

KESKILUOKKA EROAA, ETSII JA RAKASTUU

**Parisuhde, luokka ja lajityypin mahdollisuus
elokuvan ja television kotimaisessa
parisuhdedraamassa 1990- ja 2000 -luvuilla**

Kati Isoaho 49507

pro gradu -tutkielma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

toukokuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

ISOAHO, KATI: Keskiluokka eroaa, etsii ja rakastuu. Parisuhde, luokka ja lajityypin mahdollisuus elokuvan ja television kotimaisessa parisuhdedraamassa 1990- ja 2000-luvuilla.

Pro gradu -tutkielma, 106 sivua.

Mediatutkimus

Toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

Tässä pro gradu -tutkielmassa tutkitaan kahta asiaa: 1) kotimaisten elokuvien ja televisiosarjojen parisuhde- ja luokkakuvausta kolmen esimerkin valossa 1990- ja 2000-luvuilla ja 2) edellä mainitun ajanjakson kotimaista elokuva- ja televisiotuotantoa kokonaisuutena parisuhdekuvausten, luokan ja lajityyppien näkökulmasta. Aineiston tarkastelu kattaa kokonaisuudessaan vuosien 1990–2010 kotimaisen elokuva – ja televisiotuotannon. Lähilukuanalyysiin valittuja esimerkkejä ovat *Akvaariorakkaus* -elokuva (1993), *Vuoroin vieraisissa* -televisiosarja (1997) sekä *Lapsia ja aikuisia – kuinka niitä tehdään* -elokuva (2003). Aineistoa täydentävät lähilukuanalyysiin valittujen elokuvien ja sarjan aikalaisvastaanottoa kuvaavat kritiikit ja lehtikirjoitukset. Tutkielman lähestymistapa aineiston analyysiin on yhdistelmä intersektionaalista feminismiä ja lajityyppitarkastelua.

Keskeisin koko tutkittua aineistoa koskeva tulos on se, että kotimaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa syntyi ja kehittyi 1990-luvun lopulta lähtien uusi lajityyppisykli, parisuhdesarjat ja -elokuvat. Lajityyppiin kuuluvaksi on identifioitu 10 elokuvaa ja 11 sarjaa vuosilta 1997–2010. Lähilukuesimerkeistä *Vuoroin vieraisissa* -sarja sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuva kuuluvat identifioituun lajityyppiin, kun taas *Akvaariorakkaus* -elokuva edeltää nuorten aikuisten kasvukertomuksena varhaisempaa parisuhdekuvausta.

Lajityyppisyklinä kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat esittävät keskiluokan erot, ahdistuksen ja repalaisuuden normaalina, uutena parisuhteen kotimaisena narratiivina. Lisäksi analyyseissä tulee esille, että parisuhde ja rakkaus on esitetty niissä vaikeudestaan huolimatta edelleen tavoiteltavina ja haluttavina. Lähilukuesimerkkeihin sisältyy monia variaatioita perinteisistä rakkaustarinoiden juonikuvioista nykypäivään sovitettuina.

Sekä lähilukuanalyysin että lajityyppianalyysin perusteella kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat keskiluokan elämän tarinallistamista, uusintamista ja uudelleen koodaamista. Ne esittävät keskiluokan normaalina asiointilana ja kuvaavat sekä työväenluokkaa että yläluokkaa kapeammin ja stereotyyppisemmin. Kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien kulttuurisena tehtävänä voidaan nähdä keskiluokan myönteinen itsemääritys ajanjaksolla, jolloin sekä parisuhteet että työmarkkinat ovat olleet laajassa murroksessa.

AVAINSANAT

Avoliitto, draama, elokuva, ero, intersektionaalinen feminismi, keskiluokka, komedia, lajityyppi, luokka, parisuhde, parisuhde-elokuva, parisuhdesarja, perhe, televisiosarja, rakkaus, suomalainen, työväenluokka, yläluokka.

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	1
1.1. Tausta	1
1.2. Tutkimusongelma ja -kysymykset sekä tutkimusaineisto	3
1.3. Keskeiset teoreettiset lähtökohdat	6
1.4. Tutkimusmenetelmät: portaat, aineiston valikointi ja testaaminen, lähilukuanalyysi ja lajityyppianalyysi	11
1.5. Tutkielman rakenne: löytöretkellä parisuhteissa, luokissa ja lajityypeissä	13
2. <i>AKVAARIORAKKAUDEN ERITAUSTAISET RAKASTAVAISET</i>	15
2.1 Elokuvaa nuorista aikuisista, seksistä ja vähän muustakin	15
2.2. Perhetaustojen erottamat parisuhdetta etsimässä	18
2.3. Pisan kalteva torni ja aggressiivinen pikkuveli luokkaeron symboleina	24
2.4. Onnellinen loppu vai kesyyntyminen keskiluokkaan?	27
3. <i>VUOROIN VIERAISSA – TELEVISIOSARJA KAUPUNKILAISTEN PARISUHTEISTA</i>	29
3.1. Työn ja parisuhdestatuksen määrittelemiä aikuisia	29
3.2. Merkityksellisen parisuhteen etsiminen	32
3.3. Vastuuntunto ja kunniallisuus luokan ja sukupuolen kontekstissa	38
3.4. Seksuaalisesti kiinnostava eriluokkaisuus	41
3.5. Kuka saa lopulta romanssin	45
4. <i>LAPSIA JA AIKUISIA – KESKILUOKAN MINÄ-PROJEKTIT JA PARISUHDE</i>	50
4.1. Valinnanvapautta, vanhemmuuden pelkoa ja lesbosuhde	50
4.2. Lapsen hankkiminen ja lapsettomuus minä-projektin osana	53
4.3. Eriluokkaisuuden kontrastit	56
4.4. Kunniallinen lesboromanssi ja pelästyneet miehet	59
5. <i>KOTIMAISEN ELOKUVA- JA TELEVISIOTUOTANNON PARISUHDETEMATIikka 1990-LUVUN LOPULLA JA 2000-LUVULLA: AINEKSIA LAJITYYPIKSI?</i>	62
5.1. Maisemakuva ja ryhmäkuvat: parisuhdeaiheiset elokuvat ja televisiosarjat 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla	62
5.2. Parisuhdesarjojen ja -elokuvien kulttuurinen tehtävä	81
6. <i>LOPUKSI: JOHTOPÄÄTÖKSET, JATKOTUTKIMUKSEN MAHDOLLISUUKSIA JA KRIITTINEN KATSAUS</i>	87
6.1. Johtopäätökset	87
6.2. Tarkentaminen ja kiinnostavat tekijät	91
6.3. Kriittisiä kuvakulmia	92
LÄHDELUETTELO	95

1. JOHDANTO

1.1. Tausta

Tutkielmani käsittelee kotimaisten elokuvien ja televisiosarjojen parisuhde- ja luokkakuvausta 1990- ja 2000 -luvulla. Kiinnostuin parisuhteen ja luokan kuvista kotimaisessa elokuvatuotannossa, kun aikoinaan tein seminaariesitelmän Claes Ohlssonin ohjaamasta *Akvaariorakkaus*-elokuvasta (1993). Elokuva perustuu Anna-Leena Härkösen *Akvaariorakkautta*-romaaniiin (1990). Kiinnostavaa oli myös se, että vaikka oma analyysini toi siitä esille monia luokkaan liittyviä näkökulmia, valmistumisajankohtanaan *Akvaariorakkaus* sai lehtikirjoittelussa ja kritiikeissä huomiota ensisijaisesti seksin kuvauksena. *Akvaariorakkauden* herättämä kiinnostus johti lopulta kotimaisen uudemman elokuva- ja televisiotuotannon parisuhde- ja luokkakuvauksen valikoitumiseksi myös pro gradu -tutkielmani aiheeksi.

Kiinnostukseeni kotimaista parisuhdekuvausta kohtaan on vaikuttanut myös se, että rakkaus, romanssi ja parisuhde ovat yksi elokuvien ja televisiosarjojen tavallisimmista aiheista (kts. esim. Wexman 1992, 3; Hietala 1999, 250; Shumway 2003, 157).¹ Elokuvien ja television tarjoamat parisuhdekuvaukset ovat tärkeä osa populaarikulttuuria. Romanttinen komedia on yksi elokuvan vakiintuneista lajityypeistä. Myös melodraamassa ja sen alalajeissa parisuhteen ja rakkauden kuvauksilla on osuutensa. (kts. Soikkeli 2018)² Elokuvatutkija Virginia Wright Wexman (1992, esipuhe) on esittänyt, että elokuvat ja televisiosarjat ovat osaltaan luomassa kuvaa kullekin ajalle tyypillisestä parisuhteesta ja sen ongelmien ratkaisemisesta, tai tavasta rakastua. Ne tarjoavat fiktion keinoin ratkaisuja siihen, millainen parisuhteen pitäisi olla ja miten sen ongelmiin pitäisi suhtautua.

Viime vuosikymmenten kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon parisuhdekuvauksesta tai luokkakuvauksesta ei ole tutkimuksellista yleisesitystä. Parisuhteen, perheen ja luokan teemat esiintyvät kuitenkin pistemäisesti joissakin sellaisissa tutkimuksissa, artikkeleissa ja opinnäytteissä, joissa tarkastellaan kotimaisen elokuvan naiskuvia, elokuvahistoriaa, kotimaisia perhesarjoja tai jotakin yksittäistä elokuvaa (Koivunen 1995; Honka-Hallila, Laine & Pantti 1995; Ruoho 1993, 2001, 2010; Toiviainen 2002, Pajala 2005; Sutinen 2012; Römpötti 2016; Koivumäki 2018).³

¹ Wexman viittaa teoksessaan Bordwellin, Staigerin ja Thompsonin teokseen *The Classical Hollywood Cinema*, jonka mukaan ennen vuotta 1960 valmistuneissa Hollywood-elokuvissa 85 prosentissa oli romanssi ensisijaisena juonena, ja 95 prosentissa pääjuonena tai toissijaisena juonena.

² Soikkeli jakaa rakkauselokuvat kolmeen luokkaan, romanttisiin komedioihin, melodraamoihin ja rakkausdraamoihin.

³ Koivunen on tutkinut studiokauden kotimaisten elokuvien naiskuvaa äitiyden, heteroseksuaalisen romanssin ja sota-ajan henkiin ilmapiiriin liittyvän niin kutsutun ”äitikansalaisuuden” näkökulmista. Kotimaisen elokuvahistorian perusteos *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa* sivuaa kotimaisia romansseja ja niitä lähestyviä lajityyppejä lajityyppianalyysin

Muutamissa kotimaisen elokuvan viime vuosikymmeniä koskevissa kirjoituksissa on sivuttu parisuhdeaineisten elokuvien asemaa kotimaisessa tuotannossa. Elokuvatutkijat Jorma Juntila ja Lauri Piispa (2013) ovat kiinnittäneet Kansallisfilmografiassa huomiota siihen, että kotimaisessa elokuvassa vuosina 2000–2009 nuoren polven identiteetti- ja ihmissuhdekuvaukset olivat erityisesti nuorten tekijöiden suosiossa. Myös kirjallisuuden- ja elokuvan tutkija Markku Soikkeli on todennut, että 2000-luvun taitteessa Suomessa valmistui joukko nykyaikaista parisuhdetta käsitteleviä elokuvia. Soikkeli myös identifioi tuosta joukosta omaksi ryhmäkseen niin kutsutut sinkkuelokuvat, joissa yksin elämisen ja parisuhteen etsiminen ovat kantavia teemoja. (Soikkeli 2018, 331–336). Edellä kuvatuissa kirjoituksissa ei viitata varsinaisiin lajityyppeihin, vaan pikemminkin tunnistettuihin temaattisiin virtauksiin.

Ajatus parisuhdeaiheisesta kotimaisesta lajityypistä on kuitenkin mielenkiintoinen. Lajityyppien asema kotimaisessa elokuvassa on vaihdellut eri aikakausina. Lajityypit hävisivät lähes kokonaan kotimaisesta elokuvasta studiokauden hiipumisen jälkeen 1950- ja 1960-lukujen taitteessa (Laine 1995, 114–123). Elokuvatutkija Sakari Toiviainen (2002, 195–197) kuvaa studiokauden jälkeistä aikaa myös lajityyppien hajoamisen ajaksi. Takaisin ne tulivat vasta 1990-luvulla. Toiviainen kutsuu 1990-lukua jaksoksi, jolloin lajien henki täsmentyi uudelleen. Tuolloin jotkin studiokauden kotimaiset lajityypit, kuten tukkilaiselokuva⁴, herätettiin uudelleen henkiin. 1990-luku on siis kaikkiaan tunnistettu ajanjaksoksi, jolloin lajityypeille oli taas suotuisa ympäristö.

Kotimaisten elokuvien ja televisiosarjojen tuotantoympäristössä tapahtui muitakin merkittäviä muutoksia 1990-luvulla. Kaupallisten televisiokanavien aktiivinen kehittäminen ja brändäystoiminta lisäsi kilpailua katsojista ja kanavat alkoivat suunnata ohjelmistojaan aikaisempaa suunnitelmallisemmin erilaisille kohdeyleisöille. Tuotantoyhtiöistä esimerkiksi MTV otti nuoret ja kaupunkilaiset perheet pääkohderyhmäkseen. (Kannisto 2018, 90, 96.) Toivaiainen (2002, 227) mukaan kotimainen televisiodraama vahvistui samanaikaisesti 1990- ja 2000-lukujen taitteessa kotimaisen elokuvatuotannon kanssa siten, että kehityskuluilla oli toiminnallinen yhteys. Kokonaisuutena laajentunut audiovisuaalinen tuotanto tarjosi monipuolisesti töitä tuotannoissa toimiville ammattilaisille, kuten ohjaajille, leikkaajille, lavastajille, puvustajille ja äänittäjille.

osalta. Ruoho on tutkinut väitöskirjassaan kotimaisia Yle TV2-kanavan esittämiä perhesarjoja. Toiviainen on tutkinut 1990-luvun ja 2000-luvun alun kotimaisia elokuvia, myös lajityyppien näkökulmasta. Pajala on käsitellyt artikkelissaan *Levottomat*-elokuvaa seksuaalisuuden ja romanssin kuvauksena. Rämpötin *Paha perhe*-elokuvan analyysissä yhdistyvät luokan, uusliberalismin ja perheen teemat. Sutisen pro gradu -työ käsittelee *Juurakon Hulda*-elokuvan luokkakuvausta ja Koivumäen pro gradu -työ Lea Joutseno -elokuvien luokkakuvausta.

⁴ Toiviainen käyttää esimerkkinä Markku Pölösen ohjaamaa elokuvaa *Kuningasjätkä* (1998).

Myös katsojamäärissä tapahtui merkittäviä muutoksia 1990-luvun lopulta lähtien. Junttila ja Piispa (2013) kutsuvat vuosia 1998–1999 ajanjaksoksi, jolloin kotimainen elokuva löysi uudelleen kosketuksen katsojiin. Katsojamäärät nousivat voimakkaasti. Vuosina 2000 - 2009 ensi-iltansa sai 169 kokopitkää elokuvaa. Yli 100 000 katsojan luvut saavutti yhteensä 49 elokuvaa. Kotimaista elokuvaa on pidetty jopa 2000-luvun kulttuurielämän kuumimpana puheenaiheena. Kaupallisuuden ja tuottajavetoisuuden lisääntyminen oli merkittävä piirre vuosien 2000-2009 kotimaisessa elokuvatuotannossa. Kaupallisuutta ei enää edeltäneiden vuosikymmenten tapaan vierastettu. Markkinointi, sponsorointi, tuotteistaminen ja tuotesijoittelu tuotiin osaksi kotimaista elokuvatuotantoa. Muita keskeisiä 1990-lukua edeltäneitä kotimaisten elokuvien tuotantoympäristön muutoksia olivat esitysteknologian monimuotoistuminen television ja myöhemmin videonauhureiden sekä dvd-soittimien myötä sekä kansallinen elokuvan tukipolitiikan vahvistuminen 1980-luvulta lähtien (Toiviainen 2002, 195–197).

1.2. Tutkimusongelma ja -kysymykset sekä tutkimusaineisto

Junttilan ja Piispan (2013) havainto identiteetti- ja ihmissuhdekuvausten korostumisesta 2000-luvun kotimaisissa elokuvissa herätti minussa kysymyksen siitä, millaisia kuvaukset tarkkaan ottaen ovat olleet, ja millaisina ne ovat esittäneet suomalaiset parisuhteet ja rakkauden. Olen tutkielmassani tarttunut tähän kysymykseen, ja tarkastelen sitä kaksitasoisesti representaatioiden ja lajityyppien näkökulmasta. Tarkasteluni ajoittuu kokonaisuudessaan vuosiin 1990–2010 ja kattaa sekä kotimaiset elokuvat että televisiosarjat.

Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset voidaan kuvata seuraavasti:

- **Tutkimusongelma, osa 1:** Kotimaisten elokuvien ja televisiosarjojen parisuhde- ja luokkakuvaus kolmen esimerkin valossa 1990- ja 2000-luvuilla. Esimerkeiksi on valittu *Akvaariorakkaus*-elokuva (1993), *Vuoroin vieraisissa* -televisiosarja (1997) ja *Lapsia ja aikuisia – kuinka niitä tehdään* -elokuva (2004)⁵.

Tutkimuskysymys: Millaisina parisuhteet ja luokka on esitetty esimerkeiksi valituissa elokuvissa ja sarjassa?

- **Tutkimusongelma, osa 2:** 1990- ja 2000 -lukujen kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon parisuhde- ja luokkakuvaus kokonaisuutena lajityyppien näkökulmasta.

⁵ Kutsun jäljempänä tässä tutkielmassa ko. elokuvaa nimellä *Lapsia ja aikuisia*.

Tutkimuskysymykset: Millaisena kotimaiset elokuvat ja televisiosarjat esittivät parisuhteet ja luokan 1990- ja 2000 -luvuilla? Voidaanko em. ajanjakson elokuvissa ja sarjoissa nähdä lajityyppiäpiirteitä ja jos, millaisia?

Esimerkkitaustan kolmikossa *Akvaariorakkaus* edustaa eräänlaista uudemman kotimaisen elokuvan varhaisvaiheen tuotantoa, jolloin viihteellisyys sai tuotannoissa jalansijaa edeltävät vuosikymmenet vallalla olleen yhteiskunnallisen kantaottavuuden tilalla. *Akvaariorakkaus* oli myös ensimmäinen analysoimani parisuhdeaiheinen elokuva, josta työni sai alkunsa. Koska myös *Vuoroin vieraisissa* (1997) käsitteli *Akvaariorakkauden* tavoin parisuhteita, kiinnostuin siitä ja sarjan nähtyäni päätin ottaa myös sen tutkimuskohteekseni. Sarjaa esitettiin Yle TV1:n *Kotikatsomo*-paikalla ja se oli ensimmäinen *Kotikatsomon* niin kutsuttu kausisarja. Myös sillä oli valmistuessaan eräänlainen uutuuden aura. Sitä on pidetty myös esikuvana joillekin myöhemmille *Kotikatsomossa* esitetyille kotimaisille sarjoille, kuten *Tahdon asia* -sarjalle (2005) ja *Harvoin tarjolla* -sarjalle (2008) (Ruoho 2010, 222; Aviisi 2009). Halusin täydentää lähilukuanalyysiä vielä kolmannella esimerkillä, ja koska *Lapsia ja aikuisia* vaikutti valmistuessaan ajankohtaiselta lastenhankkimisteeman ja homoseksuaalisuuden kuvauksen vuoksi, valitsin sen kolmanneksi analyysikohteeksi.

Yksityiskohtaiseen tarkasteluun valittu tutkimusaineistoni - kaksi täyspitkää elokuvaa ja televisiosarja - on joltisenkin laaja. Sarjassa on yhteensä kaksitoista jaksoa. Tutkimusaineistoa on täydennetty lähilukuanalyysiin valittujen elokuvien ja televisiosarjan vastaanottoa kuvaavilla kirjoituksilla ja kritiikeillä. Kolme lähilukuanalyysini kohdetta kattavat ajallisesti sekä 1990-luvun alun, 1990-luvun lopun, että 2000-luvun ensimmäisen puoliskon. Jokainen niistä sai varsin hyvin katsojia ensiesityksensä ajankohtana.⁶ Laajemmassa tarkastelussa (tutkimusongelman osa 2) aineistoon on perehdytty varsinaista lähilukuanalyysiä yleisemmällä tasolla mahdollisten lajityyppiäpiirteiden identifioimiseksi. Kokonaisuudessaan tutkimusaineisto on laaja, jopa mittava.

Luokka on tutkielmassani otettu yhdeksi lähilukuanalyysin näkökulmaksi, koska *Akvaariorakkaudessa* näiden kahden tekijän vuoropuhelu näyttäytyi kiinteänä. *Akvaariorakkauden* analyysi sai minut kiinnostumaan laajemminkin siitä, millaisia yhtymäkohtia parisuhteiden, rakkauden ja luokan kuvaamisella voisi elokuvissa ja televisiosarjoissa olla. Ajattelen myös, että luokan kuvaamisella romanttisessa kontekstissa on erityistä merkitystä. Feministiseen luokkateoriaan erikoistunut sosiologi Beverley Skeggs (2014, 189–190) on

⁶ *Akvaariorakkaus* sai vuonna 1993 teatterilevityksessä 74 645 katsojaa. *Lapsia ja aikuisia* sai vuonna 2004 teatterilevityksessä 54 934 katsojaa. *Vuoroin vieraisissa* -sarjan 1. jakso sai vuonna 1997 1 030 000 katsojaa. Lähteet: Kansallisen audiovisuaalisen arkiston (KAVI) Kansallisfilmografian verkkosivut ja Ylen tutkijapalvelu.

todennut, että representaatiot ovat voimakkaita työkaluja. Koska kotimaiset elokuvat ja sarjat ovat 1990-luvun lopulta lähtien tavoittaneet paljon yleisöä, voidaan ajatella, että niissä on myös potentiaalia vaikuttaa ihmisten asenteisiin ja arvostuksiin, siis siihen, millaisena näemme parisuhteet ja luokan nykyaikana (vrt. Römpötti 2016, 47).

Luokan ottamisella yhdeksi tarkastelukulmakseni on ollut myös laajempi tutkimuksellinen ja yhteiskunnallinen viitekehys. Tutkimuskirjallisuudessa tulee esille, että sosiologisessa luokkatutkimuksessa on 1980-luvulta lähtien vallinnut eräänlainen kahtiajako suhtautumisessa luokkaan. Jotkin näkyvät sosiologit, kuten Anthony Giddens, ovat pitäneet luokkaa kuolleena ilmiönä. (Kahma 2011, 25–27). Skeggs (2014, 113) kuvaa tilannetta kuiluna teoreettisen ja empiirisen sosiologian välillä: teoreettinen on painottanut luokkien häviämistä, empiristinen on nähnyt niiden yhä olevan olemassa. Erolan (2010b, 33) mukaan luokkien katoamispuhe on kytkeytynyt postmodernismiin, jossa on kyse pikemminkin esseistisestä pohdiskelusta kuin varsinaisesta empiirisestä luokkatutkimuksesta tai luokista todellisuudessa tehdyistä havainnoista (kts. myös Naumanen & Silvennoinen 2010, 86–87). Anglosaksista populaarikulttuuria tarkastellut Skeggs (2014, 35) on todennut, että vaikka luokan on tutkimuksessa väitetty kuolleen, on luokkasuhteita ilmaisevan populaarikulttuurin määrä itse asiassa lisääntynyt runsaasti. Myös kirjallisuuden- ja elokuvantutkija Keith Gandal (2007, 3–4) on huomauttanut, että vaikka populaarikulttuurissa ollaan nykyään paikoin hyvin sensitiivisiä sukupuolen ja etnisen taustan kohdalla, ei samanlaista sensitiivisyyttä esiinny luokan esittämisessä.⁷ Kyse onkin lähinnä siitä, tunnistetaanko representaatiot luokkia esittäviksi vai tulkitaanko niitä jostakin toisesta näkökulmasta. Tutkimuskohteeni ovat valmistuneet aikana, jolloin puhe luokan kuolemasta on ollut keskeisesti vallalla. Tämä tekee niiden luokkakuvauksen tutkimisen erityisen mielenkiintoiseksi.

Kansainväliset luokkatutkimukset diskurssit näkyvät myös kotimaisessa tutkimuskeskustelussa. Vaikka luokkaan liittyvää kotimaista tutkimustraditiota kuvataan esimerkiksi sosiologi Nina Kahman väitöskirjassa (Kahma 2011, 31–41) katkeamattomaksi, 2000- ja 2010 -luvuilla tutkijat alkoivat keskustella aiempaa näkyvämmiin julkisuudessa siitä, ettei suomalainen luokattomaksi käsitetty yhteiskunta välttämättä olekaan sitä. Luokkia on tarkasteltu viime vuosikymmenenä suhteellisen monipuolisesti kotimaisessa tutkimuksessa (kts. esim. Erola 2010; Kahma 2011; Kolbe 2014; Tolonen 2008; Purhonen & al. 2014). Myös koulutukselliseen tasa-arvoon liittyvät tutkimukset (kts. esim. Niemi, Saari & Karimo 2016) ovat nostaneet taas päätään samalla, kun

⁷ Gandal ottaa esimerkiksi esitystavat, joissa köyhät kuvataan fiktioissa iloisena ja yläluokan vastuista vapaana ryhmänä (*happy-go-lucky poor*).

koulutuksen periytyvyyden nykyisistä mekanismeista on tullut uudelleen julkisen keskustelun aihe. Erolan (2010b, 34-35) mukaan luokkien muutos on vähemmän dramaattista kuin suurimpien luokkakriitikoiden mielestä. Luokkarakenteen muutos on keskeistä, ei luokkien häviäminen kokonaisuudessaan. Tutkimuksessa on myös osoitettu, ettei ihmisten subjektiivinen kokemus ja tapa puhua omasta luokastaan ole nykyaikana yhtenäistä (kts. Kahma 2010a, 84-89), mikä osaltaan kuvastaa luokkien muuttuvaa luonnetta. Empiirisen luokkatutkimuksen lisäksi luokkaa on tarkasteltu myös historiasidonnaisena ilmiönä, esimerkiksi historioitsija Laura Kolben (2014) suomalaista yläluokkaa koskevilla kirjoituksilla. Tunnetut keskustelijat, kuten sosiaalipsykologi Katriina Järvinen, ovat analysoineet julkisesti omaa luokkataustaansa, sen vaikutusta elämäänsä ja uraansa (Järvinen 2010, 231–232; ET-lehti 2016). Yksittäisten ihmisten ulostulot ovat toimineet erityisesti nykyaikaisten luokkakokemusten näkyviksi tekemisen välineinä, ja luokkiin sosiaalisessa todellisuudessa kiinnittyvien merkitysten ja käsitysten avaajina.

Tässä kontekstissa luokkakuvausten tutkiminen myös taiteessa on tärkeää ja olennainen osa luokista käytävää keskustelua. Nähdäkseni niin tutkimuksessa kuin laajemmassa julkisessa keskustelussakin ymmärretään yhä paremmin se, että luokkiin liitetyt käsitykset ovat oma korpuksensa, jolla on, ja toisaalta ei ole yhteyttä luokkiin konkreettisina ilmiöinä. Luokka on enemmän kuin taloudellisen aseman, työn tai maun määrittämä konkreettinen ryhmä, se on kimppu merkityksiä ja käsityksiä, representaatioita ja arvotuksia (vrt. Skeggs 2014, 222–223).⁸

1.3. Keskeiset teoreettiset lähtökohdat

Lähestymistapani on yhdistelmä intersektionaalista feminismiä sekä kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon muutoksiin kytkeytyvää lajityyppitarkastelua. Yksityiskohtaisena tarkastelukulmana ovat sukupuolen, luokan, parisuhteen ja perheen risteymät ja erilaiset yhdistelmät. Intersektionaalisuus on ollut viime vuosikymmenenä yksi feministisen tutkimuksen uusia kulmakiviä (Rossi 2015, 26).

Analyysieni kannalta kaksi näkökulmaa representaatioon ovat keskeisiä: 1) representaatio politisoivana tekemisenä 2) representaatioiden syntyminen ja kehittyminen merkitysprosessien tuloksena. Kulttuurintutkimuksen kentällä politiikka ymmärretään nykyisin voimakkaasti kamppailuna merkityksistä. Kamppailuun kuuluu vakiintuneiden merkitysten saattaminen

⁸ Skeggs esittää, että keskiluokan työväenluokasta luomalla (kielteisellä) representaatiolla ei ole tekemistä sen kanssa, millainen työväenluokka lopulta on, vaan millaisena keskiluokka sen haluaa tuottaa suojellakseen omaa asemaansa.

liikkeeseen ja määrittelemisen uudelleen. Tutkielmassani kyse on parisuhteelle, rakkaudelle, perheelle, luokalle ja sukupuolille annettavista merkityksistä, niiden saattamisesta liikkeeseen ja määrittelemisestä eri tavoin uudelleen. Tutkielmani teemaan liittyvänä esimerkkinä voidaan käyttää länsimaisen perhekäsityksen muuttumista. Länsimaisen ja suomalaisen perhekäsityksen muutos 1990-luvulta alkaen tulee tutkimuskirjallisuudessa laajalti esille, vaihtelevin lähestymistavoin. Rossi (2014, 72–73) ottaa esimerkiksi merkitysten muuttumisesta länsimaisen perhekäsityksen muutoksen, jossa yksinhuoltajuuden, seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen politiikan sekä uusioperheiden yleistyttyä perhettä ei enää tarvitse mieltää yksinomaan heterovanhempien ja lasten muodostelmaksi. (kts. myös Jallinoja 2000, 188–190; Sevón & Notko 2008, 6–9.)

Rossin (2015, 77, 80–81) mukaan representaatiot ovat toiminnallisia, niitä käytetään ja kulutetaan, ja ne ovat myös tulkinnallinen prosessi. Tutkielmassani parisuhde, perhe, sukupuoli ja luokka ymmärretään sellaisina todellisuuden osasina, jotka muodostuvat ja muuttuvat vuorovaikutuksessa. Elokuvat ja televisiosarjat puolestaan ymmärretään osana tätä vuorovaikutusta, muokkaamassa aktiivisesti käsitystämme parisuhteista, perheistä, sukupuolesta ja luokista. Kotimaiset elokuvat ja televisiosarjat ymmärretään tässä tutkielmassa politiikan ja merkityskamppailuiden osatekijöinä, liikkeelle panevana voimana parisuhteelle, perheelle, rakkaudelle ja luokalle annettujen merkitysten luomisessa ja muuttumisessa, ja toisaalta konventionaalisten, ”vanhojen” tai ”perinteisten” merkitysten vahvistamisessa. Elokuvien ja televisiosarjojen kohdalla vanhat ja perinteiset merkitykset ovat myös kaksitasoisia: toisaalta ne voidaan nähdä sellaisina representaatioiden luomina merkityksinä, jotka ovat tyypillisiä juuri elokuville ja televisiosarjoille (esimerkiksi lajityyppikonventiot), toisaalta ne voidaan nähdä yhteiskunnissa ja yhteisöissä yleisemmin jaettuina merkityksinä.

Käyttämäni keskeiset rakkauden ja parisuhteen teoretisoinnit ja analyysit on kirjoitettu 1990-luvulla. Koska samalle aikakaudelle sijoittuvia teoksia on useampia, tulkitsen niin, että nimenomaan 1990-luvulla oli tilausta parisuhteen ja rakkauden muutoksia käsitteleville tutkimuksille ja pohdinnoille. (Giddens 1992; Pearce & Stacey 1995; Beck & Beck-Gersheim 1995; Beck-Gersheim 1998.) Tutkimuskirjallisuudessa argumentoidaan laajalti sen puolesta, että rakkaus ja parisuhde ovat muuttuneet viime vuosikymmeninä merkittävästi. Erityisesti ajatus yksilöllistymisen ja laajentuneen valinnanvapauden vaikutuksista toistuu kirjoituksissa. Giddens (1992, 58–59; 78) kutsuu modernia, toimeentulon hankkimisesta tai muusta painolastista vapaata suhdetta ”puhtaaksi suhteeksi” (*pure relation*), jossa onnistuminen rakkaudessa on itsetarkoituksellista. Nykyaikaisella

parisuhteella ei ole laajemman perheen muodostamaa tukiverkkoa ympärillään, vaan suhde rakentuu parin osapuolten väliselle intimitetille, läheisyyden ja yhteisyyden tunteelle (kts. myös Soikkeli 1998, 62; Jallinoja 2004, 38–39).

Jo 1990-luvulla on myös argumentoitu, että perinteisten yhteisöiden heikentyminen on tehnyt rakkaudesta ja liitosta entistäkin tavoiteltavampaa ja samalla monimutkaisempaa (Beck & Beck-Gersheim 1995, 46–50). Rakkautta kuvataan myös joissakin uudemmissa yhteiskunnan ja kulttuurin teorioissa maallistuneen uskonnon käsittein. Beck ja Beck Gersheim (1995, 12–13) kuvaavat rakkautta nykyajan fundamentalismiksi, joka on korvannut muita ”suuria kertomuksia”, ihmisiä ja ihmisryhmiä koossa pitäviä kehikkoja, joita aikaisemmin olivat esimerkiksi luokka, uskonto, politiikka tai perhe (perinteisessä muodossa, kirj. huom.). Beck ja Beck-Gersheim kuitenkin huomauttavat samalla, että rakkaus ei elämää hallitsevana suurena kertomuksena tuota täyttymystä, vaan pakenee ja muuttuu, mikä tekee siitä myös erilaisen ”suuren kertomuksen” kuin vaikkapa uskonto on perinteisesti ollut. Rakkauden olemassaolon puolesta todistetaan myös edelleen tutkimuskirjallisuudessa. Vaikka rakkauden luonne ja reunaehdot ovat muuttuneet, koetaan se edelleen kiinnostavaksi, romanttinen narratiivi on säilyttänyt attraktiivisuutensa. (Kts. Jackson 1995, 60)

Rakkauskertomusten ja romanssien sisältämistä tyyppijuonista on varioivia kuvauksia. Hyödynnän analyyseissäni erilaisia näkökulmia rakkaustarinoiden sisältämistä ratkaisumalleista ja juonikaavoista. Yksi niiden keskeisistä piirteistä on vaikeuksien voittaminen ennen loppuhuipennusta, jossa pääpari saa toisensa. Wexman (1992, 16) on kuvannut Hollywood-elokuvien romanssin tyyppijuontaa kaavalla ”*boy meets girl - boy loses girl - boy gets girl*”. Myös Stacey ja Pearce (1995, 15–19) ovat tunnistaneeet rakkauskertomuksista samantyyppisen juonikaavan, joka perustuu ”*kohtaaminen – vaikeuksia ja esteitä – loppuratkaisu*” – mallille. Rakkaustarinan loppu näyttäytyy Stacey ja Pearcen teksteissä klassista romanttisen komedian onnellista loppua (*happy end*) monipuolisempana. Vaihtoehtoisina ratkaisuinä he esittävät esimerkiksi rakkauden menettämistä tai eroa. Rakkaustarinan variaatioilla on taustansa jo varhaisemmissa traagisissa narratiiveissa, joissa esimerkiksi kuolema tai sairaus saattoivat loppuratkaisussa erottaa päähenkilöt toisistaan. Soikkeli (2018, 37) on eritellyt rakkauselokuvan alalajien erilaisia tapoja ”ratkaista rakkaus”, selvittää rakkauden tiellä olevista esteistä ja vaikeuksista. Romanttiselle komedialle on hänen mukaansa tyyppillistä vaikeuksien ratkaiseminen toiminnalla, melodraamassa ongelmat voivat olla ratkaisemattomia tai henkilöt jättäytyvät kohtalon vietäviksi, ja rakkausdraamalle puolestaan tyyppillistä on ongelmista selviäminen ja tai niiden kanssa eläminen. Gandal (2007, 6–7) on esittänyt, että nykyelokuvista on löydettävissä

kolme juonikuviota⁹, jotka jäsentävät elokuvien tapaa esittää luokkien suhteita, erityisesti ala- ja yläluokkien suhdetta. Myös niitä on hyödynnetty tekemissäni analyyseissä.

Olen tehnyt tarkoituksellista yksinkertaistamista luokkaa koskevien konseptien jäsentämisessä. Koska elokuvissa ja televisiosarjoissa tarinaa kerrotaan usein lyhyin ja nopein hetkin, on mielestäni tärkeää konkretisoida analyyseissä referenssinä käytetty luokkakonsepti joinakin keskeisinä elementteinä. Tutkielmassani luokkina ymmärretään työväenluokka, keskiluokka ja yläluokka. Luokkaa määrittäviksi tekijöiksi on valittu kahdenlaisia elementtejä. Ensiksikin, luokkaa tarkastellaan koulutuksena, ammattina ja perhetaustana.¹⁰ Toiseksi, luokkaa tarkastellaan edellisten rinnalla myös valintoina ja luokkien ilmiäsuina: makuina, käyttäytymisenä, arvostuksina ja tyyleinä.

Uudemmassa luokkatutkimuksesta ja teoretisoinnista olen valinnut analyyseini perustaksi sosiologi Beverley Skeggsin (2014) luokkaa koskevaa teoriaa ja analyysiä. Skeggs käsittelee luokkaa erojen rakentamisen, arvottamisen ja varsinkin keskiluokan osalta aktiivisten valintojen tekemisen rakennelmana. Keskeistä on myös luokkiin liittyvä merkityskamppailu, jossa keskiluokka pyrkii määrittämään representaatioiden avulla asemaansa myönteisesti ja vastaavasti tuottamaan työväenluokalle kielteisiä merkityksiä. Yhtenä Skeggsin kantavista ajatuksista on näkemys keskiluokalle ja työväenluokalle tarjolla olevista erilaisista minuuksista. Työväenluokan minuuksia on koodattu liikkumattomaksi, hyödyttömäksi ja turhaksi, keskiluokkainen minuuksia on arvostettu subjektiiviseksi ja optimoivaksi minuuksiksi. Skeggs korostaa luokkaa myös moraalisen rakennelmana, johon keskiluokan kunniallisuuden tuottaminen kytkeytyy. (kts. esim. Skeggs 2014, 94–95; 157–158)

Teoreettista viitekehystäni tarkasteltaessa on myös huomattava, että Skeggs (2014, 111–115) on yksilöllistymistä manifestoineiden Giddensin ja Beckin kriitikko. Skeggsin mukaan väitetty luokkakulttuurin rappio (kts. myös luku 1.2.) viittaa pikemminkin siihen, että yksilöllistymiskulttuuri koskee nimenomaan keskiluokkaisia yksilöllisyyden muotoja. Keskiluokkainen yksilöllisyys ei koske työväenluokkaa, joka edelleen määrittyy luokkaryhmänä erilaisissa representaatioissa, käytännöissä ja merkityskamppailuissa. Valitsemani teoreettinen

⁹ 1) *slumming drama*: juoni, jossa köyhä tyttö tai poika vapauttaa rikkaan tytön tai pojan (oman luokkansa vaatimuksista) tai tahtuu alaspäin suuntautuvaa luokkasiirtymää 2) *class trauma*: juoni, jossa haavoittuvana kuvattu tyttö taantuu alaluokkaisen pojan vaikutuksesta ja 3) *slumming trauma*: juoni, jossa rikas tyttö tai poika taantuu ja vapautuu köyhyyden vuoksi. Huom. *slumming*-sanaa on jossain määrin haastavaa kääntää suomeksi. Sana kuvaa tilannetta, jossa ”olla tekemisissä omaa statusta alemman henkilön kanssa”.

¹⁰ EG-luokitus eli Eriksonin ja Goldthorpen luokitus on tunnettu luokkajaottelu, joka on tutkielmaan peruslähtökohdaksi otettua kolmiluokitusta monisyisempi (kts. Erola 2010b, 29-32). Muutamissa kohdin analyyseissä on hyödynnetty myös joitakin EG-luokituksen aspekteja alemmista ja ylemmistä professioammateista sekä pienporvaristosta.

viitekehys sisältää siis kokonaisuutena myös sosiologioiden välisen keskustelun yksilöllisyyden ja luokkien asemasta nykymaailmasta.

Skeggsille (2014, 222) nimenomaan populaarikulttuuri on se kenttä, jossa kamppailu luokkien arvottamisesta representaatioiden avulla tapahtuu kaikkein näkyvimmin. Skeggsin lähestymistapa on yhtenevä tutkielmassa käytetyn representaatiokäsityksen kanssa. Skeggs hyödyntää analyysissään useita luokkien teoreetikoita ja luokkien rakentumisesta populaarikulttuurissa tehtyjä tutkimuksia. Tarkastelen lähilukuanalyyseissani esimerkkielokuvissa ja sarjassa esiintyviä merkityskamppailuita, ja pyrin myös paikantamaan mahdollisia keskenään vaihtoehtoisia lukutapoja luokkien kuvauksessa. Rossi (2015, 74) katsoo myös, että valtasuhteissa virittyvä representaation politiikka on kamppailua merkkien järjestyksistä eli siitä, mitä voidaan tehdä näkyväksi ja mistä voidaan puhua ja miten. Hänen mukaansa ei ole olemassa vallan ulkopuolisia representaatiota, vaan representaatiot ovat valtasuhteiden muotoilemia ja usein niiden kuvia tai sanallistamia. Elokuviin ja televisiosarjojen kohdalla voidaan esimerkiksi pohtia sitä, kenen katsetta niiden näkökulma kulloinkin edustaa.

Elokuvan ja television lajityypit ymmärretään yleisesti luokittelun välineiksi. Ne voidaan myös ymmärtää eräänlaisiksi tuottajien, tekijöiden, kriitikoiden ja katsojien sopimuksiksi siitä, miten mikäkin elokuva tai televisiosarja sijoittuu tuotanto- ja kulutuskentässä. Lisäksi niiden avulla voidaan analysoida tuotannollisten virtausten suhdetta ympäröivän yhteiskunnan ja todellisuuden keskeisiin jännitteisiin. (Altman 1999, 25–26; 42–43; Mittell 2004, 1–5) Viime vuosikymmeninä on yleistynyt kehitys, jossa sama lajityyppi elää ja kehittyy sekä elokuvissa että televisiossa (kts. Kane 2016).¹¹

Tutkielmaani varten olen perehtynyt erityisesti Rick Altmaniin kriittiseen lajityyppinäkemyskäsitykseen, jonka keskeisenä sisältönä on kyseenalaistaa elokuvan lajityyppien kiinteä luonne, lajityyppien ylihistoriallisuus ja mahdollisuus määrittellä lajityypit tarkasti. Altman (2002 kts. esim. 35; 75; 108) näkee elokuvalliset lajityypit prosesseina, joissa lajityypit ovat jatkuvan muutoksen kohteina, joissa lajityypit voivat yhdistyä ja joissa lajityypit määrittyvät myös historiassa, retrospektiivisesti (kts. myös Kane 2016, 5–6). Altman (2002, 50–53, 67) osoittaa esimerkkinä musikaalia käyttäen, että lajityyppien määrittämisessä on tyypillisesti retrospektiivisiä piirteitä. Monet sellaisista elokuvista, jotka myöhemmin on ongelmitta liitetty musikaalilajityyppiin, on valmistumisajankohtanaan määritelty toisin. Lähestymistapani lajityyppien on yhdistelmä

¹¹ Kane on tutkinut vampyyrielokuvien ja -televisiosarjojen lajityyppikehitystä yhtenä ilmiönä.

retrospektiivistä tarkastelua, toistuvien elementtien havainnointia sekä lajityyppien kulttuurisen tehtävän analyysiä.

Käytän lajityyppianalyysissä jakoa elokuvien ja televisiosarjojen semanttisiin ja syntaktisiin piirteisiin. Altmanin (1999, 111–115) mukaan semanttisilla piirteillä tarkoitetaan esimerkiksi miljöitä, henkilöhahmoja ja esineitä, jotka toistuvat samantyyppisinä. Syntaktisilla piirteillä taas tarkoitetaan juonikuvioita ja keskeisiä jännitteitä, jotka toistuvat lajityyppielokuvissa samankaltaisina. Altmanin mukaan semanttiset piirteet ovat yleensä yksinkertaisemmin tunnistettavia ja niiden perusteella on suhteellisen helppoa luokitella elokuvia eri lajityyppeihin kuuluviksi. Altman ottaa esimerkiksi semanttisista piirteistä lännenelokuvissa esiintyvän revolverin. Syntaktiset piirteitä Altman taas kuvaa kokonaisvaltaisempina ja elokuvien syvärakenteisiin menevinä. Niistä hän ottaa esimerkiksi lännenelokuvissa esiintyvän villiuden ja sivilisaation vastakkainasettelun, jonka tunnistaminen edellyttää pintapuolista syvällisempää elokuvan analyysiä. Altman myös katsoo, ettei semanttisia ja syntaktisia piirteitä ole syytä nähdä vastakkaisina, vaan rinnakkaisina tapoina tarkastella elokuvia. Luvussa 5 tekemäni lajityyppianalyysi perustuu tähän lähtökohtaan.

1.4. Tutkimusmenetelmät: portaat, aineiston valikointi ja testaaminen, lähilukuanalyysi ja lajityyppianalyysi

Portaita kapuamassa

Tutkielmani lopullinen kokonaisuus tutkimusaineistoinen ja käytettyine tutkimusmenetelmineen on muodostunut tutkimuspoluksi nimeämäni matkan varrella. Työ alkoi yhden elokuvan (*Akvaariorakkaus*) lähilukuanalyysillä, joka synnytti kiinnostuksen parisuhteen ja luokan representaatioihin kotimaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa. Tutkimuskohteiden valikko täydentyi vielä myöhemmin *Vuoroin vieraisissa* -televisiosarjalla sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuvalla. Alkuperäisiä tutkimusmenetelmiä olivat representaatioanalyysi ja lähiluku, jota myöhemmin täydensin tutkimuslöydösten vuoksi lajityyppianalyysillä. Menetelmällisesti kokonaisuutta ja prosessia voi kuvata portaina, jossa joka askeleella kuormaa on kasvatettu edelliseen askelmaan verrattuna. Eteneminen on tapahtunut yksityisestä (yksi elokuva) yleiseen (yhden aikakauden tuotanto kokonaisuutena) ponnistaen. Kuorman kasvattaminen toimii metaforana sekä tutkimusaineiston laajentamiselle että menetelmien monipuolistamiselle.

Aineiston valikointi, testaaminen ja analyysit

Valituissa menetelmissä on mukana myös testaamisen ulottuvuus. Tehtyäni kolmen lähilukuanalyysin kohteiksi valittujen tutkimuskohteeni analyysit havaitsin *Vuoroin vieraisa* -sarjassa sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa tiettyjä yhtäläisyyksiä. *Akvaariorakkaus* sitä vastoin näyttäytyi eräänlaisena murrosvaiheen elokuvana, joka jo käsitteli nuorten aikuisten parisuhteita aiemmasta poikkeavalla tavalla, mutta ei kuitenkaan asettunut kuvastoltaan samaan ryhmään kahden muun analyysin kohteen kanssa. Aloin pohtia hypoteesinomaisesti, onko mahdollista, että *Vuoroin vieraisa* -sarjan sekä *Lasten ja aikuisten* kohdalla kyseessä olisi laajempikin, lajityypin piirteitä saava virtaus kotimaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa. Mielessäni oli muutamia muitakin elokuvia ja sarjoja, joissa käsiteltiin samankaltaisia teemoja. Voidakseni luotettavasti arvioida löydösteni mahdollista lajityyppiulottuvuutta kävin lävitse parisuhdeaiheisen kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon kokonaisuutena 1990-luvun loppuvuosina ja 2000-luvulla. Tutkimusaineistoani on siten tarkasteltu kahdella eri tarkkuustasolla: kahta elokuvaa ja yhtä televisiosarjaa yksityiskohtaisesti ja laajemmin tietyn ajanjakson kokonaistuotantoa yleisemmällä tasolla. Prosessia voi kuvata myös zoomaamisena. Kolmen tutkimuskohteen osalta on tehty lähiluku, zoomattu aivan lähelle. Koko tutkimuksen kohteena olevaa aikakautta taas on tarkasteltu kauempaa, puolikuvina, ryhmäkuvina ja maisemakuvina.

Lähilukuanalyysin kohteiksi valitut elokuvat ja televisiosarja on katsottu jokainen useaan kertaan tutkimusprosessin aikana. Analyysissä olen hyödyntänyt luvussa 1.3. kuvaamiani keskeisiä teoreettisia näkökulmia ja lähestymistapoja, jossain määrin vaihdellen kunkin lähilukuanalyysin kohteen erityisluonteen mukaan.

