

Heidi Keinonen

# HANCOCKISTA HANSKIKSI: Kulttuurisen läheisyyden rakentuminen brittiläisen tilannekomedian suomalaisessa adaptaatiossa

<sup>1</sup> Ks. esim. Oren, Tasha & Shahaf, Sharon (2010) (toim.) *Global Television Formats: Circulating Culture, Producing Identity*. London: Routledge; Lippert, Bianca (2008) *The 'Betty' Way to Success*. *Critical Studies in Television* 3:2, 19-39; Bielby, Denise B. & Harrington, C. Lee (2008) *Global TV: Exporting Television and Culture in the World Market*. New York: New York University Press; Straubhaar, Joseph D. (2007) *World Television. From Global to Local*. Los Angeles: Sage Publications; Moran, Albert & Malbon, Justin (2006) *Understanding the Global TV Formats*. Bristol: Intellect Books; Havens, Timothy (2006) *Global Television Marketplace*. London: bfi Publishing; Barker, Chris (1999) *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press.

*Artikkelissa tarkastellaan brittiläisen Hancock's Half Hour -nimisen tilannekomedian suomalaistamista Mainos-TV:n vuosina 1962–1963 esittämäksi Kaverukset-sarjaksi. Analyysin kohteina ovat erityisesti ne tavat, joilla kulttuurisen läheisyyden tuntua rakennetaan näyttämöllepanon, dialogin ja intertekstuaalisten viittausten keinoin. Lisäksi artikkelissa valotetaan suomalaisen televisiotuotannon käytäntöjä 1960-luvun alussa.*

Ohjelmaformaattien globaalien kaupan myötä televisio-ohjelmien tuottajat joutuvat päivittäin kohtaamaan kansallisten ja kulttuuristen rajojen ylittämiseen liittyviä haasteita. Globalisaation vaikutukset televisiomarkkinoihin ovat saaneet myös tutkijat kiinnostumaan kansallisiin ja kulttuurisiin eroihin ja identiteetteihin liittyvistä kysymyksistä ja selvittämään paikallisten adaptaatioiden merkitystä.<sup>1</sup> Ohjelmaformaattien ja -konseptien tuonti ei kuitenkaan ole mikään uusi keksintö: television alkuajoista asti tuottajat ovat omaksuneet ulkomailta ideoita, olipa muotona sitten epävirallinen kopiointi tai tarkkaan kontrolloitu formaattipaketti. Tämä herättääkin kysymyksen siitä, mitä paikallisen adaptaation käsitteellä tarkoitetaan. Entä mitä se merkitsi 1960-luvun alun suomalaisen television muodostamassa erityisessä kontekstissa? Näihin kysymyksiin vastatakseni tarkastelen tässä artikkelissa *Kaverukset*-televisiosarjaa (1962–1963), brittiläisen *Hancock's Half Hour* -tilannekomedian (1956–1961) suomalaista adaptaatiota.

Joseph Straubhaarin ajatus siitä, että televisioyhteisöt suosivat yleensä omaa kulttuuriaan lähinnä olevia televisio-ohjelmia, tarjoaa televisiotuottajien työlle tietyt puitteet (Straubhaar 2007, 142–143). Jotta ohjelmaformaatti voisi menestyä, sen täytyy tuntua katsojista kulttuurisesti läheiseltä. Straubhaarin näkemyksiin tukeutuen keskityn tässä niihin erityisiin tapoihin, joilla kulttuurisen läheisyyden tuntua *Kaveruksissa*

rakennettiin. Britanniassa *Hancock's Half Hour*illa oli keskeinen rooli tilannekomedian kehittämisessä televisuaaliseksi muodoksi (Goddard 1991, 75, 77), mutta sarja tuli tunnetuksi myös Britannian rajojen ulkopuolella, kun sen käsikirjoituksia myytiin ulkomaille.<sup>2</sup> Mainos-TV muokkasi *Hancock's Half Hourin* Suomen markkinoille ja tuotti vuosina 1962–1963 yhteensä 29 jaksoa *Kaveruksia*. Koska tämä oli ensimmäinen kerta, kun suomalainen kaupallinen televisioyhtiö hankki televisiosarjan käsikirjoitukset ulkomailta, tarjoaa sarjan tarkastelu tietoa suomalaisesta televisiohistoriasta ja kansainvälisten ohjelma-adaptaatioiden varhaisesta käytöstä. Lisäksi se avaa historialliseen näkökulman adaptaation käsitteeseen ja kulttuurisen läheisyyden ymmärtämiseen sekä siihen, millaisilla tekniikoilla läheisyyden tunnetta käytännössä rakennettiin. Suomen Gallupin tekemä tutkimus, jonka mukaan *Kaverukset* oli suosituin televisiosarja syksyllä 1963 (Hanski 1964, 8), osoittaa, että suomalaikatsojat ottivat adaptaation omakseen. *Kaverukset* tuo siten merkittävän lisän suomalaista televisiota, kansallista kulttuuria ja paikallisia adaptaatioita koskevaan keskusteluun. Kuten Alexander Dhoest toteaa, televisiofiktio sekä kulttuurisesti ja historiallisesti erityisten kansallisten kontekstien välinen dialektinen suhde on kuitenkin haasteellinen tutkimuskohde (Dhoest 2007, 60–76). Siksi tarkastelen *Kaveruksia* useasta ei näkökulmasta: tekijähaastattelujen, arkistolähteiden ja sarjan teksti- ja kuva-aineuksen vertailun avulla.

Tässä artikkelissa esittämäni argumentit perustuvat Yksin-nimisen jakson sekä sen brittiläisen vastineen, *The Bedsitterin*, tekstuaaliseen ja kontekstuaaliseen analyysiin.<sup>3</sup> Alun perin 12. lokakuuta 1963 esitetty Yksin on ainoa MTV:n arkistossa säilynyt *Kaverusten* jakso. Yksin-jakson ja 26. toukokuuta 1961 ensiesityksensä saaneen *The Bedsitter* -jakson vertaileva analyysi avaa jaksojen välisiä kulttuurisia ja kansallisia eroavaisuuksia. Vaikka jaksot perustuvat samaan käsikirjoitukseen, lavasteiden ja dialogin muutokset tuottavat suomalaisen jakson yleisölle mahdollisia identifioitumisen paikkoja ja rakentavat kulttuurisen läheisyyden tuntua. Kuten esimerkiksi Chris Barker esittää, kansallinen identiteetti on kuvitteellisen identifikaation muoto, jossa kansallisvaltio ilmaistaan symboleina ja diskursseina. Barker näkee siis valtiot kulttuurisen representaation järjestelminä. Kansakunnan ymmärtäminen kulttuuriseksi identiteetiksi viittaa siten niihin kuvailuihin tai representaatioihin, joihin tiettyyn kansallisvaltioon kuuluvat identifioituvat. (Barker 1999, 64–65, 74.) Näin ymmärrettynä *Hancock's Half Hour* -sarjan kulttuurinen läheisyys on rakennettu esittämällä sitä, mihin suomalaiset katsojat voivat Suomen kansan jäsenenä identifioitua. Koska kansallinen identiteetti on jaettu ja yhteinen, sitä representoivien symbolien ja kokemusten tulee olla tuttuja, toistuvia ja yksinkertaisia jopa banaaliuteen asti (Peltonen 1998, 20–21) – tai Dhoestin sanoin ”kansakuntaan kuuluvien arkisen elämän kokemuksia” (Dhoest 2007, 61). Erityisen huomion kohteeksi nousevat tässä ne intertekstuaaliset viittaukset, joilla (televisio)tekstissä rakennetaan kulttuurisen läheisyyden tuntua. Analyysiin täytyy kuitenkin suhtautua tietyin varauksin. Yksin-jakso sisältää viittauksia, joilla vahvistetaan tunnetta siitä, että sarjan päähenkilö Hanski elää samassa ajassa ja samassa paikassa kuin sarjaa katsonut 1960-luvun alun yleisö. Sarjaa sen ensiesityksen aikaan seurannut keskimääräinen kat-

<sup>2</sup> Ray Galton & Alan Simpson Official Website: [www.galtonandsimpson.com](http://www.galtonandsimpson.com) (linkki tarkistettu 30.7.2010).

