

Mikko Hautakangas

## **JUURI OIKEENLAISTA KEMIAA**

**Romantiikka ja parisuhdeihanteet vertaismelodraamoissa *Unelmien poikamies* ja *Escort***

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos

HAUTAKANGAS, MIKKO: Juuri oikeenlaista kemiaa.  
Romantiikka ja parisuhdeihanteet vertaismelodraamoissa  
*Unelmien poikamies ja Escort.*

Pro gradu -tutkielma, 121 sivua.  
Mediakulttuuri  
Maaliskuu 2004

---

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani niin sanottuja todellisuusteleviio-ohjelmia (*reality-tv*) ja niiden erityispiirteitä sekä romanttisen rakkauden, heteroseksuaalisen parisuhteen ja seksuaalisuuden representaatioita tällaisissa ohjelmissa. Yleisen tarkastelun lisäksi käytän erityisenä aineistonani kahta todellisuusteleviio-ohjelmaa, jotka molemmat keskittyvät ihanteellisen puolison etsimiseen: amerikkalaista *Unelmien poikamiestä* ja suomalaista *Escortia*. Näihin ohjelmiin pureudun lähiluvun ja sisällön analyysin avulla. Tämän tarkastelun pohjalta esittelen oman, tietynlaisia todellisuusteleviio-ohjelmia kuvaavan käsitteen: vertaismelodraaman.

Niin sanottujen ”tavallisten ihmisten” (siis ei-julkkisten) toimista draamaa tekevä todellisuusteleviio on viime vuosina kasvanut yhdeksi televisiokentän merkittävimmistä trendeistä, ja romantiikkaan liittyvät aiheet ovat erityisen keskeisellä sijalla tämänkaltaisessa ohjelmistossa. Todellisuusteleviio on ilmiönä monimuotoinen ja sumearajainen, eikä sitä mielestäni tulisikaan pitää yhtenä yhtenäisenä lajityyppinä, vaan ohjelmien tuotannossa vaikuttavana asennemallina ja ajattelu- ja toimintatapana. Kysynkin tutkielmassani, mikä tekee tällaisista ohjelmista kiinnostavaa katsottavaa.

Vertaismelodraaman käsite pyrkii tarjoamaan tähän yhden mahdollisen vastauksen. Yhtäältä huolella tuotetut todellisuusteleviio-ohjelmat ovat kuin melodraamoja tai saippuaopperoita, audiovisuaalisen kerronnan keinoja hyödyntäviä tarinoita, joissa romantiikka ja/tai parisuhde on tarinaa eteenpäin vievä elementti (kuten niin usein kulttuurituotteissa). Toisaalta vertaisuuden elementti tuo mukaan uuden ulottuvuuden: ruudulla näkyvät ihmiset ovat tavallisia kansalaisia, eivät viihdemaailman tähtiä, ja siten ikään kuin ”samalla tasolla” katsojan kanssa. Tapahtumat, ihmissuhteet ja tunteet ovat (ainakin näin väitetään) todellisia, eivät näyteltäviä, mikä tuo tarinan vastaanottoon ja tulkintaan aivan erityisen ulottuvuuden. Todellisuusteleviossa ei kuitenkaan ole kyse dokumentaarisuudesta, pyrkimyksestä kuvata todellisuutta ”sellaisena kuin se on” – *reality*-ohjelmien realismi ei olekaan empiiristä vaan *emotionaalista realismia*, mikä tekee tarinasta katsojalle läheistä tunnetasolla. Suuret tunnekuohut tuottavat mielihyvää.

Keskeisenä tarkastelun kohteena ovat myös vertaismelodraamojen tarjoamat käsitykset romanttisesta rakkaudesta, seksuaalisuudesta sekä ihanteellisesta puolisoista ja parisuhteesta. Media tuottaa ideologisesti latautuneita representaatioita, jotka puolestaan vaikuttavat katsojan identiteetin muotoutumiseen. Nämä representaatiot ovat usein norminmukaisia ja vallitsevaa ideologiaa pönkittäviä, joskin myös muutoksen ja vastarinnan mahdollisuudet ovat selkeästi olemassa. Ohjelmien tarjoamat ihanteet ovatkin usein ambivalentteja perinteisten arvojen ja postmodernin murroksen risteytyksiä.

---

Avainsanoja: todellisuusteleviio, vertaismelodraama, mediakulttuuri, parisuhde, tavallisuus mediassa.

<b><u>1 JOHDANTO</u></b> .....	<b>1</b>
<b><u>2 MEDIAN JA KULTTUURIN SUHDE – IDENTITEETTIN PELIKENTTÄ</u></b> .....	<b>5</b>
<u>2.1 MITEN MEDIA VAIKUTTA?</u> .....	6
<u>2.2 IDENTITEETTITYÖN RAAKA-AINEET: REPRESENTAATIO JA STEREOTYYPI</u> .....	17
<u>2.3 MEISSÄ KAIKISSA ASUU IDEOLOGIA</u> .....	21
<b><u>3 TODELLISUUSTELEVISIOSTA VERTAISMELODRAAMAAN</u></b> .....	<b>25</b>
<u>3.1 TAVALLISUUS MUUTTUU SPEKTAAKKELIKSI</u> .....	28
<u>3.2 KUINKA TAVALLINEN ON ”TAVALLINEN IHMINEN”?</u> .....	31
<u>3.3 TODELLISUUSTELEVISION MONENLAISET KATSOMISNAUTINNOT</u> .....	34
<u>3.4 EMOTIONAALINEN REALISMI, MELODRAMAATTINEN MIELIKUVITUS JA TRAGINEN TUNNESTRUKTUURI</u> .....	38
<u>3.5 TODELLISUUSTELEVISION YDIN: VERTAISMELODRAAMA</u> .....	42
<b><u>4 ROMANTIIKAN HISTORIAA, MYTTISTÄ RAKKAUTTA JA MUITA SUHTEITA</u></b> .....	<b>49</b>
<u>4.1 ROMANTTISEN RAKKAUDEN IHANNE JA PARISUHTEEN ASEMAN KEHITYS VIIME VUOSISADOILLA</u> .....	49
<u>4.2 SEKSUAALISUUDEN KEHITYSKAARI – HÄPEÄSTÄ LIBERAALISUUTEEN</u> .....	53
<u>4.3 SEKSUAALISUUS JA SEKSIKKYYS MEDIAN VALTAKAUDELLA</u> .....	55
<u>4.4 AVIOSUHTEEN ASEMA – PYSYVYYTTÄ JA MUUTOKSIA</u> .....	59
<b><u>5 UNELMIEN POIKAMIES JA ESCORT VERTAISMELODRAAMOINA</u></b> .....	<b>65</b>
<u>5.1 UNELMIEN POIKAMIEHEN JA ESCORTIN OHJELMAKONSEPTIT</u> .....	66
<u>5.2 VERTAISMELODRAAMOJEN KEINOTEKOINEN MAAILMA</u> .....	67
<u>5.3 KATSOJAN JA OHJELMISSA ESIINTYVIEN HENKILÖIDEN EMOTIONAALINEN LÄHEISYYS</u> .....	72
<u>5.4 MERKITYKSELLISTÄMISTÄ AUDIOVISUAALISEN KERRONNAN KEINAIN</u> .....	78
<u>5.4.1 Esimerkki merkityksellistämisestä: Unelmien poikamies</u> .....	79
<u>5.4.2 Toinen esimerkki merkityksellistämisestä: Escort</u> .....	81
<u>5.5 ESIMERKKISARJOJEN IDEOLOGIA</u> .....	86
<u>5.5.1 Unelmien poikamiehen perinteinen arvomaailma</u> .....	87
<u>5.5.2 Escort – aitoa persoonallisuutta etsimässä</u> .....	91
<u>5.6 LOPPU – JA MITÄ SEN JÄLKEEN?</u> .....	93
<b><u>6 PÄÄTELMÄ: ”JUURI OIKEENLAISTA KEMIAA”</u></b> .....	<b>102</b>
<u>6.1 SEN OIKEAN SALAISUUS – RAKKAUSELÄMÄ JA KUMPPANINVALINTA MEDIASSA</u> .....	102
<u>6.2 VERTAISMELODRAAMOJEN ROMANTIikka JA PARINETSINTÄ – MILLAINEN ON UNELMIEN PARISUHDE?</u> .....	106
<b><u>6.3 LOPUKSI</u></b> .....	<b>115</b>
<b><u>LÄHTEET</u></b> .....	<b>118</b>

# 1 JOHDANTO

Käsissäsi on mediakulttuurin opinnäytetyöni. Tutkielmani aihe ja tavoite on oppiaineen nimeä vastaavasti kaksitahoinen. Ensiksi, tarkastelen todellisuustelevisiota ilmiönä ja jäsenän tätä tutkimuskenttää sekä siihen liittyvää käsitteistöä uuden käsitteen avulla. Sitten käsittelen näin syntyvän viitekehyksen avulla romanttisen rakkauden, parisuhteiden ja osin myös seksuaalisuuden asemaa ja näihin liittyviä ihanteita kulttuurissamme.

Pidän erityisen kiinnostavana tutkimuksen kohteena tunteiden korostumista nykyisessä länsimaisessa hyvinvointiyhteiskunnassa. Yhä rajumpien tunne-elämysten hakeminen näkyy kärjekkäästi esimerkiksi extremelajien suosiossa, mutta lisäksi tunteiden kokeminen ja osoittaminen vaikuttaa olevan entistä tärkeämmässä roolissa kaikissa ihmissuhteissa. Televisiokulttuuri luonnollisesti sekä heijastelee kulttuurimme arvomaailmaa että toisaalta myös tarjoaa asenne- ja toimintamalleja identiteettityön raaka-aineeksi tuottamalla tietyllä tavoin värittyneitä representaatioita. Uskon todellisuustelevisio-ohjelmien avaavan hedelmällisen näkökulman tähän kulttuurin ja television vuorovaikutussuhteeseen, sillä todellisuus-tv kuvaa ”tavallisten ihmisten” toimintaa ja tunnekokemuksia, joiden voisi olettaa tarjoavan katsojille läheisempää samastumispintaa kuin vaikkapa saippuasarjojen mutkikkaat ihmissuhdekuviot.

Tavallisten ihmisten tunnekuohuja hyödynnetään draaman välineenä erityisesti todellisuustelevision parisuhde- ja pariutumisohjelmassa, joista käytän käsitettä *vertaismelodraama*. Käytän esimerkkinäni ja varsinaisena tutkimusaineistonani kahta tällaista todellisuustelevisiosarjaa: suomalaista *Escortia* ja amerikkalaista *Unelmien poikamiestä*, joiden tuottamia representaatioita tarkastelen ja tulkiten luomani

teoreettisen viitekehyksen puitteissa. Metodini on aineiston lähiluku eli sisällön analyysi ja kontekstuaalinen päättely. Kysyn, kuinka vertaismelodraamojen tyypilliset piirteet näkyvät aineistossani? Miten romanttisen rakkauden ja aviosuhteen kulttuurinen arvotus näkyy ohjelmissa kuvattujen ihmisten lausunnoissa ja ohjelmien kerronnassa? Millaista identiteetin reflektiopintaa ohjelmat tarjoavat katsojalle?

Todellisuustelevision teoretisointi asettaa siis tutkielmassani painopisteen sanalle *media*, kun taas tunteiden, romantiikan ja parisuhteiden käsittely painottuu *kulttuuriin* ja yhteiskuntaan. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole rakentaa kahta erillistä tutkimusta, vaan katson molempia aiheita suhteessa toisiinsa, keskittyen näiden vuorovaikutukseen. Tämä onkin mielestäni koko mediakulttuurin tutkimuksen perusidea ja erottaa oppialan yhtäällä vaikkapa sosiologiasta ja sosiaalipsykologiasta ja toisaalla televisiotutkimuksesta ja tiedotusopista. Vaikka relevantin teoreettisen taustan laajeneminen moniin suuntiin luo haasteita, avaa se myös samalla mahdollisuuksia tarkastella asioita uusista näkökulmista – on vain pidettävä mielessä, että kaikkia näkökulmia ei ole mahdollista kattaa, vaan tutkimusta tehdessä on kyettävä tekemään perusteltuja valintoja ja rajauksia.

Omat valintani tässä työssä kohdistuvat siis tunne-elämään, ihmisten välisiin suhteisiin ja todellisuustelevision viihteeseen. Nämä kaikki ovat aivan kulttuurimme pinnalla, niin yhteiskunnallisen keskustelun kuin populaarikulttuurinkin polttopisteessä. Tyydyttävä tunne-elämä ja ihmissuhteet ovat tärkeimpiä onnellisuuden (tai ahdistuksen) lähteitä, avaintekijöitä henkiseen tasapainoon ja ehjään identiteettiin. Erityisesti romanttisten suhteiden ja sukupuolisuuden osuus on tässä prosessissa merkittävä. Todellisuustelevision tarjoaa mielestäni antoisan väylän tämän kulttuurimme ”hyperemotionaalisuuden” tarkasteluun, sillä todellisuustelevision kaltainen huomiota herättävä ilmiö ei ole syntynyt

tyhjiöön tai pelkästään aiempien televisiolajityyppien jatkeeksi, vaan on seurausta kulttuurista ja ideologiasta. Televisio tarjoaa tulkintakehyksiä ja toimintamalleja ihmisille heidän omien arkipäivän kokemustensa suhteen, joten esimerkiksi seurustelun ja parisuhteen tietynlainen esittäminen luo odotuksia siitä, millaisia näiden tulisi olla.

Useita kiinnostavia näkökulmia jää myös käsittelemättä tässä. Olisi varmasti antoisaa lähestyä parisuhteen kulttuurista asemaa vaikkapa sukupuolten välisen tasa-arvon tai vaihtoehtoisten seksuaali-identiteettien näkökulmasta. Myös kulttuurien välisten erojen ja yhtäläisyyksien tarkastelu avaisi epäilemättä uusia näköaloja. Historiallisesta muutosten ja jatkuvuuden näkökulmasta uskonnon vaikutusten analysointi voisi osoittautua hedelmälliseksi, onhan kristinusko ollut motiivina niin avioliiton aseman korostamiselle, esiaviollisen seksin kieltämiselle kuin homoseksuaalisuuden tuomitsemisellekin, ja maallistumista puolestaan pidetään nykykulttuurimme tunnusomaisena piirteenä.

Esittämäni kaltaista televisiokentän uudelleenjaottelua ja käsitteenluontia puolestaan voitaisiin epäilemättä tehdä myös muiden todellisuusohjelmien kohdalla. Esimerkiksi ruumiillisuutta ja nykyisin muodikasta itsensä fyysistä uhraamista tutkiva voisi tarkastella vaikkapa *Jackassia*, *Extreme Duudsonveja* tai Yhdysvalloissa pyörivää *Extreme Makeoveria*,<sup>12</sup> johon osallistuville on palkinnoksi luvassa kauneusleikkaus – joka tietenkin televisioidaan. Lisäksi vertaismelodraamaan olisi mahdollista syventyä tarkemmin myös genreteorioiden kautta. Nämä näkökulmat rajautuvat kuitenkin tämän tutkielman ulkopuolelle odottamaan jatkotutkimuksen tekijää.

---

<sup>1</sup> <http://abc.go.com/primetime/extrememakeover/>

<sup>2</sup> Mainitsen tutkielmassani esimerkkinä useita todellisuustelesio-ohjelmia, joista suurta osaa käytän vain ohimennen nimeltä mainiten havainnollistamaan jotakin sanottua. Näiden ohjelmien tietoja (kuten tuotantomaa tai -vuosi) en ole tällöin merkinnyt näkyviin. Näin siksi, että ensinnäkään en käsittele näiden ohjelmien varsinaista sisältöä erikseen, ja toiseksi, viittaan ohjelman nimellä tällöin usein koko formaattiin

Ensimmäisessä luvussa luon tutkimukseni teoreettista pohjaa tarkastelemalla median ja kulttuurin vuorovaikutussuhdetta ja viestintätutkimuksen piirissä vaikuttaneita mediavaikutusteorioita. Käsitelen tässä yhteydessä ideologisesti latautuneiden representaatioiden ja stereotyyppistämisen merkitystä suhteessa yksilön identiteettiin. Toisessa luvussa esittelen todellisuusteleviosta ilmiönä ja selitän todellisuus-tv:n erityislaatuisen viehätyksen syitä oman käsitteeni kautta. Tältä pohjalta siirryn sitten aineistossa vahvasti läsnä olevan rakkausteeman pariin esittelemällä romantiikan historiaa ja pohtimalla medioituneen nykyculttuurin romanttiselle rakkaudelle, seksuaalisuudelle ja parisuhteille petaamaa paikkaa. Luvussa 5 havainnollistan näkökulmaani esimerkkiohjelmien sisällön analyysin kautta. Lopulta luvussa 6 kokoan analyysin tulokset ja syntyneet tulkinnat johtopäätöksiksi ja pyrin näin esittämään vastauksen kysymykseen, josta lähdän liikkeelle: millaisia romanttisen rakkauden ja parisuhteen ihanteita vertaismelodraamat tuottavat?

---

tai saman sarjan useisiin tuotantokausiin, jolloin tuotantomaita ja -vuosiakin on useita, eikä näiden välillä ole merkitsevää eroa.

## 2 MEDIAN JA KULTTUURIN SUHDE – IDENTITEETTIEN PELIKENTTÄ

*Man makes a picture, a moving picture  
Through life projected he can see himself from close.  
(U2: Lemon)*

Mediakulttuurin tutkimuksen parhaita puolia tutkijan kannalta on se, että aiheet ovat usein kiinnostavia myös muiden kuin alan asiantuntijoiden mielestä. Kuka tahansa voi innokkaasti osallistua keskusteluun vaikkapa televisiosarjojen sisällöistä ja lukea aiheesta kirjoitettuja tekstejä vaikka ei olisi koskaan opiskellut alaa – omat kokemukset ja mielipiteet sekä hitunen analyttistä ajattelua riittävät jo hyvään alkuun.

Tutkimuskohteeni on siis vankasti kiinni ympäröivän yhteiskunnan todellisuudessa ja koskettaa suurta ihmisjoukkoa. Kolikon toinen puoli onkin sitten se, että näin maanläheinen aihe voi vaikuttaa tieteen kohteena vähäpätöiseltä. Mikä tekee mediakulttuurin tutkijan näkemyksestä merkittävää ja ymmärrystä lisäävää tietoa? Mitä mieltä on mediatuotteiden, esimerkiksi television viihdeohjelmien kulttuurintutkimuksellisessa ruotimisessa?

Mediaan painottuva kulttuurintutkimus tarjoaa yleisesti käytävään yhteiskunnalliseen mediakeskusteluun tieteen puitteissa perusteltuja näkemyksiä asioista, jotka juuri arkipäiväisyytensä vuoksi ovat ihmisille mitä merkityksellisempiä. Keskeistä on pyrkimys kiinnittää huomiota niihin yksilön elämään vaikuttaviin vaivihkaisiin tekijöihin, joita helposti pidetään luonnollisina, ja kyseenalaistaa niiden luonnollisuus. Katsomalla rakentamiamme maailman representaatioita voi joskus nähdä jopa enemmän kuin katsomalla maailmaa itseään. Tarkoitan tällä median vaikutusta yksilön identiteetin



rakentumiseen sekä yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin ja asenteisiin. Seuraavaksi selitän tarkemmin näitä mekanismeja, joita myös oma tutkielmani käsittelee.

## 2.1 Miten media vaikuttaa?

Julkisessa keskustelussa mediakritiikki tarkoittaa käytännössä useimmiten jonkin yksittäisen tapauksen nostattamaa huolta suurpiirteisesti määritellyistä ”median vaikutuksista”. Tavallisesti huoli kohdistuu lapsiin ja nuoriin, joita pidetään aikuisia tuntuvasti kykenemättömämpinä tulkitsemaan ja suodattamaan median sisältöjä. Sisällöistä arveluttavimpina pidetään puolestaan väkivaltaa, seksiä ja päihteiden käyttöä. Keskustelu on kuitenkin osittain sivuraiteilla siinä, että kun keskitytään liiaksi jonkin yhden ilmiön tarkasteluun ja katsotaan sitä ikään kuin ylhäältä ja ulkoa päin ”kypsien aikuisten” näkökulmasta, ei useinkaan nähdä metsää puilta. Ei ymmärretä median vaikutuksia koko kulttuurin normistoa muokkaavana voimana, vaan ajatellaan, että media kyllä vaikuttaa muihin, mutta ei itsein.

Media kuuluu arkielämäämme monilla tavoin, usein myös hyvin huomaamattomasti, ja on olennainen osa kokemusympäristöämme, joten on selvää, että media muokkaa ihmisen persoonallisuutta jollain tapaa. On kuitenkin käytännössä mahdotonta erottaa median vaikutuksen osuus kaikista muista ihmisen elämään ja identiteetin kehitykseen vaikuttavista tekijöistä, kuten perheestä, ystäväistä, koulusta tai työstä, harrastuksista ja asuinpaikasta. Kaikki nämä tekijät kietoutuvat jokapäiväisessä elämässä toisiinsa erottamattomasti, ja koko sosiaalinen elinympäristömme on läpikotaisin medioitunut.

Niinpä jotain tiettyä yksilön ominaisuutta on harvoin mahdollista palauttaa yhteen tunnistettavaan taustatekijään.

David Gauntlett sanoo kirjansa *Media, Gender and Identity* alussa (2002, 1-2), että nykykulttuurin tutkijoiden tulee selvittää, miten jatkuva populaarin mediamateriaalin kulutus vaikuttaa ihmisten elämään. Hän toteaa, että on epätodennäköistä, että medialla olisi mitään suoria ja selkeitä vaikutuksia, mutta toisaalta yhtä epätodennäköistä on, ettei sillä olisi mitään vaikutuksia käsityksiimme ja identiteetteihimme. Gauntlett tukee sanomaansa tilastoilla siitä, kuinka suuren osan ajastamme käytämme erilaisten mediatuotteiden vaikutuspiirissä, ja arvioi:

Tuntuu siis ilmeiseltä ja väistämättömältä, että nämä kokemukset vaikuttavat meihin jotenkin. Media näyttää meille tilanteita ja suhteita muitten ihmisten näkökulmista – itse asiassa osa draaman ikuista kiehtovuutta on juuri se, että näemme ”kuinka maailma toimii” muiden ihmisten elämässä. [...] Esimerkiksi kotiympäristöön sijoittuvat ja romanttiset draamat (mukaan lukien saippuaopperat) näyttävät meille kuinka naapurit, ystävät ja rakastavaiset toimivat keskenään. Kun ihmisellä on rakastaja ensimmäistä kertaa eläessään, kuinka hän tietää miten käyttäytyä? Ja mistä opimme tyypillisistä ystävyyssuhteista? Päälähteemme näissä asioissa ovat varmastikin elokuvat ja televisio.<sup>3</sup> (Gauntlett 2002, 2.)

Gauntlettin sanat tiivistävät hyvin ne ajatukset ja hypoteesit, jotka ovat tämän tutkielman keskeisenä motiivina. Median ja televisioviihteen tarjoamat ajattelu- ja toimintamallit voivat vaikuttaa toimiemme taustalla ikään kuin luonnollistuneena, ”vaistomaisena” tuntumana, vaikka emme tiedostaisikaan tuon vaiston alkuperää. Esimerkiksi ensimmäisille treffeille mennessämme meillä on jo valmiina käsitys siitä, mitä kaikkea tilanteeseen liittyy. Miten tällaiset käsitykset sitten muotoutuvat?

---

<sup>3</sup> ”It seems obvious and inevitable, then, that we will be affected by these experiences somehow. The media shows us situations and relationships from other people’s points of view – indeed, it is part of the eternal fascination of drama that we can see ‘how the world works’ in lives other than our own. [...] For example: domestic or romantic dramas (including soap operas) show us how neighbours, friends and lovers interact. When a person has a lover for the first time in their lives, how do they know how to behave? And where do

Mediaväkivallalle altistumisen ja lasten väkivaltaisen käyttäytymisen välistä suhdetta on tutkittu jo 1900-luvun alkupuoliskolla psykologian keinoin ehdollistumisen ja mallioppimisen näkökulmasta. Nämä tutkimukset perustuivat niin sanottuun ”taikaluotimalliin” eli suoraviivaiseen S-R-malliin (*stimulus-response*, ärsyke-reaktio), joka lähtee olettamuksesta, että yleisö reagoi viestimen esittämään sanomaan välittömästi ja ennustettavasti, kykenemättä vastustamaan tuota vaikutusta. Näin esimerkiksi väkivalta-viihteen kuluttaminen aiheuttaisi suoraan väkivaltaista käyttäytymistä, joten yleisö vaikuttaa tässä mallissa siis lähinnä passiivisilta, voimattomilta aivopesun uhreilta. (Piette & Giroux 1997, 98.)

Tällainen ajattelutapa on toki liian yksinkertaistava ja yleisön roolia aliarvioiva voidakseen vastata todellisuutta. Taikaluotimalli asetettiin kyseenalaiseksi 1940-50-lukujen tutkijoiden toimesta, jotka osoittivat, että muun muassa sosiaaliset suhteet vaikuttivat siihen, miten sanoma otettiin vastaan ja tulkittiin (ibid., 99). Tällainen ajattelutapa näkee jo yleisön passiivisen uhrin sijasta aktiivisena toimijana, joka valitsee tietoisesti mitä ja miten ottaa vastaan sillä perusteella, mikä tuottaa mielihyvää tai hyötyä. Tämän niin kutsutun käyttötarkoitusteorian (*uses and gratifications theory*) mukaan medially on siis vain rajallista vaikutusta ihmisten mielipiteisiin, uskomuksiin tai käyttäytymiseen – ja yleensä vaikutus toimii helpommin olemassa olevia käsityksiä vahvistavasti kuin niitä muuttavasti (ibid., 99).

Niin sanotun Frankfurtin koulukunnan näkökulmasta tämä yleisön valinnanvapaus ja oma tahto on kuitenkin pelkkä illuusio. Näiden marxismiin nojaavien mediateoreetikkojen

---

we learn the typical shape and content of friendships? Our main reference is surely films and TV.” Suom. MH.

keskeisenä huolena oli median vaikutus yhteiskuntaluokkien valtasuhteisiin: he näkivät median valtaapitävän luokan välineenä alempien luokkien alistamisessa. Theodore Adorno ja Max Horkheimer esittivät, että ”kulttuuriteollisuus” ohjaa kansan huomion pois merkittävistä poliittisista kysymyksistä, luo vääriä tarpeita ja mielihaluja ja onnistuu näin naamioimaan todellisen roolinsa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen, gramscilaisittain hegemonian, ylläpitäjänä. Näin ollen se, että yleisö kokee omasta vapaasta tahdostaan saavansa juuri sitä, mitä haluaa ja tarvitsee, onkin juuri median salakavalin ja merkittävin vaikutus. Näennäisen vapaan valinnan kohteena on nimittäin aina vain joukko kulttuuriteollisuuden hallitsijoiden tarjolle asettamia tuotteita. Kulttuuriteollisuuden järjestelmässä kapinallisimmatkin muusikot tai elokuvantekijät alistetaan nopeasti tuottamaan voittoa suuryhtiöiden kassaan. Media on siis osa järjestelmää, joka takaa kapitalistisen yhteiskuntajärjestyksen säilymisen ja jatkuvan taloudellisen kasvun, huolimatta siitä, että yleisö voi kuvitella sen olevan olemassa itseään varten. (Esim. Adorno 1991, 53-114; 136-154.)

Kirjassaan *Huvitamme itsemme hengiltä* (1987) Neil Postman kantaa myös huolta siitä, että media, eritoten televisio, ohjaa ihmisten huomion epäolennaisiin muotoseikkoihin ja viihteellistää julkisen keskustelun turhanpäiväiseksi pinnalliseksi näytelmäksi. Postmanin mielestä median vaarallisin vaikutus ei siis piile missään yksittäisessä viestissä, vaan koko kulttuurin ajattelutavan ja arvomaailman muokkaamisessa, viihteellisyyden etualaistumisessa vakavan asiakeskustelun kustannuksella:

”[...] televisio on muuttamassa kulttuuriamme valtaisaksi showbisneksen areenaksi. On tietenkin mahdollista, että tämä seikka on loppujen lopuksi meille mieleen ja ettemme muuta haluakaan. Juuri tämän tilanteen toteutumista Aldous Huxley pelkäsi jo viisikymmentä vuotta sitten.”  
(Postman 1987, 86.)

Postmanin ajattelu perustuu selvästi 1970-luvulla USA:ssa kehitelyihin mediavaikutusteorioihin, George Gerbnerin kultivaatioteoriaan (*cultivation theory*) ja ns. *agenda setting* -teoriaan. Nämä eivät enää keskittyneet yksittäisen mediatuotteen mahdollisiin suoriin vaikutuksiin, vaan koko mediahorisontin pitkällä aikavälillä aiheuttamiin yleisiin muutoksiin. Kultivaatioteorian pääteesi on, että media, etenkin televisio, on saavuttanut niin keskeisen osan kulttuurissamme ja jokapäiväisessä elämässämme, että sen välittämät sanomat todellisuudesta korvaavat (osittain) henkilökohtaisten kokemusten ja muiden kontaktien kautta hankitut tiedot maailmasta ja todellisuudesta (Piette & Giroux 1997, 100). Koska nämä median kertomukset todellisuudesta ympäröivät meitä lapsesta saakka jatkuvasti, ne alkavat vaikuttaa luonnollisilta ja kyseenalaistamattomilta totuuksilta, vaikka ne tosiasiansa perustuvatkin usein harhakäsityksiin, yksinkertaistuksiin ja stereotypioihin (Funkhouser & Shaw 1990, passim). Agenda setting -teoria on samoilla linjoilla kultivaatioteorian kanssa sen suhteen, kuinka median vaikutus yhteiskunnassa muodostuu, mutta sen painopiste on poliittisempi: tämä McCombsin ja Shaw'n teoreettinen viitekehys luotiin selvittämään ns. yleisen mielipiteen syntymekanismia. Heidän mukaansa media muokkaa yleisön mielipiteitä käsittelemiensä aiheiden valinnalla ja sillä, mihin sävyyn näitä aiheita käsitellään. Media siis määrittää, mikä yhteiskunnassa on puhumisen arvoista. (Piette & Giroux 1997, 101.)

Edellä kuvatut mediavaikutusteoriat saattavat tuntua synkiltä ja pessimistisiltä, emmekä kenties mielellään myöntäisi olevamme osa manipuloitavaa massaa, jota vallanpitäjät ohjaavat. Näitä teorioita onkin kritisoitu juuri yleisön roolin aliarvioimisesta ja kulttuurin jakamisesta intellektuelliin ja arvostettavaan korkeakulttuuriin sekä ”matalaan” massakulttuuriin (vrt. Kellner 1998, 39-40). Englannissa, Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksessa alkoi 1960-luvulla kehittyä brittiläinen kulttuurintutkimuksen malli,

jonka keskeisiä vaikuttajia olivat mm. Stuart Hall ja Raymond Williams. Tämä kulttuurintutkimuksen suuntaus pyrkii selvittämään, ”millä tavoin kulttuurin eri muodot joko palvelevat yhteiskunnallista herruutta tai vahvistavat ihmisten kykyä vastustaa sitä” (ibid., 41). Brittiläinen kulttuurintutkimus kiinnittää siis huomionsa kulttuurituotantoa sääteleviin poliittisiin ja taloudellisiin tekijöihin sekä ylipäätään ”herruuden järjestelmään”, erilaisten instituutioiden valtaan määritellä kulttuuriset normit ja asettaa näin normista poikkeavat yksilöt ja ryhmät alisteiseen asemaan. Tällainen ideologiakriittinen kulttuurintutkimus kiinnittää siis erityisesti huomiota kamppailuun yhteiskunnan rakenteellista epätasa-arvoa vastaan ja antaa painoarvoa myös yleisön aktiivisuudelle kulttuurituotteiden vastaanotossa ja niiden tulkitsemisessa. Toisin kuin Frankfurtin koulukunta, brittiläinen kulttuurintutkimus kumoaa jaon korkeaan ja matalaan kulttuuriin ja tarkastelee mielellään populaarikulttuuria niin yhteiskunnallisen vastarinnan kuin ideologian pönkittämisen välineenä. Brittiläistä koulukuntaa onkin sitten vastaavasti kritisoitu ns. korkeakulttuurin ylenkatsomisesta ja keskittymisestä liiaksi populaareihin sisältöihin. (Ibid., 42-43.)

Brittiläisen kulttuurintutkimuksen piiriin voidaan lukea kuuluvaksi myös (sittemmin amerikkalaistunut) John Fiske, joka näkee yleisön, myös populaarikulttuurin kuluttajat ja fanit, aktiivisina toimijoina, jotka valitsevat kuluttamansa mediatuotteet kriittisesti ja tiedostaen. Fiske vastustaa Frankfurtin koulukunnan ajatusta populaarikulttuurista kulttuuriteollisuuden ylhäältä päin asettamana laskelmoituna kehyksenä, jonka sisässä ihmiset voivat vain *kuvitella* olevansa vapaita valitsemaan oman tahtonsa mukaan. Hän toteaa:

Tullakseen osaksi populaarikulttuuria tuotteen on myös vastattava ihmisten kiinnostuksen kohteita. Populaarikulttuuri ei ole kulutusta, se on kulttuuria – merkitysten ja mielihyvien luomisen ja sosiaalisessa järjestelmässä kierrättämisen jatkuva prosessi: kulttuuria, olipa se kuinka teollistunutta

tahansa, ei voida kuvata pelkästään hyödykkeiden ostamisena ja myymisenä. [...] Populaarikulttuuri on ihmisten tekemää, ei kulttuuriteollisuuden tuottamaa. Kulttuuriteollisuus voi vain tuottaa valikoiman tekstejä tai kulttuurisia resursseja ihmisten käytettäväksi tai hylättäväksi populaarikulttuurinsa tuottamisen jatkuvassa prosessissa. (Fiske 1989a, 23-24.)<sup>4</sup>

Fiske hylkää ajatuksen yleisöstä massana ja korostaa jokaisen yksilön omaan makuun, mieltymyksiin ja tarpeisiin perustuvaa valinnan vapautta. Hän näkee kulttuurin elävänä prosessina, jossa ihmisten ja tuotannon intressit eivät välttämättä kohtaa, mistä hän esittää todisteeksi lukuisat menestymättömät mediatuotteet. (Fiske 1989a, 23.) Fiske näkemys on siis vastakkainen Adornon ja Horkheimerin kanssa. Hehän pitivät mediatuotteiden monimuotoisuutta ja laajaa valikoimaa vain osoituksena siitä, että kutakuinkin kaikki alakulttuuritkin ja koko kansakunta sen myötä on onnistuttu valjastamaan kulttuuriteollisuuden vaikutuspiiriin ja voittoa tuottamaan, ja näkivät kaikkien mediatuotteiden edustavan loppujen lopuksi samaa kapitalistista sanomaa. Fiske puolestaan pitää samaa valikoiman monipuolisuutta osoituksena siitä, että ihmisten maut ovat hyvin yksilöllisiä ja että kulttuuriteollisuus joutuu vastaamaan kaikkiin näihin tarpeisiin erikseen, mikäli mielihäviöä tehdään.