Lajityyppianalyysin tutkimusaineisto on ollut huomattavasti laajempi ja sen rajaaminen ja tutkiminen on edellyttänyt erityistä harkintaa. Olen rajannut tarkasteluni vuosiin 1990-2010. 1990- ja 2000-lukujen kotimaisten elokuvien osalta tutkimusaineistonani olivat Kansallisen audiovisuaalisen arkiston (KAVI) verkkosivuilla olevaan Kansallisfilmografiaan listatut elokuvat. Elokuvien lajityyppiluonteen identifioinnissa olen käyttänyt menetelminä Kansallisfilmografiassa oleviin juonikuvauksiin perehtymistä, näytteiden katsomista ja kokonaisten elokuvien katsomista. Tein perehtymisen syventämällä tarkastelua vaiheittain siten, että lopputuloksena tarkastelujakson elokuvista oli mahdollista erottaa parisuhteita ja rakkautta käsittelevät elokuvat, ja alaryhminä erilaisiin lajityyppihin kuuluvat parisuhdeaiheiset elokuvat.

Kattavien tietojen saaminen 1990- ja 2000 -luvuilla valmistuneista kotimaisista televisiosarjoista osoittautui haastavaksi. Olen rajannut tarkastelun neljään kotimaiseen kanavaan: Yle TV1, Yle

TV2, MTV3 ja Neloskanava. KAVI:n radio ja televisioarkiston (RTVA) sähköinen Ritva-tietokanta¹² on perustettu vuonna 2008, joten se on tarjonnut rajoitetusti tietoa tutkimukseni tarpeisiin. Ritva:n edeltäjä Tenho-tietokanta on vain KAVI:n käytössä, ja se kattaa osan aikaisemmasta kotimaisesta televisiotuotannosta. Tenho:sta KAVI:lta saatuja vuosien 1997-2008 tietoja on käytetty tutkimusaineistona. Wikipediassa on suhteellisen laaja listaus viime vuosikymmenten kotimaisista sarjoista, jota on käytetty tukena tarkastelujakson tuotannollisen kokonaisuuden hahmottamisessa.¹³ Ritva:sta ja Tenho:sta saatujen tietojen lisäksi olen hyödyntänyt tuotantoyhtiöiden¹⁴, televisiokanavien ja dvd/blu-ray -tallenteita myyvien verkkokauppojen¹⁵ sivustoja tarkastelujakson sarjojen kartoittamisessa ja identifioinnissa. Elokuvien tapaan sarjoja on tarkasteltu vaiheittain juonikuvausten valossa, lyhyitä näytteitä katsomalla, kokonaisia jaksoja katsomalla ja kokonaisia sarjoja katsomalla.

1.5. Tutkielman rakenne: löytöretkellä parisuhteissa, luokissa ja lajityypeissä

Tutkielmani tekeminen on ollut prosessi, jossa yksi löydös on johtanut tutkimuskysymysten täsmentämiseen ja toinen löydös lopulta myös niiden laajentamiseen. Tämä on tuntunut luonteelta, aineistolähtöiseltä tavalta edetä. Katson myös, että eräänlainen ”löytöretkeläisyys” sopii hyvin humanistiseen tutkimukseen, karttaahan se jäykkiä ennakkoasetelmia ja antaa tutkimuskohteille mahdollisuuden kertoa oman tarinansa.

Tutkielmani perustana oleva tutkimuksellinen löytöretki tuotti kahdenlaisia tuloksia: toisaalta se tuotti kuvan 1990- ja 2000 – luvun kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon parisuhteen ja luokan kuvauksen piirteistä kolmen esimerkin avulla tarkasteltuna, toisaalta se piirsi näkyville kotimaisessa tuotannossa 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla syntyneen lajityypillisen syklin, kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat. Luvuissa 2, 3 ja 4 tehdään yksityiskohtaiset analyysit kustakin lähilukuun valitusta tutkimuskohteesta. Luvussa 5 tarkastelu nostetaan toiselle tasolle siten, että kohteena on koko kotimainen elokuva- ja televisiotuotanto 1990- ja 2000-luvuilla. Tutkielmani ohjaaja kysyi, varsin aiheellisesti, onko välttämätöntä ulottaa tarkastelu koko 2000-luvulle, ja eikö se johda pro gradu -työn ohjelaajuuden huomioiden melko laajaan työn fokukseen.

¹² <https://rtva.kavi.fi/>

¹³ https://fi.wikipedia.org/wiki/Luokka:Suomalaiset_televisiosarjat

¹⁴ Esimerkiksi <http://www.kinotar.com/fi/etusivu/>

<http://www.saihky.fi/>

<https://www.helsinkifilmi.fi/>

¹⁵ <https://www.discshop.fi/>

<https://cdon.fi/>

Olen tietoinen tästä riskistä, ja myös siitä, että tutkielman painopiste muuttuu asteittain viimeisissä luvuissa siten, että 2000-luku saa enemmän huomiota. Harkittuani asiaa tämä on ollut tietoinen ratkaisuni. Luvussa 5 esitetään perustelut sille, miksi voidaan väittää, että Suomessa syntyi 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla uusi elokuvan ja television lajityyppi, parisuhdesarjat ja -elokuvat. Lisäksi luvussa 5 käsitellään sitä, millainen kulttuurinen tehtävä kotimaisilla parisuhdesarjoilla ja -elokuvilla voidaan katsoa olleen suomalaisessa yhteiskunnassa. Luvussa 6 vastataan tutkimuskysymyksiin. Lisäksi pohditaan tutkielman aineiston ja tutkimusprosessin aikana esille tulleiden näkökohtien tarjoamia mahdollisuuksia jatkotutkimukselle. Lopussa pohditaan myös kriittisessä valossa sitä, onko lajityypin tunnistaminen mahdollista tutkielmassa kuvatulla tavalla ja tutkielman tutkimusaineiston perusteella. Luku 6 myös päättää tutkielman.

2. AKVAARIORAKKAUDEN ERITAUSTAISET RAKASTAVAISET

2.1 Elokuva nuorista aikuisista, seksistä ja vähän muustakin

Akvaariorakkaus kertoo Saaran (Tiina Lymi) ja Jonin (Nicke Lignell) tarinan. Parikymppinen Saara muuttaa Kokkolasta Helsinkiin ja tapaa uudenvuodenaattona jonkin verran vanhemman Jonin, jonka kanssa alkaa seurustella. Saara tarjoilee ravintolassa ja haaveilee kirjallisuuden opinnoista yliopistossa, Joni työskentelee toimittajana. Saara asuu aluksi puutaloyhteisössä, jonka vuokraemäntänä on vanhempi ja kokeneempi Marita (Minna Pirilä). Saara muuttaa melko pian seurustelun alkamisen jälkeen Jonin tilavaan ja hyvin sisustettuun kerrostaloasuntoon.

Tarinassa Saara vierailee lapsuudenystävänsä häissä Kokkolassa, ja myöhemmin vielä uudelleen lapsuudenkodissaan samassa kaupungissa. Elokuvan loppupuolella hän lähtee Raikka-nimisen naimisissa olevan miehen (Antti Virmavirta) kanssa viikonlopuksi maaseudulle lomailemaan. Raikka on aikaisemmin tapaillut Maritaa ja Saara on tutustunut häneen puutaloyhteisössä. Muita henkilöitä ovat Saaran äiti (Ritva-Liisa Helminen) ja isä (Esko Nikkari) sekä pikkuveli Seppo (Mika Nuojua).

Seksistä muodostuu Saaran ja Jonin suhteen eksplisiittinen kompastuskivi. Saara ei saa orgasmia ja Joni kokee riittämättömyyttä yrittäessään vimmatusti tyydyttää Saaraa. Pari kokeilee muun muassa sadomasokistista seksiä yrittäessään löytää tavan tuottaa Saaralle orgasmi. Saara myös kokeilee seksiä toisen miehen kanssa koettaessaan onnistua seksissä haluamallaan tavalla.

Saaran rakastaja Raikka ja pikkuveli Seppo on kuvattu ohuesti, muutamien kohtausten avulla. Myös Saaran ja Jonin kuvauksessa voidaan nähdä stereotyyppien hyödyntämistä. Kaikkia sarjan hahmoja luonnehtii eräänlainen tavallisuus ja sidonnaisuus elokuvan valmistumisajankohtaan: nuoret aikuiset pukeutuvat farkkuihin ja elokuvan valmistumisajan muotivaatteisiin, tavallisuus ja arkisuus ovat läsnä elokuvan kuvamaailmassa. Hahmojen persoonallisuus ja yllätyksellisyys on vähäistä: he edustavat nuorta naista, nuorta miestä, vanhempaa naista, vanhempaa miestä, äitiä, isää, pikkuveljeä ja työkaveria *an sight*. Kerrontatapa ja kuvasto ovat pääosin realistisia ja juoni etenee kronologisesti.

Akvaariorakkautta on pidetty yhtenä ensimmäisistä – jos ei jopa ensimmäisenä – nykyaikaisena kotimaisena rakkauselokuvana. Tommi Aitio (1993, 31) liitti *Filmihullussa* ilmestyneessä artikkelissaan *Akvaariorakkauden* osaksi laajempaa kotimaisen elokuvan ”toista uutta aaltoa”. Aitio mukaan *Akvaariorakkaus* oli ”toki ärsyttävän sokerinen ja kiiltokuvamaisen tyrkyttävä”, mutta yhtä kaikki hänen mukaansa 1990-luvulla oli jo selvästi tilausta nuorten aikuisten

maailmaan sijoittuvalle elokuvalla. Aitio kiinnitti huomiota myös uudenlaiseen kotimaisen elokuvan viihteellisyyteen, jota *Akvaariorakkaus* hänen mukaansa edusti.

Akvaariorakkaus poikkesi aikalaisvastaanoton valossa monista muista 1990-luvun alun kotimaisista elokuvista: sitä pidettiin viihteellisenä, nuorekkaana ja kaupallisenakin. Pääosien esittäjät Tiina Lymi ja Nicke Lignell esitettiin haastatteluissa oman aikansa nousevina nuorina tähtinä, jotka edustivat uutta nuorten ihmisten kuvausta kotimaisessa kentässä. Esimerkiksi *7 Päivää* –lehti (1991) teki heistä haastattelun jo elokuvan tekovaiheessa. Lymi totesi haastattelussa:

”Elokuva ei riko tabuja alastomuudella vaan sillä, että se käsittelee avoimesti naisten seksuaalifantasioita. Akvaariorakkaudessa alastomuus on kaunista. Uskon, että Akvaariorakkauden tunnelmat ovat jokaiselle naiselle hyvin tavallisia”.

Sitaatti kuvastaa sitä, miten Lymistä ja Lignellistä tehtiin oman aikansa nuorten aikuisten äänitorvia ja tuntojen tulkitsijoita. *Akvaariorakkauden* saamaa suosiota tulkittiin myös laajemmin kuin vain parisuhdekuvauksena, signaalina siitä, että kotimainen elokuva oli uudistumassa temaattisesti ja muodoltaan. Aitio (1993, 31) myös arvioi jo tällöin, että kotimaisen elokuvayleisön parissa olisi sosiaalista tilausta nuorten aikuisten maailmaan sijoittuvilla elokuvilla. *Akvaariorakkaus* keräsi valmistumisajankohtanaan kotimaiselle elokuvalla korkeat katsojaluvut, joiden kehitystä kommentoitiin esimerkiksi *Turun Sanomien* (1993) pikku-uutisissa otsikolla *”Akvaariorakkaus kerää kansaa”*.

Akvaariorakkauden saaman huomion näkyvin piirre oli sen seksikeskeisyys: lähes jokaisessa lehtijutussa ja elokuva-arvostelussa käsittely kiertyy orgasmin ja seksin ympärille. Kärkkäimmin tämä tulee esille *Apu*-lehden (1993) jutussa, jonka otsikkona on *Rakkaus ja Orgasmi*. Juttu alkaa Lymien ja Lignellin tähdityksellä samaan tapaan kuin *7 Päivää* –lehden juttukin, mutta lopussa on kokonainen luku, jossa keskitytään ainoastaan orgasmiin.

Voisi jopa väittää, että julkisuudessa oli 1990-luvun alussa tilausta enemmänkin keskustelulle seksistä kuin keskustelulle uudesta kotimaisesta elokuvasta, siksi korostunutta seksin ylivalta *Akvaariorakkaudesta* kirjoitettaessa oli. Helsingin Sanomien Kriitikko Helena Ylänen piti *Akvaariorakkauden* arvostelussaan Jonin ja Saaran hahmoja ohuina, ja toteaa myös, että *”Saaran ja Jonin ongelmien ainoaksi selitykseksi jää valkokankaalla nähty rakastelutekniikka”*. Arvostelussa viitataan myös elokuvan ohjanneeseen Ohlssoniin, joka elokuvan valmistuessa on kertonut tehneensä elokuvan *”puhkivalistuneesta sukupolvesta, joka tietää kaiken* (seksistä; kirj.

huom.) *mutta ei osaa mitään*”. Aition tavoin myös Ylänen kiinnittää huomiota *Akvaariorakkauden* viihteellisyyteen ja tyylliseen uutuudenomaisuuteen silloisessa kotimaisten elokuvien kentässä. (HS 1993.) Aamulehden kriitikko Anne Välinoro oli samoilla linjoilla: *Akvaariorakkautta* tulkitaan seksiin fokuoituvana minuuden etsimisen kertomuksena (Aamulehti 1993b). Elokuvan perusvire nähdään ”mukavana” ja ”kepeänä”. Demarin Pertti Lumirae kuvaa elokuvan esittelyssä sitä suorasukaisena ja rajuna pohdiskeluna seksuaalisesta ahdistuksesta (Demari 1993). Pohjalaisen Mikko Tuhkanen on arvostelussaan kriittisempi ja katsoi, että rohkea seksi oli läsnä jo elokuvaa aikaisemmin kotimaisessa kirjallisuudessa, jo 1980-luvun alkupuolella esimerkiksi Anja Kaurasen teoksissa (Pohjalainen 1993).

Turun Sanomien kriitikko Raili Suominen muodostaa mielenkiintoisen poikkeuksen aikalaiskritiikkien joukossa. Hänen arvostelussaan mainitaan seksin lisäksi myös se, että ”*asiaa ei helpota yhtään, että Saaralla ja Jonilla on erilainen yhteiskunnallinen ja älyllinen tausta*” (Turun sanomat 1993). Tämä poikkeus vahvistaa sen, että luokkaulottuvuus on keskeinen osa *Akvaariorakkauden* tarinallista jännitettä, mutta 1990-luvun alkupuolella se jäi aikalaisvastaanotossa uudenlaisen viihteellisyyden tulkintakehyksen ja rohkean seksin kuvaamisen varjoon. *Akvaariorakkauden* tarinaa on tulkittu myös tutkimuksessa nimenomaan seksin näkökulmasta. Soikkeli (1998, 106–114) tarkastelee elokuvan pohjana ollutta *Akvaariorakkautta* -kirjaa ensisijaisesti seksin ja seksi-intimiteetin näkökulmasta. Myöhemmin hän on toistanut samankaltaista tulkintaa *Akvaariorakkaus*-elokuvasta, hieman erilaisella painotuksella, akvaariota suljetun idyllisen romanssitilan metaforana käsitellen (Soikkeli 2018, 179). Myös Toiviainen (2002, 32) käsittelee *Akvaariorakkautta* ensisijaisesti nuoruustarinana ja nuorten ihmisten parisuhteen kehityskertomuksena.

Akvaariorakkauden saamaa vastaanottoa voidaan ainakin osittain selittää suomalaisen elokuvan aikaisemmalla seksin näyttämisen perinteellä. Taustalla oli pitkähkö seksin enintään vihjauksenomaisen näyttämisen perinne studiokaudella, ja politisoitumisen ajan seksiä rajusti ja kapinoivasti esittävä jakso. Vielä 1950-luvulla korostettiin rakkauden romanttista puolta seksin ollessa joko vihjauksenomaista tai kokonaan näkymätöntä. 1960- ja 1970 -luvulla seksin ja seksuaalisuuden kuvaaminen kotimaisessa elokuvassa muuttui, samansuuntaisesti nuorisokulttuurin esilletulon ja kehittymisen kanssa. Tuotantonäkökulmasta samalle ajanjaksolle ajoittui myös entisen studiojärjestelmän hiipuminen. (Pantti 1995, 180–183; Laine 1995, 118.) Elokuvatutkija Mervi Pantti (1995, 182–185) katsoo, että seksistä tuli sukupolvien kuilun leimaamalla 1960-luvulla yksi käytetyimmistä kotimaisen elokuvan rakennusaineista. Politisoitumisen ajan tärkeänä virstanpylväänä voidaan nähdä vuonna 1968 valmistunut *Käpy*

selän alla -elokuva. Elokuva sai poikkeuksellinen paljon katsojia, yli 600 000, mikä sekin todistaa elokuvan vedonneen katsojakuntaan erityisellä tavalla. *Akvaariorakkaus* voidaan siis nähdä ainakin jossain määrin politisoitumisen ajan seksin avoimen näyttämisen perillisenä. Erona on kuitenkin se, että *Akvaariorakkautta* ei tulkita aikalaisvastaanotossa kapinan vaan viihteen kehyksessä. Seksi avoimesti ja viihteenä oli uutta kotimaisessa elokuvassa 1990-luvun alussa.

Akvaariorakkauden juoni on rakennettu parisuhteen ja seksin ympärille. Luokkakuvaus kehystää sitä, avautuu vähitellen useiden eri kohtausten ja vihjeiden summaksi. Lähilukuni elokuvasta onkin toisinluenta verrattuna sen saamaan aikalaisvastaanottoon. Myös nämä kaksi lukutapaa – seksi ja luokka – ovat omanlaisensa representatiivisen merkityskamppailun signaali: mitä päähenkilöissä halutaan nähdä, ja mitkä asiat halutaan nähdä heidän ongelmiensa syinä. Tarkastelen seuraavissa alaluvuissa parisuhteen, sukupuolen ja luokan yhtymäkohtia *Akvaariorakkaudessa* kolmesta eri näkökulmasta: perhetaustoina, koulutuksena ja sivistyksenä sekä positioina työelämässä. Saarella ja Jonilla on erilaiset perheet, erilainen asema työmarkkinoilla ja he asuvat elokuvan alussa erilaisissa asunnoissa. Tämä kaikki on läsnä heidän parisuhteessaan.

2.2. Perhetaustojen erottamat parisuhdetta etsimässä

Saaran ja Jonin perheet ovat elokuvassa läsnä, vaikka heitä konkreettisesti näytetään vähän, Jonin vanhempia ei lainkaan. He ovat silti näkyvissä, Saaran ja Jonin suhteessa. Elokuvan alussa Saara ja Joni keskustelevat perheistään vietettyään yön yhdessä. Joni kertoo vanhemmistaan, insinööri-isästä ja hammaslääkäri-äidistä. Saaran ”*äiti on K-kaupan juustotiskillä ja isä tekee putkihommia*”. Asetelma on selvä: Jonin vanhemmilla on ammatit, Saaran vanhemmat tekevät jotakin tehtävää. Asetelma kertautuu Saarassa ja Jonissa. Joni työskentelee toimittajana, Saara tarjoilee ravintolassa ja haaveilee kirjallisuuden opinnoista yliopistossa. Lyhyt keskustelu piirtää hienovaraisesti kuvan koulutuksen asemasta siinä sosiaalisessa todellisuudessa, jossa Saara ja Joni elävät. Keskustelu tuottaa luokan heidän suhteeseensa, toimii ikään kuin porttina laajempaan kuvioon katsojalle välittyvässä representaatiossa. Saaran ja Jonin avulla kuvatussa parisuhteessa on läsnä pitkä suomalaisen luokkayhteiskunnan, koulutuksen ja statusten historiaa. Kolben (2014, 52; 60–63) mukaan koulutus ja sen avulla hankittu asema nivoutuvat keskeisesti suomalaisen yhteiskunnan historiaan ja kehitykseen. Suomalaista yläluokkaa koskevissa kirjoituksissaan hän hahmottelee kaksitahoisesti koulutuksen roolin toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa. Toisaalta on selvää, että yhteiskunnan päämuutos on perustunut koulutuksen avaamiin väyliin. Kolbe tuo kuitenkin konkreet-

tisten esimerkkien avulla esille myös sen, että Suomessakin on edelleen sukuja, joissa sekä koulu-
tus ja ammatti että menestyminen periytyvät¹⁶. Lisäksi, yhdeksi suomalaisen yläluokkasuhteen
piirteeksi Kolbe (2014, 52–56; 60–63) nostaa sen, että myyttinen kuva suomalaisuudesta hylkii
elitismiä ja kiinnittyy kansanomaisuuteen. Suomalaisuuden ja koulutuksen suhde onkin varsin
monitahoisesti ristiriitainen. Koulutus on samaan aikaan tasa-arvon väylä ja yläluokkaiseksi miel-
lettävää, samaan aikaan tavoiteltavaa ja poistyonnettävää. Saara ja Joni mahtuvat samaan eloku-
vaan, eikä asetelma ole suomalaisessa kontekstissa vieras tai koominen.

Koulutuksen ja siihen kiinnittyvän yläluokkaisuuden idean ristiriitaiseen vaikutukseen suomalais-
ten koulutussuhteeseen ovat kiinnittäneet huomiota muutkin tutkijat. Esimerkiksi sosiaalipsyko-
logi Titta Tuohinen (1996, 71–72) on jo 1990-luvulla todennut koulutuksen merkityksestä suoma-
laisille sukupolville, että se on paitsi yksi suurimmista itsetunnon kasvattamisen mahdollisuuksia,
samalla yksi merkittävimmistä huonon itsetunnon pönkittäjistä.¹⁷ Tuohisen mukaan koulutuksen
kaksijakoisuus perustuu sille ajatukselle, että samalla kun koulutuksesta on tullut toimiva sosiaa-
lisen nousun väline, on siitä tullut myös alemmuuden tunteen aiheuttaja, kun (edes) koulutuksen
tuoma sosiaalinen pääoma ei tunnukaan riittävältä koulutetussa seurassa olemiseen ja toimimiseen.
Koulutus jakaa ihmisiä ryhmiin jopa perheiden sisällä, koska koulutuksesta on tullut *niin* tärkeää.
Tuohinen kuvaa tositarinaa lähipiiristään seuraavasti:

*”Tunnen myös tositarinan rakkauden huumassa solmitusta avioliitosta, jossa onni loppui siihen,
kun tuomarinuorikon akateemiset ystävät tulivat liittoja juhlimaan. Neljä tuntia myöhemmin talon-
mies-aviomies oli hakannut vaimonsa turvakotiin ja kahden viikon päästä oli koko avio purettu.”*

Tuohisen kuvaamassa tapahtumasarjassa on läsnä muutamia Kolben (2014, 52– 56) kuvaamista
ilmiöistä: koulutuksella on ihmisten mielissä kytkös yläluokkaan, ja yläluokkaisuus koetaan vas-
tenmielisenä.

Akvaariorakkauden asetelma on nimenomaan ”kouluttamaton nainen ja akateeminen mies”, jossa
mies on naista opastava osapuoli. Tilastolliseksi ajankuvaksi asetelmaa ei voi lukea, sillä parisuh-
teiden näkökulmasta vähän koulutettujen miesten ja paremmin koulutettujen naisten kohtaanto-
ongelma on saanut alkunsa Suomessa jo 1970-luvulla (kts. esim. Tuohinen 1996, 74–75). Siksi
onkin mielenkiintoista, että Saaran hahmossa toistetaan studiokauden kotimaisesta elokuvasta tut-
tua maalta lähtenyttä naista, joka on päättänyt edetä yhteiskunnassa koulutuksen avulla.¹⁸ Saarassa
kuvattu henkilöahmo on vanhan maailman kuvastoa, vaikka se onkin sijoitettu uudessa miljöössä

¹⁶ Kolbe ottaa esimerkiksi start up -yrittäjänä tunnetuksi tulleen Miki Kuusen, joka kuuluu tunnettuun Kuusi/Granfeldt – sukuun.

¹⁷ Tuohinen viittaa tässä yhteydessä sosiologi Jea-Pekka Roosin (1987) elämäkertatutkimuksen aineistoon.

¹⁸ Hella Wuolijoen saman nimiseen näytelmään perustuva elokuva *Juurakon Hulda* on Saarassa kuvatun naistyypin suomalainen tunnettu kuvaus kotimaiselta studiokaudelta. Juurakon Huldassa kuvataan maalta lähtöisin olevaa naista, jolle opiskelu ja itsensä kehittäminen tarjoavat väylän sosiaaliseen nousuun.

ja ajassa kulkevaan tarinaan. Skeggs (2014, 186) on todennut, että luokkien representaatioissa hyödynnetään usein perinteisiä luokkakuvastoja ja käsityksiä luokista, nykypäivään sovitettuina. Pikkupaikkakunnalta kaupunkiin työn, opintojen ja korkeamman yhteiskunnallisen statuksen perässä lähtenyttä hahmoa voidaan pitää osana nostalgisviritteistä Suomi-kuvastoa. Saarassa kuvattu nainen toistaa tätä ”Juurakon Huldan” henkilöä. *Akvaariorakkauden* sukupuolen ja luokan yhtymäkohdat ovat perinteiset: Saaran hahmossa yhdistyvät naiseus ja alhainen sosiaalinen pääoma, hän on altavastaja Joniin nähden. Tässä mielessä *Akvaariorakkaus* myös uusintaa vanhoja luokkamerkityksiä, tuo ne uuteen kontekstiin (Skeggs 2014, 186). Saaran ja Jonin tarina sijoittuu aikaan, jolloin koulutusekspansio oli jo tuonut aiemmin vain eliitille kuuluneen korkeakoulutuksen laajemman joukon ulottuville. Koulutuksen laajentuminen on tarkoittanut myös sukupolvien välisten koulutuserojen kasvua Suomessa. (Naumanen & Silvennoinen 2010, 68–70.) Saaran ja hänen työväenluokkaisten vanhempiensa kohdalla tilanne on juuri tämä: sukupolvien välillä on kuilu kouluttautumismahdollisuuksissa ja niiden tarjoamissa näköaloissa. Kuilu myös esitetään konkreettisenä, kun Saara vierailee kodissaan ja kokee vierautta lapsuudenympäristössään.

Akvaariorakkaus siis hyödyntää sumeilematta joitakin suomalaisen luokkamielenmaisemaan kuuluvia stereotyyppisiä elementtejä. Palettia täydentää Jonin suomenruotsalaisuus. Siitä kerrotaan lyhyesti ja napakasti, myös vanhoja kuvastoja hyödyntäen. Jonin perhe on Jonin asunnossa aamulla käydyn keskustelun lisäksi elokuvassa läsnä vain kerran, kun Jonin äiti soittaa Jonille. Saara vastaa puhelimeen. Käy ilmi, ettei Joni ole kertonut äidilleen tapailevansa Saaraa. Joni puhuu hetken äitinsä kanssa ja haluaa sitten lopettaa. Muusta elokuvan dialogista poiketen Joni keskustelelee äitinsä kanssa ruotsiksi. Tämän jälkeen on selvää, että hän kuuluu ”bättre folksiin”, jolla on erityinen, jopa myyttinen yläluokkaisuuden leima suomalaisten mielissä (Kolbe 2014, 207–209; vrt. myös Koivumäki 2018, 32). Kolbe on kuvannut suomenruotsalaisuutta sosiaalisen todellisuuden rakennelmana, johon liittyy edelleen suomalaisessa yhteiskunnassa ruohonjuuritasolla vahvoja sosiaalisia identiteettejä, vaikka se nykyisin onkin esimerkiksi puoluepoliittisena vaikuttajana melko vähäpätöinen tekijä. Kolbe (2014, 195–196) myös arvioi, että Suomen ruotsinkielisellä väestöllä on edelleen vahva asema, joka osittain perustuu siihen, että kulttuurista etulyöntiasemaa on kyetty uusintamaan ja ajanmukaistamaan nykyaikaan sopivaksi.¹⁹ Näiden näkökulmien valossa Joni koodataan yhdellä puhelinkeskustelulla hyvin vahvasti, askelta ylemmäs kuin tavallinen keskiluokka. *Akvaariorakkaus* hyödyntää suomenruotsalaisuuden stereotyyppistä kuvaa suhteellisen puhtaasti esittämällä sen koulutukseen ja ammatteihin kytkettynä ja työväestölle (jota Saara edustaa) konkreettisesti etäisenä.

¹⁹ Omiin kokemuksiinsa viitaten Kolbe myös katsoo, että eritoten akateemiselle suomenruotsalaiselle väestölle on tunnusomaista ”pyrkimys hyvään keskiluokkaiseen elämään”. Näin Kolbekin tulee representoineeksi suomenruotsalaisuutta tavalla, joka koodaa sen mielikuviin menestyksestä ja erityisasemasta.

Saaran perhe näytetään elokuvassa läheltä, kun Saara vierailee lapsuudenkodissaan pikkupaikkakunnalla. Jakso on merkittävä erityisesti työväenluokkaisten miesten kuvauksen vuoksi. Saaran isä on juron ystävällinen työväenluokkainen keski-ikäinen mies. Saaralla on pikkuveli, Seppo. Seppo kuvataan karkeana ja epävarmana pikkukaupunkilaispoikana. Seppo pikemminkin tönii kuin halaa Saaraa, eikä missään vaiheessa Saaran vierailua ilmaise olevansa ilahtunut sisarensa näkemisestä. Sekä Saaran isä että Seppo on kuvattu henkilöinä, jotka ilmaisevat positiivisia tunteita kiertoteitse, jurouden sävyttäminä. Isä kyselee Saaran kuulumisia huomattavasti hillitymmin ja lyhytsanaisemmin kuin äiti. Kontrasti sukkelasanaiseen ja puheliaaseen Joniin on selvä. Saaran haluun tavoitella kotitaustastaan eroavaa elämäntapaa yhdistyy halu olla kotitaustan miesmallista eroavan miehen kanssa parisuhteessa. Saaran erottautumishalu ja keskiluokkaisuuden tavoittelu esitetään hyväksyttävänä, koska isän jurous ja veljen aggressiivisuus ovat niin leimaavasti kotona vierailussa läsnä. Yhteys vaaraan, rikollisuuteen ja väkivaltaan on yksi Skeggsin (2014, 188–189) tunnistamista piirteistä, joita työväenluokkaan usein stereotyyppisesti liitetään.

Jonin edustama monitahoinen keskiluokkaisuus esitetään *Akvaariorakkaudessa* Saaralle kiinnostavana ja tavoiteltavana. Jonista hän saa myös mallia sille, miten keskiluokkaisuutta pitäisi ilmentää: laadukkaana asumisena, asiantuntija-ammattina ja tiedollisena sivistyksenä. Hän haluaa osaksi nuorten koulutettujen kaupunkilaisten yhteisöä. (vrt. Skeggs 2014, 119; 150–151)²⁰ Tämän yhteisön haluttavuutta Saaralle korostaa entisestään se, että hän valehtelee vanhemmilleen seurusteluvansa ”juristin” kanssa. Se assosioi helposti ”tuomariin”, ylempään professioammattiin, joka tunnistettaneen laajasti jollakin tavalla eliittiin kuuluvaksi (kts. Erola 2010b, 31; Kolbe 2014, 68–69).²¹ Yksinkertaisesti, sillä on hieno kaiku. Saara haluaa siis todellakin ”olla joku” ja ”seurustella jonkun kanssa”. Juristin korkea yhteiskunnallinen status on samaa nostalgista merkitysten kuvastoa kuin maalta kaupunkiin kouluttautumaan tuleva nuori nainen. ”Juristi” esitetään *Akvaariorakkaudessa* jonakin, mikä resonoi kaupunkilaista yläluokkaisuutta ja menestystä pikkupaikkakunnan työläisperheessä 1980- ja 1990 -lukujen taitteessa. *Akvaariorakkaus* myös esittää työväenluokan naiset sellaisina, jotka ihailevat juristin edustamaan statusta ja käyttävät sitä erottautumiseen. *Akvaariorakkaus* esittää tietoisien elämäntyylin ja makusidonnaisen luokan rakentamisen mahdollisena, mutta samalla kivuliaana prosessina. Saarassa kuvattu nuori nainen ei enää tiedä, kuka hän

²⁰ Skeggs katsoo, että performatiivisuus on keino päästä uuden keskiluokan jäseneksi, sen keskeinen rakennusaines. Keskiössä ovat kehollinen työllisyys eli ulkonäön, esiintymisen, vaikutelmien ja hallinnan korostaminen.

²¹ Kolbe listaa Erolaan (2010b) viitaten, että ylempiin professioammatteihin kuuluvat nyky-Suomessa esimerkiksi tuomarit, lääkärin, kansanedustajat, ylimmät johtajat ja erityisasiantuntijat.

on, ja minne kuuluu. Iältään Saara on vaiheessa, jossa pyrkiminen kohti koulutuksen tuomia asemia on mahdollista aloittaa, edessä on mahdollisuus ponnistaa työväenluokkaisesta asemasta ylöspäin keskiluokkaan (vrt. Naumanen & Silvennoinen 2010, 76).

Vaikka *Akvaariorakkaus* oli valmistumisajankohtanaan uudenlainen, viihteellinen ja seksiä avoimesti näyttävä, asetti se naisen takaisin paikalle, jossa hänen tehtävänä on tavoitella rakastamansa miehen edustamaa sosiaalista pääomaa ja yhteiskunnallista asemaa. Yksi *Akvaariorakkauden* representatiivisista merkityskamppailuista onkin nykyaikaisen ja perinteisen kamppailu. Elokuva on ilmiänsä nykyaikainen, mutta läheltä katsottuna myös vanhojen kuvastojen ryydittämä ja konservatiivinen. Saaran ja Jonin yhteensopimattomuuden eksplisiittiseksi syyksi esitetään seksi, mutta lähempää katsottuna myös luokka näyttäytyy ongelmallisena erilaisuutena (vrt. Jallinoja 2000, 70–71).²²

Akvaariorakkauden asetelmassa Jonilla on valtaa suhteessa Saaraan, mutta ei aukottomasti. Seksi ja orgasmin tavoittelu rikkovat tämän asetelman, kun Joni kokee Saaran vaatimukset seksissä hankaliksi, kohtuuttomiksi ja epänormaaleiksi. Perinteinen romanssi voidaan nähdä yhdeltä osin valтатаisteluna, jossa rakkaus muuttaa patriarkallista valta-asetelmaa hetkellisesti naisen hyväksi, antaa mahdollisuuden tavoitella valtaa (Jackson 1995, 54). Tässäkin mielessä *Akvaariorakkauden* tarina uusintaa vanhakantaista asetelmaa, jossa naisen valta parisuhteessa kytkeytyy seksuaalisuuteen ja seksiin. Luokkien näkökulmasta seksi ei kuitenkaan tee Saarasta yksiselitteistä voittajaa tai tasaveroista. Voimakas seksuaalisuus on Skeggsin (2014, 192–193) mukaan usein liitetty populaarikulttuurissa nimenomaan työväenluokkaihin tai alaluokkaihin naisiin. Usein myös elokuvissa käytetty vahvasti seksualisoitu työväenluokkainen hahmo on prostituoitu, joka muodostaa kaikkinaisen vastakohtan porvarilliselle (ts. keskiluokkaiselle) naiseudelle. Tässä kuvastossa Saara onkin työväenluokkainen bitch, joka saapuu Jonin keskiluokkaiseen maailmaan vaatimaan tyydyttävää seksiä!

Yhdessä seksikohtauksista Saara ja Joni kokeilevat sadomasokistista roolileikkiä. Saara ei pysty keskittymään ja alkaa nauraa Jonin yrittäessä esittää rooliaan. Joni loukkaantuu, kun Saara ei ota hänen ponnisteluitaan vakavasti. Aikalaisvastaanoton tapaan Saarassa kuvattua nuorta naista voidaan lukea ajalle tyypillisesti seksuaalisesti vapaamielisenä. Kun luetaan yhdistetään luokan ulottuvuus, Saara voidaan nähdä myös kohtuuttomuuden representaationa, hallitsemattoman naisen

²² Jallinoja kuvaa 1900-luvun taitteen avioliitto-oppaiden maailmaa, jossa kuuluminen samaan yhteiskuntaluokkaan esitetään toimivan liiton takeena ja ihmisiä ohjeistetaan hakeutumaan liittoon ensisijaisesti samaa luokkaa edustavan kumppanin kanssa. Oppaiden perusteluissa vedottiin yhteiseen elämäntapaan, sivistystasoon, samankaltaisiin mielipiteisiin, yhteiseen uskonnolliseen vakaumuksiin sekä yhteisiin harrastuksiin. Jallinojan mukaan ajatus yhteisistä mieltymyksistä ja elämäntavasta liiton takeena oli voimissaan vielä vuonna 2000.

kuvana (vrt. Skeggs 2014, 198–199).²³ Rossi (2015, 114–115) on todennut analyysissään *Gilmoren tytöt* -sarjasta, että yksi sarjan teemoista on sen osoittaminen, miten luokkaa tehdään ja osoitetaan ruumiillisesti. Jo Saaran ja Jonin ensikohtaaminen uudenvuodenaattona ravintolassa kulminoitaa tätä ruumiillisesti osoitettua luokkaa ja sukupuolta: punaiseen tekoturkkiin ja kirkkaansiniseen mekkoon pukeutunut Saara ilakoi ulkona, kiipeää kaiteelle hoippumaan ja nauraa humalaisen naurua, Jonin katsellessa vaitonaisena. Saara kuvataan kiinnostavana, mutta samalla outona ja hallitsemattomana, jopa hieman rivona.

Miten Jonissa kuvattua miestä sitten pitäisi lukea? Toisaalta Jonissa kuvataan perinteinen, heteroseksisiin orientoitunut ja siinä pärjäämiseen pyrkivä mies. Toisaalta Jonissa kuvataan myös naisen nautinnosta kiinnostunut ja uusia asioita kokeilemaan valmis mies. Joni edustaa samaan aikaan näitä molempia. Elisabeth Badinterin (1993, 183–203) kirjoituksissa kovismiehen ja pehmomiehen välisistä eroista on jonkin verran yhtymäkohtia Jonissa kuvattuun mieheen; kovismiehen primääri seksuaalisuus ja pehmomiehen ylitsekäyvä huomaavaisuus yhdistyvät hänessä. *Akvaariorakkauden* Jonissa kuvataan miestä, joka pyrkii samaan aikaan täyttämään vanhoja vaatimuksia, joissa heteroseksii on olennainen osa miehuutta, ja uusia vaatimuksia, joiden mukaan seksissä täytyy onnistua ja saada nainen nauttimaan. Keskiluokalle on Skeggsin (2014, 222–223) mukaan tyypillistä rakentaa omaa elämäntapaansa tietoisilla valinnoilla, pitää kohtuullisuutta keskeisenä hyveenä ja pyrkii ”olemaan joku”. Naisen tyydyttämisessä onnistumisen tavoittelu voidaan lukea myös keskiluokkaisena minuuden rakentamisena: täytyy saada olla ”joku” myös seksissä, pystyä luomaan myös seksistä osa uniikkia minuuttaan. Saaran seksuaalisuus ja kiinnostus seksiin esittää Jonille kurkistuksena toiseen luokkaan, työväenluokkaisen naisen avoimeen kiinnostukseen seksiä kohtaan,

Edellä kuvatut luokkien ilmentymät kuvataan alustana Saaran ja Jonin suhteelle. *Akvaariorakkaus* esittää erityisesti Saaran avulla rakkauden ja parisuhteen rakennelmana, jossa parisuhteen osapuolten on osattava kokea rakkautta ja ilmentää sitoutumistaan parisuhteeseen oikeaksi koodautuvalla tavalla. Jackson (195, 51–52) on todennut, että länsimainen käsitys rakkaudesta tunteena perustuu ajatukselle yksilöllisistä subjekteista, jotka rakkauden ohjaamina liittyvät yhteen. Hän huomauttaa myös, että länsimaista rakkauskäsitystä voidaan hyvinkin pitää toisenlaisissa kulttuureissa vieraana. Myös esimerkiksi sosiologi Kaarina Määtän (1999, 38) mukaan rakkauden kokeminen tarvitsee usein tuekseen käsityksen rakkaudesta. Tämä käsitys vaihtelee eri yhteyksissä, mutta keskeistä on se, että yksilön tai parin kokema tunne nojautuu osin tietoisuuteen siitä, että koettu tunne

²³ Skeggs kuvaa keskiluokan tapaa käsitteellistää työväenluokkaa eräänlaisena kolonialismina, jossa työväenluokka toiseutetaan villinä, kauhukuvana, kohtuuttomana ja tuntemattomana.

on rakkautta. Saara esitetään hämmentyneenä, kun hän etsii tarjolla olevista malleista ja kuvastoista rakennusaineita omalle minuudelleen, pakonomaisesti (vrt. Skeggs 2014, 119). Elokuva onkin yhdeltä osin eräänlainen kavalkadi erilaisia suhtautumistapoja rakkauteen ja parisuhteeseen: heteronormatiivinen avioliitto lapsuudenystävän häissä, vapaat seksisuhteet puutaloyhteisössä, porno kirjahyllystä sattumalta löytyvässä pornoelokuvassa, pakko ”löytää joku” työkavereiden kommentteissa, vanhempien keski-ikäinen avioliitto Kokkolassa, pikkuveljen aggressiivinen ahdistus ja naiseettomuuden tuska, Jonin edustaman erilaisen perhetaustan ja sivistyksen antama näköala.

Saaran ja Jonin suhde esitetään *Akvaariorakkaudessa* eräänlaisena tabula rasana, lähtökohdiltaan tyhjänä alueena, johon he yrittävät löytää molemmille sopivan sisällön. Giddens (1992, 138) on esittänyt, että nykyaikaiselta parisuhteelta puuttuu ulkoinen (esimerkiksi perheen tuoma, kirj. huom.) tuki, joka on korvautunut kahdenkeskisellä intimitetillä (kts. myös Jackson 1995, 59). Beck ja Beck-Gersheim (1995, 84–85) ovat todenneet, että eritaustaisilta parisuhteen osapuolilta puuttuu usein sosiaalisen verkoston tuoma tuki suhteelleen. Lisäksi parisuhteen ongelmien selvittäminen jää yksinomaan parisuhteen osapuolten harteille. Saaran ja Jonin suhde on myös yhdeltä osin molemmille tutkimusmatka toisenlaiseen (luokka)kulttuuriin. Saaran kohdalla perheen roolin parisuhteen ongelmissa tukijana on korvannut hänen ystäväpiirinsä. Saara asuu elokuvan alussa Maritan muodostamassa puutaloyhteisössä; siten Marita edustaa jossain mielessä Saaralle itse valittua perhettä, johon voi tarvittaessa tukeutua parisuhteen karikoissa.

2.3. Pisan kalteva torni ja aggressiivinen pikkuveli luokkaeron symboleina

Skeggsin esittämä ajatus keskiluokkaisista ja työväenluokkaisista minuuksista kuvataan *Akvaariorakkaudessa* hyvin kirjaimellisesti. Elokuva osoittaa Saaran tiedollisen sivistyksen puutteen konkreettisesti. Pisan kalteva torni esitetään luokkien tuottamisen symbolina. Joni kertoo halua vansa viedä Saaran kesällä Italiaan ja näyttää tälle ”*Pisan vinon tornin*”. Käy ilmi, ettei Saara tiedä, mikä Pisan torni on. Joni ihmettelee asiaa huvittuneen oloisena. Saara kiusaantuu ja toteaa: ”*Ei kukaan ole koskaan kertonut mulle, että mun pitäisi tietää, mikä on Pisan vino torni*”. Kulttuurisissa selitysmalleissa koulutuksen ja tiedollisen sivistyksen periytyvyydestä korostetaan luokille ominaista kulttuurien vaikutusta koulutuserojen syntymisessä. Koulumenestys ja valinnat muovautuvat kodin kulttuurin ja elämäntavan sekä koulun kulttuurin ja käytäntöjen vaikutuksessa. Alempien sosiaaliluokkien lapsilla ei ole hallussaan sellaista pääomaa, joka mahdollistaisi koulu-ympäristössä menestymisen. (Naumanen & Silvennoinen 2010, 74–75.) Saarassa osoitettu tiedollinen puute viittaa juuri tähän mekanismiin: hänen työväenluokkainen taustansa on jättänyt hänet

- peruskoulusta ja lukiosta huolimatta - syrjään Pisan tornin kaltaisista ilmiöistä, jotka Jonille ovat arkipäiväisiä. Saaraa ei esitetä *Akvaariorakkaudessa* varsinaisesti tyhmänä tai sivistymättömänä, vaan nyansseista tietämättömänä.

Seuraavana päivänä Saara ryntää kirjastoon ja etsii sanakirjasta tiedot Pisan tornista. Sitten hän soittaa Jonille töihin ja lukee sanakirjasta tarkan selostuksen puhelimesta. Lisäksi hän ilmoittaa voitonriemuisena, ettei torni suinkaan ole vino, vaan kalteva. Joni naurahtaa ja kutsuu Saaraa ”ihanaaksi”. Kohtausta voi lukea kahdella tapaa luokan tuottamisena. Toisaalta siinä on läsnä koulutuksen ja perhetaustan tuoma sosiaalinen pääoma, jonka Saaran tietämättömyys todentaa Jonin omaisuudeksi. Myös ”Italia” matkakohteena indikoi sosiaalista pääomaa ja assosioi rakkauteen, eritoten 1980- ja 1990-lukujen taitteen Suomessa (vrt. Soikkeli 2018, 187–194).²⁴ *Akvaariorakkaus* esittää työväenluokkaisen minuuden ongelmallisena, voitettavana ongelmana, jonka kanssa Saara kamppailee. Skeggsin (2014, 116–117) kuvaama moderni minuus esitetään tavoiteltavana, ja lisäksi sellaisena, jonka haltuunotto edellyttää ponnistelua, riittävien tietoresurssien saavuttamista. Saaran raivokas halu selvittää Pisan tornia koskeva tieto voidaan nähdä myös liiallisena mausta huolehtimisena, joka paljastaa henkilön työväenluokkaisuuden verrattuna ”todelliseen” keskiluokkaisuuteen (Skeggs 2014, 206).

Kohtauksessa luodaan eräänlainen ”Professori Higgins ja Eliza Doolittle” –asetelma Jonin ja Saaran välille. *Pygmalion* –näytelmän (Shaw 1913)²⁵ Higginsin tavoin Joni ottaa luokseen oppimattomamman naisen, jolle yhteiselo tarjoaa mahdollisuuden oppia uusia tapoja ja arvoja. *Pygmalion*-asetelmaa on käytetty laajemminkin rakkauselokuvissa, tavallisimmin siten, että alisteinen osapuoli on nainen. *Pygmalion*-tarinoista erottuu joukko, jossa nuoren naisen mentorointi seksuaaliseen kypsyyteen kuvataan vanhemman miehen sivistystehtäväksi (Soikkeli 2018, 167–168; 355).²⁶ Myös nykyaikaiset Hollywood-elokuvat toistavat muutostarinoita, joissa kohtuuttoman työväenluokkaisen naisen olemus muuttuu hienoksi ja tahdikkaaksi keskiluokan naiseksi, usein voimakkaan miehen avustuksella (Skeggs 2014, 190). Ilmiasultaan nykyaikaiseen elokuvaan on siis upotettu patriarkallinen klassikkojuonenpiirre. Skeggs (2014, 88-89, 171–172) on myös todennut, että kontrastina keskiluokkaiselle rationaaliselle ja itsereflektiiviselle minuudelle työväenluokkainen

²⁴ Italiassa nuoren pariskunnan kahdenkeskisen loman matkakohteena on Soikkelin mukaan myös fiktiiviseen romanssiin kytkeytyvä ulottuvuus: Ranska ja Italia ovat tyypillisiä elokuvallisen romanssin, nk. turistiromanssin näyttämöitä.

²⁵ George Bernard Shawin näytelmä *Pygmalion* kertoo fonetiikan professori Henry Higginsistä ja kukkamyyjä Eliza Doolittlestä. Higgins lyö ystävänsä kanssa vetoa siitä, että pystyy koulimaan työväenluokkaista murretta puhuvasta Eliza Doolittlestä huoliteltua englantia puhuvan hienon naisen. Higgins onnistuikin tavoitteessaan, ja lopulta rakastuu Elizaan.

