Spence, Lewis: *Introductions to Mythology - Myths and Legends*. London 1994 ( 1921).

Spengler:

Spengler, Otto: *Länsimaiden perikato*. Lyhennetty laitos. Suom. Yrjö Massa. Helsinki 1961.

Stark-Arola:

Stark-Arola, Laura: Gender, Magic and Social Order. Pairing, Boundaries, and the Female Body in Finnish-Karelian Folklore. *Gender and Folklore*. Toim. Satu Apo, Aili Nenola ja Laura Stark-Arola. SKS:n julkaisuja Studia Fennica Folkloristica 4. Jyväskylä 1998. S. 31- 62.

Steinbock 1983:

Steinbock, Dan: *Televisio ja psyyke*. Espoo 1983.

Steinbock 1988:

Steinbock, Dan: *Formaatti ja televisiosarjat*. Yleisradion tutkimuksia sarja B1/1988. Helsinki 1988.

Stenius:

Stenius, Erik: Modus ja kielipeli. Suom. Risto Hilpinen. *Ajatus ja analyysi*. Toim. Tauno Nyberg. Porvoo 1977. S. 121 - 144.

STVK:

*Suomen tilastollinen vuosikirja 1997*. Tilastokeskus. Hämeenlinna 1997.

Suojanen 1978:

Suojanen, Päivikki: *Saarna, saarnaaja, tilanne. Spontaanin saarnan tuottamisprosessi Länsi-Suomen rukoilevaisuudessa*. SKS:n toimituksia 343. Helsinki 1978.

Suojanen 1980:

Suojanen, Päivikki: Seuratuvan kertojat. *Kertojat ja kuulijat*. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Toim. Pekka Laaksonen. Helsinki 1980. S. 68 - 82.

Suojanen 1982:

Suojanen, Päivikki: Sosiolingvistiikan antropologiset ulottuvuudet ja käyttö kulttuurin tutkimuksessa. *Sosiolingvistiikan näkymiä*. Toim. M.K.Suojanen ja Päivikki Suojanen. Gaudeamus Helsinki 1982. S.167 - 234.

von Sydow:

von Sydow, C.W.: Perinteen leviämisestä. *Perinteen parissa*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 10. Forssa 1957. S. 52 - 85. (alkuperäinen 1932)

Talve:

Talve, Ilmari: Suomalainen kansatiede. *Sananjalka 5*. Toim. Sampo Haahtela, Osmo Ikola, Ilmari Kohtamäki ja Helinä Koivisto. Suomen kielen seuran toimituksia. Turku 1963. S. 107 - 147.

Tarkka:

Tarkka, Lotte: Sense of the Forest. *Gender and Folklore*. Toim. Satu Apo, Aili Nenola ja Laura Stark-Arola. SKS:n Studia Fennica Folkloristica 4. Jyväskylä 1998. S. 92 - 142.

Taylor:

Taylor, Charles: *Autenttisuuden etiikka*. Suom. Timo Soukola. Gaudeamus. Helsinki 1995.

Uimonen&Ikävalko:

Uimonen, Risto ja Ikävalko, Elisa: *Mielikuvien maailma - miten mediajulkisuutta muokataan ja imagoja rakennetaan*. Inforviestintä. Jyväskylä 1996.

Vainikkala:

Vainikkala, Erkki: Poeettinen funktio ja reseptiotutkimus. *Nykyajan sadut - joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus ja Yleisradio. Jyväskylä 1991. S. 117 - 142.

Vattimo:

Vattimo, Gianni: *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Suom. Jussi Vähämäki. Gaudeamus. Painopaikka ja -vuosi puuttuvat.

Vento 1971:

Vento, Urpo: *Kertomusperinteen opas*. Toim. Urpo Vento. SKS:n Tietolipas-sarja 67. Forssa 1971.

Vento 1972:

Vento, Urpo: Tunsitteko Jepulis-Penjamin? *Nimikirja*. Kalevalaseuran vuosikirja 52. Toim. Hannes Sihvo. Toinen painos. Vaasa 1972. S. 160 - 177.

Vilkuna:

Vilkuna, Kustaa: Suomalais-ugrilaisesta kansatieteestä. *Kansatieteen ongelmia - tutkielmia kansatieteen alalta*. Toim. Toivo Vuorela. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 12. Forssa 1958. S. 7 - 26.

Wilson:

William A. Wilson: *Kalevala ja kansallisuusaate*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Työväen sivistysliitto. Jyväskylä 1985.

Virta:

Virta, Teija: *Saippuaoppera ja suomalaiset naiset*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 43. Jyväskylä 1994.

Virtanen 1980:

Virtanen, Leea: Perinteen yhteisöllisyys. *Perinteentutkimuksen perusteita*. Toim. Outi Lehtipuro. Porvoo 1980. S. 133 - 181.

Virtanen 1982:

Virtanen, Leea: Henkilökohtainen kerronta. *Kertomusperinne - kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irja-Riitta Järvinen ja Seppo Knuutila. Pieksämäki 1982. S. 171 - 205.

Virtanen 1988:

Virtanen, Leea: *Suomalainen kansanperinne*. SKS:n toimituksia 471. Porvoo 1988.

Virtanen 1989:

Virtanen, Leea: Nykytarinat - uusi kenttätutkimuksen kohde. *Betoni kukkii - kirjoituksia nykyperinteestä*. Toim. Jyrki Pöysä. SKS:n Tietolipas-sarja 115. Helsinki 1989. S. 232 - 251.

Wittgenstein:

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-Philosophicus eli loogis-filosofinen tutkielma*. Suom. Heikki Nyman. Porvoo. 1977 (1921).

Vonnegut:

Vonnegut, Kurt: *Slapstick or lonesome no more!* Glasgow 1989.

vonWright:

von Wright, Georg Henrik: *Tiede ja ihmisjärki*. Keuruu 1987.

Vuorela 1960:

Vuorela, Toivo: *Paha silmä suomalaisen perinteen valossa*. SKS:n Suomi-sarja 109:1. Helsinki 1960.

Vuorela:

Vuorela, Toivo: *Suomalainen kansankulttuuri*. Porvoo 1975.

Vuorinen 1997a:

Vuorinen, Jyri: *Taideteos merkinä - johdatus semioottiseen taidekäsitelmään*. SKS:n julkaisuja. Tietolipas-sarja 149. Helsinki 1997.

Vuorinen 1997b:

Vuorinen, Risto: *Minän synty ja kehitys*. Porvoo 1997.

Ylikangas:

Ylikangas, Heikki: Valtiovalta ja kansakunta. *Suuri muutos - suomalaisen yhteiskunnan kehityspiirteitä*. Toim. Marjatta Rahikainen. Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Vammala 1992. S. 25 - 34.

Zilliacus:

Zilliacus, Ville: esipuhe kirjassa *Televisio ja suomalainen*. Toim. Risto Sinkko. Viestintätutkimuksen seuran julkaisusarja nro 3. Espoo 1981.