Douglas Kellner pitää brittiläisen kulttuurintutkimuksen ansiona erityisesti juuri sitä, että se purkaa jakoa korkeaan ja matalaan, populaariin ja elitistiseen ja mahdollistaa näin kaikkien mediakulttuurin ja viestinnän muotojen käsittelemisen tutkimuksen arvoisina. Lisäksi se ”omaksuu myös kriittisen näkökulman eli tulkitsee Frankfurtin koulukunnan lailla kulttuuria yhteiskunnan osana ja sijoittaa kulttuurintutkimuksen nykyisen

---

<sup>4</sup> ”To be made into popular culture, a commodity must also bear the interest of the people. Popular culture is not consumption, it is culture – the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system: culture, however industrialized, can never be adequately described in terms of the buying and selling of commodities. [...] Popular culture is made by the people, not produced by the culture industry. All the culture industries can do is produce a repertoire of texts or cultural resources for the various formations of the people to use or reject in the ongoing process of producing their popular culture.” Suom. MH.

yhteiskuntateorian ja vastarinnan politiikan kenttään”. (Kellner 1998, 46.) Kellner kuitenkin kritisoi joitakin kehityssuuntia, joihin kulttuurintutkimus on 1960-luvun brittiläisistä lähtökohdistaan edennyt (etenkin Yhdysvalloissa). Hän pitää ongelmana liiallista yleisö- ja tekstikeskeisyyttä ja siitä seuraavaa kulttuurituotannon ja -kulutuksen yhteiskunnallis-poliittisen kontekstin sivuuttamista. (Ibid., 48-49.) Kellner kritisoi erityisesti Fiskeä vastarinnan ja kamppailun fetissoimisesta sekä mediakulttuurin manipuloivien ja konservatiivisten vaikutusten huomiotta jättämisestä. Kellnerin mukaan Fiskeen näkemyksissä ”[p]oliittisen taistelun korvaa siis taistelu merkityksistä ja mielihyvästä, kun taas vastarinta samastuu yhteiskunnallisen vastuun välttämiseen”. (Ibid., 50-51.) Kellner pelkää, että ”eri puolilla maailmaa harjoitettava kulttuurintutkimus voi kadottaa brittiläisen kulttuurintutkimuksen perinnöksi jättämän kriittisyyden ja poliittisen terävyyden” (ibid., 55). Olen Kellnerin kanssa samaa mieltä siitä, että kriittisyys ja yhteiskunnallisen todellisuuden koko kuvan hahmottaminen on erittäin tärkeää (media)kulttuurintutkimuksessa. Toisaalta mielestäni on tärkeää myös välttää poliittisen taloustieteen roolin ylikorostamista ja kulttuuristen tuotteiden tarjoaman merkitysvalikoiman selittämistä yksinomaan poliittisilla ja taloudellisilla rakenteilla – muutoinhan päädytään vain siirtymään yhdestä erheestä toiseen.

Fiskeen ajatusmalli aktiivisesta yleisöstä ei toki ole ainoa laatuaan. Stuart Hallin käsitepari sisäänkoodaus/uloskoodaus sekä ajatus etusijaisesta, vastustavasta ja neuvotellusta luennasta toimivat perustana ja selityksenä ajattelutavalle, jossa painopiste siirtyy viestistä ja sen lähettäjistä vastaanottoon. Viestin tulkinta ja merkitys eivät välttämättä vastaakaan viestin lähettäjän alkuperäistä tarkoitusta, vaan riippuvat vastaanottajasta. Toki vastaanottaja useimmiten tunnistaa tekstin laatijan (sisäänkoodaajan) etusijalle ehdottamat tulkinnat (uloskoodauksen), mutta muun muassa hänen kulttuurinen taustansa,



ikänsä, sukupuolensa ja konteksti jossa viestiä tulkitaan voivat johtaa hänet ikään kuin erimielisyyteen tekstin kanssa, siis vastustavaan tai neuvoteltuun luentaan. Tästä on kysymys esimerkiksi silloin, kun vanhoja jännitys-, kauhu- tai seikkailuelokuvia tai televisio-ohjelmia katsellaan ironisesti camp-hengessä tai Suomen Tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän juhlavastaanoton loistokkuudelle tuhahdellaan kulutus- ja globalisaatiokriittisesti.

Tällainen merkityksenantoa tutkiva lähestymistapa osoittaa mediavaikutusten paikallistamisen monimutkaisuuden. Jos samaa mediaviestiä voidaankin lukea vastaanottajasta riippuen lähes miten tahansa, miten medialla voi enää väittää olevan mitään tiettyä vaikutusta yleisöön? Esimerkiksi populaarikulttuurituotteiden fanit eivät näyttäydäkään enää ihailun kohteensa alamaisiksi, vaan lähes päinvastoin, fanit voivat antaa idolilleen sellaisia merkityksiä, jotka palvelevat heidän omia tarkoitusperiään.

Mielestäni tällainen luottamus yleisön aktiivisuutta ja tiedostavuutta kohtaan on kuitenkin arveluttavan optimistista, sillä onhan eittämättä olemassa myös varsin passiivista, ”sohvaperunamaista” mediakulutusta, jota tuskin voidaan pitää kovin aktiivisena merkityksenannon prosessina. Kanavalta toiselle surffaava katsoja ei ainakaan aina tee mediakulutusvalintojaan analyttisesti ja ohjelmien sisällön merkityksellisyyden perusteella, vaan ennemminkin välittömän tunnereaktion ohjaamana: jos jokin sisältö informaatiotulvassa onnistuu herättämään jonkinlaisia tunteita, usein tähän sisältöön tartutaan kuin kala syöttiin. Jälkeenpäin katsoja voi toki todeta, että valinta oli väärä ja sisällöllisesti arveluttava, siis ”roskaa” tai ”ajanhukkaa”. Kaupallisen median katsojakilpailussa kuitenkin riittää, että ohjelman tarjoama mielihyvä onnistuu pysäyttämään kaukosäädintä käyttävän käden.

Lawrence Grossberg käyttää *affektin* käsitettä kuvaamaan mielihyvää, joka tekee tietyistä kulttuurituotteista tärkeitä tietyille yleisöille. Affekti liittyy läheisesti mielialaan ja, kuten Grossberg sanoo, ”elämän tunneulottuvuuteen, ’fiiliksiin’” (Grossberg 1995, 41). Affekti on siis tunne siitä, että jokin teksti puhuttelee ja koskettaa ”juuri minua, juuri nyt”.

Grossberg toteaa:

Tarinoista ja merkityksistä tulee pelkästään tilaisuuksia liikkua lakkaamatta emotionaalisten huippujen ja laskujen välillä. [...] Sentimentalisuus tunteen ilmeisenä ylijäämänä on affektin ylenmääräistä nautiskelua ja sen vapauttamista kaikesta merkittävästä ankkuroitumisesta todellisuuteen tai siihen mikä on järkevää. [...] [Televisio] on [todellisuutta] vastaansanomattomasti tunnevoimaisempi ja ilmeisesti haluttavampi juuri intensiivisyydestä johtuen. Se on todellisimpien tunteiden väline, koska tunteet ovat siinä äärimmäisyyksiin vietyjä, liioiteltuja ja ylijäämää sisältäviä [...] (Ibid., 126.)

Aiemmin mainitsemani Postmanin tavoin myös sosiologi Zygmunt Bauman viittaa

Huxleyn dystopiaan ”uljaasta uudesta maailmasta”. Bauman nimittää

”naulakkoyhteisöksi” tai ”karnevaaliyhteisöksi” ihmisjoukkoa, joka kokoontuu yhteisiin

tunteisiin vetoavan speaktaakkelin yleisöksi ja toteaa, että tällainen yhteisöllisyys on

kuitenkin vain hetkellistä, pinnallista ja näennäistä. Bauman toteaa, että tällaiset

tapahtumat ”rikkovat arkisen yksinäisyyden yksitoikkoisuuden, ja muiden

karnevaalitapahtumien tapaan ne päästävät kasautuneen höyryn ulos ja sallivat juhlijoiden

paremmin kestää rutiinia, johon heidän täytyy palata heti kun ilonpidon aika on ohi.”

(Bauman 2002, 238.)

Mielihyvä ei siis välttämättä olekaan ainoastaan yksilön omia tarkoitusperiä palveleva

pakotie ja keino vastustaa yhteiskunnan normien painetta ja rajoituksia, vaan voi lopulta

tukea nimenomaan vallitsevaa asiaintilaa ja yhteiskunnan valtarakenteita. Kulttuuriin

kasvaessamme opimme myös tietynlaisen näkemyksen siitä, millaisten ärsykkeiden tulisi tuottaa mielihyvää. Kellnerin mukaan mielihyvä voi muuttaa ihmisten ajatusmaailmaa esimerkiksi konservatiiviseen, seksistiseen tai rasistiseen suuntaan, ja hän kirjoittaa:

Vallan ja etuoikeuksien järjestelmä ehdollistaa siis mielihyvämme siten, että etsimme tiettyjä sosiaalisesti hyväksytyjä mielihyvän lähteitä ja kartamme toisia. Jotkut ihmiset oppivat nauramaan rasistisille vitseille ja toiset tuntemaan mielihyvää, kun näkevät raakaa väkivaltaa. (Kellner 1998, 51-52.)

Pidän Kellnerin näkemystä perusteltuna ja ajattelemisen arvoisena. Voidaan myös ajatella, että juuri tällainen ulkoa opittu ja norminmukainen mielihyvä mahdollistaa massaviihteen: kun ihmiset tottuvat nauttimaan juuri tietynlaisista tuotteista, samalla kaavalla on helppoa tuottaa lisää vastaavia tuotteita, siis affekteja liukuhihnalta.

Tällainen ajattelu on läheistä sukua Frankfurtin koulukunnan näkemyksille. Pidänkin ongelmallisena sitä, että näin ajateltuna yksilön kokema mielihyvä ja siihen liittyvät tunteet alkavat näyttää ulkoapäin asetetuilta ja hegemonian sanelemilta, eivät riippumattomilta yksilön identiteetin piirteiltä. On kuin edes omat mieltymyksemme ja tunteemme eivät olisi aidosti omiamme. Samalla herää kysymys siitä, kuka sitten päättää, millaiset mielihyvät ovat ”oikeanlaisia” – millä perusteella voidaan väittää, että esimerkiksi populaarin massakulttuurin tarjoama norminmukainen mielihyvä on automaattisesti paheksuttavaa? Tässä ollaan jälleen vaarassa ajautua jo kertaalleen hylättyyn ajatukseen yleisöstä manipuloitavana, kritiikittömänä massana ja intellektuellista korkeakulttuurista ainoana oikeana kulttuurimuotona.

Palaan tunnekulutuksen ja television affektiivisuuden pariin uudelleen edempänä todellisuustelevision katsomisnautintoja käsitellessäni. Edelleen on kuitenkin jatkettava tyydyttävän vastauksen etsimistä siihen, miten median sisällöt voivat yleisöön vaikuttaa.

Edellä totesimme, että teoria taikaluotimaisesta median suorasta vallasta ihmiseen on liian yksisuuntainen ja yksioikoinen ollakseen uskottava, mutta toisaalta ei vaikuta perustellulta myöskään luottaa liiaksi ihmisten kykyyn kontrolloida omaa mediasuhdettaan ja siihen liittyvää merkityksenantoa. Kuten Kellner toteaa:

”Yksipuolisia manipulaatio- ja vastarintateorian muotoja pitäisi välttää – mieluummin tulisi suosia näkökulmien yhdistämistä. Jotkin Frankfurtin koulukunnan painotukset voivat myös oikaista brittiläisen kulttuurintutkimuksen vinoutumia, aivan kuten brittiläinen kulttuurintutkimus oikaisee Frankfurtin koulukunnan vinoutumia. (Kellner 1998, 52-53.)

Hedelmällisin näkökulma löytynee siis jostakin eri näkökulmien väliltä, merkityksiä tuottavan median ja niitä tulkitsevan yleisön kaksisuuntaisesta suhteesta. Nähdäkseni tätä näkökulmaa kannattaa etsiä identiteettien, representaatioiden ja ideologian suunnalta.

## 2.2 Identiteettityön raaka-aineet: representaatiot ja stereotyypit

Mediatuotteen, esimerkiksi televisio-ohjelman, tuottajilla on tuotetta luodessaan aina mielessä jokin kohdeyleisö, jota varten tuote erityisesti suunnitellaan. Yleisö koostuu vastaanottajista, jotka itse kokevat tulleensa puhutelluiksi, ja ne, joita mediateksti ei millään tavalla puhuttele, eivät yleensä viivy yleisössä kovin pitkään. On siis kysymys yksilön *identiteetistä* – tai identiteeteistä, sillä nykyisin identiteetitkin ovat pelin kohteena, valittavissa ja vaihdettavissa tarpeen mukaan. Kulttuuriset tekstit tuottavat identiteettejä ja ryhmiä luomalla eroja kategorioiden välille ja kutsumalla vastaanottajia tiettyihin subjektiasemiin.

Kulttuurintutkimuksen piirissä vallitsevan näkemyksen mukaan nykyihmisen identiteetti koostuu alati liikkeessä olevista suhteista ympäröivään kulttuuriin. Identiteettiä ei siis

voida pitää biologisesti määräytyvänä eli sisäsyntyisenä kokonaisuutena, joka määrittäisi yksilön luonnetta ja toimintatapoja sisältäpäin. Identiteettiin liittyviä merkityksiä ei voida lyödä lukkoon, vaan ne ovat epävakaista ja muuttuvia. (Ks. esim. Hall 1999, 21-3; 39-41.) Niinpä yksilön identiteettikään ei pysy ehjänä ja samana läpi elämän, vaan me samastumme eli *identifioidumme* eri tilanteissa eri rooleihin. Hallin mukaan identifiointi viittaa arkikielessä ajatukseen yhteisestä alkuperästä tai yhteisistä piirteistä, ”samuuden” kokemukseen. Identifioituminen tapahtuu (kuten kaikki merkityksellistäminen) eronteon kautta: määrittelemme sen, mitä olemme ja mihin ryhmään kuulumme (siis identiteettimme) sen kautta, mitä emme ole ja mihin emme kuulu. (Ibid., 247-248; 251.) Identiteettejä ei kuitenkaan voi pitää eroja jähmettävänä ja luonnollistavana, vaan ”jonakin, mikä nimenomaan konstruoidaan erossa (*différencessa*) ja mitä jatkuvasti epävakaistaa se, mikä on jätetty pois” (ibid., 252). Niinpä identiteettityöhön kuuluu jatkuva kamppailu siitä, mitkä erot ovat merkitseviä identiteettikategorioiden välisen rajanvedon kannalta ja mitkä yhteiset piirteet puolestaan muodostavat näitä kategorioita ja houkuttelevat yksilöitä samastumaan niihin.

Modernissa länsimaisessa kulttuurissa oman identiteetin luominen, ylläpitäminen ja muokkaaminen on suuressa määrin kulutuksellista toimintaa, oman maun, arvomaailman tai varallisuuden mukaisten kulutusvalintojen tulosta. Rakennustarpeita myydään monenlaisina hyödykkeinä (mediatuotteina, vaatteina, trendiravintoloina jne.), symboleina, jotka edustavat tiettyjä elämäntapoja ja -asenteita. Tästä valikoimasta poimimme itseämme miellyttävät palaset ja kokoamme niistä itsemme näköisen identiteettirakennelman (vrt. Fiske, Hall). Tässä prosessissa mediallyllä on merkittävä rooli, sillä mistä muualta saisimme tietää, mitä mihinkin identiteettiin kuuluu? Mainonnalla on luonnollisesti osansa tässä tuotteiden ja kulutusvalintojen merkityksellistämässä, mutta

myös kaikki muut mediatuotteet osallistuvat tähän symbolien välittämiseen.

Televisiosarjat, elokuvat, kirjat, lehdet tai vaikkapa tietokonepelit tarjoavat meille kuvastoa siitä, mitkä tunnusmerkit liittävät yksilön johonkin ihmisryhmään – tai erottavat siitä. Toisin sanoen media tuottaa *representaatioita*, esityksiä todellisuudesta, joiden kautta yksilö voi joko samastua johonkin identiteetikategoriaan tai kokea eroavansa siitä.

Johan Fornäs toteaa:

Median kautta välittyvät tekstit ovat yhä keskeisempiä yksilöllisen ja kollektiivisen identiteetin rakentamisessa, kuten myös siinä, miltä maailma heidän ympärillään näyttää. Musiikin, julisteiden tai television virran piirittämä minä asemoidaan ja punnitaan huomaamatta. Kaltaisistamme ihmisistä kertovan elokuvan katseleminen tai romaanin lukeminen saattaa myös antaa impulssin pohtia oma identiteettiämme ja elämänvalintojamme. (Fornäs 1998, 258.)

Zygmunt Bauman puhuu tässä yhteydessä sosiologian termein *toissijaisesta*

*sosialisaatiosta*<sup>5</sup> ja *vertailuviiteryhmistä*, mutta käsitteiden eroavuuksista huolimatta

myös Baumanin näkemys on sama:

Koska me kaikki, kiitos joukkotiedotusvälineiden ja erityisesti television, olemme hukkumaisillamme erilaisia elämäntapoja esittelevään informaatiotulvaan, kaikki viittaa vertailuviiteryhmien käyneen entistäkin tärkeämmiksi kun ihmiset nykyään muotoilevat minäänsä. [...] Samalla ne lyövät auktoriteetin leiman esiin nostamiinsa malleihin: tottahan elämäntapoja, joita kannattaa näyttää tällaisessa mediassa ja joita miljoonat ihmiset eri puolilla maailmaa katselevat, kannattaa vakavasti harkita ja jos mahdollista jäljitelläkin. (Bauman 1997, 43-45.)

On siis selvää, että media on kohonnut keskeiseen rooliin identiteettien määrittelyssä

perinteisten identiteetin peruspilareiden kuten työn, perheen ja uskonnon menettäessä

merkitystään. Tätä voidaan pitää jopa median tärkeimpänä ja voimakkaimpana

vaikutuksena (Grossberg & al. 1998, 206). Identiteettien osiin purkamisessa ja palasina

eteenpäin kaupittelussa on kuitenkin ongelmana monimutkaisten kulttuuristen ilmiöiden taustastaan irrottaminen ja stereotyyppiseksi osiksi tyypistäminen (Hall 1999, 122-124). Kun esimerkiksi suomalaiselle nuorelle markkinoidaan amerikkalaisen hiphop -kulttuurin tunnuksia (pukeutumistyyliä, musiikkimakua, liikkumistapaa ja eleitä) tietynlaisen identiteetin merkitsijöinä, nämä ulkoiset tunnuksukset edustavat pääasiassa kansainvälistä nuorisokulttuuria ja irtoavat hiphop -ilmiön alkuperästä: Yhdysvaltojen suurkaupunkien mustien sosiaalisista ongelmista ja väkivaltaisesta jengikulttuurista. Todellisuutta ei voida koskaan kuvata objektiivisesti ja kokonaan, ”sellaisena kuin se on”. Kohteen representaatio on aina kohteesta lukuisien valintojen tuloksena syntyvä esitys, joka vääjäämättä jättää jotain kertomatta ja ikään kuin irrottaa kohteen juuriltaan (Lehtonen 1998, 45-47; 88). Identiteetikategorioiden esittämiseen mediassa liittyy aina kysymys vallasta: kuka määrittelee, millaisina kunkin ryhmän edustajat esitetään ja millaisten erojen varaan ryhmien jaottelu rakennetaan?

Hall (1999, 139-222) käsittelee tätä ”representaation politiikkaa” erityisesti etnisten ryhmien esittämisen kautta, mutta samat ajatukset pätevät suurelta osin minkä tahansa identiteetikategorian representoimiseen. *Stereotyypin* käsite on tässä keskeinen: stereotyyppistäminen pelkistää kaiken tiettyä henkilöä tai ihmisryhmää koskevan muutamiksi liioitelluiksi ja yksinkertaistetuiksi piirteiksi (siis eroiksi suhteessa muihin), jotka esitetään luonnollisina ja ”jähmetetään ikuisiksi ajoiksi ilman muutoksen tai kehityksen mahdollisuutta” (ibid., 190). Näin stereotyyppistäminen ”luokittelee ihmisiä normin mukaan ja konstruoi ulkopuolelle suljetut ’toisiksi’”, siis määrittelee normaalin ja hyväksyttävän rajat (ibid., 192). Stereotyypit vaikuttavat niihin odotuksiin, joita tiettyjen ryhmien edustajille – esimerkiksi naisille tai miehille, suomalaisille tai amerikkalaisille,

---

<sup>5</sup> Erotuksena ensisijaiseen sosialisointiin, lapsuudessa tapahtuvaan perustavien sosiaalisten taitojen sisäistämiseen.

etnisille tai seksuaalisille vähemmistöille – asetetaan vuorovaikutustilanteessa jonkin muun ryhmän edustajan kanssa. Lisäksi ne vaikuttavat myös stereotyyppin kohteena olevan itsetuntoon, jolloin stereotyyppit voivat alkaa määrittää kyseisen ryhmän sosiaalista todellisuutta myös sisältäpäin (Grossberg & al. 1998, 224).

### 2.3 Meissä kaikissa asuu ideologia

Ne, joilla on valtaa määritellä representaatioiden ja stereotyyppien sisällöt, ohjaavat siis yhteiskunnan sosiaalista todellisuutta oman arvojärjestelmänsä ja moraalisen ymmärryksensä mukaiseksi (Hall 1999, 192). Juuri tästähän puhuivat jo edellä (alaluvussa 2.1) käsittelemäni Adornon ja Horkheimerin teesit kulttuuriteollisuudesta hegemonian ylläpitäjänä. Mutta kiintoisa kysymys onkin, kuka tuota valtaa lopulta käyttää. Media ei ole mikään ulkopuolinen voima, joka operoi oman mielensä mukaan, vaan muodostuu ihmisistä ja heidän valinnoistaan vuorovaikutuksessa koko ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin kanssa. John Fiske mukaan yleisöt aktiivisesti valitsevat kulutettavikseen oman identiteettinsä ja makunsa mukaisia tekstejä ja lisäksi voivat tulkita viestejä omista lähtökohdistaan haluamallaan tavalla, jolloin merkitykset muodostuvat tekstin ja lukijan vuorovaikutuksessa. Lisäksi kaupalliset mediasisällöt valikoituvat kysynnän mukaan: vain haluttuja tuotteita kannattaa tuottaa. Eikö todellinen mediavalta ole siis lopulta niin sanotun suuren yleisön käsissä?

Ihmisten arvostukset ja mielipiteet, joiden pohjalta tekstejä ja ympäröivää todellisuutta tulkitaan, eivät kuitenkaan synny tyhjästä nekään, vaan niihin vaikuttaa *ideologia*.<sup>6</sup> Fiske

---

<sup>6</sup> Vrt. myös alaluvussa 2.1 esitetty ajatus mielihyvän oppimisesta.



toteaa, että kaikella viestinnällä on yhteiskunnallis-poliittinen ulottuvuutensa, jossa merkitykset tulevat tulkituksi: merkityksenantoprosessissa ”lukijasta rakentuu subjekti, joka on erityisissä suhteissa hallitsevaan arvojärjestelmään ja muuhun yhteiskuntaan”, ja juuri näitä suhteita ideologia määrittää (Fiske 1992, 216; 231-232). Ideologia ei ole vain kokoelma aatteita, vaan yhteiskunnassa vaikuttava käytäntö, joka saa normit ja vallitsevan asiointilan näyttämään luonnolliselta, oikealta ja väistämättömältä. Ideologia toimii siis valtaapitävän luokan hyväksi, sillä nämä hallitsevat paitsi hyödykkeiden myös aatteiden ja merkitysten tuotantoa ja jakelua (Fiske 1992, 232). Fiske toteaa kuitenkin Louis Althusserin ideologiateoriaan nojaten, että ideologia ei suinkaan ole yhden luokan (siis vallanpitäjien) toisiin suuntaamaa manipulaatiota, vaan toimii kaiken läpäisevissä ja pysyvissä yhteiskunnallisissa käytännöissä, joihin jokainen luokka osallistuu (ibid., 228-229). Ideologia istuu syvällä kaikkien ajattelu- ja elämäntavoissa saaden hallitsevat aatteet näyttäytymään luonnollisina ja ”arkijärkinä”. Fiske kirjoittaa:

Althusser kutsuu ideologisten käytäntöjen läpituokevinta ja salakavalinta vaikutusta ”kutsuhuudoksi” (interpellation, hailing). [...] jokainen viestintäteko on yhdeltä osaltaan kutsuhuuto. Jokaisen viestintäteon tarkoitus on puhutella jotakuta. Puhuteltu joutuu tällöin asettumaan tiettyyn sosiaaliseen suhteeseen. Kun huomaamme, että meitä puhutellaan, ja kun vastaamme siihen, osallistumme meille tyypilliseen yhteiskunnalliseen ja siksi ideologiseen toimintaan. (Ibid., 229.)

Fiske toteaa, että Althusserin teoriasta voidaan vetää johtopäätös, ettei ideologian olemassaoloa voida välttää, sillä voimme ymmärtää itseämme ja kokemuksiamme aina vain hallitsevan ideologian rajoissa (ibid., 232). Niinpä osallistumme (usein tiedostamattakin) ideologian ylläpitoon ja uusintamiseen vastaamalla ideologisiin kutsuhuutoihin – sekä tekstejä tuottaessamme myös huutamalla näitä huutoja itse. Tämäkin tutkielma osallistuu osaltaan ideologiseen toimintaan kutsumalla lukijoitaan ymmärtämään tämän tekstin osaksi tieteen paradigmat ja samalla rationaalisuuteen

perustuvaa yhteiskuntajärjestystä. Samalla se uusintaa oletusta, että maailmaa voidaan tieteen keinoin käsitteellistää ja ottaa haltuun ja siten ymmärtää paremmin.

Tämä ei kuitenkaan ole tekstini tietoinen tarkoitus. Uskoakseni harvoin myöskään television viihdeohjelmien tuottajien tai lehtitoimittajien tarkoitus on uusintaa tiettyjä ideologisia normeja ja arvoja tai tuottaa esimerkiksi sukupuolta, etnisyyttä, seksuaalisuutta tai ammattia koskevia stereotyyppisiä representaatioita. Se, että näin tapahtuu on yksinkertaisesti tulosta siitä, että kukaan ei ole tyhjä taulu, vaan jokaisen identiteetti, arvot ja ajattelutavat syntyvät sisältäpäin luonnollisena ja oikeana näyttäytyvän kulttuurin ehdoilla. Vaikka jokaisella on mahdollisuus (ja suorastaan velvollisuus) työstää identiteettiään tietoisesti ja pyrkiä ”aitoon minuuteen”, nämä identiteettivalinnatkin tehdään lopulta vallitsevan ideologian tarjoamien vaihtoehtojen perusteella.

Vaikka tutkielmani onkin osaltaan vallitsevan ideologian kutsuhuuto, se tarjoaa silti myös ideologiakriittisen näkökulman kulttuuriimme. Koska kaikki tekstit (ja niiden luennat) on tuotettu jonkin ideologian piirissä, joko myötäillen tai kriittisesti, niiden kautta on mahdollista tarkastella tätä ideologiaa, vaikka ideologia pyrkiikin naamioimaan vaikutuksensa luonnollisuuden ja ”arkijärkisyyden” kaapuun. Tutkielmassani koetan päästä käsiksi suosittujen todellisuustelevisio-ohjelmien sisältöihin vaikuttaviin ideologisiin tekijöihin ja pohtia ohjelmissa esiintyvien representaatioiden kautta, millaisia arvoja ja normeja pidetään yhteiskunnassamme luonnollisina ja oikeina.<sup>7</sup> Haluan korostaa, että tässä ei ole kysymys mediassa vallitsevan valtaapitävien salaliiton paljastamisesta, kulttuurimme epäkohtien etsimisestä ja oikaisemisesta tai ihmisten

---

<sup>7</sup> Palaan näihin kysymyksiin tarkemmin erityisesti luvussa 6.

ymmärtämättömyyden osoittelusta, vaan pyrkimyksestä ymmärtää paremmin omaa kulttuuriamme ja omia arkielämän ratkaisujamme sisältä päin katsellen, ei ylhäältä päin tuomiten. Esimerkiksi tarkastelemieni todellisuusteleviio-ohjelmien tekijät ajattelevat varmastikin yksinkertaisesti tekevänsä hyvän näköistä ja hyvin tuottavaa ohjelmaa, eivät niinkään tuottavansa ideologiaa myötäileviä tai vastustavia representaatioita vaikkapa miehistä ja naisista, parisuhteista ja romantiikasta. Harvat katsojat myöskään ajattelevat ohjelmia tuijottaessaan muokkaavansa identiteettiään ja arvomaailmaansa, vaan katsomisnautinnon lähde lienee useimmiten vähemmän analyttinen.

Ryhdyn siis selvittämään, mikä todellisuusteleviossa viehättää, millaista mielihyvää se tuottaa ja millaisia identiteetin rakennusaineita se tarjoaa katsojan valittavaksi.

Seuraavassa luvussa tavoitteenani on jäsentää monimuotoista todellisuusteleviio-ilmiota ja paikallistaa tutkimukseni kannalta oleellisin todellisuustelevision osa uuden käsitteen avulla.

### 3 TODELLISUUSTELEVISIOSTA VERTAISMELODRAAMAAN

Todellisuustelevisio (tai tosi-TV<sup>8</sup>; *real life/reality television*) on laajamittaisena ilmiönä vielä melko tuore ja jatkuvasti kehittyvä, minkä vuoksi koko käsite on sumearajainen. Vaikka aiheesta puhutaan paljon niin media-alan ammattilaisten piirissä kuin arkisissa kahvipöytäkeskusteluissakin, harvalla on selkeää käsitystä siitä, mitä kaikkea todellisuustelevisioon piiriin kuuluu.<sup>9</sup> Oikeastaan kyseessä onkin sateenvarjokäsite, jonka alle mahtuu hyvin monenlaisia ohjelmia; todellisuusohjelmat ovat erilaisia aineksia yhdisteleviä genrehybridejä. Itse näen todellisuustelevisio Veijo Hietalan (2000, 32-33) tapaan lajityypin sijasta mentaliteettihistoriallisena suuntauksena. Todellisuustelevisio ei siis ole yksi ja rajattu lajityyppi, vaan enemmänkin sisällöllinen ulottuvuus jota sovelletaan monenlaisissa ohjelmissa. Yhtenäisenä kokonaisuutena tämä ilmiö on olemassa vain keskustelun tasolla.

Todellisuustelevisio-ohjelmat ovat viime vuosina saavuttaneet suuren suosion angloamerikkalaisen kulttuurin vaikutuspiirissä, myös meillä Suomessa. Alkujaan jännittävien tapahtumien ja ammattien ympärille rakennetuista dokumentaarista sarjoista on siirrytty ideoiltaan mitä erilaisimpiin ohjelmiin, joissa rivikansalaiset saavat tilaisuuden esiintyä televisiossa jos jonkinlaisissa puuhissa ja ympäristöissä. Varhainen todellisuustelevisio poikkesi piilokamera- ja kotivideotyypisellä estetiikallaan

---

<sup>8</sup> Itse pidän näistä kahdesta parempana nimitystä todellisuustelevisio (tai todellisuus-TV), koska ilmiössä on kyse ennen kaikkea esiintyjien todellisuuden, reaalisen kokemusympäristön, välittämisestä television kautta katsojille. Tähän viittaa myös englanninkielinen termi *reality TV*. Sana ”tosi” puolestaan assosioituu vastakohtaksi ”epätodelle”, valheelliselle tai virheelliselle – englanninkielinen vastine olisi tällöin *true*.

<sup>9</sup> Ks. esim. Kilborn 1994, 423-424. Kysymys tutkimuskentän hajanaisuudesta ja todellisuustelevisio-käsitteen määrittelyn ongelmallisuudesta nousi voimakkaasti esiin myös ”Quality of the Real” -seminaarissa Helsingissä 13.2.2003, jossa niin todellisuustelevisio tuottajat kuin tutkijatkin totesivat toinen toisensa perään, ettei käsitettä pysty rajaamaan.

huomattavasti tavanomaisesta lähetysvirrasta, kun taas useat nyt esitettävistä todellisuusohjelmista ovat yhtä huolella tuotettuja ja teknisesti laadukkaita kuin mikä tahansa tv-viihde. Toisaalta kevyen kuvauskaluston käyttö ja dokumentaarinen ote on tullut muotiin jopa elokuvatuotannossa. Reality-buumia voi siis pitää merkittävänä audiovisuaalisen ilmaisun trendinä – vaikuttaakin siltä, että kyse on enemmän kuin pelkästä nopeasti ohimenevästä muotioikusta television ohjelmakentällä – etenkin, jos ajatellaan, että käsitteellä ei viitata vain tietynlaisiin ohjelmiin, vaan myös laajemmin tietynlaiseen sisällöntuotannon ajattelu- ja asennerakenteeseen.

Ajatuksenani on, että todellisuustelevision kattokäsitteen alle luettavat ohjelmat poikkeavat sekä toinen toisistaan että aiemmista lajityypeistä, eivätkä sovi sellaisenaan minkään genremäärittelyn alle. Niinpä koetankin uutta esiin todellisuustelevision keskeisimmät ominaisuudet, joiden kautta voisi kenties päästä käsiksi ilmiön viehätöksen ytimeen. Näiden piirteiden ympärille muotoilen sitten uuden, tarkemmin rajatun lajityypin, josta esimerkkinä käytän kahta todellisuussarjaa: amerikkalaista, Suomessa Nelosella esitettävää *Unelmien poikamiestä* (*The Bachelor*, USA 2002 - ) sekä suomalaisen MTV3:lla nähtävän *Escortin* ensimmäistä tuotantokautta (Suomi 2003).

Ei olisi kuitenkaan mielekästä edes pyrkiä luomaan kattavaa ”todellisuusgenrejärjestelmää”, johon jokainen reality-ohjelma siististi sopisi, sillä sellaista järjestelmää ei voi olla. Lajityypit eivät ole luonnollisia ja itsestään olemassa olevia luokkia, joihin ohjelmat syntyvät ja siten automaattisesti kuuluvat. Käsitteen luominen ei koskaan ole vain nimilapun liimaamista lokeron päälle, vaan itse lokeron rakentamista, tarkasteltavan ilmiön haltuunottoa tietystä näkökulmasta käsin ja tiettyä tarvetta varten. Käsitteistämisen tavoitteena on aina asettaa tarkastelun kohde kehyksiin ja

nostaa esiin merkitseviä eroja noihin kehyksiin kuuluvien ja kuulumattomien välillä.

Niinpä käsitteet (kuten lajityypitkin) voivat mennä lomittain ja päällekkäin – samanaikaisesti kun jotain voi myös jäädä niiden ulottumattomiin.

Kuten jo tämän tutkielman johdannossa totesin, pidän erityisen kiinnostavana tutkimuksen kohteena tunteiden korostumista nykyisessä länsimaisessa hyvinvointiyhteiskunnassa. Yhä rajumpien tunne-elämyksien hakeminen näkyy kenties kärjekkäimmin extremelajien suosiossa, mutta lisäksi tunteiden kokeminen ja osoittaminen vaikuttaa olevan entistä tärkeämmässä roolissa kaikissa ihmissuhteissa.<sup>10</sup> Televisiokulttuuri luonnollisesti sekä heijastelee kulttuurimme arvomaailmaa että toisaalta myös tarjoaa asenne- ja toimintamalleja tuottamalla tietyllä tavoin värittyneitä representaatioita todellisuudesta. Uskon todellisuustelevision avaavan tähän hedelmällisen näkökulman, sillä se kuvaa ”tavallisten ihmisten” toimintaa ja tunnekokemuksia, joiden voisi olettaa tarjoavan katsojille läheisempää samastumispintaa kuin vaikkapa saippuasarjojen mutkikkaat ihmissuhdekuviot.<sup>11</sup>

Etenen siis yleisestä erityiseen: esittelen ensin todellisuusteleviointia ilmiönä, sitten erittelen sen tarjoamia katsomistapoja ja tunne-elämyksiä, ja lopulta määrittelen näiden pohjalta oman käsitteeni. Aluksi lienee kuitenkin syytä luoda katsaus siihen, mistä, milloin ja miksi ilmiö on kummunnut.

