

Heidi Keinonen

”TÄMÄ EI OLE TOSI-TV:TÄ, TÄMÄ ON TOTTA” Geneerinen neuvottelu *Iholla*-sarjassa

Erilaiset todellisuustelevision muodot ovat viime vuosina tuottaneet murtumia television genrejärjestelmään. Iholla-sarja on esimerkki genrehybridistä, jossa yhdistyvät todellisuustelevision ja televisiodokumentin lajityypilliset piirteet. Artikkelissa tartutaan esimerkisarjan avulla televisiotutkimuksen ajankohtaiseen kysymykseen: millaisia geneerisiä neuvotteluja tällaiseen televisio-ohjelmaan kytkeytyy. Vastaan tähän kysymykseen analysoimalla sekä itse sarjaa että siihen liittyvää markkinointimateriaalia. Hyödynnän tutkimuksellisia käsitteitä myös televisuaalisia moodeja, kuten dokumentaarisuutta, jotka näkemykseni mukaan tarjoavat genrejärjestelmää paremman välineen hybridiluonteisten ohjelmien analyysiin. Lopuksi pohdin lyhyesti laadun käsitettä.

Maaliskuussa 2012 Sub-televisiokanavalla alkoi uusi ohjelmasarja nimeltä *Iholla*. Sarjassa kuudelle suomalaisnaiselle annetaan videokaamerat, joilla he kuvaavat omaa elämäänsä kuuden kuukauden ajan. Kuvausprosessin aikana naiset käyvät läpi erilaisia elämänmuutoksia, joihin liittyy usein syvällistäkin itsetutkiskelua. Sarjan jaksot koostetaan lähes yksinomaan naisten itse kuvaamasta materiaalista. Tästä rakentuu ohjelmaan vahva autenttisuuden ja toden esittämisen tuntu, jota vahvistetaan edelleen sarjan markkinoinnissa. Naisten tuottaman kuvamateriaalin autenttisuus rajautuu kuitenkin ohjelmaformaatin tarjoamiin kehyksiin, sillä kotimaisena sarjana mainostettu *Iholla* perustuu israelilaiseen *Connected*-formaattiin. Ohjelmaformaatti ja lupaukset ”toden” esittämisestä luovat sarjalle kytköstä todellisuustelevision, mutta samaan aikaan tällaista geneeristä kategorisointia selvästi vältellään. Katsojien genreen liittyviä odotuksia ohjataan pikemminkin dokumentin suuntaan niin laadun tuntua rakentavan tuotannon kuin

ohjelman geneerisen sijoittelun avulla.

Iholla avaa useita kiinnostavia näkökulmia 2000-luvun televisiotutkimuksen ja erityisesti formaattitutkimuksen keskeisiin teemoihin. Tämä artikkeli keskittyy kuitenkin kysymykseen genrestä. Genre ymmärretään tässä kulttuuriseksi käytännöksi, joka rakentuu sekä televisiotekstien että tuotannon ja vastaanoton sisältämistä geneerisistä määrittelyistä. Genrekategoriat ovat siten jatkuvan kulttuurisen neuvottelun kohteena. Tarkastelen tässä sitä, millaisia geneerisiä neuvotteluja *Iholla*-sarjaan ja siihen liittyvään markkinointimateriaaliin sisältyy. Todellisuustelevision tulon myötä asian ja viihteen, faktan ja fiktion rajat ovat hälventyneet ennen näkemättömällä tahdilla, ja erilaisten genrehybridien määrä on kasvanut. *Iholla* on esimerkki genrehybridistä, jossa yhdistyvät todellisuustelevision ja televisiodokumentin lajityypilliset piirteet. Samaa ohjelmatyyppejä edustavat esimerkiksi YLE:n *Toisenlaiset frendit* (2010–2013), *Kandit* (2013) ja *Paluumuuttajat* (2012), joista käytetään nimitystä reality-dokumentti. Reality-dokumentti ei kuitenkaan ole vakiintunut ja tunnettu genrekategoria, vaan sen määrittelyistä käydään jatkuvaa neuvottelua (ks. HS 15.2.2013).

Koska television genrejärjestelmä on jatkuvan muutoksen ja neuvottelun kohteena, se on tutkimuksen kannalta hankala työkalu. Monet tutkijat puhuvatkin genrejen sijaan mieluummin esimerkiksi todellisuustelevision ja dokumentaarisuudesta adjektiiveina, jotka kuvaavat tiettyjä televisiotuotannon ja vastaanoton ominaisuuksia (esim. Hautakangas 2005; Corner 2009; Ruoho 2011). Näitä ominaisuuksia voidaan lähestyä myös moodin käsitteellä. Televisiotutkimuksessa moodi viittaa kerronnan strategioihin ja käytäntöihin, jotka ovat television ja sitä ympäröivän kulttuurin historiallisiin konteksteihin sidottuja ja muuttuvia. Moodit voivat olla televisioilmaisulle ominaisia muotoja, mutta myös ylittää genre- ja mediarajoja. (Elfving, Pajala & Hokka 2011, 13.) Artikkelin loppupuolella irrottaudun genrejärjestelmästä ja pohdin todellisuustelevision ja dokumentaarisuutta televisuaalisina moodeina. Sekä genrejärjestelmään että dokumentaarisuuteen kytkeytyy tiettyjä arvoja, kuten ajatus laadusta. Puran myös tätä kytköstä ja esitän *Iholla*-sarjan analyysiin tukeutuen, että laadun käsite tulisi avata uudelleenmäärittelylle.

Iholla-sarjan alkuperäisformaatti *Connected* on Israelin kaapelitelevision menestynein ohjelma, jota on esitetty kotimaassaan jo usean tuotantokauden verran (ArmozaFormats.com/Connected). Suomen lisäksi formaatti on myyty muun muassa Tanskaan, Ukrainaan, Romaniaan, Alankomaihin, Ranskaan, Yhdysvaltoihin ja Venäjälle (Moskito.fi; ToDoNews.com). *Connected*-sarjan keskiössä on viisi naista, jotka saavat videokamerat kuvatakseen niillä oman elämänsä käännekohtia ja minuuteen liittyvää pohdiskeluaan. Naisten tarinoita seurataan ohjelmassa rinnakkain, ja erilaisten teemojen kautta ne kietoutuvat yhteen televisiosarjaksi. Kukin tuotantokausi sisältää 45 jaksoa, joiden pituus on 25 minuuttia. (ArmozaFormats.com/Connected.)

Suomessa *Iholla*-sarjan tuotannosta vastaa Moskito Television Oy. Suomalaisen version ensimmäisellä tuotantokaudella kuusi iältään 16–45-vuotiasta naista taltioi oman elämänsä tapahtumia. Materiaalista leikattiin yhteensä 40 jaksoa, joita esitettiin keväällä 2012 kymmenen

viikon aikana. (Sub.fi/Iholla.) Finnpanelin katsojamittaritutkimuksen mukaan sarja nousi heti ensimmäisenä esityskuukautenaan Subin kuudenneksi katsotuimmaksi ohjelmaksi: seitsemän vuorokauden keskiakatsojamäärä oli 258 000 (Finnpanel.fi). Sarjan jaksoja esitettiin uusintoina myöhemmin viime vuonna ja uudet, toisen tuotantokauden jaksot alkoivat Subin kanssa samaan MTV Media -ryhmään kuuluvalla AVA-kanavalla vuoden 2013 tammikuussa. Toisella kaudella sarjassa on mukana vain viisi naista.