<sup>3</sup> Alkuperäisen sarjan nimi lyhenyi seitsemännellä esityskaudella muotoon *Hancock*. Vaikka analysoimani jakso on alun perin seitsemännestä sarjasta, viittaatan alkuperäiseen ohjelmaan nimellä *Hancock's Half Hour* selventääkseni eroa ohjelman ja sen päähenkilön, Hancockin, välillä.

<sup>4</sup> Ray Galton & Alan Simpson Official Website: [www.galtonandsimpson.com](http://www.galtonandsimpson.com) (linkki tarkistettu 30.7.2010).

<sup>5</sup> Jouko Castrén sähköpostihaastattelussa 7.10.2008.

<sup>6</sup> *Radiokuuntelija* 1/1962; 45/1963; 47/1963; 49/1963; 51/1963 (TV-ohjelmätiedot).

soja olisi varmasti tunnistanut viittaukset elokuvaan, televisio-ohjelmiin ja kirjoihin. Kun 1960-luvun televisio-ohjelmaa luetaan 2000-luvulta käsin, herättävät viittaukset kuitenkin laajemman kysymyksen siitä, mitä kulttuurinen läheisyys tarkoittaa. Kaikki suomalaisuuden symbolit ja kuvat eivät ehkä ole säilyneet samanlaisina vuosikymmenestä toiseen. Lisäksi on otettava huomioon, että tulkitseen sarjaa tekstinä ajalta, jota en ole elänyt ja joka ei välttämättä vastaa omia kokemuksiani suomalaisena elämisestä. Oma kulttuurisen läheisyyden tuntuni ei siten välttämättä vastaa *Kaverukset*-sarjan ensiesityksen nähneiden katsojien kokemuksia. *Hancock's Half Hour* -sarjaa tulkitessani minun on ylitettävä ajallisen etäisyyden ohella myös kulttuurinen etäisyys. Kulttuurisessa läheisyydessä ei siis ole kyse vain yhteisen kansallisen ja kulttuurisen identiteetin jakamisesta vaan myös iästä ja sukupolvista.

### *Hancock's Half Hour* suomalaisessa televisiokulttuurissa

*Hancock's Half Hour* on pitkän historiansa aikana käynyt läpi niin intermediaalisia kuin kulttuurienvälisiäkin siirtymiä. Ray Galtonin ja Alan Simpsonin kirjoittama innovatiivinen tilannekomedia alkoi radiosarjana 1954 ja jatkui vuoteen 1959 asti. Kesäkuussa 1956 BBC aloitti sarjan televisioinnin, ja seuraavien vuosien aikana esitettiin seitsemän *Hancock's Half Hour* -sarjaa, yhteensä 63 jaksoa. (Goddard 1991, 75–77.) Televisiosarjan päätyttyä vuonna 1961 käsikirjoituksia myytiin useisiin maihin, muun muassa Suomeen, Saksaan ja Skandinavian maihin, joissa sarjasta tuotettiin paikallisia versioita.<sup>4</sup>

Samoihin aikoihin, kun *Hancock's Half Hour* päättyi BBC:n televisio-kanavalla, Mainos-TV aloitti sarjan suomalaisen version esittämisen. Suomessa toimi tuolloin kolme televisioyhtiötä: Mainos-TV, Etelä-Suomen suurimmissa kaupungeissa näkynyt kaupallinen Tesvisio sekä Yleisradio. Säännölliset lähetykset olivat alkaneet jo 1956, mutta vielä vuonna 1963 television näkyvyysalue ei ulottunut aivan pohjoisimpaan Lappiin asti. Suomalainen televisio toiminta oli koko Euroopan mittakaavassakin järjestetty ainutlaatuisella tavalla, sillä Mainos-TV ja Yleisradio toimivat samalla televisiokanavalla: Yleisradio vuokrasi Mainos-TV:lle lähetyksia omasta televisioverkostaan. *Hancock's Half Hour* -sarjan Suomeen tulon myötä myös ohjelman tuotantokonteksti vaihtui siis etabloituneesta julkisen palvelun yhtiöstä juuri perustettuun kaupalliseen televisioon. *Hancock's Half Hour* loi lisäksi pohjan erälle ensimmäisistä kokonaan Suomessa tuotetuista komediasarjoista. Suomalaisen television alkuvuosina sekä Mainos-TV että televisiomainontaan erikoistuneet mainostoimistot hankkivat televisiosarjoja ulkomailta. Niinpä alkuperäiset *Hancock's Half Hour* -sarjan käsikirjoitukset osti joko Mainos-TV tai Mainostoimisto Taucher, joka hankki sarjalle kustantajat. Mainostoimiston edustaja toimi kustannetuissa ohjelmissa, kuten *Kaveruksissa*, ohjelman tuottajana.<sup>5</sup> Neljää viimeistä, Barney Rossin kirjoittamaa jaksoa lukuun ottamatta kaikki Mainos-TV:n tuottamat 29 jaksoa olivat Galtonin ja Simpsonin käsialaa.<sup>6</sup> Jaksot sisältyivät alun perin *Hancock's Half Hour* -sarjoihin 3–7. Viimeiseen eli seitsemänteen sarjaan ohjelman nimi lyheni pelkäksi *Hancockiksi* (Goddard 1991, 77), mutta Suomessa eri sarjoja ei eroteltu

toisistaan, vaan kaikki jaksot esitettiin *Kaverusten* nimellä.

*Kaverukset*-sarjan ohjaaja, Jouko Castrén, totesi haastattelussa, ettei hän tiennyt jaksojen sisältöjä etukäteen – ohjelman tekijät saivat haltuunsa kerrallaan vain yhden tai kahden jakson käsikirjoitukset. Tekstit saapuivat usein vasta hieman ennen suunniteltua lähetyspäivää, mikä teki tuotantotiimin aikataulusta erityisen kiireisen. Sopimukseen sisältyivät pelkät käsikirjoitukset, eikä ohjaaja saanut lainkaan esimerkiksi tuotantoa valaisevia ohjeita tai kuvia. Alkuperäiset käsikirjoitukset käännettiin suomeksi, ennen kuin pääosan esittäjä Hannes Häyrinen muokkasi niistä suomalaisen version. BBC ei kontrolloinut millään tavalla suomalaista tuotantoa, vaan Castrén valmisti kuvakäsikirjoitukset itse näkemättä alkuperäisiä jaksosia. Ohjaaja valitsi sarjaan myös lavasteet ja tunnusmusiikin, Gioachino Rossinin Wilhelm Tell -teeman muunnelman. Koska Castrén ei siis voinut toistaa alkuperäistä tuotantoa, Häyrinen ja muut näyttelijät saivat improvisoida vielä kameran edessä.<sup>7</sup> Castrén oli kuitenkin tutustunut brittiläiseen televisiotuotantoon viettäessään kuukauden opintomatalla ITV-yhtiössä vuonna 1961, ja saattoi soveltaa sieltä ammentamiaan oppeja myös *Kaverusten* tuotantoon.<sup>8</sup>

Albert Moran (1998) kuvailee televisioformaattia piirakaksi, jossa kuori säilyy samana, mutta täytteet vaihtuvat viikoittain. Tilannekoomedia- ja draamasarjaformaatit sisältävät tavallisesti narratiivisen premissin lisäksi henkilöiden luonnehdintoja, juonikuvioita koskevia suunnitelmia sekä muita tuotantoa helpottavia tietoja. Lisäksi formaattipakettiin voi kuulua ”raamattu”, kooste ohjelman sijoittelua, kohdeyleisöä ja muita vastaavia asioita koskevasta tiedosta, sekä formaatin omistavan yhtiön tarjoama konsultointipalvelu. (Moran 1998, 13–14.) Moderniin televisioformaattipakettiin verrattuna *Hancock's Half Hour* -sopimuksen ehdot olivat siis huomattavan väljät. Suomalaisen version tuotantoa ei konsultoitu eikä ohjattu yksityiskohtaisilla suunnitelmissa. Nykyisiin formaattisopimuksiin verrattuna *Kaverukset*-sarjan tuotanto olikin huomattavan itsenäistä ja joustavaa.