---

<sup>10</sup> Ks. esim. Giddens 1991, 89-98. Giddensin mukaan ihmissuhteet ovat nykyään yhä useammin ”puhtaita suhteita” eli perustuvat molemminpuoliselle emotionaaliseen tyydytykselle ja jatkuvalle itsereflektiolle sosiaalisten syiden sijaan.

<sup>11</sup> Vrt. Aslama 2002, 167: ”Ainakin näennäisesti itsen kaltainen kasvo mediassa saattaa tuntua autenttisemmalta kuin konkarijulkkis. [...] Katsoja saattaa pohtia myös omia toimintamallejaan vastaavassa tilanteessa.”

### 3.1 Tavallisuus muuttuu speaktaakkeliksi

Näkökulmasta riippuen todellisuusohjelmiston voi nähdä juontavan juurensa jo USA:n televisiossa vuodesta 1949 esitetystä *Piilokamerasta* (*Candid Camera*). Varsinaisena alkusysäyksenä, josta yhä vyöryvä lumipalloilmiö 1980-luvun lopussa lähti, voidaan pitää jännittävien tapahtumien ja ammattien ja autenttisten tapahtumapaikkojen ympärille rakennettuja dokumentaarisia halpatuotantosarjoja, kuten *Lain nimessä* (*Cops*), *Hälytys 911* (*Rescue 911*) ja *Lentokenttä* (*Airport*). Myös katsojien lähettämästä kotivideomateriaalista koostetut ohjelmat kuten *Amerikan hauskimmat kotivideot* (*America's Funniest Homevideos*) ja meillä Suomessa tähän pohjautuva *Naurun paikka* olivat jo esimakua tavallisten ihmisten ja heidän arkensa muuttumisesta televisioviihtheeksi. (Hietala 2000, 31-38.)

Tuotannon näkökulmasta yksi todellisuustelevisiion nousun mahdollistaneista tekijöistä on siis ollut tekniikan kehittyminen. Kotivideokameroiden ja digitaalitekniikan myötä lähetyskelpoisen materiaalin kuvaaminen onnistuu kohtuullisella budjetilla, ilman mittavaa kalustoa ja henkilökuntaa. Lisäksi kevyt kuvauslaitteisto mahdollistaa pääsyn lähelle kohdetta, paikkoihin ja tilanteisiin, joissa suuren kuvausryhmän olisi usein mahdotonta toimia (ainakaan vaikuttamatta tapahtumien kulkuun). Toisaalta myös ohjelma-ajan lisääntyminen niin kanavien sisällä kuin myös kanavien lukumäärän kasvaessa sekä budjettien kiristyminen ovat luoneet tarvetta edullisesti tuotettavalle ohjelmalle.<sup>12</sup> Tästä seurauksena television estetiikkaan on tehty tilaa myös ”lo-fi”-ohjelmalle, amatöörimaiselle materiaalille, ja rakeinen kuvanlaatu puolestaan on toiminut myös kuvamateriaalin autenttisuuden takaajana.

Mutta vaikka tällainen tuotantotekninen näkökulma tarjoaakin osaselityksen tosielämän tapahtumien esiinmarssille, se ei kuitenkaan riitä selittämään nykyistä todellisuusbuumia, jonka tunnusomaisena piirteenä on ”tavallisen nostaminen katselukelpoiseksi ja yksittäisen ihmisen arjen draaman paisuttaminen mediatapaukseksi” (Aslama 2002, 163). Alkujaan tätä arjen draamaa etsittiin pääasiassa onnettomuuden tai rikoksen uhriksi joutumisesta, jolloin painopiste oli vielä toiminnallisuudessa ja visuaalisessa kiinnostavuudessa, mutta pian myös muut rivikansalaisten yksityiselämän ongelmat työntyivät televisioon ja kiinnostus kohdistui erityisesti tunne-elämän dramatiikkaan. Tämän myötä todellisuustelevisio-käsitteen ”todellisuus” alkoi viitata tavallisiin ihmisiin ja heidän aitoihin tunteisiinsa, kun se poliisikameraohjelmissa oli vielä tarkoittanut pitkälti todellisten tapahtumien ja tapahtumapaikkojen esittämistä.

Yksi esimerkki tavallisten ihmisten arjen dramatisoinnista on brittiläisestä julkisen palvelun televisioyhtiö BBC:stä kumpuava ”saippuadokumenttisarjojen” (*docu-soap*) ohjelmatyypin. Näille ”dokusaippuaille” on tyypillistä tavallisten ihmisten kuvaaminen arkisissa toimintaympäristöissään, kuten autokoulussa tai lentokentällä. Kuvattavien ihmisten ajatukset ja tunteet sekä sosiaaliset suhteet ovat tärkeä osa dokusaippuoiden sisältöä ja viehätystä, mistä johtuu viittaus saippuaoopperoihin, mutta enimmäkseen painopiste on kuitenkin dokumentaarisessa perinteessä, todellisten tapahtumien kuvaamisessa sellaisenaan ja asioiden kulkua manipuloimatta. Usein mukana on myös yhteiskunnallisesti tiedostava ote, pyrkimys kuvata sosiaalista todellisuutta, vaikkakin tavallisia dokumenttielokuvia kevyemmällä otteella. Dokusaippuaita onkin nimitetty myös ”sarjadokumenteiksi”.

---

<sup>12</sup> Ensimmäiset todellisuussarjat, ”rikollisjahti-ohjelmat” kuten *America’s Most Wanted* ja *Cops* saivat alkunsa kun mediamoguli Rupert Murdoch tarvitsi perustamalleen Fox Network-kanavalle edullista



Amerikkalaisessa todellisuustelevisioperinteessä dokumentaarisuus on saanut väistyä viihteellisyyden tieltä, ja samalla yksilöiden subjektiiviset kokemukset ovat tulleet keskeisimmäksi käsittelyn kohteeksi. USA:ssa rivikansalaisten tunne-elämä tuli televisioon skandaalihuokien ilta-ohjelmien (”daytime talk show”, esimerkiksi *Ricki Lake Show*, *Jerry Springer Show*) kautta. Näissä ohjelmissa puetaan studioyleisön edessä hyvinkin intiimejä asioita, kuten seksielämää, sairauksia tai perheriitoja, ja usein tavoitteena on vielä korostaa aiheiden dramatiikkaa saattamalla ohjelmassa yhteen vastakkaiset, eripuraiset osapuolet. Laura Grindstaff (1997, 167-190) kertoo tuotantopuolen kokemuksiinsa perustuen, että näiden ohjelmien tuotannossa ihmisiä maanitellaan ja juonitellaan kameroiden eteen avautumaan ja heidät koetetaan kaikin keinoin saada ilmentämään aitoa, voimakasta tunteenpurkausta esimerkiksi itkun, raivokohtauksen ja/tai tappelun kautta. Jane Shattuc toteaaakin talk show -ohjelmien kehittyneen asiantuntijoiden pyörittämän julkisen keskustelun välineistä yksityisten kriisien, yhteenottojen ja tunnekuohujen areenaksi. Yleisön rooli puolestaan on muuttunut kansalaisten edustajista voyeristista spektaakkelia, vaikkapa tappelua, janoaviksi katselijoiksi (spectators). Shattuc pitää tätä merkinä niin julkisuuden kuin yksityisyydenkin ”kuolemasta”: yksityisestä on tullut julkista, julkisuus muodostuu triviaaleista yksityiselämän paljastuksista, eikä tabuja tunneta. (Shattuc 1997, 137-138.)

Tavallisten ihmisten pääsy julkiselle areenalle ei siis suinkaan näytä tuovan mukanaan uudenlaista demokratiaa ja yhteiskunnallista osallistumista, vaan äärimmäisillä tunne-elämyksillä mässäilyä, narsistista julkisuuden tavoittelua ja moraalisten rajojen koettelua. Tämä tuntuu tukevan Neil Postmanin (1987, 84-86) pessimististä näkemystä, jonka

mukaan television arkipäiväistyminen muuttaa kulttuurimme viihteen ja showbisneksen areenaksi ja tukahduttaa alleen kaiken merkittävän keskustelun<sup>13</sup>. Positiivisempiakin näkökulmia on kuitenkin löydettävissä: Grindstaff toteaa kritiikistään huolimatta, että talk-show't ovat niitä harvoja väyliä joiden kautta ”pieni ihminen” on voinut hakea julkisuutta, ja siten ne ovat tarjonneet myös uudenlaisia mahdollisuuksia esimerkiksi vähemmistöjen edustajille, joiden on tavallisesti vaikea saada ääntään kuuluviin mediassa. Suuri osa talk-show -esiintyjistä pyrkii ja haluaa itse mukaan tuodakseen esille kärsimäänsä vääryyttä ja omaa ahdinkoaan – tai sitten vain rahan, maineen tai showalan työtilaisuuksien toivossa. Grindstaff siteeraa talkshow-isäntää, jonka ohjelmassa hän on toiminut harjoittelijana: ”kukaan ei joudu talkshow'hun sattumalta. On kirjoitettava kirjeitä, puhuttava puhelimesta, käytävä läpi haastatteluja, noustava lentokoneeseen – on todella, todella haluttava lähetykseen”. (Grindstaff 1997, 192-193.)

### 3.2 Kuinka tavallinen on ”tavallinen ihminen”?

Todellisuus-tv:stä puhuttaessa lainataan usein Andy Warholin ajatusta ”tulevaisuudessa jokainen on kuuluisa viidentoista minuutin ajan”. Samaan lausahdukseen viittaa myös John Ellis todeten, että tämä kuuluisuus näyttää tarkoittavan tilaisuutta esitellä itseään ja omaa tavallisuuttaan – joskin viisitoista minuuttia on ehkä liian paljon luvattu nykyisessä televisiokulttuurissa. Ellisin mukaan tällaisen kehityksen myötä televisiossa esiintyminen on menettänyt merkitystään, sillä siinä missä televisioon pääsy aiemmin oli harvoille myönnettävä kunnia ja kertoi asiantuntijuudesta ja arvostettavuudesta, kepeiden

---

<sup>13</sup> Postmanin ajatuksissa kaikuu myös Frankfurtin koulukunnan teesi, että ”kulttuuriteollisuus” ohjaa kansan huomion pois merkittävistä poliittisista kysymyksistä, luo vääriä tarpeita ja mielihaluja ja onnistuu näin naamioimaan todellisen roolinsa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen ylläpitäjänä.

viihdeohjelmien tavallisuudennälkä avaa nämä portit periaatteessa kenelle tahansa, joka vain on valmis raottamaan yksityisyytensä verhoa ja asettumaan julkisen katseen (ja usein myös pilkan) kohteeksi. (Ellis 2000, 113.) Toisaalta voisi olla osuvampaa nähdä asia niin, että televisiojulkisuuden merkitys ei ole niinkään vähentynyt vaan pikemminkin muuttunut: aiemmin televisioon kelpaaminen oli merkki erityisyydestä, joka saavutettiin muun tekemisen kautta; nyt mediajulkisuus sinänsä on väline, jota tavoitellaan itsetarkoituksellisesti omien tarkoituserien ajamiseksi. Televisioesiintymisen kautta voidaan pyrkiä erottumaan massasta, tekemään itsestä houkutteleva brändi ja hankkimaan sille mainosaikaa. Samalla television rooli välineenä on muuttunut tutummaksi ja arkipäiväisemmäksi, joten kynnys esiintyä televisiossa ei ole enää yhtä korkea kuin vielä muutama vuosikymmen sitten.

Samalla kun ihmisten oman aktiivisuuden merkitys televisioon pääsemisessä korostuu, kysymys heidän tavallisuudestaan monimutkaistuu, sillä yksi todellisuusohjelmiin osallistumisen motiiveista on varmasti pyrkimys päästä julkisuuteen, siirtyä tavallisuudesta erityisyyteen. Alun perin amerikkalaiseen ”räsyistä rikkauksiin” -ideaaliin perustuen kuka tahansa voi olla julkkis (Aslama 2002, 163; 166), mutta mitä sitten on tavallisuus? Kuinka monta minuuttia tv-julkisuutta oikeastaan vaaditaan, että ”tavis” muuttuu julkkikseksi? Kiintoisana esimerkkinä tästä mainittakoon, että sekä *Unelmien poikamiestyttö* että *Unelmien poikamiehen* viimeisin tuotantokausi käyttivät päähenkilöinä jo aiemmilta tuotantokausilta tutuiksi tulleita henkilöitä – siis alun perin tuiki tuntemattomia ihmisiä, jotka kuitenkin ovat jo tavallaan muuttuneet tv-julkkiksiksi, joita tuoreet ”tavikset” nyt voivat sitten sarjan kautta lähteä tavoittelemaan puolisoiksi. *Escortista* tunnetuksi tullut Mehdi puolestaan on toiminut sarjan jälkeen tv-toimittajana jo

edesmenneellä MoonTV:llä ja esiintynyt niin lehtien palstoilla kuin tv-viihdeohjelmissakin.

Lisäksi on syytä muistaa, että kaikesta huolimatta ihan kuka tahansa ei kuitenkaan voi vain marssia tv-tähdeksi. Lähes kaikkiin todellisuusohjelmiin on tultava valituksi hakijoiden joukosta – tai ainakin valinta suoritetaan viimeistään editointipöydällä. On siis oltava oikealla tavalla tavallinen, on tarjottava jotain kiinnostavaa nähtävää ja potentiaalia luoda dramatiikkaa. Richard Kilborn toteaa, että vaikka todellisuusohjelmat väittävät kuvaavansa aidosti tosielämän tapahtumia, niiden keskeisin tehtävä on kuitenkin viihdyttää, joten ne pyrkivät uuttamaan materiaalistaan mahdollisimman paljon ”viihdepotentiaalia” eli vauhtia ja visuaalista näyttävyyttä. Niinpä kaiken todellisuusohjelmiston avaintekijäksi muodostuu ”todellisen paketointi” kepeään ja helposti sulatettavaan muotoon, tavoitteena saada katsojat seuraamaan ohjelmaa jatkossakin. Tällöin tapahtumille ei yritetäkään luoda sosiopoliittista kontekstia, vaan ne esitetään yksilöiden kokemusten kautta. (Kilborn 1994, 425-426.)

Pyrkimys maksimaaliseen viihdearvoon johtaa niin tapahtumien kuin esiintyjienkin karrikoituun esittämiseen, yksinkertaistamiseen ja usein myös ylitulkintaan. Kun yksilöiden subjektiiviset tuntemukset etualaistetaan, niistä tulee spektaakkelinomaisia kerronnan elementtejä. Esimerkiksi itkeminen, tappeleminen tai suuteleminen on visuaalisesti näyttävä kohta, johon ladataan valtavasti merkityksiä juontajan, kertojaäänen, musiikin tai leikkausten avulla, jotta kohta varmasti palkitsisi katsojan odotuksen ja tuottaisi emotionaalisen kliimaksin (Nichols 2001, 15). Juuri tästä todellisuusteleviio tuntuu ammentavan elinvoimansa: tarjotaan katsojalle tilaisuus tirkistellä (ja kauhistella) ’oikeiden’ ihmisten käyttäytymistä ja tunnereaktioita,

useimmiten soveliaisuuden rajoja rikkovissa tilanteissa, ja arvioida, mitä tämä näistä ihmisistä kertoo (Aslama 2002, 167).

### 3.3 Todellisuustelevision monenlaiset katsomisnautinnot

Todellisuustelevision on siis viihdettä, jonka pääasiallisena tavoitteena on houkutella katsojia herättämällä reaktioita lähes keinolla millä hyvänsä. Monien todellisuusohjelmien yhteydessä viitataan usein niiden moraalien kyseenalaisuuteen, mauttomuuteen ja sisällön kehnouteen jopa markkinavalttina (vrt. esim. Nelosen *Törkytorstai*, *Jackass* ja *Pelkokerroin [Fear Factor]*), puhutaan suorasanaisesti ”roskasta”, ja katsomisen motiiviksi tarjotaan näin ironista ja humoristista asennetta. Ohjelmien mielekkyys löytyy siten niiden mielettömyydestä: siitä, että ne ovat niin huonoja, naurettavia ja inhottavia, että niitä katsellaan ivallisesti naureskellen, jopa epäuskoisen vastenmielisyyden vallassa. Kaarina Hazard (2001, 19) on nimittänyt tätä eräänlaiseksi ”emotionaaliseksi bulimiaksi”: ohjelmia seurataan kuin riippuvuuden vallassa, vaikka katsominen saa voimaan pahoin. Shokkiarvoa hakevien ohjelmien sisällöksi riittää siis yleinen hulluttelu, mauttomuus ja moraalirajojen koetteleminen. Bill Nichols (2001, 8-9) toteaa kuitenkin, että todellisuustv:n flirttailu tabun ja kielletyn kanssa sekä leikkittely inholla, pahoinvoinnilla ja ylettömällä palvelee lopulta vallitsevan järjestyksen ylläpitämistä, koska näin nuo ”kesyttämättömät” tunteet tehdään arkisiksi ja otetaan hallintaan.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Vrt. Mihail Bahtinin ajatukset karnevalistisesta ja groteskista: rajojen rikkominen, hulluttelu ja alatyylinen huumori vapauttavana kokemuksena, karnevaalin jälkeinen järjestyksen palauttaminen (Bahtin 1995); sekä alaluvussa 2.1 mainitsemani Baumanin ”naulakko-” tai ”karnevaaliyhteisö” (Bauman 2002, 238).

Kyse on siis sopivan ja epäsovivan julkisen käyttäytymisen rajojen hakemisesta. Juuri tässä suhteessa tavalliset rivikansalaiset ovat julkkiksia käyttökelpoisempia: mitä enemmän valtaa ja kuuluisuutta ihmisellä on, sitä tarkemmin hän vartioi rajojaan ja varoo paljastuksiaan (Grindstaff 1997, 195). Toisaalta julkkiksilta on myös totuttu hyväksymään sellaisiakin epäsovinnaisuuksia, jotka eivät tulisi kuuloonkaan kenen tahansa mattimeikäläisen kohdalla. Annette Hill (2002a) toteaa britannialaisesta todellisuustelevisioyleisöstä tekemänsä tutkimuksen pohjalta seuraavasti:

Tällaisia ohjelmia katsellessaan katsojat vertaavat omaa sosiaalista käyttäytymistään todellisten ihmisten esitykseen, tavallisesti korostaen eroja ei-ammattinäyttelijöiden ja itsensä välillä. Näin he pyrkivät tuomaan etualalle oman sosiaalisesti hyväksyttävän käytöksensä.<sup>15</sup>

Tutkimuksesta käy ilmi, että katsojat vertaavat itseään ja elämäänsä todellisuusohjelmien tapahtumiin eri tavoin kuin fiktiivisen tv-viihteen kohdalla. Hill kuitenkin korostaa myös yleisön skeptistä suhtautumista todellisuus-tv:n aitouteen, mihin viittaa myös nimitysten *todellinen ihminen (real people)* ja *ei-ammattinäyttelijä (non professional actor)* käyttäminen synonyymeinä. Hänen mukaansa esitettyjen tilanteiden autenttisuutta epäilevät katsojat etsivät näkemästään ”totuuden hetkiä” (*moments of truth*), jotka paljastaisivat esiintyjien todellisen luonteen ja persoonallisuuden. (Hill 2002b.)

Kysymys faktan ja fiktion suhteesta todellisuustelevisiossa on kuitenkin ongelmallinen, koska näiden ohjelmien tuotantoa ohjaa aiemmin mainittu viihdearvopyrkimys. Lisäksi on pidettävä mielessä, että todellisuutta ja ihmisiä ei ole mahdollistakaan kuvata objektiivisesti, vaan mediarepresentaatiot ovat aina monien (tietoisten tai tiedostamattomien) valintojen tulosta. Televisiota on kuitenkin pidetty ”ikkunana maailmaan” tai peilinä, joka heijastaa empiiristä todellisuutta; John Fiske toteaa, että

---

<sup>15</sup> “When watching such programmes, audiences compare their own social behaviour with the performance of real people, usually highlighting the differences between non professional actors and themselves in order to foreground their own socially appropriate behaviour.” Suom. MH.

televisio on ”realistinen media”, koska se onnistuu luomaan uskottavaa todellisuuden tunnetta ja häivyttämään näkyvistä oman roolinsa kulttuurisidonnaisen maailmankuvan tuottajana. Näin televisio on näyttäytynyt luonnollisena ja persoonattomana välikappaleena katsojan ja maailman välillä, ei inhimillisten toimijoiden valintojen tuotteena. (Fiske 1987, 21.)

John Ellisin mukaan kulttuurimme medioituminen ja kuvien ja informaation tulva on muuttanut perusteellisesti tapaamme hahmottaa välittömän kokemusympäristömme ulkopuolista maailmaa. Tiedämme paljon aiempaa enemmän maailman tapahtumista, mutta audiovisuaalisen median välittämä kokemus on irrallinen ja vailla valtaa vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Ellis käyttää todistamisen ja todistajuuden (”witness”) käsitettä kuvaamaan tätä voimatonta näkemisen ja tiedostamisen prosessia: vaikka tiedämme enemmän esimerkiksi kaukaisissa maissa tapahtuvista kauheuksista ja koemme kenties velvollisuutta tehdä jotain asioiden parantamiseksi, voimme samalla kuitenkin tuntea helpotusta ja turvallisuudentunnetta etäisyyden ansiosta. Edes faktaohjelmien ja uutisten kohdalla todistajalla ei ole konkreettista yhteyttä television kautta todistamiinsa tapahtumiin, eikä hänen siksi tarvitse kokea myöskään emotionaalista yhteyttä. Television katsoja vain todistaa kuulo- ja näköaisteillaan välitettyä kuvaa ja ääntä, ei niinkään näiden takana olevaa todellisuutta. Kuten Ellis toteaa: ”[t]odistajuuden’ ajatus tuo katsojan kokemusta käsittelevän mallin keskelle audiovisuaalisen määritelmää sotkematta sitä ontologisiin argumentteihin representaation ja sen kohteiden suhteista”<sup>16</sup>. (Ellis 2000, 6-15.)

---

<sup>16</sup> ”‘Witness’ brings a model of the viewer’s experience to the centre of the definition of the audio-visual without entangling it with ontological arguments about the relationship between representation and its objects.” Suom MH.

Juuri tässä mielessä Ellisin ajatus todistajuudesta sopii kuvaamaan omaa näkemystäni lavastetun ja keinotekoisen, viihteellisen todellisuustelevision merkityksestä. Television realismista ja todellisuussuhteesta puhuttaessa voidaan erottaa kolme ”todellisuutta”, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään: *katsojan oma todellisuus* eli arki, pelkkiä representaatioita sisältävä *median todellisuus* sekä kummankin ulkopuolinen *(reaali)todellisuus* eli maailma, josta televisio kertoo. (Hietala 1993, 132.) Sana ”todellisuus” todellisuustelevision yhteydessä johtaa siinä mielessä harhapoluille, että näiden ohjelmien viehätys ei perustu niinkään reaalityodellisuuden välittämiseen (mikä on esimerkiksi ajankohtaisohjelmien ja dokumenttien keskeinen tavoite), vaan yksilöiden tunnemaailman tarkasteluun. Siksi en pidä todellisuustelevision tarjoaman representaation ja todellisuuden suhdetta niin hedelmällisenä tarkastelun kohteena kuin representaation ja katsomiskokemuksen suhdetta.

Erityisen uskottavuuden ja läheisyyden ulottuvuuden katsomiskokemukseen tuo kuitenkin ruudulla esiintyvien ihmisten maallikkous. Vaikka todellisuus-tv ei ole juuri sen lähempänä arkitodellisuutta kuin muukaan televisioviihde, lupaus esiintyjien aitoudesta tuo mediatodellisuuden lähemmäksi katsojan omaa todellisuutta, jolloin hänen on helppo peilata näkemänsä omaan elämäänsä ja kokemuksiinsa. Katsojien ja todellisuusohjelmien väliseen suhteeseen liittyy varmasti erilaisia vastaanottotapoja: siinä missä osa katsojista tuntee mielihyvää ja ylemmydentunnetta siitä, että he ovat erilaisia kuin nuo ruudussa esiintyvät omituiset ”toiset”, jotkut voivat myös samastua todellisuus-tv:n esiintyjiin, kenties kadehtiakin heitä. Keskeisintä on kuitenkin se, kokevatko katsojat näkemänsä ihmiset *vertaisikseen*. Ero vaikkapa näytelmäelokuvaan palvottuine Hollywood-tähtineen on siis siinä, että katsoja voi jumaloinnin sijaan tuntea olevansa



ikään kuin samalla tasolla ruudulla näkyvien ihmisten kanssa ja kenties kuvitella olevansa mukana ohjelmassa.

### 3.4 Emotionaalinen realismi, melodramaattinen mielikuvitus ja traaginen tunnestruktuuri

Todellisuus-tv:n realismi on *emotionaalista realismia*. Tarkoitus ei ole tarjota tietoa maailmasta, vaan tuottaa vahvoja tunne-elämyksiä, jotka katsoja voi kokea aidoiksi ja itselleen läheisiksi. Tässä suhteessa todellisuustelevisioiden viehäytys on läheistä sukua melodraamojen vetovoimalle, sillä molemmat nostavat keskiöön yksilöiden subjektiiviset kokemukset ja tunnetilat jotka alati vaihtelevat onnellisuuden ja kurjuuden välillä, ja tästä vaihtelusta syntyvä dynamiikka kuljettaa tarinaa. Ien Ang nimittää tätä dynamiikkaa *traagiseksi tunnestruktuuriksi* ja toteaa, että tällainen tunteiden korostaminen voi johtaa erilaisiin katsomiskokemuksiin: paitsi että katsoja voi kokea korostetun tunteiden kuvauksen hyvinkin todenkaltaisena ja läheisenä, se voi myös tuntua naurettavalta ja johtaa ironiseen luentaan. Kuten todellisuus-tv:tä, myös melodraamaa on halveksittu äärimmäisten tunne-elämysten, kriisien ja sensaatioiden keskeisyyden vuoksi. Kun juoni on ylidramatisoitu ja henkilöhahmot karrikoituja, tarina ei tunnu uskottavalta eikä älykkäältä. Ang kuitenkin toteaa, että juuri noissa moitituissa ominaisuuksissa piilee melodramaattisuuden vahvuus. (Ang 1985, 45-46; 61.)

Tytti Soila näkee melodraaman halveksitun aseman johtuvan pitkälti siitä yhteiskunnallisesta kontekstista, jossa melodraaman lajityyppi on suosionsa saavuttanut. Hän toteaa, että melodraamasta tuli 1800-luvun suosituin teatterimuoto, koska 1700-luvun lopussa Pariisissa syntynyt teatterien kilpailutilanne painoi lippujen hinnat niin alas, että

myös alempien yhteiskuntaluokkien edustajien oli mahdollista käydä teatterissa. Tätä pikkuporvareista ja työläisistä koostuvaa uutta yleisöä vetivät puoleensa erityisesti romanttiset, visuaalisesti sävähdyttävät näytelmät jotka tarjosivat hetkeksi pakotien yksitoikkoisesta arjesta. Teatterinohjaajat vastasivat tähän tarpeeseen melodraamalla. Melodraama leimautui näin keskiluokan (porvareiden ja työläisten) genreksi sekä sentimentaalisuutensa ja romanttisten aiheittensa vuoksi myös erityisesti naisten genreksi, mikä on ollut omiaan alentamaan melodraaman statusta. Tämä vähäarvoisuuden leima on säilynyt genressä myös myöhemmin elokuvan ja television aikakaudella. (Soila 1991, 35-38.)

Todellisuustelevision ja melodraaman välillä on muitakin yhtäläisyyksiä kuin asema rahvaanomaisena sensaatioviehteenä. Myös melodraama on lajityypillisesti todellisuustelevision tavoin ambivalentisti realismin ja todenmukaisuuden sekä fantasian ja ylenpalttisen sentimentaalisuuden välimaastossa. Soila kirjoittaa melodraaman kehityksestä teatterissa:

Melodraaman genreen oli sisäänrakennettuna sekoitus speaktaakkelia ja arkipäiväisyyttä, mikä sai kukoistaa miljöissä ja puvustuksissa. Melodraamanäyttelijöiden näyttelytyyli kehittyi kohti luonnollisempaa ilmaisua eleissä ja mimiikassa, pois päin mahtipontisesta ranskalaisklassisesta näyttelytyylistä.<sup>17</sup> (Ibid., 36.)

Melodraamalle (kuten saippuaopperallekin) on siis ominaista luottamus eleiden ja ilmeiden voimaan merkitysten ja tunteiden ilmaisussa, ja tämä kehonkielen hyödyntäminen osataan myös todellisuustelevision-ohjelmissa. Tähän palaan tarkemmin esimerkkiohjelmieni analyysissä (luvussa 5).

---

<sup>17</sup> "I melodramgenren fanns det inbyggt en blandning av det spektakulära och vardagsnära, vilket fick blomma ut i miljöer och kostymering. [...] [S]pelstilen hos melodramskådespelarna utvecklades mot större

Jotta melodramaattisuus ja sen välittämä traaginen tunnestruktuuri kävisivät järkeen ja tuottaisivat nautintoa, katsojan on sisäistettävä *melodramaattisen mielikuvituksen* idea. Ang kuvaa melodramaattista mielikuvitusta ”ilmaukseksi haluttomuudesta tai kyvyttömyydestä pitää tavallista jokapäiväistä elämää banaalina ja merkityksettömänä”<sup>18</sup> – siis tavaksi nähdä oma arkinen, rutiinien ohjailema maailma ja ihmistenväliset suhteet merkittävinä ja arvokkaina, sellaisina kuin ne näyttäytyvät melodramaattisissa televisio-ohjelmissa ja elokuvissa. Hän toteaa, että tavallisen, modernissa hyvinvointiyhteiskunnassa elävän ihmisen kokemaa elämän tyhjyyden tuskaa on vaikea käsitellä, koska se on vain epämääräistä ja tunnistamatonta tyytymättömyyttä vallitsevaan tilanteeseen. Kuitenkin ihminen tarvitsee vakuutusta siitä, että elämällä on merkitystä ja että eläminen on vaivan arvoista, vaikka aina ei siltä vaikuttaisikaan. Tätä tuskaa voidaan helpottaa (ainakin hetkellisesti) tekemällä tavallisuudesta erityistä ja tärkeää mielikuvituksen avulla. (Ang 1985, 79-80.)<sup>19</sup>

Tavallisuudesta voidaan tehdä erityistä myös televisiossa. Voidaan ajatella, että todellisuustelesio täyttää tätä olemassaolon merkitystyhjiötä melodramaattisen mielikuvituksen tapaan, ovathan nämä ohjelmat täynnä osallistujien (itse)reflektiota kaikista ohjelman maailman tapahtumista ja henkilöiden keskinäisistä suhteista. Useissa reality-ohjelmissa on runsaasti osuuksia, joissa osallistujia kuvataan monologimaisesti (haastattelijan kysymykset on yleensä leikattu pois) kertomassa omista ajatuksistaan sekä tunteistaan muita kohtaan, arvioimassa, mitä kumppani mahtoi sanoillaan tarkoittaa ja

---

naturlighet i gest och mimik och rörelse sig bort från den deklamatoriska fransk-klassicistiska spelstilen.” Suom. MH.

<sup>18</sup> ”The melodramatic imagination is therefore the expression of a refusal, or inability, to accept insignificant everyday life as banal and meaningless”. Suom. MH.

<sup>19</sup> Myös Lawrence Grossberg näkee tunteisiin vetoavan viihteen keinona selvittää arkielämän merkitysten epävakaudesta: ”On yhä vaikeampaa ymmärtää affektiivisiä kokemuksiamme [...] tai uskoa mihinkään elämäämme ja toimiamme koskeviin valmiiksi pureskeltuihin tulkintoihin ja arvostuksiin (esim. rakkauteen, perheeseen, seksiin tai työhön). [...] Se mitä kaivataan on sisällötön ja mukaansatempaava viestintä, ’affektiivisten erojen’ viestintä.” (Grossberg 1995, 123.)

mitä merkitystä tällä voisi olla jatkon kannalta jne. Tällöin monologipuhujaa kuvataan yleensä lähikuvassa niin, että mahdolliset tunteenpurkaukset kuvastuvat kasvoilta piinallisen selkeästi – aivan kuten saippuaooopperoissa. Kuten elokuvissa ja tv-fiktiossa, myös todellisuusohjelmissa lähes jokainen teko, sana tai katse saa tarinan kannalta merkitsevän roolin, ja tylsät ja mitättömät tapahtumat editoidaan pois. Näin ollen näiden aivan tavallisten ihmisten tunne-elämä ja ihmissuhteet näyttävät sisältävän yhtä ylenpalttisesti merkityksiä kuin fiktiivisten sankareiden ja sankaritarten kiehtovat seikkailutkin. Katsojalle tämä saattaa tuntua lupaukselta omankin elämän yksityiskohtien ja tunteiden tärkeydestä.

Mielenkiintoista on, että hyvin usein todellisuusohjelmien tunnekuohut liittyvät parisuhteisiin, romantiikkaan ja seksuaalisuuteen. Yksi syy tähän on yksinkertaisesti siinä, että suuri osa ohjelmaideoista rakentuu juuri (heteroseksuaalisten) parisuhteiden käsittelyyn milloin mistäkin näkökulmasta (joko etsitään puolisoa tai testataan jo olemassa olevaa suhdetta, järjestetään häitä tms.), mutta myös muissa ohjelmissa nämä romantiikka-aiheet tulevat hyvin usein pintaan. Esimerkiksi *Big Brotherissa* kilpailijoiden väliset romanssit (tai jo pelkästään niiden mahdollisuus) muodostavat keskeisen osan ohjelman kiinnostavuudesta, selviytymiskilpailuissa osallistujat keskustelevat usein rakkauselämän asioista tai kommentoivat ikävän tunteitaan kotona odottavaa puolisoa kohtaan, ja eri lomakohteisiin sijoittuvat turistien riehakasta lomanviettoa esittelevät sarjat (kuten *Ibiza Uncovered*, *Australia Uncovered*) keskittyvät suurelta osin lomaromanssien ja seksisuhteiden ruotimiseen. Myös jo ensimmäinen suomalainen reality-kokeilu *Heartmix* (1996) perustui yhdessä asuvien nuorten sydänsotkuihin, kuten nimikin antaa ymmärtää.

Aiheen keskeisyys ei toki ole kovin yllättävää, onhan rakkaus siihen liittyvine konflikteineen ollut tarinankerronnan tavallisimpia aiheita kautta aikojen. Näiden kautta syntyy myös helposti todellisuusviihteelle elintärkeää polttoainetta, suuria ja äärimmäisiä tunteita, sillä useimmat meistä reagoivat näihin sydämenasioihin voimakkaasti. Rakkauselämän ylä- ja alamäet onnen huumasta murheen alhoon ovat omiaan muodostamaan traagisen tunnestruktuurin, sillä rakkautta ja hyvää parisuhdetta pidetään yhtenä elämän tärkeimmistä asioista, pääasiallisena onnellisuuden lähteenä<sup>20</sup>.

Käsittelen romantiikan ja todellisuustelevision yhteyttä yksityiskohtaisemmin tuonnempana. Ensin on kuitenkin selviteltävä, mikä osa todellisuus-tv:n laajasta kentästä on tämän käsittelyn kannalta keskeisin.

### 3.5 Todellisuustelevision ydin: vertaismelodraama

Vaikka todellisuusbuumi saikin alkunsa halpatuotantogenrenä viranomaismateriaalista ja yksityishenkilöiden kotivideoista ja videopäiväkirjoista (*Video Diaries*, Suomessa *Gonzo-tv*), nykyiset reality-ohjelmat ovat yhä useammin täysiveristä televisioviihdettä, johon käytetään runsaasti aikaa ja rahaa. Tarjolla on muun muassa extreme-ohjelmia (*Yllytyshullut*, *Pelkokerroin*, *Extreme Duudsonit* jne.), pudotuspelin periaatteella toimivia selviytymiskilpailuja (*Selviytyjät [Survivor]*, *Suuri Seikkailu* jne.) ja viihdejulkisuuden tavoitteluun liittyviä sarjoja (*Popstars*, *Idols*, *Haluatko filmitähdeksi*, *Haluatko leffaohjaajaksi [Project Greenlight]* jne.). Parisuhdeteeman ympärillä pyöriviä, niin parin etsintään kuin parisuhteen koetteluunkin keskittyviä sarjoja on lukuisia (*Sinkut*

---

<sup>20</sup> Ks. esim. Oatley & Jenkins 1996, 288.