²⁶ Soikkeli kiinnittää huomiota myös siihen, että *Pygmalion*-näytelmän pohjalta tehdyssä *My Fair Lady* -elokuvassa juonta on muutettu. Näytelmässä Eliza jättää Higginsin, kun taas elokuvassa palaa tämän luokse. Soikkelin mukaan Eliza joutuu elokuvassa luopumaan yksilöllisyydestään ja aggressiivisuudestaan miehiä kohtaan voidakseen saada parisuhteen ja perheen edellyttämän statusen.

minuus on historiallisesti nähty puutteellisena, mikä on tarkoittanut erilaisia työväenluokkaan kohdistettuja uudistamishankkeita, joissa keskiluokkaiset asiantuntijat ohjaavat ja kontrolloivat työväenluokkaa. Jonin hahmo, jossa keskiluokkainen mies esitetään kasvattajana suhteessa työväenluokkaiseen tyttöystäväänsä, voidaan nähdä em. uudistamistehtävän variaationa, parisuhteeseen tuotuna mikroilmaisuna laajemmalle asetelmalle.

Vaikka *Akvaariorakkaus* oli valmistumisajankohtanaan uudenlainen, viihteellinen ja seksiä avoimesti näyttävä, asetti se naisen takaisin paikalle, jossa tehtävänä on tavoitella rakastamansa miehen edustamaa sosiaalista pääomaa ja yhteiskunnallista asemaa. *Akvaariorakkaudessa* ei problematisoida Saaran halua muuttua Jonin edustaman keskiluokan kaltaiseksi. Sen sijaan seksin ylivertauisuus parisuhdetta määrittävänä asiana kuvataan jossain määrin ongelmallisena.

Saaran ja Jonin välillä väreilevää luokka-asetelmaa voi tarkastella myös katsomalla lähemmin Saaran pikkuveljessä, Sepossa kuvattua työväenluokkaista nuorta miestä. *Akvaariorakkaus* esittää erilaisten ammattistatusten eron itsestään selvästi ymmärrettyä asiana. Työn ja ammatin sääli-mätön kuilu rävähtää esille, kun Saara vieraillee lapsuudenkodissaan Kokkolassa. Skeggs (2014, 185–187) tuo luokan tuottamista koskevassa teoriassaan esille jaon kunnialliseen ja kunniaattomaan työväenluokkaan yhtenä tapana positoida työväenluokkaista toimijuutta. Saara istuu ruokapöydässä äitinsä, isänsä ja pikkuveljensä Sepon kanssa. Ruokailun lomassa vaihdetaan kuulumisia. Saaran äiti on kiinnostunut tyttärensä seurustelusta. Saara kertoo seurustelevansa ”juristin” kanssa sen sijaan, että kertoisi seurustelevansa toimittaja-Jonin kanssa. Äiti älähtää ilahtuneesti ja toteaa: *”Sehän... on... hienoa”*.

Äidin kommentti muodostaa kontrastin edellisen kohtauksen keskustelulle. Äiti on kertonut Sepon saaneen työtä Junnikkalan sahalla. Seppo reagoi ärähtämällä: *”Paskaa!”* ja jatkaa: *”... ei kukaan voi tietää, millaista on työntää pöllejä masiinaan oli sää mikä tahansa”*. Sekä äiti että Saara moitivat kohtauksessa Seppoa ja korostavat työn tärkeyttä sinänsä. Saaran äidissä kuvattu työväenluokkainen keski-ikäinen nainen esitetään ristiriitaisena ja tekopyhänä. Hän kehuu lähes samassa lauseessa tyttärensä juristipoikaystävää ja poikansa raskasta, epämieluisuista työtä sahalla. Sahatyön kehuminen voidaan nähdä myös kunniallisen työväenluokkaisuuden puolustamisena: nuorelle miehelle työssä käynti on aina kunniallisempaa kuin työttömänä vetelehtiminen. Perinteinen työväenluokkainen mieskunnia edellyttää raskaassa työssä pärjäämistä ja ylpeyttä siitä (Turtiainen

2014, 172–178; vrt. myös Skeggs 2014, 187).²⁷ *Akvaariorakkaus* esittää kunnialliseksi työväenluokaksi koodatut Saaran vanhemmat sympaattisina ja kunniaattomaksi koodatun Sepon puolestaan epämiellyttävänä.

Seppo esitetään kielteisten piirteiden summana. Hän on ärtyinen, aggressiivinen ja inhoaa työtään. Hän kohtelee äitinsä laittamaa ruokaa epäkunnioittavasti, kieltäytyen syömästä edellisenä päivänä valmistettua jälkiruokavanukasta. Seppo kohtelee myös isäänsä ruokapöydässä yliolokaisesti nimittellen tätä ”Tapsuliksi”. Yöllä Seppo palaa humalassa kotiin ja tilittää Saarelle seksuaalista kokemattomuuttaan. Työväenluokkaisessa nuorena mieheessä ei näytetä katsojalle mitään sympaattista. Seppo, jos kuka on Skeggsin kuvaama patologisoitu työväenluokan edustaja, moninaisten kielteisten määreiden risteymä. Sepon edustama kunniaaton työväenluokkaisuus esitetään *Akvaariorakkaudessa* yhtenä tekijänä, joka työntää Saaraa pois lapsuudenkodin piiristä kohti keskiluokkaisempaa elinympäristöä. Pisan kaltevan tornin tavoin myös Seppo symboloi Saaran ja Jonin välistä eroa lähes karkealla tavalla.

2.4. Onnellinen loppu vai kesyyntyminen keskiluokkaan?

Elokuvan loppuratkaisua voidaan pitää onnellisena loppuna, jossa pari saa toisensa vaikeudet voitettuaan. Tässä mielessä juonikaava noudattelee Hollywood-elokuvista identifioitua rakkauselokuvan juonta *boy meets girl - boy loses girl - boy gets girl*²⁸. Lopetusta voi pitää tyypillisenä myös Soikkelin (2018, 37) kuvaamalle rakkausdraamalle: Saara ja Joni kuvataan kykenevinä kohtaamaan ongelmansa ja aloittamaan uudelleen alusta yhdessä. Kuten todettua, *Akvaariorakkauden* ytimessä on merkityskamppailu seksitulkinnan ja luokkatulkinnan välillä. Luokkatulkinnassa keskeinen kysymys on myös se, millaisena *Akvaariorakkaus* esittää luokkarajat ylittävän, vanhakan-taisesti ilmaisuna ”epäsäätyisen”, parisuhteen mahdollisuudet (kts. Soikkeli 1998, 92²⁸). Elokuvan ratkaisuna on vihjaus alkavasta luokkasiirtymästä. *Akvaariorakkaus* esittää Saaran kypsytymisen keskiluokkaiseen hillittyyn seksuaalisuuteen hyväksyttävänä ratkaisuna, luonnollisena kehityskulkuna. Saaran rajut seksifantasiat esitetään kielteisessä valossa: ne johtavat ongelmiin parisuhteessa, Saara loukkaa Jonia ja saa heidät etääntymään toisistaan. Seksifantasiat voidaan myös nähdä oireena, *Akvaariorakkaus* esittää ne Saaran reaktiona uuteen ympäristöön ja aikuistumiseen.

²⁷ Turtiainen kuvaa tutkimuksessaan metallimiesten itseymmärrystä ammatillisesti vaativaa ja ruumiillista kyvykkyyttä edellyttävää työtä tekevänä etujoukkona. Metallimiesten elämäkertoista välittyy kuva siitä, että vaikka työ oli raskasta, siitä oltiin myös ylpeitä.

²⁸ Soikkelin mukaan epäsäätyisen avioliiton mahdottomuus on eräs rakkauskirjallisuuden keskeisistä teemoista.

Tässä mielessä *Akvaariorakkautta* voi pitää seksikielteisenä, seksi johtaa ongelmiin, ei mielihyvään. Elokuva myös vihjaa, että naisen toiveet seksistä ovat ongelmallisia, raju ja epäkonventionaalinen seksi tuottaa viime kädessä pahaa mieltä molemmille parisuhteen osapuolille.

Loppuratkaisu voidaan nähdä kesyyntymistarina, jossa työväenluokkainen nainen palaa keskiluokkaisen miehen luo ja hyväksyy tämän kanssa elämisen ehdot, sopeutuu keskiluokkaisuuden vaatimuksiin. Saaran tie keskiluokkaisen minuuden haltuunottoon on hyvässä alussa. Onnellista loppua voidaankin lukea myös Saaran siirtymisenä työväenluokan hillittömästä seksuaalisuudesta kohti keskiluokkaisempaa, hillitympää sfääriä. Koettelemusten jälkeen pari on palannut yhteen ja Pygmalion-tarinan sisältämä mentorointitehtävä on onnistunut. Saara on saanut kokeilla toistakin miestä, pettynyt myös siinä, ja palaa lopulta Jonin luo. Loppukohtauksessa Saara ja Joni petaavat yhteistä parivuodettaan sovussa. Vuoteen petaaminen voidaan lukea porvarillisen kodin symbolina, puhtaan yhteisen vuoteen valmistamisena keskiluokkaiselle suhteelle.

3. VUOROIN VIERAISSA – TELEVISIOSARJA KAUPUNKILAISTEN PARISUHTEISTA

3.1. Työn ja parisuhdestatuksen määrittelemiä aikuisia

Vuoroin vieraiissa -sarja vyöryttää katsojan eteen useita pariskuntia ja henkilöahmoja. Sarja yhdistelee piirteitä monenlaisista tarina- ja lajityypeistä. 12-osainen sarja mahdollistaa elokuvia laajemman rinnakkaisten juonten määrän ja erilaisten tyylien yhdistelyn, myös jaksoittain painotusta hieman vaihdellen. Yhtäältä se on parisuhdetarina ja draama, useiden henkilöiden näkökulmasta. Mukana on myös esimerkiksi veijarikomedian vivahteita, kun tarinaan kytketään tutkimustuloksia sisältävän disketin varkaus, syntymäpäivän järjestämiseen tarkoitettuja rahojen väliaikainen häviäminen, ikonivarkaus ja nykyaikaista naamiroleikkiä prostituoiduiksi tai televisiolupatarkastajiksi tekeytymisen muodossa. Tarinassa olennaista on se, että henkilöahmot muodostavat tarinankäänteiden kautta monimutkaisen verkoston, jota vähitellen keritään auki.

Sarjan henkilöitä ovat kolmikymppinen aviopari Elina (Tiina Lymi) ja Toni (Eero Aho), joiden liitossa on ongelmia. Toni työskentelee yliopistolla tutkijana, Elina on työtön kielenkääntäjä. He asuvat tilavassa kerrostaloasunnossa kantakaupungissa. Elinan vanhemmat Anneli (Marja Packalen) ja Antti (Risto Tuorila) ovat viisikymppinen pariskunta. He asuvat omakotitalossa. Heillä on myös kesämökki Vironlahdella. Sarjan alussa Anneli jää pois työelämästä voidakseen keskittyä kodin hoitamiseen. Annelilla on takanaan nuoruudessa kesken jäänyt elokuvaura. Elinan ystävätär Outi (Sari Mällinen) on eronnut ja asuu kahden poikansa Akselin (Ilari Aho) kanssa. Outin entinen mies Ilkka (Pekka Valkeejärvi) on uudessa liitossa Sirpan (Kaija Pakarinen) kanssa. Muita keskeisiä hahmoja ovat pikkurikollisuudella elävä nuorehko Harri (Jani Volanen), jonka kanssa Elinalla on lyhyt suhde; Harrin serkku Irja (Pirkko Hämäläinen), joka elättää itsensä puhelinseksiammatteisena ja jonka kanssa Antilla on suhde, sekä Harrin ystävä Reijo (Kari Hietalahti), jolla on kodinkoneliike ja jonka kanssa Outi alkaa seurustella. Harri asuu Irjan boheemisti sisustetussa asunnossa alivuokralaisena. Outi perustaa sarjan alussa shiatsuhoitolan samaan tilaan Reijon kodinkoneliikkeen kanssa. Sivurooleissa esiintyvät myös Antin ystävä Jake (Matti Mäntylä), Annelin ystävä Kirsti (Sinikka Sokka) ja Annelin nuoruuden rakastettu Risto (Pekka Milonoff), joka työskentelee elokuvaohjaajana. Sarjan lopussa Elina ja Toni eroavat, Anneli ja Antti palaavat yhteen, Outi ja Reijo perustavat uusperheen; yksin jääviä hahmoja ovat Harri ja Irja.

Kriitikko Jukka Kajava kutsui *Vuoroin vieraiissa* -sarjaa ”nykyajan Ibsen-muunnelmaksi” sen tullessa ensiesitykseen vuonna 1997. Sarja sai Kajavalta alkumetreillään yksinomaan kiittävät arviot vakavista asioista puhuvana komediana (HS 1997a). Kajava palasi sarjaan vielä ennen sen viimeisen jakson ensiesitystä, kuvaten sitä sarjaksi, joka on ”säälimättömästi purkanut

suomalaisen keskiluokan ontouksia”. Kajavan kirjoituksessa korostettiin myös sarjan hyviä katsojalukuja ja sen saamaan uskollista yleisöä (HS 1997b). Sarjan käsikirjoittaja Anna-Leena Härkönen kommentoi sarjaa *Helsingin sanomien* haastattelussa: ”*Tämä on sepitettä, mutta siitä on silti totta toinen puoli. Minähän kirjoitan aina tarinoita tästä päivästä ja tästä ajasta*”. Samassa haastattelussa toimittaja Harri Ylönen kuvaa sarjaa sellaisena, ”*jossa ei tuijoteta taivaanrantaan vaan sanotaan suoraan ja siekailematta*”. Ylönen kiinnittää jutussaan huomiota siihen, että sarjassa ihmiset kuvataan samanaikaisesti sekä nykyaikaisen suorina että roolimallien- ja odotusten vankeina. (HS 1996.) Sarja herätti myös kielteisiä tunteita kriitikoiden parissa: esimerkiksi Hannu Waarala (1997, 37–38) moitti Filmihullussa sen uudenlaista parisuhdekuvausta pinnalliseksi ja ”postmodernin ihmiskuvan täyttämäksi”. *Vuoroin vieraisissa* noteerattiin myös tutkijoiden parissa: televisiotutkija Veijo Hietala (1997, 34–36) näki sarjassa merkin kotimaisen television parisuhdebuumista, kun sarja esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1997.

Vuoroin vieraisissa on muistettu myöhemminkin kotimaisena menestysarjana. Toimittaja Hertta-Mari Kaukonen totesi sarjasta Tampereen ylioppilaslehti *Aviisin* Klassikkoni-palstalla vuonna 2009:

”*Vuoroin vieraisissa oli edelläkävijä. Kyseessä on ykkösen ensimmäinen kausisarja eli koko kevään kestävä Kotikatsomo-paikan draamakimara. Nykyvinkkelistä ei uskoisi, että suomalaisessa draamasarjassa ei ollut aikaisemmin edes kunnolla käsitelty naisen seksuaalista aktiivisuutta.*”

”*Ilman Elinan hyppimistä sängystä sänkyyn tuskin olisimme päässeet katsomaan myöskään uudempia Kotikatsomon helmiä, kuten Tahdon asiaa tai Harvoin tarjolla. Nekin ammentavat samasta hulvattoman hauskojen draamojen tyylipaletista.*” (Aviisi 2009.)

Kaukosen kirjoituksessa *Vuoroin vieraisissa* näyttäytyy esikuvallisena kotimaisten sarjojen kentässä. Samaa poljentoa on toimittaja Emilia Kempin kirjoituksessa Ylen Elävässä arkistossa vuodelta 2010. Kemppi muistelee sarjaa ylistetyn sekä kriitikoiden että katsojien toimesta. Hän näkee sarjan erityisesti pääosanaisten, Elinan ja Annelin kasvutarinana. Osansa kehuista saavat myös näyttelijäntyö ja lavastus. (Yle Elävä arkisto 2010.) Sarjaa on muisteltu vielä aivan viime vuosinakin. Toimittaja Martta Kaukonen kirjoittaa *Helsingin sanomissa Vuoroin vieraisissa* –sarjasta sarjana, joka on mestarillisesti käsikirjoitettu ja kestää vertailun nykysarjoihin (HS 2015). Sarjan suosiosta ja ajallisesta kestävydestä katsojien parissa kertoo myös se, että se on esitetty kahdesti uusintana ja vuonna 2018 se on ollut katsottavissa myös Ylen Elävässä arkistossa. Vuonna 2018 uusintaesityksen yhteydessä sitä mainostettiin edelleen 1990-luvun katsojamagneettina (Iltalehti 2018).

Vuoroin vieraisissa -sarjassa liikutaan keskiluokkaisessa kaupunkiympäristössä Helsingissä. Tapahtumien miljöinä ovat Helsingin keskustan kivitalokorttelit, hyvinvoiva omakotialue ja kesämökki Vironlahdella. Miljöitä voi pitää osittain tyylieltyinä, koska Helsingin kaupunkikuvaan tiiviisti kuuluvat kerrostalolähiöt on rajattu pois. Asetelmaltaan *Vuoroin vieraisissa* muistuttaa Soikkelin (2018, 282–283) kuvaamia ensemble-elokuvia, joissa käsitellään ryhmän sisällä syntyviä ja purkautuvia parisuhteita. Erityisesti tämä korostuu sarjan loppujaksossa, jossa vietetään Annelin Antille järjestämiä 50-vuotisjuhlia ja juhla kokoaa lähes kaikki sarjan henkilöt yhteen, kohtaamaan toisensa. Sarjan käsikirjoitus myös kommentoi omaa luonnettaan loppujaksossa, kun jakson lopulla myös Harrin ilmestyessä juhliin Toni voihkaisee: ”*Jumalauta, tää on ku jostakin farssista!*”.

Vuoroin vieraisissa on yhdistelmä kevyesti etäännyttävää kerrontaa ja toisaalta parisuhdeongelmien kuvausta realistisen kerronnan konventioin. Erotuksena monista romanttisista komedioista *Vuoroin vieraisissa* ei ensisijaisesti katso menneisyyteen nostalgian tai pastissin keinoin, vaan on teemoiltaan ja miljööltään tukevasti valmistumisajankohtansa nykypäivässä (vrt. Paasonen 1999, 34–37). Tarinassa ja henkilöhahmojen keskinäisten suhteiden kuvaamisessa elämä on läsnä laajemmin kuin vain parisuhdehetkien ja häiden muodossa, myös arjen ja työn (tai sen puuttumisen) muodossa. Nostalgia häivähtää esille vain muutamissa kohtauksissa, kun Elina tai Anneli kuvataan katsomassa televisiosta studiokauden suomalaista melodraamaa. Kohtaukset ovat lyhyitä, ja ne ikään kuin käväisemät tarinassa muistuttamassa siitä, että tosielämällä ja elokuvalla on toisiinsa kietoutuva suhde parisuhteen kuvissa ja malleissa. Yhdessä tällaisessa kohtauksessa ruudulla vilahtavat kotimaisen elokuvan ikoniset rakastavaiset Tauno Palo²⁹ ja Ansa Ikonen, mikä korostaa sarjan käsikirjoituksen tietoisuutta elokuvallisten romanssien ja romanttisten melodraamojen vaikutuksesta siihen, miten ymmärrämme parisuhteita ja rakkautta.

Tarkastelen sarjan parisuhde- ja luokkakuvausta useista eri näkökulmista, jotka nousevat esille lähilukuanalyysissä. Tarkastelussa ovat mukana elämän merkityksellisyyden korostunut etsiminen, vastuuntunnon ja kunniallisuuden sidokset luokkaan ja sukupuoleen, yhteiset kiinnostuksen kohteet parisuhteita kiinnipitävänä voimana sekä eriluokkaisen seksuaalisuuden eksotisointi. Luvun lopussa pohditaan sitä, millaisille henkilöille romanttinen ja pysyväisluonteinen parisuhde kuvataan mahdollisena ja millaisille ei.

Lähiluku tuo sarjasta esille vanhoihin luokkakuvastoihin sidonnaisia kuvauksia niin keskiluokasta kuin työväenluokastakin. Tämä haastaa pohtimaan kahta asiaa: kenen katsetta sarja edustaa, ja

²⁹ Koivunen on kuvannut Tauno Paloon liitettyä tähtikuvaa ”Tauno showna”, jossa tähden henkilöhahmoon liitetyt laulu-, soitto- ja tanssitaidot luovat elokuvan tarinan taustalle jättävän paraatimaisen näytöksen. Koivunen mukaan Palon ylivoimaisuus ilmenee paitsi musijojan, myös hurmurin ja rakastajan rooleissa. Kts. Koivunen 1995, 175.

millaisia vaihtoehtoisia lukutapoja se tarjoaa. Representaation luonne legitimaation tai pilkan välineenä muodostaa keskeisen, koko sarjaa leikkaavan merkityskamppailun.

3.2. Merkityksellisen parisuhteen etsiminen

Yhteiset mieltymykset esitetään *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa kuvatuille parisuhteille tärkeinä. *Vuoroin vieraisissa* esittää parisuhteen sen osapuolten intimitetin, läheisyyden ja yhteisyyden tunteen rakennelmana (vrt. Giddens 1992, 138), jossa kiinnipitävänä voimana ovat pariskunnan yhteiset kiinnostuksen kohteet. Parisuhteen hoitaminen ja ylläpitäminen konkretisoituu sarjassa julistamisen ja juhlistamisen akteina (Paasonen 1999, 44).³⁰ Kysymys on tavoista, joilla muille ilmaistaan ja vahvistetaan sitä, että me olemme me, pari. Parisuhdetta ylläpidetään sarjassa sekä arjen jatkumossa (esimerkiksi puheessa) ja erityisiä ”hetkiä”, kuten parin kahdenkeskisiä juhlia, järjestämällä. David Shumway (2003, 163–164) on esittänyt mielenkiintoisen näkökulman nykyaikaisten rakkauskertomusten luonteesta. Hän kutsuu nykyaikaisia parisuhdeaiheisia elokuvia parisuhdetarinoiksi (*relationship stories*). Parisuhdetarinat eroavat perinteisistä rakkauskertomuksista: siinä missä rakkaus aikaisemmin vain tuli rakastavaisten elämään, parisuhdetarinoissa parisuhdetta sen sijaan työstetään aktiivisesti. Parisuhdetarinoiden funktio on Shumwayn mukaan samansuuntainen parisuhdeoppaiden kanssa: molemmat kehottavat parisuhteen aktiiviseen työstämiseen. Myös Beck ja Beck-Gersheim (1995, 91) ovat esittäneet, että nykyaikaisen parisuhteen ominaisuuksiin kuuluu puolisoiden pohdinta suhteen luonteesta, jatkuvana prosessina. Myös Jackson (1995, 53) on kiinnittänyt huomiota siihen, että romanttisella rakkaudella on lähtökohtaisesti itsekeskeinen ulottuvuus. Rakkaus toki tekee toisesta henkilöstä universumin keskuksen, mutta vaatii samaan aikaan myös vastapalvelusta.³¹ *Vuoroin vieraisissa* asettuu nykyaikaiseksi parisuhdetarinaksi esittämällä parisuhteen työstämisen ja huoltamisen kehtona, jossa molempien osapuolten sitoutuminen esitetään tärkeänä.

Tonin hahmossa tiivistyy Giddensin puhtaan suhteen ulottuvuus yksilöiden omien identiteettiprojektien mahdollistajana. Giddens (1992, 139) kuvaa parisuhdetta tilana, joka voi tarjota kasvualustan yksilön kehitymis- ja itsetutkisteluprojektille. Giddensin (1992, 186-189) ajatus puhtaasta suhteesta sisältää myös suuremman vision: autonomisten ja itseään kehittävien yksilöiden keskinäiset suhteet voisivat toteuttaa todellista tasavertaista läheisyyttä (*intimacy as democracy*). Tonin

³⁰ Paasonen on viitannut häitä ja hääelokuvia käsittelevässä tutkimuksessaan julistamiseen ja juhlistamiseen: hänen mukaan esimerkiksi vuonna 1994 valmistunut englantilainen hääelokuva *Neljä häät ja yhdet hautajaiset* julistaa ja juhlii romanttisen ideologian ytimeen kuuluvia arvoja, kuten heteroseksuaalista parisuhdetta.

³¹ Jackson viittaa näkemyksensä taustana feministisessä tutkimuksessa toistuvaan argumentaatioon.

ja Susannan suhdetta perustellaan nimenomaan jaetulla työmaailmalla ja siitä seuraavalla parisuhteen toisen osapuolen syvällisellä ymmärtämisellä. Elina tapaa kotonaan Tonin luona työasioiden vuoksi vierailulla olevan Susannan ja miettii ääneen, että Tonin pitäisi olla Susannan kaltaisen naisen kanssa, jota kiinnostavat Tonin työjutut. Myöhemmin Toni tapaa Susannaa – ollessaan al-
lapäin, koska ei saanut hakemaansa tutkimusapurahaa – kokee saavansa Susannalta ymmärrystä ja kehuu: ”*Oispa kaikki naiset tommosia ku sä*”. Myös Beck ja Beck-Gersheim (1995, 51–52) ovat todenneet, että rakkaudesta ja avioliitosta on nykyaikana tullut minuuksien rakennusainetta ja yhteisten mieltymysten löytäminen voi olla vaikeaa. Toisaalta juuri yhteensopivuus, kahden minuuden kohtaaminen, määrittää yhä enemmän parisuhteita (vrt. Jallinoja 2004, 68–82).

Tonilla ja Elinalla ei ole yhteisen työn tai muun kiinnostuksen kohteen tuomaa sfääriä, joka tukisi parisuhdetta. Monet heidän sarjan jaksosta toiseen toistuvista riidoistaan kiertyvät dynamiikaltaan Tonin työlle omistautumiseen, ja toisaalta Elinan työttömänä ja toimeettomana kokemaan merkityksettömyyteen. Elinan ja Tonin välistä railoa ei muodosta erilainen koulutus, vaan koulutuksen tuoma erilainen asema työmarkkinoilla. Beck ja Beck-Gersheim (1995, 14–15) näkevät yhtenä nykyajan piirteenä sen, että koulutetut naiset odottavat tulevansa kohdelluiksi niin työmarkkinoilla kuin parisuhteissakin tasavertaisina miesten kanssa, mutta kokemus todellisuudesta ei vastaa tätä. He kuvasivat tilannetta 1990-luvun puolivälissä ”uusien asenteiden ja vanhojen olosuhteiden räjähdysalttiiksi sekoitukseksi” ja povasivat ”sotaa miesten ja naisten välille”. (kts. myös Naumanen & Silvennoinen 2010, 70).³² Elinan ja Tonin parisuhde esitetään tänä uuden ja vanhan yhteentörmäyksenä: Elina odottaa tasavertaista kohtelua, mutta Tonille hän näyttäytyy ensisijaisesti työttömänä kotirouvana.

Sarjan alkupuolella riidan aikana Toni väittää, että Elina on hänen työstään kateellinen, koska on itse työtön ja ”flegmaattinen pösilö”. Elina ihmettelee, miksi Toni sitten on hänen kanssaan, ja Toni vastaa ”*koska mä rakastan sua, valitettavasti*”. Elina miettii ääneen, että ilmeisesti Toni rakastaa häntä, mutta ei kunnioita lainkaan. Tonissa kuvattu keskiluokkainen mies esitetään itsekeskeisenä ja paikoin vastenmielisenäkin. Skeggs (2014, 111–115) on kuvannut nykyaikaisen yksilöllistymisen muotoja itsensä kehittämiseen ja keskiluokkaisiin työelämän suhteisiin perustuvina. Yksilöllistyminen on prosessi, jossa erottaudutaan muista ja kamppaillaan erilaisista resursseista. Toni elää keskiluokkaista yksilöllisyyttä, Elinan mahdollisuudet samaan esitetään työttömyyden vuoksi rajattuina. Beck ja Beck-Gersheim (1995, 13) ovat pohtineet, onko yksilöiden halu ja mahdollisuus itsenäiseen elämään ja elämäntyyliin itse asiassa uhka rakkaudelle

³² Naumanen ja Silvennoisen mukaan korkea-asteen koulutuksen suorittaneet naiset sijoittuvat useammin alempiin ammattiteihin ja miehet ylempiin. Naisten ryhmässä ylempiin professioitehtäviin päässeiden osuus kasvoi 1990-luvulle saakka, mutta pysähtyi sitten.

ts. onko itsenäisten yksilöiden mahdollista löytää riittävää yhteistä pohjaa rakkaudelleen. Uudenlainen elämäntyyliin liittyvä vapaus on mahdollistanut uusien asioiden kokeilemisen ja omien mielihalujen seuraamisen aikaisemmasta eroavalla tavalla. Päätelmä on lopulta hyvin samankaltainen Giddensin kanssa: yksilöiden itsensä toteuttamisen tarve on tosiasia, joka toisaalta on läsnä parisuhteissa, toisaalta uhkaa niiden olemassa oloa. Giddensin (1992, 137) ”puhtaalle suhteelle” antamiin määritelmiin kuuluu myös molempien osapuolten mahdollisuus katkaista suhde milloin tahansa.

Elinan ja Tonin keskinäinen valta-asetelma kertautuu heidän riidoissaan. Varsinkin sarjan alkupuolella Elinan ahdistuneet raivokohtaukset toistuvat. Toni surkuttelee Elinalle tämän purkaessa ahdistustaan: *”Me oltais ihan onnellisia jos sinä et olis niin onneton.”* Toni moittii yhdessä sarjan alkujaksoista Elinaa, joka purkaa ahdistustaan riitelemällä ja haastamalla Tonia keskustelemaan heidän parisuhteensa tilasta. Elina puolestaan tulee entistä vihaisemmaksi ja syyttää Tonia hyssytelystä. Elina myös toteaa, että häntä on hyssytelty aina ja hän haluaa sen loppuvan. Kohtauksen asetelmassa Toni on aikuinen, joka rauhoittelee kiukuttelevaa lasta tai teiniä. Omalla kommentillaan Elina viestittää, ettei hän ole tyytyväinen pikkuvaimon asemaan, vaan haluaa myös saada suhteessa aikuisen statuksen ja päästä tasavertaiseksi parisuhteen osapuoleksi.

Elinan työuran puuttumista ja Tonin voimakasta suuntautumista työhönsä voi tarkastella myös tilanteena, joka estää Giddensin kuvaaman ”puhtaan suhteen” syntymisen. Sarjan alussa Elina on kääntynyt sisäänpäin, kohti kotielämää, koska vaihtoehtoa ei ole. Hän haluaisi kokea Tonin kanssa yhteisyyttä. Elina esitetään sarjan alkupuolella rakentamassa kahdenkeskistä tunnetta Tonin kanssa hyvin aktiivisesti, toteuttamassa parisuhteen juhlistamista. Hän järjestää yhteisen romanttisen illan töistä palaavalle Tonille. Hän toivoo yhteisen illallisen lujittavan suhdetta ja tuovan siihen kipinää. Toni torjuu yhteisen hetken ja Elina pettyy. Ruokaan liitetty huomio ja valikointi on keskeisesti keskiluokkainen ilmiö, jolla korostetaan Elinan keskiluokkaista kotirouvamaisuutta. Elinan esitystapaa sarjan alussa voidaan lukea myös reflektiona siitä, miten perinteinen keskiluokkainen vaimous ymmärretään.

Asiantuntijatyön tuomaa valtaa symboloidaan sarjassa myös tilan ja esineiden avulla: Tonin työ on koko ajan läsnä myös heidän kodissaan, jossa on hänen kalatutkimukseensa liittyvä akvaario. Kuten *Akvaariorakkaudessa*kin, myös *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa kodin esineet voidaan nähdä Foucaultin (1984, 252) kuvaaman arkielämään ja sosiaalisiin suhteisiin sitoutuneen mikrovallan ilmentyminä, joilla jäsennetään siellä asuvien valtasuhteita ja toimijuuksia (kts. myös Autonen-

Vaaraniemi 2008, 188–205).³³ Elinan, Tonin ja Tonin akvaarion suhde on mielenkiintoinen myös, jos sitä tarkastelee perinteisen sfäärijaon näkökulmasta, jossa koti kuului naisille ja palkkatyö kodin ulkopuolella miehille. Tonin työn konkreettinen olemassaolo kodin esineissä kuvastaa sitä, ettei *edes* koti ole Elinan tilaa, vaan siellä on myös Tonin poissa ollessa muistutus tämän työn tuomasta valta-asemasta parisuhteessa.

Heidän päätettyään jo erota Toni kertoo saaneensa suuren apurahan ja lähtevänsä Ahvenanmaalle tutkimustyöhön. Parin yhteen palaamisen muodostamaa onnellista loppua noudattavassa tarinassa Ahvenanmaa voisi muodostaa Tonille ja Elinalle onnellisen lopun yhdessä, vaikeuksien jälkeen. *Vuoroin vieraisissa* rikkoo tämän kaavan ja esittää myös Elinan henkilönä, jolla on tarve omaan minuuteen, joka ei rakennu puolison minä-projektin tukemiselle. Samalla *Vuoroin vieraisissa* pönkittää asetelmaa, jossa samanlaisuus ja oman asiantuntijuusintohimon kehittäminen muodostavat kasvualustan myös romanssille, kuten Tonin ja Susannan kohdalla. Vaihtoehtoisesti kuvaus voidaan lukea myös kritiikkinä ja pilkkana minä-projektinsa ja rakkauselämänsä vimmaisesti sekoitettavia nykykeskiluokan edustajia kohtaan. *Vuoroin vieraisissa* myös vihjaa viimeisen jakson lopussa, että Toni lähtee uuden seurustelukumppanin kanssa Ahvenanmaalle. Tonille on siis löytynyt kumppani, joka haluaa jakaa hänen työnsä osana suhdetta, sopii yhteen hänen minä-projektinsa kanssa.

Työ yhdistää myös Outin ja Reijon. Heidän yhteinen elämänsä alkaa työtilan jakamisesta: Reijolla on kodinkoneliike, jonka yhteyteen Outi perustaa shiatsuhoitolansa. Yhteisessä työtilassa he ajautuvat ratkomaan yhdessä työhön ja yksityiselämään liittyviä ongelmiaan. Työtila muodostaa heille yhteisen projektin, jossa myös parisuhde voi kasvaa. Tonin ja Susannan keskiluokkainen ”jaettu työtila” on konkreettiseen tilaan sitomaton tutkimusprojekti ja henkinen yhteys, Reijon ja Outin jaettu tila taas konkreettinen tila. Henkinen tila mahdollistaa yksityisyyden ja minä-projektin, jaettu tila tarjoaa vähän yksityisyyttä ja edellyttää yhteistyötä.

Yhteisen sfäärin puute johtaa myös Antin ja Annelin väliaikaiseen eroon. Antti kokee sarjan alkupuolella Annelin tylsäksi ja arkeistuneeksi, ja vaikutelmaa korostaa Annelin hössöttäminen koti-asioiden kanssa. Anneli esimerkiksi koettaa pakottaa Antin syömään aamiaiseksi tekemäänsä munakasta. Anneli myös alkaa haaveilla ”vielä yhdestä lapsesta” jäätyään pois töistä. Anneli aikoo kertoa Antille lapsitoiveestaan, mutta Antti kertoo muuttavansa pois, voidakseen ”ajatella asioita kaikessa rauhassa”. Kuvauksen keskiössä on sarjan alussa se, miten eri tavoin he kokevat parisuhteensa tilan: Annelin mielestä kaikki on hyvin, Antti haluaa muuttaa pois yhteisestä kodista.

³³ Mikrovallasta, koti-tilasta ja sukupuolesta on Suomessa kirjoittanut esimerkiksi sosiaalityön tutkija Leena Autonen-Vaaraniemi, tapaustutkimuksena miesten ja kodin suhteista.

Yksi sarjan kantavista teemoista on ihmiselämän kipeys ja siihen kietoutuva toive jostakin paremmasta. Sarjan edetessä käy ilmi, että lähes kaikilla sarjan henkilöihahmoilla on sisimmässään jokin, joka heitä kalvaa ja vaikeuttaa myös toimivan parisuhteen ylläpitämistä tai löytämistä. Elinan isällä Antilla se on yleistä epävarmuutta ja pettymyksen tunnetta omasta elämästä, Elinan äidillä Annelilla on takanaan tekemättä jäänyt elokuvaura, Elina haluaisi elämältä enemmän kuin vain avioliiton, Elinan ystävätär Outi on tullut avioliitossaan jätetyksi, Tonilla on sisällään käsittelemättömänä omien vanhempien hankala suhde. Irja näyttelee vahvaa, koska on viettänyt lapsuuden epävakaisesti käyttäytyvän isän kanssa. Reijo on sekaantunut tahtomattoon pikkurikollisten maailmaan ja haluaisi pois siitä maailmasta. Harri viettää turvatonta ja ajelehtivaa elämää. Antin ystävä Jake esittää tietävää naistenmiestä, mutta on todellisuudessa impotentti. Ilkka esittää kunnollista perheenisää ja lähentelee tilaisuuden tullen perheeseen palkattua lastenhoitajaa³⁴. Ilkan vaimo Sirpa ei tiedä miehensä kiinnostuksesta lastenhoitajaa kohtaan. *Vuoroin vieraiissa* -sarja esittää parisuhteet kytkeytymässä kokonaisvaltaisesti ihmisten elämään.

Vuoroin vieraiissa esittää pettymysten tunnustamisen vaikeana: se tehdään humalassa tai muuten poikkeuksellisessa tilanteessa. Peittelyn tarvetta ja tekniikkaa on kuvattu varsinkin Outin, Jaken ja Irjan hahmoissa. Outi esittää tasapainoista yksinhuoltajaa Annelille ja itkee myöhemmin viinilasin äärellä puhelimesta soittaessaan entiselle puolisolleen. Ristiriita Outin esittämän julkisen reippauden ja yksityisen kivun välillä on ilmeinen. Hyvin erostaan toipuneet kuvataan Outille ryhmänä, johon hän haluaisi kuulua ja jonka mukaisesti hän pyrkii käyttäytymään. Outi kuvataan myös ikään kuin tämän mielikuvan vankina: omaa pahaa mieltään ja loukkaantuneisuuttaan jätetyksi tulemisesta ei saa tunnustaa muille. Annelin kysyessä Outilta tämän eron jälkeisistä tunnelmista Outi vastaa: *"Me erottiin ystävinä. Ja sitten me vaan puhuttiin ja puhuttiin. Se oli tosi kaunista."*

Outin vastaus on tuttu julkisuuden avioeropuheesta. *Vuoroin vieraiissa* -sarjassa kuvattu hyvin menemisen teeskentely muistuttaa luonteeltaan Jallinojan tekemiä havaintoja parisuhteiden käsittelystä mediajulkisuudessa. Jallinojan mukaan niin kutsuttu ”moderni säädyllisyys”³⁵ ilmeni vielä 1990-luvulla julkisuudessa samaan aikaan sekä peittelevänä että avoimena ja sallivana. Moderni säädyllisyys oli Jallinojan (1997, 230) mukaan yhdistelmä yksityisten asioiden julkistamista ja toisaalta esimerkiksi kivun ja pahan mielen peittämistä³⁶ *Vuoroin vieraiissa* -sarjan henkilöt ovat tämän kaltaisen julkisen puheen tavan vankeja peitellessään ihmissuhteisiin liittyvää ahdistustaan

³⁴ Lastenhoitaja on Elina, joka näyttelee virolaista prostituoitua Aittaa saadakseen jännitystä elämäänsä. Ilkka ja Sirpa palkkaavat Aitan lastenhoitajakseen halutessaan auttaa tämän pois prostituoidun työstä.

³⁵ Jallinoja tarkoittaa modernilla säädyllisyydellä tiettyä julkisen puheen tapaa, jolla julkisuuden henkilöt käsittelevät parisuhdettaan mediassa. Moderni säädyllisyys on Jallinojan mukaan yhdistelmä yksityisten asioiden julkistamista ja toisaalta esimerkiksi kivun ja pahan mielen peittämistä. On huomattava, että Jallinoja on todennut myöhemmin 2000-luvulla perheestä kirjoittaessaan modernin säädyllisyyden murtuneen niissä muodoissa, kuin se vielä 1990-luvulla ilmeni. 2000-luvulle oli hänen mukaansa tyypillistä myös parisuhteeseen liittyvien kivuliaiden asioiden esille tuominen mediassa.

samalla, kun itse erosta (tai muusta kipeästä asiasta) teknisenä tapahtumana kuitenkin kerrotaan avoimesti.

Peittelevä puheen tapa on *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa sukupuolesta riippumatonta: Antin työkaveri Jake rehvastelee sarjan alkupuolella huorissa käymisellään. Myöhemmin paljastuu, että hän on impotentti. Hän myös paljastaa itse oman kyvyttömyytensä heikkona hetkenään Antille. Näin alleviivataan hänen sisäistä ristiriitaansa. Jakelle ajatus seksuaalisesti kyvykkäistä vanhemmista miehistä on ihannekuva, johon hän vertaa itseään ja jota hän tavoittelee. Jake pyrkii nostamaan omaa seksuaalista markkina-arvoaan ystävänsä Antin seurassa keksityn potenssin avulla (vrt. Paasonen 1999, 67).³⁷ *Vuoroin vieraisissa* esittää vanhenevat miehet epävarmoina ja nuoruuteen takeruvina.

Vuoroin vieraisissa käsittelee keski-ikäisten naisten elämän ristiriitoja Annelin hahmon avulla. Eräässä sarjan alkupuolen kohtauksista Anneli suunnittelee innoissaan Antin tulevia 50-vuotispäiviä. Antti vaikuttaa kiusaantuneelta ja kieltäytyy osallistumasta suunnitteluun. Anneli pahastuu, jolloin Antti toteaa asian masentavan häntä. Anneli tokaisee: ”*Masennus on sun ja sun tyttäres ylellisyyttä. Sä et kestäis päivääkään mua masentuneena.*” Antti ei koe Annelin halua omistautua kodille kiinnostavana, vaan päättää jättää tämän ja etsii uutta virtaa elämäänsä aloittamalla suhteen Irjan kanssa. *Vuoroin vieraisissa* esittääkin tässä juonikulussa naisten halun omistautua kodille kriittisessä valossa (kts. myös alaluku 3.7., jossa käsitellään sarjan tapaa ratkaista Antin ja Annelin suhde uudelleen onnelliseksi).

Elina pettyy Bay City Rollersien keikkaan ollessaan siellä Outin kanssa, ja raivoaa humalassa pettymystään äidilleen, kun hän ja Outi ovat menneet Elinan vanhemmille yöksi. Äidin läsnäolo saa hänestä esille teini-ikäisen, konserttiin ja ennen kaikkea elämään pettyneen lapsen, joka kiukuttelee pahaa oloaan. Elina kaatuu hankeen vanhempiensa kodin edustalla ja toteaa: ”*Koko elämä on mulle vähän pettymys.*” Äiti suhtautuu tyttärensä huolehtivaisesti, täyttäen hyvään äitiyteen kohdistuvia odotuksia, vaikka tytär onkin jo kolmikymppinen. Äiti tarjoaa Elinalle ja Outille teetä ja Elina saa raivokohtauksen. Hän alkaa sättiä äitiään, jonka ratkaisuna kaikkeen on ”tee ja sauna”: ”*Jos mä kertaisin sulle, että mä oon lesbo, niin sä lämmittäisit saunan ja keittäisit teetä ja sanosit, että eiköhän se lesbouskin sillä häviää.*” *Vuoroin vieraisissa* esittää vanhenevan keskiluokkaisen naisen hoivaroolin ongelmallisena, naisen omaa liikkumatilaa kaventavana.

³⁷ Paasonen on käsitellyt heteroseksuaalisen markkina-arvon ilmenemistä elokuvissa; hääelokuvissa se voi ilmetä esimerkiksi tilanteena, jossa naisella on keksitty poikaystävä, jolla pyritään kohottamaan omaa statusta ystävien seurassa.

3.3. Vastuuntunto ja kunniallisuus luokan ja sukupuolen kontekstissa

Vuoroin vieraissa käsittelee mieshahmoissaan merkittävässä määrin mieheyden, luokan ja vastuuntunnon yhtymäkohtia. Sekä Reijo että Harri tuovat useissa kohdin esille, että he pitävät vastuunkantamista perheestä periaatteellisesti tärkeänä. Luullessaan Elinan olevan raskaana Harri kertoo asiasta tohkeissaan Reijolle ja ilmoittaa rehvakkaasti haluavansa mennä naimisiin: ”*Avo-liitto se on ihan perseestä, naisesta ku ottaa vastuun niin se on kirkkohäät*”. Rakastuttuaan Outiin Reijo puolestaan kertoo siitä Harrille ja toteaa: ”*Nyt on korkee aika jonkun ottaa sen tytön asiat haltuun ja se on mie*”. Tässä suhteessa *Vuoroin vieraissa* samanaikaisesti kuvaa työväenluokkaiset miehet perinteisten kunniakäsitteiden toteuttajina, ja toisaalta myös reflektoi tätä stereotypiaa. Työväenluokan sankari, valkoinen teollisuustyöväestön mies, kummittelee Harrin ja Reijon puheissa taustalla (Skeggs 2014, 187). Yksi Skeggsin (2014, 211–212) analyysissä työväenluokkaan liitetyistä kielteisistä määreistä on epämodernisuus, loputon takapajuisuus ja sivistymättömyys. Myös seksismiä käytetään työväenluokan kuvauksissa. Reijon ja Harrin ihannoima perinteinen miehen rooli perheen vastuunkantajana voidaan nähdä työväenluokkaan liitettyjen perinteisten kuvastojen uusintamisena nykyaikaan sijoitetussa tarinassa.

Voidaan ajatella, että *Vuoroin vieraissa* on suunnattu ensisijassa yleisölle, jolla on hyvä medialukutaito (vrt. Paasonen 1999, 36). Jos katsojapositiona sen lisäksi pidetään keskiluokkaisena, edellä kuvatut representaatiot voidaan lukea myös epämodernin työväenluokkaisen miehen esitystavan reflektiona ja pilkkana, koska varsinkin Harrin reaktiot ja mielenmuutokset ovat niin yliampuvia. Hänen kohdallaan nimenomaan Elinan mahdollinen raskaus ja isäksi tuleminen ajatus saa aikaan muutoksen. Sitä ennen hän ei ole halukas pidempään suhteeseen Elinan kanssa, vaan koettaa päästä tästä eroon muutamien yhdessä vietettyjen hetkien jälkeen. Hän alkaa suurieleisesti suunnitella isyyttään ja työtä YK-joukoissa perheen elättämiseksi. Hän myös kieltää Elinaa tupakoinnista. Harrissa esitetään miehenä, jolla on työväenluokkainen ja työväenkonservatiivinen asennoituminen, koska hän alkaa mahdollisesta isyydestään kuullessaan ikään kuin näytellä perinteistä miehen roolia perheen elättäjänä ja moraalisenä päänä. Näin hän liittyy kortteislaisessa³⁸ hengessä siihen jatkumoon, jossa suomalaisen miehen ensisijainen kunnian muoto on työssä onnistuminen (Kortteinen 1997, 73–79). Reflektiona luettaessa tämä kuva kääntyy keskiluokkaisen katseen kriittiseksi, pilkaksi siitä stereotyyppisestä kuvasta, joka keskiluokalla on työväenluokkaisista miehistä.

³⁸ ”Kortteislaisella” viitataan sosiologi Matti Kortteiseen, joka tutkinut laajalti suomalaista työtä miehisenä kunnian muotona.

Myös Tonin suhde työhön kuvataan kiinteänä, jopa niin kiinteänä, että se muodostaa uhan hänen ja Elinan avioliitolle. Tässä mielessä *Vuoroin vieraisissa* on mieskuvaltaan tietyllä tavalla yhtenäisen: sekä Harri, Reijo että Toni määrittelevät itsensä viime kädessä työn ja siihen sidoksisen kunniallisuuden avulla. Tonin edustaman keskiluokkainen työsidonnaisuus esitetään kuitenkin myös erilaisena kuin Harrin ja Reijon suhde duunarityöhön. Toni esitetään tutkimukselleen omistautuneena, tutkimuksensa rytmisessä hengittävässä ja tutkimuksestaan elävänä hahmona. Hän ei tee tutkimusta elättääkseen perhettään vaan onnistuakseen tutkimuksessaan, saadakseen arvostusta tiedeyhteisössä. Työn tuoma kunniallisuus liittyy sisällöllisiin saavutuksiin, ei siitä ansaittuun palkkaan. Tonin sarjan lopussa saama iso ulkomaantyöskentelyn mahdollistava apuraha on ennen kaikkea mahdollisuus jatkaa kiinnostavaa työtä, ei ansaintakeino. Tonille annettu yliopistotutkijan rooli on myös erityislaatuinen asiantuntija-ammatti, kantaahan se muassaan suomalaisen yliopistosivistyneistön historiallista roolia yhteiskunnan muutosvoimana (kts. Kolbe 2014, 147–148).