Peter Goddardin mukaan *Hancock's Half Hour* -sarjaa voidaan pitää ”brittiläisen televisiokomedian vedenjakajana”. 1950-luvulle ajoittuu nimittäin joukko muotoon, tyyliin ja teknologiaan liittyviä läpimurtoja, jotka edistivät tilannekomedian kehittymistä televisuaaliseksi muodoksi. Monet näistä muutoksista liitettiin *Hancock's Half Houriin*. Useimmat 1950-luvun alun radio- ja televisiokomediat olivat vain sarja lattean dialogin yhteen sitomia sketsejä, jotka esitettiin varieteeteatterin tyyllillä. *Hancock's Half Hour* -sarjan omaleimaisuus perustui Galtonin ja Simpsonin käsitykselle ”todenmukaisuudesta” – kielen, karakterisoinnin ja tapahtumapaikan luonnollisuudesta, joka mahdollisti lähes-uskottavat juonet ja yleisön identifikaation. Tämä käsitys todenmukaisuudesta sopi hyvin myös televisioon, kun sarja siirtyi radiosta visuaaliseen muotoon. (Goddard 1991, 75–78.)

Suomessa *Kaveruksista* tuli suosittu sarja enemmänkin genren uutuuden kuin sarjan muotoon, tyyliin tai tekniikkaan liittyvien uudistusten ansiosta. Suomalaisella tuotantoryhmällä ei ollut aikaa tai tilaa viimeistellä sarjan visuaalista tyyliä. Koska Mainos-TV vuokrasi lähetyksensä Yleisradion televisioverkosta, se käytti myös Yleisradion studioita ja teknistä henkilökuntaa. Näiden tuotannollisten rajoitusten

<sup>7</sup> Jouko Castrén sähköpostihaastattelussa 7.10.2008; Jouko Castrén puhelinhaastattelussa 12.5.2008.

<sup>8</sup> Jouko Castrén sähköpostihaastattelussa 7.10.2008.

<sup>9</sup> *Kaverukset*, Yksin-jakson käsikirjoitus, Mainos-TV:n ohjelma-arkisto.

<sup>10</sup> Jouko Castrén puhelinhaastattelussa 12.5.2008.

takia Mainos-TV:ssa voitiin käyttää vain tunti yhden jakson kuvaamiseen yhden päivän kameraharjoitusten jälkeen.<sup>9</sup> Castrénin mukaan Yleisradiossa saman sarjan kuvaamiseen olisi todennäköisesti käytetty kaksi päivää.<sup>10</sup> Vaikka sarjaa esitettiin yleensä suorana lähetyksenä, Yksin-jakso tallennettiin kuvanauhalle Yleisradion 110 m<sup>2</sup>:n laajuisessa ylästudiossa kahden Orticon-kameran ja alku- ja lopputekstien kuvaamiseen käytetyn Vidicon-kameran avulla. *Kaverusten* tuotantoa voikin pitää enemmän tuotannollisen tehokkuuden kuin taiteellisen luovuuden ilmauksena.

## Kaksi erilaista koomikkoa, kaksi erilaista näyttelämistyyliä

Näyttelämistyylien voi ajatella määrittyvän ainakin jossain määrin kansallisten kulttuurien kautta. *Hancock's Half Hourin* ja *Kaverusten kohdalla* päähenkilöiden esiintymistyylien voi siten tulkita ilmentävän "brittiläisyyttä" ja "suomalaisuutta". Vaikka näyttelijät saattavat toki käyttää niin kotimaisia kuin ulkomaisiakin vaikutteita inspiraationsa lähteenä, tuottavat erilaiset näyttelämistyylit tässä tapauksessa eroa saman sarjan kahden eri version välille.

The Bedsitter -jaksossa Hancock viettää tylsää päivää asunnossaan. Hän yrittää lukea, mutta polttaa huulensa savukkeella ja ryhtyy etsimään siihen voidetta. Itseään viihdyttääkseen hän pelleilee ympäri asuntoa, ennen kuin yrittää lukea vähän lisää. Pian puhelin kuitenkin soi, ja Hancock kutsutaan juhliin. Luettuaan vielä muutaman tunnin hän alkaa valmistautua juhlija varten, mutta toimet keskeytyvät uuteen puhelinsoittoon: juhlat on peruttu. Pettyneenä Hancock yrittää saada television toimimaan, mutta epäonnistuu siinäkin. Lopulta hän päätyy tekemään samaa, mitä teki jo jakson alkaessa, loikoilemaan vuoteellaan. Yksin-jakso seuraa alkuperäistä tarinaa ainoastaan hieman juonen kulkua muuttaen. Vain kaksi keskeistä kohtaa on jätetty pois tai muutettu kokonaan. Ensimmäinen näistä löytyy neljännessä kohtauksesta: ennen kuin Hancockin puhelin soi toisen kerran, hän menee keittiöön ajamaan partansa. Hanski puolestaan toteaa, että hänen pitäisi siistiä leukansa, mutta päättää tehdä sen myöhemmin ja keskittyy sen sijaan asettelemaan hiuksiaan. Toinen muutos sijoittuu jakson loppuun, jossa Hancock liikkuu ympäri asuntoa televisioantennin kanssa etsien signaalia. Tätä kohtausta ei ole suomalaisessa versiossa. Sen sijaan Hanski lukee sanomalehden televisio-ohjelmäsivua ja päättää olla avaamatta televisiota lainkaan. Näille muutoksille voi hakea ainakin osittaista selitystä lyhyemmästä ohjelma-ajasta. Koska *Kaveruksia* esitti kaupallinen televisioyhtiö, alkuperäiseen 30 minuutin mittaiseen käsikirjoitukseen piti sovittaa mainoskatkoja, jotka verottivat neljä minuuttia suomalaisen version pituudesta.

Käsikirjoituksen muutokset liittyvät kuitenkin myös näyttelämistyyliin ja pääesiintyjien yksilöllisiin vahvuuksiin. Hannes Häyrinen esimerkiksi sovitti ja kirjoitti käännettyjä alkuperäistekstejä uudelleen ja räätäloi ne samalla omille esiintymistaidoilleen ja koomikonkyvyilleen sopiviksi. Hancockin verbaalinen huumori asettuu vastakkain Hanskin fyysisen koomisuuden ja toisinaan melko irrallisilta vaikuttavien vitsien kanssa. *Hancock's Half Hourissa* huumori on hienovarai-

sempää ja syntyy hassuista tilanteista; komedia perustui televisioon siirtymisensä jälkeenkin enemmän keskustelulle kuin visuaalisuudelle (Goddard 1991, 79). Sitä vastoin Häyrinen, joka oli näytellyt useilla vuosikymmenillä teatterissa ja elokuvissa, muutti pääroolia fyysisemmäksi ja lisäsi siihen farssinomaisia piirteitä. Hän oli esittänyt myös elokuvakomedioissa keski-ikäisen, työtä välttelevän poikamiehen osaa ja saattoi siten tuoda jotain näistä rooleista *Kaverusten* hahmoon.



Hanski. Kuva: MTV Oy:n kuva-arkisto.

Molemmat näyttelijät luovat intiimin suhteen katsojiin katsomalla ajoittain suoraan kameraan. Ylittämällä television diegesiksen he kiinnittävät huomattavan modernilla tavalla katsojan huomion esiintymisensä keinotekoisuuteen. Tässäkin on silti havaittavissa vaihtelua, joka ei johdu erilaisista näyttelemistyyleistä vaan tuotantokontekstien eroista. Koska *Hancock's Half Hour* kuvattiin studioyleisön edessä, Hancockilla oli mahdollisuus luoda suora suhde yleisöön. Hancock sai yleisöltään välitöntä vastakaikua (esimerkiksi naurua) ja kykeni jatkuvasti arvioimaan studioyleisön reaktioita, joten hän saattoi rytmittää esiintymisensä näiden reaktioiden mukaan. *Hancock's Half Hourissa* tämä näkyy rytmin ja ajoituksen tarkkuutena. Häyrisellä sitä vastoin ei ollut edessään elävää yleisöä. Koska Mainos-TV kuvasi *Kaveruksia* Yleisradion tiloissa ja tuotantoryhmän piti hyödyntää lyhyt studioaika mahdollisimman tehokkaasti, yleisön tuominen studioon ei ollut mahdollista. Siksi Häyrisen esiintymisessä on katkoja, ikään kuin hän odottaisi yleisön reaktioita. Katkot saavat jakson vaikuttamaan hieman hitaalta ja jäykältä.