*lemmenlaivalla [Love Cruise], Viettelysten saari [Temptation Island], Paratiisihotelli [Paradise Hotel], Rysän päällä [Cheaters]* jne.). Erilaiset realityshow't tarjoavat hyvinkin erilaisia katsomisnautintoja ja erilaisia painotuksia: poliisikameraohjelmat muistuttavat poliisisarjoja ja selviytymiskilpailut seikkailuelokuvia, kun taas uutta poptähteä etsivät koelauluohjelmat vetoavat musiikin kautta. Parisuhdeohjelmat puolestaan tarjoavat vaihtelevasti ruusunpunaista romantiikkaa, seksiä tai sydänsuruja, ja *Jackassin* kaltaiset stunttiohjelmat hyödyntävät *American Pie*- tai *Sekaisin Marista* - elokuvistakin tuttua riiviömäistä ällöhumoria ja slapstick-komedian piirteitä. Mutta vaikka kehyskertomus ja miljöö vaihtelee newyorkilaisesta kattohuoneistosta Posion metsiin tai Ibizan hiekkarannoilta Tukholman satamaparakkiin, samat peruspiirteet löytyvät kaikista: tunteiden ylenpalttisuus ja yksityisen ihmisen nostaminen julkisen katseen kohteeksi.

Mainitsin jo aiemmin (luvussa 3), että en pidä todellisuustelevisiota yhtenä erityisenä lajityyppinä, vaan pikemminkin mentaliteettihistoriallisena suuntauksena (vrt. Hietala 2000, 32-33). Kuten edeltä käy ilmi, mielestäni selkeimmin todellisuusohjelmat erottaa dokumenteista, saippuaopperoista, vanhoista kisailuohjelmista tai fiktiivisestä draamasta juuri *katsojan kaltaisikseen kokemien ihmisten tunteiden ja ihmissuhteiden melodramaattinen esittäminen*. Tällöin todellisuustelevision yhteisenä nimittäjänä voidaan pitää traagisen tunnestruktuurin ja melodramaattisen mielikuviituksen tarjoamaa (hetkellistä) vapautusta tavallisuuden merkityksettömyyden tuskasta, ja ongelmallinen kysymys ohjelmien aitoudesta ja todellisuuden kuvaamisesta jää taka-alalle. Samalla tulee otettua huomioon myös reality-ohjelmiin niin usein liitettävä ironinen ulottuvuus: kuten melodramaattisia saippuaopperoita, myös todellisuusohjelmia voidaan katsella

naureskellen, halveksuvasti tuhahdellen ja moralistisesti arvostellen, ellei melodramaattista mielikuvitusta tunnisteta (vrt. Ang 1985, 79).

Todellisuusohjelmien monimuotoisuudesta johtuen tämä ydin ei kuitenkaan tule kaikissa ilmiön edustajissa esiin yhtä selkeästi ja voimakkaasti. Esimerkiksi hurjiin temppuihin ja hullutteluun perustuvat realityshow't kuten *Extreme Duudsonit*, *Yllytyshullut*, *Pelkokerroin* tms., vetoavat katsojaan irrallisilla, visuaalisesti hätkähdyttävillä kohtauksillaan rakentamatta pitkiä tarinankaaria tai tunteisiin vetoavia henkilöhahmoja.

Seuraavaksi nostan esiin ne ohjelmat, joissa todellisuustelevision ydinpiirteet eli esiintyjien tavallisuus ja tunteiden korostuneisuus ovat voimakkaimmillaan; näitä ohjelmia nimitän *vertaismelodraamoiksi*. Vertaismelodraaman käsitettä voi siis pitää lajityyppinä, joka asettuu todellisuustelevision sisään, aivan sen ytimeen. Samalla käsite tarjoaa tuoreen näkökulman todellisuustelevision korostamalla tunnetason realismia empiirisen realismin sijaan ja erottamalla puhtaasti viihteelliset, keinotekoiset realityshow't dokumentaarisesta, faktapohjaisesta perinteestä.

Tämä ei toki ole ensimmäinen kerta, kun todellisuustelevision jatkuvasti laajenevaa ja heterogeenistä kenttää yritetään pilkkoa pienempiin osiin tai alalajityyppeihin. Annette Hill (2002a) jakaa todellisuustelevision kolmeen alalajiin seuraavasti:

- 1.) **Tarkkailuohjelmat (observation)**, joissa kameran välityksellä seurataan arkisia tapahtumia jossakin tietyssä ympäristössä (esim. *Lentokenttä*, *Tammelantori*).
- 2.) **Informaatioon** perustuvat ohjelmat (**information**), joissa käytetään tositarinoita ja/tai niiden rekonstruktioita ohjelman pohjana (esim. *Pet rescue*, *Hälytys 911*).

- 3.) **Televisiota varten luodut tapahtumat (created-for-TV)**, joissa ”tavalliset” ihmiset viedään keinotekoiseen tilanteeseen toimimaan omina itsenään (esim. *Big Brother, Suuri seikkailu*).

Veijo Hietala (2000, 33) puolestaan jakaa kentän neljään luokkaan:

- 1.) **piilokameraohjelmiin**, joissa ihmiset eivät tiedä tulevansa kuvatuiksi;
- 2.) **paikan päällä -taltiointeihin**, joissa seurataan esim. tietyn ammatin edustajien toimintaa ilman, että tekijät pyrkisivät vaikuttamaan tapahtumiin;
- 3.) **rekonstruktioihin**, joissa todellisia tapahtumia esitetään jälkikäteen dramatisoituina; sekä
- 4.) **lavastettuun todellisuuteen**, joka vastaa Hillin ”created for TV”-luokkaa.

Perustan vertaismelodraaman käsitteen osin yllä esiteltyjen jaotteluiden pohjalle, erityisesti sen kautta, mitä *en* käsitteeseeni sisällytä. Hietalan ja Hillin luokitteluissa näkyy voimakkaana dokumentaarisuuteen ja realismiin perustuva todellisuustelevision haara, siis dokusaippuat ja kotivideo- tai poliisikameraohjelmat. Koska tällaiset ohjelmat useimmiten väittävät kuvaavansa todellisuutta ja oikeaa elämää empiirisen realismin keinoin, niitä voidaan tarkastella teoreettisesti samaan tapaan kuin mitä tahansa dokumentti- tai asiaohjelmia. Juuri tällaista keskustelua representaatioiden todenmukaisuudesta ja todellisuuden konstruoinnista todellisuustelevision ympärillä on käytykin, ja tässä yhteydessä on kannettu huolta perinteisen dokumenttielokuvan uhanalaisuudesta ja faktan ja fiktion rajojen hämärtymisestä (ks. esim. Nichols 2001; Ellis 2000, 114-118). Omassa tarkastelussani haluan kuitenkin korostaa todellisuustelevision viihteellistä puolta sekä vastaanottoa ja jättää sivuun pohdinnan empiirisestä todenvastaavuudesta. Kuten jo aiemmin toin esille, uskoakseni se, kokeeko katsoja



televisio-ohjelman uskottavaksi, koskettavaksi tai merkitykselliseksi itselleen, ei riipu juurikaan ohjelman kuvaamien tapahtumien aitoudesta vaan katsojan subjektiivisesti kokemasta tunnetason läheisyydestä näkemäänsä.

Oman käsitteeni alueena ovat nimenomaan **televisiota varten luotuja tilanteita** käsittelevät ohjelmat, joissa esiintyjät siirretään ainakin osittain oman arkitodellisuutensa ulkopuolelle, median todellisuuteen, mutta kuitenkin omana itsenään (vrt. edellä mainitut Hillin ja Hietalan luokittelut). Kyseeseen tulevat siis tapahtumat, joita ei tapahtuisi ilman kameroiden läsnäoloa. Tällaisissa ohjelmissa puitteet ovat usein kuin elokuvista tai tv-fiktiosta, mikä edesauttaa melodramaattisen efektin syntymistä (palaan tähän tarkemmin aineiston analyysin yhteydessä). Tämä tuo myös esille sen, että vertaismelodraamat korostavat tunteita ja sosiaalisia konflikteja kerronnan valinnoilla, eivät vain raportoi tapahtumista. Rajaan kuitenkin pois luokituksistani staattiseen studioympäristöön sijoitetut visailu- ja kisailutyypiset ohjelmat, koska näissä kuvaustilanteen vaikutus muodostuu niin näkyväksi ja keskeiseksi, ettei esiintyjien käyttäytymistä voi pitää kovinkaan luontevana ja katsojan omaan elämään rinnastuvana. Studioympäristössä ei myöskään voida kuvata sitä arkielämän draamallisuutta ja tunne-elämän merkityksellisyyttä, mikä tekee vertaismelodraamoista erityistä.

Toiseksi, vertaismelodraamoihin kuuluu olennaisesti **tavallisten ihmisten esittäminen**, jolloin käsitteen ulkopuolelle rajautuvat esimerkiksi julkimoiden elämää kuvaavat ”tirkistelysarjat”. Tavallisella ihmisellä tarkoitan siis nimenomaan henkilöitä, jotka eivät ole olleet tunnettuja julkisuuden kasvoja ennen ohjelmaa, joskin heistä ohjelman myötä mahdollisesti sellaisia tulee. Näin katseen kohteeksi asettuvat katsojien vertaisikseen

kokemat ihmiset, joiden puuhiin useimpien on helpompaa samastua<sup>21</sup> kuin vaikkapa Ozzy Osbornen tai Andy McCoyn toilailuihin.<sup>22</sup> Näin viittaa siis ohjelmatyyppin sisältämiin ”todellisiin” aineksiin väittämättä sarjoja varsinaisesti todellisuutta kuvaaviksi – vaikka katsoja pitäisi todellisuus-tv:n ihmisiä vertaisinaan, hän ei välttämättä pidä näitä aitoina ja teeskentelemättöminä!

Kolmanneksi rajaan vielä tarkasteluni erityisesti **parisuhteisiin keskittyviin ohjelmiin**. Kuten todettua, parisuhteiden muodostamiseen tai koetteluun perustuvat ohjelmat ovat hyvin yleisiä todellisuusgenressä, ja niissä ihmissuhteiden ja tunteiden yksityiskohtainen läpikäynti ja reflektointi on olennainen osa ohjelmaideaa. Niinpä on luonnollista, että melodramaattisuus ja tunnekuohut ovat niissä erityisen pinnassa. On kuitenkin pantava merkille, että myös monet muut realityohjelmat rakentavat viehätöksensä sosiaalisen ja emotionaalisen pelin varaan: esimerkiksi *Big Brother* tai *Selviytyjät* korostavat ihmisten toimimista vuorovaikutuksessa keskenään ja sisältävät runsaasti tunteiden ja ihmissuhteiden kuvausta. Nämä ohjelmat ovatkin rajatapauksia, jotka ajoittain sopivat hyvinkin vertaismelodraaman raameihin, mutta koska vertaismelodraaman ydinpiirteitä löytyy jossain määrin lähes kaikista todellisuusohjelmista ja genrehybridiys on muutenkin ilmiön leimallinen piirre, en pidä tätä limittäisyyttä ongelmana. Kaikki lajityypithän ovat lopulta vain viitekehyksiä, joihin todelliset ohjelmat istuvat jotkut tiukemmin, toiset väljemmin. Parisuhdeohjelmat poikkeavat kuitenkin merkittävästi seikkailuohjelmista siinä, että kun jälkimmäisessä ohjelman liikkeellepaneva motiivi ja päämäärä on kilpailu tyyppillisistä palkinnoista, kuten rahasta, maineesta ja unohtumattomista kokemuksista, on ensimmäisessä näiden lisäksi nostettu julkisen pelin ja taktikoinnin kohteiksi myös

---

<sup>21</sup> Vrt. alaluvussa 2.2 esitetyt ajatukset identifikaatiosta ja samastumisesta osana identiteettityötä.

<sup>22</sup> Viittaa tällä todellisuustelevisiosarjoihin *The Osbornes* (USA 2001 - , Music Television) ja *The McCoys Show* (Suomi 2003, MTV3). Nämä doku-sitcomiksikin nimittetyt sarjat kuvasivat tunnettujen rocktähtien erikoista arkea ja perhe-elämää humoristisessa hengessä.

rakkaus- ja tunne-elämä, jotka on perinteisesti nähty ihmisen intiimeimpinä, aidoimpina ja tärkeimpinä elämänaalueina<sup>23</sup>. Tämän vuoksi parisuhdeohjelmissa emotionaalisen realismin painotus on voimakkain.

Vertaismelodraaman lajityyppi käsittää siis niin *Viettelysten saaren*, *Unelmien poikamiehen*, *Rysän päällä* -ohjelman kuin suomalaisen *Escortin*kin (sen ensimmäisen tuotantokauden). Samoin vaikkapa *Laivaromansseja (Shipmates)* ja *Sinkkutytöt New Yorkissa (Single Girls)* yms. voidaan lukea mukaan. Sen sijaan vanhat treffiohjelmat kuten *Napakymppi* tai *Videotreffit* eivät joukkoon kuulu, eikä myöskään *Tuttu juttu*, koska niissä osallistujien tunnemaailmaa ei korosteta eikä nosteta draaman välineeksi.

Luvussa 5 tarkastelen vertaismelodraaman rakentumista ja katsomiskokemusta esimerkkiohjelmien, *Unelmien poikamiehen* ja *Escortin*, kautta. Tämän aineiston pohjalta analysoin myös vertaismelodraamojen representaatioita romanttisesta rakkaudesta ja parisuhteista: millaista tarinaa nämä ohjelmat kertovat tavallisten ihmisten tunne-elämästä ja kuinka siitä tehdään kiehtovaa tv-draamaa? Tätä varten on kuitenkin ensin perehdyttävä romanttisen rakkauden ja heteroseksuaalisten parisuhteiden asemaan ja muutoksiin länsimaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa muutaman viimeksi kuluneen vuosisadan aikana, jotta tietäisimme, millaista historiallista taustaa vasten aihetta tarkastelemme.

---

<sup>23</sup> Ks. esim. Belsey 1994, 72-74; Oatley & Jenkins 1996, 288-289.

## 4 ROMANTIIKAN HISTORIAA, MYTTISTÄ RAKKAUTTA JA MUITA SUHTEITA

Rakkaus, romantiikka, parisuhde ja seksi tuntuvat olevan (media)kulttuurimme keskeisintä pureskeltavaa. Näkökulmia on lukuisia: sinkut juhlivat itsenäisyyttään ja vapauttaan, toiset etsivät väsymättä sitä oikeaa, jo parisuhteessa elävät koettavat löytää keinoja oman suhteensa säilyttämiseksi, jotkut puolestaan vaihtavat puolisoa solkenaan. Yhteistä kaikille on oman onnellisuuden ja tasapainoisuuden tavoittelu, joskin näiden saavuttaminen vaikuttaa hyvin vaikealta. Yhtä kaikki, rakkaus ja parisuhde tai niiden puute ovat intiimiydestään huolimatta suosittuja keskustelunaiheita. Aina näistä asioista ei kuitenkaan olla puhuttu näin avoimesti. Mistä ja miten nykytilanteeseen sitten on tultu?

### 4.1 Romanttisen rakkauden ihanne ja parisuhteen aseman kehitys viime vuosisadoilla

”Rakkaus on ikuista”, sanotaan, ja monien kulttuurintutkijoiden mielestä näin todella onkin siinä mielessä, että rakkaus on tunteena samanlainen riippumatta siitä, millä vuosisadalla ihminen elää (Jallinoja 1997, 27). Pitääpä tämä sitten paikkaansa tai ei, rakkauden ympärille kietoutuvat tavat, sosiaaliset rakenteet ja asenteet vaihtelevat kuitenkin suuresti eri aikakausien ja kulttuurien välillä. Vaikka rakastuminen ja rakastaminen 2000-luvun Suomessa ei siis tunnekokemuksena paljon eroaisikaan esimerkiksi Shakespearen aikalaisten rakkauden kokemuksista, niin oma kuin ympäristönkin suhtautuminen näihin tunteisiin eroaa varmasti kuin yö päivästä.

Esimerkiksi romanttinen rakkaus ja suvun jatkamiseen tähtäävä avioliitto eivät ole aina

kuuluneet itsestään selvästi yhteen, vaan avioliitot olivat pitkään pääosin sosiaalisen ja taloudellisen aseman perusteella järjestettyjä, nimensä mukaisesti ”naimakauppoja”.

Näistä liitoista päätettäessä rakkaudella tai fyysisellä kiintymyksellä ja hellyydellä ei ollut keskeistä merkitystä, eikä niitä näissä aviosuhteissa läheskään aina esiintynyt. Sen sijaan miehet saattoivat harrastaa avioliiton ulkopuolisia suhteita fyysisiä tarpeitaan tyydyttääkseen. (Giddens 1992, 38-39.)

Romanttisen rakkauden asema tavoiteltavana ihanteena alkoi tehdä tuloaan 1700-luvun lopulla, saaden alkunsa Britanniassa. Rakkauden merkityksen kasvu merkitsi myös parisuhteen solmimisen luonteen muuttumista. Siinä missä kumppaninvalinta oli aiemmin ollut käytännön seikkoihin perustuva päätös, nyt alettiin pohtia, tunsivatko puoliset riittävää vetoa toisiinsa ja oliko suhde molemmille osapuolille emotionaalisesti riittävän tyydyttävä kestääkseen läpi elämän. Aviosuhteen solmiminen siirtyi näin järjen piiristä tunteen piiriin ja rakkaudesta tuli ensimmäistä kertaa riittävä peruste avioliitolle. (Ibid., 39-44; Campbell 1987, 26-27.)

Tämä on kiinnostavaa, sillä vaikka moderni länsimainen kulttuuri yleisesti ottaen nojaa enemmän järkeen kuin tunteeseen, rakkautta ja hyvää parisuhdetta pidetään nykyisinkin yhtenä elämän tärkeimmistä asioista, pääasiallisena onnellisuuden lähteenä (Oatley & Jenkins 1996, 288). Tietenkään tämä ei tarkoita, että järkisyyt olisi kokonaan hylätty kriteerien joukosta, tokihan nykyäänkin useimmat miettivät elämänkumppania valitessaan myös käytännön edellytyksiä suhteen jatkumiselle, mutta keskinäinen rakkaus lienee sittenkin se tärkein tekijä, jota ilman harvat suostuvat suhdetta jatkamaan. Kuten Wendy Langford toteaa, todellisen rakkauden uskotaan tekevän ihmisestä ”kokonaisen” – tähän viitataan, kun puhutaan ”toisen puoliskon löytämisestä” – ja avaavan ikään kuin aivan

oman maailmansa, jossa rakastuneen parin välillä vallitsee voimakas yhteyden ja emotionaalisen avoimuuden tunne. Rakastuneena ihminen kokee voivansa olla todella oma itsensä. (Langford 1999, 38-39). Rakkauden tunteelle annetaan näin lähes uskonnollinen tai taianomainen, kaiken muun ylittävä painoarvo (vrt. Campbell 1987, 27).

Romanttisen rakkauden nousu oli läheisesti kytköksissä fiktiivisen romaanin ja narratiivisuuden suosion kasvun kanssa. 1700-luvulla kirjojen vuosittainen julkaisutahti moninkertaistui, niiden jakelu ja markkinointi tehostui, kirjastoja perustettiin ja kirjailijan ammatti tunnustettiin. Suurin osa kirjoista käsitteli (kuten lienee asiainlaita nykyisinkin) sentimentaalisesti romanttista rakkautta, ja innokkaimpia lukijoita olivat keskiluokkaiset naiset. Vaikka rakkaus ei tietenkään ollut uusi keksintö, juuri tämä romanttisen fiktion runsas kulutus edesauttoi asenteiden muuttumista rakkautta ja syvää tunteellisuutta ihannoiviksi. (Campbell 1987, 26-27.)

Giddens toteaa, että narratiivisen kirjallisuuden myötä ihmiset alkoivat nähdä myös oman elämänsä kerronnallisena ja romanttisen rakkauden itsen ja puolison yhteisenä tarinana, joka ei suoranaisesti liittynyt sosiaaliseen ympäristöön kuten järjestetyt avioliitot. Ajatus liittyy laajemminkin Giddensin näkemyksiin ihmisen identiteetin ja elämäntyöliien muotoutumisesta myöhäismodernissa: ”ihmisen identiteetti ei löydy käyttäytymisestä, eikä – niin tärkeää kuin se onkin – toisten reaktioista, vaan kyvystä *pitää yllä tiettyä kertomusta*.”<sup>24</sup> (Giddens 1991, 54). Ihminen pyrkii toisin sanoen selittämään oman elämänsä tapahtumat siten, että ne tulevat loogiseksi osaksi omaa ”elämäkertomusta”, syy- ja seuraussuhteiden jatkumoa. Romantiikka ja rakastuminen on keskeinen osa tätä

---

<sup>24</sup> ”A person’s identity is not to be found in behaviour, nor – important though this is – in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going*.” Suom. MH.

omaelämäkerrallista tarinaa. Langford esittää, että rakastumisen kokemus on ymmärrettävissä parhaiten suhteessa kulttuurimme romantiikalle varaamiin koodeihin ja kertomuksellisiin ihanteisiin. Hän siteeraa Lynne Pearcea ja Jackie Staceyä, joiden mukaan romanssin kerronnallisuus ylittää ”faktan ja fiktion, representaatioiden ja elettyjen kokemusten sekä fantasian ja todellisuuden arkijärkiset rajat”<sup>25</sup>. (Langford 1999, 29-30.) Rakkauden taikaan kuuluu, että se tuntuu kuin todeksi muuttuneelta sadulta tai tarinalta. Yksi Langfordin tutkimuksessaan haastattelemissa naisista kertookin hämmästellen, kuinka hän on itse kokenut jotain, minkä luuli olevan mahdollista vain elokuvissa (ibid., 38-39).

Yhteys identiteetin narratiivisuuden, erityisesti naisten suosimien romanttisten tarinoiden ja rakkauden merkityksen korostumisen välillä vaikuttaa kiinnostavalta nykyisen mediakulttuurin tutkijasta. Mainittu yhteys tuntuisi tukevan ajatusta, jonka mukaan viime vuosisadalla räjähdysmäisesti kasvaneella mediakulutuksella ja parisuhteen aseman muutoksilla voisi olla jotain tekemistä keskenään. Pohdittaessa vertaismelodraamojen tapaa tehdä ihmisten rakkauselämästä julkista draamaa voidaan myös ajatella, että oman elämän hahmottaminen tarinaksi tekee helpommaksi kuvitella itsensä osana televisio-ohjelmaa. Tämä madaltaa kynnystä osallistua vertaismelodraamaan: reality-show´hun osallistuminen puolison löytymisen toivossa on kuin kirjoittaisi uutta, jännittävää lukua elämäänsä. Kuten yksi *Unelmien poikamiehen* naisista asian ilmaisee: jos elämänkumppani todella löytyisi näin erikoisella tavalla, olisi hauskaa kertoa lapsenlapsille, kuinka mummi ja vaari tapasivat!

---

<sup>25</sup> “the narrativity of romance ... crosses the common sense boundaries of ‘fact and fiction’, ‘representations and lived experience’, ‘fantasy and reality’.” Suom. MH.

Kaksi tärkeää yhteiskunnallista muutosta, jotka saivat alkunsa modernin kulutusyhteiskunnan syntyessä 1700-luvun lopulla ja jotka liittyvät tiiviisti myös nykyculttuurin parisuhdekäsityksiin, ovat ydinperheen korostuminen ja yksityisen ja julkisen rajanveto. Agraariyhteiskunnissa työpaikka ja koti olivat (ovat) yhtä, ja koko perheen työpanosta tarvittiin toimeentulon turvaamiseksi. Myös sukulais- ja naapurisuhteet olivat tiiviimpiä ja yhteisöt pienempiä ja avoimempia. Teollistumisen ja kaupungistumisen myötä ydinperheestä muodostui yhteiskunnan toiminnan perusta, ihanne, jonka noudattaminen takasi jatkuvuuden ja tuottavuuden ja johti samalla sukupuolten väliseen työnjakoon. Kodista muodostui perheen yksityinen, suljettu turvapaikka, joka erottautui näin ulkopuolelle jäävästä julkisesta elämästä. Äidin rooli perheen kasvattajana korostui, kun koti ja (miehen) työpaikka erottautuivat toisistaan ja lapsia alettiin pitää ”pikkuaikuisten” sijasta suojelua ja kasvatusta tarvitsevina, herkkää elämänvaihetta elävinä ihmisenalkuina. Näin naisellinen, äidillinen lämpö ja huolenpito nousivat arvoonsa. Naisen rooli vaimona ja äitinä vahvisti myös sukupuolten välistä eroa: kun mies oli perheenpää ja auktoriteetti ja edusti perhettään yhteisössä kodin ulkopuolella, naisen tuli puolestaan tuoda avioliittoon ja perhe-elämään rakkautta, lämpöä ja hellyyttä. Tällainen jako ei tietenkään ollut kovin tasa-arvoinen, sillä näin nainen sidottiin tiiviisti kotiin ja perheeseen ja hänen tarpeensa alistettiin perheen edulle.

(Giddens 1992, 41-43; Paasonen 1999, 15.)

## 4.2 Seksuaalisuuden kehityskaari – häpeästä liberaalisuuteen

Vielä 1700-luvun lopulle saakka ihmiset asuivat (korkeimpia yhteiskuntaluokkia lukuun ottamatta) melko ahtaasti eikä seksuaaliseen kanssakäymiseen ollut yksityistä tilaa –



suomalaisittainhan tähän saatetaan viitata nostalgisesti ”heinälatoromantiikkana” (ks. esim. Pohjola-Vilkuna 1995). Romanttisen rakkauden, puolisoiden välisen luottamuksen ja hellyyden tullessa ihanteiksi ja yksityisyyden kasvaessa seksuaalisuus suljettiin yksityisen piiriin, koteihin ja aviovuoteisiin, ja siitä vaiettiin. Tällä tavoin seksiin lyötiin häpeällisyyden ja salattavuuden leima. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö intohimoista rakkautta ja seksuaalisuutta (*”amour passion”*) olisi ollut olemassa aviosuhteiden ulkopuolella, mutta se koettiin eri asiaksi: vaimon tarjoama kodin lämpö ja turva erosi rakastajattaren intohimoisesta seksuaalisuudesta (Giddens 1992, 43). ”Kunniallisten” naisten seksuaalisuus rajoittui puolestaan avioliittoon. Kuten romanttisissa rakkaustarinoissa, naisen rooli omassa (rakkaus)elämässään edellytti ”sen oikean” löytämistä ja valloittamista viattomana, minkä jälkeen tuli solmia avioliitto ja perustaa perhe, jossa elettiin koko loppuelämä (ibid., 45-47).

Seksuaalisuuden asemaa modernin yhteiskunnan tabuna on tulkittu monin tavoin: Freudin mielestä sivistynyt yhteiskunta tukahduttaa seksuaalisuuden, ja juuri tämä periaatteessa mahdollistaa sivilisaation, kun tukahdutettu seksuaalisuus kanavoituu uudelleen. Foucault puolestaan esittää, että itse asiassa seksuaalisuus nousi merkittäväksi puheenaiheeksi vasta 1600-luvulla kristinuskon myötä, jolloin sitä alettiin pitää valvottavana ja kyseenalaisena asiana. Juuri siksi seksuaalisuus/siveys oli viktoriaanisena aikana suorastaan pakkomielle, ei niinkään tukahdutettu asia jota ei edes ajateltu. (Gauntlett 2002, 122.) Anthony Giddensin näkemyksen mukaan taas seksuaalisuus sellaisena keskeisenä persoonallisuuden ulottuvuutena kuin sen nykyisin käsitämmme sai oikeastaan alkunsa vasta, kun seksuaalikäyttäytymisestä tuli yksityinen, salattava asia. Tuolloin seksuaalinen kehitys ja tyytyväisyys tulivat osaksi itsensä kehittämisen refleksiivistä prosessia, ja seksuaalikäyttäytyminen muuttui lisääntymisen keinosta niin itseilmaisun

kuin kiintymyksenkin ilmaisun välineeksi – olkoonkin, että myös seksuaalisuuden nautinnollinen ulottuvuus on aina tunnettu ja erotettu puhtaasti biologisesta funktiosta. (Giddens 1991, 164.)

Vielä perusteellisemmin seksuaalikäyttäytyminen erkani lisääntymisfunktiostaan 1900-luvun lopulla. Antibioottien ja ehkäisytablettien kehittäminen poistivat vapaiden sukupuolisuhteiden pahimmat vaarat ja johtivat seksuaaliseen vallankumoukseen 1960-70-luvuilla (Hobsbawm 1999, 342). Asenneilmapiirin vapautuminen toi julkiseen keskusteluun niin homoseksuaalisuuden kuin myös naisten oikeuden nauttia seksistä (ibid., 407). Vapaan rakkauden myötä syntyi näin ”muovinen seksuaalisuus”: seksiin alettiin suhtautua molempien sukupuolten nautinnollisena hupina, johon ei välttämättä kuulu suurten tunteiden, saati sitten elinikäisen suhteen vaatimusta (Giddens 1992, 27-28). Tämä yleisen liberaalisuuden aikakausi muutti myös yhteiskunnallista keskustelua paitsi seksistä myös avioliitosta ja parisuhteista kaiken kaikkiaan: esimerkiksi avoliitoista ja avioeroista tuli entistä hyväksyttävämpiä, ja toisten valitseman elämäntavan moralisointi oli kaiken kaikkiaan ”poissa muodista”, joten niinpä myös mediassa alkoi esiintyä entistä avoimempia yksityiselämän julkistamisia (Jallinoja 1997, 231).

### 4.3 Seksuaalisuus ja seksikkyys median valtakaudella

Aistinautinnot ovat nyt kulttuurissamme keskeisemmässä asemassa kuin koskaan aiemmin. Kaikkien hyvän olon oppaiden ja television hyvinvointiohjelmien keskellä tuntuu siltä, että ihmisellä on suorastaan velvollisuus tavoitella itselleen mahdollisimman paljon mielihyvää ja nautintoa; joko arkisesti kuntosalien, kampaajien ja hyvien ruokien

avulla tai sitten hakemalla merkitseviä elämyksiä omilta ääri rajoiltaan, vaikkapa laskuvarjohypystä, maratonjuoksusta tai vuorikiipeilystä. Yksi keskeinen osa tätä ruumiin nautintojen ylistyslaulua on seksuaalisuus. Vaikka 1980-luvulla vapaa seksi ja homokulttuuri kokivatkin kovan kolauksen AIDSin leviämisen myötä, seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden merkitys yksilön identiteetille ei ole ainakaan vähentynyt.

Media on monin tavoin seksuaalisuuden kyllästävä. David Gauntlett toteaa suorasukaisesti: ”media kehottaa selvästi, että ollakseen tyytyväinen ja onnellinen tulee ymmärtää omaa seksuaalisuuttaan, harrastaa seksiä usein, hakea apua seksiongelmiin ja omata tyydyttävä seksikumppani – tai hankkia uusi”<sup>26</sup> (Gauntlett 2002, 122-123).

Lukuisten asiapitoisten mediatekstien kuten television keskusteluohjelmien tai aikakauslehtien artikkeleiden lisäksi seksi on esillä kaupallisissa yhteyksissä. Seksin, erityisesti naisvartalon, käyttäminen mainonnassa on vanha ja tehokkaaksi havaittu keino, joka puhuttaa jatkuvasti. Lisäksi nykyiset viihdeteollisuuden tuotteet, kuten elokuvat, kirjat, aikakauslehdet ja musiikkituotteet, hyödyntävät seksiä kiinnostavuutensa takaamiseksi. Esimerkiksi Hollywood-elokuvissa on tullut tavaksi, että elokuvan lajityypistä riippumatta paljasta pintaa on esitettävä edes sen verran, että elokuvamainokseen eli traileriin saadaan myyvää seksuaalisuutta. Oma lukunsa on tietysti pornoteollisuus, jonka kasvava suosio epäilemättä heijastuu myös muuhun mediatuotantoon – ja ehkä myös ihmisten omaan seksuaalisuuteen ja/tai seksielämään koskeviin odotuksiin.

Populaarikulttuurin lähes pakkomieltainen suhtautuminen niin seksuaalisuuteen kuin ruumiillisuuteen yleensäkin (esimerkiksi lävistyksset, extremelajit, laihduttaminen ja

kauneudenhoito) kielii siitä, kuinka keskeisellä sijalla oman identiteetin ja minuuden etsiminen ja rakentaminen ovat kulttuurissamme. Ruumis on ihmisen minuuden asuinsija, jonka kautta minän yksilöllisyys ja persoonallisuus tulee myös toisten nähtäville (Giddens 1992, 30-32). Ruumis on myös, kuten Foucault esittää, keskeinen valtasuhteiden kohde – eikä vain ihmisten välisten ulkoisten valtasuhteiden vaan myös sisäisen vallan, itsehallinnan, ilmenemiskenttä (Giddens 1991, 56-58). Näin oman ruumiin haltuunotolla, kuten lihasten kehittämällä, tatuoinneilla ja kauneusleikkauksilla, viestitetään itsekontrollista, vallasta. Kyseessä on Foucault'n termin ”minätekniikka”, jota esimerkiksi mainonnassa hyödynnetään sumeilematta: tietynlaisilla kulutusvalinnoilla voi ilmentää omaa identiteettiä ja elämäntyyliä, niin muiden silmissä kuin myös itseä varten (Gauntlett 2002, 125-129).

Identiteettien markkinoinnissa eräs yleisimpiä iskusanoja on *seksikkyys*. Sanana seksikkyys on ylenpalttisessa käytössä jo muuttunut merkitykseltään epämääräiseksi (vrt. *mediaseksikkyys*). Ulkoisen vetovoiman ja seksuaalisen viriliteetin lisäksi käsite tuntuu sisältävän milloin mitäkin luonteenpiirteitä itsevarmuudesta runolliseen herkkyyteen. Selvää on kuitenkin, että seksikkyys on aivan nykyisen länsimaisen kulttuurin polttopisteessä, jotakin olennaista, mitä kaikkien oletetaan tavoittelevan. Seksikkyys on perinteisesti liitetty pääosin naisen ruumiiseen ja sen fetissoituihin osiin, jolloin se on merkinnyt lähinnä miehen katseen miellyttämistä ja eroottisen halun herättämistä (vrt. Mulvey 1985). Mutta median viljelemä modernimpi seksikkyuden käsite tuntuu tarkoittavan muiden halun kohteeksi alistumisen sijasta (tai ainakin sen lisäksi) oman ruumiillisuuden valjastamista kokonaisvaltaisesti identiteettityön välineeksi. Seksikkyys on pintatason käsite, se, miltä joku tai jokin näyttää, millainen *vaikutelma* syntyy. Se ei

---

<sup>26</sup> ”The media clearly suggests that, in order to be fulfilled and happy, you should: understand your own sexuality, have sex often, seek help for sexual problems, have a satisfactory sexual partner – or get a new

viittaa vain seksuaaliseen aktiivisuuteen ja vetovoimaan, vaan on ruumiillista elinvoimaisuutta ja henkistäkin hyvinvointia kuvaava performanssi ja samalla osoitus yksilön omasta elämänhallinnasta ja identiteetin vahvuudesta. Näin seksikkyyden voidaan tulkita myös osoitukseksi vallasta, ei sen kohteena olemisesta. Ristiriitaista tässä on toki se, että ollakseen seksikäs on useimmiten lopulta mukauduttava ulkoapäin määriteltyihin ihanteisiin, jotka koskevat paitsi ulkonäköä myös asennetta ja arvomaailmaa.