Kunniallisuus ja kunnollisuus ovat keskeisiä teemoja sekä Ilkan ja Sirpan hahmoissa että heidän parisuhteessaan. Teemaa käsitellään useissa jaksoissa, parodian ja ristiriidan osoittamisen keinoin. Parodian sävy ei ole yksinomaan komediallista, vaan siihen sekoittuu myös synkkyyttä ja vakaavuutta. *Vuoroin vieraisissa* esittää Ilkan ja Sirpan tekopyhinä ja moralisoivina. Heidän puheessaan toistuu heidän itseymmärryksensä, jossa heillä on kykyä ja resursseja huolehtia muista, esimerkiksi lapsista ja huono-osaisemmista ihmisistä, kuten prostituoiduksi luulemastaan Elinan esittämästä ”virolaisesta Aittasta”. Sirpa ja Ilkka korostavat Aitalle, että he haluavat auttaa hänet pois ”entisistä hommista” prostituoituna: ”*Tämä on vain meidän tapa auttaa huonompiosaista, eihän me voida jättää pulaan lähimmäistä, joka tarvitsee apua*”. Sirpan silmien välttäessä Ilkka osoittaa useita kertoja kiinnostusta Aittaa kohtaan ja muistuttaa tälle, että ”*se joka antaa, se myös saa*”. Toistuvat saman sisältöiset vuoroin kunniallisuutta vuoroin lastenhoitajaan osoitettua vallan sävyttämää seksuaalista kiinnostusta kuvaavat kohtaukset osoittavat Ilkan ja Sirpan liiton ristiriitaisuuden³⁹. *Vuoroin vieraisissa* esittää Ilkan ja Sirpan hahmoissa vanhanaikaisen säädyllisyyden naurettavana ja onttona, itsekorostukselle ja naiiviudelle rakentuvana. Katsojalle tehdään selväksi, että heidän parisuhteensa perustuu valheelle.

Eräissä kohtauksessa Ilkka ja Outi riitelevät puhelimesta Akselin huoltajuudesta. Ilkka vetoaa siihen, että ”*minä ja Sirpa pystytään tarjoamaan Aksulle niin paljon enemmän kuin sinä koskaan*”. Keskustelussa vedotaan myös Ilkan ja Sirpan mahdollisuuteen tarjota Akselille ”*virikkeitä, valoa*”

³⁹ Isännän ja palvelutyön seksisuhde on yksi ylikansallisia toistuvia draamojen teemoja, ja näkyi myös studiokauden kotimaisessa elokuvassa. Täältäkin osin sarja siis hyödyntää tuttuja draaman juoniaineksia ja käsikirjoitus myös keskustelelee draaman konventioiden kanssa, kun nykyaikaan sijoittuvaan tarinaan liitetään studiokauden elokuvan juonen piirre.

ja tilaa”, mikä viittaa poljennoltaan joidenkin kotimaisten köyhälistökuvausten⁴⁰ kuvastoon luteineen, likaisine lapsineen ja pimeine asumuksineen. Kohtauksessa Ilkka esitetään pönkittämässä mielikuvaa itsestään hyvänä ja kunnollisena perheenisänä.

Säädyllisyyden esittämisessä *Vuoroin vieraisa* rikkoo Skeggsin (2014) kuvaamaa asetelmaa, jossa keskiluokka on esitetty säädyllisenä ja kohtuullisena, kontrastina työväenluokan hillittömyydelle ja tuhlaavaisuudelle. Se koodaa uudelleen sekä säädyllisyyden että parisuhteisiin liittyvän rikkinäisyyden ja vaihtuvuuden. Keskiluokan säädyllisyys esitetään valheellisena, ja ihmissuhteiden vaihtuvuus asettuu uudeksi keskiluokkaa kuvaavaksi tekijäksi.

Vuoroin vieraisa käsittelee myös väkivaltaa ja sen suhdetta sekä luokkaan että sukupuoleen. Sirpa käy Outin shiatsu-hoitolassa tarkoituksenaan taivutella Outia antamaan Akselin huoltajuus heille. Outi provosoituu Sirpan holhoavasta tyylistä, kokee tilanteen epäoikeudenmukaiseksi ja lopulta uhkaa lyödä Sirpaa. Sirpa muistuttaa, että Outi on jo ollut ”tarkkailussa” (kirj. huom. viitannee lastensuojeluun). Myös fyysinen väkivalta ja sillä uhkaaminen esitetään sarjassa ensisijaisesti työväenluokkaisten hahmojen ja heidän läheistensä piirteinä: Reijo ja varsinkin Harri ovat useita kertoja osallisina tappeluissa, ja Outi uhkaa lyömisellä malttinsa menetettyään. Väkivallan esittäminen *Vuoroin vieraisa* -sarjassa tarjoaa myös keskenään vaihtoehtoisia lukutapoja. Varsinkin miesten kohdalla väkivallan esittäminen voidaan lukea myös reflektiona siitä, millaisia mielikuvia sosiaalisessa todellisuudessa on työväenluokkaisista miehistä väkivaltaan taipuvaisina, kykenemättöminä käsittelemään hankalia tilanteita ”sivistyneesti”.

Kuten työväenluokkaisten miesten kuvauksenkin kohdalla, myös hillittömyyden ja sivistyneisyyden kuvaukset *Vuoroin vieraisa* -sarjassa voidaan lukea (ainakin) kahdella vaihtoehtoisella tavalla. Kiistatta niissä uusinnetaan työväenluokan ja keskiluokan stereotyyppioita tavalla, joka asettaa työväenluokkaiset hahmot, ja joskus keskiluokkaisetkin, kielteiseen valoon. Toisaalta sarjassa on runsaasti sellaista liioittelua, joka puoltaa kuvauksen lukemista keskiluokan omiin mielikuviinsa ja omaan käytökseensä kohdistamana reflektiona ja pilkkana. Esimerkiksi Sirpa esitetään läpi sarjan perheenäitinä, joka huolehtimalla muista ja tekemällä itse ruokaa on korostetun kunnollinen. Loppujaksossa Sirpa ja Ilkka tulevat vieriksi Antin syntymäpäiville, ja tuovat lahjaksi Sirpan sanoin ”kotitekoisia mehuja, leipää ja kuusenkerkkäsiirappia, joka on oikein hyvää yskään”. Kohtaus korostaa Sirpan henkilön rakennettua luonnetta, jossa hän pienin elein ja sanomisin koko ajan tuottaa itseään kunniallisena perheenäitinä. Yhdistettynä Ilkan kaksinaamaiseen käytökseen kuva

⁴⁰ Esimerkiksi Anni Swannin nuortenromaanissa – kuten *Pauli on koditon* -romaanissa vuodelta 1946 tai *Sara ja Sarri* -romaanissa vuodelta 1927 - on suorasukaisia kuvauksia köyhälistön asuinoloista Suomessa itsenäisyyden ajan alkuaikoina. Myös joissakin kotimaisissa nk. kurjalistoromaaneissa on naturalistisia kuvauksia köyhälistön asuinoloista, esimerkiksi Ilmari Kiannon vuonna 1924 ilmestyneessä *Ryösyväntä Jooseppi*-romaanissa tai Joel Lehtosen vuosina 1919-1920 ilmestyneessä *Putkinotko* -romaanissa.

keskiluokkaisesta tekopyhästä pariskunnasta on valmis ja ehjä. *Vuoroin vieraisissa* esittää korostetun kunnollisuuden epämiellyttävänä ja konkreettisesti valheellisena, koska katsojalle kerrotaan, miten Ilkka toimii Sirpan poissaollessa.

3.4. Seksuaalisesti kiinnostava eriluokkaisuus

Vuoroin vieraisissa esittää eriluokkaisuuden seksuaalisesti kiinnostavana. Luokan, sukupuolen ja vallan ristisidoksen näkökulmasta on huomionarvoista, että Toni hakee lohtua yliopistossa työskentelevästä työtoveristaan, kun taas Elina hakeutuu suhteeseen työttömän nuoren miehen kanssa. Molemmat ikään kuin liukuvat työn ja työttömyyden määrittämässä luokkapositiossaan lähemmäksi henkilöä, jonka positio on heidän itsensä kanssa enemmän samankaltainen. Toisaalta Elinan liukuma on myös erilainen kuin Tonin, koska hän irtautuu keskiluokkaisten ja koulutettujen maailmasta, hakemaan jännitystä suhteesta nuoreen ja vakiintumattomaan mieheen. Myös motiivit ovat erilaisia: Elina etsii jännitystä ja seksiä, Toni yhteistä ymmärrystä tutkimustyön tärkeydestä.

Elinan suhde nuoremman ja alaluokkaisemman Harrin kanssa on puhdasverinen luokkastereotyyppiä. Yksi Gandalin (2007, 8–12) kuvaamista luokkaperustaisista juonikuvioista rakentuu asetelmalle, jossa rikas tyttö tai poika vapautuu yläluokkaisista sovinnaisuuden ja velvollisuuksien kahleista alaluokkaisen kumppanin kanssa. Elinan hahmo on nykyaikaan tuotu keskiluokkainen variaatio tästä juonirakennelmasta. Harri on nuori, komea ja jännittävä, hetkellisen vapauden edustaja (vrt. Blackman 1995, 188–189⁴¹). Toinen puoli Harrin vapaudesta ovat toimeentulo-ongelmat ja vaelteleva, turvattomaksi kuvattu elämä. Tätä puolta Elina ei kuitenkaan näe tavatessaan Harrin ravintolassa ja lähtiessään tämän mukaan yöksi. Harri on Elinalle mahdollisuus kokea rakastumista, olla sekaisin rakkaudesta ja ottaa etäisyyttä keskiluokkaiseen elämäänsä (vrt. Gandal 2007, 28).⁴² Elina tupsahtaa kylään Harrin luo, kun Harri peuhaa sängyssä tyttöystävänsä Seijan kanssa. Elina ei huomaa Seijaa, joka piiloutuu, vaan on kiihtynyt ja tilittää: ”*Mä oon niin rakastunut että mua oksettaa, mun on vaikee kävellä suoraan kadulla*”. Elina tuo mukanaan valtavan pehmonallen, joka symboloi hänelle suhdetta Harrin kanssa. Elina kuvailee lähes maanisesti Harrille, miten ihanaa tämän olisi olla Elinan rakastaja. Elina lupaa ”*laittaa ruokaa, ostaa c-poretabletteja, hoitaa sua krapulassa ja kuunnella sun lapsuuden traumat*”. Elina myös maalailee kuvaa siitä, miten Harri saisi häneltä halutessaan aina seksiä. Elinan innostus muistuttaa Beck ja Beck-Gersheimin (1995, 175–182) kuvaamaa rakkautta

⁴¹ Blackman kuvaa, kuinka rotu toiseutena voidaan kokea kiihottavana. Vastaavalla tavalla *Vuoroin vieraisissa* esittää luokan toiseutena kiihottavana.

⁴² Gandal kuvaa *Titanic* -elokuvan (1997) kulkuri-Jackia hahmona, jonka tehtävänä on toimia elokuvassa toisen päähenkilön, yläluokkaisen Rosen vapautumisen mahdollistavana välineenä.

nykyajan uskontona. Elina esitetään toteuttamassa tuota rakkautta, joka auttaa pakenemaan arkea, lupaa onnea ja antaa maailmalle merkityksen. Myös Määttä (1999, 37–38) on todennut, että monet tutkijat ja teoreetikot luonnehtivat rakkautta käsittein, jotka kuvastavat yhteyden muodostumista toiseen ihmiseen (esimerkiksi ”sulautuminen”, ”oman itsen katoaminen”, ”kuolemaan suuntautuminen”, ”hulluus”), toisaalta arjen ylittävää kokemusta, joka määrittelee maailmaa uudelleen.

Elina esitetään myös henkilönä, joka tietää, miten ollaan rakastunut. Jackson ja Pearce (1995, 15) katsovatkin, että rakkaus on, oli kyseessä sitten elämä tai taide, ensisijaisesti juuri narratiivi. Piilossa oleva Seija korostaa katsojalle Elinan reaktion vinoa suhdetta siihen, miten Harri tilanteen kokee. Elina esitetään korjaamassa epätyytyttäväksi kokemaansa tilannetta rakkautta ja seksiä välineellisesti käyttäen. Beckin ja Beck-Gersheimin (1995, 12–13) ajatus rakkaudesta nykyajan fundamentalismina ja uskontona kehystää Elinan suhtautumista rakkauteen. Vaikka rakkauden luonne ja reunaehdot ovat muuttuneet, koetaan se edelleen kiinnostavaksi, romanttinen narratiivi on säilyttänyt attraktiivisuutensa. (Kts. Jackson 1995, 60)

Elinan tavassa toimia Harrin kanssa on myös keskiluokan hallittua hedonismia ja etuoikeuksilla leikkittelyä, ilman varsinaista aikomusta luopua keskiluokkaisen elämän mukavuuksista (vrt. Skeggs 2014, 63; Rossi 2015, 85–86). Keskiluokkaisen naisen avoin seksuaalisuus esitetään ymmärrettävänä ja coolina, itsensä etsimisen ja minuuden rakentamisen muotona. Sama toistuu, kun Elina ystäväystyy Irjan kanssa. Irja edustaa hänelle vanhempaa ystävätärtä, joka Harrin tavoin tarjoaa mahdollisuuden vaihteluun keskiluokkaisen arjen keskellä. Irja ja Elina pukeutuvat virolaisiksi prostituoiduiksi kaupungille lähtiessään. Elina esittää virolaista ”Aittaa”. Skeggs (2014, 28–29) on esittänyt, että keskiluokka voi ottaa toisiin ryhmiin kiinnitettyjä ominaispiirteitä käyttöönsä ja hyödyntää niitä resurssina, vaikka ne alkuperäisen ryhmän kohdalla koodautuvatkin kielteisesti. Lisäksi Skeggs (2004, 268) on huomauttanut, että keskiluokalle on nykyaikana tyypillistä työväenluokkaisen kulttuurin kokeileminen. Virolaisuus ja prostituoidun esittäminen esitetään *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa Elinan käytössä olevana resurssina, joka voidaan valjastaa huvikäyttöön ja kokeilun kohteeksi.

Myös Antti hakee lohtua oman keskiluokkaisen piirinsä ulkopuolelta alkaessaan tapailia Irjaa. Antin ja Irjan suhteessa lataus muodostuu toisaalta Antin halusta löytää jotain uutta ja merkityksellistä, toisaalta Irjan kaipuusta turvalliseen suhteeseen. Irjassa on työväenluokkasiin naiseen populaarikulttuurissa usein liitettyjä kielteisiä piirteitä, kuten seksuaalista vapaamielisyyttä, vul-

gaariutta ja korostunutta ruumiillisuutta (Skeggs 2014, 192–193; Rossi 2015, 85). Esitystapa korostaa sitä, miten erilaisia Anneli ja Irja ovat. Katsojalle kerrotaan Irjasta myös asioita, joita Antti ei tiedä (kuten puhelinseksiammatillaisuus), mikä korostaa Irjan hahmon toiseutta verrattuna sarjan keskiluokkaiseihin hahmoihin.

Antin ja Irjan suhteen kuvauksessa on kaikkiaan runsaasti melodraaman konventioita: ikäero, Irjan hahmossa kuvattu traumaattisuus, Antin halu löytää uuden suhteen avulla nopeasti elämälleen uusi suunta keski-iässä, suhteen äkillinen loppuminen (vrt. Soikkeli 2018, 104–112). Irja haluaa suhteen, joka korjaisi epävakaa isäsuhteen aiheuttamaa traumaa. Antin ja Irjan suhteessa esitetyssä valta-asetelmassa on havaittavissa kahdenlaisten eriluokkaisten hahmojen romanssin piirteitä. Asetelma on moderni versio tarinasta, jossa yläluokkainen poika/mies aloittaa suhteen alaluokkaisen tytön kanssa, ja lopulta turmeltuaan tämän jättää hänet (vrt. Gandal 2007, 9). Antin ja Irjan variaatiossa päätöksen suhteen lopettamisesta tekee Irja, joka pelkää tulevansa jätetyksi. Irja esitetään naisena, joka ulkoisesta rehvakuudesta huolimatta on sisäistänyt huonommuutensa, kelpaamattomuutensa keskiluokkaiseen suhteeseen ja ympäristöön. Irjan kaltoinkohtelu on tapahtunut jo lapsuudessa, isän toimesta. Lapsuuden kaltoinkohtelu esitetään psykologisoivana selityksenä Irjan toiveille ja reaktioille aikuisena. Turmelemisen kokemus jatkuu aikuisenakin, koska Irja ei ole kykenevä ottamaan rakkautta vastaan.

Viimeisessä kohtauksessaan sarjan loppujaksossa Irja juttelee tuntemattomalle miehelle baaritiskillä nousuhumalassa: *”Ihmisiä tuntuu kovasti vituttavan se, että mulla menee hyvin. Minkä mä sille voin, että mä en ole kahden mongoloidin yksinhuoltaja ja asu Konalassa jossain keittokomeroissa. Tai oo sellainen, joka on kerran elämässään käynyt Viking Linen risteilyllä ö-luokan hytissä.”* Irjan kyyninen elämänasenne ja tarve suojautua vilahtelee myös muissa kohdissa sarjaa. Irja esimerkiksi opettaa Elinaa: *”...sellaisia miehiä, joiden äitiusuhde on normaali, ei tarvitse varoa. Sellaisia ei nimittäin ole”.* Vuoroin vieraisissa esittää rujan kuvan naisen yksinelämisestä valintana korostaessaan siihen liittyviä traumaattisia motiiveja ja kipua. Irjan kieltäytyminen pidemmästä suhteesta Antin kanssa voidaan myös nähdä riippuvuuden kuvauksena, kyvyttömyytenä irtautua traumastaan (vrt. Skeggs 2014, 169).⁴³ Irjassa traumaattisuus kytkeytyy lisäksi luokkien reunoilla (luokattomana!) elämiseen; hän sijoittuu ammattimaisena puhelinseksin myyjänä keskiluokan ulkopuolelle, mutta ei edusta ulkomuodoltaan tai asumistavaltaan stereotyyppistä prostituoitua. Eräänlaisena vastinparina näyttäytyy Kirstin keski-ikäinen ja keskiluokkainen sinkkuus, jota leimaa huvittelu ja kiinnostus suhteisiin nuorempien miesten kanssa.

⁴³ Skeggs kuvaa moraalista diskurssia, jossa köyhiä syytetään heidän omasta tilanteestaan ja heihin viitataan riippuvuuden kulttuurilla.

Sekä Antti että Elina hakeutuvat avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen sellaisen henkilön kanssa, joka ei ilmiselvästi edusta samaa koulutuksen, ammatin ja elämäntavan mukaan määrittyvää luokkaa. Elokuvatutkimuksessa on kiinnitetty huomiota siihen, miten brittiläisissä ja yhdysvaltalaisissa elokuvissa työväenluokkaa käytetään viihteenä, jossa katsoja voi samastua alempiluokkaiseen hahmoon, tai jossa tuotetaan affekteja katsojille köyhyyttä ja alaluokkaisuutta kuvaamalla (Skeggs 2014, 208–209). *Vuoroin vieraisa* toimii yhdestä näkökulmasta katsottuna myös tällä tavoin: keskiluokkaisesta katsojapositiosta käsin on mahdollista päästä katsomaan pikkurikollisten tai seksityöläisten elämäntapaa, johon yhdistyy seksin ja seksikkyyden tuoma jännitys. Työväenluokkaisuuden viihdearvon hyödyntämistä pohtiessaan Skeggs (2014, 188–189) katsoo, että populaarikulttuurissa rikollisuus ja vaara arvotetaan usein kiehtovaksi. *Vuoroin vieraisa* kuvaa eriluokkaisuuden, pikkurikollisuuden ja vaaran jännittävänä ja seksuaalisesti kiinnostavana, ja Irjassa myös hieman vulgaarina. *Vuoroin vieraisa* hyödyntää myös monia tunnettuja kirjallisuuden kuvauksia yläluokkaisesta päähenkilöstä ja hänen alempaa luokkaa edustavasta jännittävästä rakastajattarestaan tai rakastajastaan (kts. Lawrence 2007; Cleland 2008)⁴⁴. Näin *Vuoroin vieraisa* asettuu osaksi pidempää kerronnallista traditiota.

Skeggs (2014, 209–210) myös huomauttaa, että työväenluokan käyttö viihteenä ei ole elokuvissaan aina samanlaista. On myös mahdollista haastaa perinteiset representaatiot. Elokuvat voivat tuottaa myös myönteisiä positioita työväenluokkaisille hahmoille. Jos *Vuoroin vieraisa* -sarjaa luetaan ensisijaisesti keskiluokkan korostuneen itsensä etsimisen ja nautinnonhalun kritiikkinä tai pilkkana, voidaan varsinkinkin Elinan toiminta nähdä kielteisesti värittyneenä. Hän hakee Harrista jännitystä, hyödyntää Harria henkilökohtaisena viihteenään, kunnes lopulta päättää palata takaisin omaan keskiluokkaiseen maailmaansa. Elina kyllästyy lopulta Harrin sekoiluun ja yli-innokkaiseen yhtäkkiseen vakiintumishaluun. Sarjan lopussa käy ilmi, että Harri on hankkinut vakituisen työpaikan postin lähettinä. Harrin kohdalla loppuratkaisu on yhtäältä toiveikas: työpaikan hankkinut, pikkurikollisen elämäntavan hylännyt nuori mies on potentiaalisesti matkalla kohti vakaampaa tulevaisuutta. Toisaalta se vetää luokkarailon Elinan ja Harrin välille. Elina on isänsä syntymäpäiväjuhlissa kuohuviiniä siemailevana vieraana, Harri postin polkupyörällä polkevana juoksupoikana. Harri esitetään tunnistamassa oma positionsa: hän haluaa erikseen kertoa Elinalle, että hänellä on nyt postissa ”vakivirka”, ikään kuin korostaakseen sitä, että hänen asemansa on parantunut aikaisemmasta (vrt. Tolonen 2008, 236–238).⁴⁵ Myös Toni on havainnut Elinan ja Harrin

⁴⁴ Esimerkiksi *Lady Chatterleyn rakastajassa* (Lawrence 2007) on tämä asetelma, kun kartanon rouva alkaa tapaila kartanon mailla työskentelevää metsänvartijaa. Alkuteos on julkaistu vuonna 1928. Myös teoksessa *Memoirs of a Woman of Pleasure* (Cleland 2008) Fanny Hill -niminen prostituoitu seikkailee yläluokkaisten miesten maailmassa. Alkuteos on julkaistu vuonna 1748.

⁴⁵ Sosiologi Tarja Tolonen on todennut, että empiirisessä tutkimuksessa monet työväenluokkaiset suomalaiset nuoret mieltävät nimenomaan vakituisen työpaikan saamisen vakiintumisen ja pärjäämisen merkiksi. Arvostus ei kiinnity niinkään koulutukseen, vaan kykyyn turvata omat ja lähipiirinsä elinolot. Tolonen kutsuu em. asennoitumista instrumentaaliseksi suhteeksi työhön.

välisen luokkaeron. Elinan ja Tonin keskustellessa avioeroonsa johtaneista syistä Toni toteaa: ”*Joku nobody. Mä oisin luullu, että sä oisit vaatinu pikkusen tasoo*”. Yhtäältä kyse on keskiluokan tavasta tehdä eroa itsensä ja työväenluokan välillä: lausahduksellaan Toni positioi itsensä yksilönä ja Harrin harmaaseen työväenluokkaiseen massaansa. Kumppanin valinta esitetään minä-projektien maailmassa osana keskiluokkaisen makumaailmaa, osana minuuden tietoista muokkaamista.

3.5. Kuka saa lopulta romanssin

Millaisen *Vuoroin vieraisissa* -sarja sitten lopulta kuvaa erilaisten ihmisten mahdollisuudet onnistua parisuhteessaan tai kokea onnellinen uusi alku? Miten luokka, ikä ja sukupuoli esitetään vaikuttamassa näihin mahdollisuuksiin? Yksinkertaistettuna keski-ikäiset ja työväenluokkaiset hahmot voittavat tässä kilvassa. Sarjan loppuratkaisuissa kaksi pariskuntaa saa varmuudella mahdollisuuden kokea onnellisen uuden alun yhdessä: Anneli ja Antti sekä Outi ja Reijo. Ratkaisut yhdistelevät erilaisia tapoja ratkaista romanttinen juoni (kts. luku 1.3.): toisaalta niissä on ”onnellinen loppu”, toisaalta ne ovat ”uusi onni” pettymysten jälkeen. Jallinoja (2000, 180–183) kuvaa avioeroa tilanteena, jossa yksilöllä on mahdollisuus siirtyä takaisin parisuhteen romanssivaiheeseen uuden suhteen myötä. *Vuoroin vieraisissa* esittää tämän mahdollisena kahden erilaisen pariskunnan avulla. Outi ja Reijo haluavat kokonaan uuden parisuhteen, Anneli ja Antti halajavat vanhan parisuhteensa uudistumista. Vaikka erotaan, myös mennään uudelleen yhteen ja uskotaan onnelliseen tulevaisuuteen yhdessä.

Myös Beck ja Beck-Gersheim (1995, 171–172) ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että samanaikaisesti yleistyneiden erojen kanssa myös uudelleenavioituminen on tavallista. Avioliitto ja parisuhde ovat säilyttäneet vetovoimansa, vaikka siihen pakottavat taloudelliset ja poliittiset syyt ovat kehittyneissä länsimaissa poistuneet. Teollistumisen yhteydessä syntynyt rakkausavioliitto kiinnostaa edelleen. Myös *Vuoroin vieraisissa* -sarja esittää parisuhteet ja rakkauden merkityksellisinä ja tavoittelemisen arvoisina nykyajassakin. Uusien suhteiden etsiminen ja muodostaminen esitetään sallittuna, varsinkin keskiluokkaisille hahmoille, eikä seksin harrastaminen useiden partnereiden kanssa johda rangaistuksiin tai peruuttamattomiin ongelmiin heidän kohdallaan (vrt. Vice 1995, 119).

Vuoroin vieraisissa -sarja esittää asiantuntijatehtävissä työskentelevän keskiluokan halun kyseenalaistaa parisuhteensa hyväksyttävänä ja normaalina. Elinan, Tonin, Outin ja Antin rikkinäisyys ja epävarmuus esitetään perusteltuna ja sympaattisena. Tätä korostaa Ilkan ja Sirpan hahmojen katsojalle osoitettu tekopyhyys ja valheellisuus. Reijon edustama kunniallinen työväenluokkaisuus

sitä vastoin esitetään aitona ja reiluna, myös parisuhteessa ja hyvänä suhteena lapsiin. Myös Gandal (2007, 30–31) on havainnut, että alaluokkaisuutta romantisoivissa kuvauksissa alaluokka esitetään keskinäisesti lojaalina, hyväntahtoisena ja auttamishaluisena.

Outissa ja Reijossa kuvataan mahdollisuutta valita kumppani tietoisesti toisesta luokasta. Outi koodataan sarjassa pienin vihjein (esimerkiksi kertoo käyneensä yliopistolla) koulutettuihin ihmisiin. Hän on värikkäine vaatteineen ja shiatsu-innostuksineen myös ”tiedostavan” tyylinen⁴⁶. Outi valitsee aikaisemman keskiluokkaisen suhteensa sijasta murretta puhuvan kodinkonekauppias Reijon, joka on halukas muodostamaan perheen hänen ja Akseli-pojan kanssa. Valinnan sisältämiä arvoasetelmia voi lukea usealla eri tavalla. Yksi niistä on keskiluokkaisten parisuhteiden kuvaaminen pohjimmiltaan kylminä ja epäaitoina. Korkea sosiaalinen pääoma ei edesauta toimivan parisuhteen luomista, kun pariskunnan osapuolilla on liikaa omia eri suuntiin vetäviä toiveitaan. Giddensin kuvaamat ”puhtaan suhteen” minä-projektit näyttäytyvät nimenomaan keskiluokan piirteinä, kun taas työväenluokkaisemmassa suhteessa myös yhteinen identiteetti on mahdollinen.

Vuoroin vieraisissa esittää Outissa ja Reijossa pariskunnan, joilla rakkaus ja kumppanuus ohittaa luokan, Outin tietoinen valinta tekee sen toissijaiseksi. Yksi Beckin ja Beck-Gersheimin (1995, 173) havainnoista koskee rakkauteen nykyaikana kohdistettuja suuria odotuksia, jotka heidän mukaansa johtavat väistämättä pettymyksiin. Outissa *Vuoroin vieraisissa* esittää tämän tekniikkana, jolla mahdollista pettymystä koetetaan vähentää tietoisella valitsemisella. Outi valinnan tekijänä kuvaa myös tilannetta, jota Beck-Gersheim (1998, 59) kuvaa naisten mahdollisuutena valita tai olla valitsematta parisuhde, koska miehen rooli elättäjänä ei enää ole niin keskeinen. Outi valitsee rakkauden, ei elättäjää. Sarjan loppujaksossa Outi kertoo Elinalle menneensä kihloihin Reijon kanssa. Elina ihmettelee, miten se on mahdollista, kun ”*Reijo ei ole mikään varsinainen nais-asiamies*”. Outi vakuuttaa: ”...kyllä se on, se ei vaan tiedä sitä itse, vielä. Se esittää kamalaa soviniastia, mutta syvällä sisimmässään se kunnioittaa naisia ja tasa-arvoa.” Outi tekeekin sarjassa eräänlaisen luokkaliukuman saavuttaakseen toivomansa parisuhteen, ja joutuu selittämään sitä parhaalle ystävälleen. Onnellinen parisuhde ei ole toteutunut keskiluokkaisen miehen kanssa, joten Outi on valmis hyväksymään Reijon työväenluokkaisuuden saavuttaakseen sen (vrt. Beck & Beck-Gersheim 1995, 99).

Outin uusi ammatti shiatsuhoitajana on myös mielenkiintoinen valinta luokan näkökulmasta. Shiatsuhoitaja ei ammattina sijoitu perinteisissä luokkajaoissa suoraan minnekään. Kytkökset aasialaiseen hoitoperinteeseen ja 1990-luvulla Suomeen rantautuneeseen hyvinvointiyrittäjyyteen tekevät eroa esimerkiksi tavalliseen hierojan ammattiin, joka voidaan mieltää itsestään selvemmin

⁴⁶ Tiedostavan tyylinen nimenomaan 1990-luvulle tyypillisellä tavalla: viitteellinen etnisenkisyys pukeutumisessa, vaihtoeh-tohoitojen harrastaminen.

työväenluokkaiseksi. Käsikirjoittajan ratkaisu muistuttaa Hollywoodin screwball-komedioissa käytettyä tekniikkaa, jossa elokuvaan sijoitetulla toimittajahahmolla pohjustettiin luokkarajat ylittäviä romansseja. Toimittajien yhteiskunnallisen status ei ollut screwballin kulta-aikana 1930-luvulla kovin korkea, mutta ammatti mahdollisti liikkumisen yhteiskunnan eri kerroksissa. (Soikkeli 2018, 56.) Samalla tavoin shiatsuhoitajan ammatti on luokan kannalta joustava, se kutoo yhteen keskiluokkaista ja työväenluokkaista ammatti-identiteettiä. Kodinkonekauppiaan ja shiatsuhoitajan pienyrittäjyys sijoittuu hienosyisemmissä luokkamääritelmässä pienporvaristoon, joka eroaa sekä varsinaisista keskiluokkaisista että työväenluokkaisista ammasteista (Erola 2010b, 31).⁴⁷ Tässä mielessä myös Reijon luokkastatus on joustava. Pienyrittäjyys heijastelee nykykontekstissa myös eräänlaista kunniallisen työväenluokkaisuuden muotoa, jossa kova työ nähdään tärkeämpänä kuin koulutuksen tai perityn omaisuuden avulla hankittu status.

Vaihtoehtoinen lukutapa on tarkastella Outin ja Reijon suhdetta työväenluokan myönteisenä kuvauksena. Työväenluokkainen mies on ”aito”, haluaa huolehtia perheestään ja hyväksyy toisenkin miehen lapsen osaksi perhettään (vrt. Gandal 2007, 31–31). Reijon ja Outin suhteessa perheen muodostumisella on keskeinen sija. Sarjassa kuvataan muutamain kohtauksin sitä, miten Reijosta tulee osa Outin ja Akselin muodostamaa perhettä. Heidät kuvataan esimerkiksi keilaamassa ja pelaamassa Monopolia yhdessä perheenomaisesti. Yksi perhekohtaus on sijoitettu hampurilaisravintolaan. Katsojalle näytetään klisein ja rautalangasta vääntäen, miten perhe rakentuu julkisina hetkinä, yhteisen aterian äärelle (Jallinoja 2000, 202–203). He valitsevat toisensa omaksi perheekseen, kuten Beck-Gersheim (1998, 56–59) on kuvannut nykyaikaisen perheen luonnetta valittuna suhteena muihin ihmisiin, rakentavat aktiivisesti omaa elämänhistoriaansa ja neuvottelevat niistä ehdoista, joilla he voisivat olla perhe. Kuva on myönteinen ja toisaalta stereotypia. Työväenluokkaisen miehen minuus esitetään muodostumassa vaimosta ja lapsesta huolehtimisesta. Outi valitsee rakkauden, Reijon perheenpään roolin. Merkityskamppailu Outin ja Reijon suhteen lukutavoista on ilmeinen, kun katsojalle näytetään yhtäältä onnellinen suhteen alku, toisaalta suhde, jossa pariskunnan osapuolten asemoituminen suhteeseen on osin erisuuntaista. Katsoja jätetään ikään kuin miettimään sitä, onko suhde oikeasti vakaalla pohjalla, vai perustuuko se siihen, ettei osapuolilla ole riittävää käsitystä toistensa motiiveista.

Outin ja Reijo suhde liimataan kokoon erityisellä tavalla sarjan lopussa, julistamisen ja juhlistamisen hengessä (kts. luku 3.3.). Harri haluaa lahjoittaa Reijolle punaisen avoauton kihlajaislahjaksi. Avoauto luksustuotteena juhlistaa ja performoi parisuhdetta arjesta poikkeavalla tavalla. Harri toteaa autoa lahjoittaessaan: ”*Ja sitä paitsi ihmiset menee vaan kerran elämässään kihloihin,*

⁴⁷ Erola viittaa EG-luokituksen jaotteluun.

tai sinä ainakin, se on varmaa.” Autosta keskusteltaessa Reijo suunnittelee hienoja kirkkohäitä ja pyytää Harria bestmaniksi. Autolla on keskeinen rooli myös Outin, Reijon ja Akselin muodostaman kolmikon loppukohtauksessa koko sarjassa. He ajavat Harrilta saamallaan avoautolla moottoritiellä, taustalla soi Sammyn kappale ”Daa Da Daa Da” korostamassa hetken vauhdikasta ja optimistista tunnelmaa, Outi huutaa ilosta. Moottoritie on hääalttariin rinnastuva uuden odotuksen porras, joka symboloi perheen yhteisen matkan alkua (vrt. Paasonen 1999, 35).⁴⁸

Annelin ja Antin kohdalla symboliikka on viety vielä voimakkaammalle tasolle. Tarvitaan ensin Risto osoittamaan Antille, että Anneli on kaunis, haluttava ja lahjakas. Risto näyttää Antin syntymäpäiväjuhlassa Annelin koekuvauspätkiä elokuvasta ”Rakastaja”. Anneli nähdään valkokankaalla telmimässä hiekalla nuoremman miehen kanssa. Antti saapuu paikalle, kun elokuvapätkässä on meneillään kohtaus, jossa Annelin esittämä hahmo suutelee valkokankaalla nuorempaa miestä. Annelille rakennetaan jälleen parisuhteellinen markkina-arvo, Antti saadaan näkemään hänet haluttavana muiden (Riston ja elokuvassa esiintyvän nuoren miehen, jota näyttää Nicke Lignell) silmin. Myös tässä kohtauksessa pilkahtaa esiin sarjan tietoisuus elokuvallisten romanssien vaikutuksesta käsityksiimme parisuhteista ja rakkaudesta. Huomionarvoista on myös se, että *Vuoroin vieraisissa* esittää työn elokuvanäyttelijänä keskeisenä tekijänä, joka tekee Annelista taas Antin silmissä kiinnostavan verrattuna kotitöihin keskittyneeseen Anneliin (vrt. Girard 1998, 156-157⁴⁹).

Anneli ja Antti jäävät istumaan kahden kuohuviinipullon kanssa Antin syntymäpäiväjuhlien loppuessa. Anneli kertoo, että jos Antti haluaa heistä tulevan vielä jotain, hän saa aloittaa aivan alusta, seurustelusta lähtien. Myöhemmin Antti ja Anneli kuvataan tanssimassa 1950-lukulaisessa hengessä *Besame muchon* tahdissa, taustalla merimaisema ja auringonlasku. He ovat pukeutuneet nuoruuteensa viittaavasti, ilmiselvästi ”tytöksi” ja ”pojaksi”. Symboleilla rakennettu paluu nuoruuden seurustelu-aikaan tervehdyttää ja juhlistaa parisuhdetta. Loppuratkaisussa on myös piirteitä Soikkelin (2018, 155–156) kuvaamasta fantisoidusta romanssista, jossa rakastavaiset ovat siirtyneet omaan maailmaansa, romanssin taikapiiriin. He luovat oman ”saturomanssinsa” voidakseen elää taas pariskuntana ja kokea yhteenkuuluvuutta. Kohtaus näyttää kirkaspiirteisesti rakastumisen konstruktiivisuutta, jossa rakastumisen tunteen voi palauttaa ottamalla käyttöön siihen aikoinaan koodautuneet vaatteet, musiikin ja seurusteluasetelman. Heidät kuvataan palauttamassa itsensä arjen yli nostavaan rakastumisen tilaan tietoisena aktina. Tunne on näytelty ja samalla tosi.

Myös Antin ja Annelin tanssikohtauksessa on jotakin samaa kuin hääelokuvien alttarikohtauksissa. Kuten rakennettu seurusteluun palaaminen ja punaisella avoautolla uuteen tulevaisuuteen

⁴⁸ Paasonen mukaan hääseremonia alttarilla jättää romanttisissa komedioissa pääparin ikuisen autuuden tilaan, onnen ja yhteiselön kynnykselle.

⁴⁹ Girard kuvaa naisten tekemää kotityötä alueena, joka on näkymätön ja määrittäytyy varsinaisen työn ulkopuolelle.

viilettäminen ovat samanlaisia symbolisia ”yhteiselon kynnyksiä”, lupauksia pysyvistä ja paremmasta. Kuten monet muutkin *Vuoroin vieraisissa* -sarjan kohtaukset, myös nämä jättävät tilaa erilaisille lukutavoille. Antin ja Annelin yhteen paluun voi lukea onnellisena loppuna; tai sitten onnellisen lopun parodiana, jossa osoitellaan rakastumisen koodaamista ulkoisilla seikoilla, muistutetaan katsojaa rakastumisen kulttuurisidonnaisesta luonteesta. Sama koskee Outin ja Reijon rakkauden ympärille rakentunutta uusperhettä.

Sekä Irja että Harri jäävät yksin *Vuoroin vieraisissa* -sarjan lopussa. Elina huomaa, ettei haluakaan Harrin edustamaa maailmaa, Irja jättää Antin pelätessään jätetyksi tulemista. Gandal (2007, 34–36) on kiinnittänyt huomiota siihen, että joissakin uudemmissa elokuvissa luokkarajat ylittävä suhde esitetään väliaikaisena (kts. myös Pajala 2005). Sekä Irja että Harri voidaan nähdä kunniantoman työväenluokan edustajina, koska heidän elämäntapaansa luonnehtii sitoutumattomuus ja rikollisen toiminnan tai prostituution liepeillä liikkuminen. *Vuoroin vieraisissa* on myös moraliteetti: seksityöntekijä esitetään jäämässä yksin, koska hän itsekin tietää, ettei sovi keskiluokkaiseen maailmaan. Gandal (2007, 34–36) on myös esittänyt, että luokkarajat ylittävissä romansseissa alaluokkainen hahmo voidaan poistaa tarinasta yllättävän juonenkääntein (*deus ex machina*) avulla. Tekniikka mahdollistaa sen, että yläluokkainen hahmo voi muuttua, mutta ei kuitenkaan joudu tekemään varsinaista luokkasiirtymää. *Vuoroin vieraisissa* käyttää tätä tekniikkaa nykyaikaiseen kaupunkiympäristöön ja realistiseen kerrontaan sovellettuna. *Deus ex machina* toimii sisäistetty luokkatietoisuus, joka mahdollistaa Elinan ja Antin paluun keskiluokkaisten kumppanien maailmaan.

4. LAPSIA JA AIKUISIA – KESKILUOKAN MINÄ-PROJEKTIT JA PARISUHDE

4.1. Valinnanvapautta, vanhemmuuden pelkoa ja lesbosuhde

Lapsia ja aikuisia kertoo Venlasta (Minna Haapkylä) ja Anterosta (Kari-Pekka Toivonen), kolmeviitosesta pariskunnasta. Venla työskentelee terapeuttina lapsettomuuslinikalla, Antero tekee uraa kilpaluistelijana. Muita henkilöitä ovat Venlan työtoveri Satu (Minttu Mustakallio), joka työskentelee lääkärinä, Sadun poikaystävä Rönkkö (Tommi Eronen), Anteron valmentaja Heiskanen (NIMI) Anna-vaimoineen (Elina Knihtilä) sekä lapsettomuusklinikan ylilääkäri Claes (Dick Idman). Sivurooleissa ovat myös Sadun äiti ja veli. Satu asuu yhdessä veljensä ja Rönkön kanssa yhteisössä. Elokuvan alussa Venla haluaisi lapsen, mutta Antero vastustaa ajatusta ja haluaa keskittyä uraansa. Antero syöttää Venlalla salaa jälkiehkäisytabletteja, kun kondomi on rikkoutunut. Venlan ja Anteron suhde rakoilee ja he kokeilevat parisuhdekurssia elvyttääkseen välejään. Satu koettaa auttaa Venlaa saamaan lapsen keinohedelmöityksellä, mutta yritys epäonnistuu, kun Claes yllättää heidät klinikalla. Claes haluaisi lapsen ja koettaa saada Venlan suostumaan seksiin kanssaan. Antero hankkii sterilisaation voidakseen olla varma, ettei saa lapsia. Satu tulee raskaaksi, ja Rönkkö haluaisi pitää lapsen ja huolehtia siitä. Satu ja Venla viettävät yön yhdessä, ja Antero saa tietää siitä. Venla ja Antero päättävät erota. Elokuvan lopussa Venla ja Satu rakastuvat toisiinsa.

Elokuva liikkuu koko ajan useiden henkilöihahmojen välillä, kohtaukset ovat suhteellisen nopeita ja leikkaukset kohtausten välillä luovat kontrasteja, joilla korostetaan henkilöiden erilaista suhtautumista lapsiin ja vanhemmuuteen. Elokuva positioi heti alussa Venlan ja Anteron erityisillä tavoilla. Molemmat kuvataan ammattinsa avulla. Antero kamppailee jäyhäilmeisenä muita luistelijoita vastaan luistinradalla, kilpailuhenkeä uhkuen.⁵⁰ Hän on yksin ja päättäväinen. Myös Venla esitellään ammatissaan, pitämässä terapiaistuntoa asiakkaansa kanssa lapsettomuuslinikalla. Näin alleviivataan Venlan henkilökohtaista suhdetta lasten hankkimiseen monilla tasoilla. Venlan ammatti antaa mahdollisuuden myös kertoa laajemminkin lasten hankkimisen problematiikasta, jossa biologia ja psykologia kietoutuvat toisiinsa. Venlan tehtävänä lapsettomuusklinikan psykologina on varmistaa, että parisuhteen molemmat osapuolet ovat sitoutuneet vanhemmuuteen.

⁵⁰ Kilpaurheilijuus ammattina ei sijoitu täysin aukottomasti samaan ryhmään keskiluokkaisten asiantuntija-ammattien kanssa. Asiaa voidaan lähestyä ottamalla referenssiksi ammattiryhmin määritellyn luokan ja urheilun harrastamisen välinen sidos. Empiirissä tutkimuksessa on todettu, että Suomessa urheilun harrastamisen ja luokan välillä on tilastollisesti merkittävä yhteys. Erityisesti työväenluokka erottuu ryhmänä, joka harrastaa vähemmän urheilua kuin ammatillisesti keski- ja yläryhmään luetut henkilöt. Suomen erityispiirteitä myös erottuu se, että urheilun harrastaminen on yleisintä nimenomaan keskimmaisessa ammatillisessa ryhmässä. Näihin tuloksiin nojaten voidaan ajatella, että urheilulla on erityinen asema, joka myös ammattina erottaa se työväenluokkaisista ammattiteistä. (kts. Kahma 2010b, 119–120; 127)

Myös *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan vastaanotto painottui perheen perustamiseen ja aikuisten ki-puiluun asian kanssa. Yleistä oli, että lehtijutuissa ja arvosteluissa korostettiin elokuvan käsittelevän vaikeaa ja ajankohtaista aihetta (kts. esim. Loimaan lehti 2004). Elokuvan ohjaaja Aleks Salmenperä sai kirjoittelussa julkisuutta nousevana nuoremman polven ohjaajana, koska *Lapsia ja aikuisia* oli hänen ensimmäinen pitkä elokuvansa. Elokuva oli myös Suomen Oscar-ehdokkaana ja sen levitysoikeuksia ostettiin ulkomaille. Muutamissa haastatteluissa, kuten Etelä-Suomen Sanomissa (2004) ja Kalevassa (2004), Salmenperä kuvaa aihepiiriä itselleen ja omalle sukupolvelleen läheiseksi. Haastatteluissa tulee esille myös ohjaajan tarve tehdä jotakin uutta ja käsitellä maailmaa, jossa ei enää ole valmiita rooleja perheen perustamiselle (kts. esim. Turun sanomat 2004a). Myös esimerkiksi Helena Yläsen kritiikissä tuotiin esille se, että elokuvan 1970-luvulla syntynyt tekijäkaarti käsiteli omalle ikäpolvelleen ajankohtaisia perheen perustamisen kysymyksiä (HS Nyt 2004.) Tv-maailman (2004) Antti Lindqvist näki *Lapsissa ja aikuisissa* kerronnaltaan taitavan ja juoneltaan ennalta-arvaamattoman, ”oikealla tavalla rosoisen” elokuvan. Myös hän kiinnittää huomiota Salmenperän ohjaajankykyihin.

Lehtikirjoittelussa oli muitakin sävyjä: esimerkiksi Kirkko ja kaupunki -lehdessä (2004) pohdittiin, kuvaako elokuva nykypäivän nuorten tuntemaa pelkoa lapsiperheiden arkea kohtaan. 2000- ja 2010 -luvulla on julkisuudessa keskusteltu suhteellisen paljon lastensaanti-ian noususta, vapaaehtoisesta lapsettomuudesta ja siitä, miksi lapsia yleensäkin syntyy vähemmän kuin aikaisemmilla vuosikymmenillä. Asia on ollut esillä myös tutkimuksessa ja poliittisessa keskustelussa (kts. esim. Sutela 2012). *Lapsia ja aikuisia* voidaankin nähdä myös osana neuvottelua siitä, miten lastenhankkimiseen pitäisi suhtautua ja millaisia vaikutuksia sillä on parisuhteisiin.

Lapsia ja aikuisia nosti myös lesbosuhteet esille, kun päähenkilö Venla rakastuu työtoveriinsa Satuun. Samoin hedelmöityshoidot olivat teemana mukana *Lapsissa ja aikuisissa*. Elokuva sen valmistumisvuonna tehdyissä lehtijutuissa ja kritiikeissä tätä naisten välistä suhdetta käsitellään suoraan melko vähän, esimerkiksi viittauksina ”oman minän löytämiseen” (Turun sanomat 2004a), ”suureen elämänmuutokseen” (HS Nyt 2004) tai ”virkistävään loppuun” (Kirkko ja kaupunki 2004). Vasabladetin (2004) Klas Fransberg kuvaa elokuvaa eräänlaisena aikuisten *Fucking Åmål* -tarinana. Iltalehden (2004) haastattelussa Salmenperä kertoo, että ”teemana ei kuitenkaan ole lesbous, vaan rakkaus”. Hän myös korostaa, että on halunnut kertoa ”epäsovinnaisen rakkaustarinan”. Salmenperän kommentteja voidaan tulkita haluna integroida homoseksuaalisuus osaksi kotimaisen rakkauselokuvan kuvastoa. Turun Sanomien (Turun sanomat 2004b) Päivi Valotie nostaa arviossaan ehkä selkeimmin esille naisten välisen rakkaustarinan *Lasten ja aikuisten* parhaana

antina. Muutoin hänen arvionsa on muita verrokkeja kriittisempi: hän muun muassa ihmettelee, miksi *Lapsia ja aikuisia* on nostettu Suomen Oscar-ehdokkaaksi.