Sekä *Hancock's Half Hourissa* että *Kaveruksissa* näkyy teatterin esityserinne, joskin eri tavoilla. Häyrinen ammensi teatteri- ja elokuvakomediasta, kun taas Hancockin suhde kameraan muistutti varieteeta, jossa olennaista on suoran siteen luominen yleisöön. Goddard kuvailee Hancockin erityistä huumorin lajia havainnoivaksi komediaksi todettaessaan, että ”kolmannen televisiosarjan loppuun mennessä *Hancock's Half Hourista* oli tullut havainnoinnin komediaa, johon katsojat saattoivat identifioitua ja jota he saattoivat pitää paitsi viihdyttävänä myös uskottavana” (Goddard 1991, 79).

Kasvonilmeisiin perustuvien koomikonkykyjensä ansiosta Hancock onnistui luomaan intiimin koomisen tyylin, joka sopi ihanteellisesti televisioon. Galton ja Simpson laativat käsikirjoituksensa Hancockia silmällä pitäen siten, että ne tarjosivat hänelle runsaasti tilaisuuksia ilmaista tunteiden kirjoa pelkillä kasvonilmeillä ja pienillä lihasten nykäyksillä. The Bedsitter -jaksossa Hancock ei itse asiassa tee muuta kuin reagoi ympäristöönsä. (Emt., 81–82.)

Yksin-jakson käsikirjoitus sitä vastoin paljastaa, miten Häyrinen pyrki räätälöimään jakson omia näyttelijäntaitojaan vastaavaksi: ensinnäkin hän muokkasi suomennettua alkuperäiskäsikirjoitusta ja toi siten esiin osuutensa esityksen kirjoittamisessa, ja toiseksi improvisoi kohtauksia kameran edessä.<sup>11</sup> Vaikka Suomessa tuotettiin sarjaa muokattujen käsikirjoitusten pohjalta, kävi pian ilmi, että brittiläiset käsikirjoitukset olivat Häyriselle ongelmallisia – jopa rajoittavia. Muutama vuosi *Kaverusten* päättymisen jälkeen Häyrinen saikin oman televisiosarjansa. Häyrisen vaimon Liisa Nevalaisen kirjoittamaa *Hanski*-nimistä tilannekomediaa esitettiin vuosina 1966–1973, ja sitä voidaan pitää yhtenä ensimmäisistä spin-off-sarjoista suomalaisen television historiassa.

*Hanskin* perusaineksia olivat klassiset väärinymmärrykset ja vastakainasettelut sekä farssin elementit (Annala 2006, 44–45). Koska sarjaa kirjoitettiin erityisesti Häyristä ja hänen koomikonkykyjään varten, *Hanskissa* oli enemmän farssia kuin Hancockille kirjoitettujen brittiläisten tekstien hienovaraista verbaalista näppäryyttä. *Hanskissa* sarjalle nimensä antanut sankari muuttui ilveilijäksi, joka esitti jokapäiväisen

elämän groteskissa valossa (Elfving 2004, 18–20). Brittiläinen alkuperäissarja muuttui siis suomalaisen adaptaation kautta aivan uudeksi paikallisesti tuotetuksi tilannekomediaksi. Esiintymistyyliin heijastunut muutos kertoo erityisten kansallisten komediatyylien lisäksi siitä, miten *Kaverukset* toimi transitionaalisenä tekstinä, jonka myötä yhden kulttuurin geneerinen muoto juurtui toiseen kulttuuriin. Hanskin performatiivista ”matkaa” jäljittämällä voidaan tehdä näkyväksi sitä, miten erityinen kansallinen kulttuuri sulauttaa itseensä ulkomaisia trendejä ja kääntää ne ainutlaatuisiksi paikalliseksi tuotteeksi, joka puolestaan haastaa tuontiohjelmat.

### ”Suomalaisuuden” ja ”brittiläisyyden” konstruktiot näyttämöllepanossa

Kuten edellä mainitsin, Hancockin näyttelimestyyli oli kiinteässä suhteessa tuotantoprosessiin – tiukasti rajattujen lähikuvien suosiminen sopi hyvin Hancockin taitoon hyödyntää koomisia kasvoniilmeitä ja puhetapoja. Tuotannolliset erot näkyvät sarjassa muutenkin, sillä suomalainen tuotanto ei aivan yltänyt brittiläisten standardien tasolle. Esimerkiksi kameratyöskentely ja editointi ovat *Hancock’s Half Hourissa* huomattavasti kehittyneempiä kuin *Kaveruksissa*. The Bedsitter-jakso sisältää viisi kohtausta, kun taas Yksin-jaksossa on vain kaksi. Näiden väliin sijoittuu mainoskatko. *Hancock’s Half Hourissa* käytetään monipuolisesti lähi- ja kokokuvia, erilaisia rajauksia (ensimmäinen kohtaus avautuu ja sulkeutuu vinoneliönä), häivytyksiä, grafiikkaa ja leikkauksia. Sarjassa jopa kehiteltiin tarkempaa juonenkuljetus-, leikkaus- ja kameratekniikkaa kuin brittiläisissä televisiokomedioissa oli aiemmin nähty (Goddard 1991, 78). Yksin-jaksossa suomalaisen televisiotuotannon nuoruus näkyy komedian melko hitaana etenemisellä: kamera seuraa Häyristä zoomaten silloin tällöin lähemmäs tai kauemmas, mutta leikkauksia on vain vähän. *Hancock’s Half Hour* alkaa tapahtumapaikkaa esittelevillä ulkokuvilla Lontoon katoista, yhdestä kadusta ja sen jälkeen hieman rapistuneen historiallisen talon sisäänkäynnistä. Näillä avauskuvilla komedia sijoitetaan tiettyyn esikaupunkiympäristöön siihen liittyvine luokka- ja sosiaalisine pyrkimyksineen. *Kaverukset*-jakso alkaa samanlaisella sisäkuvalla kuin The Bedsitter-jakson toinen kohtaus, mutta ulkokuvia *Kaveruksissa* ei näy. Vain ikkuna, josta avautuu näkymä yli Helsingin, liittyy ohjelman todelliseen maailmaan. Esittelykuvien puuttuminen suomalaisesta tuotannosta johtuu toki lähinnä rajallisista tuotantoresursseista, mutta sitä voi lukea myös symptomaattisesti vihjeenä sosiaalisen aseman pienemmästä merkityksestä. 1960-luvun alussa Suomesta saattoi hyvinkin puhua Britanniaan tai Ranskaan vertautuvana luokkakayhteiskuntana, mutta suomalaisilla on ollut tapana väheksyä kulutukseen ja elämäntyyliin liittyvien erojen merkitystä (Tolonen 2008, 9). Luokkaan liittyvät pyrkimykset eivät siten näyttele keskeistä roolia suomalaisessa adaptaatiossa.