Tätä artikkelia varten olen analysoinut ensimmäisen tuotantokauden jaksojen kuvausta ja rytmiä, sarjan teemoja ja henkilöitä sekä musiikin käyttöä. Lisäksi käytän aineistona sarjan markkinointiin liittyvää materiaalia, kuten sarjan, tuotantoyhtiön ja formaatin omistavan yhtiön internet-sivuja, MTV Median internetissä julkaisemia sarjaa koskevia uutisia sekä Subin ohjelmatietoja. Tästä aineistosta olen poiminut erityisesti genreä koskevia määrittelyjä.

Genre kulttuurisena käytäntönä

Elokuva- ja kirjallisuudentutkimuksessa genrejä on perinteisesti pyritty erottamaan toisistaan etsimällä tiettyjä tunnusmerkkejä ja määrittelemällä lajinsisäisiä säännönmukaisuuksia (Altman 2002, 29–31; Mittell 2004, 3). Tällainen formalistinen analyysi ei kuitenkaan oikein istu televisio-ohjelmien tutkimiseen, sillä se ei pysty selittämään, miten televisiotekstit toimivat laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa (Mittell 2004, 3). Monet tutkijat (esim. Neale 1980; Fiske 1987; Lehtonen 1996) ovatkin päätyneet tarkastelemaan genreä tuotantoa ja vastaanottoa yhdistävänä kirjoittamattomana sopimuksena. Tämä näkökulma nostaa esiin katsojan tai lukijan aseman genren määrittelyssä ja korostaa genrejen aika- ja kontekstisidonnaisuutta: genret eivät ole pysyviä kategorioita. Erityisesti television genrejärjestelmä on jatkuvasti muuttuva käytäntöjen, muotojen ja funktioiden joukko, jossa tuttu ja uusi usein sekoittuvat (Corner 2009, 44). Jotkut televisioformaattit haastavat aktiivisesti ajatusta tiettyyn genreen kuulumisesta rikkomalla illuusion "toden" esittämisestä ja tekemällä oman tuotantonsa näkyväksi (Turner 2001, 7).

Jason Mittell laajentaa ajatusta televisiogenreistä edelleen tuotannon ja vastaanoton välisen sopimuksen ulkopuolelle tarkastelemalla genrejä intertekstuaalisina ja itse mediatekstien ylitse ulottuvina kategorioina. Vain tekstien luominen, kierrättäminen ja kuluttaminen erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa pitää genrejä yllä. Genret ikään kuin polveilevat tekstin ja kontekstin rajalla, jossa tuotannon, jakelun, markkinoinnin, esittämisen, vastaanoton ja kritiikin käytännöt kategorisoivat mediatekstejä genreihin. Mittell ei kiellä totuttua ajatusta genreistä tekstikategorioina, mutta irrottautuu perinteisistä genreteorioista toteamalla, että tekstit eivät itsessään määrittele, sisällä tai tuota omia kategorisointejaan. (Mittell 2004, 10–11.)

Ajatus genreistä kulttuurisina käytäntöinä edellyttää muutosta myös tavassa, jolla genrejä analysoidaan. Michel Foucault'n ajatuksiin viitaten Mittell ehdottaakin television genreanalyysiin lähestymistapaa, jossa ohjelmaa tarkastellaan diskursiivisena käytäntönä. Televisiotek-

tit itsessään sisältävät siis genrekategorioita koskevia artikuloineja, mutta ohjelmien ohella tulee analysoida myös esimerkiksi televisioiteollisuuden ja vastaanoton käytäntöjä. (Mittell 2004, 15.) Paikannan tässä artikkelissa niitä kohtia, joissa geneerisiä kategorisointeja tuotetaan ja hyödynnetään niin itse ohjelmassa kuin sitä ympäröivissä kulttuurisissa käytännöissäänkin. Pohdin myös, mitä tarkoituksia nämä kategorisoinnit esimerkiksi ohjelman markkinoinnissa palvelevat.

¹ Suomalaisen formaattituonnin historiasta ks. Keinonen 2009; 2010; 2011.

Ohjelmaformaatti ja kulttuurinen neuvottelu

Koska *Iholla*-sarja perustuu ulkomaiseen ohjelmaformaattiin, ei ohjelmaa koskevaa geneeristä neuvottelua voi tarkastella huomioimatta ohjelmaformaatin luonnetta. Kuten myöhemmin tässä artikkelissa osoitan, ohjelmaformaatti määritellään tavallisesti tietyn genren edustajaksi jo siinä vaiheessa, kun se myydään. Formaatin adaptaatioasteesta riippuu, miten paljon paikallinen tuotantoyhtiö voi vaikuttaa ohjelman sisältöihin ja markkinointiin ja millaisia neuvotteluja ohjelman genrestä on siten mahdollista käydä.

Formaattitutkimus on vasta vakiintumassa kansainvälisen televisiotutkimuksen osaksi, eikä alan keskeisten käsitteiden määrittelystä olla yksimielisiä.¹ Formaattitutkimuksen pioneeri Albert Moran on verrannut televisioformaattia reseptiin, jonka pohjalta ohjelma tuotetaan (Moran 2006, 20). Paperiformaatin eli ohjelman kuvauksen lisäksi formaattisopimus sisältää tavallisesti lukuisia erilaisia osia, kuten niin sanotun tuotantoraamatun, tuotantokonsultaation, tietokoneohjelmistoja, ääniä, käsikirjoituksia ja inserttejä (emt., 23–25). Toisaalla formaatti on nähty moottorina, joka tuottaa ohjelmalle narratiivia sitä mukaa, kun ohjelman kuvaukset etenevät (vrt. fiktiosarjoihin, joissa käsikirjoitus on valmiina kuvausten alkaessa). Keskeinen ohjelmaformaatteja määrittävä piirre on myös niiden transnationaalisuus: formaatti voidaan lisensoida alkuperämaansa ulkopuolelle ja adaptoida paikalliselle yleisölle sopivaksi ohjelmaksi. (Chalaby 2011, 294–296.) Formaatin transnationaalia luonnetta korostaa myös ajatus formaatista säiliönä (*container*), joka voidaan täyttää paikallisilla sisällöillä (Oren & Shahaf 2012, 3).