Huomionarvoista on, että tällainen seksikkyyden ei ole sukupuolisidonnaista, vaan myös miehille asetetaan hyvin samantyyppisiä (joskin yhä sisällöltään erilaisia) vaatimuksia kehollisen viehättävyyden suhteen kuin naisten maailmaan on kuulunut jo vuosikymmeniä, jopa vuosisatoja. Kyseessä on naisten seksuaalisuuden tunnustamisen ja työsidonnaisten sukupuoliroolien merkityksen vähenemisen myötä tapahtunut ideologinen muutos, jonka myötä myös mies voi olla katseen kohteena ja seksuaalisena objektina (ks. esim. Fornäs 1998, 148). Samalla tulemme yhä tietoisemmiksi miehuudesta sukupuolena: aikaisemmin mies on ollut ikään kuin näkymätön sukupuoli, ihmisyyden normi, johon suhteessa nainen on määritelty ja jolle nainen on alisteisessa asemassa. Kenties olemme matkalla kohti tasa-arvoisempaa katseen ja ruumiillisuuden kulttuuria, vaikka naisvartalo eittämättä onkin visuaalisessa kulttuurissamme yhä hyvin erotisoitu ja fetissoitu.

Seksikkyyden kytkee siis ruumiillisuuden ja fyysisyyden seksuaalisuuteen, ja nämä puolestaan nivoutuvat entistä tiiviimmin yksilön identiteettiin ja itsensä kehittämisen refleksiiviseen projektiin yleensä. Oma ruumis valjastetaan itseilmaisun näyttämöksi ja nuoruuden palvonnan alttariksi, ja näissä performansseissa seksikkyyden (ei välttämättä

seksuaalisuus) on keskeisellä sijalla. Parisuhteet ja seksielämä ovat identiteettiprojektissa tärkeässä roolissa, sillä menestys näillä elämänalueilla todistaa osaltaan yksilön kelvollisuudesta ja identiteettityön onnistumisesta. Tätä yhtälöä mutkistaa kuitenkin yksilön vapauden ja sitoutumisen välinen ristiriita, jota käsitellen seuraavaksi.

#### 4.4 Aviosuhteen asema – pysyvyyttä ja muutoksia

Länsimaisen kulttuurin liberalisoituminen 1900-luvun viime vuosikymmeninä johti uusien parisuhdemallien tuloon perinteisen pyhän avioliiton rinnalle samalla kun avioerot yleistyivät ja seksielämästä tuli yhä vapaampaa. Myös vaihtoehtoiset seksuaali-identiteetit tulivat yhteiskunnallisesti hyväksyttäväksi (joskaan tämä ei tarkoita, etteikö ennakkoluuloja yhä esiintyisi). Pitkään on käyty huolestunutta keskustelua muun muassa avoliittojen, esiaviollisen seksin, homoseksuaalisuuden ja pornografian vahingollisuudesta yleiselle moraalille ja täten koko yhteiskunnan tukirakenteille. Tällainen moraalien romahtamisen pelko tuntuu ylireagoinnilta, sillä kulttuurisessa muutoksessa ei tietenkään ole kyse kaiken entisen hylkäämisestä yhdessä humauksessa, vaan perinteet ja uusi ”vapaamielisyys” sulautuvat yhteen ja vaikuttavat yhteiskunnassa rinnakkain. Loppujen lopuksi juuri muutokset mahdollistavat jatkuvuuden.

Hyvä esimerkki tästä on avioliiton yhteiskunnallisen aseman kehitys viime vuosisadalla. Vielä 1950-luvulla avioliittoon suhtautumisessa oli vahvoja viktoriaanisen ajan jäänteitä: ihmisten odotettiin avioituvan suhteellisen nuorina, avioerot olivat melko harvinaisia ja avoliittoja paheksuttiin. Sitten 1960-1970-luvuilla, vaihtoehtoisten elämäntapojen suosion kasvaessa, uudistusmielisissä piireissä avioliittoa vastaan kapinoitiin ja sitä alettiin pitää

vanhanaikaisena, jähmeänä instituutiona, joka ei enää vastannut ihmisten tarpeita. Avioliiton sitovuus ja nykyajan ihmisen jatkuva itsensä toteuttaminen tuntuvat sopivan huonosti yhteen, ja esimerkiksi Ison-Britannian avioeroluvut ovatkin yli kuusinkertaistuneet 1960-luvun alusta 1990-luvun loppuun. (Gauntlett 2002, 123-124.) Eric Hobsbawm puhuu tilastoihin tukeutuen ”perheen kriisistä”:

[K]lassinen länsimainen ydinperhe (aviopari ja lapset) joutui selvästi puolustuskannalle. Yhdysvalloissa ydinperheiden määrä putosi kahdessakymmenessä vuodessa (1960-1980) 44 prosentista 29 prosenttiin kaikista talouksista; Ruotsissa [...] se laski 37 prosentista 25:een prosenttiin. Jopa niissä kehittyneissä maissa, missä ydinperheet olivat vuonna 1960 muodostaneet vähintään puolet kaikista kotitalouksista (Kanadassa, Saksan liittotasavallassa, Hollannissa, Britanniassa), ne olivat nyt selvästi vähemmistönä. (Hobsbawm 1999, 406-407.)

Erojen ja avoliittojen yleistymisestä huolimatta avioliitto ei kuitenkaan ole tyystin menettänyt merkitystään. Riitta Jallinoja (1997, 97-100) esittelee suomalaisten suhtautumista avioliittoon lukujen valossa: vaikka useimmat pitävät avoliittoa yhtä ”oikeana” ja hyväksyttävänä suhteena kuin avioliittoakin, vain 19 prosenttia suomalaisista oli vuonna 1996 sitä mieltä, että avioliitto on aikansa elänyt instituutio. Kaikista 40-44-vuotiaista suomalaisista 81 prosenttia oli avioitunut ainakin kerran elämässään ja 35-39-vuotiaistakin 73 prosenttia. Vaikka ihmiset tiedostavat avioerotilastojen karuuden, tämä ei estä heitä (ei edes eronneita) ajattelemasta, että avioliitto on tarkoitettu kestämaan lopun elämää ja haaveilemasta vanhojen ihanteiden mukaisesti ikuisen rakkauden ja elinikäisen liiton osumisesta omalle kohdalle. Wendy Langford väittääkin, että ihmiset rakastuvat (ja haluavat rakastua) uudelleen ja uudelleen korjatakseen aiemmissa suhteissa tapahtuneet virheet, tajuamatta, että ovat pohjimmiltaan toistamassa samaa prosessia, joka aiemmin meni pieleen (Langford 1999, 114).

Jallinoja on havainnut aikakauslehtien aviosuhdepuhetta tutkiessaan, että 1990-luvulla nuorten vastanaineiden tai avioliittoa suunnittelevien puheissa toistuu usein toteamus, että avioliiton solmiminen oli pariskunnalle ”itsestään selvä” ratkaisu ja että elinikäinen avioliitto ei tulisi kysymykseenkään. Jallinoja tulkitsee tätä perinteikkyyden suosion kasvua näin:

1950-luvulla ja pitkälti 1960-luvullakin avioliiton itsestäänselvyys oli vaihtoehdotonta itsestäänselvyttä. Avioliittoa ei sen vuoksi oikeastaan valittu, vaan se oli totunnainen tapa. [...] Sen sijaan 1970-luvulta lähtien avioliitto on lakannut olemasta itsestäänselvyys, myös silloin, kun siitä puhutaan itsestäänselvytenä. 1990-luvulla yleiseksi tullut puhe avioliiton itsestäänselvydestä on retorinen keino tuoda painokkaasti esiin oma kanta, koska sen esittäminen on välttämätöntä. [...] avioliiton itsestäänselvyys oli 1950-luvulla institutionaalista, 1990-luvulla individualistisempaa. (Jallinoja 1997, 98-99.)

Tiivistäen voidaan siis todeta, että ”sen ainoan oikean”, elinikäisen rakkauden, löytymiseen uskotaan ainakin tavoiteltavana ihanteena, vaikkakin moisen ideaalin toteutuminen näyttää osuvan yhä harvempien onneksi. Myös perinteinen avioliitto on pitänyt pintansa ainakin sikäli, että nuoret haluavat yhä erottaa tärkeimmän suhteensa vähemmän tärkeistä sinetöimällä sen menemällä naimisiin ja viettämällä useimmiten kristillisten perinteiden mukaiset juhlat kirkkohäät. Käytännössä avioliiton luonne ja kulttuurinen merkitys on kuitenkin muuttunut.

Siinä missä aiemmin avioliitto ja sen myötä syntyvä perhe määritteli yksilön paikan yhteisön täysivaltaisena ja norminmukaisena jäsenenä, nykyihmiset odottavat avioliiton palvelevan ennen kaikkea omaa ”minäkertomustaan” eli itsensä toteuttamista ja identiteetin eheyttä. Kun asenteet erilaisia perhe- ja parisuhdemuotoja kohtaan ovat muuttuneet sallivammiksi, on tullut helpommaksi lopettaa epätydyttävä suhde ja aloittaa uusi. Minäkertomuksen näkökulmasta avioero voi luonnollisesti merkitä henkilökohtaista



epäonnistumista ja käsikirjoituksen muuttumista odottamatta, mutta toisaalta tämä voi olla myös vapauttava käänne, joka mahdollistaa muutoksen parempaan – kuin luku, jossa päähenkilöä koetellaan, jotta hän voi taas nousta entistä vahvempana. Kulttuurimme arvomaailmassa muutosta ja kehitystä pidetään useimmiten arvokkaina ja hyvinä asioina, pysähtyneisyyttä puolestaan ei-toivottavana (vrt. Fornäs 1998, 33-36). Näin ero ei merkitse epäonnistumista koko elämässä, vaan ainoastaan kyseisessä suhteessa.

Giddensin (1992, 58) mukaan nykyiset avioliitot ovat – tai ainakin muistuttavat – yhä useammin *puhtaita suhteita* (”pure relationships”). Puhtaalla suhteella hän tarkoittaa ”läheisiä ja emotionaalisesti vaativia suhteita”<sup>27</sup>, jotka ovat olemassa vain näiden suhteiden itsensä vuoksi, vailla ulkoisia sosiaalisia tai taloudellisia siteitä. Tällaisia suhteita voivat siis olla parisuhteiden lisäksi myös ystävyysuhteet. Puhtaille suhteille on ominaista, että niiden osapuolet tarkkailevat ja arvioivat jatkuvasti suhteen tilaa, niin itseään kuin kumppaniakin, ja sitä, tuottaako suhde riittävästi emotionaalista tyydytystä. Sitoutuminen suhteeseen ja molemminpuolinen luottamus on tärkeää, mutta jos suhde osoittautuu epätydyttäväksi, sen jatkumiselle ei ole enää edellytyksiä. (Giddens 1991, 89-98.)

Myös Zygmunt Bauman on tässä samaa mieltä Giddensin kanssa. Bauman esittää, että erityisesti hyvinvointivaltioille nykyään ominainen yhteiskunnallinen ja sosiaalinen epävarmuus (esimerkiksi työpaikkojen turvattomuus) on johtanut siihen, että ”välitön tyydytys näyttää houkuttelevan järkevältä strategialta. Mitä ikinä elämä tarjoaakin, tarjotkoon sen sitten saman tien” (Bauman 2002, 193-194). Tällaisessa korostuneen nykyhetken ja epävarman tulevaisuuden maailmassa ihmissuhteisiin suhtaudutaan kuin

---

<sup>27</sup> ”intimate and emotionally demanding relationships”

mihin tahansa kulutettaviin hyödykkeisiin. Suhteista sanoudutaan irti elleivät ne vastaa odotuksia tai jos tarjolla on vielä houkuttelevampia mahdollisuuksia. Bauman pitää suhteiden tilapäisyyttä itseään toteuttavana ennusteena, sillä tällainen lähtökohtainen epävarmuus ei motivoi pitkäjänteiseen suhteen työstämiseen ja ongelmien selvittämiseen:

Hyvinkin pieni vastoinkäyminen saattaa kaataa liiton; yhdentekevät erimielisyydet muuttuvat katkeriksi ristiriidoiksi, vähäisiäkin erimielisyyksiä pidetään merkkeinä perustavasta ja korjaamattomasta yhteensopimattomuudesta. [...] [J]os ihmiset olettavat sidostensa olevan vain väliaikaisia periaatteella ”kunnes toisin ilmoitetaan”, on varmaa, että omalla toiminnallaan he tekevät niistä väliaikaisia. (Ibid., 196-197.)

Avioliiton ja parisuhteiden kulttuurista asemaa on muuttanut myös nuoruuden merkityksen korostuminen ihmisen elämänkaareissa. Nuoruus on siirtymä lapsuudesta aikuisuuteen ja aktiivisen identiteettityön aikaa: kuten Fornäs toteaa, ”nuoruus on elämän ajallisista vaiheista se, joka kaikkein suorimmin osoittaa ajan kulumiseen ja identiteettien muutoksen mahdollisuuksiin” (Fornäs 1998, 295). Nuoruus nähdään rajattomien mahdollisuuksien kenttänä, jolloin se lakkaa merkitsemästä vain valmistautumista tulevaan aikuisuuteen, vaan siitä tulee arvokasta itsessään ja sen kestoa pyritään pidentämään; nuoruuden jälkeen elämä kääntyy alamäkeen (Moretti 1987, 177; Hobsbawm 1999, 408-411; vrt. myös Fornäs 1998, 291-296). Nuoruutta ei siis sovi tuhjata eikä etenkään jättää käyttämättä, vaan on ”elettävä täysillä”, mikä tarkoittaa individualistista keskittymistä oman identiteetin koettelemiseen ja elämän suunnan etsimiseen. Niinpä siinä missä aiemmin pidettiin luonnollisena avioitua ja perustaa perhe jo kahdenkymmenen ikävuoden tienoilla, nyt noin varhainen aloilleen asettuminen ja loppuelämäksi sitoutuminen arveluttaa, koska tämän pelätään rajoittavan jännittävien juonenkäänteiden mahdollisuuksia omassa elämäkertomuksessa. Nuoruuden ihanteeseen kuuluu kokeilunhalu ja elämysten keräileminen, siis myös useiden eri partnereiden

kokeileminen – karrikoidusti ilmaistuna ajatus on ”parempi katua tehtyä kuin tekemätöntä”. Perinteinen avioliitto ja ikuisen rakkauden tavoittelu ovat kuitenkin yhä voimissaan lopullisena tavoitteena, sillä niiden kautta värikäs nuoruus voi saada onnellisen, seesteisen ja satumaisen lopun. Tästä näkökulmasta avioliitto näyttäytyy enemmän yksilön henkilökohtaisena projektina kuin yhteisön asettamana velvoitteena, joskaan avioliiton sosiaalista merkitystään ei sovi väheksyä.

Edellä kuvatut näkemykset postmoderneista ihmissuhteista tuntuvat osuvan kohdalleen – ainakin osittain, ja etenkin nuoren aikuisväestön keskuudessa. Lienee kuitenkin liioiteltua väittää, että kaikki ihmiset poikkeuksetta suhtautuvat ihmissuhteisiinsa löyhin sitein ja vailla halua tehdä uhrauksia suhteiden eteen. On myös syytä muistaa, että avioliittoon saakka ehtineissä parisuhteissa puolisoitten välillä on jo niin sosiaalisia kuin taloudellisiakin sidoksia, eikä suhteesta irtautuminen ole aivan niin yksinkertaista kuin lyhytaikaisissa seurustelusuhteissa tai ystävyysuhteissa, joihin puhtaan suhteen määritelmä hyvinkin sopii.

Seuraavissa luvuissa palaan jälleen vertaismelodraamojen pariin etsiäkseni nykyaikaista parisuhteen ihannetta ja rakkauden ideologiaa. Käytän esimerkkeinä suomalaista *Escortia* ja amerikkalaista *Unelmien poikamiestä*, joiden tuottamia representaatioita tulkitsen edellä luomani teoreettisen viitekehysten kautta: kuinka vertaismelodraamojen tyypilliset piirteet ilmenevät aineistossani, miten edellä kuvattu romanttisen rakkauden ja aviosuhteen kulttuurinen arvotus näkyy ohjelmissa ja millaista identiteettityön raaka-ainetta nämä representaatiot tarjoavat katsojalle?

## 5 UNELMIEN POIKAMIES JA ESCORT VERTAISMELODRAAMOINA

Yhdysvaltalaisen televisioyhtiö ABC:n tuottama realitysarja *Unelmien poikamies* (*The Bachelor*, USA 2002 - ) on ollut suosittu paitsi kotimaassaan, myös täällä meillä.

Suomessa ohjelman oikeudet omistaa kaupallinen tv-kanava Nelonen, joka alkoi esittää sarjaa syksyllä 2002. Keväällä 2004 Suomessa on menossa jo neljäs tuotantokausi – tai viides, jos lukuun otetaan sukupuolirooleiltaan vastakkainen, mutta muutoin samaa konseptia noudatteleva *Unelmien poikamiestyttö* (*The Bachelorette*), joka nähtiin syksyllä 2003. Koska eri tuotantokaudet muistuttavat pääpiirteiltään hyvin pitkälti toisiaan, yhden tuotantokauden kohdalla todetut yleiset piirteet (esimerkiksi ympäristöön, kerronnan tapoihin tai peruskonseptiin liittyvät seikat) koskevat useimmiten koko sarjaa. Käytän tässä esimerkkinäni pääosin toista tuotantokautta, mutta viittaan kuitenkin myös muihin tuotantokausiin silloin, kun tämän kautta päästään käsiksi johonkin oleelliseen ja erityiseen.

Toinen esimerkkisarjani on suomalainen *Escort*, jonka ensimmäinen tuotantokausi esitettiin MTV3-kanavalla keväällä 2003. Halusin ottaa mukaan aineistoon myös suomalaisen vertaismelodraaman tarkastellakseni, miten erilaiset tuotanto- ja esitysympäristöt ja kulttuurierot vaikuttavat sisältöihin – lähinnä ajattelutapojen ja ideologian tasolla, ei niinkään esimerkiksi lavastuksen tai sarjan toiminnan osalta – ja kontekstoidakseni tutkimukseni tiukemmin myös suomalaiseen kulttuuriympäristöömme. Sarjan rinnastaminen *Unelmien poikamieheen* ei ole vain omaa keksintöäni, vaan myös muun muassa *Escortin* osanottajat itse viittaavat amerikkalaiseen esikuvaan tapahtumien edetessä.

*Escortin* kohdalla keskityn vain ensimmäiseen tuotantokauteen, sillä syksyllä 2003 esitetty toinen tuotantokausi oli jo konseptiltaankin täysin erilainen. Ohjelmaa muutettiin enemmän perinteisten studiossa tapahtuvien sokkotreffii-paritusleikkien suuntaan kysymyksineen ja vastauksineen, eikä se näin ollen enää täyttänyt vertaismelodraaman kriteerejä.

### 5.1 *Unelmien poikamiehen* ja *Escortin* ohjelmakonseptit

*Unelmien poikamiehen* lähtöasetelma on, että päähenkilöksi on valittu nuori naimaton valkoihoinen amerikkalainen heteromies, jonka tavoitteena on löytää itselleen sopiva puoliso ja kosia tätä sarjan päätteeksi. Valittavana on 25 nuorta naista, jotka ovat niin ikään valmiita solmimaan parisuhteen. Kuusi viikkoa kestävässä prosessissa miehen tehtävänä on tutustua näihin naisiin muun muassa käymällä heidän kanssaan treffeillä, niin kahdenkeskisillä romanttisilla illallisilla kuin hieman vauhdikkaammilla ryhmätreffeilläkin. Naiset asuvat koko prosessin ajan yhdessä, suuressa merenrantahuvilassa. Aika ajoin poikamies pienentää naisten joukkoa lähettämällä osan heistä ulos ohjelmasta ja lopulta hän valitsee kahden jäljelle jääneen naisen välillä: kumman hylkää ja kumpaa mahdollisesti kosii. Naisilla on oikeus missä vaiheessa tahansa kieltäytyä jatkamasta, elleivät he enää ole kiinnostuneita miehestä, eikä miehen myöskään ole pakko kosia ketään, ellei ole mielestään löytänyt sopivaa naista ehdokkaiden joukosta. Koko asetelma on siis suorastaan luotu edesauttamaan jännitteiden ja konfliktien rakentumista ihmisten välille, ja kertojajääni toteaaakin tämän heti sarjan alussa hyvin yksiselitteisesti: ”kun yksi mies on samanaikaisesti suhteessa useampaan naiseen, se tietää ongelmia”.

*Escortissa* panokset ovat siinä mielessä vähäisemmät, että sarja ei suoranaisesti tähtää avioliittoon, vaan ainoastaan mahdollisimman sopivan kumppanin löytämiseen suunnitellulle romanttiselle lomamatkalle. Tosin sarjan ympärillä käydyissä tv- ja lehtihaastatteluissa viitattiin usein ”täydellisen kumppanin etsimiseen”, muutama sarjaan osallistuvista totesi itsekkin olevansa mukana ”tositarkoituksella”, ja ennen toisen tuotantokauden alkua juontaja Jaana Pelkonen ilmoitti tv-haastattelussa toivovansa, että saisi jo tulevana kesänä kutsun jonkin *Escort*-parin häihin. Kaiken kaikkiaan sarjaa siis markkinoitiin ainakin yhtä paljon vakavan parisuhteen kuin kivan treffiseuran etsimisen areenana.

*Escortissa* valitsijoina toimii neljä nuorta, kaksi miestä ja kaksi naista, joille jokaiselle on valittu hakemusten perusteella kuusi kumppanikandidaattia. *Unelmien poikamiehen* tapaan valitsijat tutustuvat ”kilpakosijoihinsa” ryhmätreffeillä, lyhyemmällä iltatapaamisilla ja niin kutsutuilla ”unelmadeiteillä” ja karsivat joukkoa yksi kerrallaan, kunnes lopulta valitsevat kahdesta lupaavimmasta ehdokkaasta toisen. Molemmissa sarjoissa valitsija (ja samalla yleisökin) pääsee myös kurkistamaan ehdokkaiden koteihin. Lisäksi myös *Escortissa* kaikki kandidaatit asuvat kuvausten aikana yhdessä, joskin lyhyemmän aikaa kuin *Unelmien poikamiehessä*.

## 5.2 Vertaismelodraamojen keinotekoinen maailma

Molempien esimerkkisarjojen sisäinen todellisuus on vertaismelodraaman kriteerien mukaisesti keinotekoinen, sillä osallistujat siirretään omasta arjestaan tilanteeseen, jota ei

olisi olemassa ilman TV-sarjaa. Televisiotodellisuuden keinotekoisuus ei myöskään rajoitu pelkkään erikoiseen tilanteeseen, johon osallistujat saatetaan, vaan molemmissa ohjelmissa myös fyysinen tapahtumaympäristö on laadittu sarjan päämääriä palvelevaksi. Puitteilla ei edes tavoitella realismia tai todellisia arkioloja joissa tuleva pariskunta tulevaisuutensa viettäisi, vaan kuten *Unelmien poikamiehen* juontaja Chris Harrison ohjelman naisille kertoo: ”Ette tule käymään tavallisilla treffeillä, vaan todellisissa romanttisissa fantasiaissa.”

*Unelmien poikamiehen* visuaalista ilmettä ja tapahtumapaikkoja leimaa loistokkuus johon harvoilla miljonääreilläkään olisi varaa, ja valintaseremonioiden keskuksena toimivaa luksushuvilaa luonnehditaan ”epätodelliseksi”. Lisäksi suurin osa treffeistä on järjestetty yksityistilaisuuksina vain ohjelman ihmisiä (ja kuvausryhmää) varten, tapahtuivatpa treffit sitten huvipuistossa, luistinradalla, viinitilalla tai sinfoniaorkesterin konsertissa. Näin rakkaudesta kamppailevat voivat todella kokea olevansa ainoat ihmiset maan päällä. Vaikka sarjan aikana poistutaan tästä keinotodellisuudesta (toisin kuin *Big Brotherissa* tai *Selviytyjissä*) ja käydään vaikkapa osallistujien kotona ja vanhempien luona, nämä poikkeamat toimivat lähinnä todisteina ihmisten aitoudesta ja taustoista varsinaisen tarinan kannalta merkityksellisen toiminnan sijoittuessa sarjan sisäiseen todellisuuteen.

Prime time-saippuasarjoja (esim. *Dallas* ja *Dynastia*) tutkinut Christine Geraghty käy läpi useita tv-melodraaman estetiikan teorioita ja toteaa, että saippuaoperoille on tyypillistä miljöön ja puvustuksen glamour, ylitseampuva ylellisyys, joka tuo oman lisänsä kerrontaan sekä korostamalla melodramaattisuutta ja emotionaalisuutta että tarjoamalla

esteettisen katsomisnautinnon jo sinänsä.<sup>28</sup> Hän toteaa, että ”asu jossa hän [*Dynastian* Alexis -MH] tunteellisen kohtauksen esittää on melkein yhtä tärkeä kuin itse kohtauksen draamallinen merkitys narratiiville”. (Geraghty 1991, 27-30.)

Myös *Unelmien poikamiehessä* ylenpalttisella loistokkuudella on monia merkityksiä. Ensinnäkin limusiinit, merenrantahuvilat uima-altaineen, luksusillalliset shampanjoiheen ja upeat iltapuvut ovat visuaalisesti miellyttävää katseltavaa. Vaikka kliseinen romanttisuus ja tuhlailevat puitteet voivat näyttää naurettavilta ja herättää ironista hymähtelyä, niitä voi myös ihailia ja kadehtia. Kuten Geraghty toteaa, ”kuka nyt haluaisi näyttää aivan tuollaiselta – ja toisaalta, kukapa ei?”(ibid., 28). Toiseksi, glamour epäilemättä myös auttaa saattamaan mukana olijat oikeaan tunnetilaan. Kun ohjelman tarkoitus on saada ihmiset rakastumaan ja jopa kihlautumaan jo muutamien treffien jälkeen, heidän siirtämisensä omasta arkitodellisuudestaan satumaisen romanttisiin puitteisiin voi helpottaa poistamaan järkeilyn rajoitteet yltiöromanttisuuden tieltä. Hohdokkuus siis korostaa tunnekuohujen valtavuutta paitsi katsojille myös esiintyjille itselleen.

Lisäksi voidaan ajatella, että saippuaopperoista tuttu estetiikka ohjaa katsojaa tulkitsemaan ohjelman todellisuutta emotionaalisen realismin ja melodramaattisen mielikuvituksen ehdoin. Näin ollen epärealistinen miljöö ei teekään ohjelman ihmisistä katsojalle etäisempiä tai epäaidompia, vaan itse asiassa päinvastoin. Jo ohjelman prinssi ja 25 prinsessaa -asetelma, jossa osallistujien ainoa huolenaihe on rakkauden löytäminen, on niin satumainen ettei se voikaan olla kenenkään todellista arkea. Ruusun terälehdillä koristeltu luksushuvila kynttilöineen näyttäytyy pikemminkin fiktiivisenä,

---

<sup>28</sup> Vrt. alaluvussa 3.4 käsitelty melodraaman ambivalentti asema fantasian ja realismin välimaastossa, sekä Soila 1991, 36-37.



stereotyyppisenä ja universaalina romantiikan tilana kuin todellisena fyysisenä paikkana. Ulkoisesti *Unelmien poikamiehen* todellisuus on kuin romanttisen rakkauden myytin materiaalistuma, jonka katsoja voi tuntea tutuksi kaikkien suurten rakkaustarinoiden kautta. Siten yleisö voi kokea ohjelman emotionaalisen avaruuden yhteiseksi osallistujien kanssa ja ajatella, että juuri noin ylelliseltä ja ruusunpunaiselta rakastuneesta tuntuukin. Tuotetun televisiotodellisuuden korostetun loistokas ilmiasu on näin sopusoinnussa ohjelman kuvaaman tunnetason todellisuuden kanssa, ja nimenomaan tunteiden tasolla vertaismelodraaman realismi piileekin.

*Unelmien poikamiehen* romanttiselle fantasiamaailmalle on löydettävissä tuttu rinnastuskohta prinsseineen ja prinsessoineen sekä satumaisen upeine puitteineen: myös häätjuhla perinteisessä muodossaan on kahden ihmisen välisen romanssin julkinen materiaalistuma, symbolien täyttämä performanssi ja fiktiivistetty tila (Paasonen 1999, 50-64). Häissä rakastunut pari vannoo toisilleen ikuista rakkautta ikivanhan käsikirjoituksen mukaan, ja arkinen maailma vastoinikäymisineen saa väistyä – edes yhden päivän ajaksi. Tavallisen naisen ja tavallisen miehen rakkaustarina esitetään tuttuna näytelmänä yleisön ihastellessa ja valokuva- ja videokameroiden tallentaessa koko loiston (ibid., 92-105).

Vaikka *Escortin* miljöö ei ylläkään aivan yhtä satumaisiin mittasuhteisiin kuin *Unelmien poikamies*, samaa ylellisyyden henkeä ja ylitsevuotavaa romantiikkaa tässäkin sarjassa kuitenkin tavoitellaan. Kalifornian auringon sijaan meillä suomalaisilla on pohjoinen eksotiikkamme: *Escortin* keskuksena on Tervaniemen kartano, joka esitellään katsojalle lumisessa, pimeässä talvimaisemassa tunnelmallisesti soihtuin koristeltuna. Sarjan mittaan tulevat tutuiksi samat klassiset (tai jopa kliseiset) romantiikan symbolit kuin

*Unelmien poikamiehessäkin*: shampanjalasilliset, gourmet-illalliset, kynttilämeret, punaiset ruusut, limusiiniajelut, hotellien sviitit huonepalvelusta tilattuine herkkuineen... Lopullinen valintaseremoniakin tapahtuu amerikkalaisen esikuvan tapaan ruusun terälehtien päällä. Tässä prameasti ”*Escort-gaalaksi*” nimetyssä ratkaisevassa jaksossa iltapukuihin sonnustautuneet osallistujat nauttivat illallista upeassa ruokasalissa, valitsijat istuvat kukin omissa pöydissään kahden jäljellä olevan kandidaatin kanssa. Tilaisuus näytetään katsojille unenomaisesti hidastettuna, eteerisesti valaistuna ja kauniin, romanttisen musiikin säestämänä. Samalla taustalla kuuluu valitsijoiden vakavahenkistä pohdintaa siitä, miltä heistä tuntuu ratkaisevan päätöksen kynnyksellä.

Kaiken kaikkiaan myös *Escortissa* on siis nähty kovasti vaivaa tapahtumaympäristön nostamiseksi arjen yläpuolelle. Visuaalinen näyttävyyys ja poikkeuksellinen loistokkuus tukevat ja korostavat osallistujien tunteita *Unelmien poikamiehen* tapaan, ja koko ohjelman sisäinen todellisuus pyörii yksinomaan romantiikan ympärillä. *Escortissa* ei kuitenkaan mennä saippuaopperamaisuudessa aivan niin pitkälle kuin *Unelmien poikamiehessä*, vaan sarja on monilta osin maanläheisempi ja vähemmän melodramaattinen. Tämä koskee niin miljöötä kuin mukana olijoista syntyvää kuvaakin: melodramaattisia piirteitä on paljon, mutta ne eivät ole yhtä kärjekkäitä kuin *Unelmien poikamiehessä*. Niinpä *Escortin* tunnekuohut eivät myöskään vaikuta yhtä mullistavilta ja osallistujien tulevaisuuden kannalta ratkaisevilta, ja koko ohjelma näyttäytyy *Unelmien poikamiestä* leikkimielisempänä – myös monet osallistujat itse kuvaavat useaan otteeseen olevansa mukana ”pelissä”.

Vaikka on syytä pitää mielessä, että *Escortin* budjetti eroaa epäilemättä paljonkin *Unelmien poikamiehen* vastaavasta, ei kaikkia *mise-en-scéne*n eroavaisuuksia voi pistää

pelkän rahankäytön piikkiin. Yksi mahdollinen erottava tekijä on tietysti kulttuurierot, suomalaisia kun pidetään perinteisesti enemmän realismiin kuin melodraamaan mieltyneinä ja yleensäkin tunne-elämältään hillitympinä kuin amerikkalaisia.<sup>29</sup> Toisaalta myös ohjelman tavoite ja tunnetason lataus ovat *Escortissa* kevyempiä. Siitäkin huolimatta, että valintaprosessissa puhutaan paljon siitä, kuka tuntuu juuri oikealta ja luonteeltaan sopivimmalta, *Escortissa* ei kuitenkaan eksplisiittisesti etsitä pikaista avioliittoa ja elinikäistä kumppanuutta, vaan pitkälti perinteisten treffiohjelmien tapaan lähinnä hauskaa matkaseuraa ja kenties seurustelusuhdetta. Näin ollen tunnetasolle ei ehkä ole tarpeenkaan ladata yhtä suuria panoksia kuin *Unelmien poikamiehessä*. Tähän ohjelmien tunnetason syvyyseroon puutun tarkemmin tuonnempana.

### 5.3 Katsojan ja ohjelmissa esiintyvien henkilöiden emotionaalinen läheisyys

Miljööön lisäksi myös ohjelmien henkilöt ovat monella tapaa poikkeuksellisen upeita. Molemmat esimerkkisarjat täyttävät vertaismelodraaman vaatimuksen todellisten, tavallisten ihmisten esittämisestä, sillä kaikki osallistujat on valittu hakemusten perusteella ja laajojen hakuprosessien kautta rivikansalaisten keskuudesta. Tämä tavallisuus on kuitenkin suhteellista juuri valintaprosessin vuoksi, sillä hakemusten joukosta erottuvat ja tulevat valituksi kiinnostavimmat ja potentiaalisimmat persoonallisuudet, eivät keskinkertaisimmat.

Etenkin *Unelmien poikamiehessä* ”unelmien puoliset” on valittu hyvin tiukkojen kriteerien mukaan, mikä kertoo paitsi ohjelman tarjoamasta ihannekumppanin kuvasta

---

<sup>29</sup> Myös suomalaisessa tv-perinteessä (usein amerikkalaisen) melodraaman tunteellisuutta on paheksuttu ja

myös kiinnostavalle televisioviihteen hahmolle asetettavista vaatimuksista (suorittavathan valinnan televisioyhtiön edustajat). ”Unelmien poikamiehen” tulee olla nuori ja komea, työurallaan menestynyt ja taloudellisesti vakavarainen sekä lahjakas monilla muillakin elämänaalueilla. Toisen tuotantokauden poikamiestä Aaron Buergea kuvaillaankin ”todelliseksi renessanssimieheksi”: sen lisäksi, että hän on suorittanut yliopistotason tutkinnon, opiskellut myös Italiassa ja tehnyt johtotason uraa pankkialalla, hän omistaa ravintolan ja hänellä on lentolupakirja. Hän on myös hyvin urheilullinen ja taitava klassinen pianisti. Lisäksi hän harrastaa monenlaisia vauhdikkaita lajeja kuten vesihiihtoa ja moottoriveneilyä, ja hänen kerrotaankin olleen hengenvaarallisessa onnettomuudessa, josta toivuttuaan hän on kasvanut entistä vahvemmasi ihmiseksi.