Avauskohtauksen jälkeen molempien jaksojen sisätilat näyttävät hämmästyttävän samanlaisilta. Vaikka Mainos-TV:n ohjaaja ei saanut sarjan kuvakäsikirjoituksia tai valokuvia, sisätilojen lavastukset ovat



hyvin samantapaisia. *Kaveruksissa* Hanskin asunto muodostuu oikealla sijaitsevasta olohuoneesta, keskellä olevasta keittokomerosta ja vasemmalla olevasta alkovista, jossa on kaksi sänkyä. Hancockilla puolestaan on olohuone ja keittokomero (oikealla). Hanskin asunto vaikuttaa suuremmalta kuin Hancockin, mutta *Hancock's Half Hourissa* sisätilat ulottuvat äärimmäisenä vasemmalla sijaitsevaan käytävätilaan. Hanski sitä vastoin ei poistu asunnostaan tai edes aukaise ovea – tämäkin johtuu epäilemättä rajoitetusta studiotilasta. Molemmat olohuoneet on sisustettu pöydillä ja tuoleilla, mutta Hanskilla on lisäksi sohva ja kaksi nojatuolia, kirjahylly sekä kirjoituspöytä. Näkyvin keino rakentaa kulttuurista läheisyyttä liittyy huonekalujen tyyliin. Hancockilla on tummia barokkityylisiä pöytiä ja tuoleja, jotka muodostavat voimakkaan vastakohtan Hanskin moderneille ja funktionaalisille, tyyppillistä skandinaavista (ja suomalaista) sodanjälkeistä muotoilua edustaville huonekaluille. Hanskilla ei kuitenkaan ole tunnettuja suomalaisia design-huonekaluja, vain massatuotettuja kalusteita 1940- ja 1950-luvuilta. Tyyli on hieman vanhanaikainen ja kertoo Hanskin kyvyttömyydestä seurata aikaansa. Hancockin huonekalut sen sijaan vihaavat hänen sosiaalisista pyrkimyksistään – tyylihuonekalut (vaikkakin kohtuuhintaisena uustuotantona) kertovat hänen halustaan kiivetä yhteiskunnassa ylöspäin. Suomalainen versio taas keskittyy paljon vähemmän yhteiskuntaluokkiin liittyvään haaveiluun.



Hancockin asunto.

Sodanjälkeistä skandinaavista muotoilua on pidetty Suomessa keinoena integroitua läntiseen kulttuuriin itäisen blokin sijaan (Kalha 2005, 78, 83). Jälleenrakennuskaudella Suomea tehtiin ulkomailla tunnetuksi nimenomaan suomalaisen muotoilun avulla. Samalla erottauduttiin Itä-Euroopan kommunistisista maista. Tämä muotoilusuuntaus edusti tyylillisesti herkkyyttä, puhtautta ja vaatimattomuutta (emt.) ja teki useista suomalaisista muotoilijoista, kuten Kaj Franckista, Timo Sarpnevasta ja Tapio Wirkkalasta, 1950-luvulla kansainvälisesti tunnettuja nimiä. Vaikka Hanskilla ei olekaan design-huonekaluja, asunnon sisätilat kulttuurisine artefakteineen heijastavat käsitystä suomalai-

sesta muotoilusta ja kertovat jotain olennaista suomalaiskansallisesta kulttuurista. Juuri suomalaisen muotoilun poliittisen historian takia kotimaiset katsojat todennäköisesti identifioivat *Kaverukset*-sarjan osaksi modernia suomalaista yhteiskuntaa ja kulttuuria.

### Identifikaation paikat dialogissa

Eräs kaikkein tärkeimmistä ja ilmeisimmistä erityisen suomalaisen diskurssin tuottamisen paikoista on *Kaverukset*-sarjan kieli. Kuten muissakin moderneissa kansallisvaltioissa, käsitys kansallista yhtenäisyyttä tuottavasta kielestä liittyi ajatukseen Suomesta kansallisvaltiona (Jokinen & Saaristo 2006, 37). Kun suomalaiset televisiölähteykset alkoivat 1950-luvun puolivälissä, huomattava osa esitetystä materiaalista oli ulkomaista alkuperää. Useimmat näistä ohjelmista tulivat johtavista englanninkielisistä televisiomaista, Iso-Britanniasta ja Yhdysvalloista. Ohjelmien dubbaus ei missään vaiheessa juurtunut suomalaiseen televisiokulttuuriin, joten englannin kieli on säilynyt ulkomaisten ohjelmien tunnusmerkkinä, siinä missä kotimaiset tuotannot erottautuvat muista suomen kielen avulla. *Kaverusten* katselijat tunnistivat ohjelman kotimaiseksi myös suomalaisista alkuteksteistä. Ohjelma tuntui siis heti yleisöstä kulttuurisesti läheiseltä.

Kielen lisäksi sarja tarjosi katsojilleen kahdenlaisia identifikaation paikkoja: muista kulttuureista erottautumista ja kansallisten symbolien käyttöä. Näitä molempia voidaan ajatella tekstuaalisina ideologioina. ”Meidän” ja ”muiden” määrittelyt ovat keskeisiä kansallisen identiteetin rakennusaineita. Tämä erottelu ei tuota ainoastaan kahta erillistä ihmisryhmää vaan myös kaksi erilaista asenteiden ja näkökulmien joukkoa. Zygmunt Baumanin mukaan ”meidän” parissa yksilö voi tuntea olonsa turvallisiksi ja kotoisaksi, kun taas ”he” muodostavat joukon, johon ei joko voida tai haluta kuulua (Bauman 1990, 40). Historiallisten ja poliittisten syiden takia suomalaiset ovat määritelleet itseään naapureidensa, venäläisten ja ruotsalaisten, avulla. Suomalaisen identiteetin rakentaminen on siten perustunut sen varaan, mitä suomalaiset eivät ole: he eivät ole venäläisiä eivätkä ruotsalaisia (Harle & Moisio 2000, 56–57). Vaikka suhde Ruotsiin on ollut ihailun ja kunnioituksen värittämää, on asenteita muovannut myös hallitsijan ja alamaisen välinen suhde (emt., 91–92). Erottautuminen ja erityisesti suomalaisten asenteet ruotsalaisia kohtaan käyvät selvästi ilmi *Kaverusten* kohtauksessa, jossa Hanski etsii voidetta. Hän löytää sinikeltaisia pillereitä ja toteaa: ”Sinikeltaisia pillereitä. Nämä on varmasti hyviä. Ainahan sinikeltaiset ovat mielestään parempia kuin muut.” Hanski löytää myös sinivalkoisia pillereitä, joita hän kutsuu ”kansallispillereiksi”. Hanski muistelee, että pillerit on määrätty allergian hoitoon – ja rahapulaan – joten hän nimittää sinivalkoisia tabletteja ”hallituksen saneerauspillereiksi”. Yksin-jakson esittämisen aikaan Suomessa oli taloudellinen taantuma. Hallitus oli liberalisoinut liiketoimintakäytäntöjä Suomen liittyessä vuonna 1961 EFTA:n (Euroopan vapaakauppajärjestön) liitännäisjäseneksi. Toimenpide oli johtanut kilpailukyvyyn heikkenemiseen ja taantumaan. (Hjerpe 1989, 49.) Laskusuhdanteen nujertamiseksi hallitus käynnisti saneerausohjelman. Tähän kansalliseen kriisiin Hanski viittaa irvaillessaan

hallituksen toimenpiteitä; Hanskin pilkan kohteeksi joutuu hallitus, joka näyttää tarjoavan taantumaan lääkkeeksi vain pieniä pillereitä.

Ruotsalaiset sen sijaan esitetään ihailtavina, joskin hiukan ironiseen sävyyn. Hanski pitää heitä arrogantteina, ja hänen käsityksensä ruotsalaisista vihjaa osaltaan Suomen historiaan osana Ruotsia. Samalla se viittaa myös Suomen ruotsinkieliseen väestönosaan, josta käytetään usein ivallista nimitystä "svenskatalande bättre folk". Suomen ja Ruotsin ikaikainen suhde avaa siten monia tapoja tulkita vitsiä, mutta jokaiseen merkitykseen sisältyy samanlainen alistuva asenne ruotsinkielisiä kohtaan.

Erotaessaan "meidät" "heistä" Hanski viittaa Suomen ja Ruotsin lippuihin. Liput, kartat, tarinat, uutiset ja muut jaetut kuvat ja symbolit näyttävät keskeistä roolia niin poliittisen yhteisön rakentamisessa kuin sen ylläpitämisessäkin (Jokinen & Saaristo 2006, 31). Myös ruoista ja juomista voi tulla kansallisia symboleita, erityisesti kulttuuristen rituaalien ja sosiaalisen rytmin kontekstissa (Halonen 2005, 126). Sekä Britannialla että Suomella on omat "kansallisuomansa", jotka esitellään The Bedsitter- ja Yksin-jaksoissa. Laitettuaan voita arkaan huuleensa Hancock yrittää puhua nuolaisematta voita vahingossa pois. Hän ilveilee peilin edessä ja artikuloi huolellisesti haluavansa kupillisen teetä. Tee, ja erityisesti iltapäivätee, on pitkään nähty tärkeänä brittiläisyyden symbolina ja osana brittiläisen seuraelämän järjestystä. Suomessa kahvia pidetään brittiläiseen teehen vertautuvana kansallisjuomana, joten luonnollisesti Hanski haluaa kahvia.