Lapsia ja aikuisia kytkeytyi temaattisesti 2000-luvun alkupuoliskolla ja keskivaiheilla käytyyn laajempaan yhteiskunnalliseen keskusteluun parisuhteesta ja perheestä. Elokuvasa kuvattu lapsettomuusklinikan työntekijöiden kiista naisparien oikeudesta hedelmöityshoitoihin oli käynnissä myös elokuvallisen todellisuuden ulkopuolella. Tyypillistä tälle keskustelulle oli parisuhteeseen ja perheeseen liittyvien oikeuksien ja velvollisuuksien määrittäminen monin eri tavoin. Jo samaa sukupuolta olevien parien suhteen rekisteröintiin oikeuttavasta laista käyty julkinen keskustelu oli värikästä ja ajoittain kiivastakin. Myös oikeus hedelmöityshoitoihin herätti poliittisia intohimoja. Keskustelulle oli myös ominaista sen henkilöityminen ja henkilökohtaisuus. Tästä hyvänä esimerkki on kuuden Keskustapuolueen kansanedustajan vuonna 2005 laatima adressi (Neittaanmäki 2008)⁵¹, jossa vaadittiin hedelmöityshoitojen eväämistä naispareilta. Kaikki adressin laatijat olivat miehiä. Adressin julkistamisen jälkeen Helsingin Sanomien Nyt-viikkoliite (2005) teki kyseisistä kansanedustajista artikkelin, jossa käsiteltiin adressin taustalla olevien kansanedustajien henkilökohtaisia näkemyksiä hedelmöityshoidoista (HS Nyt 2005). Hedelmöityshoitolakikeskustelu on kiinnostanut myös tutkijoita. Rossi (2015, 73) kuvaa eduskunnassa käytyä kamppailua hedelmöityshoitolaista ”*monessa mielessä representatiiviseksi taisteluksi siitä, millaiset kokoonpanot nauttivat lainsäädännön suojaa: ketkä saavat edustaa perhettä?*”. Tapahtumaketju oli 2000-luvun keskivaiheille ja sen jälkeiselle ajalle tyypillistä erilaisten toimijoiden ja lähestymistapojen värittämää julkista keskustelua: eduskuntakäsittelyyn tulossa oleva laki poiki adressin, joka puolestaan antoi kimmokkeen lehtijutulle nuorten kaupunkilaisten suosimassa lehdessä. Tapahtumaketju kuvaa parisuhdekeskustelun luonnetta monimediaisena ja monidiskurssisena ilmiönä, jonka osasia elokuvat ja televisiosarjat ovat.

Homoseksuaalisuus ei ollut tavanomainen kotimaisten elokuvien aihe 2000-luvun alkupuolella (kts. Virtanen 2002, 22–24).⁵² Esimerkiksi Toimittaja Elina Kervinen kiinnitti vuonna 2005 Ylioppilaslehdessä (2005) huomiota siihen, että suomalaisessa elokuvassa on historiallisessa katsannossa käsitelty hyvin vähän homoseksuaalisuutta. Kervinen myös mainitsee *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan viime vuosien elokuvana, jossa naisten välinen rakkaus esiintyy tavanomaisena asiana. Vuoden 2018 näkökulmasta on mielenkiintoista, että *Lapsissa ja aikuisissa* käsitelty homopariteema on 2000-luvun puolivälin jälkeen elänyt ja muuttanut muotoaan julkisessa

⁵¹Adressi julkaistiin Iisalmen Sanomissa 28.8.2005. Lisäksi adressi on julkaistu teoksessa Neittaanmäki 2008.

⁵² Virtasen mukaan MTV3-kanava teki keväällä 1999 suomalaista televisiohistoriaa ottamalla *Salatut elämät* -saippuasarjan päähenkilöksi homoseksuaalisen nuoren miehen. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan valmistuessa tästä oli kulunut vain muutamia vuosia.

keskustelussa ja poliittisessa päätöksenteossa tähän päivään asti. Samaa sukupuolta olevilla pareilla on ollut mahdollisuus rekisteröidä parisuhteensa jo 1.2.2002 alkaen, ja 1.3.2017 alkaen laki on mahdollistanut samaa sukupuolta olevien parien vihkimisen. Samoin kuin parisuhteen rekisteröimisoikeutta, myös vihkimisoikeutta edelsi kiivas poliittinen keskustelu ja sen mahdollistanut lakimuutos tuotiin eduskuntakäsittelyyn kansalaisaloitteena, jonka ympärille rakennettiin Tahdon2013 -kansalaiskampanja.⁵³ *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan valmistuessa vuonna 2004 samaa sukupuolta olevien henkilöiden parisuhteiden rekisteröintioikeus oli uusi asia. *Lapsia ja aikuisia* voidaan nähdä yhtenä kotimaisen audiovisuaalisen tuotannon avauksena homosuhteiden valtavirtaistamisessa, erotuksena aikaisempaan huumorin tai moralismin sävyttämään kuvaukseen.

Edellä kuvatussa keskusteluilmapiiirissä syntynyt *Lapsia ja aikuisia* sisältää kahden muun lähilukuesimerkin tavoin perinteisiin kuvastoihin ja uusiin kuvastoihin kytkeytyviä merkityskamppailuita. Heteroseksuaalista monogamiaa ei esitetä edellytyksenä lasten hankkimiselle, mutta itse halua hankkia lapsia ei kyseenalaisteta (vrt. Pajala 2005, 136).⁵⁴ Rohkeuden ja konservatiivisuuden rajamaastossa kulkeminen muodostaa elokuvassa keskeisen representatiivisen merkityskamppailun.

4.2. Lapsen hankkiminen ja lapsettomuus minä-projektin osana

Lapsia ja aikuisia reflektoi monilla tavoin koulutetun keskiluokan suhdetta lapsiin, vanhemmuuteen ja perheeseen. Tarina sijoittuu selkeästi aikuisten maailmaan, varsinaisen nuoruuden jälkeiseen vaiheeseen. Venlalla ja Anterolla on molemmilla oma ammattiminä, molemmat ovat työmarkkinoille sijoittuneita koulutettuja kaupunkilaisia. Heidän suhteensa on optimaalinen alusta Giddensin kuvaamalle ”puhtaalle suhteelle”, jossa rakkaus on itseisarvoista ja osapuolten henkilökohtaisiin minä-projekteihin sitoutunutta. Lapsettomina ammattilaisina he ovat myös työmarkkinoiden ihannekansalaisia, maksimaaliseen liikkuvuuteen, sitoutumiseen ja kaikkensa antamiseen kykeneviä (kts. Beck & Beck-Gersheim 1995, 35; Kuokkanen 2014, 105–115; Skeggs 2014, 145–146).⁵⁵ Lasten hankkimiseen liittyvä valinnanvapauden tavoittelu

⁵³ Tahdon2013 –kampanjasta, kts. <http://www.tahdon2013.fi/>

⁵⁴ Pajala kiinnittää Levottomat- ja Levottomat 3 -elokuvissa huomiota siihen, että niiden näennäisestä vapaamielisyydestä huolimatta elokuvien sisältämässä tarinoissa pysyvän parisuhteen uhkaaminen johtaa ongelmiin ja rangaistuksiin. Lapsissa ja aikuisissa tämä asetelma on kyseenalaistettu, mutta kuten jäljempänä tutkielmassa on yksityiskohtaisemmin kuvattu, vastaavasti haluttomuus hankkia lapsia esitetään kielteisessä valossa.

⁵⁵ Beck ja Beck-Gersheim katsovat, että markkinaehtoisessa työelämässä ihannetyöntekijä ei ole riippuvainen perhesiteistä, ja että äärimmilleen viedyssä skenaariossa kaikki lapset kasvaisivat yhden vanhemman perheissä. Kotimaisia 1990- ja 2000-luvun johtamisoppaita tutkineen Kuokkasen mukaan ihannetyöntekijän ominaisuuksiksi on identifioitu kykenevyys tiimityöhön, organisa-

kuvataan Venlan ja Anteron suhteen kompastuskiveksi. Beck ja Beck-Gersheim (1995, 82–83) ovat todenneet, että ihmisten henkilökohtaisen valinnanvapauden kasvu on ilmiö, joka näkyy myös parisuhteissa. Anterolle valinnanvapaus tarkoittaa vapaaehtoista lapsettomuutta, Venlalla mahdollisuutta hankkia lapsi. *Lapsia ja aikuisia* esittää heterosuhteeseen liitetyn perheellistymisnormin neuvottelun kohteena. Heterosuhte ei enää toimi yksiselitteisesti lasten ”tuotantoalustana”. (Rossi 2015, 22–23.) Venla myös haluaa vapaaehtoisesti sen, mistä hänen sukupuolensa on vain sukupolvi sitten vapautettu, eli tulla äidiksi (vrt. Beck & Beck-Gersheim 1995, 171–172).⁵⁶ Taivutelllessaan Anteroa lapsen hankkimiseen Venla korostaa sitä, ettei lapsi vie vapautta olla ja liikkua: ”*Monet sanoo, että sellainen pieni kulkee helposti mukana*”.

Anterossa ja Venlassa kuvataan ihmisiä, jotka haluavat asioita, ja ovat valmiita toimimaan saavuttaakseen haluamansa. Skeggs (2014, 119) kuvaa tilannetta nykyajan keskiluokkaisena pakkona, jonka mukaan jokaisen on tuotettava performoiden itsestään valitseva ja itseohjautuva yksilö. Antero on valmis rajuihin tekoihin voidakseen välttää isäksi tulemisen. Hajonnut kondomi saa Anterossa aikaan vihaa ja ahdistusta. Hän kiroilee puristellen kondomia tyhjäksi tiskipöydän ääressä. Kontrastina Venlan kokemus tilanteesta esitetään toisenlaisena: hän miettii ääneen, että ehkä tapahtuneella on jokin tarkoitus. Venlan ajatuskulussa on samaa kuin rakkauteen usein liitetystä kohtalonuskossa: myös lapsen tulo on ennalta määrättyä, korkeamman voiman ohjaamaa (kts. Soikkeli 2018, 155–156). Antero ei tartu Venlan esittämään ajatukseen, vaan kääntää keskustelun treenaamiseensa. Venlan halu saada lapsi esitetään sympaattisena ja inhimillisenä, Anteron haluttomuus kielteisenä, itsekkäänä ja jopa raakana.

Jälkiehkäisytablettien syöttämisestä Venlalle on rakennettu elokuvassa latautunut kohtaus. Kehyksenä on Anteron 35-vuotissyntymäpäivä, jota hän viettää Venlan ja ystäviensä kanssa ravintolassa. Juhlapuheessaan Antero kehuu Venlaa: ”*35 vuotta ja puolet siitä mä oon saanu olla ihmisen kanssa, joka ymmärtää mun juttuja*”. Venla on tärkeä, koska tukee Anteroa tämän minä-projektissa (kts. luku 3.3.). Antero kosii Venlaa yllättäen vieraiden edessä ja ojentaa tälle samalla kuohuviinilasini, jonne pillerit on murskattu juoman sekaan. Anteron ele on yhtäaikainen rakkaudentunnustus ja loukkaus lasta toivovaa Venlaa kohtaan. Myöhemmin Venla näytetään pesemässä kyynelehtien verisiä alushousujaan työpaikan vessassa. Kohtaus kutsuu katsojaa samastumaan Venlaan ja lapsettomuuden tuskaan.

tiokulttuuriin sitoutuminen, monipuolinen osaaminen, itsensä kehittäminen ja itsensä johtaminen. Erityisesti 2000-luvulla työntekijöille osoitettujen vaatimusten sävy muuttuu hyvin intensiiviseksi. Skeggsin mukaan työntekijän subjektiviteetistä on tullut osa nykyaikaista johtamista, työntekijät sitoutetaan työhön subjektiviteetin tasolla.

⁵⁶ Beck ja Beck-Gersheim huomauttavat, että vaikka syntyvyys onkin laskenut (länsimaissa, kirj. huom.), kertoo lapsettomuushoitojen suosio siitä, ettei lasten hankkiminen sinänsä ole menettänyt kiinnostavuuttaan.

Anterossa esitetty sekä ammatin että ahdistuksen ruumiillisuus on ilmeistä. Kilpaurheilijan ammatti on ruumiin toimintakyvystä riippuvainen, jatkuvaa ruumiin huoltamista ja tarkkailua edellyttävä. Anterolle oma ruumis on työhön sidottu projekti, sekä terveyden että työn tuottavuuden mitta (vrt. Harjunen 2016, 27–31; Bergroth 2016, 169–170). Myös keinot välttää isäksi tulemiselta palautuvat ruumiin kontrolliin: Antero hankkii vasektomian. Toimenpiteen jälkeen hän masturboi vimmaisesti samalla pornolehteä selaillessa ja proteiinipirtelöä juoden, jotta siemenjohtimet varmasti tyhjenisivät. Myöhemmin hän valehtelee Venlalle olevansa sittenkin halukas hankkimaan lapsen, jatkaen yritystään pitää kiinni suhteesta Venlan kanssa. Anterossa kuvattu mies mahdollistaa vaihtoehtoisia lukutapoja. Yhtäältä häntä voidaan lukea kunnianhimoisen keskiluokkaisen miehen representaationa, kuvana miehestä, joka asettaa uransa muiden asioiden edelle ja on valmis uhrauksiin sen vuoksi. Toisaalta, parodian mahdollisuus on aina läsnä. Keskiluokkaisen katseen näkökulmasta luettuna parodia voisi olla jopa luontevampi vaihtoehto. Parodiaa voidaan ajatella legitimaatiotekniikkana, jolla keskiluokkaiselle katsojalle synnytetään helpotusta perheenperustamisahdistukseen, annetaan ahdistukselle ylilyövätkä kasvot. Anteron ahdistus on niin äärimmäistä, että vähäisempi ristipaineissa vatkominen näyttäytyy sallittuna ja normaalina.

Myös Venla alkaa toimia saadakseen haluamansa lapsen. Hänen minä-projektinsa suuntautuu lapsen hankkimiseen, ja toteuttaakseen toiveensa hän suostuu kokeilemaan salaa Sadun tekemää inseminaatiota työpaikallaan. Venlan halu saada lapsi esitetään suurempana kuin halu olla parisuhteessa. Beck ja Beck-Gersheim (1995, 37) ovatkin pohtineet, onko mahdollista, että vaihtuvien parisuhteiden maailmassa itse asiassa lapsista tulee viimesijaisia rakkauden kohteita ja ihmissuhteita. Mielenkiintoista on myös se, että lapsista on empiirisen tutkimuksen valossa tullut Suomessa eräänlainen keski- ja yläluokkien etuoikeus. Erolan (2010c, 100–103) mukaan professio- ja toimintotyöntekijöiden perheissä useamman lapsen saamisen todennäköisyys on nykyään muita luokkia korkeampi, vaikka samoissa perheissä myös uralla etenemisen mahdollisuuksien pitäisi olla korkeimmat.⁵⁷ Tässä kontekstissa Venlassa kuvattu päättäväisyys lapsen hankinnan suhteen näyttäytyy keskiluokkaisena etuoikeusprojektina, jossa lapsen saaminen koetaan oikeutena.

Parisuhteen ylläpitäminen kuvataan keskiluokalle tärkeänä *Lapsissa ja aikuisissa*. Elokuva parodioi parisuhteen hoitamista kuvaamalla Anteron ja Venlan osallistumista kahden terapeutin ohjaamalle parisuhdekurssille. Kurssista näytetään välähdyksiä ja hetkiä, laaja joukko vakavia parisuhteen osapuolia kuuntelemassa käynnissä olevaa terapeutin puhetta kuin sotaan lähtijät, pienryh-

⁵⁷ Erolan mukaan tuloerot eivät selitä luokkien välisiä eroja lasten määrissä. Erola myös toteaa, ettei hänen tutkimuksessaan ole ollut mahdollista analysoida luokkien ja lasten määrissä olevien erojen selittäviä tekijöitä pidemmälle. Lisäksi hän katsoo, että tehtyjen analyysien perusteella luokka on edelleenkin selittävä tekijä niin taloudellisen hyvinvoinnin jakautumisessa kuin väestön ikärakenteen uusiutumisessakin, ja nämä seikat olisi huomioitava, kun em. asioista käydään yhteiskunnallista keskustelua.

mässä herkistyneet puoliset halaamassa toisiaan. Kurssin huipennuksessa pariskunnat viedään meren rannalle oransseissa kellumispuvuissa tekemään luottamusharjoitusta. Antero kannattelee Venlaa vedessä ja ohjaajan ääni käskee kertomaan, kuinka paljon puolisoaan rakastaa. Venla jää tuijottamaan taivaalle ja kahlaa lopulta pois vedestä, aloittaa heidän eroprosessinsa. *Lapsia ja aikuisia* kuvaa parisuhteen strukturoitua ja ohjattua hoitamista tekohengittämisenä, vaivaannuttavana ja naurettavanakin. Kuvaus muistuttaa Beckin ja Beck-Gersheimin (1995, 190) näkemystä nykyrakkauden tilasta: rakkauteen kohdistuu nykyään niin paljon erilaista neuvontaa, terapiaa ja tee-se-itse -ohjeistuksia, että huomio kiinnittyy rakastuneena olemiseen itsessään, ei niinkään rakkauden kohteena olevaan ihmiseen. Parisuhdekurssin loppuharjoitus muistuttaa mielenkiintoisella tavalla myös Soikkelin (2018, 172–173) kuvaamia romansseja, joissa rakkaustarinan mahdollistaa ajasta ja paikasta vapautuminen (esimerkiksi aikamatka tai muistinmenetyt). *Lapsia ja aikuisia* voidaan tässä kohdin nähdä tietoisena romanssikonventioista ja populaarikulttuurin roolista niiden uusintajana.

Vaikka kyseessä on vain yksi kohtausta koko elokuvassa, on siinä parisuhteen kuvauksen kannalta monia voimakkaita viestejä. Ensinnäkin, parisuhteisiin kohdistuva ja keskiluokan käyttämä ulkoa ohjattu hoitaminen kuvataan toimimattomana. Toiseksi, abstrakti rakkaus sinällään kuvataan riittämättömänä pitämään parisuhdetta koossa, jos suhteen osapuolten minä-projekteille ei löydy riittävästi kasvualustaa. Kolmanneksi, Venla tekee päätöksen suhteen päättämisestä. Hän ei ole alisteinen Anterolle, hänen ei tarvitse tavoitella Anteron edustamaa sosiaalista pääomaa, koska se on samalla hänen omaansa jo valmiiksi. Hivenen radikaalin ratkaisusta tekee päätös ryhtyä suhteeseen naisen kanssa, mutta tätäkään ei kuvata irtiottona keskiluokkaisesta maailmasta. Venlan ja Sadun romanssi on vahvasti keskiluokkainen rakkaustarina.

4.3. Eriluokkaisuuden kontrastit

Anteron urheiluhierojana toimiva Heiskanen muodostaa perheineen kontrastin Anteron keskiluokkaiselle elämälle ja lapsikammolle. Anteron vierailut Heiskasen kodissa hoidettavana esitetään intensiivisiä kurkistuksina lapsiperheiden ja työväenluokan elämään. Nopeat leikkaukset kohtauksesta ja tilasta toiseen korostavat vaikutelmaa vierailusta toisessa sfäärissä, eksoottisessa ja pelottavassa maailmassa. Kohtauksissa toistuu sama kaava: isommat lapset melskaavat ympärillä, Heiskanen sanailee tai riitelee vaimonsa Annan kanssa, Anna kulkee tukka silmillä vauvaa kannellen ja kotiasioita hössöttäen. Anna on pyöreä, ehkä jopa lihava, Venlaan ja Satuun verrattuna. Annan

huolittelematon ja epäsiisti kotiäidin ulkoasu rinnastetaan leikkauksella huoliteltuun Venlaan kohdassa, jossa siirrytään Heiskasten kodista Anteron syntymäpäiväjuhille (vrt. Bergroth 2016, 174–175).⁵⁸

Onko Heiskasten kodin kaaoksessa kyse lapsiperheen kuvasta vai työväenluokan kuvasta? Aikalaisvastaanotossa (kts. luku 4.1.) vilahtaa ajatus siitä, että *Lapsia ja aikuisia* kuvastaisi perheenperustamisessa olevien pelko lapsiperhe-elämää kohtaan. Tämä on yksi mahdollinen luentatapa. Luokan näkökulmasta varsinkin Annassa esitetty työväenluokkainen nainen asettuu toisenlaiseen valoon. Skeggsin (2014, 195) mukaan työväenluokkaiseen, ulkonäöstään huolehtimattomiin naisiin liitetään usein ”letting go” -määre, jolla tarkoitetaan välinpitämättömyyttä omasta ulkoasusta, Annan tapauksessa levähtämistä ja nuhjuisuuteen vajoamista. Annassa työväenluokkaa ja työväenluokkaista naista tehdään ruumiillisesti, (kts. luku 2.2.), osoitetaan ruumiin ja habituksen keinoin, että työväenluokkainen nainen on lisääntyvä kauhukuva, itsenäisestä ruumiin ja mielen hallinnasta irtaantunut toinen (vrt. Skeggs 2014, 1995). Nyky-yhteiskunnassa pyöreys ja lihavuus nähdään usein merkkeinä heikosta itsekurista, laiskuudesta ja jopa moraalisesta rappiosta, perustuen yksin omaan henkilön ulkoasuun (Harjunen 2016, 29). Elokuvan lopussa Anna nähdään kerran hiukset kammattuina, lähdössä miehensä kanssa ulos. Yksittäinen metamorfoosi huolitellumpaan suuntaan korostaa tilanteen ainutlaatuisuutta. Myös tässä kohtauksessa Anna on kytketty lapsiinsa, antamaan neuvoja lastenvahdiksi tulleelle Anterolle. Annan hahmoa voidaan pitää työväenluokkaisen naisen stereotyyppinä, jossa yhdistyvät monet itsekurin puutteesta vihjaavat piirteet (runsas lisääntyminen, pyöreys/lihavuus, kaoottinen koti, epäsiisti ulkoasu). Stereotyyppiä korostaa se, että Anna sarjan ainoana työväenluokkaisena naishahmona edustaa tavallaan koko ryhmää (vrt. Rossi 2015, 86).

Heiskanen on eräänlainen narratiivinen vastinpari Anterolle, välttämätön peili, jota vasten Anteron hahmoa rakennetaan. Pajala (2005, 147–148) on kiinnittänyt samaan asetelmaan huomiota *Levottomat* –elokuvassa: lääkärinä työskentelevällä päähenkilö Arilla on ambulanssin kuljettajana työskentelevä ystävä Roope. Pajalan mukaan *Levottomissa* luokkarajat ylittävät seurustelu- ja seksisuhteet kuvataan ongelmallisiksi.⁵⁹ *Lapsia ja aikuisia* ei aseta eriluokkaisiksi koodattuja henkilöitä tilanteeseen, joissa heidän pitäisi päättää mahdollisesta kiinnostuksesta toisiaan kohtaan. Sen sijaan se kuvaa nopeilla hetkillä työväenluokan maailman kokonaisuudessaan erilliseksi Anteron ja Venlan keskiluokkaisesta maailmasta. Heiskasen tehtävä Anteron elämässä on huoltaa

⁵⁸ Bergroth kuvaa artikkelissaan, kuinka köyhyyskokemukset nivoutuvat vaatteisiin, hiusten ja hampaiden kuntoon ja yleensäkin ulkoasuun. Esimerkeissä köyhyys tulee esille esimerkiksi pukeutumisenä, joka ei perustu omiin valintoihin vaan pakkoon käyttää halpoja tai huonokuntoisia vaatteita.

⁵⁹ Pajala kuvaa analyysissään sitä, kuinka *Levottomien* päähenkilö Ari kieltäytyy seksistä ainoastaan kerran, ambulanssinkuljettajavaimonsa vaimon häntä siihen houkutellessa. Lisäksi Ari iskee myöhemmin ravintolasta itseään vanhemman ja työväenluokkaisemman naisen, jonka aviomies yllättää heidät väkivaltaisina seurauksin.

Anteron ruumista, urheiluhierojana varmistaa, että Anteron ruumiiseen sidonnainen minä-projekti kilpaurheilijana onnistuu. Keskiluokan ja työväenluokan erilaiset minuudet (kts. luku 2.2.) esitetään *Lapsissa ja aikuisissa* hyvin konkreettisina. Asetelma kertoo heidän välistään hienovaraista luokkaeroa, ystävyteen nivottua hierarkiaa. Heiskanen on myös kuuntelija, Antero tilittää lapsikammoaan Heiskaselle: ”...jos me nyt saadaan lapsi niin se on sitten siinä, multa loppuu kaikki siinä. Mulla on sellanen olo ettei muu oo tarkotettu tälläseks, mitä ne nyt on, että isät suunnilleen imettää ja nää kaikki samat jutut. Ei se tee musta sen huonompaa.”

Skeggs (2015, 216–221) on todennut, että keskiluokkaista erottautumis- ja kunniallisuusdiskurssia voidaan vastustaa kritisoidulla keskiluokkaa teeskentelystä. Tämä tarjoaa mahdollisuuden myös vaihtoehtoiseen lukutapaan tavasta esittää Heiskasen työväenluokkainen pariskunta. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan työväenluokasta antama kuva ei ole puhtaasti kielteinen tai eksotisoitu, vaan sitä voidaan pitää myös arkirealistisena, kontrastina keskiluokkaisten hahmojen ongelmille oman minuutensa kanssa. Heiskasen pariskunta on kodin kaaoksesta huolimatta sinut perheellisyytensä kanssa ja huolehtii lapsistaan. Elokuvan loppupuolella asetelmaa he ovat lähdössä ulos Anteron tullessa lapsenvahdiksi. Anna on pukeutunut ja kammannut, ja vanhemmat haluavat varmistaa lapsilla kaiken olevan hyvin ennen lähtöään. Työväenluokka esitetään tasapainoisena, kun taas Antero jää ahdistuneena miettimään omaan tilannettaan jäätyään yksin Venlan lähdettyä. Yksi Heiskasten lapsista kysyy, kenen isä Antero on, eikä tämä voi vastata mitään. *Lapsia ja aikuisia* esittää Anterossa yksin jäämisen rangaistuksena itsekkyydestä, haluttomuudesta vanhemmuuteen.

Lapsia ja aikuisia sisältää myös yläluokkaisen miehen kuvan. Lapsettomuusklinikan ylilääkäri Claes on taiteiltu harvoin, suhteellisen tarkoin siveltimenvedoin. Muutamiin kohtauksiin on ahdettu ylilääkärin status, tyylikkäästi harmaantuneen vanhemman miehen ulkoasu, hienosti sisustettu asunto, kultturelli persoonallisuus, halu jatkaa omia hyviä geenejä ja kiinnostus turvata oman perillisen asema maksamalla tämän koulutus (vrt. Naumanen & Silvennoinen 2010, 74). Claes indikoi nimenä suomenruotsalaisuutta.⁶⁰ Claes vie Venlan ja Sadun kotiinsa tarkoituksenaan saada Venla harrastamaan seksiä kanssaan ja tekemään hänelle lapsi. Tätä edeltää elokuvista tutun hurmauskohtauksen asetelma, jossa Claes soittaa pianoa ja laulaa, naisten istuessa sohvalla yleisönä. Claesin lähennellessä Venlaa tämä kieltäytyy ja Claes jää yksin ilman housuja kotiinsa. Yläluokkainen vanheneva mies on kuvattu epätoivoisena, hieman reppananakin.

Lapsia ja aikuisia tekee henkilökuvauksessaan keskiluokan eron paitsi Skeggsin kuvaamana tapana erottautua työväenluokasta, myös erona yläluokkaan. Siinä missä työväenluokka kuvataan

⁶⁰ Kts. tutkielman luku 2.2., jossa on käsitelty suomenruotsalaisuuden asemaa suomalaisessa luokkakulttuurissa.

perinteisesti perhekeskeisenä ja arkirealistisena, yläluokka jätetään Claesin hahmossa vanhenemaan yksin hienoon taloonsa takapuoli paljaana. Vaikutelmaa korostaa elokuvan lopussa näytetty lyhyt kohtaus, jossa Claes vaihtaa lapsettomuusklinikalla omaa spermaansa luovuttajan sperman paikalle. Yläluokka paitsi jää yksin, myös turvautuu epäilyttäviin keinoihin voidakseen välttää sukunsa sammumisen (vrt. Kolbe 2014, 55–56).⁶¹ Myös Skeggs (2014, 32) on todennut, että porvaristo (ts. keskiluokka) on pyrkinyt historian valossa tekemään eroa paitsi työväenluokkaan, myös turmeltuneena pitämäänsä aatelistoon (ts. yläluokkaan). Claes päällisin puolin hienostuneena, tosiasiaa epätoivoisiin tekoihin ryhtyvänä saadakseen haluamansa perillisen, uusintaa nykyajassa turmeltunutta yläluokkaista hahmoa.

4.4. Kunniallinen lesboromanssi ja pelästyneet miehet

Lapsia ja aikuisia -elokuvan loppuratkaisussa syntyy yksi parisuhde ja loppuu kaksi parisuhdetta. Venlan ja Sadun päätyminen lopulta yhteen päättää elokuvan romanssijuonen. Ilmiasultaan tilanne on koodattu muistuttamaan heteroromanssia: sankaripari istuu saaristolunnon kauneuden keskellä veneen penkillä vierekkäin, lämmittämään otettu yhteinen huopa harteillaan. Myös Venlan saapuminen saaristohuvilalle on koodattu ”saturomanssin” (kts. Soikkeli 2018 155–156)⁶² tyylisesti, kun Sadun veli kuljettaa hänet veneellä Helsingin keskustasta paikalle. Venla ikään kuin tuodaan vetten yli rakastettunsa luo, saapumiseen liittyy erityistä vaivaa ja Sadun veli toimii siinä mahdollistajana. Pari saa toisensa vaikeuksien jälkeen, loppuratkaisu voidaan nähdä eräänlaisena täyttymyksenä. Venlan ja Sadun suhde edustaa eräänlaista ”kunniallista lesboutta”, joka kulminoituu Sadun raskaudessa ja romanssin sadunomaisessa esittämisessä (vrt. Rossi 2015, 25). *Lapsia ja aikuisia* kuvaakin lesboromanssin manereiltaan samankaltaisena heteroseksuaalisen romanssin kanssa. Ilmiöön viitataan myös tutkimuskirjallisuudessa. *Salatut elämät* -sarjan homouden representaatiota tutkinut Ilona Virtanen (2002, 22–24) on todennut, että jo 1990-luvulla on yleistynyt tapa, jossa homoseksuaalisia hahmoja pyritään representaatioissa tuottamaan ensisijaisesti ”tavallisina hahmoina”, homoutta lukuun ottamatta. Venlan ja Sadun työpaikkaromanssi toteuttaa tätä tavallistamista. Vaivautuneet kohtaukset työpaikalla, päätyminen Sadun kotiin, teen juominen yhdessä, empiminen ennen rakastelupäätöstä, kaikki tavallista alkavien ihmissuhteiden kuvastoa. Poikkeuksen tekee Sadun kysymys ”*Vai pitäisikö*

⁶¹ Yläluokan esittäminen kielteisesti tai naurettavana sopii yhteen Kolben suomalaisuuden eliittisuhteesta tekemien havaintojen kanssa. Kolben mukaan suomalaisuuteen kuuluu yläluokkaisuuden ja elitismien hyljeksintä tavalla, joka tekee jopa eliitin jäsenille itselleen vaikeaksi paikantaa asemaansa luokkarakenteessa.

⁶² Kts. myös tutkielman luku 3.7., jossa on avattu saturomanssin luonnetta.

mun kuitenkin hieroa ensin vähän sun klitorista?”, jolla romanssi koodataan lesbosuhteeksi. Työpaikalla salaa rakasteleminen on muunnettu yritykseksi tehdä Venlalla salaa inseminaatio heidän yhteisellä työpaikallaan. Satu ja Venla esitetään tavoitteellisina ja oma-aloitteisina, Rossin (2015, 85) kuvaamina kunniallisina ja kurinalaisina valkoisen keskiluokan naisina.

Loppukohtaus on yhdistelmä perinteistä ja uutta parisuhdekuvausta: loppusuudelma on mitä perinteisin romanssin lopetus yhteisen onnen aavistuksineen, naispari taas representoi uudenlaista julkisen parisuhteen muotoa. Suhteen alku ei kuitenkaan ole ainoastaan romanssi-kaavan mukainen kaunis onnellinen loppu vaikeuksien jälkeen. Minä-projektien näkökulmasta suhde Satuun on Venlalle mahdollisuus vanhemmuuteen, mahdollisuus äitiyteen raskaana olevan Sadun kanssa. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan keskiössä on merkityskamppailu romanttisen luennan ja eräänlaisen pragmaattisen tai egoistisen luennan välillä. Valitseeko Venla rakkauden vai mahdollisuuden olla vanhempi? Minä-projektien kehyksessä Venlan valinta Anteron ja Sadun välillä on valinta lapsettomuuden ja vanhemmuuden välillä. Vanhemmuus on se, mitä Venla omalta minä-projektiltaan toivoo, ja suhde Sadun kanssa mahdollistaa sen. Suhde Sadun kanssa on myös keskiluokkaisen status quon palautus, lesbotwistillä (vrt. Koivumäki 2018, 70). *Lapsia ja aikuisia* kyseenalaistaa heteronormatiivisen parisuhteen yhteiskunnan perusyksikkönä, mutta sen sijaan keskiluokkainen parisuhde ja lasten haluaminen kuvataan normaalina tilana (vrt. Rossi 2015, 15-16; Skeggs 2014, 114–115).

Lesbous on *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa eräänlainen *Deux en machina* (kts. luku 3.7.), yllättävä käänne, joka mahdollistaa keskiluokkaisen lapsiperheen syntymisen. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan läpäisevä merkityskamppailu onkin uutuusarvoisen lesbouden esittämisen ja keskiluokkaisen perhemallin välinen jännite. Elokuva on samaan aikaan rohkea ja toisaalta variaatio heteroseksuaalisesta monogamiasta kunniallisen lesbosuhteen muodossa. Kuten luvussa 4.3. olen kuvannut, *Lapsia ja aikuisia* esittää lasten hankkimisen sympaattisena, ja Anteron yksin jääminen näyttäytyy rangaistuksena itsekkyydestä. Venlan ja Sadun suhteessa lapsen hankkiminen on koko ajan läsnä. Elokuva onkin yhdeltä osin ylistys halulle hankkia lapsia, ja sen monille ilmenemismuodoille.

Lapsia ja aikuisia -elokuvan esittämät keskiluokkaiset miehet ovat epämiellyttäviä (Antero), pelästyneitä (Antero, Rönkko), naurettavia (Rönkkö) tai vaiti (Sadun veli). Antero ulisee ääneen pahaa oloaan ”*sano mikä mussa on vikana*” saatuaan tietää Venlan ja Sadun suhteesta. Rönkkö on vakuuttunut, että hänen lyhyytensä tekee hänestä Sadun silmissä epäkiinnostavan

ja suunnittelee ääneen jalkojen pidennysleikkausta. Sadun veljen roolina on seurata tilanteen kehittymistä vierestä ja lopulta mahdollistaa Venlan ja Sadun kohtaaminen elokuvan loppukohtauksessa. Voidaan ajatella, että elokuva pyrkii refleктоimaan miesten reaktioita normatiivisen heteroseksuaalisuuden heikentymiseen ja esittää ne tiivistettyinä, karrikatyyrien keinoin. Yhdeltä osin elokuvan mieskuvaa voidaan pitää raikkaana, kun miehet esitetään epävarmoina. Vakaita ovat vain Heiskanen, työväenluokkainen urheiluhieroja ja perheenisä, ja hänen vaimonsa. Kuten *Vuoroin vieraisissa* -sarjassakin, myös *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa kunniallisen työväenluokan piirteenä esitetään lapsista ja perheestä huolehtiminen, perinteiseen tapaan. Keskiluokan piirteenä taas esitetään epävarmuus, muutos ja mahdollisuus itsensä etsimiseen.

5. KOTIMAISEN ELOKUVA- JA TELEVISIOTUOTANNON PARISUHDETEMA- TIikka 1990-LUVUN LOPULLA JA 2000-LUVULLA: AINEKSIA LAJITYYPIKSI?

5.1. Maisemakuva ja ryhmäkuvat: parisuhdeaiheiset elokuvat ja televisiosarjat 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla

Lajityyppihypoteesi

Kuten luvuissa 1.1., 1.4. ja 1.5. olen kuvannut, lajityyppianalyysin tekemiseksi olen ottanut tutkimusaineistoksi 1990-luvun lopun ja 2000-luvun parisuhdeaiheisen kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon kokonaisuutena. Käsittelen tässä luvussa sitä, millaisena sen parisuhde- ja luokkakuvauks näyttäytyy nykyhetkestä tarkasteltuna. Lisäksi käsittelen sitä, millä perusteilla voidaan väittää, että edellä mainitun aikakauden tuotannoista on erotettavissa parisuhdeaiheinen elokuvan ja television kotimainen lajityyppi.

Lajityypin tunnistamista sen syntyajankohtana voidaan pitää haastavana (kts. luku 1.3.). Aivan 2000-luvun alussa kotimaisen elokuvan ja television parisuhdeteema oli vasta nupullaan, eikä esimerkiksi Toiviaisen (2002, 52–53; 278–279) teoksessa, joka käsittelee vuoteen 2000 mennessä valmistuneita kotimaisia elokuvia, vielä identifioida parisuhde- ja rakkausteemoja yhdeksi nousevaksi aihepiiriksi. Tuolloin nousevina kotimaisen elokuvan aihepiireinä nähtiin erityisesti kansalliseen historiaan ja identiteettiin sidonnaiset teemat, kuten sotaelokuvat ja uusnostalgiset elokuvat. Toiviainen tosin mainitsee vuonna 2000 valmistuneen *Levottomat* -elokuvan jo *Käpy selän alla* -elokuvaan rinnastettavana rohkeana sukupolvikuvauksena (kts. myös Pajala 2005, 160–161).⁶³ Kotimaisesta televisiotuotannosta ei ole olemassa edellä mainittuun ajankohtaan sijoittuvaa kokonaiskatsausta.

Kuten tutkielmani johdantoluvussa on kuvattu, havaitsin aikoinaan *Vuoroin vieraisissa* -sarjan ja *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan lähilukuanalyysit tehtyäni niissä tiettyjä teemojen, henkilöhahmojen ja narratiivien yhtäläisyyksiä. Aloin pohtia, voisiko kyseessä olla laajempikin ilmiö kotimaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa. Hypoteesiani voi kutsua eräänlaiseksi *lajityyppiäilyksi*. Hypoteesiani vahvisti se, että valmistumisajankohdaltaan varhaisin lähiluvun kohteeni, *Akvaariorakkaus*, kuuluu lähilukuanalyysin perusteella eri ryhmään. Johdantoluvussa kuvaamani testaaminen on tehty vertaamalla *Vuoroin vieraisissa* -sarjaa ja *Lapsia ja aikuisia* -elokuva yhdistäviä tekijöitä

⁶³ Pajala katsoo, ettei *Levottomat* -elokuva voi pitää sukupolvikuvauksena, vaan pikemminkin yhtenä kaupallisesti ja kulttuurisesti menestyneenä tulkintana seksuaalisuuden ja romanttisen rakkauden merkityksistä 2000-luvun alussa. Toiviaisen ja Pajalan erilaiset näkemykset perustuvat ainakin osittain tutkimuksellisen lähestymistavan eroihin; Toiviaisella se on elokuvahistoria, Pajalalla feministinen representaatioanalyysi. Tutkielmani kannalta kysymys em. elokuvan sukupolviluonteesta ei ole keskeinen, vaan merkittävää on se, että sen tematiikka on herättänyt huomiota.

1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisiin elokuvaan ja televisiosarjoihin sen selvittämiseksi, onko aikakaudella identifioitavissa niistä lajityyppi tai sitä muistuttava tuotannollinen virtaus.

Luvuissa 3 ja 4 tehtyjen lähilukuanalyyysien perusteella Vuoroin vieraisissa -sarjaa sekä Lapsia ja aikuisia -elokuvaa yhdistävät seuraavat tekijät:

- Päähenkilöt ovat koulutettuja, keskiluokkaisia ja kaupunkilaisia. Erityinen huomio kohdistuu 30–40 -vuotiaiden parisuhteisiin.
- Teemoja ovat parisuhteen kriisit, eroaminen sekä parisuhteen ja muiden elämäntilanteiden ristiriidat.
- *Vuoroin vieraisissa* ja *Lapsia ja aikuisia* paitsi kuvaavat, myös kommentoivat parisuhdetta ja siihen kietoutuvia yksilöiden minä-projekteja. Niitä voidaan lukea myös keskiluokan itseensä kohdistamana itsereflektiona ja pilkkana. Pilkka kohdistuu keskiluokan ylikorostuneeseen itsensä etsimiseen ja parisuhteiden vaikeuteen, ja lisäksi joissain tapauksissa keskiluokan stereotyyppisiin näkemyksiin työväenluokasta.
- Koulutettujen, keskiluokkaisten aikuisten keskinäiset parisuhteet kuvataan erityisen kompleksisina, ja yleiseen elämän tarkoituksen etsimiseen kytkeytyvinä.
- Parisuhde kuvataan tilana, jota on aktiivisesti rakennettava, hoidettava ja ylläpidettävä.
- Parisuhteessa epäonnistuminen on normalisoitu. Erot ja uudet alut kuvataan osana parisuhdekaarta ja fiktion rakkausnarratiivia.
- *Vuoroin vieraisissa* ja *Lapsia ja aikuisia* voidaan nähdä myös keskiluokan myönteisinä itsemäärittelyinä. Katseen omistajuus on keskiluokalla, silloinkin, kun pilkka kohdistuu keskiluokkaan. Työväenluokan kuvissa hyödynnetään stereotypioita.

Yksitoista sarjaa ja kymmenen elokuvaa

Kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon laajempi tarkasteluni alkaa 1990-luvun alusta. Varhaisemmissa 1990-luvun kotimaisissa elokuvissa varsinainen parisuhdeaihe oli melko harvinainen. *Akvaariorakkauden* lisäksi parisuhdeteema oli keskeinen *Muuttolinnun aika* -elokuvassa (1991), *Pilkkuja ja pikkuhousuja* -elokuvassa (1992) ja *Suolaista ja makeaa* -elokuvassa (1995). *Muuttolinnun ajassa* on eroteema, mutta se erottuu omassa ajassaan lähinnä poikkeuksena. *Suolaista ja makeaa* sen sijaan muistuttaa käsittelytavaltaan jo enemmän *Vuoroin vieraisissa* -sarjaa sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuvaa. Se problematisoi romanttista narratiivia ja pilkkaa avoimesti parisuhteen

vaalimiseen käytettyä aikaa. Yhdessä avainkohtauksista päähenkilöt Anna ja Lauri viettävät ”rakkauden syntymäpäivää”, joka päättyy katastrofiin. Vuonna 1995 elokuva oli kuitenkin temaattinen yksittäistapaus.

1990-luvun kotimaisissa televisiosarjoissa puolestaan korostuivat suku- ja perhetarinat (kuten *Ruusun aika*, *Metsolat*, *Blondi tuli taloon*, *Parhaat vuodet* ja *Elämän suola*), maalaiskomediat (kuten *Vain muutaman huijarin tähden*, *Peräkamaripojat*) ja työpaikkasarjat (kuten *Ihmeidentekijät* ja *Sydän toivoa täynnä*). Osa sarjoista myös yhdisteli edellä mainittuja lajityyppisiä, kuten lehtitaloon sijoittuva sukutarina *Tuliportaati* (1998) tai vaatetehtaan ympärille rakennettu sukutarina *Puh-taati valkeat lakanat* (1993–1996).

Lähes samanaikaisesti *Vuoroin vieraisissa* -sarjan kanssa valmistui muutamia muitakin nykyaikaan sijoittuvia kotimaisia televisiosarjoja, joissa vaihtuvilla parisuhteilla ja rakkaudella oli tarinaa kannatteleva tehtävä. Vuonna 1998 valmistunut *Sydänten akatemia* sijoittui yliopistomaailmaan ja käsitteli Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen fiktiivisen henkilöstön ja opiskelijoiden suhteita useamman rinnakkaisen juonen muodossa. Vuonna 1999 valmistui *Vaarallinen kevät* -sarja, joka käsittelee koulutettujen kaupunkilaisten kolmikymppisten parisuhteita ja pettämistä kolmen pariskunnan kuvauksena. Lisäksi samaan aikaan valmistui pieni rypäs parisuhdeaiheisia elokuvia: *Ihanat naiset rannalla* (1998), *Säädyllyinen murhenäytelmä* (1998) ja *Rakastin epätoivoista naista* (1999). Sekä *Ihanat naiset rannalla* että *Säädyllyinen murhenäytelmä* sijoittuvat tarinaltaan ajallisesti historiaan. *Rakastin epätoivoista naista* muistuttaa teemoiltaan - ero ja uudet alut – *Vuoroin vieraisissa* -sarjaa. Toisaalta sen keskeiset hahmot ei eivät ole *Vuoroin vieraisissa* -sarjan, *Sydänten akatemian* tai *Vaarallinen kevät* -sarjan tavoin kovin tunnistettavasti keskiluokkaisia.

Käytyäni lävitse 2000-luvun kotimaista elokuvatuotantoa edellä kuvattujen piirteiden valossa havaitsin, että tuolloin valmistui 10 kotimaista elokuvaa, joissa aikuisten tai nuorten aikuisten parisuhde oli ensisijaisena juonena tai toisena pääjuonena, ja joissa myös muilta osin oli samoja piirteitä kuin *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa ja *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa. Alla olevassa taulukossa on kuvattu ko. elokuvat, niiden tekijät, valmistumisajankohta sekä juonten keskeiset jännitteet.

elokuva	ohjaus	käsikirjoitus	vuosi	keskeiset jännitteet (juoni)
<i>Levottomat</i>	Aku Louhimies	Aleksi Bardy	2000	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet, vakiintumisproblematiikka, lasten hankkiminen.
<i>Kuutamolla</i>	Aku Louhimies	Katja Kallio ja Aku Louhimies	2002	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet, sinkkuus, suuren rakkauden löytäminen.
<i>Hengittämättä & nauramatta</i>	Saara Saarela	Vera Kiiskinen	2002	Sinkkuus, parisuhteen muodostamisen vaikeus.
<i>Lapsia ja aikuisia – kuinka niitä tehdään</i>	Aleksi Salmenperä	Pekko Pesonen	2003	Työ ja perhe, lasten hankkiminen, samaa sukupuolta olevien suhteet.

<i>Levottomat 3 – kun mikään ei riitä</i>	Minna Virtanen	Minna Virtanen	2003	Avioliitto ja sivusuhteet, seksi avioliitossa ja muissa suhteissa.
<i>Onnen varjot</i>	Claes Ohlsson	Anna-Leena Härkönen	2005	Avioliitto, lasten hankkiminen.
<i>Riisuttu mies</i>	Aku Louhimies	Veli-Pekka Hänninen	2006	Avioliitto, sivusuhteet, lasten hankkiminen. Seurakunta tapahtumaympäristönä.
<i>Valkoinen kaupunki</i>	Aku Louhimies	Paavo Westerberg, Mikko Kouki	2006	Avioliitto, vaihtuvat parisuhteet, avioero, elämäntilanteet, työttömyys.
<i>Kolmistaan</i>	Peter Lindholm	Peter Lindholm	2008	Avioliitto, sivusuhteet, kolmiandraama.
<i>Haarautuvan rakkauden talo</i>	Mika Kaurismäki	Mika Kaurismäki	2009	Avioliitto, avioero, lasten hankkiminen, sivusuhteet.

Koska kotimaisia elokuvia kaikkiaan valmistuu suhteellisen pieni määrä vuosittain⁶⁴, jo yhden tai kahden tuotannon keskittymistä vuosittain samaan teemaan pidemmällä tarkastelujaksolla voidaan pitää lajityypillisesti merkittävänä. Laine (1995, 113) on todennut studiokauden kotimaisen elokuvan lajityypeistä, että suomalainen lajityyppi ruumiillistui tuolloin elokuvaksi usein korkeintaan kerran tai kahdesti vuodessa. Kotimainen tuotanto ei ollut lajityyppien osalta studiokaudellakaan kovin säännönmukaista, mikä vaikutti siihen, että kotimaisessa kentässä lajityypit eivät olleet samalla tavalla puhtaita kuin esimerkiksi Hollywood-elokuvassa. Lajiominaisuudet on nähty studiokaudella pikemminkin liukuvina, muuttuvina ja osin päällekkäisinä muiden elokuvaalajien, kirjallisuuden, teatterin ja radion kanssa. Samaa ajattelua voi soveltaa myös 1990- ja 2000-luvun kotimaisiin elokuviin ja televisiosarjoihin.