Myös monet naisista ovat koulutettuja ja urallaan edenneitä, yleisesti arvostettujen ammattien edustajia, kuten lääkäreitä, asianajajia ja opettajia. Ennen kaikkea naiset ovat kuitenkin hyvin kauniita. Heidän valtteinaan mainitaan muun muassa menestyminen kauneuskilpailuissa ja toimiminen tanssijana tai cheerleaderina, ja ulkonäköseikkoja korostetaan muutenkin toistuvasti. Kaikki naiset sopivat vartaloltaan nykyaikaiseen länsimaiseen kauneushanteeseen, ja heidän hoikkia vartaloitaan ihailtaan välillä pelkillä kameran liikkeillä, välillä suorasukaisesti kommentoiden tai jopa kosmeettisten leikkausten osuutta arvioiden. Sekä naisilta että miehiltä edellytetään siis selvästi sekä upeaa ulkomuotoa että vahvaa, älykästä persoonallisuutta, mihin kuuluu menestyminen työuralla.

*Escortin* henkilögalleria on *Unelmien poikamiestä* monipuolisempi, koska pääosissa on neljä hyvin erityyppistä valitsijaa: on tumma ja hillitty 18-vuotias Nina, perussuomalaisen

---

sosiaaliseen realismiin perustuvia draamoja pidetty arvossa (ks. esim. Elfving 2003).

vaalea ja iloinen 25-vuotias Katja, hieman anarkistisen oloinen rockmuusikko Toni, 23 vuotta, sekä tummaihoisen 23-vuotias Mehdi, trenditietoinen baarimikko, jonka suku on lähtöisin Lähi-idästä. Jokainen näistä neljästä on valinnut kolme ystäväänsä poimimaan hakijoiden joukosta ne kuusi potentiaalisinta, jotka pääsevät Tervaniemeen kilpailemaan kohteensa suosioista. Ohjelman alussa mukana on siis 28 nuorta, jotka edustavat hyvin laajaa ihmistyyppien kirjoa eksentrisistä taiteilijoista tyylikkäisiin bisnesihmisiin ja lappilaisista suomenruotsalaisiin. Kuten *Unelmien poikamiehessä*, myös *Escortissa* kaikki esiintyjät ovat vartaloltaan sopusuhtaisia ja hyvän näköisiä, joskaan *Escortissa* ulkonäköseikkoja ei alleviivata niin usein esimerkiksi näyttävällä puvustuksella ja ehostuksella, vaan osallistujat ovat enimmäkseen suhteellisen tavallisissa asusteissa. Ammattia ja uraa ei *Escortissa* juurikaan nosteta keskusteluun, mikä selittynee osin osallistujien nuorella iällä: työelämä kuuluu useimpien kohdalla vasta tulevaisuuden suunnitelmiin. Esittelyjen yhteydessä ammatit tai opiskeluala kuitenkin mainitaan, ja kutakuinkin kaikilla tuntuu olevan tähtäimessä varsin kiinnostavat ja arvostetut ammatit. Useiden opettajien ja markkinoinnin ammattilaisten lisäksi joukosta löytyy mm. tuleva liikennelentäjä, kadetti, extremematkailu- ja safarisuunnittelija, peliohjelmoija ja maahantuontifirman omistaja. ”Hieno” ammatti on siis selvästi mainitsemisen arvoinen etu myös *Escortissa*.

Keskeisimpänä toistuu kuitenkin tietynlaisen luonteenlaadun ihanne, energisen, aktiivisen, itsenäisen ja omaperäisen kansainvälisen ”trendinuoren” malli: useimmissa haastatteluissa ja kommentoissa mainitaan positiivisten piirteiden joukossa mm. sosiaalisuus, positiivisuus ja huumorintajuus sekä kokeilunhaluisuus ja ”luova hulluus”. Monet ovat myös matkustelleet paljon, asuneet ulkomailla ja puhuvat useampia kieliä. Tämä kansainvälisyyden ja ”maailmankansalaisuuden” ihannoiminenhan näkyy jo

ohjelman nimessä: *Escort* on suomalaista tuotantoa, ei kansainvälinen formaatti, eli ohjelma oltaisiin voitu nimetä vaikkapa suomenkieliseen muotoon ”Seuralainen”. Englanninkielisen nimen valinnalla on selvästi haluttu herättää erityisesti angloamerikkalaisesta populaarikulttuurista vaikutteensa ottavan nuorison huomiota.

*Escortin* osallistujien arvomaailmassa tuntuu siis olevan tärkeää kyky ja halu ”elää täysillä” ja kokea mahdollisimman paljon erilaisia asioita. Aloilleen asettuminen ja oman turvaton paikan löytäminen yhteiskunnassa ei sen sijaan houkuttele. *Unelmien poikamiehessä* usein mainittavat ammatit ja asuinpaikat edustavat puolestaan juuri tällaista takuuta tulevaisuudesta. Kohderyhmällä lienee tässä tärkeä merkitys. *Unelmien poikamies* tavoittelee todennäköisesti laajempaa ja hieman vanhempaa ikäryhmää kuin *Escort*, joka tuntuu suunnatun iältään kahdenkymmenen molemmilla puolin olevalle nuorisolle. *Unelmien poikamies* puhuttelee katsojaa pitkälti saippuaopperan ja romanttisen tv-melodraaman keinoin, jolloin kenties jo itsekin parisuhteita kokeneet katsojat voivat verrata esiintyjien valintoja ja arvostuksia omiinsa ja heidän haaveitaan omiin unelmiinsa. *Escortissa* ainakin yhtä keskeisellä sijalla romantiikan ja kumppaninetsinnän kanssa on jännittävä elämys: koko prosessi esitetään yhtenä uutena hauskana kokemuksena näiden seikkailijanuorten elämässä. Vaikka myös *Escortista* löytyy omat rakkaustarinansa ja jotkut osallistujat kertovat kokeneensa syvempiä tunteita kuin osasivat odottaa, jopa rakastuneensa, niin lähes kaikki hylätyksi tulevat suhtautuvat kuitenkin kohtaloonsa varsin kevyesti ja positiivisesti. Useimmat vakuuttelevat lähtöhaastattelussaan poistuvansa hyvillä mielin ja tyytyväisenä, koska ovat saaneet käydä läpi hienon kokemuksen. Tämä sopii edellisessä luvussa käsiteltyyn nuoruuden ihanteeseen, johon kuuluu eri vaihtoehtojen kokeileminen ja vapaa itsenäinen elämä ennen sitoutumista.

Voidaan siis päätellä, että vertaismelodraamojen vertaiselementti toimii erityisen hyvin juuri kulloisenkin kohderyhmän keskuudessa, koska tällöin tunnetason realismisuus ja samastuttavuus välittyy parhaiten. Katsoja voi ajatella, että reagoisi todennäköisesti samalla tavalla ruudulla esiintyvien kanssa. Näinhän voi toki olla myös täysin fiktiivisten mediatekstien kohdalla, mutta väitän, että vertaismelodraamojen henkilöiden tavallisuus antaa heille ulottuvuuden, joka tekee heistä katsojille merkityksellisempiä. Vaikka he voivatkin vaikuttaa poikkeuksellisen mallikelpoisilta yksilöiltä ja heillä on paljon kadehdittavia ominaisuuksia, he eivät kuitenkaan ole täysin tavallisuuden yläpuolella. Heillä on oma historiansa epäonnistumisineen ja ongelmineen, ja tähän historiaan myös viitataan usein ohjelmien edetessä. He ovat epävarmoja, haavoittuvia, erehtyväisiä ja epätäydellisiä kuten kuka tahansa. Osallistujat myös vakuuttelevat toistuvasti tunteidensa aitoutta, ja monet korostavat tätä mainitsemalla, etteivät olisi itsekään uskoneet tuntevansa niin voimakkaita tunteita niin lyhyessä ajassa. *Escortissa* tätä todistelua esiintyy jonkin verran, mutta erityisen keskeistä se tuntuu olevan *Unelmien poikamiehessä*. Osallistujat haluavat ilmeisesti näin ottaa kantaa ohjelmaidean sisältämään epäuskottavuuteen: ihmisten ei tavallisesti oleteta rakastuvan kihlautumiseen asti muutaman kohtaamisen jälkeen, etenkin, jos toinen osapuoli tapaa samanaikaisesti useita muitakin tarjokkaita. Ajatus siitä, että ihmiset tekevät televisiossa asioita, joita eivät muuten tekisi, onkin todellisuustelevision kantava voima, ja osaltaan juuri tämä erottaa sen dokumentaarisesta perinteestä ja todellisuuden kuvaamisesta sellaisena kuin se on. Kuten *Idols*-realityohjelmassa mukana ollut Ilona Haahtela itse osuvasti toteaa: ”Idols ei ole oikeaa elämää; se on näytelmä todellisista ihmisistä” (Haahtela 2003, 11).

Mukana olijat eivät myöskään tyydy vain todistelemaan omaa aitouttaan, vaan arvioivat lisäksi usein toistensa todellisia tunteita ja tarkoitusperiä. He puhuvat ”pelin pelaamisesta” ja ”roolin vetämisestä” ja epäilevät joidenkin olevan mukana vain julkisuuden vuoksi eikä todella parisuhdetta tavoitellakseen. Etenkin *Unelmien poikamiehessä* naiset syyttävät toisiaan tällaisesta epäaitoudesta varsin suorasukaisesti. Näin he tulevat itse nostaneeksi esille juuri niitä kysymyksiä, joita todellisuustelevision aitoutta kyseenalaistavat usein esittävät. *Unelmien poikamiehen* paljon lupaavasti nimetyssä *Women Tell All* –erikoisjaksossa sarjasta jo ulos joutuneet naiset kommentoivat tapahtumia retrospektiivisesti. Tällöin yksi heistä toteaa, että vaikka jälkeempään ajateltuna kaikki nuo voimakkaat tunteet eivät kenties vaikutakaan aidoilta ja perustelluilta, sillä hetkellä ne tuntuivat aidoilta. Tästä voidaan vetää johtopäätös, että ainakin joidenkin kohdalla eksklusiivinen ja melodramaattinen televisiotodellisuus on onnistunut tehtävässään ja saanut temmattua heidät sisään romanttiseen fantasiaan.

Katsojan emotionaalista läheisyyttä ohjelmien tapahtumiin vahvistetaan myös puhuttelemalla katsojaa suoraan lauseilla kuten ”tätä hetkeä olemme kaikki odottaneet” ja ”liity jälleen joukkoomme” samoin kuin haastatteluihin liittyvillä kommenteilla, joissa luvataan esiintyjien kertovan ”sen, mitä me kaikki haluamme tietää”. *Unelmien poikamiehen Women Tell All* –jaksossa osallistujanaiset istuvat joukolla studiossa sarjaa seuranneista faneista koostuvan studioyleisön edessä, ja fanit pääsevät esittämään kysymyksiä suoraan naisille. Katsoja siis sitoutetaan osaksi sarjan maailmaa ja houkutellaan kurkistamaan kulissien taakse. Tämä nousee vielä aivan uudelle tasolle sarjan internetsivuilla, missä on tarjolla kuva- ja videomateriaalia, päiväkirjamerkintöjä, ylimääräisiä haastatteluja, kilpailuja yms. – sekä ilmoittautumiskaavake niille, jotka haluavat pyrkiä osallistumaan seuraavalla tuotantokaudella! Samaan tapaan internetin



mahdollisuuksia hyödynnetään myös *Escortissa*, jossa katsojien on nettisivujen kautta mahdollista lukea lisätietoja osallistujista ja keskustella muiden sarjan katsojien kanssa. Sivuilta löytyvät myös pudonneiden yhteystiedot, joten katsojalla on tilaisuus vaikkapa lohduttaa hylättyä pyytämällä tätä treffeille kanssaan.

#### 5.4 Merkityksellistämistä audiovisuaalisen kerronnan keinoin

Vertaismelodraamoissa ei tyydytä vain tallentamaan tapahtumia antamalla kameran pyöriä, vaan audiovisuaalisen kerronnan keinoin rakennetaan jännitteitä ja merkityksellistetään tapahtumia. Esimerkiksi kasvonilmeiden esittäminen lähikuvassa vihjaa, että ilmeiden taakse kätkeytyy suuria tunteita ja ajatuksia, jotka kenties vaikuttavat tuleviin tapahtumiin. Yhteyksien kuvaamiseksi otoksia myös yhdistellään montaaileikkauksen keinoin. Kuvalliseen kerrontaan liittyy lisäksi usein ei-diegeettinen ääniraita, jossa joko ohjelman kertoja tai osallistuja itse kommentoi ja kehystää tapahtumia ja ohjaa näin tulkintaa. Esitettävät tapahtumat ja ääniraidalla kuuluva puhe eivät kuitenkaan aina liity toisiinsa luonnostaan, vaan nämä on kytketty toisiinsa juuri tietynlaisen tulkinnan vahvistamiseksi. Tällöin osallistujan haastattelussa antama lausunto voi tulla irrotetuksi asiayhteydestään ja saada eri sävyjä kuin puhuja on alun perin tarkoittanut. Näin tapahtuu erityisen selkeästi ohjelmien mainoksissa, aluissa ja ”tulossa ensi viikolla” -katsauksissa, joihin on valittu mehevimmät palat katsojien mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Haastattelutilanteissa puolestaan myös juontajien kysymykset ja kommentit johdattelevat paitsi katsojan myös ohjelmassa esiintyvien tulkintoja.

#### 5.4.1 Esimerkki merkityksellistämistä: *Unelmien poikamies*

Havainnollinen esimerkki kerronnan keinojen hyödyntämisestä tapahtumien merkityksellistämässä on *Unelmien poikamiehen* kohtaaminen, jossa poikamies Aaron vie viisi tyttöä – Christin, Suzannen, Aninditan, Angelan ja Erinin – ryhmätreffille Napa Valleyn viinitilalle. Koko joukon maistellessa viiniä terassilla Christi hivuttautuu Aaronin viereen ja vie kätensä tämän selälle. Kättä kuvataan useaan otteeseen lähikuvassa, mikä korostaa eleen merkitystä: onko Christi valloittamassa Aaronin muilta? Viestin vahvistamiseksi kohtauksen lomaan on liitetty otteita Christin haastattelusta, jossa hän toteaa:

- En uskonut sen olevan mahdollista, mutta olen todella, todella, *todella* rakastumassa häneen! [...] Kun katson häneen ja hän hymyilee minulle, sydämeni hypähtää!<sup>30</sup>

Samanaikaisesti näytetään myös, kuinka Angela katsoo kulmiaan kurtistaen Christin käden asentoa, ja haastattelupuheenvuoro siirtyy seuraavaksi Angelalle. Tämä kertoo oudoksuneensa sitä, että neljästä muusta paikallaolijasta huolimatta Christi ja Aaron olivat niin lähekkäin. Hieman myöhemmin Suzanne pääsee viettämään hetken kahden Aaronin kanssa, jolloin Christin tympääntynyttä ilmettä näytetään lähikuvassa. Anindita huomauttaa Christille tämän halveksuvasta suhtautumisesta Suzanneen, ja naisten välille syntyy sanaharkkaa, jonka aikana lähikuvassa näkyy, kuinka Christi naputtaa kynsillään hermostuneesti viinilasın jalkaa. Kohtauksen päätteeksi Christi poistuu huoneesta rajusti itkien ja Angela seuraa häntä lohduttaakseen. Kamera tarkentaa paikalle saapuneeseen Aaroniin, joka painaa päänsä ja hieroo ohimoaan kärsivän näköisenä.

*Unelmien poikamiehessä* syy- ja seuraussuhteiden jäsentämistä kertomukseksi ei jätetä sattuman tai katsojan mielikuvituksen varaan, vaan kaikki kerronta ohjaa tapahtumien

merkityksellistämistä ja tulkintoja. Yleisön on tietysti aina mahdollista tulkita tapahtumia ohjelman etusijalle tarjoamaa luentaa vastaan. Mediakulttuurin keskellä elävät katsojat ovat kuitenkin vuosien varrella tottuneet ”näkymättömään” audiovisuaalisen ilmaisuun, joten tätä hienovaraista tulkinnan ohjailua ei useinkaan huomata. Tämän vuoksi myös edellä kuvatun viinitilakohtauksen merkityksiä rakentava ja muokkaava kerronta ei erityisemmin herätä huomiota tavallisen katsomiskokemuksen yhteydessä, vaan tapahtumat näyttävät etenevän luonnollisesti ja kerronnan tuottamat käsitykset mukana olevien ihmisten ajatuksista ja tekojen merkityksistä tuntuvat itsestään selvästi oikeilta. Tässä siis aiemmin käsitellyt representaation politiikka ja ideologian kutsuhuuto ovat täydessä toiminnassa.

Napa Valley - treffit tarjosivat selvästi juuri sen kaltaista materiaalia, jota ohjelman tekijät toivoivatkin. Useita tilanteesta irrotettuja, noin yhden tai kahden sekunnin mittaisia otoksia riitelevistä naisista, itkevästä Christistä, Aaronin ja Suzannen suudelmasta ja Christin tunteikkaasta rakkauden tunnustuksesta käytettiin sarjan mainonnassa kertojajäänen kehystämänä. Räukeydestään huolimatta, tai oikeastaan juuri sen vuoksi, moiset emotionaalisesti ylilatautuneet kohtaukset itkuineen, suudelmineen ja riitoineen ovat vertaismelodraaman viehätysten perusta, sillä ne synnyttävät puolestaan tunteita katsojassa – olivatpa nämä tunteet sitten myötätunnon, myötähäpeän tai ivan sävyttämiä.

---

<sup>30</sup> Kaikki *Unelmien poikamiehen* sitaatit kuvanauhalla suomentanut MH.

#### 5.4.2 Toinen esimerkki merkityksellistämisestä: *Escort*

Myös *Escortissa* tapahtumat tarjoillaan katsojalle valmiiksi pureskeltuina, jopa vielä alleviivaavammin kuin amerikkalaisessa *Unelmien poikamiehessä*. Leikkausten ja kuvakulmien valinta ei ole suomalaisessa vertaismelodraamassa aivan amerikkalaisen lajitoverinsa tasolla, vaan tulkintaa ohjailtaan paljon suullisen kerronnan keinoin. Olisi kenties liioiteltua vetää tästä johtopäätöksiä siitä, että Suomi on Yhdysvaltoja verbaalisemmin orientoitunut kulttuuri; yksi mahdollinen syy tapahtumien värittämiseen puheen avulla on tietysti kevyemmän kuvauskaluston käyttö. Tapahtumia ei ehkä yksinkertaisesti ole tallennettu niin monesta kuvakulmasta, että lähikuvia ja merkitseviä yksityiskohtia olisi käytettävissä riittävästi kommentoivan kuvakerronnan saamiseksi aikaan. Kuvallisen ilmaisun merkitystä ei silti tule väheksyä *Escortinkaan* kohdalla. Lähikuvat ja rajaukset vaikuttavat toki tulkintaan myös tässä tapauksessa. Lisäksi sarjassa käytetään välillä hidastuksia ja tunnelmallista musiikkia unenomaisen vaikutelman luomiseksi sekä turvakamerakuvaa eräänlaisen ”tirkistelyefektin” aikaansaamiseksi. Havainnollistan seuraavassa *Escortin* tapoja rakentaa tekstiin merkityksiä käyttämällä esimerkkinä kahta jaksoa, joissa valitsijat Nina, Mehdi, Katja ja Toni käyvät kukin niin sanotuilla ”unelmatreffeillä” kahden viimeksi jäljellä olevan kandidaattinsa kanssa.

Unelmatreffit ovat kahden viimeisenä jäljellä olevan kandidaatin viimeinen ja samalla mittavin tilaisuus tehdä vaikutus valitsijaansa. Jokaisen valitsijan kumpikin kandidaatti saa vapaat kädet suunnitella mieleisensä unelmatreffit vastapuolen hurmaamiseksi, vapaalla budjetilla. Yhteensä *Escortissa* nähdään siis kahdeksat unelmatreffit.

Jokaisten unelmatreffien esittämisessä pyritään monin keinoin tarjoamaan katsojalle tulkintaa, jonka mukaan kaikki treffit ovat osallistujilleen antoisia, merkittäviä elämyksiä

ja herättävät ja vahvistavat romanttisia tunteita pariskunnan välillä. Usein leikataan peräkkäin otoksia, joissa deittailijat hymyilevät, nauravat, katsovat ja koskevat toisiaan, kohottavat maljoja tms., ja vaikutelmia tuetaan vahvasti myös musiikin, kertojajäänen ja treffeillä olleiden omien kommenttien avulla. Treffeiltä kuvattu materiaali näytetään myös kunkin valitsijan toiselle kilpakosijalle, jolta sitten koetetaan saada puristettua esiin tunnereaktioita näkemäänsä: herättääkö toisen pariskunnan hauskanpidon näkeminen mustasukkaisuutta vai säilyykö itseluottamus omien hyvin menneiden treffien ansiosta? Tässä juontaja Jaana Pelkosen kysymysten ohjaileva rooli on selkeästi nähtävissä.

Seuraava dialogi käydään Katjan toisen deittikumppanin Samulin ja Pelkosen välillä:

Pelkonen: - Samuli, nyt ois tarkoitus katkoa Petrin ja Katjan deittejä. Huolestuttaako etukäteen?

Samuli: - Ei, ei yhtään.

P: - Ei yhtään? Oot sä nyt ihan tosissas?

S: - Erittäin tosissaan.

P: - Sulla oli niin hyvät deitit itelläs sitten että...? No pannaan nauha pyörimään ja katsotaan mitä tapahtui.

Tämän jälkeen näytetään Katjan ja kilpakosija Petrin treffejä ensin luistinradalla, sitten hirsisellä rantasaunalla. Ruudun kulmissa näkyy kaksi mosaiikkikuvaa, joista toisessa näkyy lähikuva videota katselevan Samulin kasvoista, toisessa Katja kommentoi treffejään:

- Se oli tosi ihana yllätys, [...] oli tosi kiva ilma, ja tota, oli tosi kiva lähtee luisteleen.

Myös kertojajäänen vihjailevat kommentit ohjaavat tulkintaa varsin vahvasti:

- Pakkasilmasta treffit jatkuivat rantasaunalle. Kuppi lämmintä, ja Petri pyytää kamerat pois paikalta. Pariskunta siirtyy lölyyihin. Samulikaan ei näe aivan kaikkea.

Kuvassa näytetään ensin välipalaa nauttivaa hymyilevää pariskuntaa, sitten kuva siirtyy ikkunan ulkopuolelle ja näyttää laiturilta jäiselle järvelle avautuvaa maisemaa.

Seuraavissa kuvissa Petri ja Katja istuvat vierekkäin takkatulen äärellä pelkkiin

pyyhkeisiin kietoutuneina, skoolaavat ja nauttivat siideriä pulloista. Mosaiikkikuvassa

Samuli nojaa leukaa käteensä vakavan näköisenä, ja katsoja voi kuvitella, että Pelkosen peräänkuuluttama huolestuneisuus alkaa kenties sittenkin hiipiä Samulin mieleen. Noin minuuttia myöhemmin kertojääni pukee tämän sanoiksi:

- Onnellisen oloinen pari sai Samulin mietteliääksi. Mitä vielä olisi tiedossa? [...] Silminnähdessä onnellinen Katja oli tyytyväinen sekä iltaan että Petriin.

Samantyyppinen kerronnan kuvio toistuu muidenkin treffien kohdalla, ja juontaja Pelkonen kysyykin aina videon näytettyään kilpakosijan mietteitä tämän näkemistä treffeistä. Emotionaalista draamaa pyritään tuottamaan jopa puoliväkisin. *Escortin* kilpailijat eivät kuitenkaan provosoidu mittaviin tunteenpurkauksiin, eikä sarjassa nähdä itkuisia yhteenottoja *Unelmien poikamiehen* tyyliin, vaan useimmiten kaikki osallistujat tuntuvat olevan hyviä kavereita keskenään. Samuli reagoi näkemäänsä näin:

Pelkonen: - Sellasta mukavaa Petri oli keksinyt. Mitäs mietit ton nähtyäs?

Samuli: - Ihan mukavalta näytti.

P: - Oli paljasta pintaa...?

S: - Joo, kyllä. Kuulin mä aikasemmin jo siitä, että ei mikään yllätys ollu.

P: - Millaset fiilikset sulle nyt jäi kun näit mitä Petri teki Katjan kans?

S: - Oikeestaan se oli aika pitkälle sellanen ku mä kuvittelin sen olevan, tai olleen.

P: - Et oo huolestunut? Et?

S: - En oo yhtään, ihan hyvä fiilis jäi. Ois ollu kiva olla itte maistelemassa niitä kotimaisia marjaviinejä, oon joskus Saksassa maistellu, ois ollu kiva vertailla. Pääasia että heillä oli hauskaa!

Muutama nuorista myöntää kyllä jännittävänsä jonkin verran ennen treffivideon

katsomista, mutta hekin ovat sen nähtyään varsin positiivisella mielellä ja toteavat, ettei

video lopulta herättänyt kovin suuria tunteita. Vahvimmin reagoi toinen Ninan

”escorteista”, Jari. Hän ei tunnu kovin huolestuneelta ennen kilpakosijansa Marguksen

treffivideon näkemistä, mutta on jälkeensä vaivautuneen ja alakuloisen oloinen ja toteaa

ääni väristen, että Ninalla ja Marguksella näytti olevan ”enemmän tunnetta mukana”.

Myös *Escortista* löytyy siis tilaa miehen tunteellisuudelle ja herkkyydelle, vaikka

toisaalta myös perinteisen miehin kaveriporukameininki on vankasti läsnä yhdessä

asuvien kilpakumppanusten keskuudessa.

Yksi *Escortin* huomiota herättäviä piirteitä on seksuaalisten vihjailujen runsaus erityisesti unelmatreffien yhteydessä. Kaikki unelmatreffit päätyvät lopulta Tervaniemessä sijaitsevaan valitsijan sviittiin, joissa kaikissa on kaksi miehittämätöntä valvontakameraa ja huonemikrofoni. Näin tallennettua mustavalkoista ja kuvanlaadultaan heikompaa materiaalia käytetään ikään kuin tirkistysreikänä treffien jälkeisen yön tapahtumiin, ja kuvan valvontakameramainen epätarkkuus pyrkii todistamaan nähtävän materiaalin aitoudesta. Katsojalle halutaan luoda käsitys, että ruudulla näkyvät ihmiset käyttäytyisivät juuri näin, vaikka paikalla ei kameroita olisikaan. Erityistä painoarvoa annetaan sille, mitä ei voida näyttää: muutamat osallistujat pimentävät kameran tai mykistävät mikrofonin, joidenkin treffien kohdalla taas näytetään vain sumennettua ruutua ja ääniraidalta kuuluu epämääräistä hengitystä tai hiljaista puhetta. Näin vihjataan, että kuva on täytynyt sensuroida ”säädettömyyden” vuoksi. Tällöin kertoja käyttää jälleen varsin värittäviä ilmaisuja kuten ”jotain kertoo se, että emme voi näyttää enempää loppuyön tapahtumista” tai ”tämän [mikrofonin mykistämisen, MH] jälkeen voimme vain arvailla, mistä pariskunta puhuu”. Seksiin vihjataan jopa siinä määrin, että alkaa vaikuttaa siltä kuin unelmatreffien pääasiallinen tavoite olisi saattaa pariskunnat seksuaaliseen kanssakäymiseen. Kertoja toteaaakin eräässä seuraavaa jaksoa mainostavassa insertissä, jossa kuvassa näkyy kameraa kääntävä Mehdi: ”ainakin yhdet treffit johtavat toivottuun lopputulokseen”.

Seksin käsitteleminen tähän tapaan vihjailevasti ja epäsuorasti on tyypillistä vertaismelodraamoille. Sarjoissa esiintyy pohdintaa erityisesti osallistujien seksuaalisesta kokeneisuudesta tai kokemattomuudesta ja aiemmista seurustelusuhteista, puolisoehdokkaiden yhteensopivuudesta seksuaalisessa mielessä ja seksielämän

tärkeydestä parisuhteen toimivuudelle. *Escortissa* näihin aiheisiin viitataan unelmatreffien lisäksi erityisesti jaksoissa, joissa valitsijat pääsevät käymään ehdokkaiden kotona yksin, ilman että asunnon omistaja itse on mukana. Tällöin kaikki valitsijat tuntuvat etsivän erityisesti vihjeitä ehdokkaan seksielämästä ja seurusteluhistoriasta, ja löytäessään esimerkiksi kondomeja, eroottisia videoita tai valokuvia entisistä seurustelukumppaneista etsijät esittävät voitonriemuisesti virnistellen kommentteja kuten ”no löytyihän täältä sentään jotain”.

Seksuaalisuuden keskeisyys ei toki ole kovin yllättävää, sillä kuten aiemmin todettiin, seksuaalisuus on keskeisellä sijalla kulttuurissamme ja erityisesti sitä käytetään mediatuotteiden markkinoinnissa. *Unelmien poikamiehessä* ja *Escortissa* seksuaalisuutta ei kuitenkaan käsitellä kovin analyttisesti ja asiallisen keskustelun keinoin, vaan seksiin viitataan vihjaten ja hämillisesti virnuillen. Kysymys seksistä tuodaan siis mukaan ohjelmien sisältöihin ”rivien välissä”, katsojan tulkinnan kautta, ilman että ilmeisen ongelmalliseksi koettuun aiheeseen tarvitsee ottaa suoranaisesti kantaa.

*Unelmien poikamies* on tässä suhteessa suomalaista vertailukohtaansa kiertelevämpi. Sarjassa tarjotaan selvästi eräänlaista kompromissia perinteisen, pidättäytymistä suosivan moraalikäsitteen ja nykyisen liberaalin seksuaalisuuskäsityksen välillä. Kun *Unelmien poikamiehessä* toisella tuotantokaudella mukana ollut mormoninainen Kyla ilmoitti sarjassa haluavansa ”säätää itseään avioliittoon”, tämä seikka tuotiin esille selvästi erikoisuutena ja toiseutena, normista poikkeavuutena. Seksuaalisuus esitetään tärkeänä seikkana kumppanivalinnassa, ja sarjan loppuvaiheessa viimeisille kilpakosijoille tarjotaan mahdollisuus yöpyä yhdessä tavoittelemansa poikamiehen kanssa. Toisaalta kovin aktiivista seksuaalisuutta kuitenkin myös paheksutaan ja tietynasteista siveyttä



arvostetaan: naiset muun muassa arvostelevat sitä, että poikamies Aaron suutelee lähes poikkeuksetta kaikkia treffikumppaneitaan. Tällaisella hieman kaksinaismoralistiselta ja välittelevältä tuntuvalta käsittelytavalla pyritään kenties varmistamaan, että ohjelma kelpaa sekä seksuaalisuuteen perinteisen, tiukemman moraalin mukaisesti suhtautuville että myös vapaamielisemmille katsojille.

## 5.5 Esimerkkisarjojen ideologiat

Ohjelmien kerrontatavoilla siis vaikutetaan siihen, millainen käsitys esitettävistä tapahtumista ja henkilöistä syntyy. Tämä merkityksellistäminen ei tietenkään ole irrallaan siitä kulttuuriympäristöstä, missä ohjelma tuotetaan ja esitetään. Sarjojen tekijät eivät tee esittämiseen liittyviä valintoja satunnaisesti tai mielivaltaisesti, vaan tiettyjen tekijöiden tuloksena. Kuten aiemmin mainitsin, valintoja voivat ohjata esimerkiksi taloudelliset ja kulttuuriset tekijät sekä ohjelman konsepteihin tai kohderyhmiin liittyvät ennako-odotukset. Kaiken kaikkiaan vertaismelodraamat, kuten mitkä tahansa mediatuotteet, uusintavat aina jotain ajattelutapaa ja arvomaailmaa – siis ideologiaa – olipa se sitten vallitsevaa yhteiskunnallista järjestystä ja normistoa tukeva tai vastustava. Seuraavassa käsittelen esimerkkien analyysin avulla niin *Unelmien poikamiehen* kuin *Escortinkin* ideologisia piirteitä.

### 5.5.1 *Unelmien poikamiehen* perinteinen arvomaailma

*Unelmien poikamies* tuntuu kulkevan valkoihoisen patriarkaalisesta heteroseksuaalisuuden ehdoilla, hyvin perinteisiin ennakoasetelmiin nojaten. Mies nostetaan jalustalle liki hysteerisiltä vaikuttavien naisten tavoiteltavaksi ja tapeltavaksi, mutta valinta on lopulta miehen, ja hävinneiden naisten osana on ”sydänsurua” ja ”murskautuneita unelmia”. Aaronin kanssa unelmatreffeille pääseviä naisia kuvataan onnesta hihkuvina, ja jokaisen ruususeremonian kohdalla puolestaan korostetaan, että osa naisista joutuu poistumaan särjetyin sydämin. Sanaa ”broken-hearted” toistetaan sarjan mittaan jatkuvasti, ja etenkin sarjan edetessä lähes kaikki poistuvat naiset itkevät kuin konkreettiseksi todisteeksi sydänsurustaan.<sup>31</sup>

Mieskeskeisestä ideologiasta kertoo sekin, että miehen valta-asemaa kommentoidaan toden teolla vain *Unelmien poikamiestyössä*, jossa useaan otteeseen pohditaan, kuinka miehet hyväksyvät ”tavallisesta poikkeavan” asemansa naisen päätösten kohteena. Ohjelma tuntuu siis oletavan asioiden luonnolliseksi tilaksi, että lopullinen valta kuuluu miehelle ja nainen voi vaikuttaa tapahtumien kulkuun lähinnä vaikuttamalla mieheen. Toisaalta on huomionarvoista, että *Unelmien poikamiestyössä* esiintyy myös paljon sen tyyppistä miesten herkkyyttä ja tunteiden osoittamista mitä ei perinteisesti liitetä maskuliinisuuteen. Tunteikkuutta käsitellään varsin positiiviseen sävyyn, mikä osoittanee sen, että nykykulttuurissa myös miehisten miesten tunteiden avoimelle käsittelylle on tilaa ja tilausta. *Unelmien poikamiestyttö* ylittää siis ideologisia raja-aitoja tarjoamalla yhtä aikaa sekä uudenlaista, pehmeämpää mieskuvaa että aktiivisen ja itsenäisen naisen representaatiota. Nämä aidat eivät kuitenkaan kaadu ryskyen, vaan jäävät lopulta

---

<sup>31</sup> Vrt. Grindstaff 1997, 169. Kiintoisana yksityiskohtana mainittakoon, että *Unelmien poikamiestyöstä* karsiutuvien miesten kohtaloa kuvataan särkyneen sydämen sijasta ilmaisulla ”itsetunto on sirpaleina” (”ego is shattered”). Miehen oletetaan siis suhtautuvan tilanteeseen naisia pinnallisemmin ja itsekeskeisemmin.

tukevasti pystyyn, kun sarjan lopussa palataan ”normaaliin” eli ideologian mukaiseen päiväjärjestykseen: poikamiestyön valitsema runoileva palomies polvistuu kaunottarensa eteen ja kosii tätä, kysyttyään ensin morsiamen isältä lupaa aikeisiinsa.

Vaikka *Unelmien poikamiehessä* ohjaillaan tapahtumia ja niiden tulkintaa monin tavoin maskuliinista hegemoniaa pönkittävään suuntaan, kontrolli ei kuitenkaan ole saumatonta. Tämä käy selvästi ilmi eräästä kohtauksesta, jota voidaan pitää Hillin (2002b) mainitsemana ”totuuden hetkenä”: rakennettu keinotodellisuus joutuu tekemään tilaa jollekin autenttisemmalle. Toisen tuotantokauden kolmannessa jaksossa, pian dramaattisten Napa Valley-treffien jälkeen, Anindita keskeyttää ”ruususeremonian”<sup>32</sup> odottamatta. Hän astuu esiin ja ilmoittaa Aaronille päättäneensä lähteä sarjasta, koska ei ole kiinnostunut tavoittelemaan tämän suosiota. Välittömästi tämän jälkeen myös toinen nainen, Frances, nousee paikaltaan ja toteaa tekevänsä samoin. *Unelmien poikamies* ja juontaja Harrison saattavat vain todeta tapahtuneen ja jatkaa tyngäksi kutistunutta seremoniaa.