Formaatit luokitellaan niiden adaptaatioasteen mukaan avoimiin ja suljettuihin formaatteihin. Suljettu formaatti edellyttää tuotannon seuraavan mahdollisimman tarkkaan alkuperäistä versiota. Myös tuotantokonsultaatiolle on tällöin annettu tietyt, ennalta määrätyt rajat. Ohjelman yksityiskohtainen toisintaminen toisessa maassa ei jätä tilaa paikallisen tai kansallisen kulttuurin ja yleisön huomioimiselle, mikä saattaa vaikuttaa haitallisesti ohjelman kaupalliseen menestykseen. Esimerkiksi *Heikoin lenkki* (*The Weakest Link*, Suomen versio MTV3 2002–2005) -ohjelman suosion nopean laskun on katsottu johtuneen juuri kulttuurisen adaptaation puutteesta. ”Näköistuotannot” (*lookalike adaptations*) ovatkin Moranin mukaan pikemmin poikkeus kuin sääntö. Tavallisesti formaattisopimukset ovat ”avoimempia”, jolloin ne tarjoavat enemmän liikkumavaraa sekä tuotantokonsultille että formaatin ostavalle tuotantoyhtiölle. Adaptaatiota voidaankin ajatella interaktiivisena prosessina, joka perustuu tuotantokonsultin ja

paikallisen tuotantotiimin välisille neuvotteluille. Ajan mittaan yhä suurempi vastuu ohjelman tuotannosta siirtyy paikalliselle tuotantohenkilökunnalle. (Moran 2009a, 44–45.)

Adaptaatioprosessia kuvataan formaattitutkimuksessa useilla eri käsitteillä (esim. *localization, remaking, translating, customizing, domesticating*; Moran 2009b, 13), joilla viitataan laajasti prosessissa syntyviin kulttuurisiin lopputuotoksiin. Tavallisin adaptaation muoto on paikallista kieltä puhuvien ja kohdemaassa asuvien esiintyjien käyttäminen. Nämä piirteet merkitsevät myös *Iholla*-sarjan välittömästi kotimaiseksi ohjelmaksi. Kotimaisuutta korostetaan lisäksi ohjelman alkutekstien aikana ruudun oikeassa yläkulmassa näkyvällä Avainlippu-symbolilla. Tunnus voidaan myöntää tuotteelle, joka on valmistettu Suomessa ja jonka kotimaisuusaste (suomalaisten kustannusten osuus tuotteen omakustannehinnasta) on yli 50 prosenttia. (Avainlippu.fi.) Sarjaa myydään ilmeisesti avoimena formaattina, koska suomalaisen versioon on tehty jonkin verran muutoksia alkuperäiseen verrattuna. *Iholla*-sarjan ensimmäisellä kaudella naisia on viiden sijaan kuusi ja yksi tuotantokausi sisältää 40 jaksoa, kun *Connected*-sarjassa niitä on 45. Lisäksi sarjassa kuullaan paljon suomalaista musiikkia.

Sarja herättääkin kysymyksen kulttuurisesta adaptaatiosta ja sen merkityksestä suomalaiselle tuotannolle. Jean K. Chalabyn tavoin näen formaatin liikkeellepanijana prosessissa, jonka tuloksena syntyy uudenlaisia, transnationaaleja kulttuurin muotoja sen sijaan, että formaatti tarjoaisi vain ”säiliön” paikallisen tai kansallisen kulttuurin tuuille sisällöille. Käytän kulttuurisen neuvottelun käsitettä viittaamaan prosessiin, jossa uusia kansallisen kulttuurin muotoja tuotetaan sulauttamalla ja sovittamalla yhteen kotimaisia ja ulkomaisia, kansallisia ja kansainvälisiä elementtejä ja vaikutteita. Kulttuurista neuvottelua ei siten tule ymmärtää vain formaatin adaptaationa suhteessa paikalliseen kulttuuriin, vaan erilaisten televisiokulttuurien välisenä neuvotteluna.

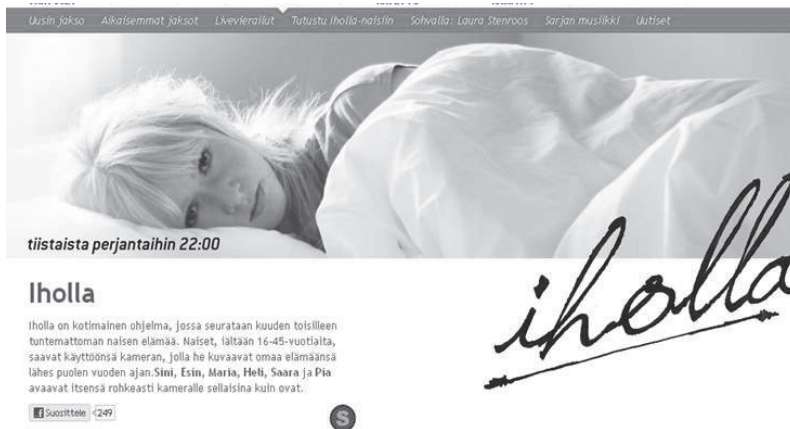
Iholla-sarjan kaltaiseen, ulkomaiseen ohjelmaformaattiin perustuvaan genrehybridiin liittyviä kulttuurisia neuvotteluja käydään siten ainakin kahdella eri tasolla: ensinnä kahden eri (televisio)kulttuurin välillä neuvotellaan kotimaisen ja ulkomaisen välisestä suhteesta, toiseksi käydään ohjelmaa koskevaa geneeristä neuvottelua. Keskityn tässä artikkelissa tarkastelemaan *Iholla*-sarjaa pääasiassa geneerisen neuvottelun tasolla. Tuotantoyhtiöt ja televisiokanavat osallistuvat tähän neuvotteluun geneerisen sijoittelun keinoin.

Geneerinen sijoittelu

Genrerajojen jatkuvasta liudentumisesta ja erilaisten genrehybridien kasvavasta määrästä huolimatta genreen liittyvillä kategorisoinneilla on yhä merkitystä. Määrittelemällä televisio-ohjelma tietyn genren edustajaksi ohjelmaan saadaan kytkettyä tälle genrelle tyypillisiä ominaisuuksia ja arvoja. Susan Murray (2009) käyttää tällaisesta ohjelman kulttuurisen arvon nostamisesta nimitystä geneerinen sijoittelu (*generic placement*). Murrayn mukaan televisioyhtiöt voivat ”kehystää” geneerisesti ambivalentin ohjelman joko dokumentiksi tai todellisuustelesio-ohjelmaksi herättääkseen katsojien miellissä

näihin kategorioihin liittyviä arvoja ja merkityksiä. Ohjelma voidaan siis pakata erilaisiin kääreisiin, jotta se saataisiin näyttämään tarpeen mukaan joko informatiivisemmalta tai viihdyttävämmältä. (Murray 2009, 68–69, 78.)