1990- ja 2000 -luvuilla elokuvalla rinnakkaisen median rooli on ollut televisiolla. Kotimaisen parisuhdekuvauksen kuva täydentyy, kun mukaan tarkasteluun otetaan saman aikakauden kotimainen televisiotuotanto. Olen identifioinut 1990-luvun lopulta ja 2000-luvulta 11 televisiosarjaa, joissa on *Vuoroin vieraisissa* -sarjan ja *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan yhteisiä tunnuspiirteitä sekä laajemmin katsottuna samoja piirteitä kuin edellä listatuissa kymmenessä elokuvassa. Alla olevassa taulukossa on kuvattu ko. sarjat, niiden tekijät, esityskanava, valmistumisvuosi sekä juonten keskeiset jännitteet.

sarja	ohjaus	käsikirjoitus	kana-va	vuosi	keskeiset jännitteet (juoni)
<i>Vuoroin vieraisissa</i>	Pekka Milonoff	Anna-Leena Härkönen	Yle TV1	1997	Avioliitto, sivusuhteet, ero, työ ja perhe.
<i>Sydänten akatemia</i>	Aku Louhimies, Jukka-Pekka	Kirsi Manninen ja	MTV3	1998	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet,

⁶⁴ Vuosina 2000-2009 valmistui yhteensä 169 kokopitkää kotimaista elokuvaa. Kts. Junttila ja Piispa 2013.

	Siili ja Raimo O. Niemi	Annina Holmberg			sivusuhteet, lasten hankkiminen. Yliopisto tapahtumaym- päristönä.
<i>Vaarallinen kevät</i>	Juha Rosma	Tove Idström	Yle TV2	1999	Avioliitto, ero, sivusuhteet.
<i>Tahdon asia</i>	Johanna Vuoksenmaa	Johanna Hartikainen	Yle TV1	2005	Avioliitto, työ ja perhe, ero.
<i>Kaikki kunnossa</i>	Lenka Helstedt ja Juha Vuolijoki	Liisa Kuoppamäki, Vera Kiiskinen	Nelo- nen	2007	Avioliitto, työ ja perhe, sinkkuus.
<i>Harvoin tarjolla</i>	Veikko Aaltonen	Johanna Hartikainen	Yle TV1	2008	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet, työ ja perhe. Puutaloyhteisö tapahtumapaik- kana.
<i>Sitoutumisen alkeet</i>	Juha Rosma	Pekko Pesonen	Yle TV2	2008	Parisuhteen muodostaminen uusperheet, elämänkriisit.
<i>Tukka auki</i>	Aleksi Bardy ja Toni Laine	Petja Peltomaa & käsikirjoitusr- yhmä	MTV3	2008	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet, lasten hankkiminen, työ ja perhe, samaa sukupuolta olevien suhteet.
<i>Irtiottoja</i>	Aku Louhimies	Paavo Westerberg, Mikko Kouki	Nelo- nen	2009	Pysyvät ja vaihtuvat parisuhteet, lasten hankkiminen, työ ja perhe, vanhemmuus, erot.
<i>Jälkilämpö</i>	Paavo Westerberg	Paavo Westerberg	Yle TV1	2010	Parisuhteet, erot, erojen jälkeinen aika.
<i>Vastaparit</i>	Aleksi Bardy, Toni Laine	Petja Peltomaa	MTV3	2010	Parisuhteet, työ, onnettomuuden vaikutus parisuhteeseen.

Teemojen lisäksi listatuille sarjoille on yhteistä myös se, että niistä kukin muodostaa suhteellisen selkeärajaisen tarinan alkuineen ja loppuineen. Tämä erottaa ne kerronnallisesti ihmissuhdeaiheisista saippuasarjoista, joissa varsinaista loppua ei ole. Ne ovat myös rakenteeltaan ja eetoseltaan melko perinteisiä televisiosarjoja, ikään kuin laajennettuja elokuvia. Tämä erottaa ne viime vuosikymmenten uusista television lajityypeistä, kuten tositelevisiosarjoista, joiden suhde yleisöön, kaupalliseen toimintaan ja eri lajityyppien sekoittamiseen on monimutkaisempi (vrt. Mittell 2004, 188).

Semanttiset piirteet – keskiluokan kauniita koteja, luovia ammatteja ja toistuvia hahmoja

Listattuja elokuvia ja sarjoja yhdistävistä piirteistä osa on selkeästi semanttisia, kuten tiettyjen henkilöhahmojen, ammattien ja miljöiden toistuminen. Tarinat sijoittuvat ensisijaisesti kaupunkiympäristöön, useimmiten Helsinkiin. Osa sarjoista ja elokuvista (esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa*, *Tukka auki*, *Lapsia ja aikuisia*, *Kaikki kunnossa*, *Kolmistaan*) lähes hyväilee Helsinkiä dialogien ja ihmisten kohtaamisten väliin leikatuissa jaksoissa. Niissä kuvataan urbaania, vaurasta Helsinkiä, jossa kiihkeä liikenne rytmittää kaupungin elämää. Varsinkin raitiovaunujen liike leikattuna kaupunkikuvauksen lomaan toistuu tuotannoissa. Listaamani elokuvat ja sarjat ovat leimallisesti keskiluokan kaupunkikuvauksia, joissa maaseutu ja pikkukaupungit edustavat toiseutta ja nostalgiaa.

Samantyyppiset tyylikkät sisustukset tekstiileineen, moderneine huonekaluineen ja isoine tauluineen toistuvat koodaamassa päähenkilöiden kuulumista hyvää sisustusmakua toteuttavaan keskiluokkaan (vrt. Ruoho 2001, 174).⁶⁵ Ne tuottavat keskiluokkaisen kodin samanaikaisesti vauraana ja ahdistavana parisuhteiden näyttämönä. Useammassa tuotannoissa (esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa* ja *Kolmistaan*) toistuu kohtaaminen, jossa keskiluokkainen päähenkilö vierailee työväenluokan tai luokaltaan hankalasti määritettävän henkilön kotona, joka on selkeästi erilainen kuin päähenkilöiden keskiluokkainen koti. Kodit ovat pienempiä ja usein vapaammin sisustettuja kontrastina keskiluokkaisten kotien strukturoidulle boheemiudelle.

Elokuviin henkilöillä on keskiluokkaisia asiantuntija- ja taideammattitehtäviä, kuten pappi, insinööri, lääkäri, juristi, yliopistotutkija, sisustusliikkeen myymäläpäällikkö, kuvaamataidon opettaja, mainostoimiston AD, sarjakuvapiirtäjä, perheterapeutti, kirjakaupan myyjä, yritysvalmentaja ja elokuvatuottaja. Myös sarjoissa korostuvat asiantuntija- ja taideammatit. Esimerkiksi *Harvoin tarjolla* -sarjan laajassa henkilögalleriassa on seuraavia ammatteja: käsikirjoittaja, neurologi, toimittaja, laulaja, hyvän olon -yrittäjä, valokuvaaja, ortopedi, suurtaloukokki, putkiyrittäjä ja dokumenttiohjaaja. *Tahdon asia* -sarjassa päähenkilöiden ammatit ovat mainostoimiston AD, biotekniikkayrityksen työntekijä, kotirouva/catering-yrittäjä ja opettaja. *Tukka auki* -sarjassa päähenkilöt ovat kirjastotyöntekijä ja runoilija. *Kaikki kunnossa* -sarjassa toinen päähenkilöistä on kirjailija. *Irtiottoja* -sarjassa henkilöiden ammatteja ovat organisaatiokonsultti, lastentarhanopettaja, näyttelijä, kuvataiteilija, personal trainer ja taksikuski.

⁶⁵ Ruoho on todennut Yle TV2:n perhesarjoja koskevassa väitöksessään, että 1990-luvun sarjoissa aikaisempien sarjojen työväenluokkaiset ympäristöt ja hahmot oli korvattu keskiluokkaisilla perheillä ja niiden hyvin sisustetuilla kaupunkilaiskodeilla. Havainto on mielenkiintoinen ottaen huomioon ne havainnot, jotka olen omasta tutkimusaineistostani tehnyt ts. 1990-luvun lopulla alkoi tuotannollinen suuntaus, jossa keskiössä olivat keskiluokka ja keskiluokkaisuuden yhtenä keskeisenä koodaustapana kauniiden, yhdenmukaisten kotien esittäminen.

Ammateissa ovat kaikkiaan laajalti esillä viime vuosikymmeninä yleistyneet ammatit, kuten erilaiset suunnitteluammattilaiset sekä palveluyrittäjät, ja toisaalta luovat ammatit. Elokuvia ja televisiosarjoja kokonaisuutena tarkasteltaessa luovat ammatit (esimerkiksi kirjailija, musiikkiammatilainen, yliopistotutkija) ovat runsaasti edustettuina. *Harvoin tarjolla* -sarjassa Lyytinmäen puutaloalueelle sijoittuvassa tarinassa keskeiset henkilöhahmot muodostavat erityisen luovien ihmisten yhteisön, jota uhkaavat hahmot on koodattu ulkopuolisiksi ylemmillä professioammateilla (erikoislääkäri, varatuomari). Suorittavat ammatit ovat pääosin samantyyppisiä kuin *Vuoroin vieraisissa* -sarjan Outin ammatti shiatsuhoitajana: eivät välttämättä pitkää koulutusta vaativia, mutta hyvinvointiin (kauneudenhoito), sivistykseen (kirjojen myynti) ja yrittäjyyteen kytkeytyviä, mikä erottaa ne esimerkiksi tehdastyöstä tai sairaaloiden ja terveyskeskusten hoitotyöstä.

Itsekkään miehen tai naisen hahmo toistuu useissa listaamissani sarjoissa ja elokuvissa. Itsekkyys liitetään perheen, lasten ja työn ristiriitoihin henkilöiden minuuksissa ja minä-projekteissa. Esimerkiksi *Irtiottoja* -sarjassa, *Haarautuvan rakkauden talo* -elokuvassa sekä *Harvoin tarjolla* -sarjassa kuvataan naisia, joille työura on lapsia tärkeämpää. *Haarautuvan rakkauden talossa* sekä *Irtiottoja* -sarjassa nainen on tehnyt tai tekee abortin voidakseen priorisoida työuraansa. Molemmissa on sama asetelma myös puolisoitten ammateissa: *Haarautuvan rakkauden talon* Tuula työskentelee yritysconsulttina, *Irtiottoja* -sarjassa Emmi työskentelee organisaatiokonsulttina. Puolisoilla taas on pehmeämmiksi koodatut ammatit, Juhani työskentelee kunnallisena perheterapeutina, Otto lastentarhanopettajana. Myös esimerkiksi *Kolmistaan* -elokuvassa Marja työskentelee avioerojuristina. Hänet kuvataan vastakohtana sisustusliikkeen myyjänä työskentelevälle työväenluokkaiseksi koodatulle Janitalle, jota Tomi alkaa tapailla⁶⁶.

Itsekkäitä mieshahmoja ovat esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa* -sarjan yliopistotutkija Toni, *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan kilpaurheilija Antero, *Tukka auki* -sarjan kirjailija Kasper sekä *Kaikki kunnossa* -sarjan Ilari.

Edellä mainittuja esimerkkejä summaamalla voi katsoa, että niiden antama kuva keskiluokan vapaaehtoisesta lapsettomuudesta on ainakin jossain määrin kielteinen. Lapsettomuuden valinneet naiset esitetään kovina ja puolisoilleen pahaa mieltä tuottavina. Miehet puolestaan esitetään vanhemmuutta pelkäävinä ja sitoutumiskammoisina. Jos tulkinnan nostaa toiselle tasolle, voidaan edellä mainitut esitystavat nähdä myös lasten hankkimiseen liittyvän ahdistuksen ja stereotyyppien reflektiona. Keskeistä sekä miesten että naisten vapaaehtoiselle lapsettomuudelle on se, että se aiheuttaa ristiriitoja lasta haluavan puolison kanssa. Lapsen haluaminen esitetään – kuten *Lapsia*

⁶⁶ *Kolmistaan* -elokuvan tarina rakentuu kolmiödraamalle. Yliopistossa kaupunkitutkimusta opettava Tomi on naimisissa juristina työskentelevän Marjan kanssa. Tomi tapaa sattumalta sisustusliikkeen myyjänä työskentelevän Janitan, josta hän kiinnostuu. Elokuvan loppuratkaisussa annetaan ymmärtää, että Marja hyväksyy lopulta Janitan ja ottaa hänet osaksi perhettä.

ja aikuisia -elokuvassa – normaalina ja elämäntulkun kuuluvana. *Tukka auki* -sarjassa lasta aluksi haluamaton Kasper muuttaa mieltään toisen kumppanin kanssa sarjan kuluessa ja ikään kuin kypsyy ajatukseen isyydestä.

Edellä kuvattuja esimerkkejä voidaan lukea muutamista eri näkökulmista parisuhteen ja luokkien kuvauksina. Yhdeltä osin ne esittävät miesten ja naisten väliset suhteet käymistilassa olevina, samaan tapaan kuin jo *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa, jossa Tonin ja Elinan erilaiset asemat työmarkkinoilla haastoivat parisuhdetta. Työn ja parisuhteen ristipaineita henkilöiden minuuksissa kuvataan useissa listaamissani tuotannoissa (esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa*, *Tukka auki*, *Haarautuvan rakkauden talo*, *Tahdon asia*, *Harvoin tarjolla*, *Kaikki kunnossa*, *Vastaparit*). 2000-luvun sarjoissa ja elokuvissa asetelmat ovat monimuotoistuneet ja myös naisilla kuvataan vahvoja työmarkkina-positioita. Naisten vahvuuden esittämisessä on monia tasoja. Yhdeltä osin naisten vahvuus työmarkkinoilla esitetään ongelmallisena ja parisuhteessa kriisejä aiheuttavana, koska naiset asettavat työnsä lasten ja perheen edelle.

Vahvaksi kasvaminen, kuten *Tukka auki* -sarjan Annan kohdalla, esitetään sen sijaan myönteisessä valossa. Sarjassa kirjastonhoitajana työskentelevä Anna pyristelee irti avioliitosta dominoivan kirjailijapuolisonsa Kasperin kanssa ja alkaa toteuttaa kesken jäänyttä haavettaan kirjan kirjoittamisesta. *Kaikki kunnossa* -sarjassa kirjailijana työskentelevän Oonan mies on mustasukkainen vaimonsa ammatista ja tämän tapaamisista kustannustoimittajan kanssa. *Tahdon asia* -sarjassa yksi päähenkilöistä, Helena, on aluksi kauppatieteen opinnot kesken jättänyt kotirouva, mutta muuttuu sarjan edetessä menestyväksi catering-yrittäjäksi. Toinen sarjan naispäähenkilöistä, Nenne, on jättänyt työnsä opettajana burn outin vuoksi. Sarjan naishahmoissa kertautuu *Vuoroin vieraisissa* -sarjan asetelma, joissa koulutetulla naisella ei ole vahvaa asemaa työelämässä.

Useille, jopa kaikille listaamilleni tuotannoille on yhteistä se, että työ ja perhe esitetään toisilleen vastakkaisina, keskenään kamppailevina elämäntiloina henkilöiden minuuksissa. Teeman yleisyyden voidaan katsoa kertovan siitä, että aiheelle oli tilausta 1990- ja 2000 -lukujen Suomessa, se kiinnosti sekä tekijöitä että katsojia. Listatuissa televisiosarjoissa ja elokuvissa on runsaasti henkilöitä, joita voidaan pitää fiktion keinoin toteutettuina neuvotteluina siitä, millaisia työmarkkina-positioita miehillä ja erityisesti naisilla voi olla, ja miten ne suhteutuvat perhe-elämään ja parisuhteisiin. Vahvoiksi ja itsenäisiksi kuvatuille naisille on annettu perinteisessä työmarkkinajärjestyksessä miehiseen sfääriin sijoitettavia ammatteja. Tässä mielessä monet käsitellyistä elokuvista ja sarjoista uusintavat malleja, joissa yksilön vahvuus ja itsenäisyys sitoutuu tietynlaisiin ammatteihin, naisenkin on oltava ”mies” ollakseen vahva.

Varsinkin 2000 -luvun tuotantojen henkilöhahmoissa on myös piirteitä, jotka voidaan nähdä pyrkimyksinä uudelleen koodata käsitystä suomalaisista keskiluokan naisista, miehistä ja parisuhteista. Naisten esittäminen perinteisissä miesten ammateissa ja miesten vastaavasti perinteisissä naisten ammateissa voidaan lukea uudistavana esitystapana. Muutamissa 2000-luvun tuotannoissa käsitellään samaa sukupuolta olevien parisuhteita; esimerkiksi *Tukka auki* -sarjassa on rinnakkaisjuonena päähenkilön enon parisuhdetarina toisen miehen kanssa. Kovin yleinen teema homoseksuaalisuus ei kaikkiaan kuitenkaan edellä listatuissa tuotannoissa ole (kts. myös luvut 4.1. ja 4.4.). *Tukka auki* -sarjan miespari esitetään stereotyyppisin homokonventioin: heillä on tyylikkäästi sisustettu koti, jossa juodaan laatuviinejä, juhlietaan ja lauletaan karaokea. *Irtiottoja* -sarjassa Emmi on esitetty paitsi vapaaehtoisesti lapsettomana ja perinteisessä katsannossa miehisessä ammatissa olevana, myös parisuhteessaan väkivaltaisena. Esitystapa voidaan nähdä kahtalaisesti. Toisaalta se rikkoo sukupuolistereotypiaa, toisaalta se on kaavamainen ja kytkee vahvuuden ja väkivallan toisiinsa.

Myös työväenluokkaisten hahmojen esittämisessä on yhdistäviä piirteitä. Työväenluokkaiset miehet esitetään jo *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa ja sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa esille tulleilla tavoilla – rehteinä, työväenkonservatiivisina, naisten pelastajina ja perhe-elämästä kiinnostuneina – myös joissakin muissa lajityypin sarjoissa ja elokuvissa. Esimerkiksi *Kuutamolla* -elokuvassa päähenkilö Iris rakastuu lopulta työväenluokkaisempaan hahmoon (tatuointiliikkeen omistaja), kun suhde keskiluokkaisen miehen (elokuvaohjaaja) kanssa ei onnistu. *Tukka auki* -sarjassa päähenkilö Annan ystävätär Elli rakastuu Sipoossa asuvaan mieheen, joka on koodattu hieman epä-määräisesti tukkilaiseksi tai eränkävijäksi vaatteilla ja maneereilla (mm. tappaa jäniksen käsin metsässä). *Tukka auki* -sarjan esimerkissä keskiluokan ulkopuolinen hahmo esitetään eksotisoidusti ja nostalgisesti koodattuna, ikään kuin toiseen maailmaan kuuluvana.

Myös työväenluokkaisten naisten esitystavoissa on eksotisointia ja keskiluokan ulkopuolelle koodaamista. Esimerkiksi *Harvoin tarjolla* -sarjassa yläluokkaiseksi koodattu erikoislääkäri kohtaa työväenluokkaisen yksinhuoltajan, joka rikkoo keskiluokkaista sfääriä tarjoamalla makeaa pullaa tiukkaa ruokavaliota suosivalle urheilulääkärille. *Kolmistaan* -elokuvan Janita on esitetty korkeakoulutettuja naisia boheemimpana ja rennompana.

Syntaktiset piirteet – lapsia, eroja ja uria

Myös tietyt syntaksin muodot toistuvat edellä listaamissani elokuvissa ja televisiosarjoissa. Niitä ovat parisuhteesta keskustelu ja riitelemine, lapsen hankkimine kriisin aiheena, työn ja perheenkilpailu henkilöhahmojen minuuksissa ja elämänvalinnoissa, sinkkuus ja parisuhteen löytämisen vaikeudet, eksistentiaalinen ahdistus sekä eroamine ja uusien kumppanien löytäminen.

Joissakin elokuvissa ja sarjoissa sinkkuus sekä parisuhteen löytämisen vaikeudet muodostavat keskeisen juonirakennelman, tai osan siitä. Elokuvista näitä ovat esimerkiksi *Levottomat*, *Kuutamolla* sekä *Hengittämättä & nauramatta*. Sarjoista sinkkuteema on mukana esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa, *Sydänten akatemiassa*, *Tukka auki* -sarjassa sekä *Kaikki kunnossa* -sarjassa.

Eroa tai eron mahdollisuutta käsitellään lukuisissa tuotannoissa (esimerkiksi *Sydänten akademia*, *Vuoroin vieraisissa*, *Vaarallinen kevät*, *Irtiottoja*, *Valkoinen kaupunki*, *Kuutamolla*, *Tukka auki*, *Jälkilämpö*, *Tahdon asia*, *Haarautuvan rakkauden talo*, *Vastaparit*). Eroa, eron mahdollisuutta, erosta keskustelua ja erosta selviämistä voidaankin pitää keskeisenä, kotimaisia parisuhdesarjoja ja -elokuvia kokonaisuutena yhdistävinä syntaksin muotoina.

Monissa tuotannoissa toistuu asetelma, jossa toinen päähenkilöistä asettaa uransa lapsen hankkimisen edelle, mikä johtaa kriisiin parisuhteessa (esimerkiksi *Lapsia ja aikuisia*, *Irtiottoja*, *Tukka auki*, *Haarautuvan rakkauden talo*). Lasten hankkimista ja lapsettomuutta käsitellään tai sivutaan useissa elokuvissa (esimerkiksi *Levottomat*, *Lapsia ja aikuisia*, *Onnen varjot*, *Riisuttu mies*, *Kuutamolla*, *Haarautuvan rakkauden talo*). Lasten hankkimiseen liittyvää kriisiä tai keskustelua voidaan pitää erojen ohella toisena kotimaisia parisuhdesarjoja ja -elokuvia yhteen kiinnittävänä syntaksin muotona.

Kuten edellä olen todennut henkilöhahmoja käsittelevässä alaluvussa, listatuissa elokuvissa ja televisiosarjoissa toistuvat naishahmot, joiden minuuksissa esitetään työn ja perheen ristiriitaa. Yksi em. tuotannoissa esiintyvistä syntaksin muodoista on naisten kasvamine tekemään haluamiaan asioita tai tekemään niitä aikaisempaa omaehtoisemmin, joko työssä tai parisuhteissa (esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa*, *Tukka auki*, *Tahdon asia*, *Kuutamolla*, *Sitoutumisen alkeet*, *Sydänten akademia*). Naisten itsenäistymistarinat eivät sinällään ole uusi narratiivin muoto eikä niitä siten voi pitää yksinomaan listaamilleni elokuville ja sarjoille tyypillisinä. Tässä mielessä osa em. tuotannoista hyödyntääkin vanhoja juonikuvioita samaan tapaan kuin esimerkiksi *Akvaariorakkaudessa* on tehty Saaran hahmon kohdalla (kts. luku 2.2.). Naisten irrottautumista miesten uran määrittäjästä parisuhteesta on kuvattu useammassa tuotannossa samantyyppisellä kohtauksella, jossa nainen ei halua lähteä miehen mukana tämän työn edellyttämälle ulkomaanmatkalle (esimerkiksi *Vuoroin vieraisissa*, *Kuutamolla*, *Tukka auki*).

Lähilukuanalyysin esimerkkien tavoin myös muissa lajityyppiin kuuluvissa elokuvissa on tunnistettavissa tietoisuutta elokuvallisten romanssien vaikutuksesta rakkaus- ja parisuhdekäsityksiin. Pisimmälle reflektointi on viety *Kuutamolla* -elokuvassa, jonka päähenkilöä määrittää uppoutuminen klassisten elokuvaromanssien maailmaan, jopa haitallisella tavalla. *Haarautuvan rakkauden talo* siirtyy aivan viime minuuteillaan nostalgiseen Suomi-elokuvan kuvastoon, viljapellolle ja haitarinoittoa, siten että romanssin rakennettu luonne tulee katsojalle ilmeiseksi.

Parisuhdesarjat ja -elokuvat

Kuten edellä olen kuvannut, määrällisesti ja sisällöllisesti tarkasteltaessa 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisista elokuvista ja televisiosarjoista on erotettavissa joukko sisällöllisesti samansuuntaisia parisuhdeteemaisia tuotantoja: kymmenen elokuvaa ja yksitoista televisiosarjaa. 1990- ja 2000-lukujen vaihdetta voidaankin hyvällä syyllä kutsua purskahdukseksi, jolloin parisuhdetematiikka uudessa muodossaan tuotiin sisälle tuotantoihin. Luvun alussa kuvattujen *Vuoroin vieraisissa* -sarjaa sekä *Lapsia ja aikuisia* -elokuvaa yhdistäneiden piirteiden lisäksi laajemman aineiston tarkasteluni toi esille ammatteihin, miljöisiin, asuntoihin, hahmotyyppeihin, juoniin ja luokkakuvaukseen liittyviä yhtymäkohtia.

Samaa aiheistoa ja kuvastoa oli esimerkiksi *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan valmistumisajankohtana vuonna 2003 hyödynnetty elokuvissa ja televisiosarjoissa jo noin viiden vuoden ajan. Toistoa pidetään yleisesti yhtenä lajityyppielokuvien keskeisistä piirteistä, jopa siinä määrin, että samaan lajityyppiin kuuluvat elokuvat voidaan nähdä saman tarinan ja vastakkainasettelun toistamisena pienin variaatioin. Listaamissani elokuvissa ja sarjoissa variaatioita ovat esimerkiksi tarinan kehystäminen erilaisilla yhteisöillä, kuten puutaloalueella (*Harvoin tarjolla*), pappisyhteisöllä (*Riisuttu mies*) tai kaveriporukalla (*Levottomat*).

Lajityyppielokuvat voidaan nähdä myös intertekstuaalisina, toisiinsa viittaavina, lajityypin sisäisen logiikan muodostavana joukkona. (Altman 2002, 40–42) Kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja elokuvissa toistoa ja lajityypin sisäistä logiikkaa voidaan pitää todennettuina, joskin varsinainen intertekstuaalisuus ilmiselvien toisiin sarjoihin ja elokuvien tehtyjen viittausten muodossa ei sinällään ole niille tyypillistä. Kritiikeissä ja lehtikirjoituksissa (kts. luku 3.2.) *Vuoroin vieraisissa* -sarja on nähty esikuvana muutamille myöhemmille parisuhdeteemaisille sarjoille. *Valkoinen kaupunki* -elokuva on irrotettu omaksi tarinaksi *Irtiottoja* -sarjasta.

Altmanin (2002, 81–88) prosessimaisessa lajityyppiajattelussa (*lajiutumisen prosessina*) varsinaisten lajityyppien rinnalla ja alla kulkee syklejä, jotka ovat kestoltaan lyhyempiä, mutta muutoin lajityyppien kaltaisia (kts. myös Neale 2000, 7). Prosessimaisessa lajiutumisessa elokuvan lajien synty on käynnissä jatkuvana prosessina, jossa tekijöinä ovat niin kriitikot, tuottajat kuin yleisökin. Syklit ovat ajalliselta kestoltaan varsinaisia lajityyppisiä lyhyempiä ja intensiivisempiä. Listaamani elokuvat ja sarjat muodostavat audiovisuaalisen lajityypillisen syklin, jonka nimeän tässä tutkielmassa parisuhdesarjoiksi- ja elokuviksi. Lajityyppi kehittyi rinnakkain ja limittäin sekä elokuvissa että televisiosarjoissa. Samalla tämä tarkoitti parisuhdesarjojen ja -elokuvien muotoutumista osaksi kotimaisen elokuvan ja television valtavirtaa. Parisuhdesarjoja ja -elokuvia voi pitää myös historiallisesti määrittäneenä lajityyppinä, jonka synty on ollut yhteydessä yhteiskunnassa meneillään oleviin muutosprosesseihin (vrt. Soikkeli 2018, 38–39).⁶⁷

Keskiluokkaa kuvaava lajityyppi

Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat esittävät keskiluokan normaalina, nykyajan kuvana, jonka rinnalla stereotyyppisesti kuvatut työväenluokka ja yläluokka esitetään toiseutettuina. Skeggs (2014, 178) on todennut, että keskiluokka edustaa liberaaliutta, kosmopoliittisuutta sekä työ- ja kulutus pohjaista arvomaailmaa, jonka vastakohtana on työväenluokka, ”valkoisen keskiluokan toinen”. Empiirisen tutkimuksen perusteella samastuminen keskiluokkaan on nyky-Suomessa laajaa (Kahma 2010a). Kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien kaltaiset potentiaalisesti isoja katsojajoukkoja tavoittavat tuotannolliset suuntaukset, joissa keskiluokka on pääosassa, voivat osaltaan vaikuttaa siihen, miksi juuri keskiluokkaan on tavallista samastua.

Kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien hahmogalleria rinnastuu mielenkiintoisesti 2000-luvun bopo-keskusteluun⁶⁸. Erola (2010b, 34-35) kuvaa bopoja 2000-luvun uutena informaatioeliitinä, suurkaupungeissa asuvana ja hyvin toimeentulevien nuorten aikuisten ryhmänä, jotka yhdistivät elämäntavassaan luksuselämän, eettisen kuluttamisen ja liberaalin arvomaailman. Myös Skeggs (2014, 148) on käsitellyt bopoutta siten, että voidaan nähdä myös yrittäjämäisenä elämäntapana, sitoutumisena utilitaristiseen elämäntapaan ja kaiken arvioiminen saavutuksina. Edelleen, bopo-keskustelu yhdistyy saumattomasti Richard Floridan (2002) 2000-luvun alkupuolen ajatukseen luovasta luokasta, kaupunkien uudesta muutosvoimaeliitistä, joka muokkaa kaupunkeja ja määrittää niiden kiinnostavuutta. Edellä listatut elokuvat ja televisiosarjat voidaan nähdä bopo- ja

⁶⁷ Soikkeli pitää valtavirtaluonnetta yhtenä lajityyppi elokuvan piirteinä ts. lajityyppi elokuvat eivät ole vaihtoehto valtavirralla vaan edustavat sitä.

⁶⁸ Bopo = boheemi porvari (bohemian bourgeois)

luova luokka -diskurssien kuvallisina lihaksituloina, niitä vahvistavina, uusintavina ja ylläpitävinä todellisuuden osasina.

Kuten luvussa 3 olen kuvannut, *Vuoroin vieraisa* -sarjassa sivuhenkilöt mahdollistavat päähenkilöiden vierailun työväenluokan ja pikkurikollisten maailmassa. Vastaavia juonikulkuja löytyy myös muista lajityypin edustajista. *Kolmistaan* -elokuvassa tarina rakentuu akateemisen pariskunnan Tomin ja Marjan, sekä sisustusliikkeen myyjänä työskentelevän Janitan kolmiodraaman ympärille. Elokuva esittää Janitan kiinnostavan erilaisena juristina työskentelevään, uraa tekevään Marjaan verrattuna. Kaupunkitutkimusta yliopistolla tekevälle Tomille Janita tarjoaa pääsyn erilaiseen maailmaan, mm. karaokebaariin, joka poikkeaa Tomin normaalista arjesta hyvinvoivalla asuinalueella. *Haarautuvan rakkauden talossa* on rinnakkaisjuonena rikostarina, jonka hahmot muodostavat kontrastin päähenkilöiden keskiluokkaiselle omakotimaailmalle. *Harvoin tarjolla* -sarjassa luovan keskiluokan ja työväenluokan välinen jännite tiivistyy Lyytinmäen (fiktiivisen) puutaloalueen ja Mosalan (fiktiivisen) kerrostaloalueen rajoina. Eräässä sarjan kohtauksista lyytinmäkeläiset miehet kohtaavat pubissa työväenluokkaisiksi koodattuja hahmoja. Humalassa oleva nainen pilkkaa shortseja käyttäviä miehiä, lähestyy miehiä, riisuu paitansa ja hetkuttaa itseään. Toinen pikkutoppiin pukeutunut nainen pakottaa yhden miehistä tanssimaan kanssaan. Työväenluokkaiset naiset esitetään epämiellyttävinä ja sivistymättöminä (vrt. Skeggs 2014, 62–63).⁶⁹ Vanhempi työväenluokkainen mies käy tanssivaan mieheen käsiksi. *Harvoin tarjolla* esittää pubin tilana, jossa luova keskiluokka astuu työväenluokan maailmaan, harmillisin seurauksin. Työväenluokka on himokasta, väkivaltaista ja humalassa.

Sitoutumisen alkeet -sarjassa toinen päähenkilöistä on työväenluokkainen, autokorjaamossa työskentelevät nainen, Mirka. Vastinparina on puheterapeutina työskentelevä mies, Reko. Molemmat kohtaavat kriisin, mutta eri syistä. Työväenluokkaisen hahmon kriisi rakentuu alkoholisoituneesta isästä ja pikkusisaresta huolehtimisen ympärille, keskiluokkainen kriisi on voimakkaammin eksistentiaalista, sitoutumiskammoa. Loppuratkaisu on perinteinen: keskiluokkainen miessankari pelastaa murtumassa olevan työväenluokkaisen naisen (kts. myös luku

Joukosta erottuu *Valkoinen kaupunki*, jossa keskiössä on työväenluokkaisen miehen kriisi. Luen sen mukaan listaamiini elokuvaan, kahdesta syystä. Ensiksi, se käsittelee eron ja työttömyyden aiheuttamia kriisejä tavalla, joka nostaa nykyajan työväenluokan kuvauksen keskiöön ja muodostaa

⁶⁹ Skeggs katsoo, että valkoiset työväenluokkaiset naiset ovat taas päätyössä kansakunnan halveksunnan kohteiksi. *Harvoin tarjolla* esittää työväenluokkaiset naiset tavalla, joka saa katsojan halveksimaan heitä.

siten ikään kuin vertailukohdan saman aikakauden keskiluokan representaatioille. Toiseksi, *Valkoinen kaupunki* -elokuvan käsikirjoitus perustuu yhteen *Irtiottoja* -sarjan rinnakkaisista tarinalinjoista.

Lähilukuesimerkeissä yläluokka vilahtaa vain kerran, *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan yllääkäri Claezin hahmossa. Kuten luvussa 4.3. olen kuvannut, myös yläluokka on kuvattu siinä stereotyyppinä. *Harvoin tarjolla* -sarja tarjoilee samankaltaista yläluokan kuvaa: boheemien porvareiden idylliä uhkaa kaksi hahmoa, alueelle muuttanut erikoislääkäri ja alueelta maata havitteleva varatuomari. Yläluokka on parisuhdesarjoissa ja -elokuissa marginaalissa sekä määrällisestä ja esitystavan ohuuden vuoksi.

Elokuvien ja televisiosarjojen yhdessä muodostama sykli

Kotimainen parisuhdesarja ja -elokuva on yhtäläisesti elokuvan ja television lajityyppi. *Akvaariorakkauden* ja *Vuoroin vieraisissa* -sarjan lähilukuanalyyseja vertaamalla voidaan katsoa, että parisuhdesarjat ja -elokuvat lajityypillisenä syklinä alkoivat kehittyä 1990-luvun lopulla, *Vuoroin vieraisissa* -sarjan valmistumisen aikoihin. Sen nimeämisessä ”ensimmäiseksi lajityypin edustajaksi” on kuitenkin syytä olla varovainen, kahdesta syystä. Ensinnäkin, aiempänä tässä luvussa on todettu, samaan aikaa tehtiin muutamia muitakin kotimaisia sarjoja, joissa oli samantyyppinen teema. Toiseksi, Altman suhtautuu kriittisesti siihen, että yksittäistä elokuvaa käsitellään lajityypin absoluuttisena aloittajana. Yhden elokuvan, tai tässä tapauksessa televisiosarjan, määrittäminen lajityypilliseksi alkupisteeksi olettaa, että kunkin elokuvan (tai televisiosarjan) lajityyppi on selvillä valmistumishetkellä. Altman (2002, 57–58) kuitenkin osoittaa westerniä esimerkkinä käyttäen⁷⁰, että lajityyppielokuvaksi määrittäminen tapahtuu usein retrospektiivisesti, ja elokuvan valmistumisajankohtana esimerkiksi markkinoinnissa sille annetut määreet voivat olla muita. Kuitenkin, jos jonkinlaisen alkupisteen kotimaisille parisuhdesarjoille ja -elokuville haluaa osoittaa, sijoittuu se ainakin *Vuoroin vieraisissa* -sarjan tiimoille. Kuten luvussa 5.1. olen kuvannut, koko 1990-luvulla valmistui suhteellisen vähän varsinaisesti parisuhdeteemaisia kotimaisia elokuvia. On siis mahdollista (!), että parisuhdesarjat ja -elokuvat itse asiassa saivat suurimmat kimmokkeensa juuri television 1990-luvun lopun sarjoista, niin *Vuoroin vieraisissa* -sarjasta kuin esimerkiksi *Sydänten akatemiastakin*. Jo 1960-luvulta lähtien myös televisiosarjat ovat ammentaneet lajityyppiirteistä ja kehittäneet niitä edelleen, sopimaan sarjamuotoiseen esitystapaan. Lisäksi, ko-

⁷⁰ Altmanin mukaan monet lajityyppiteoretikot määrittävät westernin alkupisteeksi vuonna 1903 valmistuneen yhdysvaltalaisen elokuvan *The Great Train Robbery*. Altman huomauttaa, että vaikka em. elokuva on jälkikäteen nähty nimenomaan westernin lajityyppiirteiden valossa, on se valmistumisajankohtanaan edustanut pikemminkin niin sanottua rautatie-elokuvaa.

timaisten elokuvien katsojamäärien kasvu 1990-luvulla loi uuden mahdollisuuden myös kotimaiselle lajityyppi-elokuvulle. (Toiviainen 2002, 196.) Siten kotimaisten elokuvien ja televisiosarjojen lajityyppivuoropuhelulle ja toisiaan ruokkivalle kehitykselle oli jo olemassa hyvät edellytykset *Vuoroin vieraisa* –sarjan valmistumisajankohtana. *Akvaariorakkaus* puolestaan asemoituu tässä tarkastelussa eräänlaisena rajatyypinä nuorisoeelokuvan (kts. Toiviainen 2002, 31–32)⁷¹ ja parisuhde-elokuvan välimaastossa.

Kotimaisen parisuhdesarjan ja -elokuvan lajityyppiluonnetta syklinä tukee se, että variaatioiden voidaan katsoa olleen lopulta melko maltillisia siihen luettavissa 1990-luvun lopun ja 2000-luvun elokuvissa ja sarjoissa: keskeisiä teemoja olivat nuorten aikuisten ja aikuisten parisuhteet, erot, lasten hankkiminen, pettäminen sekä uran ja perheen ristiriidat. Hahmogallerioissa on toisteisuutta: päähenkilöiden ammateissa toistuvat tunnistettavasti keskiluokkaiset asiantuntija- ja taideammattit. Myös ahdistus ja parisuhteiden elämän sekaisin laittava voima yhdistää kotimaisia parisuhdesarjoja ja -elokuvia. Toistoa pidetäänkin yleisesti yhtenä lajityyppi-elokuvien keskeisenä tunnusmerkkinä (Altman 2002, 39–40). Toisto voidaan ymmärtää sekä elokuvasta tai televisiosarjasta toiseen toistuvana rakenteena ja hahmogalleriana, tunnistettavana strukturina, ja toisaalta myös tuottajien strategiana, jossa yleisöä kiinnostaviksi osoittautuneita teemoja, henkilöahmoja, maisemia ja tarinallisia jännitteitä toistetaan yhä laajemman suosion ja taloudellisen voiton saavuttamiseksi. Parisuhdesarjat ja -elokuvat toistavat parisuhteen ylimalaiseen vaikeuteen, parisuhteen ja muiden intressien lähes sovittamattomaan ristiriitaan ja uusien alkuihin kiinnittyvää kuvastoa ja tarinoita.

On myös, kuten Altman (2002, 102–106) toistuvasti huomauttaa, tehtävä ero niiden erilaisten tahojen välillä, jotka lajityyppiä määrittelevät ja käyttävät. Altman katsoo, että selvärajaisten lajityyppien tunnistaminen ja määrittely ovat erityisesti ”kriitikoiden”⁷² suosiossa. Elokuvien tuottajien ja markkinoijien intressejä taas palvelee moninainen lajityyppikäsitteistön käyttäminen ja mahdollisuus puhutella yhdellä elokuvalla – myös markkinointivaiheessa – useita kohderyhmiä. Tutkielman tekijänä asetun myös itse siihen kriitikoiden ryhmään, joka tarkastelee elokuvia ja televisiosarjoja myös retrospektiivisesti, siten kuin ne nykyhetkestä historiaan katsottuina näyttävät. Kuten tutkielman johdantoluvussa on kuvattu, muuttui kotimainen elokuva 1990-luvun lopulta lähtien aikaisempaa tuottajavetoisemmaksi, mikä on myös huomioitava sen lajityyppien syntyprosesseja tutkittaessa. Altmanin hahmotteleman tuotantokoneiston toimintatavan valossa on

⁷¹ Esimerkiksi Toiviainen katsoo *Akvaariorakkauden* valmistuneen tilanteessa, jossa aikaisempi nuorisoelekuva ikäkausien osalta eriytyi siten, että *Akvaariorakkaus* kuuluu parisuhteen kehityskertomuksiin erotuksena varsinaisesta nuorisoeelokuvasta.

⁷² Tulkitseen, että Altman viittaa ”kriitikoilla” paitsi varsinaisiin elokuva-arvostelijoihin, myös laajemmin elokuvaa tutkiviin ja elokuvasta kirjoittaviin tahoihin, joilla ei ole suoraa suhdetta elokuvien tuottamiseen. Altman määrittelee myös itsensä tässä yhteydessä kriitikoiden ryhmään.

luontevaa, ja ei lainkaan yllättävää, että tässä luvussa samaan lajityypilliseen ryhmään luokittelemilleni elokuville ja televisiosarjoille on niiden valmistumisajankohtina annettu markkinoinnissa ja esittelyissä lukuisia erilaisia määreitä, kuten ”draamakomedia”, ”romanttinen komedia”, ”komedia”, draama” ja jopa ”farssi”.

Käsitlemissäni elokuvissa ja televisiosarjoissa draaman ja komedian piirteet vaihtelevat, sekä tuotantojen välillä että yksittäisten elokuvien ja sarjojen sisällä. Parisuhdesarjat ja -elokuvat ovatkin lajityyppinä hybridi, liikkuvat draaman ja komedian välimaastossa, ja lainaavat välillä myös melodraaman piirteitä. 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisen parisuhdeaiheisen tuotannon lajityyppianalyysi näyttäisikin erilaiselta, jos se olisi tehty yksinomaan komedian tai draaman kehikoissa. Kane (2016, 132–133) on esittänyt vampyyrielokuvien- ja sarjojen evoluutiota koskevassa tutkimuksessaan, että on tulkinnanvaraista, määritelläänkö esimerkiksi teinielokuvan tai kauhuelokuvan kehykseen tuotu vampyyritarina vampyyrilajityyppiin vai teini- tai kauhuelokuvaan. Kanen havaintoa voidaan soveltaa myös kotimaisiin parisuhdesarjoihin ja -elokuviin. Niiden lajityypillinen ydin on juuri hybridiluonteessa, jota sitoo yhteen tiettyjen semanttisten ja syntaktisten elementtien toistuminen suhteellisen pienin variaatioin. Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ottavat sekä draaman että komedian käyttöönsä, elävät molemmissa ja sekoittavat niitä. (kts. myös Neale 2000, 23)

Myös lajityyppien nimeämisellä on merkitystä, sekä niiden kehityksen että positioinnin kannalta. Altman (2002, 80–89) nostaa esille adjektiivien ja substantiivien käytön lajiutumisen, kun elokuvia nimetään jonkin tyylin alle kuuluviksi. Altmanin mukaan tämä on yhteydessä – erityisesti tuottajien ollessa kyseessä – markkinatalouden tarpeeseen erotella tuotteita toisistaan. Yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että adjektiiveja ja substantiiveja eri tavoin yhdistelemällä koodataan eri tavoin lajityyppijä, niin kriitikoiden kuin tuottajienkin taholta. Altman käyttää esimerkkinä musiikaalia, jota on pidetty pitkään omana lajityyppinään. Musikaali käsitteenä syntyi prosessissa, jossa musikaali-sana liitettiin alun perin adjektiivinomaisesti erilaisten substantiivien etuliitteeksi, kuten musikaalikomedia ja sotilasmusikaali. Myöhemmin, heteroseksuaalisen romanssin vakiinnuttua musikaalien vakijuoneksi, syntyi musikaalilajityyppi, jonka nimessä adjektiivista oli tullut substantiivi.

Altmanin kuvaama lajityyppien nimievoluutio antaa mahdollisuuden leikitellä hieman tekemälläni nimeämisellä ”parisuhdesarjat ja -elokuvat”. Kuten aikaisemmin totesin, parisuhdesarjojen ja elokuvien alle lukemiani elokuvia ja televisiosarjoja on erilaisissa markkinointiin liittyvissä yhteyksissä kuvattu hyvin vaihtelevalla käsitteistöllä draamasta farssiin. Jos draama ymmärretään

lajityyppinä laajasti, voidaan ne kaikki määritellä jollakin tavalla draamaksi (draamaksi, draamakomediaksi, melodraamaksi). Parisuhdedraama – oli se sitten kriitikon tunnustama käsite, kuten tässä tapauksessa, tai tuottajan mainoslauseeseen viilattu myyntimäärite – voidaan ymmärtää draaman erityisenä alalajina, jossa ”parisuhde” on käsitteenä adjektiivinomainen. Seuraava nimievoluution vaihe on Altmania mukaillen tuloksena ”parisuhde-elokuva”, josta olen ottanut inspiraation tässä identifioimani lajityypin nimeämiseksi. Hämärän ja yksinkertaistan edellä antamassani esimerkissä tarkoituksella hieman sitä Altmanin kuvaamaa monimutkaista prosessihimmeliä, jossa lajiutuminen tapahtuu. Retrospektiivisesti tehty, historiassa tarkasteltu elokuvan ja television virtausten tarkastelu on luonteeltaan toisenlainen teko kuin elokuvan tai televisiosarjan valmistumishetkellä annettu markkinointimääre. Altman kuitenkin toteaa, että tuottajien ja kriitikoiden suhde lajiutumisessa on vuoropuhelua: myös tuottajat ottavat ideoita kriitikoiden tekemistä tyypittelyistä ja käyttävät niitä. (Altman 2002, 80–89; 170–171.) Myös käsillä oleva tutkielmani on osa jatkuvasti käynnissä olevaa lajiutumisosprosessia. Ehkä joku saa tästä idean ja näemme joskus elokuvaa tai televisiosarjaa markkinoitavan erityisenä parisuhdesarjana tai -elokuvana, tai käsite vakiintuu kotimaiseen elokuva- ja televisiohistoriaan kuvaamaan tietyn aikakauden tiettyä tuotannollista virtausta ja määrittää siten retrospektiivisesti joukkoa tuotantoja.

Lajityypiksi identifioimani parisuhdesarjat ja -elokuvat eivät luonnollisesti ole ainoa tapa luokitella tutkimani ajanjakson kotimaista elokuva- ja televisiotuotantoa. 2000-luvun taitteen kotimaisia elokuvia ja televisiosarjoja on erilaisissa yhteyksissä luokiteltu ja kuvattu vaihtelevin tavoin. Elokuvatutkija Harri Kilpi (2007, 232–235) lukee aikuisille suunnatut, nykyaikaa kuvaavat kotimaiset elokuvat yksinkertaisesti ”nykyelokuviksi”, erotuksena kahdesta muusta identifioimastaan ryhmästä, puskarfarsseista ja perintöelokuvista.⁷³ Soikkeli (2018, 331–336) on tunnistanut 2000-luvun alusta joukon kotimaisia elokuvia, kuten *Kuutamolla* sekä *Minä ja Morrison*, joita hän kutsuu ”sinkkuelokuviksi”. Soikkeli niputtaa joukon muitakin 2000-luvun taitteessa valmistuneita kotimaisia elokuvia nykyaikaisiksi parisuhdetta käsitteleviksi elokuviksi. Kuitenkin, kuten jo luvussa 1.1. olen todennut, Soikkelin lajityyppitarkastelu kärsii merkittävästi, koska se on rajattu vain elokuvaan. Vasta saman aikakauden televisiosarjojen ottaminen mukaan samaan tarkasteluun tekee näkyväksi parisuhdeaiheisten tuotantojen lajityyppiluonteen kokonaisuutena. Kuten johdannossa on todettu, Junttila ja Piispa (2013) ovat katsoneet, että identiteetti- ja ihmissuhdekuvaukset erottuvat yhtenä vuosien 2000 – 2009 kotimaisena elokuvallisena virtauksena. Kotimaisia television perhedraamoja tutkinut Iris Ruoho (2010, 218) on todennut vuonna 2010, että perhesarjojen

⁷³ Kilven tarkastelujaksoneen ovat vuodet 1995–2005.

asema näyttäytyi tuolloin edelleen vahvana, mutta niiden rinnalle olivat tulleet kotimainen rikos-sarja sekä moraalinen yksilöitymistä, minuutta ja olemassaolon oikeutusta testaava televisiodraama. Erilaiset määritelmät tekevät näkyväksi sen, että lajityyppiä tai sen syntyä ei voi aina havaita syn-tyhetkessä, vaan se näyttäytyy sellaisena jälkikäteen. Yksi Altmanin (2002, 50–51) keskeisistä lajityyppistä koskevista havainnoista onkin niiden määrittelyn ajoittainen retrospektiivisyys: laji-tyyppiteorian tekeminen ja lajityyppien tunnistaminen voi samalla olla elokuva- ja (televisio) his-torian uudelleenkirjoittamista. Tulkitseen Altmanin suhdetta retrospektiivisyyteen ainakin jossain määrin kriittisenä⁷⁴, mutta toisaalta ajallinen etäisyys tuo myös näkyville sellaisia asioita, joita elokuvan tai televisiosarjan syntyhetkellä ei voidakaan tietää tai tunnistaa. Omassa käsittelyta-vassani lajityyppi on siis myös mahdollisuus luokitella ja tunnistaa elokuvan ja television virtauk-sia ajassa, myös historiana.