Ehkäpä tunnistettavin brittiläisyyden symboli on kuitenkin monarkia. Hancock käyttää The Prince William for men -partavettä. (*Kaveruksista* tämä kohtaus on jätetty pois.) Toisaalta Hanski vitsailee Suomen hallituksesta ja maalaisliitosta, tuon ajan johtavasta puolueesta. Hanskin ironinen asenne hallitusta ja sen saneerausohjelmaa kohtaan heijastaa vanhoja tarinoita suomalaisten vastahakoisuudesta (ulkomaisia) auktoriteetteja kohtaan. Vaikka tarinoista löytyykin vastaavuuksia todellisten historian tapahtumien kanssa, ne ovat tulleet osaksi suomalaisuuden rakentamista nimenomaan kirjallisuuden kautta. Tarinaa toistavista teoksista, kuten *Seitsemästä veljeksestä* ja *Tuntemattomasta sotilaasta* on siten tullut tärkeitä kansallisia tekstejä.

Ensimmäiseksi esimerkiksi Hanskin epäkunnioittavasta suhtautumisesta auktoriteetteihin käy hänen vitsinsä hallituksen "saneerauspillereistä", mutta kohtauksesta, jossa hän polttaa huulensa, löytyy toinenkin merkittävä repliikki. Levittäessään voita huuleensa kipua lievittämään Hanski toteaa sen olevan "vanha hyvä maalaisliittolainen konsti". Vaikka Hancock käyttää samaa parannuskeinoa, voista tulee suomalaisessa kontekstissa enemmän kuin vain lääke palovammaan – voi näyttäytyä kansallisena viittauksena suomalaiseen maatalouspolitiikkaan. 1950- ja 1960-luvuilla elintarvikkeiden kotimainen tuotanto ylitti kysynnän, ja termi "voivuori" syntyi kuvaamaan ylituotannon ongelmia. Hallituksen yritykset viedä ylimääräistä voita ulkomaille herättivät kansalaisissa närkästystä. (Alasuutari 1996, 48–49.) Konteksti siis lisää merkittävän kansallisen merkityskerroksen Hanskin "voi parannuskeinona" -analogiaan.

Kuten nämä esimerkit osoittavat, alkuperäiskäsikirjoitusta on muokattu ja lokalisoitu lisäämällä siihen kansallisia viittauksia. Viittaukset

Suomen hallitukseen, puoluepolitiikkaan, valtiontalouteen ja muihin valtionhallinnon alueisiin rakentavat kulttuurisen läheisyyden tunnetta ja puhuttelevat suomalaisia erityisillä suomalaisilla teemoilla. Adaptaatio luo siten kytköksen ulkomaisen televisiosarjan ja suomalaisen identiteetin välille.

## Intertekstuaaliset viittaukset kulttuurisen läheisyyden tuottajina

Sekä *Hancock's Half Hour* että *Kaverukset* hyödyntävät intertekstuaalisia viittauksia tuottaessaan kulttuurista läheisyyttä: viittaukset kohdistuvat kirjallisuuteen, elokuvaan ja televisioon. Molemmissa sarjoissa tarkastellaan myös sitä, miten kansakunta määrittelee itseään asettamalla tiettyjä kulttuurisia artefakteja etusijalle ja miten kansalaiset suhtautuvat tähän itsemäärittelyyn. Molempien jaksujen alussa näkyy sohvapöydälle huolellisesti aseteltuja teoreettisia kirjoja – Hancockilla on Karl Marxin ja Franz Kafkan teokset, Hanskilla David Harold Finkin *Hermojen hallinta* sekä Marxin *Pääoma*. Haastavat ja älylliset nimikkeet valottavat hahmojen sosiaalisia pyrkimyksiä ja kulttuurisia arvoja: molemmat haluavat kuulua kulttuuriseen, lukevaan eliittiin. Mainittujen teoksien omistaminen paljastaa sarjojen sankarien sosiaaliset päämäärät. Myös Goddard viittaa tähän kuvaillessaan Hancockia ”nuhjuiseksi, yhteiskuntaan sopeutumattomaksi muka-intellektuelliksi” (Goddard 1991, 79). Esimerkiksi Hancockin yritys lukea Bertrand Russellin teosta ei kestä kauaa, vaan pian hän syvenyy *Lady Don't Fall Backwards* -nimiseen kovaksikeitettyyn dekkariin, jonka päähenkilönä on Johnny Oxford. (Keksityn kirjan on kirjoittanut Galtonin ja Simpsonin luoma hahmo nimeltä Darcy Sarto.)<sup>12</sup> Kohtauksen huvittavuus piilee siinä, että Russellin kirjan tapaisilla teoksilla nähdään olevan tietystä kansallisesta kontekstista korkea kulttuurinen status, vaikka ne menevätkin yli Hancockin ja Hanskin ymmärryksen.

Sarjassa viitataan myös muihin populaarikulttuurin ilmiöihin – televisio-ohjelmiin, suosittuihin näyttelijöihin ja elokuvatähtiin. Hancockille ja Hanskille nämä ovat tutumpia kuin teoreettiset työt, joten kulttuurinen läheisyys kääntyy tässä vitsissä pääsyksi yhteisen, jaetun kulttuurin äärelle. Kun Hancock etsii voidetta, hän toteaa, että lääkekaapin sisältö ”riittäisi kahden viikon tarpeisiin *Emergency – Ward 10:ssä*”. *Emergency – Ward 10* (1957–1967) oli ensimmäinen brittiläinen sairaalaan sijoittuva saippuasarja ja yksi ITV:n suosituimmista ohjelmista (Cooke 2001, 31). Koska sarja oli niin katsottu, Galton ja Simpson saattoivat luottaa siihen, että katsojat tunnistaisivat viittauksen, mutta sama viittaus ei tietenkään olisi toiminut Suomen kontekstissa. Vaikka genre oli suomalaisillekin televisionkatsojille tuttu, *Emergency – Ward 10*:ä ei ole koskaan esitetty Suomessa. Suomalaisessa käsikirjoituksessa *Emergency – Ward 10* on siten korvattu Marian sairaalalla. Vitsin kärki muuttui edelleen sarjassa, jossa Hanski toteaa, että ”täällähän on tavaraa niin, että tällä voisi pitää sairaalan poliklinikan käynnissä kaksi päivää”. Tällä muutoksella Häyrinen varmisti, että myös Helsingin ulkopuolella asuvat katsojat ymmärtäisivät vitsin.

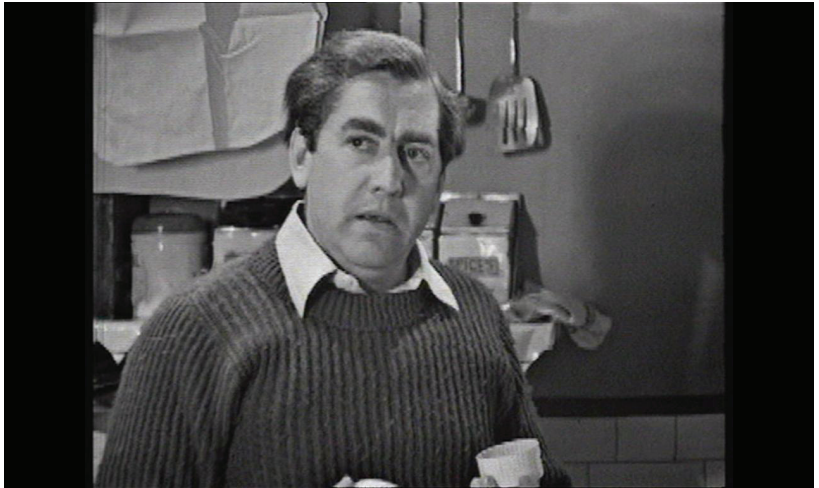
<sup>12</sup> The Thrilling Detective: [www.thrillingdetective.com/eyes/oxford.html](http://www.thrillingdetective.com/eyes/oxford.html) (linkki tarkistettu 20.8.2010); Ray Galton & Alan Simpson Official Website: [www.galtonandsimpson.com](http://www.galtonandsimpson.com) (linkki tarkistettu 20.8.2010).