Ohjelmaformaattia myyvän ArmozaFormatsin internet-sivuilla *Connected* on sijoitettu asiaohjelmien (*factual programming*) kategoriaan. Kun muut kategoriat ovat todellisuusteleviio (*reality*) ja viihde (*entertainment*), luokittelu viittaa siihen, että *Connected* ei ole sen enempää todellisuusteleviiota kuin viihdettäkään. (ArmozaFormats.com/Connected.) Ohjelman omilla internet-sivuilla sarjan geneeristä kategorisointia puolestaan vältellään: sarjan esittelyn yhteydessä ei mainita nimeltä mitään television ohjelmagenreä (Sub.fi/Iholla). Suomalaisen tuotantoyhtiön MoskitoTelevisionin nettisivuilla geneeriset luokittelut suorastaan kielletään toteamalla, että "[t]ämä ei ole tosi-tv:tä, tämä on totta" (Moskito.fi/Iholla). Subin kanssa samaan mediaryhmään kuuluva MTV3 toisaalta mainosti sarjaa "erilaisena tosi-tv:nä" ohjelman ensimmäisen kauden alkaessa maaliskuussa 2012 (MTV3.fi/viihde).



Geneerinen sijoittelu läpäisee koko tuotantoketjun internet-sivuista alkaen.

Kuten nämä poiminnot osoittavat, *Iholla*-sarjan kaltainen geneerisesti ambivalentti ohjelma voi tuottaa erilaisia kategorisointeja alkaen todellisuusteleviosta ja päättyen todellisuusteleviogenren kieltämiseen. Merkittävin näistä mahdollisista geneerisen sijoittelun paikoista on ohjelman oma internet-sivu. Juuri tällä sivulla geneerisiä kategorisointeja kuitenkin vältetään tekemästä. Tulkitsen tämän osoitukseksi siitä, että katsojien odotuksia halutaan suunnata kohti jotakin täysin uutta ohjelmatyyppeä, jota ei voida luokitella perinteisen genrejärjestelmän mukaan. Genremäärittelyn avoimuus voi herättää katsojissa uteliaisuutta mutta myös hämmennystä siitä, millainen ohjelma on odotettavissa.

Eksplisiittiset kategorisoinnit eivät kuitenkaan ole ainoa tapa suunnata yleisön odotuksia. Esimerkiksi *Iholla*-ohjelman yhteydessä hyödynnettiin myös hienovaraisempia tapoja kehystää ohjelmaa "toden" tai "toden esittämisen" diskurssilla. Subin ohjelmakaaviossa *Iholla* sijoittuu viihteeksi nimetylle ohjelmapaikalle, jossa esitetään myös sellaisia todellisuustelevio-ohjelmia kuin *Lainvalvojat* ja *Pelastajat*. Nämä ohjelmat kuvaavat todellisten suomalaisten poliisien ja palomiesten työtä. (Sub.fi/tvopas.) Ohjelmapaikan viihteellisyydestä huolimatta muut samalla ohjelmapaikalla esitettävät ohjelmat tukevat siis *Iholla*-ohjelman kehystämistä "todeksi". Samaa diskurssia jatketaan tuotantoyhtiön internet-sivulla, jonka mukaan "[n]aiset avaavat itsensä rohkeasti kameralle sellaisina kuin ovat. Koskaan ennen televisiossa ei katsoja ole päässyt näin lähelle oikeaa elämää, iloineen ja suruineen." (Moskito.fi/Iholla.) Edelleen Subin sivuille sijoitetuissa naisten esittelyissä 28-vuotias laulaja-lauluntekijä Heli painottaa omana itsenään olemisen tärkeyttä, sillä "kamera huomaa, jos sä feikkaat". (Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Heli.)

Geneerisen sijoittelun tasolla ohjelmaa siis kehystetään pääasiassa toden esittämisen diskurssilla. Kun varsinainen genren määrittely jätetään avoimeksi ja lisäksi vältetään ohjelman luokittelua todellisuustelevioksi, yleisön odotuksia ohjataan dokumentin suuntaan. Näillä dokumenttiin kohdistuvilla odotuksilla voi olla kauaskantoisia seurauksia. Ohjelmaa dokumenttina katsova yleisö tulkitsee ohjelman todennäköisesti yhteiskunnallisesti kantaaottavaksi, informatiiviseksi, autenttiseksi ja taiteelliseksi (Murray 2009, 69). Dokumenttiin ja autenttisuuteen liittyviä odotuksia vahvistetaan myös ohjelman naisten esittelyissä. Sini, 16-vuotias lukiolainen, haluaa välittää katsojille jotain henkilökohtaista (Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Sini), kun taas media-alan opiskelija Esin esitellään dokumenteista kiinnostuneena nuorena naisena, joka tarttui ainutlaatuisen mahdollisuuteen kuvata itse omaa elämäänsä tv-ohjelman muotoon (Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Esin).

***Iholla* genrehybridinä: todellisuusteleviosta vai dokumenttia?**

Todellisuustelevio ja televisiodokumentti näyttävät ensi katsomalta hyvin erilaisilta ohjelmatyypeiltä, mutta tarkempi tarkastelu osoittaa, että niillä on paljon yhtäläisyyksiä. Mikko Hautakankaan mukaan todellisuustelevision varhaiset muodot, kuten video- ja turvakamera-materiaaliin perustuneet 1980-luvun taitteen sarjat *America's Funniest*

Home Videos (Naurun Paikka, ABC 1990–), *America's Most Wanted* (Fox 1989–2011), *Rescue 911* (Hälytys 911, CBS 1989–1996) ja *Cops* (Lain nimessä, Fox 1989–), olivat itse asiassa läheistä sukua dokumentille, vaikka niissä dramatisoitiin ja viihteellistettiin todellisia tapahtumia. Isossa-Britanniassa tämän tyyppisistä ohjelmista onkin käytetty nimitystä *infotainment* tai *factual entertainment* – nimitykset heijastelevat julkisen palvelun asiavetoista roolia. (Hautakangas 2005, 152.) Myös John Corner katsoo ”vanhaksi” televisiogenreksi määrittelemänsä dokumentin limittyvän erilaisten todellisuustelevision muotojen kanssa. Sekä dokumentin että *Big Brotherin* kaltaisten todellisuustelevision ohjelmien ytimessä on ajatus ”toden” käyttäytymisen havainnoimisesta. (Corner 2009, 44, 57.)

Todellisuusteleviossa olennaista on suurten tunteiden herättäminen – autenttisuuden kokemuksia tarjotaan enemmänkin ohjelmassa esiintyvien ihmisten todellisten tunteiden kuin tapahtumien kautta. Tätä ”tavisten” intiimin tunne-elämän ja ihmissuhteiden käyttämistä draaman keskeisenä lähteenä Hautakangas kuvaa vertaismelodraaman käsitteellä. Hautakankaan mukaan juuri vertaismelodraama erottaa *reality*-viihteen muun muassa dokumenteista. (Hautakangas 2005, 153–154.) *Iholla*-sarja täyttääkin tässä suhteessa todellisuustelevision määritelmän esittäessään tavisten intiimiä tunne-elämää ja ihmissuhteita. Monet sarjan kohtauksista ovat itse asiassa hyvinkin tunteellisia: naiset itkevät, nauravat ja riitelevät kameran edessä kokiessaan merkityksellisiä elämänvaiheita, kuten kodin myymisen, lapsen syntymän ja ensimmäisen albumin julkaisemisen.