Sarjan sääntöjen mukaan kenellä tahansa naisista on oikeus kieltäytyä ruususta (eli paikasta jatkossa), elleivät halua jatkaa. Anindita ja Frances eivät kuitenkaan odottaneet miehen suosionosoitusta, vaan toimivat oma-aloitteisesti, hyläten sarjan heille tarjoaman passiivisen aseman. Näin he kohdistivat suuremman huomion itseensä ja varastivat shown, ikään kuin nujersivat ohjelman sen omilla lääkkeillä (jäljelle jääneet naiset ja heidän tunnekuohunsa ruususeremonian aikana eivät vetäneet vertoja moiselle ”dramaattiselle käännteelle”, kuten kertoja tapahtumaa kuvaasi) sekä riistivät mieheltä

---

<sup>32</sup> Tilaisuus, jossa poikamies ilmoittaa naisten joukosta jatkoon pääsevät ojentamalla valituille ruusun.

tilaisuuden hylätä heidät jättämällä heidät ruusutta. Jos Anindita ja Frances olisivat jatkaneet, heistäkin olisi voinut tulla hylättyjä, ”sydämensä särkeneitä” häviäjiä.

Lisämerkityksiä voi nähdä myös siinä, että molemmat poistujat poikkesivat etniseltä taustaltaan Aaronista (ulkonäöstä päätellen Anindita on intialaista, Frances kaakkoisaasialaista sukujuurta). Naisten joukossa on joka tuotantokaudella ollut useiden eri etnisten ryhmien edustajia, samoin kuin *Unelmien poikamiestyön* miesjoukossakin, mutta nämä ovat aina karsiutuneet jo ensimmäisten kierrosten aikana. Tämä tuntuu kielivän ”rodun” merkityksestä USA:ssa: toisaalta ohjelmantekijöiden on otettava huomioon tasa-arvon ja poliittisen korrektiuden vaatimukset ja varmistuttava, että osanottajien joukko on tarpeeksi monipuolinen, mutta toisaalta valkoiset päähenkilöt eivät kuitenkaan hevillä päädy valitsemaan kumppania oman etnisen ryhmänsä ulkopuolelta.

Aninditan ja Francesin kapina televisiotodellisuuden rajoituksia vastaan voidaan tulkita osoitukseksi naisten aktiivisuudesta ja vastarinnasta miehistä valtaa vastaan. Juontaja Harrisonin ja Aaronin asema tilanteen herroina horjuu hetkellisesti, mikä tekee näkyväksi koko prosessin keinotekoisuuden ja kyseenalaistaa poikamiehen statuksen ”unelmien miehenä”. Koko episodi jää kuitenkin lopulta varsin nopeasti ohitettavaksi sivujuonteeksi sarjan kokonaisuudessa, pieneksi lisämausteeksi koko melodramaattisessa sopassa.

Vaikka *Unelmien poikamies* koettaakin väistää räikeimmät seksismin sudenkuopat muun muassa korostamalla naisten päätösvaltaa sarjassa, tosiasiaksi jää, että sarja sisältää hyvin stereotyyppisiä henkilöiden ja tapahtumien representaatioita. Feminiinisyys ja maskuliinisuus esitetään hyvin kärjistettyinä, vastakohtaisina ja lähes täysin toisensa poissulkevin ominaisuuksina, ja naisen ja miehen välinen kanssakäyminen ja valtasuhteet näyttävät totutun heteroseksuaalisen kaavan mukaisina. Tämä tasapainoilu

vallitsevan ideologian tukemisen ja haastamisen välillä tuo jälleen esille yhden yhteyden melodraamaan: myös melodraamaa on pidetty enimmäkseen vallitsevaa porvarillis-patriarkaalista maailmankuvaa pönkittäväenä, mutta toisaalta myös ”näkymättömien ilmaisumuotona” (erityisesti naisten omana alueena) ja vaihtoehtoisten identiteettien tukimahdollisuutena (Soila 1991, 39-44).

*Unelmien poikamiehessä* korostetaan toistuvasti Aaronin valinnanvaikeutta, koska kaikki naiset ovat niin ”hyviä ehdokkaita”. Aaron toteaa itse odottaneensa ohjelmaan hakeutuessaan tapaavansa ehkä yhden, kenties kaksi kiinnostavaa vaimokandidaattia, mutta onkin lopulta lähes mahdottomalta tuntuvan tehtävän edessä, koska joutuu valitsemaan vain yhden. On mahdotonta tietää varmasti, kuka on *se oikea*, sydämen valittu. Tämä tuo hyvin esiin kulttuurissamme vallitsevan ambivalentin suhtautumisen rakkauteen ja parisuhteeseen: toisaalta halutaan uskoa sen oikean olemassaoloon, tosirakkauden ainutkertaisuuteen ja pysyvyyteen, mutta toisaalta yhä harvemmat tuntuvat tällaista löytävän – avioliitto, kuten muutkin ihmissuhteet, on muuttunut epävakaaaksi, ja eroaminen on tavallista. Myös itse puolison valinta perustuu kaksijakoisesti sekä järkeen että tunteeseen. Yhtäältä puolisoehdokkaita voi arvioida rationaalisten kriteerien pohjalta melkein kuin mitä tahansa tuotteita ja pyrkiä nimenomaan löytämään ominaisuuksiltaan itselle parhaiten soveltuva puoliso, mutta samanaikaisesti tämän puolison odotetaan tarjoavan myös ennen kokemattoman vahvan tunne-elämyksen (”vievän jalat alta”) ja ikuisen rakkauden (vrt. Langford 1999, 3; 39).

### 5.5.2 *Escort* – aitoa persoonallisuutta etsimässä

Mainitsin aiemmin *Escortin* henkilöiden käsittelyn yhteydessä, että kenties nuoremasta kohderyhmästä johtuen koko ohjelman ilmapiiri vaikuttaa *Unelmien poikamiestä* leppoisammalta ja leikkimielisemmältä. Ohjelmassa edetään pitkälti nykyaikaisen, muotitietoisien (kaupunkilais)nuorison arvomaailman ehdoilla. Iloinen kokeilunhaluisuus ja rentous sekä itsevarmuus ja aktiivisuus tulevat arvostettuina hyveinä esiin sekä osallistujien puheissa selkeästi ilmaistuna että myös implisiittisemmin muun muassa siinä, mitä treffeillä tehdään: Mehdin unelmatreffit vievät helikopterilla Tallinnaan ja ylittämään rotkoa vaijerin varassa, Nina käy Jarin kanssa mutahaudehoidossa, Toni pääsee puhaltamaan lasia ja valamaan savea ja Katja viedään sukeltamaan.

On kuitenkin kiinnostavaa, että romantiikkaa toden teolla tavoitellessaan nämä nuoret turvautuvat varsin perinteisiin ratkaisuihin. Kaikkiin puolisoarjokkaiden suunnittelemiin ”unelmatreffeihin” kuuluu mitä erilaisimpien toiminnallisten osuuksien lisäksi romanttinen illallinen ja shampanjalasilliset. Lisäksi treffeillä toistuvat sellaiset klassisen romanttiset yksityiskohdat kuten pariluistelu kahden kesken muuten tyhjällä luistinradalla, kuumailmapallolento, kynttilöin ympäröity kylpy, vuoteelle sirotellut ruusun terälehdet... Nämä asiat edustavat selvästikin universaalia romantiikan peruskuvastoa, sillä kaikki nuo yksityiskohdat ovat tulleet tutuiksi paitsi lukemattomista rakkauselokuvista, myös *Unelmien poikamiehestä!*

Aktiivisuuden ja ”täysillä elämisen” sekoittuminen perinteisempiin arvoihin tulee ilmi myös puolisoilta toivottavista ominaisuuksista puhuttaessa. Hyvän seurustelukumppanin tulee mielellään sekä pitää ”menemisestä”, juhlimisesta ja asioiden tekemisestä yhdessä että viihtyä rauhallisesti ja uskollisesti kotona. *Escortissa* yleisimmin toistuva

ihannekumppanilta toivottava ominaisuus on kuitenkin aitous, ”omana itsenä oleminen”.

Miten tätä aitoutta sitten voi arvioida tv-sarjassa? Nimitin *Unelmien poikamiehen*

Aninditan ja Francesin oma-aloitteista ratkaisua ”totuuden hetkeksi”; myös *Escortista* on löydettävissä esimerkki tällaisesta ohjelman muottiin taipumattomuudesta.

Kun jokaisella valitsijalla *Escortissa* on jäljellä enää kolme kandidaattia, näiltä kolmelta pyydetään avainta lainaksi, jotta valitsija pääsee tutustumaan heidän koteihinsa.

Kandidaatit eivät ole kotoa poistuessaan tienneet tällaisesta mahdollisuudesta, eivätkä he myöskään saa lähteä mukaan. Heidän olisi siis päästettävä valitsija tutkimaan vapaasti heidän yksityisyyttään, ja tämä kaikki vieläpä televisioidaan sadoilletuhansille televisionkatsojille. Kaikki kuitenkin suostuvat tähän yksityisyyden paljastamiseen, osa epäröimättä, toiset vastahakoisemmin – kaikki paitsi yksi Mehdin sinkkutytöistä, Pia. Hän toteaa, että koska asuu yhdessä äitinsä kanssa, hän ei voi luvata pääsyä tähän yhteiseen kotiin. Tämä saa Mehdin hieman pettyneesti epäilemään Pian itsenäisyyttä ja samalla aitouttakin: ”Pia on koko ajan antanut itsestään sellasta kuvaa että se on hirveen itsenäinen, mut kuitenkin se asuu äitinsä kanssa, että vähän miettii sit että onks se sitten kuitenkaan oikeesti kovin itsenäinen”.

Aitous tuntuu siis tarkoittavan paitsi luontevaa ja teeskentelemätöntä käytöstä, myös valmiutta paljastaa yksityisyyttään kumppaniehdokkaalle – sekä tietysti tässä tapauksessa myös katsojille. Ajatellaan, että ellei yksityiselämässä ole mitään epämiellyttävää salattavaa (”luurankoja kaapissa”, kuten monet osallistujista asian ilmaisevat), sen voi yhtä hyvin paljastaa julkisesti. Voi olla, että tällainen valmius esiintymiseen tulkitaan myös osoitukseksi vahvasta itsetunnosta ja tyytyväisyydestä omaan elämään. Näin ajateltuna myös kysymys siitä, miksi ihmiset haluavat esiintyä todellisuustelevisiossa,

etenkin sen henkilökohtaiseen arvosteluun ja nöyryyttämiseen perustuvissa ilmentymissä, voisi avautua siitä, että he näin haluavat osoittaa, että heillä on vahva itsetunto. Kenties sillä, että on valmis kestämään julkista arviointia ja ”pistämään itsensä likoon” puutteitaan häpeämättä, halutaan osoittaa (niin itselle kuin muillekin) luonteen lujutta ja vahvaa persoonallisuutta, ylpeyttä siitä että ”minä olen juuri minä”.

## 5.6 Loppu – ja mitä sen jälkeen?

Kuten missä tahansa tarinassa, myös vertaismelodraamoissa merkitysten ja tunteiden lataus kasvaa kohti loppua, jossa jännitteet lopulta purkautuvat ja avoimiin kysymyksiin saadaan vastauksia – ainakin osittain. Tarkastelen seuraavaksi *Unelmien poikamiehen* loppuhuipennusta, joka on yhtä aikaa sekä kahden todellisen ihmissuhteen että viihteellisen romanttisen kertomuksen ratkaiseva käännekohta.

*Unelmien poikamiehen* ratkaisevassa päätösjaksoissa kuvataan aamusta alkaen päivä, jolloin Aaron tekee lopullisen valintansa kahden viimeksi mukana olevan naisen välillä. Jakso alkaa upealla ilmakuvalla merenrannalta, josta kuva siirtyy poikamiehen rantahuvilaan. Vähäeleinen, rauhallinen musiikki soi hiljaa taustalla. Kuvaan tulee uimaltaan reunalla mietteliään näköisenä seisoskeleva Aaron rennoissa vaatteissa (hihattomassa paidassa ja shortseissa), ja ei-diegeettiseltä ääniraidalta kuuluu hänen puheensa. Hän toteaa, että on mukavaa saada olla hetki yksin ja ajatella rauhassa Brookea ja Heleneä, joiden välillä Aaronin on nyt tehtävä tärkeä valintansa. Hän miettii:

- En olisi uskonut tapaavani näin uskomattomia naisia, en koskaan kuvitellut, että tulisin näiden naisten kanssa niin läheiseksi kuin nyt olen tullut.



Aaronin puheen aikana ruudulla näkyy hidastettuna ja utuiseksi suodatettuna pätkiä aiemmista *Unelmien poikamiehen* jaksoista joissa Aaron on treffeillä vuoroin Brooken, vuoroin Helenen kanssa – on kuin katsoja voisi kuulla ja nähdä Aaronin muistot ja mietteet.

Valintaansa miettivän Aaronin ja meren aaltojen vuorottelevien kuvien seesteisyydestä siirrytään ilmakuvan kautta ikään kuin herättämään Brooke ja Helene: kahdella peräkkäisellä kuvalla näytetään, kuinka molemmat naiset avaavat meikittömät silmänsä parisängyissään, katsellen uneliaina sängyn tyhjää puolta. Katsojan on helppo ajatella, että seuraavana aamuna toisen näistä naisista ei ehkä tarvitsekaan herätä yksin, vaan Aaron on hänen vierellään. Seuraavaksi ruutu jakautuu kahteen päällekkäiseen kuvaan, joista näkyy samanaikaisesti, kuinka Brooke ja Helene syövät aamiaista, valitsevat vaatteita, kuivaavat ja kampaavat hiuksiaan sekä meikkaavat.

Naisten suorittaessa aamutoimiaan Aaron matkaa limusiinilla koruliikkeeseen valitsemaan timanttisormusta tulevalle kihlatulleen. Aaron summaa kokemustaan:

- Tämä prosessi on opettanut minulle paljon itsestäni, kuinka olla avoimempi ja kuinka tärkeää on antaa itsensä olla tunteellinen. Olen varma, että tämän koko prosessin tuloksena tulen olemaan parempi elämäkumppani jollekulle.

Tämän jälkeen kuva vuorottelee Brooken ja Helenen laittautumisen sekä Aaronin sormuksenvälinnan välillä. Kohtauksessa voidaan nähdä vahvana hyvin perinteistä romanttista kuvastoa ja stereotyyppisiä sukupuolirooleja: naiset laittautuvat kauniiksi kosijaa varten punaisine kynsilakkoineen, pitkine hiuksineen ja juhlamekkoineen, mies puolestaan ostaa mielitietylleen upean timanttisormuksen.

Seuraavaksi on Brooken vuoro kerrata kuusi viikkoa kestänyttä matkaansa tähän ratkaisun päivään saakka. Jälleen muistelua kuvitetaan kommentteja tukevilla, hidastetuilla ja utuisilla muisteluotoksilla. Brooke muistelee olleensa tullessaan epävarma, vaikka olikin ihastunut Aaronin ulkonäköön heti tämän nähtyään. Tutustuttuaan Aaroniin paremmin treffeillä hän kuitenkin ihastui tähän yhä enemmän:

- Kun Aaron suuteli minua ensimmäisen kerran, se sai perhoset lentämään mahassani. Se oli ihanaa, juuri sellaista kuin suudelman pitääkin olla.

Ihastumisen myötä Brooke kertoo harkinneensa leikistä luopumista, koska hän oli alkanut pelätä sydämensä särkymistä, mutta päättäneensä lopulta kuitenkin viedä leikin päätökseen, kävi miten kävi. Nyt ratkaisevana aamuna hän on toiveikas:

- Kun suljen silmäni, voin ehdottomasti kuvitella asuvani Springfieldissä ja eläväni ihanaa elämää Aaronin kanssa. Olisimme niin onnellisia! Jokainen päivä olisi edellistä parempi, aina kuolinpäivääni saakka.

Tämän jälkeen näytetään, kuinka Brooke nousee limusiiniin ja lähtee kohti loppuratkaisua. Kuva siirtyy Heleneen, joka Brooken tavoin kertoo oman tarinansa ”muistoilla” kuvitettuna.

Heleneen tarina on hyvin samankaltainen kuin Brookenkin. Myös Helene kertoo epäilleensä aluksi koko prosessia ja yllättyneensä siitä, kuinka mahtavalta tyypiltä Aaron vaikutti. Hän sanoo, että Aaronilla tuntui olevan kaikki ominaisuudet joita hän on miehessä etsinytkin. Mutta Brooken tavoin myös Helene kertoo säikähtäneensä aluksi omia tunteitaan:

- Pelkäsin todella, että minuun lopulta sattuisi. Ruoanlaittotreffeillä lopulta päätin avautua ja näyttää Aaronille tunteeni ja katsoa, mitä siitä seuraisi. [Seuraavilla treffeillä Aspenissa] tunsin, että saatoinkin todella vapautua ja näyttää hänelle todellisen Heleneen. Minusta todella tuntui kuin olisin ollut Aaronin tyttöystävä!

Helene ei pohdi mahdollista yhteistä tulevaisuutta Aaronin kanssa, mutta hän on tyytyväinen siihen, että saa viimeinkin tietää Aaronin tunteista häntä kohtaan:

- Tänään voi olla elämäni paras päivä ja minusta voi tulla yksi onnellisimmista ihmisistä, tai sitten se voi olla yksi pahimmista.

Helene ja Brooke tuntuvat siis kumpikin käyneen läpi varsin samankaltaisen emotionaalisen prosessin. Vaikka naiset ovat tunteneet Aaronin vain kuusi viikkoa ja vieläpä hyvin poikkeuksellisissa olosuhteissa, heidän kuvailemansa tunteiden kehityskaari vaikuttaa melko samanlaiselta kuin mitä parisuhteissa tavallisestikin usein koetaan. Ensikohtaamisen hämmennyksen jälkeen ja paremmin puolisoehdokkaaseen tutustuttuaan molemmat naiset ovat ihastuneet voimakkaasti, ja tämä tunteiden syventyminen puolestaan on johtanut pieneen epävarmuuteen ja pelokkuuteenkin. Lopulta he ovat kuitenkin päättäneet ottaa riskin ja tavoitella ”elämänsä rakkautta” ja haavetta yhteisestä elämästä unelmiensa miehen kanssa. Molemmat naiset ovatkin nyt valmiita sitoutumaan, mikäli saavat tunteilleen toivomaansa vastakaikua.

Helenen muisteluiden jälkeen on Aaronin vuoro kerrata tilannetta. Hän ihastelee ostamaansa sormusta ja toteaa tuskin malttavansa odottaa, että pääsee antamaan ”kauniin sormuksen kauniille ihmiselle”. Tilanteen kääntöpuoli kuitenkin huolettaa Aaronia:

- Joudun eroamaan ihmisestä, joka on ollut pelkästään mahtava minulle. Loukkaan jonkun tunteita, enkä pysty oikeuttamaan sitä mitenkään. En halua imarrella itseäni sanomalla että tulen särkeämään jonkun sydämen, mutta totuus on, että niin käy, ja minä todella vihaan sitä.

Näin katsojalle on näytetty, kuinka mukana olijat valmistautuvat suureen loppunäytökseen ja mitä he tilanteessa ajattelevat ja tuntevat. Seuraavaksi katsojan

jännitystä kasvatetaan mainoskatkoa ennakoivalla ”tulossa seuraavaksi” –koosteella, jota kertojaääni taustoittaa:

- Seuraavaksi hetki, jota me kaikki olemme odottaneet! Sormus on ostettu. Päätös on tehty. Kenet hän valitsee? Sanooko nainen kyllä? Ota selvää, kun *Unelmien poikamies* jatkuu!

Kun ohjelma sitten jatkuu, ilmakehä paikallistaa tapahtumapaikaksi ohjelman keskuksen toimineen merenrantahuvilan. Kuvassa näkyy tyhjä huone, johon Aaron ja juontaja Harrison saapuvat. Tummiin pukuihin pukeutuneet miehet istuvat vastakkaisille tuoleille ja alkavat vielä kerran käydä tilannetta läpi. Aaron kertoo voivansa varsin hyvin siihen nähden, että tänään on suuri päivä hänelle, ja Harrison arvioi Aaronin tuntemuksia:

- Tiedän, että sinun täytyy särkeä jonkun sydän tänään ja päästää hänet menemään, mutta samalla täytyy olla valtavan helpottavaa saada tämä prosessi lopulta päätökseen tuollaisella selkeydellä, tietäen, mitä aiot tehdä.

Aaron vastaa myöntävästi ja toteaa, että sormusta ostaessaan hän tunsi hyvää mieltä päätöksestään ja on nyt valmis ottamaan seuraavan askeleen elämässään. Miehet ihastelevat upeaa timanttisormusta, jota näytetään lähikuvassa, ja Aaron kertoo, että sormuksen valitseminen oli helppoa, sillä tämä nimenomainen sormus suorastaan ”hyppäsi häntä kohti”.

Viime hetken keskustelu ennen suurta päätöstä muistuttaa sulhasen ja bestmanin välistä hetkeä ennen vihkiseremonian alkua, niin sisällöltään kuin ulkoisilta puitteiltaankin. Mustiin juhla-asuihin pukeutuneet miehet istuvat kukkasin ja kynttilöin koristetussa huoneessa ja ihastelevat sormusta, jonka sulho on valinnut morsiamelleen. Sormuksessa voidaan tässä yhteydessä nähdä vahvaa symboliikkaa: juuri tämä sormus on erottunut kaikista muista upeista koruista kuin itsestään, aivan kuten tosirakkaus erottuu kaikista muista ihastuksista ja *Unelmien poikamiehen* valittu on erottunut 24:stä muusta upeasta

naisesta. Harrison antaa erityistä painoarvoa sille, että Aaron on halunnut maksaa sormuksen itse, vaikka tv-yhtiö oli lupautunut tekemään sen Aaronin puolesta. Aaron vastaa tähän:

- Tämä on nyt todellista. En halua kenenkään muun ostavan sormusta kihlatulleni.

Kerrattuaan vielä seuraavien tapahtumien kulun, jotta katsojatkin tietävät, mitä tulee tapahtumaan, Harrison poistuu ja hyvästelee Aaronin. Kuvassa näytetään vuoroin Brookea ja Heleneä limusiineissaan saapumassa vakavin ilmein kohti huvilaa, ja vuoroin Aaronia. Aaron kävelee ulos huvilasta ja meren rannalla olevalle alttarimaiselle tasanteelle, jolle johtava polku on päällystetty eri värisillä kukkien terälehdillä. Tasanteella olevan kivisen pylvään päällä lepää punainen ruusu – viimeisen valinnan merkki. Jälleen kuulemme taustalta Aaronin pohdintaa:

- Uskon todella, että toisesta jäljellä olevasta naisesta tulee vaimoni, eikä se pelota minua ollenkaan. En halua katsella taaksepäin, en halua katua mitään niistä päätöksistä, joita olen tehnyt tämän prosessin mittaan. Toivon, että pystyn nyt siirtymään eteenpäin ja rakentamaan menestyksekkään suhteen tästä alkaen.

Jännityksen tiivistyessä taustalla soi hiljainen, odottava musiikki. Kuvassa vuorottelevat Aaronin vakavat kasvot, punainen ruusu, Brooke ja Helene sekä lopulta pihaan kaartava musta limusiini. Musiikki muuttuu iloisemmaksi ja kepeämmäksi, kun Brooke nousee autosta ja astelee Harrisonin saattamana huvilan läpi kohti takapihan ”alttaria”. Tällä kertaa kävelyä säestävät Brooken mietteet siitä, kuinka paljon hän välittää Aaronista ja kuinka ihana mies tämä on. Brooke toteaa, että olisi kurjaa jos Aaron heittäisi pois lupaavasti alkaneen suhteen. Hän sanoo tietävänsä olevansa ”se oikea” Aaronille, ja että jos tämä kosii häntä, hän suostuu ehdottomasti.

Näin ei kuitenkaan käy. Aaron toteaa pahoitellen, ettei ole valinnut Brookea ja saattaa tämän takaisin limusiinille. Syyksi päätökseensä hän kertoo, ettei ole varma, ovatko hän ja Brooke samassa elämänvaiheessa (Brooke on 22-vuotias, Aaron puolestaan 28). Hän epäilee, ettei Brookella ole vielä tarpeeksi kokemusta rakkaussuhteista voidakseen sitoutua loppuelämäkseen. Yhä hymyilevä Brooke vakuuttelee Aaronille kaiken olevan hyvin ja toivottaa tälle kaikkea hyvää valitsemansa upean tytön kanssa, mutta limusiiniin päästyään hän purskahtaa itkuun. Hän kertoo kyynelehtivänä kameralle, että yritti parhaansa mukaan tehdä tilanteen mahdollisimman helpoksi Aaronille, vaikka todellisuudessa hän olisi halunnut sanoa Aaronille, että tämä teki juuri elämänsä suurimman virheen. Lopulta Brooke kuitenkin päättää tunnepurkauksensa lohdulliseen toteamukseen:

- Vaikka sydämeni murskattiin tuhanneksi palaseksi, se oli sen arvoista. Se oli sen arvoista.

*Unelmien poikamiehen* tapahtumat jäsenyivät audiovisuaalisen kerronnan avulla koherentiksi tarinaksi, jota katsojat pääsevät seuraamaan eri näkökulmista ja ”kaikkietävinä”. Epävarmuuksien ja koettelemusten jälkeen kertomus päättyy lopulta siten, kuin sen ”kuuluukin päättyä”. Hylätty Brooke poistuu paikalta surullisena ja rakkaudessa haavoittuneena, mutta kuitenkin kokemusta rikkaampana. Prinssi Aaron puolestaan kosii unelmiensa prinsessaa, Heleneä, terälehdlille polvistuen ja saa myöntävän vastauksen hempeän musiikin säestyksellä. Aaron sanoo Helenelle:

- Jos maailmassa on kaksi ihmistä, jotka voivat saada tämän toimimaan tästä tilanteesta, ne olemme ehdottomasti sinä ja minä. [...] Odotan innolla, että saan jakaa elämäni kanssasi, ihan todella, tarkoitan sitä sydämeni pohjasta.

Pariskunta jää ”alttarille” suutelemaan ja ihastelemaan satumaista onneaan, kun katsoja saatellaan ulos sarjan maailmasta: kosintakohtauksen päättää lähikuva Helenen kädestä,

siinä kimaltelevasta timanttisormuksesta ja käden pitelemästä punaisesta ruususta Aaronin selkää vasten, ja lopputekstien taustalla näkyy Aaronin ja Helenen suutelukohtauksia matkan varrelta. Viimeisessä kuvassa ennen sarjan päättymistä tuotantoyhtiön logoon Helene suutelee Aaronia ja sanoo:

- Hyvää yötä, suloinen prinssini.

Melodraaman piirteisiin kuitenkin kuuluu, ettei loppu ole täydellinen, harmoninen sulkeuma. Ang kirjoittaa:

”[...] melodraama on tehokas vain kun sen loppu on ’avoin’: ensivaikutelmalta onnellinen loppu on mahdollinen, mutta niin monet tulevaisuuden konfliktit kytevät jo pinnan alla, että onnellinen loppu sinänsä ei ole uskottava. Oikeastaan melodraaman loppu ei olekaan niin kovin tärkeä; pääasia on se, mitä tapahtuu ennen sitä.”<sup>33</sup> (Ang 1985, 74.)

Ang toteaa myös, että saippuaoperoissa lopetuksen ongelma ei ole niin akuutti, koska ne voivat jatkua periaatteessa loputtomiin. Samalla tavoin myös vertaismelodraamat tarjoavat tällaisen avoimen lopun luonnostaan: vaikka tarina saatetaankin jonkinlaiseen päätökseen, katsoja tietää, että koska päähenkilöt ovat todellisia henkilöitä, heidän on jatkettava elämäänsä kuvausten jälkeenkin. Niinpä onkin todennäköistä, että he eivät yksinkertaisesti elä ”onnellisina elämänsä loppuun asti”, vaan elämän traaginen tunnestruktuuri pitää aaltoliikettä yllä lopputekstien jälkeenkin. Näin on myös Aaronin ja Helenen romanssin laita. Heidän rakkaustarinansa on sittemmin päättynyt kihlauksen purkamiseen – ja eron syiden käsittelyyn erikoisohjelmassa! *Unelmien poikamiestyössä* yhteen päätyneet Trista ja Ryan puolestaan ovat onnistuneet paremmin omassa yrityksessään siirtää tv-romanssi kulissien ulkopuolelle. He ovat menneet naimisiin, ja

---

<sup>33</sup> “[...] a melodrama is only effective when it has an ‘open’ end: at first sight there may be a possibility of a happy ending, but so many future conflicts are already brewing that the happy end itself is not credible. In fact the end of a melodrama is not actually so important; the main thing is what happens before.” Suom. MH.

televisioyhtiön kustantamia satuhäitä sekä erityisesti niiden valmisteluja kuvannut reality-sarja *Unelmien häät* on esitetty myös Suomessa.

Vertaismelodraamat voivat siis tehdä osallistujiensa elämäkertomuksen juonenkäänteistä julkista viihdettä hyvinkin joustavasti, kunhan pelissä on riittävän suuria tunteita. Sillä, ovatko nuo tunteet positiivisia vai negatiivisia, ei ole juuri väliä. Potentiaalinen nautinto ratkaisee, ja negatiiviset tunteet voivat olla dramaattisuudessaan jopa nautinnollisempia (vrt. Campbell 1987, 69-70).



## 6 PÄÄTELMIÄ: ”JUURI OIKEENLAISTA KEMIAA”

Olen edellä ikään kuin loikkinut tutkimuskirjallisuuden ja kohdetekstien välillä, katsellen vuoroin kustakin näkökulmasta tutkimusaiheeni eli romanttisen rakkauden ja parisuhteen ihannetta ja asemaa kulttuurissamme. Tällä tavoin olen selvittänyt, miten media kytkeytyy tähän aiheeseen ja mitä erityistä sanottavaa aineistollani on tähän liittyen – ja mitä on luettavissa rivien välistä. Tässä luvussa kokoan yhteen analyysini pohjalta syntyneitä näkemyksiä ja tulkintoja.

### 6.1 Sen oikean salaisuus – rakkauselämä ja kumppaninvalinta mediassa

Media luo ihannekuvaa hyvistä parisuhteista ja puolisolta odotettavista ominaisuuksista tuottamalla näitä koskevia ideologisesti latautuneita representaatioita. Naisten- ja nuortenlehdet ovat pullollaan opastavia kirjoituksia kumppanin valitsemiseksi ja viettelemiseksi, julkkishaastatteluissa käsitellään usein mies- ja naisihanteita, ja pariskunnilta kysellään, mikä puolison ominaisuus sai rakkauden syttymään.

Parisuhdeviihde *Napakymmistä Tuttu juttu*-leikkiin ja *Escortista Unelmien poikamieheen* toistaa tietynlaista haavekumppanin stereotypiaa: tulee olla hyvännäköinen, älykäs, ystävällinen ja kohtelias, ulospäinsuuntautunut ja huumorintajuinen, aktiivinen ja rento, menestyvä ja päättäväinen, mutta myös sympaattinen ja herkkä... Odotukset tuntuvat vaativilta, mutta samalla ne ovat toisaalta myös niin yleisiä hyveitä, että lähes jokainen treffiohjelmien osanottaja tuntuu hakevan puolisoehdokkailta samoja ominaisuuksia.

Mielenkiintoinen kysymys kuuluukin, mikä sitten mahtaa olla median tarjoamien ihanteiden ja ihmisten omien asenteiden, haaveiden ja odotusten välinen suhde. Omaksummeko median tuottamaa maailmankuvaa, tiedostaen tai tiedostamatta, niin, että se vaikuttaa omaan käyttäytymiseemme? Vai välittääkö media yksinkertaisesti sitä, mitä ihmisten päissä joka tapauksessa liikkuu? Ongelma muistuttaa muna vai kana –arvoitusta. Toisaalta media ei ole mikään ulkopuolinen voima, joka syöttää ihmisille mielivaltaisia ajatusmalleja, vaan median sisältövalinnat ovat aina ihmisten tekemiä ja siten kulttuurisen kontekstin ja ideologian määrittämiä. Toisaalta juuri näitä sisältövalintoja ohjaavat myös median omat lainalaisuudet, kuten uutisarvo ja kaupallisuus, sekä mediaan liittyvät monimutkaiset rakenteet ja suhdeverkostot. Tapojen ja tottumusten osuutta ei sovi myöskään unohtaa, sillä mitenkään muuten on vaikea selittää vaikkapa aina marraskuussa alkavaa mediapuhetta pikkujouluissa kärjistyvistä työpaikkaromansseista tai jokakesäistä vahvasti eroottisviritteistä ”kesän kuumin sinkku” -kirjoittelua.

Gauntlett (2002, 123-124) pohtii median mahdollista osuutta avoliittojen ja avioerojen yleistymisessä ja päätyy toteamaan, että ”itsetoteutuksen populaarit mediadiskurssit – jotka viittaavat parisuhteisiin yleensä, mutta joihin liittyy erityisesti seksin vahva painotus – ovat omiaan ruokkimaan näitä kehityssuuntia”.<sup>34</sup> Gauntlett ei kuitenkaan suoranaisesti väitä, että ihmiset eroaisivat tai jättäisivät menemättä naimisiin, koska mediassakin näin tehdään. Hän vain toteaa, että media välittää nykyculttuurille ominaista itsetutkiskeluun ja henkilökohtaisen onnellisuuden tavoitteluun kehottavaa ajatusmallia, joka kenties rohkaisee ihmisiä tiettyyn suuntaan päätöksissään. Tämä puolestaan palauttaa mieleen Giddensin ajatukset puhtaiden suhteiden yleistymisestä myöhäismodernissa

---

<sup>34</sup> ”[...] the popular media discourses of self-fulfilment – which refer to relationships in general but include a heavy emphasis on sex in particular – are likely to be feeding these trends”. Suom. MH.

kulttuurissamme. Myös Giddens (1991, 27) uskoo, että media ei vain heijasta sosiaalista todellisuutta, vaan myös muokkaa sitä.

Itsetoteutuksen paineen ja useiden lyhyiden seurustelusuhteiden myötä ihmiset joutuvat ambivalenttiin tilanteeseen: toisaalta ikivanha ihanne ikuisesta rakkaudesta houkuttelee ja sitä myös tavoitellaan, mutta toisaalta yleistyvät puhtaat suhteet tekevät kumppanin valinnasta yhä epävarmempaa. Kun parisuhteen jatkuminen riippuu lopulta vain päätöksestä ja molemminpuolisesta tyydyttyneisyydestä, kumppanin olisi parasta todella olla ”se oikea”, muutoin suhteen kestävyydestä ei ole takeita. Riitta Jallinojan mukaan medialla onkin ”keskeinen asema aviosuhteen uudenaikaisessa institutionalisoimisessa”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että media kantaa kortensa kekoon, jotta avioliitto säilyisi puhtaita suhteita pysyvämpänä ja merkittävämpänä. (Jallinoja 1997, 139.)

Tämä tapahtuu tuottamalla jatkuvasti tietynlaista puhetta aviosuhteesta. Puhtaiden suhteiden kaltaisista lyhyistä suhteista ei juuri puhuta (muutoin kuin juoru- ja paljastustyyppisissä jutuissa, eikä niihin silloinkaan suhtauduta kovin vakavasti todellisina parisuhteina), vaan keskitytään nimenomaan aviosuhteisiin ja niiden perinteisiin institutionaalisiin merkkeihin, kuten kihlaukseen, häihin ja lapsen syntymään. Jallinoja nimittää näitä ”aviosuhteen mediatapahtumiksi”<sup>35</sup>. Myös avioero voi olla mediatapahtuma, jolloin asiaa lähestytään pohtimalla, mikä meni vikaan. Kun eronnut harkitsee uutta suhdetta, korostetaan, kuinka asiat tällä kertaa ovat paremmin. Samalla tavoin media-arvoa voi nykyään olla jo pitkään kestäneillä suhteilla, joita lähestytään esimerkinomaiseen ja kunnioittavaan sävyyn, ”näin se on kestänyt”. (Ibid., 139, 142-151.)