<sup>13</sup> Laulua ei kuultu elokuvassa, mutta se nousi kuitenkin hittilistojen kärkeen. Sellersin lääkärihahmoa koskevista huomioista kiitos kuuluu Janet McCabellen.

<sup>14</sup> *Radiokuuntelija-TV* 37/1962, "Ben Casey".

<sup>15</sup> The Charlie Chaplin Official Website: The Music of Modern Times: [www.charliechaplin.com/en/categories/7-music/articles/132-The-Music-of-Modern-Times](http://www.charliechaplin.com/en/categories/7-music/articles/132-The-Music-of-Modern-Times) (linkki tarkistettu 17.8.2010).

<sup>16</sup> *Nyky aika* esitettiin ensimmäisen kerran TV2:ssa 14.9.1982; *Diktaattori* esitettiin ensimmäisen kerran TV2:ssa 10.10.1982).



Hancock etsii voidetta mutta löytääkin pillereitä.

Kun Hancock muistelee saaneensa pillerit Peter Sellers -nimiseltä lääkäriltä, hän viittaa kuuluisaan brittikoomikkoon. (Vitsi pohjautui mahdollisesti Sellersin rooliin intialaisena lääkärinä vuoden 1960 elokuvassa *The Millionairess*, jossa hänen vastanäyttelijänään oli Sophia Loren. Samana vuonna Sellersin ja Lorenin levyttämä *Goodness Gracious Me* nousi hitiksi. Sekä elokuvaa että levytystä levitettiin tuohon aikaan.)<sup>13</sup> Suomalaisessa versiossa Hanski arvelee, että pillerit oli määrännyt hänelle "Ben Casey vissiin". *Ben Casey* (1961–1966) oli yhdysvaltalainen vastine *Emergency – Ward 10* -sarjalle, ja sitä oli esitetty Mainos-TV:ssä vuodesta 1962 lähtien.<sup>14</sup> Hanski viittaa toisenkin kerran Mainos-TV:n ohjelmiin lukiessaan sanomalehden televisio-ohjelmisivua. Huomattessaan, että Mainos-TV:ssä on menossa *Highway Patrol* (1955–1959), yhdysvaltalainen poliisisarja, hän imitoi Broderick Crawfordia sarjan päähenkilön, poliisipäällikkö Dan Mathewsin roolissa. Lopulta Hanski päättää olla avaamatta televisiota. Tätä matkimista ei kuitenkaan voida pitää vain yhtiön ohjelmiston mainoksena – Hanskihan päättää olla katsomatta sarjaa – vaan kyse on kulttuurisesta läheisyydestä ja huumorin luomisesta yhteisten viittauskohteiden kulttuurisen varannon avulla. Samalla kyse voi kuitenkin olla myös kulttuurisen kolonisaation suomalaisesta kokemisesta.

Jakson alkupuolella Hanski imitoi Charlie Chaplinin kulkurihahmoa ja hyräilee Léo Daniderffin Titina-laulua<sup>15</sup> Chaplinin elokuvasta *Nyky aika* (1936). Myöhemmin, kun Hanski kampa hiuksiaan, hän laittaa kasvoilleen tekoviikset, karjuu saksankielisiä sanoja ja esittää natsitervehdyksen. Tämä on tulkittava Hitlerin imitoinnin sijaan Chaplinin *Diktaattori*-elokuvassa (1940) parodioiman Hitlerin matkimiseksi. Esityksensä lopuksi Hanski nimittäin vinkuu ja ilveilee osoittaen siten Hitleriä esittävän Chaplin-hahmonsa naurettavuuden. Hanskin sketsit perustuivat vahvasti Chaplinin ja hänen elokuviensa jatkuvalla suosiolle 1960-luvun suomalaisessa populaarikulttuurissa. *Nyky aika* sai ensi-iltansa Suomessa vuonna 1936 ja *Diktaattori* vuonna 1950, mutta kumpaakaan elokuvaa ei ollut esitetty televisiossa ennen tätä *Kaverusten* jaksoa.<sup>16</sup> Chaplinin elokuvia oli kuitenkin nähty Suomessa 1910-luvulta

lähtien, ja ne olivat osoittautuneet erittäin suosituiksi. Jopa kriitikot, jotka aluksi halveksivat Chaplinin elokuvia, tarkensivat vähitellen näkemyksiään ja alkoivat pitää häntä taiteilijana (Seppälä 2009). Onkin perusteltua olettaa, että 1960-luvulle tultaessa Chaplinin tuotanto oli tullut suomalaisille televisionkatsojille tutuksi.

Huomionarvoista näissä *Kaverusten* intertekstuaalisissa viittauksissa on se, että lähestulkoon kaikki viitattut televisiosarjat, elokuvat ja kirjat ovat ulkomaisia, lähinnä amerikkalaisia. Hancock sitä vastoin keskittyy brittiläisiin televisio-ohjelmiin, näyttelijöihin ja kirjailijoihin. Vain loikoillessaan sohvalla Hanski laulaa muutaman säkeen vanhasta suomalaisesta kansanlaulusta *Korholan komiassa talossa*. Tämän kaltaiset pienet yksityiskohdat korostavat ”arkisuuden” merkitystä kulttuurisen läheisyyden rakentamisessa. Sosiologi Eric Allardtin mukaan suomalainen yleisradiotoiminta oli vielä 1960-luvulla voimakkaasti yhtenäiskulttuuria luovaa (Allardt 1989, 193), mutta tämä ulkomaisten ja kotimaisten populaarikulttuuriviittausten yhdistäminen samoin kuin Hanskin itsetietoinen viittausten käyttö paljastavat Yksin-jaksossa, että kulttuurinen läheisyys rakentuu paljon oletettua monimutkaisemmin.

Koska Suomessa oli vuonna 1963 vain yksi (lähes) valtakunnallinen televisiokanava, yleisö ei ollut pirstaloitunut samaan tapaan kuin nykyisessä monikanavaisessa televisioympäristössä. Tietyt tapahtumat ja speaktaakkelit saattoivat kerätä television ääreen koko katsojakunnan tuottaen siten yhteisiä kansallisia kokemuksia. Yhdysvaltalaiset sarjat, kuten *Ben Casey* ja *Highway Patrol*, olivat Suomessa erittäin suosittuja ja osoittavat, miten tärkeä rooli näillä ulkomaisilla elementeillä oli kansallisen kulttuurielämän tuottamisessa. Hanskihan olisi voinut valita viittauksiinsa myös suomalaisia televisio-ohjelmia ja näyttelijöitä. Sen sijaan hän teki viittauksillaan, imitoinneillaan ja lauluillaan näkyväksi joukon sekä ulkomaisia että kotimaisia arkisuudesta kertovia merkitsijöitä.<sup>17</sup>

Toisaalta tällaiset viittaukset yhdysvaltaisten elementtien arkisuuteen suomalaisessa kulttuurissa voi samaan aikaan nähdä kritiikkinä ”amerikanisaatiota” kohtaan. Sodanjälkeisessä Suomessa Yhdysvallat omaksuttiin nopeasti modernisaation mallimaaksi. Amerikkalaiset lehdet, elokuvat, televisio-ohjelmat, musiikkiesitykset ja kulutustavarat antoivat suomalaisille esimakua amerikkalaisesta elämäntavasta. (Alaketola-Tuominen 1989.) Suomea on sanottu Euroopan amerikkalaisimmaksi maaksi, mutta 1960-luvun loppupuolella amerikkalaistumiskehitys alkoi kohdata enenevää kritiikkiä ja paheksuntaa. Siten yhdysvaltalaiseen kulttuuriin kohdistuvien viittausten suuren määrän voi tulkita osoittavan näiden viittausten arkisuutta kriittisessä mielessä.