Naisia voidaan myös pitää siinä mielessä taviksina, että vain kaksi heistä on aiemmin esiintynyt jossain määrin julkisuudessa: Maria (Nordin) näyttelijä Reino Nordinin puolisona ja Heli (Kajo) uraansa aloittelevana artistina. Varsinaisia valtakunnanjulkkiksia eivät hekään olleet ennen *Iholla*-ohjelmaan osallistumistaan. Sarjassa tai sen markkinoinnissa ei myöskään korosteta heidän julkisia roolejaan tai tuoteta heille erityistä tähti-imagoa toisin kuin esimerkiksi *Tanssii Tähtien Kanssa*-ohjelmassa (MTV3, 2006–), jonka osallistujat jo lähtökohtaisesti määrittyvät ”tähdiksi” ja edustavat eri alojen julkkiksia. *Tanssii Tähtien Kanssa* hyödyntää sekä glamoröösiä tähteyttä tanssiesitysten muodossa että arkista harjoittelua edustavaa ”takahuoneen diskurssia”.² Maiju Kanniston mukaan nämä toisilleen vastakkaiset esittämisen tavat tekevät tähdistä entistä kiinnostavampia sekä katsojien että median silmissä. (Kannisto 2012.) *Iholla*-sarjasta glamour kuitenkin puuttuu lähes tyystin. Maria ja Heli samoin kuin muutkin naiset nähdään ennen kaikkea taviksina, ajoittain meikittöminä tai vasta heränneinä, rauhoittamassa vauvaa keskellä yötä tai ripustamassa pyykkiä narulle. Marian ja Helin valitseminen ohjelmaan on toki osa tietoista markkinointistrategiaa, mutta varsinaisena takahuoneen diskurssina sarja näyttäytyy ainoastaan vastaanoton tasolla. Mahdollisuus nähdä Marian puolison, Reino Nordinin ”todellinen” luonne on kirvoittanut kommentteja internetin keskustelupalstoilla.³

² Takahuoneen diskurssista ks. Elfving 2008.

³ Esim. http://www.vauva.fi/keskustelut/alue/2/viestiketju/1583231/onkohan_reino_nordin_oikeasti_noin_ilkea; http://www.vauva.fi/keskustelut/alue/2/viestiketju/1584955/reino_nordin_suomen_vihatuin_mies; http://www.vauva.fi/keskustelut/alue/2/viestiketju/1584077/reino_nordin_on_sika.



Naisten kuvaamaa materiaalia yhdistellään leikkaamalla kiertymään erilaisten teemojen ympärille. Silti kunkin naisen omat elämänvaiheet säilyvät erillisinä. Kuva: MTV Media.

Emootioiden varaan rakentuvaa kerrontaa ei kuitenkaan voida pitää ominaisuutena, joka nimenomaisesti erottaisi todellisuustelevision dokumentista, sillä Elina Saksalan mukaan televisiodokumentti perustuu fiktiivisen elokuvan tavoin tunteen kuljetukseen. Dokumentti on elämyksellisempää, tunnelmaltaan latautuneempaa ja vaikutukseltaan merkittävämpää kuin esimerkiksi reportaasi. Siinä missä reportaasi keskittyy vastausten hakemiseen ja ”koviin faktoihin”, dokumentti etsii myös tiedon toista tasoa, tunnefaktaa tietyn teeman, kuten yksinäisyyden tai rehellisyyden, ympäriltä. (Saksala 2008, 15, 22.) *Iholla*-sarjan jaksot rakentuvat usein juuri tällaisten teemojen ympärille siten, että esimerkiksi kolmen naisen kuvaamasta materiaalista leikataan samaan episodiin tämän teeman ympärille kiertyviä otoksia. Tällaisista tuotannollisista ratkaisuista huolimatta ohjelman onnistuu edelleen näyttää siltä, kuin se kuvaisi kronologisesti naisten elämänvaiheita.

Dokumentti siis näyttää, mitä tapahtuu, kun taas reportaasissa toimittaja selostaa ja tulkitsee tapahtumia katsojan puolesta (Saksala 2009, 15). *Iholla*-sarjassa kertojaa, toimittajaa tai juontajaa ei ole, vaan naiset kertovat itse omista tuntemuksistaan suoraan kameralle. Katsojan suora puhuttelu tuottaa ohjelmaan myös välittömän kerronnan tuntua. Dokumentaarinen kerronta tapahtuikin tyypillisimmillään tässä ja nyt (emt., 15). Tosin myös todellisuusteleviiossa reaaliaikaisuus – tai ainakin reaaliaikaisuuden tunnun tuottaminen – on olennainen osa kerrontaa. *Iholla*-sarjan rytmi sitä vastoin tekee eroa todellisuusteleviiohjelmiin ja etsii sen sijaan viittauskohteensa dokumenttigenrestä. Rytmissä on kyse ohjelman kokonaispoljennosta, joka muodostuu jaksosten, kuvien, äänen, musiikin, taukojen, saumojen ja valon ja varjon keskinäisestä vuoropuhelusta (emt., 110). Analysoimassani sarjassa rytmi on huomattavan verkkainen ja viipyilevä todellisuusteleviio-

ohjelmiin verrattuna: naisten pohdinnat kameran edessä voivat sisältää pitkiäkin hiljaisia hetkiä ja välillä kamera kuvaa tyhjää tilaa, lattiaa tai muuta kerronnan kannalta epäolennaista kohdetta. Tautot tehostavat merkittäviä kohtia ja antavat katsojalle tilaa prosessoida kuulemaansa ja näkemäänsä (emt., 111). Rytmien vaihtelut ja ohjelman rauhallinen tempo ovat tuotannon tietoisten valintojen tulosta ja luovat katsojalle pikemminkin dokumenttiin kuin todellisuustelevision liittyviä odotuksia.

Todellisuustelevio- ja dokumenttigenrejen ohella *Iholla*-sarja hyödyntää erilaisia genererajat ylittäviä piirteitä. Susan Murrayn mukaan monet ei-fiktiiviset ohjelmat yhdistävät *direct cineman* tekstuaalisia ja esteettisiä elementtejä (kuten käsivarakameran ja arkipäivän toimintoihin keskittymisen) saippuaopperalle tyypillisiin rakenteisiin (kuten lyhyihin narratiivisiin jaksoihin ja henkilöiden luonteenpiirteisiin fokuoimiseen) (Murray 2009, 67). *Iholla*-sarjassa naiset kuvaavat elämänsä pääosin käsivarakameralla, jolloin kuva on välillä epätarkka ja heiluva tai varsinainen toiminta jää kokonaan kuvan ulkopuolelle. Saippuasarjoista tutut lähikuvat puolestaan ovat tyypillisiä jaksoissa, joissa naiset puhuvat suoraan kameralle. Sarjassa toistuvat teemat kiertävät perheenjäsenten, sukulaisten ja seurustelukumppanien välisten suhteiden ympärille samoin kuin televisiodraamassa ja saippuasarjoissa. Kameralle osoitettava tunnustuksellinen puhe viittaa lisäksi



Käsivarakamera luo *Iholla*-sarjaan *direct cineman* tuntua, lähikuvat saippuaopperan.

talk show -genreen ja toki myös todellisuustelevision.