Lajityyppiä voi tarkastella myös vertaamalla sitä muihin samalla aikakaudella erottuviin lajityyp-peihin. 2000-luvun kotimaisesta elokuvatuotannosta on erotettavissa myös muita parisuhdeaiheis-ten lajityyppielokuvien ryhmiä. Romanttista komediaa edustavat esimerkiksi *Vieraalla maalla* (2003), *FC Venus* (2005) ja *Saippuaprinssi* (2006). Toinen erottuva ryhmä ovat nuorten ihmis-suhde- ja kasvutarinat, kuten *Young Love* (2001), *Tyttö sinä olet tähti* (2005) ja *Kielletty hedelmä* (2009).

Elokuvien tavoin myös televisiotuotannosta on identifioitavissa muitakin parisuhdekuvauksen vir-tauksia 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla. Yksi ryhmä ovat pitkään jatkuneet ihmissuhdesarjat. *Kotikatua* esitettiin vuodesta 1995 vuoteen 2012. Edelleen jatkuva *Salatut elämät* -saippuasarja alkoi jo vuonna 1999 ja kotimaiseen ympäristöön siirretty formaatti on saavuttanut suuren suosion katsojien parissa. *Salatut elämät* on ollut pioneeri homoseksuaalisuuden myönteisessä esittämi-ssä kotimaisessa televisiossa (Virtanen 2002, 22–24; kts. myös YLEX 2014).⁷⁵ Myös kolme tuotantokautta esitetty, kimppekämpään sijoittuva ja nuorista aikuisista kertova *Käenpesä* lukeu-tuu 2000-luvun pitkäkestoisiin sarjoihin. Lisäksi 2000-luvulla jotkin 1990-luvun kotimaisen tele-vision suuntauksista, kuten maalaiskomediat ja -draamat, jatkuivat. Kotimaisilla parisuhdesarjoilla ja -elokuvilla on määrittelemänäni ryhmänä edellä kuvatuista lajityypeistä erottuva profiili, mikä osaltaan tukee sen asemaa lajityypillisenä syklinä.

⁷⁴ Altmanin katsannossa kriittisyys liittyy ennen kaikkea siihen, että hän katsoo joidenkin lajityyppiteoreetikoiden käsittelevän lajityyppiä ikään kuin jokainen siihen luokiteltava elokuva olisi jo syntyhetkellään kuulunut em. lajityyppiin. Altman myös osoittaa esimerkein, ettei näin ole, vaan ainakin osa lajityyppisiin luettavista elokuvista on syntyhetkellään määritelty toisin. Altman myös vierastaa joidenkin lajityyppiteoreetikoiden pyrkimystä puhtaisiin lajeihin ja puhtasoppisuuteen, jossa lajit ovat tarkasti määritettyjä ja vahvasti ulossulkevia.

⁷⁵ Sofia Thuren kirjoitti YLEX-sivuilla otsikolla *Salatut elämät hahmoista viraalihitti – sarja tukee homoja ympäri maailmaa*. Kirjoituksessa kuvattiin sitä, miten *Salatut elämät* -sarjassa kuvattu nuorten miesten rakkaustarina on toiminut voimaannuttavasti myös ulkomailla seksuaalivähemmistöjen keskuudessa.

Lajityyppejä voidaan tarkastella myös tekijälähtöisesti. Samat ohjaajat, käsikirjoittajat ja näyttelijät ovat olleet mukana useissa suomalaista parisuhdedraamaa edustavissa elokuvissa ja televisiosarjoissa. On luonnollisesti otettava huomioon se, että Suomen kokoisessa maassa samat toimijat ovat lähes väistämättä mukana useissa tuotannoissa – jopa samoilla kokoonpanoilla - koko aktiivisen uransa ajan. Siitä huolimatta on selvää, että parisuhdeteemaisten elokuvien ja televisiosarjojen kohdalla tietyt tekijät korostuvat. Ohjaajista esimerkiksi Aku Louhimies, Aleksis Salmenperä ja Johanna Vuoksenmaa nousevat esille kotimaisiin parisuhdesarjoihin ja -elokuvaan luokittelemisensä tuotannoissa. Näyttelijöistä esimerkiksi Tiina Lymi erottuu tässä lajityypissä.

Tekijälähtöisessä tarkastelussa en oleta, että tekijöiden tarkoituksena olisi itsestään selvästi ollut lajityypin luominen. On kuitenkin mahdollista, että he *ovat tulleet luoneeksi* sen toistamalla samantyyppisiä teemoja, henkilöhahmoja ja tarinarakenteita useissa peräkkäisissä elokuvissa ja televisiosarjoissa. Kuten luvussa 1.1. on kuvattu, muuttui elokuvien tuotantoympäristö aiempaa tuottajavetoisemmaksi 1990-luvulla, ja lisäksi elokuvia alettiin kaupallista voimakkaammin kuin muutamalla aikaisemmalla vuosikymmenellä. On siis todennäköistä, että muutamien esimerkkien osoittama nykyaikaan sijoitetun parisuhdeteeman yleisöä kiinnostavaksi on uusia elokuvia ja televisiosarjoja haluttu tehdä lisää sillä oletuksella, että ne ovat katsojia kiinnostavia ja taloudellisesti tuottoisia.

Altman (2002, 80) mainitsee lajityyppien syklit yhtenä tuotantoyhtiöiden strategioista: yleisöä kiinnostavista teemoista tehdään nopeassa tahdissa uusia tuotantoja. Rahoittajien, tuottajien, ohjaajien, käsikirjoittajien ja näyttelijöiden tuotantovaiheen intressien luotaaminen syvällisesti olisi oman tutkimuksensa aihe, jota olisi mahdollista tutkia esimerkiksi tuotanto- ja rahoituspäätöksiä lähtien käyttämällä. Mittell (2004, 189) on myös huomauttanut, että viime kädessä lajityyppi on sitä, mitä kohtelemme lajityyppinä tietyssä ajassa ja paikassa. Mittellin ajattelu on monilta osin tässä suhteessa yhtäläistä Altmanin prosessimaisen ja dynaamisen lajityyppinäkömyksen kanssa. Lajityyppi ei ole ”as such”, vaan kulttuurinen käytäntö, jossa tekijöinä ovat niin tuottajat, taiteilijat, katsojat, tutkijat kuin kriitikotkin. Voidaankin ajatella, että myös kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat lajityyppisyklinä ovat monien samanaikaisten tekijöiden summa, ilmiö, joka on synty- ja kehitysprosessiltaan sekoitus tietyn tekijäsukupolven intressejä ja kokemuksia, yhteiskunnallisten muutosten reflektointia ja tuottamista populaarikulttuurin keinoin, sekä toisaalta kaupallisviritteistä toistoon ja yleisön suosion seuraamiseen perustuvaa tuotantomallia.

5.2. Parisuhdesarjojen ja -elokuvien kulttuurinen tehtävä

Jäljellä on vielä suurin kysymys: miksi? Miksi kaupungeissa asuvan suomalaisen keskiluokan parisuhdeongelmat kiinnostivat niin elokuvissa kuin televisiossakin 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla? Miksi tuona reilun kymmenen vuoden ajanjaksona vaikeat parisuhteet ja erotematiikka korostuivat? Miksi keskiluokan ongelmat näyttäytyvät lajityypissä keskeisinä? Absoluuttista vastausta en näihin luonnollisesti voi tarjota, mutta yritän kuitenkin avata kysymystä tässä luvussa pohtimalla, millaista kulttuurista tehtävää kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien ylle voisi sovitella. Altmanin (2002, 42–44) mukaan lajityypeillä on aina tehtävänsä yhteisöissä, joko rituaalinen tai kulttuurinen tehtävä. Kulttuurisella tehtävällä tarkoitetaan sitä, miten elokuvien ja televisiosarjojen avulla voidaan käsitellä yhteisöissä meneillään olevia muutosprosesseja ja kipukoh-
tia.

Kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja -elokuviissa on useita elementtejä, joita voi kutsua perusjännitteiksi. Kuten edellä tässä luvussa sekä luvuissa 3, 4 ja 5 on kuvattu, käsitellään kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja -elokuviissa laajalti parisuhteen, perheen ja työuran keskinäistä kamppailua keskiluokkaisten henkilöhahmojen minuuksissa. Vahvojen temaattisten vastakkainasetteluiden käyttämistä pidetään yhtenä lajityyppielokuvia yhdistävänä piirteenä (Altman 2002, 39–40). Muita 1990 -luvun lopun ja 2000 -luvun parisuhdesarjojen ja -elokuvien sisältämiä voimakkaita vastakkainasetteluita ovat parisuhteen ja yksinelämisen välillä tehtävät valinnat sekä nykyisen ja muiden mahdollisten parisuhteiden välillä tehtävät valinnat. Parisuhdesarjat ja -elokuvat myös kyseenalaistavat mallin, jossa yksi elämänmittainen rakkaus parisuhde olisi mahdollista, tai edes tavoiteltavaa. Tässä mielessä se sisältää lajityyppinä myös vastakkainasettelun ”suuren rakkauden” ja ”monien suurten rakkauksien” välillä. Voidaan myös ajatella, että kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat testanneet suomalaista parisuhdetta, määrittelevät uudelleen ja uudelleen, millaiset sen rajat ovat (vrt. Ruoho 2010, 223).

Näissä perusjännitteissä on kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien ydin. Esittämäni miksi-kysymystä voikin lähteä avaamaan kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien kulttuurisesta tehtävästä käsin. Kuten tutkielmani luvuissa 2,3 ja 4 olen kuvannut, lähilukuanalyysin kohteiden aikalaisvastaanotto kytkeytyi erilaisiin ajankohtaisiin tai rohkeiksi koettuihin teemoihin. Parisuhdesarjoja ja -elokuviia voidaan lukea suomalaisen yhteiskunnan tapana käsitellä 1990-luvulta lähtien meneillään ollutta parisuhteen ja perheen myllerrystä spesifisti suomalaiseen yhteiskuntaan sijoitettuna.

Parisuhdesarjojen ja -elokuvien esiinmarssi lajityyppinä 2000-luvun taitteessa voidaan nähdä kotimaisessa televisiossa diskurssin muuntumisena perhesarjoista parisuhdeaiheisiin sarjoihin ja elokuvaan. Siinä missä suku- ja perhetarinoissa ratkottavat ristiriidat liittyvät ydinperheen ja kodin piiriin, parisuhdesarjoissa hahmogalleria on laajempi, pikemminkin se, mitä nykyisin kutsutaan välillä ”itse valituksi perheeksi” (Ruoho 2001, 291). Ulkoiset tekijät, kuten työ, itsensä toteuttamisen mahdollisuudet ja muut mahdolliset kumppanit, uhkaavat parisuhdetta (vrt. Ruoho 1993, 81).⁷⁶

Kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien parisuhteesta tarjoama kuva ei ole pelkästään muuttuva tai monimutkainen, vaan myös paikoin ronskin pilkkaava ja kommentoiva. Parisuhdesarjat ja -elokuvat pilkkaavat parisuhdeahdistusta, vaihtuvia parisuhteita, eroahdistusta ja yrityksiä hoitaa parisuhdetta. Ne kuvaavat karkeimmillaan ihmiset parisuhteen armoilla eläviksi sätkynukeiksi, jotka eivät kykene irtautumaan parisuhteen mukaan jäsenneytystä elämästä. Parisuhde määrittää elämää joko läsnäolollaan tai puuttumisellaan. Paasosen (1999, 45) havainto hääelokuvien kliseisiin kohdistuvasta samanaikaisesta pilkasta ja juhlinnasta toteutuu samankaltaisesti kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja -elokuissa. Ne ottavat pilkan kohteeksi nykyajan kliseet parisuhteeseen panostamisesta, itsensä etsimisestä, eroamisesta ja uudesta onnesta, samalla juhlien niitä nykyajan meille tuomina mahdollisuuksina. Kommentaariluonne on yksi parisuhdesarjojen ja -elokuvien piirteistä. Ne eivät ainoastaan esitä malleja parisuhteesta, perheestä ja rakkaudesta, vaan myös kommentoivat niitä.

Kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja -elokuissa on runsaasti Shumwayn (2003, 163–164) kuvaamien parisuhdetarinoiden piirteitä: parisuhde kuvataan niissä dynaamisena prosessina, johon molempien osapuolten on sitouduttava ja paneuduttava. Tässä mielessä parisuhdesarjat ja -elokuvat eivät ole velkaa ainoastaan *Vuoroin vieraisissa* –sarjalle ja sen aikalaisille, vaan myös jo *Akvaa-riorakkaudelle*, jossa parisuhteen aktiivinen hoitaminen on yksi teemoista. Parisuhdesarjojen ja -elokuvien katsojalle tarjoama parisuhteen kuva on samaan aikaan lohduton ja toisaalta vapauttava, koska parisuhteessa epäonnistuminen kuvataan tavanomaisena ja hyväksyttävänä elämänkaaren osana. Parisuhteessa ei tarvitse onnistua, perinteisiä miehen ja naisen elinikäiseen liittoon johtavia onnellisia loppuja on vain harvoin. Parisuhdesarjojen ja -elokuvien lajityypillinen tehtävä ammentaa juuri tästä kahden toisilleen vastakkaisen kuvan maastosta. Stacey ja Pearcen mukaan (1995, 16) fiktiivisten (perinteisten, kirj. huom.) romanssien nautinnollisuus on niiden tarjoamassa rakkauden kaikkivoipaisuudessa. Siinä missä perinteisemmän rakkauskertomuksen tuottama nautinto

⁷⁶ Ruohon mukaan monissa television perhemelodraamoissa ja realistissa saippuasarjoissa ulkoiset uhat kohdistuvat perheeseen.

perustuu rakkauden kaikkivoipaisuuteen, on kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien nautinnollisuus ja terapeutisuus juuri rakkaudessa epäonnistumisessa ja sen normalisoimisessa. Rakkaus on kaikkivoipaista, mutta pistemäisesti ja epälineaarisesti. Korkeiden erotilastojen, uusioperheiden, sinkkukulttuurin ja parisuhdekurssien Suomessa hyväksyttävälle parisuhteessa epäonnistumiselle oli 2000-luvun alussa tilausta yllin kyllin. Parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat olleet luomassa hyväksyttävän epäonnistumisen normia. Lisäksi se on tarjonnut samastumiskohteita niille, joiden parisuhde ei ole kestänyt moniaita työn, perheen ja itsensä toteuttamisen paineita.⁷⁷

Stacey ja Pearce (1995, 11–13; kts. myös Paasonen 1999, 32–33) ovat todenneet jo 1990-luvulla, että yksi populaarikulttuurin rakkauskertomusten elinvoiman syy on niiden kyvyssä muuttua. Rakkauskertomuksen narratiivi on samaan aikaan kestävä ja uudelleenkirjoitettavissa oleva, ajan vaatimuksiin sopeutuva.⁷⁸ Parisuhdesarjoissa ja -elokuissa suomalaisen parisuhteen narratiivia kirjoitetaan voimakkaasti uudelleen. Yksi niiden merkittävistä piirteistä on myös keskiluokkaisten naisten seksuaalisen aktiivisuuden uudelleen koodaaminen myönteiseksi ja normaaliksi toiminnaksi (vrt. Rossi 2015, 85⁷⁹).

Kane (2016, 130–131) on esittänyt, että uusien syntaksin muotojen luominen määrittää keskeisesti lajityyppievoluutiota. Parisuhdesarjat ja -elokuvat sisältävät parisuhdetarinan tyyppijuonen, jossa ”vaikeuksien kautta ikuiseen liittoon” -juonikuviot on muuttunut ”vaikeuksien kautta uuteen liittoon” -juonikuvioksi. Se ei ole ainoastaan jo studiokauden elokuissa käsiteltyä ”uudelleenaviointumisen komediaa”, jossa ankkurina on miehen ja naisen avioliitto (kts. Cavell 1981). Se on enemmän kuvatessaan varsinkin keskiluokan jatkuvassa etsimisen tilassa, jossa parisuhde on yksi tapa rakentaa mielekästä minuutta. Ne esittävät parisuhteen vaihtamisen ja ”perheen rikkomisen” sallittuna ja jopa myönteisenä itsensä toteuttamisen keinona, toisin kuin jotkut varhaisemmat eroa käsitelleet narratiivit (kts. Jallinoja 2000, 170–172; 177–180)⁸⁰. Parisuhde ei ole menettänyt tässä

⁷⁷ Perhesarjat ja niille tutkimuksessa määritetyt tehtävät suomalaisessa yhteiskunnassa muodostavat mielenkiintoisen vertailukohdan analyysille parisuhdesarjojen ja -elokuvien kulttuuriselle tehtävälle. Ruoho (2001, 163) on todennut, että perhesarjojen historiallisena funktiona on Suomessa ollut tukea kansalaisyhteiskunnan rakentumista ydinperheen esittämisen avulla. Ruohon analyysi kiinnittyy pääosin aikaan, jolloin kotimainen audiovisuaalinen tuotanto oli huomattavasti 1990-lukua ja sen jälkeistä aikaa valtiojohtoisempaa (kts. myös luku 1.1., jossa on kuvattu kotimaisen elokuvan ja television tuotantoympäristön muutoksia 1990-luvulla).

⁷⁸ Paasonen ulkomaisia hääelokuvia käsittelevässä tutkimuksessa romanssin samanaikaista pysyvyyttä ja muutosta tarkastellaan 1990-luvulla valmistuneissa romanttisissa komedioissa, joissa häät tilaisuutena muodostavat tarinan keskiön.

⁷⁹ Rossin mukaan symbolisissa prosesseissa jotkut luokan ja sukupuolen yhdistelmät näyttävät hyvinä ja toiset huonoina. Työväenluokkaisten naisten feminiinisyys on perinteisesti esitetty vulgaarina, liioiteltuna ja keinotekoisena, ja keskiluokkainen feminiinisyys kunniallisena ja kurinalaisena. Rossin mukaan naisten korostunut seksuaalisuus voidaan myös irrottaa aiemmasta työväenluokkaisuuden kontekstista ja uudelleen koodattuna esittää kunniallisena ylemmän keskiluokan naisten hedonismina.

⁸⁰ Jallinojan mukaan 1980-1990 -luvuilla yleistyi television ohjelmatyyppejä, jossa käsiteltiin oikeidenn ihmisten perhe- ja parisuhdeongelmia kohuhakuisella tavalla (keskusteluohjelmat). Jallinoja kutsuu em. ohjelmia katastrofiohjelmiksi ja katsoo niiden kiinnostavan ihmisiä. Parisuhdesarjoissa ja -elokuissa taas katastrofit on normalisoitu, niistä puuttuu kohu.

Jallinoja käyttää Anna Kareninaa esimerkkinä tarinasta, jossa uusi avioliitto ja aikaisemman perheen rikkominen johtaa lopulta rikkomisen tehneen hahmon traagiseen kuolemaan. Wexman (1993, 183–185) on huomauttanut jo 1990-luvun alussa, että Hollywood-elokuvat reagoivat parisuhde- ja seksikäsitysten muutoksiin alkamalla esittää perinteisestä romanssista poikkeavia malleja elokuissa. Tutkielmassani käsitellyt kotimaiset elokuvat ja televisiosarjat eivät ole ensimmäisiä kotimaisen tuotantokentän tapauksia, joissa esimerkiksi eroja on käsitelty. Ryhmänä merkittäviksi ne tekee teeman toistuminen samankaltaisena.

esittämisen tavassa merkitystään, mutta sen muoto ja saavuttamisen tapa on muuttunut. Myös tutkijat ovat todenneet, ettei parisuhteen tavoiteltavuus ole nykyaikana kadonnut, vaan sen vaikean saavutettavuuden vuoksi pikemminkin lisääntynyt (kts. esim. Beck & Beck-Gersheim 1990, 46–47).

Parisuhdesarjojen ja -elokuvien katsojille antama lajityyppillinen mielihyvä kumpuaa terapeuttisuuden ja ivan liitosta: se tarjoaa katsojalleen samaan aikaan sekä kurjuuden horisonttia että vapautusta onnistumisen paineista (vrt. Vice 1995, 117⁸¹). Se käsittelee kärjistyksen ja tiivistämisen keinoin varsinkin nuoremman ikäpolven taakaksi muodostunutta parisuhteiden, rakkauden, perheen ja muiden elämänalueiden yhteensovittamista. Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat olleet tekemässä näkyviksi niitä syitä, jotka tekevät parisuhteesta nykyaikana vaikean. Lisäksi ne esittävät parisuhteen sellaisena, jonka *kuuluukin* olla vaikea. Helppo parisuhde näyttäytyy paikoin jopa epäintellektuellina, yksilöiden tarpeet väärin ohittavana asiainatilana. 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien viesti on, että epäonnistua saa. Tai ehkä jopa pitää, koska se kuuluu asiaan.

Skeggsin (2014, 64) mukaan luokka on aina sekä moraalinen käsite että kulttuurinen ominaisuus. Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat legitimoivat luovan keskiluokan ahdistusta ja taipumusta pyrkiä ensisijaistamaan itsensä toteuttaminen muiden elämänalueiden kustannuksella esittämällä ne normaaleina, keskiluokan elämään olennaisesti kuuluvina asioina. Toisin sanoen, ne oikeuttavat moraalisesti keskiluokan itsensä toteuttamispyrkimyksiä ja rikkinäisyyttä. Tutkimusaineistossa toistuvat kuvastot voidaan vaihtoehtoisesti myös nähdä parodiana keskiluokan etuoikeuksista, kuten valinnanmahdollisuudet, mahdollisuus kokea eksistentiaalista tuskaa tai mahdollisuus valita uran ja parisuhteen välillä (vrt. Rossi 2015, 113). Skeggsin kuvaama keskiluokan moraalinen legitimointi ei automaattisesti ole ristiriidassa parodia-aspektin kanssa. Parodia voi jopa tukea legitimointia, kunhan aloite siihen pysyy parodian kohteella.

Skeggsin (2014, 222–223) mukaan keskiluokan tarve määrittellä eri tavoin työväenluokkaa kielteisesti kuvastaa koettua putoamisen uhkaa. Jos keskiluokka kokisi olevansa turvassa, ei sen tarvitsisi ylläpitää, legitimoida ja ylläpitää erontekoa. Koska luokkaa ei nykyään voi nähdä ja tunnistaa itsestään selvästi, edellyttää se jatkuvaa määrittelyä ja merkitysprosessien tuottamista. Koettu putoamisen uhka esiintyy konkreettisesti muodossa kotimaisessa keskustelussa, akateemisen työttömyyden ja koulutukseen perinteisesti liitettyjen lupausten murroksen näkökulmasta. Kolbe (2014, 252–254) on huomauttanut, että koulutuksen kohdalla tilanne on nykyään kaksijakoinen:

⁸¹ Vice kuvaa rakkauskertomuksen narratiivia ("lopun sarja ongelmia ratkaistavana rakkauden tiellä") lukijaa koukuttavana tarinamuotona. Samankaltaisesti voidaan ajatella, että parisuhdesarjojen ja -elokuvien tarinamuoto, jossa epäonnistuminen on legitimoitu, koukuttaa katsojia toistamalla em. variaatiota rakkaustarinasta.

toisaalta akateemisen työttömyyden kasvu ja perhetaustan näkyminen kouluttautumisessa ovat toisiasioita, toisaalta usko koulutukseen elää vielä suomalaisessa yhteiskunnassa. Pelkkä koulutus ei kuitenkaan enää riitä hyvään työllistymiseen ja asemaan, vaan yksilöiden ominaisuuksilla ja taustalla on enemmän merkitystä. Lisäksi, suomalaisen yhteiskunnan piirre on edelleen erojen suhteellinen vähäisyys verrattuna jopa Ruotsiin; toisaalta tuloerojen kasvu, uusi teknologia ja monikulttuurisuus haastavat perinteistä koulutususkosta yhteiskuntaa. Tutkimuksen perusteella suomalainen ylempi professioluokka on tulojensa perusteella muuttunut entistä etuoikeutetummaksi, kun taas yrittäjiä lukuun ottamatta muiden luokka-asemien erot pysyneet ennallaan. Köyhyys on aikaisempaa enemmän jakaantunut eri ammattiperustaisiin luokkiin: myös valkokaulustöitä tekevillä on köyhyyttä. Miehillä rikkaus keskittyy ylempiin professioammatteihin alempien professioammattien kustannuksella. (Erola 2010c, 94–97) Kotimaisiksi parisuhdesarjoiksi ja -elokuviksi identifioimani tarinat kuvaavat paljolti muita keskiluokkaisia ammatteja kuin varsinaisia ylempiä professioammattia. Voidaan ajatella, että alempien professioammattien vahvistuminen lisää "tavallisen keskiluokan" putoamisen pelkoa. Harvahkot lajityyppiin sisältyvät yläluokan ja ylempien professioammattien kuvat⁸² eivät ole mairittelevia, vaan uhkaavia, moraalittomia tai naurettavia. Uhan esittäminen naurettavana tai moraalittomana heikentää esittämisen kohteen symbolista valtaa, mikä osaltaan kuvastaa parisuhdesarjojen ja -elokuvien tehtävää keskiluokan pelkojen käsittelemisessä.

Koetun putoamisen uhan kannalta keskeistä ei lopulta ole se, miten asiat ovat tänään ja miten ne olivat 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla, kun parisuhdesarja ja -elokuva lajityyppinä syntyi. Tärkeämpää on se, millaisia uhkia julkinen keskustelu akateemisesta työttömyydestä, työmarkkinoiden turbulenssista ja vaikkapa henkilökohtaisten ominaisuuksien korostumisesta työelämässä etenemisessä ovat maallaneet keskiluokkaan itsensä lukevien eteen. Väitän, että putoamisen uhka on ollut olemassa 1990-luvun alusta lähtien eräänlaisena imaginäärisenä vireenä suomalaisen keskiluokan mielenmaisemassa. Keskiluokalla on ollut jo pitkään jotakin, jota puolustaa, vaikkapa sitten pohjimmiltaan myönteisin itsemäärittelyin elokuvissa ja televisiosarjoissa. Parisuhdesarjat ja -elokuvat toteuttavat keskiluokan myönteistä itsemäärittelyä ikään kuin käänteisesti, antaa luvan olla repaleinen, ahdistunut ja itsekeskeinen, legitimoivat sen. Kotimaisia parisuhdesarjoja ja -elokuvia voidaankin lukea keskiluokan kulttuurisena käytäntönä, itselleen tuottamana fiktion muotona, joka on mahdollistanut myönteiset itsemäärittelyt parisuhdemaailman ja työmarkkinoiden murroksessa. Lajityyppiin on sisäänrakennettu keskiluokkainen ideaalikatsoja, joka voi katsoa elo-

⁸² Esimerkiksi *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan yllilääkäri Claes, *Harvoin tarjolla* -sarjan erikoislääkäri ja varatuomari.

kuvissa ja sarjoissa itseään ja määritellä itsensä myönteisesti. Tässä suhteessa kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat eroavat esimerkiksi joistakin kotimaisista perhesarjoista, jotka on nähty työväenluokalle suunnattuina kuvina keskiluokkaisesta ideaaliperheestä (vrt. Ruoho 1993, 78).

Kuten todettua, Skeggsin näkemys keskiluokan tavasta valtaistaa itseään tuottamalla kielteisiä kuvia työväenluokasta on paikoin inhorealistinen. Keskiluokka nähdään toimijana, joka aktiivisesti tuottaa ja patologisoi työväenluokkaa kielteisesti, oikeuttaakseen omaa asemaansa (Skeggs 2014, 222–223). Kotimaisia parisuhdesarjoja ja -elokuvia ei ole välttämätöntä nähdä aivan näin rajussa valossa, esimerkiksi siksi, ettei sen tuottama kuva työväenluokasta ole yksinomaan negatiivinen. Toiseksi, uuden kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien kommentaariluonne kohdistuu esimerkkitapausten valossa ennen kaikkea keskiluokan kokemiin vaikeuksiin parisuhteessa. Mutta: onko pilkka pilkkaa vai osa legitimaatiota, osa niitä tekniikoita, joilla keskiluokkaisten parisuhteiden kuva viime kädessä oikeutetaan? Entä työväenluokkaisen miehen parisuhdekriisiä ja työelämästä tipahtamista käsittelevä elokuva *Valkoinen kaupunki*? Se voidaan lukea yhteiskuntakriittisenä, työväenluokkaista miestä myötätuntoisesti esittävänä. Toisaalta voidaan ajatella, että se on keskiluokan putoamisdystopia, jossa putoaminen parisuhteen ja työpaikan turvasta on ulkoistettu työväenluokalle, etäännytetty edes vähän. *Sitoutumisen alkeet* -sarja kuuluu *Valkoisen kaupungin* ohella niihin harvoihin parisuhdesarjojen ja -elokuvien edustajiin, jossa yksi päähenkilöistä on työväenluokkainen, autokorjaamossa työskentelevä Mirka. Sarjan loppujaksossa toinen päähenkilöistä, keskiluokkaiseksi koodattu puheterapeutti Reko, etsii ahdistustaan paenneen Mirkan ja ottaa tämän halaukseen. Aloite palautetaan symbolisesti keskiluokalle, ja Reko esitetään Mirkan pelastajana.

Elokuvatutkija Tommi Römpötti (2016, 57; 61) katsoo, että niin kutsut genreristeykset (ts. lajityyppiristeykset) mahdollistavat audiovisioiden vaihtoehtoiset luennat. Kuten aiempiana tässä tutkielmassa olen todennut, kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat lajityyppisyklinä hybridi, jotka hyödyntävät sekä draaman että komedian piirteitä. Römpötti pitää huumoria keinona, jolla katsojalle annetaan mahdollisuus vaihtoehtoihin tulkintoihin. Kuten edelleen olen aiempiana kuvannut, on erityisesti työväenluokasta parisuhdesarjoissa ja -elokuviissa annettu kuva luettavissa vaihtoehtoisilla tavoilla. Myös keskiluokassa kuvattua ahdistusta ja henkistä repaleisuutta voidaan lukea sekä keskiluokan tapana legitimoida itsenään tai vaihtoehtoisesti keskiluokkaan kohdistuvana pilkkana. Kotimaisten parisuhdesarjojen ja -elokuvien keskiluokkainen katse on vahva, mutta lajityypin hybridiluonteen vuoksi ei aukoton.

6. LOPUKSI: JOHTOPÄÄTÖKSET, JATKOTUTKIMUKSEN MAHDOLLISUUKSIA JA KRIITTINEN KATSAUS

6.1. Johtopäätökset

Tutkielmassani on käsitelty laajaa joukkoa erilaisia parisuhteen ja luokan kuvauksen kysymyksiä 1990- ja 2000-lukujen kotimaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa. Koko tutkielman keskeisin tulos on se, että 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla Suomessa syntyi uusi elokuvan ja television parisuhdeteemainen lajityyppisykli, kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat. Sykliin on tässä tutkielmassa identifioitu kuuluvaksi yksitoista sarjaa ja kymmenen elokuvaa vuosilta 1997–2010. Määrää voidaan pitää suomalaisessa tuotantokentässä merkittävänä.

Sykliin kuuluville elokuville ja televisiosarjoille yhteisiä semanttisia tekijöitä ovat tiettyjen ammattien – kuten uusien suunnitteluammattien, luovien ammattien ja yrittäjyyden – toistuminen hahmogallerioissa sekä keskiluokan kotien suhteellisen yhtenäisen kuvaamistapa vauraina ja modernisti sisustettuina kaupunkikoteina. Tapahtumat sijoittuvat kaupunkiympäristöihin, useimmiten Helsinkiin. Toistuvia syntaksin muotoja ovat eroon ja eron harkitsemiseen liittyvät tapahtumakulut, lasten hankkimiseen tai lasten hankkimisen pohdintaan liittyvät tapahtumakulut sekä työn ja parisuhteen aiheuttamat ristiriidat henkilöiden minuuksissa ja parisuhteissa.

Luvuissa 3, 4 ja 5 esitettyjen analyysien perusteella 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimainen parisuhdesarja ja -elokuva voidaan perustella lajityypillisenä syklinä seuraavilla näkökohdilla:

- Elokuvissa ja televisiosarjoissa hyödynnetään samaa parisuhdeaiheista kuvastoa, teemoja ja käsittelytapoja useamman vuoden ajan 1990-luvun lopulta alkaen läpi 2000-luvun. Kuvasto ja aiheiden käsittely eroavat aikaisemmista kotimaisen tuotannon painotuksista.
- Elokuvat ja televisiosarjat muodostavat yhdessä lajityypillisen syklin. Molemmat näyttäytyvät vahvoina eikä kummallakaan ole itsestään selvää dominanssiasemaa. Kehitys on tyyppillistä nykyajan lajityyppievoluutiolle.
- Useissa tuotannoissa on mukana samoja ohjaajia, käsikirjoittajia ja näyttelijöitä. Jatkumo on nähtävissä 1990-luvun lopulta läpi 2000-luvun.

- Lajityypin sekä myös yksittäisten elokuvien ja televisiosarjojen sisällä on liukumaa draaman ja komedian välillä. Yhdistävänä tekijänä on parisuhteeseen liittyvien vastakkainasetteluiden käsittely. Lajityyppi on draaman ja komedian hybridi.
- 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla valmistuneiden, tässä tutkielmassa parisuhdesarjoihin ja -elokuviin laskettavien elokuvien ja televisiosarjojen kokonaismäärä on Suomen mittakaavassa merkittävä.⁸³

Koko tutkielmassani käsittelemäni aineisto osoittaa, että kotimaiset 1990-luvun lopun ja 2000-luvun parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat lajityyppinä nimenomaan keskiluokan elämän tarinallistamista ja uudelleen koodaamista. Työväenluokan ja yläluokan kuvat ovat stereotyyppisiä ja määrältään vähäisempiä. Keskiluokka esitetään parisuhdesarjoissa ja -elokuviissa keskipisteenä, monimuotoisena ja muutoksen kohteena. Itsensä etsimiseen ja oman minuuden kannalta oikeanlaisen parisuhteen löytämiseen kytkeytyvä eksistentiaalinen ahdistus esitetään nimenomaan keskiluokan piirteinä. Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat ilmeinen kuvitus Skeggsin kuvaamalle keskiluokkaiselle yksilöllisyyskäsitteelle ja työväenluokan kapeammalle representatiiviselle liikuma-alalle (kts. luku 1.3.). Parisuhdesarjat ja -elokuvat voidaan nähdä keskiluokan myönteisinä itsemäärittelyinä, joiden keskeinen tehtävä on ollut legitimoida eroja, vaihtuvia parisuhteita sekä eksistentiaalista ahdistusta muuttuvassa parisuhteiden ja työmarkkinoiden maailmassa.

Tutkimissani lähiluvun kohteissa parisuhteen ja luokan viitekehityksessä tunnistetut representatiiviset perusjännitteet vaihtelevat. *Akvaariorakkaudessa* on keskeistä tasapainoilu seksin ja luokan välillä Saaran ja Jonin suhteen ongelmien selittäjänä. Seksitulkinta oli vallalla elokuvan aikalaisvastaanotossa, mutta luokkaa näkökulmana käyttänyt analyysini tuotti lukuisia esimerkkejä siitä, että Saara ja Joni on esitetty ensisijaisesti eriluokkaisina, ja siksi toisilleen haastavina kumppaneina. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa rajankäynti kulkee uutuusarvoisten teemojen (keinohedelmöitys, samaa sukupuolta olevien suhteet) ja pohjimmiltaan konservatiivisten juoniratkaisujen (kunniallinen keskiluokkainen romanssi, vapaaehtoisen lapsettomuuden esittäminen kielteisesti) välillä.

Vuoroin vieraisissa -sarjassa ei ole yhtä selkeästi tunnistettavaa representatiivista merkityskamppailua. Yhtenä sellaisena voi kuitenkin pitää keskiluokan kunniallisuuden vanhoja ja uusia esittämistä.

⁸³ Olen määritellyt 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisiin parisuhdesarjoihin ja -elokuviin kuuluviksi 10 elokuvaa ja 11 televisiosarjaa, vuosilta 1997-2010. Altmania mukailen haluan välttää liian tarkkarajaisia ja ehdottoman ulossulkevia lajityypimääreitä. Siten tässä luvussa tehty ”mukaan laskeminen” on suuntaa antava, ja tiedostan, että toinen tutkija voisi tehdä, yhtä perustellusti, toisen jaottelun.

tapoja. Sarjan analyysissä tulee esille, että perinteisen keskiluokkaisen kunniallisuuden myönteisen esittämisen sijasta keskiluokkaisuus koodataan uudelleen vaihtelunhaluiseksi, ihmissuhteissaan rikkinäiseksi ja naiset seksuaalisesti aktiivisiksi siten, että nämä piirteet voidaan lukea pohjimmiltaan myönteisinä kuvauksina keskiluokasta. Perinteinen kunniallisuus taas esitetään valheellisena, lähinnä Ilkan ja Sirpan parisuhteen avulla. Ilkka ja Sirpa rakentavat aktiivisesti itsensä kuvaa hyveellisenä ja oikein perhettä rakentavana pariskuntana, samalla kun Ilkka vaimonsa tietämättä lähentelee perheen lastenhoitajaa.

Tutkielmassa tehdyt lähilukuanalyysit antavat suhteellisen yksityiskohtaisen kuvan parisuhteen ja luokan kuvauksesta ja kytköksistä kotimaisessa 1990- ja 2000 -lukujen elokuva- ja televisiotuotannossa. Lajityyppianalyysiä ja lähilukuanalyysistä yhdistävä keskeinen havainto on se, että *Akvaariorakkaus* ei vielä kuulu 1990-luvun lopulta alkaen yleistyneisiin parisuhdesarjoihin ja -elokuviin, vaan edustaa niitä edeltävää aikaa nuorten aikuisten kasvukertomuksena. *Akvaariorakkauden* esittämä kuva parisuhteista ja luokista on myös jossain määrin perinteisempi kuin myöhempien tuotantojen. Sen tarina toistaa jo kotimaisesta studiokauden elokuvasta tuttua asetelmaa, jossa keskiluokkaisen miehen tehtävänä on mentoroida työväenluokkainen nainen osaksi keskiluokkaa.

Kaikki lähiluvun kohteet esittävät eriluokkaiset suhteet jollakin tavalla ongelmallisina. *Akvaariorakkaudessa* Saaran ja Jonin suhteen ongelmat palautuvat erilaisiin taustoihin ja sosiaaliseen pääomaan. Elokuva esittää ratkaisuna Saaran alkavan luokkasiirtymän kohti Jonin edustamaa keskiluokkaisuutta. *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa keskiluokkaiset henkilöhahmot – Elina ja Antti – etsivät jännitystä ja seksiä suhteista eriluokkaisten henkilöiden kanssa, mutta sarjan loppuratkaisuissa henkilöt palautetaan omiin luokkiinsa. Sarjan lopussa keskeisistä henkilöhahmoista yksin jäävät juuri työväenluokkaiset (Harri) tai vaikeasti luokkiin sijoitettavat hahmot (Irja). *Lapsia ja aikuisia* -elokuvassa eriluokkaiset hahmot esitetään parisuhteissa toisistaan erillisinä ja tarina rakentuu keskiluokkaisten parisuhteiden ongelmien ratkomiselle. Loppuratkaisun lesboromanssi on ilmiasultaan kunniallinen, keskiluokkainen romanssi, joka on muunnettu nykyaikaan sopivaksi kahden naisen rakkaustarinana.

Eriluokkaisuuden esittäminen elokuvissa ja televisiosarjoissa 1990- ja 2000 -luvulla parisuhdetta haastavana tai peräti estävänä tekijänä on ilmeisessä ristiriidassa sen kanssa, että tutkimusteoreettisessa ja julkisessa keskustelussakin luokkien on nähty kuolleen. Kuten johdantoluvussa on kuvattu, on puhe luokkien kuolemasta empiirisen tutkimuksen valossa ollut liioiteltua. Tutkimani lähilukuesimerkit ja koko vuosien 1997–2010 kotimainen parisuhdeaiheinen elokuva- ja televisiotuotanto laajemminkin todistavat, että luokkien representaatiot voivat tuolloin hyvin, hyödynsivät

vanhoja kuvastoja ja koodasivat niitä tehokkaasti uudelleen nykyaikaan sopiviksi.

Jokainen tutkielmassani käsitellystä kolmesta lähiluvun kohteesta toimii esimerkkinä rakkaus- ja parisuhdetarinoiden kyvystä uusiutua, mukautua ajan vaatimuksiin, ja toisaalta keskustella laajemmin rakkauselokuvan eri muotojen ja konventioiden kanssa. Tutkimukseni perusteella uusiutuminen ei kuitenkaan ole niin yksiselitteistä kuin lehtikirjoitusten ja kritiikkien avulla tulkitun aikalaisvastaanoton perusteella voisi päätellä. Lähilukuanalyysiin valittuja elokuvia ja sarjaa yhdistää kaksi tekijää. Ensiksikin, jokaista niistä pidettiin aikalaisvastaanoton valossa valmistumisajankohdanaan uutuusarvoisena ja rohkeana. *Akvaariorakkaus* esitti seksiä, *Vuoroin vieraisissa* aikuisten suorasukuista parisuhdekipuilua ja *Lapsia ja aikuisia* lesbosuhteen. Toiseksi, lähiluvun perusteella niiden sisältämät tarinat eivät ole yksinomaan moderneja ja repäiseviä, vaan myös täynnä vanhoja asetelmia, stereotyyppisiä luokkakuvastoja ja perinteisiä juonikuvioita. Luokan valitseminen lähiluvun analyysivälineeksi tuo esille edellä mainitut piirteet. *Akvaariorakkaus* toistaa tarinaa, jossa vanhempi ja asemansa vakiinnuttanut mies ohjaa nuorta, taustaltaan vaatimattomampaa naista keskiluokkaisuuden piiriin. *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa rinnakkaiset juonet pitävät sisällään useampia perinteisin kuvastoin rakennettuja tarinankäänteitä. Elinan ja Harrin suhde on variaatio tarinasta, jossa yläluokkainen hahmo käyttää alaluokkaisen kumppanin kanssa aloitettua suhdetta välineenä vapautumiseen. Irjan ja Antin suhteessa ovat läsnä sekä tarina, jossa miehellä jännittävä prostituoitu rakastajattarena, että tarina, jossa yläluokkainen mies turmelee alempiluokkaisen naisen. *Lapsia ja aikuisia* -elokuva esittää keskiluokkaisen kunniallisen romanssin lesbosuhteeseen siirretynä. Lisäksi, elokuva esittää haluttomuuden hankkia lapsia kylmänä asenteena, josta rangaistaan yksinäisyydellä.

Kunniallisen ja kunniantoman työväenluokan kuvastot kulkevat mukana kaikissa lähilukuesimerkeissäni. Työväenluokka esitetään pääsääntöisesti vanhoihin kuvastoihin tukeutuen, joko perhekeskeisenä ja työväenkonservatiisena, tai vaihtoehtoisesti rikollisuuteen, väkivaltaisuuteen ja päihteisiin taipuvaisena. Naiskuviissa on viitteitä prostituoidun hahmoihin (*Akvaariorakkaus* ja *Vuoroin vieraisissa*). *Lapsia ja aikuisia* esittää työväenluokkaisen perheenäidin Anna Heiskasen hapsottavahiuksisena, lisääntymiseen ja lastenhoitoon keskittyneenä sekä fyysisesti epäkiinnostavana. Myös lajityyppianalyysin laajemmassa aineistossa tulee esille samantyyppisiä työväenluokan kuvauksia.

Sekä *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa että *Lapsissa ja aikuisissa* keskiluokka vierailee työväenluokan maailmassa, mutta palaa lopulta omaan keskiluokkaiseen piiriinsä. *Vuoroin vieraisissa* -sarjassa ”vierailut” liittyvät jännityksen etsimiseen työväenluokkaisista seksikumppaneista, kuten Elina tekee Harrin kanssa ja Antti Irjan kanssa. *Lapsissa ja aikuisissa* Antero näkee lapsiperheen elämää

läheltä kyläillessään Heiskasen luona ja vakuuttuu ainakin hetkellisesti siitä, ettei lapsiperheen elämä ole häntä varten. Näissä esitystavoissa työväenluokkaisuus eksotisoidaan, esitetään samalla kiinnostavana ja vältettävänä. Samat esitystavat toistuvat myös laajemman aineiston lajityyppianalyysissä. Työväenluokan tehtäväksi jää monissa esimerkeissä myös olla järkevä, arjesta kiintopiiteensä saava taustaryhmä, joka tuo vakautta itseään etsivien keskiluokkaisten hahmojen maailmaan.

Kaikkiaan 1990- ja 2000 -lukujen kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat lajityyppillisenä syklinä mielenkiintoinen sekoitus uusia parisuhteen teemoja ja vanhoja luokan esittämisen kuvastoja nykyaikaan sovitettuina. Ne mahdollistavat myös keskenään vaihtoehtoisia lukutapoja: luokkien melko perinteiset kuvaukset voidaan lukea joko sellaisenaan tai vaihtoehtoisesti reflektioina siitä, millaisina näemme luokat ja niiden merkityksen parisuhteille. Lajityyppikehityksen kannalta tarkasteltuna parisuhdesarjat ja -elokuvat tekevät ryhmänä näkyväksi sitä, miten 1990-luvun lopulta alkanut sykli kehittyi 2000-luvulla. Parisuhdeteemaan kytkettiin ajankohtaisia elementtejä, kuten samaa sukupuolta olevien suhteet ja naishahmot monipuolistuivat, ainakin jonkin verran.

6.2. Tarkentaminen ja kiinnostavat tekijät

Tutkimusaineistoni laajuus tarkoittaa väistämättä sitä, että osaa aineistosta käsitellään suhteellisen yleisellä tasolla. Siksi sekä tutkielmassani esitetyt tutkimustulokset että fokuksen reunoille jäävät alueet herättävät muutamia jatkokysymyksiä. Mitä esimerkiksi paljastuisi määrällisesti laajemmassa 2000-luvun elokuvien ja televisiosarjojen lähilukuanalyysissä? Millainen on romanttisen komedian parisuhde- ja luokkakuva samalla ajanjaksolla? Tässä tutkielmassa tehdyn tarkastelun tuloksena voidaan riittävin perustein erottaa kotimaisen parisuhdesarjan ja -elokuvan lajityyppilliseen ytimeen kuuluva elokuvien ja televisiosarjojen joukko, mutta tapahtuiko jo 2000-luvun aikana esimerkiksi kehittymistä lajityypin sisällä? Millainen tilanne oli aivan 2010-luvun kynnyksellä, yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna? Näihin kysymyksiin olisi mahdollista saada vastauksia analysoimalla yksityiskohtaisemmin laajempaa joukkoa lajityyppiin identifioituista sarjoista ja elokuvista. Yksi mahdollisuus olisi myös tarkastella lähemmin sitä, miten lajityyppiin identifioidut tuotannot jakautuvat keskeisten juonijännitteiden mukaisesti (esimerkiksi: lapsiteemaiset tuotannot, sinkkuteemaiset tuotannot, erotiikkaemaiset tuotannot, naisten kasvutarinat).