## Uuden lajityypin harjoittelua

Tässä artikkelissa olen tarkastellut suomalaisen adaptaation tuottamista tyypillisestä brittiläisestä televisiosarjasta. Olen esittänyt, että jopa globaalin formaattikaupan aikana kansallinen kulttuuri säilyy avainasemassa, mutta menestyäkseen paikallisen version täytyy

<sup>17</sup> Amerikkalaisten vaikutusten roolista suomalaisen televisio-mainonnan kehityksessä ks. Kortti 2003.

tuottaa katsojilleen kulttuurisen läheisyyden tuntua. *Kaverukset* tarjoaa esimerkin varhaisesta ohjelma-adaptaatiosta ja valottaa suomalaisen televisiotoiminnan kehitystä. Lisäksi sarja esittelee konkreettisia tapoja rakentaa kulttuurisen läheisyyden tuntua. Monia *Kaveruksiin* tehtyjä muutoksia voidaan selittää tuotantokontekstien erilaisuudella, mutta Yksin-jakson käsikirjoituksessa on myös useita kohtia, joihin oli tarkoituksellisesti lisätty viittauksia suomalaisuuteen. Kansallisen todellisuuden tunnun tuottaminen katsojille suomalaisten lavasteiden sekä kansallista ja kulttuurista identiteettiä representoivien suomalaisuuden kuvien ja symbolien avulla muokkasi adaptaatiota perustavaa laatua olevalla tavalla. Intertekstuaaliset viittaukset paljastavat toisenkin merkitysten tason. Jaksoa ”suomalaistettiin” lisäämällä viittauksia ulkomaisiin, yleisön tuntemiin kulttuurituotteisiin. Rakentaessaan kulttuurisen läheisyyden tuntua suomalainen koomikko liikkui paikallisten ja globaalien tasojen välillä ja johdatteli yleisöä monimutkaiseen kansallisten ja kansainvälisten merkitysten verkkoon.

Korkeista katsojaluvuista huolimatta *Kaverukset* oli tuotannossa vain kaksi vuotta (lisäksi jaksoja nähtiin uusintoina vuonna 1965). Hannes Häyrinen saattoi yksinkertaisesti esittää itseään, mutta siitä huolimatta alkuperäiset käsikirjoitukset eivät sopineet erityisen hyvin hänen fyysiseen esiintymistyyliinsä. Kaikista geneerisistä muodoista huumori edellyttää eniten kulttuurista läheisyyttä toimiakseen ja tuottaakseen yhteistä naurua. Vitsinkertojan ja kuuntelijan välinen intiimi suhde – samat huolenaiheet, ahdistukset, turhaumat – perustuu läheisyydelle. Tämä ”jutussa mukana olemisen” edellytys selittää, miksi jotkut koomikot eivät onnistu ylittämään kansallisia ja kulttuurisia rajoja.

Hanskin hahmon elämän jatkuminen spin-off-sarjassa osoittaa kuitenkin, että sarja antoi impulssin tilannekomedialle, jonka suomalainen käsikirjoittaja kirjoitti erityisesti suomalaisille näyttelijöille ja suomalaiselle yleisölle turvautumatta ulkopuolisiin vaikutteisiin. Siten ulkomailta tuotuihin käsikirjoituksiin perustuva television komediasarja voi olla sekä paikalliselle televisioyhtiölle että yleisölle keino tutustua uuteen genreen. *Kaveruksia* voi tässä kontekstissa pitää transitionaalisena kansallisena tekstinä. Sarja tarjosi televisiotuottajille mahdollisuuden oppia televisiokomedian tekemistä ja valmisteli suomalaista yleisöä uuteen genreen. Tämän ”harjoituksen” jälkeen suomalaisessa televisiokulttuurissa oltiin valmiita samaan teemaan pohjautuvaan kotimaiseen tilannekomediaan. Avoimeksi jää kuitenkin kysymys siitä, oliko tämä spin-off todella yleisölle tutumpi, realistisempi ja ehkä hauskempi kuin *Kaverukset*.

## Lähteet

### Televisio-ohjelmat:

*Hancock's Half Hour*, jakso nimeltä *The Bedsitter*, *The Best of Hancock* -DVD, BBC.

*Kaverukset*, jakso nimeltä *Yksin*, MTV:n ohjelma-arkisto.

### Arkistoaineisto:

*Kaverukset*, Yksin-jakson käsikirjoitus, *Kaverukset*.

## Muut lähteet:

Jouko Castrénin haastattelu puhelimitse 12.5.2008.

Jouko Castrénin haastattelu sähköpostitse 7.10.2008.

*Radiokuuntelija-TV* 1/1962, 37/1962, 45/1963, 47/1963, 49/1963, 51/1963.

## Kirjallisuus

Alaketola-Tuominen, Marja (1989) *Jokapojan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuuri-vaikutteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen*. Helsinki: Gaudeamus.

Alasuutari, Pertti (1999) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.

Allardt, Eric (1989) Yhteiskuntamuoto ja yleisradiotoiminta. Teoksessa Kalle Heikkinen (toim.) *Elämää kuvavirrassa. Televisio suomalaisissa elämäntavoissa*. Helsinki: Tammi.

Annala, Jukka (2006) *Toopelivisio*. Helsinki: Teos.

Barker, Chris (1999) *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press.

Bauman, Zygmunt (1990) *Thinking Sociologically*. Oxford: Blackwell.

Bielby, Denise B. & Harrington, C. Lee (2008) *Global TV: Exporting Television and Culture in the World Market*. New York: New York University Press.

Cooke, Lez (2003) *British Television Drama. A History*. London: bfi Publishing.

Dhoest, Alexander (2007) The National Everyday in Contemporary European Television Fiction: the Flemish Case. *Critical Studies in Television* 2:2, 60–76.

Elfving, Sari (2004) Koko kansan Hanski ja televisioviihdyttäjän epäilyttävä kunnia. *Filmihullu* 3/2004, 18–20.

Goddard, Peter (1991) *Hancock's Half Hour: A Watershed in British Television Comedy*. Teoksessa John Corner (toim.) *Popular Television in Britain: Studies in Cultural History*. London: bfi Publishing.

Halonen, Tero (2005) Kahvipöydän äärellä. Teoksessa Tero Halonen & Laura Aro (toim.) *Suomalaisten symbolit*. Jyväskylä: Atena.

Hanski, Pentti (1964) *Näkökohtia televisiomainonnan merkityksestä*. Oy Mainos-TV-Reklam Ab.

Harle, Vilho & Moisio, Sami (2000) *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Tampere: Vastapaino.

Havens, Timothy (1999) *Global Television Marketplace*. London: bfi Publishing.

Hjerppe, Riitta (1989) *The Finnish economy 1860–1985: growth and structural change. Suomen talous 1860–1985: kasvu ja rakennemuutos*. Helsinki: Government Printing Centre.

Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo (2006) *Suomalainen yhteiskunta*. Helsinki: WSOY.

Kalha, Harri (2005) Materiaaliin puristettu Kansa – Finnish designin sankaritarina. Teoksessa Tero Halonen & Laura Aro (toim.) *Suomalaisten symbolit*. Jyväskylä: Atena.

Kortti, Jukka (2003) Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta. Helsinki: SKS.

Lippert, Bianca (2008) The 'Bettyer' Way to Success. *Critical Studies in Television*, 3:2, 19–39.

Moran, Albert (1998) *Copycat Television. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. Luton: University of Luton Press.

Moran, Albert & Malbon, Justin (2006) *Understanding the Global TV Format*. Bristol: Intellect Books.



Oren, Tasha & Shahaf, Sharon (2010) (toim.) *Global Television Formats: Circulating Culture, Producing Identity*. London: Routledge.

Peltonen, Matti (1998) Maisema ja kieli suomalaisuuskäsityksen perusaineksina. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa*. Tampere: Vastapaino.

Seppälä, Jaakko (2009) "Filmi-ilveilijästä taiteilijaksi": Charles Chaplinin vastaanotto 1920-luvun taitteen Suomessa. *Lähikuva* 22:1, 55 – 77.

Straubhaar, Joseph D. (2007) *World Television. From Global to Local*. Los Angeles: Sage Publications.

Tolonen, Tarja (2008) Yhteiskuntaluokka – menneisyyden dinosauruksen kolinaa? Teoksessa Tarja Tolonen (toim.) *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Vastapaino: Tampere.