---

<sup>35</sup> Häistä mediaspektaakkelina ja elämäkerrallisen tarinan kliimaksina ks. Paasonen 1999, passim.

Ihmiset omaksuvat tietynlaisia puhetapoja eli diskursseja suoraan mediasta, mikä heijastuu myös Jallinojan aikakauslehtihaastattelujen pohjalta tekemässä tutkimuksessa. Kun esimerkiksi eronneet tuntuvat toistuvasti käyttävän jopa samoja sanoja kuvatessaan omaa elämäntilannettaan, tunteitaan ja tulevaisuudensuunnitelmia – puhutaan uudesta vapaudesta ja itsenäisyydestä ja siitä, kuinka voi ”vaikka siivota yöllä, jos huvittaa”, ylipäättään voimantunteesta eron raskaudesta huolimatta – (Jallinoja 1997, 152-157), tuntuu ilmeiseltä, että lausuntoihin ovat vaikuttaneet niin haastateltavien aiemmin itse lukemat samankaltaiset haastattelut kuin myös toimittajan (tietoisesti tai tiedostamattaan) soveltama erohaastatteludiskurssikin. Myös toisinaan esitettävään kysymykseen seksin tärkeydestä haastateltavan parisuhteessa on tapana vasta lyhyesti ”kyllä se on tärkeää” (ibid., 211). Jos joku vastaisi, että seksi ei heidän suhteessaan merkitse juuri mitään tai alkaisi selostaa yksityiskohtaisesti pariskunnan erikoisuuksia, olisi vastaus odottamaton ja sopimaton ja tulisi kenties tyystin karsittua pois toimituksessa. Vaikka syyn yhdenmukaiseen parisuhdepuheeseen mediassa voi toisaalta väittää olevan ainakin osaksi ihmisten samankaltaisissa elämäntilanteissa ja kokemuksissa, vaikuttaa selvältä, että ihmiset omaksuvat joitakin yleisiksi kokemiaan ajattelutapoja esimerkiksi erotessaan, avioliittoa suunnitellessaan tai lapsen syntyessä.

Stjepan Meštrovic (1997, 60-67) esittää, että elämme *postemotionaalisisessa* yhteiskunnassa, jossa aidot tunteet ovat kuoleutuneet ja korvautuneet valmiiksi rakennetuilla tunnepaketeilla, joita omaksutaan ja kulutetaan kuten mitä tahansa massatuotteita. Meštrovicin ajatus tuntuu sopivan hyvin yllä kuvatun kaltaiseen tilanteeseen: ihmiset tietävät, mitä heidän kuuluu tuntea, koska ovat lukeneet sen lehdestä tai katsoneet televisiosta. Vaikka väite, että ihmiset eivät enää tuntisi aitoja tunteita, vaikuttaa kärjekkäältä ja perusteettomalta, on silti syytä pohtia, millaisina rakastuminen,

parisuhde ja ihmisten keskinäiset suhteet näyttäytyvät viihteen hallitsemassa mediassa ja miten tämä vaikuttaa yhteiskunnassamme.

Kun median konstruoitu lumetodellisuus koetaan todellisena, myös oma elämä alkaa tuntua epäaidolta ja keinotekoiselta. Slavoj Žižek (2002, 14) toteaa, että “myöhäiskapitalistisessa kulutusyhteiskunnassa ’todellinen sosiaalinen elämä’ itsessään saa lavastetun teeskentelyn piirteitä, naapureidemme käyttäytyessä ’todellisessa’ elämässä kuin näyttelijät ja avustajat”<sup>36</sup>. Helpotusta reaalisen kaipuuseen haetaan etsimällä jatkuvasti voimakkaita kiihokkeita ruumiillisuudesta, seksuaalisuudesta ja tunne-elämästä. Mielestäni tässä voisi olla yksi selitys myöhäismodernien parisuhteiden epävakaudelle: äärimmäisten kokemusten ja tunnepiikkien rinnalla tasainen, arkinen yhteiselämä voi tuntua sietämättömän tylsältä ja intohimottomalta. Kenties tähän liittyen monet eroavat parit ilmoittavatkin eronsa syyksi sen, että osapuolet tunsivat olevansa ”vain hyviä kavereita” – kun tuoreen rakkauden kiihko laimenee kuin maku purukumista, on vaihdettava uuteen. Ja kenties juuri tunnepiikkien tavoittelu saa ihmiset myös osallistumaan vertaismelodraamoihin – ja toisaalta myös katsomaan niitä?

## 6.2 Vertaismelodraamojen romantiikka ja parinetsintä – millainen on unelmien parisuhde?

Vertaismelodraamat ovat kuin todellisen elämän parinvalintaprosessin stereotyyppisiä tiivistelmiä. Nuoret heteroseksuaalit etsivät itselleen mahdollisimman sopivaa puolisoa kokeilemalla eri vaihtoehtoja, tapaillemalla useita puolisoehdokkaita. Mitä vähemmän

puolisot kokevat sopivansa toisilleen, sitä varhaisemmassa vaiheessa tiet erkanevat – vertaismelodraamojen tapauksessa toinen joutuu lähtemään ohjelman todellisuudesta. Sarjan päättyessä sitoudutaan jatkamaan yhteistä elämää sen kanssa, joka tarjolle asetetusta joukosta tuntuu sopivimmalta. Sarja vertautuu näin nuoruuteen etsimisen, kokeilemisen ja valintojen aikana: kun sarja vääjäämättä joskus päättyy (kuten nuoruuskin), on tehtävä valinta ja asetettava aloilleen.

Vertaismelodraamoissa tunnetason kypsyminen kohti sitoutumisvalmiutta tapahtuu kiihdytettynä ja koko tunteiden kirjo tiivistyy vahvasti ladattuihin symboleihin (ruusut, suudelmat, katseet, sormukset, itku...). Voimakkaiden symbolien käyttö on välttämätöntä, jotta tapahtumat voidaan kuvata audiovisuaalisen kerronnan keinoin selkeästi eteneväksi tarinaksi, jonka kautta ohjelmassa esiintyvien ihmisten tunnemaailma välittyy myös katsojalle. Samalla sarjoissa esiintyvien ihmisten yksilölliset, intiimit ja kompleksisetkin rakkauden ja romanssin kokemukset taustoineen ja seurauksineen typistetään stereotyyppisiksi osiksi, erilaisiksi yksiselitteisiksi tunnepaketeiksi, joita katsojat voivat kuluttaa.

Aivan kuten mies- tai naisstereotyyppien representaatiot voivat vaikuttaa yksilön sukupuoli-identiteetin muodostumiseen, myös romanttisten suhteiden representaatiot tarjoavat reflektiopintaa ja mallia parisuhdeidentiteeteille. Vertaismelodraamat suorastaan tulvivat erilaisia romanttisia ideaaleja, jotka selvästi ovat jo itsessään kulttuurisesta kierrosta poimittuja (vrt. edellisen alaluvun esimerkit parisuhde- ja avioerodiskursseista). Unelmamiehiltä ja -naisilta odotetaan paljon. Vahvasti mukana ovat yleiset hyveet kuten huumorintajuisuus, kohteliaisuus, sosiaalisuus ja älykkyys sekä pinnallisemmat arvot

---

<sup>36</sup> “[i]n late-capitalist consumer society, ‘real social life’ itself somehow acquires the features of a staged fake, with our neighbours behaving in ‘real’ life like stage actors and extras”. Suom. MH.

kuten urheilullisuus, hyvä ulkonäkö ja varakkuus. Ihannekumppanin toivotaan siis olevan kaikin puolin hyvä ihminen (yhteiskuntamme arvojen mittapuulla), mikä ei tietenkään ole kovin yllättävää. Näitä yksilöllisiä hyveitä kiinnostavampia – ja selvästi myös kumppaninetsijöille tärkeämpiä – ovat kuitenkin miehen ja naisen väliseltä suhteelta ja vuorovaikutukselta toivottavat ominaisuudet. Nämä parisuhdeidentiteetin piirteet ilmenevät vertaismelodraamoissa usein epäsuorasti, joten esimerkiksi pelkkä määrällinen mittaaminen (esimerkiksi montako kertaa jokin toivottava ominaisuus aineistossa mainitaan) ei kerro koko totuutta ohjelmien ehdottamasta ”unelmien parisuhteesta”. Näihin ihanteisiin voidaan kuitenkin päästä käsiksi kokoamalla yhteen aineistossa toistuvia representaatioita ja kommentteja ja tulkitsemalla niitä.

Keskeisin hyvän parisuhteen tunnusmerkki, johon ohjelmien osallistujat itse usein viittaavat, on osapuolten välinen ”kemia”. Tällä tarkoitetaan tarkemmin määrittelemätöntä yhteensopivuuden tunnetta ja vetovoimaa osapuolten välillä – toinen samaa tarkoittava ilmaisu on ”samalla aaltopituudella”, joka myös viittaa kokonaisvaltaiseen yhteyden tunteeseen. Jos keskinäinen kemia on vääränlaista tai jopa puuttuu kokonaan, sitä pidetään varmana merkinä siitä, ettei suhteella ole mitään mahdollisuuksia. Ellei tunteen roihu syty heti kumppaneiden välille, on parempi jatkaa matkaa kohti uusia seikkailuja haikailematta menneitä. Oikeanlainen kemiakaan ei silti tunnu riittävän yksistään, vaan tämän lisäksi on oltava järkiperusteisempiakin edellytyksiä, mutta kemian pohjalta voi kuitenkin työstää suhdetta eteenpäin. Kemiassa ei siis ole kyse tarumaisesta ”rakkaudesta ensi silmäyksellä”, vaan kevyemmästä viehätyksen ja (usein seksuaalisen) vetovoiman tunteesta.

Sovittujen avioliittojen kohdalla yleinen ajatus ”puolisoa voi oppia rakastamaan ajan myötä” tuntuu naurettavalta nykykulttuurissamme, koska ”kemioita ei voi pakottaa”, kuten eräs *Escortista* pudonnut asian ilmaisee. On kuitenkin kiintoisaa, että tästä huolimatta uskotaan puolison löytymiseen televisio-ohjelman välityksellä.

Vertaismelodraamathan ovat lopulta eräänlaisia muunnelmia perinteisistä ”naimakaupoista” tai sopimusliitoista, puolisovalitukset vain määrittelee suvun ja kyläyhteisön sijaan ohjelman tuotantotiimi mukaan ilmoittautuneiden antamien tietojen perusteella.

Vertaismelodraamojen parisuhdeihanne näyttäytyy monessa muussakin suhteessa hyvin ambivalenttina. Parisuhteilta toivotaan lähes rajattomasti eri ominaisuuksia, jotka ovat osin jopa ristiriidassa keskenään. Käsittelen tätä seuraavassa kategorisoimalla näitä ominaisuuksia vastakohtapareihin, joiden kautta voidaan lähestyä aineiston keskeisiä teemoja. Unelmien parisuhteessa ei siis tavoitella vain jompaakumpaa puolta näistä pareista, vaan *molempia*.

**I RUUMIILLISUUS (MATERIAALISUUS) / HENKISYYS.** Kuten ihanteellisessa puoliossa, myös ihanteellisessa parisuhteessa yhdistyvät niin ruumiilliset kuin henkisetkin hyveet. Tasapainoisen seksielämän ja fyysisen läheisyyden merkitystä parisuhteissa korostetaan, minkä lisäksi pariskunnan tulee myös näyttää sopusuhtaiselta, hyvinvoivalta ja viehättävältä yhdessä. Fyysisen vetovoiman (”seksuaalikemia”) lisäksi parisuhteelta edellytetään kuitenkin myös tunnetason yhteyttä (”spirituaalikemia” tai ”sielunkumppanuus”), joka voi ilmetä muun muassa jaettuina kiinnostuksen kohteina, samankaltaisena henkilöhistoriana tai yhteisenä arvomaailmana ja ajattelutapojen



samankaltaisuuksina. Ennen muuta tunnetason yhteyteen kuuluu aito, kaiken voittava rakkaus.

Lisäksi ruumiillisuuden käsitteen alle voidaan tässä lukea muukin materiaalisuus ja ulkoiset puitteet, kuten varallisuus, menestyneisyys ja asema yhteisössä. Näin ajatellen ruumiillisuus ja henkisyys jakavat hyvän parisuhteen perustelut käytännössä järkisyihin ja tunnesyihin, joista kumppaninvalinnassa tukeudutaan useimmiten molempiin – joskin näiden painotukset vaihtelevat. Kuten olen esittänyt, vertaismelodraamoissa tunnesyiden painotus on hyvin voimakasta: rakkaus ja mustasukkaisuus esitetään hyvin järjestyttävänä tunne-elämyksinä, jotka ottavat täysin valtaansa ja saavat käyttäytymään hyvinkin irrationaalisesti. Romanttisen rakkauden näkeminen tällä tavoin on osa tunteellisuuden merkitystä korostavaa kulttuurista tendenssiä, jonka mukaan tunteiden valtaan heittäytyminen on ihailtavaa, vaikka se vaikuttaisi ulkopuolisten silmissä absurdilta (Campbell 1987, 146).

**II AITOUS / VAIKUTELMA.** Todellisuustelevisio on dokumentin ja viihdeohjelmien välimaastoon sijoittuvana hybridinä lähtökohtaisesti altis herättämään kysymyksen ohjelmissa esiintyvien ihmisten aitoudesta. Usein nämä ohjelmat myös refleктоivat itse keinotekoista, näytelmänomaista luonnettaan. Näin on myös aineistoni vertaismelodraamoissa, joissa potentiaalisesta puolisoista kilpailevat ”tavalliset ihmiset” arvioivat toistensa todellisuutta ja tavallisuutta: kuka ”pelaa peliä” tai ”vetää roolia”, kuka on mukana ”tositarkoituksella” ja ”omana itsenään”? Peittykö aito persoonallisuus tv-hahmon taakse? Lisäksi he joutuvat pohtimaan puolisoa valitessaan, kuinka orastava suhde toimisi siirryttäessä televisiotodellisuudesta arkielämään.

Vaikka paritusohjelmien todellisuus on kaukana useimpien ihmisten arkielämästä, on kysymys aitouden ja vaikutelman suhteesta silti läsnä kaikissa rakkaussuhteissa. Suhteen alkuvaiheessa joudutaan luonnollisesti pohtimaan, kuinka hyvin oikeastaan tunnetaan toista, samalla kun itsekin on pyrittävä luomaan mahdollisimman houkutteleva kuva itsestä. Sitoutumisen yhteydessä joudutaan pohtimaan, kestääkö suhde roolien vaihtuessa viettelijöistä ja vastarakastuneista vakiintuneiksi elämänkumppaneiksi. Aitous ja vaikutelma rinnastuvat myös yksityiseen ja julkiseen: unelmien parisuhteen on syytä näyttää hyvältä ulkopuolisten silmissä, mahdollisten säröjen ei tarvitse näkyä kaikille. Yksityisyyden verhon raottaminen ikävissäkin asioissa – kuten lausunnot ”kyllä meilläkin riidellään” – voi tosin olla positiivinen asia, koska se luo aitouden vaikutelmaa. Ihanteellinen parisuhde ei kuitenkaan voi perustua teeskentelylle, vaan lopulta ainoastaan aito rakkaus, molemminpuolinen tyydyttyneisyys ja hyvinvointi voivat pitää suhteen koossa.

**III VAPAUS / SITOUTUMINEN.** Tämä ambivalenssi liittyy tiiviisti aiemmin käsittelemääni nuoruuden ja aikuisuuden ristiriitaan ja rajankäyntiin. Toisaalta nuoruutta ihannoidaan individualistisen vapauden, itsetoteutuksen ja täyden elämisen aikana, jota toiseen ihmiseen sitoutuminen voi rajoittaa. Toisaalta kyky ja halu sitoutua liittyy erottamattomasti kypsymiseen, paikkansa löytämiseen yhteiskunnassa ja aikuiseksi kasvamiseen – yksilö ei siis voi olla täysin ”valmis” ellei kykene sitoutumaan. Tämä pätee yhä siitakin huolimatta, että suhtautuminen yksineläviin aikuisiin on viime vuosikymmeninä muuttunut hyväksyvämpään suuntaan; ”ikisinkut” tai lapsettomat pariskunnat ovat kuitenkin yhä vähemmistöasemassa.

Modernissa länsimaisessa yhteiskunnassa ongelmallinen työuran ja perheen yhteensovittaminen liittyy läheisesti tähän vapauden ja sitoutumisen dilemmaan. Perheen ja parisuhteen eteen tulee olla valmis uhrautumaan ja kantamaan vastuuta, mutta toisaalta taas yksilöllä on individualistisen ideologian mukaan suorastaan velvollisuus itseään kohtaan olla tinkimättä liiaksi omista ambitioistaan muiden vuoksi. Näin esimerkiksi työuran hylkääminen ja kotivanhemmaksi jääminen voi olla samanaikaisesti sekä säälittelevän hämmästyksen että ihailun aihe.

Bauman liittää tämän ambivalenssin parisuhteiden lisäksi myös laajemmin yhteisöllisyyteen ja ihmissuhteisiin:

Haaveemme ja kaipauksemme näyttävät jännittyneen kahden tarpeen välille, joita on tyystin mahdotonta tyydyttää samanaikaisesti, mutta yhtä vaikea tyydyttää toisistaan erotettuinkin. Tarkoitin *yhteenkuuluvuuden* ja *yksilöllisyyden* tarpeita. Ensimmäinen tarve saa meidät etsimään vahvoja ja kestäviä suhteita toisiin ihmisiin. [...] Toinen tarve saa meidät etsimään yksityisyyttä, tilaa, jossa paineet ja vaatimukset eivät rasita meitä, jossa teemme mitä pidämme tekemisen arvoisena, jossa ”olemme oma itsemme”. (Bauman 1997, 133-134.)

Bauman siis korostaa nimenomaan vapauden ja sitoutumisen yhtäaikaisen läsnäolon välttämättömyyttä. Pelkkä yhteenkuuluvuus ilman yksilöllisyyttä ei tuo tyydytystä, ja yksityisyys ilman yhteenkuuluvuutta ”tuntuu pikemminkin yksinäisyydeltä kuin siltä että ’on oma itsensä’”. (Ibid., 134.)<sup>37</sup>

**IV PERINTEET / POSTMODERNI eli VANHA / UUSI.** Kuten olen pyrkinyt kautta koko tutkielman osoittamaan, vanha ja uusi elävät kulttuurissamme rinnakkain ja lomittain, toisiinsa nojaten. Perinteisten arvojen ja ajattelutapojen muutokset tai vanhan

---

<sup>37</sup> Itse asiassa Bauman ulottaa ambivalenttisuuden pohdintansa koskemaan koko tapaamme hahmottaa nykyistä maailmaa: ”[...] kaikki dikotomia (kahteen osaan luokittelu) soveltuu huonosti inhimillisen elämän monitahoisuuteen, yritys sovittaa monenkirjava todellisuus sen rajoihin luo *monitulkintaisuutta* [...]”

ideologian otteen heikkeneminen eivät tarkoita niiden katoamista yhdessä yössä, vaan kulttuuriset muutosprosessit ovat aina hitaita ja asteittaisia. Tämä koskee myös romantiikan ja parisuhteiden kulttuurista ja ideologista asemaa.

Yleisesti hyväksyttävien seksuaalisuuden ja parisuhteen muotojen lisääntyessä, näiden suhteiden muuttuessa yhä epävakammiksi ja eroamisen tullessa hyväksyttävämmäksi vanhat arvot ja ihanteet ovat relevantteja yhä harvempien kohdalla. Esimerkiksi sukupuolisuhteista ja yhteisasumisesta kieltäytyminen ennen avioliittoa tuntuu ailahtelevan postmodernin subjektiviteetin näkökulmasta hyvin epäkäytännölliseltä ja jopa järjenvastaiselta. Niinpä tällaisia vanhentuneita ihanteita ei puolusteta myöskään vertaismelodraamoissa. Mutta vaikka parisuhteiden muodot ovatkin muuttuneet vapaammiksi ja moninaisemmiksi, perinteiden osuus näkyy silti yhä vahvasti muun muassa yllä käsitellyssä sitoutumisen arvostamisessa. Toisin sanoen: vaikka enää ei olekaan niin tarkkaa, *millaisia* parisuhteet ovat, niitä on kuitenkin suotavaa olla. Voimakkaasta sitoutumisen tarpeesta (ja siihen patistavasta kulttuurisesta paineesta) kertonevat myös *Unelmien poikamiehen* tai vaikkapa treffivideopalveluiden kaltaiset ilmiöt, joissa sitoutumiskyvät nuoret aikuiset etsivät toisiaan.<sup>38</sup>

Postmodernin subjektin identiteettityö on ainakin osittain hedonistista itsensä etsimistä ja oman minäkertomuksen itsekästä kirjoittamista, mutta se ei kuitenkaan ole auttamattoman yksinäistä vaeltelua, vaan siihen kuuluu identiteetin sitominen perheeseen. Onnistuminen tässä merkitsee, että oma persoonallisuus, siis identiteettiprojektin tulos, on kelvollinen myös muiden silmissä (vrt. Bauman 1997, 123-124). Vaikka perhe onkin menettänyt

---

(Bauman 1997, 228). Tätä ajatusta vasten havaintoni että ihmiset tahtovat ”joko-tain” sijasta ”sekä-että” tuntuu ajankuvaamme hyvin sopivalta.

<sup>38</sup> Usein kuultu lausahdus nuorten aikuisten keskuudessa on ”haluan naimisiin ennen kuin täytän 30”, ja tähän myös eräs *Unelmien poikamiehen* naisista viittaa.

merkitystään identiteetin määrittäjänä, se ei suinkaan ole menettänyt sitä kokonaan. 1960-luvulta alkanut ”perheen kriisi” on nimenomaan ydinperheen kriisi: perhekoot ovat pienentyneet ja yksinhuoltaja- ja uusperheet lisääntyneet (Hobsbawm 1999, 406-407). Tästä huolimatta perhe on yhä korkealla kulttuurimme arvomaailmassa, ja tämä näkyy myös aineistossani.

Erityisesti *Unelmien poikamiehessä* osallistujien perheet ovat näkyvästi esillä ja osallistujat itse puhuvat niistä usein, mikä on ymmärrettävää, onhan sarjan tähtäimessä uuden perheen perustaminen. *Escortissakin* perhesuhteita käsitellään muutamaan otteeseen, joskin tuntuvasti harvemmin. Molemmissa vertaismelodraamoissa on nähtävillä perhekäsityksen muuttuminen ydinperheestä joustavammaksi: sarjoissa mainittujen perheiden joukossa on ydinperheiden lisäksi niin yksinhuoltaja- kuin uusperheitäkin.

Perheen perustaminen tarkoittaa perinteisimmässä muodossaan (heteroseksuaalista) avioliittoa ja lasten hankkimista ja kasvattamista, ja tämä perinne elää yhä hyvin vahvana myös länsimaaisessa nykykulttuurissamme. Kuten aviosuhteen asemaa koskevassa luvussa totesin, nuorten usko avioliittoon tuntuu erotilastoista huolimatta säilyneen. Tämä voidaan tulkita perinteiden kunnioittamiseksi sekä oman elämän jatkuvuuden ja turvallisuuden tavoitteluksi vankan instituution kautta: avioliittoa pidetään parisuhteen luonnollisena, jalostuneimpana kehitysvaiheena, joka liittyy parisuhteen osaksi vakiintunutta yhteiskuntajärjestystä. Näin siis vallitseva ideologia sulkee pariskunnan turvallisesti kainaloonsa. Toisaalta avioliiton arvostus on myös osoitus tunteiden merkityksen korostamisesta järjen yli. Tilastollisten todennäköisyyksien edessä myöntymisen sijasta

halutaan osoittaa, että uskotaan aitoon rakkauteen ja mahdollisuuteen kokea henkilökohtaisesti jotain satumaista, ”elämää suurempaa”.

### 6.3 LOPUKSI

*Siinä täytyy olla rakkautta, siinä täytyy olla unelmii  
Mannapuuroa ja mansikkaa, juuri oikeenlaista kemiaa  
Sen täytyy voida satuttaa, sen täytyy voida naurattaa  
Ei siitä muuten mitään tuliskaan  
Ilman oikeenlaista kemiaa  
(Neon 2: Kemiaa)*

Kaiken kaikkiaan voidaan siis todeta, että pelkistetyimmillään todellisuustelevision tarjoama parisuhteen ihanne on unelma ikuisesta tosirakkaudesta, jonka tinkimättömyyden ja kaikkivoipaisuuden edessä todellisen elämän realiteetit saavat luvan väistyä. Uskoa tällaiseen romanttiseen rakkauteen tuntuu yhä löytyvän, vaikka arkinen kokemusympäristömme kertookin karua kieltään parisuhteiden epävakaudesta. Myös avioliitto on yhä kunniapaikalla kahden ihmisen välisen tunneyhteyden symbolina, ja avioon mennään ajatuksena myös pysyä naimisissa koko loppuelämän ajan, vaikka vain noin puolet pareista tässä onnistuu.

Avioliitto on merkki sitoutumisesta ja aloilleen asettumisesta ja siten samalla merkittävä siirtymä nuoruuden vapaudesta aikuisuuteen. Nuoruutta korkealle arvostavassa kulttuurissamme tämä merkitsee samalla elämän kääntymistä ”alamäkeen”: nuoruuden ”täysillä elämiseen” kuuluvat kokeilunhalu, voimakkaat tunne-elämykset sekä oman

identiteetin aktiivinen kehittäminen ja itsensä toteuttaminen jäävät taka-alalle, kun tulee aika ottaa vastuuta myös omasta perheestä.

Vertaismelodraamojen tarjoamat käsitykset hyvästä parisuhteesta ja romanttisesta rakkaudesta ovat hyvin pitkälti sopusoinnussa kulttuurimme arvomaailman kanssa. Suuri osa katsojista on siis todennäköisesti samoilla linjoilla näiden ohjelmien kanssa siitä, millaisia ominaisuuksia ihanteelliselta puolisolta sopii toivoa, miltä rakastuneesta tulee tuntua tai millaista yhteiselämän ei ainakaan saisi olla. On kuitenkin huomattava, että kyseessä on vain yksi näkökulma todellisuuteen, ja ohjelmien tuottamat representaatiot vain yksi stereotyyppistävä ja yksinkertaistava tapa kertoa tästä todellisuuksien moninaisuudesta. Nämä representaatiot näyttävät luonnollisilta ja asianmukaisilta meidän kulttuurisessa kontekstissamme, koska katselemme niitä ideologian värittämien lasien läpi. Parisuhteen ihanteet näyttäytynevät kuitenkin erilaisina eri ikäluokille, eri kulttuurisista taustoista tuleville ja jopa eri sukupuolille – television maailma on usein kallellaan maskuliinisen ideologian puolelle. Tosin länsimaisessa nykykulttuurissa naisten ja miesten käsitykset esimerkiksi seksuaalisuudesta ovat viime vuosikymmeninä lähentyneet toisiaan naisten emansipaation myötä ja miessukupuolen muuttuessa yhä näkyvämmäksi, sukupuoleksi naiseuden rinnalla, ei sen yläpuolella. Tasa-arvoistumisen myötä niin mieheen kuin naiseenkin kohdistuu uudenlaisia paineita myös (heteroseksuaalisessa) parisuhteessa.

Näiden ihanteiden uusintamisessa samoin kuin myös normien muutosten hyväksyttäväksi tekemisessä medialla on keskeinen rooli, sillä ihmiset omaksuvat ajatteluunsa ja käyttäytymiseensä suuntaviivoja median kautta, peilaamalla elämäänsä ja identiteettiään median tuottamiin representaatioihin. Ei kuitenkaan ole perusteltua väittää, että

kulttuuriset muutokset kuten avioerojen tai avoliittojen yleistyminen, erilaisten seksuaali-identiteettien hyväksyminen ja seksuaalisuuden korostuminen olisivat yksinomaan median aiheuttamia, mutta toisaalta median osuutta näiden tapahtumien katalyyttina ei tule myöskään kiistää. Tuskin kukaan meistä on täysin ulkoapäin ohjailtavissa ja median vallassa, mutta toisaalta tuskin kukaan on myöskään täysin vapaa ideologisista ennakkoletuksista ja normeista, jotka mediaankin vaikuttavat.

Mutta miltä näyttää todellisuustelevision ja vertaismelodraamojen tulevaisuus? Minna Aslama toteaa *Journalismikritiikin vuosikirjassa 2002*, että ”saattaa olla, että todellisuustelevision uutena ohjelmatyyppinä osoittautuu pelkäksi kuplaksi”. Hän epäilee, että lajityyppi on jo ylikuumentunut eikä katsojia riitä enää kaikille reality-ohjelmille. (Aslama 2002, 168.) Voi toki olla, että rajat alkavat tulla vastaan siinä, kuinka monta tuotantokautta *Suurta seikkailua*, *Big Brotheria* tai *Unelmien poikamiestä* enää voidaan tehdä, mutta jos hylkäämme ajatuksen todellisuustelevision yhtenä lajityyppinä ja tarkastelemme sen sijaan ilmiön keskeisiä tekijöitä – tavallisten ihmisten esittämistä ja heidän tunteidensa melodramaattista käsittelemistä – voi hyvinkin olla, että näihin elementteihin nojaavia ohjelmia elää tv:n ohjelmakentällä pitkäänkin. Äärimmäisten tunne-elämysten korostuneisuus ja tavallisuuden muuttuminen kiinnostavaksi katselukohteeksi sekä romantiikan ja seksuaalisuuden keskeisyys ovat ajassamme ja kulttuurissamme keskeisiä ilmiöitä, joiden viehätytys tuntuu ainakin toistaiseksi kantavan.



## LÄHTEET

### **Tutkimuskohteet:**

Televisiosarja *Unelmien poikamies (The Bachelor)*, 2. tuotantokausi. USA 2002: ABC Television Network.

Televisiosarja *Escort*, 1. tuotantokausi. Suomi 2003: MTV3.

### **Painamattomat lähteet:**

ABC Television Networkin internetsivut.

<http://abc.go.com/index.html>. Linkki tarkistettu 18. 3. 2004.

<http://abc.go.com/primetime/bachelor/index.html>. Linkki tarkistettu 18. 3. 2004.

Hill, Annette (2002a): "Real TV: Audience Responses to Factual Entertainment".

<http://www.visibleevidence.net/articles/hill.pdf>. Linkki tarkistettu 18. 3. 2004.

Hill, Annette (2002b): BBC Online News:n haastattelu.

[http://news.bbc.co.uk/1/low/entertainment/tv\\_and\\_radio/2219834.stm](http://news.bbc.co.uk/1/low/entertainment/tv_and_radio/2219834.stm). Linkki tarkistettu 18. 3. 2004.

Quality of the Real-seminaari. Helsinki 13.2.2003.

### **Kirjallisuus:**

Adorno, Theodor W. (1991): *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

Ang, Ien (1985): *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London & New York: Routledge.

Aslama, Minna (2002): "Tosi-tv:n todellinen maailma", *Tiedotustutkimus 1/ 2002: Journalismikritiikin vuosikirja 2002*, 162-170.

Bahtin, Mihail (1995): *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Taifuuni.

Bauman, Zygmunt (1997): *Sosiologinen ajattelu*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Bauman, Zygmunt (2002): *Notkea moderni*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Belsey, Catherine (1994): *Desire. Love Stories in Western Culture*. Oxford & Cambridge: Blackwell.

- Campbell, Colin (1987): *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Blackwell.
- Elfving, Sari (2003): "Peyton Placen lähikuvien vaara ja viettelys. Suomalainen lehdistö television katsojuutta määrittelemässä". *Lähikuva* 3/2003, 19-36.
- Ellis, John (2000): *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London & New York: I. B. Tauris Publishers.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London & New York: Routledge.
- Fiske, John (1989a): *Understanding Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Fiske, John (1992): *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suomeksi toimittaneet Veikko Pietilä, Risto Suikkanen ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, Johan (1998): *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino.
- Funkhauser, G. Ray & Eugene F. Shaw (1990): "How Synthetic Experience Shapes Social Reality". *Journal of Communication* 40.2, 75-87.
- Gauntlett, David (2002): *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Geraghty, Christine (1991): *Women and Soap Opera: Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1992): *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press.
- Grindstaff, Laura (1997): "Producing Trash, Class and the Money Shot", teoksessa James Lull & Stephen Hinerman (eds.), *Media Scandals*. London: Polity Press, 167-190.
- Grossberg, Lawrence (1995): *Mielihyvän kytkennät: Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suomentaneet ja toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence, Ellen Wartella and D. Charles Whitney (1998): *MediaMaking. Mass Media In a Popular Culture*. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Suomentanut Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hazard, Kaarina (2001): "Ruoja parinmuodostusta tropiikissa". *Peili* 4/2001, 18-20.
- Haahtela, Ilona (2003): "Idols on elämys muttei elämää". *Aviisi* 14/03, 10-11.

- Herkman, Juha (2001): *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo & Honka-Hallila, Ari (1992): ”Todellisuuden paluu televisioon”. *Lähikuva* 1/1992, 38-46.
- Hietala, Veijo (1993): *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo (1996): *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. Helsinki: YLE-opetuspalvelut.
- Hietala, Veijo (2000): ”Tosi-TV: Neorealismia vai realismin simulaatiota?”. *Lähikuva* 4/2000, 31-38.
- Hobsbawm, Eric (1999): *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914-1991)*. Suomentanut Pasi Junila. Tampere: Vastapaino.
- Jallinoja, Riitta (1997): *Moderni säädyllisyys: aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kellner, Douglas (1998): *Mediakulttuuri*. Suomentaneet Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.
- Kilborn, Richard (1994): ”How Real Can You Get? Recent Developments in ‘Reality’ Television”. *European Journal of Communication* vol. 9: 4 (December 1994), 421-439.
- Langford, Wendy (1999): *Revolutions of the Heart. Gender, Power and the Delusions of Love*. London and New York: Routledge.
- Lehtonen, Mikko (1998): *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Meštrovic, Stjepan (1997): *Postemotional Society*. London: Sage Publications.
- Moretti, Franco (1987): *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Mulvey, Laura (1985): ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer and Janet Woollacott (eds.): *Popular Television and Film*, 206-215. London: BFI Publishing.
- Nichols, Bill (2001): ”Todellisuuden ja television rajoilla”. Suomentanut Juha Wakonen. *Lähikuva* 1/2001, 6-24.
- Oatley, Keith & Jennifer M. Jenkins (1996): *Understanding Emotions*. Cambridge: Blackwell.
- Paasonen, Susanna (1999): *Nyt! Ja ikuisesti – rewind: Häät mediaspektaakkelinä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja.

Piette, Jacques & Luc Giroux (1997): "The Theoretical Foundations of Media Education." Teoksessa Kubey, Robert (ed.): *Media Literacy in the Information Age: Current Perspectives*. New Brunswick (N.J.): Transaction Publishers.

Pohjola-Vilkuna, Kirsi (1995): *Eros kylässä: maaseudun luvaton seksuaalisuus vuosisadan vaihteessa*. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Postman, Neil (1987): *Huvitamme itsemme hengiltä. Julkinen keskustelu viihteen valtakaudella*. Suomentanut Ilkka Rekiaro. Helsinki: WSOY.

Shattuc, Jane M. (1997): *The Talking Cure. TV Talk Shows and Women*. New York: Routledge.

Soila, Tytti (1991): *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*. Stockholm: Stockholms universitet.

Žižek, Slavoj (2002): *Welcome to the Desert of the Real!*. London & New York: Verso.