Toinen identifioimani jatkotutkimuksen mahdollisuus liittyy tekijöiden ja tuotantoyhtiöiden rooliin suomalaisen parisuhdedraaman lajiutumisosiossa. Ohjaajien, käsikirjoittajien, näyttelijöiden, tuottajien ja rahoittajien tuotantovaiheen intressien luotaaminen olisi oman tutkimuksensa aihe, jota olisi mahdollista tutkia esimerkiksi tuotantopäätöksiä lähtien käyttäen. Kuten luvussa

5.2. on todettu, kotimaisiksi parisuhdesarjoiksi ja -elokuviksi identifioitujen elokuvien ja televisiosarjojen tekijöistä löytyy joukko useissa tuotannoissa mukana olleita ohjaajia, käsikirjoittajia ja näyttelijöitä. Esimerkiksi ohjaaja Aku Louhimiehen töissä parisuhdesarjat ja -tarinat näyttäytyvät yhtenä erottavana linjana. Myös Anna-Leena Härkösen rooli kotimaisen kulttuurin monitoimijana ja parisuhdetarinoiden tekijänä herättää kiinnostusta. Härkönen on tuotannossaan kirjailijana ja käsikirjoittajana käynyt sekä lävitse 20-vuotiaiden rakastumisen ja seksuaalisuuden kriisin (*Akvaariorakkaus*), 30-vuotiaiden parisuhdekriisin (*Vuoroin vieraisissa* ja *Onnen varjot*) että 40-vuotiaiden haluttomuuskriisin (*Ei kiitos*)⁸⁴. Härkönen on vierailut parisuhdeaiheisissa tuotannoissa, kuten *Kuutamolla* -elokuvassa ja *Harvoin tarjolla* -sarjassa, myös näyttelijänä. Oliko 1990- ja 2000-lukujen Suomessa temaattisia autoreja, suomalaisen parisuhteen tarinallistamisen avaintekijöitä (vrt. Wexman 1993, 16–17)?

6.3. Kriittisiä kuvakulmia

Pohdin tässä luvussa muutamista näkökulmista tutkimukseni luotettavuutta. Tutkimusaineiston, tutkimusprosessin ja tunnistamaani lajityyppiä koskevien johtopäätösten kokonaisuutta katsoesani tiedostan erään haasteen, jota Altman käsittelee kriittisessä lajityyppiteoriassaan. Haaste koskee lajityypin tunnistamista ja todentamista, ja yksittäisten elokuvien ja televisiosarjojen rajaamista siihen kuuluviksi tai kuulumattomiksi. Altman (2002, 271–272) tiivistää ongelman ”inklusiivisen luettelon ja eksklusiivisen kaanonin vastakkaisuudeksi”. Inklusiivisellä luettelolla tarkoitetaan lähestymistapaa, jolla pyritään luetteloimalla rajaamaan tiettyyn lajityyppiin kuuluvat elokuvat, ja tiettyjen piirteiden avulla myös osoittamaan lajityyppiin kuulumattomat elokuvat. Eksklusiivisellä kaanonilla tarkoitetaan vähemmän tarkkarajaista lähestymistapaa, jossa lajityypit ymmärretään prosesseina, ja usein myös yksittäisten piirteiden (semantiikka) ja rakenteen (syntaksi) muodostamina kokonaisuuksina.

Kuinka luotettavana siis voidaan pitää sellaista tapaa tunnistaa lajityyppi, jota tässä tutkielmassa on käytetty? Kuten muistetaan, *Akvaariorakkauden* alkuperäisessä lähilukuanalyysissä ei ollut kyse lajityypeistä, vaan parisuhteen, rakkauden ja luokan kuvastosta. Myöhemmin tehdyt *Vuoroin vieraisissa* -sarjan ja *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan analyysit herättivät minussa ensimmäisen ajatuksen lajityypin mahdollisuudesta. Niistä ei voi vielä luotettavasti tai itse asiassa lainkaan johtaa lajityypin olemassaoloa. Siksi parisuhdeteemaisten 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisten

⁸⁴ Härkösen romaaniin perustuva elokuva *Ei kiitos* valmistui vuonna 2006.

tuotantojen tarkastelu kokonaisuutena on ollut välttämätöntä. Em. aikakautta koskevat aineistorajaukseni ovat pro gradu -työn ohjelajisuuden ja tarkoituksen huomioiden melko vähäisiä, joskin televisiosarjojen osalta kanavien rajaaminen neljään (Yle TV1, Yle TV2, MTV3 ja Nelonen) on saattanut jättää joitakin tuotantoja pois tarkastelusta. Kuten luvussa 1.4. olen todennut, kattavien tietojen hankkiminen Suomessa 1990- ja 2000 -luvuilla tuotetuista televisiosarjoista osoittautui jossain määrin haastavaksi, mutta arvioin eri lähteitä yhdistelemällä (kts. kuvaus luvussa 1.4.) saadun kokonaiskuvan suhteellisen hyväksi.

Luvussa 5 tehty analyysi on sisällöllisesti huomattavasti yleisluontoisempi kuin edellisten lukujen lähilukuanalyysit. Lajityyppianalyysin riskinä onkin, että se näyttäytyy ensisijaisesti elokuvien ja televisiosarjojen listana. Siksi olen listannut taulukoihin myös ne keskeiset juonen jännitteet, jotka liittävät ne tarinoina identifioimaani lajityyppiin. Sisältöanalyysi rajoittuu keskeisten semanttisten ja syntaktisten piirteiden kuvaamiseen.

On mahdollista, että laajempi lähilukuanalyysi toisi esille luvussa 5 käsitellyistä elokuvista ja sarjoista myös sellaisia piirteitä, joita tässä tutkielmassa ei ole identifioitu. Olen kuitenkin pyrkinyt mahdollisimman huolelliseen ja täsmälliseen tarkasteluun keskeisten semanttisten ja syntaktisten piirteiden tunnistamisessa ja kuvaamisessa koko aineiston osalta, ja lisäksi pyrkinyt tunnistamaan ne saman aikakauden tuotannolliset suuntaukset, jotka ovat olleet rinnakkaisia kotimaisille parisuhdesarjoille ja -elokuville.

Parisuhdesarjojen ja -elokuvien sykliluonnetta vahvistaa lajityypin määrällisessä tarkastelussa esille tullut intensiivisyys, vahva esiinmarssi 1990- ja 2000 -lukujen taitteessa ja piirteiden kesto läpi 2000-luvun. Parisuhdesarjat ja -elokuvat näyttävät virtauksena, joka läikehtii selkeänä, mutta myös temaattisesti inklusiivisena. Tämän tutkielman listoja ei pidäkään ymmärtää ainoana mahdollisina totuuksina siitä, mitkä elokuvat ja televisiosarjat kuuluvat tai eivät kuulu 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimaisiin parisuhdesarjoihin ja -elokuviin. Pikemminkin ne ovat yksi jäsenys, joka tuo näkyväksi sen, millaista kotimainen parisuhdetta käsittelevä elokuva- ja televisiotuotanto on ollut 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla, ja millainen on ollut sen kova draamallinen ydin.

Kokonaisuutena 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kotimainen parisuhdesarja ja -elokuva lajityyppillisine syntyprosesseineen ovat mielenkiintoinen jakso kotimaisen elokuva- ja televisiotuotannon historiassa. Elokuvan ja television nykyinen kiinteä suhde lajityyppien kehittämisessä tulee näkyväksi. Parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat myös osoitus siitä, ettei kotimainen elokuva- ja televisiotuotanto ole lajityyppikehityksessään yksinomaan nojannut studiokaudella esiintyneisiin lajeihin, vaan synnyttänyt myös jotakin uutta, ajassa olevaa ja nostalgista enintään viitteellisesti

amentavaa. Temaattisena, reilun kymmenen vuoden ajalle sijoittuvana joukkona ne ovat riittävän suuri ollakseen merkityksellinen episodi suomalaisessa elokuvan ja television historiassa.

Tutkielmaa tehdessäni olen aika ajoin pohtinut myös oman positioni vaikutusta siihen, millaisena tutkimuskohteeni minulle avautuvat. Olen monilla määreillä ylempää keskiluokkaa: korkeakoulutettu, asunut pitkään omistusasuntovaltaisella alueella Helsingissä, ainoa lapseni käy kielipainotteista koulua ja soittaa viulua kansanmusiikkiorkesterissa, kerään kotimaista nykytaidetta ja lemmikkini on ruskea kääpiöpuudeli. Olen valinnut asuvani Itä-Helsingissä, ja olen voinut valita asuinpaikkani. Olen valinnut, ettei minulla ole autoa. Vitsailen säännöllisesti omasta elämäntyylistäni. Monilta osin elän sellaista keskiluokan elämää, jona koulutetun keskiluokan elämä tutkimuskohteissani esitetään. Toiminnallisen ja tuottavan representaatiokäsityksen valossa elämäntyyliimme ei ole se, mitä kotimaisissa parisuhdesarjoissa ja -elokuvissa kuvataan, vaan se, mikä on kehittynyt niiden vaikutuspiirissä. Itä-Helsingissä asuminen on siitä mielenkiintoinen esimerkki. Itä-Helsingillä on historiallisessa katsannossa ollut arveluttava ongelmalähiön maine, huolimatta useista merenranta-alueista, monipuolisista palveluista ja metrosta. Aluetta leimasivat mediassa pitkään sosiaaliset ongelmat, pubien kansoittamat ostarit ja maahanmuuttajat. Viime vuosikymmeninä alueelle on rakennettu myös omistusasuntovaltaisempia mikrokosmoksia, jotka ovat muuttaneet dynamiikkaa. Myös merenrantojen, kuten Aurinkolahden, erityisyys on muuttanut median tapaa käsitellä Itä-Helsinkiä. Mahdollisuus valita on keskeistä, verrattuna siihen, että asuinpaikka määräytyy vuokra-asuntojen saatavuuden ja hinnan perusteella ilman aitoa valinnanmahdollisuutta. Koulutetulle keskiluokalle Itä-Helsinki on merkittävässä määrin Skeggsin kuvaama resurssi: samaan aikaan luonnonläheinen ja urbaani, merenrantoihin rajautuva, aidosti kansainvälinen ja suunnannäyttäjien valinta. Tutkielmani lukijan osana on arvioida, olenko kyennyt käsittelemään tutkimusaiheeni riittävästi irti omasta positiostani. Olisi omalla tavallaan houkuttelevaa ajatella kuuluvansa luovan luokan sukupolveen, liikkunarajaiseen etujoukkoon. Kotimaiset parisuhdesarjat ja -elokuvat ovat tarjonneet tämän erinomaisen mahdollisuuden, ja antaneet samalla vapahduksen ihmissuhteiden karikoista, esittämällä ne itsestään selvinä elämänvaiheina.

LÄHDELUETTELO

TUTKIMUSAINEISTO

Elokuvat ja televisiosarjat

Blondi tuli taloon. Televisiosarja. Ohjaus Elina Halttunen ja Reija Virolainen, käsikirjoitus Elina Halttunen. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 1994–1995. Spede-yhtiöt.

Ei kiitos. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Samuli Valkama. Suomi 2014. SF Film Finland Oy. Perustuu Anna-Leena Härkösen saman nimiseen romaaniin.

Elämän suola. Televisiosarja. Ohjaus Jussi Niilekselä, Irmeli Heliö, Jarmo Lampela ja Tommi Auvinen, käsikirjoitus Risto Autio, Reijo Honkonen, Matti Kuusisto, Tuija Lehtinen, Mika Ripatti, Johanna Sinisalo, Kaarina Terho, Vuokko Tolonen, Markku Turunen ja Seppo Vesiluoma. Esitetty Yle TV2 -kanavalla. Suomi 1996–1998. TV2 Draama.

FC Venus. Elokuva. Ohjaus Joonas Tena, käsikirjoitus Outi Keskevaari ja Katri Manninen. Suomi 2005. Talent House Oy.

The Great Train Robbery. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Edwin S. Porter. USA 1903. Edison Manufacturing Company.

Haarautuvan rakkauden talo. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Mika Kaurismäki. Suomi 2009. Marianna Films Oy.

Harvoin tarjolla. Televisiosarja. Ohjaus Veikko Aaltonen, käsikirjoitus Johanna Hartikainen. Suomi 2008. Esitetty Yle TV1 -kanavalla. Production House Oy.

Hengittämättä & nauramatta. Elokuva. Ohjaus Saara Saarela, käsikirjoitus Vera Kiiskinen. Suomi 2002. Blind Spot Pictures Oy.

Ihanat naiset rannalla. Elokuva. Ohjaus Claes Ohlsson, käsikirjoitus Tove Idström. Suomi 1998. Kinoproduction Oy. Perustuu saman nimiseen Monica Fagerholmin vuonna 1994 ilmestyneeseen romaaniin

Irtiottoja. Televisiosarja. Ohjaus Aku Louhimies, käsikirjoitus Paavo Westerberg ja Mikko Kouki. Esitetty Neloskanavalla. Suomi 2009. Solar Films Oy.

Juurakon Hulda. Elokuva. Ohjaus Valentin Vaala, käsikirjoitus Jaakko Huttunen ja Valentin Vaala. Suomi 1937. Suomi Filmi Oy. Perustuu Hella Wuolijoen saman nimiseen näytelmään.

Jälkilämpö. Televisiosarja. Ohjaus ja käsikirjoitus Paavo Westerberg. Esitetty Yle TV1 -kanavalla. Suomi 2010. Kinotar Oy.

Kaikki kunnossa. Televisiosarja. Ohjaus Lenka Helstedt ja Juha Vuolijoki, käsikirjoitus Liisa Kuoppamäki ja Vera Kiiskinen. Esitetty Neloskanavalla. Suomi 2007. Tuotanto Oy Sähkö.

Kielletty hedelmä. Elokuva. Ohjaus Dome Karukoski, käsikirjoitus Aleksis Bardy. Suomi 2009. Helsinki-filmi Oy.

Kolmistaan. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Peter Lindholm. Suomi 2008. PetFilms Oy.

Kotikatu. Televisiosarja. Ohjaus Teresa Mecklin, Jukka Mäkinen, Jussi Niilekselä, Juha Rosma, Janne Virtanen, Misa Nirhamo & muita ohjaajia, käsikirjoitus Matti Kinnunen, Johanna Hartikainen, Veli-Pekka Hänninen, Mauri Ahola ja Laura Immonen. Esitetty Yle TV1 -kanavalla. 18 tuotantokautta. Suomi 1995–2012. YLE Draama.

Kuningasjätkä. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Markku Pölönen. Suomi 1998. Fennada-filmi.

Kuutamolla. Elokuva. Ohjaus Aku Louhimies, käsikirjoitus Katja Kallio ja Aku Louhimies. Suomi 2002. MRP Matila Röhr Productions Oy.

Käpy selän alla. Elokuva. Ohjaus Mikko Niskanen, käsikirjoitus Mikko Alftan ja Marja-Leena Mikkola. Suomi 1968. FJ-filmi Oy.

Levottomat. Elokuva. ohjaus Aku Louhimies, käsikirjoitus Aleksis Bardy. Suomi 2000. Solar Films Oy.

Levottomat 3 – kun mikään ei riitä. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Minna Virtanen. Suomi 2003. Solar Films Oy.

Metsolat. Televisiosarja. Ohjaus Carl Mesterton, käsikirjoitus Carl Mesterton, Anna-Liisa Mesterton, Curt Uflstedt, Heikki Vuento ja Miisa Lindén. Esitetty Yle TV2 -kanavalla. Suomi 1993-1995. Yleisradio.

Minä ja Morrison. Elokuva. Ohjaus Lenka Helstedt, käsikirjoitus Marko Heino. Suomi 2001. Solar Films Oy. Perustuu Kata Kärkkäisen saman nimiseen romaaniin vuodelta 1999.

Muuttolinnun aika. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Anssi Mänttari. Suomi 1991. Reppufilmi Oy.

Neljä hää ja yhdet hautajaiset. Elokuva. Ohjaus Mike Newell, käsikirjoitus Richard Curtis. Iso-Britannia 1994. Gramercy Pictures.

Onnen varjot. Elokuva. Ohjaus Claes Ohlsson, käsikirjoitus Anna-Leena Härkönen. Suomi 2005. Kinoproduction Oy.

Peräkamari pojat. Televisiosarja. Esitetty Yle TV2 -kavanalla. Suomi 2001. Yleisradio.

Pilkkuja ja pikkuhousuja. Elokuva. Ohjaus Matti Ijäs, käsikirjoitus Matti Ijäs ja Ilkka Reivilä. Suomi 1992. Dada-filmi Oy.

Puhtaat valkeat lakanat. Televisiosarja. Ohjaus Ilkka Vanne, Juhani Tiikkainen ja Sina Kujansuu, käsikirjoitus Raija Oranen, Elina Halttunen ja Liisa Urpelainen. Esitetty MTV3-kanalla. Suomi 1993-1996. MTV3 Draama.

Rakastin epätoivoista naista. Elokuva. Ohjaus Jarmo Lampela, käsikirjoitus Tove Idström. Suomi 1999. Blind Spot Pictures Oy.

Riisuttu mies. Elokuva. Ohjaus Aku Louhimies, käsikirjoitus Veli-Pekka Hänninen. Suomi 2006. Lasihelmi Filmi Oy.

Ruusun aika. Televisiosarja. Ohjaus Ilkka Vanne ja Pauli Virtanen, käsikirjoitus Raija Oranen, Elina Halttunen ja Solja Kievari. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 1990-1991. MTV-teatteri.

Saiippuaprinssi. Elokuva. Ohjaus Janne Kuusi, käsikirjoitus Alekski Bardy. Suomi 2006. Helsinki-filmi Oy.

Salatut elämät. Televisiosarja. Ohjaus Miika Peräkangas ja Vellu Kontturi, käsikirjoitus Teemu Salonen, Tarja Huhtala ja useita sivukäsikirjoittajia. Esitetty MTV3-kanavalla vuodesta 1999 lähtien, 21 tuotantokautta. FremantleMedia Finland Oy.

Sitoutumisen alkeet. Televisiosarja. Ohjaus Juha Rosma, käsikirjoitus Pekko Pesonen. Esitetty Yle TV2 -kanavalla. Suomi 2008. TV2 Draama.

Suolaista ja makeaa. Elokuva. Ohjaus Kaisa Rastimo, käsikirjoitus Kaisa Rastimo ja Laura Ruohonen. Suomi 1995. Kinotar Oy.

Sydänten akatemia. Televisiosarja. Ohjaus Aku Louhimies, Raimo O. Niemi ja Jukka-Pekka Siili, käsikirjoitus Kirsti Manninen ja Annina Holmberg. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 1998. Juniper Films Oy.

Sydän toivoa täynnä. Televisiosarja. Ohjaus Juhani Tiikkainen ja Sina Kujansuu, käsikirjoitus Heikki Hietamies, Eve Hietamies ja Liisa Urpelainen. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 1997-1999. MTV3 Draama.

Säädyllinen murhenäytelmä. Elokuva. Ohjaus Kaisa Rastimo, käsikirjoitus Michael Baran. Elokuvan perustuu Helvi Hämäläisen vuonna 1941 ilmestyneeseen saman nimiseen romaaniin. Suomi 1998.

Tahdon asia. Televisiosarja. Ohjaus Johanna Vuoksenmaa, käsikirjoitus Johanna Hartikainen. Suomi 2005. Esitetty Yle TV1 -kanavalla. Production House Oy.

Titanic. Elokuva. Ohjaus James Cameron, käsikirjoitus James Cameron. Yhdysvallat 1997. 20th Century Fox.

Tukka auki. Televisiosarja. Ohjaus Alekski Bardy ja Toni Laine, käsikirjoitus Petja Peltomaa & käsikirjoitusryhmä. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 2008. Helsinki-filmi Oy.

Tuliportaati. Televisiosarja. Ohjaus Kurt Nuotio, käsikirjoitus Irmeli Castren. Esitetty Yle TV1 -kanavalla. Suomi 1998. TV1 Draama.

Tyttö sinä olet tähti. Elokuva. Ohjaus Dome Karukoski, käsikirjoitus Pekko Pesonen. Suomi 2005. Helsinki-filmi Oy.

Vaarallinen kevät. Televisiosarja. Ohjaus Juha Rosma, käsikirjoitus Tove Idström. esitetty Yle TV2 -kanavalla. Suomi 1999. TV2 Draama.

Vastaparit. Televisiosarja. Ohjaus Alekski Bardy ja Toni Laine, käsikirjoitus Petja Peltomaa. Esitetty MTV3-kanavalla. Suomi 2010. Helsinki-filmi.

Vain muutaman huijarin tähden. Televisiosarja. Ohjaus Jukka Mäkinen, käsikirjoitus Heikki Luoma. Esitetty Yle TV2 -kanavalla. Suomi 1998. Yleisradio.

Valkoinen kaupunki. Elokuva. Ohjaus Aku Louhimies, käsikirjoitus Paavo Westerberg ja Mikko Kouki. Suomi 2006. Solar Films Oy.

Vieraalla maalla. Elokuva. Ohjaus Ilkka Vanne, käsikirjoitus Mika Ripatti ja Seppo Vesiluoma. Suomi 2003. MRP Matila Röhr Productions Oy.

Young Love. Elokuva. Ohjaus ja käsikirjoitus Arto Lehkamo. Suomi 2001. Mainstream Pictures Oy.

Akvaariorakkaus. Elokuva. Pituus: 99 min. Suomi 1993. Kinotuotanto Oy. Ohjaus Claes Olsson. Käsikirjoitus Tove Idström. Perustuu Anna-Leena Härkösen kirjaan *Akvaariorakkautta*. Kuvaus: Pertti Mutanen Leikkaus: Anssi Blomstedt ja Claes Olsson. Musiikki: Yari. Rooleissa: Tiina Lymi (Saara), Nicke Lignell (Joni), Minna Pirilä (Marita), Satu Silvo (Saaran työtoveri), Antti Virmavirta (Raikka), Ritva-Liisa Helminen (Saaran äiti), Esko Nikkari (Saaran isä) ja Mika Nuojua (Saaran veli Seppo).

Lapsia ja aikuisia – kuinka niitä tehdään. Elokuva. Pituus: 102 min. Suomi 2004. Blind Spot Pictures Oy. Ohjaus: Aleks Salmenperä. Käsikirjoitus: Pekka Pesonen. Kuvaus: Tuomo Hutri. Leikkaus: Kimmo Taavila. Musiikki: Timo Hietala. Rooleissa: Minna Haapkylä (Venla), Kari-Pekka Toivonen (Antero), Minttu Mustakallio (Satu), Tommi Eronen (Rönkkö), Antti Raivio (Heiskanen), Dick Idman (Claes), Elina Knihtilä (Anna Heiskanen), Pekka Valkeejärvi (lääkäri), Hannu-Pekka Björkman (vasektomialääkäri), Jonna Haapkylä (sairaanhoitaja) sekä Ville Virtanen ja Rea Mauranen (parisuhdeterapeutit).

Vuoroin vieraisissa. 12-osainen televisiosarja. Suomi 1997, ensiesitys 6.1.1997. TV1 Draama. Yle TV1. Ohjaus: Pekka Milonoff. Käsikirjoitus: Anna-Leena Härkönen ja Pekka Milonoff. Tv-käsikirjoitus: Sirpa Hyttinen. Kuvaus: Timo Heinänen. Leikkaus: Jorma Höri. Musiikki: Kaj Chydenius. Rooleissa: Tiina Lymi (Elina), Eero Ahonen (Toni), Marja Packalen (Anneli), Risto Tuorila (Antti), Sari Mällinen (Outi), Ilari Aho (Akseli), Jani Volanen (Harri), Pirkko Hämäläinen (Irja), Kari Hietalahti (Reijo), Pekka Valkeejärvi (Ilkka), Kaija Pakarinen (Sirpa), Sinikka Sokka (Kirsti), Matti Mäntylä (Jake), Pekka Milonoff (Risto) ja Vilma Melasniemi (Seija).

Romaanit

Cleland, John: *Fanny Hill. Ilotytön muistelmat*. Otava. Helsinki 2008. Alkuteoksesta *Memoirs of a Woman of Pleasure* suomentanut Erkki Suikkola. Alkuteos julkaistu vuonna 1748. (Cleland 2008).

Härkönen, Anna-Leena: *Akvaariorakkautta*. Otava. Helsinki 1990. (Härkönen 1990).

Kianto, Ilmari: *Ryysyrannan Jooseppi. Köyhälistötarina Suomesta*. Otava. Helsinki 1994. Julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1924. (Kianto 1994).

Lawrence, D.H.: *Lady Chatterleyn rakastaja*. WSOY. Helsinki 2007. Alkuteoksesta *Lady Chatterleys Lover* suomentanut Marja Alopaues. Alkuteos julkaistu vuonna 1928. (Lawrence 2007).

Lehtonen, Joel: *Putkinotko. Kertomus laiskasta viinatrokarista ja tuhmasta herrasta*. Otava. Helsinki 1989. Julkaistu ensimmäisen kerran kaksiosaisena romaanina vuosina 1919-1920. (Lehtonen 1989).

Swan, Anni: *Kootut kertomukset 7: Sara ja Sarri*. WSOY. Helsinki 1981. Julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1927. (Swan 1981).

Swan, Anni: *Kootut kertomukset 10: Pauli on koditon*. WSOY. Helsinki 1992. Julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1946. (Swan 1992).

Näytelmät

Shaw, George Bernard: *Pygmalion*. Iso-Britannia 1913. Näytelmän pohjalta on myös tehty musikaalielokuva *My Fair Lady*. Ohjaus George Cukor, käsikirjoitus Alan Jay Lerner. USA 1964. Warner Bros Pictures Ltd. (Shaw 1913).

Lehtikirjoitukset, kolumnit ja kritiikit

Aamulehti 12.2.1993. *Akvaariorakkaus kerää kansaa*. (Aamulehti 1993a).

Aamulehti 16.1.1993. *Suomalaista ähellystä mutta ilman syyllistä*. *Akvaariorakkaus*-elokuvan arvostelu. (Aamulehti 1993b).

Apu-lehti 2/1993. *Rakkaus ja orgasmi*. *Akvaariorakkaus*-elokuvaa käsittelevä artikkeli. (Apu 1993).

Demari 19.5.1993. *Muistakaa Akvaariorakkaus!* Elokuva-arvostelu. (Demari 1993).

Etelä-Suomen sanomat 3.9.2004. *Yhteisen unelman ulkopuolella*. Lehtijuttu *Lapsia ja aikuisia* –elokuvasta. (Etelä-Suomen sanomat 2004).

ET-lehti 16.12.2016. *Psykoterapeutti Katriina Järvinen oppi hyväksymään erilaiset minänsä: "Olen häpeäherkkä"*. Kirjoitus ET-lehden verkkosivuilla. <https://www.etlehti.fi/artikkeli/i ihmiset/psykoterapeutti-katriina-jarvinen-oppi-hyvaksymaan-erilaiset-minansa-olen> Haettu 2.10.2018. (ET-lehti 2016).

Helsingin sanomat 16.1.1993. *Kuin kaksi kultakalaa*. *Akvaariorakkaus*-elokuvan arvostelu. (HS 1993a).

Helsingin Sanomat 27.12.1996. *"Koko elämä on mulle vähän pettymys"*. Toimittaja Harri Uusitorpan kirjoitus *Vuoroin vieraisissa* -sarjasta. (HS 1996).

Helsingin Sanomat 6.1.1997. *"Miksei me koskaan puhuta?"* Nautittava *Kom-teatterin komediasarja on nykyajan Ibsen-muunnelma*. Kriitikko Jukka Kajavan arvostelu *Vuoroin vieraisissa* -sarjasta. (HS 1997a).

Helsingin Sanomat 24.3.1997. *Kotimainen Todella upeeta*. *Tänään päättyvä Vuoroin vieraisissa keräsi ison ja uskollisen yleisön*. Kriitikko Jukka Kajavan kirjoitus *Vuoroin vieraisissa* -sarjasta. (HS 1997b).

Helsingin sanomien verkkolehti 5.12.2015. *Mestarillisesti käsikirjoitettu Vuoroin vieraissa kestää hyvin vertailun nykysuosikkeihin*. Toimittaja Martta Kaukosen *Vuoroin vieraissa* –sarjasta kertova kirjoitus. <https://www.hs.fi/radiotelevisio/art-2000002870698.html> Haettu 2.10.2018. (HS 2015).

Helsingin sanomien Nyt-liite 17.9.2004. *Kolkyt ja risat. Lapsia ja aikuisia* –elokuvan arvostelu. (HS Nyt 2004).

Helsingin sanomien Nyt-liite 9.9.2005. *Täydellinen perhe*. Lehtijuttu hedelmöityshoitolakia vastustaneista kansanedustajista. (HS Nyt 2005).

Iltalehti 29.4.2004. *Uutuuselokuva luotaa vaikeita valintoja. ”Vauva tai ero”*. *Lapsia ja aikuisia* –elokuvan esittely. (Iltalehti 2004).

Iltalehti 15.6.2018. *Vuoroin vieraissa oli 1990-luvun katsojamagneetti – Tiina Lymi, Eero Aho ja muut tekevät paluun tänään*. Kirjoitus Iltalehden verkkosivuilla. https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/201806132201010337_tw.shtml Haettu 26.10.2018. (Iltalehti 2018).

Kaleva 7.9.2004. *Perheen perustamisen kaava koetuksella*. Lehtijuttu *Lapsia ja aikuisia* –elokuvasta. (Kaleva 2004).

Kirkko ja kaupunki -lehti 22.9.2004. *Aikuisia lapsettaa niin vietävästi*. *Lapsia ja aikuisia* -elokuvan esittely ja arvostelu. (Kirkko ja kaupunki 2004).

Loimaan lehti 28.9.2004. *Realistisuus ilmaisen ohjenuorana*. Lehtijuttu *Lapsia ja aikuisia* –elokuvasta. (Loimaan lehti 2004).

Pohjalainen 24.4.1993. *Rakkautta lasikellon alla*. *Akvaariorakkaus*-elokuvan arvostelu. (Pohjalainen 1993).

7 Päivää -lehti 2.4.1991. *Rohkeat kohtaukset jännittävät*. Lehtiartikkeli *Akvaariorakkaus*-elokuvan tekovaiheesta. (7 Päivää 1991).

Tampereen ylioppilaslehti Aviisi 12/2009. *Klassikkoni: Vuoroin vieraissa*. Toimittaja Hertta-Mari Kaukosen kolumni. (Aviisi 2009).

Turun sanomat 16.1.1993. *Kun sängyssä ei suju*. *Akvaariorakkaus*-elokuvan arvostelu. (Turun sanomat 1993).

Turun sanomat 18.2.1995. *Parisuhde on onnenpeliä*. *Akvaariorakkaus*-elokuvan esittely. (Turun sanomat 1995).

Turun sanomat 17.9.2004. *Oman minän löytäminen ei aina ole tutun polun päässä*. Lehtijuttu *Lapsia ja aikuisia* –elokuvasta. (Turun sanomat 2004a).

Turun sanomat 18.9.2004. *Lapsellisia aikuisia*. *Lapsia ja aikuisia* –elokuvan arvostelu. (Turun sanomat 2004b).

Tv-maailma 38/2004. *Rakastaminen vaatii rohkeutta*. *Lapsia ja aikuisia* –elokuvan arvostelu. (Tv-maailma 2004).

Vasabladet 10.9.2004. *Ny finsk dramakomedi om att skaffa barn och problem som kan uppstå då*. Lehtijuttu *Lapsia ja aikuisia* -elokuvasta. (Vasabladet 2004).

YLE Elävä Arkisto 14.1.2010. *Vuoroin vieraissa on äidin ja tyttären kasvutarina parisuhdepelillä maustettuna*. Toimittaja Emilia Kempin kirjoitus YLE:n Elävän arkiston verkkosivuilla. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/01/14/vuoroin-vieraissa> Haettu 2.10.2018 (YLE Elävä arkisto 2010).

YLEX 27.4.2014. *Salatut elämät hahmoista viraalihitti – sarja tukee homoja ympäri maailmaa*. Sofia Thurenin kirjoitus YLEX-verkkosivuilla. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/07/29/salatut-elamat-hahmoista-viraalihitti-tarina-tukee-homoja-ympari-maailmaa> Haettu 2.10.2018. (YLEX 2014).

Ylioppilaslehti 25.2.2005. *Missä ovat kotimaiset homoelokuvat?* Toimittaja Elina Kervisen kirjoitus Ylioppilaslehden verkkosivuilla. <http://ylioppilaslehti.fi/2005/02/missa-ovat-kotimaiset-homoelokuvat/> Haettu 2.10.2018. (Ylioppilaslehti 2005).

Verkkosivut ja tietokannat

Kansallisfilmografian Elonet-tietokantaan listatut suomalaiset elokuvat vuosina 1990-1999. [https://www.elonet.fi/fi/elokuvat/suomalaiset-elokuvat?laji1=&laji2=&vuosi\[min\]\[year\]=1990&vuosi\[max\]\[year\]=1999&skfstatus=1](https://www.elonet.fi/fi/elokuvat/suomalaiset-elokuvat?laji1=&laji2=&vuosi[min][year]=1990&vuosi[max][year]=1999&skfstatus=1)

Kansallisfilmografian Elonet-tietokantaan listatut suomalaiset elokuvat vuosina 2000-2009. <https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/2000-2009>

Radio- ja tv-arkiston (RTVA) Ritva-tietokanta. <https://rtva.kavi.fi/>

Listaus Radio- ja televisioarkiston (RTVA) Ritva-tietokantaan tallennetuista vuosien 2009-2010 kotimaisista sarjoista. Kirjoittajan hallussa.

Listaukset KAVI:n Tenho-tietokantaan tallennetuista vuosien 1997-2008 kotimaisista televisiosarjoista. Kirjoittajan hallussa.

Wikipedian luettelo suomalaisista televisiosarjoista. https://fi.wikipedia.org/wiki/Luettelo_suomalaisista_televisiosarjoista

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Monografiat ja artikkelikokoelmat

Altman, Rick: *Elokuva ja genre*. Vastapaino. Tampere 2002. Alkuperäisteoksesta *Film/Genre* suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Alkuperäisteos julkaistu 1999. (Altman 2002).

Autonen-Vaaraniemi, Leena: *Kodin tila, valta ja miesten käytännöt*. Teoksessa Eija Sevón ja Marianne Notko (toim.) *Perhesuhteet puntarissa*. Palmenia, Helsinki University Press 2008. Sivut 188-205. (Autonen-Vaaraniemi 2008).

- Badinter, Elisabeth: *Mikä on mies?* Vastapaino. Tampere 1993. Ranskankielisestä alkuperäisteoksesta *XY, de l'identitee masculine* suomentanut Leevi Lehto. Alkuperäisteos julkaistu 1992. (Badinter 1993).
- Blackman, Inge: *White Girls Are Easy, Black Girls Are Stud.* Teoksessa Jackie Stacey & Lynne Pearce (toim.): *Romance Revisited.* New York University Press. New York ja Lontoo 1995. Sivut 185-196. (Blackman 1995).
- Beck, Ulrich & Beck-Gersheim, Elisabeth: *The Normal Chaos of Love.* Polity Press. Oxford 1995. (Beck & Beck-Gersheim 1995).
- Bergroth, Harley: *Luokan ruumiillisuus arjen kokemuksissa köyhyydestä.* Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Kati Launis ja Jussi Ojajärvi (toim.): *Luokan ääni ja hiljaisuus: yhteiskunnallinen luokkajärjestys 2000-luvun alun Suomessa.* Vastapaino. Tampere 2016. Sivut 166-204. (Bergroth 2016).
- Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage.* Harvard University Press 1981. (Cavell 1981).
- Erola, Jani (toim.): *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa.* Gaudeamus. Helsinki 2010. (Erola 2010a).
- Erola, Jani: *Luokkarakenne ja luokkiin samastuminen Suomessa.* Teoksessa Jani Erola (toim.) *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa.* Gaudeamus. Helsinki 2010. Sivut 27-44. (Erola 2010b).
- Erola, Jani: *Yhteiskuntaluokat, tulot ja lasten määrä.* Teoksessa Jani Erola (toim.) *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa.* Gaudeamus. Helsinki 2010. Sivut 89-106. (Erola 2010c).
- Florida, Richard: *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life.* New York. Basic Books 2002. (Florida 2002).
- Foucault, Michel: *Space, Knowledge and Power.* Teoksessa Paul Rabinow (toim.) *The Foucault Reader.* New York. Pantheon 1984. (Foucault 1984).
- Gandal, Keith: *Class Representation in Modern Fiction and Film.* Palgrave Mcmillan 2007. (Gandal 2007).
- Giard, Luce: *The Nourishing Arts.* Teoksessa Michel de Certeau, Luce Giard & Pierre Mayol (toim.): *Practise of Everyday Life. Volume 2: Living and Cooking.* University of Minnesota Press 1998. Sivut 151-170. (Giard 1998).
- Giddens, Anthony: *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies.* Polity Press. Iso-Britannia 1992. (Giddens 1992).
- Harjunen, Hannele: *Neoliberal Bodies and the Gendered Fat Body.* Routledge. New York 2016. (Harjunen 2016).

- Hietala, Veijo: *Tunne ja elämys audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Teoksessa Sari Näre (toim.) *Tunteiden sosiologiaa. I elämyksiä ja läheisyyttä*. Tietolipas 156. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Karisto. Hämeenlinna 1999. Sivut 244–262. (Hietala 1999).
- Honka-Hallila, Ari; Laine, Kimmo & Pantti, Mervi: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Turku 1995. (Honka-Hallila, Laine & Pantti 1995).
- Jackson, Stevi: *Women and Heterosexual Love: Complicity, Resistance and Change*. Teoksessa Jackie Stacey & Lynne Pearce (toim.): *Romance Revisited*. New York University Press. New York ja Lontoo 1995. Sivut 49–62. (Jackson 1995).
- Jallinoja, Riitta: *Moderni säädyllisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Gaudeamus. Tampere 1997. (Jallinoja 1997).
- Jallinoja, Riitta: *Perheen aika*. Otava. Keuruu 2000. (Jallinoja 2000).
- Järvinen, Katriina: *Keskiluokan pinnan alla*. Teoksessa Jani Erola (toim.): *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa*. Gaudeamus. Helsinki 2010. Sivut 231–236. (Järvinen 2010).
- Kane, Tim: *The Changing Vampire of Film and Television: A Critical Study of the Growth of the Genre*. Jefferson (N.C.): McFarland & Company cop. 2006. (Kane 2006).
- Kilpi, Harri: *Suomalaisuus valkokankaalla tilastojen valossa. Elokuvien kulutus suomalaisissa teattereissa 1995-2005*. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyysönen (toim.): *Suomalaisuus valkokankaalla. Kotimainen elokuva toisin katsoen*. Like. Helsinki 2007. Sivut 231-239. (Kilpi 2007).
- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura. Turku 1995. (Koivunen 1995).
- Kolbe, Laura: *Yläluokka. Olemisen sietämätön vaikeus*. Kirjapaja 2014. (Kolbe 2014).
- Kortteinen, Matti: *Kunniankenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona*. Hanki ja Jää. Hämeenlinna 1997. (Kortteinen 1997).
- Kuokkanen, Anna: *Johtamisoppaiden työntekijäihanne: kuuliaisesta koneen osasta sitoutuneeksi tiimityöläiseksi*. Teoksessa Ari Väänänen & Jussi Turtiainen (toim.): *Suomalainen työntekijäisyys 1945-2013*. Vastapaino. Tampere 2014. Sivut 84–118. (Kuokkanen 2014).
- Laine, Kimmo: *Elokuvateollisuutta rakentamassa*. Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti (toim.): *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Turku 1995. (Laine 1995).
- Mittell, Jason: *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge. Lontoo ja New York 2004. (Mittell 2004).
- Määttä, Kaarina: *Rakastumisprosessi ja rakkauskriisi*. Teoksessa Sari Näre (toim.) *Tunteiden sosiologiaa. I elämyksiä ja läheisyyttä*. Tietolipas 156. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Karisto. Hämeenlinna 1999. Sivut 36–53. (Määttä 1999).

- Naumanen, Päivi & Silvennoinen, Heikki: *Koulutus, yhteiskuntaluokat ja eriarvoisuus*. Teoksessa Jani Erola (toim.) *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa*. Gaudeamus. Helsinki 2010. Sivut 67–88. (Naumanen & Silvennoinen 2010).
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. Routledge 2000. (Neale 2000).
- Neittaanmäki, Petri: *Linjan vetoa – Puheita ja kirjoituksia 2003-2006*. Jyväskylän Keskustaseura. Jyväskylä 2008. (Neittaanmäki 2008).
- Niemi, Aki; Saari, Juhani & Karimo, Aasa: *Tasa-arvo -indikaattori. Korkeakoulutukseen osallistumisen ja koulutuksellisen tasa-arvon mittaaminen edustavuuteen perustuvilla tunnusluvuilla*. Opiskelijajärjestöjen tutkimussäätiö Otus rs:n julkaisuja 56:2016. Helsinki 2016. (Niemi, Saari & Karimo 2016).
- Paasonen, Susanna: *Nyt! Ja ikuisesti – rewind: Häät mediaspektaakkelinä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä 1999. (Paasonen 1999).
- Pajala, Mari: *Kun mikään ei tunnu muuttuneen. Seksuaalisuus ja romanssi elokuvassa Levottomat*. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen ja Laura Saarenmaa (toim.): *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Vastapaino. Tampere 2005. Sivut 136–162. (Pajala 2005).
- Pantti, Mervi: *Vanhan ja uuden ristiaallokossa*. Teoksessa *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Kirjoittaneet Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Turku 1995. (Pantti 1995).
- Pearce, Lynne & Stacey, Jackie: *Romance Revisited*. New York University Press. New York ja Lontoo 1995. (Pearce & Stacey 1995).
- Purhonen, Semi & tutkimusryhmä Gronow, Jukka; Heikkilä, Riie; Kahma, Nina; Rahkonen, Keijo; Toikka, Arho: *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Gaudeamus. Helsinki 2014. (Purhonen & al. 2014).
- Roos, Jeja-Pekka: *Suomalainen elämä. Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 1987. (Roos 1987).
- Rossi, Leena-Maija: *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikka*. Gaudeamus Helsinki University Press. Helsinki 2015. (Rossi 2015).
- Ruoho, Iris: *Perhesarja suomalaista arkea rakentamassa*. Teoksessa Häggman, Markkola, Kuisma & Pulma: *Suomalaisen arjen suuri tarina*. WSOY. Helsinki 2010. Sivut 218–223. (Ruoho 2010).
- Sevón, Eija & Notko, Marianne: *Perhesuhteet puntarissa*. Palmenia. Helsinki University Press. Helsinki 2008. (Sevón & Notko 2008).
- Shumway, David R.: *Modern Love. Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York University Press. New York 2003. (Shumway 2003).
- Skeggs, Beverley: *Elävä luokka*. Vastapaino. Tampere 2014. Alkuperäisteoksesta *Class, Self and Culture* suomentaneet Mikko Jalonen ja Lauri Lahikainen. Alkuperäisteos julkaistu vuonna 2004. (Skeggs 2014).

Soikkeli, Markku: *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 1998. (Soikkeli 1998).

Soikkeli, Markku: *Rakkauselokuvan käsikirja*. Avain. Helsinki 2018. (Soikkeli 2018).

Stacey, Jackie & Pearce, Lynne: *The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance*. Teoksessa Lynne Pearce & Jackie Stacey (toim.): *Romance Revisited*. New York University Press. New York ja Lontoo 1995. (Stacey & Pearce 1995).

Toiviainen, Sakari: *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2002. (Toiviainen 2002).

Tolonen, Tarja: *Menestys, pärjääminen ja syrjäytyminen. Nuorten elämäntyylit ja luokkaerot*. Teoksessa Tarja Tolonen (toim.): *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Vastapaino. Tampere 2008. Sivut 226–254. (Tolonen 2008).

Tuohinen, Titta: *Isät, pojat ja pärjäämisen henki*. Teoksessa Tommi Hoikkala (toim.): *Miehenkuvia. Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Gaudeamus. Tampere 1996. Sivut 66–100. (Tuohinen 1996).

Turtiainen, Jussi: *Metalliin kietoutuneet muistot: metallityöläisten maskuliinisuus toisen maailmansodan jälkeen*. Teoksessa Ari Väänänen & Jussi Turtiainen (toim.): *Suomalainen työntekijäyys 1945-2013*. Vastapaino. Tampere 2014. Sivut 154–188. (Turtiainen 2014).

Vice, Sue: *Addicted to Love*. Teoksessa Jackie Stacey & Lynne Pearce (toim.): *Romance Revisited*. New York University Press. New York ja Lontoo 1995. Sivut 117–127. (Sue 1995).

Wexman, Virginia Wright: *Creating the Couple. Love, Marriage and Hollywood Performance*. Princeton University Press. New Jersey 1992. (Wexman 1992).

Artikkelit

Aitio, Tommi: *Ylösousemus. Suomalaisen elokuvan toinen uusi aalto*. Filmihullu 5/1993. Sivut 28–31. (Aitio 1993).

Beck-Gersheim, Elisabeth: *On the Way to Post-familial Family. From a Community Need to Elective Affinities*. Theory, Culture and Society 1998. SAGE, London, Thousands Oaks and New Delhi. Vol.15 (3-4): 53–70. (Beck-Gersheim 1998).

Hietala, Veijo: *Seksiä, valheita ja videonauhaa. Suomi-tv:n parisuhdebuumi*. Filmihullu 2/1997. Sivut 34–36. (Hietala 1997).

Junttila, Jorma & Piispa, Lauri: *Suomalainen elokuvatuotanto 2000-2009*. Artikkelit Kansallisen audiovisuaalisen arkiston (KAVI) verkkosivuilla. Kansallisfilmografia 2013. <https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/2000-2009> Haettu 2.10.2018. (Junttila & Piispa 2013).

Kahma, Nina: *Keskiluokan valossa: Suomalaisten luokkasamastuminen empiirisessä tarkastelussa*. Sosiologia 4 (2). Helsinki 2010. Sivut 81–96. (Kahma 2010a).

Kahma, Nina: *Sport and Social Class. Case of Finland*. International Review for the Sociology of Sport. 2010, 47(I). Sivut 113–130. (Kahma 2010b).

Ruoho, Iris: *Perhesarja lajityyppinä. Ruusun aika ja perheen artikulaatio*. Tiedotustutkimus 2/1993. Sivut 75–85. (Ruoho 1993).

Römpötti, Tommi: *”Tää on kaikki ihan sun parhaaks”*. *Koti, luokka ja sukupolvikonflikti elokuvassa Paha perhe*. Lähikuva 4/2016. Sivut 45–64. (Römpötti 2016).

Sutela, Hanna: *Aikuisuuteen siirtymisen ehdot muuttuvat*. Artikkelijulkaisu Tilastokeskuksen verkkosivuilla 4.6.2012. Julkaistu myös Tilastokeskuksen Hyvinvointikatsauksessa 2/2012. https://www.stat.fi/artikkelit/2012/art_2012-03-12_010.html?s=0 Haettu 21.12.2018. (Sutela 2012).

Virtanen, Ilona: *Kalle on aivan tavallinen homo. Homoseksuaalisuuden representaatio saippuasarjassa Salatut elämät*. Tiedotustutkimus 2002:2. 25:2. Sivut 22–33. (Virtanen 2002).

Waarala, Hannu: *Kotimainen TV-draama on tyhjä kuin laatikkoleikki*. Filmihullu 2/1997. Sivut 37–38. (Waarala 1997).

Opinnäytteet

Kahma, Nina: *Yhteiskuntaluokka ja maku*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Sosiaalitieteiden laitos, Yhteiskuntapolitiikan oppiaine. Helsingin yliopiston Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2011:8. (Kahma 2011).

Kannisto, Maiju: *Ohjelmayhtiöstä ”merkintekijäksi”*. *MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C-osa, 461. Scripta Lingua Fennica Edita. Turku 2018. (Kannisto 2018).

Koivumäki, Emilia: *”Kelpaan minä siellä missä muutkin”*: *Säädyllyisyys ja huumori neuvottelemassa luokkarepresentaatioiden rajoja vuosien 1943–1946 Lea Joutseno - elokuvissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, humanistinen tiedekunta, mediatutkimus. Turku 2018. (Koivumäki 2018).

Ruoho, Iris: *Utility Drama. Making of and Talking About the Serial Drama in Finland*. Väitöskirja. University of Tampere. Department of Journalism and Mass Communication. Tampere 2001. (Ruoho 2001).

Sutinen, Asta: *Luokan ja sukupuolen ristiriitoja: Juurakon Hulda -elokuva suomalaisen yhteiskunnan tulkitsijana ja rakentajana 1930-luvulla*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, humanistinen tiedekunta, kulttuurihistoria. Turku 2012. (Sutinen 2012).