Musiikilla on tärkeä rooli sekä television dokumenttituotannoissa että sarjadraamoissa. Taitava musiikkikäyttö edellyttää hyvää musiikin tuntemusta ja vie aikaa (Saksala 2008, 148), mutta onnistuessaan musiikkivalinnat rakentavat omalta osaltaan kerronnan rytmiä ja vahvistavat katsojan kokemia tunnetiloja. Sarjadraamoissa musiikkia käytetään yhä enemmän luomaan narratiivista jatkuvuutta sarjan jaksosten ja tuotantokausien välille. Lisäksi musiikki luo brändiin liittyvää jatkumoa (*brandflow*) sekä päivittäiseen tai viikoittaiseen ohjelmakaaviioon että erilaisten katsomistapojen (*streaming*, lataaminen internetistä, DVD:t) välille (Fairchild 2011, 493).

Iholla-sarjassa kuullaan sekä diegeettistä että ei-diegeettistä musiikkia. Ei-diegeettistä musiikkia edustavat uudet koti- ja ulkomaiset listahitit sekä vanhemmat klassikot, kuten Rauli Badding Somerjoen ”Kauas pilvet karkaavat” ja Audrey Hepburnin esittämä ”Moon River” jaksossa numero 40. Kohtausten tunnelmaa tukevien ja erilaisia musiikkityylejä edustavien kappaleiden etsiminen vaatii resursseja ja kertoo korkeista tuotantoarvoista. Lisäksi tunnettujen kappaleiden käyttö rakentaa viittausta *Sopranosin* (HBO, 1999–2007) kaltaisiin niin sanottua amerikkalaista laatutelevisiota edustaviin sarjoihin, jotka ovat tulleet tunnetuiksi myös musiikistaan.

Jokaisen jakson kappaleet on listattu sarjan internet-sivuille otsikon ”Mikä jaksossa soi?” alle. Kappaleiden nimet toimivat linkkeinä niiden YouTube-videoihin. Tällaisia televisiosarjoissa soivia kappaleita Charles Fairchild (2011) nimittää kaupallisiksi äänitteiksi (*commercial sound recordings*), sillä ne edustavat esteettisesti ja taloudellisesti määräytynyttä mallia, jossa tuotesijoittelu, narratiivinen muoto ja strateginen ilmaisu kietoutuvat yhteen. Kaupallisten äänitteiden kasvava käyttö televisiosarjoissa johtuu suurelta osin siitä, että käsitys sekä musiikki- että televisiomarkkinoiden luonteesta on muuttunut. Toinen ei-diegeettisen musiikin muoto on ohjelmaa varten sävelletty musiikki. (Fairchild 2011, 493, 496.) *Iholla*-sarjassa tällaista musiikkia kuullaan esimerkiksi alkutekstien aikana. Oman lukunsa sarjan musiikilliseen maailmaan tuottavat lisäksi artistin uraansa aloittelevan Helin kuvaamat jaksot, joissa hän säveltää tai esittää itse tekemänsä musiikkia. Helin esittämät kappaleet ovat pääasiassa diegeettistä musiikkia, sillä hänen ensimmäisen levynsä valmistumista seurataan läpi sarjan. Helin mukanaolo korostaa musiikin merkitystä sarjan ”brändin” rakentamisessa, kun taas tunnetut kappaleet luovat katsojille todellisuustelevision ulkopuolelle, niin sanottuun laadudraamaan, viittaavia odotuksia.

Dokumentaarisuus, todellisuustelevision ja autenttisuus moodeina

Kuten artikkelini alussa totesin, genre on monessa mielessä ongelmallinen käsite analyttisenä työkaluna – eikä vähiten siksi, että genreihin liittyvät kategorisoinnit ovat arvottavia. Erityisesti ei-fiktivisiä televisio-ohjelmia koskevat geneeriset määrittelyt eivät yleensä pohjautu empiirisille havainnoille vaan arvottaville konnotaatioille, jotka pyrkivät tekemään eroa informaation ja viihteen, liberalismien ja

sensationalismin sekä julkisen palvelun ja kaupallisen television välille (Murray 2009, 79). Juuri genreihin liittyviin arvostuksiin perustuu myös ajatus geneerisestä sijoittelusta.

Genrejen sijaan monet televisiotutkijat puhuvatkin mieluummin moodeista. Elokuvatutkija David Bordwellin moodi-käsitteen suomalaiseen televisiotutkimukseen tuoneet Sari Elfving, Mari Pajala ja Jenni Hokka (2011, 13–14) korostavat, ettei moodi ole luokitteleva termi vaan tuottava tutkimuksellinen käsite. Moodin avulla on mahdollista tarkastella televisiota koskevaa ymmärrystä esimerkiksi dokumentaarisuuden tai realistisuuden näkökulmasta. Dokumentaarisuus-moodi on tutkimuksen kannalta hedelmällisempi kuin tarkasti määritelty dokumentti-kategoria (Corner 2009, 47), sillä dokumentaarisuus voidaan mieltää taipuisaksi, lajityyppi- ja mediarajat ylittäväksi käsitteeksi. Dokumentaarisuus määrittyy eri tavoin riippuen siitä, kytketäänkö käsittely esimerkiksi elokuvaan tai valokuvaan, mutta samanaikaisesti käsite vaikuttaa siihen, miten vaikkapa elokuva tai valokuva ymmärretään. (Hongisto 2006, 48.)

Dokumentaarisuutta voidaan ajatella todellisuudesta kertovana diskurssina, joka kiinnittyy aina tiettyyn aikaan ja paikkaan. Siten dokumentaarisuus on saanut eri aikoina erilaisia merkityksiä. Aluksi suomalaisen television pyrkimys dokumentoida todellisuutta oli kytköksissä modernin kansalaisuuden syntymiseen ja itsenäisen Suomen rakentumiseen teollisuusyhteiskunnaksi. Viime vuosina dokumentaarisuutta on hyödynnetty kansainvälisen mediakilpailun haasteisiin vastaamisessa: dokumentaarisuuden avulla on pyritty lisäämään televisioilmaisun vetovoimaisuutta ja vastaamaan katsojien uudensuuntaamiseen, viihdyttävyyttä ja koskettavuutta koskeviin odotuksiin. Esimerkiksi todellisuustelevisionä on ajateltu olevan aivan erityinen suhde todellisuuteen ja aitouden tuntuun. (Ruoho 2011, 112–121). Tällainen kytkös dokumentaarisuuden ja todellisuustelevision välille rakentuu myös *Iholla*-sarjassa, vaikka dokumentaarisuutta käytetään samaan aikaan tuottamaan eroa suhteessa muihin todellisuustelevision ohjelmiin.

Todellisuustelevisionä ei tosin ole tarkoituksenmukaista ajatella lajityyppinä, ikään kuin se olisi yhtenäinen kokonaisuus tai rajaava luokka. Ohjelmaformaattien laajan kirjon ja ohjelmien hybridiluonteen takia lajityyppimääritelmän rajoista on vaikea saada kiinni. Lajityypin sijaan todellisuustelevisionä tulisi Hautakankaan mukaan ajatella televisiotuotannon ja vastaanoton sisällöllisenä elementtinä, joka voi esiintyä hyvinkin erilaisissa ohjelmissa. (Hautakangas 2005, 152–153.)

Dokumentaarisuuden ja todellisuustelevisionä kanssa samaan genrejen risteyskohtaan sijoittuu myös moodi, jota voidaan nimittää autenttisuudeksi. Esimerkiksi todellisuustelevisionä tapahtumien autenttisuudella ja osallistujien tavallisuudella on suuri merkitys vastaanotolle (Hautakangas 2005, 153). *Iholla*-sarjassa dokumenttigenreen kytkeytyvät piirteet, kuten kuvaus käsivarakameralla, katsojan suora puhuttelu, kertojanäänänen puuttuminen ja kerronnan verkkainen rytmi, tuottavat ohjelmaan myös autenttisuuden tuntua – katsoja pääsee todistamaan jotain ainutkertaista tapahtumaa tai tunnetilaa juuri tässä ja nyt. Tällaisessa tilanteessa syntyy jännite, joka luo kontaktin katsojan ja teoksen välille ja saa välineen katoamaan (Saksala 2008,

108). Autenttisuus viittaa siis ohjelman intiimiin suhteeseen yleisön kanssa (Bennett 2011, 342), vaikkakin tätä suhdetta rakennetaan tietoisilla tuotannollisilla ratkaisuilla.

Iholla-sarjan voi ajatella vievän todellisuustelevision ajalle ominaisen autenttisuuden huippuunsa: sarjassa naiset avaavat elämänsä kipukohtia päiväkirjan omaisesti kameralle, ilman ”isoveljen”, toimittajan tai juontajan esittämiä kysymyksiä ja kommentteja. Naisten tuottama puhe näyttäytyy siis omaehtoisena ja säätelemättömänä ja siten vielä autenttisempänä ja arvokkaampana kuin tavanomaiset todellisuusteleviiohjelmiin sisältyvät tunnustukset. Kun ohjelma samaan aikaan on laadukkaasti tuotettu, se liikkuu sekä todellisuustelevision ja siihen liittyvien teemojen ytimessä että ottaa niihin etäisyyttä.

Genret, moodit ja laatu

Iholla-sarja on genrehybridi, joka ammentaa aineksia useista eri televisiogenreistä. Sarja voitaisiin YLE:n vastaavien tuotantojen tapaan määritellä reality-dokumentiksi, mutta geneerinen kategorisointi ei itse asiassa kerro kovinkaan paljon siitä, millainen ohjelma lopulta on kyseessä. Sarjan teemat, kuvaus ja rytmi luovat viittauksia ennen kaikkea todellisuustelevision ja televisiodokumenttiin. Sarjan markkinoinnissa tätä dokumenttikyköstä vahvistetaan edelleen geneerisen sijoittelun avulla, kun ohjelman ympärille tuotetaan ”toden esittämisen” diskurssia. Olen artikkelini alkupuolella paikantanut niitä kohtia, joissa geneerisiä kategorisointeja tuotetaan ja hyödynnetään niin itse ohjelmassa kuin sitä ympäröivissä kulttuurisissa käytännöissäänkin. Artikkelin lopussa pyrin osoittamaan, että moodin käsite tarjoaa tutkimukselle oivan työkalun, kun genreanalyysi ei riitä. Todellisuustelevision ja dokumentaarisuuden kaltaiset moodit auttavat saamaan otteen teemoista, jotka *Iholla*-sarjan tapauksessa helposti luiskahtavat genremäärittelyjen ulkopuolelle.

Genererajojen ohella ohjelma kyseenalaistaa totuttuja laatuikäsitteitä yhdistämällä ammattimaisen tuotannon ”käyttäjien” tai ”tavisten” tuottamiin sisältöihin. Tavisten tunne-elämän ja ihmissuhteiden kuvaaminen kytkee sarjan siihen viihdevetoiseen populaarin julkisuuden areenaan, jolle sijoittuvat todellisuustelevision lisäksi myös niin sanotut sensaatiolehdet. (ks. Hautakangas 2005, 155). Ammattimainen tuotanto, dokumentista ammentavat ainekset ja ohjelmaa ympäröivä ”toden” esittämisen diskurssi puolestaan tuottavat odotuksia laadusta, taiteellisuudesta ja yhteiskunnallisesta merkittävydestä.

Viime vuosina televisiotutkimuksessa on herännyt uudenlaista kiinnostusta laadun käsitettä kohtaan (ks. esim. Jancovich & Lyons 2003; McCabe & Akass 2007; Newman & Levine 2012). Laatu on näissä keskusteluissa yhdistetty tiettyjen amerikkalaisten kaapelitelevisioyhtiöiden, erityisesti HBO:n sarjoihin (Thompson 2007, xviii). Suomalaista televisiota koskevissa keskusteluissa ohjelmat on tavattu arvottaa paradigmaattisen kahtiajaon mukaan joko informoiviksi, korkeaa kulttuuria edustaviksi julkisen palvelun ohjelmiksi tai konsumeristisiksi ja eskapistisiksi kaupallisen television ohjelmiksi (ks. esim. Ruoho 2001, 223). Laatu näyttäytyy tällöin lähinnä genreen kiinnittyvänä

kategoriana, joka voidaan tunnistaa tiettyjen esteettisten ominaisuuksien ansiosta (Cardwell 2007, 20–21). Genrehybridit murtavat totuttuja laatukäsityksiä yhdistäessään esimerkiksi ”laatutelevisiota” edustavan dokumentin ominaisuuksia vähemmän arvostettuun todellisuustelevision.

Myös muut televisiotuotannossa ja vastaanotossa tapahtuneet muutokset haastavat perinteisiä käsityksiä televisio-ohjelmien laadusta. Digitaalisten tallennus-, levitys- ja katseluteknologioiden ansiosta kynnys televisio-ohjelmien tekemiseen on madaltunut eikä tuotannon laadukkuus enää välttämättä edellytä suurta ja etabloitunutta yleisradioyhtiön kaltaista tuottajaa. ”Laatu” ei ole enää yhtä kuin suuri budjetti ja maineikkaat tekijät, eikä ”laaduttomuus” välttämättä merkitse käyttäjien nollabudjetilla tuottamaa sisältöä.

Esimerkiksi pienet tuotantoyhtiöt pyrkivät haastamaan suuria studioita ja televisiokanavia nettisarjoissa, joissa uuden amerikkalaisen tv-draaman laatu voidaan yhdistää internet-katseluun sopiviin lyhyisiin jaksoihin (Yle.fi.). Totutuista genre- ja laatukäsityksistä irrottautuvat televisio-ohjelmat edellyttävät myös tutkimukselta näkökulman reivaamista uuteen suuntaan. Moodin käsite tarjoaa tähän tarkoitukseen yhden käyttökelpoisen työkalun.

Aineisto:

Iholla, Sub 2012.

ArmozaFormats.com/Connected, www.armozaformats.com/connected.html (tarkastettu 8.10.2012).

Moskito.fi/Iholla, <http://www.moskito.fi/#/iholla> (tarkastettu 13.11.2012).

MTV3.fi/viihde, ”Iholla alkaa Subilla: He ovat esittelyssä ensimmäisessä jaksossa”, 13.3.2012, <http://www.mtv3.fi/viihde/uutiset/televisio.shtml/1510924/iholla-alkaa-subilla-he-ovat-esittelyssa-ensimmaisessa-jaksossa>. (tarkastettu 13.11.2012).

Sub.fi/Iholla, <http://www.sub.fi/iholla/> (tarkastettu 13.11.2012).

Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Esin, <http://www.sub.fi/ohjelmat.shtml/iholla/henkilot/esin> (tarkastettu 8.10.2012).

Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Heli, <http://www.sub.fi/ohjelmat.shtml/iholla/henkilot/heli> (tarkastettu 8.10.2012).

Sub.fi/Iholla/Henkilöt/Sini, <http://www.sub.fi/ohjelmat.shtml/iholla/henkilot/sini> (tarkastettu 8.10.2012).

Sub.fi/tvopas, http://www.sub.fi/tvopas/#sub_ohjelmat (tarkastettu 22.5.2012).

Kirjallisuus:

Altman, Rick (2002) *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.

Avainlippu.fi, http://www.avainlippu.fi/liiton_merkit/avainlippu (tarkastettu 12.11.2012).

Bennett, James (2011) *Architectures of Participation: Fame, Television and Web 2.0*. Teoksessa James Bennett & Niki Strange (toim.) *Television as Digital Media*. Durham: Duke University Press, 332–357.

- Cardwell, Sarah (2007) Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. Teoksessa Janet McCabe & Kim Akass (toim.) *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B.Tauris, 19–34.
- Chalaby, Jean K. (2011) The Making of an Entertainment Revolution. How the TV Format Trade Became a Global Industry. *European Journal of Communication* 26:4, 293–309.
- Corner, John (2009) Performing the Real: Documentary Diversions (with Afterword). Teoksessa Susan Murray & Laurie Ouellette (toim.) *Reality TV. Remaking Television Culture*. New York: New York University Press, 44–64.
- Elfving, Sari (2008) *Taikalaatikko ja tunteiden tulkit. Televisio-ohjelmia ja -esiintyjää koskeva kirjoittelu suomalaisessa lehdissä 1960- ja 70-luvulla*. Tampere: Tampere University Press.
- Elfving, Sari; Pajala, Mari & Hokka, Jenni (2011) Johdanto. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 7–26.
- Finnpanel, <http://www.finnpanel.fi/tulokset/tv/kk/ohjkan/2012/3/subtv.html> (tarkastettu 13.11.2012).
- Fairchild, Charles (2011) Flow amid Flux: The Evolving Uses of Music in Evening Television Drama. *Television and New Media* 12:6, 491–512.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Methuen.
- Hautakangas, Mikko (2005) Tavikset, tunteet ja moraalit tv-viihteenä. Todellisuustelevision anatomiaa. *Journalismikritiikin vuosikirja 2005*, 150–160.
- Helsingin Sanomat* (HS) 15.2.2013, Sampsa Oinaala: ”Mikä ihmisen realitydokumentti?”.
- Hongisto, Ilona (2006) Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen. Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 47–68.
- Jancovich, Mark & Lyons, James (2003) *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*. London: British Film Institute.
- Kannisto, Maiju (2012) Dancing with The Media. A Finnish Case Study of Media Event. Teoksessa Juha Herkman, Taisto Hujanen & Paavo Oinonen (toim.) *Intermediality and Media Change*. Tampere: Tampere University Press, 193–213.
- Keinonen, Heidi (2009) Kaverukset: Constructing a Sense of Cultural Proximity in a Finnish Adaptation of Hancock’s Half Hour. *Critical Studies in Television* 4:2, 37–52.
- Keinonen, Heidi (2010) Hancockista Hanskiksi: kulttuurisen läheisyyden rakentuminen brittiläisen tilannekomedian suomalaisessa adaptaatiossa. *Lähikuva* 23:3, 32–48.
- Keinonen, Heidi (2011) *Kamppailu yleisteleviosta. TES-TV:n, Mainos-TV:n ja Tesvision merkitykset suomalaisessa televisiokulttuurissa 1956–1964*. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- McCabe, Janet & Akass, Kim (toim., 2007) *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Mittell, Jason (2004) *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
- Moran, Albert (2006) *Understanding the Global TV Format*. Bristol: Intellect Books.
- Moran, Albert (2009a) When TV Formats are Translated. Teoksessa Albert Moran (toim.) *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*. Bristol: Intellect.
- Moran, Albert (2009b) Introduction: ‘Descent and Modification’. Teoksessa Albert Moran (toim.) *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*. Bristol: Intellect.
- Murray, Susan (2009) “I Think We Need a New Name for It”. The Meeting of Documentary and Reality TV. Teoksessa Susan Murray & Laurie Ouellette (toim.) *Reality TV. Remaking Television Culture*. New York: New York University Press, 65–81.

Neale, Steve (1980) *Genre*. London: BFI Publishing.

Newman, Michael Z. & Levine, Elana (2012) *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge.

Oren, Tasha & Shahaf, Sharon (2012) Introduction: Television Formats – A Global Framework for TV Studies. Teoksessa Tasha Oren & Sharon Shahaf (toim.) *Global Television Formats. Understanding Television Across Borders*. New York: Routledge.

Ruoho, Iris (2001) *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Tampere: University of Tampere.

Ruoho, Iris (2011) Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 112–132.

Saksala, Elina (2008) *Asiaa ruudussa. TV-dokumentin anatomia*. Helsinki: Like.

Thomson, Robert J. (2007) Preface. Teoksessa Janet McCabe & Kim Akass (toim.) *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B.Tauris, xvii–xx.

ToDoTVNews.com, "Armoza Formats Continues Connecting Europe", 2.4.2012, http://www.todotvnews.com/scripts/templates/estilo_notas.asp?nota=eng%2FDistribuci%F3n%2Fformatos%2F2011%2F03_marzo%2F08_Armoza_Formats_Connected. (Tarkastettu 13.11.2012).

Turner, Graeme (2001) Genre, Format and 'Live' Television. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. London: BFI, 6–7.

Yle.fi/Uutiset, http://yle.fi/uutiset/nettisarjat_haastavat_televisio_-_tuleeko_seuraava_hitti_suomesta/6329323 (tarkastettu 13.11.2012).